# МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

# ЗБОРНИК

24-25

БЕОГРАД

1980/1981

# Зборник

Музеј примењене уметности
Зборник

Година 1980/1981.
Број 24/25

Уређивачки одбор
Светлана Исаковић
Загорка Јанц
Др Бојана Радојковић
Добрила Стојановић

Одговорни уредник
Др Бојана Радојковић

Секретар Уређивачког одбора
Марија Меснер

Лектор
Селма Чоловић

Превод на енглески језик
Вера Глигоријевић

Превод на француски језик
Зорица Хаџи-Видојковић

Коректор
Др Мирко Јанц

Издаје
Музеј примењене уметности Београд,
Вука Караџића 18

Publié par le Musée des Arts Décoratifs
Beograd, Vuka Karadžića 18

Корице
Андреја Андрејевић

Графичка опрема
Радомир Вуковић

Технички уредник
Ненад Јовановић за GRAS студио

Штампање завршено
јуна 1982.

Штампа
БИГЗ, Београд
Тираж/Tirage
1.000

Музеј примењене уметности
Зборник

Musée des Arts Déoratifs
Recueil de travaux

# 24|25 Зборник

## Студије



## Прилози



## Études



## Contributions

## Прикази

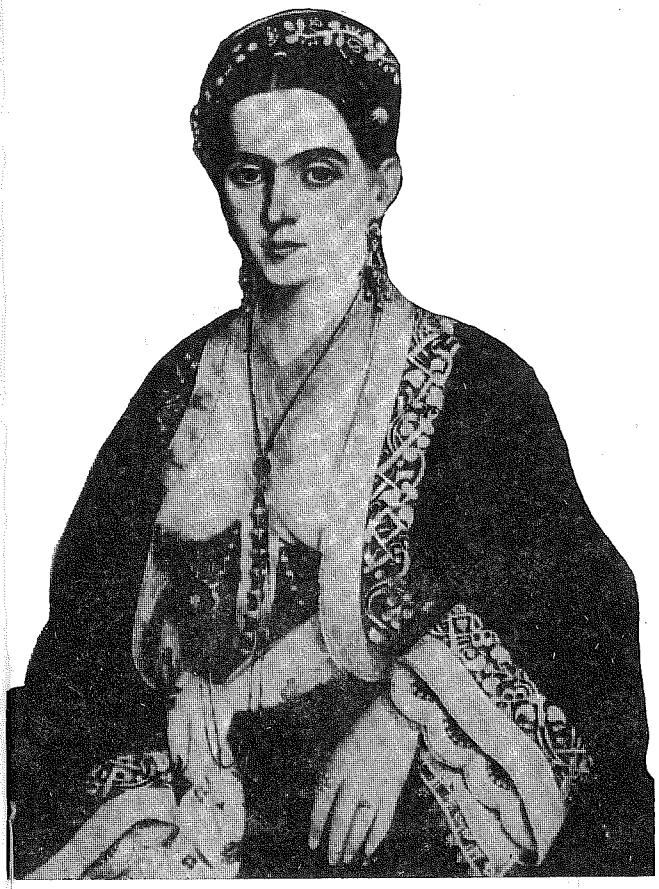
## Aperçus critiques

07
Зборник

# Студије
# *Études*

*Мр Мирјана Прошић-Дворнић*

# Женски грађански костим у Србији XIX века[1]



Проучавање начина одевања изузетно је занимљиво и значајно за науку о култури. С обзиром да, с једне стране, формирање начина одевања одређују услови који постоје у глобалном друштвено-културном систему, оно представља одраз општих друштвених, економских и политичких збивања, духа епохе и владајућих стилова простора и времена у коме је настао и живео. С друге стране, одећа представља систем функција и знакова, те као медијум преноси поруке о многим аспектима живота друштвене групе којој припада. Одећа, наиме, пружајући одговоре на различите потребе људи, одражава вредносни систем, естетска и морална схватања, верску, националну и класну припадност, саопштава информације о друштвеном и економском статусу, занимању, полу, добу старости, брачном стању и другим особинама чланова друштвених група.

Стога, да би се проблем одевања у потпуности осветлио, потребно је проучавати га са два основа теоријско-методолошка становишта. Први, културно-историјски, утврђује порекло, развој и одлике стила костима у целини или његових саставних делова, што значи да је акценат на проучавању одевних предмета per se. Други, функционално структурални, тежи да одреди системе функција и порука у одећи, односно начин одевања посматра као предмет комуникације.

У овом раду, чији је предмет проучавања женски грађански костим формиран у Србији током прве половине XIX а ношен, у примарној функцији, до почетка XX века и који је носио атрибут „српски", примењују се оба приступа. Међутим, како је овај костим, у оквиру истраживања целокупне одеће у Србији тога времена, проучаван са културно-историјског становишта[2], тежиште рада ће бити на покушају утврђивања његових функција и значења. У ту сврху, као методолошка основа, примењен је метод који је разрадио П. Богатирјов на примеру проучавања моравске народне ношње[3].

Да би се утврдила каузалност појава, детерминистички односи као и значења костима, неопходно је посматрати га у оквирима припадајућег друштвено-културног система. У овом случају границу система у временском периоду представља период од 1830. до почетка XX века, а у просторном — територија ослобођене Србије потврђена хатишерифима из 1830. и 1833. године. Међутим, потребно је напоменути да се највећи број података односи на Београд, те се он узима као репрезентативни модел за целу тадашњу Србију. Ово има своје оправдање јер су се у Београду као главном економском, политичком и културном центру иницирале све промене, па тиме и промене

[1] Овај рад је знатно проширена варијанта реферата саопштеног на IV Међународном конгресу балканолога, Анкара, 13—18 август, 1979.

[2] Београд у XIX веку, Музеј града Београда, каталог 5, Београд 1967, (Р. Антић, 34—41, 116—118, 183—184); М. Јовановић, Ношња у Београду у XIX веку, Историја Београда 2, Београд 1974, 556—565; Иста, Градска ношња у XIX веку, Гласник Етнографског музеја 44, Београд 1980, 99—117; Д. Стојановић, Европско одевање у Србији у другој половини XIX века, Ослобођење градова у Србији, 1862—1867, Београд 1970, 608—703; Д. Стојановић, Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века, каталог Музеја примењене уметности, Београд 1980; П. Васић, Страни утицаји у српској ношњи, Зборник Музеја примењене уметности 3—4, Београд 1958, 7—28; Исти, Преображај ношње у Србији током XIX века. Етнолошки преглед 4, Београд 1962, 105—119; Исти, Ношње народа Југославије кроз историју, Београд 1968, 106—108.

[3] Аутор дели одећу на свакодневну, празничну, свечану и ритуалну, а свака категорија има своју посебну парадигму функција. Функције одеће, као што су практична, обредна, обележје социјалног статуса, естетска, еротска итд. Имају различит интензитет у различитим категоријама одеће, P. Bogatyrev, The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia, Mouton, The Hague 1971, 91—94, 42—45.

у начину одевања, а које су се истовремено, или са извесним малим закашњењем, преносиле у друге градове[4].
Поред података из литературе, коришћени су објављени архивски материјали, новински огласи, путописи, мемоари као и ликовни извори — портрети и фотографије грађана из релевантног периода. Сви наведени извори имају једну заједничку карактеристику. У њима садржани подаци углавном се односе на репрезентативну одећу виших друштвених слојева која се носила у празничним и свечаним приликама. Архивске вести се односе на поруџбине владајућег слоја а путописци су најчешће долазили у додир са женама у званичним приликама када су оне несумњиво имале своју најбољу одећу. Портрет и фотографија, пак, као изрази благостања и потребе за репрезентацијом једног дела друштва који то себи може да дозволи, не приказују обичан, свакодневни живот већ идеалан лик изказан кроз одређену позу и свечану одећу у раскошном амбијенту атељеа[5]. Делови ношње и накита који су сачувани у музејским збиркама или као део породичног наследства у приватним кућама такође су репрезентативни и посебно вредни примерци.
Извори обавештења, дакле, не пружају уједначене податке, у квантитативном и квалитативном смислу[6], за све постојеће друштвене слојеве у градовима Србије тога времена. Исто тако, због саме природе извора врло је тешко или сасвим немогуће, реконструисати свакодневну радну одећу коју су жене носиле током дана у кућама. Може се једино претпоставити да су у таквим приликама ношени већ изношени делови свечане ношње или одећа рађена по истом узору али од јефтинијих материјала. Које је све функције она задовољавала — остаје изван домашаја сазнања. Међутим, за тему овог рада недостатак те врсте података не представља сувише велико ограничење јер одећа која се носи при формализованим и ритуализованим интеракцијама, а то су свечана, празнична и обредна, има много богатију симболику него што је то случај са свакодневном.
Много већу тешкоћу представља то што материјал ретко пружа информације о различитим варијантама костима које су неопходне за утврђивање порука које саопштава. Наиме, да би се открио „говор" одеће, потребно је познавати, на пример, значења односа и промена боја, а обавезно је и присуство или искључивање неког одевног или украсног детаља у склопу целог костима. Дескрипције које постоје у литературе и изворима најчешће су синтетичког карактера, без навођења изгледа неке одређене жене, а у описима музејских инвентара обично се не наводи да ли је неки део одеће припадао млађој или старијој особи, девојци или удатој жени, да ли је увек ношен или само у специјалним приликама, као ни како су изгледали остали делови тог специфичног костима.
Комплементарна обавештења, односно податке о индивидуалним, конкретним комплетима одеће пружају ликовни извори, нарочито потрети који дочаравају и колористичке ефекте.
Но, без обзира на ограничења која условљава расположива грађа, покушаћемо да одредимо време и разлоге настанка женског грађанског костима, порекло и процесе трансформације појединачних одевних предмета који су га сачињавали, као и функције које је имао у току свог трајања.

*

Да би се утврдило време настанка српског грађанског костима, као и новине које он са собом носи, потребно је утврдити образац одевања који му је претходио.
Расположиви извори, који покривају период од почетка до четврте деценије XIX века, омогућавају реконструкцију женског одевног инвентара тога периода. Мада се већина података односи на одећу жена из породице Обреновић, може се претпоставити да су се на исти начин одевале и друге грађанке, јер, како наводи путописац Пирх за књегињу Љубицу „. . . одело јој је може бити још простије но у других варошанки и разликује се само лепим самурима и брилијантима у коси"[7].
Саставни делови костима били су кошуља извезена памуком или златом, шалваре, антерија, ћурче, либаде, џубе, и свилени појас са великим, богато украшеним, сребрним копчама. На ногама су ношене

[4] В. Чубриловић, Београд — национално и културно средиште Србије у XIX веку, Ослобођење градова У Србији. . ., 224, 226; Д. Маринковић наводи да крајем пете деценије XIX века није било разлика у начину живота и одевања у Београду и паланкама у унутрашњости, Д, Страњаковић, Успомене и доживљаји Димитрија Маринковића, 1846—1869, Београд 1939, 13. Осим тога, у Београду су се, као главном трговачком центру, снабдевали и трговци из унутрашњости, тако да је свуда био доступан сличан асортиман робе, Исто, 17; В. Чубриловић, н. д. 231; Д. Милић, Београд као привредни и саобраћајни центар (1878—1914), Ослобођење градова у Србији. . ., 302. Почетком овог века зајечарски трговци су се, на пример, снабдевали у београдској радњи Кукулидиса и Сакеларидеса, која је имала посебно одељење са деловима одеће за српску грађанску ношњу, Б. Владић—Крстић, Градска ношња у Зајечару. Гласник Етнографског музеја 42, Београд 1978, 287.

[5] Б. Дебељковић, Стара српска фотографија, каталог Музеја примењене уметности, Београд 1977. 7, 24; M. Vodopija, Obiteljski album, Glasnik Slovenskega etnološkog društva 2, Ljubljana 1976, 26.

[6] Често се детаљно описује одећа богатијих варошанки, а за сиромашне се само наводи да им је одећа скромна или пак само констатује њихово присуство, нпр. К. Кристић, Записи старог Београђанина, Београд 1937, 152—153.

[7] О. Д. Пирх, Путовање по Србији у години 1829, Београд 1899, 58.

чарапе и папуче разних боја, око врата ниске бисера и дуката, а на глави фес са дукатима и кићанком око кога су се обмотавале увијена марама и плетенице[8]. На улици или када су одлазиле у цркву жене су преко лица носиле тулбет, а преко одеће ферецу[9]. Одећа је била израђивана од скупоцених источњачких материјала чоје, кадифе, кутније, шамалаце, ћитабије, кумаша и атласа, а доминантне боје биле су црвена и зелена. Сви горњи одевни предмети богато су украшавани сребрним и златних гајтанима и везом[10].

Ова одећа је, како то јасно указују називи предмета, кројеви, материјали од којих су израђивани, као и начин украшавања и ношења, била свечана оријентална ношња. Она се у Србији називала „турском", како се то експлицитно наводи у преписци кнеза Милоша приликом припрема за венчање његове кћери Петрије која се удала за Тодора Хаџи-Бајића, земунског трговца. Наиме, априла 1824, године Милош шаље писмо Науму Ичку, у коме тражи „да упита пријатеље за хаљине девојачке оће ли бити *европејске* или *турске*"[11].

Оријентални начин одевања сасвим је одговарао условима живота у Србији тога времена. Земља је била у вазалном односу према Турској, преовладавали су традиционални оријентални занати, а одећа турске владајуће класе била је најближи модел који су могли да следе они слојеви друштва који су имали економских могућности за то. Поред тога, спољашња идентификација са некадашњим господарима, ношење делова одеће, материјала, боја и украса некада забрањиваних немуслиманском становништву у оквиру Отоманског царства, јасно су показивали новоизвојевани положај Срба.[12]. У мушкој одећи ношење чалме око феса имало је посебно симболичко значење јер, како наводи кнез Милош у једном писму из 1819. године. „. . . шалове носећи дичимо се и показујемо слободу целом свету нам од султана дарована"[13].

Настојања Турака да новим наредбама заштите ексклузивност своје одеће и да на тај симболичан начин одрже привидни друштвени status quo, показала су се узалудним[14].

Велике промене настају у Србији после издавања хатишерифа 1830. и 1833. године, који међу најважнијим одлукама, потврђују Србији аутономију и границе које је имала у доба првог устанка, коначно укидају феудализам и дају много већа политичка и економска права[15]. У процесу стварања аутономне кнежевине присутно је све веће ослобађање од турских утицаја, видне су жеље за еманципацијом и европеизацијом[16]. Привредно и политичко повезивање Србије са Европом, а сваки нови историјскј догађај XIX века доводио их је у све тешњу везу, следило је све интензивније ширење европске културе. Европски утицаји се спорадично јављају од почетка века, да би током следећих неколико деценија живели у коегзистенцији са источњачким и напокон почели да преовлађују. Продор западне културе обухватио је све сфере живота, од државног и друштвеног уређења до опреме куће[17]. У процесу преношења европске културе највећу улогу су имали досељеници из Аустрије и Угарске, затим млади људи из Србије који су се школовали у иностранству, наши трговци који су пословно одлазили у суседне земље, као и интензивније трговачке везе којима страна занатска и индустријска роба долази на наше тржиште[18].

Збивањима у глобалном друштвено-економском систему одговарале су и промене у начину одевања. Настанак нових схватања врло добро илуструје већ поменути детаљ мушке одеће — шал око главе. Д. Давидовић, кнежев секретар, мада родом из Земуна, такође је, као и кнез, његова свита и виши друштвени слојеви, носио турско одело. После читања хатишерифа, као знак да је са добијеним правима „српско време настало, пошље кући размотану чалму"[19]. Кнез и његови сарадници су такође за ову прилику своју турске одећу заменили врстом униформе начињене по угледу на европску

[8] Д. Николајевић Бантиш—Каменски, Путовање по Србији 1808, Етнолошка књижница 1, Београд 1900, 4, 6; Т. Ђорђевић, Архивска грађа за занате и еснафе у Србији од Другог устанка до Еснафске уредбе 1847, СЕЗб XXXVII, Београд 1925, 12, 14, 34, 39, 41; Исти, Из Србије кнеза Милоша I, Београд 1922, 64; Ј. Вујић, Путешествије по Србији I, Београд 1901, 38—39; О. Д. Пирх, н. д. 34—35.

[9] С. Л. Поповић, Путовање по Србији, Београд 1950, 268.

[10] Т. Ђорђевић, Архивска грађа . . ., 12, 13, 29, 30, 38; Ј. Вујић, н. д. 38; М. Гавриловић, Милош Обреновић — 1821—1826, II, Београд 1909², 735—736.

[11] М. Гавриловић, н. д. 729, напомена 3.

[12] М. С. Филиповић, Утицај власти на народну ношњу, Рад Војвођанских музеја 10, Нови Сад 1961, 61—64; П. Васић, Српска ношња за време Првог устанка, Историјски гласник 1—2, Београд 1954, 41.

[13] М. Гавриловић, н. д. 708. Кнез Милош је на портрету који је радио Павел Ђурковић 1824. године приказан са чалмом на глави, Народни музеј, у Београду, инв. бр. 465.

[14] Године 1820. кнез Милош је тражио одобрење за Србе да могу носити оружје, врсту и боју одеће по сопственом избору. Забрана ношења зелене боје и срмом украшеног одела поновљена је, међутим 1821. године (Т. Ђорђевић, Из Србије кнеза Милоша II, Београд 1924, 144), али нам описи и сачувана одећа виђенијих људи из тог периода доказују да наредба није поштована.

[15] Вл. Стојанчевић, Милош Обреновић и његово доба, Београд 1966, 149—151.

[16] Београд у XIX веку . . . (Р. Веселиновић, 41).

[17] В. Чубриловић, н. д. 225—241; В. Хан, Примењена уметност у XIX веку, Историја Београда 2, 694—700.

[18] Т. Ђорђевић, Из Србије кнеза Милоша II, 297; В. Чубриловић, н. д. 226; Д. Милић, н. д. 302—303; Београд у XIX веку . . , (Р. Антић, 116).

[19] Т. Ђорђевић, Из Србије кнеза Милоша I, 59.

војну одећу[20]. Међутим, година 1830. није донела крај ношењу турског одела, напротив, оно се на појединцима или код одређених друштвених група виђала и почетком друге половине XIX века[21].
Што се женске одеће тиче, Београђанке су већ крајем треће деценије облачиле „франачко" одело када би одлазиле у парлаторијум у Земун[22], што јасно указује на њихову жељу да се у додиру са представницима средњоевропске културе бар по спољашњим обележјима не разликују од њих. Прва жена, која је под утицајем своје васпитачице Христине Тирол из Темишвара, прихватила бечку и париску моду била је Ана Обрадовић, Јевремова кћи[23]. Временом, током пете и шесте деценије, преко одеће за специјалне прилике и појединачних примера усвајања европског начина одевања, нарочито код млађих жена и девојака из имућнијих породица, праћење модних токова Беча, Пеште и Париза постаје све масовније. Од 70-тих година XIX века одевање је скоро у потпуности европеизирано[24]. Прихватање европске моде доноси и потребе за набављање нових производа, те се у Београду и другим градовима Србије јављају представници нових заната, кројачи, обућари, „машандемодискиње"[25].
Истовремено са европеизацијом одеће и ослобађањем од турских утицаја одвијао се још један процес, а то је стварање националног српског грађанског костима. Да ли је овај други процес контрадикторан првом? Могу ли паралелно да постоје, код истих друштвених слојева, два различита обрасца одевања — европска мода и национална ношња — и који су разлози за овакву појаву?
Пре него што покушамо да одговоримо на ова питања, потребно је израдити синтетички дескриптивни образац женске грађанске ношње и анализирати њене елементе.

У путописној литератури релевантне податке који су послужили за израду идеалног обрасца грађанске ношње оставили су Зигфрид Капер са свог путовања 1850. године[26], Роман Зморски 1855—56[27], Луј Леже 1867.[28] и К. Јиричек, који не даје детаљне описе али је значајан због тога што својим запажањима потврђује да је и 1875. године још увек било жена обучених у српску грађанску ношњу[29]. Као провера запажања странаца, а истовремено као допунски извор информација послужила су сећања Д. Маринковића из године 1847.[30] и Николе Христића, која се углавном односе на седму деценију XIX века[31]. Портрети жена у грађанској ношњи јављају се у дугом временском распону, од треће деценије до краја века, али нису равномерно заступљени у свим мањим временским јединицама у оквиру тог периода. Најбројнију групу чине радови Уроша Кнежевића, Јована Поповића и Арсенија Петровића, на којима су изузетно верно приказани материјали, боје и детаљи одеће. Настали су углавном током пете и шесте деценије, у време када је потражња грађана различитих слојева, од владајућих до трговачких и занатлијских, за портретом била највећа[32]. Године 1851. настао је ликовни приказ младе удате Београђанке који је израдио француски сликар Теодор Валерио[33]. Од почетка а нарочито од средине седме деценије, фотографија — било да се ради о портрету, који је за разлику од сликаног, рађен као цела фигура или о жанр композицији — представља најбогатији извор за праћење промена које настају у развоју овог костима. Делови ношње сачувани у музејским збиркама датирају углавном од половине до краја века[34].
Женски грађански костим одређивали су устаљени одевни предмети и типизирани начин ношења. До тела се носила кошуља од свиленог „венедига" или ћеречлије[35]. Преко кошуља облачио се фистан, дуга хаљина пресвучена у струку са уз тело

[20] М. С. Петровић, Београд пре сто година, Београд 1930, 154, 156; П. Васић, Српска ношња за време првог устанка . . ., 41.

[21] К. Христић, н. д. 2, 152; Најдуже се у мушкој одећи одржао фес који се носио и уз европско одело, Д. Страњаковић, н. д. 16.

[22] О. Д. Пирх, н.д. 34.

[23] Б. Куниберт, Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића (1804—1850), Београд 1901, 525.

[24] Београд у XIX веку . . ., (Р. Антић, 183); Д. Стојановић, Европско одевање у Србији . . ., 702

[25] Н. Вучо, Распадање заната и еснафа у Србији I, Београд 1954, 107—163; Д. Стојановић, Градска ношња у Србији. . ., s.p.; З. Јанц, Огласи у српској штампи, 1834—1915, каталог Музеја примењене уметности, Београд 1977, 15—16, 29, 35—37.

[26] З. Капер, По нашем Подунављу, Етнолошка књижница 2, Београд 1935, 121.

[27] Београд у XIX веку — Из дела старих писаца, Београд 1967, 19.

[28] Исто, 41—42.

[29] К. Јиричек, Србије земља и народ, Зборник Константина Јиричека I, Београд 1959, 24, 37.

[30] Д. Страњаковић, н.д., 13.

[31] К. Христић, н.д. 2, 152, 366.

[32] П. Васић, Урош Кнежевић, портретист, Опово 1975, 22.

[33] М. Ибровац, Теодор Валерио и Теофил Готје, сликари наших народних типова, Народна старина XIV/35, Загреб 1935, 43. сл. 3.

[34] Д. Стојановић, Градска ношња у Србији . . ., кат. бр. 117—122, 135—141, 171—197, 199—203, 243—247, 255—257, 266.

[35] К. Христић, н.д. 152, 366.

1 Урош Кнежевић: Портрет Милеве Васић, 1836/37, Музеј града Београда, инв. бр. У 72.

*Uroš Knežević: Portrait of Mileva Vasić, 1836/37, Belgrade City Museum, Inv. No U 72*

2 Јован Поповић: Супруга Григорија Возаревића, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 2665

*Jovan Popović: Mrs. Grigorije Vozarević, 1839, Etnographic Museum, Belgrade, Inv. No 2665*

припијеним горњим делом који се закопчавао низом ситних дугмади од дубоког срцоликог изреза на грудима до испод појаса, јако набраном сукњом и дугим рукавима који су могли бити „отвореног" или „затвореног" типа. Отворени рукави, кројени по равној нити и шири у доњем делу, били су или дужи од руке па расечени са унутрашње стране и украшени низом ситних дугмади[36] или су били нормалне дужине и имали лучне завршетке[37] (слика 5). Затворени рукави украјани су у рамену, набирани су а завршавали су се манжетном тесно припијеном уз руку[38] (слике 1, 3). Фистан је израђиван од свилених пругасто дезенираних тканина[39] или пак од материјала са утканом или везаном флоралном орнаментиком[40]. На ивицама рукава, деколтеа, отвора за закопчавање и на рубу у струку украшаван је сребрним и златним позамантеријским тракама и гајтанима. Када је фистан, у ретким случајевима, израђиван од једнобојне тканине, украси су били богатији и захтевали су веће површине. Тако, на пример, фистан једне од жена из београдске породице Божић, представљен на портрету који је радио Јован Поповић 1850—1851. године[41], има вез на манжетнама, на горњем предњем делу, као и бордуру на сукњи. Дуги свилени појас, бајадер, најчешће украшен утканим или штампаним вегетабилним мотивима и свиленим ресама на крајевима, овлаш се везивао испод струка, тако да крајеви падају дуж предњег дела хаљине. Дубоки вратни изрез на фистану обавезно се покривао танком свиленом марамом, једнобојном или дезенираном,

[36] А. Хладен, портрет Стеване Симић, Етнографски музеј, инв. бр. 920; У. Кнежевић, портрет Јелене Здравковић и жене Милосава Здравковића, репродуковани у О. Батаљевић, Неколико портрета чланова породице Здравковић Ресавац, Историјски гласник 4, Београд 1954, 145—157, сл. 1 и 2; горњи део фистана из оставштине Обреновића, Историјски музеј Србије, инв. бр. 3166.

[37] Овакви рукави приказани су, на пример, на портретима Смиље Вукашиновић, који је радио У. Кнежевић 1851. године, Музеј града Београда, инв. бр. У1077; затим Младе жене у српском, рад Ј. Поповића 1853. године, Народни музеј у Београду, инв. бр. 1101.

[38] На пример, Катарина Ивановић, портрет Калине Хаџић-Рошу, половина XIX века, Музеј града Београда инв. бр. У22; У. Кнежевић, портрет Савке Милојевић, 1842. Музеј града Београда инв. бр. 724.

[39] А. Петровић, портрет Јелисавете Пејновић, Етнографски музеј у Београду инв. бр. 2944; Ј. Поповић, портрет Катарине Стевчић, 1856/57. Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 1306; Ј. Поповић, портрет Савке Симић, 1953. Музеј града Београда инв. бр. У175.

[40] А. Петровић, Варошанка, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 2664; У. Кнежевић, портрет Аспазије Леко, 1855. Музеј града Београда инв. бр. У280.

[41] Н. Кусовац, Јован Поповић, сликар, Опово 1971, кат. бр. 94 и репродукција портрета који се налази у приватном власништву у В. Градишки.

понекад са ресама, која се укрштала на грудима и увлачила у отвор хаљине[42]. Преко фистана облачило се либаде укројено уз тело, отворено на грудима које је досезало до струка и имало дуге, у доњем делу проширене рукаве. Израђивано је од кадифе, сомота и атласа, а дуж ивица украшавано је позамантеријскјм тракама, гајтанима и терзијским везом у облику цветних лозица[43] или геометризованих биљних орнамената[44], изведеним сребрним или златним нитима упреденим разнобојним свиленим концем. Понекад је либаде било украшено и обрубом од крзна (слика 1)[45]. Зими су преко одеће ношене бунде од тамног атласа или сомота, постављене и оивичене крзном.

На глави се носио плитак женски фес од црвене чоје са кићанком од свилених, златних или сребрних нити или тепелуком. Око капе обмотавале су се плетенице и бареш од једнобојне или дезениране танке материје[46] (слика 2) или сомотске траке украшене ниском ситних златника[47] (слика 1,3) или везом од бисера[48] (слика 5). На барешу су се носили брилијантска грана и прстен, око врата ниске дуката и бисера, затим ланац са сатом, брошеви, прстење и наруквице.

У литератури је назначено да је српски грађански костим настао половином XIX века[49]. Међутим, извесни подаци, као и претпоставке које се на основу њих могу извести, указују да би се време настанка могло померити за више од две деценије раније. Наиме, један ликовни извор из 1827. године, портрет који је радио сликар Павел Ђурковић, приказује Томанију Обреновић у фистану, са укрштеном марамом на грудима и у горњем одевном предмету који обликом подсећа на либаде али је дужи од струка а рукави досежу само до испод

[42] Ови детаљи одеће приказани су на свим портретима.

[43] Д. Стојановић, Градска ношња у Србији . . ., кат. бр. 172, 176, сл. 74, 75.

[44] Исто, кат. бр. 170, сл. 26.

[45] У. Кнежевић, портрет Савке Милојевић; Г. Бакаловић, портрет супруге Ст. Делимарковића, 1837/1839, Народни музеј у Београду инв. бр. 671.

[46] Ј. Поповић, портрет супруге непознатог грађанина, 1839. Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 2665.

[47] Ниске ситних новчића ношене су на два начина, самостално као на портрету Милеве Наумовић (У. Кнежевић, 1852, приватно власништво у Београду) или у комбинацији са бисерима, као на пример на портрету Катарине Медовић (Ј. Поповић, 1848. Музеј града Београда инв. бр. У10).

[48] У. Кнежевић, портрети ћерки Милисава Здравковића Ресавца, Београд 1858, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 212 и 1732.

[49] М. Јовановић, Ношња у Београду у XIX веку . . ., 561, 564.

[50] П. Ђурковић, портрет Томаније Обреновић, 1827. Народни музеј у Београду.



лаката[50]. Око феса, Томанија има бареш од танке једнобојне материје и ниске златних новчића. Мада ова одећа показује извесна стилска одступања од каснијег изгледа српске грађанске ношње, она се свакако мора уврстити у ту категорију и можда управо представља почетак њеног стварања и прелазну фазу од ранијег начина одевања. Исто тако, други извори из треће деценије указују, како је речено, да је владао другачији стил одевања, те се може претпоставити да српска ношња још увек није била у масовној употреби у овом периоду.

Колико је за сада познато, први помени фистана у писаним изворима потичу из 1833. године. Те године, 26. јануара Обшчество Београдско, двема девојкама које су биле отете па затим враћене због устанка који је тим поводом букнуо у параћинској и крушевачкој нахији, поклонило је између осталих ствари и два фистана[51]. Исте године, 20. октобра, књегиња Љубица пише Атанаску Николићу, терзији у Београду „и за мој вистан налажем да не ократите [. . .]. И гајтани и буђме што најтање може да буду"[52]. Посебно је занимљиво писмо кнеза Милоша Авраму Петронијевићу који је октобра 1833. боравио у Цариграду. У писму му поручује да му набави материјале који ће требати за удају Јевремових кћери, Јелке и Симке: „Тога ради шаљем вам мустре од четири сорте фистана, и препоручујем да у договору с Антићем, којег жена женске ствари разумева, што пре у Цариграду набавите и пошаљете ми по четири топа од од сваке ове мустре за фистанлуке, но тако да буду у свему равни овима, које шаљем мустре ради, равни и у боји и у цвјетовима и у чибуцима . . . За фистанлуке можете се адресирати к оном Грку који је Симићу зимус набављао такове"[53]. Из ових података се јасно види да су материјали за фистане и раније набављани, да су их терзије до тог доба већ израђивале, јер Атанаско Николић добија инструкције само за израду детаља, и да су већ увелико употребљавани јер се поклањају обичним, чак сеоским девојкама.

Наведене архивске вести нам, међутим, не омогућавају да сазнамо да ли је фистан у то време ношен у специфичној комбинацији са осталим деловима српске грађанске ношње. Сигурну потврду о њеном постојању пружају сачувани ликовни извори настали у другој половини четврте деценије. То су потрети супруге Јефтимије Васића, сликани 1836/37. године[53a] (слика 1), жене у српској ношњи и супруге Ст. Делимарковића,

[51] М. Петровић, Финансије и установе обновљене Србије II, Београд 1897, 271.

[52] Т. Ђорђевић, Архивска грађа . . ., 49.

[53] М. Петровић, н.д. 372.

[53a] Музеј града Београда, инв. бр. У72

[54] Видети напомену 45.

3 Јован Поповић: Катарина, супруга др Медовића, 1948, Музеј града Београда, инв. бр. У 10.

*Jovan Popović: Katarina, the Wife of Dr Medović, 1848, Belgrade City Museum, Inv. No U 10*

4 Урош Кнежевић: Клеопатра Карађорђевић, 1850, Музеј града Београда, инв. бр. У 185.

*Uroš Knežević: Kleopatra Karađorđević, 1850, Belgrade City Museum, Inv. No U 185*

који је 1837. године сликао Георгије Бакаловић у Шапцу[54], затим портрети Јелене и Милеве Здравковић, радови Уроша Кнежевића у Свилајнцу 1838. године[55]. Жене у овој ношњи представљене су и на композицији „Кнез Милан на одру" који је радио Јован Исајловић млађи 1839. године[56], а исте године насликан је и портрет варошанке, која има једну занимљиву варијанту костима [56а] (слика 2). Стога се са сигурношћу може закључити да је српски грађански костим у употреби већ тридесетих година XIX века.

Остаје још увек отворено питање да ли је ова ношња настала спонтано у процесу прилагођавања новонасталим друштвеним и културним приликама и потребама или је пак, што се чини вероватнијим, резултат смишљене иницијативе која је можда потекла управо из владајуће куће[56б], а затим се проширила на више слојеве друштва и

[55] Видети напомену 36.

[56] Народни музеј у Београду, инв. бр. 104.

[56а] Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 2665. Н. Кусовац је на основу потписаног и датираног пандан-мушког портрета утврдио да је то рад Ј. Поповића из 1939. године и да је на њему представљена супруга Григорија Возаревића, (Н. Кусовац, н.д. 38). Међутим, одећа коју носи вероватно је направљена знатно раније јер показује стилске карактеристике моде са почетка треће деценије XIX века. Наиме, костим је мешавина европске моде и делова грађанског одела на којима се такође гледају утицаји запада. Либаде је у атипичној варијанти са подигнутом класицистичком крагном, а и мотиви декорације имају западне карактеристике. Хаљина, пак, са нешто вишом линијом струка а нарочито са плисираним оковратником који оивичава мали деколте у облику слова V, одговарала би бечкој моди из 1821—22. године (З. Живадиновић-Давидовић, Мода ампира у Војводини, Зборник за ликовне уметности 1, Матица српска, Нови Сад 1965, 316). Уколико је ова одећа заиста тада направљена, она би пружала нове елементе за реконструкцију начина одевања током треће деценије XIX века.

[56б] П. Димитријевић-Стошић, на основу усмених казивања, наводи у својој књизи „Жене династије Обреновића — Удаја Петријина", Београд 1962, 39—41, 63, да су ношњу која одговара опису српског грађанског костима — фистан, бајадер, либаде, карактеристично оглавље и накит — први пут у Србији понеле кнегиња Љубица и Петрија на дан Петријине прошевине и свадбе 1824. године и да је цела ношња лична креација неког крагујевачког терзије, Љубе. Међутим, с обзиром на контрадикторности са подацима из писаних извора који се односе на припреме Петријиног венчања, као и на чињеницу да делови ове ношње имају аналогија у ношњама других балканских земаља, те да нису могле бити изум већ евентуално прва реализација неког појединца у Србији, према овом извору морамо имати одређених резерви.

грађанство уопште. У том случају стварање српског грађанског костима било би аналогно процесу који се отприлике у исто време одвијао у Грчкој. Наиме, грчка краљица Амелија је, узимајући за узор ношњу девојака из Атине а чији су основни делови били фистан, кондогуни и фес, створила званичну дворску одећу која је затим прихваћена као градска ношња на Пелопонезу и која је на тај начин истиснула раније локалне начине одевања[57].

У основи сви главни одевни предмети српске ношње оријенталног су порекла и, појединачно посматрани, имају својих аналогија у градској одећи других балканских земаља. Фистан[58] у елементима кроја, као што су обликовање вратног изреза и других расечених рукава, затим у начину копчања, врсти украса и местима на којима се он изводи, као и употребом истих тканина оријенталног порекла за израду, показује сличности са антеријом. Битне, пак, разлике у кроју ових хаљина су у томе што је антерија спреда отворена те се облачи преко шалвара или дуге кошуље и што је непресечена у струку. Међутим, ликовни извори с краја XVIII века у Румунији приказују жене обучене по цариградској моди, у хаљинама сличним фистанима али несеченог струка[59], те се могу узети као прелазни облик између антерије и фистана какве налазимо у српској и грчкој варијанти градског костима XIX века.

Начин везивања и ношења танких свилених појасева испод струка, слично бајадеру, био је познат у турској одећи већ у XVIII веку[60] а тако је ношен и у Румунији[61] и Епиру у женској ношњи виших друштвених слојева[62]. У ношњи бојарке из Молдавије заступљена је и марама за груди која испуњава дубоки деколте[63]. Либаде, типични оријентални одевни предмет, показује сличности и са грчким кадифеним „малим гуњем" (кондогуни), мада овај други има нешто уже рукаве и другачије конципирану орнаментику изведену златовезом[64].

Најважнији делови оглавља, фес и тепелук, такође су оријенталног порекла. У турској[65] и грчкој ношњи[66], као и у градском костиму Босне и Херцеговине[67] и Албанаца на Косову[68] тепелук је у облику мале сребрне, често позлаћене, плочице филигранске израде и типичне оријенталне декорације, углавном са стилским одликама турског барока, која се причвршћава на горњу површину феса. Осим тога, тепелуком се назива и кружни комад тканине на који су се нашивали сребрни и златни новчићи и који је ношен на исти начин као и филигранска плочица. У српској грађанској ношњи, поред ових значења, назив тепелук пренет је и на посебну малу женску капу израђивану од црвене чоје у облику калоте, украшаване бисером извезеним у облику купа[69] (слика 7) и која, колико је познато, нема паралела у ношњама других балканских земаља.

Конфронтирање српске грађанске ношње са обрасцем одевања који му је претходио показује да је овај костим настао посебном селекцијом одевних предмета из асортимана женске левантинске одеће карактеристичне за градско становништво не само Србије већ свих делова Балканског полуострва у којима су владали Турци. Специфичан избор и комбинација одевних предмета, као и њихова даља стилизација довели су до стварања посебне варијанте левантинско-балканског костима, који постаје типичан начин одевања жена у градовима Србије.

Поред тражења директних утицаја турске одеће било би неопходно, у будућим истраживањима, како због сличности у начину одевања тако и због постојања живих трговачких веза између Србије и Грчке, као и великог удела Грка и Цинцара у формирању грађанског начина живота у Србији, испитати да ли су и у коликој мери ова два етноса имала утицаја на стварање женске ношње.

Међутим, у српском грађанском костиму исто тако јасно су уочљиви и утицаји европског одевања, који се, према начину деловања, могу разврстати у неколико различитих категорија.

Прву категорију сачињавали би директни утицаји европских модних стилова XIX века, видљиви како у почетном обликовању овог костима тако и у процесу његове трансформације. Они су пре свега присутни

[57] A. Hadzimichali, Costumes Nationaux Helléniques I, Benaki Museum, Athènes 1948, s.p. табле 2 и 3; P. Zora, Ausstellung Griechischer Volkskunst, Museum Für Grieschische Volkskunst, Athen 1977, 19, кат. бр. 124, сл. 53.

[58] Из турског fistan, од персијског fistân, преузето из грчког Φοσσάτον, А. Шкаљић, Турцизми у народном говору и народној књижевности Босне и Херцеговине, Сарајево 1957, s.v. фистан.

[59] A. Alexianu, Mode şi vesminte din trecut II, Bucuresti 1971, 104, наведено према Д. Стојановић, Градска ношња у Србији..., напомена 122.

[60] Д. Стојановић, Градска ношња у Србији... s.p.

[61] A. Alexianu, н.д. 108

[62] A. Hadzimichali, н.д. табла 36.

[63] A. Alexianu, н.д. 108.

[64] Видети напомену 57.

[65] C. M. Leloir, Dictionnaire du Costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours, Paris 1951, s.v. tépélik.

[66] P. Zora, н.д. кат. бр. 42, 43, сл. 16, 17.

[67] З. Чулић, Народне ношње Босне и Херцеговине, Сарајево 1963, 20.

[68] Податке и фотографије добила сам од колегинице Сузане Ђорђевић, које је она снимила у Призрену 1979. године, на чему јој се срдачно захваљујем.

[69] На фотографијама друге половине XIX века жене углавном имају овакве тепелуке.

5 Урош Кнежевић: Ћерка М. Здравковића-Ресавца, 1858, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 212.

*Uroš Knežević: The Daughter of M. Zdravković-Resavac, 1858, Etnographic Museum, Belgrade, Inv. No 212*

6 Грађанка, Београд
Фотографија, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 9769/54.

*Townswoman, Belgrade*
*Photograph, Etnographic Museum, Belgrade, Inv. No 9769/54*

у одређивању пропорција, то јест дужине и ширине одеће у односу на тело. Наиме, у периоду романтичарске моде, у складу са промењеном духовном климом, долази до потпуног раскида од класицистичких схватања пропорција и до увођења сасвим другачијег изгледа силуете жене. Нова мода прописује ношење тесног горњег дела хаљине, набране, врло широке дуге сукње и враћање струка према његовом природном месту[70], дакле свих ових елемената који су заступљени и у обликовању фистана, што иде у прилог раније наведеној претпоставци о времену формирања његове варијанте заступљене у српској ношњи, крајем двадесетих, односно почетком тридесетих година XIX века.

Утицај модних стилова огледа се и у директном преузимању неких делова или детаља европске одеће, као и облика и врста накита. Тако, на пример, бунда, ношена зими преко либадета, идентична је у кроју, материјалу и распореду крзненог обруба са одевним предметом познатим под називом casaguin, који је у Европи био у употреби од XVII до последњих деценија XIX века[71]. Затим, марама за груди, fichu, заступљена је и у европском начину одевања XVIII века[72], нарочито у периоду Монархије, када је испуњавала дубоки изрез на хаљини[73]. Овај детаљ женске одеће поново улази у моду у XIX веку и ношен је, са истом наменом, у периоду од 1820—1840. године[74]. С обзиром да су ове мараме у Србију увожене са Запада[75], може се претпоставити да су оне и овде као и у одећи жена виших друштвених слојева XVIII века у Румунији, уведене под утицајем европског костима.

Врло рано су уз српски грађански костим ношени и детаљи европске моде, као на пример сунцобран који видимо на портрету

[70] R. Broby—Johansen, Body and Clothes, New York 1968, 180, 186; 'Norah Waugh, The Cut of Women's Clothes, 1600—1930, London 1968, 138 и д. M. Lister, Costume — An Illustrated Survey from Ancient Times to the 20th Century, London 1977, 278; C. Köler, A History of Costume, New York 1963, 420 и д.

[71] M. Lister н.д. 217, 229, сл. XII/9; 297, 298, сл. XIV/8; J. Anderson Black, Madge Garland, A History of Fashion, London 1978, 280—281.

[72] M. Lister, н.д. 255.

[73] F. Bucher, Histoire du costume, Paris 1965, 304, 340; N. Waugh, н.д. 74.

[74] C. Köler, н.д. 439; M. Waugh, н.д. 138; J. A. Black, Madge Garland, н.д. 252.

[75] Д. Стојановић, Градска ношња у Србији..., s.p.; Б. Владић—Крстић, н.д. 285; М. Јовановић, Народна ношња у Србији у XIX веку, Београд 1979, 31.

Јелене Здравковић из 1838. године и лепеза[76], а у невестињској одећи венац са прозирним белим велом[77].
Што се пак накита тиче, он се врло рано поручује и увози са запада[78], или га у Србији израђују златари који долазе из Аустрије, тако да, нарочито од средине века, у потпуности прати историјске стилове који тада владају у Европи[79].
У другу категорију утицаја могле би се убрајати појаве преношења назива за тканине европског порекла на делове одеће који су од њих израђивани, док сами ти предмети или немају аналогију у западном начину одевања или се не појављују под тим именом. Тако, на пример, бареш долази од назива за лаку вунену тканину израђивану у месту Barège у Пиринејима[80]. Касније је бареж означавао лаку прозрачну материју, најчешће свилене основе и вунене потке, која се користила за израду женске одеће а и као покривач за главу на религијским церемонијама[81]. У српској ношњи реч бареш, као што смо видели, има свој даљи семантички развој. Исто тако, мада је у Европи у XIX веку ношен појас сличан бајадеру[82], он се не јавља под тим називом. Бајадер у терминологији европског одевања означава „пругасту тканину веома живих боја"[83], а тако су ови свилени појасеви у српској ношњи понекада дезенирани.
Трећу категорију утицаја представљало би прихватања оријенталних елемената који су претходно били усвојени и прилагођени европском укусу и начину одевања, па и у Србију долазе управо у том трансформисаном облику, индиректним путем. Наиме, познато је да се у европској моди од крсташких ратова, када су успостављене трговачке везе између Истока и Запада, осећају утицаји оријента различитог интензитета, зависно од владајућих политичких и економских прилика[84]. У XIX веку оријентална компонента се оживљава у стилској епохи ампира, када у моду улази ношење турбана, туника, à la мамелук, великих шалова за огртање и египатских скарабеја[85], затим у епохи романтизма који поред неких одевних предмета уводи и оријенталне орнаменталне мотиве[86], а после кримског рата (1853—1856) једно краће време прихваћен је и турски укус за боје, тако да су и у европској одећи заступљени јаки колористички ефекти[87].
Половином века у европским земљама почиње да се носи кратки жакет са изразитим „чепкин" рукавима, познатим под именом зуав[88], који је преузет из војне одеће истоименог алжирског племена укљученог у француске пешадијске јединице од 1831. године[89]. Луј Леже је видео сличности између овог одевног предмета и либадета српске грађанске ношње[90].
Међутим, најизразитији пример ове категорије утицаја представља свилени појас, бајадер, који је у Србији увожен са запада[91] и чија је декорација веома често била конципирана у духу неокласицистичких и неорококо стилских одлика[92]. Исто тако, у земљама западне Европе набављане су и тканине са оријенталним карактеристикама[93]. Радионице и фабрике у Европи имале су дугу традицију израђивања текстилија ове врсте[94] и чак су их, као много јефтиније, извозили у Турску од краја XVII века, када у овој земљи, у склопу општих економских криза, почиње да опада уметност ткања[95].

[76] На пример, Ј. Поповић, Портрет супруге непознатог грађанина, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 2665.

