

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

15

БЕОГРАД

1971





# МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

15

БЕОГРАД  
1971

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS  
RECUEIL DE TRAVAUX

15

Уређивачки одбор

ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ  
Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ  
ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ  
Др ВЕРЕНА ХАН

Одговорни уредник

ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ

Секретар Уређивачког одбора

ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ

ИЗДАЈЕ МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ  
Београд, Вука Караџића 18  
PUBLIÉ PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS  
Beograd, Vuka Karadžića 18



САДРЖАЈ – TABLE DES MATIÈRES

I РАСПРАВЕ – ÉTUDES

<i>АЛИСА БАНК</i>		
ПОКУШАЈ КЛАСИФИКАЦИЈЕ СПОМЕНИКА ВИЗАНТИЈСКЕ ГЛИПТИКЕ		7
<i>ALISA BANK</i>		
AN ATTEMPT AT CLASSIFICATION OF MONUMENTS OF BYZANTINE GLYPTICS		
<i>Др ЉУБОМИР НЕДЕЉКОВИЋ</i>		
НОВЧАРСТВО КРАЉА ДРАГУТИНА И СИНА МУ ВЛАДИСЛАВА II		17
<i>Dr LJUBOMIR NEDELJKOVIĆ</i>		
COINAGE OF KING DRAGUTIN AND HIS SON VLADISLAV II		
<i>ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ</i>		
ЕПИТРАХИЉ ИЗ МАНАСТИРА ТИСМАНЕ		31
<i>DOBRILA STOJANOVIĆ</i>		
L' ÉPITRACHILION DU MONASTÈRE TISMANE		
<i>Др ВЕРЕНА ХАН</i>		
АРХИВСКЕ ВЕСТИ О СТАКЛУ У ДУБРОВНИКУ ИЗ XIV И ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА		41
<i>Dr VERENA HAN</i>		
ARCHIVAL NEWS ON GLASS IN DUBROVNIK IN 14th AND FIRST HALF OF 15th CENTURIES		
<i>М. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА</i>		
СЕРЕБРЈАНЕ ИЗДЕЛИЈА ЈУВЕЛИРОВА СЕРБИЈИ И ДУБРОВНИКА XV–XVIII ВВ. В МУЗЕЈАХ МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДА		67
<i>ЗАГОРКА ЈАНЦ</i>		
ПРЕПИСИВАЧКА ШКОЛА ПОПА ЈОВАНА ИЗ КРАТОВА И ЊЕНИ ОДЈЕЦИ У КАСНИЈЕМ МИНИЈАТУРНОМ СЛИКАРСТВУ		111
<i>ZAGORKA JANC</i>		
L' ÉCOLE DU POPE JOVAN DE KRATOVO		
<i>ВАСИЛИЈ ПУЦКО</i>		
ГОТИЧКИ ПУТИР ИЗ ИПАТЈЕВСКОГ МАНАСТИРА		129
<i>VASILIJ PUSKO</i>		
GOTHIC CHALICE FROM MONASTERY OF IPATIEV		
<i>РУЖА ДРЕЦУН</i>		
НЕКОЛИКО ПРИМЕРАКА ПЕРСИЈСКЕ КЕРАМИКЕ ИЗ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦИЈА У БЕОГРАДУ		135

*RUŽA DRECUN*

QUELQUES OBJETS DE CÉRAMIQUE PERSE DES COLLECTIONS DU MUSÉE DES  
ARTS DÉCORATIFS ET DE COLLECTIONNEURS PRIVÉS DE BEOGRAD

II ПРИЛОЗИ И ГРАЂА – SOURCES ET DOCUMENTS

*Др ПАВЛЕ ВАСИЋ*

СРБИ У ДОБА БАРОКА

147

*Dr PAVLE VASIĆ*

LES SERBES À L' ÉPOQUE DU BAROQUE DE L' EUROPE CENTRALE

III ПРИКАЗИ И ИЗВЕШТАЈИ – APERÇUS CRITIQUES ET COMPTES-RENDUS

*ЈАСМИНКА РОГАНОВИЋ*

ВРЕДНЕ АКВИЗИЦИЈЕ ИЗ МУЗЕЈСКИХ ЗБИРКИ

157

*JASMINKA ROGANOVIĆ*

VALUABLE ACQUISITIONS IN MUSEUM COLLECTIONS

*МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ*

ПОВОДОМ ИЗЛОЖБЕ „ПОРТРЕТИ УМЕТНИКА“ МИОДРАГА ЂОРЂЕВИЋА

160

*MIODRAG JOVANOVIĆ*

ON MIODRAG ĐORĐEVIĆ'S EXHIBITION „PORTRAITS OF ARTISTS“

*ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ*

ИЗЛОЖБА „ПЕРСИЈСКА УМЕТНОСТ ИЗ БЕОГРАДСКИХ КОЛЕКЦИЈА“

161

*DOBRILA STOJANOVIĆ*

EXHIBITION „PERSIAN ART IN BELGRADE COLLECTIONS“

*ЈЕЛИЦА ЂУРИЋ*

СЕМИНАР О ОБРАДИ И ВОЂЕЊУ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ ПРЕДМЕТА

164

*JELICA ĐURIĆ*

SEMINAR ON PROCESSING AND HANDLING DOCUMENTACION OF ARTICLES

*ВИДА ИЛИЋ*

ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА

165

*VIDA ILIĆ*

LES EXPOSITIONS ORGANISÉES DANS LA GALERIE DU MUSÉE EN 1971.

*МИРЈАНА ЈЕВРИЋ*

РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

166

*MIRJANA JEVRIĆ*

EXCHANGE OF PUBLICATIONS



## ПОКУШАЈ КЛАСИФИКАЦИЈЕ СПОМЕНИКА ВИЗАНТИЈСКЕ ГЛИПТИКЕ

Алиса БАНК

Са гледишта атрибуције глиптика представља једну од најкомпликованијих врста византијске уметности. Велике тешкоће изазива датирање камеја, али није мање тешка ни њихова локализација. У питању чак и није одређивање центра у оквирима царства, него то да ли ови или они примерци (па и читаве групе) представљају узорке византијске или западно-европске, понајчешће италијанске уметности.

Заслуга за истраживање средњовековне глиптике припада Х. Венцелу.<sup>1</sup> Он је изнео низ критерија за одређивање времена и места израде појединих споменика; ипак, у многим случајевима и он оставља знакове питања. Већина камеја из групе која се овде разматра имала је урезане грчке натписе. Међутим, пошто је реч искључиво о именима светаца за које су грчке ознаке биле традиционалне, оне не могу служити као сигурно упозорење на место где су израђиване геме, него само још једном сведоче о изузетном значају који су у неким земљама имали византијски оригинали.

Понављање хришћанских ликова у глиптици, као и у свим другим врстама византијске уметности, даје материјал за тражење аналогија и утврђивање стилских особина својствених појединим примерцима. Х. Венцел је у праву што не искључује могућност истовременог постојања различитих уметничких традиција и различитих нивоа мајсторства,<sup>2</sup> али ова тешкоћа прати истраживање свих врста византијске уметности.

Овај рад представља покушај да се на појединим примерцима покаже претпостављени узајамни однос између камеја, који је несумњиво хипотетичан, али можда раздвајање материјала на групе може да послужи као основа за даља истраживања. На највећем броју сачуваних камеја представљени су Христос и Богородица. Најчешће су дати допојасно или стојећем ставу, а ретко како седе на трону. Једини датирани примерци сачували су управо ове ликове<sup>3</sup>: у једном случају то је Христос у стојећем ставу на постољу, у другом — Богородица, допојасна, са рукама склопљеним на грудима и окренутим упоље.

Представа Христа датирана временом Лава VI (886—912) има доста блиске аналогије са три камеје које се чувају у музејима у Совјетском Савезу. Све су оне различитих димензија (од 4,5 cm. до 11,5 cm), али имају једнаки облик — четвороугао са заобљеним врхом; на двема од њих исти је положај десне руке, а једнако је и третирање драперје. Посебно је блиска лондонској геми из збирке Ермитажа,<sup>4</sup> која је скоро једнаких димензија као и ова; фигура је исто тако масивна и тешка, руке и ноге су нешто грубе, а такође су на исти начин приказани хитон и химатиј с једним крајем који се спушта са леве руке; лице је овално и помало издужено; међутим постоље и књига су схематичније израде, недостаје украс нимба, а обриси набора су оштрији; монументалност је донекле изгубљена. Вероватно је камеја из Ермитажа млађа од лондонске, али изгледа да раније утврђени датум мора бити донекле измењен, тако да би ову камеју требало према стилским особинама приписати граници X и XI века.

На задњој страни прекрасне камеје од лапис-лазура (из Оружане палате) исто као и на лондонској геми урезан је крст, али другачијег облика, са тролисним крајевима<sup>5</sup>: између њих је натпис: | с | XΘ ΗΗ | Ка. Лигатура као и истанчане пропорције фигуре, нека иситњеност у наборима драперије, тенденција ка ритмичком понављању набора — дају основу за њено датирање комнинском епохом, највероватније XI веком.

Друга камеја из Оружане палате, израђена од јасписа црвене боје са великим тамноцрвеним флекама,<sup>6</sup> разликује се положајем руке Христове, која је савијена у ставу благосиља. У поређењу са већ описанима, у њој се запажају црте неког схематизма у детаљима — на пример, у приказивању ока, руку и др. Хронолошки она заузима место између раније поменутих камеја и датира се почетком XI века.

Тешко је упоређивати размотрену групу са другом, коју сачињава низ гема малих димензија (приближно око 2 cm. висине): камеја која се чува у музеју у Новгороду<sup>7</sup> и друга из Новодевничког манастира<sup>8</sup> (обе од калцедона), затим аметист у Кабинету медаља у Паризу,<sup>9</sup> ахат из Државног историјског музеја у Москви,<sup>10</sup> оникс из Историјског музеја у Стокхолму<sup>11</sup> као и ахатоникс из Ермитажа.<sup>12</sup> Према иконографском типу све су оне блиске другој камеји из Оружане палате: исти благосиљајући положај десне руке на грудима, слично третирање драперија. Међутим, разликује се општа силуета, а пропорције су нешто гломазније.



Између ових споменика по квалитету израде на првом месту је онај из Новгорода: фигура чува пластичност и општа анатомска правилност. За њу се могу наћи стилске аналогije у XI веку. Одмах до ње су камеја из Историјског музеја у Москви и париска гема (на првој се могу запазити линије које подсећају на схему постоља). Много грубља је она која се чува у Новодевичком манастиру: фигура је донекле деформисана, руке су постављене исувише високо, положај ногу је неоправдан, рељеф је веома плитак а детаљи су схематични (на пример, књига); такође је необично писање титлова. Све поменуте особине дају основа за њено датрање не раније од XII века.

Што се тиче примерка из Ермитажа и њему у некој мери блиског стокхолмског комада, они су највероватније млађи, а тип лица код Христа, мекоћа његовог израза, карактер фризура и контрастно одвајање фигуре на тамном фону изазивају сумњу у његово стварно византијско порекло. Могуће је да су овде пред нама примери италијанских имитација византијских узора, који су се, према подацима Х. Венцела, раширили у време када су крсташи заузели Цариград, односно у првој половини XIII века.<sup>13</sup>

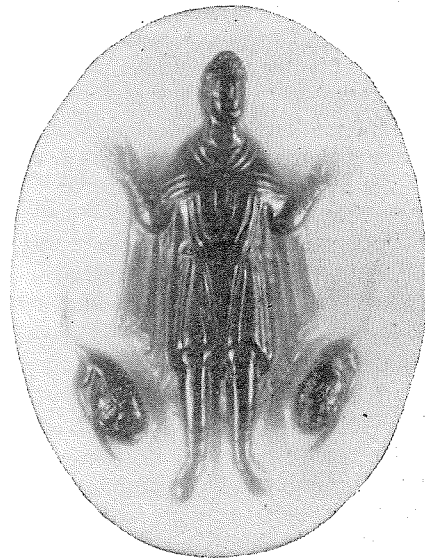
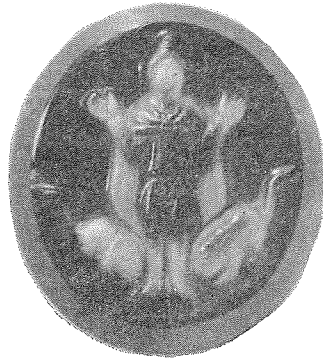
При атрибуцији камеја са представом Христа донекле је од помоћи упоређивање са новцима и моливдовулима. Наравно, то се односи пре свега на иконографске типове и неке детаље. Пошто су камеје увек дела личног карактера, док је новац (у мањој мери и оловни печати) релативно масовни, то су стилске аналогije веома приближне. И поред тога није неважна чињеница да се тип стојећег Христа на постољу веома ретко налази на новцу, и да је тај тип, у варијанти веома блиској ономе на камеји од лапис-лазура у Оружаној палати, искован на новцу Теодоре (1057—1056) и — у нешто удаљеној варијанти — на новцу Константина X (1059—1069).<sup>14</sup>

Најчешће се на византијским камејама јавља погрсе Христа. Иста варијанта је највише проширена и на новцу и печатима. Специфична особина раније иконографије јесте одсуство нимба издвојеног контурном линијом.<sup>15</sup> Укрштање се означава директно на позадини круга. Овај карактеристичан детаљ видимо на прстену Василија Паракимомена, који се датира у трећу четвртину IX века.<sup>16</sup>

На свим другим мени познатим примерцима глиптике (израђеним најчешће од јасписа, обично крваве боје, али такође и од другог камења — сафира, горског кристала, аметиста) представљен је обичан крстасти нимб чије је прекрштање означено правим или лучним конкавним линијама; доста често нимбови су украшени групама од пет (или мање) тачкастих удубљења. Сличне тачке — перлице типичне су и за украшавање књига које држи Христос, а стално се срећу и на новцима и моливдовулима, почев од времена Василија II.<sup>17</sup> Треба напоменути да их нема на представама Христа у првој групи камеја, с изузетком геме од лапис-лазура, која је и по другим особинама била сврстана у зрели XI век.

Према издуженом типу лица, карактеру драперија и другим детаљима, прилично су блиски овој последњој прекрасна камеја великих димензија (пречника 8,5 cm), која се сада налази у Музеју Пенсилваније универзитета,<sup>18</sup> као и нешто једноставнија камеја из Историјског музеја у Каселу.<sup>19</sup> Поред тога, неке опште црте са пенсилванском камејом има нешто каснија гема (датирана у границама XI века), која је не тако давно набављена за Ермитаж.<sup>20</sup> Висок квалитет израде одликује другу камеју из старог дела збирке Ермитажа<sup>21</sup>: моделирано лице, пажљиво обрађени поједини детаљи, доста висок рељеф. Необичан је положај руку код Христа — длановима упоље, а такође пропратни натпис који указује на Христа Милостивог





(Елемиона). На задњој страни се налази један од најдужих натписа: „Христе Боже, онај који се нада у тебе нека се не превари.“ У специјалној публикацији имала сам прилике да се задржим на прилично ретком епитету Христа, као и на садржају натписа.<sup>22</sup>

Број тада наведених аналогича данас би се могао повећати, како је њихова сличност само приближна и тиче се само представе Христа. Осим тога, ове аналогиче, као, на пример, гема из колекције у Ватикану<sup>23</sup> или из Кабинета медаља у Паризу,<sup>24</sup> датирају се такође само приближно у X—XI век (ранији датум предложен од стране А. Грабара за париски примерак не изгледа ми убедљив), при чему имају још мање података него наша. Сматрам да је са датирањем које сам раније предложила — почетак XI века — могуће и даље рачунати, с тим да би се оно могло мало померити у старије доба, али најдаље до краја X века.

Низ других примерака глиптике представља погрше Христа у знатно схематизованом, понекад грубом облику: такав је, на пример, оникс из Оружане палате,<sup>25</sup> јаспис из Музеја у Новгороду<sup>26</sup> или из Британског музеја у Лондону.<sup>27</sup> Перлице на новгородском споменику претварају се у тачке, око је приказано у облику слова Е. Утисак плиткости површинске обраде својствен је енглеском споменику (са његовом отвореном књигом, што је необично за иконографију овог лика): уписани један у други троуглови и лукови одеће, обриси браде и сл.

Као претпоставка, ове би се камеје могле датирати у касније доба, највероватније у XII век. Ипак, према оправданом запажању Х. Венцела,<sup>28</sup> увек остаје могућност да се такви случајеви објасне недовољном вештином мајстора или производњом у другом центру, далеко од престонице. Има случајева када камеје израђене од ретког камења, као, на пример, од лапис-лазура (у Оружаној палати),<sup>29</sup> аметиста у приватној колекцији у Паризу,<sup>30</sup> горског кристала у Музеју Бенаки у Атини,<sup>31</sup> приказују доста схематизоване ликове. Истина, треба узети у обзир мале димензије споменика (репродукције у великом повећању дају изобличену представу), стање очуваности, као и специфичне тешкоће у обради појединих врста камена. У сваком случају, засад се не може ићи на одбацивање оних датирања у границама X—XI века која су предложили издавачи.

Најмање се у византијској глиптици раширила представа Христа који седи на трону. Ова представа, толико популарна у другим врстама уметности, како монументалне тако и примењене, вероватно је била доста проширена у глиптици неких западноевропских земаља. Што се тиче Византије, где се та представа у различитим периодима толико често јављала на новцу и моливдовулима, на камејама се она среће само у појединим случајевима. Да ли се у томе одрази елемент случајности скопчан с очувањем појединих споменика све до нашег времена или је можда сложена композиција задавала тешкоће мајсторима? Било како било, мали крвавоцрвени јаспис, недавно набављен за Ермитаж,<sup>32</sup> и већа плочица са представом Христа на трону, заједно са арханђелима Гаврилом и Михаилом у угловима (из Ватиканског музеја),<sup>33</sup> затварају нама познати круг несумњиво византијских споменика. Њима се може још додати посуда од јасписа; на њој је, поред других фигура, изрезан Христос који седи на трону.<sup>34</sup> Стилска обележја присутна код свих ових предмета, као и иконографске аналогиче из области нумизматике, дозвољавају да се они сврстају у другу половину XI—XII века.

Успут ћу напоменути да је веома блиско камеји из Ермитажа попрсје Христа на црвеном јаспису у Историјском музеју у Москви<sup>35</sup>: сличан је тип лица, приказивање драперија и натписи са оштрим попречним цртама на крајевима слова. Сличност је толико велика да се може помислити на рад истог мајстора.

Представа Христа на трону, слично другим иконографским варијантама, јавља се у земљама Западне Европе. Необично је блиска византијским оригиналима камеја од крваво-црвеног јасписа која је уметнута у реликвијар француске израде у облику фигуре Ђакона Стефана (збирка Ермитажа).<sup>36</sup> Тек минуциозна стилска анализа, коју је извршио Х. Венцел, и непосредан утисак о споменику (уп., на пример, положај ногу, својеврсно третирање трона, умекшани израз лица Христа и др.) учинили су нужним одступање од традиционалне атрибуције овог споменика као византијског.<sup>37</sup>

Још јасније је одступање од византијских узора на малом ружичастобелом ахатониксу из збирке Ермитажа, где приказ трона у перспективи, тип лица Христовог и његов израз, карактер фризура и драперија, контрастно издвајање светле фигуре на тамној позадини — наводе на претпоставку о највероватнијем италијанском пореклу.<sup>38</sup>

Полазећи од споменика који су доспели до нас, можемо сматрати да друго место у византијској глиптици заузима лик Богородице. Одређивању нејасних споменика донекле допринеси постојање велике датиране камеје са натписом на коме је име цара Нићифора Вотонијета (1078—1081).<sup>39</sup> Попрсје Богородице, представљено строго анфас, са рукама испред груди и длановима окренутим упоље, више пута се јавља у резбарској уметности. Међутим, они се у највећем броју случајева стилски оштро разликују од овог хронолошки одређеног узора, и то никако само због неадекватности у размерама (уместо 17,5 см. — 2,5—3,5 см). Ближа од свих других је камеја са представом Богородице у Клидвенду (из Готе), која припада истом иконографском типу, али са нешто издуженим овалом лица.<sup>40</sup>

Нешто међусобно заједничко имају камеје из Лемлејнове збирке у Ермитажу (нефрит), јасписи из Псковског и Ростовског музеја и др.<sup>41</sup> Доста оштро дато, схематизоване црте лица, са носом који као да израста из чела, исто тако оштри набори одеће који се ритмички понављају, не пратећи положај фигуре, а осим тога релативно касни карактер лигатура (са карактеристичним писањем слова „М“) у имену Богородице — све то приморава нас да претпоставимо да сви споменици потичу с краја XII или можда почетка XIII века, као и да посумњамо у њихово цариградско порекло.

Супротно томе, геме које се у погледу иконографије разликују од камеје Нићифора Вотонијета имају заједничке стилске особине. Фигура Богородице у стојећем ставу и лако окрету, из колекције Ермитажа, представља пар већ поменутој представи Христа,<sup>42</sup> а израђена је на зеленом јаспису четвороугаоног облика са заобљеним врхом, и вероватно претходи лондонском споменику. У своје време имала сам прилике да је упоредим<sup>43</sup> са новцем средине XI века, али полазећи од стилских карактеристика својствених овом пару камеја, могуће је и нешто раније датирање. Знатно је ближа Нићифоровој камеји аналогна у иконографском смислу Богородица из колекције Дамбартон-окс.<sup>44</sup> Богородица је у стојећем ставу, са рукама испред груди. По финој изради, са прилично уздржљиво третираним наборима одеће у доњем делу, док су у горњем делу набори гушћи али усклађени са покретима тела које покривају, она заузима место између геме из Ермитажа и датиране лондонске.

Облик слова на сва три споменика је једнак, али се посебно сличност запажа на два последња.

Истој групи треба додати Богородицу типа Оранте из Британског музеја, која је представљена у стојећем ставу.<sup>45</sup> Помало издужена фигура и ситни набори, који се ритмички понављају (посебно на рукама), подсећају на споменике из доба Комнина; она најпре спада у крај XI века.

Вероватно у исту групу камеја можемо убројати представу Богородице на трону, на вази од јасписа, коју смо већ споменули горе<sup>46</sup>. За све те представе, које припадају цариградском кругу, карактеристични су у већој или мањој мери округла младалачка лица, пуначки образи, овалне очи и неки други међусобно слични детаљи.

Треба рећи да тип Богородице са рукама испред груди, који се више пута среће у глиптици, нема аналогија на новцу; али се он доста често, иако ређе од других, јавља на печатима. На моливдовулима, углавном XI и XII века, Богородица је представљена допојасно, обично са истим округлим лицем као на гемама које се убрајају у престонички тип.<sup>47</sup> Подудара се и облик слова; на минијатурним примерцима натпис је понекад скраћен на прва слова, али нигде се не види онај облик „Ж“ карактеристичан за каснију, вероватно провинцијску групу камеја.



У уметности глиптике се одразио и тип Богородице „Агиосоритисе“ (Светог гроба), који је такође доста проширен у сфрагистици. Он има две варијанте: Богородица у стојећем ставу у трочетвртинском окрету удесно, у пози молитве, са рукама дигнутим ка полуфигури Христа, која се налази у сегменту неба (јаспис из збирке Агег у Берну),<sup>48</sup> и допојасне представе у већем или мањем окрету, усмерене горе ка Христовој десници (два примерка у колекцији Дамбартон-окс).<sup>49</sup> Првом типу је блиска камеја од хематита која се чува у Волтерсовој уметничкој галерији (на њој нема фигуре Христа).<sup>50</sup> Судаћи према аналогијама на моливдовулима и стилским особинама, обе варијанте се могу датирати у крај XI или почетак XII века. Могуће је да су обе геме из Дамбартон-окса (од крвавоцрвеног јасписа и зеленог кварца?) настале касније. У доста детаљном прегледу Марвин Рос датира једну од њих у XII в, а другу у крај XII века.<sup>51</sup> Смели окрет полуфигуре, са главом која као да је забачена (бр. 122), и већ више пута поменута варијанта слова „М“ приморавају да се помисли: да није можда у питању споменик из доба раних Палеолога.

Познате аналогије тим камејама јесу пасте из колеције Барђело у Фиренци (нешто гломазнија фигура Богородице у истој пози) и из музеја у Бечу,<sup>52</sup> као и крвавоцрвени јаспис из Напуља.<sup>53</sup> И овде се највероватније срећемо са италијанским имитацијама византијских узора.

У поређењу са овим другим врстама византијске уметности, релативно мали број примерака глиптике приказује Богородицу са дететом. Веома је вероватно да је посредни случајни стицај историјских околности. Безмало сви сачувани примерци датирају се релативно у касно доба. У том смислу није изузетак калцедон из Оружане палате, упркос доста високом рељефу главе Богородице; Христов лик је схематичан, набори одеће су ритмички, а у натпису је касни облик слова „Ж“. Камеје израђене на крвавоцрвеном јаспису из Кабинета медаља у Паризу и из Британског музеја приказују Богородицу појасно<sup>54</sup> (или до појаса), у лакој или трочетвртинском окрету према детету које седи на њеној левој руци; набори одеће се ритмички понављају, нека грубост, а на лондонском примерку и карактеристично писање слова „Ж“, зближавају их са раније издвојеном другом групом. На лондонском примерку лик детета има извесне животности.

Заједничка стилска обележја можемо уочити и на камеји бр. 2737 из Берлинског музеја.<sup>55</sup> На овој геми од крвавоцрвеног јасписа Богородица седи на трону, фронтално, држећи дете за раме и за ножице. У натпису је опет изрезано карактеристично слово „Ж“.

Једва да бисмо погрешили датирајући све ове споменике не раније од XII века, при чему би питање центра њихове производње остало по страни. Место на челу низа могла би заузети париска камеја.

Међу другима издваја се Богородица Одигитрија у стојећем ставу из Берлинског музеја.<sup>56</sup> Мало сагнуте главе, она стоји на постољу; одликује се јединственом слободом у карактеру драперија са меким, текућим наборима. В. Фолбах исправно претпоставља да она потиче из доста касног времена, али се зауставља на XII веку. Занимљиво је да овде нема касног облика слова „Ж“. Веома је вероватно да је ова камеја израђена у византијској престоници. У извесној мери са њом се може упоредити двострана камеја из ватиканске колекције<sup>57</sup>: овално лице које се сужава надолу, опште линије набора одеће, нека живахност у фигури детета — све се то разликује од берлинског примерка. Па ипак, ова представа и фигура Јована Претече изрезана на другој страни могу се убројити у изванредне примере византијске глиптике, највероватније XII века.

Јединствена у својој врсти је велика камеја од лапис-лазура из Оружане палате (7 × 5,5 cm), пореклом из цркве Благовести у Московском Кремљу, у руском окуву из XV века, са именом новгородског епископа Еуфимија.<sup>58</sup> Својеврстан је њен облик са тролисним врхом, необични су сребрни уметци. Вероватно је погрешна претпоставка Л. В. Писарске да је за украшавање трона искоришћено драго камење.<sup>59</sup>

Богородица је приказана како седи на трону са високим наслоном; дете са изразом одраслог налази се на њеној левој руци. Округли обриси лица одговарају линеарном начину моделирања одеће, са наборима који се ритмички понављају. Облик трона, тип Христа, тролисни облик лука и начин приказа драперија иду у прилог датирању овог споменика у XII век. У његово цариградско порекло једва да може бити сумње.

Многобројност иконографских варијаната централних ликова хришћанског култа на материјалу глиптике омогућује његову класификацију и по стилским особинама. Ствар је компликованија кад су у питању друге представе, које, међутим, постављају низ интересантних проблема. Међу камејама највећи је број оних са представама светих ратника; није случајно да је управо њима посвећена пажња у низу специјалних чланака и изречено неколико посебних запажања.<sup>60</sup> Не сматрајући коначним мишљења о неким споменицима, желим да се

дотакнем у овом раду још двеју представа, посебно на гемама које приказују арханђела Михаила.

Занимљиво је да је он дат као ратник у петнаестак радова који га приказују. На свим нама познатим комадима, који су израђени од различитих материјала (сафир, крвавоцрвени јаспис, нефрит, сардоникс, калцедон), понавља се основна иконографска схема: арханђел је приказан у стојећем ставу, обучен у ратничко одеело, са мачем на рамену у десној руци и корицама у левој. Одступања међу појединим споменицима састоје се у релативно незнатним детаљима и начину израде.

Донекле се издваја камеја из Кабинета медаља у Паризу, изрезана на крвавоцрвеном јаспису (висина 4,8 cm.).<sup>61</sup> Арханђео је приказан анфас како стоји на облаку. Савијеном у лакту десном руком он држи на рамену мач који лако претеже на једну страну; у левој руци, такође савијеној, налазе се корице као композициона равнотежа мачу. Фигура као да се издваја на фону широко размахнутих крила (лево је означено само у горњем делу, ослобађајући место за корице мача и натписе) и плашта одбаченог на леђа и закопчаног на рамену. Карактер ратничке опреме је близак римским узорима. Таласаста коса уоквирује лице доста крупних црта. Представа је израђена у релативно високом рељефу, истакнута је структура тела (нарочито јасно у обнаженом делу ногу). С обе стране фигуре је натпис: Михаил арханђео, чувар (Ἀρχ. Μιχ ὁ φιλᾶξ).

Најраспрострањенији у Византији камен (крвави јаспис), класичне реминисценције у иконографији и стилу, прилично дугачак натпис, композиционо везан за фигуру и очигледно изворан, дају основа за сигурно одређивање овог споменика као византијског, највероватније из периода такозваног Македонског препорода, X до почетка XI века. Томе се не противи фонетска грешка, појава јотације и карактер исписивања слова са хоризонталним цртама на крајевима.

Камеја од сафира која се сада налази у Загорском музеју и која потиче из Тројицке цркве,<sup>62</sup> била је датирана од П. Јургенсона, а касније и других научника, као производ XI века. Арханђео је овде такође приказан анфас како стоји на облаку, са мачем на рамену, али су друкчије смештене корице, карактер ратничке опреме је у већој мери средњовекован, а читава композиција је донекле сажета. За разлику од париске камеје, крила су симетрична, али су приказана на сличан начин. Лик у целини одступа од класичне традиције, али задржава елементе пластичног моделирања. Очигледно је да камеја спада у касније доба него претходна, али нема основа да се ревидира свестрано аргументовано Јургенсоново датирање у границама XI века.

Знатно сложеније је питање других камеја које су изрезане у нефриту (примерци из Оружане палате у Москви, из музеја у Владимиру и Суздаљу), у сардониксу (камеје Минхенског и Каселског музеја, као из Ермитажа) и у Калцедону (на крсту из црквене ризнице у Прагу).<sup>63</sup> На неким од њих Михаил је приказан фронтално, на другима — у већем или мањем окрету удесно; на суздаљској геми фигура је дата у лаком нагибу.

Извођење је у већини случајева плитко (мање од других то се види код камеје из Касела), мења се тип лица и његова обрада, скоро свуда ишчежава јастучаст облик. Без промена су задржани атрибути — мач на рамену и корице; ове последње час се сливају са телом, једва се назирјући на његовом фону, час су постављене у слободном покрету у ракурсу (као на суздаљском и московском примерку).

У односу на све ове споменике, несумњиво везане са византијским узорима, поставља се питање: да ли су то заиста производи византијских мајстора — или западних, италијанских, који су их подражавали.

Довољно је близак загорском примерку онај што украшава прашки крст.<sup>64</sup> Може се претпоставити да он потиче из приближно истог времена и да је израђен у Византији. Друкчије стоји ствар са минхенском, каселском и низом других камеја. Све оне понављају исти иконографски тип, али приказују друкчији етничку варијанту лица,<sup>65</sup> а понекад схематично представљају оклоп; изрезане су у сардониксу, у маниру контрастног супротстављања светле фигуре тамној позадини или обрнуто. Може се претпостављати да су ове геме израђене у Италији. Једна од најкаснијих у овој групи је камеја која се чува у Ермитажу.<sup>66</sup>

Суздаљска камеја од нефрита (?) представља Михаила окренутог удесно, са мало погнутом главом, што одступа од обичне фронталности, и са укосо смештеним корицама (делимично иза леђа). Та камеја очигледно представља најкаснију варијанту истог иконографског праузорка. Обично се датира у XIV в., што је вероватно тачно.

Као што се види у атрибуцији камеја са ликом арханђела Михаила има много хипотетичног. Према мишљењу неких истраживача — које тешко да је исправно — то се у извесној мери објашњава и тиме да је лик арханђела Михаила као ратника најкарактеристичнији за Византију. Насупрот томе, број ових представа није нарочито велик. Њему конкурише и

истискује га дворски тип — анђела у лоратном оделу, са жезлом, лабарумом и куглом. У суштини, овај последњи тип доминира у монументалном сликарству и иконопису, исто као и у сфрагистици, где су ратничке представе доста ретке.

Од мени познатих моливдовула најранији је припадао Нићифору Вотонијату (према натпису — у време кад је он био севаст и дукс Хеладе),<sup>67</sup> односно датира се у другу половину XI века. Арханђео Михаило је овде приказан у војничкој одећи са мачем на левом рамену и корицама постављеним под углом према телу, на фону плашта. Он очигледно стоји на облаку, који је означен помоћу лукова.

Неколико других печата, који задржавају исти иконографски тип са незнатним одступањима, потиче из XII и XIII века (на пример један који је припадао Михаилу Дуки, деспоту Епира око 1204. г., други — Алексију Манасији):<sup>68</sup> на последњем се јавља касни облик слова „Ж“, који је већ запажен на низу камеја. И у овом случају, као и у више других, подаци сфрагистике могу послужити, дакле као важан елемент приликом датирања споменика глиптике.

Ратнички лик Михаила, поред дворског, лоратног, јавља се као изузетак на новцу Исака II (1185—1194),<sup>69</sup> али арханђео овде прати цара и држи мач у корицама.

Можда се најранији примери приказивања арханђела Михаила као ратника јављају у минијатурама. Варијанта слична оној у глиптици постоји, на пример у рукопису бр. 510 париске Националне библиотеке<sup>70</sup> „Беседа Григорија Назијанског“ (с краја X в.), у свитку Исуса Навина и Менологу Василијевом (X в.).<sup>71</sup> Познат је и на емајлима XI—XII века, као на Сијенском окову<sup>72</sup> (поред лоратног — дворског лика, који је три пута поновљен), као и на познатој икони у ризници Сан Марко, где је приказан са мачем, али и са сфером.<sup>73</sup>

Најзад, важно је забележити циклус сцена из историје анђела на бронзаним вратима, 1076. године у светилишту св. Михаила у Монте Гаргано.<sup>74</sup> На овом несумњиво цариградском споменику, у сцени са Исусом Навином, арханђео је приказан са атрибутима и у оклопу који су веома слични већини камеја.

Не искључује се могућност да су неке представе у минијатурама и малим уметничким облицима биле надахнуте ликом на чији је опис први пут скренуо пажњу Д. В. Ајналов.<sup>75</sup> Говорећи о побуни кесарисе Марије за владе цара Алексеја, сина Манојла Комнина, Никита Хонијат описује један догађај, када „заштитници кесарисе... потиснути са свих страна, напуштају трг Аугустејона и улазе у припрату цркве св. Софије, где је у вештом мозаику представљен први и најславнији међу арханђелима блиски Богу-Михаило са обнаженим мачем, који као да је чувар светилишта“.<sup>76</sup>

На жалост, овај лик се није сачувао, али популарност цариградских прототипова, трансформисаних или пак буквално поновљених у различитим материјалима — и у многим центрима који су чак били изван граница царства добро је позната. Што се тиче италијанизирајућих споменика, може се претпоставити да су неки од њих били повезани са Монте Гарганом, где је култ арханђела Михаила био веома развијен.<sup>77</sup>

И поред хипотетичности појединих ставова изречених у вези са овом серијом аналогних дела, која се могу распоредити у неки типолошки низ, треба подвући једну важну црту, већ више пута запажену у другим врстама примењене уметности, а то је поновљивост, канонизам појединих ликова. Серијско обележје споменика можда указује на заједничке центре производње; напротив, неке особине, које су својствене овим или оним примерцима, дозвољавају да се прате разлике између западних копија и византијских оригинала, итд. Занимљиво је да канон прихваћен за лик арханђела Михаила делује и на паралелне ликове: Х. Венцел је сасвим исправно упоредио св. Ђорђа на камеји из колекција Барђело у Фиренци са размотреном групом камеја.<sup>78</sup> Она се разликује само одсуством крила.

Други лик који је привукао нашу пажњу, лик који се чешће јавља у глиптици, јесте пророк Данило. На жалост, у овом случају не располажемо ниједним непосредно или посредно датираним узорком а иконографски репертоар моливдовула је исувише ограничен и унеколико се разликује од камеја. На неким камејама које Х. Венцел најсигурније проглашава за византијске постоје појединачно пророка у фригијској капици и хитону закопчаном на грудима.<sup>79</sup> У сфрагистици такав иконографски тип није нам познат. Што се тиче Даниловог лика — профила на камену из Загорског музеја, П. Јургенсон је зацело довољно аргументовано сврстао тај лик у период Палеолога.<sup>80</sup> Најчешће је пророк приказан у стојећем ставу, у пози оранта са два лава са стране.

Овај лик, као што је познато, био је веома распрострањен почев од дубоке древности: док је на Западу, посебно у живопису катакомби, најчешће приказиван наг, на Истоку је (на пример, на споменицима Грузије и Јерменије) Данило обично обучен у карактеристичну тунику са фестонима и у чакширама које су понекад сличне дугим чизмама.<sup>81</sup> Занимљиво је

да се иста представа налази на познатој стакленој чаши из Подгорице, из IV века,<sup>82</sup> која уопште није источног порекла, као и на равенском саркофагу нешто каснијег доба.<sup>83</sup>

На пиксиди од слоноваче из VI века (Британски музеј)<sup>84</sup> може се видети карактеристична капа која се идентификује као фригијска, као и иста одећа; лавови су представљени у профилу, са окренутим главама уназад.

Данило је такође приказан на две камене плоче које се чувају у Археолошком музеју у Истамбулу: једна од њих, која се сачувала у фрагментима (само у горњем делу), нађена је у Цариграду, А. Грабар датира ту плочу (вероватно исувише рано) у време око 400 г.<sup>85</sup> Другу, која је пронађена на Тасосу, он датира VI веком.<sup>86</sup> На првој се сачувао само горњи део фигуре оранта, који стоји испод лука. А лук као да има завесу у дубини. Данило је под фригијском капом. Драперије су дате у густим наборима које се ритмички понављају и скупљају под углом. На другој плочи (која је очувана скоро у целини) поред Данила у традиционалној одећи (опасани хитон са фестонима, плашт закопчан на грудима, на чијем фону је приказана фигура оранта под фригијском капом) налази се представа Авакума кога анђео држи за косу. Лавица лиже пророку ноге, а десно је лав чија је глава окренута анфас.

У рановизантијско доба сврставају такође александријску тканину (из берлинског Музеја примењене уметности), на којој су лавови приказани са окренутим главама уназад, слично пиксиди из Британског музеја.<sup>87</sup>

О овој теми расправљао је Ј. А. Смирнов, у вези са публикацијом такозваног сиријског тањира, на коме се налази представа Данила у веома својеврсном облику. У вези са овом темом важни су наведени материјали ране глиптике, очигледно источног порекла, на којима је лик пророка тесно повезан са илустрацијама епског мита о Гилгамешу.<sup>88</sup> На репродукованим гемама Данило је приказан наг, а у једном случају у одећи. Лавови су распоређени вертикално, као да стоје на задњим шапама (поза која је у касније доба доста често коришћена за представе на тканинама и у западноевропској скулптури).

Тешко је успоставити везу између тих гема и оних из периода који се разматра у овом раду. Истина, рано резбарено камење разликује се од скоро истовремених моливдовула VI—VII века. На овима су представе веома схематичне,<sup>89</sup> посебно лавови са главама окренутим уназад. Ипак се може запазити веза између ових печата, пиксиде и горе поменуте тканине. Таква традиција приказивања лавова очувана је на каснијим споменицима — на пример, на познатој минијатури у рукопису Козме Индикоплова, из X века (Ватиканска библиотека).<sup>90</sup>

Лавови у стојећем ставу, приказани са стране, укосо, у сагласности са обликом предмета, представљени су на појединим моливдовулима XI—XII и XIII—XIV века. Данило орант је у обичној краткој туници, у чакширама и плашту који је закопчан на грудима и раширен иза леђа. Није јасно да ли на нешто ранијем примерку постоји фригијска капица, која је очигледно приказана на касном печату.<sup>91</sup> Представе на моливдовулима су несумњиво повезане са другим специфично византијским споменицима.

Према очуваним примерцима глиптике може се констатовати да се они тесно додирују, чинећи извесну заједничку групу. Данило се приказује у стојећем ставу, обучен у кратку тунику (понекад са фестонима), у чакширама и плашту закопчаном на грудима, који је пребачен на леђа, са фригијском капицом (обично веома малом, уздигнутом изнад фризура). Запажа се разлика у пропорцијама: оне су сложеније, на минхенској и напуљској (двостраној)<sup>92</sup> камеји, а финије на једној која припада Ермитажу и посебно на оној из Торина.<sup>93</sup> Ова последња, коју је Венцел са највећом сигурношћу означио као италијанску, по многим особинама стварно заузима завршно место у овом низу споменика. На чело низа могла би се истаћи минхенска гема, која је најближа византијским узорима: јасно изражени фестони на туници; лавови приказани са стране у профилу у лежећем ставу, и поред тога што су друкчијих пропорција и друкчији по третману него они византијски, подсећају на византијску варијанту композиција. Затим следи напуљски примерак, где Данило као да стоји на лавовима, а они су такође приказани са стране. Мала камеја из збирке Ермитажа веома својеврсно третира Данилову одећу; дебеле мале фигуре лавова представљају даље одступање од византијске представе о тим животињама.

Други сардоникс из Ермитажа је доста близак оном из Торина: исти принцип контрастног издвајања фигура у тамном слоју камена на светлом фону, слични третман одеће, приметна тенденција ка финим пропорцијама, веома условна представа лавова са несразмерно дугим реповима (скоро равним по величини телу), који као да су приказани одозго, фронтално. На торинском примерку репови нису видљиви, животиње као да су се склупчале, а пророк је приказан у лакој финој окрету. Он је стилски доста близак камеји са представом св. Ђорђа из колекције Барђело у Фиренци.

Ако се прихвати мишљење Венцела о италијанском пореклу ових сардоникса, где се тамне фигуре издвајају на светлој позадини, онда се и камеја Данила са лавовима из Ермитажа мора сматрати италијанском имитацијом византијског узора. Уз то, занимљиво је да тип лавова, који постепено еволуира и све више добија симболички значај, у својој основи истоветан (са изузетком можда напулске геме): за разлику од византијских мршавих пропорција лавова, ови су пре једри, са кратким телима и великим округлим њушкама.

Насупрот другим представама које се јављају у глиптици ми немамо у овом случају паралела из области сфрагистике, па поставља се питање да ли су се очувале до данас чисто византијске камеје истог садржаја. Ово питање захтева пажљиву анализу, а засад је немогуће дати коначан одговор.

Размотрени примери нипошто не ограничавају репертоар византијске глиптике; на пример, поред представа једног лика, постоје и камеје на којима су изрезане сцене из Јеванђеља. Разматрању тог материјала, као и неким овде необухваћеним ликовима светитеља, биће посвећена следећа студија.

## AN ATTEMPT AT CLASSIFICATION OF MONUMENTS OF BYZANTINE GLYPTICS

The author indicates interrelation of Byzantine cameos, dividing them into groups according to the iconographic repertoire. Byzantine glyptics material kept in the collections in USSR has been studied, with reference to analogies with articles from other collections in the world. The material is classified according to the iconographic themes occurring most frequently in Byzantine cameos (Christ, the Virgin, Holy Warriors, St. Michael in particular, and, the last, prophet Daniel). The grouping of iconographic variants of the central characters in cameos also enabled their classification by stylistic qualities. Such method of work has provided a more reliable basis for finding out whether all examined cameos were produced by Byzantine masters, or some of them were made by the western, Italian craftsmen, who had imitated the former.

A. BANK

<sup>1</sup> H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 8 (1941), 49—98; *Datierte und datierbare byzantinische Kameen*, Festschrift Friedrich Winkler, Berlin, 1959, 9—21; *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. VII (1958), 239—278; *Die Mittelalterlichen Gemmen der Staatlichen Münzsammlung zu München*. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. Bd. VIII (1957), 37—56; *Die byzantinischen Kameen in Kassel*. Zur Problematik der Datierung byzantinischer Kameen, „Mouseion“, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln, 1960, 88—96; *Die Kamee der Kaiserin Anna*. Zur Datierung Byzantinisierender Kameen. Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin, 1968, 1—11.

<sup>2</sup> H. Wentzel, *Die byzantinischen Kameen in Kassel*, 91.

<sup>3</sup> H. Wentzel. *Datierte und datierbare byzantinische Kameen*. Abb. 4—5, 11—12; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*. London, 1970, fig. 164.; A. В. Банк, *Международная выставка византийского искусства в Единбурге—Лондоне*. Византийский временник, XVIII (1960), сл. 4.

<sup>4</sup> А.В. Банк, *Несколько византийских камней из собрания Государственного Эрмитажа*. Византийский временник. XVI (1959), 207—209, табл. 1. № 2., А.В. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград — Москва, 1966, № 170.

<sup>5</sup> А.В. Банк, *Византийское искусство*, № 163.

<sup>6</sup> А.В. Банк, *Византийское искусство*, № 159.

<sup>7</sup> В. Пуцко, *Несколько византийских камней из древнерусских городов*. Сборник Радова Византологског Института, Књ. XII, Београд (1970), сл. 4, 119—121.

<sup>8</sup> Н. Овсяников, *Ново-Девичий монастырь*. Москва, 1968, стр. 26.

<sup>9</sup> E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes*. Paris, 1897, pl. XXXIX, fig. 331, P. 178—179.

<sup>10</sup> Инв. 1 Гос. Исторического музея 74034.

<sup>11</sup> H. Wentzel, *Die mittelalterlichen Gemmen*. Abb. 23, S. 64.

<sup>12</sup> Инв. № Госуд. Эрмитажа в 374.



- <sup>13</sup> H. Wentzel, Die byzantinischen Gemmen in Kassel, 92, 94 — 95, H. Wentzel, Staatskameen im Mittelalter. Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. IV, (1968), 48.
- <sup>14</sup> W. Wroth, Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum. Vol, II, London, 1907, pl. LX, 3; LXI, 7;
- <sup>15</sup> W. Wroth, Catalogue. vol. II, pl. XXXVII, 15; XXXVIII, 15—16; XLIX, 16—18; L, 10. Н. П. Лихачев, Некоторые старейшие типы печати византийских императоров, М. 1911, сл. 77—78, 82. Ова варијанта има неког трага на новцу Михаила VII. Види: W. Wroth, Catalogue, LXIII, 1—3.
- <sup>16</sup> H. Wentzel, Datierte und datierbare Kameen. Abb. 8, 13 — 14.
- <sup>17</sup> W. Wroth, Catalogue, pl. LIII, 7, 12 — 14; LIV, 4,5; LV, 2 — 5; LVI, 1 — 8; 12 — 14; LVII, 2 — 3; LVIII, 1 — 5; 6 — 10. LXII, 8 — 9;.
- <sup>18</sup> L. Popovich, A Byzantine Cameo. "The Bulletin of the University Museum of Pennsylvania (1962 —, vol. 4, № 3, p. 29 — 33; Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition Held at the Baltimore Museum. 1947. pl. LXXVII, № 554.
- <sup>19</sup> H. Wentzel, Die byzantinischen Kameen in Kassel. Abb. 80.
- <sup>20</sup> А. В. Банк, Новая византийская камея с изображением Христа. „Сообщения Государственного Эрмитажа”. XXXI (1970), 44—45.
- <sup>21</sup> А. В. Банк, Византийское искусство. № 107—108.
- <sup>22</sup> А. В. Банк, Несколько византийских камей. Таб. I, 3—4, 210—213.
- <sup>23</sup> H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen in Italien. Taf. B, 1; № 806, 271.
- <sup>24</sup> E. Babelon, Catalogue. pl. XXXII, № 34; A. Grabar, L'art byzantin du moyen age. Paris, 1963, 33.
- <sup>25</sup> Л. В. Писарская, Памятники византийского искусства в Государственной Оружейной палате, Ленинград—Москва, 1964, № XXXIV.
- <sup>26</sup> В. Пуцко, Несколько византийских камей, сл. 5—6, 121—123.
- <sup>27</sup> O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East, London 1901, № 106, pl. III.
- На жалост, квалитет репродукција не дозвољава да се у круг ових споменика укључе камеје из манастира Хиландара у Атосу: ул. Св. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник Византолошког института, књ. 3, Београд, 1955, 182—183, таб. 45. Аутор је вероватно исправно датирао већу од две камеје у XI век. Донекле изазива сумњу рани датум двеју других камеја (на једној је Христос приказан у стојећем ставу, док је на другој — до појаса). Можда би било тачније ставити их у XII век. Што се тиче камеје која се чува у Музеју примењене уметности у Београду, њено датирање у XIII век, које је предложила Б. Радојковић, изгледа доста аргументовано. Даљи развој сличног типа Христа може се видети на камеји која се чува у Загорском музеју: ул. Б. Радојковић, Камеја са Христом Пантократором. Зборник Светозара Радојчића, Београд, 1969, 283—286; Т. В. Николаева, Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея, Каталог. Загорск, 1960, бр. 4, 94—96.
- <sup>28</sup> H. Wentzel, Die byzantinischen Kameen in Kassel, 91.
- <sup>29</sup> Л. В. Писарская, Памятники византийского искусства, таб. X, 23—24.
- <sup>30</sup> Marvin C. Ross, Catalogue of the Byzantine and early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. I, Washington, 1962, № 120, pl. LVIII.
- <sup>31</sup> L'art byzantin — art Européen, Athènes, 1964, № 114, pl. 199.
- <sup>32</sup> А. Банк, Византийская камея с изображением Христа на троне. Зборник радова Византолошког Института, Књ. VIII, I. Mélanges G. Ostrogorsky, Београд, 1963, 39—42.
- <sup>33</sup> H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen in Italien, Taf. B, 3; s. 271.
- <sup>34</sup> A. Pasini, II tesoro di San Marco in Venezia, Venezia, 1885, 55 — 56, № 62, tav. XXXV.
- <sup>35</sup> В. Пуцко, Несколько византийских камей, сл. 7.
- <sup>36</sup> Swarzenski, The Cneeling "Acolithe" in the Morgan Library. Studies for Bella de Costa Greene, Pirnceton, 1954, 179, Abb. 150.
- <sup>37</sup> H. Wentzel, Datierte und datierbare Kameen, 17 — 18.
- <sup>38</sup> А. Банк, Византийская камея с изображением Христа, сл. на стр. 42.
- <sup>39</sup> H. Wentzel, Datierte und datierbare Kameen, Abb. 10 D. Talbot Rice, The Art of Byzantium, London, 1959, fig. 150.
- <sup>40</sup> H. Wentzel, Die byzantinische Kameen in Kassel, Abb. 94.
- <sup>41</sup> Инв. № w 1110; V. G. Poutsco, Deux oeuvres de la glyptique byzantine à Pskov. «Byzantion», XXXIX (1969), Bruxelles, 1970, pl. II, 3—5; В. Пуцко, Несколько византийских камей, сл. 10—11.
- <sup>42</sup> А. В. Банк, Византийское искусство, № 169; А. В. Банк, Несколько византийских камей, стр. 207—210, табл. I, I.
- <sup>43</sup> А. В. Банк, Несколько византийских камей, 209.
- <sup>44</sup> Marvin C. Ross, Catalogue, vol. 1. № 121, pl. LVIII, p. 100.
- <sup>45</sup> O. M. Dalton, Catalogue, № 109, pl. III.
- <sup>46</sup> A. Pasini, II tesoro, № 62.
- <sup>47</sup> V. Laurent, Les sceaux byzantins du Médailler du Vatican. Citta del Vaticano, № 186, p. 198 — 199.
- <sup>48</sup> Публикација је мени непозната. Спомине се код: H. Wentzel, Staatskameen im Mittelalter, Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. IV, 1961, S.
- <sup>49</sup> Marvin C. Ross, Catalogue, vol. 1, pl. LVIII, №№ 122, 123, p. 102,
- <sup>50</sup> Marvin C. Ross, Catalogue, vol. 1, pl. LVIII, №№ 122, 123, p. 102,
- <sup>51</sup> The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970, Catalogue by Conrad Hoffmann, New-jork, 1970, № 336, p. 325 — 326; P. Verdier, Gem Carving. The Virgin of Intercession, The Walters Art Gallery Bulletin, 1961, 101 — 102.

- <sup>51</sup> Marvin C. Ross, *Catalogue*, № 101 — 102.
- <sup>52</sup> F. Eichler und E. Cris, *Die Kameen im Kunsthistorischem Museum. Wien 1927*, № 134.
- <sup>53</sup> H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen in Italien*, Taf. B, 6; № 1489, 268.
- <sup>54</sup> O. M. Dalton, *Catalogue*, pl. III, № 163, p. 18.
- <sup>55</sup> W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig, 1930, № 2737, 125, Taf. 4.
- <sup>56</sup> W. C. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke*, № 763, 123 — 125, Taf. 4.
- <sup>57</sup> R. Righetti, *Opere di glittica dei Musei Sacri e Profano*. Biblioteca Apostolica Vaticana. Guida. VII, tav. VI, 9.
- <sup>58</sup> А. В. Банк, *Византийское искусство*, № 160, 305—306.
- <sup>59</sup> Л. В. Писарская, *Памятники*, стр. 22.
- <sup>60</sup> H. Wentzel, *Zu dem Encolpion mit dem Hl. Demetrios im Hamburg*, *Yahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 8 (1963), 11 — 24; H. Wentzel, *Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glasspasten im byzantinischen Stil*. Festschrift für Erich Meyer. Hamburg. 1959, 50; H. Wentzel, *Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloss zu Windsor*. Zur ikonographie der byzantinischen Kameen mit den Hl. Rittern, Festschrift für Fr. Gerke. Baden-Baden, 1962, 103 — В. Пуцко, *Несколько византийских камней*, 131—135 и др.
- <sup>61</sup> H. Wentzel, *Staatskameen*, Abb. 4.
- <sup>62</sup> P. Jurgenson, *Zwei Kameen aus der Macedonischen Periode*. *Byzantinische Zeitschrift*, XXVII (1927), 50, Abb. 1. Т. В. Николаева, *Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея*. Каталог. Загорск, 1960, № 2, сл. 92.
- <sup>63</sup> Л. В. Писарская, *Памятники*, табл. X, 24; В. Пуцко, *Несколько византийских камней*, сл. 14—15, 134—135. H. Wentzel, *Die mittelalterlichen Gemmen... zu München*, Abb. 11, 11a; S. 43, 53; H. Wentzel, *Die byzantinischen Kameen in Kassel*, S. 88, 92, 93, Abb. 83; A. Podlaha und Ed. Šittler, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale. Der Domschat in Prag*, Prag, 1903, fig. 31a, S. 39.
- <sup>64</sup> A. Podlaha und Ed. Šittler, *Op. cit.*, fig. 31a.
- <sup>65</sup> H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen in München*, Abb. 11, 11a.
- <sup>66</sup> *Ивв.* № w 370;
- <sup>67</sup> Собр. Эрмитажа; М. 8090; Н. П. Лихачев, *Моливдовулы греческого Востока*, табл. XIII, 2 *Сфрагистический альбом*, ч. II (Рукопись Архив Академии Наук, ф. 246, оп. I, № 19).
- <sup>68</sup> Собр. Эрмитажа М. 8067; Н. П. Лихачев, *Моливдовулы*, таб. XXXIII V. Laurent, *Les sceaux byzantins du Medailler du Vatican*. Citta del Vaticano, № 186, p. 198 — 199.
- <sup>69</sup> W. Wroth. *Catalogue*, vol. II, pl. LXXI, 16, 17; LXXI, 1. p. 590.
- <sup>70</sup> H. Omont, *Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl.
- <sup>71</sup> В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*. т. I, Москва, 1947, табл. IV.
- <sup>72</sup> L. Dami, *L'Évangélario greco della Biblioteca di Siena „Dedalo“*, III (1922), p. 227 — 240; ili p. 228, 229, 231, 232.
- <sup>73</sup> K. Wessel, *Byzantine Enamels*, Irich University Press, 1969, p. 94.
- <sup>74</sup> L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris, 1931, pl. XLVIII; В. е F. Forlat, *Porte byzantine di San Marco*, Venezia, 1969, tav. 5; А. С. Уваров, *Сборник мелких трудов*. под ред. П. С. Уваровой. т. I, Москва, 1910, таб. IX.
- <sup>75</sup> Д. В. Айналов, *Применения к тексту книги „Паломник“ Антония Новгородского*. Журнал Мин-ва Народного просвещения. ч. III, 1906, 241.
- <sup>76</sup> Nicetas Choniata, *Historia*. Bonnae, 1835, Alex. VI, p. 308.
- <sup>77</sup> Fr. Wiegand, *Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1886, S. 16—19, 22, 23 etc.;
- <sup>78</sup> О. А. Добиаш—Рождественская, *Культ св. Михаила в латинском средневековьи*. V—XIII стр. 91—121.
- <sup>79</sup> H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen in Italien*, S. 225 — 226, Abb. 24, 27; H. Wentzel, *Die byzantinischen Gemmen in Kassel*, S. 93, Abb. 83.
- <sup>80</sup> H. Wentzel, *Die byzantinischen Kameen in Kassel*, S. 91 — 92; H. Wentzel, *Die Mittelalterliche Gemmen... zu München*, S. 52.
- <sup>81</sup> P. B. Jurgenson, *Zur Frage des Characters der byzantinischen Plastik während der Palaiologischen Zeit*, В. Z. 29 3—4; S. 271—278; Т. В. Николаева, *Произведения мелкой пластики в Загорском музее*, Каталог. I, 3, 93—94.
- <sup>82</sup> Б. Н. Аракелян, *Сюжетные рельефы Армении*. IV—VII вв, Ереван, стр. 115, табл. 9—10; И. А. Орбели, *Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар*. Избранные труды, т. I, Москва, 1968, стр. 102, таб. 23; Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тбилиси, 1968, 66, 156—157, таб. 57.
- <sup>83</sup> А. В. Банк, *Византийское искусство*, 281. таб. 29.
- <sup>84</sup> F. W. Deichmann, *Ravenna. Geschichte und Monumente*. Wiesbaden 1969, Abb. 153.
- <sup>85</sup> W. V. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, № 167, Taf. 54, S. 19, 78.
- <sup>86</sup> A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1962, pl. XII, 4, p. 47.
- <sup>87</sup> *Istin. d. pl.* XVII, 1; p. 48
- <sup>88</sup> Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925. vol. 1, p. 85, fig. 28.
- <sup>89</sup> Д. А. Хвольсон, Н. В. Покровский, Я. И. Смирнов, *Серебряное сирийское блюдо, найденное в Пермском крае*. МАК. № 22, СПб, 1899, стр. 30, 39—44., сл. 15—16.
- <sup>90</sup> А. В. Банк, *Византийское искусство*. № 122.
- <sup>91</sup> Diehl, *Manuel*. vol. 1, p. 241, fig. 115; H. Omont, *Miniatures*, pl. LVII, 1; O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, fig. 286, p. 479 (Менолог Василија II).
- <sup>92</sup> *Ивв.* № Г. Э. М. 8191; Лихачев, таб. LXVI, 8 и LXVI, 7.
- <sup>93</sup> H. Wentzel, *Die mittelalterliche Gemmen... zu München*, Abb. 43, 52. H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen... in Italien*, S. 268, Taf. B. 7. № 1497.
- <sup>94</sup> U. d. Abb. 26, S. 273,
- <sup>95</sup> H. Wentzel, *Die Byzantinischen Kameen un Kassel*, S. 91.,



## НОВЧАРСТВО КРАЉА ДРАГУТИНА И СИНА МУ ВЛАДИСЛАВА II

Прилог за историју српског народа.

Љубомир НЕДЕЉКОВИЋ

У многе нерешене, делимично или погрешно решене проблеме српског средњовековног новчарства спада и готово читава група новца краља Драгутина и Владислава II. У целој тој групи главну проблематику претставља нови тип рашког новца, на коме је владар у стојећем ставу, под круном и са крстом у десној руци, а натписи у ћирици су разнолики, и то:

- 1) „Равѣхѣн—Стефан“, у две основне варијанте.
- 2) „Стефан—Владислав“, са једном познатом врстом.
- 3) „Равѣхѣн—Владислав“, у две подврсте и више варијанти.
- 4) „Равѣхѣн—Стефа(н)“, у две главне подврсте и то:
  - а) бољи стил обраде, ситнија слова, ређи ковнички и словни знаци.
  - б) другачија а лошија обрада, крупна слова, са честим и разноликим ковничким и словним знацима.

О питању ове групе сличног типа новца у четири основне врсте, а у више варијанти, доста се до сада расправљало, али најчешће погрешно и недокументовано. Шафарик<sup>1</sup> и Луценбахер,<sup>2</sup> т. ј. Ерди<sup>3</sup> сматрали су да прва врста припада краљу Радославу, а све четири остале Владиславу I; слично гледиште заступао је и Рајхел,<sup>4</sup> а слично и Чremoшњик.<sup>5</sup> Љуба Ковачевић<sup>6</sup> и касније слично и Сарија<sup>7</sup> пошли су знатно бољим путем, јер су прву врсту доделили Драгутину, а све остале Владиславу II. Сличног мишљења је и Марић.<sup>8</sup> Тако се бар искристалисало гледиште да ниједан српски владар пре Уроша I. није у домаћој ковници ковао свој новац, а према томе ни Владислав I, јер за то не само да не постоји никаква прихватљива документација, него нису постојали ни одговарајући економско-политички услови.

Ковачевић је први уочио да на свим тим врстама новца не постоји у натписима владарска, одн. краљевска титула, што значи да те врсте новца могу припадати само Драгутину и Владиславу II, јер они тада нису носили краљевску круну, пошто су били угарски вазали. Сличност ових врста новца са онима бугарског цара Свјатослава Тертера, иако се временски поклапају (1300—1322), не може се прихватити као средство за датирање, као што је сматрао Сарија а прихватио Марић, јер се у оба случаја ради независно, о очигледном а делимичном копирању тадањег и ранијег византијског новца (као на пример Јован II Комнена, 1118—1143, Сабатије Т. LIV, 9; Андроника I Комнена, 1182—1185, Сабатије Т. LVII, 14; Михаела VIII Палеолога, 1261—1282, Сабатије Т. LIX, 9, итд.). Имитирање Тертеровог новца није имало никаква смисла, пошто није Драгутин одржавао са Тертером добре односе, него Милутин, поготову што је тада бугарска држава била у опадању а Рашка у великом успону.

Први аутори који су почели тумачити наше средњовековно новчарство били су махом странци, који нису познавали ни наш језик ни историју, а без икакве историографске и стручне документације они су се у томе веома тешко сналазили. Нарочити проблем било је владарско име у натпису на новцу, јер сви Немањићи су носили име Стефан или Урош, а некада и оба упоредо, те су тако страни аутори некако отприлике, без документације, готово редовно погрешно одређивали који новац коме владару припада. Тако и у овој групи новца јављају се имена Стефан и Владислав, или оба заједно, те су готово сав тај новац страни аутори доделили Владиславу I, вероватно из разлога што је Владислав I био краљ, а Владислав II само угарски вазал, те су при томе на Драгутина сасвим заборавили. У исту грешку

<sup>1</sup> Шафарик Јан, Гласн. Др. Срп. Слов. III, 1851, стр. 197, 202, 204 и 205, Т. I, 6—12, и Гласн. IX, с. 204, Т. I, 2.

<sup>2</sup> Luczenbacher J., A szerb zsupanok, kiralog es czarok penzei, Budae 1843, s. 26—1 i 2 i s. 28—29, 1.

<sup>3</sup> Erdy J., A Boszna es Szerb regi emlek, Budae 1857, s. 13—5, 14—6 i 15—8, i 10.

<sup>4</sup> Reichel J., Serbiens alte Muenzen, St. Petersburg 1848, s. 8, Т. XIII, 8, i s. 19, Т. XV, 25.

<sup>5</sup> Чremoшњик Гр., Развој српског новчарства до краља Милутина, Срп. Кр. Акад. Београд 1933, Пос. изд. СИ, др. и ист. списи 43, стр. 3—4.

<sup>6</sup> Ковачевић Љ., Наставник V, Београд 1894, и Дело 1894, стр. 154.

<sup>7</sup> Saria Bald., Numism. Bericht aus Jugosl. N. 269, Graz 1927, i Südostforschungen, München 1954, Bd. XIII, s. 30—31.

<sup>8</sup> Марић Раст., Студије из срп. нумизматике, САН, CCC-IX, 20, Београд 1956, стр. 156—159, Т. XXXII, 5—9.

је пао и Љубић,<sup>9</sup> који је на Т. III, 13—24, целу ову групу доделио Владиславу I, а само ону врсту са латинским натписом на Т. VI, 7, Владиславу II, чиме је понајвише оштетио Драгутина. Љубић је исто тако начинио велике грешке када је знатан део Дечансковог новца доделио Драгутину (Т. V, 8—14 и Т. VI, 1—4,) као и прву Душанову краљевску врсту (Т. V, 23 и 24).

Код нас је касно уведена научна нумизматика, услед чега су домаћи аутори наилазили на велике тешкоће, па углавном и грешили, јер поред недостатка историографске документације, нису имали на располагању никаква ранија искуства. У првом реду требало је извршити што бољу класификацију новца по појединим владарима, а тек тада утврдити и ред ковања. Тек овако сређен нумизматички материјал, упоређен с одговарајућим историографским и другим материјалом, моћи ће да баца још више светлости на тадашње економско-политичке прилике, па да пружи и неке до сада непознате податке. Исто тако и постојећи историографски материјал биће нам кадшто велика помоћ при разумевању смисла ковања неке врсте новца, а то је значајно и за класификацију и за датирање ковања самога новца. Тиме тадашње новчарство добија значај првокласног историјског документарног материјала, јер, ако је новац добро класификован и датиран, он ће нам са свим својим особинама пружити више могућности за боље упознавање економско-политичких прилика свога доба. Новац је према томе огледало суште стварности свога доба, те са правом очекујемо да нам пружи и реалне податке. За боље разумевање свега онога што нам пружа ова група новца, потребно је да је доведемо у континуелну везу са претходним Драгутиновим новцем.

Ми сматрамо да је први Драгутинов новац са његовим младим ликом (Т. I, 1) кован око 1371. г., када се појавио као „млади краљ“, јер само тако можемо разумети његове касније врсте новца са знатно старијим ликом. У прилог томе говоре и подаци по Theineru, Hungariae Istorica, I, 303; као и Katona, VI, 546, где се 2. јула 1271. г. у уговору између угарског краља Стефана V и чешког краља Отокара помиње: „fratrem nostrum Urossium regem Servie et Stephanum filium eius, iuniorum regem Servie, generum nostrum“. Тај млади Драгутинов лик је по сличности доста упоредив са његовим ликом на фресци у пећкој припрати (Т. I, 2). Од потпуног преузимања власти 1276. г., па до 1282 (дежевски уговор), а вероватно и нешто касније, Драгутин кује сопствену најбројнију врсту новца, по узору на свога оца Уроша I (Т. I, 3). У међувремену кује Драгутин и своју сувладарску врсту новца са братом Милутином, коју је Љубић на Т. IV, 18, погрешно приказао као Драгутинов новац. Ту видимо са леве стране натпис „Stefan“, као и на другим сличним Драгутиновим динарима, а са десне стране „Urosvs“ уместо „S. Stefan“, док је све остало, па и лик владара, приказано као и на свом другом сличном Драгутиновом новцу. У то доба је већ увелико наступила тежинска девалвација рашког динара, а свакако је убрзо и Драгутин престао са ковањем свога новца, јер је по дежевском уговору привремено препустио готово све своје рашке земље брату Милутину, а са друге стране примио у лено, за своју жену Катарину, угарску принцезу, такозвану „Растиславову баштину“ (Мачву, Срем, северноисточну Босну, а вероватно и Браничево). Драгутинова вазалска државина била је у ствари тампон-држава између Угарске и Рашке, која је блокирала дотадашње угарске политичке тежње путем моравске долине, што је ослободило руке Милутину за успешну борбу против Византије. Под таквим околностима Милутин је у потпуности преузео целокупно даље ковање рашког новца, све до 1301. г., када је изумрла Драгутину суверена Арпадова династија (Андраш III). Тада су се за дуже време политичке прилике у Угарској знатно погоршале, што је могло изазвати извесне политичке амбиције Драгутина, а свакако и Милутина, да се домогне Драгутинове вазалске баштине. Када се касније појавио и Дечански као Милутинов наследник, било је јасно да се дежевски уговор неће одржати, што је довело до политичког сукоба између Драгутина и Милутина. Под таквим околностима Драгутин већ одмах после 1301. г., а после дуже паузе, приступа поновном ковању свога новца, потпуно новог типа, са владарем без круне, на престолу, већ старачког лика, а са натписом „MONETA REGIS STEFANI“ (Т. I, 4). Те врсте новца имамо данас веома мало и у незнатном броју варијанти, из чега се може закључити да је кратко време кован. Тиме је Драгутин заузео став према Милутиновим аспирацијама. При томе је морао свакако и тактизитирати, јер се није могло знати какав ће бити став будућег угарског владара према Драгутиновој вазалској држави. Ова поновна врста Драгутиновог новца, сем што је новог типа, обрађена је и другачијим стилем, од другачијег материјала, па и неке друге ковничке обраде, те није искључено да је обрађена у некој угарској ковници. Тежине и величине је као и други тадањи Милутинов новац, а тек у почетној фази тадашње регенерације рашког новчарства. Иако без круне, краљевски натпис на тој врсти новца је свакако у извесном смислу политички амбициознији него следеће врсте новца Драгу-

<sup>9</sup> Љубић Симе, Опис југославенских народа, Загреб 1875.

тина и Владисалава II, оне са краљевском круном али без краљевског натписа, што је све израз одговарајућег политичког тактизирања.

Долазак Карла Роберта и његово крунсање за угарског краља, 1309. г., нису битно изменили тадашњу политичку ситуацију у Угарској, јер се он учврстио на престолу тек око 1318. г. То је свакако упозоравало краља Милутина да не пренагли. Исто тако то је упућивало Драгутина да одржава своје политичке планове, а нарочито оне према Милутину, што је захтевало да поновно почне са ковањем свога новца. Предња излагања садрже само ориентациони приказ ковања Драгутиновог краљевског новца, дужи прекид ковања, као и прву фазу ковања његовог вазалског новца. Тако ћемо боље разумети смисао ковања друге фазе Драгутиновог и Владиславовог новца, о коме је овде реч. Ту се ради о групи опет новог типа новца: владар стоји под круном и крстом у десној руци, са ћирилским натписом без владарске-краљевске титуле. Целокупан проблем те групе новца није у потпуности решен, јер још увек постоје колебања у питању, шта је ковао Драгутин а шта Владислав II? Још више је проблема око питања, којим редом је ковано. Комплетно решавање тих проблема пружило би веома значајан документарни материјал за осветљавање неких историјских збивања тога доба.

Наш систем упоредне нумизматичке анализе заснива се на проналажењу и утврђивању свих оних најважнијих променљивих елемената у току развоја рашке новчарске школе, са упоредним проналажењем и тумачењем адекватних историографских података, а степен њихових подударана односиће се и на вредност донесених закључака, јер обе те научне дисциплине се у многоме међусобно надограђују. Поред осталих упоредних могућности, можемо се некада успешније послужити и физиогномским оцењивањем владарских ликова, да бисмо уочили извесне особене елементе лика неког одређеног владара, тј. што је својствено само њему, да би и по нешто разноликом приказу једног те истог владара могли не само препознати тога владара, него оценити по могућности и његов старосни развој, па га евентуално успешно упоредити са одговарајућим ликом на некој фресци. Циљ нашег излагања и тумачења у томе да удовољимо чисто шаблонским и казуистичким нумизматичким захтевима, него да помоћу боље класификације и датирања обухватније испитамо и протумачимо нумизматички материјал, те да га оспособимо за употребу и у другим доменима друштвених наука. Према томе нећемо овде изнети а ни поменути све постојеће варијанте појединих врсти новаца, а поготову ако нису ни од каквог утицаја на овакву врсту проблематике.

Већ смо поменули, да је овде постављена проблематика једне групе сличнога типа новца краља Драгутина и сина му Владислава II, са стојећим владарем под круном и крстом у десној руци, а са нешто различити владарским натписима. Покушаћемо да ту групу новца боље класификујемо и прикажемо логичним редом ковања, а то је:

## І. ДРАГУТИНОВА ВРСТА

### 1) П р в а г л а в н а в а р и ј а н т а

А) Владар стоји у византијској царској одори, са круном рашког типа, старачког изгледа, отворена уста, краћи viseћи бркови, а краћа и ређа брада у два прамена; у десној руци жезло са крстом, а лева на грудима. Поред владара, доле, са сваке стране по једна шестопера звезда, а по рубу са десна од горе на доле и около натпис у ћиролици: „:РАБЪХУН: — :СТЕЧАН:“, са интерпункцијом од по три тачкице.

Р) Христос на високом престолу, као и на свом тадашњем рашком новцу, поред главе „ІГ — ХГ“, са нешто боље обрађеним престолом, слично првим динарима Уроша I: претежно седам тачкица са сваке стране дубореза престола, као и на Милутиновим динарима у почетку тежинске ревалвације после 1305. г. (Т. I, 6). Из наше збирке, пром. 21 мм., а теж. 2,22 гр.

Ова емисија је врло стандардно обрађена, са ретким значајнијим варијантама, а то су најчешће грешке и пропусти: „Тсфан“, „Равг“ и слично. Сви примерци су промера од 21—22 mm. Не узимајући у обзир јаче оштећене примерке, тежине 36 измерених примерака износе: Народни музеј у Београду: 1,99 — 2,13 — 2,14 — 2,17 — 2,13 — 2,23 — 2,27 — 2,18 — 2,17 — 2,19 — 2,19 — 2,00 — 2,17 — 2,09 — 2,18 — 2,21 — и 2,17 gr; у Ковачевићевој збирци: 2,18 — 2,32 — 1,99 — 2,12 — 2,22 — 2,10 — 2,12 — 2,13 — 2,10 — 2,13 и 2,15 gr; у нашој збирци: 2,07 — 2,21 — 2,00 — 2,14 и 2,08 gr; код Љубића: 2,07 — 2,21 — 2,09 и 2,14 gr.



Укупна тежина тих 36 примерака износи 77,23 gr., те им је просечна тежина нешто преко 2,14 gr. То је највећа просечна тежина једне одређене врсте међу свим рашким динарима, а већа и од млетачких матапана. Најтежи примерак нашли смо код Ковачевића 2,32 gr. Ова, као и следећа врста динара, поред највеће тежине и промера, је једна од најбоље обрађених дотадашњих рашких динара, а са већим садржајем сребра него и код тадањих млетачких матапана. Свакако да су Драгутинови политички планови у смислу репрезентације и пропаганде захтевали и ковање вредније врсте новца. То је нов тип рашког новца, кован по узору на тадање и раније византијске новце, слично као и динари бугарског цара Свјатослава Тертера. Да је то прва емисија по реду овога типа новца, потврђује упоређење са њеном другом подврстом (Т. I, 7), где већ наступају словни знаци (a—M), а у нешто лошијој обради, нарочито Христовог престола. За тај ред ковања говори и Драгутинов заједнички новац са Владиславом II (Т. I, 8), са потпуно истим елементима приказа и стилске обраде, па и са отвореним устима владара и Христа, а то значи да их је обрадила иста резачка рука. Драгутинов старачки лик на његовој другој по реду вазалској врсти новца (Т. I, 6, 7 и 8), у потпуности се ослања на нешто мало мање старачки лик на његовој првој врсти вазалског новца (Т. I, 4). То је један од веома важних момената у прилог боље класификације Драгутиновог новца и одређивања временског реда ковања, што уједно потврђује да се ту ради о стварном Драгутиновом лику из старијег доба, који се донекле подудара са оним на фресци грачаничке лозе (Т. I, 5). Тако је утврђен континуитет ковања Драгутиновог новца, а тиме је знатно олакшано и датирање тих врста Драгутиновог новца, а то, са обзиром на наведене нумизматичке податке и тадашње политичке прилике, без икаквог оклевања могу се прихватити године између 1310 и 1315.

## 2) Д р у г а г л а в н а в а р и ј а н т а.

А) Владар приказан потпуно исто као и у првој варијанти, и са отвореним устима. Исти натпис, али без оне раније интерпункције у натпису: „Равъхун—Стефан“, а доле поред владара словни знаци: „a—M“.

Р) Христос на високом престолу, као и раније, само је читав приказ нешто лошије обрађен. Из наше збирке, промер преко 21 mm; тем. 2,19 gr. (Т. I, 7). И овде постоје ређе и безначајније варијанте у натписима: „Тифан“, „Стефан“, „Стефан“ и слично. Сви примерци су промера 21—22 mm. Измерано је свега 32 боље очувана примерка (Народни музеј, Ковачевићева и наша збирка) са укупном тежином од 67,76 gr., а то је средња тежина од 2,11 gr. Најтежи примерак нашли смо у крагујевачкој остави Нар. Музеја у Београду, од 2,29 gr. Ова друга варијанта је логичан наставак прве, а кована је нешто после прве, јер у тај прилог говори нешто лошија обрада, недостатак интерпункције уз појаву словних знакова („a—M“), као и нешто смањена тежинска стопа тих динара. Према томе ову другу подврсту можемо сматрати да је кована нешто пре 1315. г.

Према Љубићу (Т. III, 14), вредно је споменути још једну интересантну варијанту ове врсте Драгутиновог новца. Она у потпуности одговара оној првој главној варијанти (Т. I, 6), али је без интерпункције у натпису и без оних шестоперих звездица поред владара, али се испод десног лакта владара налази косо положено слово „Э“, за које Љубић сматра да претставља отворену круну. Ми такав примерак нисмо иначе нигде нашли, а није искључено да је погрешно приказан, јер код Љубића је сав новац приказан по слободним цртежима, а не по фотографији. Тај примерак иначе, по тежини (2,19 gr.) и по примеру у потпуности одговара примерцима прве главне варијанте.

Обе ове подврсте новог типа Драгутиновог новца, представљају уствари другу по реду врсту његовог вазалског новца, који је кован нешто око десет година после оне прве врсте вазалског новца (Т. I, 4). Обе те вазалске врсте новца приказују нам уствари неки контрастни политички смисао, јер у првом случају видимо краљевску титулу без владарске круне, а у другом владарску круну без краљевске титуле. То можемо разумети само као политичко тактизирање Драгутиново и према угарској круни, као и према Милутину, који очигледно не намерава одржати дежевски уговор. Очигледно је да је у томе смислу и кована:

## II. СУВЛАДАРСКА ВРСТА НОВЦА ДРАГУТИНА И СИНА МУ ВЛАДИСЛАВА II.

А) Владар је приказан на потпуно исти начин као и на обе предње подврсте Драгутиновог новца (Т. I, 6 и 7), са потпуно истим старачким лицем и брадом, па и са отвореним устима, а од горе десно на доле и околу је натпис: „Владислав—Стефан“.

Р) Христос на високом престолу као и раније, отворена уста, но престо је нешто лошије обрађен, као и код друге главне Драгутинове варијанте. Поред главе Христа: „IG—XG“,



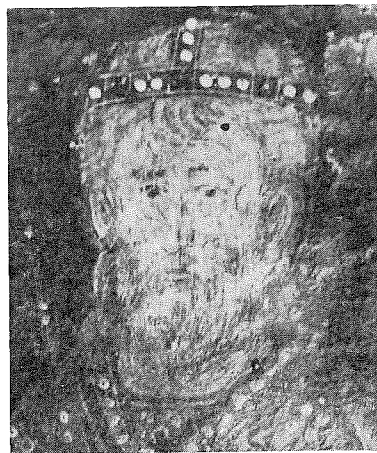
Сл. 1. Драгутинов динар око 1271. г.  
1. Dinar of Dragutin, cca. 1271.