[77] У. Кнежевић, портрети Клеопатре Карађорђевић 1850, Музеј града Београда, инв. бр. У 185, Смиље Вукашиновић, 1851, Музеј града Београда инв. бр. У 1077, Девојка у белом. 1850/51, Народни музеј у Београду, инв. бр. 1404.

[78] Љ. Прелевић—Мишковић, Накит кнеза Милоша у Историјском музеју Србије, Зборник Историјског музеја Србије 13—14, Београд 1977, 338—342.

[79] Б. Радојковић, Накит код Срба XII—XX век, каталог Музеја примењене уметности, Београд 1969, 13.

[80] M. Webster, New Collegiate Dictionary, 1976, s.v. Barège

[81] N. Waugh, н.д. 188, 315.

[82] F. Bucher н.д. 358, сл. 918, 377, сл. 992, 381, сл. 1004.

[83] C. M. Leloir, н.д., s.v. bayadère.

[84] F. Bucler, н.д. 173 и д.

[85] Исто, 344, 346, 348, 359, 366, 392, T. Polhemus, L. Procter, Fashion and Anti-Fashion, An Anthropology of Clothing and Adornment, London 1978, 17.

[86] Д. Стојановић, Везови са карактеристикама бидермајера и другог рококоа, Зборник Музеја примењене уметности 13, Београд 1969, 111.

[87] R. Broby—Johanson, н.д. 188.

[88] C. Köler, н.д. 438, сл. 545.

[89] Petit Larousse Illustré, Paris 1913, s.v. Zouave.

[90] Београд у XIX веку — Из старих писаца . . ., 42.

[91] Д. Стојановић, Народна ношња у Србији . . ., s.p.; М. Јовановић, Народна ношња у Србији . . ., 30.

[92] Д. Стојановић, Градска ношња у Србији . . ., кат. бр. 243, сл. 79, кат. бр. 247, сл. 77; У. Кнежевић, портрет Смиље Вукашиновић и портрет супруге др Милована Савића, 1858/59, приватно власништво у Београду, репродуковано у П. Васић, Урош Кнежевић, портретист.

[93] Д. Стојановић, Градска ношња у Србији . . ., s.p.

[94] F. Bucher, н.д 211—215.

[95] C. E. Arseven, Les Arts Decoratifs Turcs, Istambul 1940, 236.

Према својим општим карактеристикама, као што су прецизно дефинисани образац одевања, стварање специфичне варијанте костима чија је распрострањеност у територијално-политичком смислу ограничена на кнежевину Србију а у друштвеном погледу на грађански слој, као и према дугом веку трајања, женска грађанска ношња се сврстава у категорију „фиксираног костима“[96]. Једна од иманентних карактеристика таквог костима је, с обзиром да се, у извесном смислу, његова вредност заснива на трајности, показивање тенденције задржавања истоветних форми. Међутим, и ова категорија одеће доживљава одређене промене а њихов интензитет и брзина умногоме зависе од степена уклопљености припадника група који је носе у глобална друштвена збивања, као и од њихових могућности, жеља и потреба за прихватањем спољашњих утицаја[97].

Описани образац српске грађанске ношње, са константним деловима одеће и уједначеним стилским карактеристикама, с изузетком сукње на фистану која се према захтевима моде све више шири, може се пратити на ликовним изворима све до краја шесте деценије. Незнатне варијације у обликовању ношње до овог периода могу се објаснити прилагођавањем личном укусу

7 Грађанка, Ниш
Фотографија, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 14866.

*Townswoman, Niš*
*Photograph, Etnographic Museum, Belgrade, Inv. No 14866*

носиоца. Међутим од седме деценије настају промене у изгледу грађанске ношње, које одражавају све већу подложност овог костима утицајима европских модних стилова друге половине XIX века. Фистан се све чешће израђује од једнобојних тканина западног порекла[98], украс се своди на најмању меру или потпуно нестаје, а, како то јасно показују фотографије из овог периода, почиње да се носи преко кринолина[99]. У току ове декаде често се уместо фистана носи хаљина европског кроја са модним детаљима тога периода[100] (слика 6), тако да те две врсте хаљина паралелно егзистирају у одевном асортиману грађанске ношње шездесетих година. Но, већ у току следеће деценије фистан излази из употребе а његово место сасвим преузимају хаљине и сукње, које у потпуности следе промене у европском стилу одевања. Тако, књегиња Наталија 1881. године носи делове грађанске ношње, стилизоване према модним захтевима тога

[96] J. C. Flügel, The Psychology of Clothes, London 1950, Аутор разликује „фиксирани“ и „модни“ костим који имају супротне релације према простору и времену. Први се споро мења али зато показује велике регионалне разлике као, и различитости код сваког посебног друштвеног ентитета. Други се, пак, врло брзо мења али је исти у свим оним деловима света који се налазе под истим културним утицајима и међу којима постоје адекватни облици комуникације, 129—130. Треба, међутим, напоменути да ове категорије начина одевања не морају бити различите по свом пореклу већ према односу њихових носилаца. Наиме, из асортимана „модног“ костима који се пропагира у писаној и сликаној форми, свака друштвена група може, ако има потребе за тим, да направи свој „фиксирани“ костим, то јест своју „ношњу“.

[97] Одећа примитивних заједница и сеоских средина такође је изложена променама и утицајима других културних средина. Међутим, овај аспект је често занемариван у истраживањима етнолога и антрополога који се баве проучавањем таквих заједница јер се њихови теренски извештаји односе на „етнографску садашњост“, то јест, димензије времена и културних промена сведене су на концепцију „садашњи“. Ипак, уколико се догађало да је једна иста заједница проучавана у различитим временима, уочено је да се одећа групе или пак стилова моде. T. Polhemus, L. Procter, н.д. 29, напомена 21). У процесу стварања нових облика или трансформација старијих народних ношњи у Југославији, такође су запажени утицаји европске моде. Тако, на пример, у ношњама Словеније видни су утицаји барока, ампира и бидермајера (M. Makarovič, Slovenska ljudska noša, Ljubljana 1971, 23), у ношњама Славоније и Барање касног барока и рокока (J. Radauš-Ribarić, Narodna nošnja Hrvatske, Zagreb 1974, s.p.), а готово директно преношење европског веза XIX века налазимо на шумадијској ношњи (Д. Стојановић, Везови..., 109).

[98] Београд у XIX веку — Из старих писаца..., 41.

[99] На пример, Б. Дебељковић, н.д. сл. 34, 35; Београд у XIX веку — Из дела старих писаца.., „Крсна слава“ 1867, гравира Ф. Каница (особа која седи и она која стоји до прозора).

[100] Б. Дебељковић, н.д. сл. 26, 27, 38; фотографије сачуване у породици Радојковић из Београда.

времена, уз хаљину са турниром[101] (слика 8), а током последње деценије XIX века у ову ношњу укомпоноване су дуга звонаста сукња, сукња са шлепом и блуза са високим оковратником. Међутим, од краја XIX века хаљина и сукња ношене уз ову ношњу више не подлежу модним променама већ се устаљује ношење сукње кројене из парчића, која се целом дужином, постепено, шири према доњој ивици, украшава различитим тракама и која по боји најчешће одговара либадету[102] (слика 9).

Бајадер и марама за груди уз европску хаљину најчешће нису ношени[103]. Док бајадер, као и фистан, постепено сасвим излази из употребе, за мараму се може рећи да није обавезни део костима током седме и осме деценије, мада се спорадично јавља, али се деведесетих година поново устаљује. Битно се мења, међутим, начин ношења ове мараме. Она се више, за разлику од периода до 1860-тих година, не обликује према деколтеу већ се преклапа на такав начин да у потпуности прекрива предњи горњи део тела[104].

Супротно осталим деловима српске грађанске ношње, либаде и тепелук остају релативно статични, односно доживљавају сасвим мале промене. На либадету рукави постају нешто шири у доњем делу и углавном се изоставља терзијски вез те се украшавање своди на нашивање ширита и дискретних позамантеријских трака[105]. Тепелук задржава своје устаљене варијантне форме и једино се може рећи да од седме деценије преовлађују једнобојни бареши са којих се ниске дуката и вез бисером губе као декоративни елементи, тако да су једини украс гране и прстен[106]. Континуитету либадета и тепелука допринело је свакако и то што су се „вез на либадету и бисер на фесу остављали у наслеђе женским члановима породице и прелазили су из гардеробе мајке у девојачку спрему кћери“[107].

[101] Карл Гебел, Краљица Наталија, 1881. Музеј града Београда, инв. бр. У 515.

[102] Портрет варошанке, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 2256; Потрет Маре Црвчанин, сликан у Београду око 1910, приватно власништво у Београду; фотографије Етнографског музеја у Београду, инв. бр. 8395, 14866; Б. Владић—Крстић, н.д. сл. 6, 7.

[103] Д. Дебељковић, н.д. сл. 38; Београд у XIX веку — Из старих писаца., „Крсна слава“ (особа која стоји сасвим лево на слици и особа поред стола); фотографија Етнографског музеја у Београду инв. бр. 8389, 9769/70, 9769/54.

[104] Потрет Кате, супруге Стевче Михајловића, Милојевић 1896, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 12744; Потрет Јулке Николић-Марковић, рађен пре првог светског рата, приватно власништво у Београду; фотографије Етнографског музеја у Београду, инв. бр. 3875, 8390, 14862, 14863, 14877, 14866, 14940, 14941.

[105] Исто.

[106] Исто.

[107] Београд у XIX веку — Из старих писаца.., 42.

8 Карл Габел: Књегиња Наталија Обреновић, 1881, Музеј града Београда, инв. бр. У 515.

*Karl Gabel: Princess Natalija Obrenović, 1881, Belgrade City Museum, Inv. No U 515*

„Само они делови одеће који показују тенденцију да бар у неким својим деловима остану непромењени... осећају се као нераздвојни елементи групе“[108]. Захваљујући оваквој особини либаде и тепелук су постали метонимични знаци овог костима и, сходно томе — што се нарочито односи на тепелук, носиоци највећег броја функција.

Временом су тепелук и либаде, појединачно или заједно, продрли и у сеоску ношњу, где се комбинују са њеним деловима — кошуљом, тканом сукњом и кецељом, и украшавају према естетским мерилима и економским могућностима сеоског становништва[109].

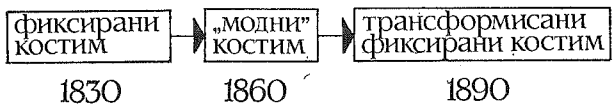
На основу досадашње формалне и генетске анализе српске грађанске ношње, могу се извести следећи закључци

1. Ова ношња, за коју се са сигурношћу може тврдити да је била у општој употреби већ тридесетих година XIX века, настала је симбиозом елемената различитог порекла, што најбоље одражава положај и карактер кнежевине Србије која се у то време налазила на раскршћу оријенталних и европских утицаја.

[108] P. Bogatyrev, н.д. 97.

[109] Према усменим саопштењима становника села Калуђерице и села у околини Смедерева; Ј. Аранђеловић-Лазић, Социјално-класне одлике и промене у народним ношњама Србије XIX века, Етнолошке свеске II, Београд 1980, 77, 79—80; М. Јовановић, Ношња у Београду.., 564.

2. У првобитној фиксираној форми егзистирала је од свог настанка до почетка седме деценије XIX века.
3. Од седме деценије до краја века ова ношња доживљава изразите трансформације које одражавају истоветни процес који се одигравао у целокупном начину одевања у Србији уопште, све брже ослобађање од оријенталних компонената и све очигледније усвајање европског костима. Тако у грађанској ношњи долази до следећих промена:
*нестајања* — бајадер;
*супституисања* — европска хаљина по последњој моди уместо фистана, европски материјали,
*редуковања* — начин украшавања, контраст боја,
*трансформације начина ношења* — марама за груди,
*континуитета* — либаде, тепелук.
4. Завршетак фазе трансформације овог костима не значи и крај његовог ношења. Напротив, облик који он добија крајем XIX века успоставља нову фиксирану форму која више не подлеже променама модних стилова и као таква наставља да живи током наредних неколико деценија.
5. Према томе, развојне фазе српског грађанског костима могу се глобално представити следећим блок-дијаграмом:




Треба, међутим, напоменути да је овако изведени модел развоја српског грађанског костима уопштени образац и да су се у току целог његовог постојања појављивали извесни ретардирани облици, било да се ради о задржавању старијег облика одевања код нижих друштвених слојева, становништва у унутрашњости[110] или о генерацијским разликама. Врло лепу илустрацију овог последњег пружа серија фотографија сачуваних у породици Радојковић из Београда, а које су настале у периоду од седме деценије XIX до почетка XX века[111]. Наиме, на двема фотографијама из 1868. године Љубица Маринковић има хаљине европског кроја са кринолином, либаде, бајадеру, мараму за груди. На фотографијама се не појављује ни један исти одевни предмет, што значи да је имала више комплета српског костима, а на глави има тепелук обмотан танким барешом од једнобојне тканине, украшен брилијантским граном. Њена мајка, пак, сликала се 1870. године у фистану класичном по кроју али сашивеном од европске тканине, атласном либадету опшивеном крзном, са марамом за груди али без бајадера, из чега се види да је Анка Трифуновић остала верна обрасцу одевања своје младости који је претрепео само незнатне измене. Још изразитије разлике у одевању представника различитих генерација могу се видети на фотографији насталој око 1910 године. Љубица је обучена у грађански костим, има трапезасту сукњу, либаде са знатно проширеним рукавима украшено једино танком позамантеријском траком, мараму за груди и тепелук, а остали чланови породице, супруг, ћерке и унуци обучени су у комплетно европско одело сашивено по последњој моди тога времена.
Исто тако, поред ретардираних облика, извесни делови одеће, материјали и начин ношења били су иновацијски елементи у односу на постојећи образац одевања и претходнице стила који ће се из њих тек развити. Тако, на пример, Милица Стојадиновић Српкиња на фотографији Анастаса Јовановића из 1850/57. године[112] уз српску грађанску ношњу носи широку сукњу и блузу европског кроја, мајка А. Јовановића[113] сукњу од кариранога материјала, а на неким портретима, као на портрету Калине Протић из 1852. године[114], марама за груди укрштена је на начин карактеристичан за касније деценије XIX века.
Да би се проблем српске грађанске ношње потпуније разумео и да би се утврдила каузалност трансформацијских фаза кроз које је пролазио, потребно је размотрити и његову комуникацијску као и функционалну страну. Прва указује на значење костима и порука које он преноси, а друга утврђује које је све функције у конкретном друштву имао да задовољи.
Како је већ напоменуто, одећу није могуће разумети изван контекста свеукупне структуре живота, јер њени специфични облици настају у зависности од друштвених и економских прилика, естетских, моралних, националних и других схватања групе којој припадају[115], те на тај начин представља један од могућих медијума кроз који та група изражава свој вредносни систем. У савременој комуникацијској теорији утврђена је претпоставка „да се све невербалне димензије културе, као што су стилови одевања, просторни односи грађевинских објеката у насељу, намештаја,

[110] Б. Владић-Крстић, н.д. сл. 7, 8 сликане 1923, односно 1915. године; М. Јовановић, Ношња у Београду.., 563.

[111] Најсрдачније се захваљујем овој породици што ми је омогућила да разгледам и употребим фотографије из њихових албума.

[112] Р. Антић, М. Ђорђевић, П. Васић, Љ. Николић, Анастас Јовановић, први српски фотограф, Галерија САНУ, каталог 32, Београд 1977, кат. бр. Н104.

[113] Исто, кат. бр. 1198.

[114] Јован Поповић, Портрет Калине Протић, 1852, Музеј града Београда, инв. бр. У47.

[115] P. Bogatyrev, н.д. 94.

стилови архитектуре [...], организовани у структуиране системе тако да оне преносе кодиране информације на начин аналоган гласовима, речима и реченицама једног природног језика. Према томе, има подједнаког смисла говорити о граматичким правилима која утврђују начин одевања као и о граматичким правилима која одређују говорне језике."[116] Другим речима, одећа као комуникацијски феномен одражава неке од основних принципа на којима је посматрано друштво установљено, а проналажење веза између одеће, с једне стране, и елемената из „свеукупне структуре живота", које отелотворује с друге, као и познавање правила по којима је она структуирана, омогућује дешифровање порука које носи.
Међутим културни феномени не само да „говоре" о неким особинама друштва већ исто тако имају и повратно дејство на њега кроз испуњавање извесног броја функција које се опет могу означити као средство за задовољење одређених друштвених потреба.[117] Тако, културне појаве истовремено садрже у себи два различита својства, експресивно и инструментално, која међутим, најчешће припадају и различитим нивоима стварности. Прво је манифестно и очигледно, а друго латентно и скривено.[118] Но, с обзиром да се ради о различитим нивоима значења једне те исте појаве, ово теоријско разграничење има и своју директну методолошку импликацију. Наиме, утврђивање експресивног нивоа неког културног феномена омогућава продирање у откривање његове посредне иструменталности, односно — функцију.[119] Следећи пример може да покаже да оваква теоријско-терминолошка дистинкција има своју примену и у проучавању начина одевања, као и да су овде ова два нивоа врло тесно испреплетана и у директној зависности један од другога. Као илустрацију навешћемо два екстремна типа одеће, одећу невесте и удовице, које спадају у категорију ритуалне одеће, а које се од уобичајеног начина одевања разликују највеше искључивом употребом небојених одевних предмета. До скора је и у нашем урбаном друштву невеста морала да буде у потпуно белој а удовица у потпуно црној одећи. Експресивни ниво одеће исказан је кроз симболику боја, односно небоја: бело је ознака за невиност, а црно за жалост. Инструментални ниво присутан је у функцији обележавања емотивног и брачног стања особа, што

[116] E. Leach, Culture and Communication — The Logic by which the Symbols are Connected, Cambridge University Press, 1976, 10.

[117] В. Милић, Социолошки метод, Београд 1938, 641—678.

[118] M. Vodopija, Maturiranje kao rites de passage, Narodna umjetnost XIII, Zagreb 1976, 78.

[119] Исто, 78—79.

9 Грађанке, Ниш, око 1910.
Приватно власништво у Београду.

Townswomen, Niš about 1910,
*private collection, Belgrade*

аутоматски делује на регулисање, у складу са утврђеним нормама, понашања осталих чланова заједнице према њима. Или одећа, материјали од којих је израђена, начин украшавања говоре о економском стању власника а истовремено имају и функцију обележавања припадности одређеном друштвеном слоју, а тиме, на визуелан начин, потврђује и делује на одржавање класно-слојне структуре друштва. Дакле у самој експресивности одеће садржана је и њена функционалност.
У даљем тексту покушаћемо да утврдимо:
— које су све вредности и стандарди друштва изражени кроз женски српски грађански костим,
— на који начин су те поруке изражене, и
— које су друштвене потребе тиме задовољаване.
Претходна разматрања су показала да је српски грађански костим у току свог постојања доживео знатне трансформације на формалном плану. Ово је сасвим разумљиво јер је и само грађанско друштво у Србији у XIX веку било у сталном процесу развоја а како је костим само део опште структуре друштва „сасвим је немогуће вештачки одржавати један део те структуре (непромењеним — М.П.Д.) када се друге потпуно мењају."[120] Промена форме једног костима истовремено указује и на могуће промене које су се догодиле у

[120] P. Bogatyrev, н.д. 94.

структури његових функција. Ако пак структуру функција посматрамо као органску целину или јединствени систем, настајање или промена макар једне функције или додавање нових, изазваће промене у целој структури.[121] Стога је и функције српског грађанског костима потребно испитати у дијахронијској перспективи у оквирима већ установљених фаза развоја.

Атрибути који су садржани у називу костима, као и сам његов изглед обавештавају нас да је:

— припадао грађанском слоју друштва,
— имао национално обележје,
— представљао фиксирани образац одевања, и
— био репрезентативног карактера.

Усвајање ове ношње, у временском погледу, коинцидира са стварањем аутономне кнежевине, продором капиталистичких односа, постепеним прерастањем аграрне земље у модерну европску државу, као и градова, који се све више насељавају домаћим становништвом, у центре управног, економског, друштвеног и политичког развитка.[122] Носилац тог развоја било је српско грађанско друштво, које се такође налазило на почетку свог конституисања и економског јачања. Стога је сасвим разумљиво што је у економском и друштвеном погледу Србија у првој половини XIX века била на прекретници између феудалних и капиталистичких односа[123] и што би, по многим својим особинама, Београд и други градови, почев од урбанистичких решења до организације пословодних активности и свакодневног приватног живота, припадали, према Сојберговој класификацији, категорији преидустријских урбаних агломерација.[124]

У њима су још увек паралелно егзистирали различити културни системи, затечени турски и грчко-цинцарски, патријархални српски и новопродирући елементи европске цивилизације.

У оваквим општим околностима превирања старог и новог, импортованог и аутохтоног, српска буржоазија у формирању, која је нарочито тридесетих и четрдесетих година била хетерогена по свом етничком и социјалном пореклу,[125] са традиционалним и патријархалним навикама, не само да није могла нагло да промени свој дотадашњи начин живота и аутоматски се укључи у сувремене европске токове, већ је морала да прође и кроз фазу сопственог консолидовања и уједначавања. Једно од најзначајнијих спољашњих обележја припадности, као и исказивања јединства и заједништва групе или слоја, свакако је одећа, и то управо она која има фиксиране облике и начине ношења.[126] Ношња представља погодне друштвене симболе који говоре не само да је један скуп људи група већ указују и на особине те групе. „Ако чланови групе деле исту социо-логику, они ће делити и појмове о томе шта чини правилан и погодан начин одевања. *Наш начин живота* се неминовно изражава у идеји *Наш костим.*“[127]

Из свега овога произилази да је женска одећа тога времена симболизовала грађанско друштво, а с обзиром да су је као фиксирани образац носили сви слојеви од владарског до трговачких и занатских, постигнут је одређени степен униформности и једнакости, те су њене основне функције биле *давање идентитета* и *стварање осећања интегритета* грађанског друштва у настајању.

Њена устаљена форма пак истицала је *вредност традиције и друштвено-културне стабилности.*

Истовремено, у процесу формирања националне државе и у трагању за сопственим идентитетом, грађанско друштво је, ослањајући се на романтизам као идеолошку базу, имало потребе да ствара сопствену културу и спољашња обележја националне припадности.[128] Таква настојања била су такође јасно изражена и у начину одевања, јер како се четрдесетих година XIX века изричито говорило у Србији „влиање ношње на побуђивање народности“ је велико.[129] Ова идеја била је иманентна у настојању младих интелектуалаца окупљених у Дружину младости српске да уведе неке елементе у ношњу грађанског друштва који би имали национално значење. Најизразитији пример била је атила, која је, иако страног порекла, у Србији прихваћена као одећа владајуће класе, униформа војника, чиновника и лицејаца и која је носила ознаку „старосрпска“.[130] Исто значење имао је и фес.[131]

У таквој духовној клими, без обзира на порекло саставних елемената, и женски костим у појмовном смислу добија значење и атрибут *српски,* те као такав има национално обележје, а функције које из овога

[121] Исто, 100.

[122] Вл. Стојанчевић, н.д. 160—164, 266—290; В. Чубриловић, н.д. 232; D. Đorđević, An Attempt at the Impossible: Stages of Modernization of the Balkan Peasantry in the 19th Century, Balcanica VIII, Beograd 1977, 330—331.

[123] В. Чубриловић, н.д. 233.

[124] A. Simić, The Peasant Urbanities, A Study of Rural-Urban Mobility in Serbia, Seminar Press 1973, 7—8.

[125] В. Чубриловић, н.д. 227.

[126] T. Polhemus, L. Procter, н.д. 15.

[127] Исто, 20—21.

[128] В. Чубриловић, н.д. 227—229.

[129] J. Скерлић, Омладина и њена књижевност, Београд 1925, 24.

[130] Исто, 23—24; Т. Ђорђевић, Из Србије кнеза Милоша I, 72; П. Васић, Страни утицаји у српској ношњи. . , 26—29; М. С. Филиповић, Романтизам у народној ношњи: хаљетак душанка, Рад Војвођанских музеја 2, Нови Сад 1953, 93—99.

[131] R. Broby-Johansen, н.д. 185.

директно произилазе би биле деловање на *буђење* и на *утврђивање националног осећања.*
Сам изглед костима омогућава нам, пак, да сазнамо још о неким вредностима друштва. Жена је, не само у патријархалној средини Србије већ и у Европи тога времена, системом конвенција и норми била одвојена од политичког и пословног живота, али је омогућавала своме мужу или оцу да кроз њену одећу и накит показује своје богатство, положај и моћ.[132] Комбинација широких сукњи и припијених горњих делова, као и скупоцени материјали, украси и богатство накита захтевали су достојанствено држање и испуњавали двоструки циљ. Овакав костим је скуп, па то казује да власник може да утроши знатна средства на нешто што није од егзистенцијалног значаја, а, осим тога, ова елегантна одећа, која ограничава кретање, демонстрира да онај који је носи није укључен у производни рад.[133] Тако је ова одећа обележавала, према ондашњим схватањима, повлашћен положај жена у граду, која, захваљујући економским могућностима мушкараца није морала, као сеоска жена, да учествује у стварању егзистенције, већ је могла да се посвети својој породици и кући, *репрезентовању* свога мужа.
Међутим, женски грађански костим није ни у првој фази задовољавао само потребе за изједначавањем већ је, исто тако, показивао и разлике између својих носилаца.
Жене виших друштвених слојева у Београду када су одлазиле на посела и балове које је приређивала владајућа кућа имале су, како то наводи Милица Стојадиновић Српкиња, заиста раскошну одећу а нарочито су тег туци били богато украшени брилијантима и бисерима.[134] Свакако да могућности за набавку тако скупих украса нису могли имати сви становници, те су неке жене морале да се задовоље мање скупим деловима одеће, а нарочито скромнијим украшавањем главе. Тако је начин украшавања феса, зависио од тога да ли је као декоративни елемент примењено само нашивање гајтана,[135] метална плочица, ниске сребрних или златних новчића или пак бисери и брилијантске гране, могао имати и функцију обележавања *имовинског стања.*
Употребом одређених боја или детаља у одећи могуће је било разликовати *доба старости* и *брачно стање* особе. Глобално гледано девојке и млађе жене носиле су одећу светлијих тонова, док су старије носиле тамне боје са мање контраста и скромније украшену одећу. Судећи према портрету Јелене Карађорђевић[136] и фотографији жене М. Анастасијевића[137], рекло би се да су сасвим старе жене носиле мараму преко феса. Девојке су почињале да носе фес или тепелук и да косу чешљају на карактеристичан начин тек када су се приближавале времену удаје.[138] Брачно стање се изражавало употребом, односно неупотребом бареша. „Једина разлика у одећи девојака и удатих жена јесте уски повез од мараме тамне боје шамије којом ове последње обавијају фес.“[139] Девојке су уместо бареша могле да носе само узану ниску златног новца[140], а најчешће ни то, тако да им се испод плетеница видела уска ивица од феса.[141]
Костим је наравно морао да одговара друштвеном схватању о лепом, те је тако имао и *естетску* функцију а *еротска* функција изражена је у свом двојству[142], што се најбоље може видети у употреби мараме за груди. Тесни горњи део хаљине и дубоки деколте истицали су лепоту стаса, али је марама била ту да задовољи начела патријархалног морала као што је fichu у европској одећи краја XVIII и у XIX веку имао функцију „La Modeste-a“.[143]
Са извесним малим изменама и применом већ поменуте симболике црне и беле боје, ова одећа је могла да добије и *ритуалну* функцију, да постане и обележје особе у жалости, или пак невесте. У жалости се фес покривао црном тканином[144], а и бареш је обавезно био црн.[145] Невестинску одећу могли су да симболизују само бели венац и вео, или је пак цела одећа, као у случају венчанице Клеопатре Карађорђевић и Девојке у белом, била израђена од белих материјала.
Дакле, на основу резултата претходне анализе, функције српског грађанског костима у његовој првој фази постојања биле су:
— обележје грађанског друштва, интегративна функција,
— обележје националности,
— истицање вредности традиције,
— репрезентативна функција,

[132] Ј. Скерлић, н.д. 172.

[133] T. Veblen, The Theory of Leasure Class, London 1970, 120—121.

[134] М. Јовановић, Ношња у Београду у XIX веку.., 562.

[135] М. Петровић, н.д. III, 771.

[136] Јован Поповић, Јелена Карађорђевић, 1841, Народни музеј у Београду, инв. бр. 1032.

[137] Р. Антић, Анастас Јовановић.., кат. бр. Н 103.

[138] Б. Владић-Крстић, н.д. 286.

[139] Београд у XIX веку — Из дела старих писаца.., 19.

[140] На пример на потрету Девојчица са цвећем, Јован Поповић, 1852/53, репродуковано у Н. Кусовац, н.д. кат. бр. 103.

[141] К. Христић, н.д. 366.

[142] J. C. Flugel, н.д. 20.

[143] J. Anderson-Black, M. Garland, н.д. 252.

[144] Б. Владић-Крстић, н.д. 287.

[145] Исто, 287; према усменим саопштењима за Крагујевац и Ваљево.

— обележје економског стања,
— обележје животног доба,
— обележје брачног стања,
— естетска и еротска функција, и
— ритуална функција (обележје жалости, венчаница).

У другој фази која почиње током седме деценије XIX века, српски грађански костим се не мења само у формалном већ и у функционалном погледу.

Грађанско друштво је крајем шесте деценије углавном већ било формирано. Од тада настају значајне промене у политичком и економском животу, као и у етничкој и социјалној структури становништва, првенствено у Београду. Шездесетих година исељава се турско цивилно и војно становништво, а знатно се појачава имиграција трговаца и занатлија из Србије и околних земаља, као и високообразованих кадрова из Хабсбуршке монархије.

Истовремено у Србији је све присутнија и домаћа интелигенција.[146] Све то заједно са даљим развојем капиталистичких односа, доводи до брзог развоја градова, али и до појачане имовинске диференцијације њихових становника. Док су се неки друштвени слојеви, као на пример представници нових заната и трговци, налазили на узлазној линији, за друге је нова фаза развоја значила крај патријархалног благостања.[147] У условима динамичног развитка, дакле, социјална структура не само да је бивала све комплекснија већ је постојала и знатна друштвена мобилност између слојева.

Што се, пак, одеће тиче, у градовима је било све више људи који су се облачили на потпуно европски начин, а пораст представника нових заната и увоза западне индустријске робе стално је повећавао асортиман робе на тржишту и тиме омогућавао праћење модних токова Европе. Женски грађански костим се, међутим, и даље одржао, али констатација Луј Лежеа да он „има то преимућство да дуго траје, што не подлеже ћудима моде то јест свим оним посредним и непосредним порезима којима плодна машта кројачица разрезује сваке године женској таштини“[148] важила је само за неке делове овог костима, првенствено за либаде и тепелук, а други су подлегали ритму промена моде. Тако и он. према Вебленовој дефиницији потреба које одећа у класном друштву треба да задовољи, поред већ поменутих да је скупа и да је инсигнија привилегије неучествовања у производном раду, добија и трећу одредницу, а то је да је по последњој моди.[149]

Мода, пак, има свој смисао и сврху постојања само у класно-слојном, флуидном друштву у коме је могућа друштвена покретљивост и премошћавање разлика између слојева. Функција моде није само у обележавању слојевитости друштва већ исто тако представља и погодан начин изражавања кретања кроз друштво. Модна одећа је у ствари реклама за друштвену покретљивост и она ће имати ту особину све дотле док особе које је носе имају више користи од друштвених промена него од одржавања друштвеног status quo-а.[150]

Продор моде у женски грађански костим имао је двојако значење. Он је означавао, бар делимичан раскид са традицијом и индиректно уклапање у процес потпуне европеизације одевања. Осим тога, с обзиром да у моди увек постоји категорија иницијатора и следбеника, као и временска разлика у набављању најмодернијих одевних предмета између економски најјачих и оних који имају слабије финансијске могућности, „модернизација“ овог костима имала је функцију обележавања неједнакости и раслојености у оквиру српског грађанског друштва.

Међутим, у овом периоду костим добија још изразитије национално значење. Шездесетих година национална осећања постају врло јака и „народност постаје идол новог поколења“.[151] У то време цар Душан постаје омиљена историјска личност и симбол славне српске прошлости, тако да и атила почиње да се назива „душанка“ и остаје у свакодневној употреби све до 80-тих година XIX века.[152]

Колико је одушевљење за националним оделом било велико илуструје оглас једног панчевачког трговца објављеног у „Видовдану“ 1863. године, у коме обавештава да је измислио врло практичну српску ношњу.[153] Називи за горњи део одеће, обреновка, и доњи, сјединка, који симболизују име династије и идеје о уједињењу, јасно говоре о идеолошкој позадини оваквих подухвата.

У складу са овим и женски костим тада добија експлицитан назив српски, а национално значење потврђују и прилике у којима су га обавезно облачиле и особе које се нису за њега опредељивале као за искључиви начин одевања. За националне празнике кнез Михајло и књегиња Јулија облачили су се у старо народно одело. Тако, на пример, приликом прославе

[146] В. Чубриловић, н.д. 233—237; Д. Ђорђевић, Прилог проучавању миграција из Хабсбуршке Монархије у Србију 60-тих година XIX века, Ослобођење градова у Србији . . , 326 и д.

[147] Н. Вучо, Занатлијски еснафи у Београду у другој половини XIX века, Ослобођење градова у Србији . . ., 286 и д.; Д. Милић, н.д. 302—303.

[148] Београд у XIX веку, Из дела старих писаца. . , 42.

[149] T. Veblen, н.д. 124.

[150] T. Polhemus, L. Procter, н.д. 13—16.

[151] J. Скерлић, н.д. 167, 174.

[152] Исто, 150.

[153] З. Јанц, н.д. 15.

педесетогодишњице таковског устанка, 1865. године, кнез Михајло је био „у богатом старинском властелинском оделу [...] а књегиња Јулија у скупоценој народној ношњи (подвукла М.П.Д.), у белом атласном либадету опшивеном златом и с тепелуком од крупног бисера и брилијантским гранама".[154] У овој ношњи фотографисале су се и чланице женских задруга,[155] удружења чија је једна од најважнијих обавеза била неговање традиционалне српске културе.[156]

Са националним значењем, као што је то био случај са мушком шумадијском ношњом која се као симбол пијемонтске улоге овог региона у ослободилачким ратовима, носила у руралним срединама и ван њених граница,[157] женски грађански костим прихватају и житељке оних градова који су тек 1878. године ослобођени од Турака.[158] Дакле, у овом периоду грађански костим добија још изразитије национално значење, а као ознака грађанског друштва губи своју првенствену интегративну функцију јер већ консолидовано друштво нема потреба за тим, а добија функцију обележавања друштвене покретљивости и раслојавања. Исто тако, његова нова форма у коју су укључене многе новине, указује на постепен раскид са ранијим традицијама. Остале функције се, пак, само незнатно трансформишу или остају непромењене.

У трећој фази улогу показатеља неједнаке социјалне структуре, кретања друштва и његових промењених предности у потпуности преузима европски начин одевања са свим законитостима моде. Женски грађански костим постаје обележје *посебних категорија друштвених слојева и група.* Крајем XIX и почетком XX века ова одећа, која је тада у функцији свакодневне одеће могла бити знатно јефтинија јер се израђивала од обичних фабричких материјала и врло мало украшавала, наставља да живи у варошима у унутрашњости,[159] код трговачких и занатлијских слојева слабијег економског стања[160], као и код представница старијих генерација[161]. У сва три случаја ради се о својеврсној ретардацији и конзервативизму. Многи становници градова у унутрашњости стекли су релативно касно могућности за прихватање овог костима, те га дуже и задржавају; жене ситних трговаца и занатлија реминисцирају својом одећом успомену на време када су њихове породице представљале или могле да постану значајнији чинилац у економском развоју друштва, а старије жене, као што је то уопште случај са старијим генерацијама, задржавају форме одевања које одговарају већ прошлим фазама друштвено-културног развитка.[162] Код ових последњих свакако да је извесну улогу имало и начело патријахалног морала, по коме је, после одређене старосне границе, праћење новина у начину одевања било друштвено неприхватљиво.

На основу фотографије снимљене око 1900 године може се констатовати још једна ритуална функција женског грађанског костима. Наиме, фотографије приказује костимиране учеснике *покладне поворке* која је у Србији најчешће приказивала свадбу, а „млада" је обучена у либаде и тепелук.[163] Овај податак је значајан из два разлога — прво, што доказује да костим из обичног живота прелази у сакралну употребу и друго, што показује да грађански костим као невестинска одећа већ припада прошлости јер се у ритуалима који користе маске и одело да би нешто приказали обично користе старији, већ изобичајени обрасци одевања. Сакрална употреба костима знак је његовог постепеног нестајања из профане сфере.

У овом периоду долази до још једне значајне промене која такође доказује деформацију првобитних обележја и значења овог костима. Он, наиме, губи своје искључиво обележје грађанског друштва јер поједини његови делови, како је већ речено, продиру и у сеоску средину. У селу су девојке први пут облачиле либаде за своје венчање, а отада су га носиле за славу, причест и друге верске празнике, на вашарима а у њему су и сахрањиване.[164]

У последњој фази, дакле, српски грађански костим има следеће функције:
— обележје трговачко-занатлијског слоја,
— обележје старије генерације,
— сакрална употреба као покладни костим,
— губљење искључивог обележја грађанског слоја,
— продирање у сеоски начин одевања као: венчано одело, празнични костим и одећа за укоп.

Из претходних разматрања, према томе, јасно произилази да је српски грађански костим и у формалном и у функционалном смислу у потпуности пратио развој, односно изражавао особине и потребе грађанског друштва у Србији у XIX веку. Свака фаза у формалном развитку костима имала је и

[154] К. Христић, н.д. 8.

[155] Б. Дебељковић, н.д. сл. 50.

[156] Упоредити: Српкиња, Сарајево 1913.

[157] М. С. Филиповић, Романтизам.., 98.

[158] J. Хаџи-Васиљевић, Врањанска градска ношња ранијих година, Гласник Етнографског музеја VII, Београд 1932, 30.

[159] Б. Владић-Крстић, н.д. 282.

[160] М. Јовановић, Ношња у Београду у XIX веку.., 563.

[161] Б. Дебељковић, н.д. сл. 101.

[162] A. L. Kroeber, Anthropology, Race, Language, Psychology, Prehistory, New York, 1948, 274.

[163] Б. Дебељковић, н.д. сл. 99.

[164] J. Аранђеловић-Лазић, н.д. 79—80; усмена саопштења становника Калуђерица, околине Смедерева и Крагујевца.

своју посебну парадигму функција, у оквиру које су неке функције слабије или јаче у интензитету, неке нестајале или се трансформисале, а неке нове су настајале. Формиран од елемената различитог порекла, овај костим, у време стварања националне државе, добија национално значење које задржава током целог свог постојања, а које је било нарочито интензивно шездесетих и седамдесетих година. Међутим, док у својој првој фиксираној фази, која коинцидира са процесом формирања грађанског друштва, има првенствено интегративну функцију, у „модној" форми он учествује у обележавању друштвеног раслојавања да би у последњој, такође фиксираној, постао обележје само неких конзервативнијих слојева и ушао у сакралну употребу поставши део покладног инвентара. Редуковања овог костима на обележја само неких друштвених група, продирање у култ и другачију, нижу, руралну културу средину, у ствари представљају индикацију постепеног излажења овог костима из његове примарне употребе.

Српски женски грађански костим и данас живи у својој секундарној употреби као сценски костим фолклорних друштава за извођење такозваних градских песама и игара. Осим тога, либаде се понекад јавља и као део вечерње тоалете у различитим приликама, као на пример на годишњим завичајним баловима које у Београду приређују становници пореклом из неког одређеног краја.[165]

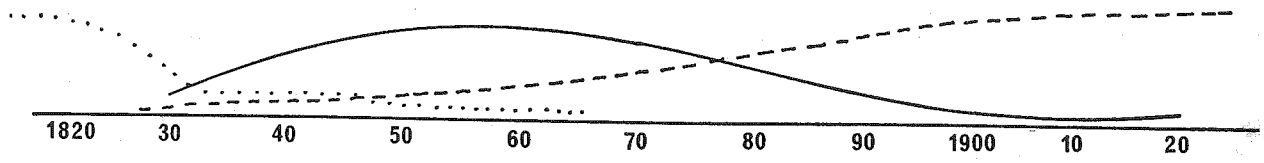
На крају треба нагласити да женски грађански костим ни у једном периоду свог постојања није био и једини начин одевања. Пре свега, како то јасно указују подаци у литератури и изворима, овај костим нису носиле све друштвене и националне групе које су живеле у градовима Србије тога времена. Сиромашнима је као врло скупа била недоступна, Туркиње су до краја свог боравка носиле оријенталну ношњу, а жене досељеника из прекосавских крајева задржавале су свој европски начин одевања. Исто тако, може се претпоставити да га ни у првој фази српски грађански слој, коме је овај костим припадао, није носио у свим приликама већ само у празничним, свечаним и репрезентативним. Осим тога, паралелно су се јављали и неки ретардирани одјеци турског начина одевања, као што су, на пример, како наводи С. Л. Поповић, старије жене у Београду носиле шалваре све до 60-тих година, као и иновацијски, европски начин одевања, како су се већ у првој половини века одевале Ана Обреновић, младе жене и девојке. У другој фази он је често одећа само за специјалне прилике, нарочито националне манифестације, што доказују фотографије у породичним албумима на којима су исте особе обучене понекад у грађански костим а понекад у европско одело. У трећој фази, као што је речено, долази до даљих редукција ношње. Узимајући у обзир само три главна, јасно дефинисана обрасца одевања који су се јављали током XIX века, а то су

Према томе, парадигме функција које је српски грађански костим имао у оквиру три установљене фазе развоја биле су:

| фиксирани костим | „модни" костим | фиксирани костим |
|---|---|---|
| обележје националности | обележје националности | обележје националности |
| интегративна функција | обележје друштвене | обележје трговачко- |
| истицање вредности традиције | покретљивости и раслојавања | -занатлијског слоја |
| репрезентативна функција | делимично слабљење | истицање вредности традиције |
| обележје економског стања | традиције | свакодневна одећа |
| обележавање животног доба | репрезентативна функција | обележје старије генерације |
| обележје брачног стања | обележје економског стања | покладна одећа |
| естетска и еротска функција | обележавање животног доба | обележје жалости |
| венчана одећа | обележје брачног стања | продирање у сеоску одећу |
| обележје жалости | естетска и еротска функција | |
| | венчана одећа | |
| | обележје жалости | |

[165] На пример, често се виђа на вечерима Тимочке Крајине, која се одржавају у хотелу „Метропол" почетком марта сваке године.

турско-оријентални, српски грађански и европски, однос грађанског костима наспрам друга два обрасца, као и интензитет његовог ношења могли би се графички приказати на следећи начин.




*WOMAN'S TOWN COSTUME IN THE 19th CENTURY SERBIA*

*The subject of the paper is the woman's town costume fashioned in the first half of the 19th century in towns of the former pashalik of Belgrade and worn in its primary function until the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. This costume, composed of elements of both the Oriental and European origin, was designated as the »Serbian town costume«.*
*In order to correctly understand the meanings and the functions of the costume, it was necessary to study in within the historical context, i.e. within the specific economic and socio-cultural conditions. Thus, it was possible to distinguish three phases of its development: the »fixed costume« the »modern costume« and again the »fixed costume«, which coincide with changes in the global social context. Each phase of a formal transformation of the costume brought about the changes of its functions.*
*Fashioned under the conditions of a gradual liberation from Turkish rule, emancipation of the national economy and culture, appearance of the national middle class and rising of the costume acquired a strong national connotation which had been preserved throughout its existence. Whereas in the first phase (c. 1830s—1860s), as a symbol of the middle class, it had an integrative function providing the means of identification for an emerging social stratum, in the »modern« phase (c. 1860s—1890s) it served as an indicator of social mobility and stratification. In the third period (1890s until the first decades of the 20th century), the last, transformed fixed form is actually in the process of its degradation and gradual disappearance. At that time it became the costume of lower, conservative social strata and elder women.*

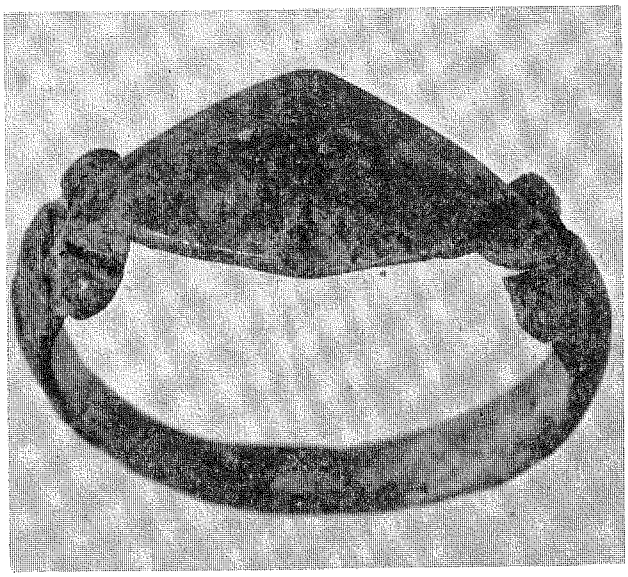
*Mirjana PROŠIĆ-DVORNIĆ, M.A.*

# Прилози

*Contributions*

*Мр Млађан Цуњак*

# Случајни налази из Криваје код Приједора



Кривајско гробље налази се на десној страни старог пута Криваја—Марићка—Приједор и на десној обали Кривајске речице. Гробље је неколико километара удаљено од Гомјенице, добро познате словенске некрополе.[1] На 500 m источно од гробља тече речица Лужењак, која на два места протиче кроз велике наслаге згуре.[2] Сеоско гробље заузима мање узвишење близу речица, а свега неколико метара од раскршћа двају путева, што би на неки начин одговарало средњовековном месту за вечну кућу.[3]

Маја месеца 1977. године, земљорадник Никола Берић приликом копања раке за нови укоп у кривајском гробљу нашао је два дугмета, а 1978. године у истом гробљу бронзани прстен.

Налази који ће овде бити обрађени посебно су значајни управо стога што ова област археолошки уопште није истраживана нити су вршена каква рекогносцирања, а ови случајни налази показују да територија са које потичу није у археолошком смислу стерилна. За археологију овог краја биће од посебне важности прстен са ромбоидном главом, јер су прстенови таквих облика ретки не само у овом делу Босне, већ и на територији коју обухвата далматинско-хрватска културна група. Чешћи су на некрополама у Србији, Македонији и Бугарској.

На основу казивања о условима налаза, може се претпоставити да је уз гробље постојала и старија средњовековна некропола. Судећи по конфигурацији земљишта, чини се да се та старија некропола налазила у источном делу гробља. На том делу новог гробља постоји, поред тога, неколико старијих надгробних споменика, као и споменика у облику крста, различито украшених. Ови надгробни споменици нису датовани (њихово датовање могуће је одредити на основу проучавања аналогних, који су већ поуздано датовани), али није немогуће да су неки из истог времена као они гробни прилози који нас овде интересују (једино је, пак, сигурно да је на овој заравни било вековима гробље у употреби).

Ови гробни прилози су нађени случајно, у току копања нових гробова, али увек заједно са остацима старијих костура.

1. Бронзани прстен састоји се од кружне карике и ромбоидне главе. Карика прстена је у облику сферног троугла, која се при крајевима проширује. Глава прстена је ромбоидног облика, са наглашеним ивицама. Доња страна главе је равна док је горња купаста, а управо ивице тих равни чине стилизовани крст (једна по дужини, друга по ширини, т. I, сл. 1,1а). Глава прстена спојена је само једном страном за карику (т. I. сл. 1,1б). На местима где је глава спојена са кариком налази се украс у облику два псеудогранулирана зрна. Грануле су одвојене, не само од главе и карике, већ и међусобно, урезима у облику слова X, на једној страни (т. I, сл. 1,1б), док је на другој страни то урађено овалном урезаном линијом (т. I, сл. 1,1ц). Пречник карике износи 2,4 cm, ширина од 0,4 до 0,6 cm, и дебљина 0,2 cm; дужина главе 1,8 cm, ширина 0,9 cm, и дебљина 0,3 cm (т. I, сл. 1, а, б, ц).

Прстење са троделном главом постојало је не само у античком, него и у рановизантијском накиту.[4] На овом типу прстења јављају се различити мотиви на

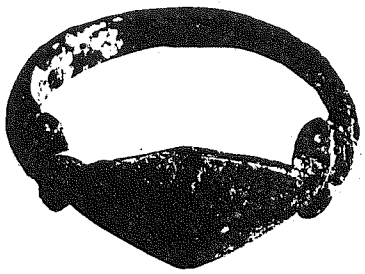
[1] N. Miletić, Slovenska nekropola u Gomjenici kod Prijedora, Glasnik Zemaljskog muzeja XI/XII, Sarajevo 1967, 81—83.

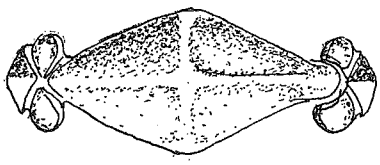
[2] Јужније од гробља, на око 800 m, на једном мањем узвишењу налази се рудник Тевановићи, који по традицији откривен и експлоатисан у XVII веку. На око 1 km са западне стране налази се црква брвнара из почетка XVII века, док се са северне стране налази плодно међуречје, уп. P. Momirović, Drvene crkve zapadne Bosne, Naše starine III, Sarajevo 1956, 167—170; исти, Dve drvene crkve u Bosanskoj Krajini, Naše starine I, Sarajevo 1953, 156—160.

[3] V. Ćorović, Prilog proučavanju načina sahranjivanja i podizanja nadgrobnih spomenika u našim krajevima u srednjem vijeku, Naše starine III, Sarajevo 1956, 134—142.

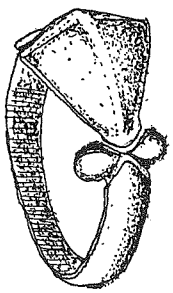
[4] P. Amandry, Collection Helene Stathatos, Les Bijoux Antiques, Strassbourg 1953, 72 PL, XXX, 214.

главама, почев од најједноставнијих који еволуирају до мотива руковања,[5] а појављују се у далматинско-хрватској групи. Јужни Словени населивши територију где је био заступљен касногрчки, римски и византијски накит, преузели су неке касноантичке, односно византијске облике накита, па и прстења. Тако њихово прстење овалних, округлих, четвртастих и ромбоидних глава представља варијанте настале по узору на римске или византијске примерке. У словенском накиту овај се тип, истина у нешто промењеној форми, може пратити све до XVI века, када се јавља прстење од племенитијег метала и луксузније израде.[6]

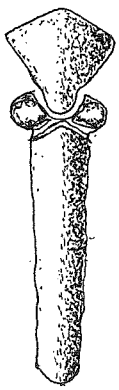




а



б



ц

1 а, б, ц Бронзани прстен са ромбоидном главом из Кривајског гробља код Приједора
*Bronze ring with a romboid top from the Krivaja cemetery near Prijedor*

Овакав тип прстења је редак у области данашње Босне и Херцеговине, а пошто је примерак са кривајског гробља случајно пронађен, ни околности његовог налаза не пружају ослонце за његово датовање, те се може само оквирно датовати на основу аналогних примерака. Најближу аналогију представља прстен из средњовековне збирке Народног музеја у Охриду,[7] као и прстење са локалитета Доњи Луковит и Нановица у Бугарској.[8] Охридски прстен В. Лахтов је датовао у време од X до XI века. У истој збирци налази се још један примерак, са нешто издуженијом главом, кога В. Лахтов на основу осталих налаза датује у X век.[9] Прстен из средњовековне збирке Народног музеја у Београду, као и прстен са средњовековне некрополе Стари Караорман код Штипа слични су по начину израде и украсу. Београдски примерак датован је у X век, док налаз из Старог Караормана Б. Алексова на основу анализе осталог археолошког материјала датује у период од X до XII века.[10]
На овим сродним примерцима прстења горња страна плоче је равна, док кривајски примерак има призмасту, са ивицама које образују стилизовани крст, што је честа појава у старословенском накиту.[11] Упоређујући ове примерке и њихов начин израде са прстеном из кривајског гробља, чини се да је кривајски прстен упрошћеније и сведеније обраде, што може да индицира да је он или старији или да представља локалну варијанту. У сваком случају кривајски прстен представља нешто старију варијанту и може се ставити у почетак X века, или чак и у нешто старији период, што ће потврдити будућа археолошка ископавања.

2. Позлаћено дугме састоји се од две полулопте које су по средини залемљене. На доњој као и на горњој полулопти налази се по један мањи отвор. На врху дугмета

[5] D. Jelovina Starohrvatske nekropole, Split 1977, 106—109, T. XXIX сл. 5 и 11.

[6] I. Čremošnik, Nalazi nakita u srednjovekovnoj zbirci Zemaljskog muzeja u Sarajevu, Glasnik Zemaljskog muzeja, n.s. VI, Sarajevo 1951, 248—252.

[7] В. Лахтов, Раносредновековен накит во средновековната збирка на Народниот музеј во Охрид, Лихнид I, Охрид 1957, 61, Т. I, сл. 3; Т. VI, сл.54. Лахтов је ово прстење сврстао у прву групу своје поделе, по њему оно се јавља у IX и X веку у источној Македонији.

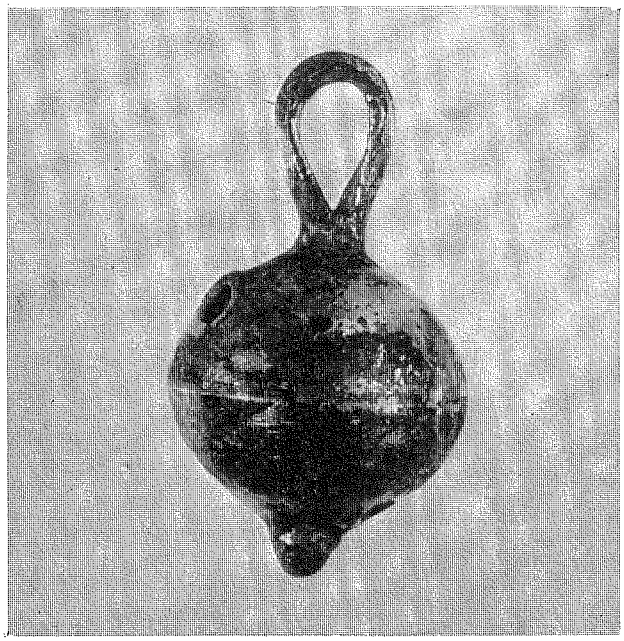
[8] Ж. Н. Въжарова, Славяни и прабългари, София 1976, 201, сл. 11; 208, сл. 4.

[9] В. Лахтов, Накитот на средновековните наогалишта во Охридско, Зборник на трудови, Охрид 1961, 49, Т. XVI, сл. 26.

[10] Б. Алексова, Просек — Демир Капија, Скопје, — Београд 1966, 82, Т. XXII, сл. 306; иста, Нови наоди на штипско, Зборник на штипскиот Народен музеј III, Штип 1964, 99—100, сл. 4. Прстен из средњовековне збирке Народног музеја у Београду датован је у X век, а откупљен је 1944. године из колекције Ст. Кракова. Прстен је инвентарисан под бројем 669.

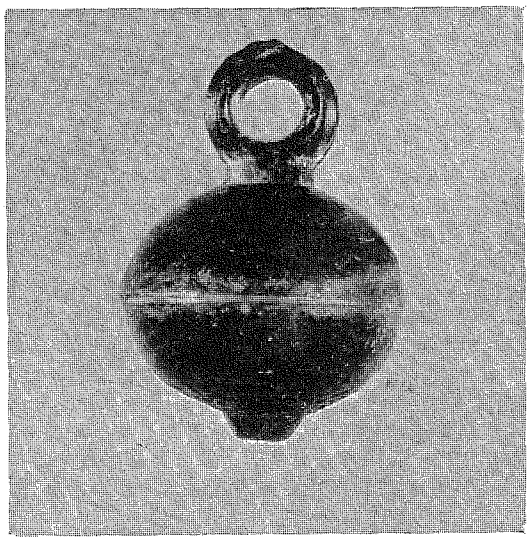
[11] В. Лахтов op cit., 71; J. Kastelic — B. Škerlj, Slovenska nekropola na Bledu, Ljubljana 1950, сл. 14.

налази се гранулирано зрно, док је на доњој страни залемљена дршка од позлаћене жице. Петља је овалног облика. Пречник дугмета је 0,8 cm док је висина са аплицираном петљом и јагодицом 1,4 cm (т. I, сл. 2).



2 Позлаћено дугме из Кривајског гробља
*Gilded button from the Krivaja cemetery*

3. Сребрно дугме лопатастог облика састављено је из две полулопте. Горња је ливена заједно са петљом, и то из два дела. Полулопте су по средини залемљене. На врху дугмета налази се псеудогранулирано зрно, које није накнадно аплицирано. Око њега налази се тачкасти украс који имитира филигранску жицу. Пречник дугмета износи 1,1 cm а укупна висина 1,2 cm (т. I, сл. 3).



3 Сребрно дугме са псеудогранулираном жицом из Кривајског гробља
*Silver button with falsely granulated wire from the Krivaja cemetery*

Дугмета су чест инвентар средњовековних гробова и јављају се у некрополама од IX па надаље до XVIII века. Она се налазе у гробовима и одраслих и деце, и то у свим словенским културним групама.[12]
До сада откривену дугмад према начину израде можемо поделити у две основне групе: у прву спадају једноставна ливена дугмад, без икаквог украса (каква нису нађена на овом локалитету), док у другу групу спадају дугмад луксузније израде, украшена филиграном и гранулацијом и псеудофилиграном. Наша дугмад, по свом начину израде, припадала би другој групи и представљају чешћи прилог гробова XV и XVI века. Скоро исти примерци нађени су на некрополи у Миријеву,[13] Новом Пазару,[14] и уз гробове 376 и 444 на Демир Капији.[15] Дугмад из Миријева и Демир Капије датована су на основу анализе осталог археолошког материјала у XV век, док су примерци из Новог Пазара датовани у исти период на основу нађеног мађарског новца. Позлаћена дугмад, према досадашњим резултатима, налажена су у гробовима XV века, мада се спорадично јављају и у XIV веку и представљају, углавном, рад домаћих мајстора. Дугме са слике бр. 3 необичног је облика и луксузније је обраде, што може да значи да је из млађег периода. С обзиром да су оба дугмета рађена од сребра (једно је и позлаћено) и да су укрштена гранулацијом или псеудогранулацијом, изгледа да су припадала богатијим особама.
Мада се ради о случајним, релативно скромним и малобројним налазима, ови гробни прилози са Кривајског гробља наговештавају не само непрекидно коришћење овог простора за сахрањивање, већ сугеришу и постојање насеља које га је користило.

[12] D. Jelovina, op. cit., 113

[13] М. Бирташевић, Средњовековна некропола у Миријеву, Београд 1960, 32, Т, XV, сл. 10 и 12.

[14] М. Љубинковић, Некропола цркве Св. Петра код Новог Пазара, Зборник Народног музеја VI, Београд MCMLXX, T.X, сл. 3—7; T. XVI, сл. 4, 5 и 7.

[15] Б. Алексова, op cit., 59, T. XIX, сл. 238—257.

## *ACCIDENTAL FINDINGS FROM KRIVAJA NEAR PRIJEDOR*

*The Krivaja cemetery stretches over a small plateau naer the river, just a few meters from the crossroads. The site of the Krivaja cemetery has been unknown in the up-to-present literature and these accidental findings point to the existence of an earlier necropolus used by inhabitants. The objects belonging to the Krivaja cemetery have been found accidently during the digging of new graves but always in addition to the remains of older sceletons.*
*On the basis of analogous examples, the bronze ring has been dated back to the 10th century. The buttons have been dated from the 15th and 16th centuries thanks to the similar findings. This actually means that this area had been used as a burial-ground for centuries: to a certain degree, it has been confirmed by tombstones from the 18th and 19th centuries (from the same cemetery). These accidental findings do not point to the conclusion that the objects had been imported, but indicate ther local origin.*
*On the basis of these modest findings, it is difficult to draw any conclusion save the fact that the Krivaja cemetery had been used for centuries and the wish that archaeological excavations confirm the presented theses in the future.*

*Mlađan CUNJAK, M.A.*

*Н. Б. Тетерятникова*

# Новогородская каменная иконка XV века из собрания музея имени Андрея Рублева

Изучение древнерусской каменной пластики в значительной степени осложнено небольшим количеством сохранившихся памятников. Поэтому в настоящее время еще трудно представить эволюцию развития этого вида творчества. Целью нашей работы является публикация каменной резкой иконки, недавно поступившей в Музей имени Андрея Рублева и представляющей несомненный интерес для исследования. Это двухсторонный образок[1] темнокоричневого камня (филита)[2], с лицевой стороны которого представлена композиция „Вознесения" (рис 1), на обороте — мученик Никита избивает беса (рис. 2). Образок имеет несколько вытяную прямогульную форму с полукруглым завершением. Его края оправлены серебряной пластиной-оправой, с боковых сторон украшенной гравированным орнаментом ввиде плетенки. С лицевой стороны оправа имеет четыре ряда напаянных крученых проволочек, на которые редко посажены касты с камнями. Оглавие, одновременное оправе, также украшено полудрагоценным камнем бирюзой и имеет отверстие для продевания шнурка.

В связи с тем, что этот вид искусства имел индивидуальное, интимное назначение, подбор сюжетов во многом зависет от заказчика и, в значительной степени, от района наибольшего распространения того или иного сюжета. Взаимосвязь изображений на нашем образке, помимо вкуса заказчика, имеет и еще совершенно особое значение, связанное с почитанием образа Никиты, бъющего беса.

Для нас важно то, что в мелкой пластике средневековой Руси можно наблюдать интересную закономерность в изображениях Никиты на двухсторонних крестиках, образках, иконках, указывающих на их тесную связь с христологическими сюжетами. Как правило, с одной стороны изображалась композиция Никиты с бесом, с другой — Спас, Распятие, Вознесение. Подобную взаимосвязь можно объяснить особым почитанием Никиты-победителя бесов, нечистой силы, выступающего в народном сознании в связи с именем Христа — победителя Сатаны[3]. Почитание св. Никиты „Бесогона" было широко распространено на Руси. Но район наибольшего распространения сюжета — новгородские земли. Здесь мы встречаем значительное количество подобных сюжетов как в каменной пластике, так и в меднолитой. Сопоставление какого-либо христологического сюжета с изображением Никиты с бесом вероятно связывать с желанием заказчика. Однако сцена „Вознесения" в древнерусской пластике особенно часто изображалась на панагиарах и панагиях в XIV — XV вв.[4]. Возможно, что идея сопоставления именно этих сюжетов была заимствована заказчиком с какой-то панагии. Композиция „Вознесения" на лицевой

[1] МиАР, инв. № к.п. 1676.

[2] Филит — разновидность сланца в его переходной стадии от глинистого сланца к слюдяному. Сведения получены от сотрудников института Минералогии АН СССР.

[3] Подробнее о значении образа Никиты говорится в работе автора настоящей статьи „О значении изображений святого Никиты, бъющего беса", прочитанной как доклад в Музее имени Андрея Рублева 19 марта 1973 г.

[4] Т. В. Николаева, Произведения мелкой пластики XIII — XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог, М. 1960. стр. 49 — 57; Г. Бочаров, Торевтика Великого Новгорода XII — XV вв. Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода, М. 1968, стр. 300; см. также Новгородскую панагию XV в. (ГИМ, инв. № 9177).

*Рис. 1*
*Композиция „Вознесения"*

стороне иконы представляет собой краткий вариант изображений этого сюжета. В центре на прямоугольном пьедестале-подножии дано изображении Богоматери в трехчетвертном повороте вправо, с просторными кверху руками. С правой стороны ее нимба надпись МР. Слева от нее архангел Михаил, справа Гавриил с жезлами в руках. Около каждого из них надписи, читающиеся колонкой:

| | |
|---|---|
| МИ | Г |
| ХА | АВ |
| ЛЬ | РИ |
| | ЛЬ |

В центре верхней части иконки в полукружии поясное изображение Христа с обеими благословляющими руками.
По сторонам его нимба надпись ИС ХС.
С трех сторон от нимба исходят по три луча.
С точки зрения иконографии здесь имеются две интересные особенности:
1) Сокращенный вариант сцены „Вознесения", где отсутствуют обычно имеющие место фигуры апостолов и ангелов, поддерживающих сферу с возносящимся Христом;
2) Выделение Богоматери на подножии, изображенной в трехчетвертном повороте вправо.
Краткий вариант „Вознесения", довольно редко встречающийся, по-видимому, можно объяснить самой удлиненной формой образка, на котором трудно представить обычно многофигурную композицию.



На нашем образке представлена центральная часть традиционных изображений „Вознесения".
Уже в композиции „Вознесения" на ковчего-мощевике суздальско-нижегородской княгини Марии 1410 г. мы находим сокращение обычной композиции, продиктованное трапецевидной формой мощевика.[5] В центре выделены три фигуры (Богоматери и двух архангелов). Причем их выделение подчеркнуто соединяющей снизу три фигуры серебряной пластиной, как бы общим подножием. По сторонам их, на некотором расстоянии, вместо фигур апостолов — летящие полуфигуры ангелов. Здесь скорее сама форма диктовала композицию. На новгородском панагиаре 1435 г.[6] акцент сцены переносится на центральные фигуры Христа и Богоматери. Богоматерь изображена в центре значительно ниже остальных фигур. Несколько отступя от нее — архангел Михаил и Гавриил, указывающие на Христа и композиционно выделяющие образы Христа и Богоматери. Небольшие по величине фигуры апостолов как бы отступая в глубину от основного ядра композиции. Близкое нашему образку изображение „Вознесения" можно видеть на каменной иконке XVI в. „Праздники", где композиция также состоит из трех фигур, но Богоматерь изображена в позе Оранты.[7]
Изображение Богоматери на подножии, обращенной вправо, широко встречается в рукописях византийских, грузинских, романских и русских с очень древнего времени. Наиболее характерной эта деталь была в XI — XII вв. Но в XIV — XV вв в рукописях,[8] пластике,[9] фресках[10] мы снова наблюдаем подобные изображения Богоматери на подножии, вероятно, связанные со стремлением выделить образ Богоматери.
Поворот Богоматери вправо с простертыми кверху руками в данном случае имеет совершенно определенное значение. Богоматерь, также как и архангелы, изображена в молении. Обычно архангелы указывают на сферу с изображением Христа, как бы свидетельствуя факт Вознесения. Здесь три фигуры объединяет именно моленный характер изображения, что усиливает моленное значение самого образка.
Монография Никиты с бесом довольно

[5] Т. В. Николаева, Древнерусская мелкая пластика XI — XVI веков. М., 1968. ИЛЛ. 44.

[6] Г. Бочаров. Торевтика Великого Новгорода... стр. 300 — 301.

[7] МиАР, инв. к.п. 1549.

[8] Киевская Псалтирь, ГПБ.

[9] Панагия конца XV в. (Гос. Музей Моск. Кремля) инв. № Панагия конца XIV в, (из Симонова монастыря) ГРМ, инв. №

[10] Фреска Михайловского — Сковородского монастыря.

*Рис 2.*
*Мученик Никита*

традиционна. Аналогичные изображения мы встречаем на иконах и в мелкой пластике. Это объясняется стереотипностью композиции, обусловленной предъявляемыми к ней требованиями, быть определенным знаком-оберегом, иными словами, устойчивость композиции тесно связана со значением изображения в народном сознании. Однако композиция имеет небольшие модификации. До XVII века существуют два типа изображений Никиты с бесом. В первом — Никита изображен на фоне арки привстающим с трона, опираясь на подножие и держа беса за волосы, и замахивающимся на него цепями (иногда палкой или вальком). Во втором варианте отсуствует трон и подножие.
В отличие от ранних памятников, с присущей их иконографии экспрессивностью, на нашей иконе сцена выглядит несколько застылой. Фигурка беса, обычно стремительно убегающая, здесь распластана по плоскости с раскинутыми по обе стороны лапами. До XV в. в меднолитной и каменной пластике подобная композиция не встречается. На нашем образке имеется и еще одна деталь, очень важная при аттрибуции памятника. На иконах и в мелкой пластике, как уже указывалось Никита наказует беса цепями, вальком или своеобразным предметом с кругами на концах, как бы частью цепи. Интересно, что последняя деталь встречается среди памятников медного литья и каменной пластики новгородского круга.

Подобное изображение можно видеть на новгородской каменной иконе конца XIV в. из Ростовского музея,[11] а также на новгородских медных образках.[12]
Технологические и художественные особенности памятника также свидетельствуют о его происхождении из Новгородских земель.
Рельеф изображений довольно плоскостный резко выступающий от фона. Объем фигур дан обобщенно с тонкой гравировкой деталей и складок одежд. Аналогичный прием указывает Д. В. Айналов на публикуемой им иконке Богоматери с младенцем конца XV века из собрания Лихачева,[13] говоря о гравировке объема фигур при общей плоскостности рельефа. Эти черты являются характерными для новгородской пластики XV в., что безусловно свидетельствует о традиционности и своеобразии новгородских вкусов и приемов. Схожие технологические приемы можно наблюдать на ряде новгородских каменных иконок, датирующихся XV веком. Это два образка с изображением гроба Господня из собрания ГИМ инв. № ок 9219, ок 9118,[14] а также фрагмент каменной иконки Распятия, определяемой М. В. Седовой XV веком.[15] Публикуя иконку, М. В. Седова отмечает некоторые особенности памятника: плавность наклона головы Иоанна Богослова, трактовка глаз и носа непрерывной линией, уплощенный нимб с дополнительной каймой. Эти же черты можно видеть и на нашем образке. Кроме того, композиции рассматриваемых памятников обнаруживают стремление к центричности, симметрии, использовании приема равноголовия. В сцене Вознесения на публикуемом произведении мастер увеличивает фигуры архангелов, чтобы зрительно уравновесить их с фигурой Богоматери, стоящей на подножии. На образке из собрания ГИМ „Гроб Господень“ XV века (инв. № 9113) фигура сидящего ангела равна стоящим фигурами.[16]
Указанные композиционные приемы в новгородском искусстве характерны как

[11] В. Пуцко. Каменные иконки и кресты в Ростове Великом. XXXII, 1971, стр. 86 — 101, илл. на стр. 9.

[12] ГТГ инв. № 576.

[13] Д. В. Айналов. Две каменные новгородские иконки. Труды Новгородского церковно--археологического общества, Новгород, 1914, стр.

[14] А. В. Рындина, Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике „Гроб Господень“. Сб. „Древнерусское искусство“, Художественная культура Новгорода. М. 1968, стр. 231, 23.

[15] М. В. Седова, Каменные иконки Древного Новгорода. „Советская Археология“ № 3, 1965, рис. КП/—.

[16] А. В. Рындина. Особенности сложения иконографии..., стр. 233.

для мелкой пластики, так и для иконописи. В этом отношении интересно сравнить композиционное построение фигур на новгородской иконе 1467 г. „Молящиеся Новгородцы".[17] В нижнем регистре иконы изображено новгородское семейство в виде прямо стоящих рядом фигур с простертыми кверху руками и обращенных в сторону Деисуса, расположенного в верхней части иконы.

Построение нижних фигур совершенно идентично изображению фигур Богоматери и архангелов, обращенных в сторону Христа в ореоле: также прямо стоящие фигуры с запрокинутыми назад головами, аналогично поставленные руки. Здесь уже нет подвижности фигур, свойственной более раннему времени. Строгая фиксация фигур постепенно вырабатывает закономерные художественные принципы, которые мы уже видим как на указанной иконе, так и на нашем образке.

Стиль каменной иконки из собрания Музея Андрея Рублева характеризуется стремлением к миниатюрности. Удлиненные фигуры имеют маленькие головы, руки, едва заметные кончики ног. Складки одежд лишь обозначены. В них отсутствует материальная весомость и осязательная объемность. Разработка поверхности фигур лишена сухости и схематичности, часто уже имеющей место в разных каменных изделиях рубежа XV и XVI веков. Гравировка поверхности дается тонкими неглубокими линиями, плавными и живописными, напоминающими живописную систему разделки одежд на новгородских иконах XV в. с их интересом к линейной схеме. Эффект удлиненности фигур создается еще и за счет параллельных линий складок одежд, рассекающих фигуры. Крылья архангелов и подставка Богоматери разделены параллельной штриховкой и т.д. Декоративное своеобразие памятника в сопоставлении разнонаправленных линий: параллельных и сетчатой штриховки на подоле одежды и верхней части крыльев архангелов, а также идущей по верхнему краю подножия Богоматери. В особенности этот декоративный прием подчеркнут в сцене Никиты с бесом на оборотной стороне. Рельеф этой стороны иконки по всей поверхности имеет одинаковую высоту (с учетом того, что эта сторона иконки обращена к телу) в то время как на лицевой стороне он (рельеф) повышен к центру. В связи с еще большей уплотненностью рельефа оборотной стороны усиливается и линейная система разделки поверхности рельефа. Декоративные элементы те же: подчеркнуто вертикальные линии арки сочетаются с живописными линиями складок одежд Никиты, крыльев беса и подножия трона. Трон украшен рядом параллельно идущих косых линий. Сетчатая штриховка нанесена по верхней части арки, как мы уже отмечали в изображении „Вознесения". Колонки арки даны в виде чередующихся узких и широких полос, имитирующих бочкообразные колонны на иконах аналогичного сюжета.

Отсутствие сухости в общей линейной схеме обуславливается некоторой неровностью, гибкостью и живописностью линии гравировки, создающих впечатление их живости, вибрации. Отсутствие резкой глубины линии лишает изображения подчеркнутости, придает интимность образам. Рельеф изображениий мягко моделирован. Общий контур композиции отличается плавностью, текучестью линий несколько замедленного ритма, что является характерным и для иконописи XV века. Гравировка, как уже отмечалось, выполнена очень тонкой линией, едва прорезающей камень. Поэтому поверхность изображений лишена светотени: фигуры и детали, архитектура арки воспринимаются целостными объемами. Светотень образуется лишь общим контуром рельефов, еще более усиливая плоскостно-линейный момент в декоративной системе иконы. Отсутствие угловатости в композиции, наличие гибкости в ее формах придает утонченность эмоциональному строю памятника: возвышенную торжественность в сцене Вознесения, живописную ритмику в композиции Никиты с бесом.

Линейный ритм нарастает за счет обилия вертикальных линий, вертикально поставленных фигур. Эта же черта, но в еще большей степени выступает на образке с изображением Богоматери с младенцем из собрания Лихачева.[18] В изображении Богоматери и младенца на указанной иконе уже чувствуется схематизм построения. Руки Богоматери строго параллельны друг другу, фигура младенца дана под прямым углом по отношению к ее фигуре. Его простертая рука к ней параллельна согнутым ногам. Разделка одежд в виде разнонаправленных линий представляет собой некий орнаментальных узор.

Указанные черты отличны от художественных особенностей опубликованной Д. В. Айналовым другой каменной иконки Богоматери с младенцем, более раннего времени — конца XIII — начала XIV века, где доминирует эмоциональная значимость образа, пластическая осязательность формы.[19] На новгородском образке Никиты с бесом конца XIV в. из Ростовского музея[20]

[17] В. Н. Лазарев. Живопись древного Новгорода. М. 1969, илл. 49.

[18] Д. В. Айналов. Две каменные новгородские иконки, стр.

[19] Там же, стр.

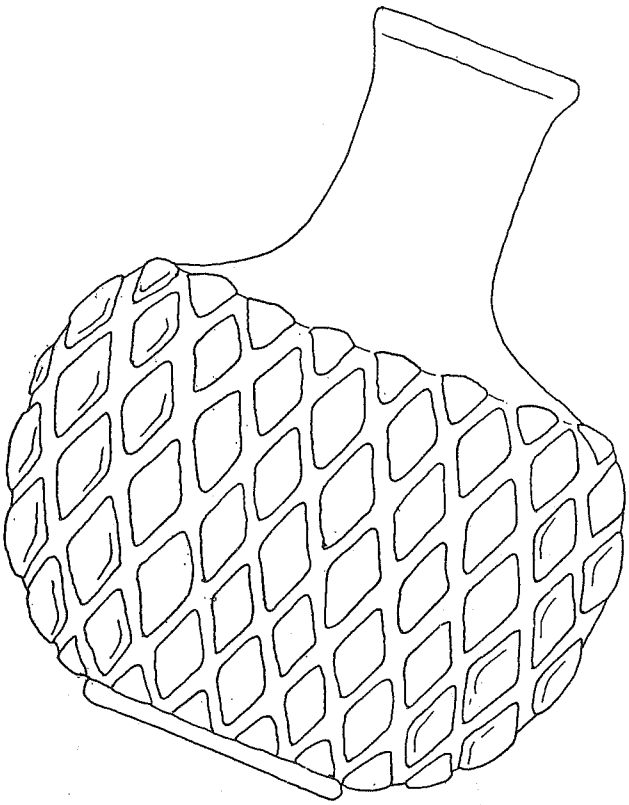
[20] В. Пуцко. Каменные иконки и кресты в Ростове Великом, Илл. на стр. 98 рис. I № 56.

уже чувствуется отход от романского понимания формы, оказавшего огромное влияние на новгородскую пластику домонгольского времени и XIV века. Но здесь, в отличие от образка из МИАР, еще чувствуется интерес к динамике формы, большей пластичности. Однако, линейный ритм элементов, ставший определяющим в XV в., здесь уже присутствует.
Стиль нашего образка можно отнести уже к зрелому периоду XV в., к тому времени, когда окончательно сформировались принципы национального стиля, специфические местные особенности художественного языка новгородской мелкой пластики, в целом развившиеся в сторону линейно-графической системы. Каменный образок из собрания Музея имени Андрея Рублева являет собой один из лучших образцов этого стиля.
Палеографические данные памятника также не противоречат его датировке второй половиной XV века.
Оправа иконки вероятно также была изготовлена новгородскими мастерами--ювелирами. С боковых сторон оправа декорирована излюбленной новгородцами „плетенкой", в XV — XVI вв. часто имеющей форму ромбовидного плетения, как на нашей оправе. Гравированный орнамент сочетается здесь с напаянными серебрянными кручеными полосками, украшающими лицевую часть оправы. По краям это просто крученные серебрянные проволочки, а внутри идут два ряда серебрянных полосок, изогнутых в виде змейкообразного орнамента. Подобное сопоставление декоративных элементов можно видеть на личном ларчике новгородского владыки Евфимия середины XV в. Стенки серебрянного ларчика украшают такие не крученые и змейкобразные полоски серебрянной проволоки. Г. Бочаров,[21] публикующий указанный ларец, справедливо видит в использовании этих несколько опрощенных и грубоватых декоративных элементов архаизацию более древних декоративных приемов новгородского декоративно-прикладного искусства.
Не исключено, что оправа образка была сделана несколько позднее самой иконки.

[21] Г. Бочаров. Торевтика Великого Новгорода XII — XV вв., стр. 302 — 308.

*Др Верена Хан*

# Трагом писаних података о оплетеним боцама од стакла у Дубровнику



У неколико серија књига докумената који се чувају у Хисторијском архиву у Дубровнику, насталим од XIV до XVII века, налажени су подаци о боцама од стакла оплитаним сламом или другим материјалом вегетабилног порекла. Такве су боце израђиване у дубровачким радионицама, а вероватно да су и увожене. Иако расположива грађа о оплетеним боцама у Дубровнику није нарочито обимна, а у односу на саму историју дубровачког стакла и стакларства не представља допринос већег домета, постојећи подаци намећу нека питања чији је значај шири од локалног. Сматрали смо стога да би тим питањима вредело указати посебну пажњу. Та питања би била: који су разлози изазвали појаву оплитања боца не само у касном средњем веку и у новије време у Дубровнику, већ било када и свуда где је оно регистровано; који су материјали коришћени за оплитање односно покривање боца и на који начин се то оплитање изводило; и, на крају, да ли је овај својеврсни омота стакленог реципијента за текућине имао неког утицаја на морфологију боца одређеног типа или на њихов украс, или је, можда, дејствовао, мање или више, у оба правца.

Било је више разлога у прошлости због којих су се боце од стакла оплитале. Примарна је, међутим, била потреба да се предмет заштити од могућих оштећења, проузрокованих механичким дејством. На потребу заштите боца од те врсте оштећења утицала је чињеница што су у даљој прошлости предмети од стакла били релативно ретки и скупи, па стога и брижљиво чувани. Осим непосредне заштите боца од разбијања, и самој текућини у њима требало је такође пружити својеврсну заштиту, нарочито у топлим и јарким климатским зонама. Тако је, на пример, требало чувати вино од утицаја светлости која неповољно утиче на његов квалитет, или уопште било коју текућину — вода, вино, зејтин и друго — од дејства претеране топлоте. Управо заштита од топлоте наводи на помисао да идеју за оплитање стаклених боца треба тражити у стакларским центрима који су деловали у топлим климатским зонама, на пример у Египту и Сирији.

На основу малог броја сачуваних оригиналних оплетених боца од стакла из прошлости и архивских података црпених са неколико средњовековних изворишта (Венеција — Мурано, Фиренца, Дубровник), сазнало се да је за оплитање боца било коришћено више врсти материјала биљног порекла, отпорног при савијању. Пре свега, употребљавана је слама односно стабљике њивских биљака, стрних жита после вршидбе, па стабљике и влати разних трава, затим лика (лат. liber), шаша и трска и, најзад, пруће, посебно од такозване плетарске врбе или раките (salix purpurea). Оплитање се изводило на више начина: од једноставног обавијања предмета и обичног преплитања до извођења маштовитог преплета састављеног од шароликих декоративних мотива.

Премда је оплитање стаклених предмета била првенствено заштита од механичких утицаја и одбрана од климатских услова, оно се не може свести само на разлоге практичне природе. Оно је, поред материјалне заштите, свакако пружало могућност да се задовоље и извесни естетски захтеви корисника стакларије, мада је то било у другом плану. Оплитање боца од стакла, можда старо колико и оне саме, задире у даљу прошлост

старог века. Мали број сачуваних примерака и ликовних приказа сведочи да је плетена облога обичне стакларије једноставних облика представљала у неку руку и њен украс, у зависности од начина на који су предмети оплитани, од шара које су настајале оплитањем и слагањем природних боја материјала који се употребљавао при том послу. У временима кад је стакло постепено губило своју вредност као ретка и скупа роба и кад је, сходно томе, некадашња брижљива пажња корисника стакларије ослабила, при даљој производњи боца дошле су до изражаја нека сећања на њихов раније чешће примењиван плетени омотач и допринела да се на боцама развије специфичан украс изведен у стаклу.

Пре свестраног испитивања расположиве архивске грађе о оплетеним боцама од стакла у Дубровнику и пре него што бисмо документовали изложене премисе, задржаћемо се на сажетом приказу историје овог начина заштите стаклених боца и на украсу који се развио на неоплетеним боцама под утицајем оплетених.

Наш кратак осврт на историју покривања или оплитања стаклених боца у даљој прошлости и у новије време имаће, због разумљивих разлога, велике празнине. Разлог треба тражити, пре свега, у чињеници што је плетена навлака боца израђена од материје органског порекла брзо пропадала, па се сачувала само на малом броју примерака, и то у крајевима где су климатски услови за то били најпогоднији — у топлом и сувом поднебљу.

Подаци из литературе о оплетеним боцама више су него скромни. Ти подаци су само узгредне белешке и напомене у другим тематским контекстима или само штури каталошки подаци. У нама доступној библиографији о европском или ваневропском стаклу и стакларству нисмо наишли на студију, напис или чланак где би се расправљало о предмету који нас интересује у његовим историјско-развојним фазама и где би било речи о утицају плетеног омотача боца у њиховој даљој изради кроз неке нове декоративне вредности.

Први нама познати сачувани примерци оплетених боца пореклом су из Египта, настали у IV — III веку пре н.е., кад је земљу већ био заузео Александар Велики. У општем каталогу египатских старина које се чувају у Националном музеју у Каиру, M.C.C. Edgar наводи три боце од стакла, крушколиког облика с издуженим вратом, које су обавијене влатима неке врсте траве или трском. Тим су тракама боце омотане на трбуху по вертикали, а дужином врата по хоризонтали (Таб. I, 1)[1]. Испод омотача на једној од помињаних боца назиру се комади папируса с грчким словима, а на другој на самим тракама исписан је неки још неразрешен натпис.[2]

У Бенаки-музеју у Атини изложена је међу египатским и сиријским стаклом мала боца лоптастог облика с коничним дном и дугачким цилиндричним вратом, од зеленог стакла, која стоји у корпици, исплетеној од трске, у два дела: доњи служи као омотач боце, а горњи, једнако велик, као поклопац. Боца је изложена без ознаке времена постанка и могућег подручја порекла или било каквог другог податка.[3] Могло би се претпоставити да је настала у првим вековима наше ере.

На четвртом пољу које чини део подног мозаика из триклиниума — трпезарије једне римске куће у Тисдрусу (Ел Џем) у Тунису, насталом у време римске управе (крај II века н.е.), приказана је четвртаста боца од стакла с једном дршком, карастеристична за римско стакларство тог времена па даље, оплетена до три четвртине висине и с поклопцем који виси на страни (Таб. I, 2).[4] Оплитање је вешто изведено у разним шарама, а колористички утисак је постигнут употребом разнобојних вегетабилних трака. Сама боца је обичан, једноставан производ римског стакларства какав се могао наћи у периоду од II до V века н.е. готово у свим областима великог пространства обухваћеног границама Римске Империје, али се од њих одваја својом брижљиво и маштовито исплетеном шароликом навлаком. Уосталом, уверени смо да су многе боце римског стакларства, нарочито овог типа, старије од напред помињане, њој суврмене или оне касније настале а до данас сачуване, такође биле оплетене. Док је, међутим, стакло издржало испит протеклих векова, њихова је плетена облога врло брзо пропадала Управа Музеја стакла, пре неколико година сазданог у фабричком центру стакларства Корнинг (САД) набавила је за своју римску збирку једну четвртасту боцу, насталу у IV веку н.е. у Египту док је земља била под римског управом (Таб. I, 3).[5] Заштитна облога, исплетена у цик-цак шари оживљава њене површине, а дршка, такође исплетена, биће после више од десет векова поновљена случајно, али условљена потребом — на оплетеним боцама, оствареним у кругу радионица фирентинског стакларства као њихов карактеристичан производ (Таб. II, 3).[6] Наведени старовековни примерци оплетених боца, настали у раздобљу од IV—III века

[1] M. C. C. Edgar, Catalogue général des Antiquités Egyptiénnes du Musée du Caire. Graeco-Egyptian Glass. Le Caire, 1905, Pl. VIII, Nos 32.655, 32.656, 32.661.

[2] Исти, н.д., бр. 32.655; 32.661.

[3] У Управи Музеја обавештења о том предмету нису добивена.

[4] Антички мозаици и уметничко благо Туниса, каталог изложбе, Народни музеј, Београд 1973, 31, бр. кат. 27 б.

[5] Journal of Glass Studies, Vol. 20 (1978), Recent Important Acquisitions, Jug with woven covering, No 10, p. 120.

[6] G. Taddei, L'Arte de vetro in Firenze, Firenze 1954, Tav. III.

пре н.е. до IV века н.е., везују се за египатско-хеленистичко и римско стакларство. После тог времена нису, колико знамо, сачувани примерци оплетених боца за дужи период, иако су се, нема сумње, и даље израђивали у неком континуитету. О томе би сведочили, пре свега, архивски подаци из касног средњег века о таквим боцама, као и боце од стакла, мада без плетеног омотача, али с украсом који на неки начин на њега подсећа. Тако се, на пример, међу боцама од стакла лопатастог или спљоштеног трбуха типа пљоске, насталим у касноримском или раноисламском периоду — од V до VIII века н.е. — у кругу источномедитеранског стакларства (Египат, Сирија), налазе примерци који својим украсом на трбушастом делу, сличном неком омотачу или котарици, састављеним од густо поређаних правих[7] или у благој S линији извијених ребара[8] (Таб. I, 4, 6), решеткастом ромбичном шаром[9] (Таб. I, 5) или мрежастом апликацијом од стаклених трака[10] (Таб. I, 7) — откривају да су мајстори који су их израђивали били подстицани сећањима на боце покривене плетеном облогом или чуване у котарицама за њих посебно исплетеним. Занимљивост представља и чињеница да се боце, сличне поменутим, јављају неколико векова касније (од XIII до XV века) у неким европским земљама[11] (Таб. II, 1, 2), што би се могло објаснити њиховим ранијим и савременим, посредним и непосредним везама са земљама источног Медитерана. Током XVI века боце од стакла, које својим украсом подсећају на оплетене, јавиће се у новој варијанти у дубровачким стакларским радионицама и у стакларству престонице Османлијског царства, о чему ће касније бити речи.

У односу на стакларство у Дубровнику и на појаву оплетених боца у стакларству овог града, посебну занимљивост представља чињеница што су у два стакларска центра — у Венецији—Мурану и Фиренци — с којима је развој дубровачке стакларске производње био вишеструко повезан, израђиване такве боце. О венецијанско-муранским и фирентинским оплетеним боцама изложићемо сажето досадашња сазнања.

У историографији венецијанско-муранског стакларства није донедавна било помена да су у тамошњим радионицама израђиване и оплитане боце. Разлози се налазе у чињеници што се млетачко-муранско стакло, технолошки виртуозно изведено и естетски примамљиво, сачувало у свом најбољем издању као луксузни, ретки и драгоцени примерци у лаичким и црквеним ризницама, у збиркама краљева, племића и обогаћеног грађанства и као такво је изучавано и објављивано. Мада се обична стакларија млетачко-муранског порекла, намењена свакодневној употреби (vetro comune), у коју спада и оплетена боца, производила у великим количинама, она је једва позната и само мали број целих њених примерака је сачуван. Сазнање о том обичном стаклу, међутим, одскора је проширено заслугом Луиђија Цекина, упорног истраживача архивске грађе о стаклу и стакларству Венеције—Мурана.[12]

Богата архивска грађа постепено је откривала и другу страну венецијанско-муранског стакла у прошлости, ону практичну, трговачку — стакло масовне производње које се користило у свакодневном животу. У тој архивској грађи налазе се и подаци из периода од XIII до првих деценија XV века о својеврсној „амбалажи" за боце и уринале, исплетеној од сламе у релативно великим количинама. Та је „амбалажа" означена називима casella[13], caxella[14], casa[15], cassa[16], chassa[17], domus[18], gabia[19] а боце њоме заштићене називане су hengestara[20], ingrestera[21], butacio[22], fiella[23], phyala[24], zucha[25] cucurbita[26]. О изгледу средњовековних оплетених боца млетачко-муранске производње није за сада ништа познато. У нама доступној грађи,

[7] Glass from the Ancient World, Corning 1957, 209, ill. 418.

[8] Ch. W. Clairmont, Catalogue of Ancient and Islamic Glass, Athens 1977, Pl. XI, No 198.

[9] Glass from the Ancient World, Corning 1957, 205, ill. 408.

[10] D. B. Harden, Ancient Glass, III: Post Roman, The Archaeological Journal, Vol. CXXVIII (1972), Pl. IX, 115.

[11] R. Chambon, La Verrerie occidentale du VIIIe au XVe s., Annales 1e Congrès des »Journées Internationales du Verre«, Liège 1958, 105, 106, Fig. 21—1; D. Hejdová, Types of Medieval Glass Vessels in Bohemia, Journal of Glass Studies, Vol. XVII (1975), 148, Fig. 15/III, 9.

[12] Поменути научник већ неколико деценија редовно објављује резулатате својих истраживања захваљујући разумевању редакција два италијанска стручна часописа — Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro, Murano, (даље овде RSSV); и Vetro e Silicati, Firenze, у којима се објављују студије о проблемима савремене индустријске технологије стакларства, али се из броја у број уступа неколико страница за публиковање историјске грађе о стаклу и стакларству.

[13] L. Zecchin, Prodotti vetrari nei documenti veneziani (1333—1400), RSSV, Vol. IX, n.1 (1979), 19.

[14] Исти, н.д. (1405—1456), RSSV, Vol. IX. n.6 (1979), 224.

[15] Исти, н.д. (1333—1400), RSSV, Vol. IX, и.1 (1979), 21.