Сл. 2. Драгутин на фресци пећке припрате.  
2. Dragutin in the fresco in the narthex of Peć Patriarchate.



Сл. 3. Драгутинов динар око 1276—1282. г.  
3. Dinar of Dragutin, cca. 1276—1282.



Сл. 5. Драгутин на фресци грачаничке лозе.  
5. Dragutin in the fresco of Gračanica family.



Сл. 4. Драгутинов динар после 1301. г.  
4. Dinar of Dragutin, after 1301.



Сл. 6. Драгутинов динар око 1310—1315. г.  
6. Dinar of Dragutin, cca. 1310—1315



Сл. 7. Драгутинов динар око 1310—1315. г.  
7. Dinar of Dragutin, cca. 1310—1315



Сл. 8. Сувладарски динар Драгутина и Владислава II, око 1315—1316. г.  
8. Common sovereign dinar of Dragutin and Vladislav II, cca 1315—1316



Сл. 9. Динар Владислава II, око 1316. г.  
9. Dinar of Vladislav II, cca. 1316.

(Т. I, 8). Из наше збирке, пром. 21,3 mm; теж. 2,09 gr. Ову врсту новца је Љубић (на Т. III, 23 и 24), погрешно описао као новац Владислава I, а Марић (с. 158, 16) као новац Владислава II. Међутим потпуно је јасно, да је то онај исти старачки Драгутинов лик који видимо на његовом новцу на Т. I, 4, 6 и 7, а за разлику од сасвим другачијег и млађег лика Владислава II на Т. I, 9 и Т. II, 10 и 17. Према томе очигледно је да је то заједнички-сувладарски новац Драгутина и сина му Владислава II, који овде по рашкој прагматици фигурира као „млади краљ“. Преседан за овакво приказивање сувладарског новца имамо и на заједничком новцу Драгутина и Милутина, који је Љубић (на Т. IV, 18) погрешно приказао као Драгутинов новац. И ту имамо један владарски лик, а то је Драгутинов, док је име старијег владара „СТЕФАН“ на левој, а „УРОСУС“ на десној страни новца. Пандан овоме имамо и касније, а на заједничком новцу Дечанскога и Душана, где је исто тако (Љубић Т. IX, 9) приказао као новац цара Уроша име старијег владара на левој, а млађег на десној страни новца. Овом приликом морамо констатовати, да је код свог рашког новца кованог по млетачком узору, владар редовно заузимао прироритетно место, са десне стране светитеља.

Ова сувладарска врста новца Драгутина и Владислава II је нешто лошије обрађена него обе варијанте сличног Драгутиновог новца, а то говори у прилог да је и нешто касније кована, те са обзиром на тадање политичке прилике можемо закључити, да је то било негде пред Драгутинову смрт, тј. 1315—1316. године. Очигледан смисао ковања такве врсте новца је била намера Драгутинова, да свога сина Владислава II прикаже као свога наследника, а у смислу дежевског уговора.

Промер ове врсте новца је сличан као и раније, између 21—22 mm, а ређе испод тога. Ова врста новца је веома ретка, те смо у свему измерили само десет боље очуваних примерака и то: код Ковачевића: 2,08 — 2,22 — 2,02 — 2,17 — 2,08 — и 2,22 gr; код Љубића: 2,02 и 2,08 gr; у крагујевачкој остави 2,22 gr; у нашој збирци 2,09 gr. Укупна тежина им је 21,17 gr, а то значи да им је просечна тежина нешто преко 2,11 gr. Толико износи и средња тежина друге варијанте сличних Драгутинових динара, те и то говори у прилог да су у приближно исто време и ковани. Неких значајнијих варијанти у овој врсти новца, које би биле од неког утицаја на наш основни проблем, нема. У главном, као и раније, ту се ради о грешкама резача или о неким пропустима. На пример, да нема тачака у интерпункцији, или са грешкама у натписима као: „Владислав“, „Владислава“, „Владислави“, „Владислава“, „Владислава“, „Владислава“, „Владислава“, „Владислава“, као и: „Стефа“, „Стефан“, „Стефас“, „Сак Роч“, „Стефан“, „Стеф“ и слично. Ова врста сувладарског новца Драгутина и Владислава, по свим својим приказима, па и стилу обраде, у континуитету даљег програмског ковања, у потпуности је повезана са следећом а самосталном врстом новца коју је ковао:

### III. ВЛАДИСЛАВ II.

Цела група новца Владислава II је сличнога типа као и претходна Драгутинова група, при чему је, са обзиром на стил обраде, владарско име у натпису и приказивање владарског лика, можемо поделити на две врсте. У прву врсту улазе две главне подврсте, исте стилске обраде као и претходне Драгутинове врсте, а са натписом „ВЛАДИСЛАВ“, при чему се подврсте разликују претежно у другачијем приказивању владарског лика. Међутим, друга врста је обрађена у потпуно другоме стилу, а са натписом „СТЕФАН“, а њена друга подврста са знатно кружнијим словима у натпису.

#### ПРВИ ПЕРИОД КОВАЊА НОВЦА ВЛАДИСЛАВА II, (1316—1317. г.)

##### а) прва подврста

А) Владар стоји под круном, са крстом у десној руци, слично као и на претходним Драгутиновим врстама (Т. I, 6, 7 и 8), али са затвореним устима, а са ликом који у неколико потсећа на Драгутинов, али нешто другачије конструкције, са јачом брадом, па и млађим изгледом. Испод оба лакта владара по један кружић, а са знатно погрешним натписом: „Владислав—рѣхос“.

Р) Христос на високом престолу као и раније, са нешто другачијом а и лошијом стилском обрадом, а са сваке стране престола по један кружић. Једини примерак ове врсте нашли смо у збирци Љ. Ковачевића, промера нешто преко 22 mm, а тежине 2,19 gr (Т. I, 9). Сличан примерак износи и Љубић на Т. III, 22, тежине 1,97 gr, наводно из београдског музеја.

Фотокопије су ради боље прегледности увећане за око 1:2 у промеру. Израдио их Братислав Лукић, високо квалиф. сниматељ Нар. музеја у Београду.



Сл. 10. Динар Владислава II, око 1316. г.  
10. Dinar of Vladislav II, cca, 1316.

Сл. 11. Динар Владислава II, око 1321. г.  
11. Dinar of Vladislav II, cca, 1321.



Сл. 12. Динар Владислава II, око 1321. г.  
12. Dinar of Vladislav II, cca, 1321



Сл. 13. Владислав II, на фресци грачаничке лозе.  
13. Vladislav II, in the fresco of Gračanica family



Сл. 14. Динар Владислава II око 1322—1323. г.  
14. Dinar of Vladislav II, cca, 1322—1323.



Сл. 15. Динар Владислава II, око 1322—23. г.  
15. Dinar of Vladislav II, cca, 1322—23.



Сл. 16. Динар Владислава II, око 1322—23. г.  
16. Dinar of Vladislav II, cca, 1322—23.



Сл. 17. Динар Владислава II, после 1323. г. из угарске ковнице.  
17. Dinar of Vladislav II, after 1323, from a Hungarian mint

For better clarity the photographs are enlarged cca. 1 : 2. Photos by Bratislav Lukić, authorized photographer of the National Museum in Belgrade.

## б) друга подгрупа

А) Владар стоји, као и раније, уредније и стилски нешто боље обрађен него код прве подврсте, али са знатно млађим ликом, мање дугуљастим а крупнијим него код Драгутина, са типичном брадом, јачом, дужом и подељеном, која се понавља у свим варијантама ове подврсте.

Р) Около натпис: „*Равѣховѣло—аднѣславѣ*“, а поред владара слова: „*Д—В*“. (Т. II, 10), примерак у нашој збирци. Промер 22,2 mm, тежина 2,22 gr.

На исти начин приказан Владиславов лик у свима варијантама ове подврсте, пружа нам извесну, бар апроксимативну претставу о његовом тадашњем стварном лику. У овој подврсти постоје бројне варијанте, које се у главном тичу грешака резача у натписима као: „*Равѣхѣси*“, „*Рѣѣхѣѣ*“, „*Рѣѣхѣѣ*“, „*Рѣѣхѣѣ*“, „*Рѣѣѣ—хѣѣ*“, „*Рѣѣѣхѣѣ*“, „*Рѣѣѣѣѣѣ*“, „*Рѣѣѣхѣѣ*“, „*Рѣѣѣхѣѣ*“, „*Рѣѣѣхѣѣ*“, и слично. Најчешће варијанте у погледу имена су: „*Владиславѣ*“, „*Владиславѣ*“, „*Владиславѣ*“, „*Владиславѣ*“, „*Владиславѣ*“, „*Владиславѣ*“, „*Владиславѣ*“, и неке друге сличне. У погледу словних знакова ретки су случајеви без њих (један примерак код Ковачевића и један код Љубића, иначе на аверсу налазимо најчешће: „*В—Д*“, „*О—О*“, „*Д—В*“, „*Д—В*“, „*Г—В*“, а на реверсу виђамо: „*М—Д*“, „*О—О*“, „*М—Д*“, „*М—Г*“, ређе и неке друге, или без икаквих знакова. Промери примерака крећу се између 21 и 22 mm, а ретко више или мање. У погледу тежине измерили смо 21 боље очуваних примерака и нашли укупну тежину 43,64 gr, а то значи да им је просечна тежина 2,08 gr. Најтежи примерак нашли смо код Љубића од 2,25 gr. док су тежине других примерака: 2,00 — 2,01 — 2,19 — 1,91 — 2,06 — 1,98 — 1,97 — 2,18 — 2,13 — 1,98 — 2,23 — 2,19 — 1,64 — 2,22 (рђав материјал) — 2,15 — 2,25 — 1,98 — 2,03 — 1,98 — 1,97 и 2,24. Као што видимо средња тежина ове прве врсте динара Владислава II. је нешто мања него оне претходне заједничке врсте са Драгутином, што уједно са бројним наступањем словних ознака као и лошијом обрадом говори у прилог да је и касније кована. То уједно нам открива и све оне тешкоће и неприлике које је имао Владислав при бори о власт са Милутином, 1316—1317. године. Владислав је тада убрзо био савладан и заточен, те је прекинуо са ковањем свога новца све до 1321. г., када се ослободио заточења и почео да се бори о власт са Стефаном Дечанским.

## ДРУГИ ПЕРИОД КОВАЊА НОВЦА ВЛАДИСЛАВА II, (1321—1323. г.)

је логичан наставак ковања прве врсте Владиславовог новца, али под измењеним условима, при чему је остао исти тип новца, али са знатно другачијим стилем обраде, а сем тога уместо имена у натпису „*ВЛАДИСЛАВ*“ јавља се „*СТЕФАН*“. Свакако да је то име „*СТЕФАН*“ био главни разлог, што је већина аутора сматрала да се ту ради о Драгутину. Немањинско име „*СТЕФАН*“ било је свакако погодније за тадашњу политичку ситуацију, него мање популарно „*ВЛАДИСЛАВ*“. Очигледно се друга врста од прве разликује и другачије приказаним владарским ликовима. Код друге врсте нема више оне јаче а подељене бrade, већ је она краћа, ситнорежњаста, некада са два прамичка са стране, нешто слично као и код Драгутина, или је брада нејасно приказана. Бркови су међутим, обично знатно већи него раније, па и необично дуги и лепршави. У већини случајева можемо рећи да је Владиславов израз тупог и индиферентног изгледа, а сем тога и старији него у првој врсти. Ове промене Владиславовог лика, вероватно су више последица његовог тамновања него старости. У овој другој врсти Владиславовог новца можемо у главном разликовати две главне подврсте, при чему се прва подврста удаљила од оне претходне врсте потпуно другачијом стилском обрадом и нешто другачијим приказивањем владарског лика. За разлику од прве, друга подврста и резачки и ковнички много је лошије обрађена, те то није свакако више она рудничка ковница, него нека потпуно друга, можда у Дебрцу где су израђиване црквене утвари, а није искључено да је у питању нека угарска ковница, као што је то очевидно код оне последње врсте Владиславовог новца, опет новог типа а са латинским натписом (Т. II, 17). Посматрајући све наведене појаве у развоју новчарства Владислава II, па када његову прву и другу врсту новца упоредимо са сличном врстом Драгутиновог новца, то можемо са обзиром на мали број сачуваних примерака његове прве врсте, као и мали број емисија закључити, да су и те емисије биле краткога века. Пошто можемо закључити да су те емисије коване 1316., а највише још и 1317. г., то значи, да ни тадања борба о власт Владислава са Милутином није дуже трајала и да је Владислав брзо био савладан. Насупрот томе друга врста Владиславовог новца кована је у знатно више емисија, од којих је сачуван већи број примерака. Сем тога при томе видимо да су биле у питању бар две, а можда и три ковнице, са променом резачких мајстора и стилске обраде новца. Новац се све лошије обрађује а уводе се све бројније новотарије



са све више ковничких и словних знакова. То све говори за све теже економско-политичке прилике у којима се налазио Владислав у борби о власт са Стефаном Дечанским, почев од 1321. г. па по нумизматичком оцењивању вероватно и до краја 1323. г.

#### а) прва подврста

А) Владар у стојећем ставу, под круном која није више рашког типа. Иначе све као и раније, али је другачије стилске обраде. Испод оба лакта по једна шестопера звездица, слично као и код главне варијанте сличног Драгутиновог новца (види Т. I, 6), те је према томе највероватније да је то једна од првих емисија ове врсте Владиславовог новца. Лик владара је нешто старијег изгледа него раније, са краћом, ситнорежњастом и најчешће заобљеном брадом, која је овде доста типична, а за разлику од подељене браде у првој врсти. На темељу свега тога можемо рећи, да се Владиславов лик на овој првој подврсти новца може унеколико успешно упоредити са његовим ликом на фресци грачаничке лозе (Т. II, 13). Према тим особинама можемо готово редовно препознати Владиславов лик на новцу. Около натпис: „Равкв—Стефа“.

Р) Христос на високом престолу, као и раније, али боље обрађен (Т. II, 11). Примерак је из Ковачевићеве збирке, добро откован и очуван, промер је нешто преко 22 mm, а тежина 2,16 gr.

2) А — сличан примерак, са још краћом и заобљеном брадом, исти натпис као и код предњег примерка, али уместо звездица поред сваког лакта по три међусобно спојене тачкице.

Р) Христос на престолу као и раније, у нешто лошијој обради него раније, а са стране престола словни знаци: „ $\Theta$ —Т“, (Т. II, 12). Примерак је из Ковачевићеве збирке, промер преко 21 mm, а тежина 2,00 gr.

Измерили смо двадесет примерака ове подврсте новца са укупном тежином од 41,70 gr., те им је средња тежина 2,08 грама. Најтеже примерке нашли смо код Ковачевића од 2,22 и Љубића од 2,27 gr.

У погледу ковничких и словних знакова нашли смо да су само прве емисије ове подврсте без тих знакова, а ту спадају и они примерци са шестоперим звездицама на аверсу (Т. II, 11), па су према томе и тежи, претежно између 2,15 и 1,17 gr. У погледу ковничких и словних знакова готово сваки примерак је варијанта за себе, а у разним комбинацијама јављају се све чешће, а нарочито у другој подврсти, где ћемо на њих и обратити извесну већу пажњу. По свему судећи можемо закључити, да је ова прва подврста кована у првој фази борбе о власт Владислава и Стефана Дечанскога а то је 1321 и 1322. године.

#### б) друга подврста

логичан је наставак прве подврсте. То је сличан тип новца као и претходни, али је знатно другачије стилске обраде, другог је ковничког порекла, као и од нешто другачије материјала, а сем тога су у натпису специјално крупна слова, другачије стилизације, при чему се и на аверсу и на реверсу јављају све чешћи ковнички и словни знаци у разним комбинацијама. При том је и Владиславов лик нешто другачије приказан, још нешто крупнијег лица а и нешто старијег изгледа, претежно са краћом и ређом а заокруженом брадом, некада са два пострана прамена, слична Драгутину, но у већини случајева је брада нејасно приказана. Бркови су међутим у већини случајева веома дуги и лепршави.

А) Владар стоји, под неком страном круном, у десној руци крст, а лева на грудима, брада обично кратка, ситнорежњаста, некада слична Драгутиновој, но у већини случајева доста нејасно приказана, док су бркови скоро редовно веома дуги и лепршави. Све је стилски много лошије обрађено него раније, а около натпис веома крупних слова а специјалне стилизације: „Стефа—равк—v“. Поред владара лево један а десно два крстића.

Р) Христос на престолу, иначе све као и раније, само нешто другачије и лошије стилизације, а поред престола са обе стране по један крстић (Т. II, 14). Примерак је из наше збирке, пробушен, промера нешто преко 22 mm, а тежина је 2,03 грама. Веома сличан примерак али са другачијим ковничким и словним знацима приказан је и на Т. II, 15 и 16.

Већ смо рекли да се ковнички и словни знаци мешају онима из прве подврсте, и то све чешће и разноликије. Тако као најчешћи знаци (који иначе нису од важности за ову нашу

тему) на аверсу се налазе:  $+\text{---}+$ ;  $-\text{---}+$ ;  $+\text{---}+$ ;  $+\text{---}+$ ;  $+\text{---}+$ ;  $8-8$ , и слично, а на реверсу:  $+\text{---}+$ ;



×—×;  $\frac{\times}{\times}$ —×; R—R; A—R; —T; П—R; P—T; 9—T;  $\hat{C}$ — $\hat{T}$ ; G—T; n—T и други. Реверс је иначе веома ретко без икаквог знака. У погледу владарског имена најчешће су варијанте: „Стефа“, а ређе је „Стефан“, „Стеф“, а једном (Ковачевић) и „Стефал“, док је оно „Равѣхн“ приказано у готово свим могућим комбинацијама, углавном као грешке или пропусти резача.

Измерили смо осамнаест боље очуваних примерака ове друге подврсте Владиславових динара, са укупном тежином од 37,64 gr, а то им је средња тежина 2,09 gr, што је приближно исто као и код његових претходних подврста (види тежинску таблицу). Најтежи примерак ове подврсте нашли смо код Љубића, од 2,36 gr.

ТЕЖИНСКА ТАБЛИЦА

ВЛАДАР	Врста новца и време ковања	Слика на Т.	Измерено примерака	Укупна тежина	Средња тежина
ДРАГУТИН	прва фаза вазалског новца после 1301. год.	Т. I, 4	25	53,50 гр.	1,98 гр.
ДРАГУТИН	II вазалска врста, 1310—15 прва варијанта	Т. I, 6	36	77,23 гр.	2,14 гр.
ДРАГУТИН	друга варијанта	Т. I, 7	32	67,76 гр.	2,11 гр.
ДРАГУТИН и ВЛАДИСЛАВ II.	сувладарски новац 1315—1316. год.	Т. I, 8	10	21,17 гр.	2,11 гр.
ВЛАДИСЛАВ II.	прва фаза 1316—1317.	Т. I, 9. и Т. II, 10	21	43,64 гр.	2,08 гр.
ВЛАДИСЛАВ II.	друга фаза 1321—1323. г.	Т. II, 11—16	18	37,64 гр.	2,09 гр.

Најзад, морамо се осврнути и на последњу врсту новца Владислава II, јер и она улази у континуитет његовог новчарства, а тиме доприноси разумевању смисла ковања свог његовог новца. То је нова врста новца, која је повезана са његовом претходном другом врстом новца само подједнаким тежинама и величинама, сличним типом круне која није рашка, као и доста сличним приказом владарског лика. Међутим, ту се ради не само о новој врсти новца, са владарем на ниском престолу, него и о сасвим другачијој стилској и ковничкој обради, другачијим материјалом сребра и са латинским натписом:

А) Владар под круном, на ниском престолу, која као и она претходна није рашког типа, у десној руци држи жезло у облику крста, као и раније, а лева рука на грудима. Поред леве руке слово „L“, натпис околу латиницом: „VLADISLAV—MONETA“.

Р) Христос на високом престолу, као и раније, са десне стране престола мали крстић, но све лошије обрађено него раније. Примерак је у Народном музеју у Београду, пробушен десно, промера нешто преко 22 mm, тежине 1,99 gr. Сличан примерак је описао Љубић (стр. 82, Т. VI, 7), тежине од 1,97 gr., а сличан примерак је и у нашој збирци, пробушен и јако излизан, теж. 1,96 gr. Сличан примерак, одлично окован и очуван је у збирци С. Димитријевића.

Сличан, али варијантни примерак са натписом: „LADISCIV—MONETA“, промера нешто преко 21 mm, а тежине 2,10 gr., одлично окован и очуван, налази се у музеју Града Београда.

Све особине тога новца говоре да он није кован у рашкој ковници, а поготово што је при томе то једини Владиславов новац са латинским натписом. С обзиром на тадашње политичке прилике може се закључити, да је та врста новца кована у некој угарској ковници, после 1323.г., када је Владислав поражен од Дечанскога коначно напустио и своју државу и отишао у Угарску. То би значило, да Владислав тада још није коначно напустио своје политичке аспирације. У исто време је Стефан Дечански савладао и другог претендента на рашки престо Константина сина Милутинова, те се од тада кује јединствени рашки новац.

## ПОГОВОР

Сва овде изнесена излагања и тумачења заснивају се на упоредној анализи одговарајућег нумизматичког материјала, потпомогнутој упознавањем економско-политичких прилика тога доба помоћу расположиве историографске документације. Новац је одувек био израз суште стварности и барометар економско-политичких прилика свога доба. Поједине основне особине неког новца могу се уочити и на први поглед, те је у таквом случају веома олакшано његово класификовање па и датирање, а исто тако и оцењивање његовог друштвеног значаја и смисла ковања. Међутим, у многим случајевима, као што је то код српског средње-вековног новца, сам новац нам често не пружа довољно важних података, који или не постоје, или су нејасни и прикривени, те их морамо потражити и открити. У таквим случајевима морамо се послужити и индиректним методима испитивања и тумачења, а у крајним случајевима принуђени смо се послужити и интуитивним могућностима, али у допустивим границама. Од нарочите је вредности упоредна анализа неке врсте новца са свим другим а одговарајућим сличним врстама новца, што нас у овоме случају уводи у систем упознавања временског тока развоја рашке новчарске школе. При томе морамо водити рачуна о узору за почетак ковања неке одређене врсте новца и о његовом постепеном удаљавању од тога узора, као и о развоју његове тежине, величине и квалитета материјала. Нарочиту пажњу треба обратити развоју конструкције појединих сличних приказа да би разликовали њихове старије од млађих облика. Исто тако заслужује пажњу уочити развој стилске обраде у току неке одређене резачке традиције, а то је у конкретном случају рашка резачко-ковничка новчарска школа. Нарочито је важно читање и тумачење натписа на новцу, ради утврђивања имена и личности појединог владара. Често нам и карактеристике појединих владарских ликова и старосних особина могу послужити и за идентификовање неког владара. Много шта могу пружити и запажања у погледу владарске круне и других владарских инсигнија, као и одоре, а према неком одређеном типу и узору. Када при испитивању одређене врсте новца прикупимо све његове уочене особине и међусобно их успешно повежемо и оценимо, добићемо више могућности за упоређивање са другим сличним или граничним врстама новца, те ћемо га сигурније класификовати и утврдити не само шта коме владару припада, него и којим редом је кован тај новац. Морамо напоменути, да чисто нумизматичка експертиза у низу случајева не пружа задовољавајуће резултате без успешног упоређивања са одговарајућом историографском документацијом, јер оне се често употпуњују и утврђују једне те исте чињенице. Међутим, понекад се оне делимично не слажу, па и међусобно у потпуности искључују, тако да у неповољним случајевима морамо и даље истраживати и пронаћи неке нове могућности.

Послуживши се наведеном методом испитивања, долазимо до могућности да правилније и сигурније размотримо и оценимо овде постављена питања класификације па и датирања ковања једне групе сличнога типа новца, који приказује стојећег владара под круном, без владарске титуле а са ћирилским натписима: „Равѡхѡн—Стефан“, „Стефан—Владислав“, „Равѡхѡво—адислав“ и „Равѡхѡ—Стефа(н)“, а са ситнијим и крупнијим словима, и слично. При томе смо дошли до следећих закључака:

1) Да тип тога новца са стојећим владарем под круном, са старачким ликом и типичном брадом, краћом и проређеном, а у два прамена подељеном, са натписом у ћирилици: „Равѡхѡн—Стефан“ (Т. I, 6 и 7) — припада краљу Драгутину као угарском вазалу, као и да је та врста новца кована између 1310. и 1315. г., у доба Драгутиновог политичког сукоба са братом, краљем Милутином. Смисао ковања тога новца је у Драгутиновом настојању, да као „прејде краљ“ (без круне) поновно истакне сва своја политичка права, привремено напуштена после склапања дежевског уговора.

2) Да је иста врста новца, са идентичним владарским ликом а натписом: „Стефан—Владислав“ (Т. I, 8) заједнички односно сувладарски новац Драгутина и сина му Владислава II, али са Драгутиновим ликом. Смисао ковања овакве врсте новца је свакако истицање Владислава као Драгутиновог наследника, у смислу дежевског уговора. То је свакако и последњи Драгутинов новац, а кован је према томе 1315—1316. г.

3) Да врста новца сличнога типа, са млађим владарем, са јачом а типично подељеном брадом, са натписом: „Равѡхѡво—адислав“, (Т. I, 9 и Т. II, 10) припада Владиславу II, а никако Владиславу I, како су то неки аутори сматрали. Тај новац је кован 1316—1317. г., када се Владислав борио о власт са стрицем Милутином.

4) Да врста новца сличнога типа у две главне варијанте, различите стилске и ковничке обраде, са нешто разнолико приказаним владарским ликом, прва са ситнијим а друга са знатно крупнијим словима у натпису: „Равѡхѡ—Стефа“ и слично (Т. II, 11 и 12, као и 14, 15 и 16) припадају Владиславу II, и то да су примерци са ситнијим словима, бољом обра-

дом а рејим ковничким и словним знацима (Т. II, 11 и 12) ковани у првој фази Владиславо-ве борбе о власт са Дечанским 1321—1322. г., а они примерци са крупнијим словима, лошије обрађени а са све више ковничких и словних знакова (Т. II, 14, 15 и 16) при крају те борбе, 1322—1323. г., када је Владислав био присиљен да се повлачи и коначно да напусти и своју вазалску државу.

Морамо напоменути да смо ради разумевања континуитета целокупног новчарства краља Драгутина, изнели на Т. I, 1, Драгутинов први кован новац око 1271—1276. г. са његовим младићским ликом, који нас у многоме потсећа на онај на фресци пећке лозе (Т. I, 2), а потом и његов најчешћи новац кован око 1276. до 1282. г., по узору на новац његовог оца Уроша I. (Т. I, 3). Од веће важности је његов први облик вазалског новца новог типа, кованог одмах после 1301. г., када је изумрла њему суверена Арпадова династија (Т. I, 4) јер ту видимо и већ старачки лик и са брадом у два танка прамена, нешто слично као и на фресци грачаничке лозе, (Т. I, 5), као и на његовом нешто каснијем вазалском новцу (Т. I, 6, 7 и 8), а који су очевидно логички повезани. Сличну вредност има са друге стране и последња вазалска врста новца Владислава II, опет са владарем на ниском престолу а латинским натписом (Т. II, 17), кованог свакако у угарској ковници после 1323. г., када је Владислав коначно напустио своју државну, али се ипак надао некој политичкој рехабилитацији.

Тиме смо за сада исцрпели све расположиве могућности у тумачењу и решавању ове проблематике. Међутим, постоје у томе правцу и даље могућности још подробнијег испитивања и оцењивања, нарочито у случају појаве још неког непознатог нумизматичког материјала, као и неке нове историографске документације.

## COINAGE OF KING DRAGUTIN AND HIS SON VLADISLAV II

A group of coins of king Dragutin and his son Vladislav II, of a new type, with the ruler in standing posture and cyrillic inscriptions of the ruler's name: 1. "РАВЪХЪН—СТЕФАН", 2. "СТЕФАН—ВЛАДНЦЛАВЪ", 3. "РАВЪХЪН—ВЛАДНЦЛАВЪ", and 4. "РАВЪХЪН—СТЕФА(Н)" in small and larger letters, presents one of the numerous unsolved, erroneously or partly resolved problems of the Serbian mediaeval coinage. A number of questions is raised in this connection: which kind of coins belongs to which ruler; in what order individual types of coins were coined; what was the economic-political significance in minting the coins?

Nearly every kind of money reflects the reality of its own period, although because of its defective elaboration it most frequently does not provide us with all data which could be expected. The data are terse for the most part, or covered up in the coins themselves, so that we have to take trouble to discover and explain them. In this case we had to extend maximally the range of the research towards a most comprehensive comparative numismatic analysis of the coinage group, also taking in consideration all other corresponding similar, or bordering types of money. In this work, the existent historiographic documents served as the most important aid. These documents can often provide very significant information, or ideas in resolving numerous numismatic problems. On the other hand, the resolved numismatic problems can cast a better light on many historical developments of the given period. By our extended method we often succeeded not only in better and more reliable classification, and even dating, of individual types of coin, but also, in some individual cases, in discovering the real sense and significance of minting a given type of coin, both from the economic and the political points of view, which is helpful in other humanistic sciences as well. In this way numismatics acquires significance of the first-rate historical documentation. Hence we came to the following conclusions in this case:

1. The type of coin within this group with the inscription: „РАВЪХЪН—СТЕФАН“ with the representation of the ruler as an old man with typical shortish, thinned beard parted in two tufts, and a starlet, or the letters: „А—М“ on either side belongs to king Dragutin as a Hungarian vassal (T.I, 6 and 7). The coins were minted between 1310 and 1315, at the time of the political conflict between Dragutin and Milutin, with a view to pointing out Dragutin's legitimate rights, temporarily renounced under Deževno Treaty.

2. The similar type of dinar with the inscription: „СТЕФАН—ВЛАДНЦЛАВЪ“ (T.I, 8) is a common coinage of Dragutin and Vladislav II, minted immediately before Dragutin's death, in 1315/16, with the idea of representing Vladislav (as „young king“) as Dragutin's successor and a political counterbalance to Milutin and Stefan Dečanski.

3. The similar type of coin with the inscription: „РАВЪХЪН—ВЛАДНЦЛАВЪ“ (T.I, 9) and (T. II 10) represents vassal money of Vladislav II, coined in 1316/17, i. e. during his struggle for power against Milutin.

4. The similar type of coin with the inscription: „РАВЪХЪН—СТЕФА(Н)“, its first sub-type with smaller letters in the inscription (T.II, 11 and 12), as well as its second sub-type with poorer elaboration and considerably larger letters in the inscription (T.2, 14, 15 and 16) belong to Vladislav II, the former coined in 1321/22 in the first phase, and the latter, coined in 1322/23, in the second phase of his struggle for power against Stefan Dečanski, during Vladislav's retreat, defeat, and leaving the country.

A preceding, although new, type of Dragutin's money minted after an interval of nearly 20 years, about 1301, when the Arpadović dynasty, which was sovereign to Milutin, had died out, can obviously help, in way of introduction, towards better understanding of the economic-political significance in minting the entire group of coins (T.I, 4). That was the first manifest sign of the political conflict with Milutin, an attempt of establishing Dragutin's legitimate rights temporarily renounced under Deževno Treaty.

The concluding phase in the coinage of this kind is represented in the coins of Vladislav II, of a new type, with a crowned ruler seated in a low throne, in an entirely different style, coined in some other, different mint, bearing a latin inscription without the sovereign title (T.II, 17). By all its characteristics this is a completely foreign type of money, positively coined in Hungary after 1323, following Vladislav's defeat and retreat to Hungary. Minting this kind of coins was to signify that even then Vladislav did not renounce his political rights.

The above explanations and descriptions could be corrected or completed in case that some still unknown numismatic material or any new historiographic documents are found.

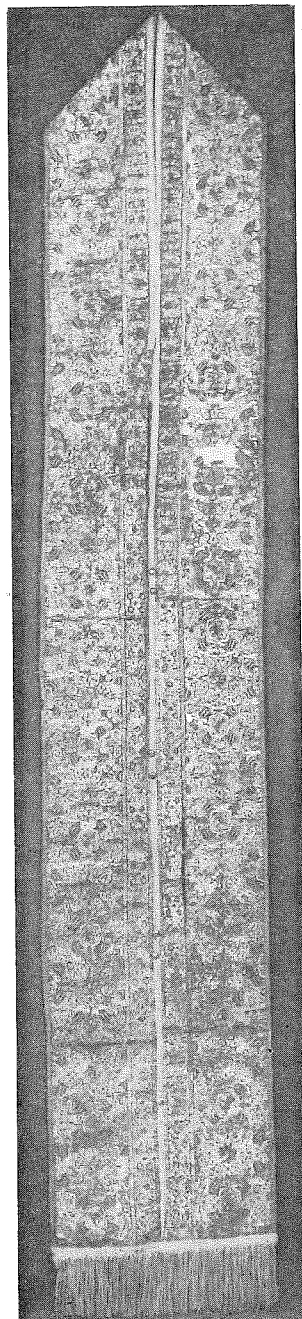


У манастиру Тисмани, у југозападној Румунији, чува се епитрахил високе уметничке вредности, јединствен по свом орнаменталном украсу. Дуг је 153 cm., а ширина једне поле износи 13,5 cm. (сл. 1). Цела површина епитрахила испуњена је везом. Украшавају га врло занимљиви орнаменти без религиозних представа, што је за делове црквене одеће ранијег датума изузетно. Већ на први поглед опажамо да су орнаменти по спољним ивицама епитрахила нелогично пресечени. Посматрајући целу површину епитрахила уочавамо да је састављен из делова. Ове чињенице намећу закључак да је вез као епитрахил у секундарној употреби и да је настао прекрајањем неког другог предмета.

Везено је на свили црвене боје, теракота тона, тканој у сержу. Епитрахил је постављен црвеним ланеним платном. Рађено је изванредно фином, танком позлаћеном и сребрном жицом, преко претходног веза танким окер свиленим концем, који је видљив на оштећеним површинама. Металне нити горњег веза су равно положене и прихватане ситним бод у бодовима, наизменично, цик-цак или дијагонално. Делимично је коришћен бод у виду рибље кости. За оивичавање и наглашавање појединих детаља сем бод у бода употребљен је коси и ланчани бод. Вез је површински. Делимично је оштећен, особито горњи слој веза.

По техници рада и материјалу којим је везено епитрахил је аналоган најсавршенијим везовима рађеним за потребе православне цркве на територији Византије и балканских земаља током XIV и почетком XV века. Најсроднији су му Солунска плаштаница (сада у Византијском музеју у Атини),<sup>1</sup> настала у XIV веку, затим епитрахил из манастира Бистрице у Румунији (сада у Уметничком музеју у Букурешту),<sup>2</sup> наруквице из манастира Крушедола (сада у Музеју Српске православне цркве у Београду),<sup>3</sup> као и епитрахил из манастира св. Јована Богослова на Патмосу,<sup>4</sup> који су рађени почетком XV века. Међу лаичким везеним предметима, сачуваним у незнатном броју, адекватну технику рада налазимо на појасу са извезеним написом „Бранко“, који се чува у Ермитажу, а набављен је у Цариграду (сл. 2). Појас се недовољно поуздано везује за Душановог севастократора Бранка, оца Вука Бранковића.<sup>5</sup> По својим техничким и стилским карактеристикама појас бесумње припада XIV или најкасније почетку XV века. Све предмете које смо навели као аналогije са епитрахилем из Тисмане везује и заједничко обележје — читава им је површина извезена, што није случај са већином сачуваних везова из XIV или почетка XV столећа.

О везовима даљег Истока обавештавају нас путописци, јер нема сачуваних примерака из периода који нас интересује. По Марку Полу, који је путовао азијским континентом у XIII веку, сазнајемо да жене у Кирману израђују изврсне везове на свили у различитим бојама са представама



Сл 1. Епитрахил из манастира Тисмане  
Fig. 1. Épitrachilion du monastère de Tismane

<sup>1</sup> G. Millet, *La broderie religieuse de style byzantin*, Paris, 1947, CXCVIII.

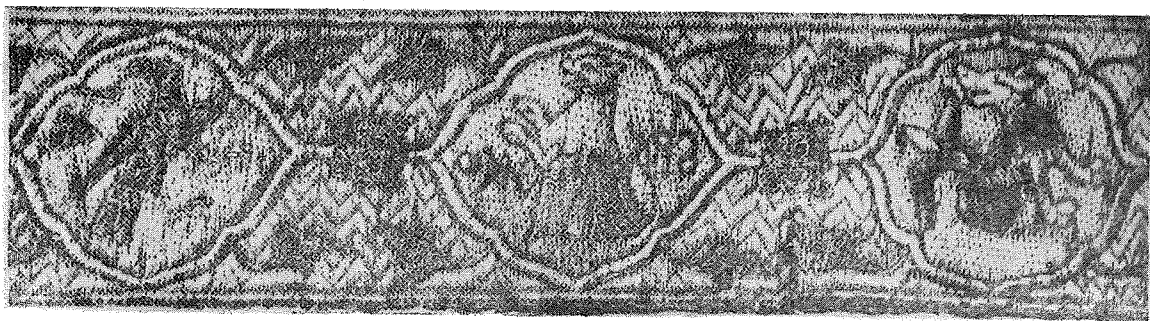
<sup>2</sup> P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London, 1967, sl. 29.

<sup>3</sup> Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд, 1940, Т. XVIII, 1, 2.

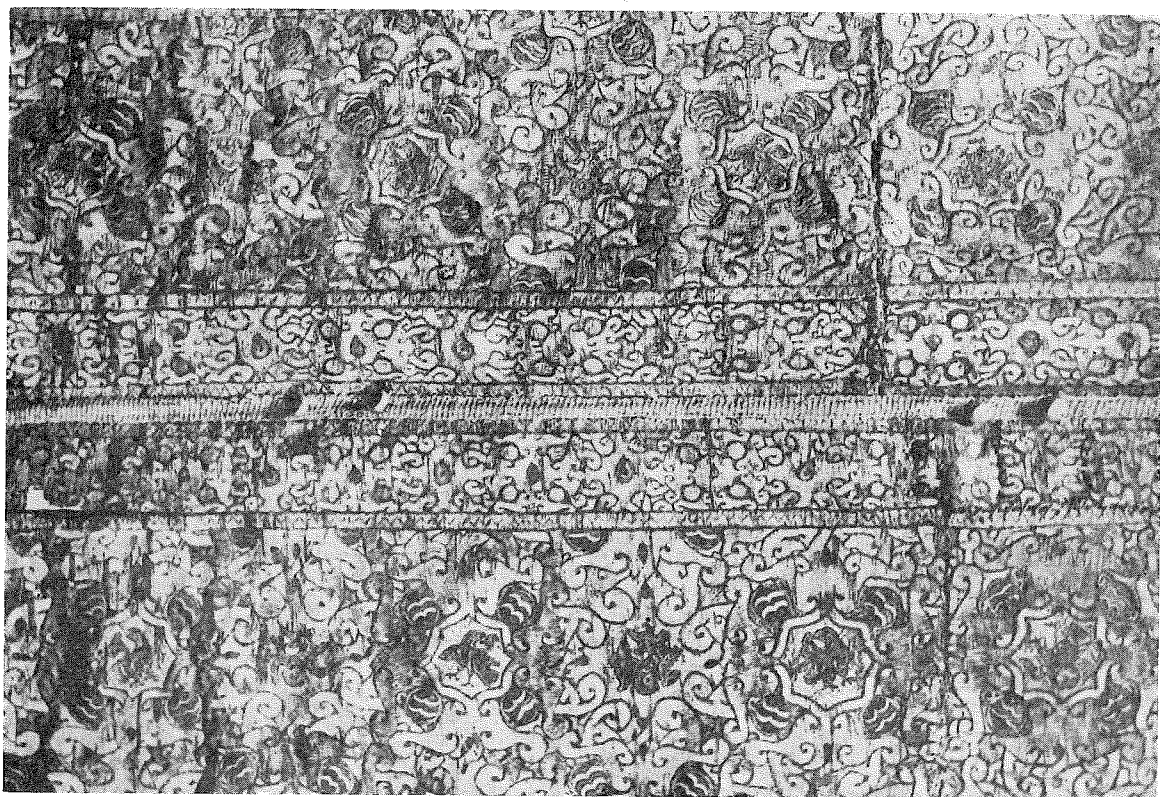
<sup>4</sup> P. Johnstone, н. д., 100, сл. 33, 34.

<sup>5</sup> С. Новаковић, *Византијски чиновни и титуле у српским земљама XI—XV века*, Глас СКА 78, Београд, 1908, 248, 249; Л. Павловић, *Прилог проучавању српског средњовековног дворског веза, појас севастократора Бранка*, Неки споменици културе II, Смедерево, 1963, 6. Б. Радојковић, *Односи и везе старе српске белетристике и уметничких заната*, Зборник Музеја примењене уметности 9—10, Београд 1966, 7—29.





Сл. 2. Појас из Ермитажа (детал), преснимљено  
 Fig. 2. Une ceinture de l'Ermitage (détail) d'après une reproduction



Сл 3. Епитрахил из Тисмане (детал)  
 Fig. 3. L'épitrahilion du monastère de Tismane (détail)

животиња, птица<sup>6</sup>... Међутим, да је вез на Истоку негован и раније сведоче представе костима у другом материјалу, на чијим се деловима са сигурношћу диференцирају везени украси. Новија археолошка истраживања и налази у пределима Централне Азије, приликом којих су откривени и везови, сведоче о неговању ове технике и познавању неких бодова, посебно ланчаног бода. Они су примењени и на везу из Тисмане, а одржавају се до данас. Ови предмети се приписују стварању Кинеза, а датирају у векове између старе и нове ере.<sup>7</sup> На сачуваним везовима мамелучког периода налазимо одговарајуће бодове, али не и материјал.

На основу система развијања орнаменталне композиције, распореда декора, начина настављања и димензија, највероватније је да је епитрахил настао од појаса (сл. 3). На бази пресека орнамената и могућности њиховог комплетирања, сматрамо да је ширину појаса представљала садашња ширина обе поле епитрахила, што доказују пресеци орнамената, а орнаментисане траке, које су сада у средњем делу епитрахила, биле су оквирни орнамент на обе стране појаса. Постоји могућност да је вез, претворен у епитрахил, првобитно био оквирни део

<sup>6</sup> Brief Guide to Persian Embroideries, London, 1950, 1.

<sup>7</sup> Е. Лубо — Лесниченко, Древние китайские ткани и вышивки, V в. до н. е — II в. н. е. Ленинград, 1961, 41.

неког дела средњовековне одеће која се често украшавала, особито по доњим ивицама или у централном делу, нашивеним везеним украсом. Сматрамо да је прва претпоставка реалнија. У манастиру постоји традиција, коју прихватимо са резервом — да је у Тисмани чуван појас влашког војводе Радуа, претка војводе Мирче Старог, па је епитрахиљ можда начињен од тог појаса, чиме би се његов наставак везао за XIV век.

На основу писаних извора и ликовног материјала, као и сачуваног средњовековног појаса који се налази у Ермитажу, а о коме је већ било речи, знамо да је појас био важан део средњовековне мушке и женске одеће. Појас, сем украсне намене, има и симболички карактер. Знак је витештва и достојанства. Наслеђује се са правом отуђења, што је санкционисано чак и једним чланом Душановог законика.<sup>8</sup> У нашим средњовековним изворима помињу се разне врсте појасева, које се често детаљно описују. Мада су најчешће метални, налазимо и појасеве од тканина, некад и везене. У писаним изворима почев од XIII века, за појасеве се употребљава више латинских термина, од којих сваки означава одређену врсту појасева, али се јавља и неколико словенских назива на основу којих се закључује да су различитог изгледа и намене.<sup>9</sup>

Један од наших најстаријих писаних докумената — поклада, у којем се помиње неколико врста појасева од којих су поједини начињени од тканина, у неким случајевима украшени златом, мада се на основу формулације не види јасно да ли је тканина златоткана или су везени златом, је поклад жупана Десе и његове мајке Белославе из 1281. године. У њему се између осталих предмета помињу — *bragerium unum de seta, pantaree due una alba, pantaree due de frisis una blava et alia rubea, binda una de seta od aurum*.<sup>10</sup> Исте термине и формулације описа срећемо у документима који су настали током XIV и XV века. Примера ради наводимо опис појаса у једном дубровачком документу из последње четврти XV века, који бележи — *singulum de seta cum auro*, и сада, као раније недовољно је јасно формулисана примена злата у његовом украсу.<sup>11</sup> Склони смо да верујемо да су у питању појасеви извезени златом. Ткани појасеви, најчешће од свиле, некад украшени везом, ношени су много током XII, XIII, XIV и XV века како на Истоку, тако и у западној Европи. Они су различитог изгледа и ношени су на више начина. Судаћи по димензијама тисманског епитрахиља и узимајући у обзир претпоставку да је првобитно коришћен као појас, закључујемо да би појас спадао у шире и дуже, какви су ношени током XIII и XIV века и на нашем терену, а карактеристични су за источњачко одевање. Вероватно је красио мушку одећу, а судаћи по уметничкој изради и раскоши материјала, сигурно је био рађен за неку личност племенитог рода.

Орнаментат, гледан у целини, даје утисак арабеске. Пажљиво посматрање упућује на закључак да се орнаментат развија по хоризонтали, а компонован је у појасеве неједнаке ширине. На епитрахиљу је орнаментални фриз обрнут вертикално, што је условљено обликом епитрахиља. У орнаменталном низу смењују се наизменично, сем на местима где је епитрахиљ настављен, медаљони у облику конкавних осмоугаоника са површинама компонованим у виду отворених розета које стварају вијугаве линије, а асоцирају на претходне медаљоне. У медаљонима су представе птица, а у поменутих површинама — животиња. Њихов положај указује на првобитно конципирање композиције по хоризонтали. На свакој поли епитрахиља очуван је само по један ред орнаменталног фриза, али се на обе поле епитрахиља фрагментарно виде делови другог низа, који је у односу на сачувани део компонован у наизменичном ритму. У средњем делу епитрахиља су два ужа орнаментисана појаса украшена континуираним орнаментом, стилизованим до асоцијације, који у основним контурама подсећа на главни орнаментални фриз. Са обе стране ужих орнаментисаних трака извезене су сасвим узане траке украшене цик-цак орнаментом, што је постигнуто компоновањем правца бодова.

У цртању целине, као и детаља, стваралац овог веза показује завидан уметнички ниво, мада се композиција одликује извесном непропорционалношћу у решавању детаља који се понављају. У оквирном орнаменту пртеж карактеришу нервозне, испрекидане линије и извесна расплинутост форми, што је типично за кинеско стварање, и што налазимо на предметима кинеског порекла, или насталим под њеним утицајем у току XIII и XIV века.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Н. Радојчић, Душанов законик, Нови Сад, 1950, 45, 46.

<sup>9</sup> На основу архивског материјала, као и на бази већ публикованих извора Б. Радојковић — Накит код Срба, Београд, 1969, даје класификацију и објашњење за поједине врсте појасева.

<sup>10</sup> А. Соловјев, Одабрани споменици српског права од XII — до краја XV века, Београд, 1926, 61, 63.

<sup>11</sup> Податак је из исписа Б. Трухелке, D. C. од 4. V 1478, Хисторијски архив Дубровника.

<sup>12</sup> Одговарајући *ductus* налазимо на кинеској селадон чинији из периода Сонг, публикованој код J. Giacomoti, La Céramique, Paris, 1933, сл. 7. Примењен је на неким мамелучким везовима из XIV века из музеја Röhs у Гетеборгу у Шведској, које је публиковао С. J. Lamm, Some Mamlūk Embroideries, Ars islamica IV, Michigan, 1937, 65—79, а примењен је и на кинеском брукату с краја XIII и почетка XIV века, публикованом у Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period, A. F. Kendrick-a, London, 1924, № 993, T. XXI. Налазимо га и у делу декора стаклене светилке за џамију рађене за Сејфудина Тукузтимура 1340. године, пуб-

Подешавањем правца бодова у извесним партијама, особито у међупросторима које стварају вијугаве линије, добијен је утисак волуминозности простора. Спретним компоновањем и одабирањем адекватних врста бодова уметник — везилац постиже пластичност тела представљених животиња, особито птица.

По орнаменталном украсу и начину компоновања вез из Тисмане представља изузетан примерак. Директне паралеле не налазимо ни са једним везеним предметом, као ни са онима рађеним у другом материјалу и техникама. Поступном стилском анализом покушаћемо да га ближе одредимо.

Основни принцип компоновања стварањем појасева неједнаке ширине, у које се смештају медаљони различитог облика, најчешће испуњени представама животиња, чести су на тканинама почев од X века. Ова концепција декора примењена је на утканим и везеним орнаментима, на тканинама углавном нађеним на египатском тлу, а ствараним у периоду Фатимида и Ејубида.<sup>13</sup> На тканинама касног XIII или XIV века, произведеним за египатску династију Мамелука, али кинеске провенијенције, налазимо знатно сродније композиционе и стилске везе са епитрахилем из Тисмане. Исти тип композиције примењен је и на неким италијанским тканинама из XIV столећа.<sup>14</sup> Ова чињеница не изненађује кад се има у виду утицај који су у то време вршили на италијанске ткачке мануфактуре текстилни производи Истока, особито Кине. Занимљиво је да систем компоновања у виду трака помиње познати путописац XIII века Марко Поло, описујући тканине из Тарса, туркестанског града, познате као *rapno tarsico*, или *rapno tartarico*.<sup>15</sup> Исти путописац наводи да се у Баудасу (Багдаду) раде различите врсте свилених тканина и златотканих броката са фигурама животиња и птица.<sup>16</sup> Аутентичност ових података потврђују до данас сачуване тканине. Вековима се тканине са Истока преносе на Запад, најпре из удаљене Кине, а затим из Персије и Сирије. Због ове драгоцене робе, пут којим је свила стизала из Кине, преко Персије и Сирије, називан је свиленим путем још пре инвазије Арабљана.<sup>17</sup> Тканине које се у средњем веку доносе са Истока у Европу изазивају дивљење. Трувери и трубадури певају да их ткају или везу виле или патуљци.<sup>18</sup> Сличне елементе налазимо и у нашој народној поезији.

Најсроднији тип осмолучних конкавних медаљона (сл. 4, 5), у које су на епитрахилу из Тисмане смештене птице, налазимо на фрагментима везених тканина које се чувају у Историјском музеју у Трнову. Нађене су у владарским гробовима у Царевцу, у старом Трнову, а датирају се у XIV век.<sup>19</sup> И ови медаљони имају двоструку спољну линију, тако да стварају утисак траке, мада се спољна линија на сваком другом углу отвара и завршава волутом, као и на медаљонима на везу из Тисмане, где је волута тек назначена. Тип конкавних осмолучних медаљона, чије су спољне стране решене у виду траке, коришћен је на фасадној декоративној пластици на архитектонским споменицима Тимуридске Персије.<sup>20</sup> Сродан тип решавања октогона среће се и на анадолским теписима, који се датирају у рани XV век. Налазимо их на персијским теписима XVI века и на каснијим централноазијским.<sup>21</sup>

На медаљоне епитрахилја из Тисмане, на угловима што се не завршавају волутама, фланкирани су орнаменти који представљају варијанту типично кинеског мотива тај-ки, основног симбола космогонije и филозофије Кинеза свих религија. Фланкирање медаљона украшаваних животињама, најчешће биљним стилизацијама, често је на кинеским тканинама XIV века. Најсродније решење налазимо на једној тканини, рађеној у Венецији у XIV веку под јаким кинеским утицајем.<sup>22</sup> Мада је на овој тканини примењена цветна стилизација, решавање

ликованој код D. C. Rice, *Islamska umetnost*, Beograd, 1968, сл. 135. Јавља се на штампаној тканини из XII века, објављеној у каталогу, *Islamic Art in Egypt 969—1517*, Cairo, 1969, сл. 44.

<sup>13</sup> A. F. Kendrick, н. д. № 947, Т. VI, № 876, Т. I, № 906, Т. VI.

<sup>14</sup> Исти, н. д. № 993, 994, Т. XXI. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Tübingen, s. a. сл. 291, 292, 293, и 344, 343.

<sup>15</sup> A. C. Weibel, *Francisque Michel's Contributions to the Terminologie of Islamic Fabrics*, *Ars islamica II*, Michigan, 1935, 223.

<sup>16</sup> Исто, н. д. 222.

<sup>17</sup> R. Jacques — E. Flemming, *Encyclopedia of Textiles*, New York, 1958, XIV.

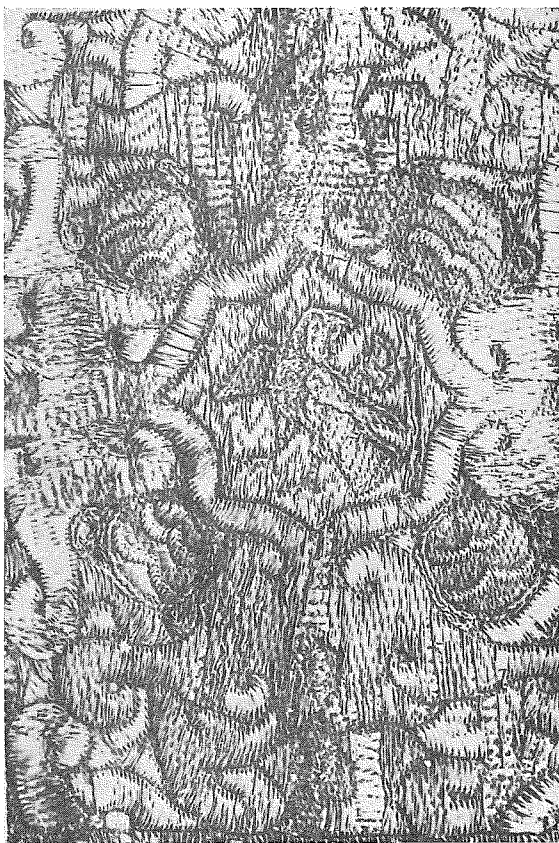
<sup>18</sup> A. C. Weibel, н. д., 224.

<sup>19</sup> Фрагменти су делови профане одеће. Тканина на којој је везено по текстури одговара оној из Тисмане; због насталих хемијских процеса сада је готово мрка, па се не може одредити њен првобитни тоналитет. Вез је пластичнији него на епитрахилу из Тисмане, јер су позлаћене нити којима је везено нешто грубље. Коришћени су неки од бодова који су примењени на епитрахилу и које налазимо и на црквеним везовима тога периода.

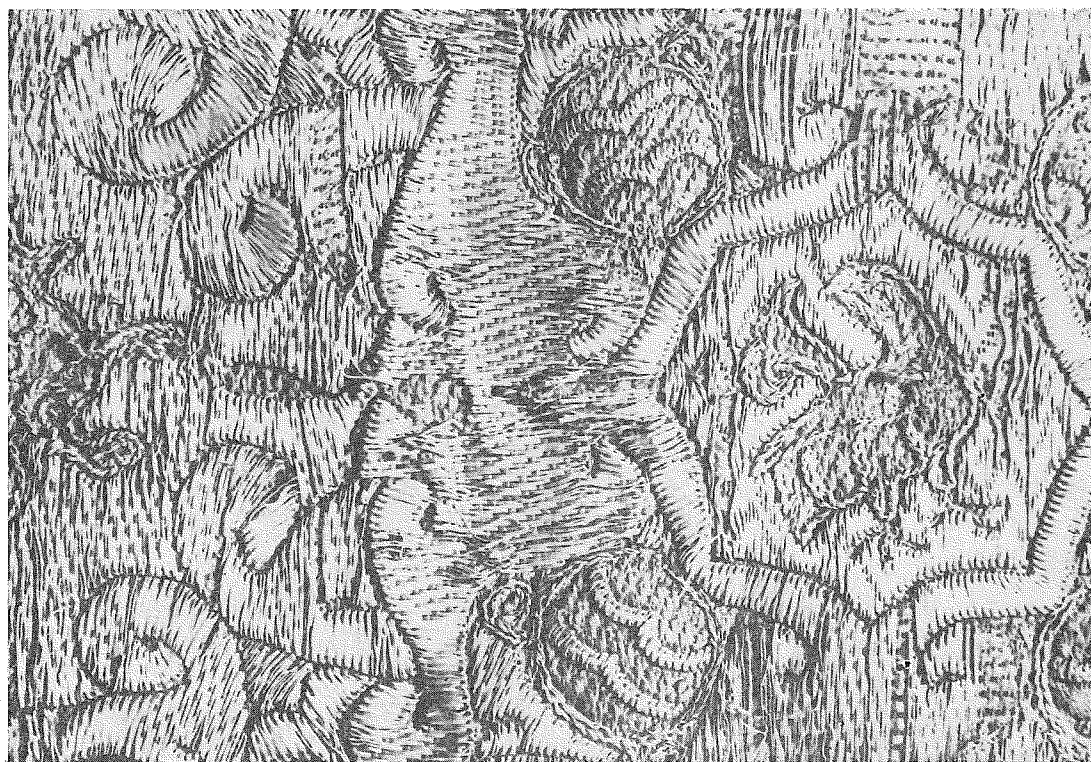
<sup>20</sup> Налазимо га на мошеји Петка Варамин из XIV века, публикованој код A. Godara, *Umetnost Irana*, Beograd, 1965, сл. 139 и на преплету маузолеја султана Уцаиу Кодабенде с почетка XIV века, Исто, сл. 137. У виду преплета налазимо га на епитрахилу Теотима монаха из манастира св. Тројице код Пљеваља и на фелону из Охрида, код G. Millet, *op. cit.* Т. XXIX; Д. Стојановић, *Уметнички вез код Срба*, Београд, 1959, сл. 22.

<sup>21</sup> I. Schlosser, *The Book of Rugs Oriental and European*, New York, 1963, сл. 6, 7, 8, 35, 168, 169.

<sup>22</sup> O. v. Falke, н. д. сл. 343.



Сл. 4 Деталъ епитрахиља из  
Тисмане  
Fig. 4. Détail de l'épitrachilion du  
monastère de Tismane



Сл. 5. Деталъ епитрахиља из Тисмане  
Fig. 5. Détail de l'épitrachilion du monastère de Tismane



цвета, вероватно лотоса, јасно показује његову генезу из тај-ки орнамента. Одговарајући начин решавања тај-ки орнамента, мада је овде примењен у виду оквирне траке, налазимо на једној тканини чија се провенијенција везује за ткачку делатност Шпаније у XIV веку.<sup>23</sup> Употребљен је, мада упрошћен, и као детаљ у бордури Солунске плаштанице из XIV столећа.

Даље реминисценције на стилизацију простора између медаљона тисманског епитрахилја у које су постављене животиње (сл. 6, 7) налазимо на кинеским тканинама XIV века.<sup>24</sup> Сродан начин стварања међупростора, који се украшавају животињама, компоновањем волута, примењивали су Кинези на тканинама још у првим вековима наше ере, у периоду династије Хан.<sup>25</sup> Одговарајућа решења се налазе на фрагменту клечаног ћилима из Котана (Источни Туркестан) датираном у VII—IX века.<sup>26</sup> На венецијанској тканини из прве половине XIV века отворени лотосов цвет у који се смешта животиња подсећа на наше решење.<sup>27</sup> Волуте показују волуминозност.<sup>28</sup> Неке од њих, оне које у ствари окружавају животињу, стварају затворене површине чија се једна страна увија у виду пужа, а друга се завршава животињском главом најсроднијом глави слона. Ово гротескно стилизовање животиња, среће се још у антици, примењено је на глиптици и на новцу. Магијског је карактера, јер му се приписује натприродна моћ. Доста се користи у средњем веку, како на Оријенту, тако и у уметности готике.<sup>29</sup> Представљање овако стилизованих животиња поред симбола универзума потенцира симболички и магијски карактер предмета на коме су примењени.

Представе животиња значајан су и омиљен елемент декорације старих, особито централно-азијских култура, о чему сведоче археолошки налази у разним областима азијског континента. Између осталог, налазимо их на раним тканинама и везовима, најчешће кинеског порекла.<sup>30</sup> Током наше ере прихватају га и одржавају готово сви азијски народи. Представе животиња имају одређени симболички и магијски карактер. Често се јављају у паровима, али их не ретко, још од периода хеленизма, налазимо појединачно представљене, усамљене, често постављене у оквиру разних облика, као што су представљене на везу из Тисмане. Сродан третман, мада су мирније представе животиња, омиљен је на сасанидским тканинама VI и VII века.<sup>31</sup> Животиње постављене у полигоналне медаљоне, поређане у фризу, чести су елемент декорације на тканинама везаним за X—XII века,<sup>32</sup> за период египатских династија Фатимида и Ејубида. Сроднија решења везу из Тисмане пружају тканине кинеске производње настале у XIII и XIV веку.<sup>33</sup> Северноиталијанске мануфактуре често користе аналогна решења у декоративном украсу скупочених тканина које производе током XIV столећа.<sup>34</sup> Представе животиња одговарајућег третмана налазимо и у другим материјалима, особито керамици и металу. На фатимидској керамици X и XI века јављају се представе птица и животиња у медаљонима у линеарном ритму, често у процесијском аранжману, са фигурама у фризу, што се тумачи утицајем Кине.<sup>35</sup> Фриз са представама животиња, мада знатно једноставније композицијски решен, украшава појас који се чува у Ермитажу, а који је овде већ поменут.

Представе животиња које украшавају епитрахилј из манастира Тисмане, у покрету су, неке чак динамичном до грча. Због непропорционалности појединих делова тела и нејасности појединих детаља, што је у приличној мери условљено техником рада као и расположивим простором незнатних димензија, тешко их је издиференцирати. У затвореним медаљонима смењују се две врсте птица, од којих једна одговара орлу или соколу, а друга је најближа фениксу. У међупросторима су представе вука или пса и драгона. Занимљиво је да су од представљених животиња две везане за живот на земљи, а две за живот у ваздуху. У врло богатој и маштовитој симболици Оријента четири животиње, које нису увек исте врсте, код појединих народа симболизују четири стране света, некад четири годишња доба, некад су

<sup>23</sup> R. Jacques — E. Flemming, н. д. сл. 122.

<sup>24</sup> A. F. Kendrick, н. д. № 993, Т. XXI.

<sup>25</sup> O. v. Falke, н. д. сл. 75.

<sup>26</sup> W. Grotte-Hasenbalg, *Der Orientteppich, seine Geschichte und seine Kultur*, Berlin 1922, 213, сл. 130.

<sup>27</sup> O. v. Falke, н. д. сл. 336.

<sup>28</sup> Сродни третман налазимо на венецијанској тканини из XIV века објављеној код A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani*, Milano 1958, Т. 24. Среће се и на старијим византијским тканинама X—XI века, код O. v. Falke, н. д., сл. 213. Сличне волуте налазимо на земљаној посуди из Раке (Месопотамија), с краја XII, почетка XIII в., код A. Lane, *Early Islamic Pottery*, London, 1947, сл. 59.

<sup>29</sup> J. Baltrušaitis, *Le Moyen âge fantastique*, Paris, 1955, 57—59, сл. 24. Стилизацију везује за мит и назива — coquille génératrice.

<sup>30</sup> O. v. Falke, н. д. сл. 75; С. И. Руденко, *Древнейшие в мире художественные ковры и ткани*, Москва, 1968, сл. 103.

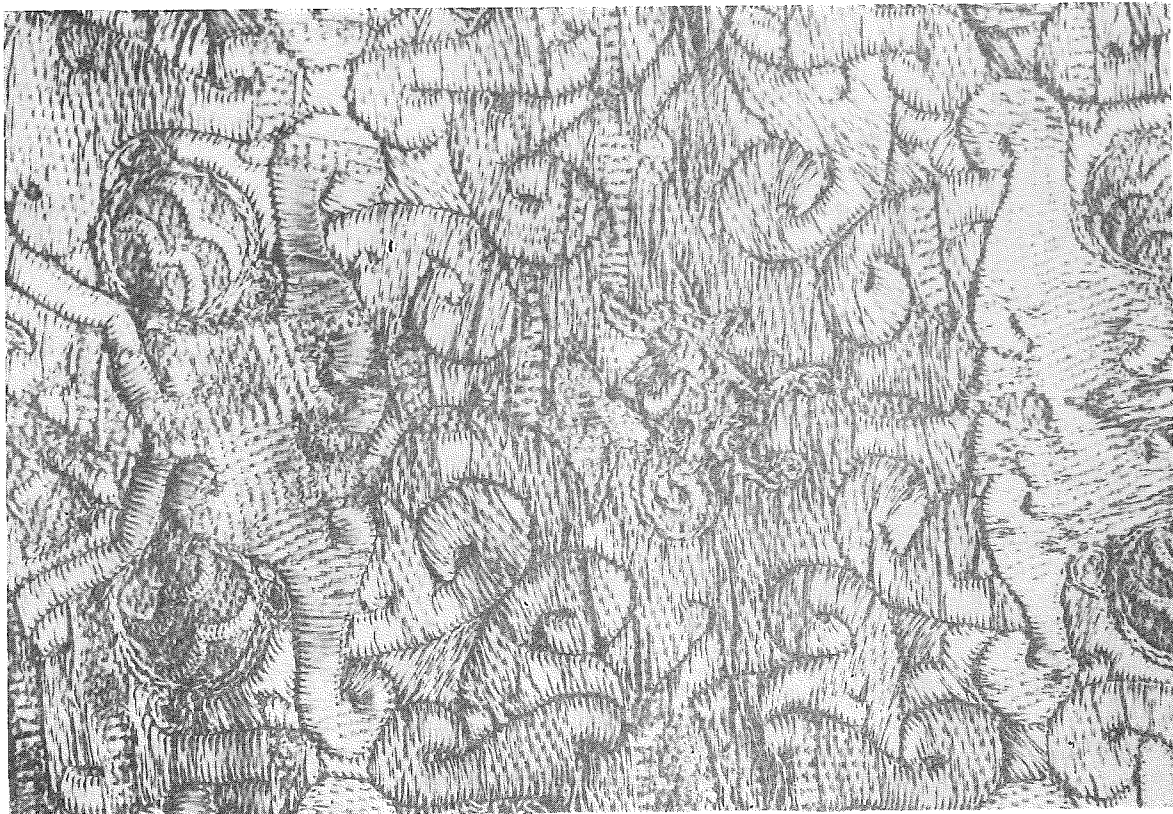
<sup>31</sup> W. Grotte-Hasenbalg, н. д., сл. 114.

<sup>32</sup> A. F. Kendrick, н. д., № 876, Т. I. № 947, Т. VI.

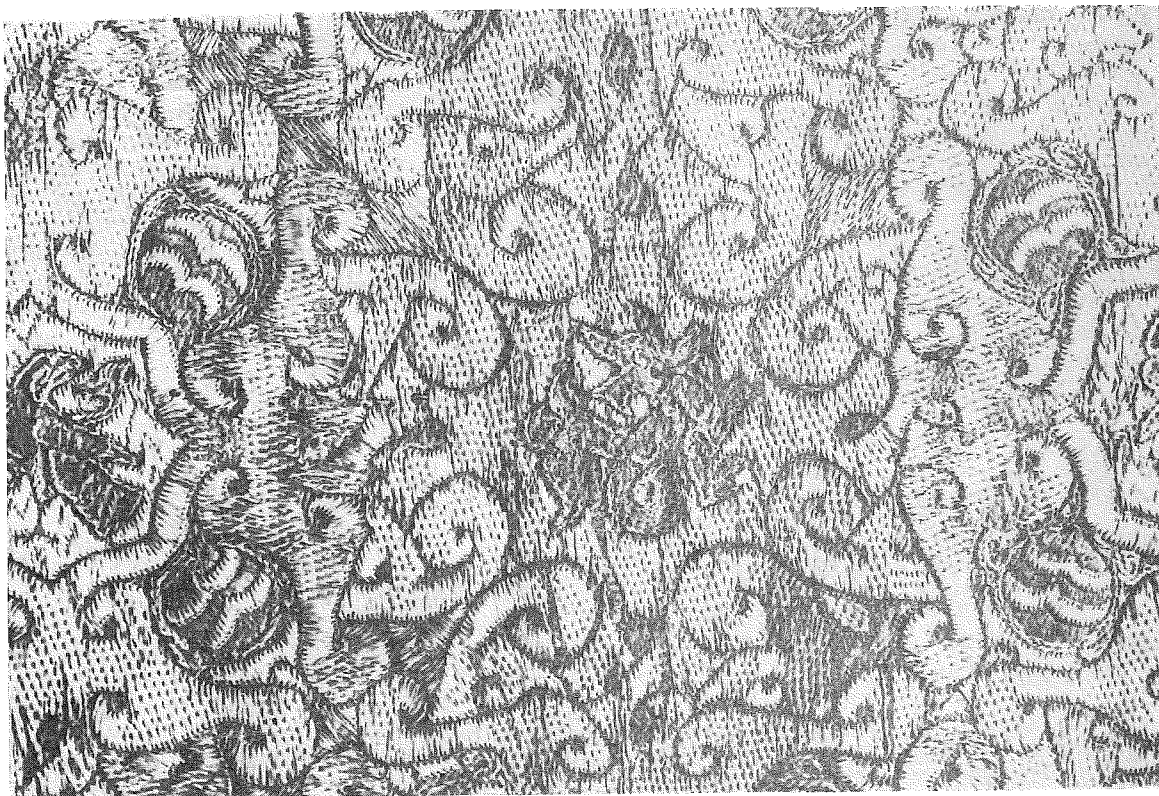
<sup>33</sup> Исто, № 993, Т. XXI, № 994, Т. XXII.

<sup>34</sup> O. v. Falke, сл. 344, 336; A. Santangelo, н. д., сл. 7, 9, Т. XI.

<sup>35</sup> A. Lane, н. д., 3, 7, сл. 22—25.



Сл. 6. Деталъ епитрахила из Тисмане  
Fig. 6. Détail de l'épitrachilion du monastère de Tismane



Сл. 7. Деталъ епитрахила из Тисмане  
Fig. 7. Détail de l'épitrachilion du monastère de Tismane

представници земље и неба, а некад сунца и месеца, тојест светлости и мрака.<sup>36</sup> Извесно је да је њихово присуство на везу из манастира Тисмане симболичког карактера. Амбијент којим су окружени, као што је већ речено, поткрепљује овај закључак.

При представљању животиња поједини делови тела су истакнути неприродним увећањем у односу на друге делове што је случај са главом пса или вука и репом драгона, или су цртежом посебно истакнути као при решавању репа и крила код обе представљене птице. Стилизација птице најближе фениксу, као и начин решавања конкавног октогона у који је смештена као да је инспирисао мајстора знатно млађег епитрахиља из манастира Тисмане, који се датира у XVI век, а налази се у Уметничком музеју у Букурешту.<sup>37</sup> Конципиран је као изоловани орнамент, а украшава обе поле поменутог епитрахиља.

Наглашавање покрета и истицање анатомије потенцирано је нешто пластичнијим бодовима, који прате контуре одређених детаља, а и издвајају фигуру од позадине. Овај начин стварања илузије о реалној анатомији, примењен је на везовима и апликацијама нађеним у курганима Горњег Алтаја, а неки од њих се приписују стварању Кинеза.<sup>38</sup> На сачуваним тканинама из периода династије Хан тело представљених животиња дељено је немирним линијама, што потврђује жељу за постизањем анатомије. Готово неизмењени принцип одржан је на кинеским тканинама створеним током XIII и XIV века.<sup>39</sup> Аналогије у начину остваривања жеље за истицањем анатомије, мада је то настојање блаже изражено, користи везилац већ поменутог појаса из Ермитажа, а нешто мање сродности налазимо на извезеним животињама епитрахиља из 1295. године, који се чува у катедрали у Упсали.<sup>40</sup>

Животиње живих покрета, сем на кинеским тканинама, налазимо на свили сиријске производње из VI—VII века, где чак и назначаване анатомије следи кинески узор.<sup>41</sup> Сродно конципиране животиње представљају се на знатно каснијим египатско-сиријским тканинама из XIV века.<sup>42</sup> На тканини произведеној у јужноиталијанским ткачницама, од које је начињена одећа Рођера II, у XII веку, представљене животиње су сродних, врло живих покрета.<sup>43</sup> Динамичне животиње карактеришу и производњу северноиталијанских градова. Налазимо их на венецијанским тканинама прве половине XIV века, као и на истовременим тканинама из Луке. На једној од њих постоје аналогије са псом представљеним на епитрахиљу из Тисмане.<sup>44</sup> Слично решење исте животиње употребљено је на свили из Шпаније, XIV—XV век.<sup>45</sup> На једној тканини из Венеције, датираној у XIV век, примењен је сродан начин решења репова и крила птица, као и драгона. Близак тип главе драгона јавља се на знатно старијој багдадској тканини из око 1200-те године.<sup>46</sup> Представа феникса (фенга), по кинеској традицији симбола среће, на изванредан начин сродна представи на епитрахиљу, краси ковчег кинеског типа који се чува у Националном музеју у Токију.<sup>47</sup> Елементе сродности у решавању детаља у представи драгона и орла на везу из Тисмане, налазимо на појасу из Ермитажа. Аналогије у третману покрета појединих животиња јављају се на повезима књига, утиснути су у кожу. Фигуре животиња постављене у медаљоне, елемент су декорације повеза неких наших рукописа из манастира Дечана и Пећке патријаршије, насталих током XIV и почетком XV века.<sup>48</sup> Сродно су конципиране и блиске решењима које срећемо на предметима ствараним за египатске муслиманске династије. Доста блиску стилизацију животиња налазимо на орнаментима који красе одећу представљених велможа ктиторске композиције манастира Велућа, насталог крајем XIV века (сл. 8, 9).

Резимирајући све наведене аналогије, закључујемо да су најближе везе нађене у тканом материјалу. Епитрахиљ из манастира Тисмане, посматран у целини и исцрпно анализиран, својом композиционом концепцијом и избором орнаменталног украса показује најближе везе

<sup>36</sup> С. Е. Arseven, *Les arts décoratifs turcs*, Istanbul, s. a. 35; К. Otto-Dorn, *Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs*, *Ars orientalis* III, Michigan 1959, 72.

<sup>37</sup> С. Nicolescu, *Broderile din Țara Românească în secolele XIV—XVIII*, *Studii asupra tezaurului restituit de URSS*, București, 1958, сл. 5.

<sup>38</sup> С. И. Руденко, н. д., сл. 30, 74.

<sup>39</sup> О. v. Falke, н. д., сл. 75, R. Jacques — E. Flemming, н. д., сл. 239.

<sup>40</sup> A. Geijer, *Textile Treasures of Uppsala Cathedral from Eight Centuries*, Uppsala, 1964, № 6, Т. II.

<sup>41</sup> R. Jacques — E. Flemming, н. д., Т. на стр. 17.

<sup>42</sup> О. v. Falke, н. д. сл. 314, 315, 316.

<sup>43</sup> A. Santangelo, н. д., сл. 1.

<sup>44</sup> Исто, сл. 7, 9. Т. XI.

<sup>45</sup> R. Jacques — E. Flemming, н. д., сл. 124.

<sup>46</sup> A. Santangelo, н. д., Т. 26а. R. Jacques — E. Flemming, н. д., Т. 37.

<sup>47</sup> A. Diuganino — A. Tamburelo, *Muzei del mondo*, *Muzeo nazionale Tokio*, Milano 1968, 91.

<sup>48</sup> Налазимо их на рукописима из манастира Дечана, бр. 52 и 94, и из манастира Пећке патријарш је, бр. 3, 26, 43, 45. Захваљујем З. Јанц, вишем кустосу Музеја примењене уметности, која ми је омогућила да прегледам цртеже још необјављеног материјала са терена.





Сл. 8. Орнамент са текстила, манастир Велуће  
 Fig. 8. Ornement du tissu du monastère de Veluče



Сл. 9. Орнамент са текстила, манастир Велуће  
 Fig. 9. Ornement du tissu du monastère de Veluče

са тканинама насталим у Кини у XIII и XIV веку. Ово не значи да се његов настанак може потпуно сигурно везати за стварање Кинеза. Постоји могућност да је створен на подручјима непосредног и доминантног утицаја кинеске уметности, најпре у областима Туркестана или у монголској Персији, пошто се зна колику је улогу у персијском уметничком стваралаштву периода Тимурида играла Кина. Мање је вероватно да је аутор овог веза у некој географски удаљеној области, користио као предложак кинеску тканину стварајући овај вез. Недостатак сродног материјала отежава његово сигурно атрибуирање. Временски се може везати за XIV век, како због свог орнаменталног украса тако и због начина рада и употребљеног материјала. Било би можда смело померити настанак овог веза у другу половину XIII века, у време непосредно после најезде Монгола и везати га евентуално за њих. Али ни та могућност није сасвим искључена. Занимљиви су резултати новијих истраживања, на основу којих сагледавамо у другачијем светлу многе чињенице које се односе на везе током XIII и XIV века између огромне монголске државе и западног света, како политичке тако уметничке и трговачке. Те везе су биле много ближе него што се раније мислило. Долазило је и до размене вредних уметничких предмета између дипломатских мисија, као и до редовне размене путем

трговине.<sup>49</sup> Пут је у неким случајевима водио кроз области јужне Русије, испод Каспијског мора до азијских области. Постојање овог пута и везе са Оријентом указују на могућност да је овај предмет стигао из огромног монголског царства које је доминирало и јужним руским областима. Његова присутност у манастиру подигнутом на периферији тадашње влашке државе, створеном уз помоћ њених владара, али не без интересовања и материјалне подршке српског кнеза Лазара, отвара и друге могућности његовог стицања у ризницу овог споменика. Он је тамо могао да доспе преко румунских области у којима је током XIII и XIV века одржавана жива трговина са Истоком, воденим путем преко делте Дунава и црноморских лука, о чему сведоче сачувани писани документи. У влашке области, углавном посредством ђеновљанских трговаца настањених у цариградском предграђу Перу, стизале су тада међу осталом робом, и тканине са Запада и са Оријента.<sup>50</sup> Најзад, није искључена ни могућност да је овај вез несумњиво азијског порекла стигао у Тисману преко наших крајева посредством оснивача манастира оца Никодима и његове сабраће. Манастир је основан између 1375 — кад је манастир Водица, који су они раније настањивали, пао под угарску власт — и 1377—78. године.<sup>51</sup>

Занимљиво је да овај значајни предмет није публикован у румунској литератури, у којој студијска обрада уметничког веза заузима видно место. Сасвим узгред је поменуто у краћој монографији манастира Тисмане. Аутор текста напомиње да се међу везовима који се чувају у ризници налазе два епитрахила који се датирају у XIV век. Наводи већ у литератури познати епитрахил, који се по легенди везује за Никодимовог ученика Антонија, и помиње други епитрахил, за који каже „да је сасвим различит од осталих комада, истиче се техником рада и оријенталним мотивима који га украшавају, па се не може јасно дефинисати у стилском погледу“.<sup>52</sup> Ван сваке је сумње да је реч о везу који је постао предмет овог рада.

#### L'ÉPITRACHILION DU MONASTÈRE DE TISMANE

Au monastère de Tismane, dans la Roumanie du sud-ouest, se trouve un épitrachilion de grande valeur artistique, unique en son genre de décoration ornementale. Toute sa surface est couverte de broderie. Sur un fond de soie rouge sont brodés, pardessus une broderie préalable en fils de soie ocre, des motifs en fils très tenus d'argent et d'argent doré. Si nous observons attentivement l'ensemble de l'épitrachilion nous verrons qu'il est composé de morceaux et qu'il a été, selon toute apparence, taillé dans quelque autre objet, probablement quelque ceinture et que son emploi en tant qu'épitrachilion n'est que secondaire.

L'analyse détaillée de son style, basée sur la méthode des analogies, nous amène à conclure que cet épitrachilion, par la conception de sa composition et par le choix de ses motifs ornementaux montre ses relations étroites avec des tissus originaires de Chine, ou très fortement influencés par la Chine de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Ceci ne veut pas dire que son apparition doive être directement reliée à l'activité des Chinois, mais il a certainement été exécuté dans une contrée qui se trouvait sous l'influence directe et dominante de l'art chinois. L'absence de matériaux semblables rend difficile son attribution certaine. Chronologiquement on peut le rattacher au XIV<sup>e</sup> s., tant par son décor ornemental que son exécution et les matériaux employés.