[16] Исто.

[17] Исти, н.д., 19.

[18] Исто.

[19] Исти, н.д., 20.

[20] Исти, н.д., 19.

[21] Исти, н.д., 22, белеш. 14.

[22] Исти, н.д., 21.

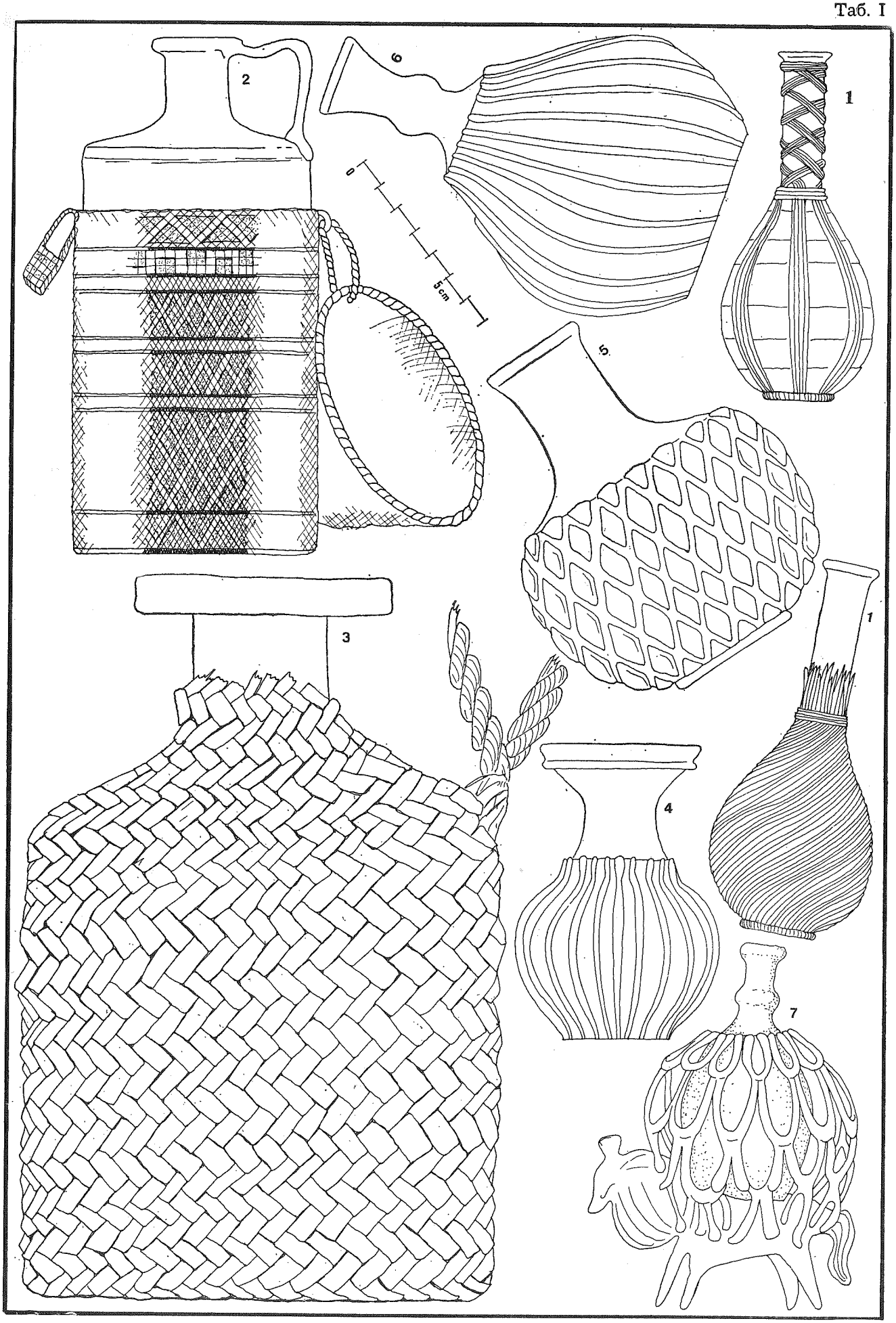
[23] Исти, н.д., 20.

[24] Исти, н.д., 19.

[25] Види овде белеш. 14.

[26] Исто; предмет се помиње у Верони.

Таб. I



ТАБЛА I

1 Врсте једноставног оплитања боца од стакла с тракама вегетабилног порекла, IV—III vek пре н.е., Египат. Национални музеј, Каиро. (Слободна интерпретација по M. C. C. Edgar-у).

Simple mode of wrapping flasks in strips of fibre, 4th—3th century B. C., Egypt. National Museum, Cairo. (Free interpretation after M. C. C. Edgar).

2 Четворострана стаклена боца с дршком, навлака плетена од сламе, на десној страни виси округао поклопац; детаљ са подног мозаика „Мртва природа" из трпезарије — триклиниума једне римске куће у Тисдрусу (Ел Џем), Тунис, из времена римске доминације, крај II века н.е. Тунис, Национални музеј Бардо.

Square bottle-jug with twisted straw covering, on the right a hanging round lid; detail from the mosaic »Nature morte« in the triclinium of a Roman bouse in Tisdrus (El Djem), Tunisia under Roman domination, end of the 2nd century A. D., Tunisia, National Museum Bardo.

3 Четворострана боца с омотачем, изведеним у преплету, IV век н.е., Римска Империја, Египат. Музеј стакла у Корнингу, С.А.Д.

Square bottle with woven covering, 4th century A. D., Roman Empire, Egypt. The Corning Museum of Glass, Corning, U.S.A.

4 Боца од стакла светлозелене боје, с вертикалним ребрима на трбуху која дају утисак неке врсте котарице, V век н.е., Сирија. Музеј стакла у Корнингу, држава Њујорк, С.А.Д.

Flask, light green, with vertical ribs forming a sort of basket, 5th century A.D., Syria. The Corning Museum of Glass, N.Y., U.S.A.

5 Боца од провидног, жутозеленог стакла, трбух покрива шара састављена од ромбова у рељефу, IV—V век н.е., вероватно из Египта. Музеј стакла у Корнингу, С.А.Д.

Flask, translucent, yellow-green tinge, covered on the sides with losanges in »relief«, 4th—5th century A.D., probably Egypt. The Corning Museum of Glass, U.S.A.

6 Боца, тзв. хаџијска, плавозелено стакло, рељефна ребра на трбуху у S линији дају утисак неке навлаке, VII—VIII век н.е., источни Медитеран, раноисламско стакло. Музеј Бенаки, Атина. (по C. W. Clairmont-u).

Pilgrim bottle, blue-green. Departing from the shoulder, the ribs decrease in »relief« while descending the body in S — shaped curves and thus giving the vessel a »covered« look, 7th—8th century, Eastern Mediterranean, early Islamic. Benaki Museum, Athens. (after C. W. Clairmont).

7 Боца за козметику, жућкасто стакло, обавијена је тамноплавим стакленим тракама попут котарице; стоји на леђима камиле. Рано исламско стакло, VII—VIII век н.е., Сирија. Уметнички музеј, Толедо, С.А.Д. (по D. B. Harden-у).

Toilet-bottle, yellovish, decorated with dark-blue openwork trailing; loaded on a dromedary. Early Islamic, 7th—8th century, Syria. Toledo Museum of Art, U.S.A. (after D. B. Harden)

насталој у млетачком кругу, нисмо наишли на податке о томе, а ни малобројни оригинали обичне масовно произведене стакларије, најчешће само у фрагментима сачуване, не пружају обавештења у том смислу.

Производња стаклених боца у Тоскани почела је у XIV веку[27] и убрзо је потиснула добро развијену и шире познату израду боца од метала,[28] (уосталом и обична и уметничка обрада метала уопште у Тоскани била је на гласу, посебно она у граду Медичија). Гвидо Тадеи је на основу архивских података написао и 1954. године објавио прву историју стакла и стакларства у Фиренци и на ширем подручју тог града,[29] указујући посебну пажњу поменима о боцама оплетеним сламом. Њихова се производња, нарочито у XV веку, развила у Фиренци, поставши специфичност стакларства овог града[30] и уопште Тоскане. Боце од стакла оплитали су за тај посао посебно оспособљени радници, називани fiaschiai (од fiascho, боца),[31] а плетену оплату коју су израђивали — понекад у радионицама нарочито опремљеним за тај посао[32] — називали су veste da fiasci (хаљина, плашт, одећа боце).[33] Није нам познато да ли је до сада откривен који оригинални средњовековни примерак оплетене боце тосканске производње. О њиховом изгледу, међутим, налазе се подаци на сувременим делима мајстора из круга тосканског сликарства (Таб. II, 3).[34] О разликама које су тада постојале у начину оплитања боца у Европи сведочи пример из Немачке, са једног дворeза из друге половине XV века (Таб. II, 4).[35]

Традиција оплитања стаклених боца сламом или неким другим материјалом вегетабилног порекла отпорног на савијање, одржала се у Тоскани или уопште у Италији све до наших дана, као и њихов назив fiascho, коришћен у XV веку, поставши једна од националних специфичности у материјалној култури Италијана уопште, а у енолошкој привреди посебно. Тако, на пример, као туристичка атракција тосканске провинције продаје се у винородном Кјантију (Chianti) истоимено чувено црвено вино у оплетеним боцама, карактеристичним за то подручје Италије (Таб. II, 5). И у нас се под утицајем Италије спиритуоза добивена из задарске мараске чувају у боцама ликом оплетеним.

[27] G. Taddei, н.д., 38.

[28] Исто, белеш. 1.

[29] Види овде белеш. 6.

[30] G. Taddei, н.д., 39 sqq.

[31] Исти, н.д., 14, 39, 93, док. V.

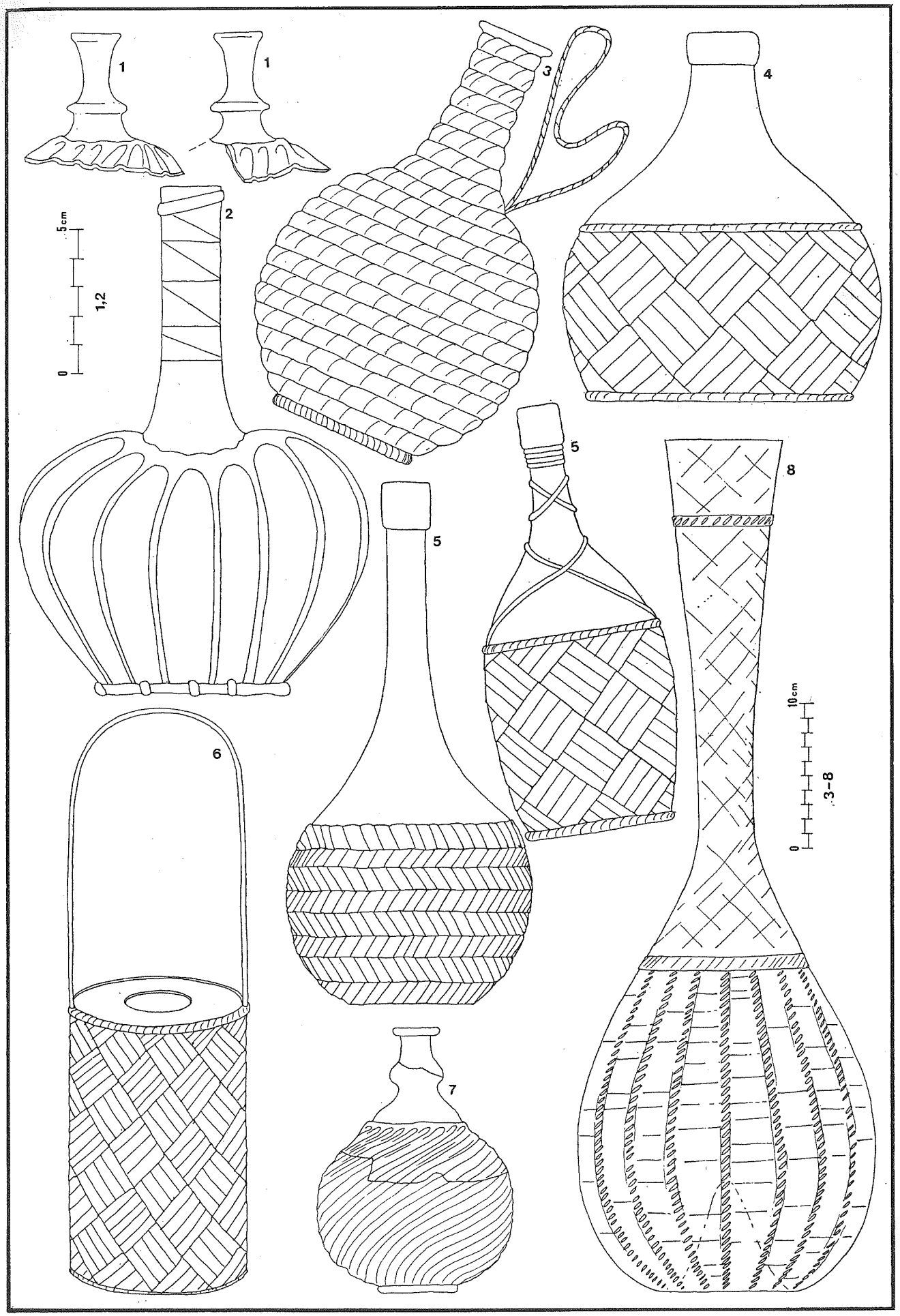
[32] Исти, н.д., 14.

[33] Исти, н.д., 39.

[34] Исти, н.д., Tav. III; види овде Таб. II, 3, и текст легенде уз слику.

[35] F. Rademacher, Die deutschen Gläser des Mittelalters, Berlin 1933. 72, Abb. 11.

Таб. II



ТАБЛА II

1 Фрагментоване боце, зеленкасто стакло, с ребрастим „омотачем" на трбуху, вероватно XIII век, радионица у Макеноази, Белгија. (по R. Chambon-у).

Flasks, fragmented, greenish, with ribs in »relief«, giving the vessels a »covered« look, probably 13th century, Macquenoise, Belgium (after R. Chambon).

2 Боца, благо спљоштена, вертикална ребра у у плитком рељефу чине „омотач" трбуха, око врата обавијена стаклена нит, крај XIV — почетак XV века, Plzeň (по Д. Хејдовој).

Flask, slightly depressed spherical body, with vertical ribs, a thread of glass coiled round the neck. (after D. Hejdová).

3 Боца, оплетена сламом, XV век, Тоскана, детаљ са фреске „Нахраните гладне и напојте жедне", која се приписује Лоренцу ди Креди, Црква San Martino dei Buonomini, Фиренца. (по G. Taddei-у).

Flask, covered with twisted straw, 15th century, Tuscany, detail from the fresco »Dar da mangiar agli affamati, dar da bere agli assenati«, attributed to Lorenzo da Credi, church of St. Martino dei Buonomini, Florence. (after G. Taddei).

4 Боца оплетена, детаљ са дрвореза, илустрација уз песму о ракији од Ханза Фолца (Hans Folz), око 1480. (по F. Rademacher-у).

Flask, twisted, detail from a woodcut, illustration to the poem »Gedicht vom Brantwein«, by Hans Folz, about 1480. (after F. Rademacher).

5 Боце, оплетене, Кјанти (Chianti), Тоскана, савремена производња.

Flask and botle, twisted, Chianti, Tuscany, contemporary production.

6 Уринал у плетеној котарици, дрворез, илустрација за дело Ђованија Кетхама (Giovanni de Ketham) »Fasciculus Medicinae«, Венеција 1508. (по A. Gasparetto-у).

Urinal in twisted basket, wood-cut, illustration to the book »Fasciculus Medicinae« by Giovanni de Ketham, Venice 1508. (after A. Gasparetto).

7 Боца хаџијска, фрагментована, стакло провидно, зелене боје, с укошеним ребрима на трбуху стварајући утисак навлаке, XV—XVI век, Пећка патријаршија, Завод за заштиту споменика културе СР Србије, Београд.

Pilgrim bottle, fragmented, green, translucent, diagonal ribbing on the sides, giving a look of covering, 15th—16th century, Patriarchate of Peć. The Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Serbia, Belgrade.

8 Боца, детаљ са минијатуре из Surnâme-Humayun, око 1582—1584, која приказује стакларе у свечаној поворци занатских корпорација у Цариграду. (по O. Aslanapa-у).

Flask, a detail from the miniature of Surnâme-Humayun, about 1582—84, representing the glassmakers taking part in a solemn procession of guild members in Istanbul. (after O. Aslanapa).

На основу података из XV века о оплетеним боцама које су израђиване у стакларским радионицама Венеције—Мурана и Тоскане, односно Фиренце, с којима је дубровачко стакларство било у повременој вези и од којих је зависило кроз све време свог трајања, највероватније је да је оплитање стаклених боца у тим центрима утицало и на производњу таквих боца у Дубровнику. Прве архивске вести о оплетеним боцама од стакла у Дубровнику потичу из треће деценије XV века. Помињу се у вези са стакларском радионицом коју је организовао и неко време водио један фирентински трговац.

Четрнаестог јула године 1423. дубровачка влада је склопила уговор са Ђорђом Ђорђа Гучија из Фиренце (Georgio de Georgio di messer Guçcio da Firenze), трговцем и предузимачем, на основу кога је требало да овај Фиорентинац на ширем плану организује производњу стакла у Дубровнику.[36] Влада се обавезала да ће обезбедити услове за производњу, а Ђорђо Фирентинац да ће довести у град стакларске мајсторе. Пошто су обавезе из овог уговора обе стране испуниле, производња је почела 1424. године. У поменутом уговору са дубровачком владом и у уговорима с мајсторима које је Ђорђо Фирентинац довео у Дубровник,[37] нема података о врсти предмета које је требало да израђују у новоснованој радионици. Ову непознаницу, међутим, делимично осветљавају наводи о стакленој роби коју је Ђорђо Фирентинац продавао у свом дућану у Широкој улици, вероватно првом те врсте у историји трговине овог града. Поред уопштеног назива за израђевине од стакла које се помињу у вези са Фирентинчевим дућаном (laboreria de vitro),[38] посебно се наводе само боце (patrine) и „слама којом се покривају" (palea ad cohoperriendum patrinas).[39] Пошто се у другим дубровачким документима у којима се помињу оплетене боце наводи да су „покривене" (patrine coperte),[40] нема сумње да се у Фирентинчевом дућану налазила слама која је служила за оплитање боца израђиваних у његовој радионици на Пилама. Може се претпоставити да се оплитање обављало у просторијама Фирентинчевог дућана. То би био први познати податак да су тада у Дубровнику, поред разних типова боца, биле израђиване и боце оплетене сламом. Пошто је Ђорђо Фирентинац као трговац био, без сумње, упознат с производњом стакла у свом родном граду и типским врстама те

[36] В. Хан, Архивска грађа о стаклу и стакларству у Дубровнику (XIV—XVI век), Београд 1979, док. 47. Даље: Архивска грађа.

[37] Архивска грађа, док. 54, 55.

[38] Исто, док. 58.

[39] Исто.

[40] Исто, док. 74.

стакларије, са много вероватноће могла би се њему приписати заслуга што је у првим деценијама XV века у дубровачком стакларству почела производња оплетених боца.
У раздобљу од XV од средине XVII века помињу се у дубровачким документима, најчешће у пописима инвентара домова дубровачких грађана, боце од стакла, оплетене или на неки други начин покривене, под називима patrina, fiascho, zucha, çucha, bozeta. На основу архивских података није могла бити утврђена нека формална разлика између боца називаних patrina, односно fiascho, као што, уосталом, ни њихов облик није за сада сигурно познат, јер расположива археолошка грађа још не пружа за то довољно елемената. Претпоставили смо да је значење оба појма, у ствари синонима, било генеричко, а не типолошки условљено. За назив zucha у неколико скрипција јасно је који облик боце представља, пошто означава тикву. Боца са називом bozeta, деминутив именице boza, за сада такође остаје неутврђеног облика.
Да би се означило да су боце биле на неки начин „покривене" или оплетене, у дубровачким документима се срећу неколико израза. Тако cohoperrire patrinas[41] (покрити боце), или patrina di vetro coperta[42] и patrina coverta[43] (покривена боца), затим patrina vestita[44] („обучена" боца), а као антоними patrina nuda,[45] fiaschi de vetro nudi[46] („голе" боце); надаље, помињу се fiaschi di vetro colle veste da vimini[47] (боце од стакла, оплетене прућем од врбе), па fiaschi... coperte de vinchii или fiaschi overo patrine viminati[48] (боце оплетене прућем од врбе), patrine o fiaschi impagliati per vino[49] (боце за вино оплетене сламом), çucha de vetro coperta de paglia[50] (боца-тиква покривена сламом), bozete impagliate[51] (бочице оплетене сламом).
Уколико се уопште помиње материјал који је употребљаван за оплитање, односно „покривање" боца у Дубровнику, реч је о прућу од врба или о слами. Кад се, међутим, само наводи да су боце „покривене" или „обучене", није извесно да ли су у питању боце с плетеним омотачем. Могућно је, наиме, да су неке од њих биле обложене кожом или текстилом. Наводимо пример облагања боца црном кожом „на енглески начин" у западној Европи.[52] Наше је уверење, међутим, да је у већини помињаних дубровачких примера „покривених" или „обучених" боца управо реч о оплитању сламом, танким прућем или неким другим материјалом вегетабилног порекла, што је уопште у касном средњем веку у европским земљама узело маха на рачун ранијег облагања стаклених боца кожом.[53]
У Дубровнику су и други предмети од стакла били на неки начин заштићени плетеним омотачем. Тако се, на пример, уопштено помиње да су неки стаклени судови били „покривени" (vasi di vetro coperti),[54] или да је одређени предмет од стакла имао своју „кутију" (una tazza di vetro con cassetta).[55]
У другој половини XV века у дућанима дубровачких апотекара, ароматара, шпичара, поред разноврсне стакларије продавани су и уринали од стакла. Сваки комад понаособ имао је своју одговарајућу котарицу, исплетену вероватно од прућа, сламе или нечег другог, називану casa de orinal[56] (кућа, кућица уринала). У попису инвентара једне дубровачке апотеке из 1482. године, на пример, помиње се чак шездесет примерака таквих „кућица" за уринале.[57] Назив casa за котарицу или плетену облогу уз неколико скрипција истог појма или у значењу синонима, као на пример domus (кућа, дом), јављају се већ једно столеће раније у архивској венецијанско-муранској грађи уз наводе о уриналима и боцама од стакла.[58] Уринали су, заједно са својим котарицама, односно плетеном облогом, били предмет венецијанског извоза, а стизали су и у Дубровник.[59]
На делима дубровачке сликарске школе нема података који би указивали на изглед помињаних оплетених боца, уринала или других судова од стакла на тај начин заштићених. Ни до сада позната археолошка грађа са ширег дубровачког подручја не пружа у том смислу податке за сигурнија сазнања. О изгледу плетене котарице,

[41] Исто, док. 58; у документима из Државног архива у Фиренци, који се односе на оплитање боца, за означавање тог посла употребљаван је глагол chuoprire (покрити) или vestire (обући), в. G. Taddei, н.д., 39, 101, док. XV.

[42] Архивска грађа, док. 626.

[43] Исто, док. 74.

[44] Исто, док. 518.

[45] Исто.

[46] Исто, док. 258.

[47] Исто, док. 562.

[48] Исто, док. 402, 593.

[49] HAD, Div. de foris 24, fol. 48'.

[50] Архивска грађа, док. 204.

[51] HAD, Div. de foris 112, fol. 41.

[52] J. Barrelet, La Verrerie en France, Paris 1953, у глосару sub voce bouteilles, p. 156.

[53] Исто.

[54] Архивска грађа, док. 540.

[55] Исто, док. 699.

[56] Исто, док. 708.

[57] Исто, док. 187.

[58] L. Zecchin, н.д. (1333—1400), RSSV, Vol. IX, n.1 (1979), 19, 20, 21, 22.

[59] Шестог новембра 1626. године у Дубровнику се обавила распродаја преостале робе са хаварисаног брода, који је с товаром кренуо из Венеције; између осталог помињу се уринали и њихове заштитне плетене котарице односно кутије:... 41 orinali... casse de orinali; ...20 orinali et chasette... HAD, Div. de foris 45, 103, 103'.

с обзиром на везе које су постојале између венецијанско-муранског и дубровачког стакларства, за уринале можда би се могли ослонити на један дворез међу илустрацијама књиге Ђованија Кетхама „Fasciculus Medicinae", издате 1508. године у Венецији (Таб. II, 6).[60]
До сада нису нађени непосредни докази да су оплетене боце од стакла, употребљаване у Дубровнику, утицале на украшавање оних примерака који су израђивани у тамошњим радионицама, а нису били одређени да буду оплетени.
Налази фрагментованих или целих боца -пљоски у дубровачком ближем и даљем залеђу недвосмислено откривају да су мајстори обликујући их подражавали неке врсти плетеног омотача. Вероватно да се те боце могу идентификовати с називом patrine piate, пљоснате боце, које се јављају у дубровачкој архивској грађи друге половине XV века.[61] Приликом археолошких ископавања 1966. године, у Пећкој патријаршији, на терену трпезарије, откривена је фрагментована боца -пљоска од провидног стакла зелене боје, чији трбушасти део као да је покривен неком врстом заштитног омотача (Таб. II, 7).[62]
Овај налаз боце-пљоске сврстава се у групу документарних примерака у вези са проблемом који се разматра. Колико нам је познато, до сада је највећи број боца-пљоски истог типа са привидним ребрастим омотачем и прстенастим испупчењем на врату, различитог квалитета стакла и боје (зелено, плавичасто, мрко, жуто) из XVI и XVII века откривен у Бугарској (Софија, Варна).[63] Занимљиво је напоменути да су приликом археолошких радова у Софији последњих деценија, налажени делови, најчешће дна, великих боца од стакла, такозваних „дамацана", које су биле оплитане сламом.[64]
Пошто се у дубровачкој архивској грађи из XV века помињу боце-пљоске,[65] а извесно се зна да су у XVI веку производи дубровачког стакларства увожени у балканске земље под турском управом и да је та стакларија била обликом и украсом на неки начин прилагођена укусу тамошњих корисника,[66] сматрамо оправданим да помињане налазе пљоски из Србије и Бугарске доведемо у везу са дубровачком стакларском производњом. Није, међутим, искључено да су се у списку предмета ондашње производње стакла у турској империји (Цариград,[67] Дринопоље[68]) могле такође наћи боце-пљоске које смо помињали. Нашу би претпоставку подржао изглед боца које су цариградски стаклари приказали градском становништву учествујући у свечаној поворци занатлијских корпорација, организованој 1582. године поводом једне државне прославе (Таб. II, 8).[69]
Нашу претпоставку би поткрепила и чињеница да су у престоници управо мајстори за боце (şişeci) били нарочито цењени.[70]
Наша разматрања могли бисмо свести на два закључка: — оплитање стаклених боца као њихова својеврсна заштита, а донекле и украс, није битно утицало на њихов морфолошки развој, али је доприносило извесном обогаћењу начина украшавања при изради примерака одређеног типа боце, којима није био намењен плетени омотач; — оплетене стаклене боце које се помињу у Дубровнику од XV до XVII века повећавају број чињеница које сведоче да је дубровачко стакларство на неки начин било укључено у опште токове европског стакларства, односно да су дубровачки стаклари пратили збивања у производњи два тада истакнута стакларска центра у Европи, Венеције — Мурана и Фиренце, и да су тамо црпли подстицаје за нека решења у свом раду. Дубровачко стакларство је такође на примеру оплетених боца потврдило своју везаност нарочито за стакларство Венеције—Мурана, која се испољавала, више или мање, кроз све време тровековне испрекидане производње стакла у граду св. Влаха.

[60] A. Gasparetto, Zwei wenig bekannte Gebiete der alten venezianischen Glasherstellung, Glastechnische Berichte, Sonderband, Heft VIII (1959), 43, Bild 3.

[61] Архивска грађа, док. 187.

[62] За обавештење о овом налазу и дозволу да га објавим захваљујем конзерватору инж. арх. Ранку Финдрик из Београда.

[63] Захваљујем и овом приликом колегиници археологу и музејском стручњаку Магдалини Станчевој из Софије, и колеги археологу Александру Кузеву из Варне, што су ми омогућили да упознам збирке стакла у Музеју града Софије, односно у Археолошком музеју у Варни; у тим се збиркама чувају поменуте боце — пљоске.

[64] За податак захваљујем колегиници Магдалини Станчевој. За налазе фрагментованих „дамацана" (од франц. dame-jeanne) датовање још није утврђено.

[65] Види овде белешку 61.

[66] У документима се помињу боце које се у Дубровнику израђују за Турску, Архивска грађа, док. 318; помиње се стакларија „од врсте за Албанију" (de sorte pro Albania) или она која „одговара за Албанију" (conveniens pro Albania), Архивска грађа, док. 317; у једном уговору који се односи на израду стакла помиње се Валона и наводи да треба да се изради такво стакло које се може продати у том граду, Архивска грађа, док. 509.

[67] S. Eyice, La Verrerie en Turquie de l'époque byzantine à l'époque turque, Annales du 4e Congrès des »Journées Internationales du Verre«, Ravenne-Venice, 13—20 Mai 1967, 175.

[68] B. Hrabak, La Verrerie dans les villes et aux demeures des fonctionnaires et de grands propriétaires terriens dans les pays balkaniques (1480—1660), Средњовековно стакло на Балкану (V—XV век), Зборник радова са међународног саветовања, Београд, 22—24. април 1974, Београд 1975, 226

[69] O. Aslanapa, Turkish Art and Architecture, London 1970, Fig. 61, по минијатури из Surnâme — Humayum, око 1582—84.

[70] S. Eyice, н.д., 175, 176.

## *RESEARCHING THE WRITTEN DATA ON WICKER GLASS BOTTLES IN DUBROVNIK*

*The documents kept in the History Archives in Dubrovnik dating from the 14th until the 17th centuries, contain the data on glass bottles woven with straw and other materials of vegetable origin. These bottles had been manufactured in glasshouses in Dubrovnik, but it is also possible that they had been inmported. The data on wicker bottles from Dubrovnik expand the knowledge of the local glass-making, but also impose some questions, the importance of which exceeds a local character. These questions are as follows: what reasons brought about the appearance of wicker bottles in any period and at any place; what materials and technique were used for wicker-work; and whether this specific sheathing for liquid containers had some influence either on the morphology of certain types of bottles or on their decoration, or acted more or less reciprocally.*

*The basic reason for weaving bottles, which were rare and expensive in the past, was the need to protect them from mechanical damage. The liquid kept in bottles had also to be protected from, for example, excessive heat or strong light.*

*The bottles were woven with various materials of vegetable origin resistant to bending (straw, bast, cornstalks, reed and willow twigs). Wicker-work was carried out in several ways: from a plain sheathing of objects and simple weaving up to elaborate weave patterns consisting of diversified decorative motifs.*

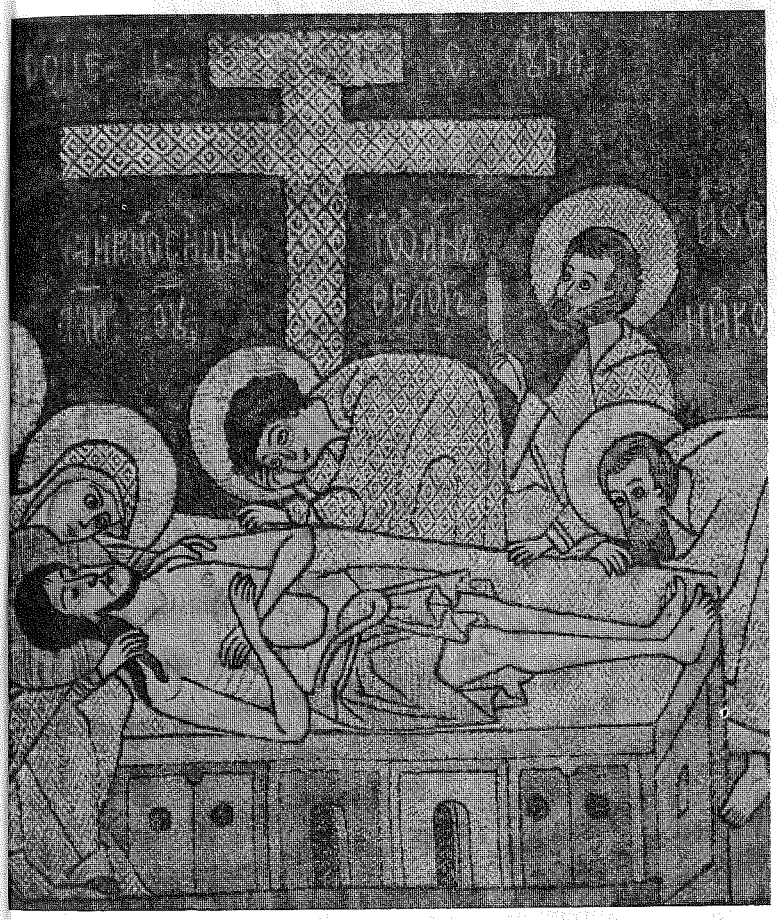
*The weaving of glass bottles, as their specific protection and, to a certain degree, their decoration, did not influence essentially their morphological development. It contributed, however, to some enrichment of decorative elements on certain examples, the wicker-work on which had not been forseen.*

*On the example of wicker bottles, the glass-making in Dubrovnik had confirmed its link with the same craft in two notable European centres, Venice — Murano and Florence, drawing inspirations for new solutions in moulding or technique from them.*

*Dr Verena HAN*

*Василий Пуцко*

# Памятники русского прикладного искусства XV–XVII веков в Ростове



Изучение художественной культуры Ростова, являвшегося одним из крупных художественных центров Северо-Восточной Руси, обусловило необходимость проведения комплексной атрибуции многочисленных произведений, которые хранятся в Гос. Ростово—Ярославском архитектурно-художественном музее-заповеднике. Преобладающее большинство памятников происходит из ризниц местных храмов и монастырей, и таким образом позволяет судить о том, какие именно произведения прикладного искусства бытовали в Ростове. Стремление охватить различные виды художественного творчества заставило нас посвятить эти заметки художественному шитью, а также московской торевтике.[1]

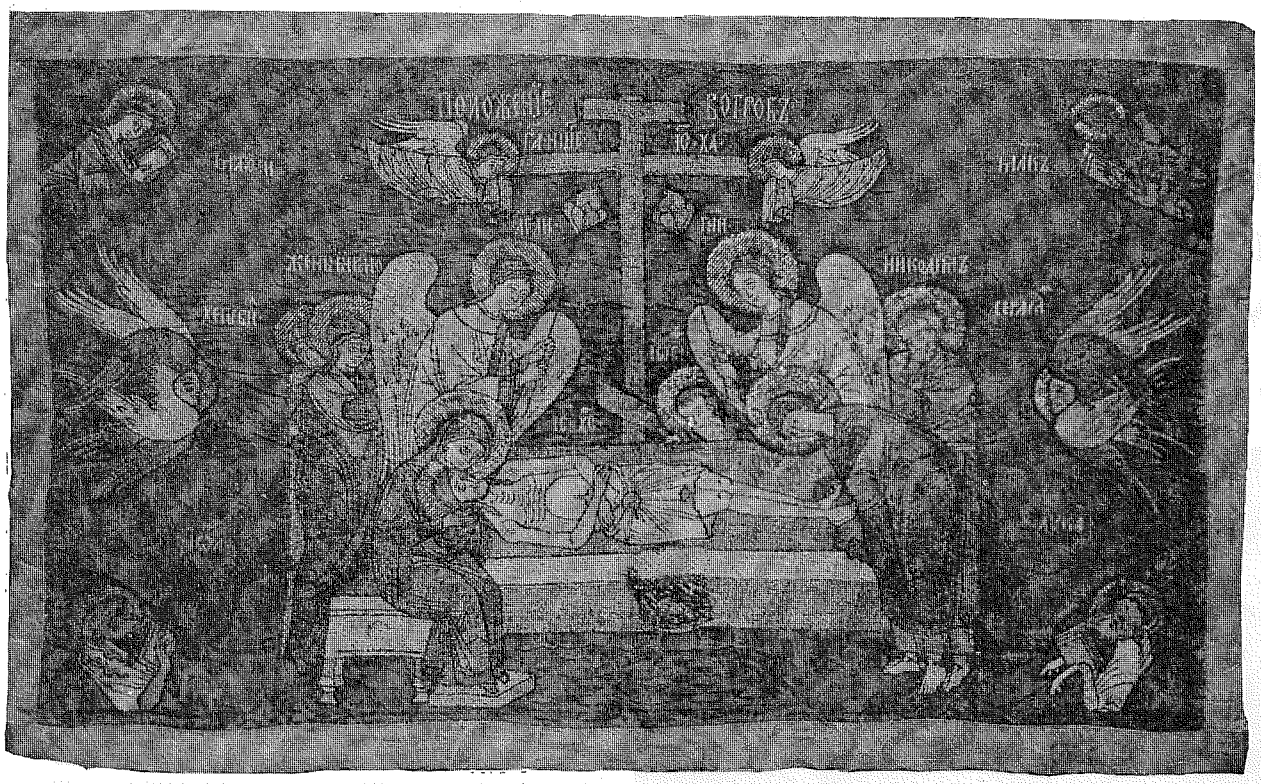
[1] Ростовской торевтике XVII века я посвятил отдельные работы.

## 1. *Произведения шитья XV—XVII веков в собрании Ростовского музея.*

При сравнительно небольшом количестве сохранившихся памятников византийского лицевого шитья, изучение византийских традиций в этой отрасли искусства осуществляется преимущественно на более позднем материале.[2]
По справедливому замечению русского византиниста Ф. И. Шмита, „научная постановка истории искусства той или другой страны возможна лишь при условии, чтобы местные памятники и местные школы этого искусства были монографически изучены во всех подробностях, и тем был подготовлен материал для широкого синтеза, для разрешения вопросов общего характера.“[3] Практика научной работы полностью оправдала это требование, дав печальные примеры того, какими недолговечными оказываются построения, основанные на тенденциозно истолкованных фактах. Искусство Древней Руси за последние десятилетия по существу было открыто заново. В многочисленных музейных учреждениях выявлены первоклассные памятники древнерусской художественной культуры о существовании которых прежние исследователи даже не подозревали. Однако, сказанное нами касается прежде всего живописи. Не столь удачно шло изучение древнерусского шитья, о котором написаны пока лишь немногочисленные исследования, охватывающие, естественно, далеко не все сохранившиеся памятники. Единичны и атрибуционные статьи, посвященные отдельным произведениям. Названные причины делают необходимым публикацию вещей из музейных собраний, а прежде всего тех, в которых оказались сосредоточены исторически сложившиеся коллекции. Собрание произведений художественного шитья Ростовского музея количественно невелико, однако в своем составе насчитывает подлинные жемчужины этого вида искусства. Отдельные памятники стали собственностью музея еще в дореволюционное время, но периодом наиболее интенсивного пополнения музейных коллекций явились 1920-е годы, когда были получены многочисленные произведения из ростовских монастырских и соборных ризниц, а также из местных церквей. Д. А. Ушаков, возглавлявший в те годы Ростовский музей, положил много труда и усилий, чтобы собрать все сохранившиеся памятники шитья. Это позволило в 1924 году организовать выставку древнерусского шитья, на которой, кроме вещей принадлежавших музею, были показаны также произведения из собрания

[2] P. Johnstone. The Byzantine Tradition in Church Embroidery. London, 1967.

[3] „Записки Харьковского университета“ 1917, стр. 65.



1 Положение во гроб. Воздух, XV в.

Ярославского музея. В настоящее время большая часть рассматриваемых в этой статье памятников находится в музейной экспозиции.[4]

Материал произведений шитья отнюдь не способствовал их сохранности, и поэтому не удивительно, что уцелевшие образцы XI—XIV века единичны. Только из летописного рассказа, помещенного под 1231 годом, мы узнаем о том, что ростовский епископ Кирил „украси святую церковь святыя Богородица, иконами многоценьнами, ихже несть мощи и сказати и с предполы рекше пелены, причини же и кивота 2 многоценна, и индитю многоценну доспе, на святей тряпезе, ссуди ж и рипидьи, ино множество всяких узорочей . . .“[5] Успенский собор, — кафедральный храм ростовских архиереев, — неоднократно горел, разрушался, а в начале XVII века был основательно разграблен поляками. Такая же судьба постигла и ризницы ростовских монастырей.

Самым ранним среди представленных в Ростовском музее произведений лицевого шитья является небольшой воздух с изображением Положения во гроб[6] (рис 1). Над лежащим на ложе телом Христа склонились его близкие. У изголовья сидит плачущая Богоматерь. По сторонам стоящего позади гроба большого восьмиконечного креста — два облаченных в белые стихари ангела с перекинутыми, подобно тому как у диаконов, через левое плечо орарями. В руках у них рипиды с изображениями херувимов. Выше — два скорбящих ангела с платами в руках, олицетворяющие Силы Небесные. По краям пелены шиты в профиль херувим и серафим, по углам — символы евангелистов. Шитье выполнено по малиновой камке, с узором „средней руки“, преимущественно швом „в раскол“. Контуры фигур выявлены коричневым шелком. В шитье пелены использованы шелка вишневого, ярко-красного, песочно-желтого, голубого и белого цветов. Нимбы шиты золотыми нитями. Для фигур ангелов применены шелка исключительно светлых тонов. Композиция отличается четкостью, а фигуры — изяществом.

Не остается сомнений, что прототипом для воздуха послужило какое-то выдающееся произведение. Воздух сейчас лишен каймы, на которой должны быть вышиты литургические тексты и, возможно, вкладная надпись с указанием времени выполнения. Цветовая гамма шелков очень напоминает колорит новгородских икон.[7]

[4] Произведения лицевого шитья в собрании музея мною изучены в процессе подготовки и строительства новой экспозиции Отдела древнерусского искусства. В основу этого разделя статьи положен текст доклада к конференции „Ростово-суздальская школа живописи“, состоявшейся в Москве в 1967 году.

[5] Полн. Собр. Русских летописей, т. I. М., 1962, стб. 458.

[6] Инв. № Ц-89/I. Размер 29 × 52 см. Происхождение неизвестно.

[7] Ср.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, т. I. Москва, 1963, №№ 54, 101, рис. 61—66, 78—79; В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись. Москва, 1969, табл. 27, 54—56.

Стилистически памятник может быть сближен с пеленой второй половины XV века в Собрании Государственного Исторического музея в Москве, также определяемой в качестве новгородской.[8] Композиция ростовского воздуха несколько иная, но характер рисунка фигур и манера шитья весьма сходные. Поскольку указанная пелена не сохранила первоначальный фон, можно лишь мысленно представить ее прежний вид, зная теперь, после реставрационных работ, что средник ее был малинового шелка, а каймы — зеленого. Привлеченные аналогии помогают определить время исполнения воздуха в собрании Ростовского музея и указать тот круг вещей, к которому следует отнести это произведение. Изучая произведения древнерусского искусства в Поволжье, невольно приходится сталкиваться с проблемой новгородских влияний. Что касается произведений станковой живописи и мелкой каменной пластики, которые по стилистическим особенностям могут быть отнесены к художественному кругу Новгорода, то вполне можно допустить их перемещение сюда в любое время. Иное дело с произведениями каменной скульптуры и литургического шитья, которое было связано с определенными храмами. Когда будут тщательно изучены и опубликованы ростовские иконы, возможно станет проследить эволюцию иконописного стиля. Но уже сейчас для нас совершенно ясно, что ростовское искусство последней четверти XV века начинает активно усваивать новгородские художественные традиции. Несомненно, что этому немало способствовали переселенные сюда правительством Ивана III новгородцы.[9] Поэтому есть все основания полагать, что рассматриваемый воздух в собрании Ростовского музея мог выйти из „светлицы", которая была связана с художественной традицией новгородского искуства.

Воздух является принадлежностью евхаристического богослужения, где ему придается различное символическое значение: в проскомидии он служит символом младенческих пелен Христа, по перенесении на „Великом входе" даров на престол — камня, приваленного к двери Гроба Господня.[10] Мы не знаем, какой сюжет шитье украшавшее древнейшие литургические покровцы священных сосудов, но можно смело утверждать, что Положение во гроб является едва ли не единственным сюжетом в шитье воздухов русского средневековья, исключая разве только те случаи, когда в сравнительно бедных церквах бытовали воздуха в виде куска ткани с нашитым на них крестом.

Если литургическое назначение указанного памятника не может быти подвергнуто сомнениям, то сложнее обстоит дело с определением другого произведения в собрании Ростовского музея[11] (рис. 2). В летописи Никольского погоста, откуда происходит эта вещь содержится следующее сообщение: в лѣто 7028 (1520) княгина Евдокія князя Семена Иванова Бѣльскаго приложила в дом распятія Господня и чудотворца Николы воздух шит золотом, а не нем вышит Спасов образ, да пресвятыя Богородицы, Иоанна Предтечи и иных святых, да две пелечы зеленыя тафты, да два рубля денег, да книгу псалтирь следованную, да книгу четью Исмарагд, сиречь Златоуст".[12] Поскольку воздух не имеет вкладной надписи с указанием года его выполнения и имени вкладчицы, было бы ошибкой принимать время вклада вещи за дату исполнения произведения, которое могло быть вышито и раньше 1520 года. Князья Бельские принадлежали к числу наиболе влиятельных родов. Особенно видную роль они играли в годы малолетства Ивана Грозного.

Хотя в летописи Никольского погоста памятник назван воздухом, однако, сюжет шитья не позволяет предполагать ни использование его в качестве покровца для литургических сосудов, ни для выноса на „Великом входе". Не мог он, подобно Суздальскому (1410—1413)[13] и Рязанскому (1485)[14] воздухам, имеющим в центре изображение Евхаристи, предназначаться для помещения в алтаре. Поэтому будет более вероятным видеть в рассматриваемом произведении подвесную пелену (ποδέα) [15], рассчитанную на прикрепление ниже иконы

[8] Н. А. Маясова. Древнерусское шитье. Москва, 1971, стр. 17, табл. 19.

[9] В. Г. Пуцко. Каменные иконки и кресты в Ростове Великом, „Byzantinoslavica", XXXII, 1971, стр. 88.