D. STOJANOVIĆ

<sup>49</sup> D. C. Rice, *The Seasons and the Labors of the Month in Islamic Art*, *Ars Orientalis*, 1. Michigan, 1954, 37—39.

<sup>50</sup> C. Nicolescu. *Istoria costumului de curte in Țările Române, secolele XIV—XVIII*, București, 1970, 287.

<sup>51</sup> Како се види из сачуваних писаних докумената, манастир је подигнут помоћу влашког војводе Раду I., а помажу га његов син Дан I и Мирча стари. Сем села на влашкој територији манастир је поседовао и десетак села на српској територији које је добио од кнеза Лазара. Ове податке наводи R. Teodoru, *The Tismana Monastery*, Bucarest, 1966, 6, 8.

<sup>52</sup> R. Teodoru, н. д., 29.

Напомена. На фотографијама епитрахила захваљујем др Корини Николеску, шефу Средњовековног одељења Уметничког музеја у Букурешту, која ми их је љубазно уступила.

# АРХИВСКЕ ВЕСТИ О СТАКЛУ У ДУБРОВНИКУ ИЗ XIV И ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА

Др Верена ХАН

Све што је до данас познато о стаклу у Дубровнику из XIV и прве половине XV века заснива се на архивским подацима откривеним у дубровачком Хисторијском архиву. Указивање пуне пажње овој врсти извора нужно се наметнуло пре свега због чињенице што материјални остаци средњовековних радионица и предмети од стакла из истог времена још нису откривени у Дубровнику. Архивска грађа о стаклу у граду св. Влаха до сада је само делимично изучавана,<sup>1</sup> а изворни документи објављени су у малом броју преписа, било са или без коментара.<sup>2</sup> Пошто се разноврсне архивске вести о стаклу у Дубровнику јављају у извесном континуитету, вредело је учинити покушај да се на основу већ раније објављених и већег броја недавно откривених података из XIV и прве половине XV века<sup>3</sup> што јасније осветли једна до сада готово потпуно непозната страна материјалне културе и занатскоуметничке делатности Дубровника тога времена. Најзад, пошто су вести о производњи стакла у Дубровнику за сада и једине које говоре о тој делатности у првој половини XV века на Балкану, целисходно је да се сакупе и прокоментаришу сви расположиви подаци који би допринели ширем познавању иначе слабо познате средњовековне историје стакла балканских земаља.

До сада откривене архивске вести о стаклу у Дубровнику из XIV и прве половине XV века односе се на неколико проблема: на производњу стакла, на мајсторе-странце и домаће, на увоз и извоз стакла и путеве транспорта стаклене робе, на витрое и обичне прозоре на црквама, самостанима и профаним зградама, затим на разноврсне предмете и, најзад, на стакло у златарској примени.<sup>4</sup> У односу на сакупљену грађу извршена је њена подела на одговарајуће одсеке.

## I. ПРОИЗВОДЊА

Претпоставка Б. Крекића, изречена са много опреза, о скромним почецима производње стакла од 1325. до 1327. године у Дубровнику заснива се на податку да је тих година у граду боравио мурански стаклар Maffeus-Matheus Pilbanico-Ruanigo.<sup>5</sup> Нису, међутим, нађени подаци који би се изричито односили на такву активност муранског стаклара.

За сада се не располаже архивском грађом на основу које би се могло претпоставити или закључити да се од двадесетих година XIV све до друге деценије XV века у Дубровнику производило стакло. Од друге деценије XV века почињу напори дубровачке владе да нешто предузме у вези са производњом стакла у граду, јер је оно, чини се, постајало све потребније Дубровчанима.

*p. rec. m. d. v. n. d. r. e. n. o. s. t. a. l. i. a. s. C. a. p. i. t. u. m. f. u. i. t. q. u. o. d. f. a. c. i. e. n. d. o. u. n. a. d. o. m. i. c. a. n. i. c. a. s. h. u. i. c. f. r. a. t. e. r. s. c. o. n. s. i. l. i. i. p. r. o. c. i. u. m. d. e. r. e. g. i. s. t. r. o. p. l. a. b. o. r. a. n. d. o. f. e. n. e. s. t. r. a. s. d. e. v. e. r. e. g. o.*

Сл. 1. Одлука дубровачког Малог већа од 10. X 1418. о гадњи кућице у којој мајстор стаклар, фратар Доминиканског самостана треба да израђује прозоре од стакла (Cons. Minus, 2. 16).

Fig. 1. Decision of the Small Council of Dubrovnik, of October 10th, 1418, on construction of a little house in which a master glazier, friar of the Dominican Cloister, should manufacture window glass-panes (Cons. Minus, 2.16).

<sup>1</sup> Користећи архивске податке, Д. Ролер је начео неке проблеме у вези са развојем стакларства у Дубровнику у својој књизи *Dubrovački zanati u XV i XVI stoljeću*, Zagreb 1951, 137—139; о значају Дубровника као стакларског центра и посредника за набавку стаклене робе за земље у дубровачком залеђу упор. В. Хан, *Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла из Србије, Босне и Херцеговине*, Зборник 13, Музеј примењене уметности, Београд 1969, 11—14; V. Han, *Le Verre à Dubrovnik au XIV<sup>e</sup> et à la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle d'après les sources écrites*, Annales du 5<sup>e</sup> Congrès International, Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Prague, 5—3 juillet 1970 (у штампи).

<sup>2</sup> Ј. Тадић, *Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII—XVI в.*, I, 1284—1499, Београд 1952, док. 269; В. Крекић, *Trois fragments concernant les relations entre Dubrovnik (Raguse) et l'Italie au XIV<sup>e</sup> siècle*, I. *Les Verriers de Murano à Dubrovnik et en Serbie dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. IX, Нови Сад 1966, док. 1, 2, 3.

<sup>3</sup> Дугујем велику захвалност др Ђурђици Петровић, ванредном професору Филозофско-историјског факултета у Београду, што ми је за овај рад несебично уступила своје архивске исписе. Користим и ову прилику да се најсрдачније захвалим др Здравку Шундрицу, научном сараднику Хисторијског архива у Дубровнику, за неке сигнатуре архивских докумената, као и за помоћ коју ми је указивао приликом рада у Архиву.

<sup>4</sup> Скраћенице испитиваних архивских серија Хисторијског архива у Дубровнику, коришћене у овом раду: Cons. Maius — Acta consilii Maioris; Cons. Minus — Acta consilii Minoris; Cons. Rog. — Acta consilii Rogatorum; Lam. de intus — Lamenta de intus; Lam. de foris — Lamenta de foris; Div. Canc. — Diversa Cancellariae; Div. Not. — Diversa Notariae; Lib. Dot. — Liber Dotium; Test. Not. — Testamenta Notariae.

<sup>5</sup> В. Крекић, н. д., 22—23.

Et die xiiii Januarij

*p cella in ordine  
predicatorum scripta*

Captum fuit de faciendis proprimis officibus laborantibus  
commissis qd rebarantur in zella in ordine predicatorum  
sive qui olim habitavit tunc dominicus eiusdem ordinis  
fuerunt in ordine seu laboribus et fulcra z in ipi cella  
ut magis illuminata reddatur fenestram unam super  
q cella ~~in~~ assignari debent p mansionem z ornato  
laborantibus sicut tunc illi eiusdem predicatorum ordinis q  
de vitris laborat. Et qd omni officiales in dicta zella fieri faciunt  
fuerunt unum qd reserantur, pita arte utri

Сл. 2. Одлука дубровачког Малог већа од 14. I 1419. о преградњи једне ћелије у самостану Доминиканаца за стакларску радионицу и о градњи стакларске пећи (Cons. Minus, 2. 36').  
Fig. 2. Decision of the Small Council of Dubrovnik, of January 14th, 1419, on reconstruction of a cell in the Dominican Cloister for glass workshop, and on erection of a glass furnace (Cons. Minus, 2.36').

Десетог октобра 1418. године дубровачко Мало веће доноси одлуку о градњи једне кућице поред гробља дубровачког Самостана доминиканаца у којој би требало да један фратар овог реда израђује прозоре од стакла. Фратар је поменут без имена и означен само као „frater magister fenestrarum de vetro”<sup>6</sup> (сл. 1). Не зна се када је реализована одлука о градњи те радионице. Свега три месеца касније Мало веће се поново позабавило питањем стакларске радионице у Доминиканском самостану. Одлуком од 14. јануара 1419. решено је да се у самостану изврши преградња једне ћелије за неког такође безименог брата Доминиканског реда „qui de vitris laborat”<sup>7</sup>. Нема сумње да се ради о истом фратру, тј. о мајстору-стаклару поменутом три месеца раније у вези градње оне мале куће-радионице за израду прозора која је била смештена поред самостанског гробља. По одлуци од 14. јануара 1419. требало је да се прозор самостанске ћелије прошири, како би била боље осветљена и да се у њој сагради „... furnum unum necessarium pro dicta arte vitri”<sup>8</sup> (сл. 2). Податак о градњи пећи у ћелији веома је значајан, јер се њиме отварају нове могућности за утврђивање почетака производње стакла у Дубровнику. Наиме, пошто је она прва радионица крај самостанског гробља подигнута са намером да се у њој израђују прозори, а вероватно да је била опремљена потребним средствима — између осталог огњиштем за загревање стакла, алата и за ливење олова, — наше је уверење да је пећ саграђена у самостанској ћелији служила за саму производњу стакла. Податком о грађи стакларске пећи у 1419. померио би се датум почетка израде стакла у Дубровнику у XV веку од 1424. на 1419. односно за пет година раније него што је до сада било познато.<sup>9</sup>

Посматрана у релацијама историјског развоја средњовековне производње стакла у европским земљама, ова веза стакларске радионице са Доминиканским самостаном у другој деценији XV века анахроничан је феномен. У раном средњем веку у Европи стакларска производња била је, истина, везана за самостане и за њихове монахе, али се у доба зреле романике постепено ослобађала тих оквира.<sup>10</sup> Према истраживањима Ф. Радемахера, веза стакларских радионица и самостана већ у XIV веку представљала је изузетак.<sup>11</sup> Тада се, због развоја градова и све већих потреба градског становништва за стаклом, стакларска производња и уопште стакларски занат проширују и лаицизирају.

Архивске вести о подизању радионице за израду прозора и стакла у Доминиканском самостану упућивале би на мишљење да је тамо прављено само прозорско стакло. Верујемо да то није било случај, јер још у XV веку специјализација у било којем занату представљала је за Дубровник нешто сасвим изузетно.

Колико је времена деловала радионица стакла у Доминиканском самостану не може се на основу расположиве грађе тачно утврдити. Посредни подаци пружају могућност за нека

<sup>6</sup> 10. X 1418. Captum fuit de faciendis unam domunculam huic fratri predicatori prope cimiterium conventus sancti Dominici de Ragusio pro laborando fenestras de vetro. На маргини: Pro fratre magistro fenestrarum de vetro. Cons. Minus, 2.16.

<sup>7</sup> Cons. Minus, 2. 36'. Види документ 1 у прилозима.

<sup>8</sup> Исто.

<sup>9</sup> D. Roller, н. д., 137.

<sup>10</sup> F. Rademacher, Die deutschen Gläser des Mittelalters, Berlin 1933, 23.

<sup>11</sup> Исто.

нагађања. Она се односе на доминиканца фратра Петра који се са већим или мањим прекидима помиње у документима вероватно већ од 1418, а сигурно од 1422, па све до 1444. године најчешће као „magister vitri“ и „magister fenestrarum de vitro“.<sup>12</sup> Према расположивим подацима, још није могуће дати сигуран одговор на питање: да ли се помени о фратру Петру као стаклару у распону од готово четврт века могу довести у везу са трајањем стакларске радионице у Доминиканском самостану? Наиме, у Петровој биографији има доста тамних места и нејасноћа, нарочито због појаве другог стаклара истог имена, па тако и историјат самостанске стакларске радионице у појединим својим одсецима остаје још нерасветљен. О оба мајстора Петра, као и о проблемима који произлазе из чињенице што су имењаци и што се баве истим занатом, биће више речи у оном делу овог написа у коме се излажу резултати изучавања личности појединих стакларских мајстора.

Производња стакла у Дубровнику добија нешто шире размере у трећој деценији XV века и тада прелази у лаичке руке. Четрнаестог јула 1423. дубровачко Велико веће склапа уговор на пет година са Ђорђом из Фиренце (Giorgio de Georgio di messer Gueçio da Firenze),<sup>13</sup> угледном пословном личношћу у неколико наврата помињаном у Дубровнику већ од 1419. године.<sup>14</sup> На основу овог уговора из 1423. Ђорђо треба да доведе мајсторе „experti nell arte del vitro“ на рад у трајању од пет година. У то време Дубровник и Фиренца, обострано заинтересовани, гајили су добре међусобне везе, посебно економске. Стога није необично што дубровачка влада поверава организовање производње стакла у граду једном за овај подухват свакако финансијски заинтересованом фирентинском пословном човеку и трговцу који је живео у Дубровнику и који је, без сумње, добро познавао економску ситуацију у граду.

На основу уговора дубровачке владе са Ђорђом Фирентинцем могу се пратити припреме за предстојећу производњу стакла. Израда стакла, до тада везана за Доминикански самостан, односно лоцирана на Плочама, сада се организује на супротном крају града, на Пилама. Дубровачка општина треба да сагради једну кућу испод тврђаве св. Ловријенца, тамо где се производи креч,<sup>15</sup> то јест у најзаштићенијем северном делу дубровачког предграђа, у којем су тада већ биле концентрисане неке занатске радионице. Испод тврђаве Ловријенац радила је од 1417. и прва општинска сагунара, којој је, као и стаклари, од основних сировина за производњу била потребна сода. Градња општинске куће за производњу стакла завршена је у другој половини 1423. године.<sup>16</sup> Фирентинцу Ђорђу уступљена је и она кућа на Пилама у којој су раније ливени топови, а која му је била потребна да у њој смести ствари за израду стакла.<sup>17</sup>

У поменутом уговору из 1423. Ђорђо захтева да се у времену док траје његова обавеза према дубровачкој влади, то јест пет година, не могу довести други стакларски мајстори на рад у Дубровник. Са своје стране Ђорђо се обавезао да ће „земљу“ (la terra) снабдевати са онолико стакла колико буде потребно. Произведена роба ће у односу на царину и уопште важити као дубровачка.<sup>18</sup> Најзад, на основу истог уговора Ђорђо треба да добије у најам на пет година и кућу са дућаном унутар градских зидина, у којој је раније боравио и деловао Bernardo balestero, мајстор за самостреле.<sup>19</sup>

Према својим обавезама проистеклим из уговора са дубровачком владом, Ђорђо Фирентинац је заиста довео стакларске мајсторе у Дубровник, а производња стакла на Пилама почела је у јануару 1424. године. У уговорима између Ђорђа и доведених мајстора нема података о врсти стакла, као ни о предметима које је требало да израђују. Подаци о стакленој роби коју је Ђорђе продавао у своје дућану у граду само делимично осветљавају овај проблем. Наиме, у документу којим 1425. Ђорђо уступа свој дућан једном грађанину Дубровника, неком Анђелу Николе Франческа из Сијене (Angelus Nicole Francisci de Senis), поред уопштеног назива за стаклену робу (laboreria de vitro), помињу се и посуде (patrine).<sup>20</sup> Податак је занимљив,

<sup>12</sup> Cons. Minus, 3.20'; Cons. Maius, 2.103'; Div. Canc. 42. 159; Ibid. 42.181'; Ibid. 44.12'; Cons. Maius, 2.141'; Div. Canc. 58.218; Cons. Maius, 7.213'.

<sup>13</sup> На овај уговор је указао D. Roller, н. д., 137; за наш рад консултовали смо оригинални документ и из њега користили необјављене податке. Види документ 2 у прилозима.

<sup>14</sup> Угледни Фирентинац је изабрани судија у неком спору златара, J. Тадић, н. д., док. 145; Ђорђу Фирентинцу се дозвољава увоз жита у Дубровник 27. II 1420, Cons. Maius, 2.24'; помиње се у вези са неким миразом, Lib. Dot. 5.3', забележено 8. јуна 1420; Ђорђо је за заложене предмете давао позајмице, Div. Canc. 42.8 (11. II 1422).

<sup>15</sup> Cons. Maius, 2.130—130'. Види документ 2 у прилозима.

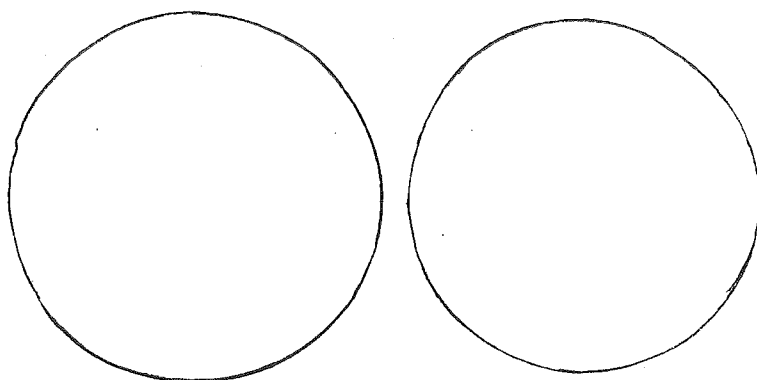
<sup>16</sup> Cons. Minus, 3.103'; Ibid. 107.

<sup>17</sup> Одлука је донета 14. јула 1423. Cons. Maius, 2.130. Види документ 2 у прилозима.

<sup>18</sup> Исто.

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> Div. Not. 14.173. Види документ 5 у прилозима.



Сл. 3. Нацрт за окулусе приложен уговору који је 25. II 1437. склопљен између мајстора Петра Божиковића-Наталиса и дубровачког грађанина Налка Добрића (Div. Canc. 50. 153).  
 Fig. 3. Design of oculuses, attached to the contract concluded on February 25th, 1437, between master Petar Božiković-Natalis and citizen of Dubrovnik Nalko Dobrić (Div. Canc. 50.153).

јер се њиме потврђује ранија претпоставка да се тада у Дубровнику није израђивало само равно стакло, већ и шупље, односно стаклено посуђе.<sup>21</sup>

На питање — колико је времена трајала производња стакла у радионици Ђорђа Фирентинца на Пилама, сада се већ може дати доста тачан одговор. Иако се 1423. Ђорђо у уговору са дубровачком владом обавезао да ће његова радионица радити пет година, на основу других докумената дознало се да је рад у њој престао већ после нешто више од годину дана, то јест у марту 1425. Одлуком Великог већа од 13. III 1425. Ђорђо се разрешује и ослобађа уговора, односно својих обавеза према дубровачкој Комуни, које су из тог уговора проистекле.<sup>22</sup> Разрешење уговора прати и низ других одлука које су везане за некретнине раније дате Ђорђу у најам, а неке од тих одлука су и претходиле разрешењу. Тако већ 2. марта 1425. Ђорђо уступа сву стаклену робу која се налазила у његовом дућану Анђелу из Сијене, за позамашну своту од 300 златних дуката.<sup>23</sup> Средином марта 1425. кућа на Пилама у којој се производило стакло даје се на пет година у најам бојацији сукна Марину де Бића (Bišia) и његовим пословним партнерима.<sup>24</sup> По једној одлуци Малог већа од 14. III 1425. Ђорђу Фирентинцу се дозвољава да до средине августа исте године држи у најам кућу у граду, у Широкој улици, где је имао дућан са стакларијом.<sup>25</sup> На основу једне одлуке од 14. јуна 1425. дознало се да ће од средине августа ова кућа заједно са дућаном бити изнајмљена једном тополивцу из Апулије, бомбардијеру Мафеу, сину покојног мајстора Лила, у трајању од годину дана.<sup>26</sup>

Расположиви подаци не дају одговор на питање: шта је проузроковало релативно брзу ликвидацију производње стакла у Дубровнику на којој се био ангажовао Ђорђо Фирентинац? Разлози се могу само нагађати. Свакако да Ђорђо није био ни мајстор, а ни занатлија,<sup>27</sup> већ предузимач и трговац. Пре свега, такав закључак се изводи из чињенице што се, на пример, ни у једном до сада познатом документу у коме се помиње Ђорђово име не наводи да је био „magister“ или да је практички познавао производњу стакла. Требало је да Ђорђо као предузимач нађе веште стакларске мајсторе, како би му се производња стакла исплатила; али требало је такође да их за добар рад добро награђује. Пошто се зна да је изнајмљеним мајсторима давао релативно високе плате,<sup>28</sup> постоји вероватноћа да након извесног времена, то јест за нешто више од годину дана није више налазио своју рачуницу у пословању радионице. Није такође познато шта се после растурања Ђорђове радионице и дућана десило са двојицом специјализованих мајстора које је он у 1424. ангажовао, а и о њему самом после 1425. године има мало вести. Зна се да је двадесет трећег јула 1428. Ђорђо саставио тестамент,<sup>29</sup> али у њему, нажалост, не постоје подаци којима би се могло на неки начин барем

<sup>21</sup> В. Хан, Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла, 13.

<sup>22</sup> 13. март 1424. Prima pars est de liberando, afranchando et absolvendo Georgium Georgi domini Gučii de Florencia, qui de hoc est contentus de pacto et conventione quod et quam habet cum comune nostro pro arte vitrii facienda et exercenda in nostra civitate. Cons. Maius, 3.64<sup>1</sup>.

<sup>23</sup> Div. Not. 14.173. Види документ 5 у прилозима.

<sup>24</sup> Cons. Minus, 3.206<sup>1</sup>; Cons. Maius, 3.64<sup>1</sup>.

<sup>25</sup> Cons. Minus, 3.207.

<sup>26</sup> Cons. Minus, 3.232<sup>1</sup>; упор. D. Roller, н. д., 100.

<sup>27</sup> Помињући Ђорђа Фирентинца, Д. Ролер наводи да је био мајстор, за што се у консултованој архивској грађи није нашла потврда; упор. Dubrovački zanati, 137.

<sup>28</sup> D. Roller, н. д., 137.

<sup>29</sup> Test. Not. 11. 179—180<sup>1</sup>.

делимично осветлити питање ликвидације његове стакларске радионице. Неким местима из Ђорђовог тестаментa обогaћена је, међутим, општа биографија овог предузимљивог Фирентинца чија настојања око производње стакла у Дубровнику нису показала дугорочније успехе.<sup>30</sup> У 1430. години Ђорђо се помиње као покојни.<sup>31</sup>

После краткотрајне активности радионице Ђорђа Фирентинца на Пилама производња стакла у Дубровнику ограничује се, како изгледа, на мање радионице домаћих мајстора-појединача. Гада се у граду још налазио фратар Петар који је 1426. био као стаклар поново у државној служби.<sup>32</sup> Сва је вероватноћа да је Петар у то време још био корисник радионице са стакларском пећи у Доминиканском самостану.

Низ чињеница које стоје у вези са стакларом Петром Божиковићем-Наталисом такође говори у прилог претпоставци да се и он бавио производњом стакла у Дубровнику, и да је та његова активност трајала можда неких петнаестак година.

Петар Божиковић-Наталис је у документима професионално најчешће одређен као „maestro dello vetro“, „magister a vitris“, „magister vitriorum“ или „magister vitriorum fenestri“,<sup>33</sup> што ће рећи као стаклар-произвођач. Стаклорезац, чини се, дефинише се другим називима. Тако, на пример, дубровачка влада, склапајући годишње уговоре са Николом, сином стаклара фратра Петра, претежно га назива „magister fenestrarum a vetris“ или „magister fenestrarum viticarum“, а ређе „vitrarius“,<sup>34</sup> односно првенствено га одређује као стаклоресца, а не као мајстора за производњу стакла. Ови наводи ипак не искључују могућност да се Никола бавио и том производњом.

Неколико података непобитно указује на то да је мајстор Петар Божиковић-Наталис сам израђивао стакло за прозоре за које је преузимао обавезу да ће их застаклити. Тако, на пример, својим поручитељима прозора мајстор Божиковић даје узорке за окулусе од којих треба да састави те прозоре,<sup>35</sup> затим прима поруџбине за одређену боју стакла, његову дебљину и квалитет,<sup>36</sup> као и за одређену величину окулуса према нацрту који се прилаже уговору<sup>37</sup> (сл. 3).

За сада није познато да ли је Петар Божиковић-Наталис радио у сопственој или у општинској радионици, или је можда користио ону у Доминиканском самостану. Најпре би се могла прихватити трећа претпостављена варијанта. Неки подаци — истина, посредни — дају основ за комбинације у том смислу.

Двадесет деветог јула 1434. Мало веће одобрава мајстору Петру, без сумње Божиковићу-Наталису, да у своје врту (који се налазио изван зида града) подигне кућицу у којој би излио оловне плоче потребне за покривање дубровачке цркве св. Марије; по завршеном послу ову кућицу требало је да сруши.<sup>38</sup> Идуће године, 1435, поново се помиње Петров врт, а зна се да му га је ставила на расположење управа Доминиканског самостана. Наиме, Петру и његовој дружини — жени, фамулусима и баштовану — забрањује се да беру воће са стабала која расту на том земљишту.<sup>39</sup> Осмог јула 1436. Мало веће дозвољава мајстору Петру да може изван врата од Плоча уз врт Доминиканаца подићи једну кућицу од дрвета; намена кућице се у тој дозволи не наводи.<sup>40</sup> Према изложеним подацима изгледа да се на истом земљишту Доминиканског самостана налазила и кућа у којој је Петар становао. Стога је сасвим могућно да се тамо налазила и радионица у којој је он производио стакло, односно израђивао и стаклене прозоре. Већ раније смо помињали да је негде на земљишном комплексу Доминиканског самостана поред самостанског гробља 1418. била подигнута кућица у којој је фратар Петар требало да израђује прозоре од стакла.<sup>41</sup> Осим тога знамо да је 1419. у Доминиканском самостану била преуређена једна ћелија за стакларску радионицу и да је у њој саграђена стакларска пећ.<sup>42</sup> Узмемо ли у обзир све ове наводе, намећу се две претпоставке: можда је мајстор Петар Божиковић-Наталис имао своју радионицу на земљишту Доминиканаца или је користио ону

<sup>30</sup> У Ђорђевом тестаменту, у разним контекстима помињу се многе личности из Дубровника, Фиренце, Мантове, Болоње, Пиаченце, Анконе, Прата, Напуља. На основу тестаментa дознало се да је Ђорђо имао брата Антонија и сестру Бартоломеју. Ђорђов син Матеја помиње се већ 1428. као покојни. Биће да је умро у Дубровнику, јер му се помиње гроб у цркви дубровачке Мале браће. Са служавком Милом Ђорђо је имао ванбрачну кћерку Елизабету. Test. Not. 11. 179—180'.

<sup>31</sup> 29. VII 1430. Cons. Minus, 5.49'.

<sup>32</sup> Div. Canc. 44. 12'.

<sup>33</sup> Div. Not. 23.70; Ibid. 17.101; Cons. Maius, 4.107; Ibid. 7.107; Div. Canc. 52.166'.

<sup>34</sup> Cons. Maius, 9.97; Ibid. 11.172; Ibid. 12.24, a tergo.

<sup>35</sup> Div. Not. 19.162'.

<sup>36</sup> Div. Not. 23.70—70'.

<sup>37</sup> Div. Canc. 50.153'.

<sup>38</sup> Cons. Minus, 6.156'.

<sup>39</sup> Div. Canc. 49.87.

<sup>40</sup> Cons. Minus, 7.62'.

<sup>41</sup> Cons. Minus, 2.16. Види белешку 6.

<sup>42</sup> Cons. Minus, 2.36'. Види документ 1 у прилозима.



која се налазила у самом Доминиканском самостану. Самостанску радионицу Божиковић је могао да користи управо у времену за које у биографији нашег фратра доминиканца Петра стаклара, то јест од 1426. до 1444, недостају сигурни подаци — због чињенице што смо елиминисали сва она документа у којима нема истовременог навођења да је био и фратар и стаклар. Од 1426. до 1444, међутим, јављају се вести о стаклару Петру Божиковићу-Наталису. Није искључено да је фратар Петар око 1426. напустио Дубровник и осамнаест година провео у неком другом месту, односно у другом самостану свога реда, па се 1444. вратио у матични самостан.

После активности Петра Божиковића-Наталиса, према подацима из расположивих извора, развојна линија стакларске производње у првој половини XV века у Дубровнику донекле се прекида. За трећег до сада познатог домаћег мајстора у том раздобљу, за Николу, сина фратра Петра претпостављено је да се претежно бавио стаклорезачким пословима и да се повремено огледао у производњи стакла за неке од прозора које је требало да застакљује.

До осетљивих повремених прекида и застоја у производњи стакла у Дубровнику од средине XV века долазило је, нема сумње, због тога што су тада из стратегијских разлога неколико пута рушене зграде дубровачког преграђа, па и куће са занатским радионицама, како би се градске зидине и сам град заштитили од Турака.

## II. МАЈСТОРИ

Од друге деценије XIV века у дубровачким архивским списима јављају се имена стакларских мајстора, најпре страних, а затим — и то много касније — домаћих. Сви до сада познати мајстори били су световњаци, сем мајстора фратра Петра, доминиканца.

У више случајева разлози боравка странаца — стаклара у Дубровнику и њихово деловање у том граду не могу се објаснити, јер за то недостају архивска обавештења. Не зна се, на пример, који су могли подстакли муранског мајстора Maffeus-a, fiolarius-a, да 1312. дође у Дубровник.<sup>43</sup> Од 1325. до 1327. године борави у граду мурански мајстор Maffeus Pilbanico-Ruanigo, vetrarius, за којег се претпоставило да се овде краће време бавио израдом стакла.<sup>44</sup> Извесно је, међутим, да је тада Мафеус стаклом снабдевао Србију.<sup>45</sup> Доласци ових муранских стаклара у Дубровник падају у време док је он још признавао врховну власт Венеције (до 1358).

Тек пуно једно столеће после првих вести о страним стакларима у Дубровнику поново се јављају имена мајстора-странаца, за које се поуздано зна да су се бавили производњом стакла у граду. Поменути угледни фирентински трговац Ђорђо, чије је присуство забележено у Дубровнику у трећој деценији XV века — од 1419. до 1428,<sup>46</sup> довео је у град два стаклара: Доната из Мурана (Donatus ser Luce Sclavi),<sup>47</sup> свакако припадника неке угледније породице, и Ђованија (Johannes de Lipere),<sup>48</sup> који је можда био пореклом из јужне Италије, односно из главног града Липарског архипелага. Мајстор Донато је према уговору склопљеном са Ђорђом Фирентинцем требало да почне са радом 1. јануара 1424, уговор са Ђованијем, мајстором „conçie vitrii“, сачињен је 26. августа исте године.

Садржину уговора склопљених између Ђорђа из Фиренце и двојице поменутих стаклара-странаца делимично је препричао и прокоментарисао Д. Ролер.<sup>49</sup> Назив „magister conçie vitrii“, везан за Ђованијево име у једном од уговора, Ролер је протумачио у значењу: мајстор који „равна стакло“. На основу тога је закључио да се у Ђорђовој радионици производило „углавном равно стакло“, односно стакло за прозоре.<sup>50</sup> У терминологији венецијанског стакларства назив „conzaor“ или „conzadore“ одговара термину „magister conçie vitrii“, а односио се на мајстора који је обављао сложен и осетљив посао припремања смеше за стакло.<sup>51</sup> Према томе, Ђовани је у Ђорђовој радионици одређивао количину састојака за стаклену масу и талио је, а Донато се бавио израдом предмета. У поређењу са платама мајстора других струка оба су ова стаклара била према својим специјалностима релативно добро награђена.<sup>52</sup>

На основу до сада сакупљених података о стакларима-странцима у средњовековном Дубровнику види се да су они претежно долазили из Венеције, односно из Мурана. Ово сазање је нов прилог чињеници да су стаклари са лагуне успевали да напуштају своје матичне радионице и да одлазе на рад у друге земље и градове упркос поновљеним забранама а и казнама које су

<sup>43</sup> В. Krekić, н. д., 20—21, Doc. No. I.

<sup>44</sup> Исто, н. д., 21—23.

<sup>45</sup> Исто, н. д., 21—22.

<sup>46</sup> Ј. Тадић, н. д., док. 145; Cons. Maius, 2.24'; Div. Canc. 42, 8; Cons. Maius, 2.130; Ibid. 3.64'; Cons. Minus, 3.103', 205', 207, 232'; Ibid., 5.49'; Lib. Dot. 5, 3'.

<sup>47</sup> D. Roller, н. д., 137—138. Види документ 3 у прилозима.

<sup>48</sup> Исто, н. д., 137. Види документ 4 у прилозима.

<sup>49</sup> Исто.

<sup>50</sup> Исто.

<sup>51</sup> A. Gasparetto, Il vetro di Murano dalle origini ad oggi, Venezia 1958, 57, 179.

<sup>52</sup> D. Roller, н. д., 137.

изрицале венецијанске власти због оправдане бојазни од формирања нових конкурентских производних центара, или због унапређења већ постојећих.<sup>53</sup>

Током прве половине XV века, када дубровачко занатство показује општи успон, уз странце-стакларе јављају се и домаћи мајстори који се баве производњом стакла. Према подацима којима се у овом тренутку располаже, готово је извесно да су се у то време два, а можда и три домаћа мајстора бавила овим послом, о чему је већ нешто говорено у претходном поглављу. На овом месту покушаћемо да презентујемо све оне податке који би помогли да се што потпуније осветле животни путеви појединих домаћих стаклара који су у првој половини XV века деловали у Дубровнику.

У архивској грађи фратар Петар (*frater Petrus ordinis predicatorum*) јавља се са извесним прекидима од 1418, односно под именом Петар од 1422, па све до 1444. године.<sup>54</sup> Напред је већ истакнуто да се Петар може идентификовати с оним доминиканцем који се 1418. помиње као безимени стакларски мајстор (*frater magister fenestrarum de vitrio*) у вези са градњом радионице за израду прозора од стакла на земљишном посеуду Доминиканског самостана.<sup>55</sup> Без сумње, Петар је такође онај брат-доминиканац, за кога се 1419. наводи „*qui de vitris laborat*“ и коме је у истом самостану саграђена радионица, а претпоставили смо да је била намењена производњи стакла,<sup>56</sup> о чему је већ овде било речи. За фратра Петра се наводи да је „*magister vitri*“ и „*magister fenestrarum de vitrio*“ или „*de vitro*“, што би била потврда мишљења да се Петар бавио и производњом стакла и израдом стаклених прозора. У годинама 1422, 1423. и 1426. фратар Петар се помиње као стаклар у државној служби.<sup>57</sup> Колико нам је познато, појава редовника као салиријатуса дубровачке владе сасвим је изузетан случај. Можда тих година и није осим фратра Петра било других стакларских мајстора у граду који би преузели обавезе државног службеника. Ово мишљење поткрепила би чињеница што већ у 1423. почињу преговори дубровачке владе са Ђорђом Фирентинцем око организовања производње стакла у граду, а у 1424. и 1425. на том послу раде два страна мајстора, Донато и Ђовани. О тадашњој оскудици у домаћим стакларима и о потреби да се образује такав кадар говори такође податак да је фратар Петар примио младиће у наук. У 1423. години Петар ангажује на три године извесног Тому Станковића (*Thommas Stancovich*) као фамулуса.<sup>58</sup> Исте године, нешто касније, узима у службу на пет година неког Костадина Обрадовића (*Costadinus Obradovich*).<sup>59</sup> Уз све уговором утврђене и уобичајене обавезе треба посебно истаћи ону којом фратар Петар обећава да ће Костадину дати „*capita artis secundo usum Ragusii*“, <sup>60</sup> то јест алат за обављање стакларског заната. Изгледа, међутим, да оба фамулуса фратра Петра, Тома и Костадин, нису у тој мери савладали стакларски занат да би се о њима као самосталним мајсторима налазили трагови у каснијим архивским записима.

До 1426. године доминиканац Петар се у документима помиње као фратар и као стаклар. За период од 1426. па све до 1444., дакле за осамнаест година, још нису нађене вести које би говориле о Петру као личности у редовничкој и занатској функцији. Шта се са њима десило у то време — није познато. Како је већ раније напоменуто, могућно је да тада фратар Петар уопште и није био у Дубровнику. У једном попису браће дубровачког Доминиканског самостана, који је забележен 10. новембра 1434, наводи се тринаест имена фратара, а једино се приор назива Петар (*frater Petrus de Ragusio, prior*).<sup>61</sup> Није вероватно да би приор Петар и наш стакларски мајстор били исто лице. Уосталом, мајстор фратар Петар не би ни могао постати приор самостана, уколико је у свом претходном, лаичком статусу био ожењен или уколико је имао јавно признато ванбрачно дете, што би се, било једно или друго, за Петра могло претпоставити. Познато је, наиме, да је фратар Петар имао сина, Николу, који је и наставио очев занат.<sup>62</sup> Они сарађују и на неким пословима који немају везе са стакларством. У 1444. години фратар Петар и Никола граде неку „капелу“ на торњу цркве св. Марије у Улцињу, а према „капели“ звоника цркве св. Доминика у Дубровнику.<sup>63</sup> У истој години фратар Петар склапа уговор о сарадњи<sup>64</sup> са зидаром Иваном Радосалићем (*Juanus Radosalich*), вероватно баш у вези са радом на торњу поменуте улцињске цркве. Петру, фратру и стак-

<sup>53</sup> А. Gasparetto, н. д., 53—54.

<sup>54</sup> Cons. Maius, 2.68'; Cons. Minus, 3.20', Cons. Maius, 2.103'; Div. Canc. 42.181'; Cons. Maius, 2.141'; Div. Canc. 44.12'; Ibid. 58. 218, 252.

<sup>55</sup> Види белешку 6.

<sup>56</sup> Види белешку 7.

<sup>57</sup> Cons. Minus, 3.20'; Cons. Maius, 2.103'; Ibid. 2.141'; Div. Canc. 44.12'.

<sup>58</sup> Div. Canc. 42.159.

<sup>59</sup> Div. Canc. 42.181'.

<sup>60</sup> Исто.

<sup>61</sup> Div. Not. 19.138.

<sup>62</sup> Cons. Maius, 7.213'.

<sup>63</sup> Div. Canc. 58.218.

<sup>64</sup> Div. Canc. 58.252.

лару, после 1444. у изучаваним архивским серијама губи се траг. До сада нису, на жалост, још откривени подаци који би нас обавестили о томе на којим се стакларским пословима доминиканац Петар ангажовао било као salariјатус Комуне или као фратар-стаклар Доминиканског самостана.

Други од домаћих мајстора-стаклара, који се поред застакљивања прозора бавио и производњом стакла, као и сликањем на стаклу, био је П е т а р Б о ж и к о в и ћ - Н а т а л и с (Petrus Bosigchovich, Bosicchovich, Natalis). Овај дубровачки стаклар прве половине XV века је међу мајсторима своје струке био професионално најкомплекснији, а и као личност свакако најзанимљивији.

Биографија мајстора Петра Божиковића-Наталиса је релативно богата разноврсним подацима. Она је најзаокруженија међу досад реконструисаним биографијама стакларских мајстора који су радили у првој половини XV века у Дубровнику. Међутим, приликом те биографске реконструкције указивале су се извесне потешкоће. Наиме, подаци о Божиковићевој животној историји несрећно се преплићу са вестима о његовом имењаку мајстору братру Петру стаклару, што је приликом сређивања сакупљених исписа у којима се стаклар Петар помиње само именом доводило до забуне и нејасноћа. У тој замршеној и још увек непотпуно расветљеној ситуацији животописа двојице мајстора стали смо на гледиште да разлучивање података о њима треба спровести према принципу да за идентификацију стаклара Петра доминиканца долазе у обзир вести само из оних докумената у којима се уз његово име такође наводи да је фратар. Можда је доминиканац Петар, пошто се бавио занатом, био трећоредца. Али основно је да је он био редовник, а писари дубровачке администрације, помињући га у својим записима, нису то, вероватно, мимоилазили. Примењујући приликом сређивања података наведеним принцип, који нам се у овом тренутку чини једино разложан и прихватљив, могли смо констатовати да се вести о мајстору Петру лаику, касније такође називаном Божиковић и Наталис, појављују у 1425, а престају у 1443. години.

Мајстор Петар Божиковић-Наталис био је као стаклар неколико година службеник дубровачке владе.<sup>65</sup> Стога су, без сумње, многи стакларски послови Божиковићеви остали незабележени у књигама дубровачке канцеларије, јер као владин salariјатус најчешће није требало да са њеним представницима склапа посебне уговоре за радове које је изводио на њихов захтев. Мимо својих „службених“ обавеза Божиковић се у четвртој и почетком пете деценије доста ангажовао на „слободним“ пословима око застакљивања прозора, а бавио се и сликањем на стаклу, у црквама, на Кнежевом двору и на кућама имућнијих дубровачких грађана. О тим радовима биће опширније говорено у оном одсеку наше студије у коме се расправља о равном стаклу.

Осим што је по струци био стаклар и сликар на стаклу, Петар Божиковић-Наталис бавио се током свог живота и другим пословима. — на пример, грађењем млинова и часовничарским радом. Иста разноврсност у делатностима стакларских мајстора-странаца у Дубровнику није се могла утврдити. Они су били, барем за време свог деловања у том граду, једносмерно стручно опредељени мајстори, што није био случај са домаћим стакларима. На пример, фратар Петар гради у 1421. млин у Умбли на општински трошак,<sup>66</sup> у 1444. са сином Николом „капелу“ на торњу улцињске цркве св. Марије.<sup>67</sup> Петар Божиковић-Наталис такође гради млинове, неке за мељаву житарица (Млет, Сокол),<sup>68</sup> друге за обраду тканина — ступе (Затон),<sup>69</sup> покрива кровове црква оловним плочама.<sup>70</sup> Посебно занимљив је податак о томе да је Божиковић израђивао јавне сатове, дакле бавио се и часовничарским занатом. Чини се да је после часовничара — странаца у Дубровнику Божиковић био први међу оним домаћим мајсторима те струке који су се бавили израдом великих јавних сатова.

Године 1433. Петар Божиковић-Наталис израђује за цену од дванаест златних дуката сат висине једног лакта за самостан на Мљету,<sup>71</sup> а 1438. продаје за исту цену један сат стонском самостану.<sup>72</sup> У 1442. дубровачка влада га ангажује на годину дана „pro magistro vitriorum et magistro orlogi nostri“ за плату од 70 перпера.<sup>73</sup> У својству чувара јавног градског сата,

<sup>65</sup> Cons. Maius, 3.86', 234; Cons. Minus, 4.243 bis; Cons. Maius, 4. 107, 151', 216'; Ibid. 5.31, 181; Ibid. 7. 40', 107.

<sup>66</sup> Cons. Maius, 2. 68'.

<sup>67</sup> Div. Canc. 58. 218.

<sup>68</sup> Cons. Minus, 4.5'; Ibid. 5.30'.

<sup>69</sup> Div. Not. 19.169, 169'.

<sup>70</sup> Cons. Minus, 6. 156'.

<sup>71</sup> Div. Not. 18. 81'. Види документ 7 у прилозима.

<sup>72</sup> Div. Canc. 52.166'.

<sup>73</sup> Prima pars est de conducendo ad sallarium comunis nostri magistrum Petrum a vitriis pro magistro vitriorum et magistro orlogi nostri pro uno anno proximo futuro cum sallario iperperorum septuaginta in anno tam pro magisterio vitriorum quam attendendo ad orlogium orarum et illud orlogium in ordine et in puncto tenendo quod sallarium incipere debeat hoc ipso die...“ Cons. Maius, 7.40'.

који се од 1389/90. налазио на кули звонари Кнежевог двора,<sup>74</sup> Петар замењује Гулиелма из Париза, израђивача бомбарди и пушака.<sup>75</sup> Чини се да су за чуваре градског сата бирани занатлије из редова најобразованијих,<sup>76</sup> чиме се из новог угла осветљава занимљива личност нашег стаклара Божиковића.

Други подаци који допуњују биографију мајстора Петра Божиковића-Наталиса односе се на бројна послом условљена или у документима сврхом неодређена путовања по територији Републике и изван њених граница. Налазимо га на Мљету (1426, 1433),<sup>77</sup> у Трогиру (1429),<sup>78</sup> Соколу (1430),<sup>79</sup> Котору (1434),<sup>80</sup> Затону (1434),<sup>81</sup> Стону (1438).<sup>82</sup> Посебно је занимљив податак о Божиковићевом путу у Венецију (1435), где је требало да проведе два месеца и да том приликом набави „ствари потребне за обављање свог заната“.<sup>83</sup> Те „ствари“ нису, на жалост, у документу спецификоване. Пре пута у Венецију Божиковић продаје једну барку-гондолу на шест весала са једрима за девет златних дуката.<sup>84</sup> Можда би се продаја барке могла довести у везу са предстојећим Божиковићевим бравком у Венецији, јер му је вероватно био потребан новац да то путовање реализује. Наиме, Божиковић је као саларијатус владе добио тражено одсуство од два месеца за тај пут, али му нису одобрене месечне принадлежности.<sup>85</sup>

На основу потврде о пријему мираза-доте дознало се да се мајстор Петар Божиковић-Наталис у 1431. години оженио неком Герлицом, кћерком покојног Крепеље (Crepaglia).<sup>86</sup> Није познато да ли су имали деце. Не зна се такође да ли је са Божиковићевом женом био у сродству Бјелан Крепељевић (Bielan Crepeličevich), са којим се 1433. године доживотно удружује да би заједнички радили.<sup>87</sup> Своме „socius-u“ Бјелану Божиковић поред осталог обавезао да ће „... eum docere suo posse artes quas novit...“.<sup>88</sup> Ово је за сада и једини податак који указује на то да је мајстор Божиковић, као и његов имењак фратар Петар, преносио своје познавање стакларског заната на друго лице. Ни Крепељевићево име не среће се касније у архивским записима, као што је то случај и са фамулусима фратра Петра.

О самом крају животног пута мајстора Петра Божиковића-Наталиса још нису нађени подаци. Хронолошки, задња вест која нам је о њему позната забележена је 29. маја 1443. године, кад га дубровачка влада ангажује као свог службеника у својству стаклара на годину дана.<sup>89</sup>

Међу домаћим стакларским мајсторима из прве половине XV века треба споменути и најмлађег међу њима, Николу (Nicola), сина фрагра Петра стаклара.<sup>90</sup> Према наводима о његовој професији биће да се Никола претежно занимао стаклорезачким пословима („magister fenestrarum a vetris“, „magister fenestrarum viticarum“<sup>91</sup>), али није искључено, како је, уосталом и напред речено, да се такође бавио израдом стакла. Наиме, иако ређе, Никола се по струци одређује и као „vetrarius“, што је био назив за произвођаче стакла.<sup>92</sup>

Стаклар Никола се родио вероватно пре него што му се отац заредио и као редовник узео име Петар. Никола се оженио неком Маргаритом, која му је донела у мираз једну кућу и терен у Конављима.<sup>93</sup> Зна се да су Никола и Маргарита имали сина Бернарда који се у 1462. помиње као сликар.<sup>94</sup> Године 1451. Никола се јавља као извршилац неке опоруче.<sup>95</sup> Постоји вест да је становао унутар зидина града, на Гаришту.<sup>96</sup>

<sup>74</sup> Ђ. Петровић, Први јавни сат и први часовничари у Дубровнику у XIV веку, Зборник 13, Музеј примењене уметности, Београд 1969, 63.

<sup>75</sup> Мајстора Гулиелма из Париза помињу L. Beritić, Dubrovačka artiljerija, Beograd 1960, 34; N. Vožanić-Bezić, Stari dalmatinski satovi, Mogućnosti, Split, listopad 1966, 1110.

<sup>76</sup> Ђ. Петровић, н. д., 63.

<sup>77</sup> Cons. Minus, 4.5'; Div. Not. 18.81'.

<sup>78</sup> Cons. Minus, 4.243 bis.

<sup>79</sup> Cons. Minus, 5.30'.

<sup>80</sup> Cons. Minus, 6.131.

<sup>81</sup> Div. Not. 19.169, 169'.

<sup>82</sup> Div. Canc. 52.166'.

<sup>83</sup> „... de faciendo gratiam magistro Petro a vitris quod pro suis negociis peragendis possit ire Venecias pro emendo de rebus necessariis pro arte sua pro mensibus duobus non livrando salarium. Cons. Maius, 5.31.

<sup>84</sup> Div. Canc. 48.330.

<sup>85</sup> Види белешку 83.

<sup>86</sup> Lib. Dot. 5.79'.

<sup>87</sup> Div. Not. 18.91'.

<sup>88</sup> Исто.

<sup>89</sup> Cons. Maius, 7.107.

<sup>90</sup> 13. III 1444. Frater Petrus magister a vitris, et Nicola eius filius...“, Div. Canc. 58.218.

<sup>91</sup> Cons. Maius, 9.97; Ibid. 12.24, a tergo.

<sup>92</sup> Div. Not. 36, 26; Ibid. 38, 116.

<sup>93</sup> Lib. Dot. 6.39.

<sup>94</sup> Ј. Тадић, н. д., док. 457.

<sup>95</sup> Div. Not. 36.26.

<sup>96</sup> Div. Not. 41.108'.

Кроз двадесетак година Никола је у више махова био службеник владе за стакларске радове.<sup>97</sup> О тим пословима није много познато. Од радова које је Никола изводио за сада се зна само за два његова прозора, састављена од окулуса у цркви дубровачког Братства свих светих (1453),<sup>98</sup> и за неке прозоре на корчуланској цркви св. Марка (1458),<sup>99</sup> о чему ће у одсеку о равном стаклу бити више речи.

Осим стакларским пословима Никола се бавио и грађевинском делатношћу. О томе је нађен податак из 1444. године, када је у сарадњи са оцем, фратром Петром стакларом, градио неку „капелу“ на торњу улцињске цркве св. Марије, што је овде већ поменуто<sup>100</sup>. Шездесетих година XV века стаклару Николи, сину Петровом, губи се траг у архивским записима. Николиним именом завршава се и списак дубровачких стаклара чија је делатност била искључиво или претежно везана за прву половину XV века.

### III. УВОЗ И ИЗВОЗ СТАКЛА

У архивским актима XIV и прве половине XV века наилази се најчешће само на средње вести о у в о з у стакла у Дубровник. Крајем прве четвртине XIV века један мурански стаклар и један дубровачки грађанин извозе стакло из Дубровника у Србију.<sup>101</sup> Архивски записи не обавештавају да ли је оно увожено у Дубровник из Венеције или однегде другде, па је даље слато за Србију. Не зна се, дакле, да ли је то била, у целини или делимично, роба дубровачке производње.

Посредни податак, забележен 1348. године, који наводи на претпоставку да је за потребе Дубровчана стаклена роба набављана у Венецији, јесте помен о дугу Pante de Volchodruch-а према венецијанском стаклару Пасквалу.<sup>102</sup> Једна вест из 1383. јасно указује на то да су за Дубровчане предмети од стакла набављани у Венецији.<sup>103</sup> Ради поређења у вези са тим дагумом наводимо неке из XIV века као најраније податке о извозу венецијанске стакларије у неке градове и земље Европе: Беч 1354, Немачка 1387, Фландрија и Лондон 1394, 1399.<sup>104</sup>

Зна се да је већа количина стаклене робе, спаковане у сандуцима, стигла 1386. преко Котора у Дубровник,<sup>105</sup> али порекло те стакларије није познато. У једној одлуци Великог већа од 9. априла 1435. одобрава се владином службенику стаклару-мајстору Петру, без сумње Божиковићу-Наталису, да путује у Венецију ради набавке ствари потребних „pro arte sua“<sup>106</sup>, о чему је овде већ говорено. Да ли се Петар у Венецији снабдео сировинама, алатом, прозорским стаклом, и стакленим посуђем — остаје да нагађамо. Међутим, уопштено посматран податак о одласку једног стаклара из Дубровника у Венецију симптоматичан је за тадашњи удео венецијанског стакларства у развоју дубровачког.

Располаже се још понеком вешћу из прве половине XV века о увозу стакленог посуђа у Дубровник. Тако у своме опису Дубровника, штампаном 1440. године, управник дубровачке гимназије италијански хуманиста Филипп де Диверсис (Philippus de Diversis) обавештава да је стаклено посуђе (vasa vitrea) морским путем доношено у тај град, али, на жалост, не наводи где је оно набављано.<sup>107</sup>

Дубровник, заинтересован за балканско тржиште, био је у XIV и XV веку такође центар извоза и посредничке трговине за стакло намењено земљама у његовом залеђу. На основу архивске грађе већ К. Јиречек је дошао до сазнања да „Дубровчани допремају Бошњацима и Србима сваковрсно стакло: огледала (!), стакленице, стакло за прозоре...“<sup>108</sup>.

<sup>97</sup> Cons. Maius, 7.213'; Ibid. 9.97, 107, 227'; Ibid. 10.3', 66', 224'; Ibid. 11.107', 172'; Ibid. 12.2, 19, 24 a terog.

<sup>98</sup> Div. Not. 38.116. Види документ 11 у прилозима.

<sup>99</sup> 10. XI 1458. Magister Nicolaus fenestrarius vitri qui dixit promississe domino Episcopo et procuratoribus ecclesie Sancti Marci curculensis de faciendo certas fenestras et laboreria..., Div. Canc. 68.12.

<sup>100</sup> Div. Canc. 58.218.

<sup>101</sup> В. Krekić, н. д., 21—22, Doc. № 3.

<sup>102</sup> Test. Not. 5.104.

<sup>103</sup> М. Ј. Динић, Одлуке већа дубровачке републике, књ. I, САНУ, Београд 1951, 324.

<sup>104</sup> A. Gasparetto, Aspects de la Verrerie venitienne anterieur à la Renaissance, Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, № 17, Sevrès 1960, 42; G. Luzzatto, Storia economica di Venezia dall' XI al XVI secolo, Venezia 1961, 199.

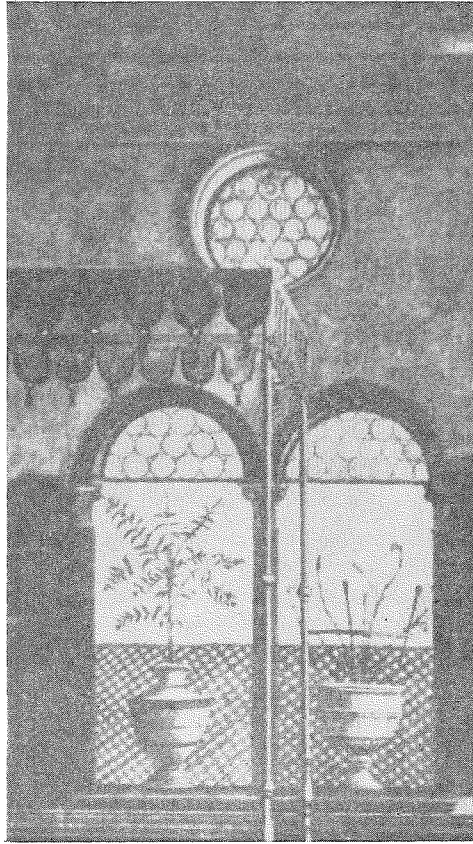
<sup>105</sup> J. Tadić, Jevreji u Dubrovniku do polovine XVII stoljeća, Sarajevo 1937, 15.

<sup>106</sup> Види белешку 83.

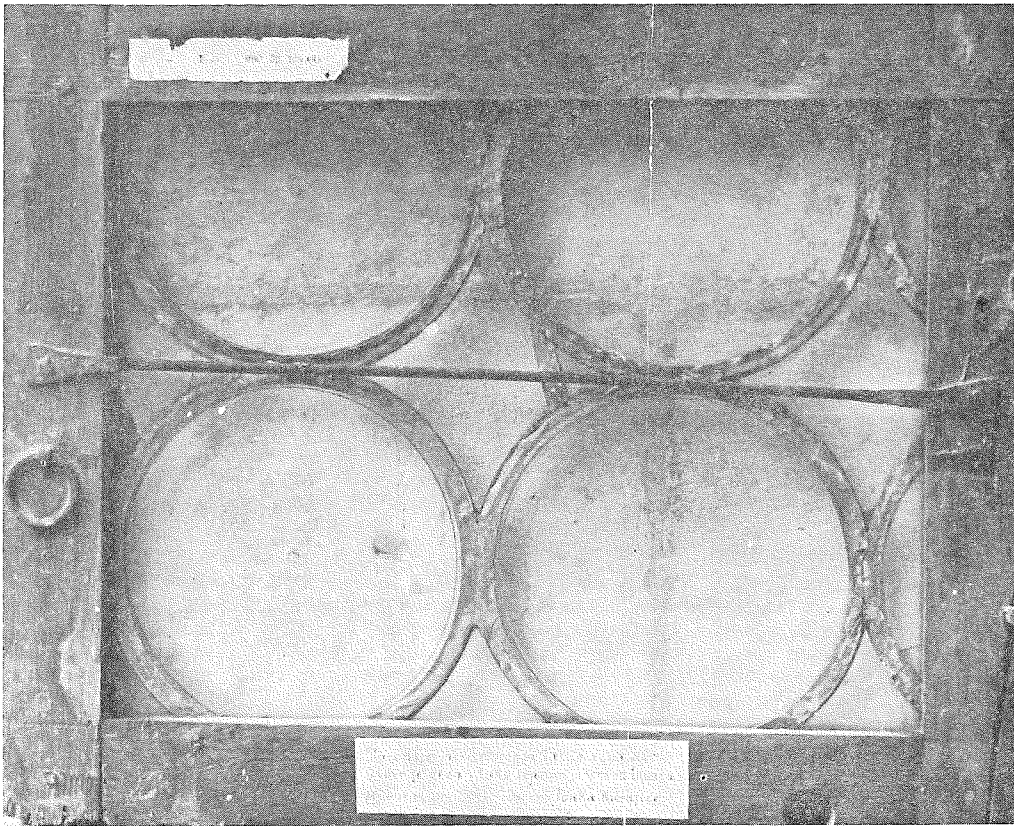
<sup>107</sup> Philippi de Diversis de Quartigianis Lucensis, artium doctoris eximii oratoris — Situs aedificiorum, politicae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusii ad ipsius senatum descriptio, ad V. Brunelli, Programma dell' I. R. Ginnasio superiore in Zara, XXIII (1880), 14.

<sup>108</sup> К. Јиречек, Ваљност Дубровника у трговачкој повјести средњег вијека (превео Др В. Cvjetković), Дубровник 1915, 41.

Сл. 4. Окулуси на венецијанским прозорима XV века; детаљ слике „Сан свете Урсуле” од Карпача.  
Fig. 4. Oculuses in Venetian windows of 15th century; detail of painting „Dream of St. Ursula“ by Carpaccio.



Сл. 5. Окулуси са дубровачких прозора, XV-XVI век, Музеј у Кнежевом двору (Фото Завода за заштиту споменика културе, Дубровник).  
Fig. 5. Oculuses from windows of Dubrovnik, 15th—16th centuries, Museum in the rector's Palace (Photo by Institute for protection of monuments of culture, Dubrovnik).





Најранија до сада позната вест о увозу стакла у Србију из Дубровника или посредством тог града забележена је у 1326. години. Мурански стаклар Maffeus Pilbanico-Ruanigo и неки Palma Passilieri основали су у Дубровнику друштво за стакло (*societas vetri*) са намером да у Србији продају обрађено стакло (*vetri laborati*).<sup>109</sup> Резултати археолошких истраживања на теренима Србије још нису дали неки сигурнији одговор на опште питање које се поставља у односу на извоз стакла из Дубровника у дубровачко залеђе током XIV и прве половине XV века. За средњовековно бојено и безбојно прозорско стакло, откривено на неколико локалитета у Босни и Србији, само се претпоставило да је донесено из Дубровника и да је међу тим налазима, можда, има и стакла дубровачке производње.<sup>110</sup> Да ли су Мафеус Пилбанико-Пианиго и Палма Пасилиери увозили у Србију венецијанско или дубровачко стакло, или стакло из оба града — одговор за сада не дају ни архивски документи, а ни археолошки налази.

О путевима којима је стакло из Дубровника стизало у балканске земље детаљније говори један запис из 1412. године. Неколико Дубровчана шаље, поред уља, већу количину стакла у Србију („... salmas quatuor vitrorum... in Sclavoniam...“<sup>111</sup>). Оно је транспортовано морским путем до ушћа реке Бојане, затим уз реку до Скадарског језера, а даље копном у унутрашњост. Био је то пут који Дубровчани називаху „*via de Zenta*“, а водио је до значајних градских центара Србије, до Призрена, Приштине, Јањева и Новог Брда.<sup>112</sup>

Стакло је средином XV века преношено у земље дубровачког залеђа, вероватно у Босну и Србију, и преко земље херцега Стјепана. То се закључује на основу одлуке Већа умовљених од 14. јуна 1453, којом се одобрава Живку Живковићу да поред тканина може пренети и „... salmas tres vitrii... per contratam de Chertzog...“<sup>113</sup> Занимљиво је истаћи да се у оба случаја транспорта стакла, било „зетским“ путем или преко Херцегове земље, ради о већим количинама, што се може закључити на основу чињенице да је оно паковано у салмама. Расположиви документи не обавештавају које је врсте била та стаклена роба и чије производње. Вест коју је забележио Филип де Диверсис (о томе да су „*vasa vitrea*“ копненим путем преношена у земље дубровачког залеђа<sup>114</sup>) даје само делимичан одговор на постављено питање. Резултати недавних археолошких ископавања у Србији (Београд, Калемегдан, Горњи град)<sup>115</sup> оснажују и оправдавају мишљење да је, поред стакленог посуђа које је помињао Де Диверсис, и прозорско стакло чинило део оне стакларске робе упућиване у првој половини XV века из Дубровника у унутрашњост Балкана,<sup>116</sup> што је већ пре више од педесет година ауторитативно али недокументовано тврдио К. Јиречек.<sup>117</sup>

#### IV. РАВНО СТАКЛО

У Дубровнику, који се током XIV и у првој половини XV века динамично развијао, нагло је растао број црквених и профаних зграда зиданих од камена, а расла је и потреба за прозорима од стакла, било репрезентативним или обичним, једноставнијим.

Колико је до сада познато, најранија архивска вест о постојању прозора од стакла на црквама у Дубровнику забележена је средином XIV века. У једном тестаменту из 1348. године остављен је новчани легат за израду стакленог прозора уз олтар

<sup>109</sup> В. Крекић, н. д., 21—22, Doc. No 3.

<sup>110</sup> В. Хан, Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла, 13.

<sup>111</sup> 13. I 1412. Ser Nicolaus de Saracha, ser Marinus Bl. de Menziis, Bratoslaus Predoevich coram domino Marino de Bona rectore conqueruntur supra Abbatem Sancti Georgii (Sergii!) a Boyana hominem Balse eo quia dum predicti mitterent aliquas mercancias in Sclavoniam. Predictus Abbas cum hominibus suis qui sunt homines Balse derobaverunt ipsorum barcham et acceperunt sibi barcham cum omnibus corediis. Item salmas quatuor vitrorum. Item salmas duas olei. Lam. de foris, 2.137’.

<sup>112</sup> С. Ј. Јиречек, Die Handelstrassen und Bergwerke von Serbien und Bosnien während des Mittelalters, у српском преводу Ђ. Пејановића, Зборник Константина Јиречека I, Београд 1959, 275, 278—279.

<sup>113</sup> 14. VI 1453. Prima pars est de concedendo Givcho Givchovich quod possit portare unam salmam pannorum per contratam de Chertzog et salmas tres vitri. p. XXVI, q. VIII. Cons. Rog. 13.205’.

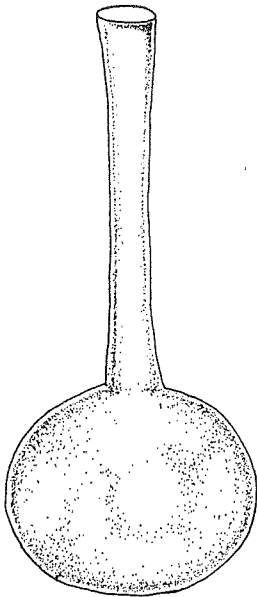
<sup>114</sup> Philippus de Diversis, н. д., XXIII, 15.

<sup>115</sup> Приликом ископавања које је извршио 1971. године у Београду, на Калемегдану, археолог Марко Поповић открио је у кули II североисточног бедема Горњег града у слојевима од 4. до 6. откопа, поред осталог, и фрагменте окулуса чија боја много подсећа на боју стакла чаше нађене у некрополи Санковића у селу Бискуп (М. Vego, Nadgrobni spomenici porodice Sankovića u selu Biskupu kod Konjica, Glasnik Zemaljskog muzeja, Arheologija, N. S., sv. XII, 1957, 137—138), за коју се претпоставила могућност да је настала у Дубровнику (В. Хан, Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла, 14—15). Основ за прилажење овом проблему представљали би резултати технолошких анализа нађеног стакла. Користим и ову прилику да се срдечно захвалим другу Марку Поповићу; од њега сам добила на увид налазе стакла из београдског Горњег града, које је ископао.

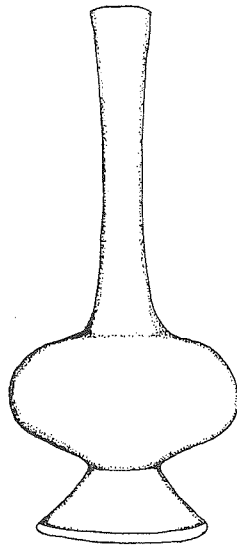
<sup>116</sup> В. Хан, Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла, 13.

<sup>117</sup> С. Јиречек, Die Bedeutung von Ragusa, 41.





Сл. 6. Ампула, боца за вино, Венеција, XII-XIII век (по Mariacher-u).  
Fig. 6. Ampulla, wine-bottle, Venice, 12th—13th centuries (after Mariacher).

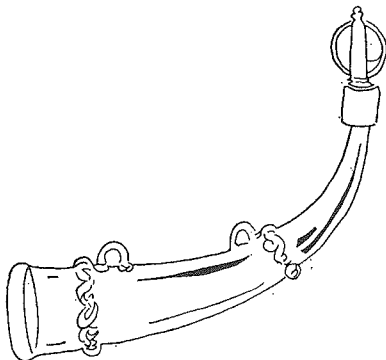


Сл. 7. Ампула, боца за вино, коришћена у Италији током XV и XVI века (по Mariacher-u),  
Fig. 7. Ampulla, wine-bottle, used in Italy during 15th and 16th centuries (after Mariacher).



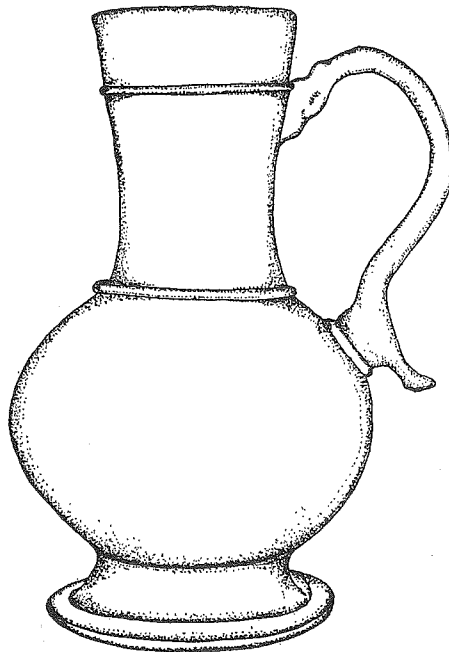
Сл. 8. Врч-bossare, bochale-Мурано, поч. XIV века.

Fig. 8. Jug — bossare, bochale — Murano, early 14th century.



Сл. 10. Рог за пиће — cornu, XVI век (по Mariacher-u).

Fig. 10. Horn for drinking — cornu, 16th century (after Mariacher).



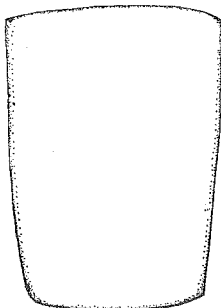
Сл. 9. Врч, Мурано, последња четвртина XV века.

Fig. 9. Jug, Murano, last fourth of the 15th century.



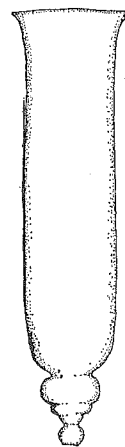
Сл. 11. Чаша-coppa, coppa-Мурано, XV век; цртеж по чаши названој „coppa Barovier“.

Fig. 11. Glass — coppa, coppa — Murano, 15th century; drawing after glass named „coppa Barovier“.



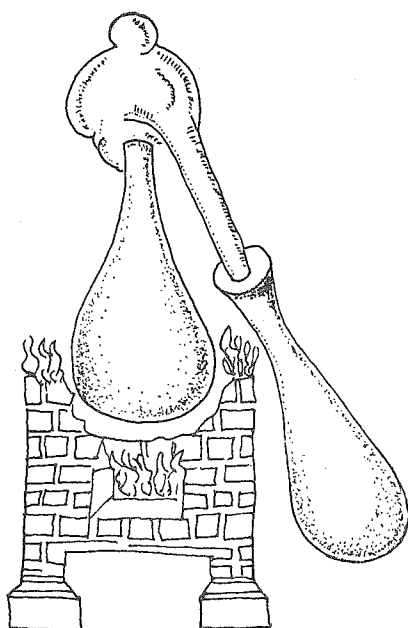
Сл. 12. Чаша, названа „moiolò“, друга пол. XV века, Мурано.

Fig. 12. Glass, named „moiolò“, second half of 15th century, Murano.



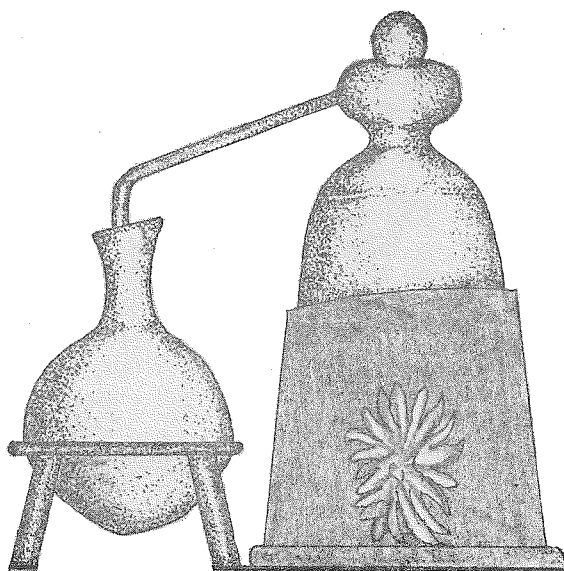
Сл. 13. Кућна лампа, лантерна, висића, на уље-cesendello-Мурано, XV век.

Fig. 13. House lamp, lantern, hanging, oil-burning — cesendello — Murano, 15th century.



Сл. 14. Цртеж апарата за дестилацију са Ескулаповог капитета на Кнежевом двору у Дубровнику, XV век.

Fig. 14. Drawing of apparatus for distillation from Aesculapius' capital of the Rector's Palace in Dubrovnik, 15th century.



Сл. 15. Апарат за дестилацију, цртеж по минијатури алкемистичког рукописа 80061 Германског музеја у Нирнбергу, 1416-1419 (по Rademacher-у).

Fig. 15. Apparatus for distillation, drawing after a miniature of alchemistic manuscript 80061 of the German Museum in Nuremberg, 1416—1419 (after Rademacher).

св. Ивана у Фрањевачком самостану.<sup>118</sup> На основу нешто каснијих, доста знатних новчаних легата наведених у неколико тестамената (1368, 1370. и 1371) дознало се да су у апсиди дубровачке цркве св. Доминика била два витроа чији су мајстори остали непознати; један витро је приказивао Богородицу са Христом дететом, а други Христово распеће.<sup>119</sup> Сва је вероватноћа да су мајстори који су у XIV веку израђивали витрое у Дубровнику долазили из Венеције, односно из Мурана. Зна се да су у то време тамошњи мајстори израђивали витрое по поруџбинама више за друга места — на пример, за Падову, Асизи, Фиренцу, Тревизо, Милано, — а мање за саму Венецију.<sup>120</sup> А. Гаспарето истиче да је израда витроа у Венецији негована само да би се удовољило поруџбинама других градова и земаља, јер витроји у суштини нису одговарали њеном небу, светлости и колору.<sup>121</sup>

Са нешто више података о застакљивању прозора дубровачких цркава располаже се за четврту и пету деценију XV века. У августу 1431. године magister Petrus a vitris, без сумње Петар Божиковић-Наталис, обавезује се прокураторима цркве св. Марије да ће изградити осам прозора за горњи део апсиде те цркве од доброг стакла „... cum camro rubeo et cum listis albis...“, а према нацрту који су имали ти прокуратори.<sup>122</sup> За ове прозоре Петар треба такође да изради мреже од бакра и оквире од гвожђа.<sup>123</sup> Прозоре катедралне цркве дубровачке описао је и Филип де Диверсис. Према његовим речима та црква је имала „... fenestrae omnes parvae et magnae vitreae cum Sanctorum imaginibus colorate...“.<sup>124</sup> На жалост, де Диверсис не помиње имена њихових мајстора.

У 1433. години почели су обимнији радови на застакљивању прозора у Самостану св. Кларе. Требало је да се израде три прозора у самостанској капели, затим неколико у сакристији и у другим самостанским просторијама.<sup>125</sup> Трошак за тај посао носила је општина, што би значило да је у њему учествовао мајстор-стаклар, службеник Комуне. Веома је вероватно да је то управо био мајстор Петар Божиковић-Наталис, који као стаклар обнавља

<sup>118</sup> „... Item per fare I fenestra di vitro all altar de Sancto Johanne alli frar minori... upp. X...“, Testamenta Blagog Djela 3.92.

<sup>119</sup> Test. Not. 6.34, 58<sup>o</sup>, 63<sup>o</sup>.

<sup>120</sup> A. Gasparetto, Il Vetro di Murano, 154—155.

<sup>121</sup> Исто, н. д., 154.

<sup>122</sup> Div. Not. 17.101. Види документ 6 у прилозима.

<sup>123</sup> Исто.

<sup>124</sup> Philippus de Diversis, н. д., XXIII, 30.

<sup>125</sup> Cons. Rog. 5.167<sup>o</sup>, 168, 168<sup>o</sup>.

уговор са дубровачком општином 22. новембра 1432. године за идућу годину дана,<sup>126</sup> то јест управо за ону годину у којој су уговорени стакларски послови за Самостан св. Кларе.

И црква дубровачког заштитника св. Блажа имала је, према наводима Де Диверсиса, „... fenestrae omnes vitreae...“.<sup>127</sup> Најзад, још један податак о стакленим прозорима дубровачких цркава који су настајали у првој половини и средином XV века. Никола, син мајстора фратра Петра, обавезује се прокуратору Братства свих светих Маринку Рајковићу (Marinchus Raichovich) да ће изградити у цркви Братства два велика прозора од „лепих окулуса“ и са „лепим мрежама“ од бакра, какви се налазе на палати Комуне.<sup>128</sup>

Најранији до сада познати помен о застакљеним прозорима на једној дубровачкој профаној згради у јавној функцији налази се у одлуци Малог већа од 10. јуна 1434. године. У тој одлуци, која се односи на молерске радове у просторијама Малог већа (а оне су биле у склопу Кнежевог двора), помињу се и застакљени прозори, без описних детаља.<sup>129</sup> Они су вероватно пропали већ идуће године, 1435, кад је у оружанници Двора дошло до експлозије и пожара. Нешто опширније вести постоје о прозорима од стакла и витроима на самој Кнежевој палати. Застакљивање тих прозора на Двору обновљеном после експлозије било је 23. јуна 1442. године поверено мајстору Петру „de vitris“.<sup>130</sup> У истој години и истог дана влада обнавља уговор са мајстором Петром „a vitris“ за рад на годину дана, ангажујући га и као чувара градског сата.<sup>131</sup> Зна се да је то био Петар Божиковић-Наталис. Петар Божиковић је, дакле, према уговору са владом, требало да за Кнежев двор изради прозоре са насликаним фигурама у боји; требало је такође да у прозоре стави округла окна (oculos retundos (!)), као и да да своје олово за израду тих прозора. Помињали смо напред да је требало да окулуси на прозорима Кнежеве палате и бакарне мреже којима су били заштићени послуже као узорци Николи, сину мајстора фратра Петра, приликом застакљивања прозора дубровачке цркве Свих светих, што би се могло сматрати повољном оценом квалитета Петрових прозора на Кнежевој палати.

Помен о прозорима на Кнежевом двору на којима су биле насликане фигуре једини је досад познати податак о тако декорисаним прозорима на једној репрезентативној јавној згради профане намене у средњовековном Дубровнику.

Иако витроји непознатих и двојице познатих дубровачких мајстора — Петра Божиковића-Наталиса и Николе, сина доминиканца Петра — нису сачувани, на основу архивских података може се претпоставити да је прва половина XV века била доста динамичан период њихових активности. За то раздобље, управо за тридесете и четрдесете године истог века, има података о изради црквених витроја и у другим местима Далмације. Без сумње, појава локалних витроиста у Дубровнику била је тада подстицана како развојем производње стакла у граду, тако и успоном дубровачке сликарске школе чији полет почиње у трећој декади XV века. Са пуно оправдања може се такође помишљати на то да су дубровачки витроисти у своме раду претежно користили стакло сопствене или уопште дубровачке израде, произашло из њихових малих радионица које су надживеле амбициозна настојања дубровачке владе да у трећој деценији XV века на ширем плану организује стакларску производњу у граду. Ову помисао поткрепили би подаци који се односе на застакљивање кућа дубровачких грађана а налазе се у уговорима склопљеним са мајсторима. Наводи о томе да мајстор мора дати своје стакло доброг квалитета, беле боје или шарено, тражење одређених димензија окулуса према нацрту приложеног уговору, помињање узора по којима треба да се ради — све то упућује на претпоставку да су дубровачки мајстори поручивано стакло сами израђивали.

Вероватно да су дубровачки витроисти, блиски у основима сликарству, добијали са дела дубровачких сликара непосредне подстицаје за свој рад на компоновању и сликању витроја. Тада су дубровачки пиктори радили под доста израженим утицајима венецијанског сликарства или, шире узевши, у духу интернационалне готике, али су ипак успевали да створе сопствени уметнички израз.

Према расположивом архивском материјалу може се закључити да је од друге четвртине XV века узело маха и застакљивање прозора на стамбеним кућама Дубровника. Подаци се односе на куће племића и богатијих грађана, трговаца. Први помен о изради прозора на једној згради за становање забележен је, колико је до сада познато, у 1425. години. У априлу 1425. Мало веће доноси одлуку о даљим радовима на кући војводе Сандаља Хранића и треба да се на општински трошак застакли балконата те куће на

<sup>126</sup> Cons. Minus, 5.228'; Cons. Maius, 4.216'.

<sup>127</sup> Philippus de Diversis, н. д., XXIII, 34.

<sup>128</sup> Div. Not. 38.116. Види документ 11 у прилозима.

<sup>129</sup> Cons. Minus, 6.140.

<sup>130</sup> Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику, I, док. 269.

<sup>131</sup> Види белешку 73.

једном од њених спратова<sup>132</sup> (вероватно велика квадрифора или трифора са истуреном оградом). Пошто је те године владин саларијатус за стакларске послове био Петар Божиковић-Наталис, највероватније да је и њему био поверен посао око застакљивања прозора Сандаљеве куће.

У четвртој деценији XV века наилази се на више података о застакљивању прозора на дубровачким стамбеним кућама. У то време Петар Божиковић-Наталис главни је мајстор. Године 1434. Петар се заједно са својим сарадником Бјеланом Крепељевићем обавезује Томи Добрићу да ће на његовој новој кући застаклити све балконате и прозоре са окулусима, који ће бити састављени оловом.<sup>133</sup> Окулуси треба да буду истог квалитета као она два примерка, односно узорка који су дали Добрићу. На четири прозора који су се завршавали сараценским луком, вероватно на квадрифори-балконати, треба да буду стављене и мреже од бакра.

Мајстор Петар Божиковић-Наталис застаклиће 1437. године све прозоре на новој кући дубровачког грађанина Налка Добрића.<sup>134</sup> Окулуси од којих ће бити састављени ови прозори треба да су двеју величина, као што се то види на нацрту приложеном уговору између Божиковића и Добрића (сл. 3). Окулусе ће спајати оловом, а прозоре ће заштити мрежама од бакра.