[10] Патр. Герман. Последовательное изложение церковных служб и обрядов. „Писания отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения", т.I. С.—Петербург, 1855, стр. 396.

[11] Инв. № Ц-922/226. Размер 52 × 56 см.

[12] Сказание о явлении честнаго и животворящего Креста Господня,... что словет на болоте у Иисусова креста. Ярославль, 1882, стр. 15—16; А. А. Титов. Ростовский уезд Ярославской губернии. Москва, 1885, стр. 240.

[13] К. Н. Тихонравов. Шитая пелена XV в. в Суздальском Рождественском соборе. „Известия Русского археологич. общества", I. С.—Петербург, 1859, стр. 212—214; В. Н. Щепкин. Памятник золотного шитья начала XV в. „Древности. Труды имп. Московского археологич. общества", XV, 1894, стр. 35—68; А. Н. Свирин. Древнерусское шитье. Москва, 1963, стр. 48—49, рис. на стр. 51; Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 13, табл. 10.

[14] Н. Менцов. Воздух XV века. „Журнал Министерства народного просвещения", 1838, окт., стр. 236—238; С. П. Крыжановский. О древнем воздухе (покрове), хранящемся в рязанской крестовой церкви. „Известия имп. археологич. общества", II. С.—Петербург, 1861, стб. 297—315; Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 18, табл. 24.

[15] См. A. Frolov. La »Podea«, un tissu décoratif de l'église byzantin. »Byzantion«, XIII, 1938, p. 461—504.

2 Деисус и святые. Подвесная пелена, конец XV в.

3 Спас. Палица (шитье Ульяны Обрасцовой), 1510 г.

местного ряда иконостаса, как это показывает сохранившийся убор иконы Грузинской Богоматери вклада царицы Анастасии Романовны в суздальский Покровский монастырь.[16]

Середину пелены занимает вышитое по малиновой основе изображение Спаса на престоле с предстоящими в молении Богоматерью и Иоанном Предтечей. По кайме исполнены изображение херувима и полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила, свв. Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Николы Чудотворца, митрополитов Московских Петра и Алексея, Иоанна Чудотворца, а также препп. Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского, а также св. Кирилла Александрийского названного в надписи, подобно другим святым, чудотворцем. Типы швов не отличаются разнообразием. Преимущественно применены швы „в раскол" и „клопчик в одну нить". Рисунок фигур и начертания букв в надписях менее искусны, чем в предыдущем произведении. Золотная нить применяется лишь для введения цветовых акцентов. Телесный шелк в ликах потемлен. Иконографически изображения пелены следуют произведениям иконописи XV века. В частности, это относится к Деисусу. Удивляют лишь крайне мелкие поясные фигуры святых на кайме. Если бы они не обнаруживали ближайшего стилистического сходства и не были бы совершенно идентичны по манере шитья с центральной композицией, могло бы сложиться представление, что они перенесены на пелену с другого произведения. В числе представленных на кайме святых нет патронов вкладчицы и ее мужа — князя Семена Ивановича Бельского, и это подкрепляет наше предположение, что пелена вышита ранее времени указанного в летописи Никольского погоста и, возможно, не специально для вкладчицы. Вообще, состав святых мало что дает для уточнения времени и места исполнения памятника, но все же на некоторых изображениях, на наш взгляд, следует остановить внимание. Помещение фигур митрополитов Петра и Алексея, а также преп. Сергия Радонежского говорит в пользу того, что пелена шита если не в Москве, то, во всяком случае, в пределах Московской области (в преждем понимании этого слова). Единственный представленный здесь новгородский святой — это преп. Варлаам Хутынский, но уже с 1461 года, после посещения Новгорода Василием Темным церковное празднование в честь его началось и в Москве.[17] Не совсем ясно, какой именно изображен Иоанн, именуемый в надписи „чудотворцем". Можно лишь утверждать, что если бы здесь имелся ввиду архиепископ новгородский, память о котором оживилась в XV веке, в эпоху последней борьбы Новгорода с Москвой, он был бы представлен в фелони, но не в саккосе. Более вероятно, что здесь изображен св. Иоанн Милостивый, патриарх Александрийский, соответственно Кириллу Александрийскому. Головы обоих святителей покрывают шапочки — один из характерных признаков александрийских патриархов. Нам известно только одно произведение лицевого шитья XV века, с которым можно

[16] В. Т. Георгиевский. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. Москва, 1927, табл. XXVII; А. Н. Свирин. Указ. соч., стр. 94—98.

[17] Н. Барсуков. Источники русской агиографии. С.—Петербург, 1882, стб. 79.

сопоставить рассматриваемый памятник. Это — пелена с изображением Богоматери Одигитрии, с Деисусом и святым на кайме, в Государственной Оружейной палате в Москве. Н. А. Маясова датирует ее 1460-ми годами и связывает выполнение пелены с деятельностью в Москве мастерской первой жены Ивана III княгини Марии, дочери тверского князя Бориса Александровича. По предложению исследовательницы, указанная пелена могла предназначаться в учрежденный Иваном III в 1462 году Новоспасский монастырь.[18] Хотя названный памятник выдает свою связь с образцами провинциального шитья, все же по уровню выполнения он выше пелены вложенной княгиней Евдокией Бельской в церковь Никольского погоста.

Из хранящихся в Ростовском музее произведений шитья начала XVI века наиболее ранней по времени является палица, датированная 1510 годом.[19] До 1921 года она хранилась в ризнице Богоявленского Авраамиева монастыря в Ростове. В круглом медальоне шито поясное изображение Спаса, по рисунку близкое к образу созданному Дионисием.[20] Лицо и руки вышиты мелкими стежками атласного шва; одежды исполнены золотыми и серебряными нитями „в прикреп". В углах изображения херувимов, крылья которых шиты пряденым золотом, а папортки подцвечены зеленым и голубым шелками. Вкладная надпись заполняющая обрамление медальона и промежутки между изображениями херувимов, выполнена вязью, пряденым серебром по льняному настилу. По сторонам фигуры Христа помещены обычные монограммы (рис. 3). Текст вкладной надписи следующий:

„Е лѣто ≠ѯ ѡсменодесѧт/ее въ Ꙗрославль
в манастырь во ѧра҃м ґа вґа і ѿспа наше҃го Іс҃ѹса
Х҃а при архімандритѣ Іѡнѣ/ а сию поѹиц҃ѹ шила
Михаїлова жена Васильевича Ѡбрасцова Ѹльяна".

Фигура Христа, изображения херувимов и надписи четко выделяются на синем фоне.[21]

Упомянутый в надписи Михаил Васильевич Обрасцов — сын Василия Федоровича Обрасцова, боярина Ивана III и видного полководца, ведущего свой род от легендарного косожского князя Редеги.[22]

Имя архимандрита Ионы, указанного в той же надписи, известно по упоминанию в летописи над входом в собор Спасо-Ярославского монастыря, сообщающей об освящении храма в 1516 году.[23] Автор очерка по истории этого монастыря определял время управления Ионы 1506—1532 годами,[24] но в монастырских актах имя Ионы встречается с 1498 по 1539 год.[25] П. Строев полагал, что Спасо-Ярославским монастырем управляли два архимандрита, носившие имя Ионы.[26] При имеющихся в нашем распоряжении документах, этот вопрос приходится оставить открытым. Однако, следует обратить внимание на то обстоятельство, что под 1563—1564 годами имя архимандрита Ионы встречаем в списке настоятелей Богоявленского Авраамиева монастыря в Ростове,[27] в ризнице которого хранилась палица Ульяны Обрасцовой. Упомянут он и в надписи на царских вратах инока Исаии (1562), впоследствии находившихся в церкви Иоанна Богослова на Ишне.[28] Если он ранее вступления в управление Авраамиевым монастырем в Ростове мог являться архимандритом Спасо-Ярославского монастыря,[29] то, по-видимому, благодаря ему и оказалась палица Ульяны Обрасцовой в ростовской ризнице.

Рисунок фигуры Спаса на палице 1510 года свидетельствует, что знаменил произведение выдающийся художник. Правая рука Христа поднята для благословения, левая — поддерживает раскрытое Евангелие. В передаче утонченных черт лица, обрамленного темнокаштановыми волосами и небольшой остроконечной бородой, как и в трактовке фигуры вообще, преобладает графическо-декоративное начало. Одежда, зашитая сплошь золотными нитями, не имеет обозначения складок: отмечен только край перекинутого через правое плечо гиматия. Окружающий голову нимб не имеет обычного крестовидного деления с буквенными обозначениями. Лицо и руки шиты столь мелкими стежками, что издали воспринимаются как локальное пятно. Палица Ульяны Обрасцовой — один из

[18] Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 19, табл. 26.

[19] Инв. № Ц-921/314. Размер 46 × 46 см (длина сторон — 35,5 и 33 см). А. А. Титов. Ростов-Великий в его церковно-археологических памятниках, изд. 2-ое. Москва, 1911, стр. 119, рис. 15; Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. Москва, 1971, № 62, табл. 41.

[20] См.: Фрески Ферапонтова монастыря. (Текст И. Е. Даниловой). Москва, 1970, табл. 97, 98.

[21] Внутрь палицы вложена кожа, чтобы придать предмету упругость.

[22] Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 71.

[23] архиеп. Нил. Ярославский Спасо-Преображенский монастырь, что ныне Архиерейский дом. Ярославль, 1869, стр. 7.

[24] иером. Владимир. Ярославский Спасо-Преображенский монастырь, что ныне Архиерский дом. Ярославль, 1913, стр. 47.

[25] Исторические акты Ярославского Спасского монастыря, т.I. Москва, 1896, стр. 3, 5, 6, 10—12 и др.

[26] П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. С.—Петербург, 1877, стб. 337.

[27] Там же, стб. 339. Имена архимандритов, управлявших обеими монастырями в 1555—1559 годах неизвестны.

[28] Б. Эдинг. Ростов Великий, Углич. Москва, 1913, стр. 66—67, рис. на стр. 64.

[29] Не исключено, что это окажется возможным установить по синодикам монастыря, которые в настоящее время мне недоступны.

немногих памятников русского лицевого шитья XVI века, где названа в надписи его исполнительница. К сожалению, мы пока не имеем надежных оснований для решения вопроса о месте выполнения палицы, а, следовательно, о местонахождении и мастерской Ульяны Обрасцовой, так как надпись только лишь указывает, что вещь предназначена в Ярославль. Нам, кроме рассматриваемого произведения, известно только два памятника шитья, в надписях на которых отражена их связь с Ярославлем. Одним из них является пелена 1501 года с изображением князей Феодора, Давида и Константина в Государственном Историческом музее в Москве, выполненная в мастерской ярославских князей Пенковых.[30] Там же была шита подвесная пелена с изображением Богоматери Одигитрии, хранящаяся теперь в Государственном Русском музее в Ленинграде.[31] Установление круга произведений шитья начала XVI века, выполненных в Ярославле — дело будущего. Начало этому уже положено исследованием Л. И. Якуниной. Стилистически палица 1510 года обнаруживает сходство с подвесной пеленой Пенковых. Однако, отсюда еще не следует бесспорный вывод в пользу ярославского происхождения палицы, аналоги которой можно указать также и среди памятников, выполнение которых в Москве не подвергается сомнениям. Одним из них является пелена с изображением Николы, из Троице-Сергиевой лавры (начало XVI века).[32]

Ростов, рано утратив свою политическую независимость, на несколько столетий сохранил значение религиозного центра. Он являлся резиденцией ростовских архиереев, которые с XIV века уже носят сан архиепископа, а со времени учреждения патриаршества на Руси — митрополита. Ростов имел в своих храмах и монастырях различные реликвии, для поклонения которым стекались многочисленные паломники. Совершали богомольные выезды в Ростов и московские великие князья, отмечавшие свои посещения, как правило, богатыми вкладами. Трудно сейчас представить содержимое соборной ризницы до ее разграбления в 1608 году. Из произведений лицевого шитья XVI века уцелели только лишь два покрова на гробницу св. Леонтия.

Ранний из них датируется 1514 годом.[33] Фигура святителя, шитая по серому атласу,[34] сохранилась довольно хорошо. Вероятно, в прошлом столетия она была вырезана по кнотуру и нашита на новый атласный фон. Леонтий изображен в белой фелоне, с золотыми крестами в кругах, носящей название полиставрия.[35] Поверх фелони одет омофор с большими, шитыми золотом четырехконечными крестами, имеющий по концам нашитые три красных полосы. Белый подризник с обычными для раннего времени „источниками" в виде нашитых по швам параллельных красных полос — особенность епископского подризника в Древней Руси. Золотистая епитрахиль украшена растительным орнаментом, шитым серебряными нитями; от нижнего края свисает длинная бахрома. На правом бедре привешена красного цвета палица с вышитым серебряными нитями восьмиконечным крестом в зеленом кругу. На голове Леонтия куколь, сплошь зашитый серебряной нитью, „в клопчик", с золотистым орнаментом на концах воскрылий. Лицо шито „атласным швом" тонким некрученным шелком телесного цвета. Правой рукой Леонтий благословляет, на левой, покрытой фелонью и омофором, — держит Евангелие, на крышке которого изображено Распятие. Голова окружена золотым нимбом. Фигура Леонтия

[30] Л. И. Якунина. Памятник портретного шитья конца XV века. „Древнерусское искуство XV — начала XVI веков". Москва, 1963, стр. 263—282.

[31] Там же, стр. 282—284. В литературе известна еще плащаница 1539 года, надпись которой называет ее исполнительницу — „старицу" Анну Тушину, сообщая, что „воздух сей Пречистыя обители частного ея Одигитрии". — П. С. Уварова. Каталог ризницы Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Москва, 1887, стр. 31—32, табл. 31; А. Н. Свирин. Указ. соч., стр. 72. Однако, Одигитриевского монастыря в Ярославле никогда не существовало, а упомянутая плащаница могла быть исполнена в московском Новодевичем монастыре, Смоленский собор которого, действительно, посвящен Богоматери Одигитрии. Этот монастырь в XVI веке широко славился своими мастерицами художественного шитья. Установить существование Одигитриевского монастыря на Руси где-либо в другом месте я не смог. Единственым аргументом, который может говорить против высказанного нами предположения, является отсутствие в списке настоятельниц Новодевичьего монастыря упоминаемой в надписи на воздухе игуменьи Феогны.

[32] Н. А. Маясова. Художественное шитье. „Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники". Москва, 1936, стр. 124, табл. 146, 147; ее же. Древнерусское шитье, стр. 22—23, табл. 32.

[33] Инв. № Ц-921/51. Размер 92 × 209 см. Записка для обозрения русских древностей. С.—Петербург, 1851, стр. 56; М. Толстой. Святыни и древности Ростова Великого. Москва, 1866, стр. 43; А. А. Титов. Ростовская и ярославская старина, вып. 3. Ярославль, 1888, стр. 3; его же. Ростов-Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 41; Д. А. Иванов. Спутник по Ростову Великому Ярославской губернии. Ростов-Великий, 1912, стр. 48; В. А. Талицкий. Ростовский Успенский собор. Москва, 1913, стр. 51; Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., № 64.

[34] В настоящее время уцелели лишь незначительные его остатки.

[35] В свое время в Успенском соборе в Ростове показывали крестчатую фелонь, в которую, по легенде, облачался св. Леонтий. (А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 27). В действительности же эта фелонь, сплошь шитая золотыми и серебряными нитями, не может быть датирована ранее первой половины XVI века, на что указывает и характер ее оплечья.

удлиненных пропорций (рис. 4).[36] В нижней части покрова нашита вкладная надпись, перенесенная вместе с фрагментами старого фона. Она выполнена золотной нитью по настилу, в три строки; сдѣлань выстъ покровъ сеи повеленіемъ Василіѧ Божіею милостію государѧ всеѧ Рѹси и великаго кнѧзѧ володимирскаго и московскаго и новгородскаго и тверскаго и псковскаго и югорскаго и иныхъ въ лѣто ≠ЗКК въ девѧтое лѣто господства его".

Покров шит с большим мастерством. фигура Леонтия изображена как бы в легком движении, с опорой на правую ногу. Лицо имеет тонкие выразительные черты. Одежды выполнены „в раскол", кресты и круги на фелони, куколь и орнаменты — „клопчиком в четыре нити". Крышка Евангелия шита „в косой ряд", а венац — швом „ягодка простая". Лицо, обрамленное небольшой темнорусой раздвоенной на конце бородой, шито мелкими стежками атласного шва, положенными „по форме", что способствует созданию мягких цветовых переходов. Такими же мелкими стежками выполнена благословляющая рука. Линии контура и складок имеют темнокрасный цвет. Цветовая палитра покрова строится на нежнейших сочетаниях серебристо-белого, розово-красного и золотисто-зеленого тонов. Ритмика тонкой певучей линии силуэта в сочетаниями с изысканными цветовыми соотношениями шелков сообщают произведению характер особой утонченности, заставляющей вспомнить о лучших произведениях Дионисия и художников его круга.[37]

Леонтий был одним из наиболее почитаемых в Ростове местных святых. Уже в раннюю пору од получил и общерусское церковное признание.[38] Он явился первым святым Северо-Восточной Руси, и Андрей Боголюбский, узнав об открытии его мощей, радуясь говорил, что Бог „в сей области, в моей державе сподобил. . . сицевому сокровищу сокровенну быти". Князем Андреем Боголюбским вскоре был послан для мощей Леонтия каменный саркофаг.[39] Успенский собор, в котором находились мощи Леонтия, за несколько столетий собрал в свои стенах богатейшие вклады. Известно, что когда поляки ворвались в 1608 году в собор, они похитили драгоценный архиерейский жезл с восточным яхонтом баснословной величины,[40] а также серебряную раку, весившую семь с половиной пудов; находившееся на ее крышке золотое изваяние святителя, весом в 200 фунтов, досталось Сапеге, который подарил его Марине Мнишек.[41]

Покров на мощи Леонтия, датированный 1514 годом, вложен в собор Василием III, вероятно, в память о посещении Ростова в 1511 году,[42] когда великий князь со своей первой супругой Соломонией Сабуровой совершал паломничество по русским городам и монастырям, моля местных святых о даровании наследника. Печальная судьба великой княгини общеизвестна. Не сумев подарить Василию III наследника, она была насильно пострижена в монахини и сослана в 1526 году в Суздальский Покровский монастырь.[43]

Выполнение покрова 1514 года в „светлице" Соломонии Сабуровой не внушает никаких сомнений. Произведение обнаруживает удивительную стилистическую близость к целому ряду памятников шитья, вышедших из этой мастерской. Одним из них является покров на раку мощей преп. Кирилла Белозерского в собрании Государственного Русского музея в Ленинграде, имеющий вкладную надпись с датой (1514).[44] Это произведение вышло из мастерской Соломонии Сабуровой в один год с рассматриваемым покровом. По предположению высказанному в литературе Н. А. Маясовой, в мастерской той же великой княгини исполнена пелена с изображением преп. Кирилла Белозерского со сценами жития по кайме, в том же

[36] Ср. изображения св. Леонтия на иконе из с. Уславцева, первой половины XVI века, (Инв. № Ц-924/137), а также на пелене XVI века. — Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 26, таб. 41.

[37] См.: В. И. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. Москва, 1952; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, т. I, стр. 329 сл., рис. 212—223, 226—232.

[38] О Леонтии см.: Житие св. Леонтия, епископа Ростовского, с предисл. А. А. Титова. Москва, 1893; В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. Москва, 1871, стр. 3—22; Д. А. Корсаков. Меря и Ростовское княжество. Казань, 1872, стр. 87—88; Н. Барсуков. Указ. соч., стб. 323—324; М. В. Толстой. Жизнеописания угодников божиих, живших в пределах нынешней Ярославской епархии. Ярославль, 1887, стр. 1—3; Н. Н. Воронин. Житие Леонтия ростовского и византийско-русские отношения второй половины XII в. „Византийский временник", XXIII 1963, стр. 23—46.

[39] „Православный Собеседник", 1858, ч. I, стр. 301. Во время археологических раскопок внутри Успенского собора. Н. Н. Ворониным были найдены обломки этой гробницы. — Н. Н. Воронин. Археологические исследования архитектурных памятников Ростова. „Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области, I. Древний Ростов". Ярославль, 1958, стр. 9.

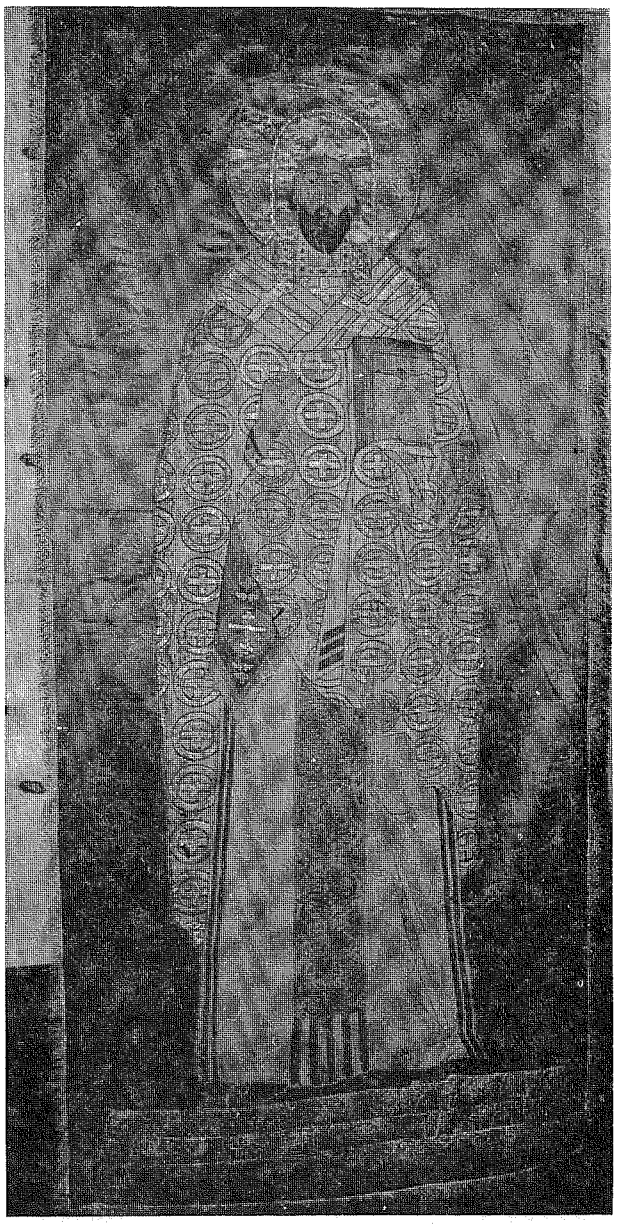
[40] А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 15; В. А. Талицкий. Указ. соч., стр. 13—15.

[41] Дневник Марины Мнишек. Русск. перевод с предисл. А. А. Титова. Москва, 1908, стр. 49.

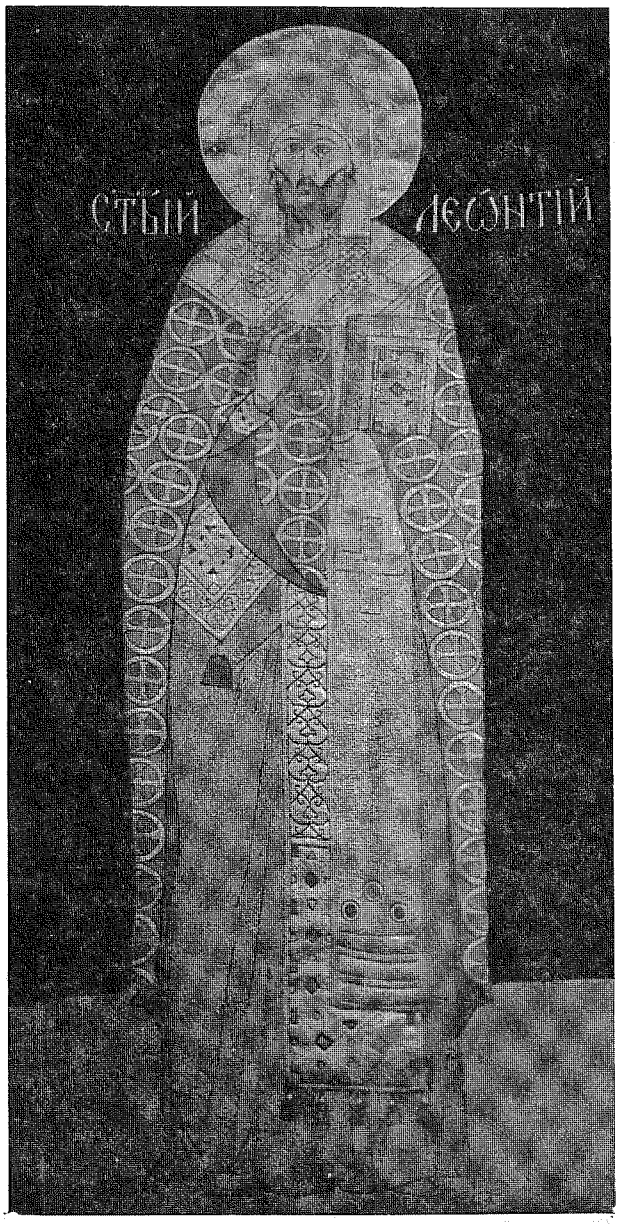
[42] Вторично Василий III побывал в Ростове в 1529 году. А. А. Титов. Кремль Ростова Великого. Москва, 1905, стр. 11.

[43] Н. Барсуков. Указ. соч., стб., 534—539; Н. И. Ушаков. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир 1913, стр. 212.

[44] Ю. А. Лебедева. Каталог древнерусского шитья собрания Государственного Русского музея (рукопись, 1957 г.).



4 Св. Леонтий Ростовский. Надгробный покров, 1514 г.




5 Св. Леонтий Ростовский. Надгробный покров, середина XVI в.

музейном собрании,[45] по манере шитья очень близкая обоим покровам датированным 1514-м годом. Сходны по стилю и по манере выполнения покрову Леонтия 1514 года и такие более поздние произведения мастерской шитья Соломонии Сабуровой как покров с изображением преп. Сергия Радонежского — вклад Василия III 1525 года[46] и пелена „Явление Богоматери преп. Сергию" — вклад Соломонии Сабуровой в Троицкий монастырь.[47] К их числу следует отнести и покров с изображением преп. Евфросинии Суздальской, возможно, выполненный Соломонией уже сосланной в Покровский монастырь в Суздале.[48] Таким образом, ростовский покров с изображением св. Леонтия является одним из произведений лицевого шитья вышедших из великокняжевской мастерской Соломонии Сабуровой.[49] Наиболее ранний известный нам памятник шитья этой мастерской (покров с изображением митрополита Петра) относится к 1512 году.
Другой покров с изображением св. Леонтия, поступивший в музей в 1922 году из того

[45] Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 26, табл. 40.

[46] Н. А. Маясова. Художественное шитье. „Тройце-Сергиева лавра. Художественные памятники", стр. 126, табл. 145, 149.

[47] Там же, стр. 125—126, табл. 150, 151; ее же. Древнерусское шитье, стр. 25—26, табл. 38, 39.

[48] А. И. Антонова. Новый памятник художественного шитья XVI века. „Культура Древней Руси". Москва, 1966, стр. 26—29.

[49] Эта атрибуция, предложенная нами в 1967 году, принята в книге Т. В. Николаевой: Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., стр. 72.

же собора в Ростове,[50] как и произведение мастерской Соломонии Сабуровой, дошел в сильно переделенном виде (рис. 5). Фигура святителя, шитая шелками и золотными нитями, переложена на новый темновишневый бархат, при чем были утрачены кайма с текстом гимнов и вкладная надпись — обычные принадлежности надгробных покровов. Леонтий изображен в рост, в епископском облачении, с Евангелием в левой руке. Правой рукой он двуперстно благословляет. Фелонь шита зеленым шелком с желтоватым оттенком, с серебряными крестами в золотых кругах. Поле фелони выполнено косым швом, круги — швом „городок простой". Розового цвета испод фелони шит швом „клетчатый городок". Поверх фелони, по обычаю, одет шитый серебряными нитями „в прикреп" выполнены золотыми нитями швом „клопчик в три нити", как и кресты на фелони; на конце омофора нашиты три золотых полосы и три небольших разноцветных кружка. Позем и подризник сплошь зашиты „сканным шелком", спряденным с золотной нитью; складки на подризнике обозначены тонкими красными линиями. Епитрахиль шита золотными нитями „в косой ряд", с треугольниками и квадратами зеленого, голубого и розового цветов; выше — епитрахиль покрывает ланцетовидный орнамент. Привешенная к поясу палица, украшенная сходным по характеру узором, выполнена швами „ягодка простая" и „косой ряд простой", а ее китица — „городок простой". Голова Леонтия в серебряном куколе, воскрытия которого спускаются на омофор, окружена нимбом, шитым золотой нитью швом „денежка с ягодкой", с жгутом по краям. Мы, по возможности, довольно подробно перечисляем примененные при выполнении покрова типы швов, чтобы можно было наглядно представить те существенные изменения, которые происходят в технологии шитья в московских великокняжевских мастерских. До недавнего времени принято было считать, что для московского шитья раннего времени характерно только шелковое. Теперь, после опубликования палицы 1439 года,[51] можно утверждать, что было распространено в Москве и золотное шитье, хорошо известное по памятникам Византии,[52] Сербии[53] и Румынии.[54] Было оно известно также Киеву[55] и Новгороду[56] уже с домонгольской эпохи. Поэтому отнесение упомянутой исследовательницей так называемой „голубой плащаницы" начала XV века и плащаницы 1456 года (вклада Василия II) к числу московских произведений[57] нам пока представляется не совсем убедительным. При этом следует также учитывать, что пока окончательно не опровергнуто до сих пор принятое в науке мнение о новгородском происхождении таких первоклассных памятников русского золотного шитья как хоругвь с изображениями лоратных архангелов (первой половины XIV века)[58] и покров на престол с изображениями Деисуса и евангелистов (конца XIV века),[59] версию о возможном их московском исполнении мы не можем принять как безусловную. Таким образом, несмотря на то, что теперь нам известен датированный образец московского золотного шитья середины XV века, все же наше представление об эволюции стиля лицевого шитья XVI века существенно не меняется. Наростание использования золотных нитей в московском шитье наблюдается примерно с первой четверти XVI века. Во всяком случае, эта тенденция к середине указанного столетия становится заметной.

Теперь вернемся к покрову Леонтия, который в настоящее время не имеет датирующей надписи. Следует прежде всего отметить, что выразительное с тонкими чертами лицо святителя, как и на покрове 1514 года, шито мелкими стежками атласного шва „по форме". Хорошо подобраны тона шелков телесного цвета; затененные части лица шиты коричневыми нитями. Темным шелком выявлены контуры глаз, носа, бровей. Пропорциональная, несколько удлиненная фигура, живая, естественная поза, золототканные с яркими разноцветными прикрепами одежды, лицо с легкой моделировкой — всё это черты, которые, по определению Н. А. Маясовой, характерны для произведений вышедших из мастерской княгини Евфросинии Старицкой.[60] Золото

[50] Инв. № Ц-922/752. Размер 144 × 71 см.

[51] Н. А. Маясова. Памятник московского золотного шитья XV века. „Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв." Москва, 1970, стр. 488—493.

[52] P. Johnstone. Op. cit., Pl. 1—14, 51, 52, 85—89, 93, 95—96, 99—100.

[53] Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. С.—Петербург, 1902, стр. 244—246, табл. XXXIX; Д. Стојановић. Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века. Београд, 1959, стр. 41—48, 50—52, 54—56, табл. 1—19, 21.

[54] M. A. Musicescu. Broderia medievală Românească. București, 1969, p. 28—35, fig. 2—45.

[55] М. О. Новицька. Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями. „Археологія", XXIV, 1970, стор. 88—98.

[56] А. Н. Свирин. Указ. соч., стр. 24—27; Б. А. Рыбаков. Русское прикладное искуство X — XIII веков. Ленинград, 1971, рис. 119.

[57] Н. А. Маясова. Памятник московского золотного шитья XV века, стр. 492; ее же. Древнерусское шитье, стр. 9—10.

[58] D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin und Leipzig, 1933, S. 117, Taf. 65a.

[59] В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. Москва-Ленинград, 1947, стр. 129; А. Н. Свирин. Указ. соч., стр. 27.

[60] Н. А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких. „Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника", 3, 1960, стр. 56.

здесь уже играет роль не столько цветового пятна, сколько драгоценного материала — особенность произведения русского шитья с середины XVI века.[61]
Манера шитья покрова Леонтия напоминает известный памятник середины XVI века — плащаницу 1561 года Старицких,[62] а также связанные с мастерской упомянутых князей два покрова с изображениями епископов Иоанна (1578) и Феодора (1581) в собрании Суздальского музея,[63] покров 1569 года с изображением Сергия и Никона Радонежских.[64] Но особенно близки по исполнению рассматриваемому памятнику вышедшие из мастерской первой жены Ивана Грозного царицы Анастасии Романовны катапетасма для монастыря Хиландарь на Афоне (1556)[65] и покров с изображением Голгофского креста и скорбящих ангелов в Загорском музее (1557).[66] Катапетасма в Хиландаре имеет изображение стоящего в рост Христа в виде „Великого Архиерея" с предстоящими в молении Богоматерью-царицей и Иоанном Предтечей. По кайме расположены медальоны, напоминающие известные нам на плащаницах Старицких,[67] с изображениями Богоматери „Знамение", пророков, апостолов, святителей, мучеников и преподобных; особо следует оговорить присутствие изображений русских и сербских святых, а также преп. Иоанна Лествичника и преп. Анастасии — патронов Ивана Грозного и Анастасии Романовны. Хотя названная катапетасма явно выполнена под воздействием хранящейся в том же Хиландарском монастыре сербской катапетасмы 1399 года монахини Евфимии, вдовы деспота Иоанна Углеши, в ней так много характернейших черт русского лицевого шитья, что есть все основания рассматривать это произведение в качестве наиболее яркого образца произведений придворной московской мастерской середины XVI века. Покров 1557 года, с преобладающим в нем орнаментальным шитьем, обнаруживает меньше данных для его сопоставления с покровом Леонтия в Ростове.[68]
Покров с изображением Леонтия в собрании Ростовского музея (рис. 5) по своим стилистическим особенностям может быть отнесен к числу произведений мастерской царицы Анастасии Романовны и датирован серединой XVI века. Не исключено, что покров выполнен после посещения Иваном Грозным и царицей Анастасией Ростова в 1553 году, когда они молились у гроба Леонтия.[69]
Иван Грозный приезжал в Ростов несколько раз. Вероятно, в первый свой приезд, в 1545 году, он пожаловал „даяние денежное" на строительство собора Богоявленского Авраамиева монастыря.[70] Собор был торжественно освящен 2 октября 1553 года, в присутствии вторично посетившего Ростов царя и его первой жены царицы Анастасии.[71] Новопостроенный храм был украшен Грозным „яко невеста".[72]

[61] Н. Е. Мнева. Шитье XVI — начала XVII века. „История русского искусства", Ш. Москва, 1955, стр. 676.

[62] Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 28. табл. 44—46.

[63] Ее же. Мастерская художественного шитья князей Старицких, стр. 62—63, табл. 14, 15.

[64] Её же. „Двойной покров" XVI века. „Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника", 2, 1958, стр. 25—30.

[65] В. В. Стасов. Заметки о древней русской катапетасме. „Известия имп. археологич. общества", IV. С.—Петербург, 1863, стб. 534—541; Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 246—248, табл. XL; его же. Лицевой иконописный подлинник, I. С. — Петербург, 1905, стр. 87—88, табл. 30; Fr. Kämpfer. Ivan Groznyi und Hilandar. »Jahrbücher für Geschichte Osteuropas«, N. F., Bd. 19, 1971, S. 499—519.

[66] Н. А. Маясова. Художественное шитье, стр. 126, табл. 152—153; Т. В. Николаева. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Ленинград, 1969, стр. 142. табл. 70.

[67] Н. А. Маясова. Мастерская художественного шитья Старицких, табл., 2, 3, 9.

[68] См. также: плащаницу 1552 года, вышедшую из мастерской Анастасии Романовны (С. Писарев. Две вышитые плащаницы Псково-Печерского монастыря. „Светильник", 1913, № 3, стр. 21—22, табл. II), покров с изображением преп. Кирилла Белозерского, 1555 года (Ю. А. Лебедева. Два памятника древнерусского шитья XVI века в собрании Русского музея. „Сообщения Гос. Русского музея", IV, 1956, стр. 54—55, рис. на стр. 55), покров с изображением преп. Никиты Переяславского, 1555—1560 годы (Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 27, табл. 43).

[69] И. Е. Забелин. Домашний быт русских цариц. Москва, 1901, стр. 275—276.

[70] А. А. Титов. Ростовский Богоявленский Авраамиев мужской монастырь Ярославской епархии. Сергиев Посад, 1894.

[71] Его же. Ростов-Великий, Ярославской губернии и его святыни. Путеводитель. Москва, 1909, стр. 43; его же. Святыни и древности Ростова Великого. Москва, 1911, стр. 17; И. Е. Забелин. Указ. соч., стр. 275—276. Совпадение дня освящения собора Авраамиева монастыря с годовщиной взятия Казани впоследствии породило легенду о сооружении храма в честь этого события. Так, М. В. Толстой, (Указ. соч., стр. 66), писал, что соборная церковь основана в 1552 году, Б. Эдинг, (Указ. соч., стр. 64—65), — что царь приказал построить над гробом Авраамия церковь своею казною „за отъятую от гроба преподобного трость богословлю, на победу и одоление Казанского царства". С. В. Бессонов относил постройку к 1554 году, (С. В. Бессонов. Ростов Великий. Москва, 1945, стр. 8). Наконец, М. А. Ильин датирует собор 1554—1556 годами, (История русского искусства, III, стр. 460, 466—468). Однако, дата освящения собора должна быть признана устойчивой. Совершенно очевидно, что в течение менее чем годичного срока собор не мог быть построен и полностью подготовлен к освящению. См. также недавно вышедшую статью: В. С. Баниге, А. Н. Милорадович. Памятник казанской победе в Ростове. „Краткие сообщения Института археологии АН СССР", 139, 1974, стр. 118—126.

[72] А. А. Титов. Ростов-Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 104.

Последнее посещение Иваном Грозным Ростова в 1571 году не было для него радостным. Незадолго до того, в 1570 году, он совершил поход на Новгород „усмирения ради". Окрестности Москвы опустошал крымский хан Девлет-Гирей. В мае 1571 года Грозный направился к Серпухову, навстречу неприятелю, но в критический момент многие опричники не вышли на государеву службу, и царь „тогда воротился из Серпухова, потому что с людьми собратца не поспел".[73] Мучимый подозрениями, что его выдадут хану, Иван Грозный оставляет столицу и едет в Ярославль. Но доехал он, очевидно, только до Ростова.[74] Получив известие об отступлении Гирея, Грозный отдал приказ о преследовании войск хана. В том же 1571 году по распоряжению царя были начаты работы по вышиванию покрова на гробницу ростовского святого Исидора Блаженного. Вполне возможно, что оба упомянутые события состоят между собой в прямой связи. Несколько раньше, в 1566 году, на средства Грозного была возведена над местом погребения Исидора зодчим Андреем Малым каменная церковь Вознесения.[75] Об Исидоре известно весьма немногое. Согласно краткого жизнеописания. Исидор был немцем или полабским славянином и исповедывал католичество. Обойдя несколько стран, он остался в России, где принял православие. Живя в Ростове, он получил широкую известность как юродивый и подвижник. Смерть Исидора последовала в 1474 году.[76] По сведетельству Н. Барсукова, Исидор был чтим уже в XV веке.[77] Иван Грозный упоминает его в числе великих русских чудотворцев, молитвам которых он приписывает взятие Полоцка в 1563 году.[78]

Начатый шитьем в 1571 году покров с изображением Исидора только лишь через четырнадцать лет был, наконец, закончен и послан в Ростов уже от имени сына Грозного — царя Феодора Ивановича и царицы Ирины.[79] Покров шит золотом и шелками (рис. 6). Исидор представлен в рост, со скрещенными на груди руками. Одежду его составляет рубище коричневого цвета. Лицо, руки, плечо, ноги шиты плотным „атласным швом" телесного цвета, с расположением стежков „по форме". Волосы и борода выполнены шелками коричневых тонов. Одежда шита золотой сканной нитью „в прикреп", с прикрепами коричневого цвета. В той же технической манере выполнен позем, с тем лишь различием, что прикрепы зеленого цвета. Окружающий голову нимб с рельефным растительным узором, шитым золотными нитями по настилу. Фон нимба шит швом „клопчик в четыре нити". Фигура Исидора дошла в сильно разрушенном виде, местами записанная масляной краской, нашитая на светлосинюю камку с крупным узором.[80] На новую основу перенесено и поясное изображение, в полукруге, благословлящего Христа (рис. 6). Его хитон шит золотой нитью „в клопец", гиматий — швом „черенок с ягодкой". Лицо и руки выполнены атласным швом „по форме".[81]
По краям покрова нашито две полосы с текстом вкладной надписи, читаемой в следующем виде: „с пѡ ] велѣне^ем
блгѡвѣрнг цр҃ꙗ гдр҃ꙗ и велико (г҃) кнзꙗ
Ивана Васи҃евича всеꙗ Рѹси самодръжца
начась (де(ла)тс(ꙗ) покров(?) Исидора(?)
Блажен(н)аго при в(л҃г)вно(м) гдре цр҃ѣ
и великоⷨ кнзе ѳеѡ^дре Иванѡвиче въсеꙗ

[73] А. А. Зимин. Опричнина Ивана Грозного. Москва, 1964, стр. 453.

[74] Там же, стр. 453. В опричнину Ростов не входил, а в Ростове насчитывалось всего 7 опричников. Там же, стр. 316, 356.

[75] В. Н. Иванов. Ростов Великий, Углич. Москва, 1964, стр. 110—112, рис. 35. Известен текст надписи на каменной доске, указывающей на постройку храма царской казной мастером Андреем Малым, при архиепископе Никандре. Очевидно, этот храм Никандр освятил незадолго до смерти, постигшей его 25 сентября того же 1566 года, когда он „пируя с друзьями своими", „был в пьянство погружен". Известно, что архиепископ Никандр пользовался особым расположением Грозного. Летопись изображает ростовского владыку как хитреца и бражника, любившего пожить „по вся дни светло". (Летопись о ростовских архиереях, С.—Петербург, 1890, стр. 10, 13; А. А. Титов. Ростовская иерархия. Материалы для истории русской церкви. Москва, 1890, стр. 57—59).

[76] Блаженный Исидор, Христа ради юродивый, ростовский чудотворец. Ярославль, 1884, стр. 17; М. В. Толстой. Жизнеописания угодников божиих, живших в пределах нынешней Ярославской епархии, стр. 34—37.

[77] Н. Барсуков. Указ. соч., стб. 231. О службе Исидору см.: Ф. Г. Спасский. Русское литургическое творчество. Париж, 1951, стр. 229—231. Житие Исидора Ростовского занесено в Минеи-Четьи митрополита Макария (О. В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник, стр. 280). Изображения святого встречаются крайне редко (см., наприм., В. Т. Георгиевский. Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины. Петроград, 1914, стр. 170, табл. XXXII).

[78] Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. I. С.—Петербург, 1841, стр. 320.

[79] Инв. № Ц-922/601. Размер 171 × 88 см. Покров обнаружен Д. А. Ушаковым в ризнице церкви Вознесения в Ростове в очень плохом состоянии. В фондах Ростовского музея хранится еще второй покров Исидора Блаженного (Инв. № Ц-922/600), шитый шелками и золотной нитью. Изображение имеет следы позднейших реставраций. В верхней части покрова поясная фигура Саваофа.

[80] В конце 1967 года покров был отправлен в Москву в Центральную Гос. реставрационную мастерскую им. И. Э. Грабаря, где был восстановлен М. П. Рябовой. Прилагаемый к статье снимок воспроизводит покров до реставрации (рис. 6).

[81] Шитый покров на раку Исидора упомянут А. А. Титовым в числе древних предметов церкви Вознесения, (А. А. Титов. Описание Ростова Великого. Москва, 1891, стр. 76), но о каком покрове идет речь, неясно.

Ꙋси самодръ(ж)це // и при]благовѣрнои
цѣце и великои кнгнѣ Иринѣ лѣта ≠ЗЧГ
во второе лѣто господарьства его . . .
Блаженнаго (И)сидора Х҃а ꙋ҃ди Ꙋродиваго
Ростовскаго чю҃творца лѣта ≠ЗѦѲ и ноние
совръше(нь) бысть при сне".[82] Судя по всему, приведенная выше надпись первоначально находилась в нижней части покрова, где обычно принято было помещать вкладную надпись, в то время как по кайме шились тексты гимнов в честь изображенного на покрове святого.

Едва ли может подлежать сомнению, что покров с изображением Исидора Блаженного, как и рассмотренные выше покровы на гробницу Леонтия, также вышел из придворных московских мастерских шитья[82a]. По продолжительности работ он представляет несколько необычное явление (1571—1585), но, вероятно, это является следствием событий, задержавших и изготовление покрова с изображением Сергия и Никона Радонежских еще на более продолжительное время (1569—1592).

В качестве стилистических аналогий для покрова Исидора Блаженного можно назвать два таких датированных памятника как покров с изображением преп. Александра Свирского (1581)[83] и покров с изображением преп. Никона Радонежского (1587).[84] Все названные произведения шиты очень искусно. Лица с тонкими чертами, чуть оттененными серым шелком. Но несмотря на техническое совершенство, эти покровы по силе эмоционального воздействия заметно уступают вещам вышедшим из мастерских Соломонии Сабуровой и Анастасии Романовны.

Примерно в те же годы, когда был закончен покров с изображением Исидора Блаженного, выполнен покров на гробницу преп. Авраамия Ростовского — основателя Богоявленского монастыря[85] (рис. 7).