У 1439. години мајстор Петар Божиковић-Наталис уговорно се обавезује Михајлу Марину Цицеровићу (Michel de Marin Zizer), представнику угледне и богате трговачке породице дубровачке, да ће на његовој стамбеној кући застаклити прозоре једнобојним и колорисаним окулусима углављеним у олово и да ће их заштитити мрежама од бакра.<sup>135</sup> На по један окулус у сваком од ових прозора бојом ће исписати Христов монограм. Поменути монограм, уобичајен и у пластичном украсу дубровачких стамбених кућа, представља једини до сада познати сликани детаљ на дубровачким прозорима који се помињу у архивским записима а који су били састављени од округлих окана, односно окулуса. Петар Божиковић је за сада и једини познати дубровачки стакларски мајстор прве половине XV века за кога се зна да се бавио сликањем на стаклу.

На основу архивских вести може се без резерве закључити да су у првој половини XV века прозори на дубровачким стамбеним кућама, које су припадале имућнијим грађанима, били састављени од окулуса и спајани оловом, што је уопште карактеристично за готичко стакларство тога времена примењено на профаној архитектури готово у целој Европи. С обзиром на везе Дубровника са венецијанским стакларством и на чињеницу што су окулуси — у Венецији називани „rui“ — тада служили за застакљивање прозора у том граду,<sup>136</sup> о њиховом изгледу могу да пруже обавештења примери забележени на сликама венецијанских мајстора кватрочента („Сан св. Урсуле“, од Карпача, сл. 4). Можда се четири очувана окулуса и два фрагмента, са пречником од 16,2 cm., смештена у оквир од олова и дрвета, нађена у дубровачким Рупама, а данас изложена у Музеју Кнежевог двора, могу сматрати производима дубровачког стакларства из XV—XVI века (сл. 5).

Термин за округла окна који се најчешће јавља у архивским записима Дубровника јесте „oculus“, затим „ogio“—„logio“ и језични хибрид „oziza de vitro“.<sup>137</sup>

О гами боја дубровачких витроа и прозора, састављених од окулуса или од стаклених плоча, из XIV и прве половине XV века, за сада се мало зна. Стакло на апсидалним прозорима цркве св. Марије било је црвене и беле боје.<sup>138</sup> Окулуси на прозорима стамбених кућа израђивани су од белог и обојеног стакла („... de vetro bianco... или .. cholorato...“<sup>139</sup>).

Кад се уговором утврђује поруцбина стаклених прозора, користи се и у ствари понавља исти образац карактеристичан за поруцбине предмета код других дубровачких занатлија. Поруциоцу се дају узорци, готови окулуси, уговору се прилаже нацрт или се у поруцбини помињу неки већ урађени прозори који треба да послуже као примерци за узор.

Готово у свим до сада познатим уговорима у вези застакљивања прозора захтева се да стакларски мајстори израде на прозорима и мреже, исплетене од бакарне или гвоздене жице, како би се стакло заштитило од механичких оштећења.

На крају, осврнућемо се укратко и на цене сликаних витроа и прозора састављених од окулуса, које су биле уобичајене у Дубровнику у првој половини XV века. Највише се ценило

<sup>132</sup> Cons. Minus, 3.215.

<sup>133</sup> Div. Not. 19.162'. Види документ 8 у прилозима.

<sup>134</sup> Div. Canc. 50.153. Види документ 9 у прилозима.

<sup>135</sup> Div. Not. 23.70—70'. Види документ 10 у прилозима. Упор. D. Roller, н. д., 137.

<sup>136</sup> A. Gasparetto, н. д., 150, 244; P. Molmenti, La Storia di Venezia nella vita privata, I, Bergamo 1927, 298.

<sup>137</sup> Div. Not. 19, 162; Ibid. 23.70—70'; Ibid. 38.116; Div. Canc. 50.153. В. Хан, Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла, 26.

<sup>138</sup> Види белешку 122.

<sup>139</sup> Види белешку 135.

сликање на стаклу, и то је потпуно разумљиво. За прозоре на Кнежевом двору тај је посао у 1442. години процењен према површини стакла у квадрату са страницом дужине једног лакта на пет златних дуката,<sup>140</sup> што је представљало приличну суму. Мајстор Петар Божиковић је за осам прозора у апсиди цркве св. Марије, састављених од црвеног и белог стакла заједно за мрежама од бакра и жељезним оквирима, погодио рад за 180 перпера, односно за шездесет златних дуката.<sup>141</sup> Прозори сложени од окулуса били су знатно јефтинији, јер је израда округлих окана била једноставнија од израде равних стаклених плоча. Цене окулуса по комаду кретале су се од једног дубровачког гроша до гроша и шест фолара. На пример, окулусе које је Петар Божиковић-Наталис требало да 1437. године стави у прозоре једне куће за становање, са пречником од 10,8 и 11,3 см., ценио је по комаду један грош.<sup>142</sup> Године 1453. мајстор Никола, син фратра Петра, добија за два црквена прозора састављена од окулуса, заједно са бакарним мрежама, осамнаест перпера, то јест шест дуката.<sup>143</sup> Ако се узме у обзир да је цена појединог окулуса била у просеку један грош и ако се одбије неки део те суме за бакарне мреже, значило би да су оба прозора била отприлике састављена од шездесетак окулуса, односно од тридесетак комада за по један прозор. Тиме се добија и апроксимативна величина самих прозора.

Кад је реч о равном стаклу, поменућемо још једну врсту предмета који представљају својеврсни културно-историјски феномен времена у коме се јављају. То је навод о *наочарима*. У једној тужби из 1450. године, поред осталог, помиње се „... una carseta de argento ab ochialibus et cum ochialibus...“.<sup>144</sup> Најранији до сада познати приказ наочара (1352) старији је за једно пуно столеће од податка у наведеном дубровачком документу, а налази се на једној фресци Томаза из Модене у цркви св. Николе у Тревизу.<sup>145</sup> Како се, међутим, облик наочара у тим временима није много мењао, што потврђују ликовни извори, може се сматрати да су „дубровачке“ наочари, поменуте у 1450, по своме изгледу отприлике одговарале најстаријем фреско-приказу у Тревизу. Пошто се проналазак наочара приписује Венецијанцима,<sup>146</sup> а оптичко стакло се израђивало у венецијанским односно у муранским радионицама, сасвим је могућно да је и овај пар наочара, поменут у дубровачком архивском запису, био набављен у Венецији.

## V. Ш У П Љ Е С Т А К Л О

У тестаментима дубровачких грађана, у књигама канцеларије дубровачке владе и у тужбама са подручја самог града или са шире територије Републике помињу се *разне врсте стакленог посуђа*. До сада ни у једном случају нису нађени подаци о пореклу тих предмета. Помињу се: *ampulle* (1360), *bucalia de vitro* (1367), *bocari de vitro* (1391), односно *bochali* (1428), *sciphum vitreum* (1394), *cornu vitreum* (1390), *copra* или *cupra vitrea* (1412), *patrina de vitro* (1419) и *patene de vitro* (1445).<sup>147</sup> У неким од ових назива трпезног посуђа још су се сачувале реминисценције на античку терминологију. Међу терминима за боце и чаше наводе се и такви који су специфични за венецијанску или уопште северноиталијанску производњу, на пример — *engiestare* (1428) и *moioli* (1419, 1428).<sup>148</sup> У дубровачким црквама било је предмета од бистрог, безбојног стакла називаног кристалинско, а намењеног обреду (*tabernaculum chrystallinum*, 1440).<sup>149</sup>

О изгледу стакленог посуђа у Дубровнику из XIV и прве половине XV века, о врсти стакла од кога је израђивано и о његовој декорацији архивски документи нас остављају готово без икаквих обавештења. Међу тим предметима било је и луксузних примерака, што се дознаје из навода да су били оковани сребром,<sup>150</sup> као што су тада опремани и предмети израђени од горског кристала.<sup>151</sup> И дела дубровачке сликарске школе као могући ликовни извори остају,

<sup>140</sup> Ј. Тадић, н. д., док. 269.

<sup>141</sup> Види белешку 122.

<sup>142</sup> Види белешку 134.

<sup>143</sup> Види белешку 128.

<sup>144</sup> Lam. de intus, 12.194.

<sup>145</sup> A. Gasparetto, Aspects de la Verrerie vénitienne antérieur à la Renaissance, Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, № 17, Sevrès 1960, fig. 6.

<sup>146</sup> Исти, Il vetro di Murano, 59—60.

<sup>147</sup> Подаци о стакленом посуђу који се помињу у овој студији раније су коришћени у чланку V. Нап, Le Verre à Dubrovnik au XIV<sup>e</sup> et à la première moitié du XV<sup>e</sup> s.; види напомену 1. овде.

<sup>148</sup> A. Gasparetto, Il vetro di Murano, 52 и белешка 41; 63, 241.

<sup>149</sup> Philippus de Diversis, н. д., XXIII, 48.

<sup>150</sup> „... Item unum cornum vitreum fulcitum argento...“, Div. Canc. 29.38. На податку захваљујем др Бојани Радојковић, вишем научном сараднику Музеја примењене уметности у Београду.

<sup>151</sup> „... unam chopram de crystallo munitam argento...“, Div. Canc. 32.130.

на жалост, без елемената који би указивали на изглед посуђа од стакла, тада коришћеног у Дубровнику.

Судећи по релативно богатој терминологији стакленог посуђа које се помиње у дубровачким архивским документима, свакако да је и типологија тих предмета била доста разнолика. Одређеним називима, односно одређеном наменом, били су условљени и основни облици тих судова. Облик ампуле спадао је у ред примарних форми боца добивених техником дувања (сл. 6, 7). Боце употребљаване за уље и вино називане су *bucalia*, а можда су представљале неки формални варијетет ампула. Употребом назива *bocari* или *bochalli* подразумевао се врч са дршком (сл. 8, 9). Термин *sciphum* као антички супстрат вероватно да се односио на облик суда који је био адекватан тако називаној античкој посуди. Међу средњовековним трпезним стаклом, користио се такође суд у облику говеђег рога — *cornu*, из кога се пило вино. Рог за пиће од стакла био је познат у средњовековној Европи већ у време Меровинга, а постао је нарочито популаран у временима готике (сл. 10). Све до касног средњег века основна карактеристика чаша које су називане *sorra* или *surra* био је више или мање изражен полулоптаст облик са својим варијететима, а по правилу имале су широку стопу (сл. 11). Називи *patena* или *patrīna* односили су се на чашу чији је облик такође био полулоптаст са дршком и без стопе. *Patena* је имала форму плитке, округле зделице сличне тањиру. *Engiastara* — назив за боцу уског грла — настао је од латинске речи „*angustus*“. Овако називане боце биле су током средњег века коришћене у северној Италији и у Венецији, понајвише у домаћинствима. А. Gasparetto је открио њихове формалне варијетете у ликовним изворима од XIII до XVI века.<sup>152</sup> У Венецији *mojoli* су називане чаше (*mujoli*, *mojoli*<sup>153</sup>) чији је облик био једноставан, цилиндричан или коничан, без стопе (сл. 12). Ови називи боца и чаша (*engiastara*, *mojoli*), које су се нашле у кућама дубровачких грађана, такође указују на везе Дубровника са венецијанским стакларством и потврђују податке о увозу венецијанског стакленог посуђа током XIV и XV века у тај град.

Међу архивским подацима наишло се и на један назив стакленог предмета, чије значење није сасвим јасно, али се може претпоставити о чему се ради, па се стога о њему и говори у одсеку о шупљем стаклу. То је навод „*zinzibello de vetro*“ из 1454.<sup>154</sup> који би можда одговарао в и с е ђ о ј к у ћ н о ј л а м п и на уље, односно лантерни (венец. „*cesendello*“, лат. „*cicindela*“), издуженог цилиндричног облика са лоптастим завршетком на доњој страни (сл. 13). Лампа оваквог облика позната је са Белинијевих, Карпачових и Базаитијевих слика.<sup>155</sup> Добро очувани и лепо примерак венецијанске производње са грбом породице Тиеполо, сликаним емаљем, изложен је у Музеју стакла у Мурану.<sup>156</sup>

Предмети од шупљег стакла који се помињу у дубровачким архивским записима, а коришћени су за трпезу или су били намењени другој употреби, зацело су припадали стаклу са готичким карактеристикама по својим облицима и украсу. Вероватно да је готичко стакло венецијанске производње било у Дубровнику највише познато и да је и у домаћој производњи највише подражавано. Значајну улогу у томе свакако су одиграли и венецијански, односно мурански мајстори активно ангажовани у дубровачком стакларству.

Иако су се наша изучавања о дубровачком стаклу XIV и прве половине XV века темељила искључиво на архивском материјалу, у једном случају одступили смо од тог принципа, јер се пример сам намегао. Наиме, један дубровачки ликовни извор из прве половине XV века пружа податак о посебној врсти шупљег стакла — о судовима у апотекарској и алхемистичкој примени. То је апарат за дестилацију, приказан на Ескулаповом капителу Кнежевог двора у Дубровнику (сл. 14). Приказ овог апарата потпуно одговара облику таквих справа из XV века тада познатих у Европи,<sup>157</sup> које су без изузетка биле рађене од стакла (сл. 15). Да ли је мајстор капитела, а претпоставља се да је то био *Pietro Martinis* из Милана,<sup>158</sup> пренео по сећању своје познавање те врсте предмета у Дубровник, или је у самом граду налазио модел за необични реалистички детаљ на извајаној глави стуба Кнежевог двора? Одговори на постављена питања вероватно да ће заувек остати само у домену претпоставки. С обзиром на рани датум оснивања апотеке у Дубровнику (1317) није искључено да је ова установа поседовала у првој половини XV века дестилациони апарат који је по типу одговарао оном приказаном на капителу Кнежевог двора.

<sup>152</sup> A. Gasparetto, *Aspects de la verrerie*, 44.

<sup>153</sup> Види белешку 148.

<sup>154</sup> *Cons. Minus*, 13.204.

<sup>155</sup> A. Gasparetto, *Il vetro di Murano*, 32, Tav. 44.

<sup>156</sup> Исто.

<sup>157</sup> F. Rademacher. н. д., 44—48, Abb. 2.

<sup>158</sup> C. Fisković, *Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb 1947, 27.

## VI. СТАКЛО У ЗЛАТАРСТВУ

Писани извори пружили су податке и о томе да се стакло у Дубровнику употребљавало као декор за накит или уопште у златарству, што је тада у целој Европи било уобичајено. Наишло се на помене о сребрним украсима за главу (1335),<sup>159</sup> о огрлицама од сребра (1401)<sup>160</sup> и сребрном, позлаћеном и златном прстењу (1397, 1436, 1458),<sup>161</sup> за које се наводи да су украшени стаклом или „камењем“ од стакла. Тај накит са умецима од стакла — кабошонима и гемама — који су замењивали скупљи украс, горски кристал и драго камење, налазио се у власништву представника средњег и вишег дубровачког staleжа: занатлија и свештеника са властелом. Може се такође констатовати да цене тог стаклом декорисаног накита у сразмери са тадашњим ценама накита уопште у Дубровнику нису биле ни тако ниске.<sup>162</sup> Ипак, нема сумње да су разлози материјалне природе били одлучујући фактор који је утицао на поручбину или куповину златарских израђевина украшених стаклом. Пример израде олтарске пале од позлаћеног сребра за цркву дубровачког Доминиканског самостана то убедљиво документује. Рад на пали почео је у 1432. години; све до 1443. неколико пута је прекидан, јер је недостајао новац за њено довршење.<sup>163</sup> У фебруару 1443. познати дубровачки златар Живко Гојакловић (Giucho Goyachouich) и Немац Ђовани Тодеско (Goane Todescho, Johannes Teotonicus) примили су од приора Доминиканског самостана, поред извесне количине сребра и злата, „pietre di vetro“, како би се рад на пали, након једанаест година, најзад успешно завршио.<sup>164</sup>

Називи за стакло коришћено у златарству помињу се у неколико варијанти: vetro, lapis vitreus, lapis de vetro, pietre di vetro.<sup>165</sup> Јавља се и словенски назив „камени цклени“.<sup>166</sup>

Не располаже се подацима о изгледу, врсти и боји стакленог „камења“ којим је тада био декорисан дубровачки накит, као и други предмети од племенитих метала. До сада се свега у једном случају наишло на податак о стакленом „камену“ или кабошону, који је био зелене боје, а њиме је био декорисан један сребрни прстен (1458).<sup>167</sup>

Још нису нађени подаци ни о томе где је набављано, односно где се израђивало стаклено „камење“ за декорацију накита и других златарских израђевина у Дубровнику. Са доста разлога може се претпоставити да је оно најчешће куповано у Венецији, јер је његова израда била једна од специјалности тамошњих стакларских мајстора удружених са „кристалерима“. Током XIV и XV века тај се посао расцветао у Мурану и почео озбиљно да конкурише златарском камењу, кабошонима од правог горског кристала. Следиле су оштре мере, забране и казне изрицане онима који су се бавили изградом лажног драгог камења.<sup>168</sup> Остаје отворено питање — да ли је златарско камење од стакла било израђивано и у дубровачким стакларским радионицама. О том проблему нема за сада података ни од посредног значаја.

Од стаклом украшеног накита насталог у XIV и у првој половини XV века није до сада у Дубровнику откривен ниједан примерак. Понеки сребрни прстен из истог времена, ређе наушница, украшени величестим или безбојним умецима од стакла, нађени у Босни<sup>169</sup> и Србији,<sup>170</sup> потврђују примену стакла на накиту и у оним земљама дубровачког залеђа са којима је Дубровник тада одржавао готово непрекидне економске и политичке контакте. Познато је такође да су у то време и дубровачки златари одлазили на рад у Босну и Србију.<sup>171</sup> Стога је реална претпоставка да међу накитом са стаклом, који је сачуван у наведеним земљама, има примерака чије се порекло може тражити у Дубровнику.

Сажимајући наше излагање о стаклу у Дубровнику на основу архивских вести из XIV и прве половине XV века, можемо констатовати следеће:

<sup>159</sup> Div. Canc. 12.162'.

<sup>160</sup> Div. Canc. 34.53'.

<sup>161</sup> Div. Canc. 32.11'; Div. Canc. 50, 59 (на овим подацима захваљујем др Бојани Радојковић); Lam. de intus, 15.126'.

<sup>162</sup> Године 1397, на пример, један прстен са стакленим каменом био је заложен за противвредност од 6 перпера, Div. Canc. 32.11'; о односима новчане вредности накита у то време упор. Б. Радојковић, Накит код Срба од краја XII до краја XVIII века, Београд 1969, 63.

<sup>163</sup> С. Fisković, Dubrovački zlatari od XIII do XVII stoljeća, Starohrvatska prosvjeta, III ser., sves. 1, Zagreb 1949, 208, dok. 18.

<sup>164</sup> Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи, I, док. 223, 226, 227, 228, 291.

<sup>165</sup> Div. Canc. 12.162'; Ibid. 32.11'; Ibid. 34.53'.

<sup>166</sup> Љ. Стојановић, Старе српске повеље и писма I, Београд-Сремски Карловци 1929, док. 340.

<sup>167</sup> „... Item tres anulos argenti... et unum erat cum uno vitro verde intus...“, Lam. de intus, 15.126'.

<sup>168</sup> А. Gasparetto, Aspects de la Verrerie vénitienne, 41—42; Исти, Il Vetro di Murano, 183—184.

<sup>169</sup> N. Miletić, Nakit u Bosni i Hercegovini od kasne antike do najnovijeg doba, Sarajevo 1963, kat. br. 328. 361, 378.

<sup>170</sup> Б. Радојковић, н. д., 118, Таб. 46.

<sup>171</sup> С. Fisković, Dubrovački zlatari, 169—170.



Још увек нема довољно аргумената за претпоставку да је производња стакла у Дубровнику почела крајем прве четвртине XIV века. Тек након готово једног пуног столећа од тог времена сазнања о стакларској производњи у граду св. Влаха полазе са сигурнијих основа. Први подаци о једној стакларској радионици, која је била организована за израду прозора од стакла, везују се за 1418. годину. О стакларској пећи први податак је забележен у 1419. години. И радионица за прозоре и стакларска пећ везане су за Доминикански самостан и за једног стаклара, брата тога реда. Крајем прве четвртине XV века производња стакла, подстицана, пре свега, све развијенијом потребом за стаклом, лаицизира се и добија шире размере, али то није дуго трајало. Непосредним ангажовањем дубровачке владе организована је производња стакла у граду, а почела је 1424. године. Она је тада била у рукама странаца. У другој четвртини XV века производња се наставља у оквирима малих радионица домаћих мајстора — појединица, али још нема неки устаљени, непрекинути ток. Претпоставља се да је све до средине XV века она била претежно усмерена ка непосредним, тренутно насталим потребама.

Први помени о стакларским мајсторима у Дубровнику, из прве половине XIV века, односе се на странце-стакларе из Мурана. За цео XIV век позната су данас имена само двојице муранских стаклара који су се тада појавили у Дубровнику. Још се не располаже ниједним податком о домаћим мајсторима у истом столећу. О разлозима боравка стаклара — странаца у граду св. Влаха током XIV века, а у вези с производњом стакла, архивске вести не дају прецизнија обавештења. У првој половини XV века ситуација је знатно измењена. Поред два стаклара странца (један из Мурана, други можда са крајњег југа Италије), у граду су деловала три домаћа мајстора — фратар Петар, Петар Божиковић-Наталис и Никола, син фратра Петра. Зна се такође да су домаћи стакларски мајстори примали младиће у наук и да су се удруживали са понеким радником ради лакшег обављања стакларских послова. Личност која се највише истицала међу домаћим мајсторима и која је најкомплекснија по своме деловању међу њима био је Петар Божиковић-Наталис. Подаци о Божиковићу јављају се од 1426. до 1443. године. Божиковић је производио стакло, израђивао стаклене прозоре за дубровачке цркве, репрезентативне јавне зграде и за куће намењене становању. Божиковић се може сматрати и сликарем, јер се бавио сликаном декорацијом на стаклу. Он је, колико се до сада зна, једини домаћи стакларски мајстор који се у првој половини XV века бавио у Дубровнику сликањем на стаклу. За домаће стакларске мајсторе карактеристично је да су се бавили и другим занатима.

Током XIV и у првој половини XV века стакло је у Дубровнику било предмет увоза и извоза. Извесно је да је оно доношено из Венеције, а није познато да ли је тај град био и једини стакларски центар у коме је набављано стакло за Дубровчане. Дубровник је био и посредник око набавке стаклене робе за змље у његовом залеђу. Могло се констатовати да се у историји дубровачког стакларства XIV и прве половине XV века нарочито истичу два раздобља са већим бројем података о стаклу уопште, а јављају се и бројнији подаци о увозу и извозу: прва четвртина XIV и прва половина XV века. Пошто се вести о стаклу у оба поменута раздобља односе и на Србију (1326, 1412, 1453), сасвим је могућно да су релативно живо кретање стаклене робе и венецијанских мајстора у Дубровнику делом изазивале потребе и захтеви становника за том врстом предмета у дубровачком залеђу, односно у Србији. Прва половина XV века била је у знаку општег успона Дубровника, а посебно развоја његове трговине и заната, чиме се може објаснити и тежња Комуне да подржи већа настојања око производње стакла, да подстиче набавку стаклене робе. А такође да изиђе у сусрет жељи својих грађана да боље опреме куће, односно да застакле кућне прозоре.

До сада није познат ниједан предмет од стакла из средњовековног Дубровника за који би се могло сигурно тврдити да је настао у том граду. Уопште, на подручју самог Дубровника није до сада у том смислу ништа откривено. Већ по самој природи материјала, предмети од стакла су као предодређени да релативно брзо пропадну, уколико им сплет посебних околности не продужи време трајања. Ако су и средњовековни предмети од стакла надживели своје време, велики потрес, који је 1667. године тако снажно уздрмао темеље Дубровника, био је свакако одлучујући за њихово коначно нестајање. У Дубровнику више нема трага средњовековним витроима, целовито сачуваним прозорима састављеним од окулуса; нестало је трпезног стакла, изгубио се накит са стакленим „камењем“. У архивским записима сачувано је мало података који би говорили о изгледу стаклених предмета помињаних у XIV и првој половини XV века. Пошто су стакло у Дубровнику и његова производња били тесно повезани са Венецијом, односно са Мураном, вероватна је претпоставка да су и предмети дубровачког порекла претежно конциповани у духу оних готичких стилских традиција које су биле специфичне за град св. Марка.

Представа која се на основу архивске грађе стиче о стаклу и његовој производњи у Дубровнику током XIV и у првој половини XV века далеко је од тога да се може сматрати целовитом. Међутим, малобројна археолошка ископавања, до сада вршена на компликованом терену густо настањеног градског језгра или изван његових зидина, још нису пружила налазе који би помогли да се на питања у вези са средњовековним стаклом и његовом производњом у Дубровнику нађу одговори и изван оквира архивских докумената. Пошто су сазнања до којих се дошло на основу писаних извора још крња, а одговори на нека питања изречени су само као претпоставке, проблеми око средњовековног дубровачког стакла подстичу на даља истраживања. Јер разматрање архивских података, посебно у односу на дубровачку производњу стакла, тада једину за коју се до сада зна да је у првој половини XV века постојала на Балкану, а такође у односу на посредничку улогу Дубровника у набавци стаклене робе за земље његовог залеђа, упућује на закључак да је овај град у одређеном периоду одиграо значајну улогу у историји средњовековног стакларства балканских земаља.

## ПРИЛОЗИ

Dok. 1. 14. I. 1419.

Одлука Малог Већа о преградњи једне ћелије у самостану Доминиканаца за стакларску радионицу и о градњи стакларске пећи.

Captum fuit de faciendo preceptum officialibus laborerii comunis quod trabaturam zelle in ordine predicatorum site, quam olim habitabat frater Dominicus eiusdem ordinis, faciant matonis seu lateribus refulciri et in ipsa cella ut magis illuminata reddatur fenestram unam fieri. Que cella postea assignari debeat pro mansione et comodo laboreriorum suorum fratri illi eiusdem predicatorum ordinis qui de vitris laborat. Et quod dicti officiales in dicta zella fieri faciant furnum unum necessarium pro dicta arte vitri.

Cons. Minus, 2.36'.

Dok. 2. 14. VII 1423.

Уговор између Ђорђа Фирентинца и дубровачке владе о организовању производње стакла у Дубровнику.

Prima pars est de firmando pacta infrascripta Georgii Florentini nuper lecta pro arte vitrii exercenda et fienda hic in Ragusio.

Cap. p. LXXIII q. VI.

Que pacta artis vitrii sunt hec, videlicet:

Magnifici et potenti signori, misser Io Rectore et consigleri di Ragusa. Io Giorgio de Georgio di messer Guccio da Firenze me obligo de dover condurre maistri sufficienti et experti nell arte del vitro, et far lavorare in questa vostra citade per spacio de anni cinque, sicome richiede et mestiero suo si veramente che la vostra signoria me fazi uno pocho di soventione come apresso vi spongho.

Et prima, che la vostra Signoria mi faci fabricare, alle vostre spese, una casa alle Pille in qual parte vi piace, di grandeza di passi cinque per ogni faccia. Et che sia fatta per tutto agosto proximo, laqual casa me donate libera et francha per detti cinque anni. Et passando detti anni cinque, che detta casa resti vostra come è. La detta casa se puo fare dove si faceva la calcina sotto San Lorenzo.

Item vi domando per detti anni cinque la casa colla botega nella qual stava Bernardo balestero, over una altra, qual vi pare, la qual me sia francha per dicto tempo de anni cinque.

Item che per questo tempo non si possi condurre per la vostra signoria, altri maestri di quella arte, al lavorare sul vostro contado, sendo Io obligado a tener la terra fornita de vetrii al continuo quanti ne bisognesse. E quello che io metessi o traessi robe del dicto mestieri che sieno trattate come robe ragusee in gabella et in tutto. Item prego la vostra signoria, che quella casa delasse laqual e alle Pille, dove se lavorava le bombarde et al presente sta vota, et non vi si fa niente, che vi piaccia di darne a salvare le chiavi dessa per riporvi algune robe, per lo nostro mestrieri, et sempre quanto la bisognesse, alla vostra signoria, et che voi la piglate al vostro bel piacere, solo quando non vi bisogna, che vi piaccia di consentirmela sempre stando al vostro commandamento.

Ad que omnia et singula suprascripta dictus Georgius se obligavit et ea attendere et observare promisit, si et in quantum et quando cunque suprascripta promissa sibi per dominium Ragusii adimpleta et completa fuerint sub pena yperperorum centum. Renuntiando etc.

Cons. Maius, 2.130—130'.

Dok. 3. 20. II 1424.

Мајстор Донато из Мурана склапа уговор на пет година са Ђорђом Фирентинцем за рад у стакларској радионици.

Magister Donatus ser Luce Sclavi de Murano de Venetiis ad presens habitator Ragusii locavit se et operas suas ad laborandum de arte vitrorum Georgio Georgii de Florentia similiter habitatori Ragusii pro annis quinque iam inceptis die primo januarii proximo preteriti et ut sequitur finiendis, promittens bene et fideliter et solcite et diligenter et horis et temporibus debitis et consuetis tam de die quam de nocte secundum usum artis et magistrorum laborare de arte predicta; Et res et bona dicti Georgii salvare et manutenere et gubernare iuxta posse suum. Et non ire ad laborandum cum aliqua alia persona durante dicto termino in Ragusio vel districtu de arte predicta. Et versa vice dictus Georgius promisit illi dare de sallario ad rationem mensis ducatos auri duodecim pro quolibet mense quo laborabitur intelligendo diebus festivis et laboratoriis ipsius mensis et expensas oris condecetes secundum conditionem et esse suum. Et etiam dono quolibet anno dictorum quinque annorum mediam libram de argento pro una cintura intelligendo quod quodcumque ad fornacem vitrorum non laboraretur per ipsum Georgium quod dictus magister Donatus sit liber et possit ire quocumque voluerit dum modo revertatur ad tempus laborandi constituendum. Et quod illo tempore dictus Georgius non teneatur sibi ad expensas et salarium predictum nisi solum ad dimidiam libram argenti predictam quam ei dare tenetur quolibet anno dictorum quinque annorum. Qui magister Donatus confessus fuit habuisse mutuo et in partem salarii debendi sibi secundum pactum predictum a dicto Georgio ducatos auri quinquaginta quatuor. Hoc declarato quod durante dicto termino annorum quinque idem Georgius non possit dimittere dictum magistrum Donatum pro accipiendo alium loco suo ad laborandum de arte predicta. Renuntiantes omnes etc. Iudex et testes ut supra.

Die 4 aprilis 1424 predictus Georgius dixit et confessus fuit quod defalcato de dicta summa ducatorum quinquagintaquatuor toto eo quod idem magister Donatus lucratus est in statione artis predictae vitrorum, restat ad dandum eidem Georgio ducatos auri viginti quinque et non plus. Renuntiantes. Iudex et testes ut supra. Presente et sic consentiente et contentante dicto magistro Donato. Renuntiantes etc.

Div. Not. 14.63.

Dok. 4. 26. VIII 1424.

Мајстор Ђовани из Липере склапа уговор са Ђорђом Фирентинцем за рад у стакларској радионици.

Johannes de Lipere magister concie vitrii ex parte una et Georgius Georgii domine Guçii de Florentia ex parte alia, concorditer et unanimiter invicem devenerunt ad infrascriptam conventionem et pacta. Videlicet: Quod idem Johannes magister concie vitrii teneatur et debeat cum primum positus fuerit ignis in fornace ipsius Georgii pro laborando vitrum, laborare ad artem suam concie vitrii bene diligenter et solerte more boni viri et magistri. Et se et personam suam in ipsa concia prout expedit in laborando vitrium exercere et operari toto illo tempore quo steterit et manserit ignis in fornace ipsa pro laborando. Pro solutione cuius Johannis et eius magisterii promisit idem Georgius sibi realiter dare et solvere ad rationem ducatorum septem auri quolibet mense laborativo, quo laborabit ipse Johannes. Quod salarium incipere debeat die illa qua positus fuerit ignis in fornace pro laborando et finire debeat eo die quo ignis subsequenter extrahetur de dicta fornace pro vacando ab opere et laborerio ipsius vitrii. Et isto interim et etiam pro eo tempore quo ut supra laborabit, promisit idem Georgius sibi dare et facere expensas cibi et potus. Et extracto igne de fornace pro vacando ab opere tam ipse Johannes quam ipse Georgius sunt in eorum libertate, scilicet ipse Johannes cessandi ab opere et abeundi pro eius bene placito, et etiam ipse Georgius non retinendi amplius ipsum. Que omnia et singula partes predictae vicissim attendere adimplere et observare promiserunt super se et eorum bona. Renuntiantes etc. Nec autem carta etc. Iudex ser Clemens de Bodaza et Ruscus magistri Christofori testis.

Div. Not. 14.129.

Dok. 5. 2. III 1425.

Анђело Николе Франческа из Сиене преузима дућан са стакларијом од Ђорђа Фирентинца за 300 златних дуката.

Angelus Nicole Francisci de Senis ad presens habitator Ragusii confessus et contentus fuit quod super se et omnia bona sua obligat se dare et solvere Georgio Georgii domini Ghuçii de Florentia similiter habitatori Ragusii pro pretio et nomine pretii omnium vitrorum seu laboreriorum de vitro que sunt ad presens in statione eorum videlicet tam fractorum quam integrorum et non fractorum

et omnium palearum ad cohoperriendum patrinas que sunt in statione ducatos auri trecentos, non intelligendo in venditione predicta illas massaritas dicti Georgii que sunt in statione predicta quas idem Georgius ibi presens et intelligens dixit mutuo concessisse Angelo predicto pro suo usu usque quo tenuerit stationem predictam. De quibus ducatis trecentis idem Georgius confessus et contentus fuit a dicto Angelo habuisse et recepisse yperperos sexaginta qui valent ducatos viginti auri. Et restum totius dicti debiti promisit idem Angelus super se et omnia bona sua solvere eidem Georgio de tempore in tempus secundum processum venditionis dictorum vitrorum. Que solutiones quas facturus est idem Angelus dicto Georgio scribi debeant per ipsum Georgium de tempore in tempus super unum quaternulum sive unum foleum qui vel quod stare debeat in manibus dicti Angeli et eidem scripto quod esset de manu dicti Georgii debeat dari fides de eo quod apparuerit esse solutum . . .“

Div. Not. 14.173.

Dok. 6. 28. VIII 1431.

Стаклар мајстор Петар обавезује се прокураторима цркве св. Марије у Дубровнику да ће изградити осам прозора од стакла у апсиди те цркве.

Magister Petrus a vitris super se et omnia sua bona promisit et per aptay renuntiando se obligavit ser Martolo de Zamagno et ser Marino Jacobi de Gondola procuratoribus Sancte Marie Ragusii facere fenestras octo vitreas ad octo fenestras existentes in ecclesia Sancte Marie in trono dicte ecclesie superiori, bonas et de bono vitro cum campo rubeo et cum listis albis, secundum quod dicti procuratores habent formam in eorum manibus. Et facere grates de ramo dictis fenestris cum ferris circum dictas fenestras opportunis. Et eas fenestras ponere in opera omnibus expensis dicti magistri Petri. Quas fenestras dictus magister Petrus promisit facere et perfectas ponere in opera usque ad festum Paschatis Resurrectionis proxime future. Pro precio quarum octo fenestrarum fiendarum ut supra dicti procuratores promiserunt dare et solvere dicto magistro Petro yperperos centum octuaginta. Que omnia dicte partes sibi vicissim promiserunt attendere et observare. Renuntiantes. Et cum dictus magister Petrus inceperit laborare, dicti procuratores teneantur et debeant dare et solvere dicto magistro Petro yperperos triginta illos yperperos 30 quos sibi ad presens dant et solvunt.

1431, die 28 Augusti suprascriptus magister Petrus confessus fuit se habuisse et recepisse a suprascriptis procuratoribus pro parte solutionis dictarum octo fenestrarum per ipsum fiendarum ut supra yperperos triginta. Renuntiando . . .“

Div. Not. 17.101.

Dok. 7. 5. VIII 1433.

Стаклар мајстор Петар обавезује се прокуратору самостана на Мљету, Ивану из Бара да ће до Божића изградити један сат за самостан.

Magister Petrus a vitreis super se et bona sua promisit et se obligavit don Johanni de Antibaro, procuratori domini abbatis Melite presenti et recipienti hinc ad festum Nativitatis Domini proxime future fecisse et completum dedisse unum horologium bonum, justum et bene laboratum, longum brachio uno et quarto uno brachii et latum brachio uno. Et hoc precio et mercato yperperorum triginta sex grossorum: Cum hoc pacto addito quod dictus magister teneatur hic in Ragusio docere unum ex mocis (!, monacis). Melite ad aptandum et in conção tenendum ipsum horologium prout convenit et ulterius ire Melitam et ipsum horologium aptare in loco quo placuerit domino Abbati ubi differre teneatur pro ipso horologio in ordine opportuno ponendo et tenendo per dies quatuor. Quod horologium nisi dictus magister dederit completum in termino et modo predicto, prefatus dominus Abbas possit et valeat fieri facere aliud quo et cui ipsi placuerit sumptibus et expensis ipsius magistri. Renuntiantes . . .“

Div. Not. 18.81'.

Dok. 8. 17. XII 1434.

Стаклар мајстор Петар, син покојног Божића, и његов сарадник Бјелан Крепелјевић обавезују се Томи Добрићу да ће на његовој новој кући застаклити све балконате и све прозоре.

Magister Petrus, filius quondam Boticchi, magister a vitrio et Bielanus Crepegliovich eius socius super se et bona sua ad melius tenentem promiserunt et se obligaverunt Tomasio Dobrich de Nale presenti et stipulanti eidem Tomcho in domo sua nova invitriare omnes balconatas et fenestras quas voluerit de laborerio schietto ponendo oculos vitrii cum plumbo et magistranzia eorum et habendo a dicto Tomcho alia oportuna utputa ferrum et magistros a scarpello. Qui oculi vitrii

ponendi in opere per dictos magistros debeant esse qualitatis duorum oculorum vitrii per ipsos datos dicto Tomcho usque ad duos menses proxime futuros. Qui Tomchus eisdem dare et solvere teneatur ad grossum unum Ragusii pro quolibet oculo vitrii posito in opere qualitatis predictae. Qui magistri de suo magisterio tantum teneantur facere retia quatuor archis fenestrarum sarachinarum habendo a dicto Tomcho ramum et ferrum oportunitum. Qui magistri confessi fuerunt habuisse pro parte solutionis laborerii predicti ducatos auri septem. Renuntiantes. Iudex ser Andreas de Volzio et Nicola de Stella testis.

Die XXVIII Januarii 1435. Magister Petrus suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a predicto Toma de Dobrich pro parte laborerii yperperos decem et novem. Renuntiando.

Div. Not. 19.162<sup>o</sup>.

Dok. 9. 25. II 1437.

Стаклар мајстор Петар Божиковић обавезује се Налку Добрићу да ће на његовој новој кући застаклити све прозоре.

Magister Petrus Bosigchovich magister a vitriis se solemniter obligando et per aptai renutiando promisit et se obligavit Nalcho de Dobrich de Nale presenti et stipulanti ac recipienti, videlicet: invetrare omnes et singulas fenestras eius Nalchi domus nove videlicet illas quas voluerit et iusserit sibi ponendo oculos vitreos duarum maneriarum sive formarum de suo proprio magistri Petri videlicet medietatem ad formam magnam et aliam medietatem ad formam minorem datam, ostensam et ab alio latere huius carte designatam. Item promisit ponere idem magister Petrus de suo circa vitriationem dictarum fenestrarum plumbum oportunitum. Item de pluri promisit facere rethia de rame ad dictas fenestras opportuna ad voluntatem dicti Nalchi dante tamen dicto Nalcho ipsi magistro Petro feramenta et rame oportuna et oportunitum. Et dicta laboreria de suis vitriis plumbo et magisterio facere promisit idem magister Petrus pretio grossi unius pro quolibet oculo vitreo quem posuerit in opere non computando in aliquo precio illa parva frusta vitrea que cadent in angulis dicatorum oculorum. Et hoc usque Ascensionem Domini nostri Jesu Christi ad quem terminum si dictus magister Petrus dicta laboreria vitrea et retia non fecerit quod exacto speciali et expresso idem Nalchus possit illa fieri et compleri facere damno, interesse et expensis eiusdem magistri Petri salvo tamen semper iusto impedimento dicto magistro Petro, utputa infirmitatis et mortis et dominii. Quibus omnibus suprascriptus dominus Nalchus assensit et contentus fuit et precium suprascriptum solvere promisit dicto magistro Petro et ultra id precium donare promisit eidem magistro unum ducatum et de pluri feramenta et rame predicta et superius specificata. Qui magister Petrus ex nunc confessus fuit habuisse et recepisse a dicto Nalcho pro parte dicatorum laboreriorum ducatos novem auri. Renuntiantes . . .

Die VIII Octobris MCCCCXXXVII. Suprascriptus magister Petrus confessus fuit se habuisse a dicto Nalcho de Dobrich ducatos quatuor grossos XXXVI pro parte dictorum laboreriorum et ultra istos ducatos VIII. Item die 9 Madii 1438 confessus fuit (habuisse) suprascriptus magister Petrus yperperos quatuor a suprascripto Nalcho causa suprascripta. Item die 29 Madii confessus fuit numeratos per Dobruschum filium Nalchi de Dobrich yperperos tres. Item die VIII Januarii 1439 dictus magister Petrus confessus fuit recepisse yperperos tres numeratos per Nalchum.

Div. Canc. 50.153.

Dok. 10. 8. VI 1439.

Мајстор стаклар Петар Божиковић обавезује се Михајлу Марина Цицеровићу да ће му застаклити прозоре са белим и колорисаним стаклом.

„ . . . Io Petar Bosicchovich maestro dello vetro oblige me et tuti li mei beni a Michel de Marin Zizer a farli lavora dello vetro in lo vetro mio. Et chello deto vetro sia biancho et della sua grosseza. Et che sia bello et bono. Et che nexun non fosse rotto ne visigatto tante fenestre quante sara de bisogna allo deto Michel al modo piaxera allo detto Michel. Li lavorer che li faro in quadro che mi sia tegnudo pagare a grosso uno et pizoli 6 l ogio. Et lo lavorer che li faro scleto chel mi sia tenuto a pagare a grosso uno l ogio. Et anche Io Petar che li sono tegnudo meter nelli ogi dello vetro per mezo vetro cholorato al modo parera allo deto Michel li cholori. Et de piu Io Petar che li sono tenuto fare rette de rame in ogni luogo alle fenestre dove parera allo deto Michel. Et tuto questo lavorer che li sono tegnudo meter alle fenestre allo suo luogo secondo stara bene e bello a laude dogni bon maestro alle spexe de me Petar. Et lo detto Michel che a mi Petar sia tegnudo dare tanto rame et tanto ferro quanto sera de bisogno alle dette fenestre. Et anche prometto Io Petar che se qualche manchamento fosse dello vetro over dello lavorer mio in chaxon de mi Petar fina anni cinque che Io Petar sono tegnudo aconzare alle mie spexe. Anchora li prometo a chaduna fenestra a fare in uno ogio dello vetro scripto de cholor Yesus Christus. Et tuto questo lavorer so-prascripto li prometto schompidi per tuto septembrio proximo che vene. Et se allo deto termine non

li antendesse (!) a fare et schompire lo deto lavorer chello deto Michel possa fare et lavorar alle mie spexe. Et quello disesse per suo sagramento aver spexo che Io Petar li sono tegnudo a pagare. Et de piu tutto altro danno et interesse quello avosse in mia chaxon. Et Io Michel de Marin sopradetto prometto sopra de me et delli mei beni pagare allo detto Petar per chadauno ogio quadro dello vetro grosso uno et pizoli VII. Et per chadauno ogio scieto grosso uno per ogio quanti entrarano in le dette fenestre. Et Io Petar sopradetto confesso aver habuto et receputo dallo detto Michel per parte dello sopradetto lavorer yperperi XIV et grossi doy. Renuntiando ambi doy . . .“.

Div. Not. 23.70—70<sup>o</sup>.

Dok. 11. 3. IX. 1453.

Стаклар Никола обећаје Маринку Рајковићу, прокуратору братства Свих Светих у Дубровнику, да ће изградити два прозора за њихову цркву.

Marinchus Raichovich tanquam procurator fraternitatis Omnium Sanctorum conduxit et accordavit Nicolam vitrarium presentem et contentantem qui Nicola promisit per totum presentem mensem septembris facere duas fenestras schietas magnas in ecclesia predicta Omnium Sanctorum, pulchras, bene laboratas et de pulchris oculis et cum retibus de ramo pulchris et bonis prout sunt in palacio comunis omnibus expensis dicti Nicole. Promittens dictus Marinchus nomine dicte fraternitatis dare et solvere prefato Nicole pro dictis duabus fenestris et retibus yperperos decem et octo. Ad quem terminum si dictus Nicola non completeret dictas fenestras quod tunc dictus Marinchus nomine ipsius fraternitatis possit eas fieri facere alibi ubi sibi placuerit omnibus expensis dicti Nicole. Et sic convenerunt. Renuntiantes . . .

Die XV septembris 1453. Nicola suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a suprascripto Marincho pro parte yperperos quindecim. Renuntiando . . .

Div. Not. 38.116.

#### ARCHIVAL NEWS ON GLASS IN DUBROVNIK IN 14th AND FIRST HALF OF 15th CENTURIES

There are not yet enough arguments available to enable assumption that production of glass in Dubrovnik began towards the end of the first fourth of the 14th century. It is only after nearly one whole century that the knowledge of glass production in the city of St. Vlaho starts from more reliable bases. The earliest data concerning a glass-making workshop, which was set up to manufacture window glass panes, are found in 1418. The first fact about a glass-making furnace was written down in 1419. Both the window-pane workshop and the glass-furnace are related to the Dominican Cloister and a glass-maker, monk of the said order, friar Petar. Towards the end of the first fourth of the 15th century production of glass, stimulated by the increasing needs, became accessible to laity and acquired wider dimensions. Through direct engagement of Dubrovnik government in 1423/1424 production of glass was organized in the city and entrusted to a contractor and merchant from Florence (Giorgio de Georgio di messer Guccio da Firenze). In the second fourth of the 15th century production of glass was continued in small workshops of domestic skilled craftsmen, whilst not at a steady, uninterrupted pace. Presumably all the way to the mid-fifteenth century it was predominantly suited to immediate, currently arising needs.

The earliest mentions of glass-making masters in Dubrovnik in the first half of the 14th century refer to foreigners — glass-makers from Murano. The research made hitherto has revealed two names only of glass-makers from Murano who appeared in Dubrovnik at that time (Maffeus, fiolarius; Maffeus Pilbanico-Pyanigo, vetrarius). There is not a single fact concerning domestic glass-makers over the same century; nor can the reasons for stay of foreign glass-makers in Dubrovnik in the 14th century be brought into direct relation to production of glass. In the first half of the 15th century the situation concerning glassmaking masters in Dubrovnik changed considerably. In addition to two foreign glass-makers (Magister Donatus ser Luce Sclavi de Murano de Venetiis; Johannes de Lipere), three domestic glass-making masters worked in the city: Dominican friar Petar, Petar Božić-ović-Natalis, and Nikola, Friar Petar's son. It is also well known that the domestic glass-making masters took young boys in apprenticeship, and entered partnership with a worker occasionally in order to carry out their glass-making jobs more easily. The most outstanding personality among the domestic workers, and the most complex one for his work amongst them was



Petar Božiković-Natalis. Data about Božiković appear between 1426 and 1443. Božiković produced glass, manufactured stained glass windows for Dubrovnik churches, stately public buildings, and private houses. Božiković also painted on glass; so far he is the only known of glass-making master who engaged himself in this activity as well. As a rule, domestic glass-makers were also engaged in other crafts, e. g. building or watchmaking.

In the course of the 14th and the first half of 15th centuries glass in Dubrovnik was an article of import and export. It is known with certainty that it was brought there from Venice. It is not known whether Venice was the only glass-making centre in which glass was purchased for citizens of Dubrovnik. Dubrovnik also mediated in purchase of glassware for the countries in its rear. Conclusion was possible that in the history of glass-making in Dubrovnik in the 14th and the first half of the 15th centuries two periods are particularly distinguished with a good amount of facts both about glass in general, and about its import and export: the first fourth of the 14th and the first half of the 15th centuries. Since the news about glass in both above periods are related to Serbia as well, it is quite possible that this comparatively vivid movement of glassware and Venetian glass makers in Dubrovnik arose partly from the needs and demands of population for commodity of that type in the countries in the continental rear of Dubrovnik, that is, in Serbia. The first half of the 15th century was characterized by general prosperity of Dubrovnik, particularly thriving for its trade and crafts, which accounts for the seeking of the Commune to support increased efforts for glass production, and promotion of purchase, and export, of glassware. Export of glass from Dubrovnik to Serbia is mentioned in 1326, 1412, and 1453.

Until now not a single article of glass is known that could be claimed with certainty to have been produced in mediaeval Dubrovnik. Nothing has been discovered so far to support such a conclusion. By the very nature of the material glass articles seem to be predetermined to last for a comparatively short time, unless some exceptional conjuncture extends their age. Even if mediaeval glass articles used in Dubrovnik had survived their age, the great earthquake which strongly shook the foundations of the city in 1667 was certainly decisive of their final disappearance. There is no trace in Dubrovnik of mediaeval stained glass windows, of windows on profane houses, composed of oculuses; table glassware has vanished, jewelry decorated with glass "gems" is lost.

In archival recordings there are few data to speak about the look of glass articles mentioned in the 14th and the first half of the 15th centuries. Since glass and its production in Dubrovnik were closely connected with Venice, that is, Murano, in all likelihood the articles of Dubrovnik provenience were predominately designed in the spirit of Gothic traditions which were specific of the then glass-making trade in the city of St. Marco.

The image acquired from archival materials about glass and its production in Dubrovnik in the course of 14th and the first half of the 15th centuries could hardly be considered a complete one. The few archaeological excavations, however, performed on the complicated site of the densely populated city core, or out of its walls, have not yet offered any finding which could help towards answers, beyond the framework of archival documents, to questions concerning the mediaeval glass and its production in Dubrovnik. Since the knowledge derived from written sources is still incomplete, while the answers to some of the questions are articulated as presumptions only, the problems concerning the mediaeval glass in Dubrovnik are calling for further research. For, the study of archival data, particularly those related to production of glass in Dubrovnik, the only known so far to have existed in the Balkans in the first half of the 15th century, as well as to the mediating role of Dubrovnik in purchase of glassware for the countries in its rear, is conducive to the conclusion that this city played over a given period a significant part in the history of mediaeval glass-making in the Balkan countries.

V. HAN

## СЕРЕБРЯНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ЮВЕЛИРОВ СЕРБИИ И ДУБРОВНИКА XV—XVIII вв. В МУЗЕЯХ МОСКВЫ И ЛЕНИНГРАДА\*

МАРИНА ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА

В музеях Москвы и Ленинграда долгие годы хранились серебряные изделия, время и место изготовления которых оставались неясными. Выход в свет статей и книги сербского исследователя Бояны Радойкович, посвященных сербскому ювелирному делу,<sup>1</sup> позволил предположительно определить некоторые предметы, а поездка в Югославию в 1971 году для ознакомления с собраниями музеев и монастырских ризниц дала возможность с достаточной достоверностью говорить об этих изделиях, как о работе южнославянских ювелиров.<sup>2</sup>

К сожалению, не удалось установить время, когда попала в Россию каждая из этих серебряных вещей и обстоятельства, при которых это случилось. Но сохранилось много документальных данных о давних, в далекое прошлое ушедших связях России с народами Югославии, о тех путях, которыми могли проникнуть в нашу страну их ювелирные изделия, о частых приездах в Москву сербов, главным образом представителей духовенства, уже с XV века искавших помощи и заступничества у мощного русского государства, так как они „живут меж неверных бусурман аки овцы меж диких волков“.<sup>3</sup>

Документы сохранили сведения о привозившихся приезжими сербами, начиная с первых лет XVI века иконах, крестах, панагиях, складнях, мощах, о вывозившихся ими из России многочисленных серебряных питьевых сосудах, церковной утвари, одеждах и книгах, которые кроме собольних и беличьих мехов, тканей и денег дарили царь и патриарх, как лично приезжавшим „видя их скорбь и утеснение и смиренное метание“<sup>4</sup>, так и в помощь пославшим их, потерпевшим разорение монастырям.<sup>5</sup>

Список приезжавших в Москву за помощью представителей сербских монастырей очень велик. Вместе с ними приезжали кушцы, „рудознатцы“ и другие лица. Путь их лежал большей частью „на Волоскую землю, а с Волоской на Польскую, да на Киев, а с Киева на Путивль“,<sup>6</sup> пограничный пункт, где они останавливались и ждали разрешения на проезд до Москвы.

Прием приезжих южных славян в царском дворце и патриархом обставлялся торжественно и по определенному ритуалу.<sup>7</sup>

Особенно тесная связь была в XVI и XVII вв. у России с сербским Хиландарским монастырем на Афоне, которому в XVI столетии было пожаловано „на вечно“ для приездов подворье, „со всеми потребными хоромы“ в Китае городе „с правую сторону Богоявленского монастыря, за Ветошным рядом, возле Устюжского двора“<sup>8</sup>. Особое отношение к Хиландарскому монастырю, вероятно, объясняется его местонахождением на „Святой Горе“, (Афоне) — международном центре православного Востока, значение которого в развитии русской культуры было очень велико.<sup>9</sup>

Установить прямую связь между документами и сохранившимися как у нас, так и в Югославии драгоценными изделиями пока не оказалось возможным и почти ничего не сохранилось из многочисленных драгоценностей, вывезенных сербами из России в XVI и XVII вв.

В 1509 году митрополит белградский Феофан прислал к великому князю Василию „старцев“ за „милостыней“ и с просьбой прислать ему „чашу из чего... братьям подавать“ питье за здоровье великого князя. В ответ на эту просьбу из Москвы был послан со старцем Симеоном из Пантелеймонова монастыря серебряный ковш весом „4 гривенки 5 золотников“.<sup>10</sup>

\* Студия М. М. Постникове стигла је Редакцији, када су сви рукописи већ ушли у штампу, па је зато објављујемо на руском језику.

<sup>1</sup> „Калач крупичатый, стерлядь на пару, уха щучья свежая с шафраном, уха окуневая или щучья черная, лещ паровой... на 5 блюд ставы хлебенные. Стерлядь черная“. Питья „кружка романей, 3 кружки меду обарного, ведро меду паточного, ведро меду цеженного“. ЦГАДА, ф. 52/1, д. 2, л. 40, 1622 г.

<sup>2</sup> ЦГАДА, ф. 52, д. 2, 1622 г., лл. 48—49.

<sup>3</sup> Б. Радойковић, Српско златарство XVI и XVII века. Нови Сад, 1966 и др.

<sup>4</sup> Автор приносит глубокую благодарность дирекции Государственного Исторического музея за предоставление командировки в Югославию и югославским коллегам из музеев Белграда за их любезную помощь при ознакомлении с серебряными изделиями собраний музеев и ризниц.

<sup>5</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, д. 38, л. 5.

<sup>6</sup> ЦГАДА, фонд 52/1, кн. 2, 1582 г., л. 127 об.

<sup>7</sup> См. Приложение 1.

<sup>8</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, д. 3, 1629 г., л. 3. См. Приложение 3.

<sup>9</sup> См. Приложение 2.

<sup>10</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, кн. 2, лл. 128 и 128 об.

<sup>11</sup> М. Н. Тихомиров. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969, стр. 37.

<sup>12</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, д. 1, л. 12, 1509 г. 4 гривенки — около 800 граммов весом. На листе 15 об.

того же дела ковш значится в три гривенки весом.

В монастырских ризницах и музеях Югославии этого ковша, к сожалению, обнаружить не удалось.

По-видимому, с такой же просьбой о присылке серебряной чаши обратились к Ивану VI в 1557 году из Милешева монастыря. В Музее Сербской Православной церкви (Белград) хранится массивная, круглая, глубокая, серебряная, позолоченная внутри чаша, с резной надписью о том, что она подарена Иваном IV Милешеву монастырю.<sup>11</sup>

Основываясь на этой надписи, зарубежные исследователи считали эту чашу работой русских мастеров-серебряников. Но изображенный на дне чаши крылатый грифон, с высоко поднятой, закинутой назад головой,<sup>12</sup> густой растительный орнамент восточного характера; на канфареном фоне, по внутренней части стенок чаши, полоса бусинок, отделяющая стенки от дна, палеография и, в особенности, построение надписи, все определенно указывает на то, что чаша эта не русской, а сербской работы. Надпись начинается на венце чаши и заканчивается на ее поддоне: „Сию чашу сътвори Блгочтивши христолюбви црь и кнезь великы ион въ монастырь глемы Милешева идеже почивают мощи прьва архиепкпа сръпкаго стго Сави л т 7067 го ма сентемвр! а дань оу цтвующемь граде Москв с потружден ем Геро м“.<sup>13</sup> Никогда не допустил бы Иван IV такой надписи, если бы она была действительно сделана в Москве. В те годы особенно тщательно выписывали полностью новый титул царя: „Божиею Милостию царь и великий князь всея Руси, Владимирский, Московский, Ноугородский, царь Казанский...“ и т. д. Нельзя представить себе, чтобы вместо полного имени „Иван Васильевич“ у нас могли написать сокращенно три буквы „ион“ и, наконец, никогда не сказали бы в России, что царь „чашу сотвори“, как писали в Сербии или Молдо-Валахии, а он мог ее „пожаловать“ или „дать вklad“. Объяснение же всего этого очень простое — очевидно, вместо чаши, которую просили старцы Милешева монастыря, им были даны деньги на ее изготовление, как это нередко делалось, когда не было в казне подходящего готового сосуда для пожалования, и не было времени и серебра для изготовления нового.

В музеях Югославии хранится довольно значительное число церковных сосудов, книг, икон и предметов церковного облачения русской и украинской работы, но почти все они датируются XVIII и XIX вв.<sup>14</sup> К числу наиболее древних ценных и интересных относятся три подписные иконы 1687 года, находящиеся в художественной галерее в Нови-Сад, куда они поступили из монастыря „Велике ремете“: св. Николай в рост работы Спиридона Григорьева, Иоанн Предтеча (Ангел Пустыни) Ивана Максимова и Учителя Церкви — Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст — Тихона Иванова.<sup>15</sup>

\* \* \*

Пути развития ювелирного искусства южных славян чрезвычайно сложны. Многие годы оно находилось под разносторонним влиянием разнохарактерных культур Западной Европы и Ближнего Востока. Экономический рост Сербского государства оживляется в конце XIII века, когда в Сербии начались широкие горные разработки серебра, золота, железа, меди и олова. Он совпадает со значительным упадком и все возрастающей слабостью Византии, чья высокая культура имела в XII, XIII и XIV веках особенно большое влияние на развитие искусства Сербии и отголоски которой долго звучат в ювелирных изделиях южных славян.

Культурное развитие замедляется в XIV и XV веках в областях, завоеванных турками или истощенных их набегами. В дальнейшем, в XVI, XVII и XVIII столетиях развитие культуры народов Югославии проходит неравномерно, так как из-за турецких завоеваний значительная часть территории страны оказалась изолированной от государств Европы.

Несмотря на то, что народы Балкан вели тяжелые войны с Византией и Венгрией, много страдали от гнета Турции, в руках которой в середине XV века оказалась вся Сербия, от Австрии и Венеции, они сумели создать значительные художественные ценности в различных отраслях искусства, в том числе и в области серебряного дела.

<sup>11</sup> Диаметр 18 см., выс. 6, 3 см.

<sup>12</sup> Аналогичный грифон на серебряной чаше в ризнице монастыря Дечани Мирjana Шаkota, Ризнице манастира у Србији, Београд, 1966, сл. 36.

<sup>13</sup> Чаша издана — Др. Лазар Мирковић, Старине Фрушкогорских манастира, Београд, 1931, 45, № 89, Т. LI.

<sup>14</sup> В церкви св. Илии в Задаре (Хорватия) хранятся пять серебряных предметов из монастыря Крупа в Далмации. Ivan Bach „Ruski Zlatarski radovi 1819 stoljeća u crkvi Sv. Ilije u Zadru, Zadar, 1962. В монастыре Студеница — Евангелие и крест 1811 г., вклады Александра I. Ангелина Василић, Ризница манастира Студенице, Београд 1957 г. кат. № 19 и 20. Много икон и церковных книг и сосудов в Музее Сербской Православной церкви (Београд) и отдельные предметы во многих музеях и ризницах.

<sup>15</sup> И. Бах. Три иконе из 1687 године у Галерији матице српске у Новом Саду, Нови Сад, 1959, 237—238.



Сл. 1. Сребрна чаша властелина Санка, Метрополитен музеј, Њујорк, АСС 47101-42  
 Fig. 1. Silver cup of Esq. Sanko, Metropolitan Museum, New York, ACC 47101—42

Соприкосновение с искусством завоевателей наложило особый отпечаток на серебряные изделия Югославии, но не подавило и не уничтожило их самобытного характера, хотя в них и скрещиваются многочисленные влияния.

Немалое значение для развития культуры и искусства Сербии имели, вероятно, и браки, заключавшиеся сербскими королями и их сыновьями с принцессами из других стран, что вызывало оживление дипломатических и экономических связей. В XII веке зятем Византийского императора был младший сын Стефана Немани. В XIII веке Стефан Первовенчаный был женат на венецианской принцессе, его сын Урош — на французской, король Драгутин — на венгерской, а в конце столетия Милутин (1282—1321) женился на семилетней Симониде, дочери Императора Византии, получив в качестве приданого множество городов и земель.<sup>16</sup> В XIV веке Стефан Дечанский был женат на внучке старого византийского императора Андроника Старшего.

Родственные взаимоотношения Ивана IV через его мать, Елену Глинскую, с сербскими деспотами, несомненно содействовали более тесным связям между Россией и Сербией.<sup>17</sup>

Общность исторических судеб различных народов Балканского полуострова, переходы мастеров-сербов в соседние страны в связи с турецкими завоеваниями, массовое переселение сербов в 1690 году в Венгрию, работа в Сербии болгарских серебряников из Чипровца, черты византийского, итальянского и турецкого искусства, присущие ювелирным изделиям мастеров всех балканских стран, все это создает отсутствие ярко выраженной чистоты стиля в серебряных изделиях различных частей Балканского полуострова и нередко осложняет определение точного места из производства.

Лишь незначительная часть созданного ювелирами Югославии дошла до нас, так как многолетние войны и бедствия уничтожили множество предметов искусства, большие культурные богатства. Сохранилось в основном то, что было спрятано в свое время в земле и теперь археологи находят при раскопках и частично уцелели сокровища монастырских ризниц.

Особенно интересны и хороши серебряные чеканные изделия Приморья, работы мастеров школы Дубровника XIV, XV и XVI столетий.

<sup>16</sup> Georges Ostrogorsky. Problèmes des relations byzantinoserbes au XIV<sup>e</sup> siècles. Oxford, 1966.

<sup>17</sup> Елена Глинская родилась от брака князя Василия Львовича Глинского и Анны, дочери деспота Иована. — М. Н. Тихомиров. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. Москва, 1969 г., стр. 86—89.



Сл. 2. Серебряная чаша, Монпелье (Франция), XIV век, Москва Оружана Палата, Но. 1804  
 Fig. 2. Silver cup, Montpellier (France), 14th century, Palace of Arms, Moscow № 1804

Дубровник — крупный торговый пункт и порт Югославии, где сходились пути с Востока и Запада, уже в XIV веке был значительным культурным центром, находившимся в тесной связи с европейскими государствами и в особенности с Италией.

Ювелирное искусство Дубровника развивалось под влиянием двух больших культур — Византии и Венеции, которая начале XV века переживала экономический и политический расцвет.

О высоком мастерстве серебряников Дубровника могут дать представление чеканные чаши, сохранившиеся в музейных собраниях разных стран.

Чаша — самая распространенная форма питьевой посуды южных славян. Серебряных чаш сохранилось сравнительно много, они очень разнообразны по размерам и украшениям, в зависимости от времени и места, где они сделаны, но в них наблюдается определенный ритм композиции, всем им присущий.

Несмотря на то, что на некоторых чашах встречаются изображения Христа, Апостолов, святых, они не имели церковного назначения, а употреблялись в светском быту для питья вина.

Широкое распространение чаши нашло отражение в эпосе сербского народа. Народный герой, королевич Марко упрекает Бега Костадина: „Для отца и матери родимой не нашлось в твоём застолье места, чтобы чашу первую им выпить“.<sup>18</sup> Королевичу Марко подносят в чаше красное вино за ужином — „Королевич Марко принял чашу, в руки взял и впал в дремоту, выскользнула чаша и упала, но вино не пролилось из чаши“.<sup>19</sup>

Одна из наиболее замечательных и древнейших чаш, очевидно, выполненная в Дубровнике в XIV веке, это серебряная чаша из Метрополитен Музея в Нью-Йорке (рис. 1).<sup>20</sup> Она украшена чеканными изображениями и орнаментом растительного и геометрического характера. В центре дна — шестилепестная розетка, в каждом лепестке которой по дубовому листу.

<sup>18</sup> И. Н. Голенищев-Кутузов. Эпос сербского народа. М., 1963, стр. 69.

<sup>19</sup> Там же, стр. 81.

<sup>20</sup> № АСС 47101. 42. На венце снаружи вырезана сербская надпись, в которой упоминается имя Синак, т. е. Санко, властелин в Боснии с 1335—1372 гг. при царях Душане и Уроше. (Б. Радојковић, Серебряная чаша властелина Санка. Сборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 53—62, сл. 1—7). За разрешение опубликовать чашу и предоставление мне фотографии приношу благодарность Метрополитен Музею г-же В. К. Остойа.



Сл. 3. Сребрна чаша, Дубровник, XIV век, Музеј Кун-Халас (Мађарска)  
 Fig. 3. Silver cup, Dubrovnik, 14th century, Kun-Halas Museum (Hungary)

Она заключена в окружность, в свою очередь вписанную в треугольник, в углах которого по три дубовых листа. К треугольнику примыкают три полукружия, в которых расположены фигуры трех химер, крылатых ящериц, из которых одна в остроконечном чепце. Подобные ящерицы-химеры, иногда с колпачками на голове, типичный готический мотив, который прослеживается и в Европе, и на Балканском полуострове в XIV и начеле XV вв.

В Дубровнике, в Далмации и Боснии их можно встретить в архитектурном декоре, на миниатюрах и в серебре. Тех же крылатых ящериц можно в изобилии видеть на страницах французских молитвенников XIV века.<sup>21</sup> В сербском серебряном деле крылатые ящерицы-химеры встречаются и значительно позднее, в XVII и XVIII веках, как например, на серебряных чашах уз Уолтерс Арт Галлери в Балтиморе (США) и в народном музее Белграда.<sup>22</sup>

Дубровник имел общение не только с Венецией, но и с другими европейскими странами и в первую очередь с Францией. О культурной связи с Францией ярко свидетельствует серебряная чаша из собрания Государственной Оружейной Палаты, сделанная в XIV веке в Монтпелье (рис. 2),<sup>23</sup> и имеющая много сходного с чашей из Метрополитен Музея. Так же, примыкая к центральному кругу, расположена шестилепестковая розетка, в каждом лепестке которой чеканный трилистник, поднимающийся на стебельке от среднего круга. Крылатые ящерицы-химеры расположены в шести овалах по стенкам чаши. Лишь форма чаши не полусферическая, а иная, чем у всех ложнославянских чаш, расширенная кверху, со слегка загнутым краем, а орнамент несколько смягченный, с менее резко очерченными трилистниками, с плавными линиями изгибов стебля и отсутствием острых углов. Интересно отметить самый факт стилистической близости орнаментации двух чаш, из которых одна была сделана в Дубровнике, другая — во Франции.

Сходство общей композиции и отдельных элементов декора отмечается так же между чашей из Метрополитен Музея и небольшой серебряной чашей, хранящейся в музее Кун-

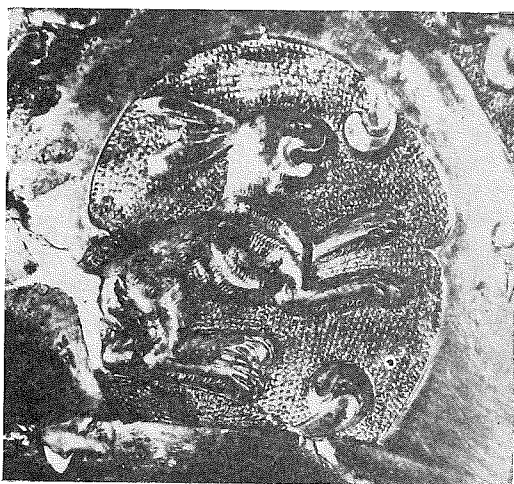
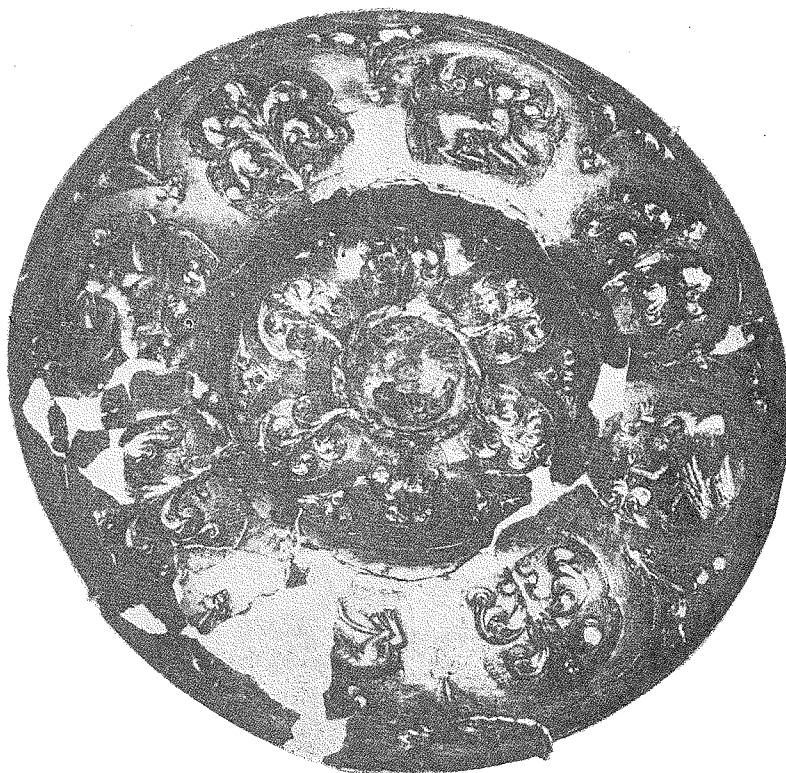
<sup>21</sup> Например: ГИМ Муз. № 3686, л. 13, 20, 39, 40—43, 50, 51 об.; 62, 63, 65 об. (Отдел Рукописей).

<sup>22</sup> Средьовековна уметност у Србији, Београд, 1969, кат. № 160 и 163.

<sup>23</sup> Ch. Oman. A mysterious hoard of early French silver. *Pantheon* II, март-апрель 1961 г. Гос. Оружейная Палата, № 1804. Диаметр чаши 21,5 см. Аналогичные чаши в Гос. Эрмитаже и в Музее Виктории и Альберта (Лондон). Приношу благодарность зав. Оружейной Палатой Е. И. Смирновой за предоставление мне снимков с вещей из собрания Оружейной Палаты.



Сл. 4. Сребрна чаша, Дубровник,  
XIV век, Ермитаж Но. 477  
Fig. 4. Silver cup, Dubrovnik, 15th  
century, Hermitage, № 477



Сл. 5. Деталь са сребрне чаше из Ермитажа Но. 477  
Fig. 5. Detail of silver cup from Hermitage, № 477

Халас в Венгрии, найденной в 1876 году в кладе (рис. 3) в числе двадцати одного предмета.<sup>24</sup>

Так же расположена в центре чаши шестилепестковая розетка, в которой вписан круг, в свою очередь включающий квадрифолий с четырьмя веерообразно расположенными пальметками. Четкая острота чеканки фигурно-вырезанных листьев на канфаренном фоне и общность ритма композиции декора позволяют отнести и эту серебряную чашу к школе серебряников Дубровника.

Несколько позднее, в XV и XVI веках, в серебряных чашах, сделанных в Дубровнике особенно отчетливо сказывается связь с искусством Италии, в котором в те годы наблюдается сильное влияние Востока. Старая восточная тема „лова“, иногда с фигурой одного или нескольких охотников, с отдельными изображениями птиц, оленей, зайцев, леопарда, змеи и др., иногда парами, или с детенышами, расположенных в изгибах вьющегося стебля, или заключенных в отдельные медальоны, встречается как в серебряном деле Италии, так и у

<sup>24</sup> На одном из предметов этого клада имеется надпись: „Магистр Синка“ (умер в 1317 году), что позволяет отнести клад к началу XIV века: *Chefs d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest, décrit par M. M. Charles Polsky, Eugène Radiscs et Emise Moliniès. Paris. VIII. 8. (без даты).*



Сл. 6. Сребрна чаша, Дубровник. XV век, Приватно власништво (СССР)  
 Fig. 6. Silver cup, Dubrovnik, 15th century, Private ownership (USSR)

южных славян и в особенности в работах ювелиров Дубровника.<sup>25</sup> Отсюда ездили на поклон к турецкому султану с серебряными чашами, в общности тематики, в мотивах и композиции орнамента которых нашли отражение тесные связи с Турцией и Ираном.

На серебряных чеканных чашах, сделанных в Дубровнике, птицы и звери изображены в бурном движении, в смелых поворотах, выразительные, полные динамики. Их рельефные чеканные фигуры мягко пластичны и отчетливо выделяются на фоне, покрытом мельчайшими колечками, выбитыми канфарником в виде трубочки. Изображения животных чередуются с растениями с пышными листьями.

К работе мастеров школы Дубровника XV и начала XVI века можно с уверенностью отнести несколько богато орнаментированных чеканных серебряных чаш, которые объединяет как сходство композиционного решения, так и одинаковые технические приемы чеканки и канфаренья, высота и плавность рельефа пластичность чеканных фигур животных и птиц, трактовка растений.

Одна из этих чаш, которую можно датировать XV веком, находится в собрании Государственного Эрмитажа (рис. 4).<sup>26</sup> Она была найдена в одном из курганов Белореченской станицы при раскопках Н. И. Веселовского в 1896 году.

Серебряная, позолоченная чаша находилась под головой скелета.<sup>27</sup> В центре дна — круглая, сильно поврежденная пластинка, обрамленная стилизованным стеблем, от которого поднимаются шесть растений с пышными, изогнутыми листьями. По внутренней стороне стенок чеканены высоким рельефом, на канфаренном фоне, полные динамики фигуры зайца, барса, птицы и какого-то животного с длинным хвостом, голова которого утрачена, заключенные в округлые, со вдавленными боковыми сторонами медальоны. С ними чередуются, также размещенные в медальонах, растения с пышными листьями. Между медальонами от края чаши спускаются трилистники на стебельках в виде развилка.

Несмотря на многочисленные пробоины и утраты, чаша (рис. 5) очень красива и хороша по композиции, а фигуры животных, из которых лучше других сохранился заяц, выполнены с той силой и высоким мастерством, которые отличают работы серебряников Дубровника.

<sup>25</sup> Б. Радојковић, Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности, Београд, 1961 г.

<sup>26</sup> Гос. Эрмитаж, № 477. За предоставление мне фотографий чаши приношу благодарность Ю. А. Миллеру.

<sup>27</sup> Чаша найдена в кургане № 30. Отчет Императорской Археологической комиссии за 1896 г. СПб., 1898, г., стр. 22—23, рис. 109.



Сл. 7. Сребрна чаша, Дубровник, XVI век, Исторически музеј Москва Но. 1405

Fig. 7. Silver cup, Dubrovnik, 16th century, Historical Museum, Moscow, № 1405



Сл. 8. Иста, Но. 1405  
Fig. 8. Ibid., № 1405

Белореченская станица, где была найдена эта чаша, стояла на пути многих караванов, подвергавшихся грабительским нападениям со стороны жителей станицы. Среди различных вещей в могильниках были найдены западные и восточные ткани, золотой пояс с арабской надписью и венецианские стеклянные сосуды.

Нет ничего удивительного в том, что туда могла попасть и серебряная чаша, сделанная в Дубровнике, тесно связанном с Венецией.

Ближайшей аналогией Эрмитажной чаши из раскопок Белореченской станицы может служить роскошная серебряная чаша из частной зарубежной коллекции (рис. 6), с тем же ритмом композиции: в центре — шестилепестная розетка, лепестки которой заполнены растительным орнаментом, а на внутренней стороне стенок — изображения четырех барсов в смелых, энергичных поворотах и растений с пышными листьями, расположенных в восьми округлых клеймах.

Так же к школе серебряников Дубровника и, по-видимому, к XVI столетию, следует отнести очень изящную серебряную, позолоченную чеканную чашу из собрания Государственного Исторического музея (рис. 7, 8)<sup>28</sup> богато и тонко орнаментированную, с чередующимися мотивами и изображениями, характерными и для восточного и для западного искусства. В шести четко обрисованных шестилопастных клеймах по внутренней стороне стенок чаши изображены две крылатые химеры, лев, запрокинувший голову и поднявший одну из передних лап, олень, птица и длинноногий опустивший голову заяц. Длинные стебли с листьями раскинуты на канфаренном фоне, заполняя все пространство между медальонами. Несколько орнаментальных концентрических кругов расположено в центре, отграничивая стенки чаши от дна. Самый большой круг чеканен в виде полосы плетения, напоминающей цепь со звеньями из продолговатых роговидных листьев, с точками-бусинами у основания.<sup>29</sup>

Аналогичный орнамент находим на серебряной чаше духовника Теофила в Музее Сербской Православной церкви в Белграде, датированной 1500 годом.<sup>30</sup>

На чаше из собрания ГИМ имеется клеймо, к сожалению, настолько сбитое, что определить его нет возможности. Продолговатая форма клейма дает возможность предполагать, что это клеймо Дубровника, мастера которого в те годы кельмили свои изделия и таким образом подтверждает атрибуцию чаши. Ближайшей аналогией к ней можно считать серебряную чашу из Музея Прикладного искусства в Белграде,<sup>31</sup> которая занимает промежуточное место между чашами из Эрми тажа (№ 487) и из Государственного Исторического музея (№ 1405).

В шести квадрифолиях, вписанных в круглые медальоны, расположены чеканные фигуры зверей, птиц с раскрытыми крыльями и пышные растения. Один из зверей запрокинул голову с раскрытой пастью и высоко поднял переднюю лапу, подобно льву из собрания ГИМ. Между медальонами чеканены легкие и изящные пучки цветов, по две веточки, пропущенные через кольцо фигурной формы. Мишень в центре дна утрачена, а от обрамляющего ее жгута, точно так же как на чаше из Белореченской станицы, поднимаются на стебельках цветы. Рельефные изображения и орнамент отчетливо выделяются на канфаренном фоне. Местами на обрамлении медальонов чеканены крупные бусины.

\* \* \*

Идея борьбы за родину, прославление воинов-мучеников нашло широкое отражение в искусстве южных славян. Достаточно вспомнить стенные росписи древних сербских храмов, где вдоль стен по нижнему ряду в воинственных позах, с поднятыми мечами, копьями и щитами изображены во весь рост Архангелы и святые — Георгий, Меркурий, Федор Стратилат и другие воины.

Изображение святого Георгия на коне, копьем поражающего дракона, особенно часто встречается в сербском ювелирном искусстве на самых различных предметах — чашах, лампадах, евангелиях.<sup>32</sup> Почти без исключения он изображался с головой, повернутой почти фасом и скачущим вправо.