[82] Эту надпись в реконструированном виде мы читаем:

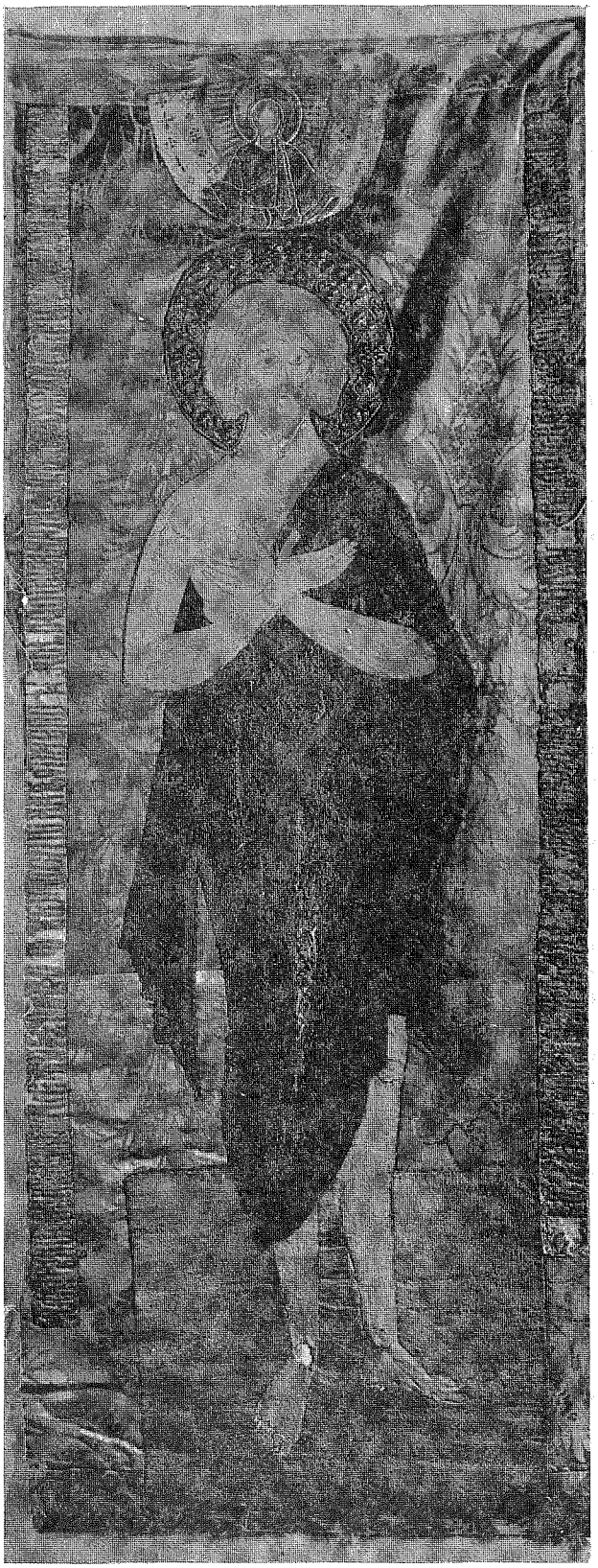
"Лѣта ≠ЗѦѲ повелѣнеем благовѣрнг цр҃аг гдр҃а и велико(г) кнзга Ивана Васи҃евича всеа Ꙋси самодръжца начась де(ла)тс(ꙗ) покров (?) Исидора (?) Блажен(н)аго Х҃а ꙋ҃ди Ꙋродиваго Ростовскаго чю҃творца и ноние совръше(нъ) бысть при сне (его) при б(лг)верно(м) гдре црѣ и великом кнзе Ѳеод(о)ре Ивановиче въсеа Ꙋси самодръ(ж)це и [при] благовѣрнои цѣце и великои кнгнѣ Иринѣ лѣта ≠ЗЧГ во второе лѣто господарьства его".

[82a] Не исключеноч, что это произведение выполнено в мастерских Годуновых. Об их деятельности см.: Н. А. Маясова. Кремлевские „Светлицы" при Ирине Годуновой. „Гос. Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования; II, 1976, стр. 39—61.

[83] В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. Москва, 1967, стр. 62, рис. 57.

[84] Н. А. Маясова. Художественное шитье, стр. 130, табл. 159.

[85] Инв. № Ц-921/849. Размер 179 × 100 см.



6 Исидор Блаженный. Надгробный покров, 1571—1585 гг.

Авраамий, как и Леонтий, считался в Ростове одним из наиболее почитаемых святых. Согласно житийных сказаний, он прибыл в Ростов из Чухломы во второй половине XI века, когда жители Чудского конца Ростова еще покланялись языческому

7 Плащаница, 1600 г.

богу Велесу.[86] Сокрушив его изваяние, Авраамий на месте капища основал монастырь.[87] Ряд различных несообразностей и противоречие источников давали повод Е. Е. Голубинскому относить жизнь Авраамия не к XI, а к XIV веку. Его память начинает отмечаться в святцах лишь с XV века. Предполагается, что тогда же составлено и житие, согласно которого, действие происходит при князе Владимире и его сыне Борисе — с одной стороны, в то время как, с другой, — великий князь сидит во Владимире на клязьме, а Авраамий является архимандритом. Е. Е. Голубинский остроумно отожествлял св. Авраамия с игуменом ростовского Богоявленского монастыря Авраамием, по прозванию Низким, жившим в конце XIV века и путешествовавшим вместе с митрополитом Пименом в Константинополь, что и могло послужить основой для житийного рассказа о предстоявшем св. Авраамию чудесном путешествии в Царьград. Назывались и возможные источники жития, из которых уясняются почти все подробности. Таким образом, на долю исторического зерна повествования остается лишь факт игуменства Авраамия в ростовском Богоявленском монастыре и столкновение с князем, а также борьба против какого-то языческого суеверия.[88]

Рассматриваемый покров с изображением Авраамия представляет старца в мантии коричневого цвета, шитой швом „в раскол". Спереди из-под мантии виден голубой аналав. Нижная одежда шита крученым шелком песочного цвета. Правой рукой Авраамий благословляет, в левой — держит свиток. Строгое лицо обрамляет большая окладистая борода. Голова Авраамия окружена широким золотым нимбом с рельефным растительным узором в виде спиральных завитков. Контуры изображения обведены черными линиями, шитыми шелком „в прикреп" (в виде жгута). Лицо и руки выполнены атласным швом тонким крученым шелком телесного цвета. Брови, абрис лица шиты коричневым шелком, с мягкими свето-теневыми переходами.

[86] О культе Велеса в Ростове см.: А. А. Титов. Велесово дворище и легенда о жреце Киче. Москва, 1887; его же. Ростовский уезд Ярославской губернии, стр. 78, 80, 116—117.

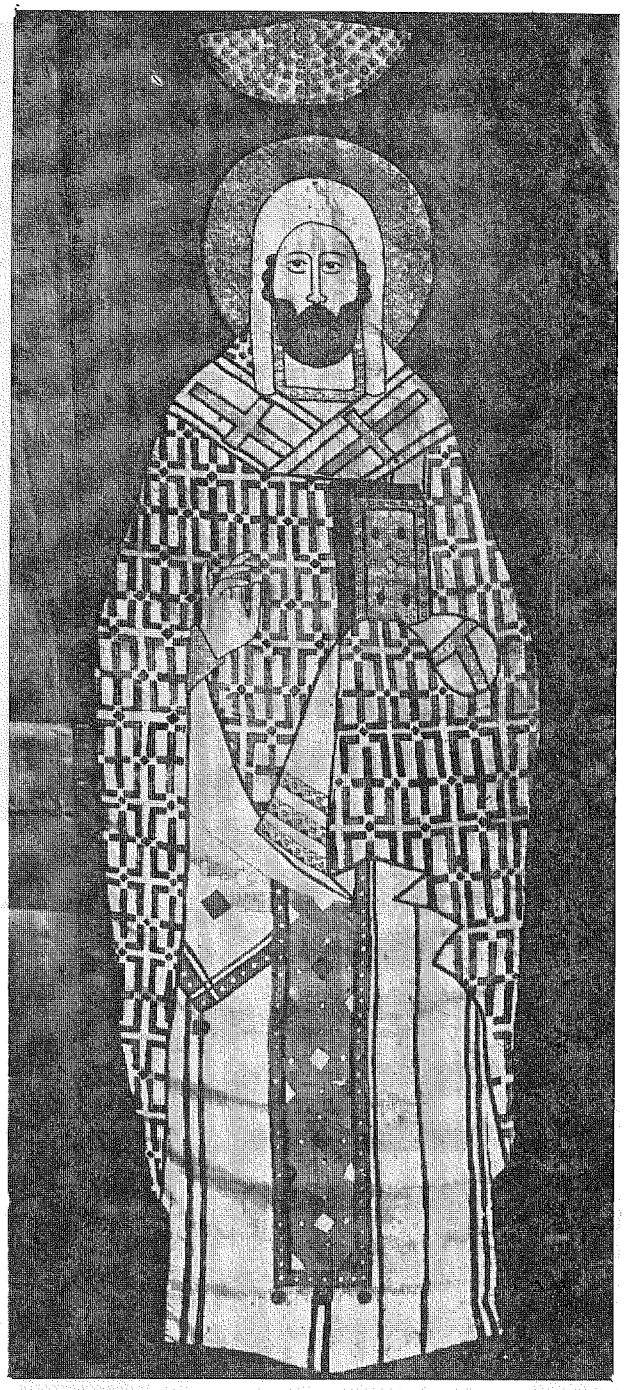
[87] Об Авраамии см.: Н. Барсуков. Указ. соч., стр. 1—2; М. В. Толстой, Жизнеописания угодников божиих, живших в пределах нынешней Ярославской епархии, стр. 82—85; К. Д. Головщиков. Деятели Ярославского края, 1. Ярославль, 1898, стр. 46—48; А. А. Титов. Житие преп. Авраамия Ростовского. Сергиев Посад, 1908; Е. Голубинский. История русской церкви, 1/2). Москва, 1904, стр. 763—774.

[88] А. В. Карташев. Очерки по истории русской церкви, 1. Париж, 1959, стр. 153.

Покров утратил первоначальный фон и обрамляющую кайму.[89] По техническим приемам произведение может быть отнесено к последней четверти XVI века. Несмотря на то, что по стилю он обнаруживает точки соприкосновения с покровом Никона Радонежского, 1587 года, вложенным царем Федором Ивановичем в Троице-Сергиев монастырь,[90] по исполнению он грубее, а рисунок лишен того изящества, которым отмечены произведения придворных мастерских.

В музее хранится еще один покров с изображением Авраамия, с шитым по кайме текстом тропаря, тот самый, который монастырское предание считало вкладом Ивана Грозного.[91] Однако приемы выполнения лица, рук, толстые черные контуры, отмечающие складки одежд, эпиграфические особенности вязи шитого по кайме тропаря говорят о его более позднем происхождении. Покров целиком зашит золотной нитью „в прикреп". Черты лица сухие, а общий тон нитей бледный. В живописи эти особенности, как считал В. Т. Георгиевский, наиболее проявляются в иконах конца XVII — начала XVII века.[92] Вероятно, указанным временем следует датировать и этот покров.

Единственным датированным произведением лицевого шитья конца XVI века в собрании Ростовского музея является плащаница,



8 Св. Леонтий Ростовский. Надгробный покров, конец XVI — начало XVII в.

вложенная конюшим боярином Дмитрием Ивановичем Годуновым в 1600 году[93] (рис. 8). Вкладчик плащаницы, — известный коллекционер и меценат XVI века, — был родным дядей царя Бориса Годунова.[94] Его вклады в большом количестве находятся в ризницах Троице-Сергиевой лавры и Ипатьевского монастыря в Костроме. О том, что данная плащаница исполнена для Богоявленского Авраамиева монастыря

[89] Фигура была нашита на голубую атласную ткань, с вышитой серебряными нитями надписью и с серебряными кружевными позументами по краям. В XIX веке этот покров был набит на южные двери иконостаса, (Д. Эдинг. Указ. соч., стр. 66). В настоящее время, после реставрационных работ, фигура перенесена на тонированный холст.

[90] Н. А. Маясова. Художественное шитье, табл. 159—160.

[91] И. Н. Богословский. Путеводитель во Ростовскому музею церковных древностей. Москва, 1911, стр. 24; Д. А. Иванов. Спутник по Ростову Великому. Ростов, 1912, рис. на стр. 68; Б. Эдинг. Указ. соч., стр. 66. Известен еще один покров XVI века с изображением Авраамия, находившийся в прошлом столетии во Флоренции и, по всей видимости, похищенный из монастыря в Смутное время. Авраамий на нем представлен в обычном иконографическом типе. В нижней части покрова вкладная надпись:

"Повелѣніемъ благоїрнаго государя царя и великого князя Ѳеодора Ивановича всеа Рѹси самодержца и е(го) благовѣрные цръцы и великое княгини Ирины ихъ Бгмъ дарованной дщери благовѣрные цръвны и великие княжны Ѳеодосьи здѣлан си покров Авраамия игѹмена Бгоявленъского монастыря Ростовъского чюдотворца. РК".

Об этом покрове 1594 года см.: А. Орешников: Шитый покров на мощи св. Авраамия Ростовского, находящийся во Флоренции. „Археологические известия и заметки", 1894, № 1, стр. 44—47.

[92] В. Т. Георгиевский. Суздальский Ризположенский женский монастырь. Владимир, 1900, стр. 96. Ср. также покров 1594 года с изображением препп. Петра и Февронии Муромских. Н. Осмоловская. Ценный памятник древнерусского искусства. „Искусство", 1966, № 6, стр. 67—69.

[93] Инв. № Ц-921/320. Размер 138 × 212; см. А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 121—122, рис. 17

[94] О нем см.: А. Б. Лобанов-Ростовский. Русская родословная книга. С.—Петербург, 1895, стр. 146.

в Ростове, говорит изображение под центральной композицией Оплакивания Христа Богоявления, а в одном из медальонов каймы — Авраамия Ростовского, рядом с которым фигуры великомученика Димитрия и преп. Матроны — патронов вкладчика и его жены. Кроме того, на кайме помещены изображения Саваофа, пророков, вселенских и русских святителей. Из русских святителей представлены Леонтий, Исаия и Игнатий Ростовские, а также московские митрополиты Петр, Алексей и Иона. Вкладная надпись, шитая в нижней части центральной композиции, не сохранилась, но год выполнения произведения устанавливается по ее довольно хорошо различимым следам.
В настоящее время вокруг каймы с изображениями Богоявления, Саваофа и святых существует еще добавленная при возобновлении плащаницы в начале прошлого столетия надпись, воспроизводящая текст удивительно поэтичной надгробной песни: „Заходиши подъ землю, Спасе, Солнце Правды: тѣмже рождшая тя Луна печальми затѣѣваеть, вида твоего лишаяся“,[94a] а также сообщает: Сія плащаница приложена въ царствованіе Бориса Феодоровича отъ конюшаго его боярина Димитрия Ивановича Годунова, а возобновлена въ 1814 году“.
Шитье плащаницы выполнено по зеленой камке шелками, а также золотыми и серебряными нитями, находящими здесь самое широкое применение. Разноцветные прикрепы, расположенные в определенном порядке, образуют сложные узоры. Шелка телесного цвета отличаются бледностью, лица и фигуры — некоторым схематизмом. Центр композиции занимает изображение фигуры лежащего Христа, над которым склонились оплакивающие его матери и ученики.
Расшитые „воздухи“, получившие впоследствие наименование плащаниц, первоначально носили на „Великом входе“, на литургии.[95] Несли такой „воздух“ на главах. В XVI веке в русских храмах такие „воздухи“ стали носить и во время входа с Евангелием на утрени Великой Субботы.[96] И только в следующем столетии плащаница уже выносилась на середину храма, как это принято делать до сих пор.
Плащаница Д. И. Годунова, сохраняя тип монументального „воздуха“, по уровню исполнению значительно уступает знаменитым „воздухам“ вышедшим в XVI веке из мастерской княгини Евфросинии Старицкой. В сегменте неба с разноцветными облачками плащаних Е. Старицкой, кроме изображения Святого Духа в виде голубя и померкнувших небесных светил, представлены диски рипид с херувимами. Эти рипиды держат в руках ангелы. Аналогичные диски рипид можно видеть и в шитье плащаницы Д. И. Годунова в Ростовском музее, но так как фигуры ангелов отсутствуют, положение наверший рипид в сегменте неба остается не совсем понятным. Используя в качестве образца более ранние произведения, годуновское шитье не всегда доносит смысл тех или иных деталей. При таком положении вещей оно оказалось не в состоянии составить новый этап в развитии этого вида искусства, хотя и дало ряд таких первоклассных произведения как индития и „жемчужная“ пелена Ксении Годуновой. Характерными особенностями годуновского шитья являются ясно выявленна симметрия композиции и равновесие масс, спокойные, ясные тона прикреп, тонкость и классичность рисунка, обилие жемчуга и драгоценных камней. Возможно, что были такие украшение и на ростовской плащанице.
Рассмотренному произведению по стилю и по техническим особенностям близка подвесная пелена из Успенского собора в Ростове с изображением Николы Можайского.[97] Среднее изображение шито по темно-песочному атласу. На пелене представлен Никола, стоящий на двуступенчатом возвышении под килевидной аркой на колонках. В его поднятых руках меч и модель окруженного стенами храма, по-видимому, символизирующая город. Фиолетовая фелонь святителя украшена золотыми и серебряными крестами. В шитье широко применены золотные нити. Нимб по окружности и контуру головы сплошь обнизан круглым ровным жемчугом. Мелким жемчугом украшены ворот, поручи, цата на груди. Вокруг центрального изображения расположено восемнадцать житийных клейм. По манере исполнения это произведение лицевого шитья чрезвычайно близко напоминает пелену с изображением Иерусалимской Богоматери, вышитую в 1580—1584 годах Марией Нагой — последней женой Ивана Грозного.[98]
Возможно, что концом XVI века следует датировать и изображения двух херувимов и восьми диаконов с кадилами в руке, нашитые на поздний орарь в виде голубой муаровой ленты, поступивший в музей в 1926 году из Богородице-Рождественской церкви с. Приимкова, близ Ростова.[99]
Упомянутые фигуры интересны тем, что как бы воскрешают забытые традиции

[94a] Похвалы на утрени Великой Субботы, 96.

[95] Л. Мирковић. Две српске плаштанице из XIV столећа у Хиландару. „Гласник Скопског Научног друштва“, књ. XI (Од. друштвених наука), 1932, стр. 116.

[96] А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI веке. Казань, 1884, стр. 216—217.

[97] Инв. № Ц-921/524. Размер 55 × 48,5 см. А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 26.

[98] В. Борин. Памятник золото шитья: пелена XVI в. царицы Марии Феодоровны Нагих. „Светильник“ 1915, стр. 70—71, табл. после стр. 70.

[99] Инв. №-926/63. Размер 251 × 9,8 см.

XV века. Лица диаконов шиты „в раскол", золото заменяют шелка. Только сложные швы одежд убеждают в том, что убеждают в том, что исполнение произведения, от которого мы имеем только фрагменты, следует относить к более позднему времени, чем это можеть казаться на первый взгляд. Последним памятником лицевого шитья зрелого XVI века, который мы рассмотрим в этой статье, является покров с изображением св. Леонтия, до 1924 года находившийся на его гробнице в ростовском Успенском соборе[100] (рис. 9). Шитая по серовато-лиловому шелку, фигура впоследствии перенесена на брусничного цвета фон, с зеленого атласа каймой. Над фигурой Леонтия сегмент шитья, изображающего небо с лучами и звездами. Леонтий облачен в белого цвета фелонь-полиставрий с коричневыми крестами и украшенный золотыми крестами омофор; на голове белый куколь.[101] Подризник имеет „источники" лилового цвета; епитрахиль золотистого тона, с шитыми шелками ромбиками, иммитирующими драгоценные камни. Аналогично орнаментирована и палица на правом бедре. Золотная нить применяется ограниченно: для нимба, крестов и позументов на омофоре, поручи, оклада Евангелия. Одной из существенных особенностей изображения является его подчеркнутая графичность. В рисунке фигуры, в линейной передаче тонких черт лица, в характере контура пальцев рук, головного убора всюду проявляется отмеченная тенденция. В этом отношении покров с изображением Леонтияа Ростовского можно сопоставить с так называемым охранным знаменем Сапеги, относимым уже к началу XVII века.[102]

*2. Шитье мастерской Марии Луговской.*

Среди преобладающих в ризницах ростовских церквей произведений строгановского шитья XVII века несколько неожиданно выделилась группа вещей с вкладными надписями княгини Марии Михайловны Луговской. Род ростово--ярославских князей Луговских известен с XIV столетия[103], но фактические данные настолько тесно сплелись в письменной традиции с поэтическим вымыслом легенд, что трудно теперь выделить сведения, за достоверность которых можно поручиться. Не разбирая различные подробности из семейной хроники Луговских, отметим лишь, что в XVII веке этот древний род выдвинул несколько незаурядных личностей. Это — известный государственный деятель думный дьяк Томила Луговской[104] и одна из образованнейших женщин своего времени — стольница Ирина Михайловна Мусина--Пушкина, урожденная Луговсая.[105] Ее дальним родственником, происходившим из того же рода князя Андрея Луговки, был внук Томилы Луговского дьяк Алексей Иванович Луговской — предполагаемый автор сочинений о суде над патриархом Никоном, о походах царя Алексея Михайловича в Польшу и Литву и о присоединении Киева и Украины.[106] в 1654 году он, по каким-то непонятным причинам, оставляет государственную службу и, переселившись в Ростов, где ему принадлежала слободка в Стефановской сотне, начинает вести жизнь частного лица, преимущественно проводя время в своей вотчине Угодичах.[107] С именем жены Алексея Луговского, Марии, связано несколько произведений сюжетного шитья, являющихся ее вкладами.
Наиболее ранним среди них является палица с изображением Деисуса (рис. 9).[108] Палица традиционной ромбовидной формы, вышитая золотом, серебром и шелками. На ней исполнена фигура сидящего на престоле Спаса с предстоящими в молении Богоматерью и Иоанном Предтечей; в углах вышиты изображения шестикрылых херувимов. Восседающий на массивном троне с подножием Спас представлен в более крупном масштабе. Обеими руками он поддерживает стоящее у него на коленях раскрытое Евангелие. Одежды Спаса выполнены золотыми нитями с зеленой шелковой прикрепой. У Богоматери и Предтечи нижние одежды шиты серебряными нитями, верхние — золотыми. Фигуры размещены очень близко по отношению друг к другу, отчего композиция издали воспринимается как единое цветовое пятно. Лица и открытые части тела вышиты крученым шелком телесного цвета мелкими стежками атласного шва, положенными „по форме". Трактовка лиц с большими навыкате глазами графичная, с обозначением

[100] Инв. №-924/123. Размер 208 × 98 см. Покров подложен синей крашениной.

[101] Крест на куколе, имеющий в настоящее время прорез, по всей видимости был украшен драгоценными камнями или же имел нашитый золотой крест.

[102] Н. А. Маясова. Древнерусское шитье, стр. 32—33, табл. 54.

[103] А. Титов. Предания о ростовских князьях. Москва, 1885, стр. 14.

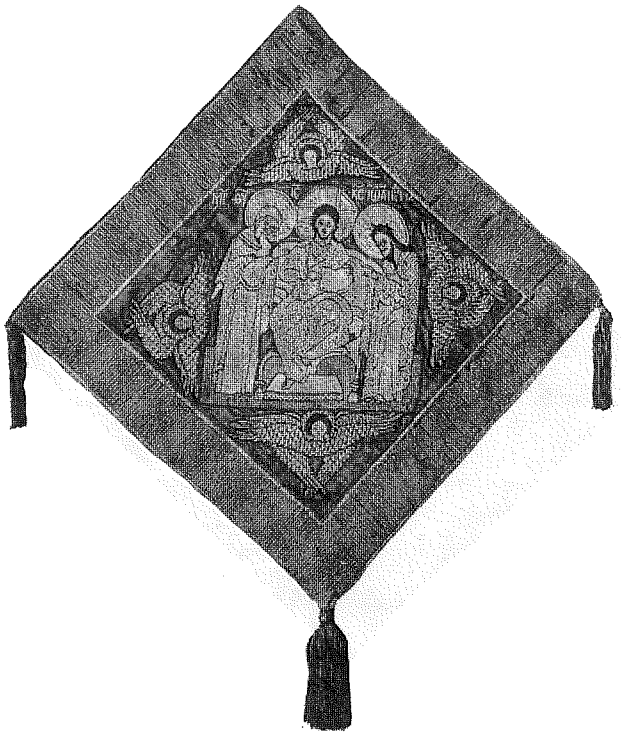
[104] Его же. Ростовский уезд Ярославской губернии, стр. 83—84.

[105] А. Артынов. Повесть о стольнике Алексее Богдановиче Мусине-Пушкине и княжне Ирине Михайловне Луговской. — Ленинград, ГПБ, собр. А. А. Титова, № 3492; А. Титов. Предания о ростовских князьях, стр. 94—102; его же. Ростовский уезд, стр. 84; Б. Эдинг. Ростов Великий, Углич. Москва, 1914, стр. 34.

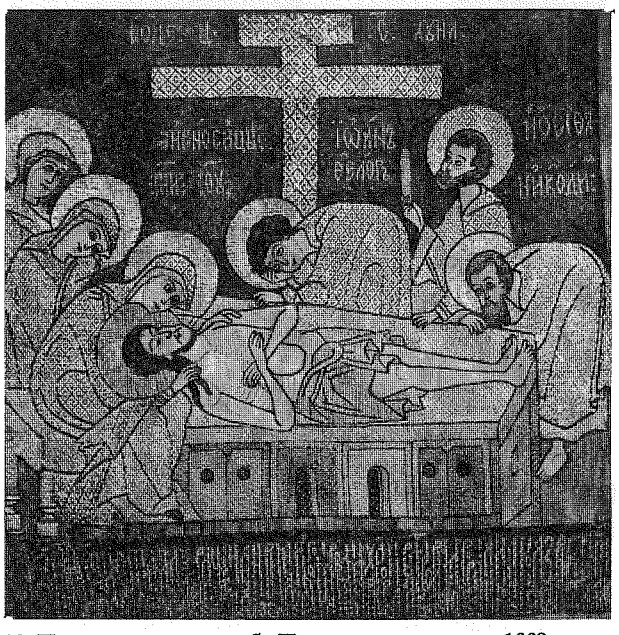
[106] архим. Леонид (Кавелин). Дьякон Луговской, по Татищеву писатель XVII века, и его сочинение о суде над патриархом Никоном. С.—Петербург, 1885.

[107] А. Титов. Предания о ростовских князьях, стр. 96; Дозорные и переписные книги древнего города Ростова. Москва, 1880, стр. VI; о местоположении слободки см. экспликацию приложенного к изданию плана Ростова.

[108] Инв. № ЯК-1039, Размер 58 × 57 см.



9 Деисус. Палица, 1662 г.



10 Положение во гроб. Подвесная пелена, 1663 г.

контуров тонкой линией черного цвета. Сходным образом обозначены и складки одежд. Волосы шиты коричневым шелком, с черной разделкой прядей. Надписи выполнены серебряными нитями. Середину палицы, с перенесенными позднее на новый алаго цвета атлас изображениями, окружает кайма зеленого репса с шитыми золотной нитью плотной, сложного рисунка вязью текстом тропаря Нерукотворному образу Спаса [109] и вкладной надписью: „Лета 7170 (1662) июня в день приложила сию полицу к Всемилостивому Спасу на Пески Алексеева жена Ивановича Луговского Мария Михаловна по родителях своих". На нижнем и боковых углах по разноцветной шелковой кисти, на верхнем — медный крючек для подвешивания палицы к поясу. Из употреблявшихся мастерицами XVII века швов здесь применены: „ягодка простая", „денежка с ягодкой", „денежка в четыре нитки", „клетчатый городок". Нимбы изображений Деисуса обшиты жгутом. Палица, как свидетельствует приведенная надпись, вложена в ростовский монастырь Спаса на Песках. После его закрытия во второй половине XVIII столетия она вместе со всей ризницей перешла в Зачатьевский Яковлевский монастырь, где и хранилась до времени передачи в ростовский музей.[110]

[109] Тропарь имеет некоторые отличия от общепринятого ныне текста: „Пречистому ти образу покланяемся, Благий, просяще прощения согрешением нашим, Христе Боже: волею бо благоизволил еси взыти на крест, да избавиши яже создал от работы вражия. Тем благодаряще вопием ти: радости восполнивый, Спасе наш, пришедши спасти мир".

[110] А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических древностях, стр. 86.

Годом позже палицы датирована подвесная пелена, приложенная Марией Луговской в церковь Никольского погоста у Иисусова креста, близ Ростова.[111] В среднике пелены, обрамленном широкой полосой зеленой камки, на красном шелковом репсе вышито изображение Положения во гроб (рис. 10).[112] Традиционный иконографический сюжет здесь получил оригинальное композиционное решение. Рисунок сделан уверенной рукою. На переднем плане изображено лежащее в саркофаге на серебристо-белой пелене тело Христа с крестообразно сложенными на груди руками. У изголовья сидит плачущая Богоматерь, обхватившая плечи мертвого сына. Над гробом наклонился рвущий в отчаяньи волосы юный Иоанн Богослов. Словно не смея приблизиться к телу, едва касается края пелены Никодим. Грациозна фигура Иосифа с зажженной свечой в руке. Ритмичный наклон голов Богоматери и плачущих мироносиц, умелая расстановка фигур „мужей", введение изображения креста, хорошо продуманное размещение сопроводительных надписей, вышитых четкой, вязью, делают композицию удивительно цельной.
Прориси изображений шиты черным шелком. Лики оплакивающих и обнаженное тело Христа исполнены шелками различных оттенков телесного цвета. Волосы в изображении Иоанна Богослова переданы темно-коричневым шелком, в шитье волос Иосифа и Никодима видны вкрапления стежков телесного цвета; волосы Христа

[111] А. А. Титов. Ростовский уезд Ярославской губернии, стр. 240.

[112] Инв. №-922/227. Размер 48 × 47 см.

11 Рождество Богородицы. Подвесная пелена, 1664 г.

12 Богоявление Господне. Палица, 1660-е гг.

выполнены коричнево-золотистым шелком. Одежды, шитые золотыми и серебряными нитями, обращают внимание применением различного цвета прикреп: зеленой, коричневой, красноватой и желтой. Особенно умело использован цвет прикреп в изображени саркофага с нижным розовато--сереневым оттенком, как бы вторящим более интенсивному тону основы. Лики святых шиты атласным швом „по форме". Прием трактовки тела графичный, с обозначением контуров четкими черными линиями и нанесением теней в виде узких полос более темных тонов шелка телесного цвета.
В орнаментации одежд применены швы „ягодка простая", „клетчатый городок", „денежка с ягодкой", „черенок с ягодкой", „денежка в четыре клетки". Внизу, под изображением, полоска вышитого вязью текста вкладной надписи: „Лета 7171 (1663) году приложила сию пелену Алексеева жена Ивановича Луговского в церковь чудотворца Николы к образу Распятию Господню".
В следующем 1664 году из той же мастерской выходит подвесная пелена с изображением Рождества Богородицы (рис. 11).[113]
Произведение прямоугольной формы: края обшиты зеленым шелковым репсом, с подшитыми снизу девятью кистями из плетеных шелковых шнурков. В левой части композиции изображена сидящая на массивном ложе Анна. На переднем плане две служанки совершают омовение младенца. Справа представлен сидящий Иоаким с руками в жесте адорации перед грудью.
В композицию введены архитектурные кулисы с возвышающимися островерхими палатами, между которыми проходят юные девы, несущие дары. Рисунок довольно посредственный, а применение золотых и серебряных нитей лишено того такта, которым отличается пелена Никольского погоста. На полях шиты вязью тропарь Рождества Богородица и вкладная надпись: „Приложила сию пелену Алексеева жена Ивановича Луговского Марья Михаловна и с(ы)н ея Илья Алексеевичь в девичей мана(сты)рь в ц(е)рк(о)в ко образу Рождеству Богородицы". До недавнего времени пелена считалась недатированной, так она была представлена и на выставке древнерусского шитья в ростовском музее в 1924 году. Однако, при ближайшем ознакомлении с памятником оказалось восстановить дату по следам от всыпавшихся нитей в левом верхнем углу обрамления. По обычаю дата обозначена славянским литерами РОВ, т.е. 7172 и соответствует в переводе на современное летосчисление 1664 году.
Если бы на этой пелене и не оказалось бы вкладной надписи, ее уверенно можно было отнести к числу работ мастерской Марии Луговской. В рисунке та же нарочитая архаизация, в манере шитья отчетливо прослеживается стремление подражать образцам годуновского шитья, с его плотно зашитой металлической поверхностью. Только технические приемы ясно говорят, что перед нами произведение середины XVII века. В шитье применены швы „ягодка простая", „денежна с ягодкой", „денежка в четыре клетки", „ягодка двойная", „клетчатый городок". Лица выполнены атласным швом. В холодно металлическую гамму произведения вносят некоторое оживление лишь небольшие красные треугольники, декорирующие ложе Анны, да разноцветные шелка прикреп.

[113] Инв. № Ц-922/720. Размер 39 × 37 см.

Когда-то сочная зелень шелкового репса с обрамляющей изображение надписью выцвела, и ее блеклый тон только усиливает сумрачно-сдержанное звучание колорита пелены.
Пелена с изображением Тихвинской Богоматери, происходящая из того же Рождественского монастыря в Ростове,[114] не имеет вкладной надписи, но по манере исполнения может быть отнесена к памятникам того же круга. Пелена невелика по размерам. Изображение шито по красному атласу золотыми и серебряными нитями, а лица — шелками. Швы здесь не столь разнообразны, как в предшествующих произведениях. Это — „ягодка простая", „ягодка двойная", „городок простой". Лики и открытые части тела выполнены мелкими стежками атласного шва, но трактовка живописная. Кругом, по кайме шелкового зеленого репса, вязью шит тропарь „Ко Богородице прилежно".
Живописная трактовка лиц, отмеченная в пелене с изображением Тихвинской Богоматери, находит аналогию в изображениях на палице из Богоявленского Авраамиева монастыря в Ростове. По подложенному холстом розоватому атласу выполнена композиция Богоявления Господня (рис. 12).[115] В ее центре различными оттенками голубого шелка шиты воды Иордана, среди которых стоит обнаженный Христос. Крученым золотом и серебром шиты скалистые горки по сторонам Иордана. Слева на них стоит Иоанн Предтеча, простерший руку к голове Христа, справа — три золотокрылых ангела с платами в руках.
В верхнем углу представлена полуфигура облаченного в белоснежные одежды Саваофа, из уст которого нисходит на стоящего в водах Иордана Христа Святой Дух в виде голубя. В остальных трех углах палицы изображены шестикрылые херувимы.
Техника шитья палицы очень сложная, особенно одеж Предтечи и ангелов. Шитье сплошь заполняет поверхность произведения. Но при обильном употреблении золотных нитей, палица, тем не менее, не производит впечатления кованного оклада. Это достигнуто введением цветовых пятен, а также хорошо продуманым подбором цвета прикреп. Волосы Спаса и Предтечи шиты шелком темно-коричневого цвета, волосы ангелов — рыжевато-золотистого. В шитье палицы применены швы: „ягодка двойная", „елочка", „перышки", „денежка в четыре клетки", „клопчик в одну нитку", „плетенка".
По кайме серебром вязью шиты тексты тропаря Богоявлению и вкладной надписи, ныне частично утраченные, хотя довольно отчетливо читается, что „Сию полицу приложила в обитель чудотворца Аврамия Марья Михайлова по своей душе и своих родителях".
К группе описанных произведения шитья, связанных с именем Марии Луговской, можно условно отнести еще воздух с изображением Положения во гроб и два покровца для литургических сосудов, на одном из которых шита композиция „Поклонение Агнцу", а на другом — „Богоматерь Знамение". В манере исполнения этих произведений, происходящих из Ростовского Белогостицкого монастыря, есть много общего, сближающего их с рассмотренными произведениями. Но рисунок грубее, примитивнее, а применение технических приемов не выдает того декоративного чутья, проявлением которого отмечены известные нам вклады Марии Луговской.
Все вложенные Марией Луговской в ростовские монастыри вещи, несомненно, выполнены в одной мастерской. Разнообразие индивидуальных манер не позволяет считать вышивки авторскими произведениями Луговской. Безусловно, это была мастерская, произведения которой не могли подняться до уровня строгановского шитья или продукции, выходившей из царицыных светлиц. Да и выполненные в ней вещи, весьма незначительные по размерам, говорят о слишком скромных возможностях владелицы. Все вклады Марии Луговской связаны с Ростовом и его окрестностями. Дошедшие до нас скупые сведения о жизни Луговских в Ростове, а также исключительно вклады в местные монастыри, косвенно указывают на ростовское происхождение описанных произведений. Словно в предчувствии какого-то несчастья. Мария Луговская ежегодно вкладывает произведения шитья. Нам известно, что через несколько лет после переезда Луговских в Ростов у ее мужа, Алексея Луговского, „оттягают" принадлежавшую ему слободку, а ее сын Илья после смерти своего отца вынужден продать стольнице Ирине Мусино-Пушкиной родовую вотчину Угодичи.[116]
Произведения шитья, связанные с именем Марии Луговской, имели своим прототипом вещи, вышедшие из известных мастерских. В палице из монастыря Спаса на Песках заметно стремление подражать строгановской пелене с изображением явления пономарю Юрышу, находившейся в Успенском соборе в Ростове. Следы влияния годуновского шитья прослеживаются в других произведениях. Но, используя опыт крупных мастерских, ростовские вышивальщицы вносят свое понимание декоративных задач. Их вещи имеют четкую композицию, обнаруживают умелое применение линейной и цветовой ритмики. Сам факт деятельности мастерской в Ростове позволяет внести новый штрих в историю этого культурного центра.

[114] Инв. № Ц-922/721. Размер 31,5 × 29 см.

[115] Инв. № Ц-921/315. Размер 51 × 54 см. А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках, стр. 119—120, рис. 16.

[116] А. А. Титов. Ростовский уезд Ярославской губернии, стр. 84.

*Н. Б. Тетерятникова*

# Резной деревянный крест мастерской Амвросия в частном собрании Нью-Йорка

Резных деревянных изделий древнерусской мелкой пластики XV века сохранилось немного. Поэтому, публикация уникального резного деревянного наперстного креста[1] из частного собрания в Нью-Йорке представляется важным для истории русской пластики, а также для изучения древнерусской иконографии. К сожалению, сохранилась только лицевая сторона креста. Первоначально он был двухсторонним, но уже давно разрезан поперек, о чем свидетельствует половина ушка для продевания цепи.[2]

Местом изготовления креста, вероятно, была мастерская Троице-Сергиева монастыря в Загорске. Самые ближайшие аналогии мы находим среди группы резных крестов и иконок, происходящих из Троице-Сергиева монастыря и датируемых Т. В Николаевой второй половиной XV века. Уникальность публикуемого креста заключается в том, что подобных крестов (по качеству, размеру, материалу, стилю и назначению) связанных с мастерской Троице-Сергиева монастыря известно всего три.[3] Два из них Т. В. Николаева связывает совершенно справледливо с мастерской Амвросия, а один[4] даже определяет, как работу самого прославленного ювелира и резчика по дереву Троице-Сергиева монастыря — монаха Амвросия. Для подобного заключения необходимо более детальное исследование единственного подписного складня Амвросия 1456, а также группы памятников второй половины XV века, происходящих из этого монастыря.[5]
Публикуемый крест имеет изображения шести праздников:[6] „Рождество", „Сретение", „Распятие", „Снятие со креста", „Положение во гроб", „Успение". Такого рода многосоставные кресты и иконки с изображением „господских" и „богородичных" праздников появляются и получают распространение в XV веке. В меднолитой пластике „праздничные" иконки и кресты также неизвестны ранее XV века. Отдельные изображения праздников безусловно имели место и до XV века в русской пластике. Но расположение их циклами на крестах и иконках получает распространение лишь в XV веке.
О влиянии иконостаса на изобразительную систему мелкой пластики отмечалось Т. В. Николаевой. Действительно, особая роль и значение русского иконостаса в XV веке стимулировали появление новой сюжетной тематики на иконах, образках и крестах, а также изменили их художественную структуру. Именно, в XV веке появляются иконки с изображением

[1] Крест ореховый, размер: 8,7 × 5,3 × 0,9 см. Сохранность: имеет потертости рельефа и сколы по бортику клейм.

[2] Крест наклеен на новую деревянную основу, вероятно, чтобы не изменил формы.

[3] „а" Крест наперстный XV в. из Спасо-Ефимиевского монастрыря. Суздальский музей инв. № 1378.
„б" Крест наперстный XV в. Суздальский музей инв. № 1374.
„в"Крест наперстный XV в. из Троице-Сергиева монастыря. Местонахождение неизвестно.
Кресты „а" и „б" опубликованы в следующих изданиях: Т. В. Николаева: Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков. Каталог. Загорск 1960 г рис. 18а, 18б, и 15а, 15б, а также Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. Москва. 1968 г. табл. 65, 66, 58.

[4] Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII в. ... стр. 63.

[5] Т. В. Николаева. Указ. соч. стр. 59.

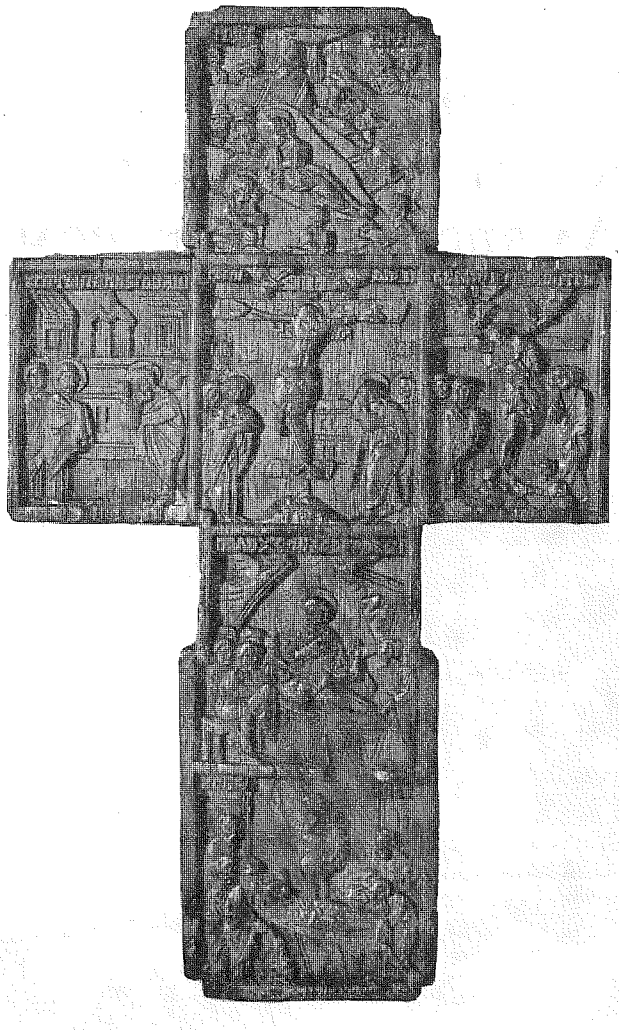
[6] По врхному краю каждого из клейм расположены следующие надписи: 1. „РОЖЕСТВО", 2. „СРЕТЕНИЕ [ГО] НАШ', 3. „РАСПАТ", 4. „СНАТИЕ [ГО] НАШЕГО [I С]", 5. „ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБЪ", 6. „УСПЕ".

деисуса и праздников, а иногда еще и пророков и праотцев. Особенно большое значение приобретает изображение праздников, как событий отражающих историю Нового Завета. Использование помимо двунадесятых большого числа „господских" и „богородичных" праздников в мелкой пластике XV века мы также склонны связывать с ростом иконостаса в месте с ним увеличением количества икон праздничного ряда. Известно из последних исследований О. В. Лелековой, что в иконостасе Кирилло-Белозерского монастыря в праздничном ряду было 24 иконы. Развитие праздничных циклов в иконописи и пластике этого времени, вероятно, было связано со стремлением наиболее полно выразить ритм и значение праздничного цикла богослужебного года в церкви.

Обычно из-за небольшого размера изделий мелкой пластики число праздников невелико и выбиралось либо заказчиком, либо самим мастером. Состав праздников и характер изображений безусловно носил индивидуальный характер, связанный с сугубо личным предназначением изделий. Выбор клейм на нью-йорском кресте заключает в себе определенную взаимосвязь. Первые два клейма „Рождество" и „Сретение" — свидетельствую о явлении Христа в мир: его рождении и исполнении пророчества, которое было дано Симеону „Богоприимцу". Он первый свидетельствует о младенце Христе. С этого момента начинается жертвенный путь Христа. Этой идее и посвещены три последующие клейма — „Распятие" „Снятие со креста" и „Положение во гроб".

Особое внимание к изображению страстей Христовых имеет место в иконописи этого времени, в праздничных иконах иконостасов. О. В. Лелекова, описывая состав праздничного ряда иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря, отмечает необычно большое число страстных праздников: „Суд Пилата", „Утверждение креста", „Распятие", „Снятие со креста", „Положение во гроб". На небольших резных иконках из кости, дерева, камня, где из-за недостатка места мастер выбирает ограниченное количество праздников встречается один или два страстных праздника. Обычно „Распятие" и реже „Снятие со креста". На нашем кресте три из шести клейм посвещены „страстям", что свидетельствует об особенном значении страстного цикла среди изображений креста. Три „страстных" клейма раскрывают всю полноту Христовой жертвы за человеческий грех. Его смерть являет — искуплением. В этой связи интересно и последнее клеймо, как заключительное — „Успение".

[7] О. В. Лелекова. Иконостас из Кирилло-Белозерского монастыря. Памятники культуры. Новые открытия. Москва. 1976 г. стр. 184—195.



Деревянный резной крест II половина XV в. Мастерская Амвросия.

В „Успении" Богоматери раскрывается смысл искупителной жертвы Христа — это воскресение Богоматери. Роль Богоматери также выделена в составе праздников. Ее изображение присутствует в каждом из клейм. Неслучайно в сцене „Положение во гроб" иконография Богоматери совершенно необычна: она стоит позади гроба Господня, не у изголовья, как обычно, с поднятыми к небу руками, в позе моления. Так она често изображается в типе „Оранты". В данном случае подобное изображение можно назвать моментом личной художественной интерпретации, творческого осмысления евангельских событий. Использование иконографической модификации имело целью усилить общий смысл изображаемого. Такой определенный состав клейм раскрывает одну из главных идей Великого Совета Троицы — Явления Христа в мир и совершения им жертвы ради спасения человечества. Эта тема возможно и исходила от заказчика. Иконография клейм имеет много общего с некоторыми памятниками мастерской Троице-Сергиева монастыря.