Особое почитание св. Георгия у южных славян нашло отражение и в эпосе сербского народа: Корольвич Марко молит Бога о том, „чтобы турки не пришли на славу, чтобы мог святое имя славить, летний праздник, Юрьев день, как должно. Вот приходит Юрьев день великий...“<sup>33</sup> Воевода Тодор томится в темнице „Завтра должен Юрьев день он славить“, поэтому он продает единственную оставшуюся у него драгоценность, золоченый, украшенный серебром ножик и покупает хлеб, напитки, угощение для заключенных и свечи для „славы“. Он взывает: „О, святитель, покровитель Юрий, из темницы вызволи проклятой...“ В то же время дома его жена „славит славу“, обращаясь так же к св. Георгию: „О, Георгий, покровитель рода, из темницы вызволи проклятой, господаря приведи обратно“.<sup>34</sup>

Возможно, что именно с этим „чином славы“ связаны две серебряные чаши с изображением на дне святого Георгия, хранящиеся в Музеях Советского Союза.

<sup>28</sup> ТИМ, № 1405 ш. Размер: высота 3,6 см, диам. 15 см.

<sup>29</sup> Центральное украшение на дне (вероятно, литая фигурка оленя или другого животного) утрачено и было позднее заменено золотой звездочкой с рубином.

<sup>30</sup> Средневековна уметност у Србији. Београд, 1969, кат. № 143. Svetozar Dusanić. Musée de l'église Ortodoxe Serbe, сmp. XIV.

<sup>31</sup> Le travail artistique des metaux I. Beograd 1956. Exposition decembre 1956 — fevrier 1957, fig. 67. Mys. № 2689.

<sup>32</sup> Например, чаша № 1569 в Народном музее (Београд); многочисленные лампады в Музеях Сербской Православной церкви и Применьене Уметности, в ризницах монастырей — Дечани, (№ 103 и др.) Николья; на окладах евангелий — в ризнице монастыря Печ, в Музее Сербской Православной церкви (1662 г.) и др.

<sup>33</sup> И. Н. Голенищев-Кутузов. Эпос сербского народа. М., 1963, стр. 90.

<sup>34</sup> Там же, стр. 37.



Сл. 9. Сребрна чаша, Дубровник, XV век, Исторички музеј Москва, Но. 57474

Fig. 9. Silver cup, Dubrovnik, 15th century, Historical Museum, Moscow, № 57474



Сл. 10. Иста чаша Но. 57474 Србија

Fig. 10. Ibid., № 57474

Одна из них — в собрании Государственного Исторического Музея (рис. 9. 10), чеканная, богато орнаментированная, была впервые опубликована А. А. Мартыновым в 1850 году.<sup>35</sup> В Государственный Исторический музей она попала только через 75 лет после этого, в 1925 г., когда была куплена у частного голица, приобретшего ее у антиквара. Происхождение чаши не вполне ясно, но, по-видимому, она была найдена на городище села Микулина, Старицкого уезда Тверской губернии, Н. Г. Головиным, в древнем Микулинском валу. Серебряная чаша с Микулина Городища была исследована и опубликована в 1926 году в приложениях к Отчету Государственного Исторического Музея за 1916—1925 гг. А. В. Орешниковым и Н. Д. Про-

<sup>35</sup> ГИМ, № 57474. „Памятники древнего художества в России“, М., 1850, стр. 26. Размер чаши: выс. 3,5 см, диам. 11,7 см.





Сл. 11. Сребрна чаша, Србија XVI век, Руски музеј Лењинград, БК 2996  
 Fig. 11. Silver cup, Serbia, 16th century, Russian Museum, Leningrad, BK 2996

тасовым. Последний высказал предположение, что чаша могла быть выполнена где-то в Балканских странах, в Греции, Александрии или на Кипре.<sup>36</sup>

Вся внутренняя сторона полусферической чаши густо покрыта чеканными изображениями и орнаментом, на фоне канфаренном мелкими кружками. На дне, в круге, чеканено изображение св. Георгия на коне, направившего острие копья в пасть лежащего на спине дракона с тонким, змеевидным чешуйчатым туловищем, головой, напоминающей дельфина и поднятой когтистой птичьей лапой. Образ св. Георгия иной, чем традиционный византийский образ воина с копьем и щитом. Он изображен без традиционных деталей византийского искусства, не в панцире — одежде воина, а в рубашке с поясом, с обнаженными до локтей руками. За плечами развевается плащ, с подкладкой и опушкой. Непропорционально-короткая нога в мягком высоком сапоге опирается на крупное стремя в форме треугольника.<sup>37</sup> На коне, вместо седла, покровец стеганный в клетку и закрывающий почти весь круп коня, хвост которого завязан как это обычно принято в византийском искусстве, узлом с петлей на конце. Около головы всадника, с двух сторон, на прямоугольных дощечках, вырезана надпись. Изображение св. Георгия, большеголового, с укороченными пропорциями — грубовато. Большие глаза и нос — резко очерчены, асимметричный рот намечен кривой линией, над лбом — завиток волос, движение которого в точности повторяет линия верхнего края плаща. Правая рука всадника сжимает копье, левая, согнутая в локте, не держит поводьев, а раскрыта на уровне груди в каком-то неопределенном жесте.

Как это постоянно наблюдается в искусстве южных славян, мишень чаши обрамлена четырьмя орнаментальными поясами: непосредственно обрамляет изображение всадника полоса густорасположенных в наклоне половинок стилизованного акантового листа,<sup>38</sup> примыкающая к гладкому круглому валику, от которого поднимаются мягко-скругленные, стилизованные листья аканфа, сходные со встречающимися в XI—XII вв. в византийском искусстве.<sup>39</sup> За-

<sup>36</sup> На оборотной стороне чаши вырезана надпись, несомненно сделанная позднее, когда чаша попала в Россию.

<sup>37</sup> В Этнографическом музее Скопье хранится аналогичное треугольное стремя. *Le travail artistique des metaux I*. Beograd, 1956, fig. 110.

<sup>38</sup> Еще более стилизованным мы находим тот же орнамент на сербянской чаше XVII века у Уолтера Арт Галлери (№ 571083).

<sup>39</sup> А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М. Л. 1966, рис. 146, 200 и др.





Сл. 12. Сребрна чаша,  
Србија 5574., Национални  
музеј Будимпешта

Fig. 12. Silver cup, Serbia  
1574, National Museum,  
Budapest

вершает оформление характерная для южно-славянского ювелирного искусства полоса чеканных бусин.

По внутренней части стенок чеканены восемь несомкнутых овалов, из которых в четырех — изображения крылатых символов Евангелистов, держащих каждый книгу с крестом на ней, а в остальных — пышные стилизованные растения. Головы орла и тельца даны в крутом повороте. Между овалами расположены фигуры небольших дельфинчиков и стилизованные растения, среди которых — ананасы.

По внутренней стороне венца чаши полоса чеканных бусин.

Композиция декора чаши, со средним изображением, обрамленным несколькими орнаментальными поясами, полосы бусин, необычное изображение св. Георгия, символов Евангелистов, держащих книгу с крестом и змеевидного с чешуйчатой туловищем дракона и, наконец, — славянские буквы в греческой надписи, все это не оставляет сомнения в том, что чаша Микулина городища южно-славянского происхождения. В орнаментации чаши, с фигурками дельфинов и пышными растениями ярко сказывается влияние и Византии и Итальянского Возрождения, что дает основание думать о Дубровнике XV века как месте ее производства.

Вторая серебряная чаша с изображением св. Георгия (рис. 11), на дне хранится в Государственном Русском Музее (Ленинград).<sup>40</sup> Ее стенки — гладкие и лишь на дне, в круге, обрамленном полосой чеканных бусин и валиком с нарезками, изображение св. Георгия на коне, поражающего копьем дракона, туловище которого покрыто чешуей.

Изображение большеголового всадника с укороченными пропорциями и его коня — грубоваты, нога всадника непропорционально коротка, ноги коня — ватные. В то же время развевающийся плащ, сбруя и связанный узлом хвост коня сохраняют отдаленные отголоски византийского искусства, так же как и валик, обрамляющий круг с изображением всадника, напоминающий спирально-намотанную на жгут проволоку, часто встречающуюся в ювелирном искусстве Византии. Мастер, сделавший чашу, вынес на валик лапы дракона и вершину древка копья. На фоне, покрытом мельчайшими кружками, выбитыми канфарником в виде трубочки, разбросаны четыре розетки — шести-, семи- и девяти-лепестковые. Такие розетки характерны для сербского прикладного искусства XVI и XVII вв.

<sup>40</sup> ГРМ, № БК 2996. Приношу благодарность В. А. Пушкареву и В. К. Лауриной за разрешение опубликовать эту чашу и предоставлении мне ее фотографии. Размер чаши: высота 4,5 см, диаметр 14,7 см.



Сл. 13. Сребрна чаша, Србија XVI век, Уолтерс Арт Галерија, Балтимор, Но. 57626

Fig. 13. Silver cup, Serbia, 16th century, Walters Art Gallery, Baltimore, № 57626

Пятилепестковая розетка чеканена на канфареном фоне на дне серебряной чаши XVI века из ризницы монастыря Савине, около изображения собак, напавших на волка, держащего в зубах ягненка. Аналогичные три розетки имеются на деревянной доске с резным изображением св. Георгия на конец, 1677 года, в Музее Примененье Умелости в Белграде.

В ризницах сербских монастырей Дечани и Савине хранятся серебряные чаши конца XVI века, так же, видимо, связанные с мастерскими Дубровника, но несколько иного характера, в них сильнее ощущается восточное влияние. Стенки их густо заполнены чеканными изображениями на тему „лова“, с многочисленными фигурами птиц и животных — зайца, оленя, льва и преследующих их собак. Как это обычно бывает в южнославянских чашах венец и дно отделены от стенок полосами чеканных бусин, а украшения дна расположены в концентрических орнаментальных кругах.

На чаше митрополита Виктора из монастыря Дечани, 1592—1593 гг.<sup>41</sup> животные изображены в изгибах стебля с листьями. В их позах и движениях нет той бурной динамики, которая наблюдается в приведенных выше более древних работах мастеров Дубровника и его школы, рельеф несколько менее пластичен, а влияние Востока особенно сказывается в орнаментации дна.

Значительно больше динамики в изображениях на уже упоминавшейся серебряной чаше из ризницы монастыря Савине, где фигуры преследуемых собаками животных разделены небольшими деревьями.<sup>42</sup> Две собаки, вцепившиеся в волка, держащего в пасти овцу, изображены на дне. Рельефные фигуры в смелых поворотах и бурном движении отчетливо выделяются на матовом канфаренном фоне. Ноги бегущих и борющихся животных местами заходят на полоски из бусин.

Существенно отличаются серебряные чаши, сделанные в XVI и XVII вв. в глубине страны. Непосредственное воздействие восточного искусства чувствуется в них в малейших деталях — в растительном орнаменте, в изображениях фантастических животных. В то же время в них имеется несомненная большая близость народному искусству, фольклору, сказке. Такова хранящаяся в Национальном музее Венгрии сербская серебряная чаша (рис. 12), датированная 1574 годом,<sup>43</sup> с резным растительным орнаментом на дне, обрамленным надписью славянскими буквами: БЪ БЛОВО ПЛЪТЮ ЯВИСЕ РОДУ ЧЛСКОМУ.

<sup>41</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII в. Нови Сад, 1966, сл. 147; L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours. Paris, 1971, Catalogue № 376.

<sup>42</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII в. Нови Сад, 1966, сл. 70.

<sup>43</sup> Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie, ayant figuré à l'exposition de Budapest. Paris, выпуск IV, без даты. Диамет. чаши 15 см.



Сл. 14. Сребрна чаша, Србија XVII-XVIII век, Историјски музеј Москва Но. 81636  
 Fig. 14. Silver cup, Serbia, 17th—18th centuries, Historical Museum, Moscow, № 81636

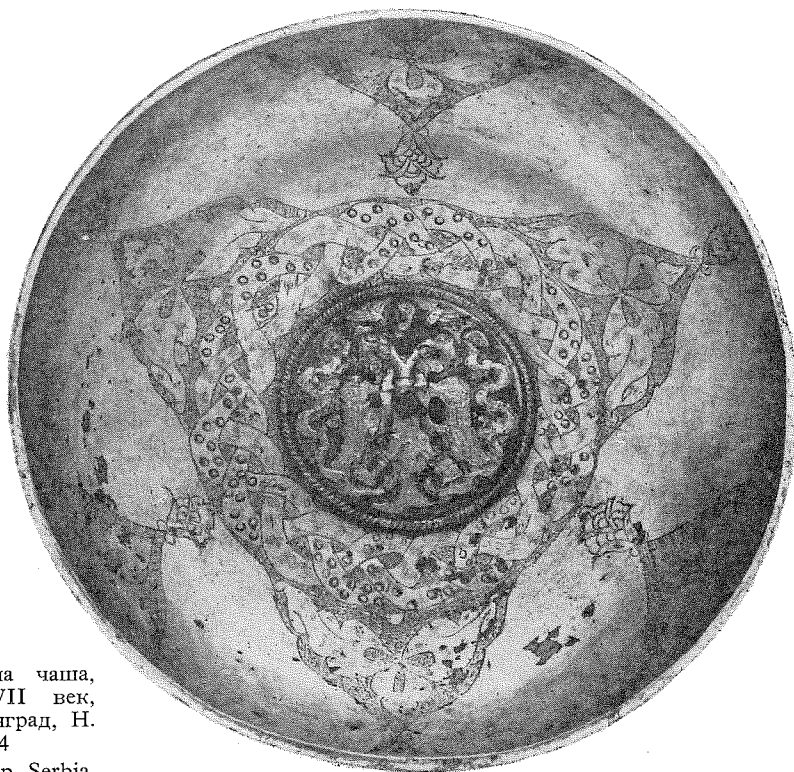


Сл. 15. Иста чаша Но. 81636.  
 Fig. 15. Ibid., № 81636

По стенкам на канфаренном фоне чеканены изображения реальных и фантастических птиц-павлинов (символа бессмертия), из которых один с человеческим лицом, совы и чудовища с птичьей головой и змеевидным хвостом. Их разделяют витые столбики, законченные капителями в виде стилизованных цветков, от которых между столбиками перекинута арки, напоминающие по форме крылья летучей мыши.



Сл. 16. Сребрна чаша, Србија  
XVII век, Уолтрес Арт Га-  
лери Балтимор, Но. 571083  
Fig. 16. Silver cup, Serbia,  
17th century, Walters Art  
Gallery, Baltimore, № 571083



Сл. 17. Сребрна чаша,  
Србија XVI-XVII век,  
Ермитаж Лењинград, Н.  
ЕРО 7604  
Fig. 17. Silver cup, Serbia,  
16th—17th centuries, Her-  
mitage, Leningrad, № 7604

Подобные арки и в них фигуры человека, совы, полуфантастических птиц и зверей чеканены на сребряной чаше 1596 года из ризницы монастыря Дечани.<sup>44</sup>

Тот же мотив павлинов, заключенных в арки, но еще более стилизованных, выполнен на чаше из собрания Галлерей Уолтерс в Балтиморе (рис. 13).<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Le travail artistique des metaux I, Beograd, 1956, fig. 44. Ризница монастыря Дечани, № М 8.

<sup>45</sup> The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland № 57626. Выражаю благодарность дирекции Галлерей и г-же Dorothy Miner за любезное разрешение опубликовать как эту чашу, так и № 571083.

В центре ее расположена напоминающая грубую керамику двенадцатиконечная звезда, обрамленная концентрическими кругами из чеканных бусин, соединенными полосой орнамента „елочки“.

Несколько более тонко выполненная звезда, скорее звездообразный цветок с шестью крупными и шестью маленькими лепестками, обрамленный двумя полосками чеканных бусин имеется на одной из серебряных чаш собрания Народного Музея в Белграде.<sup>46</sup>

В чашах XVII и XVIII вв., сделанных в глубине страны, часто имеются в центре дна литые фигурки живоинных или птиц.

В собрании Государственного Исторического музея хранится великолепная серебряная, богато орнаментированная, чеканная чаша,<sup>47</sup> в центре которой литая фигурка лежащего оленя (рис. 14, 15). Под ней чеканна рельефная человеческая полуфигура с огромными круглыми глазами под низким лбом, большим носом и асимметричным ртом, рядом с которой с двух сторон, два льва с длинными высунутыми языками. Фон заполнен чеканными травными завитками. Изображен ли это Даниил во рву львином? Или же это воспетая в народном эпосе Сербии мать Юговичей, потерявшая в бою на Косовом поле мужа и девять сыновей, и которую в лубочных изданиях песни изображали вместе со страшными львами с высунутыми языками?<sup>48</sup> Львы эти должны были изображать свирепых ловчих псов (в старосербском языке „лав“), сопровождавших юнаков не только на охоту, но и на поле битвы.

Хотя серебряные чаши не носили чисто-культового значения и употреблялись не в церковном, а в светском быту, изображения в них часто являются религиозными сюжетами.

Помещение на дне сербских серебряных чаш литой фигурки оленя, видимо, связано со словами сорок первого псалма Давида: „Имже образом желает елень на источники водные сице желает душа моя к Тебе Боже“. Изображение оленя на дне чаши (рис. 16) очень часто встречается в изделиях сербских серебряников XVI и XVII веков.<sup>49</sup>

На стенках серебряной чаши из собрания ГИМ, в овалах, образованных стилизованным стеблем, несколько обобщенно выполнены сочной, четкой чеканкой фигуры двух охотников, львов, лани с оленеком, оленей, разнообразных птиц, из которых одна с широко раскрытыми крыльями.

На протяжении веков, как в изобразительном, так и в прикладном искусстве Сербии часто встречается изображение двуглавого орла с раскрытыми и резко-опущенными крыльями, с мощными, прямыми лапами. В противоположность русскому двуглавному орлу, он не имеет ни корон над головой, ни регалий в лапах.

Одежда „Симеона полубрата Душанова“, изображенного на фреске монастыря Дечани (около 1350 г.) украшена двуглавыми орлами, вписанными в круг.<sup>50</sup> Такие же орлы в круге покрывают всю одежду деспота Стефана Лазаревича, на фреске монастыря Манасии (1406—1418 гг.). Тот же тип орла имеется в декоре древних сербских храмов (например, на алтарной абсиде монастыря Дечани), а также в многочисленных вариантах на серебряных изделиях работы сербских ювелиров.

Резное изображение двуглавого орла в круге имеется на серебряной чаре (таньир) XIV века царя Стефана Душана, хранящийся в Народном Музее Белграда.<sup>51</sup>

В XVII веке декоративный двуглавый орел особенно часто украшает дно серебряных чаш. В эти годы в орнаментации их значительно реже встречаются изображения людей, животных и птиц, а если они и имеются, то лишь вплетенными в растительные узоры и подчиненными общей декоративной композиции, в которой все сильнее сказывается восточный характер орнамента трав и цветов.

Двуглавый орел становится в XVII веке одним из основных мотивов орнаментации сербских серебряных чаш и занимает в них центральное место. На чаше из частного собрания в Мюнхене, где орел помещен в круге, в центре, переплетаются мотивы Востока и Запада, кругоизогнутые „ложки“, сходные с орнаментом венецианских ювелирных изделий и растительные узоры восточного характера.<sup>52</sup>

<sup>46</sup> № 2254. Средневековна уметност у Србији, Београд, 1969 г., сл. 155.

<sup>47</sup> ГИМ, № 81636. Размер чаши: высота 2,8 см, диаметр 11,7 см. Югославская исследователь д-р Б. Радојковић, считает вероятным местом ее производства — Печ.

<sup>48</sup> И. Н. Голенищев-Кутузов. Эпос сербского народа. М., 1963, стр. 120—121 и 331 Примечание.

<sup>49</sup> Например: чаша из ризницы монастыря Дечани XVI в.; из ризницы Печ-Патриаршая XVI в.; в Народном Музее (Белград) № 1570; в галлерее Уолтера (Балтимор) № 571083 (рис. 16).

<sup>50</sup> Милан Кашанин. Уметност и Уметници. Београд, 1943, стр. 44.

<sup>51</sup> Б. Радојковић, Старо српско златарство XVI и XVII вв. Нови Сад. 1966, стр. 33. Средневековна уметност у Србији, Београд, 1969, стр. 129, № 2001.

<sup>52</sup> Например, венецианская серебряная чаша в Музее Виктории и Альберта (Лондон), около 1500 г. С. С. Oman. Italian secular Silver. London, 1962, fig. 2.



Сл. 18. Сребрна чаша, Србија  
XVII век, Историјски музеј Мо-  
сква, Но 81637

Fig. 18. Silver cup, Serbia,  
17th century, Historical Museum,  
Moscow, № 81673



Сл. 19. Сребрна чаша, Србија  
XVII век, Историјски музеј Мо-  
сква, Но 53031-66

Fig. 19. Silver cup, Serbia,  
17th century, Historical Museum,  
Moscow, № 53031—66



Сл. 20. Сребрна чаша, Србија  
XVII век, Историјски музеј Мо-  
сква Но 53031-67

Fig. 20. Silver cup, Serbia,  
17th century, Historical Museum,  
Moscow, № 53031—67



Чисто-восточный орнамент выполнен резьбой на серебряной чаше, принадлежавшей в XVII веке Гостю Любиму Яковлеву Кожевникову (рис. 17), хранящейся теперь в Государственном Эрмитаже.<sup>53</sup> В центре дна — литое изображение двуглавого орла с раскрытыми крыльями, с двух сторон которого выются как змейки две полоски, носящие в восточном орнаменте название „китайские облака“. Над головой орла — крылатый маскарон. Мишень обрамлена резным орнаментом плетения из двух полос, местами усеянных крупными точками. В различных вариантах этот мотив имеется на чаше духовника Теофила (около 1500 г.) из Музея сербской православной церкви, и на серебряной чаше XVI века из собрания ГИМ (№ 14051 ш), корни же его уходят далеко вглубь веков и связаны с искусством Византии. По стенкам чаши гостя Кожевникова — резной растительный орнамент турецко-иранского характера, заключенный в клеймах, завершенных цветком. О бытовании чаши в XVII в России свидетельствует надпись, вырезанная снаружи в трех клеймах: ЧАШКА ЛЮБИМА ЯКОВЛЕВА СНА КОЖЕВНИКОВА ГОСТИНОЙ СОТНИ.

Изображение двуглавого орла с „китайскими облаками“ и крылатым маскаронном имеется на многих сербских серебряных чашах. В собрании художественного музея Бухареста орел на дне чаши изображен на темном эмалевом фоне.<sup>54</sup> На серебряной чаше сербской работы XVII века двуглавый орел в круге изображен на стенке.<sup>55</sup>

Ювелирное искусство сербских мастеров и турецкое к XVII веку настолько тесно переплелись, что почти нет возможности найти чистых стилистических вариантов и часто нельзя с уверенностью сказать — кто автор того или иного изделия, так как оно могло быть сделано сербским сербляником во время турецкого ига или же турецким — на территории Сербии.

Многочисленные серебряные чаши, сделанные в те годы в глубине страны, покрыты сплошь резным растительным орнаментом турецко-персидского характера. Это более дешевые, массовые произведения, не представляющие особой художественной ценности и, судя по сохранившемуся их числу, получившие широкое распространение. Несколько подобных чаш было найдено при раскопках в окрестностях Приштина, наполненных серебряными монетами XV века, их много в Музее Прикладного Искусства Народном Музее Белграда, есть одна и в Государственном Историческом музее.

К таким же массовым, широко распространенным изделиям можно отнести пять серебряных однотипных чаш на небольшом кольцевом поддоне в собрании Государственного Исторического музея (рис. 18, 19, 20).<sup>56</sup> По стенам их чеканный орнамент в виде двух рядов призм, напоминающий пчелиные соты и три позолоченных клейма фигурной формы с резным, местами проканфаренным орнаментом ярко-выраженного восточного характера. Канфарником местами пройдено и по граням призм. В трех из этих чаш на дне позолоченная мишень с изображением двуглавого орла с „китайскими облаками“ по сторонам и крылатым маскаронном над головами. В двух чашах — мишень украшена вместо орла стилизованными растительными узорами. В каждой из чаш на мишени по пяти литых фигурок птиц на штифтах.<sup>57</sup>

Аналогичные серебряные чаши с птичками на дне и чеканным орнаментом, напоминающим пчелиные соты, имеются в Музее Прикладного Искусства в Белграде,<sup>58</sup> в Государственном Русском музее,<sup>59</sup> в Государственном Эрмитаже,<sup>60</sup> где на одной из них имеется на мишени изображение фантастического зверя с человеческой головой в короне, известное как в ювелирном искусстве Сербии, так и в Молдо-Валахии.<sup>61</sup>

Черты сходства между ювелирными изделиями всех Балканских стран сказываются нередко. В Государственном Русском Музее имеется серебряная чаша 1574 года молдавского воеводы Стефана, сына „Бодана воеводы“, с молдавским гербом, орнаментом в виде пчелиных сот и косыми ложками в бурном изрибе.<sup>62</sup>

Сходная по орнаменту чаша хранится в Государственном Историческом музее (рис. 21, 22). Отдельные элементы ее декора — звезда Соломона, косые ложки, пчелиные соты — все

<sup>53</sup> ЭРО 7604. Размер чаши: высота 3,5 см, диам. 14,2 см. За разрешение опубликовать чашу и представление мне фотографии приношу благодарность Э. А. Бернякович.

<sup>54</sup> Corina Nicolescu. Arginatira. Bucuresti, 1968, fig. 51. Автор дает этой чаше широкое расплывчатое определение, указывая, что это работа „южно-дунайской мастерской XVI века под восточным влиянием“.

<sup>55</sup> Собрание Walters Art Gallery, Балтимор, № 571083.

<sup>56</sup> № 81637 — разм.: выс. 3,5, диам. 12,2 см; № 53031/6 — выс. 3,5 см, диам. 13,5 см; № 53030/424 — выс. 3,2 см., диам. 12,5 см; 69135 — выс. 3,6 см., диам. 12,5 см; 53031/67 — выс. 3,8 см; диам. 13,5 см.

<sup>57</sup> Все пять птичек сохранились лишь в одной из чаш, в остальных они частично утрачены.

<sup>58</sup> № 641 и 642.

<sup>59</sup> № БК 2977 и ДРМ 3088.

<sup>60</sup> № ЭРО 8935 и 9836.

<sup>61</sup> Средневековна уметност у Србији. Београд, 1969, кат. № 312.

<sup>62</sup> № БК 2984.





Сл. 21. Серебряная чаша, Молдавско-владарка, XV-XVI век, Исторический музей Москва, № 14210  
 Fig. 21. Silver cup, Moldavian-Rumanian, 15th—16th centuries, Historical Museum, Moscow, № 14210



Сл. 22. Иста чаша, № 14210.  
 Fig. 22. Ibid., № 14210

это встречается и в ювелирном искусстве Сербии, но общая композиция заставляет думать, что она связана с Молдо-Валахией.

Венгерский исследователь Géza Fehér в своей статье о серебряных чашах Национального музея Венгрии<sup>63</sup> пишет, что в археологическом отделе Национального музея Софии хранятся три чаши с чеканным орнаментом в виде пчелиных сот, все датированные XVI веком.<sup>64</sup> Автор не указывает, где и кем они были сделаны, но приводит сведения из древних документов о том, что в Буде работали, родившиеся в Белграде.

<sup>63</sup> Folia Archaeologica XVII, Budapest, 1965. Fehér Géza A. Magyar Nemzeti Museum hodoltság Kori ezüstészei, стр. 169—199.

<sup>64</sup> Одна из чаш — 1578 г.



Сл. 23. Кандило, Србија 1492. година, Оружана палата, Москва, Но 2125  
 Fig. 23. Icon lamp, Serbia, 1492, Palace of Arms, Moscow, № 2125



Сл. 24. Деталь са кандила.  
 Fig. 24. Detail of icon lamp

Изображения литых птичек на дне чаш к XVII веку утратили культовое значение и приобрели чисто декоративный характер. В древние же времена, еще до нашей эры, подобные литые птички были известны на территории Югославии как изображения культовые. Они имеются на предметах культа в Народном Музее Белграда и из находок близ Сараево — в Венском Естественноисторическом музее.<sup>65</sup>

\* \* \*

Для ювелирных изделий Югославии, сделанных в глубине страны, на протяжении нескольких веков характерен особый технический прием — тонкое, плоское, орнаментальное, ажурное литье, в котором, в более ранние годы, отдельные фигуры и целые композиции сочетаются с растительным орнаментом, позднее же — вплетаются в него, составляя с ним единое целое. Подобное литье было очень широко распространено и серебряники Сербии и Герцеговины достигли в нем высоких вершин мастерства. Оно выполнялось при помощи металлических форм, причем изображения веками повторялось по одной и той же форме и использовалось для украшения различных предметов.

Ранний пример подобного литья имеется в собрании Государственной Оружейной Палаты. Это небольшая серебряная, позолоченная лампада (кандило) 1492 года (рис. 23), в форме слегка расширяющегося кверху стаканчика, с отогнутым верхним краем и тремя кольцами для подвешивания.<sup>66</sup> Стенки лампады состоят из трех тонких, выгнутых, ажурных, литых пластинок, место спайки которых прикрыто вертикальными полосами. На этих полосах резцом выполнен тонкий орнамент стилизованных цветов, увенчанных четырехконечными крестами, расположенных в различных поворотах и местами соединенных между собою ромбами. Между цветами — отверстия от утраченных украшений, вероятно — цветных камней, судя по сохранившимся более поздним образцам аналогичных лампад.

<sup>65</sup> L'art en Jugoslavie de la préhistoire à nos jours. Paris, 1971 (katalog) № 19 i 23.

<sup>66</sup> ГОП, № 2125. Размер: выс. 11,3 см; диам. верха 9,2 см, диам. низа — 8,3 см. Лампада была найдена в 1809 году близ Арзамаса. Издана: С. Бартечев, Московский Кремль, кн. II, 1916 г., стр. 97, рис. 129; А. Орлов, Библиография русских надписей, М.-Л., 1936 г. История Русского Искусства, т. IV, М., 1959, стр. 517—518.



Сл. 25. Деталь са кандила  
Fig. 25. Detail of icon lamp



Сл. 26. Деталь са кандила  
Fig. 26. Detail of icon lamp

Нижний край лампы закончен пояском из готических трилистников.

На трех пластинках, образующих стенки лампы — густой орнамент сложно переплетающихся трав и изображения: 1) Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом в рост (рис. 24). Фигуры в застывших позах выполнены грубовато и непропорциональными. Христос изображен опустившим голову на правое плечо, с прямо раскинутыми руками, с как бы отекшей верхней частью обнаженного тела. Аналогичные изображения распятого Христа встречаются в изобразительном искусстве Сербии и Хорватии в XIII и XIV вв.<sup>67</sup> Лица Богородицы и Иоанна Богослова повернуты почти фасом к зрителю. Одежда падает прямыми, сухими складками, оставляя ноги открытыми до щиколотки. Богородица изображена со слегка раскосыми, восточными глазами, Иоанн клинообразной бородой, характерной для сербского искусства,<sup>68</sup> с резко изогнутыми, тонкими, сухими ногами и дугообразной линией спины. Ниже изображений надпись в две строки:

СИЕ КАНДИЛО КОВА ПОПЬ  
САВА В ЛЕТО Т СНО (г. е. 7000-ое — 1492 год).

2) Знамение Богородицы в круге, на котором греческая надпись (рис. 25). Ниже — две непропорционально короткие фигуры в рост — св. Савва и Николай чудотворец. Между ними — орнаментальная колонка, законченная вместо капители цветком. Над ней, среди растительных завитков, небольшо двуглавый орел, обрамленный дугообразной аркой и типичный для сербского искусства. В греческой надписи вокруг Знаменья допущено много неточностей. Около изображения святых — надписи: АΓΙΟΣ САΒΑ ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑ.

3) Святой Георгий на коне, копьем поражающий дракона (рис. 26) змеевидное туловище которого покрыто чешуей. Тако же как и на приведенной выше Микулинской чаше, св. Георгий изображен не в одежде воина, а в прямой матерчатой рубашке с короткими рукавами, с развевающимся за спиной плащом, повернувшим лицо с громадными глазами и носом почти

<sup>67</sup> Например: Распятие, Загреб Повьесни музей Хрватске инв. № 387.

<sup>68</sup> Например, изображения Иоанна Богослова на миниатюрах Беочинского евангелия, четвероевангелия из Старой сербской церкви в Сараево и из ризницы Четинского монастыря. Miniatura a Jugoslaviji. Muzej za umjetnost i obrt. Zagreb, 1964, T. kat. № 108 и 109.



Сл. 27. Кандило, Србија 1666. година, Оружана палата Москва, Но. 19078-окр. 18582  
 Fig. 27. Icon lamp, Serbia, 1666, Palace of Arms, Moscow, № 19078—18582



Сл. 28. Деталь са кандила из 1492. г.  
 Fig. 28. Detail of icon lamp from 1492

фасом, опирая ногу на треугольное стремя. Фигура всадника непропорционально велика по сравнению с конем, руки его изогнуты резкими углами. Около изображения надпись: **ТО ГРКІСВ АГІОС ГТІОРГІОС**.

На нижней стороне отогнутого верхнего края лампы вырезана надпись, свидетельствующая о происхождении кандила из Милешева монастыря:

**РИЗНИПРИЛОЖИ ОУ ХРАМЪ СТАГО ВЪЗНЕСЕНИЯ ЕЖЪ МИЛЕШЕ.**

Кандило Государственной Оружейной Палаты самое древнее из сохранившихся кандил этого типа и, видимо, послужило прототипом для множества более поздних повторений.

Одно из них, с вырезанной на нем датой 7174, т. е. 1666 год, хранится в собрании Государственной Оружейной Палаты.<sup>69</sup> Вместо надписи под Распятием полоса орнамента. Верхняя и нижняя части закончены грубыми полосами литых трилистников. Стенки более плотны и выполнение значительно менее тонко, чем у кандила 1492 года. В музеях и монастырских ризницах Югославии хранятся многочисленные также более поздние образцы, отлитые по аналогичной форме (но без надписи с датой) в XVII и XVIII вв. Их несколько в Музее Сербской Православной церкви в Белграде, в ризнице монастыря Дечани (№ 103 и др.), в Музее Прикладного Искусства (Белград). В монастыре Николая аналогичное кандило датировано 1749 годом.<sup>70</sup> Кроме того, отдельные изображения не на выгнутой, а на плоской ажурной пластинке встречаются на окладах Евангелий — в ризнице монастыря Печ-Патриаршая имеется Распятие, аналогичное кандилу 1492 года, а на нижней доске оклада Евангелия 1662 года в Музее Сербской Православной церкви — св. Георгий на коне, так же повторяющий изображение кандила Оружейной Палаты.

Палеография надписи о вкладе в ризницу Милешева монастыря и резной орнамент на полосах (рис. 28), соединяющих отдельные части, а также резные равноконечные кресты на кольцах для цепей и тонкость работы не оставляют никакого сомнения в том, что лампада из собрания Гос. Оружейной Палаты была сделана в XV веке, а не является более поздней отливкой.

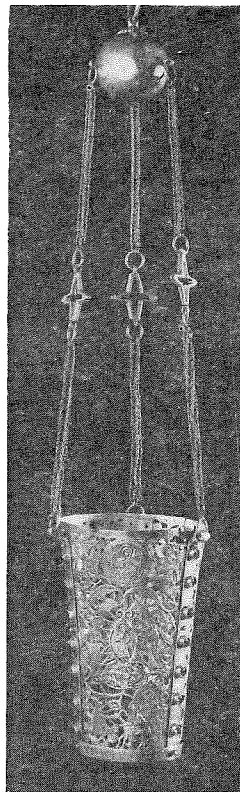
<sup>69</sup> ГОП, № 19078—18582 охр.

<sup>70</sup> Мирјана Шакога. Ризница манастира у Србији. Београд, 1966, сл. 84. Все эти кандила отличаются несколько более толстыми, плотными стенками, более грубым выполнением и слегка измененной формой.





Сл. 29. Кандило, Србија средина XVII века,  
Историјски музеј Москва, Но 22673  
Fig. 29. Icon lamp, Serbia, mid-seventeenth century,  
Historical Museum, Moscow, № 22673



Сл. 30. Детал са кандила, Но. 22673  
Fig. 30. Detail of icon lamp № 22673

В собрании Государственного Исторического музея хранится серебряная, частично позолоченная лампада (рис. 29), выполненная в той же технике ажурного литья<sup>71</sup> и близкая по форме кандилу 1492 года. В ее орнаментации сказывается характерное для сербского ювелирного дела XVII века смешение элементов византийского искусства, готики и турецкого орнамента.

Стенки лампады состоят из трех, слегка выгнутых, литых ажурных пластинок, на которых трижды повторены одни и те же изображения и узоры: Знамение в круге с двумя ангелами по сторонам, Преображение и Вход во Иерусалим. Весь характер орнамента и изображений иной, чем в XV веке — фигуры вплетены в орнамент и полностью ему подчинены. Крылья ангелов сходны с длинными листьями и напоминают пальмовые ветви.

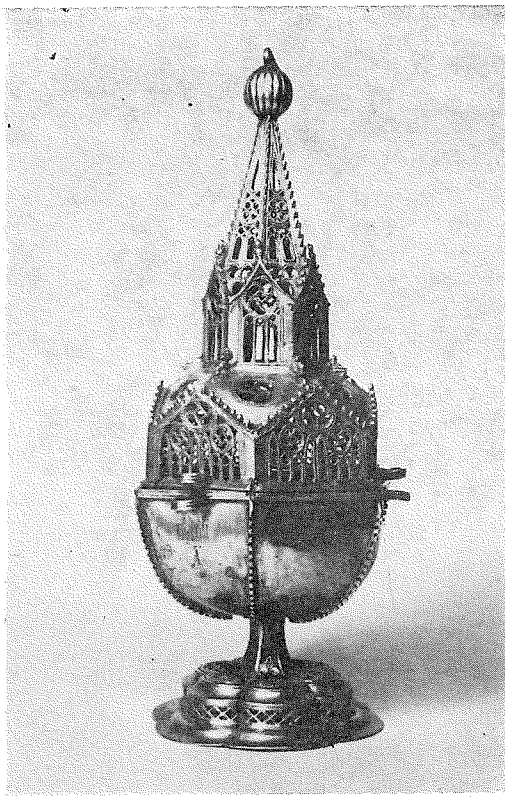
Между листьями разбросаны шести- и семилепестковые цветки-розетки, отдаленные отголоски искусства Византии. Готические элементы особенно сказываются в позах ангелов, в их резко изогнутых под прямым углом ногах. Фигуры ангелов полностью сливаются с растительными узорами, в которых имеется несомненная связь с искусством Турции.

Как и у большей части мастеров-серебряников Средневековья, орнамент выполнен значительно лучше, чем несколько беспомощные, непропорциональные человеческие фигуры. Общая композиция декора решена чисто декоративно. Орнаментация стенок лампады и ее форма в точности совпадают с лампадой Матея Бесараба, сделанной в 1650 году сербским мастером по имени „Нешко Пролимлекович из Пожаревца“, который так и подписывал некоторые из своих работ.<sup>72</sup> По той же форме он отлил стенку для центрального сосуда пятихлебницы, сделанной им для монастыря Тврдош в 1652 г.

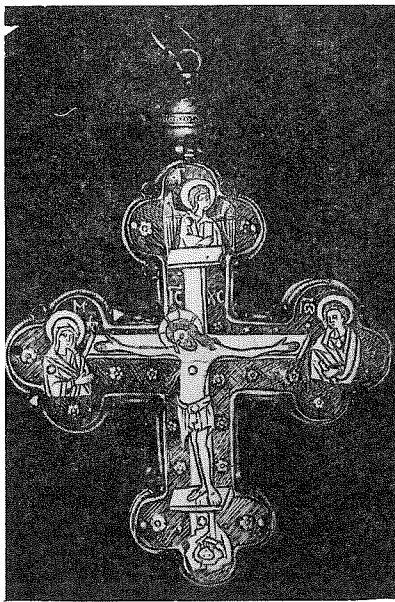
Вероятно, им или кем-то из его окружения была использована та же литейная форма для украшения лицевой стороны оклада Евангелия 1662 года, хранящегося в Музее Сербской Православной церкви. Только здесь пластинка имеет не выгнутую, а плоскую форму. Самые ранние из известных работ Нешко Пролимлековича это оклады Евангелий, выполненные им в 1630 году для монастыря Хопово и в 1644 — для монастыря Дечани.

<sup>71</sup> ГИМ, № 22573 из. Размер: выс. 15 см., диам. верха 9 см.

<sup>72</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI—XVII вв. Нови Сад, 1966, сл. 164. Б. Радојкович высказывает предположение, что Нешко Пролимлекович был родом из Пожаревца, но учился своему мастерству в Белграде. Б. Радојкович, указ. соч. стр. 135—139.

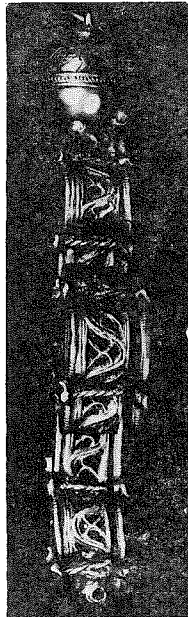


Сл. 31 Сребрно кандило, Херцеговина XVI век, Историјски музеј Москва, Но. 57648  
 Fig. 31. Silver icon lamp, Herzegovina, 16th century, Historical Museum, Moscow, № 57648



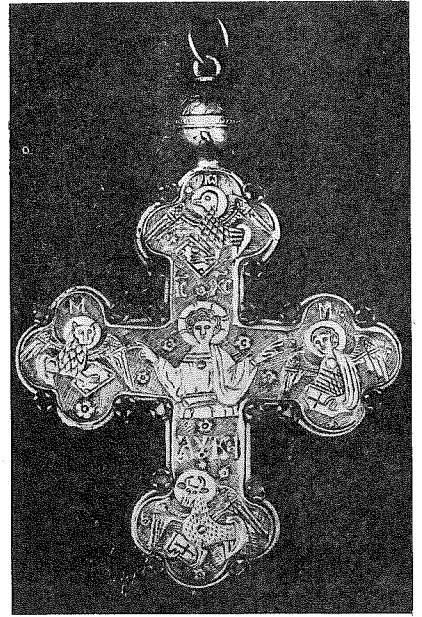
Сл. 32. Крст од сребра, школа мајстора Кондо Вука, XVI век, Историјски музеј Москва, Но 81655

Fig. 32. Silver cross, school of master Kondo Vuk, 16th century, Historical Museum, Moscow № 81655



Сл. 33 Детал с крста

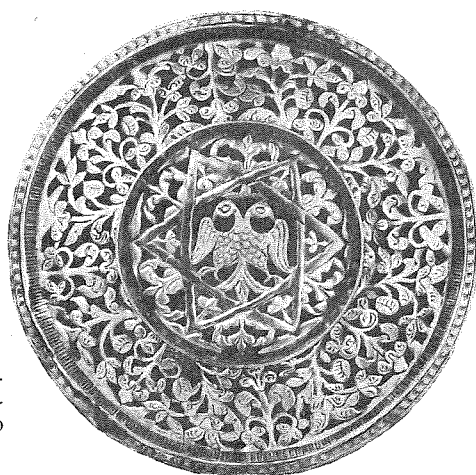
Fig. 33. Detail of cross



Сл. 34. Друга страна крста, Но 81655.

Fig. 34. Reverse side of cross № 81655

Очевидно, что работе этого мастера следует приписать и лампаду из собрания Государственного Исторического музея (рис. 30), которая сохранилась полностью, имеет дно со сложным переплетением растительных завитков, три прекрасные столпчатые цепи с перехватами в виде равноконечных крестов, прикрепленные к гладкому шару с петлей для подвешивания и густо-красные альмандины-кабошоны на полсках, прикрывающих место спайки ажурных пластин между собой.



Сл. 35. Фрагмент од сребра, Србија XVII век, Историјски музеј Москва, Но 81652.

Fig. 35. Silver fragment, Serbia, 17th century, Historical Museum, Moscow, № 81652



Сл. 36. Пафта, Србија почетак или средина XVIII века, Историјски музеј Москва Но, 77997  
Fig. 36. Silver belt buckle, Serbia, early or mid-eighteenth century, Historical Museum, Moscow, № 77997

В Троицком соборе города Александрова, в южном приделе перед Распятием висит бронзовая лампада,<sup>73</sup> несколько иного типа, чем вышеописанные, в виде узкого, почти цилиндрического ажурного, литого стаканчика, завершеного пояском из готических трилистников и разделенного горизонтальной линией на два яруса. Стенки ее состоят из трех долей, отлитых каждая по одной и той же форме. Подобные небольшие медные и бронзовые лампы широко распространены в Сербии. Они имеются в десятках образцов в ризнице монастыря Дечани<sup>74</sup> и в музеях Белграда. Верхний ярус на них заполнен изображением Ветхозаветной Троицы или Знамения в круге, обрамленном меньшими кругами с полуфигурами святых, между которыми — стилизованный растительный орнамент. В нижнем ярусе, в арочках, схематично переданные фигуры сидящих святых, ритмично повторяющиеся и образующие таким образом орнаментальную полосу. Сохранившиеся отливки относятся к XVII, XVIII и даже XIX векам, но, возможно, что первоначальный образец следует датировать более ранним временем, так как изображенные фигуры не вплетены в орнамент, а строго от него отделены.

Работе мастеров-серебряников Герцеговины следует, по-видимому, приписать серебряную кадильницу (рис. 31) из собрания Государственного Исторического музея,<sup>75</sup> с верхней

<sup>73</sup> Об этой лампаде мне сообщила Т. В. Николаева и она же предоставила мне ее фотографию, за что приношу Т. В. глубокую благодарность.

<sup>74</sup> Например, № 122.

<sup>75</sup> № 57648. Размер: высота 31,7 см.



частью оформленной в виде готического храма, с литым ажурным орнаментом в виде овалов и кругов с вписанными в них прорезями в форме изогнутых „ложек“ и ромба в центре. Аналогичный орнамент часто встречается в ювелирном деле Сербии и Герцеговины в XVI и первой половине XVII столетий, например, на ковчеге 1551 г. Дмитра из Липова (Музей Сербской Православной церкви в Белграде), на ковчеге 1576 г. и кадиле XVI в. „Троица код Плеванья“, на „петохлебнице“ (т.е. всенощном сосуде) 1637 г. из монастыря Студеницы и „петохлебнице“ в ризнице монастыря Дечани XVII века. Зубчатые литые полоски, делящие нижнюю чашу кадила из собрания ГИМ на грани и завершающие отдельные части его крышки — деталь, характерная для работы ювелиров Герцеговины. Она встречается так же и в изделиях молдавских серебряников начала XVI века.<sup>76</sup> До некоторой степени сходны с кадилом ГИМ по форме молдавские серебряные кадильницы, так же оформленные в виде готических храмов, из нескольких ярусов литых ажурных пластинок. Но они значительно тяжелее и выполнены более грубо.<sup>77</sup>

Ажурное литье встречается в ювелирном деле Югославии на самых различных предметах.

Боковые части серебряного креста-мощевика XVI века с трехлопастными концами (рис. 32), из собрания Государственного Исторического музея,<sup>78</sup> выполнены в технике ажурного литья, с орнаментом ритмично выющегося стилизованного стебля. Резные изображения на лицевой и оборотной сторонах креста (рис. 33) исключительно интересны, прекрасно выполнены и имеют много близких аналогий среди серебряных изделий югославских ювелиров XVI века. В изображении Распятия форма креста точно повторяет форму креста на окладах Евангелий из Сараева и монастыря Савине конца XVI в., из монастыря Петковице 1593 года.<sup>79</sup> Ближайшие аналогии изображений Символов Евангелистов (рис. 34) имеются на серебряных рипидах работы Кондо Вука 1570 г. в ризнице монастыря Дечани и на использованной этим мастером в качестве образца заставке Псалтири, изданной в Венеции в 1546 году,<sup>80</sup> где по заштрихованному фону, как и на серебряном кресте из собрания ГИМ, разбросаны небольшие цветки-розетки. Близкие изображения Символов Евангелистов также имеются на наберденнике конца XV — начала XVI вв. в собрании Музея Сербской Православной церкви в Белграде.<sup>81</sup>

Сербские серебряники применяли в своих работах не только ажурное литье, но и ажурную (прорезную) чеканку (рис. 35). Двуглавый орел, вписанный в шестиконечную звезду (знак Соломона) помещен в круге в центре круглой подставки для какого-то сосуда,<sup>82</sup> сплошь покрытой густым растительным орнаментом, характерным для сербских изделий XVII и начала XVIII веков, времени, когда вся страна была в руках турецких завоевателей.

\* \* \*

Ювелирные изделия со сканью и зернью были широко распространены по всей территории Югославии с XIII века, времени, когда в Сербии начали добывать в большом количестве серебряную руду.

Широкие серебряные браслеты с напаянными на них треугольниками из мелкой зерни и отдельными крупными зернами, со сканными веревочками и кружками, колты, серьги и перстни с большим круглым, плоским щитком, украшенным зернью, в изобилии имеются в собраниях музеев Югославии.

Главными центрами производства сканных изделий до настоящего времени остаются в районе Косово — Метохия города Призрен, с древнейших времен известный как ювелирный центр, и Печ,<sup>83</sup> где и в наши дни делают сканные браслеты, пояса, серьги, перстни и другие предметы личных украшений, а также вотивные подвески их серебряной скани в виде миниатюрных люлек-колыбелей. Такие колыбельки покупают бездетные и подвешивают к иконам, моля о даровании ребенка.

Кроме того, сохранилось значительное число украшенных сканью и зернью, а иногда и эмалью, больших, нарядных пряжек для пояса, носящих название „пафта“ и близко сходных с турецкими и армянскими работами, а также оправ на деревянные резные панагии и кресты.

<sup>76</sup> Corina Nicolescu. *Argintaria*. Bucarest, 1968, 226, № 243, fig. 169, Кадея, 1508—1512 г.

<sup>77</sup> Там же, стр. 218, 219, 221, 231, 232, рис. 162, 163, 165, 235.

<sup>78</sup> ГИМ, № 81655. Размер 15×10,5 см. На фоне местами сохранились следы эмали.

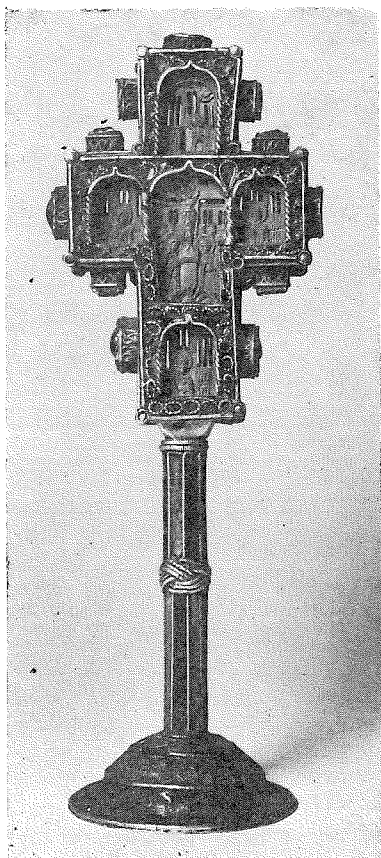
<sup>79</sup> Б. Радојковић, Српски окови еванђелја XVI и XVII века, Музеј примењене уметности. Зборник 3—4, Београд, 1958 г. сл. 9, 10, 11.

<sup>80</sup> Там же, рис. 13—21.

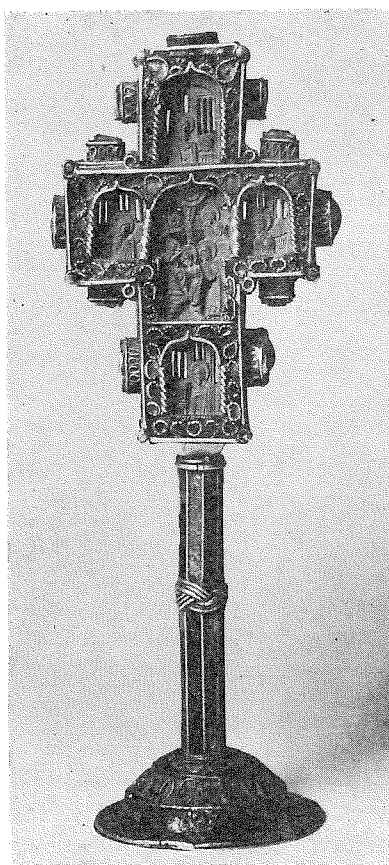
<sup>81</sup> Стојановић Добрила, Уметнички вез у Србији, Београд, 1959, № 31, сл. 20.

<sup>82</sup> ГИМ, № 81652. Размер: выс. 2 см, диам. 15,5 см.

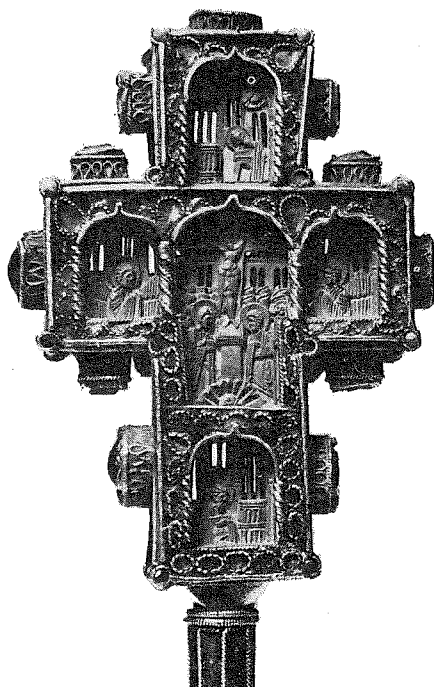
<sup>83</sup> Zagorka Marković. *Kujundzijski zanat u Prizrenu Glasnik Muzeja, Kosovo i Metohije*. Pristina, 1964. Кн. VII—VIII (1962—1963).



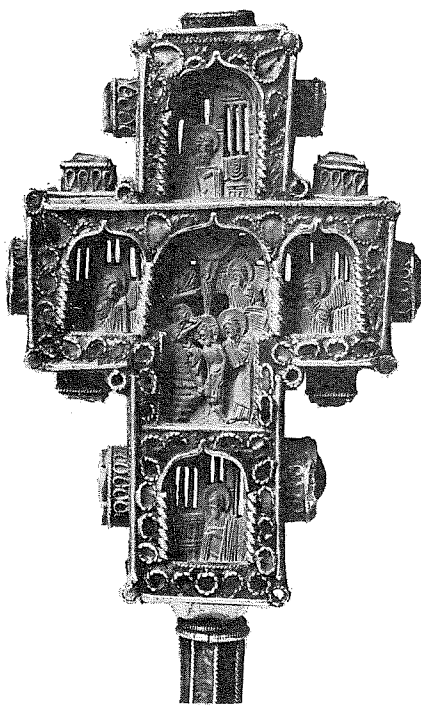
Сл. 37. Дрвени крст са сребрним и емајлним оковом, Србија XVII век, Историјски музеј Москва, Но 40031  
 Fig. 37. Wood cross, silver and enamel plating, Serbia, 17th century, Historical Museum, Moscow, № 40031



Сл. 38. Друга страна крста  
 Fig. 38. Reverse side of cross



Сл. 39. Детаљ крста  
 Fig. 39. Detail of cross



Сл. 40. Детаљ крста  
 Fig. 40. Detail of cross

Скань XVIII и XIX веков, сделанная в Призрене и Печи, отличается густотой узоров, в которых местами встречаются тесно положенные ряды параллельных нитей и обильно вкраплены зернь и рельефные детали в виде небольших гладких серебряных прямоугольников и ромбов и позолоченных розеток из зерни. Сканные узоры выложены не из напаянных на металл веревочек и гладкой проволоки, как это наблюдается в работах русских ювелиров, а из припаянных на ребро довольно широких ленточек плющеной (пропущенной через вальцы) проволоки, как гладкой, так и свитой в веревочку, а потому имеющей рубчатый верхний край. Подобный технический прием применялся в золотых и серебряных изделиях Византии и Афона, от которых поздние сербские изделия отличаются более толстыми, плотными ленточками.

Серебряная пряжка для пояса XVIII века (рис. 36), напоминающая по форме птицу с раскрытыми крыльями, украшенная сканью, типичной для серебряников Печи и Призрена, имеется в собрании Государственного Исторического музея.<sup>84</sup> На рельефных розетках сохранилась местами зеленая эмаль.<sup>85</sup>

Эмаль в сочетании со сканью широко применялась в Рагузе в XVI и XVII веках, но не получила особого развития у серебряников Сербии.

Ее можно встретить на сканном орнаменте оправы крестов, образков и панагий или же эмаль большим темным пятном покрывает фоны литых изображений, расположенных на дне серебряных чаш или на иных предметах. Цвета эмали очень ограничены — это преимущественно синяя и зеленая, иногда настолько темносиняя, что она производит впечатление черной.

На серебряном потире из монастыря Раванице, хранящемся в Музее Сербской Православной церкви в Белграде, сделанном в 1692 году, тонкий, сканный, местами украшенный зернью, растительный орнамент покрыт синей и зеленой эмалью.<sup>86</sup> Такая же синяя и зеленая эмаль положена полосами на серебряном граненом стояне деревянного резного креста из собрания Гос. Исторического музея<sup>87</sup> и в сканных листьях и кружках на его оправе и круглом поддоне с надписью: КРЪСТ СТ КРПВКЪ ЛЕПОСНЕ (рис. 37—40).

В ризнице сербского монастыря Дечани хранится много деревянных крестов в серебряных сканных с зернью и эмалью оправках XVII, XVIII и XIX веков. Некоторые из них очень сложной формы, с многочисленными небольшими башенками, увенчанными куполами с крестами. Дерево для таких крестов (кипарис, маслина, пальма) привозили с Афона, сами же кресты резали так же и в сербских монастырях. В них есть, несомненно, много черт сходства с афонскими изделиями, которые наряду с местными бытовали в монастырях Сербии. Так, например, прорезные архитектурные фоны имеются как на афонских, так и на сербских крестах.<sup>88</sup> Но есть и существенные черты отличия, как в формах, так и в оправках, в иконографических типах и в деталях резьбы.<sup>89</sup>

Приезжавшее в XVII веке в Москву „за милостью“ духовенство нередко привозило дарах царю, членам царской семьи и патриарху деревянные резные кресты, панагии, складни в серебряных оправках или без них, и ложки из дерева „шемкирового“. Их везли с Афона, из Солуни, Антиохии, Македонии и Сербии. Вместе с этими деревянными изделиями привозили блюда „овощей монастырских“, т. е. шафрана, изюма, фиников, „пшена сорочинского“ и блюда „мыла греческого“.

Сведений о привозе в Москву деревянных резных предметов из Сербии сохранилось в документах XVII века много.<sup>90</sup> Возможно, что в дальнейшем удастся найти связи между

<sup>84</sup> ГИМ, № 77997, размер 21×11 см.

<sup>85</sup> Аналогичные „пафта“ изданы: Б. Радожковић, Накит код Срба од XII до XVIII века, Београд, 1969, сл. 213.

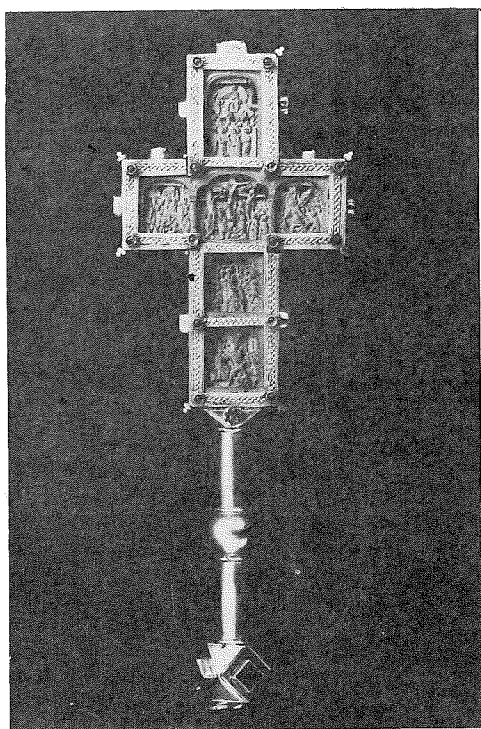
<sup>86</sup> Средневековна уметност у Србији, Београд, 1969, (каталог) № 122, рис. 122.

<sup>87</sup> № 40031. Размер 19,5×7 см.

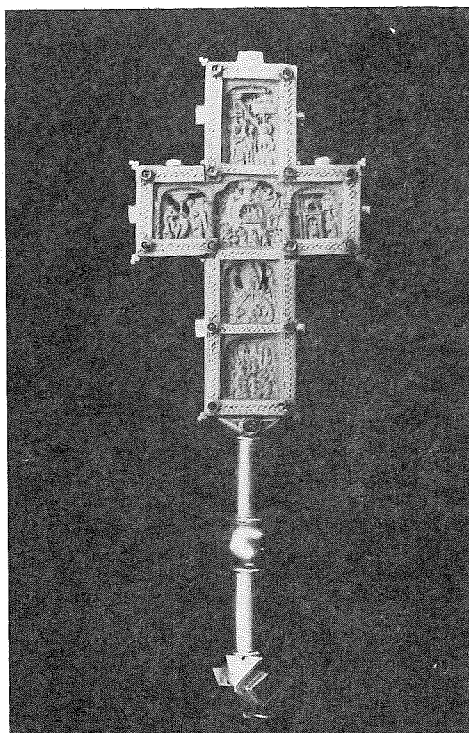
<sup>88</sup> Прорезные архитектурные фоны имеются так же и на деревянных крестах киевской работы, в которых также много общего с афонской резьбой.

<sup>89</sup> Например, в трактовке складок одежды и перьев крыльев ангелов в виде многочисленных прямых, вертикальных, параллельных линий. Аналогичные примеры находим и на значительно более древних южнославянских каменных и деревянных резных образках. Например, стеатитовый образок, „Богородица заступница“ XII в., найденный при раскопках в церкви „св. Богородице у Курушмли“. (Средневековна уметност у Србији, Београд, 1969, кат. № 8). На деревянном образке XIV века (там же, кат. № 28), найденном в соборе св. Николая в Новом Брду.

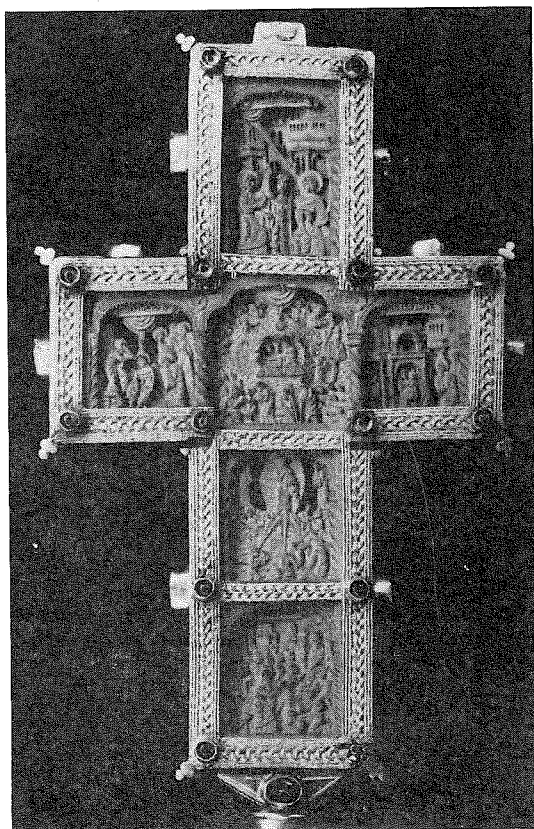
<sup>90</sup> В 1941 году сербский митрополит Симеон привез в дарах царю „Крест деревян на нем резаны господские праздники“. Царевичу — „Крест животворящий деревян, обложен серебром, с камени, на нем господские праздники... и государь велит святыню принять казенным дьяком“ (ЦГАДА, ф. 52/1, д. 10, л. 17, 1641 г.). В 1659 г. игумен Милешева монастыря Иосиф привез царю „Крест кипарисный резной (там же, д. 9, л. 10, 1659 г.), в 1664 архимандрит того же монастыря Виссарион „крест резной обложен серебром“ (там же, д. 26, л. 7, 1665 г.). В 1681 г. были привезены деревянные резные кресты из монастыря Крушедол (Дмитријевић Ст. М., Споменик, LIII, Сарајево, 1922, стр. 195—196. В 1687 г. „Сербския земли города Скопля



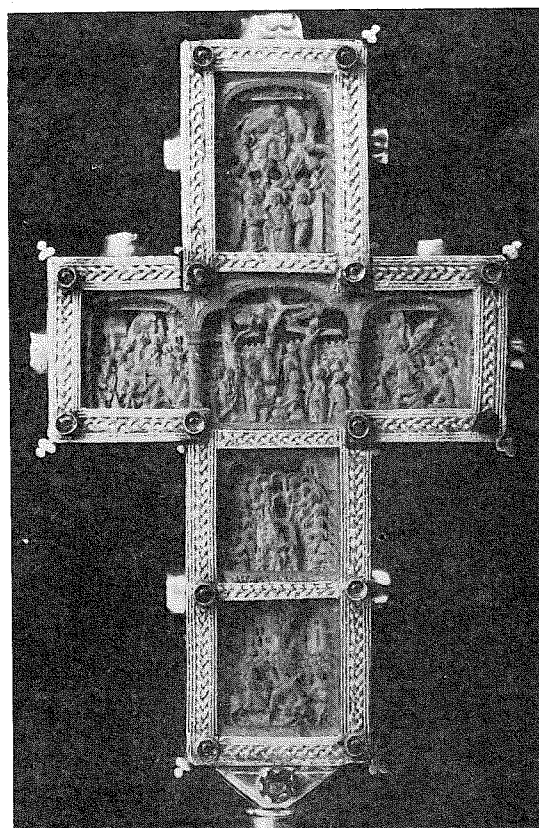
Сл. 41. Ручни крст, дрвени део рађен на Аџону, оков српски рад, XVI-XVII век, Историјски музеј Москва, Но 77658  
 Fig. 41. Cross carried in hand, wood part made in Aton, Serbian plating, 16th—17th centuries, Historical Museum, Moscow, № 77658



Сл. 42. Друга страна крста  
 Fig. 42. Reverse side of cross



Сл. 43. Детаљ крста  
 Fig. 43. Detail of cross



Сл. 44. Детаљ крста  
 Fig. 44. Detail of cross





Сл. 45. Плакета, серебро, эмайл, Србија или Херцеговина XVI век, Историјски музеј Москва, Но 77461  
 Fig. 45. Plaque, silver, enamelled, Serbia or Herzegovina, 16th century, Historical Museum, Moscow, № 77461

сохранившимися вещами и документами, в которых, к сожалению, лишь настолько кратко характеризуются привезенные панагии и кресты, что опознать их трудно.

Возможно, что в один из приездов сербского духовенства был завезен в Москву большой резной деревянный крест в серебряной оправе (рис. 41—44), хранящийся в Государственном Историческом музее.<sup>91</sup> Тонкая резьба на прорезном фоне с многофигурными изображениями Праздников, обрамленными арочками на витых столбиках, сопровождается греческими надписями и заставляет предполагать, что деревянный крест был привезен с Афона. Серебряная, позолоченная оправа, была совершенно очевидно сделана в Сербии. Боковые части креста покрыты плоским, литым ажурным орнаментом из крупных завитков, положенных двумя параллельными полосами. Лицевая и оборотная стороны — обрамлены полосой литой орнамента в виде плетеной „косички“. Оправа украшена красными и зелеными стеклами на фольге; серебряная цилиндрическая рукоять закончена граненым „яблоком“. Аналогичный крест, лишь с небольшими отличиями в расположении изображений Праздников, и камней на оправе, происходящий из монастыря Раванице, датированный XVI—XVII вв., имеется в Музее Сербской Православной церкви в Белграде.<sup>92</sup> Оправа крестов из собрания ГИМ и из Музея Сербской Православной церкви почти одинаковы. Что же касается резьбы, то несмотря на сходство, на то, что те же арочки обрамляют клейма, качество ее на нашем кресте несколько выше, фигуры стройнее и более пропорциональны, движения более определены, рельеф пластичнее.

Как уже упоминалось выше, эмаль применялась южными славянами не только по сканному орнаменту, но и в качестве фона для рельефных изображений. Так использована она на небольшой круглой серебряной пластинке с литым изображением полуфигуры Иоанна Богослова на темносинем эмалевом фоне (рис. 45), вложенной в серебряный ковчежец XVII века.<sup>93</sup> В двух кругах по сторонам нимба резная надпись:  $\tilde{\text{C}}\tilde{\text{T}}\tilde{\text{I}}$  и  $\tilde{\text{O}}$ . Ниже, по эмалевому фону, разбросаны буквы БГО СЛО ВЪ и пять крупных гладких бусин. Иконографический тип Иоанна Богослова с клинообразной бородой и восточными глазами, характерный для южнославянских миниатюр (например, миниатюра из Беочинского Евангелия 1560 г.),<sup>94</sup> помещение надписи с именем святого в двух кругах на уровне нимба и обозначение имени всего двумя буквами, палеография надписи, наконец, темносиняя эмаль, все указывает на балканское проис-

митрополит Евфимий со старцы“ привезли „крест кипарисной резной обложен серебром позолочен, с камнями простыми“ (ЦГАДА, ф. 52/1, д. 1, л. 10, 1687 г.). В 1688 г. — из Милешева монастыря — два деревянных резных складня (там же, л. 25 об.), из Благовещенского монастыря на реке Папороте — три кипарисных креста (там же). Сербский епископ Иоанн и архимандрит Исаия, в том же 1688 г. привезли царям Иоанну и Петру и царевне Софье резные из кипариса две панагии и два креста, из которых один в серебряной оправе. (ЦГАДА, ф. 52/1, 1688 г., л. 27 об.).

<sup>91</sup> ГИМ, № 77658. Размер — 33×12,8 см.

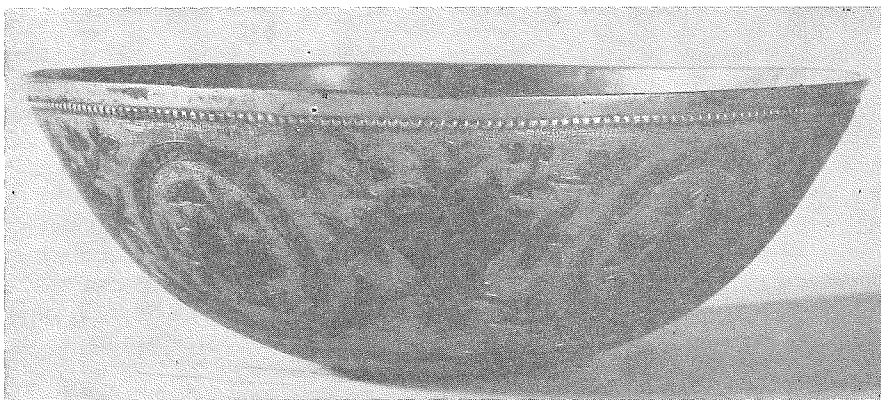
<sup>92</sup> Крест опубликован Б. Радойкович в № 5 Сборника Музея прикладного искусства, Белград, 1959, стр. 79—98, рис. 3 и 4. „Једна непозната група дрвених крстова са релефима празника“. Автор статьи считает, что этот крест сделан в Венеции итало-греческими мастерами-деревообрабатывающими.

<sup>93</sup> ГИМ, № 77461, диаметр 6,6 см.

<sup>94</sup> Д-р Лазар Мирковић, Старине Фрушкогорских манастира, Београд, 1931, табл. XXIII.



Сл. 46. Чаша од сребра са нијелом, Србија XVIII век, Историјски музеј Москва, Но 14153.  
Fig. 46. Silver cup with niello, Serbia, 18th century, Historical Museum, Moscow, № 14153



Сл. 47. Чаша од сребра са нијелом (орнамент по московском узору), Србија XVIII век, Историјски музеј Москва, Но 50326  
Fig. 47. Silver cup with niello (ornament after Moscow pattern), Serbia, 18th century, Historical Museum, Moscow, № 50326



Сл. 48. Детаљ чаше Но 50326  
Fig. 48. Detail of cup № 50326



хождение этой пластинки, очевидно являвшейся деталью оклада Евангелия 2-й половины XVI века из одной из церквей Сербии или Герцеговины и с XVIII века бытовавшей в России.<sup>95</sup>

Уже в XIII—XIV вв. сербские серебряники применяли в своих работах чернь, но так же как и эмаль, она не получила такого широкого и разнообразного применения, как в России и, кроме украшенных чернью перстней и других мелких предметов, найденных при археологических раскопках, сохранились лишь единичные черневые изделия, относящиеся к более позднему времени и упоминания о них в документах.

Приезжавший в Москву в 1687 году сербский митрополит Евфимий привез в дар царю резную деревянную панагию в серебряной, позолоченной оправе, которая „местами с чернью наведена“.<sup>96</sup>

В ризнице монастыря Дечани хранится небольшая звезда, украшенная черною, вклад в монастырь в 1871 году, и серебряная, позолоченная полусферическая чаша XVIII века, покрытая снаружи по фону канфаренному мельчайшими кружками, растительным узором, с крупным цветком в центре. Форма чаши, совсем без поддона, напоминающая в опрокинутом виде тубетейку, типична для Ближнего Востока и известна еще в глубокой древности.<sup>97</sup> В монастырях Сербии подобные чаши употребляются для различных целей, но не как питьевые сосуды. Аналогичные две серебряные с чернью чаши имеются в собрании Государственного Исторического музея. На одной из них,<sup>98</sup> на фоне канфаренном чеканом в виде тоненькой трубочки, выполнен чернью орнамент гирлянд, листьев, крупных, иногелепестных цветков (рис. 46). Чернь положена параллельными штрихами, местами же расплывается густыми черными пятнами. Крупный центральный цветок, на котором стоит чаша — полустерт. Внутри чаши дно исчерчено царапинами, что показывает, что она употреблялась не как питьевой сосуд, а для других надобностей.

Вторая чаша (рис. 47, 48) из собрания Государственного Исторического музея,<sup>99</sup> той же формы и выполненная теми же техническими приемами, отличается тем, что орнамент ее воспроизводит характерные для Москвы медальоны, корзины цветов, руины и гирлянды конца XVIII века. Но если в Москве черневые изображения и узоры выполнялись в те годы на фоне, покрытом резными полосками или чешуйками, то здесь они расположены на фоне мелких кружков, выбитых канфарником в виде турбочки. Эту чашу можно, очевидно, рассматривать, как сделанную под сильным влиянием московского ювелирного дела второй половины восемнадцатого столетия.

\* \* \*

В какой-то мере к ювелирному делу Сербии примыкают и изделия такого значительного центра серебряного дела на Балканском полуострове, каким был в XVI и XVII веках Чипровац, окрестности которого были богаты серебряной рудой.

Изделия чипровацких серебряников имели широкое распространение во всех балканских странах. Мастера из Чипровца, расположенного на границе Болгарии, приезжали в Сербию и работали там по заказам сербских монастырей и отдельных заказчиков.

Тесная связь была установлена между ними и ювелирами Сербии и Дубровника.

Развитие серебряного дела продолжалось в Чипровце до 1688 года, когда он был полностью разрушен турками, а мастера его разбрелись в Сербию, Румынию и Венгрию.<sup>100</sup>

В Музее Сербской Православной церкви и в Музее Прикладного Искусства Белграда хранятся две сходные между собой серебряные чаши с чеканными изображениями по стенкам двенадцати Апостолов. Позолоченные фигуры, на канфаренном фоне, расположены в арках, опирающихся на столбики в виде стилизованных растений, с трилистниками вместо капителей. Чаша в Музее Сербской Православной церкви была сделана в 1652 году мастером Лукой из Чипровца.<sup>101</sup> Вторая чаша настолько во всем сходна с ней, кроме среднего изображения<sup>102</sup>, что их можно считать работой одного мастера.

<sup>95</sup> На крышке ковчежца резное изображение Архангела Михаила и надпись: „Сим образам Иоанна Богослова благословляю сына моего Михаилу Зиновъеча Дурасова, 1782“ и ниже: „Я Агрипина, дочь Михаила Дурасова благословляю сына своего Михаила Писарева 1840 года“. Диаметр 6,6 см.

<sup>96</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, д. 1, л. 10, 1687 г.

<sup>97</sup> В Гос. Эрмитаже золотая чаша той же формы II—III века до н. э., также с крупным цветком в центре и растительными узорами.

<sup>98</sup> № 14159 ш. Размер: выс. 5,6 см., диам. 14,7 см.

<sup>99</sup> № 50326. Размер: выс. 5,4 см., диам. 15,4 см.

<sup>100</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII в. Нови Сад, 1966, стр. 146.

<sup>101</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII в. Нови Сад, 1966, сл. 190.

<sup>102</sup> Там же, рис. 191. В первой чаше в центре — Вознесение, во второй — св. Николай.



Сл. 49. Серебряная чаша, можда рад из Чипровца, средина XVII века, Оружана палата Москва, Но. 2042  
 Fig. 49. Silver cup, possibly work from Čiprovac, mid-twelfth century, Palace of Arms, Moscow, № 2042



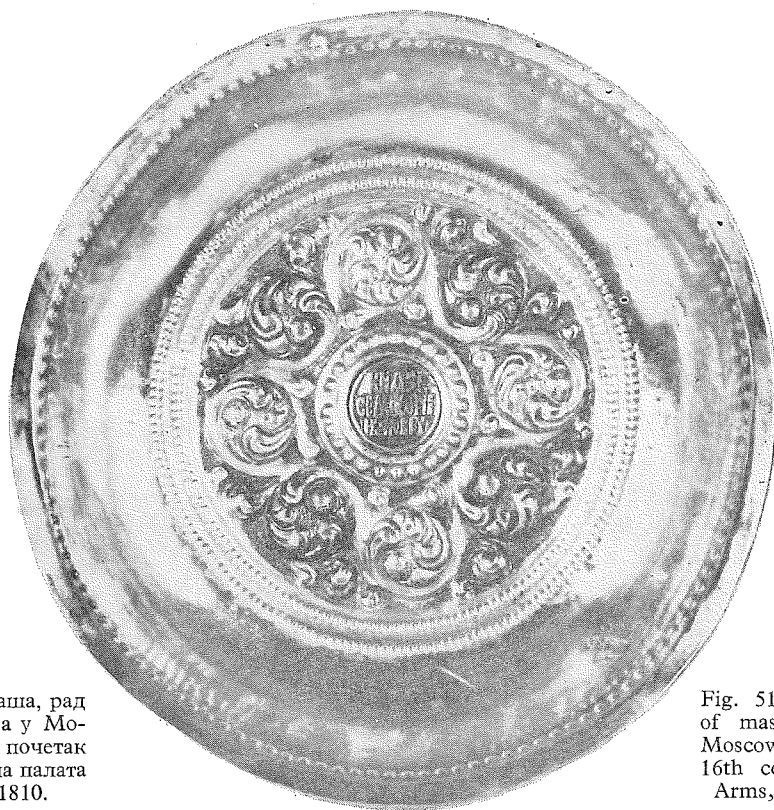
Сл. 50. Деталь чаше  
 Fig. 50. Detail of cup

Возможно, что работе того же серебряника Луки из Чипровца, или во всяком случае его школе, следует приписать серебряную чашу (рис. 49, 50) из собрания Государственной Оружейной Палаты.<sup>103</sup> Так же как и на чашах работы Луки из Чипровца, на слегка отогнутом крае вырезан геометрический орнамент.

Несколько ниже края — полоса мелких чеканных бусин, а еще ниже — чеканные, на канфаренном фоне, фигуры двенадцати Апостолов в рост, в арочках, опирающихся на столбики с трилистниками вместо капителей. Фигуры с непропорционально большой головой, даны в разных поворотах, частично фасом, частично в три четверти. Головы и нимбы пересекают своды арок или упираются в них.

Некоторые из Апостолов держат в левой руке книгу. На уровне головы, в двух кругах, вырезаны надписи — первые буквы имен изображенных: **Сѣѣ** **Сѣти** **Сѣиш** **Сѣп** **Сѣ** **Па** **Сѣлп** **Сѣан** **Сѣн** **Сѣси** **Сѣлѣ** **Сѣма** **Сѣн** (свв. Фома, Филипп, Иоанн, Петр, Павел, Матфей,

<sup>103</sup> ГОП, № 2042. Размер — выс. 2,8, диам. 12,8 см.



Сл. 51. Сребрна чаша, рад которских мајстора у Москви, крај XV, почетак XVI века, Оружана палата Москва, Но. 1810.

Fig. 51. Silver cup, work of masters of Kotor in Moscow, late 15th, early 16th centuries, Palace of Arms, Moscow, № 1810



Сл. 52. Деталъ чаше  
Fig. 52. Detail of cup

Андрей, Иаков, Симон, Лука, Марк, Иаков Алфеев). Между арокками, в верхней части, чеканены трилистники. Апостолы изображены в длинных одеждах с беспокойными складками, как будто в движении, что еще подчеркивается тем, что они даны в различных поворотах.

На дне чаши припаяно обведенное полоской чеканных бусин и обрамленное пышными листьями, выполненное чернью изображение Агнца в нимбе, с крестом, заключенное в шестигранную, чеканную, позолоченную рамку. Оно производит впечатление более древнего, чем вся чаша, и было, вероятно, перенесено с какого-то другого предмета. На рапиде XIV века из Сплита<sup>104</sup> имеется аналогичная шестигранная ромочка, но с иным в ней изображением, чем на чаше Оружейной Палаты.

Декор серебряных чаш работы мастеров из Чипровца решен живописно, основан на чередовании серебряных и позолоченных деталей. Расположение фигур в декоративных арках часто встречается на сербских памятниках XVI и XVII веков, как в живописи, так и в прикладном искусстве.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII в. Нови Сад, 1966 г., сл. 45.

<sup>105</sup> Например — в Музее Сербской Православной церкви в Белграде.



Сл. 53 Спільна страна чаше  
Fig. 53. External side of cup

\* \* \*

Многовековые связи России с южными славянами и частые приезды их в Москву, не могли пройти совсем бесследно как для русского, так и для южно-славянского серебряного дела. Следы близкого соприкосновения культур, родственных между собой славянских народов, наблюдаются на протяжении веков.

Работы балканских ювелиров, уже в XIV—XV столетиях были несомненно известны в Москве, где в 1380—1409 гг. метрополичий престол занимал серб Киприан. В 1470-х годах при дворе великого князя работал мастер — серб Трифон Петрович Палма, ученик знаменитого ювелира из Каттаро Андреа Изат.<sup>106</sup>

Ювелирное дело особенно расцвело в Далмации в XIII и XIV веках, когда из Сербии в изобилии поступало серебро для работы, и в первой половине XV века (по документам 1431—1450 гг.), в Каттаро известно двадцать пять мастеров ювелиров.<sup>107</sup> де шитая епитрахиль XVI века; живописное изображение Богородицы на царских воротах XVII века. Svetozar Dušanic. Musée de l'église Orthodoxe Serbe. Београд, 1969, рис. II и 20.

Приезжавший в Москву в 1476 году посол Венецианской республики Амвросий Контарини говорит в описании своего путешествия о встрече с „золотых дел мастером“<sup>108</sup> Трифоном“ из города Каттаро, по его словам „работавшего прекрасные сосуды для великого князя“.<sup>109</sup>

Известно, что и позднее, в 1490, 1494, 1504 гг. много ремесленников различных специальностей привозили в Москву из разных стран послы великого князя Ивана III.

В Государственной Оружейной Палате хранится серебряная чаша (рис. 51—53), принадлежавшая князю Симеону Ивановичу (1487—1518), имя которого написано в три строки на круглой мишени на дне.<sup>110</sup> Хотя чаша, видимо, была сделана в Москве, тем не менее как от-

<sup>106</sup> Ковијанић Р., Андриа Изат. Которски златар XV века. Музеј примењене уметности. Зборник 12, 1968 г., стр. 67—75.

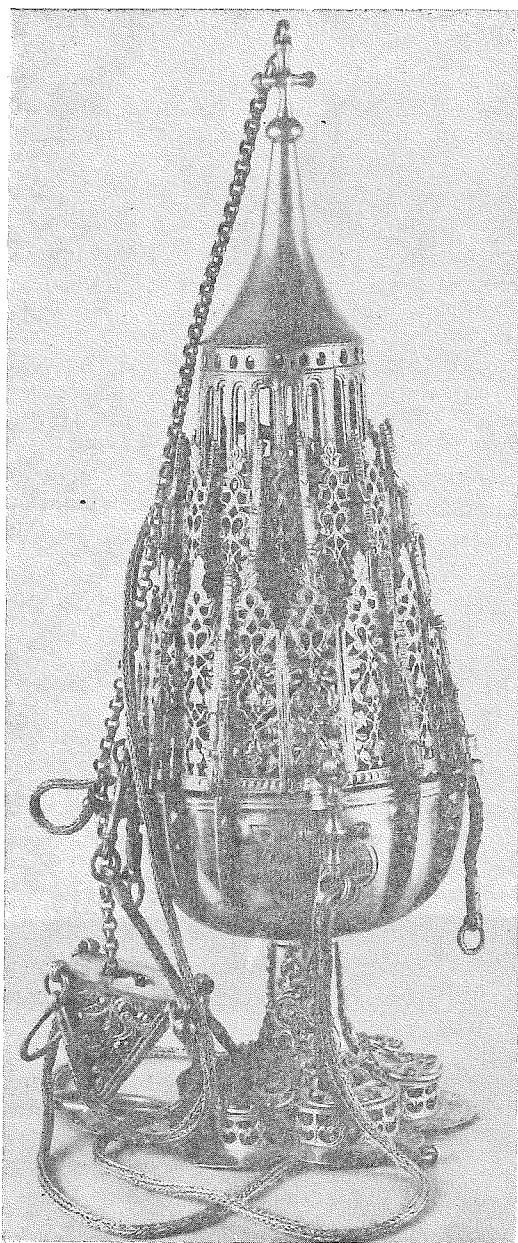
<sup>107</sup> Там же.

<sup>108</sup> „Златарь“ в Югославии не только „золотых дел“ мастер, но и серебряник.

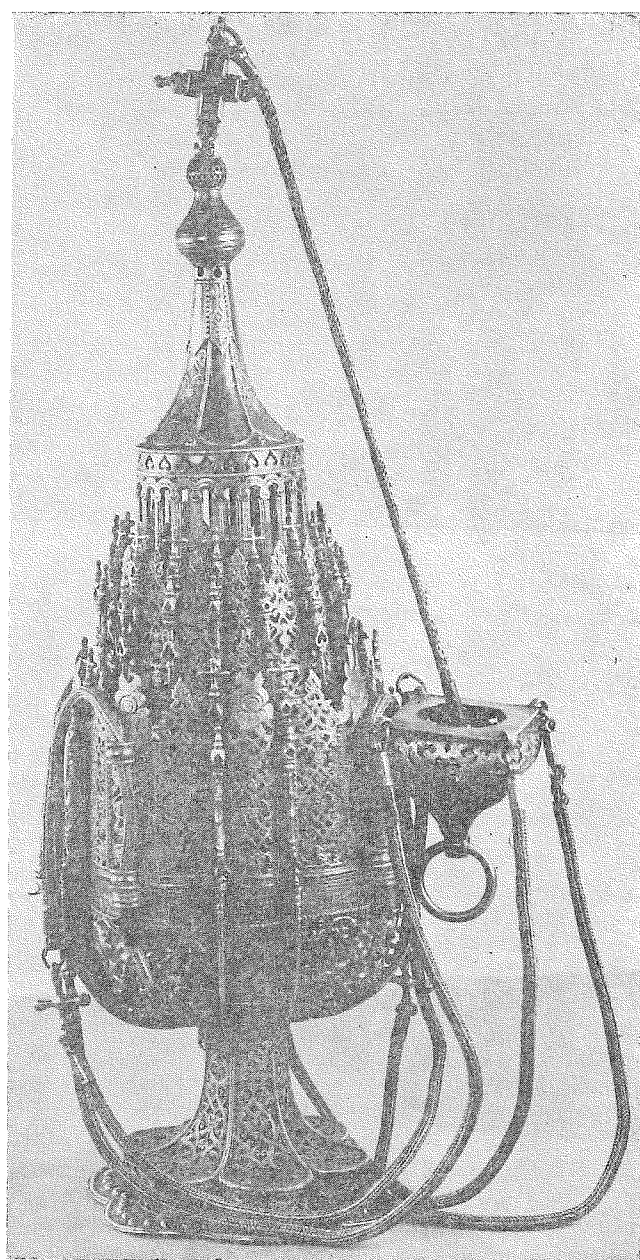
<sup>109</sup> Путешествие Амвросия Контарини, посла светлейшей Венецианской Республики к знаменитому персидскому государю Уми Гассану, совершенное в 1483 году. Библиотека Иностранных писателей о России, т. I, ч. II, СПб., 1836, стр. 107, 108.

<sup>110</sup> ГОП, № 1810. Размер: выс. 3,8 см., диам. 13,9 см.





Сл. 54. Серебряна кадioniца из Кастрaме, 1641. година, Оружана палата Москва, Но 19072  
 Fig. 54. Silver censer from Kastrama, 1641, Palace of Arms, Moscow, № 19072



Сл. 55. Серебряна кадioniца из Кастрaме 1676. година, Оружана палата Москва, Но. 19002  
 Fig. 55. Silver censer from Kastrama, 1676, Palace of Arms, Moscow, № 19002

дельные элементы орнамента, так и общая его композиция указывают на южнославянское происхождение сделавшего ее мастера. Ряды чеканных мелких бусин, окаймляющие верхний край, обрамляющие мишень и отграничивающие стенки чаши от ее дна, изогнутые растения с пышными листьями, сходные с орнаментом серебряных чаш работы мастеров-серебряников школы Дубровника, все говорит о связи с ювелирным искусством Балкан.

Не сохранилось сведений о том, сколько времени работал в Москве мастер-серб Трифон Петрович Палма и какие сосуды он сделал для великого князя, но можно с уверенностью сказать, что если не ему, то одному из его соотечественников — принадлежит авторство чаши князя Симеона Ивановича.

В XVII веке особенно у частились приезды южных славян, спасавшихся от турецкого гнета и бежавших в Россию с тем, чтобы остаться там „на вечное житье“! Среди приезжавших были как светские лица,<sup>111</sup> так и духовенство, просившее об „определении в великороссийские монастыри“. Так прибыли в 1626 году игумен Никифор из Сербского Никольского монас-

тыря,<sup>112</sup> в 1633 г. иеромонах Андрей и старец Михаил из Хиландарского монастыря<sup>113</sup> и многие другие.

Особенно большое значение имел, по-видимому, проезд в 1641 году „на вечное житье“ в Россию „Сербской земли города Скопа Предтеченского монастыря митрополита Симеона“, который был принят царем в Золотой Палате, допущен „к руке“ и вскоре возведен в сан митрополита Казанского и Свияжского.<sup>114</sup> На этом посту он пробыл до самой своей смерти в 1649 году.<sup>115</sup>

Вполне вероятно предположить, что в бытность казанским митрополитом, Симеон в какой-то мере насаждал искусство своей родины на русской почве. Не с его ли назначением главой Казанской епархии, куда в те годы входила и Кострома, связано появление в Костромском Богоявленском монастыре, необычных для древнерусского серебряного дела, высоких готических кадилыниц с литой, ажурной верхней частью.<sup>116</sup>

Трудно сказать, были ли эти кадилыницы сделаны в Костроме по образцу привезенных серебряных кадил работы серебряников Герцеговины, или же приезжий мастер выполнил их, считаясь со вкусами русских заказчиков. Обе кадилыницы, вклад 1641 года (рис. 54) и в особенности вклад 1676 года (рис. 55), имеют и черты сходства и существенное отличие от сделанных в Югославии. И те и другие в верхней своей части состоят из расположенных ярусами необычных ажурных литых пластинок, с разделяющими их литыми столбиками и ребрами, но орнамент их совершенно различный. На кадилах, в большом числе сохранившихся в музеях и монастырских ризницах Югославии и датированных XVI и XVII веками, на литых ажурных пластинках повторяются однообразные узоры кругов и арочек. В более ранних — имеются ярко выраженные архитектурные детали — увенчанные крестами башенки. Ближе других к костромским по своей форме — серебряная кадилыница XVI в. из монастырской ризницы Троицы Пльевальской. Но и ее орнамент состоит все из тех же кругов и арочек и сильно отличается от сложного переплетения растительных узоров, со стеблями, пропущенными сквозь кольцо, листьями и цветами костромских кадилыниц, перекликающихся с деревянной резьбой иконостасов костромских храмов XVII века. Слегка изогнутые пластинки кадилыницы 1641 года закончены цветком (крином), а в нижнем ярусе кадила 1676 года каждая литая пластинка завершена плоским изображением херувима, разделяющие их столбики увенчаны крестами, а нижняя чаша кадила украшена густым чеканным растительным орнаментом с купными цветами.

В кадилах работы ювелиров Югославии мы никогда не встречаем подобных деталей. Лишь изредка некоторые из литых столбиков завершены фигурками птиц, большей же частью они не имеют никаких завершений, а нижняя половина кадилыниц обычно гладкая, разделенная литыми, вертикальными „гребешками“ на грани. Завершение костромских кадилыниц имеет легкий мягкий изгиб, а не гладкую воронкообразную форму южно-славянских. Судя по тому, насколько велика разница между более ранней и более поздней костромскими кадилыницами, можно предполагать, что первая была выполнена в Костроме мастером-сербом, быть может, приехавшим вместе с митрополитом Симеоном, вторая же, сделанная на тридцать пять лет позднее, является работой мастера-костромича, внесшего многочисленные изменения в предложенный ему образец.

Приезды в Россию южных славян, неизменно проезжавших по пути в Москву через украинские города, оставили след и в ювелирном искусстве Украины.

<sup>111</sup> Например, в 1624 году „на службу царскую“ приехали в Москву 14 человек — греки, волохи и сербы, чтобы избежать службы у турок. Среди них были: „Сербенин Фома Цветков“, у отца которого „турский царь“ отобрал поместье; „сербенины“ Савелий Степанов, отец которого был капитаном у турецкого султана, Степан Добренов, отец которого был „приказным чиновником над рудознатцы“, Петр Александров, служивший у Волоцкого воеводы (ЦГАДА, ф. 150, д. 4, 1624 г., лл. 7, 10, 11, 12, 15—17). В 1625 г. выехали и остались в России „сербенин Давид Петрович и Сава Величкович „хотели его турки бусорманить“ (Ст. М. Димитријевић, Споменик LIII, Сарајево, 1922, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, стр. 235).

<sup>112</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, д. 8, л. 24 об., 1626 г.

<sup>113</sup> Там же, д. 1, л. 1, 1633 г.

<sup>114</sup> ЦГАДА, ф. 52/1, д. 10, лл. 1—17, 1641 г.

<sup>115</sup> Там же, д. 12, лл. 1—2, 1642 г. В 1642 г. митрополит Симеон подал просьбу о разрешении приехать в Россию, так же „на вечное житье“ его брату Христофору. Разрешение было дано, но брат приехал лишь позднее, в 1650 году, за наследством умершего митрополита Симеона и увез его „рухлядь“ на отпущенных ему семи подводках. ЦГАДА, ф. 150, д. 4, лл. 1—6, 1650 г.

<sup>116</sup> Хранятся в собрании Государственной Оружейной Палаты, № 19072—1641 года и 19002—1675 года. Изданы в статье: М. Постникова-Лосева. Мастера-серебряники Поволжья XVII в. Сборник „Древнерусское искусство“. М., 1964, стр. 302—303. № 19072 — высота 40 см, диаметр 12 см; № 19002 — высота 43 см., диаметр 14 см.





Сл. 56. Серебряно кандило, Украина XVII век,  
Києвопечерски музеј Кијев, Но 3402  
Fig. 56. Silver censer, Ukraina, 17th century,  
Kiev-pecher Museum, Kiev, № 3402



Сл. 57. Серебряно кандило, Украина XVII век,  
Києвопечерски музеј, Кијев, Но 1474  
Fl. 57. Silver censer, Ukraina, 17th century,  
Kiev-pecher Museum, Kiev, № 1474

Форму почти цилиндрических, чуть расширенных кверху лампад и технический прием выполнения их ажурных стенок из литых пластинок с густым растительным орнаментом, аналогичные работам сербских мастеров-серебряников, находим в многочисленных образцах среди серебряных изделий XVII века (рис. 56, 57), хранящихся в киевских музеях.<sup>117</sup> В особенности близко сходство с сербскими лампадами серебряного, позолоченного кадила, состоящего из трех соединенных кругом ажурных лампад.<sup>118</sup>

Существенно отличным остается характер растительного орнамента, более богатого и разнообразного на украинских лампадах, чем на сербских.

Очевидно, в связи с поездками через Украину, попали в Сербию небольшие шестилопастные серебряные чарочки XVIII века, с двумя ручками в виде дужек, с орнаментом чеканных цветков на стебле с листьями и литой фигуркой птички, укрепленной на штифте в центре дна.

Подобные чарочки имеются в Белграде в музее Истории Сербии (с надписью 1768 года), в Народном музее, в Музее Прикладного искусства, а также в ризницах монастырей Печ-Патриаршая и Дечани.

Особый интерес представляют те из чарок, которые, очевидно, сделаны в Сербии по украинским образцам, так как в орнамент введен, кроме цветов и птиц, типично-балканский двуглавый орел с раскрытыми и опущенными книзу крыльями, без корон и других регалий, а на дне чарки, под литой птичкой, чеканен пышный цветок, обрамленный характерной для серебряников Югославии полосой чеканных бусин.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> В Киево-Печерском музее-заповеднике, КПЛ, № 3402 и 1474.

<sup>118</sup> В Киевском Историческом музее драгоценностей. Издано М. З. Петренко. Украинское золотарство, Киев, 1970, рис. на стр. 16.

<sup>119</sup> № 2688 и 2983. Музей Применёне уметности, Белград.

\* \* \*

Памятники ювелирного искусства южных славян в собраниях музеев Советского Союза, несомненно, требуют дальнейшей работы, так как серебряные изделия ювелиров Югославии далеко не все выявлены и исследованы. Но и те немногие предметы, которые приведены в настоящей статье, дают некоторое представление об особенностях работы мастеров Дубровника, Сербии и Герцеговины за несколько столетий.

По ювелирным изделиям собраний наших музеев наглядно прослеживается изменение характера декора серебряных предметов работы мастеров Югославии, в композиции которого в XV и XVI столетиях основную роль играют чеканные фигуры животных, птиц и людей, которые позднее, в XVII веке переплетаются с орнаментом, подчиняются ему, и, наконец, полностью сливаются с ним воедино или совсем вытесняются, уступая место растительным узорам.

В Югославии не получили такого широкого и разнообразного применения, как у нас, технические приемы черни и эмали. Русское золотое и серебряно дело на протяжении веков имело более благоприятные условия для развития.

Неясным остается пока для нас вопрос о связи ювелирного искусства южных славян с искусством Армении. Нельзя считать случайной большую близость форм целого ряда предметов (ладоницы, потиры, кресты, сканные и чеканные пряжки для пояса („пафта“), сканные сосуды в форме рюмки с фигурками птичек и др.) и нельзя объяснить это сходство только тем, что обе страны были под гнетом турецких завоевателей. Вероятнее предположить, что так же как в Румынии и Болгарии, в Югославии существовали армянские колонии.

\* \* \*

Серебряные изделия ювелиров Югославии, хранящиеся в музеях Москвы и Ленинграда, свидетельствуют о культурных и социально-экономических связях России с южными славянами в XV—XVIII веках. В дальнейшем эти связи стали еще более тесными.

На протяжении многих веков „они являются ярким примером братской поддержки народов, широкого обмена культурными достижениями, основанного не на завоевании или насилии, а на общности исторических судеб и взаимных интересов.“<sup>120</sup>

### Приложение 1

Некоторые сведения из документов о дарах сербскому духовенству и монастырям от великого князя, царя, членов царской семьи и патриарха в XVI и XVII вв.

В 1509 году Белградскому митрополиту Феофану послан был ковч серебряный (ЦГАДА, ф. 52/1, д. 1, 1509 г., л. 12 и 15 об.).

В 1556 году в Хиландарский монастырь: Образ „Предста Царица“ шитый золотом и серебром и обнизан жемчугом в венцах яхонты и жемчуг, „а около шит Деисус, да по лицу низану жемчугом з дробницею и с камнем весу в нем гривенка и полсемнадцата золотника“. От царевича Ивана — „во храм пресвятыя Богородицы панагею серебряну“. (Там же, л. 109 и 109 об.).

В 1559 году серебряный потир, вклад Ивана IV в Милешев монастырь. (А. С. Уваров. Сборник мелких трудов. М., 1910 г.).

В 1622 году „Сербской земли епископу Антонию“ кубок серебряный золоченый в две гривенки — от царя. От патриарха — образ Богоявления обложен серебром, стопа серебряная с крышкой. Приехавшему с ним священнику — чарка серебряная в 3 рубля. (ЦГАДА, ф. 52, д. 2, 1622 г., л. 37, 48 и 49).

В 1624 году „старица инока Марфа Ивановна“ послала в сербский Беочинский монастырь на престольное евангелие в серебряном окладе. (ЦГАДА, ф. 52/1, д. 3, 1629 г., л. 2).

В 1628 году Рождественского монастыря епископу Феону от царя серебряный золоченый кубок в „пол две гривенки“. От патриарха так же серебряный, золоченый кубок в „пол две гривенки“. (ЦГАДА, ф. 52, д. 8, 1643 г., л. 35). Архиепископу Аврамию — серебряный, позолоченный кубок с крышкой (там же, л. 40).

<sup>120</sup> М. Н. Тихомиров. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. Москва, 1969, стр. 166.

ВЫПИСКА 1629 г. о том, что полагается жаловать приезжему из Сербии духовенству в Москве:

„От государя митрополитам по кубку серебряному, золоченому с кровлей, в 3 гривенки, по камке куфтеру по 12 аршин, по 50 соболей по 30 рублей сорок, по 40 рублей деньгами“.

„От патриарха: по образу окладному, по кубку серебряному в две гривенки кубок. По портицу камки смирной по 12 аршин, по 40 соболей по 25 рублей сорок, по 30 рублей деньгами“.

„Епископам государева жалованья по кубку серебряному золоченому в пол две гривенки, по сорок соболей по 25 рублей сорок, по портицу камки куфтерь смирной“. От патриарха — „по кубку в пол две гривенки, по образу окладному, по 40 соболей в 15 рублей сорок, по 15 рублей деньгами.“ (ЦГАДА, ф. 52, д. 3, 1629 г., лл. 10, 11, 12).

В 1640 г., Сербския земли Хопова монастыря Никольскому митрополиту Неофиту были сделаны в Сербяном Приказе серебряные, позолоченные церковные сосуды „потир да четыре блюда да копис, да лжица, да звезда“. Весу в них 2 фунта 78 золотников (ЦГАДА, ф. 52/1, д. 5, 1640 г., л. 12).

В 1641 г. митрополиту Симеону — серебряный кубок в 3 гривенки (ЦГАДА, ф. 52/1, д. 10, 1641 г., лл. 1—17).

В 1653 г. архимандриту Виссариону Милешева монастыря „ризы камчатные и стихарь, оплечье бархатное золотное, и поручи, и патрахель, и уларь, и пояс, да подризник тафтяной“ и на престол золотный покров. (ЦГАДА, ф. 52, д. 38, 1653 г., лл. 25 и 27).

## Приложение 2

Описание приема в царском дворце прибывшего в Москву в марте 1622 г. „за милостьюней“ „Сербской земли вершадского епископа Антония и приехавшего с ним Святогорского черного попа Иосифа“ (ЦГАДА, ф. 52, д. 2, 1622 г., лл. 34—37, 40, 45, 48—58).

З июня 1622 года епископ Антоний и сопровождавший его священник были приняты „у государя на дворе“. За ними были присланы лошади с царской конюшни. Пока они ехали по городу, по всему пути стояли стрельцы всех приказов „в цветном платье без пищалей“. Епископ сошел с коня против Казенного двора, а священник — за папертью Благовещенского собора и пешком они дошли до крыльца и поднялись в Золотую Палату. „А в сенех в проходных и по крыльцу“ их встречали „дворяне большие и дворяне из городов и дьяки и подъячии всех приказов в чистом платье“.

Царь сидел в Золотой Палате, одетый в золотный опашень и черную шапку, окруженный боярами, окольными и думными дьяками в „опашенках объяринных и в черных шапках.“ Посольский дьяк Иван Грамотин „явил“ государю приехавших. Царь встал и епископ Антоний его благословил „подшед не самое блиско“, после чего его посадили справа от царя „под средним окном“. „Посидев мало“, царь приказал объявить епископу, что он жалует ему: серебряный золоченый кубок в две гривенки, 12 аршин камки куфтеру; 13 аршин багровою объяри, 40 соболей в 30 рублей и 35 рублей денег. Объявлена была также обильная еда и питье, полагавшиеся на каждый день.

Епископ Антоний и сопровождавший его священник жили в Москве до февраля, т. е. почти целый год. 29 января, перед отъездом их принял патриарх Филарет, не менее торжественно, чем царь, причем все разговоры велись через греческого переводчика. Патриарх сидел во время приема „в палате в больших саженных ризах и в клобуке большом з золотыми дробницами и с крестом.“ Рядом с ним сидели Крутицкий митрополит Иона и архиепископ Нектарий. „А под ними — князь Иван Федорович Хованский и окольный князь Данило Иванович Долгорукий, да думный дьяк Иван Грамотин“, бояре и духовенство. От патриарха епископ Антоний получил Образ Богоявления, в серебряном окладе, серебряную стопу с крышкой, камку багровую, 40 соболей в 20 рублей, 15 рублей денег.

Сопровождавший его „черный поп Иосиф“ — образ Вход в Иерусалим, 40 соболей в 15 рублей, чарку серебряную в 3 рубля и 12 рублей деньгами.

„Приезд вторичный Сербина князя Степана Милорадова, ездившего в Студеницкой монастырь для отыскания мастеров золотой и серебряной руды“. (ЦГАДА, фонд 52, № 29, 7172 (1664 г.) листы 1—4).

„И в нынешнем во 172 году июня в 20 день приехал к великому государю к Москве из Сербские земли Степан Милорадов, а в посольском приказе в распрос сказал: как он отпущен с Москвы и ехал на Киев, да на Волошскую, да на Муянскую (Румыния. — М. П.) землю, да через Дунай, Турскою землею до Студеницкого монастыря. И был он в том Студеницком монастыре полгода, до Благовещеньева дня нынешнего 172 года. И будучи он в том Студеницком монастыре и около тогож Студеницкого монастыря серебряной руды мастеров сыскивал и как они руду добывают в горах и в низких местах и как ис той руды серебро делают и опыты чинят смотрел и той руды для опыту и олова с собой привез и мастеров к великому государю к Москве призывал и великого государя милостию обнадеживал... И по ево де князь Степанову досмотру серебряную руду доставают и находят по калчагану... а калчаган де называют они серебряной руды цвет или знак. А в иных местах серебряную руду познавают по траве, и по воде, и по земле...“ Мастера рудознатцы рассказали как они разыскивают серебряную руду: „А в сербской де земле серебряную руду копают подкопами, а в иных местах как колодези... и в тех местах где копают колодези ключи бывають многие, хотя на высоких местех, а безводные не бывають. Да в тех же местех по тому ж знаку бывають поотдаль железная и медная руды“. Мастера интересовались „в Московском государстве железная руда бывает ли и железо мягкое“? Получив утвердительный ответ у узнав, что железной руды много, мастера выразили согласие ехать в Москву.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М. — Л., 1966.
- Банк А. В. Из истории изучения памятников сербского искусства в России. Сборник за Ликовне уметности. 4. Београд.
- Bah Ivan. Tri ikony iz 1687 godine u gallerei Matice Srpske u Novom Sadu. Нови Сад. 1959.
- Богоявленский С. К. Связи между русскими и сербами в XVII—XVIII вв. Славянский сборник, М., 1947, стр. 241—261.
- Василић Ангелина. Ризница манастира Студеница. Београд, 1957.
- Вујовић Бранко. Прилог познавању српског златарства XIX века. Музеј примењене уметности. Сборник 12, Београд 1968, стр. 113—120.
- Готье Ю. В. Образование сербского государства. Славянский сборник. М., 1947, стр. 7—20.
- Голенищев-Кутузов И. Н. Эпос сербского народа. М., 1963.
- Двойченко-Макрова Е. М. Из истории русско-румынских культурных связей XVI века. Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1966.
- Димитријевић Ст. М. Споменик LIII. Сарајево, 1922. Грађа за српску историју из руских архива и библиотека.
- История Югославии. т. 1. М., 1963, Изд. АН СССР.
- Каптерев Н. Ф. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. Сергиев Посад, 1914.
- Каталог ризнице манастира Пећке Патријаршије. Приштина, 1957. (Текст Ангелине Василић и Мирјане Теодоровић-Шакота).
- Кашанин Милан. Уметност и уметници. Београд, 1943.
- Ковијанић Р., Андрија Изат. Которски златар XV века. Музеј примењене уметности. Сборник 12, Београд 1968, стр. 67—75.
- Кондаков Н. П. Македония, СПб., 1909.
- Кондаков Н. П. Православное искусство в Сербии. Сборник на 1866 г., издаваемый Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном Музее. М., 1866, стр. 49—52.
- Маринковић Загорка. Један ручни крст из цркве у Сурдуку. Музеј примењене уметности. Сборник 6—7, 1960—1961 г. стр. 109.
- Мирковић Лазар. Старине Фрушкогорских манастира. Београд, 1931.
- Мирковић Лазар. Црквени уметнички вез Београд, 1940.
- Мошин В. А. Из истории сношений римской курии, России и южных славян в середине XVII в. Сборник — Международные связи России, стр. 491—511.
- Муравьев А. Н. Сношения России с Востоком по делам церкви. СПб., 1858.
- Орешников А. В. Молдавская посуда Московской Окружной Палаты. I, Прага, 1927, стр. 9—20.
- Орешников А. В. Серебряная чаша из Микулина Городища. Отчет Гос. Исторического музея 1916—1925 г. М., 1926, Приложение III.

- Пантелић Никола. Један прстен из XV века. Музеј примењене уметности. Зборник 12, Београд, 1968, стр. 77—95.
- Петров Н. И. Румњинские художественные памятники в России и возможности влияния их на русское искусство. Труды XIV Археологического съезда в Чернигове, 1908, т. II, М., 1911.
- Пичега В. И. Юрий Крижанич и его отношение к русскому государству (1618—1693 гг.). Славянский сборник. М., 1947, стр. 202—240.
- Погодин А. Л. История Сербии, СПб., 1909.
- Протасов Н. Орнаментика на чаше из Микулина Городища. Отчет ГИМ за 1916—1925 гг. М. 1926, Приложение IV.
- Пуцко Василий. Кивот Теофилакта. Музеј примењене уметности. Зборник 13, Београд, 1969, стр. 69—74.
- Средњовековна уметност у Србији. Београд, 1969.
- Стојановић Добрила. Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века. Београд, 1959.
- Татић-Ђурић Мирјана. Три византијске посуде из Народног Музеја у Београду. Музеј примењене уметности. Зборник 6—7, Београд, 1960—1961, стр. 27—44.
- Тихомиров М. Н. Исторические связи русского народа с южными славянами. Славянский сборник, М., 1947, стр. 125—201.
- Тихомиров М. Н. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969.
- Радојковић Бојана. Крстови у емаљу XVI и XVII века. Музеј примењене уметности. Зборник 1, Београд, 1955, стр. 53—86.
- Радојковић Бојана. Турско-персијски утицаји на српске уметничке занате XVI и XVII в. Зборник за ликовне уметности I. Нови Сад, 1966.
- Радојковић Бојана. Сребрна чаша властелина Санка. Зборник за ликовне уметности 2. Нови Сад, 1967.
- Радојковић Бојана. Српски окуви јеванђеља XVI и XVII века. Музеј примењене уметности, Зборник 3—4. Београд, 1958.
- Радојковић Бојана. Једна непозната група дрвених крстова са рељефима празника. Музеј примењене уметности. Зборник 5, Београд, 1959, стр. 79—98.
- Радојковић Бојана. Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности. Зборник 6—7, Београд, 1960—1961.
- Радојковић Бојана. Старо српско златарство. Београд, 1962.
- Радојковић Бојана. Српско златарство XVI и XVII века. Нови Сад, 1966.
- Радојковић Бојана. Илустрације српских штампаних књига XVI века као приручници старих српских златара. Музеј примењене уметности, Зборник 11, Београд, 1967, стр. 59—73.
- Радојковић Бојана. Остава из Пећи-колекција сликара Миленка Шербана. Музеј примењене уметности. Зборник 12. Београд, 1968, стр. 97—104.
- Радојковић Бојана. Три рада српских златара из XVI, XVII и XVIII века. Музеј примењене уметности. Зборник 13, Београд, 1969, стр. 75—81.
- Радојковић Бојана и Стојановић Добрила. Примењена уметност код Срба у средњем веку. Примењена уметност код Срба под Турцима. У Зборнику „Српска православна црква 1219—1969“, Београд, 1969, стр. 112—115 и 203—208.
- Радојковић Бојана. Накит код Срба. Београд, 1969.
- Хан Верена, Значај Анастаса Јовановића, за развој српске примењене уметности XIX века. Музеј примењене уметности. Зборник 12 Београд, 1968, стр. 29—65.
- Шакота Мирјана. Ризница манастира у Србији, Београд, 1966.
- L'Art Médiéval Jougoslave. Art et Style, 15. Préface de Vercors. Art antique et Medieval en Jougoslavie. Zagreb.
- Bach Ivan, Ruski zlatarski radovi 18 i 19 stoljeća u crkvi sv. Pijé u Zadru. Zadar 1962.
- Chefs d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest décrits par M. M. Charles Pulsky, Eugène Radisics et Emile Molinier. Paris.
- Dušanić Svetozar. Musée de l'église orthodoxe Serbe. Beograd, 1969.
- Fehér Géza. A Magyar Nemzeti Museum hodoltság Kori ezüstsészéi. Folia Archaeologica XVII Budapest, 1965, cmp. 169—199.
- Han Verena. Une coupe d'argent de la Serbie médiévale. Beograd, 1964.
- Han Verena. Les courants des Styles dans les Métiers d-Art des artisans chrétiens au XVI-e et durant les premières decennies du XVIII-e siècle dans les régions centrals des Balkans. Beograd, 1970.

- Jorga N. Les arts mineurs en Roumaine. Bucarest, 1934.
- Jorga N. L'Art Roumain. Paris, 1922.
- Gusić Marjana. Zadar Zagrebu, Riznice Zadra u Nina. Zadar, 1971.
- Marković Zagorka. Le métier d'orfèvrerie à Prizren. Priština, 1964.
- Ostrogorsky Georges. Problèmes des relations byzantino-serbes au XIV-e siècle. Thirteenth international Congress of byzantine Studies. Main Papers. Oxford, 1966.
- Nicolescu Corina. Argintaria. Bucuresti, 1968.
- Radojčić Svetozar. Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst. Tortulae. Rom, Freiburg, Wien, 1967.
- Voinescu Teodora. Сmp. 337—357.. Studii si Materiale de Istoria Artei. Repertorium monumentelor si Objectelor de Arta din tumpel lu Stefan cel Mare. Bucuresti, 1958.
- Фото с предметов собрания Государственного Исторического музея выполнены А. К. Тарасевичем.





## ПРЕПИСИВАЧКА ШКОЛА ПОПА ЈОВАНА ИЗ КРАТОВА И ЊЕНИ ОДЈЕЦИ У КАСНИЈЕМ МИНИЈАТУРНОМ СЛИКАРСТВУ

Зајорка ЈАНЦ

Није нам сачувано много рукописа са минијатурама из раздобља од пропасти Српске средњовековне државе па до обнове Српске патријаршије у Пећи. Због тога је посебно драгоцена група рукописа кратовског попа Јована и његових ученика Лазара и Петра. Њихова делатност обухвата другу и трећу четвртину XVI века, а поникла је у годинама турског надирања према северу Балкана. Многи уметници напустили су тада своју постојбину бежећи пред таласом османлијских освајања. Зато рад једног, у своје време популарног, сликарског и преписивачког атељеа у тешким данима под Турцима, добија још већи значај.

Почетком XVI века, у крајевима преко којих су прешли рушилачки походи Турака, долази до извесног смиривања. Постепено се обнављају запуштени и срушени манастири. Тредесетих година XVI века путописци који пролазе кроз српске земље бележе да су манастири опет постали богати, да имају велика имања и да се запуштене цркве обнављају и украшавају. Под утицајем сређивања политичких и економских прилика, поново долази до процвата уметности и занатства. Тако је и стари рударски центар Кратово доживљавао економски и културни успон. Многа оновремена документа и записи обавештавају нас о појави нових ктитора који преузимају улогу ранијих владалаца и властеле у подизању, украшавању и обнављању манастира и цркава у ближој и даљој околини Кратова.<sup>1</sup> Из натписа на зиду манастира светог Прохора Пчињског дознајемо да се „...Пописа въ лето 1489. (с.ц.ξ.з.) и плати Маркн штъ Кратова попа Радоне син...“<sup>2</sup>.

У другој четвртини XVI века истиче се имућна породица Пепића из које је посебно значајна и интересантна личност кратовског кнеза Димитрија. Јован Радонић наводи да су Пепићи били закупци бакарних и сребрних рудника, које је, према Евлији Челебији, издавао под закуп Скопљански Санџак.<sup>3</sup> Због својих услуга околним манастирима, помињу се често Георгије, Никола и Димитрије Пепићи. У Поменицима манастира Леснова,<sup>4</sup> Прохора Пчињског<sup>5</sup> и у Епистолару манастира Продрома (Слепче)<sup>6</sup> видимо да је братији манастирској наложено да њихова имена помиње стално на литургији. Кнез Димитрије је био ктитор и заштитник Продрома у чијим записима налазимо доста података о његовом животу и раду.<sup>7</sup> Други од браће Пепића био је Никола који, према Лесновском поменику, „... сагради ћелије у Леснову, у чему су оскудевали, стару припрату која је била разорена, сазида каменом и украси всаким украшенијем, приведе воду, сагради крстилницу од мермера из далека привезеног... еште на метоху манастира глаголем Шибин, храм светог Георгија сазида од основа са свим украсима црквеним... купи манастиру њиве и ливаде и приложи окупуеној братији црквене одежде и слично...“. Даље се помиње и манастир Пирг на реци Злетовштици и други.<sup>8</sup> У свим овим документима Кратово се помиње као „Богохранимо место Кратово“. Још од XV века у Кратову је негована преписивачка делатност. Колико је велики углед уживало Кратово видимо из записа неких преписивача који и касније, када више нису радили у Кратову, наводе своје кратовско порекло. Тако у рукопису „Чланци из Синтагме Матије Властара“, преписаном у Охриду 1480. године, преписивач — дијак Димитар — бележи поред осталог, да је „од богохранимог места Кратова“<sup>9</sup>.

Године 1526. у некој од цркава или манастира у Кратову ради поп Јован — Србин од места Кратова, како је сам себе називао у својим записима. Значај и место које је дато у нашој историји уметности, а такође у румунској и бугарској литератури, попу Јовану и његовој преписивачкој школи указују на потребу ширег проучавања његовог рада и доприноса нашој и балканској уметности уопште.<sup>10</sup> Ово посебно зато што су поп Јован и његови уче-

<sup>1</sup> Ј. Радонић, Епистолар манастира Продрома (Слепче) из XVI века, Споменик СКА XLIX, Београд 1910, 57.

<sup>2</sup> Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, Београд 1902., бр. 357.

<sup>3</sup> Ј. Радонић, н. д. 57.

<sup>4</sup> Ст. Новаковић, Српски поменици XV—XVIII века, Гласник српског ученог друштва XLII, Београд 1912, 13.

<sup>5</sup> Ст. Новаковић, Пчињски поменик, Споменик СКА XXIX, Београд 1895, 10.

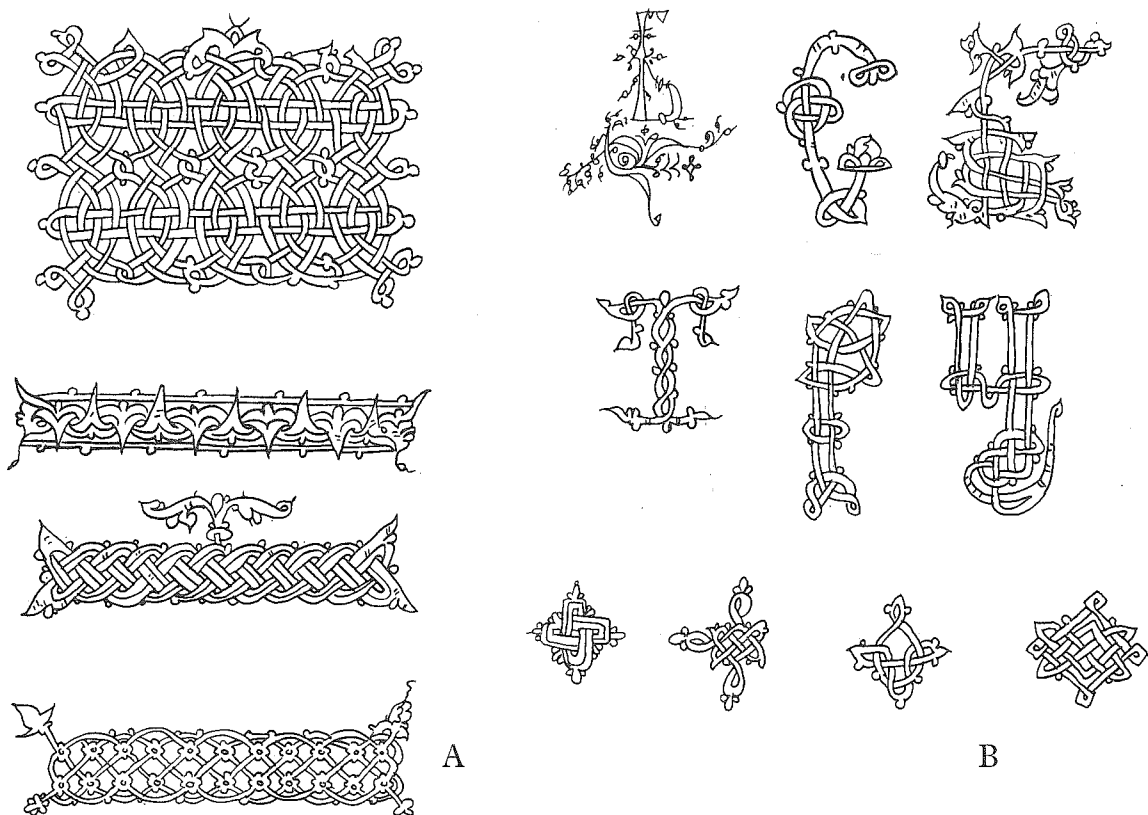
<sup>6</sup> Ј. Радонић, н. д., 58.

<sup>7</sup> Ј. Радонић, н. д., 58.

<sup>8</sup> Ст. Новаковић, Српски поменици... 13.

<sup>9</sup> Књига се налази у Библиотеци „Лењин“ у Москви, фонд Григоровича бр. 27; на податку захваљујем другарици Љубици Ђорђевић, кустосу Народне библиотеке у Београду.

<sup>10</sup> Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 18, т. XVI и XVIII — V. Bratulesku, Miniaturi si manuscrisi din museul de artă religioasă, Bucuresti 1939. № 39, s. 17; № 40 и 41, s. 18 — С. Радој-



Сл. 1. Поп Јован, Молитвеник из 1526. године, Библиотека српске Патријаршије у Београду  
 Fig. 1. Livre de prières copié par le pope Jovan en 1526, Bibliothèque du Patriarcat de Serbie à Beograd

ници унели један нов манир у српско минијатурно сликарство. Академик С. Радојчић наводи да се популарност кратовске школе огледала у њеној експанзивној моћи и да је она радила за бугарске и румунске наручиоце, док се њена орнаментика преносила и даље у Босну, Славонију, Срем и Русију.<sup>11</sup>

Орнаментика кратовских преписивача утицала је на оновремене рукописе, а оставила је и знатног трага у орнаменталном украсу рукописа XVII и XVIII века. Академик С. Радојчић истиче да је овај скрипториј имао знатног удела у оживљавању и обнови делатности хиландарских преписивача у периоду од 1630. до 1680. године.<sup>12</sup> Све је ово учинило да Кратовска школа попа Јована буде узета за предмет овога рада. О попу Јовану не знамо много. Према очуваним рукописима можемо пратити његову уметничку делатност од 1526. до 1583. године. Са сигурношћу се може претпоставити да је написао далеко већи број рукописа, но што је ових девет, колико нам је до данас од њега очувано.

Рукописи попа Јована расути су по музејима и библиотекама у нашој земљи, Бугарској, Румунији, Совјетском Савезу и на Светој Гори. Према записима на овим рукописима можемо добити само неповезане податке о његовом животу и раду. Све то, поткрепљено општим историјским чињеницама, осветљава нам, мада не континуирано, још недовољно проучене прилике и услове под којима је поп Јован стварао.

Највећи број очуваних рукописа поп Јован је писао у Кратову. Крај живота је провео у Влашкој, у Крајови (или Краљеви, како он пише), где је за влашког војводу Михну писао два или три јеванђеља. Са првим рукописом поп Јован се јавља 1526. године. То је Молит-

чић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, 16, 51—52 — Исти, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 65 — Исти, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова САНУ, књига XLIV, Византолошки институт књига 3, Београд 1955, 170 — Л. Мирковић, Протопоп Јован Србин из Кратова, преписивач и минијатор књига (1526—1583. год.), Богословље, св. 1, Београд 1957, 22 — С. Nicolescu, Miniatura și ornamentul cărții manuscrise din Tarile Române Sec. XIV—XVIII, Catalog, București 1964, fig. 27 — Istoria Artelor Plastice in Romania, București 1968., Marija-Ana Musicescu si Emil Lăzărescu, Manuscrisul si artele grafice, 276 — А. Божков, Дело то на зографа Йоан от Кратово, „Изкуство“, св. 10, София 1968, 23—25 — исти, Художественото наследство на манастира Зографа, „Изкуство“ бр. 6, София 1970, 15—23. А. Boschkov, Die Bulgarische Malerei von den Anfängen bis zum 19 Jahrhundert, Recklinghausen 1969, 168, 246 — sl. 155 a i 155 b.

<sup>11</sup> С. Радојчић, Старе српске минијатуре, 52.

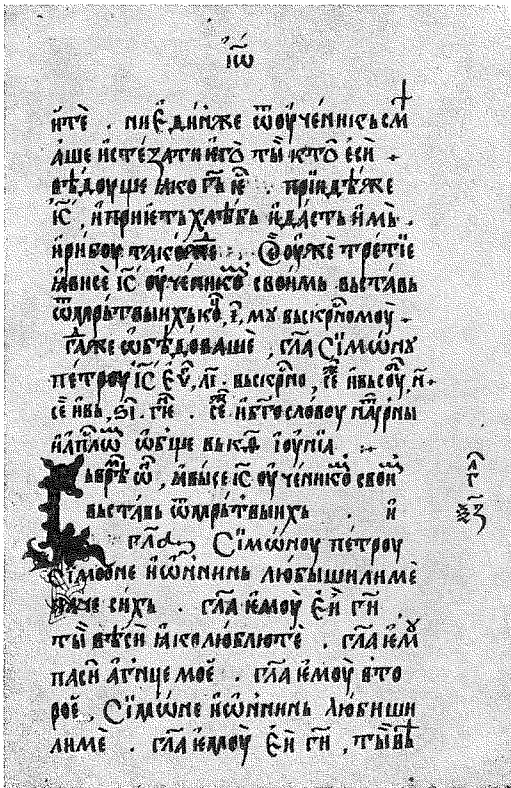
<sup>12</sup> С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, 170.

веник мањег формата (19,8×14,5 cm) који је писао „... господиѣ родителю...“. О овоме нас обавештава запис на листу 370' исписан ситним полууставом. Он не личи на парадне записе изграђеног преписивача, које срећемо у његовим каснијим рукописима.<sup>13</sup> Ово је уједно и најоширнији запис, у коме користи и већ познате фразе где моли све оне до којих књига дође да читајући исправљају што је погрешно: „... и не кљните пониже не писа дхѣ свети ни ангал нѣ рѣка грѣшна.“

Можемо претпоставити да је 1526. године био још ђак, пошто при крају записа каже: „... а 8чителъ мой мало приходяше“, што указује на чињеницу да му школовање није било редовно, и да му учитељ није био стално крај њега; можда чак није био ни из Кратова. Из текста записа дознајемо нешто више о његовом личном расположењу и о приликама у кратовском крају: „... а мисли ме сметах8 печалию житїа сега свѣта свѣтнаго, пониже вех8 и времена зла, а смѣрти по места често вивах8...“

Сам текст молитвеника коректно је исписан крупним и јасним полууставом са потезима којим ће се одликовати и његови каснији рукописи.

Цртани украс овога рукописа је неуједначен, узет је из разнородних ранијих и савремених узора, и оцртава тек бледе контуре каснијег рутинираног преписивача и сликара. Заставе, иницијали и вињете, којих је доста, цртане су пером и колорисане бледо жутом, црвеном и зеленом бојом. Ту још нема трага пуног колорита плавих и ружичастих тонова сликара попа Јована „Последни въ священъцѣхъ“. Свуда доминира преплет, од прастарих балканских узора до преплетених кругова типичних за рукописе XV и XVI века, (сл. 1а). Фигуралних представа нема. Иницијали, велики, чисти и читљиви, карактеристични су за иницијале које ће поп Јован користити кроз цео свој преписивачки рад (сл. 1б). На листу 82. исцртана је рука која благосиља, са јаким палцем и другим прстима. На овакав начин цртана и овако велика рука, која захвата 8 редова текста, доста је ретка у нашим рукописима. Молитвеник се налазио у Патријаршијској библиотеци у Сремским Краловцима; сад се налази у Библиотеци Српске патријаршије у Београду под бројем 171. Заведен је као Требник епископа архилског Доротеја.



Сл. 2. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1558. године, Публична библиотека, Ленинград

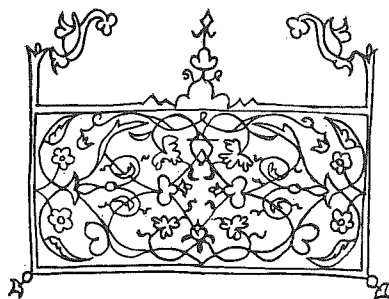
Fig. 2. Evangélaire de 1558 par le pope Jovan, Publičnía biblioteka, Leninegrad



Сл. 3. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1558. године, почетак јеванђеља по Марку, манастир, Зоограф. (снимак по А. Божкову)

Fig. 3. Evangélaire de 1558, par le pope Jovan, début de l'Evangile selon Marc, Monastère de Zoographe (reproduction d'après A. Božkov)

<sup>13</sup> Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, бр. 455; Л. Микровић, Протопоп Јован Србин из Кратова..., 23.



А

Сл. 4. Поп Јован, Литургија из 1567. године, Библиотека Рилског манастира 4б. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1583. год. Румунска академија наука, Букурешт. 4ц. Поп Јован, Литургијар из 1567. год. Библиотека Рилског манастира

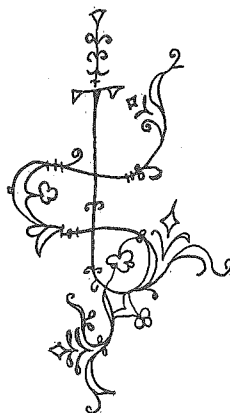


Fig. 4a. Liturgiaire de 1567, par le pope Jovan, Bibliothèque du monastère de Rila; 4b. Evangélicaire de 1583 par le pope Jovan, Musée des Beaux Arts de Bucarest. 4c. Liturgiaire de 1567, par le pope Jovan, Bibliothèque, du monastère de Rila.

С

Интересантно је да на овај рукопис скреће пажњу И. Руварац због додатог зборника правила у коме се помиње реч патерини (Патерини). Руварац истиче да ни у једном српском споменику није нашао реч патерини, како су називани босански јеретици.<sup>14</sup> Ово је иначе значајно због става кратовских преписивача према богумилима у Босни.<sup>15</sup>

Следећи сачувани рукопис попа Јована је Четворојеванђеље писано 1558. године. Ј. Иванов га помиње у опису манастира Зографа на Светој Гори.<sup>16</sup> Одломак овога рукописа чува се у ленинградској Публичној библиотеци „Салтиков-Шчедрин“ у збирци Порфирија Успенског (Ф I 599).<sup>17</sup> То је само један лист искинут из јеванђеља по Јовану, зачало 67. Текст је исписан финим крупним полууставом, црним и црвеним мастилом. При дну листа је само један скромнији иницијал рађен зеленом бојом и златом. Изгледа да је преписивач првобитно предвидео да иницијал буде постављен два реда ниже, пошто се испод обојеног слова назире контуре другог, рађене црвеним мастилом. На доњем рубу листа оловком је забележено да је лист из Зографа, година и зачало (сл. 2). Одговарајући део текста у београдском Реметском јеванђељу из 1580. године (Музеј српске православне цркве) има истакнут иницијал **В**, док је на листу из Зографа **в**. У самом тексту су коришћена друга слова и скраћенице за исте речи, што указује на други предлогач или на еволуцију у писању. Године 1970. А. Божков објављује своју студију о уметничком наслеђу манастира Зографа у којој говори и о два поп Јованова рукописа.<sup>18</sup> Тако дознајемо да се ово јеванђеље из 1558. године умногоме издваја од каснијих радова попа Јована. И по листу из Лењинграда рекло би се да је рукопис доста сиромашан, али је то ипак поп Јованов стил. Међутим, портрет јеванђелиста Марка сасвим изненађује по томе што заузима читаву страну, а и по одсуству било каквих оквира и типичних кратовских декоративних елемената. То је ауторски портрет какве срећемо у многим скромнијим рукописима XVI и XVII века, осредње цртан са слабо изграђеном перспективом. Божков објашњава ову појаву настојањем да се изврше све поруцбине и брзином рада, што је ограничавало масјторову фантазију. Понављање мотива и ликовних допуна

<sup>14</sup> И. Руварац, Нешто о Босни Дебарској и добро-босанској епископији и о српским манастирима у Босни, Годинишница Николе Чушића II, Београд 1878, 252.

<sup>15</sup> „... Есакаго јудѣаго съ еретиком или пијачаго или дрѣвкен дѣвѣаго и любви единению, сирѣу съ Армениом, или съ Павликином или же съте патеринин и богомили, таковаго анаѣла“.

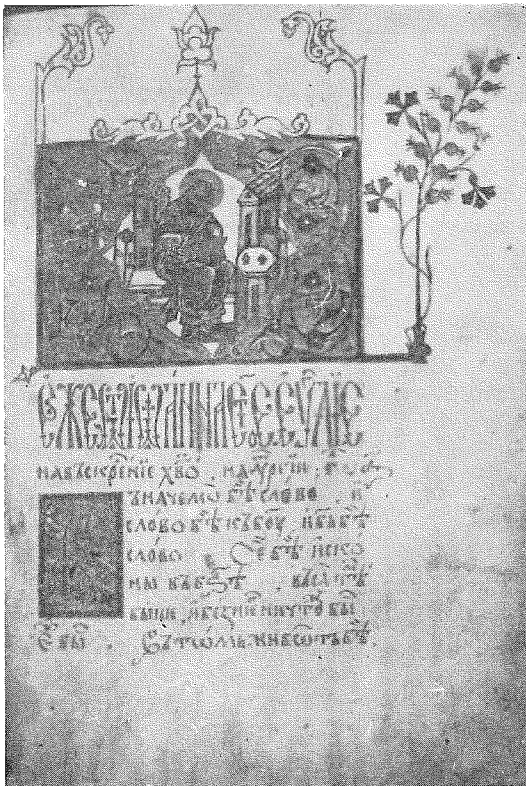
<sup>16</sup> И. Ивановъ, Български старини изъ Македония, Гофия, 1908 №, 24 187.

<sup>17</sup> Љ. Стојановић, Записи... књига I, бр. 598.

<sup>18</sup> А. Божков, Художественото наследство на манастира Зографа..., 15—23,

текста повезује са једним поп Јовановим записом на маргини, који гласи: „Пиши грешнице, пиши...“<sup>19</sup> у рукопису из 1579. године (сл. 3).

После овог првог „Зографског“ јеванђеља следе још четири у размаку од неколико година. Најпре имамо Четворојеванђеље писано: „По заповести Господина Матеа Ламбалариа софијске цркве...“ у дане Господина кнеза Димитрија“. Рукопис се сада налази у библиотеци Црквеног историјско-археолошког музеја у Софији.<sup>20</sup> Сада већ имамо пред собом рад формираног минијатуристе који се прочуо далеко ван граница своје постојбине. То је уједно и потврда чињенице да је у међувремену морао написати већи број рукописа, када је стекао такву рутину. У овом рукопису имамо и његов уобичајени формат, спретан и више четвртаст (28,5 × 18 cm.) који није тако чест у XVI веку. Писмо је леп и јасан устав исписан црним, плавим и златним словима. Пред сваким јеванђељем је велика правоугаона застава испуњена стилизованим биљним преплетом сликаним претежно плавим, мало хладним тоновима и и златом, са малим партијама у црвеној боји. У средини ове орнаменталне заставе налази се ромбично поље ограничено изломљеним луком у коме је фигура јеванђелисте који седи на широкој клупи са књигом на коленима. Иза њега је архитектура, пред њим стојић за писање. Фигура јеванђелисте са мало испупченим челом, дата је у наивном скраћењу. Натписи увек српски: спн иω; спн мѡ итд. Са стране, у десном пољу маргине, налази се гранчица са цветом дивље руже, зумбула или каранфила, чије су стабљике укомпоноване у преплет, који као стабло овога букета излази из чвора повезаног са доњим рубом заставе. Некад је место чвора мала трбушаста ваза постављена у слободни простор маргине. Овако компонован портрет јеванђелисте у пољу чији оквир има изразити исламски карактер (о чему ће касније бити више речи), а пре свега кита цвећа, биће надаље „знак распознавања“ радова попа Јована. У колориту његових радова преовлађују плави, црвени и зелени тонови. Испред сваког поглавља налази се тракаста орнаментална застава компонована од преплета или увојитих палмета, рађена златом, плавом и ружичастом бојом. Облици орнамента су по рубовима наглашени белим.



Сл. 5. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1567. год.  
Црквени историјско-археолошки музеј Софија  
Fig. 5. Evangélaire de 1567 du pope Jovan, Musée ecclésiastique, archéologique et historique de Sofia.



Сл. 6. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1567. године,  
Црквени историјско-археолошки музеј, Софија  
Fig. 6. Evangélaire de 1567 du pope Jovan, Musée ecclésiastique, archéologique et historique de Sofia.

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> С. Сподострановъ, Описъ на рѣкописитѣ въ вѣданотеката при св. Синодѣ на Българската црква въ Софiя, Софiя, 1900, 54, №, 34/139.





венoм музеју у Софији. Рукопис је украшен са великом пажњом; по колориту, орнаментици и цветним детаљима на маргини он је врло раскошан. Портрети јеванђелиста су у уобичајеним ромбичним пољима у богатим заставама, где се смењује разноврсна јерменска и исламска флорална орнаментика. Подлога је углавном златна, док су орнаментални облици плави, црвени и више тонова светлосазелене боје. Иницијали су разноврсни и укомпоновани у чврсту целину графичког решења читаве странеце. И овде се појављују иницијали у правоугаоном пољу са цветном подлогом, какви су и у Молитвенику у Рилском манастиру (сл. 5 и 6).

Две године касније, 1569, поп Јован опет пише четворојеванђеље.<sup>24</sup> Бележи га Ј. Иванов у поменутом опису старина из манастира Зографа.<sup>25</sup> Из овога рукописа Успенски је такође искинуо један лист из јеванђеља по Јовану, зачало 67, које се чува у Публичној библиотеци у Ленинграду (Ф Л 602).<sup>26</sup> Текст је исписан лепим полууставом, црним и црвеним мастилом. При дну странеце налази се иницијал Б изведен плавим контурама и сликан златом (сл. 7).

Да није А. Божков објавио једну минијатуру из овога рукописа, остало би нејасно и порекло једног колор-дијапозитива, који је очевидно из истог рукописа. Може се слободно рећи да је то најлепши рукопис попа Јована за који знамо. У много чему је сличан са јеванђељем из 1567. године из Митрополије софијске, али по богатству орнаментике, живости и бујности цветних букета на маргинама, који би се могли уклопити и у слике оновремених европских мајстора, представља највећи домет кратовског сликарства. С једним оригиналним листом из Лењинграда и две фотографије (почетак јеванђеља по Марку и по Матеју) можемо сасвим дочарати вредност овог велелепног рукописа. Цветови каранфила, зумбула, лале и нара су црвенкасти, стабљике светлосазелене. Подлога заставе са портретом је црвенкаста и неуједначена, орнаментика је рађена златом, док су неке партије плаве и зелене. Све то по-



Сл. 9. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1569 год. манастир Зограф (снимак према колор-дијапозитиву)

Fig. 9. Evangélaire de 1569 par le pope Jovan, monastère de Zoographe (photo d'après une diapositive en couleur)



Сл. 10. Поп Јован, Урвишко или кокаљанско четворојеванђеље из 1579. године, Црквени историјско-археолошки музеј, Софија (снимак по А. Божкову)

Fig. 10. Evangélaire d'Ourvicha ou de Kokalja de 1579, par le pope Jovan, Musée ecclésiastique, historique et archéologique de Sofia (reproduction d'après A. Božkov).

<sup>24</sup> Љ. Стојановић, Записи..., књига I, бр. 674.

На дијапозитиву захваљујем другарици Луцији Цернић, кустосу Народне библиотеке у Београду.

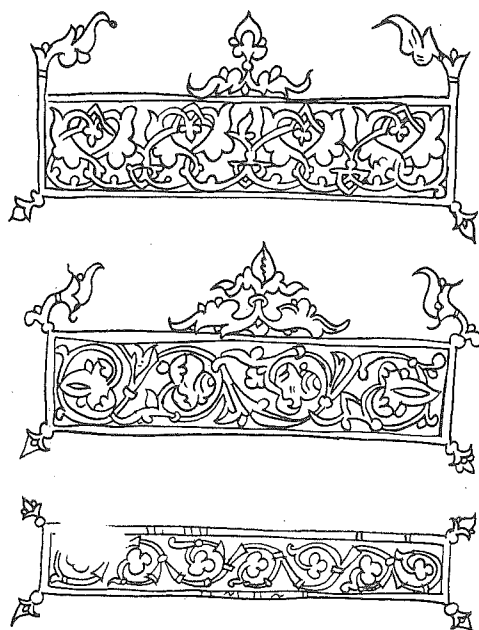
<sup>25</sup> И. Ивановъ, н.д. № 29, 198.

<sup>26</sup> И. А. Бычковъ, Краткий обзоръ сованія Рукописей принадл. Сп. Порфирию, СПб. 1884, 53; А. Божков, художественото наследство..., 17.



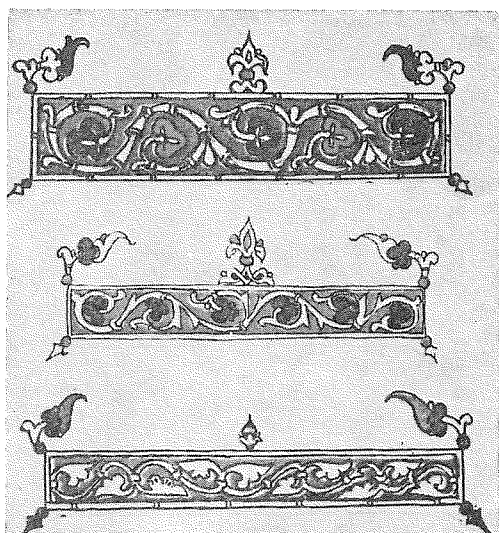
Сл. 11. Поп Јован, Четворојевањђе из 1580. године, Музеј српске православне цркве у Београду

Fig. 11. Evangélaire de 1580 par le pape Jovan, Musée de l'Eglise orthodoxe serbe, Beograd,



Сл. 12. Поп Јован, Четворојевањђе из 1583. године, Музеј српске православне цркве, Београд

Fig. 12. Evangélaire de 1580 du pape Jovan. Musée de l'église orthodoxe serbe, Beograd,



Сл. 13. Поп Јован, Четворојевањђе из 1583. године, Уметнички музеј, Букурешт

Fig. 13. Evangélaire de 1583, par le pape Jovan, Musée des Beaux Arts, Bucarest.

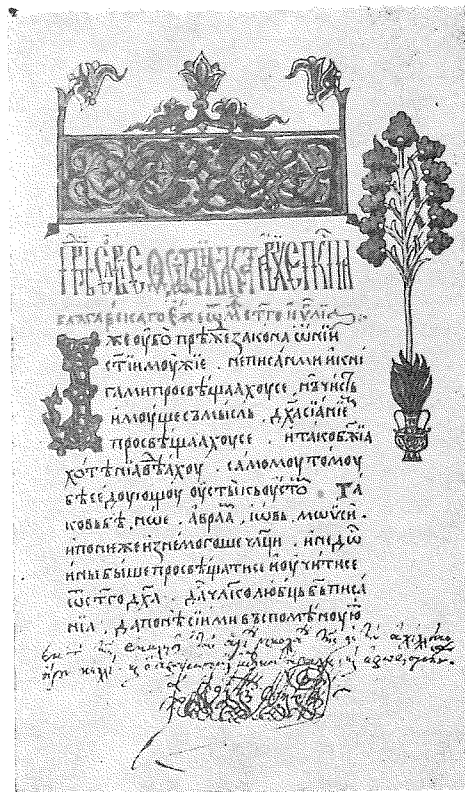
Сл. 14. Поп Јован, Четворојевањђе из 1583. године, Уметнички музеј, Букурешт

Fig. 14. Evangélaire de 1583, par le pape Jovan, Musée des Beaux Arts de Bucarest.





Сл. 15. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1583. године, Уметнички музеј Букурешт  
Fig. 15. Evangélaire de 1583, par le pope Jovan, Musée des Beaux Arts de Bucarest.



Сл. 16. Поп Јован, Четворојеванђеље из 1583. године, Уметнички музеј Букурешт  
Fig. 16. Evangélaire de 1583, par le pope Jovan, Musée des Beaux Arts de Bucarest.

везано са резеда архитектуром и плавим ћерамидама на крову допуњава изванредан штимунг и топлину тоналитета, а изнад свега указује на поетске склоности попа Јована (сл. 8 и 9).

Године 1579. поп Јован пише Урвишко или Кокалјанско јеванђеље; названо тако по Кокалјанском манастиру „св. Архангела“,<sup>27</sup> сада у Црквеном историјско-археолошком музеју у Софији. Јеванђеље има 288 листова, а формат му је 28,3×20 cm. Неуобичајено, поп Јован се овде потписао изнад заглавља, на почетку јеванђеља по Матеју: „... писа гоѣшнѣи поп ѿ протопопа ... зпз ...“. На листу 78, такође при врху, поп Јован је забележио интересантну мисао: „... Рѣка писавшаа гробо тлѣе книга же прѣвѣде во вѣкѣ“. <sup>28</sup> По општој стилизацији застава овог јеванђеља рекло би се да се поп Јован овде приближава последњим својим познатим рукописима, писаним у Крајови 1580. и 1583. године. Медаљон у који је смештен портрет, рецимо јеванђелиста Матеја, добија заобљене углове, те се више приближава четворолисту. Архитектура, а особито људска фигура финије је цртана и пропорционалнија. Подлога је златна, орнаменти дискретно резеда, зелени, љубичасти, црвени и плави. Од четири листа са портретима два имају на десној страни букете цветних гранчица, који се по звучности боја приближавају златном фону заставе. По јачини боја и живости ове „мртве природе“ скоро надмашују саму минијатуру (сл. 10).

Кокалјанско јеванђеље је последње за које се зна да је писано у Кратову.

Урвишко јеванђеље је завршено 1579. године, а марта 1580, поп Јован се јавља са новим, писаним: „... вѣ земли угрволаѣискои вѣ мѣсто краљѣво вѣ дѣни господнѣни ѿ михна воєвод“. <sup>29</sup> Оно се чува у Музеју српске православне цркве у Београду. Немамо никаквих података о томе да ли је у међувремену, у периоду од 11 година, радио још на неком рукопису. Вероватно је прелазак у Влашку и уклапање у нову средину морало изазвати и поремећаје у његовом раду.

<sup>27</sup> А. Божков, Делото на зографа поп Иоан от Кратова, 24.

<sup>28</sup> Исто, 24.

<sup>29</sup> Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира... 18, Т. XVI и XVIII; С. Радојчић, Старе српске минијатуре, 51—52, Т. XLI.



Према В. Братулеску, који се посебно осврће на рукописе писане у Румунији и за румунске наручиоце, рекло би се да је поп Јован писао у Крајови три јеванђеља.<sup>30</sup> Два 1580. и једно 1583. године. Два су се налазила у Великој Ремети, а једно је у Уметничком музеју у Букурешту. Као што је речено, Братулеску помиње три јеванђеља, од којих су два била у Великој Ремети, али у нашој литератури познато је само једно. То је оно у Музеју српске православне цркве у Београду. Врло вероватно да је Братулеску располагао подацима на основу којих је у своју књигу унео и то, нама непознато јеванђеље. Штавише, поменуо га је као прво по реду и навео да је слично ономе које је писано 1583. године, такође у Крајови.

Београдско Реметско четворојеванђеље објављено је; заправо, објављене су само стране са портретима јеванђелиста<sup>31</sup> (сл. 11). Не издваја се много од онога последњег које ће поп Јован писати 1583. године. Далеко су интересантније орнаменталне заставице пред појединим поглављима. Рађене су на златној подлози. На листовима 76, 125 остале су само у цртежу, док су на листовима 1, 208 и 272 рађене златом, зеленом, плавом, пурпурном и ружичастом бојом. То су углавном испреплетани биљни облици, често палмете и тролисти. Већина њих се понавља у много варијанти (сл. 12).

Последње засад познато јеванђеље попа Јована писано је такође у Крајови 1583. године по поручбини војводе Михне. Братулеску му даје значајно место у својој књизи и доноси све илустрације у боји.<sup>32</sup> Орнаментика у овом и у београдском Реметском јеванђељу је врло слична. Физиономије јеванђелиста су различите, мада је скоро у свим јеванђељима лице св. Јована издужено и финије обрађено; скоро као да га није радио исти мајстор. То се може рећи и за портрете јеванђеља у Софији. Гранчице са стране заглавља имају цветове зумбула, дивље руже и лале. Орнаментика пред другим поглављима компонована је од преплета, палмета и тролиста, које поп Јован редовно користи, можда у једној својој посебној стилизацији. Нема ту архаичног преплета из старих балканских рукописа, какав налазимо у његовом првом рукопису — молитвенику из 1526. године и каквом се враћају његови ученици. Све је то рађено више сликарски, четком и на неки начин сенчено једном бојом у више тонова, од којих је једна увек бела (сл. 13—16).

Не знамо за разлоге због којих је поп Јован напустио своје „Богохранимо место Кратово“ и отишао у Крајову. Обично се сматра да су уметници и поједине занатлије, бежећи испред Турака напустили своју постојбину и одлазили у крајеве преко Саве и Дунава, па даље у Румунију и Русију. Изгледа да са попом Јованом није било тако. Српско-румунски пријатељски односи успостављени су много раније, и њима су много допринеле жељене везе између нашег и румунског племства. Многи манастири у Србији и Македонији примали су помоћ у новцу и културним предметима од влашких и молдавских бојара. О томе говоре и многа документа. На листу 31. Пчињског поменика забележено је црвеним мастилом: „... помени Господи благочастива Јована Влада и госпођу его Марију“. Касније је црним мастилом додато: „помени Господи благочастиваго Господара Јована Радула војводу и Госпођу его Каталену“.<sup>33</sup> Његоје и Деспина настављају бригу око српских манастира: дају богате дарове, помажу, поред осталих, манастир Трескавац.<sup>34</sup> Године 1533. Петар Папес и Јелена помажу манастире Лесново, Кратово и друге.<sup>35</sup> У канцеларији Петра Рареша ради између 1540. и 1550. године као писар Лука Србин.<sup>36</sup> Врло је вероватно да је поп Јован као угледни и чувени преписивач и минијатуриста био позван у Влашку и да је зато отишао из Кратова. Око 1579. године, када је прешао у Румунију, он је морао бити стар, па је можда и то учинило да су му евентуалне неприлике са Турцима изгледале теже подношљиве.

Тако се поп Јован нашао у Влашкој и тамо радио изванредно луксузна јеванђеља, преко очекивања прецизна, лепо сликана и писана, иако је тада морао имати бар 70 година. Истина, запис из јеванђеља писаног у Крајови 1583. године даје један интересантан податак: „...что погрѣших простете понеже съ зрцалом пѣсах...“.

У народу се и данас понекад реч зрцало употребљава за наочаре или за лупу (повећало). Склона сам да верујем да је пре била у питању лупа, пошто у нашим крајевима и у XVII веку наочари представљају реткост и у Дубровнику, где их употребљавају само племићи и богати трговци.

<sup>30</sup> V. Bratulescu, *Miniaturi si manuscrite din museul de artă religioasă, București 1939.* № 39, s. 17; № 40 i 41, s. 18.

<sup>31</sup> Л. Мирковић, н. д., 18.

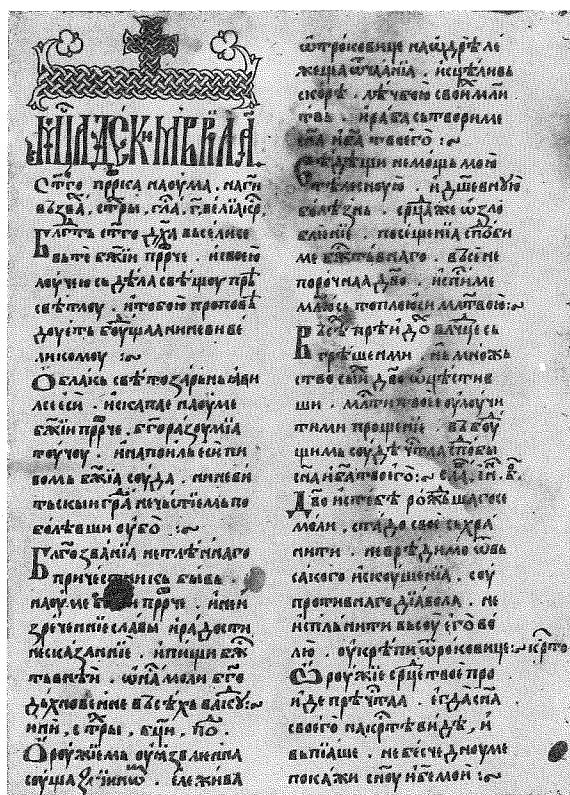
<sup>32</sup> V. Bratulescu, н. д. № 41, s. 18.

<sup>33</sup> Ст. Новаковић, Пчињски поменик, I, 8.

<sup>34</sup> Ioan-Radu Mircea, *Relation culturelles Roumano—Serbes au XVI<sup>e</sup> siècle, Revue des Études Sud-Est urpéennes, Tom I, Bucuresti 1963.* 388, № 47.

<sup>35</sup> Исто, 392, № 65.

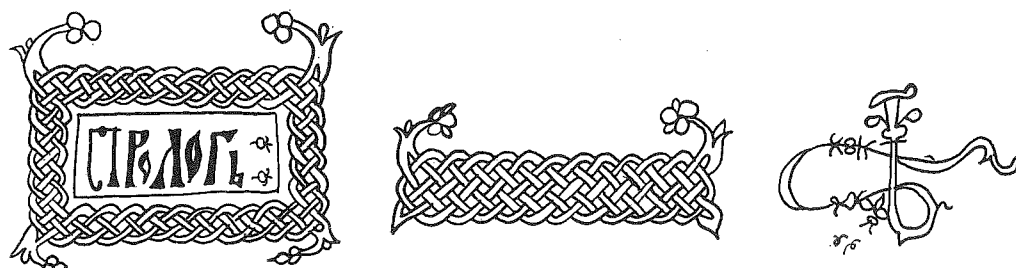
<sup>36</sup> Исто, 394, № 71.



Сл. 17. Поп Лазар, Четворојевањђеље 1571. године, Историјски музеј, Москва  
 Fig. 17. Ménologe de 1571 par le pope Lazar, Musée historique de Moscou

Гледано у целини, сликарство попа Јована значи у српском минијатурном сликарству новину. Сам начин постављања медаљона са портретом у орнаментално поље заглавља узето је из старијих рукописа, највероватније хиландарских. Интересантно је да је поп Јован увек своје портрете стављао у оквир ромбичног поља ограниченог изломљеним луком, који је изразито исламског порекла. Овај облик налазимо и на средњовековном намештају, особито оном који је представљен у сликарству Моравске школе. Налазимо га и на минијатури св. Луке у четворојевањђељу Старе српске цркве у Сарајеву (крај XIV или почетак XV века). Ту је приказан сто са плочом истог облика какав имамо на портретима попа Јована. Изузетак представља Урвишко (Кокалјанско јеванђеље) из Софије, код кога су изломљени лукови заобљени и приближавају се чистом четворолисту (сл. 10). Обиље исламских елемената у орнаменталним детаљима, од застава у јеванђељима па до изванредно рађених арабески у малом литургијару у Рилском манастиру, даје посебно стилско обележје и нову свежину сликарству наших рукописа XVI века. А. Божков указује на повезаност орнаменталних застава с источњачким ћилимима, особито по јасноћи, чистоти боја и преплету.<sup>37</sup>

Специфичну ноту кратовском сликарству дају гранчице са врло мало стилизованим цветовима зумбула, дивље руже, лале и каранфила, које поп Јован поставља десно од великих застава на почецима јеванђеља. Као исламски елементи, ове гранчице су продрле у балканску и средњоевропску уметност. Таква једна гранчица залутала је и у рукописни путопис Johanesa



Сл. 18. Поп Лазар Пролог Лесновски, из 1572. године, Југославенска академија наука и умјетности, Загреб  
 Fig. 18. Prologue de Lesnovo, de 1572, par le pope Lazar, Académie Yougoslave de la Science et des Arts, Zagreb

<sup>37</sup> А. Божков, Художественото наследство... 23.



de Menderville, Reise ins heilige Land, на лист 167, који се чува у бечкој Националној библиотеци (Cod. 12449). Рукопис је настао у Јужној Немачкој крајем XV века. Сличну границицу дивље руже имамо и на дрворезним дверима митрополита Антонија из Пећи (које су настале у времену између 1557. и 1570. године), а постављена је крај ногу богородице у благовестима<sup>38</sup>. Међутим, сматрам да порекло ових граничица треба тражити у турској уметности, првенствено у керамици, где су ови мотиви најчешћи, и онда у старим јерменским рукописима, где их налазимо врло слично компоноване као код попа Јована.<sup>39</sup> Ликовна вредност ових цветних детаља, композиција, или, боље рећи, мртвих природа на маргинама кратовских рукописа потпуно је на висини сликаних застава са портретима; чак их у неким случајевима по живости колорита и композицији и надмашују. Овоме треба додати и можда најпоузданији „елеменат распознавања“ поп Јованових радова и радова његових ученика — фино цртане декоративне мотиве при завршецима текстова (сл. 4ц).

Сенчење белим, које поп Јован употребљава у своме сликарству, ослања се делимично на светогорске рукописе XIV века, као што је јеванђеље Николе Станојевића, или пак на Беседе Исака Сирина из Музеја српске православне цркве у Београду. Сличан манир налазимо и у влашким и молдавским рукописима XVI и XVII века. Било би интересно утврдити да ли је поп Јован донео овај начин сликања у румунско минијатурно сликарство, или су и кратовски и румунски мајстори били непосредно инспирисани светогорским рукописима XIV века.

Иницијали које срећемо у ових девет досад познатих поп Јованових рукописа врло су разноврсни. Од зооморфних облика из старих балканских рукописа до фино цртаних слова са цветном подлогом у четвороуглим оквирима, какви су у Молитвенику из Рилског манастира или у јеванђељу из Софије из 1567. године (сл. 4а и сл. 5).