Форма нью-йоркского креста, материал (орех), близкий размер, а также

художественная структура позволяют поставить его в ряд, как уже отмечалось выше, с двумя крестами из Суздаля[8] и крестом из Загорска.[9] Состав клейм в каждом из них индивидуален. Композиционно-художественное построение клейм имеет интересные модификации и индивидуальные особенности. Верхнее клеймо креста из Нью-Йорка имеет тот же иконографический извод, что и „Рождество" на кресте из Загорска и из Суздальского музея, иконке „Праздники" из Загорска,[10] а также „Рождество" на запрестольном кресте XV века из Загорска.[11] Возлежащая Богоматерь обращена слева направо в сторону Иосифа, имеющего место в левом нижнем углу клейма. Это противоречит мнению Т. В Николаевой, что в мастерской Амвросия композиции праздников аналогичны праздничным иконам Андрея Рублева, которые Амвросий и другие мастера могли изучать в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря. Как „Рождество", так и другие праздники иконографически очень мало следуют рублевским образцам. На иконах „Рождества" из Благовещенского собора Московского Кремля, а также из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря напротив получило распространение изображение „Рождества", имеющее место на нашем кресте. Сокращение фигур волхвов и пастухов, изображение полуфигуры пастуха в сцене „Сомнения Иосифа", говорит о стремлении мастера не перегружать композицию, к пространственному, свободному расположению персонажей.
„Сретение" на нашем памятнике имеет сходную композицию с изображением „Сретения" на подписном складне Амвросия 1456 г. и на уже указанном выше кресте мастерской Амвросия из Троице-Сергиева монастыря. „Сретение" на иконке „Праздники" XV в. и Запрестольного креста из Загорска имеют ту же иконографическую схему. В нашем примере изображение „Сретения" имеет лишь одну отличительную особенность, свидетельствующую о яркой творческой индивидуальности мастера. Обычное расположение фигур в „Сретении" следующее: по одну сторону композиции — Анна Пророчица, Иосиф и Мария, по другую — Симеон „Богоприимец" с младенцем Христом.[12] На некоторых иконах Анна Пророчица изображена позади Симеона. Именно этот вариант мы и находим на всех изображениях „Сретения" на памятниках мелкой пластики мастерской Троице-Сергиева монастыря. Но публикуемый нами крест имеет редкостное отличие: позади Симеона изображен Иосиф. Тем самым подчеркивается разделение сцены на женскую и мужскую группы.
„Распятие" — совершенно идентично иконографии „Распятия" в клейме складня 1456 г., выполненного Амвросием. Три центральные фигуры: Христа, Марии и Иоанна Богослова выдвинуты на передний план. А Марии Магдалины и Лонгина Сотника даны чуть сдвинутыми на второй план. Задняя часть их фигур срезана, так что они еще более уходят в глубину и тем самым выделяют центральные фигуры. Положение тела Христа со слегка провисшими руками совершенно идентичны. Аналогичные изображения Христа мы находим в „Распятии" на кресте из Владимиро-Суздальского музея, иконке „Праздники" и панагии[13] из Троице-Сергиева монастыря, которую Т. В. Николаева также приписывает Амвросию.
Композиция „Снятие со креста" не находит себе прямых аналогий ни в мелкой пластике, ни в иконописи этого времени. Обычно многофигурная сцена „Снятие со креста" здесь предельно сокращена. Эмоциональная экспрессивность образов заменена созерцательным переживанием происходящего: строго выпрямленными, предстоящими кресту фигурами Марии Магдалины, Марии и Иоанна Богослова. Полуфигура Лонгина Сотника у подножия креста почти не видна. Фигура ученика Христа Иосифа, снимающего с креста его тело, повторяет изгиб тела Христа. Таким образом конструкция композиции почти аналогична „Распятию". Доминантой снова является тело Христа. Позы фигур Марии, Марии Магдалины и Иоанна почти идентичны их изображениям в предыдущем клейме „Распятия".
Но наиболее удивительным представляется иконографическое решение клейма „Положение во гроб". По сторонам гроба с телом Христа — апостолы и святые жены. В центре же за гробом стоит в воздетыми руками Богоматерь в позе „Оранты". Она единственная из всех, изображенных персонажей имеет нимб. Поэтому мы и заключаем, что она является Богоматерью. Как правило, в сценах положения во гроб

[8] Суздальский музей инв. № 1374, № 1378.

[9] Крест опубликован Т. В. Николаевой в указанных выше сочинениях табл. 58 и рис 15а, 15б (местонахождение неизвестно).

[11] Музей Троице-Сергиевой Лавры инв. № 2389.

[11] Музей Троице-Сергиевой Лавры инв. № 2389. Опубликован Т. В. Николаевой. Произведения мелкой пластики... рис. № 157/1—28.

[12] Этот иконографический извод мы встречаем в праздниках иконостасов Благовещенского и Троицкого соборов, а также на иконе из праздничного ряда Успенского собора во Владимире 1408 г. из ГРМ и других иконах.

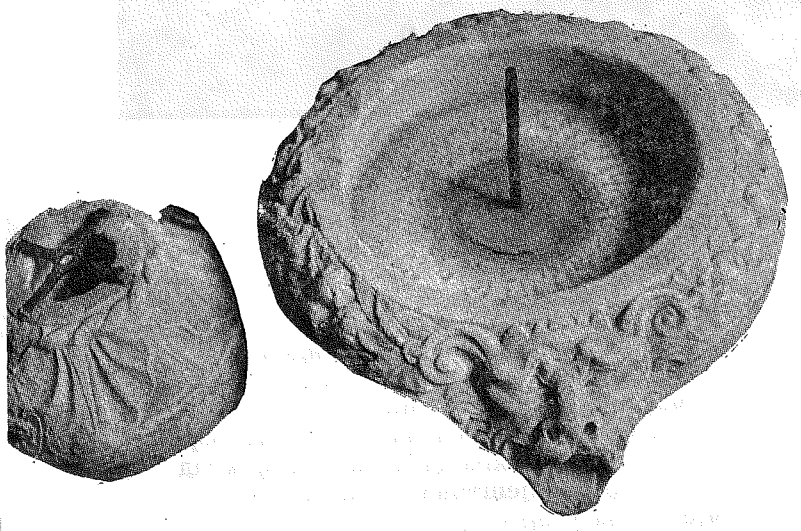
[13] Музей Троице—Сергиевой Лавры инв. № 310. Опубликована Т. В. Николаевой указ. соч. рис. 97/а, б.

Богоматерь изображается у изголовья Христа. В нашем примере голову Христа поддерживает одна из святых жен, сидящая на скамье. Иногда на некоторых иконах „Положения во гроб" с поднятыми к небу руками изображалась позады гроба одна из святых жен. Повидимому, их образы являлись олицетворением плача. На нью-йорском кресте Богоматерь изображена строго фронтально, в центре композиции, являясь как бы образом молитвы. Ее фигура перекликается с фигурой Христа в нижнем клейме „Успение Богоматери", решенного традиционно указанных памятников мастерской Амвросия.

Стиль креста свидетельствует о его принадлежности к лучшим образцам, вышедшим из мастерской Троицкого монастыря. Его отличительные черты — тонкая миниатюрность резьбы, изящность фигур и архитектуры, симметричность и монументальность композиций, живописность и многоплановое построение, скульптурность рельефа, при небольшой его высоте и тонкая проработка деталей. Совершательно спокойный ритм движения фигур говорит о глубоком значении и переработке иконописных принципов московской школы живописи XV века.

*Др Цвито Фисковић*

# Ренесансни жрвањ за рижу у Дубровнику



Ликовна умјетност је одавна, како је већ познато, обухватила и предмете свакидашње кућне па и кухињске употребе у Далмацији, али много тих ствари, на којима су обртници исказали своја умијећа у вези и под упливом развоја ликовних слогова у свијету, није ни проучено ни објављено. Посебно се у тој покрајини, која обиловаше податним каменом, умјетнички обрт развијао међу каменарима и клесарима. Сачуваше се предмети домаће, кућне употребе, самостално обрађени, покретни или узидани у кућне зидове, који су понајвише у рељефу били украшени стилским мотивима прошлих стољећа у романичком, готичком и ренесансном, маниристичком и барокном слогу израђени у камену.

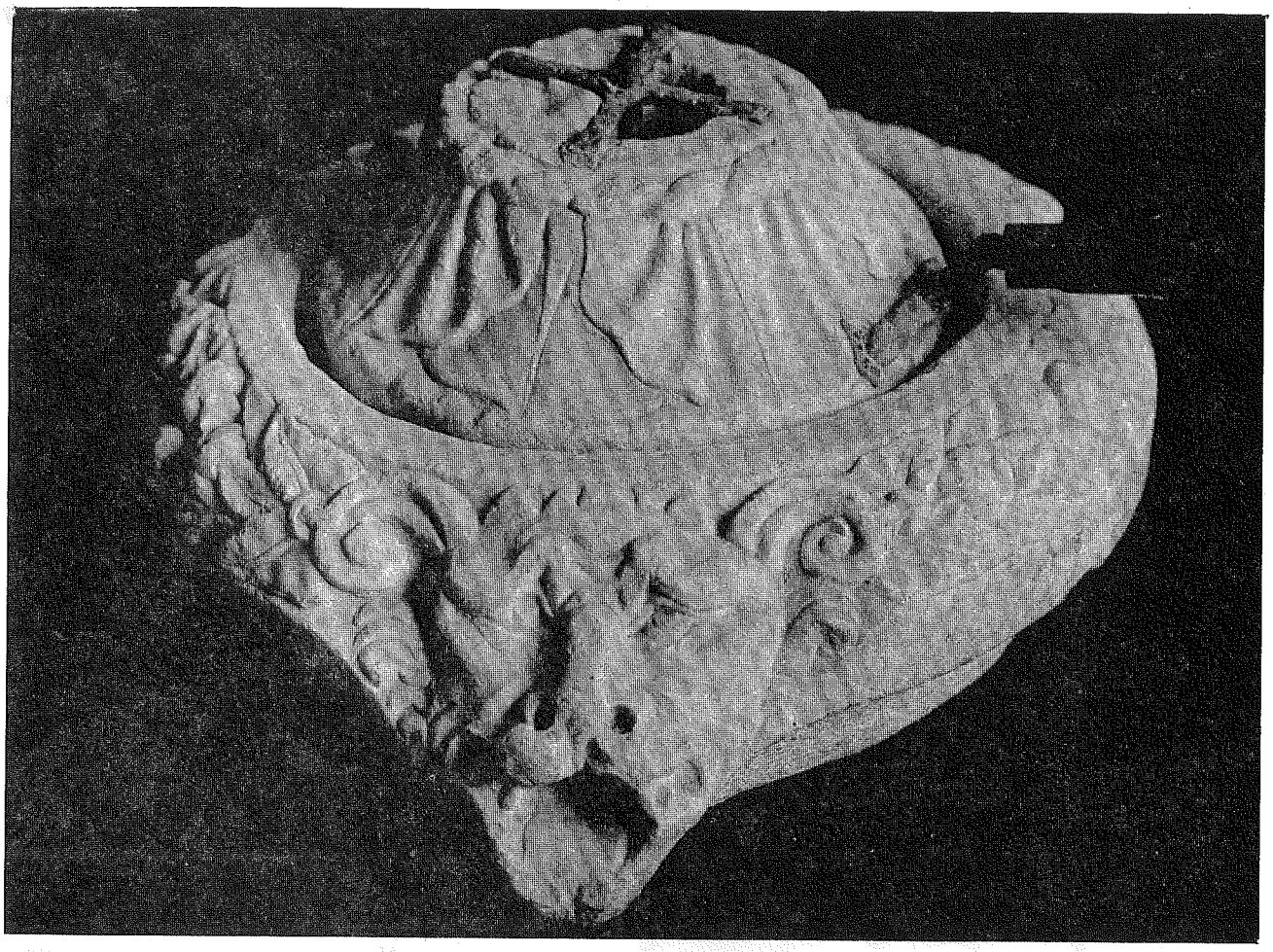
Нама су, наравно, међу њима најзанимљивији они за које се може утврдити да су дјела домаћих мајстора. Њихов рад бијаше и у Далмацији свеобухватан, тим више што се камене умјетнине, тешке због свог преноса, ријетко уважаху из сусједне Италије и других крајева. Тако се међу каменим предметима из прошлих стољећа препознају на нашем јадранском приморју као изразита дјела домаћих и мјесних клесара и кипара: вртне и дворишне вазе за цвијеће,[1] каменице за похрану маслинова уља које спречаваху продирање свјетла штетног тој драгоцјењеној текућини потребној зачину хране и расвјети,[2] каменице за појење домаћих животиња,[3] мортари или авани за кухињску, љекарничку и црквену употребу,[4] у којима се тучећи уситњаваху сол, тамјан, миродије и остали зачини.

[1] У уздигнутом дворишту Трипковићеве барокне куће, оштећене, на жалост, недавним потресом у Перасту, дугољасте и ниске четвероугласте вазе су украшене рељефним цвијећем. Мора се споменути да су многе вазе класицистичког и необарокног облика израђене из меког камена с Малте и апуљског града Lecce и његове околице у 19. стољећу. Оне на степеништу Соркочевићева љетниковца у Ријеци дубровачкој су испуњене каменим лишћем и цвијећем, а имају класицистички облик. B. Šišić, Obnova dubrovačkog renesansnog vrta, Split 1981, sl. 8. У том апуљском камену израђене су многе вазе за цвијеће у необарокном слогу у перивојима у Дубровнику и околици, особито на Оребићима. Донашаху их понајвише поморци који својим једрењацима често одржаваху трговачке везе с Малтом, Сан Каталдом и осталим јужноиталским лукама. Двије рељефно искићене украсују терасу Бунић-Пуцић-Градићева љетниковца у Гружу, опјевану у Војновићевој „Дубровачкој трилогији". У Корчули су узидане у једну ренесансну кућу. На Оребићима их се срета у дворишту обитељи Штука, Мрчевића, Јакулића, Фисковића итд. Тек касније, у другој половици прошлог стољећа, домаћи клесари израђиваху вртне и гробишне вазе у далматинском камену. У Трстеноме имају једноставни класицистички облик. A. Deanović, Perivoj Gučetić u Arboretumu Trsteno. Rad JAZU, knjiga 379. Razreda za likovne umjetnosti, knjiga VII. Zagreb, 1978. sl. 22, 26.

[2] Двије касноренесансне камене обле каменице за уље, подигнуте касније на округле стопе, служе сада за цвијеће у Цријевић-Пуцићеву љетниковцу уз цесту на Пилама у Дубровнику. На њима су рељефни властеоски грбови у картушу и свинуте дршке. B. сл. B. Šišić, н.дј. сл. 22. Једноставнијег је облика она у перивоју утврђеног Тврдаља пјесника Петра Хекторовића у Старом граду на Хвару, као и двије у кућама на отоку Ластову. Све три имају ренесансни облик и рељефне грбове.
Једна каменица у облику дугуљастог четвероугластог саркофага која је служила за похрану уља с рељефним ренесансним грбом у картушу налази се код поморца Јоза Матељка у Оребићима на Пељешцу. Потиче вјероватно из бившег ренесансног љетниковца Соркочевића у истом мјесту. На штиту грба нема хералидичке ознаке.

[3] Једна ренесансна из 16. стољећа је пренесена у дворишту бившег бенедиктинског самостана на оточићу Локруму.

[4] M. Dragičević, Tri renesansno-barokna mortara u Trogiru. Fiskovićev zbornik 1980. str. 437.



1 Ренесансни жрвањ из Дубровника за мљевење риже

*Renaissance rice grinding millstone from Dubrovnik*

Могли би се међу њима убројити и узидани предмети, чесмице,[5] круне или грла бунара и цистерна,[6] ступови одрина винове лозе,[7] зидни камини,[8] умиваоници,[9] клупе,[10] столови[11] и ормари[12] израђени у камену. Иако бијаху причвршћени о зидове и плочнике, ипак су се убрајали у намјештај приморских кућа, дворишта и перивоја. На свима њима је ситна клесарска обрада дошла до свог ликовног израза, а и склад и мајсторска вјештина уклапања и смјештања у простор и са естетског и са пракладног, употребног гледишта. Многи су, особито покретни, набрајани у старим архивским документима, особито у точним и подробним пописима оставинске, насљеђене, особне или обитељске имовине старинских приморских домова или пак цркава и љекарни, од којих су ријетки објављени. Ти пописи, у којима су најчешће назначени најкраћи опис и вриједност поједине покретнине, очито нам свједоче о ступњу и разини материјалне културе прошлих времена, па би их требало чим прије објављивати и знанствено обрађивати,

[5] C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, sl. 11, 36, 39; B. Šišić, н.д. сл. 23, 24; C. Fisković, Lucićev Ljetnikovac u Hvaru, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku VIII—IX. Dubrovnik, 1961, tabele XXI—XXVI.

[6] C. Fisković, Kultura dubrovačkog ladanja, Split, 1966, sl. 6, 16; C. Fisković, Lastovski spomenici, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16. Split 1966, sl. 10, 11.

[7] B. Šišić, н.д. сл. 1—4, 7—10, 12—21; C. Fisković, н.д. (5) sl. 40—42; A. Deanović н.д. сл. 2, 3, 4, 5, 9, 13, 16, 17.

[8] C. Fisković, Stari dalmatinski kamini, Bulletin Odjela za likovne umjetnosti JAZU br. 3 (51), Zagreb, 1981. (у тиску).

[9] C. Fisković, н.д. (6, Култура . . . сл. 16, 18, 19, 25); C. Fisković, Le ville ragusee, Arte veneta, XXXII, Venezia, 1978, sl. 5; C. Fisković, н.д. (5, Ljetnikovac H. Lucića, сл. 12, 16).

[10] Нпр. у перивоју и у тријему Соркочевићева љетниковца на Лападу, у тријему Кнежева двора у Дубровнику, у тријему фрањевачког самостана у Ријеци дубровачкој, итд.

[11] Барокни стол у дворишту Кнежева двора у Цавтату пренесен из неког цавтатског љетниковца, у градским ложама у Трогиру, Задру и Корчули итд.

[12] У готичко-ренесансној згради канцеларије у Стону, у Кнежеву двору у Цавтату, у Соркочевићеву љетниковцу на Лападу, итд.

јер је без њих приказ развитка нашег културног стања непотпун са различитих својих гледишта. Успоредно с тим треба чешће објављивати и старинске умјетнички обликоване покретне предмете, јер се усљед све јачег продора индустрије, сувишности и неприкладности при употреби све више и даномице губе пред насртајем творничких предмета. При томе се често заборавља и чему су служили и како се употребљаваху. Међутим, међу њима има ликовно успјешно обликованих и ријетких по својој намјени, па су нам ти радови старих занатлија драгоцјени прилози проучавању наше прошлости. Због њих је требало већ давно остварити у Далмацији музеј примјењене умјетности и умјетничког обрта, гдје би их се могло суставно приказати, потпуније и цјеловитије неголи у појединoм завичајном музеју. Те би скупине употпуниле бар донекле слику о стамбеној култури, што је за сада представљају својим вањским изгледом богата остварења приморског градитељства далматинске куће и палаче, чији су стари намјештај и предмети домаћинства давно нестали из њихових преиначених и осакаћених унутрашњости, па су у том уништавању изазваном биједом, промјеном животних и друштвених увјета а и нехајем ишчезли и многи ријетки умјетнички обрађени предмети иако бијаху израђени у камену.

Управо стога и објављујем камени млинац или жрвањ, који се по слогу свог украса може датирати у другу половицу 16. стољећа. Чува се у обитељи одвјетника Мата Подића у Дубровнику и служио је за мљевење риже и бијаше све до недавно у употреби. У прошлом и почетком нашег стољећа припадао је Рафи, кћерци поморског капетана и равнатеља дубровачке наутичке школе Јака Подића, који га је наслиједио од неке старије дубровачке обитељи.[13]

Мочварна рижа је пред неколико стољећа увезена у Европу из јужне Азије, западне Индије и Египта. Сијала се већ крајем 15. и у 16. стољећу у Европи, у Напуљском краљевству и у Млетачкој републици, па се њене сјеменке уважаху као храна и у Дубровник. Млиле су се и кухале претварајући се у брашно од којег се прављаху посебни слаткиши, звани „дубровачке манђарице“,[14] или се као текућина улијеваху у штрцаљке (клистире), које се у 17. стољећу употребљаваху у здравству као веома корисни лијек против заразне и тешке болести срдобоље (дизентерија), како то пише познати талијански лијечник Кастор Дуранте у свом „Хербарију“, књизи објављеној у Млецима у 17. стољећу, чије сам примјерке нашао и у дубровачком крају, међу оребићким поморцима.[15]

У Далмацији је рижа била позната у XVI стољећу, а можда и раније, али о томе би требало трагати у архивској грађи и у писаним расправама. У Сплиту је Bernardo Franchi имао у похрани код свог знанца крајем тог стољећа читаву врећу, по чему би се рекло да је понекад

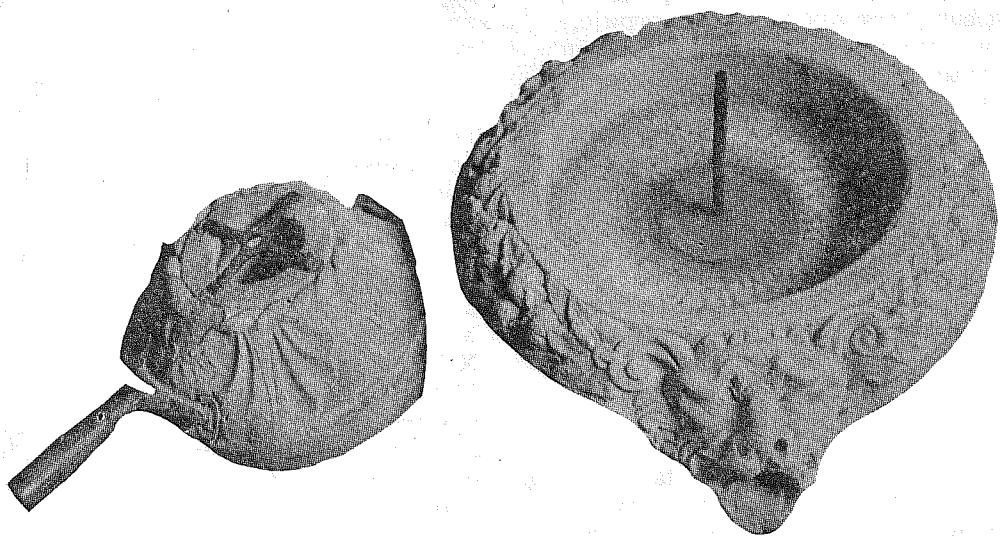
[13] Из писма др Мата Подића упућеног ми 21. листопада 1981. из Дубровника: „... Позитивно знам да је жрвањ јако стар. Којој је фамилији припадао то Вам не бих знао казати, а сигурно о томе нитко не зна ништа. Свакако је припадао фамилији пок. кап. Јака Подића, који је био директор наутике у Дубровнику, а нама је јако далека својта. Његова неудата кћи Рафе га је поклонила мојој мајци и од тада је у нас у кући. Свакако сигурно је да је Рафе причала да се је мљео гранариз на овом жрвњу, да би се правила од рижиног брашна тзв. „дубровачка мангјарица“, а то је једна врста будинга од ризи. И моја пок. мајка је некда то чинила и мљела гранариз на овом жрвњу. То је слатко било јако укусно и хранљиво, а данас је посве заборављено...“ Granariz је кованица дубровачког италијанизма настала од grano = зрно и riso = рижа. Сада је ријетко и само старији употребљавају. О Јакову Подићу види: I. Sišević, Kapetan Jakov Podić, Naše more, br. 3—4, Dubrovnik 1977.

[14] Види биљешку 13.

RISO

[15]
Insuavem dat ORIZA cibum; sed supprimit aluum
Crassa alimenta parit, aegrè se concoquit, atque
Calfacit, astringit, siccatque, et tormina sedat;
Et dyssenterias contra; contraque dolores
Tum datur haec ventris, stomachi quoqua, mitigat oestus

NOMI. Graes. ὀρίζα Lat. Oryza. Ital. Riso. Arab, Arz, et Azzi. Ted. Reisz. Spa. Arroz. Franc. Ris.
FORMA. Fa le foglie come di canna, quantunque minori, lunghe, e ruvide, e il piede alto un gombito e maggiore, nodoso, e più grosso, più fermo del grano, nella cui sommità è la spica aperta, e divisa come i ramuscelli, ne i quali sono i grani da ogni banda impari l'uno sopra l'altro, la cui scorza è gialla, e aspra al toccare. La forma de i grani è ovale con alcune costole di lungo tirate dal capo al piede. Mondo il riso da i gusci è bianco evidentemente, e però fa bianche le perle.
LOCO. Nasce copioso in Asia, in Soria, e in Egitto. Seminasi in molti luoghi d'Italia in terreni humidi, e paludosi.
QUALITÀ. È caldo nel primo grado e secco nel secondo. Ha alquanto del'costrettino, e però ristagna.
VIRTÙ. Di dentro. Nodrisce mediocremente, e ristagna il corpo. Cuocendosi nel iatte viccino, e di mandorle dolci, o ne i brodi delle carni grosse, non solamente si digerisce più facilmente, ma diventa più dilettevole al gusto. Dassi utilmente nelle rilastationi dello stomacho, nella dissenteria, e altri flussi di corpo, prima abbrustolato, e di poi cotto nel latte, nel quale sieno stati spenti i ciottoli de i fiumi prima affogati. Vogliono alcuni che il riso cotto nel latte vaccino, e mangiato con zuccaro, e con un poco di cinnamomo aumenti il seme virile. Fassi della decottione del riso cristeri utilissimi per la dissenteria, nel che vale ancora non poco bevuta, e massimamente facendosi nell'aqua ferrata.
VIRTÙ. Di fuori. Mettesi la farina utilmente ne gli empiastri ripercussivi e impiastrati la medesima con non manco utilità in principio nelle infiammagioni delle mamelle, cotte con rose, e fiori di Camomilla.
Herbario novo di Castoro Durante medico, et cittadino romano... Con aggionta in quest'ultima impressione de i discorsi a quelle. Figure, che erano nell' Appendice fatti da Gio: Maria Ferro Spetiale alla Sanità, In Venezia, MDCLXVII, str. 177.
О рижи и њеној употреби у Европи: Enciclopedia italiana XXIX, Roma 1936, стр. 427; The Encyclopedia Britanica, 19, London 1932, стр. 283.



2 Ренесансни жрвањ из Дубровника за мљевење риже (растављени дијелови)

*Renaissance rice grinding millstone from Dubrovnik (disassembled parts)*

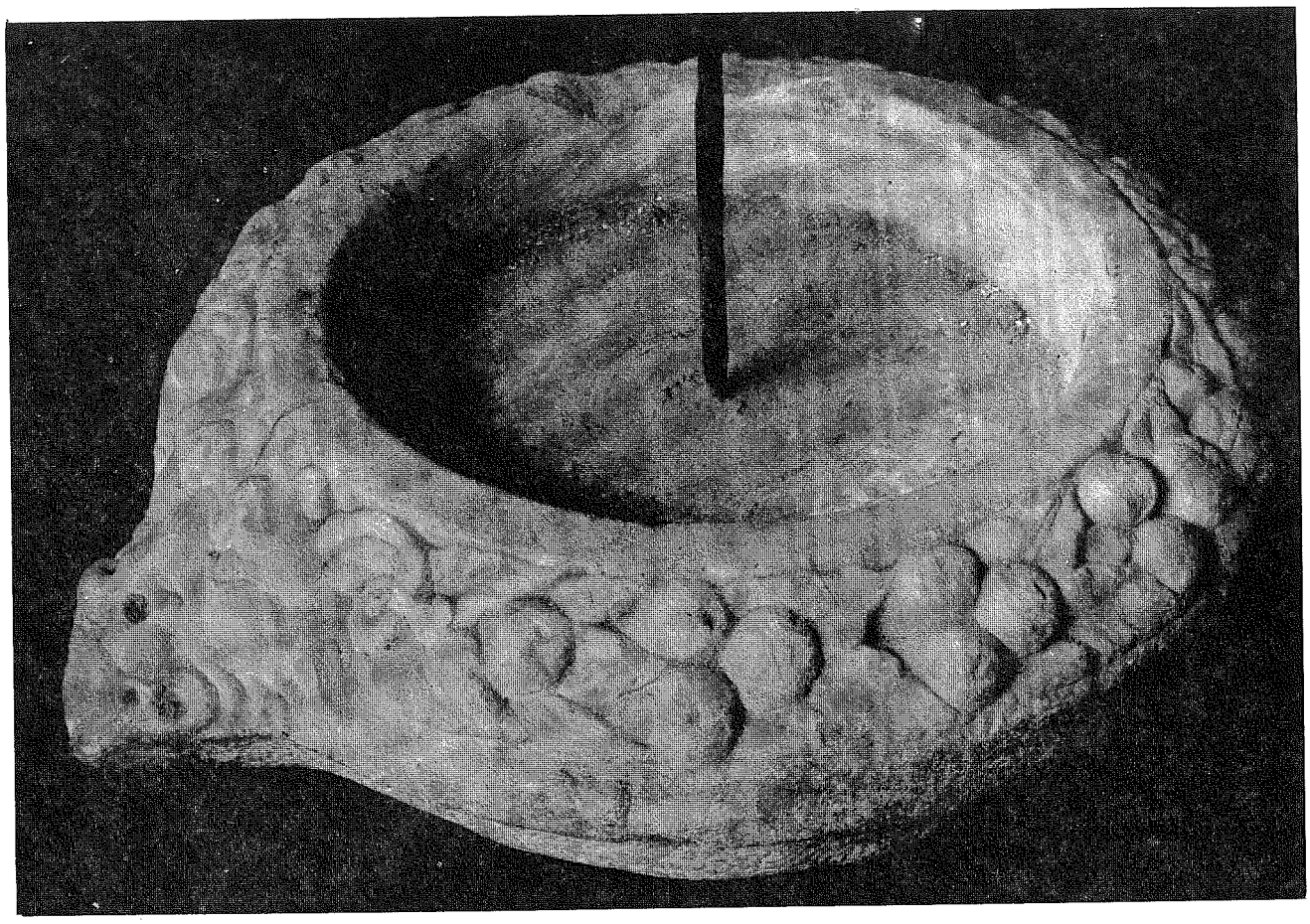
било у обиљу. У XVIII—XIX стољећу спомиње се сијање риже у Млецима, и то у једној народној приповијетки из Макарског приморја.[15a].

Мали дубровачки жрвањ је округао, с удубином у коју се умеће одговарајуће прошупљени и округао камен. Сред удубине је оловом причвршћена кратка жељезна шипка, која служи као осовина око које се окреће округли камен чија је средина прошупљена и врх које је натакнуто крижолико жељезо с рупом за увлачење на шипку. Тим се своди у правилно окретање камен о којем је прикована жељезна дршка дрвене ручице, којом се жрвањ покреће и врти млијући рижу усуту у његову удубину. Оба су дијела жрвња украшена богатим рељефом. Доњи је обрубљен густим вијенцем лишћа и разнолика воћа свинутог и повезаног у пластичну и усклађену цјелину повинуту уз рамена укошена оквира. С једне стране је испупчена у високом рељефу животињска глава свинутих рогова, истакнутих очију, раширених ноздрва и растворена ждријела, изразитих и изобличених црта. Кроз отвор ждријела, које стрши као кљун античких земљаних свјетиљки или точак[16] за одвод кишнице с крова старинских цркава и палача, сипила је смљевена рижа у приложену посуду. Горњи камен којим се млило покривен је широким лепезастим листовима разнолика умекшаног облика. Лишће је повезано у цјелину свинутим ужетом, те је тај камен добио облик изврнуте главице ступа.

Сви се ти украсни мотиви, вијенца нанизаног и преплетеног воћа и лишћа, широки листови и свинуто уже сретају у богатом грађевинском украсу далматинског градитељства из времена зреле ренесансе 16. стољећа. Жрвањ се стога и тим мотивима и начином њихове израдбе може сматрати радом вјештих и даровитих домаћих клесара и кипара корчуланско-дубровачких каменарских радионица тог стољећа. На њему је успјешно обликована животињска глава полегнута и усклађена с околним лиснатим вијенцом, тако да јој ни роговои ни дијелови лица не стрше, већ се подају цјелини. Сличне се, али рељефније, изобличене главе, којима облик људског лица поприма животињски изглед, срећу на врху

[15a] D. Božić — Bužančić, Prilazi poznavanju interijera kuće u Splitu iz druge polovice XVI vijeka. Izdanje Historijskog arhiva, Split, br. 3, Split, 1961, str. 103, 126; Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, XXV, sv. I, Zagreb, 1921, str. 190. Из једног службеног дописа тајника оребићке општине Вицка Фисковића, упућеног 14. травња 1825. године царинику Влаху Водопићу у Трстеник на Пељешцу, дознаје се да су Мато Мрчевић, Марко Грљић и Иван Дука тада унијели бродом у ту луку три вреће риже из Трста, главне аустријске луке, којом се Далмација служила након пада Венеције. Рижа се, дакле, увозила и у оним тешким временима након Наполеонских ратова на дубровачко подручје.
Архивска збирка Ц. Фисковића у Оребићима.

[16] У Дубровнику називају истакнути и кипарски обрађени крај цијеви оборинског изљева точак (талијански doccione, француски gargouille).
Тај би се назив могао прихватити у нашем писању о повијесном градитељству, као и многи други уобичајени у народу.



3 Ренесансни жрвањ из Дубровника за мљевење риже (у профилу)

*Renaissance rice grinding millstone from Dubrovnik (in profile)*

умиваоника Соркочевићева готичко-ренесансног љетниковца на Лападу,[17] Кабогина љетниковца истог тог слога на Батаховини у Ријеци дубровачкој, на главицама ступова Цријевићева перивоја на Пилама, на уломку умиваоника у Гундулић-Кестерчанекову љетниковцу у Гружу.[18] Савинуто уже имају при свом дну главице ступови тријема палаче Дивоне и Кнежева двора који припадају ренесансном слогу 16. стољећа, а изразити су рад познатих домаћих мајстора.[19] Вијенац с воћем и лишћем је чест у ренесанси, па кити и зидни умиваоник тог слога у сакристији конвентуалаца у Сплиту.
У то вријеме су се, а очито и много раније, употребљавали у Дубровнику и околици жрвњи (molino a mano).[20] Жрвањ је скупа с оба своја дијела висок 19 cm, промјер удубине му је 24,50 cm, а промјер поклопца, високог 12 cm, износи 23 cm. Његове су мјере, дакле, усклађене и чине једнако као и рељефни украси складну цјелину која се подудара с његовом практичном намјеном, а та би љепота и изразитост умјетничког облика морале увијек и бити у складу са сврхом и упорабљивошћу свих предмета умјетничког обрта. Овај мали ренесансни жрвањ, који представља својеврсну ријеткост, показује да су наши домаћи мајстори знали постигнути тај склад у времену њихова пуног развитка, као и у прошлим стољећима све до доба барока, када је врсност њихова заната почела опадати.

[17] C. Fisković, н.д. (6), сл. 19.

[18] C. Fnskovnć, н.д. (5), сл. 43.

[19] N. Gattin, Dubrovnik, Zagreb 1977, слике предворја Кнежева двора и палаче Спонза. Ć. M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, Beč, table 254 266, 273/3.

[20] N.Beritić, Prilog poznavanju unutrašnjosti lopudske kuće XVI stoljeća. Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, III, Dubrovnik 1954, стр. 500.
Захваљујем др Мату Подићу, који ми је дозволио објављивање жрвња, и Живку Бачићу, фотографу Регионалног завода за заштиту споменика културе у Сплиту, који га је фотографирао за овај рад.

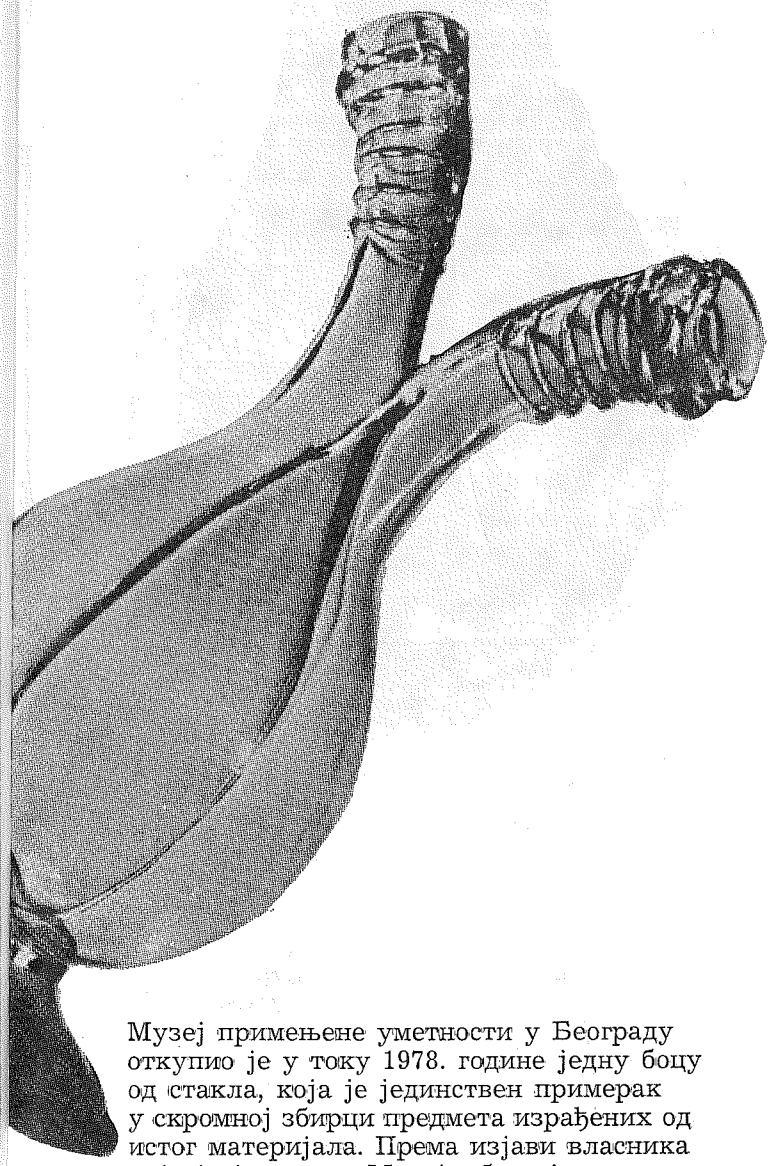
*RENAISSANCE MILLSTONE FOR GRINDING RICE IN DUBROVNIK*

*Up to now, the stone objects manufactured by Dalmatian craftsmen have been separately treated and published in the history of applied art on rare occasions. Cvito Fisković treats here a small millstone for grinding rice, kept in the private collection of Dr Mate Podić in Dubrovnik In the author's opinion, the millstone belongs to the Renaissance style and dates back to the 16th century which is especially evident on the relief decoration of both parts of the millstone. According to the manufacturing techniques, it can be attributed to local Dalmatian craftsmen. The form of this object is very rare and has been unknown in Dalmatia up to the present and thereby worthy of attention.*

*Dr Cvito FISKOVIĆ*

*Јелица Ђурић*

# Двострука боца из Музеја примењене уметности у Београду



Музеј примењене уметности у Београду откупио је у току 1978. године једну боцу од стакла, која је јединствен примерак у скромној збирци предмета израђених од истог материјала. Према изјави власника који ју је продао Музеју, боца је откривена у једном дворишту у Београду, на Црвеном крсту (сл. 1,1а) као случајни налаз. Заведена је у инвентару Музеја под бројем 10169. Боца припада типу двоструке посуде, у литератури познате као боца-близанац (латин. gemellus). Састоји се од два међусобно спојена суда истог, крушколиког, облика и истих димензија. Судови су посебно рађени, од дуваног стакла, и спојени још у топлом стању. Њиховим спајањем боце су изгубиле облину на једној страни, тако да спојене у целину опет добијају облик крушке. Тела боца издужују се у вратове лучно извијене на супротне стране.

Око вратова спирално је обмотана до самога отвора безбојна стаклена нит кружног пресека и неједнаке дебљине. Закључује се да је ова нит нанесена на боце док су још биле одвојене, јер се делимично налази и на делу боца где су оне међусобно спојене. На облом дну спојених боца у стакленој маси види се оштећење настало разбијањем ножице или стопе на којој је двострука боца стајала. Висина сачуваног дела боце износи око 15 cm. Стакло је различите дебљине (тело боце до 1 mm, а вратови и дно дебљи), безбојно, са нијансом сивкастог тона и ситним мехурићима у стакленој маси. Израда судова од стакла са два посебна тела спојена међу собом позната је још из времена Римске империје. Уопштени назив, без обзира на намену, за овакве судове јесте „близанци". Најстарији примерци до данас сачуваних античких судова-близанаца од стакла јесу фармацеутске и козметичке бочице — унгвентарији. Међу разноврсним облицима ових судова налазе се и примерци где су два цилиндрична суда приближно истог облика и димензија, што је условљено израдом форме без калупа, међусобно спојени целом висином. Најчешће су украшени обавијеним стакленим нитима и имају заједничку дршку, која је такође често украшена. Истовремено, то је и најједноставнији облик међусобно спојених судова. Овакви примерци античких унгвентарија чувају се у многим европским музејима (сл. 2).

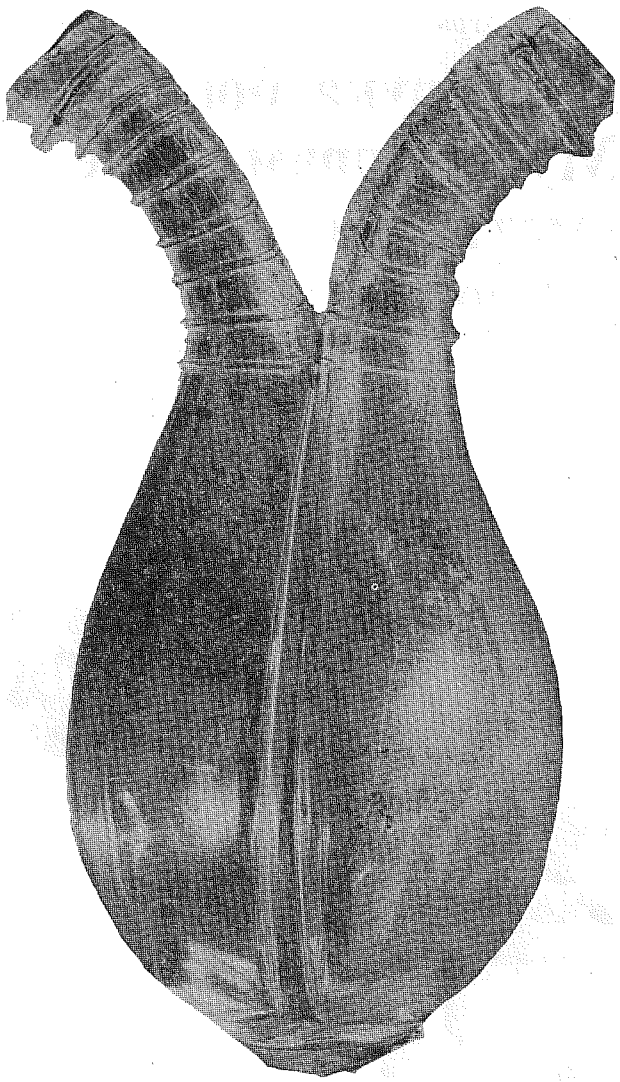
Осим „близанаца", у Риму је израђиван и тип боце од више посуда спојених у једну целину. Овоме типу припада боца састављена од три суда, која као целина има лоптаст облик, са три цилиндрична врата, спојена међусобно, као и тела боца. Такав један примерак, настао у Риму крајем II или почетком III века наше ере, чува се у Британском музеју у Лондону (сл. 3). Поменути примерак говори о познавању технике израде и употреби „вишеструких", у овом случају „троструких", боца у време Римске империје.

Током времена, са пропашћу Римског царства, заборављале су се многе технике и форме у изради предмета од стакла, примењиване и усавршаване у време процвата и моћи Рима. Међу предметима од стакла израђиваним у средњовековној Европи нису нађени судови слични „близанцима" или дуплим боцама.

Тек процватом венецијанских — муранских мануфактура (XV—XVIII в.) обнављају се и усавршавају технике за израду и украшавање стакла коришћене у радионицама Римског царства, од Азије до Шпаније. Прилагођени укусу и начину живота ренесансног човека, стари облици и технике добијају нову намену.

Дупле или вишеструке посуде, спојене међусобно увек имају исту намену — да се више различитих течности које се у истим приликама користе држе једна уз другу.