Ма колико да су јаке биле везе кратовских преписивача са светогорским манастирима, досад објављени материјал, углавном из Хиландара и из Зографа, указује да ови рукописи нису могли инспирисати сликарство кратовске школе. Проучавајући рукописе у хиландарској библиотеци, С. Радојчић је дошао до интересантних закључака: да минијатурно сликарство Хиландара стагнира у XVI веку и да су орнаменти наивно цртани, а иницијали груби. Квалитет им је просечан а техничко знање слабо.<sup>40</sup> Међутим, квалитет хиландарских рукописа се у другој половини XVII века нагло диже. Хиландарци се сад враћају на стару тему својих јеванђеља из XIV века, с ауторским портретима у богатим заглављима, али сад са новим, оријенталним елементима „... преузетим из провинцијских скрипторија, нарочито из кратовске школе“.<sup>41</sup> Овде треба посебно истаћи Апостол из 1660. године који крај заглавља са портретом јеванђелисте Луке има типично кратовску границицу дивље руже.<sup>42</sup> Овај се рукопис иначе убраја у наше најлепше рукописе XVII века.

Што се тиче финих арабески које поп Јован ставља у заставице на почецима служби у Литургијару (Молитвенику) из Рилског манастира из 1567. године, за њих бисмо могли наћи узор у понекој од књига из старих српских штампарија, а које је захватио исламски утицај. Сличне арабеске имамо у Молитвенику Виценца Вуковића из 1547. године и у Београдском Четворојеванђељу Трајана Гундулића из 1552. године.<sup>43</sup> Узимам за пример само оне који долазе у обзир као могући узор кратовским мајсторима. Наравно, не треба запоставити ни чињеницу да су наши мајстори, па и Кратовци, могли видети и оригиналне оријенталне рукописе, којих је било доста у нашој земљи, посебно у Македонији.

Портрети које поп Јован ставља у центар богатих декоративних заглавља доста су наивно цртани, перспектива није сигурна, али се одликују непосредношћу уметничког доживљаја.

Посебну пажњу привлачи уравнотежено графичко оформљење сваке странице и концепцијска повезаност свих детаља, као и лепо писмо. Пошто је поп Јован хтео да удовољи великом броју поруџбина и био веома продуктиван, што му није умањило квалитет његових радова у најзрелијем периоду стварања, свакако морамо одати признање томе мајстору. Знамо да је, рецимо, 1557. године писао два рукописа, и то оне који се убрајају у најлепше његове радове (Рилски рукопис и Софијско јеванђеље). Ако се вратимо мало уназад и сетимо се да је прву српску штампану књигу — Октоих из штампарије Црнојевића — „... штампало осам људи у току једне године...“<sup>44</sup> онда ако један човек сам испише и ислика два велика рукописа у једној години, то мора импоновати.

<sup>38</sup> М. Љубинковић-Ђоровић, Средњевековни дрворез, Београд 1965. ТАБ. XLII.

<sup>39</sup> L. Dougnovo, Miniatures armeniennes, Erevan 1969. Pl. 14, 20, 63.

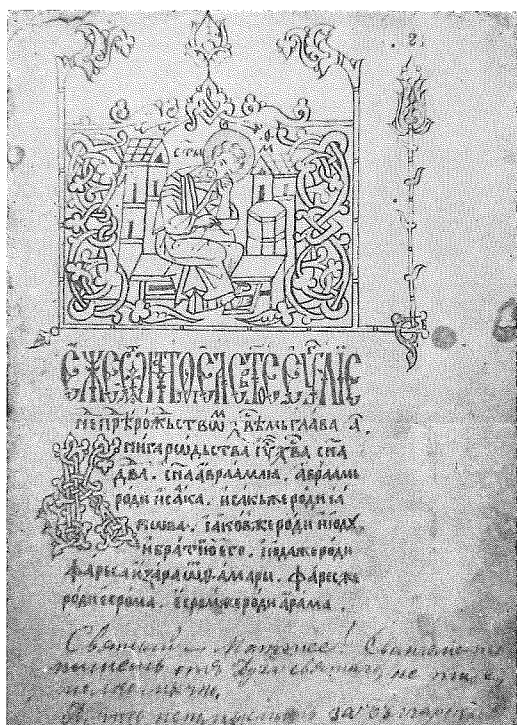
<sup>40</sup> С. Радојчић, Хиландарски споменици, 169.

<sup>41</sup> Исто, 170.

<sup>42</sup> Исто, сл. 17.

<sup>43</sup> З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, Музеј примењене уметности, Зборник 5, Београд 1959, 33, сл. 7, 8.

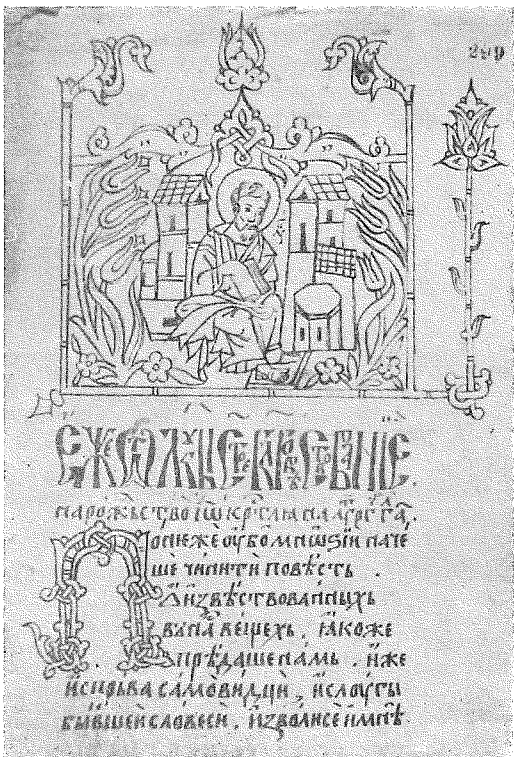
<sup>44</sup> Б. Сп. Радојчић, Историјски развитак српске рукописне и штампане књиге, Београд 1952, 12.



Сл. 19. Поп Петар, Четворјевањеле из 1578. год., Црквени историјско-археолошки музеј, Софија  
 Fig. 19. Evangélaire de 1578, par le pope Petar, Musée ecclésiastique, archéologique et historique de Sofia.



Сл. 20. Поп Петар, Четворјевањеле из 1578. год., Црквени историјско-археолошки музеј, Софија  
 Fig. 20. Evangélaire de 1578, par le pope Petar, Musée ecclésiastique, archéologique et historique de Sofia.



Сл. 21. Поп Петар, Четворјевањеле из 1578. год., Црквени историјско-археолошки музеј Софија  
 Fig. 21. Evangélaire de 1578, par le pope Petar, Musée ecclésiastique, archéologique et historique, Sofia.



Сл. 22. Поп Петар, Четворјевањеле из 1578. год., Црквени историјско-археолошки музеј, Софија  
 Fig. 22. Evangélaire de 1578 par le pope Petar, Musée ecclésiastique, archéologique et historique, Sofia.

Можда бисмо могли читав рад попа Јована поделити у три фазе, према рукописима насталим у одређеним раздобљима његовог дугог живота. Наравно, увек уз ограду, да не познајемо све његове рукописе, и да ће се можда наћи још неки. До шездесетих година XVI века поп Јован још тражи свој стил, и видимо да су ти рукописи, — Молитвеник из 1526. и Зографско јеванђеље из 1558. године — најслабијег квалитета. Међутим, рукописи настали између шездесетих и осамдесетих година XVI века, који су и најбројнији, спадају у највреднији период његовог стварања. Ликовна вредност ових рукописа је изванредна, тоналитет топао и звучан. У последњу фазу убрајамо његове рукописе писане у „Угровлахији“, дакле после 1580. године, који су, наспрот ранијим радовима, врло раскошни, сликани са много злата, али су тврди и хладни.

Свакако се треба осврнути и на досадашња мишљења давана о раду попа Јована у нашој литератури и у литератури наших суседа за које је поп Јован радио. Л. Мирковић му оспорава све сликарске квалитете и сматра га само преписивачем.<sup>45</sup> Затим академик С. Радојчић даје анализу и оцену кратовске школе која се ни данас не може превазићи.<sup>46</sup> Најзад, А. Божков, анализирајући радове за бугарске наручиоце, приписује му сликарске, преписивачке и литерарне одлике.<sup>47</sup> Кад узмемо у обзир све што је до данас написано о овом нашем значајном мајстору XVI века, и то у неколико балканских земаља, онда један овакав детаљан рад о попу Јовану и његовом скрипторију, о његовом утицају на касније сликарство у рукописима, чак и на предмете примењене уметности, налази још више оправдања.

Знамо само за два ученика попа Јована. То су поп Лазар и поп Петар.<sup>48</sup> Вероватно да их је било више, с обзиром на популарност Кратовске школе која је деловала на тако широком подручју као што су Македонију, Бугарску и Румунију. Сачувано је такође и неколико рукописа који се могу приписати Кратовском скрипторију. Међутим, они нису потписани, а колико засад знамо, Кратовци су увек сигнарирали своје радове.

Ниједан од поп Јованових ученика није се по квалитету радова приближио своме учитељу. Сви познати и типични елементи овога манира су ту, али у њима нема ни снаге ни прецизности старога мајстора. Чак би се могло рећи да се они делимично враћају на орнаментику, углавном преплет из старих балканских рукописа. Такође и на цртани, па колорисани орнаменат.

Од попа Лазара сачувана су два рукописа. Прво је Минеј, писан 1571. године у Кратову, у манастиру Успења богородице, који се чува у Историјском музеју у Москви, у библиотеци Хлудова, под бројем 148.<sup>49</sup> Дуги рукопис је Пролог писан 1572. године у манастиру Пирогу на реци Злетовштици за јеромонаха Саву. Он је касније поклонио исти рукопис поменутом манастиру. Овај се рукопис сада налази у збирци Хисторијског института Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, где се води под сигнатуром III с 14, као Пролог Лесновски.<sup>50</sup> Оба рукописа имају опширне записе, а они обавештавају о времену, месту и аутору који га је написао.

Московски Минеј објавио је А. Попов, али из тога описа, као и из већине описа XIX века, који се ограничавају само на запис, не може се добити представа о рукопису. Минеј је писан у две колоне са по 31 редом текста на 184 листа величине 31×21 cm. На листу 1, на почетку текста, захватајући само леву колону, налази се уска заставица компонована од двоструког преплета, рађена киноваром (сл. 17).

Пролог Лесновски је скоро истог формата (31,7×21 cm.) и такође је писан у две колоне. Сликани, заправо цртани украс састоји се од преплетених заставица рађених киноваром. Иницијали су црвени и плави са завојцима, типични за скромније рукописе XVI века (сл. 18). Као што видимо из записа, Лазар је рукопис писао манастиру Пирогу, који је на неки начин спадао у интересну сферу кратовске породице Пепића. Професор В. Мошин указује да су стихови Пролога тачан превод грчког текста без икаквих словенских додатака. На више места преводилац, или преписивач, није могао да прочита предложак па је наводио светитеље анонимно.<sup>51</sup>

Судећи по ова два сачувана рукописа, поп Лазар није ни по стилу ни по орнаментацији био следбеник свога учитеља. Он се враћа преплету; једино што задржава типичан поп Јованов „завршни знак“, само много упрошћенији.

Други ученик, поп Петар, по уметничкој концепцији ближи је попу Јовану. Од њега је сачувано само једно четворојеванђеље у Црквеном музеју у Софији; раније је било у Сино-

<sup>45</sup> Л. Мирковић, наведена дела.

<sup>46</sup> С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара... 170.

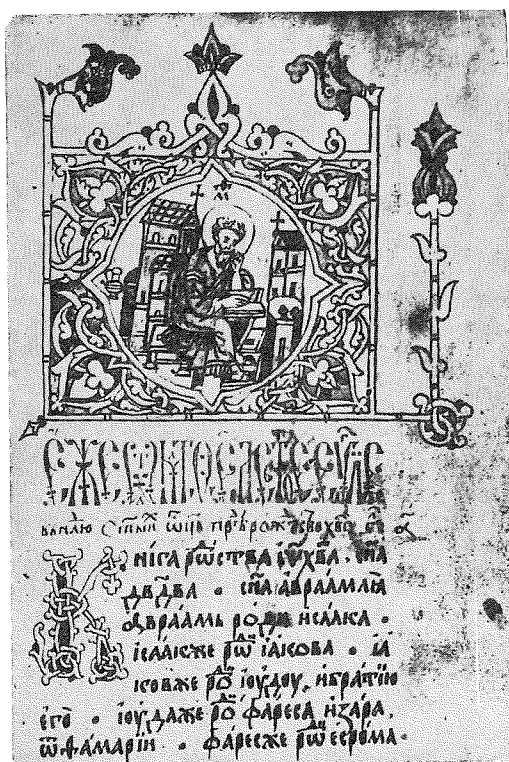
<sup>47</sup> А. Божков, наведена дела.

<sup>48</sup> С. Радојчић, Старе српске минијатуре, 52.

<sup>49</sup> А. Поповъ, Описание рукописей библиотеки Хлудова, Москва 1872. вр. 304.

<sup>50</sup> V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb 1955, knjiga I, 184, knjiga II, sl. 84.

<sup>51</sup> В. Мошин, н. д. 184, сл. 84.



Сл. 23. Лесновско Матејево јеванђеље, друга половина XVI века. Југославенска академија знаности и уметности, Загреб

Fig. 23. Evangile selon Mathieu de Lesnova, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> s. Académie yougoslave des sciences et des arts de Zagreb.

далној библиотеци под бројем 46/106<sup>52</sup>. Јеванђеље је писано: „... вѣ власти Гардакуске вѣ село Пролеша“. Иза тога следи дословно исти запис какав користи поп Јован у своме молитвенику из 1526. године: „... исправљајте а не клањете, пониже не писа доухъ скетын, ни аггелъ нѣ роуке грѣшнѣ...“. На крају је тајном буквицом забележено: „ученик попа Јована“. Намеће се питање: због чега је овај запис писан тајном буквицом? Ту чињеницу да је ученик попа Јована није хтео изоставити, јер је очевидно доприносила његовом угледу. Зашто је то записао тајном буквицом, док је своје име јасно исписао — остаће засад отворено питање. У то време је поп Јован још био у Кратову. Тако не знамо ни то да ли је Петар боравио у селу Пролеша само привремено, или је његов одлазак, а убрзо затим и поп Јованов за Румунију, значио крај кратовског атељеа.

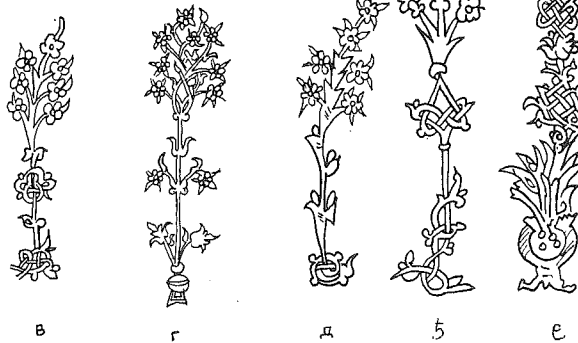
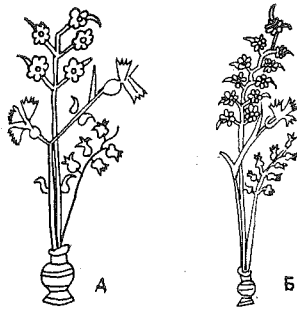
Четворојеванђеље које је поп Петар писао и слика 1578. године само је делимично слично поп Јовановим радовима. Правоугаоне заставе са портретима јеванђелиста јасно су и чисто цртане, тако да скоро подсећају на дрворезни отисак, и колорисане су бледом црвеном, плавом и зеленом бојом. Сами портрети нису завршени, него су само исцртани мастилом. Међутим, они су боље цртани него у поп Јовановим јеванђељима, особито јеванђелист Матеј (сл. 19—22). Осим тога, портрети нису у оквирима, што је уобичајено у кратовским рукописима, него су директно укомпоновани у орнаментална поља. Орнаментика се врло мало ослања на ону коју поп Јован ставља у своја заглавља. Чак у заглавље са јеванђелистом Јованом, који је врло незграпано цртан, за разлику од осталих, стављена је орнаментика од тролиста у завојитој лозици, типична за орнаменте са фресака, рецимо у Богородици Љевишкој у Призрену, и какву ће поп Јован користити у својим јеванђељима рађеним у Влашкој.<sup>53</sup> Посебну пажњу заслужује заглавље на почетку јеванђеља по Луки. Портрет је укомпонован у цветове лале чије се стабљике повијају према портрету (сл. 21). Иницијали су јасни, крупни и не издвајају се од многих који се употребљавају у рукописима XVI и XVII века.

Осим три сигнирана рукописа поп Јованових ученика Лазара и Петра, сачувана су још два јеванђеља која са сигурношћу можемо везати за Кратовску школу. Једно је Матејево Лесновско јеванђеље у збирци Хисторијског института Југославенске академије знаности и уметности у Загребу под сигнатуром III ц 11,<sup>54</sup> и Четворојеванђеље из XVI века које у своме

<sup>52</sup> С. Спространов, Описъ на рѣкописитѣ при св.Синодѣ на Българскага црква вѣ Софія—Софія 1900, 45, вр. 28/106.

<sup>53</sup> З. Јанц, Орнаменти фреска из Србије и Македоније од XII до средине XV века, Београд 1961. Табла V № 32, Таб. VI № 33.

<sup>54</sup> В. Мошин, н. д. 82, сл. 89.



Сл. 25. а. Псалтир Гаврила Тројичанина из 1643. год. Матица српска у Новом Саду; б. Псалтир Гаврила Тројичанина из 1644. год. Национална библиотека у Бечу; в. Служабник манастира Ораховице из 1635. год.; г. Псалтир Гаврила Тројичанина из 1646. год. манастир св. Тројица код Плеваља; д. Апостол Апракос из 1682. год. Национална библиотека, Беч; њ. Триод из XVII века, Библиотека Рилског манастира; Требник из 1686. год. Библиотека Рилског манастира



Сл. 24. Четворјеванђеље из Севлиева, XVI век, (снимак по Стасову)  
Fig. 24. Evangélaire de Sevlievo, XVI<sup>e</sup> siècle (reproduction d'après Stasov).

Fig. 25. а. Psautier de Gavriilo Trojičanin, 1643, „Matica Srpska“ Novi Sad; б. Psautier de Gavriilo Trojičanin, 1644, Bibliothèque nationale de Vienne en Autriche; в. Officiaire du monastère d'Orahovica, 1635; д. Psautier de Gavriilo Trojičanin, 1646, monastère de la Trinité à Plevlja; е. L'apôtre Aprakos, 1682, Bibliothèque nationale de Vienne; ф. Triode du XVII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque du monastère de Rila; г. Bréviaire de 1686, Bibliothèque du monastère de Rila.

албуму доноси Стасов.<sup>55</sup> Академик С. Радојчић први је скренуто пажњу да је загребачко Лесновско јеванђеље настало у XVI веку и да припада Кратовској школи.<sup>56</sup> Професор Мошин је детаљно обрадио ово јеванђеље и датирао га у другу половину XVI века. Оно је већег формата него што су обично поп Јованова јеванђеља. Писано је полууставом и има само једну минијатуру — портрет јеванђелиста Матеја. Портрет је постављен у правоугаону заставу чији је облик нешто ближи квадрату, а оквир око њега је кружног облика с изломљеним луком на четири места. Орнаментика у застави има елемената Кратовске школе и рађена је црвеним, жутим, плавим, зеленим и љубичастим. Јеванђелист Матеј је лепо цртан у живљем и природнијем положају но што то обично раде Кратовци. Иза портрета је архитектура: лево је тробродна зграда са полукружном апсидом, десно сто за писање, а иза њега висока кула на два спрата. Десно од заставе нема типичне кратовске цветне гранчице. Сигнирано је само са МΘ. У каснијим записима на последњем листу рукописа помиње се бежање кратовских калуђера у манастир Лесново<sup>57</sup> (сл. 23). На табли X, 1, 2, 3. своје књиге В. Стасов доноси неколико сликаних елемената једног јеванђеља, уз које наводи податке да је нађено у граду Севлијеву (Севлијево) и датира га XVI веком. Пошто нема ни ретка текста, само по овим цртежима не можемо проверити датацију.<sup>58</sup> По орнаментички то је типична кратовска заставка са портретом јеванђелисте Матеја. Иза портрета нема архитектуре, а на столу за писање су отвори ограничени изломљеним луком, типични за исламску архитектуру. Десно од заставе је гранчица стилизованих зумбула. Орнаментална декорација заставе рађена је на зеленој подлози са црвеним цветовима у неким партијама између преплета (сл. 24). Могло би се рећи да је то једна рустична варијанта радова кратовских мајстора. Међутим, један други елемент — стилизована врежа са птицама, која излази из иницијала и развија се испод текста у простору маргине, — сасвим је стран сликарству Кратовске школе. Њега можемо везати за скоро идентичне мотиве у Хиландарском јеванђељу чији се снимак чува

<sup>55</sup> Е. Стасовъ, Славянскій и восточнїй орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени, СПб. 1844, листъ X.

<sup>56</sup> С. Радојчић, Старе српске минијатуре, 52.

<sup>57</sup> В. Мошин, н. д. 138—139.

<sup>58</sup> Е. Стасовъ, н. д. листъ X, 1, 2, 3.



у Архиву САНУ под бројем 447—83/58 и 83/77. Код оба рукописа се показује потпуно одсуство сликарског јединства између заставе и вреже испод иницијала и текста. Тешко је објаснити откуд да се на истом рукопису нађу два овако хетерогена елемента. Можда бисмо мотли претпоставити да је ово јеванђеље рад неког бугарског мајстора који је покушао да се угледа на радове Кратовске школе. Тим пре што се по начину рада велике заставе мало приближава јеванђељу попа Петра из Црквеног музеја у Софији.<sup>59</sup> Врежу са птицама испод иницијала мајстор је могао видети међу рукописима који се чувају у Националној библиотеци у Пловдиву.<sup>60</sup> Стасов је назначио да је рукопис у збирци Сирку која се чува у Националној библиотеци у Ленинграду, али без сигнатуре. Међутим, у том фонду овога рукописа нема.

Најтипичнији елементи из сликарства Кратовске школе — гранчица, или читава кита цвећа — наставља свој живот на страницама српских рукописа, а и на неким другим предметима примењене уметности, током XVII и XVIII века. Од познатих уметника овај елемент највише користи Гаврило Тројичанин у својим Псалтирима из 1643. године, Библиотека Матице српске у Новом Саду (сигнатура 352-ц 4),<sup>61</sup> у Псалтиру из 1644. године у Националној библиотеци у Бечу (Цод. Слав. 83) и у Псалтиру манастира свете Тројице код Плеваља (бр. 62) из 1646. године.<sup>62</sup> Исте елементе налазимо и у раније поменути хиландарским рукописима у Архиву САНУ, као и у јеванђељу бр. 45/63 које доноси В. Мошин у својој студији и орнаментици балканских рукописа.<sup>63</sup> Мало другојачију стилизацију заставе са портретима, али уз типичну кратовску гранчицу дивље руже, користи и скриптор и минијатуриста Радул Србин у своме Служабнику из 1653. године који се чува у Румунској Академији наука.<sup>64</sup> Радул Србин ставља овакве гранчице само поред портрета Апостола Јакова, св. Јована Златоустог, св. Василија Великог и св. Григорија Двоеслова. Мало грубљу стилизацију ових цветних детаља имамо у Служабнику манастира Ораховице из 1633. године и у Апостолу апракос из 1682. године у Националној библиотеци у Бечу (Цод. Слав. 39)<sup>65</sup> (сл. 25а-д). Даља стилизација овога мотива појављује се и на маргинама два рукописа из Рилског манастира. То је Требник из 1686. године на листу 53 и у Триоду из XVII века на листу 166 (сл. 25, е). Најзад и у Минеју из 1696. године у Националној библиотеци у Пловдиву.<sup>67</sup> О експанзивности утицаја Кратовске школе говори и податак да се у ризници манастира Варлама у Метеорима налази јеванђеље које је радио Антим из Јањине 1634/35. године, служећи се потпуно истим маниром као и поп Јован.<sup>68</sup> Могло би се наћи још доста примера утицаја Кратовске школе, али то не би унело много више светлости у наш проблем. Међутим, интересантно је да елементи декорације кратовских рукописа прелазе и на друге предмете примењене уметности, особито у коштану интарзију. На пример, налазимо га на сталку за иконе из прве половине XVII века у цркви манастира Леснова,<sup>69</sup> на црквеним вратима из цр. 1601. године у манастиру Пиви<sup>70</sup> и на шкрињи из друге половине XVII века из Македоније (можда Охрида).<sup>71</sup> На једној марами од лана везеној свилом из друге половине XVII века, која се чува у Ризници Загребачке катедрале, налазимо врло сличну вазу са китом цвећа — лале, каранфила, руже и других цветова. По колориту и уметничкој концепцији то би одговарало најлепшим поп Јовановим радовима, особито цветном букету на рукопису из Зографа. Тешко је тврдити да је то исти утицај, али свакако да је исти извор инспирација, заправо неки турски или јерменски предложак.<sup>72</sup> Слични примери би се могли наћи и на другим предметима примењене уметности. Све ово указује на значај попа Јована, оснивача Кратовске школе и његових ученика, не само за време у коме су живели, него и за касније рукописе у Србији, Бугарској и Румунији.

<sup>59</sup> Ђ. Спространовъ, н.д. 45, вр. 28/106.

<sup>60</sup> Н. Райновъ, Орнаментъ и буква въ славянскитѣ рѣкописи на народната библиотека въ Пловдивъ, Гофия 1925, 139 сл. CCLXXXV.

<sup>61</sup> V. Mošin, Miniature u Jugoslaviji, Ćirilski rukopisi, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1964. № 112, T. 112.

<sup>62</sup> З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, 39, сл. 17, 18, 21.

<sup>63</sup> V. Mošin, Ornamentika neovizantijskog i „balkanskog“ stila, Naučno društvo SR Bosne i Hercegovine, Godišnjak, knjiga I — Balkanološki institut, knjiga 1, Sarajevo 1957, 327, sl. 31.

<sup>64</sup> М. Харисјадис, Илуминације служабника Радула Србина, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, табла III, IV.

<sup>65</sup> З. Јанц, Исламски елементи..., 40, сл. 20, 22.

<sup>66</sup> Ђ. Спространовъ, Описъ на рѣкописитѣ въ библиотеката при Рилскія манастирѣ 2/3, 27.

<sup>67</sup> Н. Райновъ, н.д. 135, сл. CCLXXXV.

<sup>68</sup> За податак захваљујем др Бојани Радојковић, вишем научном сараднику Музеја примењене уметности у Београду.

<sup>69</sup> В. Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије XVI—XVIII века, Нови Сад 1966, сл. 18, 19.

<sup>70</sup> Исто, сл. 42.

<sup>71</sup> Исто, сл. 68.

<sup>72</sup> Марама је била показана на изложби Ризнице Загребачке катедрале у јесен 1971. године под бројем 84



## L' ÉCOLE DU POPE JOVAN DE KRATOVO

Dans l'intervalle entre 1526 et 1583 se place à Kratovo, en Macédoine, l'activité de l'école de copistes du pape Jovan, Serbe originaire de la même ville. Il fut l'un des meilleurs copistes et enlumineurs du XVI<sup>e</sup> s. En raison de son grand renom qui dépassait de beaucoup les frontières de son pays Bulgares le revendiquent aussi dans leur histoire de l'art, mais il avait l'habitude de signer ses oeuvres de la mention „Srbin ot mesta Kratova“ (Serbe originaire de Kratovo) si bien qu'il est inutile de s'appesantir là-dessus. Le pape Jovan exécutait des manuscrits commandés par des seigneurs serbes, bulgares ou roumains. Il vivait et travaillait à Kratovo jusqu'en 1580, ce dont témoignent les notices circonstanciées dont il accompagnait ses manuscrits. Il a passé la fin de sa vie en Roumaine, à Craiova, où il a copié pour le prince valaque Mihna deux ou trois évangélistes. Neuf manuscrits du pape Jovan ont été conservés: un livre de prières, un livre des offices (službenik) et sept évangélistes conservés à Beograd, Sofia, dans le monastère de Rila, celui de Zoographe au Mont Athos et à Bucarest.

Nous connaissons deux des disciples du pape Jovan: le pape Lazar et le pape Petar. Ils nous ont laissé trois manuscrits. Le pape Lazar un Ménologe (à Moscou) et un Prologue (Zagreb) et le pape Petar un évangéliste avec les quatre évangiles (Sofia). Or ces disciples sont loin d'égaliser leur maître par la qualité et l'inspiration de leurs oeuvres.

Les évangélistes dans lesquels le portrait de l'évangéliste respectif est placé dans un champ rectangulaire recouvert d'ornements floraux stylisés d'origine islamique sont caractéristiques pour l'école du pape Jovan. La note spécifique du pape Jovan réside dans ses rinceaux garnis de fleurs de jacinthes, de tulipes, d'églantines ou d'oeillets très peu stylisées. Ces fleurs sont parfois réunies en bouquets ou mis dans de petits vases qui se trouvent à côté du grand en-tête, dans la partie libre de la marge. La valeur artistique de ces compositions florales, ou pour mieux dire de ces „natures mortes“ est tout à fait à la hauteur des en-têtes avec des portraits en miniatures; parfois même elles les dépassent par leur coloris et la vivacité de leur composition. Ce sont justement ces éléments des manuscrits du pape Jovan qui influent sur l'enluminure des manuscrits bakaniques du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'on a pu constater que les manuscrits de Kratovo ont aussi exercé leur influence sur les manuscrits du XVII<sup>e</sup> siècle de Kilandar, qui comptent parmi les plus belles réalisations serbes de cette époque. Dans les manuscrits du pape Jovan notre attention est tout particulièrement attirée par l'équilibre parfait de la présentation graphique de chaque page et de l'unité de conception de tous les détails comme aussi bien entendu de la beauté de l'écriture même.

Toute l'activité du pape Jovan peut être divisée en trois phases d'après les manuscrits copiés à diverses époques de sa longue vie. A partir de 1526 jusqu'en 1560 environ il cherche encore son propre style et les manuscrits datant de cette époque sont les moins bons. Cependant les manuscrits copiés à partir des années soixante jusqu'aux années quatrevingt du XVI<sup>e</sup> siècle appartiennent à la meilleure époque de sa création artistique et sont aussi les plus nombreux. La maîtrise et l'art dont font preuve ces manuscrits sont extraordinaires. Ils se distinguent par leur inspiration poétique et leur tonalité chaude et soutenue. La dernière phase de son activité comprend les évangélistes copiés en Valachie entre 1580 et 1583 qui sont exécutés luxueusement, avec beaucoup de dorures mais dont le coloris reste assez froid et le dessin un peu rigide.

Le pape Jovan a fait l'objet de nombreuses études mais l'on n'a jamais étudié son école dans son ensemble. Sa valeur a été estimée de façon fort diverse, allant de la préteution qu'il était un simple copiste sans talent de peintre, jusqu'aux plus hautes louanges à son art de peintre et d'enlumineur, la beauté de son écriture et son inspiration poétique.

Les éléments les plus typiques caractérisant l'école de Kratovo — à savoir les rinceaux et les bouquets de fleurs — continueront à apparaître sur les feuillets des manuscrits écrits plus tard en Serbie, Bulgarie, Roumanie, au Monst Athos et en Grèce, comme aussi sur certains manuscrits russes. L'influence visible de cette école se retrouve aussi sur certains objets d'art décoratif tels que la sculpture sur bois et la marquetterie de Serbie et de Macédoine.

Z. JANC

Производи готичке тореутике у ризницама руских цркава и манастира сусрећу се веома ретко.<sup>1</sup> Руски мајстори-златари остали су равнодушни према готичким узорима и радије су се обраћали традицијама романске уметности. У том погледу као карактеристичан пример може послужити панагија мајстора Ивана, израђена у Новгороду 1435. године по наруџбини владике Еуфимија.<sup>2</sup> Четворолатични цветови на бази споменутог предмета представљају једини готички елеменат. Појава „Грановите палете“ у Новгородском кремљу — а она је у Русији једини споменик чисто готичког стила — може се објаснити антмосковским тежњама наручиоца, архиепископа Еуфимија.<sup>3</sup> Постоји такође малобројна група путира који очигледно нису западноевропског порекла, иако су израђени у складу са готичким традицијама. Један од њих потиче из Ипатјевског манастира у Костроми.<sup>4</sup>

Путир је израђен од сребра и делимично је позлаћен<sup>5</sup> (сл. 1). У доњем делу чаша има кугласти облик, а у горњем делу је нешто испупчена и проширена. Доњи део чаше покривен је сребрним прекривачем, који је украшен кованим биљним орнаментима и розетама у круговима, са венцем од ливених готичких четворолатичних цветова дуж руба, одвојеним помоћу траке са косим зарезима. У горњем делу чаше, испод проширеног обода, налази се доста крупан литургијски натпис. пиитѣ ѿ н се естѣ кров моѿ новаго завета, еже за вы и за.

Мајстор који је израдио натпис није добро прорачунао простор, тако да формула није стала у целини. Натпис је прекинут округлим медаљоном са урезаном представом четворокраког крста на постољу, са уобичајеним словним знацима. На супротној страни виде се у медаљонима попрсја Христа, Богородице и Претече као делови Деисиса. Фигуре су израђене контурним линијама. Натписи који се налазе уз представе, као и монограми, рађени су брзописом. Висока стопа путира састоји се од четири дела: горњи је у облику шестостране призме с отворима који подсећају на прозоре и с испупченим стубићима; затим следи „јабука“ у облику спљоштене кугле, рашчлањене горе и доле на коване плочице и окружена у централном делу са шест испупчених ромбова; даље — део сличан горњој призми али дужи и шири; најзад — хоризонтална плоча налик на базу стуба и део помоћу кога се стопа постепено шири, прелазећи у базу. Тело стопе рашчлањено је на шест лукова, са одговарајућим округло изрезаним крајевима, који се мало шире и завршавају странице стопе (сл. 3).

Да пређемо на разматрање појединих детаља. Наведени литургијски натпис на венцу чаше израђен је широким китњастим уставним словима („вјаз“). Позадина је покривена зарезима. Као најзначајнију епиграфску особину треба забележити а у облику вертикалног стабла са малом петљом китњастог изгледа; слова ε и ς су са заостреним крајевима, што је карактеристичан знак XVI века. Слово М је веома широко и донекле подсећа на два спојена л. Скраћеница нема, натписана слова се јављају веома ретко (на пример, у речи КРОВ натписано је слово Б). Међутим, има лигатура. У речи Завѣтъ уместо ѿ стављено је ѿ. Мешање ових звукова у изговору писара не може се само по себи сматрати особином карактеристичном за одређену територију. Оно се јавља у белоруском језику,<sup>6</sup> а исто тако и у српским и босан-

<sup>1</sup> В. П. Даркевич, Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). М., 1966, № 87—88, 90; Н. Покровский, Древняя ризница новгородского Софийского собора. „Труды XV археологического съезда в Новгороде“, т. I. Москва, 1914, 84, табл. X (3); исти, Заметки о памятниках псковской церковной старины. „Светильник“, 1914, № 5—6, 27, 28, табл. XIII (3—4); види такође: Ф. Серно-Соловьевич, Слуцкая старина. VI. Слуцкий Свято-Троицкий монастырь. „Русский паломник“, 1891, № 28, 439, сл. на стр. 433; Г. В. Штыхов, П. Н. Захаренко, Древние сокровища Белоруссии. Минск, 1971.

<sup>2</sup> Н. Покровский, Древняя ризница новгородского Софийского собора, 70—82, табл. VIII—IX; А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство. Москва, 1937, 209—210; Ю. Дмитриев, Мастер серебряник XV века. „Новгородский исторический сборник“, вып. 7, 1940, 32—38; История русского искусства, т. II. Москва, 1954, 303—304 (текст А. В. Арциховского); М. Алпатов, К вопросу о западном влиянии на древнерусское искусство. „Этюды по истории русского искусства“, т. I. Москва, 1967, 147—148; Г. Н. Бочаров, Торевтика Великого Новгорода XII—XV веков. „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода“. Москва, 1968, 298—300, рис. на стр. 300, 301 и после стр. 300; исти, Прикладное искусство Новгорода Великого. Москва, 1969, 50—51, рис. 43—45.

<sup>3</sup> В. Н. Лазарев, Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.). Москва, 1970 (XIII Международной конгресс исторических наук), 36.

<sup>4</sup> Историко-архитектонски музеј-споменик у Костроми, инв. бр. КОК 849. Висина путира 24,1 см, дијаметар чаше 11,8 см, дијаметар базе 16,2 см. Очуваност добра.

<sup>5</sup> Позлаћени делови су: унутрашња страна чаше, литургијски натпис и медаљони са представама, расковане плочице на „јабуци“ и рубови доњег дела постоља.

<sup>6</sup> А. И. Соболевский, Смоленско-полоцкий говор в XIII—XV вв. „Русский филологический вестник“, т. XV, 1866, 21; Е. Ф. Карский, Белорусы. Язык белорусского народа, вып. I. Исторический очерк звуков белорусского языка. Москва, 1955, 202—203. Види такође: В. В. Виноградов, Исследования в области фо-



Сл. 1. Путир из Ипатјевског манастира  
Fig. 1. Chalice from Ipatiev monastery



Сл. 2. Детаљ путира  
Fig. 2. Chalice (detail)

ским споменицима.<sup>7</sup> Медаљон са представом крста на Голготи у облику степенастог постоља прекида натпис и има двоструки круг, док су медаљони на предњој страни овичени само једном линијом (сл. 2).

Шестострани делови стопе имају по два отвора у полукружним луковима. Ромбови на које је рапчлањена „јабука“ украшени су урезаним биљним орнаментом у облику гранчица или розета од латица. На рубовима испупчених ромбова су искуцане траке. Плочнице су позлаћене. Шестоугласна плочица, налик на базу стуба, састоји се из два дела, при чему њен горњи део има конкавни пресек. Орнамент ажураних плочица, које су положене поврх позлаћених страница високе стопе, имају облик грана са широким листовима, местимично покривеним урезима. Ове плочице причвршћене су помоћу ексерчића са округлим главицама, свака на два места. На ребрима раскованих страница доњег дела стопе стављена је трака покривена попречним зарезима. Рубови заокружених крајева стопе украшени су ромболиким орнаментом у техници резања. Руб базе која се јако шири наниже има двоструко профилисани обод.

Већ при летимичном погледу на путир можемо се уверити да он не спада у литургијске посуде руског порекла. Можемо навести неколико примера прилагођавања производа западноевропске тореутике готичког стила потребама богослужења у Русији. Путир немачке израде прве половине XIV века имао је представу голготског крста на чаши и био је поклон Ивана Грозног Тројице-Сергијевском манастиру.<sup>8</sup> Два путира са представама Деисиса на чаши, урезаним тек у Русији, чували су се у ризници Псковско-Печерског манастира.<sup>9</sup> Познати су такође случајеви када се од готичке црквене посуде користимо само доњи део (стопа са базом), док је чаша представљала руску допуну. Управо тако су учинили Новгородјани са постољем сијенског путира из прве половине XIV века.<sup>10</sup>

нетик северно-руског наречја, вып. I. Очерки из историји звука њ в северноруском наречји. „Известия Отделения руског јазыка и словесности Академии наук СССР“, т. XXIV, кн. I. Петроград, 1922.

<sup>7</sup> А. И. Соболевский, Славяно-русская палеография, изд. 2-ое. С.-Петербург, 1908, 79, 81.

<sup>8</sup> В. П. Даркевич, н. д., № 87, табл. 27 (1)

<sup>9</sup> Н. Покровский, Заметки о памятниках псковской церковной старины, 27, табл. XIII (3, 4); уп. путир из катедрале у Вильну: В. Фронцкевич, В ризницах римско-католических костелов городов Вильны и Трок. „Труды IX археологического съезда в Вильне“, т. II. Москва, 1897, 220, табл. XXI (1).



Сл. 3. Детаљ путира  
Fig. 3. Chalice (detail)

У земљама Западне Европе готичко црквено посуђе било је веома распрострањено.<sup>11</sup> У стилу готике израђивало се много предмета и у оним словенским земљама где је било раширено католичанство.<sup>12</sup> Поједини примерци готичког посуђа стизали су у православне цркве Украјине и Белорусије, где су их понекад подражавали локални мајстори.<sup>13</sup> Путир из Ипатјевског манастира у Костроми ипак се не може сврстати у производе западноевропских мајстора. Општа концепција и третирање појединих детаља пре дозвољавају да се помисли на готичке путире из ризница Тројице-Сергијевске лавре, од којих један има уметнути натпис с именом бојарина Димитрија Ивановича Годунова, стрица цара Бориса.<sup>14</sup> То у знатној мери објашњава сличност споменутих производа. Иако путир Ипатјевског манастира нема уметнути натпис, не може се сумњати да је тај путир даровало исто лице. Шта више, можда је он дело истог мајстора. У пописним књигама Ипатјевског манастира за 1595. годину читамо: „И Димитрија Ивановича дарови посуђе црквено сребрно, и 2 путира, и кашика, и 2 зделе,

<sup>10</sup> В. П. Даркевич, н. д., № 90, табл. 27 (3); Уп. М. М. Постникова-Лосева, Новгородская серебряная чаша. „Из истории русского и западноевропейского искусства“, Москва 1960, 177—184, (сматра да је доњи део путира немачког порекла). Уп. такође: В. Трипольский, Полтавское епархиальное древнехранилище, Полтава, 1909, № 456 (база путира је западног порекла, на њој је накнадно уметнут натпис: „Марія Игнатъева Святой Николаю, року Рож. Хр. 1560“).

<sup>11</sup> Victoria and Albert Museum, Department of Metalwork. Catalogue of Chalices, London 1922, Pl. 3 c-d, № 6, 8, 10, 12—15; E. Steingraber, Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 10, H. III, 1962, S. 152, 174, Abb. 5, 32—33; Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und das Kunsthandwerks 1450—1530., Karlsruhe 1970, Abb. 160—181; Les trésors des églises de France, Paris 1965, rl. 172—178, 182, 188, 189, 194—201 Ch. Oman, The Golden Age of Hispanic Silver. 1400—1665., London 1968, fig. 21—72, 82—83, 105; Madarsko zlatarstvo od X do XIX veka, Beograd-Zagreb, oktobar-novembar 1968, br. 43, 48—49; Istoria artelor plastice in Romania, vol. I, Bucuresti 1968, fig. 448—449.

<sup>12</sup> České umění gotické. 1350—1420, Praha 1970, vyobr. 142, 146—157; Wzory sztuki w dawniej Polsce, ser. 3, Warszawa, s. d. tab. Ss. Muzeum Narodowe w Warszawie. Sztuka zdobnicza, Darc i nabytki 1945—1964. Warszawa 1964, br. 246.

<sup>13</sup> М. З. Петренко, Українське золотарство XVI—XVII ст. Київ, 1970, 51, рис. на стр. 49.

<sup>14</sup> Ю. А. Олсуфьев, Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой Лавры (до XVIII века). Сергиев, 1926, 19—23.

и плочаста здела, и 2 звезде, и копље, и 3 зделице, све од сребра“.<sup>15</sup> Из каснијих пописа манастирске ризнице може се закључити да су се до XIX века тамо сачували свега три путира, од којих је један са уметнутим натписом Д. И. Годунова датиран 1599. годином, други је поклон И. И. Годунова унесен 1603. године и трећи „ажуриране израде“ без натписа.<sup>16</sup>

Бојари Годунови били су издашни дародавци Ипатјевског манастира у Костроми. Овај манастир је према легенди основао татарски мурза Чет, који се покристио и од кога воде порекло неколико бојарске породице, међу којима и Годунови.<sup>17</sup> Д. И. Годунов<sup>18</sup> је новчано помагао изградњу неких објеката у манастиру, дао манастиру неколико села са засеоцима, и снабдео манастирску ризницу скупоценим одежама, иконама са златним и сребрним оковима,<sup>19</sup> богатим посуђем, а манастирску библиотеку рукописима. Од читаве породице Годунових, које су називали „начелницима обители“,<sup>20</sup> Димитрије Иванович био је најревностији дародавац. Осим тога, он је био велики познавалац и љубитељ уметности. Међу предметима који су му припадали могу се наћи византијска икона од сателита (XIV в.)<sup>21</sup> и путир са кристалном чашом XIV века,<sup>22</sup> као и енглески пехар који је израдио Симеон Брук (1585—1586).<sup>23</sup> По његовој наруџбини радили су најбољи московски мајстори.

Споменути путири из ризница Тројице-Сергијевске лавре (Загорски музеј), од којих један има уметнути натпис с именом Д. И. Годунова, представљају најближе аналогije путиру из Ипатјевског манастира, а нису израђени према руским прототиповима ни по облику ни по третирању појединих детаља. Зато се може претпоставити да су ови производи или импортовани у Русију или су дела мајстора, из иностранства, који су, као што је познато, радили у Москви за време Бориса Годунова.<sup>24</sup> Путир с уметнутим натписом има само ту специфичност да је његова чаша од горског кристала у сребрном оквиру; остали детаљи су потпуно слични са њему блиским путирима, од којих један води порекло из исте ризнице у лаври, а други из Костроме. На пример, потпуно је идентичан облик шестостране призме с отворима и стубићима, „јабуке“, базе, тип орнамента на пробој. Идентичан је и декоративни мотив који покрива ромбоидне фигуре на „јабуци“. Уметнути натпис путира са кристалном чашом гласи: *Си потырь даа бояринъ Дмитрей Ивановичъ Годуновъ в Сергиевъ монастырь*.“

Путири који привлаче нашу пажњу могу се типолошки довести у везу са готичким путирима које су израђивали српски мајстори XVI века. У готичком стилу израђени су путир из 1576. године у Тројици Пљеваљској,<sup>25</sup> путир 1568. године из Дечана,<sup>26</sup> путир из Крушедола.<sup>27</sup> Овај последњи има веома сличан облик чаше и базе, облога чаше је сасвим идентична, са биљним украсима који подсећају на оне које видимо на путиру из Ипатјевског манастира. Сличан је и руб металне облоге, украшен четворолатичним цветовима. Примери спљоштене „јабуке“ с испупченим ромбовима такође су познати код српских путира (на пример из Прасквице).<sup>29</sup> Карактер биљног орнамента на ажурираним плочицама доњег дела стопе

<sup>15</sup> Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. Москва, 1890, 20.

<sup>16</sup> И. Баженов, Костромской Ипатьевский монастырь. Историко-археологический очерк. Кострома, 1909, 26; Н. В. Покровский, Памятники церковной старины в Костроме. „Вестник археологии и истории“, вып. XIX, 1909, 12, табл. 1.

<sup>17</sup> (А. Козловский), Описание Костромского Ипатьевского монастыря. Москва, 1832, 35; М. Диев, Историческое описание Костромского Ипатского монастыря. Москва, 1858, 5—7; П. Островский, Историко-статистическое описание Костромского первоклассного кафедрального Ипатьевского монастыря. Кострома, 1870, 3—4; И. Баженов, нав. дело., 6—7; С. Яцковская, Костромской Ипатьевский монастырь. Москва, 1896, 9—10; В. Г. Брюсова, Ипатьевский монастырь. Ярославль, 1968, 11—13; В. Иванов, Кострома. Москва, 1970, 44—45.

<sup>18</sup> О њему види: А. Б. Лобанов-Ростовский, Русская родословная книга. С.-Петербург, 1895, 146.

<sup>19</sup> М. М. Постникова-Лосева, К вопросу об отражении византийской художественной культуры в золотом и серебряном деле древней Руси. (Серебряный оклад иконы Дмитрия Солунского 1586 г.). „Византийский временник“, т. 30, 1969, 233—244; Иста, Silver Maunt of an Icon of St. Demetrius dated 1586 in the Collection of the State Historical Museum, Moscow. „Burlington Magazine“, 1968, p. 29—37; иста, „Образ Дмитриев удет золотой“. „Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв.“, Москва, 1970, 473—477.

<sup>20</sup> М. Диев, н. д., 75.

<sup>21</sup> Государственный Исторический музей в Москве, инв. № 75021.

<sup>22</sup> Ю. А. Олсуфьев, н. д., 1—4, табл. 1; Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. Москва, 1968, 144, рис. 175; Т. В. Николаева, Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Ленинград, 1969, № 95.

<sup>23</sup> Т. Г. Гольдберг, Из посольских даров XVI—XVII веков. Английское серебро. „Государственная Оружейная палата Московского Кремля“. Москва; 1954, 440, 458—459.

<sup>24</sup> Н. М. Карамзин, История государства Российского, т. X, прим. 451; Исаак Масса, Краткое известие о Московии в начале XVII века. Москва, 1937.

<sup>25</sup> Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, Нови Сад, 1966, 122, сл. 136.

<sup>26</sup> Иста, н. д., сл. 60.

<sup>27</sup> Иста, н. д., 100, 123, сл. 139.

<sup>28</sup> Иста, н. д., сл. 138.

путира из Загорска и Костроме је источног порекла. Тај детаљ се не налази ни у руској тореутици ни у западноевропској, али је доста, уобичајен код српских производа,<sup>29</sup> као и спајање источних и западних мотива уопште.

Пошто руски златари нису показивали веће интересовање за готику, тешко би се могло претпоставити да су они правили литургијско посуђе овог стила. Импортовани у Русију предмети западног порекла по правилу су носили латинске натписе. Међутим, литургијски натпис на ободу путира из Костроме је словенски, написан китњастим словима („вјаз“) која нису уобичајена за руске производе. Још упадљивије је урезивање представа у медаљонима. Урезивањем танких линија веома радо су се служили српски златари, који су узимали за узор илустрације из штампаних књига.<sup>30</sup> Урезани орнаменти понекад су покривали скоро читаву површину окова црквених књига, као што је јеванђеље из Сарајева (друга половина XVI века),<sup>31</sup> јеванђеље из манастира Прасквице (1600),<sup>32</sup> јеванђеље из манастира Савине (крај XVI века).<sup>33</sup> У производима руских златара с краја XVI века такође се среће цртеж урађен као танка линија контуре, али је његов карактер сасвим другачији.<sup>34</sup>

На тај начин, све главне особине готичких путира из ризнице Тројице-Сергијевске лавре и Ипатјевског манастира у Костроми налазе своје аналогije у српском златарству. Нема сумње да ови предмети потичу с краја XVI века. Овај датум налази директну потврду у податку о томе да је Д. И. Годунов поклонио путир са кристалном чашом Тројице-Сергијевском манастиру 1598. године. Путири из Загорска и Костроме показују толику сличност да се не искључује могућност да их је израдио исти мајстор. Ипак је тешко претпоставити да су сви они били импортовани из Србије. Вероватнија изгледа претпоставка да их је српски мајстор урадио по наруџбини Д. И. Годунова у Москви.

Не знамо када су се први српски мајстори појавили у Москви. Крајем XVI века они већ израђују два таква монументална дела као што су иконе „Предста царица“<sup>35</sup> и „Похвала богородици са акатистом“. Године 1404. Лазар Србин је поставио часовник у Московском кремљу.<sup>36</sup> У Москви 1476. године радио је златар Трифун из Котора<sup>37</sup>, Почетком XV века датира се позната чаша из Микулиног градишта,<sup>38</sup> за коју постоји низ аналогija у српском златарству.<sup>39</sup> Пошто се на чаши налази натпис с именом кнеза Јурија Даниловича, она добија сасвим одређени датум. Од путира који је поклонио Д. И. Годунов ту чашу одвајају скоро два века. За то време се односи између Русије и Србије нису прекидали, што потврђују како писани извори тако и споменици материјалне културе.<sup>40</sup> Путир који овде публикујемо само је један од њих.

Пример са поменутим готичким путирима показује да су се западни утицаји понекад ширили у Русији посредством Јужних Словена. Иако готичка традиција уопште није наишла на одзив у производима руског златарства, као ни у архитектури и сликарству, она се ипак запажа у дрвеној скулптури. Овај материјал још чека свог истраживача.

<sup>29</sup> Иста, н. д., сл. 57, 91, 92.

<sup>30</sup> Б. Радојковић, Илустрације српских штампаних књига XVI века као приручници старих српских златара, Зборник, Музеј примењене уметности, 11, 1967, 59—72; види такође: Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века, Београд, 1958, табл. XLI—XLIII, XLVI (2), XLVIII (1), L, LII.

<sup>31</sup> Б. Радојковић, Илустрације српских штампаних књига, 64, сл. 6—8.

<sup>32</sup> Иста, н. д., 69, 71—72, сл. 14—15.

<sup>33</sup> Иста, Српски окови јеванђеља XVI и XVII века, Зборник, Музеј примењене уметности, 3—4, 1958, сл. 11, 12.

<sup>34</sup> Ю. А. Олсуфьев, н. д., 259—261, табл. XIII; Т. В. Николаева, Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог Загорск, 1960, № 122, 124, 125.

<sup>35</sup> В. Пуцко, Икона „Предста царица“ в Московском Кремле. „Зборник за ликовне уметности“, 5, 1969, 59—74.

<sup>36</sup> Полное собрание русских летописей, т. VIII. Воскресенская летопись, С.-Петербург 1859, 77, Види такође: Н. И. Брунов, К вопросу о раннемосковском зодчестве. „Турды секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН“, т. IV, 1928, 104 (не искључује могућност учешћа Лазара Србина у изградњи цркве у Звенигороду, 1399. године).

<sup>37</sup> Путешествие Амвросия Контарини, посла светлейшей венецианской республики, к знаменитому персидскому государю Уми-Гассану, совершенное в 1473 году, т. I, часть II. С.-Петербург, 1836, 107—108.

<sup>38</sup> А. Орешников, Серебряная чашка из Микулина городища. — приложение III к „Отчету Гос. Исторического музея“ за 1916—1925 гг.“ Москва, 1926, 1—12.

<sup>39</sup> Б. Радојковић, Неке одлике которског златарства и утицај на унутрашњост земље, Старине Црне Горе, III—IV, 1965—1966, сл. 2; иста, Сребрна чаша властелина Санка, Зборник за ликовне уметности, 2, 1966, 53—60, сл. 1—2; иста, Старо српско златарство XVI и XVII века, 35—36, сл. 43; Средњовековна уметност у Србији. Каталог Народног музеја, Београд, 1969, № 133.

<sup>40</sup> М. Н. Тихомиров, Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII века. „Исторические связи России со славянскими странами и Византией“. Москва, 1969, 148—165; В. Пуцко, Кивот Теофилакта. Зборник, Музеј примењене уметности, 13, 1969, 69—73.



## GOTHIC CHALICE FROM MONASTERY OF IPATIEV

According to the author, products of Gothic toreutics are rarely found in treasuries of Russian churches and monasteries. Russian goldsmiths preferred to resort to Romanic artistic traditions. The subject in dispute is a group of chalices which are not of west European provenience, although they were worked out in keeping with Gothic traditions. Specimens of Gothic vessels reached orthodox churches in Ukraina and Belorussia, where they were sometimes imitated by local craftsmen. The author notes a relation between the chalice from Ipatiev monastery and Gothic chalices in Troitsa (Trinity) — Sergeievs' a Laura, of which one bears an inscription with the name of Dimitri Ivanovich Godunov, dated 1599. These articles are considered either to have been imported to Russia, or made by foreign masters who worked in Moscow during the rule of Boris Godunov. The author brings the discussed group of chalices in connection with the Serbian chalices which were executed in Gothic style in the latter half of the 16th century, presuming furthermore that the former were the work of a Serbian master, carried out in Moscow, and ordered by Boris Godunov.

V. PUCKO

## НЕКОЛИКО ПРИМЕРАКА ПЕРСИЈСКЕ КЕРАМИКЕ ИЗ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦИЈА У БЕОГРАДУ

Ружа ДРЕЦУН

Музеј примењене уметности у Београду и неки приватни колекционари поседују извешан број занимљивих примерака персијске керамике. Из ове групе издвојено је неколико карактеристичних предмета који припадају старим и познатим занатским и уметничким центрима Нишапура, Реје, Испахана, Ширази и другим — чувеним по својим уметничким и техничким остварењима како у Персији тако и ван њених граница.

Примерци персијске керамике о којима ће бити речи припадају ширем раздобљу — периоду од IX до XVIII века. Како предмети ове врсте нису код нас систематски скупљани и проучавани, било је немогуће у потпуности приказати све развојне фазе уметничке дисциплине која се у Персији одликује великом разноврсношћу декора, облика, техника и примене.

Ових неколико предмета, врло карактеристичних за време у коме су настали, пружају нам могућност да упознамо заиста уметнички вредну керамику, као и стилске одразе појединих периода.

Најстарији примерци персијске керамике пронађени су приликом ископавања у Нишапуру<sup>1</sup> и Самари. Нишапур је био у раном периоду један од најзначајнијих керамичких центара, а неко време и престоница династије Тахирида.<sup>2</sup> Међу предметима ископаним у Нишапуру најзначајнији налаз представља грнчарија коју карактерише неколико различитих типова посуђа.<sup>3</sup> Карактеристично је посуђе у црној, зеленој, светлоплавој и светложутој боји, превучено безбојном глазуром. Чиније су плитке са широким избоченим странама. Другом типу припада керамика сликана на глаткој белој основи и украшена зграфито техником, где су шаре још више истакнуте бојеном манганском мрком бојом.<sup>4</sup> Раном типу ове керамике припада и једна здела из Музеја примењене уметности, инв. бр. 6580 (сл. 1). Према својствима која поседује, може се рећи да је блиска нишапурској керамици. Чинија је плитка са широким избоченим странама и стоји на краткој, прстенастој ноzi. По факури припада грубљој врсти керамике, што је својствено керамици Нишапура. На унутрашњој страни зделе на белој ангоби налазе се четири медаљона неједнаке величине. Медаљони су декорисани спиралним орнаментом који је изведен техником зграфито, тј. урезивањем цртежа у зидове посуде претходно покривене танким слојем ангобе. Цртеж је нешто грубљи у изразу, а линије су без финоће у потезу. Појава зграфита-урезивања везује се за пренос техника тореутике у керамику. Њене прве појаве забележене су у IX веку на простору Персије и Закавказја.<sup>5</sup> Није могуће поуздано утврдити где је заправо ова техника настала, пошто се њена примена може пратити истодобно у више земаља на Оријенту, а нарочито у Кини. Медаљони којима је здела украшена, као и простор између њих, превучени су сликаном глазуром зелене и смеђе боје.<sup>6</sup> С обзиром на технику примене декора и боја, сматра се да је ова врста керамике блиска кинеској из времена Танг династије<sup>7</sup>. (VII—X), што се може објаснити трговачким везама, јер се Нишапур налазио на раскрсници караванског пута за крајњи Исток,<sup>8</sup> затим географском близином и културним утицајима које је Кина вршила на суседне земље. Аналогну чинију по облику, композицији декора и примени зграфито технике, као и по примени боја зелене, смеђе и црне, налазимо публиковану код А. Лејна.<sup>9</sup> Она потиче из IX века и настала је Нишапуру. Сродну композицију и решавање декоративних елемената и примену истих боја срећемо и код Т. Рајса.<sup>10</sup> Комбиновање техника сликане глазури и зграфито технике, где је зграфито подређен сликаној техници, својствено је керамици Нишапура, као и палета боја. Слично посуђе својствено нишапурском типу пронађено је и у Месопотамији и Авганистану,<sup>11</sup> што пружа доказ о тадашњој широко развијеној трговини и културним везама са Персијом.

Сва напред наведена својства говоре у прилог чињеници да је наша здела настала у Нишапуру у IX—X веку и да припада раној архајској керамици.

<sup>1</sup> G. Marçais, *L'art musulman*, Paris, 1962, 60; D. T. Rice, *Islamska umetnost Beograd*, 1968, 51.

<sup>2</sup> D. T. Rice, н. д., 51.

<sup>3</sup> Исто.

<sup>4</sup> Исто, 52.

<sup>5</sup> М. Бирташевић, *Српска средњовековна керамика*, II Музеј града Београда 1970, 18.

<sup>6</sup> D. T. Rice, н. д., 65

<sup>7</sup> Исто, 40.

<sup>8</sup> J. P. Roux, *Arts de l'Islam* 1971, 44.

<sup>9</sup> A. Lane, *Early islamic pottery*, London, 1947, Fig. 6 B.

<sup>10</sup> D. T. Rice, н. д., 64, sl. 61.

<sup>11</sup> Исто, 53.



Сл. 1. Керамичка здела, Персија, Нишапур, IX—X век. Музеј примењене уметности, Београд  
 Fig. 1. Coupe en céramique, Perse, Nichapour, IX—X<sup>e</sup> siècle. Musée des arts décoratifs, Beograd, (Photo R. Živković)

Међу најлепше примерке ране персијске керамике може се убројити и здела из XII века<sup>12</sup> (сл. 2), настала у време династије Селџука (XI—XII век). Она је светлоокер боје, врло fine структуре и танких зидова. Проширена је према отвору и стоји на краткој прстенастој ноzi. По облику је сродна посуђу од племенитих метала—злата и сребра. У керамици слични облици могу се пратити све до XIV века, а касније их замењују форме инспирисане кинеским посуђем. Аналогна здела, која је настала по угледу на метално посуђе из XII века, публикована је код Г. Миџона.<sup>13</sup> Готово истоветна форма у керамици среће се и код Т. Рајса;<sup>14</sup> по хронологији она припада персијској керамици насталој у Реји у XII веку.

Здела је на дну декорисана медаљоном у коме су представљене четири птице (сл. 3). Представа птице на керамици прастари је декоративни мотив. Слична решења налазимо на критској керамици још из XVIII века пре н. е., затим на египатским „канап вазама“ из XVIII века пре н. е.<sup>15</sup> Исто тако, среће се и на коптским тканинама. На Оријенту је чест и омиљен мотив у кинеској и јапанској уметности. Примењује се у свим уметничким гранама, а има симболично решење. Мотив птице се користи и у персијској уметности, особито у керамици. Ова традиција украшавања одржала се како у зграфито техници, тако и у графичком приказивању где је цртеж понекад fino, минуциозно изведен.

Птице које видимо на здели стављене су у први план и чине главни декоративни мотив. Оне су приказане хоризонтално у покрету. Свака од птица представљена је у различитом ставу са пуно живота и смисла за ритам. Форме њихових тела карактерише заобљеност својствена декоративним решењима персијске керамике и минијатура насталих у Реји у XII веку.<sup>16</sup> Начин обраде декора одаје много finoће и нежности. Запажа се истанчани смисао за цртеж; он показује зрела решења блиска минијатурама тога доба, са којих је пренет у керамику.

Представљање фигура на белој, сјајној основи (на којој се оне живо истичу), затим стављање у први план декора који се налази на дну посуде, као и примена нежног и финог цртежа, сведоче да је здела настала у Реји, и то у XII веку.<sup>17</sup>

Поред мотива птице здела је декорисана куфским писмом. Куфско писмо као декоративни елеменат издашно је коришћено у персијској уметности. Поред геометријског и флоралног декора, оно је трећи велики извор муслиманске декорације.<sup>18</sup> Налази се на минијатурама, текстилу, металу, фајансу итд. Садржи углавном изреке из Корана или стихове познатих песника. Куфско писмо примењено као декорација први пут се помиње у X веку. Начин на

<sup>12</sup> Здела припада колекцији проф. М. Шербана, сликара из Београда. Захваљујемо проф. Шербану на дозволи за снимање и публиковање.

<sup>13</sup> G. Migeon, *Manuel d'art musulman II*, Paris 1907, 288, 239.

<sup>14</sup> D. T. Rice, н. д., 72, сл. 69.

<sup>15</sup> J. Giacomotti, *La Céramique I*, Paris 1933, 9, Fig. 3.

<sup>16</sup> А. Н. Кубе, *История фаянса*, Москва 1923, 26.

<sup>17</sup> Исто.

<sup>18</sup> J. P. Roux, н. д., 24.



Сл. 2. Керамичка здела са металним одблеском. Персија, Реја, XII век. Из колекције проф. Миленка Шербана, сликара из Београда  
Fig. 2. Coupe en céramique à reflets métalliques, Perse, Reja, XII<sup>e</sup> s. Tirée de la collection du peintre Milenko Šerban, Beograd (photo: R. Živković)

који је компоновано на нашој здели врло је слично композицији из Реје, XII век, објављеној код Т. Рајса.<sup>19</sup>

Здела је превучена глазуrom металног одсјаја боје злата која мало прелази у маслинастожуто. Изванредно фини контрасти боја добијени су апликацијом сјајне глазури и наизменичним мењањем сјајних белих и златномалинастих поља. Исти односи у тоналитету и примени металне глазури запажају се и на луксузној керамици из XII века у Реји.<sup>20</sup>

Посуђе са металним одсјајем припада сјајној листер-керамици. Током XII века она је била доста распрострањена и у земљама где је доминирао Ислам. Сматрана је највишим достигнућем у овој уметничкој грани.<sup>21</sup> На њену појаву умногome су утицала религијска схватања Ислама који је забрањивао употребу златног и сребрног посуђа. По верском учењу Мухамеда посуђе од злата и сребра могло се користити само у загробном животу. За живота на земљи муслиман је био дужан служити се дрвеним и керамичким посудама као симболом скромности.<sup>22</sup> Керамика са металним одсјајем, чија глазура имитира одблесак злата и сребра, заменила је донекле ово скупоцено посуђе и, како изгледа, задовољила склоност источних народа ка раскоши и сјају. Керамичари из Реје, нарочито у време Селџука (1037—1256), истицали су се у производњи керамике ове врсте.

Питање порекла керамике са металним одсјајем било је предмет проучавања многих археолога. Претпостављало се да је она персијски проналазак, а обзиром на богатство и разноврсност техника украшавања у Персији.<sup>23</sup> У XII веку ова техника била је распрострањена у свим исламским земљама, тако да је тешко утврдити њено право порекло. Из Персије и са Истока она је пренета у Европу, где је у шанско-маварској и италијанској керамици из Губиа достигла врло висок уметнички квалитет.<sup>24</sup>

С обзиром на аналогije и паралеле које су напред наведене, за нашу зделу може се рећи да је настала у Персији у XII веку, у керамичком центру Реје.

Керамика Фустата, веома блиска керамици Реје, налазила се под њеним знатним утицајем.<sup>25</sup> После инвазије Монгола, коју су пратили пустош и разарање, велики број керамичара побегло је из Реје у Фустат. Тамо су основали радионице и пренели ову вештину израде.

У XIII веку, у доба монголске превласти, био је цењен један други тип керамичких посуда, које карактерише декорација изведена помоћу калуца или гравирана.<sup>26</sup> Декор је делимично прозрачан, а техника обраде позната је под именом „зрно пиринча“ и неки керамичари је називају ажурираном техником. Украсни мотиви су искључиво флорални орнаменти доста

<sup>19</sup> D. T. Rice, н. д., 72, сл. 69.

<sup>20</sup> А. Н. Кубе, н. д., 28.

<sup>21</sup> Исто.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> J. P. Roux, н. д., 44.

<sup>25</sup> А. Н. Кубе, н. д., 25.

<sup>26</sup> D. T. Rice, н. д., 73.



Сл. 3. Керамичка здела са металним одблеском, Персија, Реја, XII век. Из колекције проф. Миленка Шербана, сликара из Београда

Fig. 3. Coupe en céramique à reflets métalliques, Perse, Reja, XII<sup>e</sup> s. Tirée de la collection du peintre belgradios Milenko Šerban (photo: R. Živković)

реалистично изведени, док се представа људских и животињских фигура у овој техници не среће. Главни центри производње су Кашан и Самара.<sup>27</sup>

Из тог периода располажемо једном мањом керамичком зделом (сл. 4).<sup>28</sup> Здела стоји на краткој прстенастој ноzi. Има широк отвор и према дну се сужава. Танких је зидова и врло fine структуре. Декорисана је на спољној страни прозачним геометријским орнаментом који у виду бордуре тече око посуде (сл. 5). На унутрашњој страни испод концентричних кругова распоређен је биљни орнамент који испуњава читав простор. Он је изведен широким потезима и минуциозно рађеним цртежом плаве боје. Здела је превучена светлоплавом глазуrom на бази емаља; глазура подсећа на ону са металним одсјајем.

Такав облик зделе са широким отвором и краткој прстенастом ногом често се среће у кинеској керамици. Овој здели врло је сродна по форми једна из епохе Сон (960—1279). Она је од порцелана, малих је димензија, са глазуrom која не покрива целу спољну површину.<sup>29</sup> Што се тиче декора на нашој здели, он припада техници „зрно пиринча“ (ажурирања) изведеној тако да се мале површине декора у величини зрна пиринча урезају у зидове посуде, па се затим исечени делови превлаче дељим слојем глазуре од емаља. После печења у керамичкој пећи изрезана места добијају транспарентан изглед.

О пореклу ове технике украшавања постоје различита мишљења. Неки керамографи сматрају да се она угледа на кинески порцелан „зрно пиринча“, што се доводи у везу са колонизацијом кинеских керамичара коју су извршили Монголи. Рене Жан сматра да је ова техника пренесена из Персије у Кину, јер се у XI веку у Каиру техника „зрно пиринча“ могла видети на керамичком посуђу, док се кинески порцелан исте технике јавља у Кини за владавине Киен-Лунга (1736—1795).<sup>30</sup> Већина аутора — проучавалаца керамике доказује супротно. Као аргументацију ти аутори наводе чињеницу да се техника „зрно пиринча“ (ажурирања) јавља и на персијском керамичком посуђу израђеном од глине fine фактуре. Овај начин украшавања посуђа чешће се среће у Кини у епохи Минг. Исто тако, боја и глазура умногоме подсећају на кинеску селадон плаву глазуру. Посуда врло сродна овој нашој налази се у Лондону, у Музеју Викторије и Алберта.<sup>31</sup> Наша здела поседује скоро све особине персијске керамике XIII века својствене Кашану и Самари,<sup>32</sup> тј. има декор изведен техником званом „зрно пи-

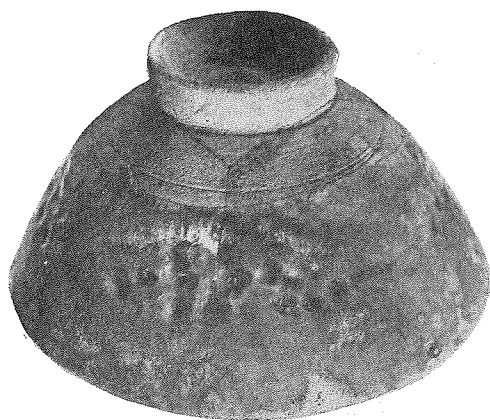
<sup>27</sup> R. Jeane, *Les Arts de la terre*, Paris 1911, *Manuels d'histoire de l'arts*, 45.

<sup>28</sup> Здела припада колекцији Рајка Сикимића, конзерватора из Београда. Захваљујемо на уступању за публикавање и снимање.

<sup>29</sup> J. Giacomotti, n. d., 48, Fig. 71.

<sup>30</sup> R. Jeane, n. d., 48.

<sup>31</sup> J. Giacomotti, n. d., 36, Fig. 57.



Сл. 4. Керамичка здела са декором изведеним техником „зрно пиринча“, Персија, Кашан-Самара, XIII век. Из колекције Рајка Сикимића, конзерватора из Београда

Fig. 4. Coupe en céramique décorée dans la technique du „grain de riz“, Perse Kachan-Samara, XIII<sup>e</sup> s. Tirée des collections de Rajko Sikimić, conservateur de Beograd. (photo: R. Živković)



Сл. 5. Керамичка здела са декором изведеним техником „зрно пиринча“, Персија, Кашан-Самара, XIII век. Из колекције Рајка Сикимића, конзерватора из Београда

Fig. 5. Coupe en céramique décorée dans la technique du „grain de riz“, Perse, Kachan-Samara, XIII<sup>e</sup> s. Tirée des collections de Rajko Sikimić, conservateur de Beograd, (photo: R. Živković)

ринча“, затим облик, боја и врста глазури наводе на претпоставку да је здела настала у керамичким центрима Кашана или Самаре у XIII веку, где је кинески утицај био доста јак.

У XIV и XV веку, за време монголске владавине, у области персијске примењене уметности, па и керамике, долази до стагнирања.<sup>32</sup> На подручју архитектонске делатности настављена је стара традиција, која је у XIII и XIV веку дала значајна остварења, а то је облагање репрезентативних грађевина керамичким плочицама — паноима. Највиши уметнички домет панои су достигли у XVI и XVII веку, у доба владавине династије Сефевида (1502—1736).<sup>33</sup> О високом уметничком квалитету паноа из тога времена сведочи и пано који се чува у Музеју примењене уметности у Београду, инв. бр. 1343 (сл. 6). Пано је састављен од шест керамичких плочица. На жутој основи приказане су три жене у врту. Иза њих налазе се чешпреси и дрвеће са расцветаним гранама и лишћем. Дрвеће и цветне гране испуњавају цео простор. Централно место на паноу заузима фигура жене; према начину одевања, обради физиономије и пажњи која јој се указује, она вероватно припада вишим друштвеним круговима — персијском племству. Обучена је у кафтан плаве боје, испод кога носи широке панталоне (димиде). Делимично је огрнута лепршавом марамом, коју је обавила око руку, а на глави има бели, плисирани турбан. Фигуре имају округласте контуре лица, карактеристичан искошени поглед и делују суптилно, фино. Испод турбана са сваке стране пуштени су праменови коврцасте косе. Испод централне фигуре налази се фигура жене приказана у лежећем ставу. На глави има исти турбан као и претходна фигура, врло сличан крој костима смеђе боје и остале детаље — појас, ешарпу и панталоне који се само делимично виде, јер је пано на том месту доста оштећен. У начину одевања фигурâ постоји разлика само у боји, што свакако означава степене у друштвеној хијерархији. Трећа жена, која их послужује, нема на глави турбан, него прекривач за главу са марамом спуштеном низ леђа. Обучена је у кафтан и узане панталоне. Преко тога има кратку тунику са везеним појасом. У једној руци држи чашу, а у другој посуду плаве боје. Она је погнула главу и пружа чашу жени која седи. Према начину опхођења који произлази из њеног држања и костима, може се закључити да припада послузи. Врло сличан покривач за главу почетком XVII века носила је у Персији послуга.<sup>34</sup> Посуда коју жена држи у руци истоветна је с оном коју носи такође један члан послуге — публиковано код А. Расинеа.<sup>35</sup> Готово идентичан приказ фигуре као што је на паноу представљен је на тањиру из XVII века, а чува се у Музеју декоративне уметности у Паризу.<sup>36</sup> На овом тањиру приказана је допојасна фигура са турбаном сличним оном што га има фигура на паноу. Исти је начин чешљања, положај главе, искошен поглед, као и кафтан са

<sup>32</sup> R. Jean. n. d., 45.

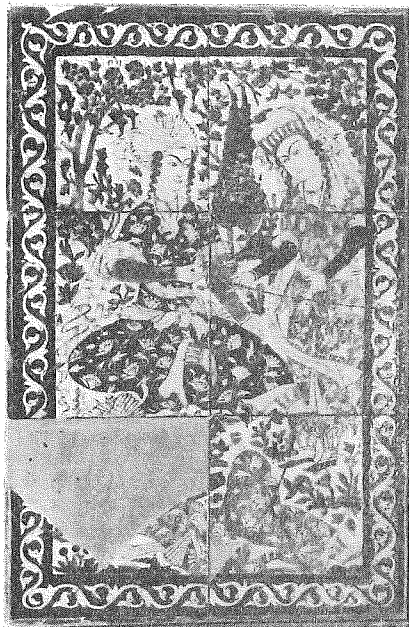
<sup>33</sup> За време династије Сефевида долази у Персији до последњег великог културног и уметничког процвата. Испахан, престоница Сефевида, спадао је у најблиставије метрополе Истока. Уметност тога времена имала је обележје царске раскопи и тежила сјају, префињености.

<sup>34</sup> A. Racinet, Le costume historique, Paris 1876, 71, Fig. 5.

<sup>35</sup> Исти, 71, Fig. 7.

<sup>36</sup> J. Giacomotti, n. d., 37, Fig. 58.





Сл. 7. Полуфајансна здела, Персија, XVIII век. Својина Бранке Јеличић, Београд

Fig. 7. Coupe en demi-faïence, Perse, XVIII s. Propriété de M<sup>me</sup> Branka Jeličić, conservateur de musée, Beograd (photo: M. Đorđević)

Сл. 6. Персијски фајансни пано, Персија, Испахан, XVII век, Музеј примењене уметности, Београд

Fig. 6. Panneau de faïence, Perse, Ispahan, XVII<sup>e</sup> siècle, Musée des arts décoratifs de Beograd. (photo: R- Živković).

преклопом. Декоративни мотив-жене у врту врло је чест у персијској уметности XVI и XVII века, нарочито на минијатурама, фрескама и паноима од керамике.<sup>37</sup> Сродну паралелу са нашим паноом видимо на једној минијатури из XVII века публикованој код Г. Миџона.<sup>38</sup> Исто тако, среће се и на једној везеној тканини с почетка XVII века, која је објављена у књизи „Islamische Kunstwerke“.<sup>39</sup> На везеној тканини приказане су три жене у врту, окружене цвећем и цветним гранама. Две жене седе, а трећа им прилази с послужавником у руци. Према облику бокала изгледа да их послужује кафом.<sup>40</sup>

Аналоган пано овом нашем с истом сценом која приказује персијске жене у врту, уз примену сличних боја, потиче из XVII века; настао је у Испахану и публикован је код Г. Миџона.<sup>41</sup>

Према ликовним решењима и третману композиције, пано се тематски везује са персијским минијатурама из тога времена. Приказане личности имају карактер групног портрета који је пренет са минијатура на фајанс. Ликови на паноу су студиозно обрађени и одликују се финоћом и прецизношћу цртежа, који, иако је димензионалан, постиже илузију тродимензионалног.

Персијска уметност XVI и XVII века обогаћује се новим декоративним темама кроз које се изражава љубав према животу и природи. Омиљени су прикази из рата, лова, вртови, гозбе на двору, где су главни декоративни мотиви расцветане гране, дрвеће, чампреси, цвеће, затим животиње и реке са рибама које пливају по површини. Склоност сликању природе свакако је важна фаза у развоју сликања пејсажа у исламској уметности, што се најизразитије испољило на персијским минијатурама и фајансним паноима који прихватају узор са цртачким и колористичким принципима.

На основу наведених аналогија и паралела са минијатурама, фајансним паноима из Испахана насталим у XVII веку, тканинама из истог времена са којима има сродну тематику, композицију, обраду ликова и начин одевања — за наш пано може се рећи да је рађен у Испахану у XVII веку. На њему је могуће уочити све особине које су својствене том времену.

Ваза са тиркизплавом глазуром и декором црне боје такође је занимљив примерак персијске керамике из XVII века (сл. 7).<sup>42</sup> Бокаста је и постепено се сужава од рамена према дну.

<sup>37</sup> J. P. Roux, n. d., 45.

<sup>38</sup> G. Migeon, 17, Fig. 16.

<sup>39</sup> R. Koechlin-G. Migeon, Islamische Kunstwerke, Berlin 1928, Pl. LXXI.

<sup>40</sup> A. Racinet, n. d., 38. Богати Персијанци имали су многобројну послугу. Једни су послуживали само кафу, други чај. Кафа у Персији много се трошила; продавана је по ниској цени и служила се у свако доба дана.

<sup>41</sup> G. Migeon, n. d., 272, Fig. 223.

<sup>42</sup> Ваза је својина Академије примењених уметности, Београд. Захваљујемо на уступању за објављивање и снимање.



Сл. 8. Керамичка ваза са тиркиз-плавом глазуrom и декором црне боје, Персија, XVII век Академија примењених уметности, Београд

Fig. 8. Vase en céramique émaillé en bleu turquoise et orné de décorations noires. Perse, XVII<sup>e</sup> siècle, Académie des arts décoratifs, Beograd, (photo: M. Đordjević)

Има кратак врат и прстенасту ногу. Њена површина није у потпуности превучена тиркиз-плавом глазуrom. Нога је слободна и прекривена је ангобом на којој се налази само неколико потеза исте глазуре нанесене у дебљем слоју. Овакав начин глазирања својствен је керамици Кине која је још од VII века, с извесним прекидима, извршила велики утицај на персијску керамику. Централни део вазе подељен је на шест поља. Она су уоквирена црним контурама и вертикално пресецају део средишњи простор. У свим пољима на тиркизплавој основи представљене су наизменично стилизоване цветне гране и руже. Између сваког поља налази се спирални орнаменат.

Декор на вази распоређен је у четири појаса који се налазе један изнад другог и међусобно су одвојени концентричним круговима. Одвајање декора вертикалним тракама, као што се види на централном пољу вазе, среће се и на египатском стакленом посуђу X и XI века. Аналогну вазу налазимо у керамици из Фустата, X и XI век; сличан облик, исти распоред декора по зонама (једна изнад друге), одвајање декора концентричним круговима са сличним декоративним мотивима и скоро истом представом риба у покрету.<sup>43</sup> Вазу сличну нашој се потпуно истоветним обликом, кратким вратом, избоченим раменом и постепеним сужавањем према дну, композицијом декора и глазуре тиркизплаве боје са црним декором срећемо у Сирији (Рака) у XIII—XIV веку,<sup>44</sup> а исто тако и у Реји у XIII веку.<sup>45</sup>

Керамика са тиркизплавом глазуrom и декором црне боје први пут се појавила у Персији у XII веку у Кашану и Самари, а потпуно се афирмисала у XIII и XIV столећу.<sup>46</sup> Уживала је велику популарност, била је позната и ван персијских граница. Украсни мотиви својствени овој луксузној керамици дуго су се одржали у Персији. Они се могу пратити скоро до XVIII века, али је стилизација декора нешто измењена, а глазура губи ранији интезитет боје. Тада уступа место другој врсти керамике, инспирисаној кинеским порцеланом.

Упоредимо ли представу декора на нашој вази с оном из XII и XIV века, запазићемо извесне разлике. На нашој лепота цртежа не достиже ранију финоћу и суптилност, затим у приказивању флоралног декора помало се осећа приближавање стилизацији и геометризацији орнамената. Форма наше вазе, боја декора, композиција и боја глазуре готово су истоветне са керамиком из ранијег периода, док је фигурална композиција риба дата са пуно осећања

<sup>43</sup> R. Koechlin-G. Migeon, n. d., Pl. VII.

<sup>44</sup> Исти, Pl. XXXIII.

<sup>45</sup> G. Migeon, n. d., 239, Fig. 208.

<sup>46</sup> R. Jean, n. d., 45.



Сл. 9. Ваза од полуфајанса, Персија, Шираз, XVIII век. Својина Драгана и Оливере Павловић, економиста из Београд  
 Fig. 9. Vase en demi-faiense, Perse, Shiraz, XVIII<sup>e</sup> s. Propriété de Dragan et Olivera Pavlović, économiste de Beograd. (photo: R. Živković)



Сл. 10. Керамички тањир, Персија, XVIII век. Својина Бранке Јеличић, кустоса из Београда  
 Fig. 10. Assiette en céramique, Perse, XVIII<sup>e</sup> s. Propriété de M<sup>me</sup> Branka Jeličić. (photo: R. Živković)

за покрет и показује тежњу ка реалистичком представљању декора, тако да је он близак тадашњем схватању у уметности, коме је својствено натуралистичко приказивање живота и природе.

На основу наведених запажања и поређења, која се односе на декор, композицију и боју глазури, може се рећи да наша ваза хронолошки припада персијској керамици XVII века.

У XVIII столећу, поред керамике сликане бојама емаља која је имала дугу традицију, развила се и једна друга врста, а она се налазила под јаким утицајем кинеског плаво-белог порцелана из епохе Минг<sup>47</sup>. Украс на овој керамици сликан је на белој основи кобалтноплавом бојом, декорисан биљним и флоралним орнаментима и превучен прозирним глазурама. Да би зауставили масовни увоз кинеског порцелана, који је био врло тражен, сефевидски владари су настојали да развију сопствену производњу.<sup>48</sup> У Тебризу, њиховој престоници, основане су мануфактуре које су се бавиле истраживањем проналаска овог порцелана. Керамичке радионице биле су распрострањене по читавом царству.

Поред плавобеле керамике која је сматрана врхунским остварењем у персијској керамици XVIII века, позната и цењена била је керамика са мрежастом или кракле глазуrom, затим посуђе са вишебојном декорацијом. Обновљени су стари украсни мотиви — спирала и геометријски орнаменти. Понекад су се могли видети, као декор, и портрети људских фигура. Из овог периода поседујемо неколико интересантних предмета. Сваки од њих одликује се понеком специфичношћу.

Један од занимљивих примерака из ове групе предмета XVIII века је плавобела здела (сл. 8).<sup>49</sup> Она је мањих димензија, дубока. Има широк отвор и стоји на краткој прстенастој ноzi. Фина фактура и танки зидови посуде указују на подражавање кинеског порцелана. Здела је на унутрашњој и спољној страни декорисана медаљонима у којима се налазе гране са листовима. Сваки медаљон оивичен је орнаментом у виду тролиста који се при крају завршава волутама. Између њих су гране са лишћем. Дно је такође украшено медаљоном који је испуњен биљним орнаментом. По композицији орнамент се разликује од оног на унутрашњој и спољној страни посуде. Декор је рађен кобалтноплавом бојом на белој основи и показује тежњу ка приближавању плавобелом кинеском Минг-порцелану. Облик зделе као што је

<sup>47</sup> D. T. Rice, n. d., 212. Покушаји подражавања кинеског порцелана почињу у Персији још од 1368.

<sup>48</sup> K. O. Dorn, n. d., 216.

<sup>49</sup> Здела је својина Бранке Јеличић, кустоса Музеја из Београда.



Сл. 11. Фајансни пано, Персија, XVIII век.  
Музеј примењене уметности, Београд  
Fig. 11. Panneau en faïence, Perse, XVIII<sup>e</sup> s.  
Musée des arts décoratifs, Beograd. (photo:  
R. Živković)

наша често се среће у кинеском порцелану и врло је раширен у XVIII веку.<sup>50</sup> Потпуно исте форме карактеристичне су за кинески порцелан XVIII века, објављен у књизи Г. Г. Вилјамсона.<sup>51</sup> Блиску композицију и врсту декора<sup>52</sup> коју видимо на нашој здели, где су украсни мотиви распоређени у медаљоне и испуњавају читаву површину посуде, не остављајући нимало празног простора, срећемо на примерцима кинеског порцелана објављеним у истој књизи.

Наша здела, по облику, врсти и боји декора и врло финој фактури материјала врло је карактеристична за врсту керамике која је настала подражавањем кинеског порцелана, што се током XVIII века у Персији ценило и сматрало великом модом.

По угледу на кинески порцелан настала је и ваза жућкастобеле боје (сл. 9).<sup>53</sup> По структури материјала она припада полупорцелану. Има издужен врат који се од средине према рамену сужава. Декор је подељен у зоне и тече хоризонтално. Зоне су одвојене концентричним круговима и цветним фризом плаве боје. Централни део подељен је на троуглове испуњене букетима цвећа у боји. Исти букети цвећа налазе се и на врату. Подела декора на зоне и његово одвајање концентричним круговима и фризом својствено је ранијем начину компоновања украса на предметима од керамике. Стилизовани цветни мотив, због површинског и равнотретирања, више одговара текстилу него керамици. Цветни украс на врату има доста сличности са цветним декором на персијској тканини од свиле из XVII века објављеној код Д. Т. Рајса,<sup>54</sup> као и у књизи „Islamische Kunstwerke“.<sup>55</sup> Близак овоме је и украс приближно исте боје, а налази се на персијској тканини публикованој код Г. Марсеа.<sup>56</sup> Овај цветни мотив среће се и на персијским ћилимима XVI века,<sup>57</sup> што потврђује да су и мотиви са текстилних тканина у мањој мери утицали на керамику. Ваза има и необичан облик за предмете изведене у

<sup>50</sup> Dr. G. C. Williamson. The Book of famille rose, Tokyo, 1970, Pl. VI, XIX, XX.

<sup>51</sup> Исто.

<sup>52</sup> Исто, Pl. IV, V, X.

<sup>53</sup> Ваза је својина Драгана и Оливере Павловић, економиста из Београда. Захваљујемо на дозволи за снимање и публикавање.

<sup>54</sup> D. T. Rice, n. d., 241.

<sup>55</sup> R. Koechlin-G. Migeon, n. d., Pl. LXXI.

<sup>56</sup> G. Marçais, n. d., 18.

<sup>57</sup> R. Koechlin-G. Migeon, n. d., Pl. LXXXIII

керамици. Њена форма пре би одговарала материји стакла или метала. Аналоган облик врата са ширим и наглашеним горњим делом среће се на једном свећњаку од бронзе, својина Музеја примењене уметности, Београд инв. бр. 5896 из Ширази, XIV век, као и на свећњаку од порцелана из XVIII века, а није редак ни на предметима од кинеске бронзе.<sup>58</sup>

На вази је изразит утицај текстилних орнамената и боја. Бљештава глазура и полихромија, својствени керамици Ширази, наводе на претпоставку да ваза потиче из овог центра, који је поред Испахана сматран једним од водећих. Шираз је такође чувен по својим текстилним тканинама и ћилимима, па је стога и разумљив утицај текстилних орнамената на керамику.

Јак кинески утицај може се видети и на таџиру селадон-плаве боје (сл. 10)<sup>59</sup>. По ободу је декорисан јако стилизованим птицама и спиралом. На дну је цвет сликан црном бојом у стилу кинеског порцелана (*famille rose*). На црвено обојеној основи запажамо ознаку радионице обележену елипсасто поређаним ситним круговима а у средини се налази неколико великих кругова.

На таџиру се укрштају утицаји кинеске керамике са персијским утицајем. Овај други огледа се у обнови и примени старих архајских елемената спиралног декора. Он је изведен цртежом црне боје који у представљању декора има сличности са тиркзплавом вазом (сл. 7). О кинеском утицају јасно говоре подражавање селадон-плаве боје карактеристичне за кинески порцелан и керамику, затим примена мрежасте кракле глазури и обележавање предмета ознаком радионице. Најизразитији доказ овог утицаја је сигнирање предмета, што је у нашем случају директна копија са кинеске керамике. Оно иде дотле да за подлогу на којој се налази ознака радионице узима специфично кинеску црвену емајлну глазуру, познату у Кини као волујска крв (*sang de boef*). Обележавање предмета ознаком радионице и потписивање мајстора не може се уочити до XVIII века у персијској керамици.<sup>60</sup>

Чињеница да је Кина у XVIII веку јако утицала на персијску керамику, а и напред наведене компарације говоре у прилог тврдњи да таџир (сл. 10) припада персијској керамици XVIII века.

На фајансном панону, својина Музеја примењене уметности, инв. бр. 1251 (сл. 11), такође се осећа кинески утицај. Пано је илустрован сценом која приказује дворску гозбу. Ова тема, поред сцене из лова, била је још у XVI веку омиљен декоративни мотив у персијској уметности. По тематици и композицији пано је врло близак минијатурама из тога времена, а с обзиром на димензије има карактер слике и везан је за унутрашњу декорацију простора. Примена рајских птица као декора, у горњем углу паноа и полихромија изражена разводњеним пастелним бојама такође одражавају кинески утицај. Боје на панону немају ону чистоћу и вибрацију а глазури ону прозачност која је својствена паноима XVI и XVII века. На њему се налазе и два натписа на персијском језику. Они нису слободно дати, него су уклопљени у композицију. Један је стављен при врху паноа и помиње име Надир шаха који је владао Персијом 1736—1747. године, а други је при дну и обавештава о имену мајстора: Амалу Мирза Абд-ал-Гавад (радио Мирза Абдулцевад). Потписивање паноа у то време представља новину. До XV века уметници у Персији нису потписивали своје радове. У XV веку потпис мајстора стављен је на минијатуре. Вероватно је и потписивање радова прешло са минијатура на фајансне панове који су такође имали карактер слике.

Познато је да је персијска керамика прошла кроз разне фазе развоја и достигла висок уметнички домет за које су карактеристични богатство декора, разноврсност форми и техника обраде. Уношење нових декоративних елемената у персијску керамику и фајанс јавља се у XVIII веку, што је била последица политичких завојевања Монгола<sup>61</sup> и значило унификацију културних подручја која су они освојили. У времену персијске ренесансе тј. у XVII веку за владе шаха Абаса I (династија Сефевида), кинески утицај доживљава пун процват.

Са ових неколико интересантних предмета персијске керамике који се обликују специфичним обележјем епохе у којој су настали — претстављене су поједине карактеристичне фазе њеног развоја.

<sup>58</sup> R. J. Gettens, *The Freer Chinese Bronzes*, Fig. 205, 207.

<sup>59</sup> Таџир је својина Бранке Јеличић, Захваљујемо на уступању за публикавање и снимање.

<sup>60</sup> D. T. Rice, n. d., 222.

<sup>61</sup> Al. Gayet, *L'art persan*, Paris 1895, G. Migeon, n. d., 268.

## QUELQUES OBJETS DE CÉRAMIQUE PÉRSE DES COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ET DE COLLECTIONNEURS PRIVÉS DE BEOGRAD

Le Musée des arts décoratifs de Beograd, de même que quelques collectionneurs privés possèdent un certain nombre d'exemplaires intéressants de céramique persane. De ce groupe nous choisirons quelques objets caractéristiques provenant des centres artisanaux et artistiques renommés de Nišapur, Reje, Isphan, Širaza et Samara — connus pour leur perfection technique et artistique non seulement en Perse mais aussi hors de ses frontières.

Les objets dont il sera question ici, appartiennent à une époque assez étendue qui va du IX<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces objets n'ayant pas été rassemblés et étudiés selon un plan établi d'avance, il nous est impossible d'illustrer en entier toutes les phases du développement de cet art, qui se distingue, en Perse, par la variété des formes du décor, des techniques et de la destination des objets.

L'exemplaire le plus ancien de ces objets en céramique appartient à la poterie de Nišapur du IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle. Cette céramique se distingue par la combinaison des techniques de peinture en émail et de sgraffite, cette dernière étant subordonnée à la première, comme aussi par l'emploi des couleurs verte et brune.

Parmi les plus beaux exemplaires se range la coupe de Reja, datant du XII<sup>e</sup> siècle, de l'époque des Seldjoukides. Elle est de structure fine et recouverte d'un émail à reflets métalliques. Elle est ornée de motifs d'oiseaux et sa réalisation picturale fait penser aux miniatures de l'époque. Elle est décorée aussi d'inscriptions en caractères coufiques, décoration très fréquente au XII<sup>e</sup> siècle dans le monde islamique. Une autre coupe du XIII<sup>e</sup> siècle est aussi un exemplaire intéressant. Elle a été faite d'après un modèle chinois, dans la technique très appréciée à l'époque des „grains de riz“.

Une réalisation artistique caractéristique pour la céramique persane est le panneau en faïence avec le motif bien connu de la „femme persane dans son jardin“. Il se distingue par la finesse du dessin, par sa composition soignée et par la beauté de ses couleurs. Un autre panneau du XVIII<sup>e</sup> siècle illustre un festin royal. Il est signé du nom de son maître et porte aussi le nom du chah pour lequel le panneau a été confectionné. On rencontre aussi des imitations de porcelaine chinoise, dont on s'efforce de reproduire les couleurs, l'émail et les techniques et aussi les vieux motifs décoratifs.

Ces quelques objets très typiques pour l'époque à laquelle ils ont été réalisés nous apprennent, à connaître une céramique vraiment artistique et à fixer les nuances de style des diverses époques.

*R. DRECUN*





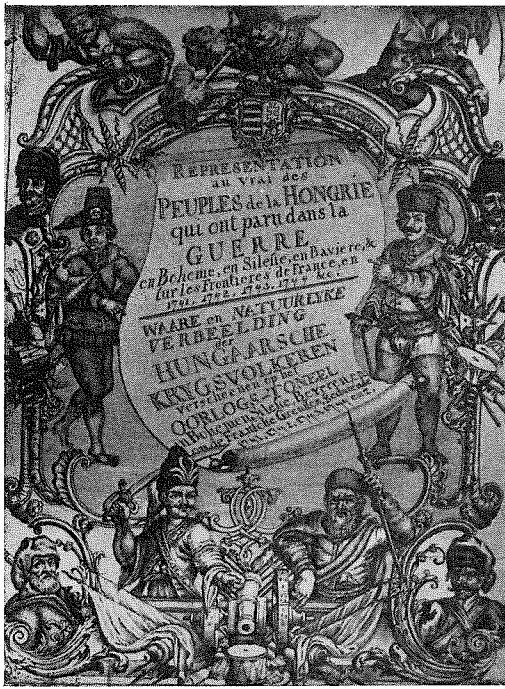
У саопштењу које сам дао сумарно о овој теми на симпозијуму у Сремским Карловцима, новембра 1971. нисам био начисто с аутором бакрореза. Претпоставио сам да би то могао бити неки Зоорт (Zoord), о коме постоје само кратке белешке код Тиме — Бекера и Бенезита, који је то пренео из претходног лексикона.<sup>1</sup> Сада, међутим, морам одбацити малопре наведене име, јер нема никаквих основа да се бакрорези везују за тога уметника.<sup>2</sup> Уосталом, питање аутора у овом тренутку има другостепену важност. Од интереса је једна серија чија је садржина за нас од знатне важности; пошто представља наше људе у XVIII веку, а до сада није била код нас ни позната ни објављивана.

Ова серија је издана у Холандији, а везана је за рат у Шлезии који је водио пруски краљ Фридрих II с Аустријом. Наслов серије — „Peuples de la Hongrie“ — показује да су у питању наши људи из разних крајева данашње Југославије. Као што је познато, они су били извршни војници — војнички материјал, „топовско месо“, и Аустрија бацала их је на разна ратишта, од Елзаса до Шлезии, од Дунава до Италије. По тврђењу једног нашег историчара, Душана Поповића, они су сачињавали готово половину аустријске војске. Налазимо их свуда: крајем XVII века у бици код Сенте, у XVIII веку у бици код Ирига, код Петроварадина, код Београда, код Гроцке. У свом класичном роману *Сеоба* Милош Црњански је описао њихова лутања по Европи, њихове борбе, весеља и умирања у мочварној јужној Угарској, која је касније добила име Војводина. Својим динамичним животом, борбеним и трагичним, они су изборили право грађанства на територији угарске краљевине. Међутим, наилазили су и на нека признања. То су биле популарне серије бакрореза, пропраћене осредњим стиховима у којима су они као ратници приказани са симпатијом. Већ раније било је речи о делу Бенара Базиле, које је резао у бакру мало познати уметник Кристијан Фридрих.<sup>3</sup> Већина ових типова — војника, официра, калуђера, говедара, сељанки и деце — цртана је по природи, у живим покретима, са живописним појединостима у ношњи и оружју, што сведочи о непосредности посматрања модела. И серија о којој ће овде бити речи има исту намену. Њен наслов гласи: *Représentation au vrai des Peuples de la Hongrie qui ont paru dans la guerre en Boheme, en Silesie, en Bavière sur les Frontières de France en 1741, 1742, 1743, 1744 c.* Испод овога је наслов на холандском језику: *Waare en Natuur lyke Verbeelding der Hongarsche Krygsvolkeren vershenen op het Oorlogs — toneel in Bohemen, Silesie, Beyeren, en on de Fransche Grenssen geduten de 1741, 1742, 1743, 1744 en z.* На наредном листу је следећи наслов: *HONGARISCHE KRON. Alderly Zoort van Vreemde Krygsvolkeren, in dien st van de Koninginne van Hongaryen, en zyn Koninklyke Mayesteit van Pruyssen.* Изнад наслова је приказан град Братислава („Pressburg“). Насловна страна је украшена једним рококо-картушем у чијем горњем делу је мађарски грб, а свуда унаоколо су типови војника приказани у серији. У уметничком погледу ови бакрорези заостају за Базилевим; штавише, одликују се и извесном наивношћу. Али многе појединости говоре у прилог аутентичности документације, а у неким подударују се са бакрорезима Базилеа. Судаћи по томе, цртач је имао прилике да види и неке јединице које није видео Базиле. Представио је те јединице живо, са њиховим етничким одликама по којима се Срби разликују од Мађара или Пољака. У овој серији приказано је не само одело, него и оржује и коњска опрема. Без обзира на наивност ових фигура, неприродан став или недовољну анатомију, ми поседујемо занимљив историјски материјал који на свој начин дочарава деоба Сеоба, изглед наших људи у XVIII веку. То су следеће гравире:

<sup>1</sup> Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXXVI Leipzig 1947, 553; E. Bénézit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, T. VIII, Paris 1955, 864.

<sup>2</sup> У почетку сам мислио да реч „Zoort“ може бити име уметника зато што нисам ту реч нашао у холандском речнику. Због тога сам је повезао са именом Zoord-a, који је живео крајем XVII века, или бар чији једини познати цртеж потиче из тога времена. Међутим, и ту сасвим слабу везу морао сам одбацити, јер сам касније сазнао да реч „Zoort“ у овом случају није лично име.

<sup>3</sup> Павле Васић, Бенаро Базиле, сликар Срба у XVIII веку, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 333.



Сл. 1. Насловна страна дела: Représentation au vrai des Peuples de la Hongrie . . . с Власништво Јована Вујића, Сента  
Fig. 1. Titre de l'ouvrage: Représentation au vrai des Peuples de la Hongrie



Сл. 2. Фронтиспис дела: Représentation au vrai des Peuples de la Hongrie c. Власништво Јована Вујића, Сента  
Fig. 2. Frontispisce de l'ouvrage: Représentation au vrai des Peuples de la Hongrie

#### SLAVONISCH MAGNAT (Славонски племић).

Овај је приказан у оделу сличном хусарском, са доламом и ћурдијом, уз наглашавање пластичности појединих облика. У руци држи наџак, оружје племића. Калпак на глави има архаичан облик који подсећа на портрете два Стратимировића од Арсе Теодоровића. Фигура је брижљиво обрађена, па се поставља питање: да ово није портрет неке личности? Богата коњска опрема са парадном ашом такође је занимљив податак о епохи.

#### GEMEENE PANDUREN OF ILLYRIERS TE VOET (Обични пандури или Илири пешаци).

Ови „Илири“ су у гаћама и кошуљи преко којих је пребачена кабаница са капуљачом. На ногама имају опанке а на глави калпаке. Иако су фигуре невеште, рђаве у ставу, ипак у целини, као композиција са пределом у позадини, бакрорез је добро компонован, а контраст између првог и задњег плана-предела доприноси бољем ликовном изразу.

#### LUITENANT VAN DE SLAVONIERS OF ILLIREERS (Поручник Славонаца или Илира).

Поручник је на коњу, али његова ношња и опрема мало се разликују од опреме обичних коњаника — његових војника. Карактеристичне су шубаре (или калпаци), кабаница са капуљачом, а што се тиче одела, то је рубље преко чизама. Наоружање је турско, сабље са птичијим главама на балчаку, као и код Базилеа. За појасом носи пиштоље, а преко рамена чатурицу. Аца је више извезена него и само одело. И овде је погођен етнички тип нашег човека. Иако овај аутор није био богзна какав цртач, ипак је поседовао смисао за композицију, за однос фигуре са позадином, коју овде представљају неки ступци и стилобат.

#### GEMEENE SLAVONIERS OF ILLIRIERS (Обични Славонци или Илирци).

То су два коњаника који се од њиховог поручника разликују по пуној бради, док све остало у погледу одела и оружја остаје исто. Међутим, ликовни карактер овог бакрореза је веома успео, захваљујући контрастима првог и задњег плана, али такође и контрастима двојице коњаника, поза војника, сенки и боја коња. Предео је брижљиво обрађен, по свему судећи у другој техници-бакропису.



Сл. 3. Славонски племић  
Fig. 3. Gentilhomme slavons



Сл. 4. Обични пандури или Илири пешаци  
Fig. 4. Simples pandours ou soldats d'infanterie illyriens



Сл. 5. Поручник Славонаца или Илира  
Fig. 5. Lieutenant slavons ou Illyrien



Ел. 6. Коњаници Славонци или Илири  
Fig. 6. Cavaliers Slavons ou Illyriens

### VAANDRIG VAN DE PANDUREN (Пандурски заставник).

Један од најслабије обрађених бакрореза, невест у цртежу, груб у односима светлости и сенке, али ипак занимљив као докуменат. Ношња је иста као код Славонаца. Карактеристичан је балчак сабље у облику птице — као код Базилеа, а особито пругаста застава која подсећа на заставе Швеђана и Аустријанаца из тридесетогодишњег рата. Предео је произвољан: острва у мору! Колико је познато, једино у Италији Славонци су могли стићи до морских обала, али у наслову, међу земљама у којима су се водиле ратне операције, ниједна није



Сл. 7. Пандурски заставник  
Fig. 7. Porte-drapeau des Pandours



Сл. 8. Мађарска или славонска војна музика  
Fig. 8. Musique militaire hongroise ou slavone

приморска. Због тога је тешко рећи да ли је у питању неки од италијанских предела или paysage de Fantaisie.

**HONGARSCH OF SLAVONISCH VELD MUSYK** (Мађарска или славонска војна музика).

Овде нису у питању Мађари него Славонци, што се види по опанцима. Фрулаш је у оделу, док је добошар, како изгледа, у рубљу. Он удара у *г о ч* штапићем и маљцом. Фрулаш носи за појасом пиштоље, а обојица већ познате сабље са птичјом главом на балчаку. Први има перчин, други браду. Он је више него рђаво нацртан у ставу, а контрасти сенкама нису допринели изразитој ликовној вредности целине, која остаје искључиво документарна. Постоје аналогije са фигурама добошара код Базилеа и данашњих свирача и гочобија код Албанаца.

**OFFICIER VAN DE SERVIERE** (Официр Срба).

Овај бакорез је изузетно занимљив, јер до сада није познат никакав његов узор ни аналогија. Одело официра је долама са ширитима, узане чакшире и јеменије. За појасом носи пиштоље и сабљу, а у левој руци копље са кићанком као знак свог официрског положаја. Најчуднија је капа; она подсећа на дубровачку *б и р е т у* по своме крзеном ободу. Фризура официра остају брада и бркови. Од интереса је порекло овог бакореза. С обзиром на фигуру морлачког официра која је рађена по бакорезу А. Троста и цртежу Ј. Коха уз дело Ј. В. Валвазора, склон сам мишљењу да је и овде као узор послужила нека гравира или слика из XVII века, управо из времена велике сеобе 1690. године. Ношња делује сасвим архаично у поређењу са бакорезима Базилеа рађеним 1742., који доноси само једног „Валенштајновог заставника“ из тридесетогодишњег рата.<sup>4</sup> Због тога мислим да је вредност ове представе у томе што попуњује једну важну празнину у континуитету развоја српске ношње. Занимљиво је то што је иза фигуре приказан брдовит предео — налик на Србију, са рушевинама неког града на брегу. Фигура је брижљиво обрађена, у мешовитој техници бакореза и бакрописа. Има још једна карактеристична појединост: долама је затворена у горњем делу са три ширита или гајтана, на сличан начин као што су касније, у XIX веку, сељаци у Србији закопчавали своје гуњеве. Да ли ту постоји континуитет облика који персистира кроз векове?

**GEEMEENE SERVIAN** (Обичан српски војник).

Ношња овог војника није јасна. Ипак, он у нечем подсећа на јаничара и њихову опрему. На глави има неку врсту капе са чијег горњег дела пада средњи део на леђа као код јани-

<sup>4</sup> Исто, 339.





Сл. 9. Српски официр  
Fig. 9. Officier serbe



Сл. 10. Српски војник  
Fig. 10. Soldat serbe

чара. Сасвим је неодређено његово горње одело. Да ли је то кабаница или гуњ? Тешко је одговорити. Његове чакшире и обућа — јеменије су као код јаничара. Војникова сабља, рог за барут и запаљен фитиљ такође употпуњују ту сличност. Фризура му је иста као код официра. Предео у позадини представља неко језеро. Уопште, архаичан изглед војника, који нема никакве сличности са Базилеовим фигурама, говори у прилог ранијем датовању ове фигуре, односно узора по коме је рађена.

#### OFFICIER VAN DE MORLAKKEN (Официр Морлака).

Фигура је копирана по гравиранима код Валвазора, дакле из 1686. године.<sup>5</sup> То значи да се аутор служио и друкчијим изворима, на пример радовима ранијих мајстора, по неком критеријуму који је био меркантилне природе, по потреби или захтеву издавача. Тамо где се ове гравире подударају са Базилеовим у питању је изглед наших војника за време шлеског рата. Овај бакорез спада међу најслабије радове холандског мајстора.

#### GEMEENE MORLACKEN (Морлачки војници).

Ношња има извесне оригиналности. Оружје и појас носе се преко дугачког гуња који допире преко колена, налик на касније одевање Црногораца. Преко свега ставља се кабаница са капуљачом или крагном која се може формирати у капуљачу. Њихово оружје су пушка, пиштољи, сабља и нож. Носе фес са неком врстом турбана, али упоредо са брадом и брковима имају перчин! Пешаци из свих наших крајева приказани су углавном у истим позама, што ствара утисак монотоније, независно од рђаво цртаних станова или оскудне анатомије.

#### OFFICIER VAN DE MORLAKKEN TERPARD (Коњички официр Морлака).

Боље обрађена фигура серије. Аутор је анализирао анатомију коња и трудио се да је да са што више појединости. Одеело официра је неодређено: блуза и чакшире преко којих је пребачена кабаница. На ногама има ципеле, а на глави округлу капу, вероватно, шубару. И овде је брада удружена са перчином, у чему се можда огледа утицај млетачке управе на Далматинце. Знак чина је копље са кићанком као код српског официра.

<sup>5</sup> П. Васић, Ношња народа Југославије кроз историју, Београд 1968, 65.





Сл. 11. Официр Морлака  
Fig. 11. Officier morlaque



Сл. 12. Војници Морлаци  
Fig. 12. Soldats morlaques

#### GEMEENE MORLAKKEN (Морлачки коњаници).

Оба коњаника су наоружана као и официр. Фризура им је такође иста. У позадини се виде рушевине неке романске грађевине. Цртачко знање аутора је оскудно, али он се брине о распореду елемената у композицији, о односу фигура према пределу и архитектури.

#### LUITENANT VAN DE CROATEN EN LYCANIERS (Поручник Хрвата и Личана).

Ношња је обрађена детаљно и јасно. Официр носи капу са посувраћеним доњим делом, који формира једну врсту обода. За обод су заденута пера. Одело официра је долама са малим петљама — налик на мантије православног свештенства, чакшире и кратке чизме. Његова ношња подсећа на одело Хрвата из тридесетогодишњег рата — у Војном музеју у Бечу.<sup>6</sup> На леђима је огртач са крагном. Наоружан је сабљом, има бркове и перчин. Коњ је такође детаљно обрађен, с анализом његове анатомије у јаким контрастима тамно-светлог, који се оштро истичу према ваздушној перспективи предела. Ово је један од најдетаљнијих докумената о нашим људима у XVIII веку.

#### CROATEN OF LYCANIERS TO PAARD (Хрвати и Личани коњаници).

Бакрорез је прожет осећањем аутора за ликовни израз целине. Она је дата у снажним контрастима првог плана-фигура према торњевима неког града у даљини. Коњаници су обучени и наоружани као официр, ни њихово одело нема никаквих украса. Дугачка кабаница пада по сапима коња. Претпостављам да је и ова ношња нешто ранијег датума, можда чак из XVII века.

#### CROATEN OF LYCANIERS TE VOET (Хрвати и Личани пешаци).

Ова ношња подсећа на бакрорезе Ђенара Базилеа, по оружју и опреми. Капе су исте као код коњаника. Фризура се истиче својим европским карактером, перчином који су у то време носиле све европске војске. Фигуре пешака су добро и детаљно обрађене, са зналачким истицањем разлика између војника и задњег плана.

#### GEMEEN HUSSAR (обичан хусар).

Мање сигурна у обради и стилу, али јасна као докуменат, ова фигура се везује за представе хусара у Албуму пожаревачког мира из 1718. од Јеремије Волфа,

<sup>6</sup> Исто, 70.



Сл. 13. Коњички официр Морлака  
Fig. 13. Officier de la cavalerie morlaque



Сл. 14. Коњаници Морлаци  
Fig. 14. Cavaliers morlaques



Сл. 15. Поручник Хрвата и Личана  
Fig. 15. Lieutenant des Croates et des soldats  
de Lika



Сл. 16. Коњаници Хрвата и Личана  
Fig. 16. Cavaliers Croates et de Lika

што је знак извесне архаичности ове представе хусара која се мора датовати у почетак XVIII века. Међутим, ношња је доказ одређене документарности бакрореза који у томе погледу постају за нас драгоцени.

SAXSISCHE ULAAN (Саксонски улан).

Костим са карактеристичном капом одговара представама улана у другим оновременим публикацијама. По томе се види да су извори аутора за ове бакрорезе били различити, али



Сл. 17. Пешаци Хрвати и Личани  
Fig. 17. Fantassins Croates et de Lika



Сл. 18. Хусар  
Fig. 18. Hussard

да их је он повезао насловом у једну целину. Поред недостатака у анатомији коња, ношња и оружје улана — копљаника брижљиво су обрађени. Пред нама је пример различитих извора којима се служио овај холандски уметник за своје бакрорезе. Питање његовог идентификовања остављам за сада по страни, с намером да се тиме позабавим другом приликом.

Према томе, веродостојност појединих бакрореза у односу на период од 1741. до 1745. сасвим је релативна. Али њихова вредност лежи у томе што су овде објављени до сада непознати типови наших људи са територије данашње Југославије — Срби из разних крајева, Хрвати и Далматинци, чији је етнички карактер сачуван без обзира на осредњи уметнички ниво бакрореза. Због њихове садржине нама је за сада мање важно ко је био њихов аутор, мада би идентификовање донекле осветлило ауторове побуде и начин његовог документовања при изради цртежа за бакрорезе. Ово особито зато што пример морлачког официра указује на несигурну документарност појединих бакрореза с обзиром на период 1741—1744, који они треба да представљају. Независно од тога, размотрена публикација сама по себи заслужује пажњу историчара, јер доноси низ представа наших људи које су до сада биле потпуно непознате. У исто време она дочарава контакт наших људи са епохом барока, не још интензиван али ипак довољно изразит да би убудуће добио своје место у иконографији тога периода код нас. Било је то праскозорје барока који су поједини наши уметници убрзо потом настојали да следе, као, на пример, Христофор Жефаровић. Овај низ бакрореза управо се поклапа са првим штампаним делима Жефаровићевим, као и са графичким остварењима чији је он био главни носилац баш у то доба.

## LES SERBES À L'ÉPOQUE DU BAROQUE DE L'EUROPE CENTRALE

Lors du symposium des arts scéniques tenu à Sremski Karlovci en novembre 1971, l'attention du public a été attirée par une série d'estampes d'un graveur hollandais anonyme représentant des soldats serbes et croates de diverses régions de la Yougoslavie actuelle. Ils avaient participé à la guerre de succession que l'Autriche avait menée contre la Prusse entre 1741 et 1744. Cette série porte deux titres, l'un en français et l'autre en hollandais. Ce sont: *Représentation au vrai des Peuples de la Hongrie qui ont paru dans la guerre en Bohême, en Silésie, en Bavière sur les Frontières de la France en 1741, 1742, 1743, 1744 c*; et, en hollandais: *Waare en Natuurlyke Verbeelding der Hungarsche Krygsvoleren verschenen op het Oorlogs-toneel in Bohemen, Silesie, Beyeren, en on de Fransche Grenssen geduten de 1741, 1742, 1743, 1744 en z.* La feuille suivante porte le titre: *Hungarsche Koron. Alderly Zoort van Vreemde Krygsvolkeren, in dienst van de Koniginne van Hongaryen, en zyn Koninklyke Mayesteit van Pruysen.* Ces gravures représentent des Slavons ou Illyres, des soldats, des porte-drapeaux, des musiciens, un officier et un soldat serbes, un officier des soldats et des cavaliers morlaques, des soldats d'infanterie et de cavalerie croates et de la région de Li'a, et finalement un hussard et un uhland saxons. L'auteur de ces gravures ne se distingue pas au point de vue artistique mais au point de vue historique et documentaire leur valeur est d'autant plus grande que certaines d'entre elle nous offrent des données tout à fait nouvelles sur l'aspect des gens de notre pays au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est tout à fait vraisemblable que l'auteur s'est servi aussi de sources plus anciennes (par ex. de l'oeuvre de J. V. Valvazor et probablement aussi de certaines autres restées inconnues jusqu'à nos jours) Cette série d'estampes concorde en plusieurs points avec l'oeuvre de Genaro Bazile au sujet des détails du costume et de l'armement. Ce serait aussi une preuve à l'appui de l'authenticité de cette source illustrative intéressante.

P VASIĆ



Сл. 19. Саксонски улан  
Fig. 19. Uhlán saxon



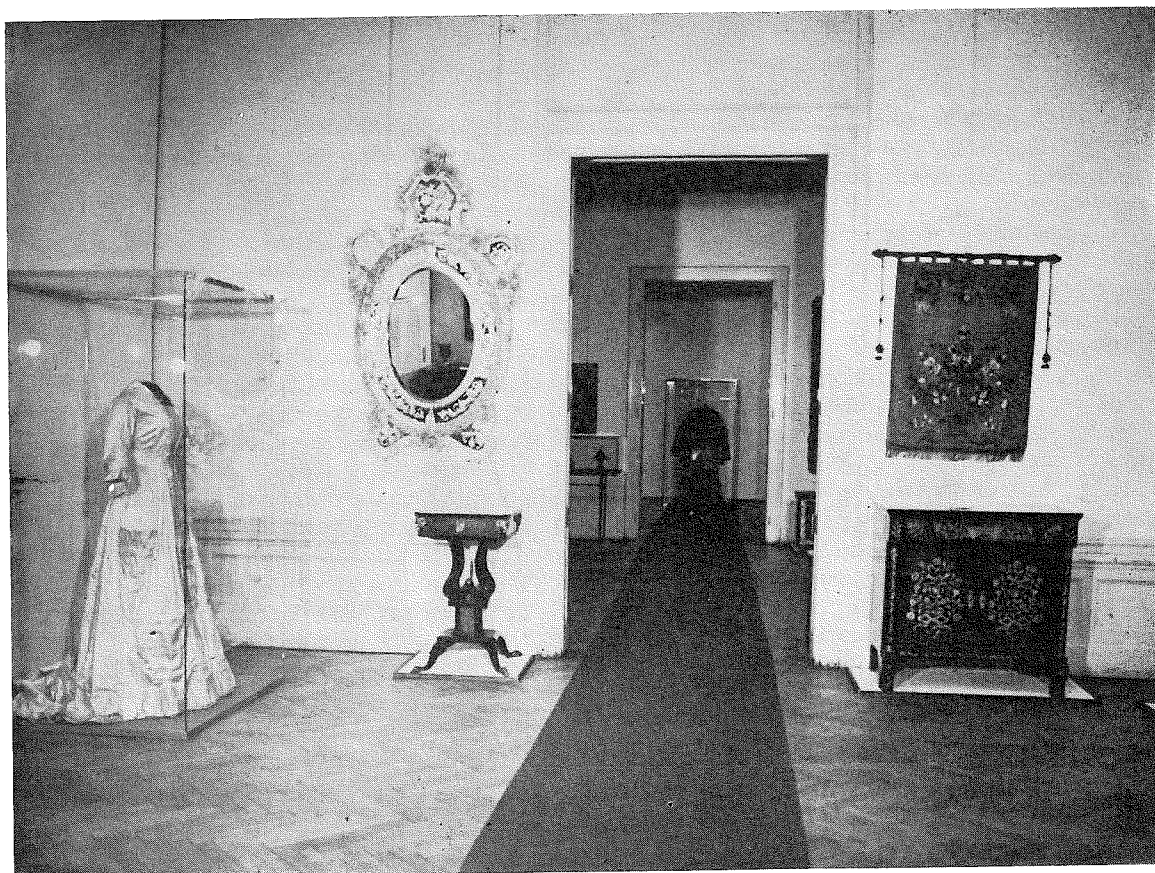


## ВРЕДНЕ АКВИЗИЦИЈЕ ИЗ МУЗЕЈСКИХ ЗБИРКИ

Изложба под горњим насловом, организована у Музеју примењене уметности новембра 1970. године, носила је обележје изузетне привржености и поноса стручњака — руководиоца збирки ове установе. Првог децембра 1970. године навршиле су се две деценије рада Музеја, те је изложба „Вредне аквизиције из музејских збирки“, у околностима јубиларног сумања резултата двадесетогодишњег деловања, била посебно значајна.

У односу на сталну музејску изложбу, на којој су највећим делом презентирани вредне аквизиције овог Музеја, остварења из области српског уметничког занатства, изложба вредних аквизиција имала је други смисао: да укаже на садржај и вредност оног дела музејских збирки које је, у досадашњим условима рада, био секундарног значаја, мада не и занемариван. Реч је о многобројним и изузетно вредним делима примењене уметности других народа и земаља заступљеним у свим збиркама Музеја, а лишеним сталног места у музејским галеријама, које та дела по свом обиму и културно-уметничком значају заслужују.

Разлога што оваква дела стоје у мраку музејских депоа има углавном два. Један је већ познати проблем оскудице у изложбеном простору, а други се налази у самој концепцији Музеја. Наиме, Музеј примењене уметности, као једина установа у СР Србији специјализована за чување, проучавање и популарисање дела српског уметничког занатства, оријентише своју делатност на обраду споменика националног стваралаштва из ове области. Треба констатовати, поводом јубилеја, да је овај свој програм Музеј остварио амбициозно и зналачки, афирмишући се у својој средини, а и ширим размерама, као неуморни заштитник и пропагатор вековима стваране лепоте свакодневних предмета, њихове егзистенције и естетског обликовања у данашњој индустријализованој производњи. Стручњаци овог Музеја обрадили су и објавили дотада неистражена и непозната дела и поједине епохе. Најпре поставком сталне изложбе која приказује развој примењене уметности у Србији, оствареном још 1951. године и више пута допуњаваном, а затим организовањем низа великих монографских и тематских изложби, издавањем каталога и других научних и популарних радова. (Уметничка обрада метала у Србији, Рукописна и штампана књига, Уметнички вез у Србији, Накит код Срба и др.). У овом дугом низу разних активности стручног, научног и културно-просветног карактера, најважнију



Сл. 1. Са изложбе „Вредне аквизиције Музеја примењене уметности“



основу представљали су прикупљање, избор и откуп предмета за музејске збирке и њихово систематско попуњавање.

Та прикупљачка делатност Музеја била је, у складу са утврђеном концепцијом, првенствено усмерена на дела српске примењене уметности, услед чега су она у збиркама Музеја најбројнија. Али данас је у тим збиркама веома импресиван број и избор предмета примењене уметности из осталих подручја Југославије и других земаља, од којих су најбројнији примери примењене уметности Западне Европе, Блиског и Далеког истока: Турске, Персије, Индије, Кине и Јапана.

Овај материјал Музеј је у почетку сакупљао узгредно, у интересу његове заштите и значаја за упоредна студијска проучавања, као предмете који су путем културних и привредних веза доспели у наше крајеве. Временом је фонд ових предмета добио толики обим да је било могуће извршити његову класификацију и организовати изложбе појединих збирки или стилова (Предмети исламске уметности из музејских збирки, Барок, рококо и класицизам у примењеној уметности, Изложба оријенталних ћилима и тепиха, Комбиновани ормани-табернакли и др.). У последње време Музеј ради на систематском попуњавању овог фонда, као на неопходном проширењу основе рада у оквиру дате концепције. Систематским попуњавањем поједине групе предмета су добиле карактер изузетно вредних колекција, или су такве групе откупљиване као целине — на пример колекција коптских тканина, Гале стакло, колекција античких гема и камеја итд.

Тако, изложба вредних аквизија Музеја примењене уметности представља избор највреднијих дела из збирки Музеја, значајних за културу европских и ваневропских народа, која се у Музеју проучава у циљу утврђивања релација српске културе. Када би Музеј имао погодну изложбену галерију, сигурно је да би стална изложба овог материјала омогућила широкој публици, љубитељима уметности и заинтересованим стручњацима упоредни увид у све оно што је на подручју примењене уметности створено у нашим и другим срединама.

Избор предмета за ову изложбу извршили су кустоси-руководиоци збирки. Издвојено је било 319 радова, а музеолошко-експозиционим решењем, које је дала виши кустос Добрила Стојановић, иницијатор и аутор идејне концепције ове изложбе, обухваћен је широк временски распон од антике до краја XIX века. Поставка је тако замишљена и реализована да је пружила могућност презентирања појединих колекција у потпуности, као и појединих примерака у оквиру хронолошких, стилских и топографских целина.

Изложба је била постављена у галерији на првом спрату Музеја. У првом одељењу био је презентирањ материјал античког периода и раног средњег века. Овде се у центру пажње налазила колекција гема и камеја грчког и римског порекла, велике материјалне и уметничке вредности, откупљена од недавно преминулог Станислава Симоновића. Она представља део збирке накита, најкомплетније и највеће у земљи, формиране у оквиру Сектора за уметничку обраду метала.

Из ризнице колекционара Симоновића потиче и сребрни и бакарни новац античке Грчке и острва од VI—III в. пре наше ере, који је по његовом тестаменту — легату недавно припао Музеју.

Примере коптских тканина купио је познати колекционар Ледерер на једној аукцији у Швајцарској и касније продао Музеју. Ова колекција, изузетног значаја и старости, броји 15 комада који се датирају од V—VIII в. наше ере. Наш Музеј је један од ретких у земљи који поседује овај материјал.

У оквиру овог периода било је изложено и неколико оригиналних примерака римског стакла.

Следећих неколико сала пружиле су увид у примењену уметност европских земаља, остварен уз помоћ најрепрезентативнијих предмета из збирки намештаја, керамике, порцелана, текстила и других. У поставци овог материјала, распоређеног хронолошки, били су истакнути како поједини експонати, тако и неке колекције у потпуности, те су образовањем успешних стилских целина давали преглед стилова примењене уметности Европе: готике, ренесансе, барока, рококоа, класицизма и историјских стилова друге половине XIX века.

За предмете примењене уметности, често израђене од осетљивих материјала — дрвета, коже, тканина, готски период представља понекад најстарију епоху чији су производи опстали до данашњих дана. На нашој изложби посетиоци су имали прилику да виде примерак скулптуре, са ликом св. Катарине, израђене од дрвета — материјала карактеристичног за скулптуру тог периода, затим касноготски процесиони крст, пореклом из Венеције и један репрезентативни примерак скриње готско-ломбардског типа. Ова скриња, по својој очуваности и композицији готских елемената типичној за другу половину XV века, представља оригинално решење у односу на још неколико примерака у југословенским музејима. Збирка намештаја Музеја располаже столицама из периода касне италијанске ренесансе, од којих је

столица типа „Данте“ најдрагоценија, због старости и добре очуваности материјала — дрвета и коже.

Осим дела италијанског порекла (столица, мајолике, скриње из XVI века), период ренесансе био је представљен и са неколико радова из других крајева Европе. Тако су овде добили место шпански фајанс и монументална таписерија с краја XVI века, пореклом из Фландрије, са сценама из лова, тада омиљеним у овој грани ликовног изражавања.

Предмете барокног стила посетиоци су разгледали у овом Музеју и раније, на стилским изложбама. Ипак, у новој поставци ти предмети су пружили потпуно другачији доживљај и сусрет са епохом барока. Овде су доминирали касно-барокни ормани-табернакли, изабрани из колекције комбинованих ормана табернакла формиране у оквиру збирке намештаја, која је у виду посебне изложбе била приказана раније. Ови репрезентативни примери мајсторског и уметничког савршенства у обради дрвета, са разнобојном интарзијом и богатим декоративним мотивима, били су распострањени у епохама касног барока, рококоа и класицизма, у Аустрији, Немачкој и Италији, а прихваћени су и у нашим крајевима: Словенији, Хрватској и Војводини.

Ловачки рог од слонове кости из XVII века, пореклом из Француске, представља један од најдрагоценијих експоната овог Музеја. На њему је врло пластично приказан низ сцена из лова, с угравираним именом француског краља Шарла IX.

Јединствена колекција џепних и путних сунчаних сатова немачког порекла, израђених од слонове кости и метала, по свом типу и декоративној обради чинила је допуну барокног и класицистичког амбијента на овој изложби. Она броји 17 примерака и представља једну од најкомплетнијих колекција ових предмета у југословенским музејима; откупљена је 1952. године. Интересантни су историјат и начин набавке неких предмета с ове изложбе. Француска таписерија из XVIII века, са занимљивом митолошком сценом, припадала је породици Николе Пашића, а чипку великих димензија, рађену за зидну декорацију у неокласицистичком стилу, набавио је Михајло Пупин као поклок за венчање краљу Александру и краљици Марији.

Највредније аквизије из Сектора за уметничку обраду метала давале су свим овим епохама још већи сјај: поред посуђа у сребру и сакралних предмета, било је изложено и неколико примерака накита. Гарнитура украса за војвођанску магнатску свечану ношњу из XVIII века, са карактеристикама мађарског накита, израђена је од најскупоценијих материјала — позлаћеног сребра, тиркиза, опала и бисера.

Из Збирке текстила и костима било је издвојено, поред таписерија, тканина и чипки, неколико костима као, на пример, добро очувано одело племића из XVIII века, набављено у Италији, или скупоцена венчаница од атласа, из XIX века, коју је носила на венчању ташта српског песника Милана Ракића. Ту венчаницу уступила је Музеју њена кћерка.

Изложена керамика, порцелан и стакло представљали су најкарактеристичније примерке из главних центара производње ових предмета у Средњој и Западној Европи: Беча, Мајсна, Севра и Прага.

У неколико витрина били су изложени у овим салама примери илустрованих књига и кожних повеза, са карактеристикама презентираних епоха.

Нарочито атрактиван део изложбе вредних аквизиција чиниле су две сале с експонатима примењене уметности земаља Блиског, Средњег и Далеког истока представљеним као посебна целина. Овај материјал иначе нема карактер посебне колекције у Музеју, него се води, зависно од материјала и технике, у саставу појединих збирки. За сада једино колекција оријенталних ћилима и тепиха, формирана при Сектору костима и текстила, представља донекле систематски комплетиран фонд. Бројни предмети кинеског уметничког занатства потичу из кабинета Моше Пијаде у Извршном већу, које их је уступило Музеју, неке је поклонила Кинеска амбасада након одржавања изложбе савременог уметничког занатства Кине. Упоредо је вршен откуп ових предмета од приватних колекционара и власника, као и у случају предмета уметничког занатства других земаља Оријента: Турске, Персије, Индије и Јапана. У руке колекционара, који су их продавали или поклањали Музеју, доспевали су ови предмети са разних иностраних аукција. А многи потичу из наших домова где су сачувани као обележја појединих епоха у којима је била нарочито развијена склоност према уметничким достигнућима далеког Оријента и луксузном изгледу таквих предмета. Трговина овим предметима и инспирација њима у изради домаћих дела биле су уобичајене још у средњовековној Србији, нарочито у периоду Турака који су их преносили у наше крајеве, док је њихов утицај на уметност Западне Европе био особито карактеристичан у епохама барока и рококоа.

Најстарији и најдрагоценији из фонда ових предмета у нашем Музеју су керамичка здела из Персије, настала у XI веку, метални персијски свећњак из XIV века, кинески змај од бронзе и емаља из XIV века, примери кинеског и јапанског порцелана, фајанса и слоновача из XVIII века, персијски фајансни панои из XVII и XVIII века. Деветнаести век био је заступљен

најлепшим оријенталним теписима из музејске колекције — турским, кавкаским и персијским, затим примерима персијског и индијског веза и текстила, турске одеће, кинеским сликаним параваном у техници лака итд.

Класификација овог материјала извршена је према географским подручјима на уметност Блиског, Средњег и Далеког истока, а у оквиру ове поделе био је заступљен хронолошки критеријум.

Поводом двадесетогодишњице Музеја, за чију прославу није могло бити погоднијег оквира, на овој изложби је одржана свечана академија. У току трајања изложбе приређено је неколико концерата и стилских вечери. Изузетан публицитет и признања Музеју поводом остварених резултата, велики број посетилаца, међу којима је било много стручњака, колекционара и пасионираних љубитеља ове уметности — све то потврђује да би стална поставка овакве изложбе била од великог интереса и за Музеј и за јавност.

Услови за њено реализовање у постојећој музејској згради, на жалост, не може бити. Стога су сви ови блистави и занимљиви предмети, који тек у међусобној хармонији добијају израз и дух времена коме припадају, морали бити раздвојени и враћени у музејске депое неприступачне јавности.

*Јасмина РОГАНОВИЋ*



Сл. 2. Змај, бронза и емајл, Кина, XVI век, експонат са изложбе "Вредне аквизиције Музеја примењене уметности"

## **ПОВОДОМ ИЗЛОЖБЕ „ПОРТРЕТИ УМЕТНИКА” МИОДРАГА ЂОРЂЕВИЋА**

Почетком 1971. године у Салону Музеја примењене уметности била је приређена изложба фотографија Миодрага Ђорђевића под називом „Портрети уметника“. Идеја да се прикаже неколико десетина портрета београдских ликовних уметника само по себи није нова ни необична. Њен подтекст је проистекао из једног субјективног момента који је на крају прерастао у запажену и атрактивну изложбу. Наиме, најужи круг пријатеља Миодрага Ђорђевића чине уметници у чијим домовима или атељеима он проводи многе од ретких часова предаха и одмора. „Уз њих учим, пратим токове ликовних кретања, у друштву са њима налазим подстицаје и снагу да ме не прогутају технички захтеви послова којима се професионално бавим“ — говорио нам је у време изложбе њен аутор. Разговор је вођен у Ђорђевићевом стану, у коме нема ниједне фотографије, већ су зидови и слободни простори испуњени сликарским платнима и скулптурама уметника чији су се ликови нашли на паноима Салона.

Ма колико, дакле, у целокупној фотографској ангажованости Ђорђевића оваква изложба изгледала епизодна, она је стално присутни контрапункт који прати његову разноврсну делатност све видније усмерену на фотографски дизајн. У портретима београдских уметника налазимо објекте читавог низа аспеката Ђорђевићевог фотографског стварања, па и део ње-

говог медицинског образовања. Он је дипломирао на београдском Медицинском факултету, а у оквиру свог лекарског позива активно ради на примени фотографије у дијагностици. Искуства ових медицинских истраживања и рад на „чистој фотографији“ треба да резултирају једном специфичном фотографском синтезом за којом, како сам каже, споро али упорно трага. „Завршена медицина учи ме да хуманије прилазим човеку, проширује ми хоризонте како у науку тако и у психу човека за кога стварам“.

У београдским портретима осећа се суштина читавог Ђорђевићевог приступа фотографији, јер, како сам истиче, бавећи се сложеним, одговорним и скупим пословима дизајна, „увек води рачуна о захтевима пословности, о потребном ефекту, али, пре свега, о крајњем ликовном, уметничком резултату.“ У његовој уметничкој личности импонује управо то што је он — један од наших малобројних професионалних фотографа кога комерцијални послови нису одвукли од приступа фотографији као уметности. Радећи на разноврсним задацима савременог фотодизајна (платат, омоти и илустрације књига, сито штампе на текстилу за одевање и декор, поштанске марке, комплетне фотомонографије на тему средњовековне архитектуре, сликарства и скулптуре итд.), са савладаним и превазиђеним проблемима занатског, он је заокупљен размишљањима о садашњем тренутку фотографије и о њеној будућности. „Кад стварам, све мање мислим на занат, на класичну академизирану ликовну коректност, а много више на ликовне проблеме. Питанје савременог ликовног дела је превасходно филозофски проблем, занат се подразумева ... Фотографија је достигла тачку развоја са које треба да скрене на друге путеве. Велики број нових техника отвара фотографији неограничене могућности; све друге уметничке врсте узајамно се прожимају, а фотографији прети опасност да далеко заостане, иако може својим медијумом да оплемени и друге уметничке дисциплине. Многа дела на венецијанском Бијеналу или љубљанском Тријеналу графике призната су за слике само због малих интервенција других техника, иако су понајвише била фотографије. Реванш је нужан, фотографи морају направити слику или ће нестати са ликовне позорнице!“

Указивањем на шире области уметничке делатности Миодрага Ђорђевића и истицањем његових личних размишљања и ставова не удаљујемо се од изложбе потрета, нит идемо смером натегнутог међусобног повезивања. Ова изложба, била је повод за разговор са уметником; штавише, такво излагање је непосредно везано за изложбу, пошто је његов аутопортрет био један од експоната. Он је послужио не као повод за формалну анализу и рецензирање, већ за откривање „хинтергрунда“ који постоји иза уметничког аутопортрета, иза портрета београдских сликара и вајара, у позадини изложбе у целини. Поклоњена Музеју примењене уметности, са завештањем да поново буде приказана јавности 2000-те године, биће тек тада подсетник на садашњи, нама савремени тренутак уметничке фотографије у коме можда не сагледавамо прави значај њене хуманистичке способности да у неком стотом делу секунде открије и дефинише — лик човека.

*Миодраг ЈОВАНОВИЋ*

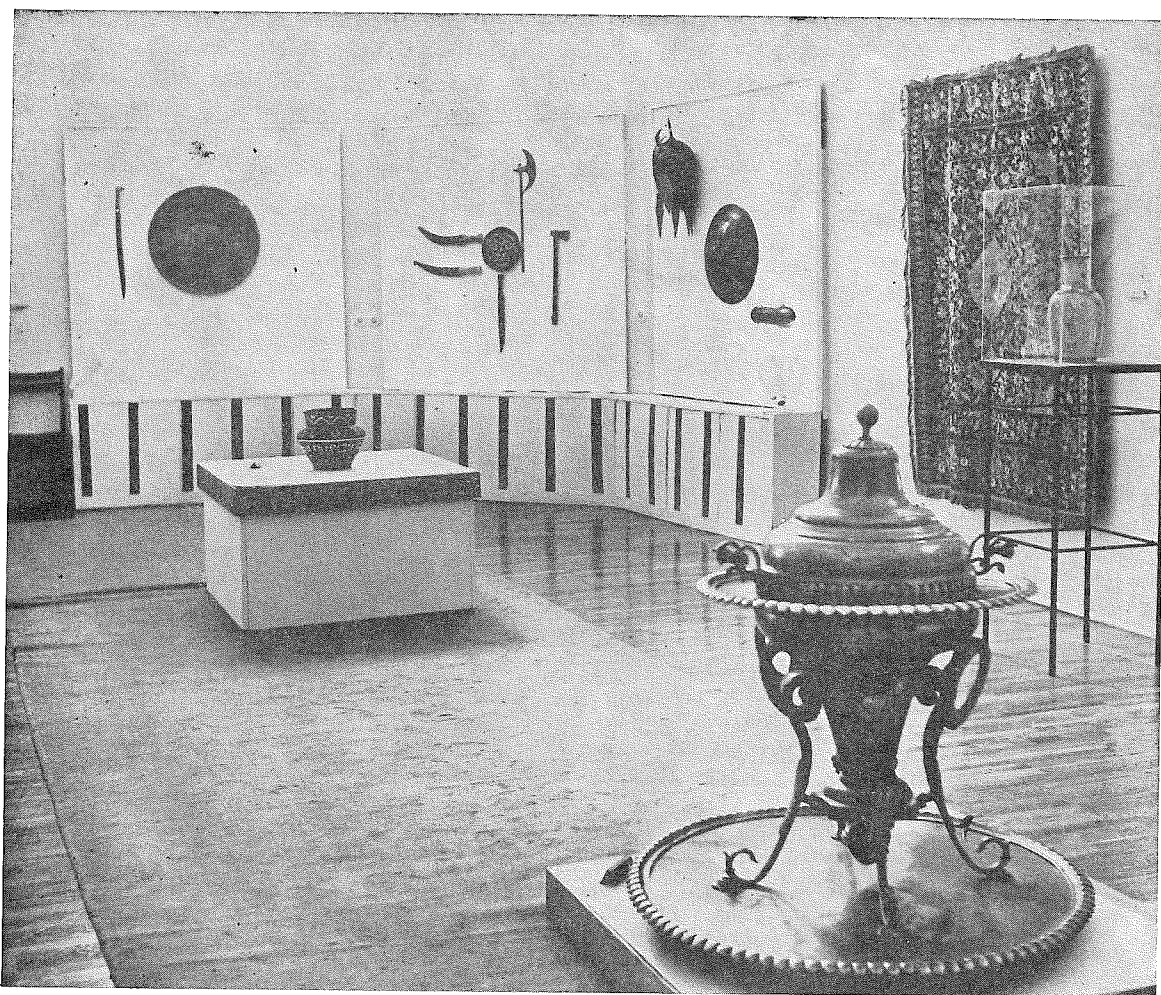
## **ИЗЛОЖБА „ПЕРСИЈСКА УМЕТНОСТ ИЗ БЕОГРАДСКИХ КОЛЕКЦИЈА”**

У оквиру прославе две и по хиљаде година Персијског царства одржана је у Музеју примењене уметности изложба персијске уметности из београдских колекција. Изложба је била отворена од 21. септембра до 20. октобра 1971. године. На њој је било изложено осамдесет предмета из области примењене уметности, који су настајали у широком временском распону од деветог века пре наше ере до краја XIX века.

Сем предмета из збирки Музеја, изложени су били предмети из Војног музеја у Београду, Музеја града Београда и збирки приватних колекционара. Концепцију изложбе дала је виши научни сарадник др. Б. Радојковић, а припремили су је у сарадњи са њом виши кустоси Р. Дреџун, З. Јанц, и Д. Стојановић. Изложбу је поставио арх. Предраг Милосављевић у сарадњи са Б. Радојковић и Д. Стојановић.

Музеолошким решењем поставке изложбе доминирало је груписање предмета по појединим категоријама, а у оквиру њих поштована је хронологија, као и естетски моменат. Стваране су хармоничне целине, уз акцендовање појединих значајнијих експоната, или истицање предмета избором контрастне позадине.

Као највредније експонате на изложби требало би у првом реду истаћи неколико керамичких посуда, насталих почев од IX века. Поменућемо чинију из Нишапура, која припада збирци Музеја, а настала је у IX—X веку. Рађена је комбинавањем сликане глазуре и зграфито технике. На изложби су се истицале хармонијом нежних, супилних тонова металне глазуре и неупадљиве орнаментације две чиније из XI—XII века. Једну од њих поседује проф. М. Шербан академски



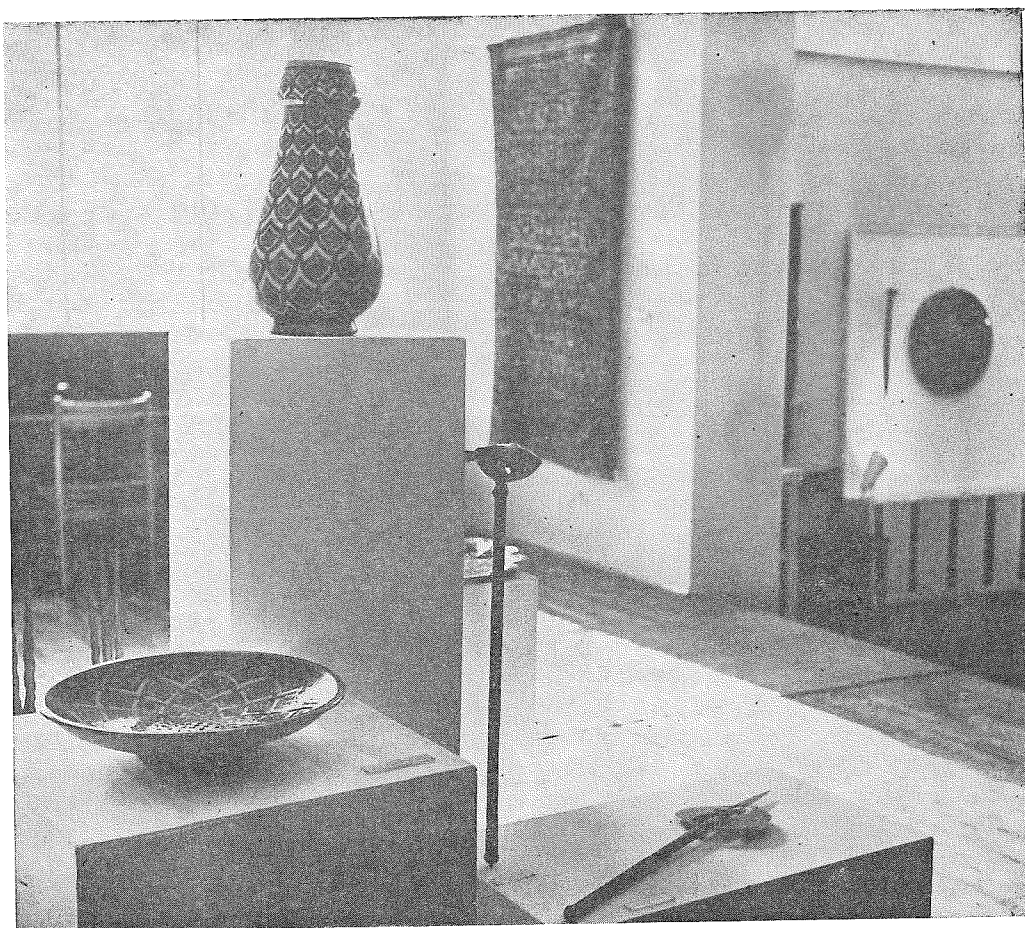
Сл. 1. Са изложбе "Персијска уметност из београдских колекција"

сликар, а друга је власништво академског сликара Р. Сикимића. Знатно каснија су два изванредна керамичка паноа, карактеристична за персијско стварање у керамици током XVII и XVIII века. Оба су из збирке Музеја. Композиционо и тематски се везују за персијско минијатурно сликарство.

Персијско стварање на пољу уметничких творевина од текстила скромно је заступало неколико фрагмената тканина из збирке Музеја насталих у XVIII и XIX веку. Карактеришу се чувањем традиционалних решења из ранијих периода. Од тепиха су приказани само новији примерци, међу којима су најстарији с почетка XIX века. Лепотом композиције и хармонијом боја истицао се Херат тепих из збирке проф. М. Шербана. Припадао је породици Гарашанина, наших познатих политичара из прошлог века, а они су га наводно добили на поклон од турског двора. Највреднији примерак из збирке Музеја је Хамадан тепих, такође из прошлог века, који у елементима декорације чува карактеристике старих тепиха. Значајан је и врло успео у погледу композиционе схеме, као и начина рада, везени декоративни пано с почетка XIX века. Композицијом асоцира на старе тепихе и повезе књига, чак из XV века.

Пажњу стручњака и публике привлачило је хладно и ватрено оружје из XVII, XVIII и XIX века, украшавано врло минуциозно, са много вештине. Треба поменути комплете војне опреме из XVII века, које чине-оклоп, панцир-кошуља, шлем и оклоп за руку, украшени врло финим тауширањем орнамената карактеристичних за персијско стваралаштво и у другим материјалима и техникама. Ови предмети су из збирке Војног музеја у Београду. Предмет велике уметничке вредности је метални свећњак из XIV века, са fino дизелираним фигуративним представама и орнаментима. Ова врста свећњака типична је за епоху Тимурида. Свећњаци истог типа чувају се у многим музејима Европе, Азије, Африке и Северне Америке. Једини изложени предмет везан за стваралаштво пре наше ере била је метална статуета божанства из Луристана, настала у IX веку.





Сл. 2. Са изложбе "Персијска уметност из београдских колекција"

Најмањим бројем експоната биле су заступљене на изложби књиге, као и чувено персијско минијатурно сликарство. Међу експонатима најстарије је заглавље Тевсира (коментар Курана) из XIV века. Значајна је збирка Хадиса из 1542. године. Лепотом се истиче идилична представа младог пара у пејзажу, везана за легенду о Кериму и Асли из XVIII века. Сви поменути предмети су из збирке Музеја.

Поводом изложбе Музеј је издао скромну публикацију — Дванаест дела персијских мајстора — Из колекције Музеја примењене уметности. Посвећена је персијској уметности. Публикацијом је обухваћен избор предмета из збирки који су били приказани и на поменутој изложби.

Уводни текст синтетизовано је изложила др. Б. Радојковић, приказавши развој персијске уметности од најранијих времена до најновијег доба, дајући краћи осврт на утицај персијске уметности на стварање наших народа. Затим следи стручна обрада предмета, који су упоредо и репродуковани. Публикацијом су обухваћена по три одабрана предмета из збирки Музеја — метала, керамике, књиге и текстила. Предмети су обрађени са компарацијама и у другим материјалима из области примењене уметности. Овај део публикације припремиле су Р. Дреун, З. Јанц, др Б. Радојковић и Д. Стојановић.

Желећи да допуни утисак посетилаца о персијском стваралаштву, Музеј је приредио два концерта Београдског уметничког трија и рецитовање стихова из персијске поезије. На изложби су били пројектовани филмови који су приказивали поједине споменике или гране уметничког стваралаштва ове удаљене земље.

Користећи предмете персијске примењене уметности које поседује, као и оне који се налазе у власништву других београдских музеја и приватних колекција, Музеј примењене уметности је овом изложбом, мада скромног обима, желео да упозна нашу јавност са стварањем народа чија је култура зрачила на многе, чак врло удаљене земље, па и нашу. Организовањем ове изложбе Музеј је дао свој допринос прослави јубиларне године Персијског царства, која је обележена у целом свету.

*Добрила СТОЈАНОВИЋ*



## СЕМИНАР О ОБРАДИ И ВОЂЕЊУ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ ПРЕДМЕТА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У оквиру делатности матичне службе Музеја, а у договору са представницима музеја из Србије, организован је семинар о начину обраде и вођењу документације предмета примењене уметности.

Пошто су музеји на територији Србије већином комплексног типа, у циљу вођења документације о предметима примењене уметности указала се потреба за прецизнијом детерминацијом предмета ове врсте. Семинар посвећен тој материји трајао је три дана, од 19. до 21. маја 1971. године, а учествовало је 19 слушалаца из музеја са уже територије Србије и АП Косова. Предавања су одржавана пре и по подне; предавачи су били кустоси — руководиоци појединих сектора Међеја примењене уметности.

Имајући у виду да су слушаоци колеге које се већ баве стручним радом у музејима, предавачи су се задржавали на кључним проблемима који искрсавају у току обраде предмета. У предавањима велика пажња је поклоњена и литератури, која је главни консултант у току рада.

Др Бојана Радојковић, виши научни сарадник, руководилац Сектора за историјско-стилски развој уметничке обраде метала, говорила је о разноврсности предмета израђених од метала и њиховој основној подели на групе, о врстама метала од којих су предмети израђивани и о техникама израде и украшавања. Исто тако, било је речи о жиговима и њиховом значају и о оним особинама металних предмета примењене уметности које их издвајају од етнографских, као и о својствима која те предмете карактеришу, иако се до њих дошло археолошким методом. Описан је и поступак приликом стручне обраде предмета ове врсте. На крају дата је основна литература, као и у излагањима осталих предавача.

Загорка Јанц, виши кустос, руководилац Сектора за историјско-стилски развој и уметничку опрему књиге, одржала је предавање о књизи и њеним особинама као музејског предмета, и о томе како се она у музеју чува и излаже. Говорећи о одликама књиге које је стилски одређују, објаснила је и методе којима се музеолог служи да је датира и обради као музејски предмет.

С обзиром на разноврсност предмета Сектора за историјско-стилски развој и уметничку обраду дрвета, виши научни сарадник др Верена Хан говорила је о предметима збирке овог Музеја, о техникама обраде и украшавању дрвета и о терминологији која је данас у употреби. Предложила је да се одржи састанак на коме би се расправљало о терминологији која би била усвојена од свих музеалаца на територији Србије и примењена приликом увођења новог система документације у музејима.

Руџа Дреџун, виши кустос, руководилац Сектора за историјско — стилски развој и уметничку обраду порцелана, одржала је предавање о порцеланским предметима, историји развоја и технологији производње, о најважнијим фабрикама порцелана и њиховим ознакама и карактеристикама, као и о историјско-уметничким стилевима који су се на порцелану одразили. Било је речи и о мајолици, фајансу и стаклу.

Руководилац Сектора савремене примењене уметности кустос Мирјана Теофановић говорила је о савременој примењеној уметности, о терминима који су данас у употреби за њено означавање, као и о одређивању границе између историјских стилова XIX века и примењене уметности нашег доба. Затим је говорила о друштвено-економским условима за развој савремене примењене уметности.

Предавање о текстилу и костиму, због болести руководиоца Сектора, није одржано, али постоји могућност да се накнадно одржи. Сва предавања праћена су дискусијом о конкретним стручним питањима и обиласком музејских изложби и депоа, где су разговори настављени.

Овом приликом слушаоцима семинара поклоњен је по један комплет Зборника музеја примењене уметности (четрнаест бројева), каталози изложби Салона савремене примењене уметности, Водич сталне музејске изложбе и, према жељи сваког слушаоца, друге музејске публикације.

На крају семинара присутне колеге изразиле су своје позитивно мишљење о значају и користи оваквог начина рада и пожелели да се још који пут сретну у Музеју који им је пружио топло гостопримство. На овај начин Музеј примењене уметности обогатио је своју разноврсну делатност још једним видом музејског рада и начинио корак више у међумузејској сарадњи.

*Јелена БУРИЋ*

**ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА**  
**одржане у 1971. години**

1. ВРЕДНЕ АКВИЗИЦИЈЕ ИЗ МУЗЕЈСКИХ ЗБИРКИ
  - организатор: Музеј
  - изложено: 319 експоната
  - одржана од 9. децембра 1970. до 14. марта 1972. године
2. ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА 1970.
  - организатор: УЛУПУС
  - изложено: 294 експоната
  - одржана од 15. децембра 1970. до 17. јануара 1971. године
3. ПОРТРЕТИ БЕОГРАДСКИХ УМЕТНИКА МИОДРАГА ЂОРЂЕВИЋА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 49 експоната
  - одржана од 22. јануара до 16. фебруара 1971. године
4. МАРТОВСКА ИЗЛОЖБА ЖЕНА-УМЕТНИЦА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 230 експоната
  - одржана од 5. марта до 7. априла 1971. године
5. ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН СЛОБОДАНА МАШИЋА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 100 експоната
  - одржана од 25. марта до 21. маја 1971. године
6. АРХИТЕКТУРА МИХАЈЛА МИТРОВИЋА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 51 експонат
  - одржана од 13. до 25. априла 1971. године
7. МАЈСКА ИЗЛОЖБА 71.
  - организатор: УЛУПУС
  - изложено: 242 експоната
  - одржана од 29. априла до 23. маја 1971. године
8. ПРИМЕЊЕНА ГРАФИКА ДРАГОСЛАВА СТОЈАНОВИЋА-СИПА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 365 експоната
  - одржана од 27. маја до 20. јуна 1971. године
9. СТАКЛО ДРАГАНА ДРОВЊАКА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 154 експоната
  - одржана од 24. јуна до 28. августа 1971. године
10. АРТ ПРОТИС — ЧЕХОСЛОВАЧКА ТАПИСЕРИЈА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 50 експоната
  - одржана од 24. јуна до 20 августа 1971. године
11. ПУШ ПИН СТУДИО — АМЕРИЧКИ ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН
  - организатор: Музеј и Америчка амбасада у Београду
  - изложено: 446 експоната
  - одржана од 24. августа до 11. октобра 1971. године
12. КАРИКАТУРА 71.
  - организатор: Музеј и УЛУПУС
  - изложено: 72 експоната
  - одржана од 1. до 15. септембра 1971. године
13. ПЕРСИЈСКА УМЕТНОСТ ИЗ БЕОГРАДСКИХ КОЛЕКЦИЈА
  - организатор: Музеј
  - изложено: 80 експоната
  - одржана од 21. септембра до 20. октобра 1971. године

14. XII ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
  - организатор: Музеј и Културни центар Београда
  - изложено: 145 експоната
  - одржана од 19. октобра до 20. новембра 1971. године
15. VIII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
  - организатор: Музеј
  - изложено: 390 експоната
  - одржана од 29. октобра до 14. новембра 1971. године
16. ДЕКОРАТИВНЕ ТКАНИНЕ НИНЕЛЕ ПЕЈОВИЋ
  - организатор: Музеј
  - изложено: 28 експоната
  - одржана од 18. новембра до 12. децембра 1971. године
17. СТАРИ РУКОПИСИ СРБА У ХРВАТСКОЈ
  - организатор: Музеј и Повијесни музеј Хрватске
  - изложено: 97 експоната
  - одржана од 23. новембра до 23. децембра 1971. године
18. ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА 71.
  - организатор: УЛУПУС, Раднички универзитет „Буро Салај“ и Музеј примењене уметности
  - изложено: 271 експонат
  - одржана од 15. до 31. децембра 1971. године

*Вида Илић*

### РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

Размена публикација, као облик сарадње са сродним установама, представља у исто време и драгоцен извор притицања стручне и научне литературе. Ма колико да се разменом може само у извесној мери да утиче на планско формирање фондова, ипак стални прилив књига и периодике које се добијају овим путем обогаћује Библиотеку значајним делима из области примењене уметности и блиских научних дисциплина, што доприноси праћењу најновијих резултата истраживања у тим областима.

Имајући у виду значај размене публикација, Музеј примењене уметности је увео у свом годишњем гласилу „Зборник“ (почев од броја 2) рубрику „Размена публикација“. Та рубрика има за циљ да информира с којим је све установама Музеј успоставио контакт ове врсте. У овом броју доносимо податке о развоју мреже размене за протекли период од три године (1969—1971).

У с т а н о в е у з е м љ и:

#### СР СРБИЈА

Библиотека град Београда, Београд  
 Библиотека Матице српске, Нови Сад  
 Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад  
 Дом омладине, Београд  
 Етнографски музеј Понишавља, Пирот  
 Железнички музеј, Београд  
 Завичајна музејска збирка, Рума  
 Народни музеј Топлице, Прокупље  
 Филозофски факултет. Институт за историју уметности, Београд  
 Филозофски факултет. Семинар за историју уметности, Београд

#### СР ХРВАТСКА

Галерија ликовних умјетности, Осиек  
 Музејски докуметациони центар, Загреб  
 Филозофски факултет Свеучилишта. Одјел за повијест умјетности, Загреб  
 Хрватски школски музеј, Загреб  
 Центар за индустријско обликовање, Загреб

CP СЛОВЕНИЈА

Покрајински музеј, Марибор  
Филозофска факултета Универзе. Одделек за уметностно згодовино, Љубљана

CP ЦРНА ГОРА

Завичајни музеј, Херцегови

Установе у иностранству:

ČEHOSLOVAČKA

Chaire de Muséologie à l'Université J. E. Purkyně, Brno  
Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Narodním muzeu, Praha  
Muzeum skla a bižuterie, Jablonec nad Nisou

ENGLSKA

The Ashmolean Museum, Oxford  
The Royal Scottish Museum, Edinburgh

FRANCUSKA

Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris

MADARSKA

Somogyi múzeum, Kaposvár

NEMAČKA (Demokratska Republika)

Zentrale Kunstbibliothek der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden

POLJSKA

Muzeum narodowe w Krakowie, Kraków  
Muzeum narodowe w Warszawie, Warszawa  
Państwowe zbiory sztuki na Wawelu, Kraków

SSSR

Государственный Исторический Музей, Москва

SIRIJA

Direction générale des Antiquités et des Musées, Damas

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE

University Art Gallery. State University of New York at Binghamton, Binghamton (New York)

ŠVAJCARSKA

„Art International“, Lugano  
Musée d'Art et d'Histoire, Genève

Укључујући у листу размене горе наведене институције, Музеј одржава сталне или повре-  
мене везе са знатним бројем (укупно 324) музеја, сродних уснова и појединаца — 172 у земљи  
и 152 у иностранству.

*Мирјана ЈЕВРИЋ*

Технички уредник:  
Андреја Андрејевић

Лектор:  
Лав Захаров

Коректор:  
Војислава Розић

Превод:  
на француски Мара Кордић  
на енглески Мира Рајковић  
на руски Маја Паровић

Фотографије:  
Х. Настасић, М. Денић, Р. Живковић, А. Ваш

Штампање завршено Јуна 1972.

Штампа:  
Штампарко издавачко предузеће „СРБИЈА“,  
Београд, Мије Ковачевића 5.

Тираж: 1 000 примерака