1



1a

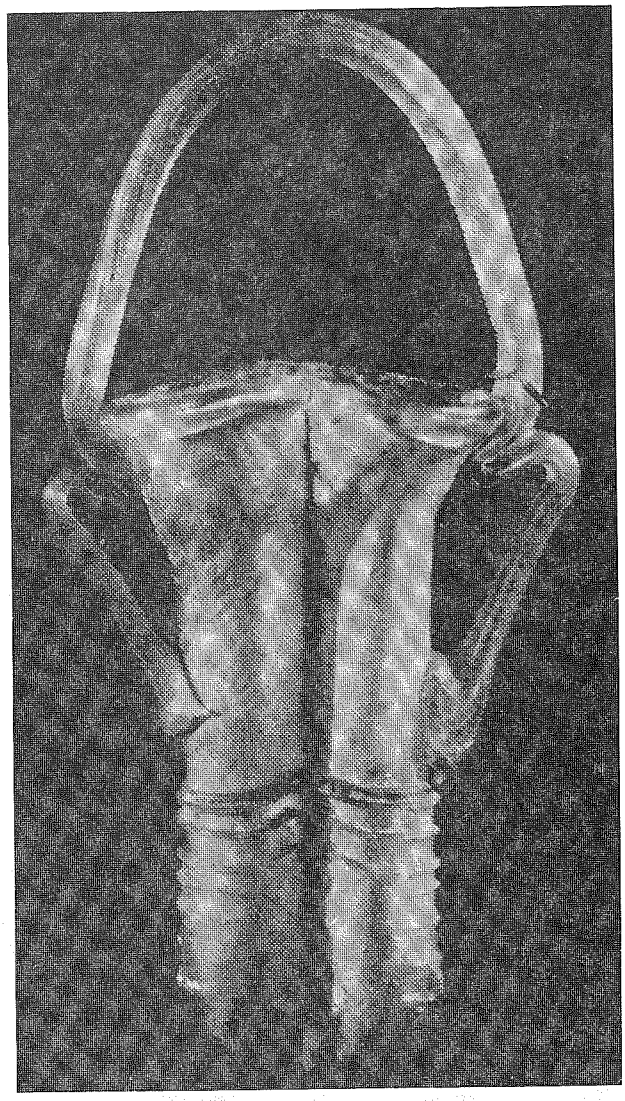
1.1a Двострука боца из Музеја примењене уметности у Београду (Снимио Р. Живковић)

*Burette double du Musée des arts décoratifs de Belgrade (Photo R. Živković)*

Од времена ренесансе овакве боце служиле су за изношење на сто течних зачина. Најчешће су двоструке — близанци, и у њима се држало уље и сирће. Двоструке боце, односно посуде састављене од два истоветна суда, међусобно спојена, финије у форми и обради са украшеним површинама, које се износе на сто, јављају се у европској уметности тек у задњој петини XVI века. То су најстарији нама познати судови који по форми и намени одговарају примерку двоструке боце из Музеја примењене уметности. Међутим, оне нису стаклене. Израђене су од порцелана, материјала који је у то време највише цењен за израду стоног посуђа. Овакве две посуде за уље и сирће сачуване су међу предметима Медичи-порцелана, а чувају се у Бечу и Лондону. Она из бечког Музеја уметничких заната има крушколике посуде са издуженим, међусобно укрштеним вратовима. Примерак који је изложен у Викторија и Алберт-музеју у Лондону има два крушколика суда који су телима међу собом спојени и сужавају се у вратове одвојене један од другог и извијене на супротне стране. Посуда стоји на кружној стопи (сл. 4).

У литератури о стаклу овај тип, двострука боца, није посебно обрађиван, а о настанку и развоју облика дуплих, спојених боца постоје само кратки, спорадични подаци. Ни ликовни извори до XVIII века не пружају упоредни илустративни материјал за изучавање ове врсте боца, а мало је сачуваних примерака. Осим ове из Београда, нама су познате само две сличне боце, које су датиране пре XVIII века (сл. 5, 6).[1]

[1] Једна од њих је двострука боца из Уметничке Збирке Западног Кобурга, датирана у XVII век, сл. 5, публикована код Harold Newman, An illustrated Dictionary of Glass, London 1977, p. 97, а друга из Краљевског историјско-уметничког музеја у Брислу, сл. 6, која је датирана у крај XVII и почетак XVIII века (публикована у Trois millénairs à travers les collections publiques et privées de Belgique, Liège 1958, pl. 291).



2 Balsamarium из Краљевског историјско-уметничког музеја у Брислу, преснимљено

*Balsamarium (récipient destiné à contenir des baumes) du Musée royal d'histoire de l'art de Bruxelles, photocopie*

3 Трострука боца из Британског музеја у Лондону, преснимљено

*Burette à trois goulots du Musée Britannique de Londres, photocopie*

Џемс Бареле, цитирајући сачуване архивске податке о боцама у Француској XVI века, као и литературу истог времена, сматра да су се „les vinaigriers" појавиле на крају XVI века.[2] Он такође претпоставља да се већ код Раблеа, међу терминима за различите боце за вино, налази и неки који означава „guedoufle". Исти аутор у глосарију, цитирајући литературу XVI и XVIII века, изједначава назив „vinaigrier" и „guedoufle", па каже: „У Мецу и целој Лорени, све боце за сирће имају две главе".[3] Овај цитат аутор илуструје једном репродукцијом гравире с краја XV века (1495), на којој је представљен кутролф, и фотографијом једне боце за уље и сирће са два иста суда укрштених вратова, која није датирана, али илуструје стакло у Француској XVIII века. Vinaigrier је француска реч која означава боцу у којој се држи сирће, а guedoufle је појам, такође француски, за боцу у којој се чува уље или сирће. Када се узму у обзир објашњења из Ларуса за ова два појма,[4] може се претпоставити да се у Француској пре XVIII века нису производиле боце-близанци за уље и сирће, и да су се ти изрази употребљавали за неке друге облике посуда за течност. Међутим, то истовремено може да значи да је сличних боца било у употреби и пре тога времена, да су оне израђиване у неким другим мануфактурама, ван Француске, и да су се ови француски називи употребљавали да означе те производе.

Херолд Њумен, уз тумачење за тип боце каква је двострука боца из Београда, даје објашњење да се такве боце од XVII века

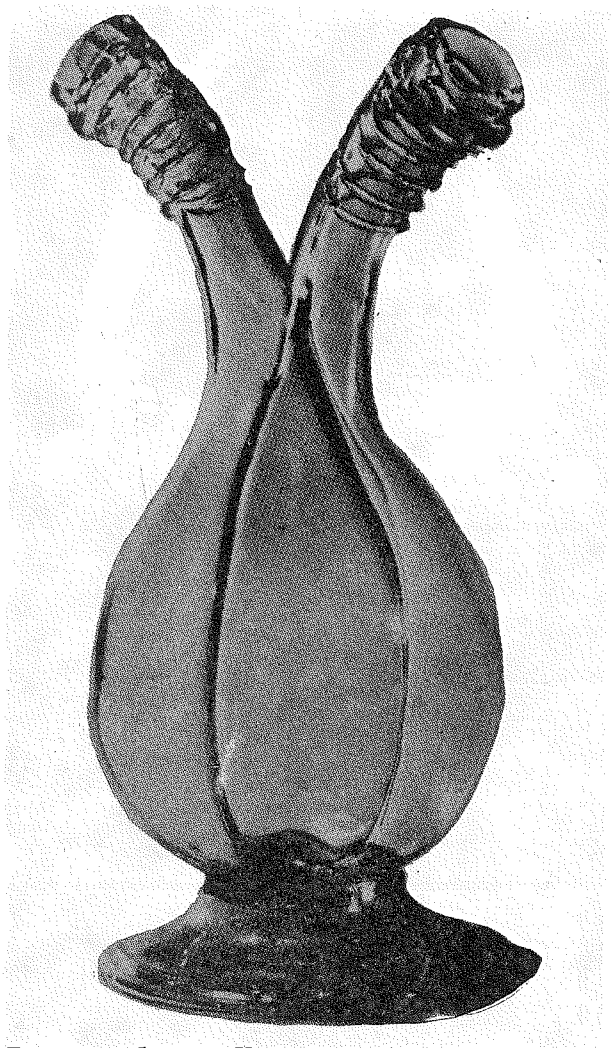
[2] James Barrelet, La verrerie en France, Paris 1953., p. 71.

[3] Исти, н.д., стр. 162.

[4] Larousse du XXe siècle, tom 3, Paris 1930, sub voce vinaigrier i tom 6, 1933, sub voce guedoufle.

4 Двострука боца из Викторија и Алберт-музеја у Лондону, преснимљено

*Burette double du Musée de Victoire et d'Albert de Londres, photocopie*



5 Двострука боца из Уметничке збирке Западног Кобурга, преснимљено

*Burette double de la Collection artistique du Cobourg occidental, photocopie*

израђују у Енглеској, Немачкој и Шпанији,[5] што свакако иде у прилог нашој претпоставци.

У XVIII веку посуде за уље и сирће од стакла израђују се у скоро свим европским земљама. Осим у земљама које смо раније навели, налазимо их у Венецији, Русији, земљама Хабзбуршке монархије, а особито су омиљене у Сједињеним Америчким државама у XIX веку.[6] Заједничке карактеристике једног типа јесу да се састоје од две боце истог облика, чија тела нису спојена. Уколико су спојене, онда је то само делимично, што не мења њихов основни облик. Код њих су тела боца приближно лопатаста, из којих излазе сужени, извијени и међусобно укрштени вратови. Већина ови примерака стоји на нози у виду балустре и има округлу стопу.

У исто време израђује се и други тип ових посуда. У том случају боце су истих димензија и облика, служе за различите, обично течне зачине, али су потпуно одвојене и износе се на сто на једном послужавнику или металном постољу.

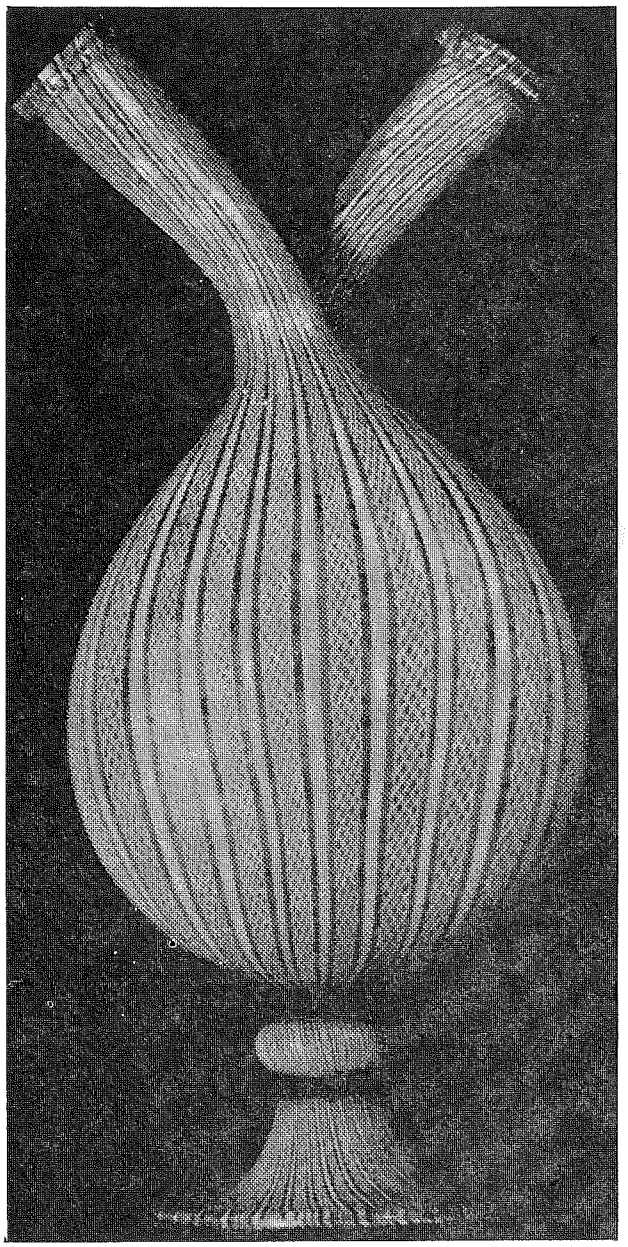
У нашем језику овај тип посуде познат је под називом карафиндл, који је одомаћен под утицајем страног назива. У италијанском, немачком и француском језику овај суд је добио име по типу бочица које су се употребљавале (caraffa — ит.; Karaffe — нем.; carafe — франц.). Одговарајући домаћи израз у српскохрватском језику не постоји. У Вуковом „Рјечнику" зеитиница и уљарица су имена боца у којима се држи уље.[7] Појам за суд у коме се држи сирће он не помиње. Због тога је изгледало најприкладније да за боцу из Музеја задржимо описни израз — двострука боца.

Два примерка двоструких боца, нама позната, који се датирају пре XVIII века,

[5] Harold Newman, An illustrated Dictionary of Glass, London 1977, p. 97.

[6] James Barrelet, н.д, pl. LII; О. Э. Михайлова, Испанское стекло в собрании Эрмитажа, Ленинград 1970, илл. 207, 208, 209;

[7] Вук Стефановић Караџић, Српски рјечник, Београд 1935, sub voce зеитиница и sub voce уљарица.



6 Двострука боца из Краљевског историјско-уметничког музеја у Брислу, преснимљено

*Burette double du Musée royal d'histoire de l'art de Bruxelles, photocopie*

осим оног из Београда (сл. 5 и 6), карактеришу вратови боца слободно извијени на супротне стране, спојена тела у једну целину и ниска постоља.
Како боца из Музеја примењене уметности није налаз до кога се дошло систематским археолошким истраживањем и нема никаквог пратећег материјала који би помогао њеном датирању и можда ближе одредио њено порекло и радионицу у којој је настала, то се морамо, пре свега, позвати на податке које пружа боца из уметничке збирке Западног Кобурга. Кобуршка боца је настала у Немачкој и датирана је у XVII век.[8] Сматрамо да се и београдска боца може датирати у исто време, а нема озбиљнијих разлога да се сумња у њихово исто порекло.

[8] Harold Newman, н.д., p. 97.

Обе боце без сумње су имале исту намену — служиле су за изношење на сто уља и сирћета, зачина који се обично истовремено употребљавају а држе одвојено. Висина сачуваног дела боце из Београда јесте 15 cm. Висина боце из Кобурга, у целини, износи 22 cm, што значи да би оне могле да буду приближно истих димензија. Постоље на коме је некада стајала боца из Београда не може се, на жалост, због оштећења реконструисати. За замишљену реконструкцију могла би да послужи боца из Уметничке збирке Западног Кобурга, која је најсличнији, скоро истоветни примерак нашој двострукој боци (сл. 5). Боца из Кобурга стоји на кружној, широкој, мало испупченој стопи. С озиром на све остале сличности између наведених боца, претпостављамо да је и ова из Београда имала исто, или бар слично, постоље. Облик обе боце веома је сличан. Ова из Кобурга има мало шире боце, па је и прелаз из тела у вратове боца више наглашен. Обе имају обмотане стаклене безбојне нити око вратова. На београдској нит је нанесена нешто ниже, на почетку врата, док је овој из Кобурга само горња половина врата украшена. Упоређивањем фотографија стиче се утисак да је приликом обраде стакла, при изради боца, примењена иста техника. Наиме, да би се добило потребно сужење за врат боце, на београдском примерку врат је накнадно сужаван, од чега су остали ожиљци на странама вратова. Чини се да је исти случај и са боцом из Кобурга.
Новија изучавања из области материјалне културе и особито предмета примењене уметности нађених на територији Београда и шире Србије, потврђују да су производи уметничких заната, настали у Средњој и Западној Европи, доношени у Србију још од XII века.[9] Бројни налази крстова, кадионица, свећњака, пећњака и других предмета говоре о развијеној трговини и употреби предмета израђиваних у Немачкој, Француској, Угарској, поред оних који су доношени из Византије и Венеције.[10] Да се трговина са Западом наставила и после нестанка самосталне српске државе и да међу осталим има такође предмета израђених од стакла, потврђују бројни налази кутролфа,[11] од којих се један фрагмент

[9] Бојана Радојковић, Увоз средњовековних бакарних и бронзаних предмета из Европе на територију Београда и Србије, Годишњак града Београда, књ. XXV, Београд 1978, стр. 177—184.

[10] Иста, н.д., стр. 177—184.; Марија Бајаловић-Хаџи-Пешић, Средњовековном Београду у походе, каталог изложбе, Београд 1977, стр. 45—58.; Верена Хан, Средњовековно стакло, Историја примењене уметности код Срба I, Београд 1977, стр. 219—220.

[11] Верена Хан, „Пјатогрла стакла" из Горњег града београдске тврђаве, Зборник посвећен на Димче Коцо, VI—VII (1975), Археолошки музеј на Македонија, Скопје 1975, стр. 317—326, сл. 1, 2, 3, 4.

чува у Музеју примењене уметности у Београду. Знамо да су баш у току XVII века кутролфи били омиљени и са виртуозношћу израђивани у Немачкој, па је сасвим логично претпоставити да су међу њима у исто време доношени и други предмети израђени од стакла. Што је репертоар предмета од стакла нађених на нашем терену, за сада, врло скроман, разлог је свакако и то што се систематска ископавања Београдског града и његове околине тек задњих година интензивно спроводе. Захваљујући тим ископавањима нађени су многи фрагменти и неки у целости сачувани предмети од стакла. Крхкост материјала такође је узрок што је стаклених предмета нађено мање од осталих, произведених од метала, керамике и других материјала. Надамо се, међутим, да ће планирано систематско рекогносцирање и археолошко истраживање београдског града и тврђаве дати добре резултате и да ће у броју и разноврсности форми и намене, и предмети од стакла бити боље заступљени. Самим тим и изучавање ове проблематике, о којој је било речи, биће олакшано. За сада, двострука боца-близанац из Музеја примењене уметности у Београду једини је примерак ове врсте пронађен на територији Србије и, колико је нама познато, и суседних земаља на Балканском полуострву.

## *BURETTE DOUBLE DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BELGRADE*

*Le Musée a acquis en 1978 une burette double, huilier-vinaigrier, qui a été fortuitement mise au jour dans une cour de Belgrade (fig, 1, 1a). La hauteur de la pièce conservée est de 15 cm environ. Elle est composée de deux petites burettes en forme de poire, jointes par fusion des parties en contact. Leurs cols s'inclinent dans directions opposées et elles sont enveloppées de fils de verre incolore de section circulaire. Le verre incolore dont la burette est faite offre des tons grisâtres et renferme de petites bulles d'air.*
*Faute de matériel archéologique qui accompagne la pièce et qui pourrait nous aider à la dater et à en préciser l'origine, nous avons eu recours à la génèse des formes et à des modèles similaires, conservés dans des musées européens.*
*Une burette conservée dans les Collections artistiques du Cobourg occidental (fig. 5) présente le plus d'analogies avec la burette du Musée de Belgrade et c'est en nous référant à celle-là que nous avons pu situer au dix-septième siècle la burette de Belgrade. Grâce aux études dues aux historiens de l'art yougoslaves et compte tenu des objets de cette époque qui ont été mis au jour jusqu'ici à Belgrade, on suppose que notre burette a été également réalisée en Allemagne, tout comme celle de Cobourg. Les deux ont dû servir d'ustensile de table, destiné à contenir de l'huile et du vinaigre.*
*C'est là l'unique exemplaire des burettes de ce genre mises au jour sur le territoire de Serbie et remon — à l'époque en question.*
*Jelica ĐURIĆ*

*Љубомир Вујаклија*

# Ризница цркве Св. Јурја у Петроварадину

## Сребрнина прве половине 18. века

Парохијска црква Св. Јурја у Петроварадину један је од најзначајнијих споменика барокне архитектуре сачуваних у Војводини. Градња цркве започета је 1701. године, главни радови довршени су 1714, када је црква и освећена, а главни олтар завршен је тек 1774. године.[1] То је једнобродна грађевина, једном страном наслоњена на правоугаоно самостанско здање подно петроварадинске стене на којој се налази пространа и огромна Петроварадинска тврђава саграђена на темељима старог, средњовековног утврђења. Фасада цркве се одликује ванредном елеганцијом барокне архитектонике, паладијевски мирне, у чему се градитељ очигледно угледао на матичну језуитску цркву Il Gesu у Риму. Засвођена пространа унутрашњост наоса и нешто суженог олтарног дела подељена је пиластрима који носе ојачавајуће стропне лукове. Високе конструкције главног и побочних олтара рађене су од камена, односно резбареног, штикираног и позлаћеног дрвета, у стилу аустријске варијанте класицизма рококоа. Над главним улазом налази се хор са оргуљама и кованом оградом из прве половине 18. века. Цркву и самостан уз њу саградили су језуити, који на иницијативу кардинал Колонића 1693. године долазе у Петроварадин, где је основана једна од једанаест језуитских мисија у тадашњој аустријској провинцији.[2] Првих година они се баве мисионарским радом, да би 1701. године, залагањем Колонића, била и канонски основана жупа, на челу које је био језуитски супериор. Све до укидања реда 1773. године, они су обављали и службу војних свештеника. Колику је важност овој мисији придавао кардинал Колонић види се и по томе што је 1703. он изузео петроварадинску жупу из јурисдикције сремског бискупа и подредио је директно острогонском надбискупу.[3] После ослобођења Петроварадина са тврђавом од Турака 1687. године, није затечена ни једна цела средњовековна сакрална грађевина,[4] тако да језуити користе малу турску богомољу на Текијама код Петроварадина. Ускоро се указала

[1] Diarium Missionis Petrovaradinensis Societatis Iesu. A Decima Sexta Iunii... Anno 1729, (рукописни дневник у архиви цркве Св. Јурја), на стр. 4; Consecrata est Ecclesia Anno 1714. 20. Maji.; Protocollum... Anno 1774 — 1818 (рукописни протокол и делимично дневник цркве Св. Јурја, у архиви исте), на стр. 7, наводи се да је посвећен главни олтар, који је рађен две године и »ut videre est perelegantem«, 25. децембра 1774. године, F. Schams, Topographische Beschreibung von Peterwardein und seinen Umgebungen, Pesth 1826, 32—8; J. Predragović, Isusovci u Petrovaradinu 1693—1773., Vrela i prinosi, Zbornik za povijest isusovačkog reda u hrvatskim krajevima, 9, Sarajevo 1939, 7—9; Р. Р. Шмит, Варадин, Војводина II, Н. Сад 1939, 350—66; Р. Пауловић — М. Милошевић, Самостан Св. Јурја у Петроварадину, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, III, Н. Сад 1959, 18—29.

[2] J. Predragović, н.д. 3, 46.

[3] Исти, н.д. 5. Кардинал Колонић (умро 1707) био је један од главних дворских саветника, способан и вешт политичар, огорчени противник Исаије Ђаковића, и поборник уније, види Р. М. Грујић. Како се поступало са српским молбама на двору ћесара аустријског, Матица српска, Зборник историјских докумената I, Н. Сад 1906.

[4] Петроварадин је у средњем веку значајан град са тврђавом и великим цистерцитским манастиром. I. Ostojić, Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima, sv. III, Split 1965, 235—8. О месту и називу средњовековног Петроварадина, Византијски извори за историју народа Југославије, Том IV, Београд 1971, 68—70; Петар Рокаи, Из средњовековне историје Новог Сада, Зборник за историју Матице српске, св. 11, Нови Сад 1975.

потреба за црквом унутар подграђа па је отпочета градња данашње цркве посвећене св. Георгију — св. Јурју, одвајкада у хришћанској цркви заштитнику и патрону војске, пошто је највећи део поставе била војна посада Тврђаве.[5] Већ током градње за цркву се набавља скуп и репрезентативан инвентар, а петроварадински грађани, црквени прелати и племство из околине дају средства за њену опрему.[6] До укинућа реда језуита 1773. године формирана је мала али веома интересантна збирка црквене сребрнине за потребе обављања култа, као својеврсна ризница,[7] са неколико предмета односно комплета набављених већ током прве половине 18. века, о којима ће надаље бити речи. Својим облицима, садржајем, стилом украшавања и технологијом израде, они чине интересантну скупину радова средњоевропског златарства од краја 17. века до 1740. године. Од некад богате архиве и библиотеке, данас су сачувани само остаци.[8] Поједини документи нуде посредно извесне податке о предметима култа који се могу користити при идентификацији, првенствено фрагментарно сачувани дневник од 1729. до, отприлике, 1740. године, јако нагорелих и оштећених последњих страница. Од посебне важности су и неколико докумената о аутентичности реликвија, које су издавале више црквене власти, као и записи на њима поводом бискупских визитација. Посебно вредни подаци за сребрнину из ризнице садржани су у инвентарима, по којима се могу прецизно идентификовати скоро сви сачувани предмети.

Сачувана су три комплетна инвентара која су коришћена у раду.[9] Први је из 1785. године, и његов састављач није поседовао нарочиту прецизност. Сви предмети су наведени као дванаестлотно сребро, што доста зачуђује, јер је стандард био наведен у проби на доста великим бечким жиговима, које је могао видети на предметима.

У примедби на крају пописа сребрнине, он наводи једно објашњење, које поред података о начину израчунавања лотаже легуре, и превођења у тадашње тежинске мере, нуди директан податак да је црквена управа давала златарима сребро у шипкама ради израде предмета за њене потребе.

Он прецизно наводи да је златару дата 1 фунта, 13 лота и три осмине лота сребра за израду посудице за уље, па пошто је сребро калирало приликом рада за два лота, констатује се да је посудица, тежине 25 лота, једанаестлотне финоће сребра, тако да је у шипкама остало 18 и три осмине лота сребра исте финоће. Под претпоставком да се за израду овог комплета (посудица је имала и одговарајући подметач, који се у инвентару не помиње) сребро није носило у један од тада већих златарских центара у аустријској монархији, могло би се закључити да је комплет поручен код неког од домаћих златара. Инвентар из 1804. године наводи овај комплет под редним бројем 31, са тежином од 25 и две четвртине лота, од најлошијег то јест од једанаестлотног сребра, наводећи да није жигован. Ово би могао да буде посредан доказ да, упркос строгим прописима, сребрнина није морала увек да буде жигована, посебно када је рађена од донетог материјала.[10]

Инвентар из 1804. године сачинио је државни чиновник за потребе градске управе, односно министарства финансија, а потписали су га и градски чиновници Новог Сада и Петроварадина. Прецизно и детаљно су пописана сва покретна и непокретна добра цркве Св. Јурја и подручних цркава у парохији. Две године после овог пописа ступио је на снагу

[5] J. Predragović, н.д., 7: Ferbuit opera in exstruenda S° Georgio militum patrono ecclesia. За култ Св. Ђорђа у време барока, Lexikon der christlichen Ikonographie (Engelbert Kirschbaum und Mitarbeiter), 1—7, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970—74.

[6] J. Predragović, н.д., 3, 7—8, 12.

[7] На постојање ове ризнице обратио ми је пажњу садашњи жупник цркве Св. Јурја Јерко Матош, на чему му се најлепше захваљујем, као и на пруженој помоћи и сарадњи приликом обраде овог материјала.

[8] Још Ф. Шамс, н.д. 32, наводи да су језуити после укидања њиховог реда 1773. однели односно склонили све документе. Библиотека која се налазила уз самостан и цркву налази се сада при бискупији у Ђакову. Кустос Завода за заштиту сп. културе Војводине, Петар Момировић, констатовао је 1964. године 926 наслова, а по инвентару из 1865. год., библиотека је бројала 862 наслова (Архива Покрајинског завода за зашт. спом. култ. Војводине, бр. 97, од 11. XI 1964).

[9] Инвентари су повезани у свеске и немају прописне архивске сигнатуре. У даљим примедбама инвентари из 1785, 1804, и 1813. године означени су као Инвентар I; II; III. Инвентари из 1785. и 1813. немају нумерацију инвентарисаних предмета и ради лакше идентификације предмета у приложеном изводу она је наведена у заградама. Приложени пасуси из инвентара односе се само на сребрнину и драгоцености које се налази у цркви Св. Јурја (прилог 2).

[10] Непостојање законских прописа о финоћи легуре за предмете од племенитих метала има за последицу веома често лош квалитет легуре. Васа Стајић. Привреда Новог Сада 1748—1880, Н. Сад 1941, 185, наводи да је новоосновани новосадски магистрат 6. децембра 1748. године позвао градске кујунџије и наредио им „да сваки од њих набави себи жиг за сребрне и златне предмете које ће утиснути и тиме јемчити за ваљаност својих производа". То значи да је у Н. Саду било више кујунџија и пре елибертације 1748, и да су предмети од тада жиговани, од чега је градска и цеховска управа убирала приход, по свему судећи значајан јер је то једна од првих наредби новог магистрата. Веома значајан податак наводи С. Гавриловић, Срем од краја XVII до средине XVIII века, Н. Сад 1979, 23, да ј уе Петроварадину још 1698. године, са 17 грађанских кућа и 14 породица без кућа, међу занатлијама био и кујунџија (златар), који је био стално окућени грађанин.

закон о репунцирању племенитог метала, који је проузроковао претапање у новац[11] бројних црквених ризница и приватне сребрнине. Закон се односио, истина, само на наследне земље хабсбуршке круне,[12] тако да је подручје данашње Војводине званично било изузето и данас се на предметима израђеним у домаћим радионицама ознаке за репунцирање не могу наћи. Но, слово закона је једно, а стварност је, по свему судећи, била сасвим другачија. Петроварадин као камерална варош, поред свог магистрата, под директном је управом команданта тврђаве који је одговоран ратном савету у Бечу, тако да су у њему могле да буду провођене одлуке које се номинално нису односиле на ово подручје. Циркулар о репунцирању изгледа да је био послат свим градским управама, како би се чиновништво упознало са акцијама своје централе у Бечу.[13] До отварања места за репунцирање није дошло, али како се види из примедби које се наводе у инвентару из 1813. године, отишло је само из Цркве Св. Јурја 4 фунте и 22 лота сребра,[14] што је износило око 230 форинти — за тадашње прилике значајну суму. Да ли је ово отуђивање био патриотски гест парохијске управе или присилно одузимање, тешко је установити, али с обзиром да црква ни у најтежим тренуцима не отуђује своје драгоцености, било би логично закључити да ове ратне супсидије нису биле даване са одушевљењем. Том приликом дати су сигурно стари и истрошени предмети, свакако материјал из прве половине 18. века, а то је управо онај који би данас био најинтересантнији.

Сам инвентар и његов садржај су примери административне доследности. Пописивач је образован чиновник, коректне ортографије са знањима која и данас могу да задиве. Сваки предмет, поред кратког описа, има тачно наведено место где је извршено баждарење — проба сребрне легуре. За предмете са јасно читљивим жиговима увек наводи тачну финоћу легуре, ишчитану са жига, а оне на којима су жигови истрвени или нечитки наводи већином као дванаестлотно сребро, док предмете без жигова испробава и наводи одређену финоћу. Од тридесет осам појединачних предмета, односно комплета, које наводи овај инвентар, данас се могу, изузев једног, идентификовати деветнаест појединачних предмета, међу којима је и шест предмета о којима ће надаље бити речи.

[11] Karl Knies, Die Punzirung in Oesterreich, Wien 1896, 28.

[12] Исти, н.д., 25.

[13] Циркулар о пунцирању и репунцирању, Архив Магистрата Ср. Карловаца, КМ 1807/503.

[14] Инвентар III под бр. (7) крст, (12), (13) два путира са дискосима и (34) два свећњака.



По овом инвентару најбоље се може видети са ког су подручја предмети набављени за ризницу. Он наводи четири аугсбуршка рада (сачуван је само један), тринаест комплета односно појединачних предмета као бечке радове, један пештански рад, један новосадски рад и једанаест предмета са нејасним или непостојећим жигом пробе. За путир са емајлним медаљонима наводи да је бечки рад, што данас није могуће установити јер је жиг истрвен. Посебно је значајно да је један предмет наведен као новосадски — апликација на табернаклу, коју већ помиње инвентар из 1785. године, утолико више што је до сада регистровано релативно мало радова новосадских златара из 18. века.

Инвентар из 1813. године писан је латински, сумарних описа са преузетим мерама и вредностима из претходног инвентара (1804), поштујући углавном исти редослед и са примедбама који су предмети дати, односно узети као ратна супсидија 1809. и 1810. године. Наводи се свега један нови предмет, по свој прилици реликвијар св. Ане.[15]

Од двадесет и пет појединачних сребрних предмета данас постојећих у црквеној ризници,[16] девет су у комплетима од два, три односно четири комада, док је осталих 16 предмета по функцији сваки засебан. Пет предмета је без икакве ознаке за сребро, један предмет има само ознаку пробе, један само мајсторску ознаку, а осталих 18 имају прописне ознаке пробе — гаранције квалитета сребрне легуре и мајсторске жигове.

Из прве половине 18. века могуће је констатовати у ризници шест предмета, од којих је један комплет од три дела. То је уједно најинтересантнији и уметнички највреднији материјал.

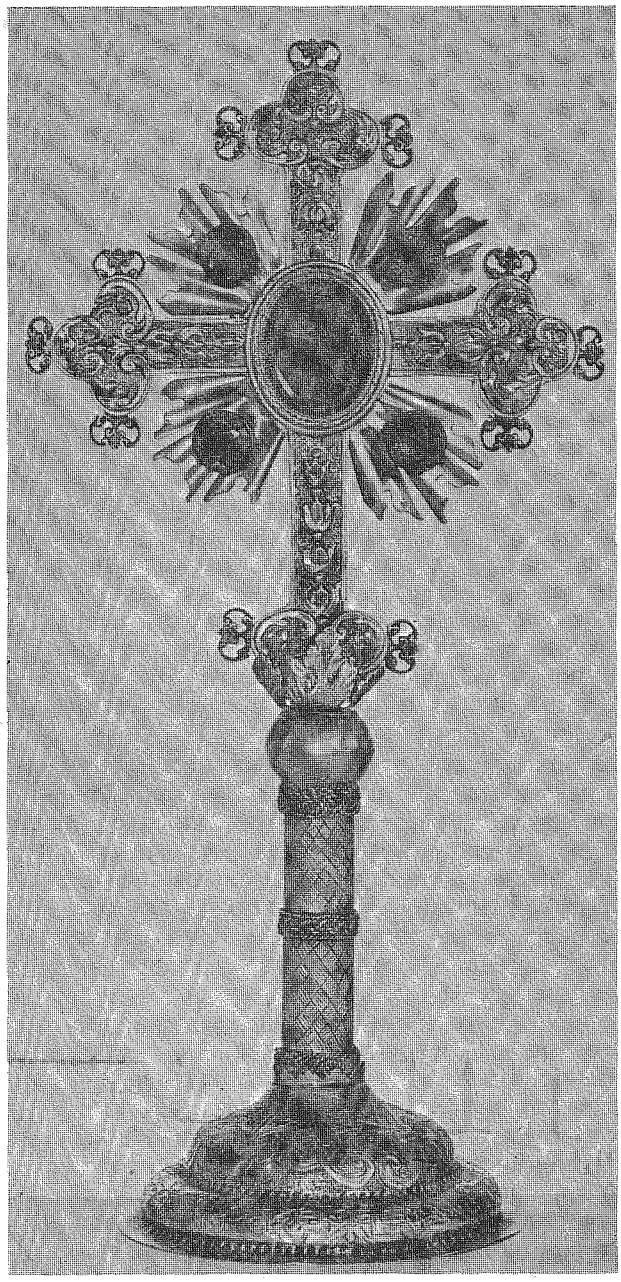
Судећи по стилу украса и техници рада, прва два предмета без жига — крст са честицом св. Крста и циборијум, могли би се сврстати у најстарије радове у ризници. Крст[17] (сл. 1) је елегантних линија, витке силуете са краковима који се при крајевима шире у тролист са овалним медаљоном на сецишту, уоквиреним фино искуцаним флоралним венцем. Предња страна кракова украшена је симетрично постављеним лиснати волутама из којих излази лозица по пунктираној површини.

На крајевима кракова аплицирани су мали ливени украси од пара S волута. Састав доњег крака са нодусом камуфлиран је са четири акантусова листа. Кугласти, глатки нодус прелази у високу цилиндричну ногу украшену гравирањем

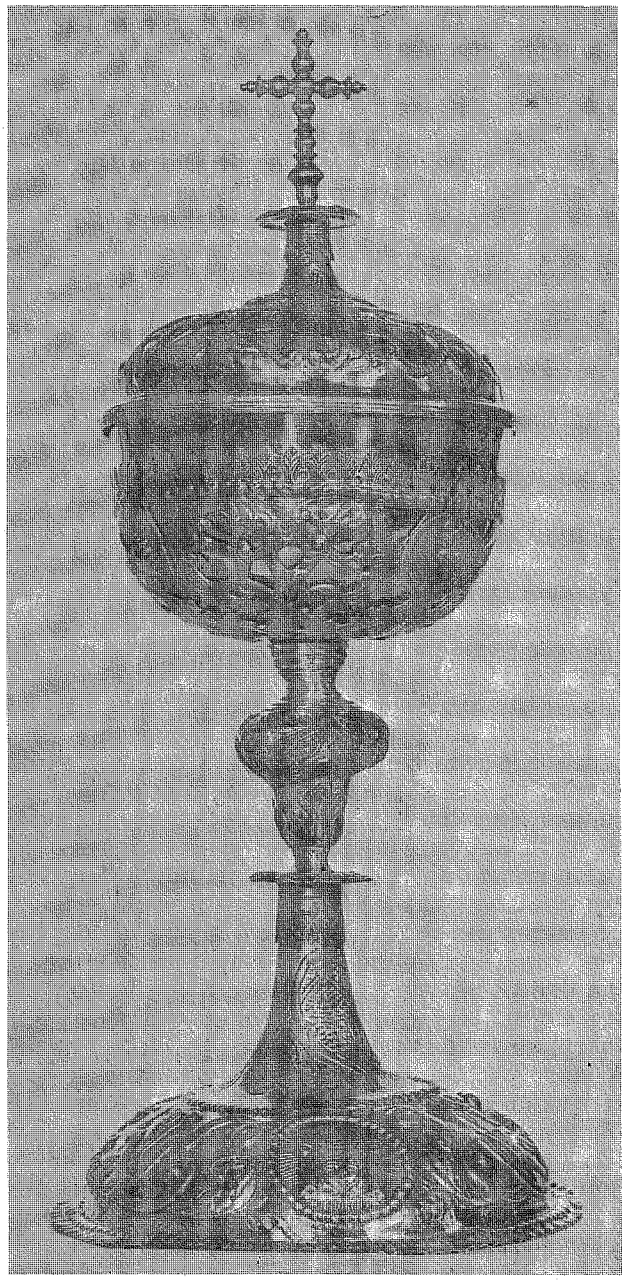
[15] Инвентар III (5).

[16] 2 крста, 6 путира 1 циборij, 2 монстранце, 2 кадионице, 2 навикуле, 4 дискоса, 1 лавабо са 2 ампуле, 1 кашика за тамјан, 1 фрагмент окова табернакла и једна сребрна капсула у металном позлаћеном реликвијару.

[17] Инвентар I (28); II 27; III (26).



1 Крст на стопи, средња Европа, крај 17. — прва трећ. 18. века, (фотографија Љубиша Савић)
*Standkreuz, mitteleuropäisch, Ende 17. erste Drittel 18. Jhrs.*
(Photo Ljubiša Savić)



2 Циборије, средња Европа (Будим ?), око 1700 г.
*Ziborium, mitteleuropäisch (Buda ?), um 1700. Jr.*

које опонаша жичани преплет у облику шах-поља. Испод нодуса, на средини и при дну ноге, исплетени су прстенови од двоструке, нешто дебље филигранске жице. Профилисана стопа је украшена, у два појаса, плитко кованим флоралним симетричним орнаментима са уплетеним тракама, ломљеним под правим углом или полукружно савијеним. На рубу округле стопе налазе се четири мања отвора, који су служили за фиксирање на кодлогу или су пробијени касније за монтирање украса који сада недостају.
Врло уједначена орнаментација крста и стопе, мирне ритмике и дискретно наглашеног пластицитета, упућује на мајстора који са разумевањем репродукује орнамент типичан за ранобарокну епоху.[18] Техника рада је однегована, при ковању се служио најједноставнијим алатима, без употребе матрица, а главне ефекте постиже цизелирањем и пунктирањем. Нога крста

[18] Начин орнаментације стопе инспирисан делима бројних немачких гравера орнаменталних предложака по којима раде златари Нирнберга и Аугсбурга и осталих златарских центара јужне Немачке крајем 16. и поч. 17. века, W. Koschatzky — K. Oberhuber, Zwischen Renaissance und Barock, (katalog), Albertina, Wien 1967, 126—7, T. 37 Током 17. века овај манир (Rollwerk, Bandornamentik) проширио се преко импортованих дела у средњу Европу и Ердељ, где се он среће ретардиран, све до поч. 18. века, C. Nicolescu, Argintaria in Tarile Romane, laica si religioasa, Bucarest 1968, пехар из манастира Ставрополеос из 1735. год., (фиг. 258).

својим облицима, орнаментацијом и техником не уклапа се у наведени поступак, типичан за провинцијалне средине западне и средње Европе. Несумњиво није монтиран при каснијим преправкама него је из истог времена, што се види по истом квалитету металне легуре и саставима. Она ликовно не одудара својим архаичним украсом и очигледно је рад истог мајстора који доста неодговарајућом техником — гравирањем, опонаша филигранском жицом оплетене дршке, односно ноге крстова које срећемо у српском и уопште балканском златарству од 16. па све до 19. века.[19] Већ сам кугласти, неукрашени нодус упућује на традиције балканског златарства.[20] Плетени прстенови око ноге доста су груб филигрански рад, и овде опонашају ретардирано раскошније урађена профилисина колена са старијих предложака.[21] Место настанка овог крста могло би да буде широко подручје од Румуније до јадранске обале, такође радионице у Печују, Будиму или Сомбору.[22] Реликвија која се чува у малој застакљеној капсули, разликује се својом опремом од осталих бројних реликвија у цркви. Она је једноставно намештена у облику крста и налепљена на подлогу без уобичајених украса од ситног вештачког цвећа и позлаћених папирних трака. Поклонила ју је цркви грофица Пејачевић 1733. године, како се наводи у дневнику парохије за ту годину, мада то не значи да је и овај крст тада поклоњен, односно израђен, изузев ако није донаторка реликвију већ поклонила заједно са крстом. Капсула са реликвијом не одговара у потпуности отвору овала, нешто је мања. Могуће да је ту стајала једна друга реликвија часног Крста, она старија, првобитна, која се може довести у везу са 1713. године основаном Братовштином муке и смрти Христове (Congregatio agoniae Domini), при цркви Св. Јурја. Једном месечно, после мисе, чланови братовштине целивали су честицу св. Крста,[23] што значи да су већ тада имали ову реликвију, а обавезно и крст — реликвијар за њено излагање. Од 1733. године, носио је свештеник 4. маја (Diarium, pag. 93) честицу св. Крста у процесији према капели св. Крижа. Она је сигурно ношена у овом крсту — реликвијару, јер се ни један други те врсте не помиње у инвентарима, што би био крајњи термин за његов настанак, мада је ово тешко прихватљиво јер би украсна орнаментација крста тада већ била ретардација и барем у детаљима би се понегде наговестила разиграна барокна арабеска, касне предрокајне фазе. Сличну технику рада крајем 17. и почетком 18. века, али без стилских мешавина на једном предмету, негују ердељски и будимски златари,[24] односно мајстори који су дошли са Балкана и, прихватајући нове технике, врло брзо прихватају и стил нове орнаментације,[25] а зависно од поруџбине, раде у старом маниру, односно исто тако квалитетно у стилу барока. Крст из Св. Јурја је несумњиво донет са подручја где су радили мајстори са Балкана још увек привржени старим формама, али и са савладаном техником и стилом средњоевропског златарства.

Циборијум[26] (сл. 2) је у целини успелије дело од крста са уједначеним стилом орнаментације, само што су облици касноманиристичких и барокних украса изведени архаичном техником, тако да он у детаљима делује као груб и непрецизан рад. Облик циборијума је уобичајен, мирних линија и одмерене декорације, стандардног иконографског садржаја искуцаваних амблема. Профилисани поклопац има повишено теме са ливеном плинтом у коју је монтиран крст, док је испод плинте мали назубљени венчић гравиран зарезима који опонашају лисне жиле. Површина поклопца украшена је са два појаса, горњи са плитко кованим крупним листовима, а доњи, шири, са тракама у преплету чији се крајеви завршавају листовима (Rollwerk). Плитки, широки суспицијент је без украса, лежи у кованој корпи ажурираној у стилизоване флоралне гране и волуте симетрично организоване око три округла медаљона,

[19] Најбројнији су у 17. веку са много варијација, Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, Н. Сад 1966, сл. 141—3, 175, 185—7; М Шакота, Ризница манастира Бање код Прибоја, Београд 1981, сл. 38, 40. и са већ ретардираним облицима на нози крста из цркве села Баваништа, из 1784, О. Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине VI — VII, Нови Сад 1976, Т. VII, сл. 4, као и на нози крста из цркве села Јарковца из 1798, исти, Грађа II, стр. 113, сл. 22.

[20] Б. Радојковић, н.д., сл. 143.

[21] М.Шакота, н.д., сл. 55, 56, 60.

[22] Слично оплетену дршку има крст попа Вука, за који М. Шакота, н.д., 118—20, претпоставља да је настао последњих деценија у Банату (Бечкереку). У 17. веку и поч. 18. века у целој јужној Угарској веома је развијено златарство, Б. Радојковић, н.д., 155. Оно је доста еклектичног стила и у орнаментацији и у техници рада, са облицима који упућују на утицај барокних форми.

[23]. J. Predragović, н.д., 11.

[24] P. Brestyánszky Ilona, A Pest-Budai ötvösség, Budapest 1977, сл. 1, 2.

[25] Са извесном смелошћу могло би се претпоставити да је овај крст рад неког од домаћих златара из тадашњег Петроварадинског шанца (Н. Сада) или самог Петроварадина. С. Гавриловић, н.д., 146, наводи да су двојица петроварадинских златара, Јосип Губеровић и Јохан Радниц (Radniz), који су изучили занат у Осијеку, упутили 1732. године молбу да оснују сопствени еснаф (Viertel Laad). Ком су цеху припадали не наводи се — могуће осјечком, али је највероватније да су били спољни чланови печујског цеха. Јохан Радниц, по свему судећи, члан је породице Симона Раднића, печујског златара, Б. Радојковић, н.д., 142, пореклом из Сарајева, чије чланове касније срећемо и као чланове будимског цеха, све до друге пол. 18. века I. Brestyánszky, н.д., 208—9.

[26] Инвентар I (11); II 14 ? ; III (15).

са плитко искованим амблемима горућег срца Христовог, трске са увезаним снопом шиба и бодежом са рукавицом оклопника. Горњи руб је украшен гравираним и назубљеним венцем. Профилисани нодус је у облику вазе са три анђеоске главе са крилима испод којих су кићанке смештене између акантусових листова око базе. Нодус је од ноге одвојен истоветном плинтом и венчићем као на поклопцу. Површина ноге украшена је симетричним картушима са пољима изгравираним као рибља крљушт. Нога се преко гранулираног венца нагло шири у округлу стопу, на којој су нешто пластичније исковани симетрични орнаменти од трака и лишћа око три медаљона у гранулираним венцима са приказом Вероникиног убруса, траке са табелума I.N.R.I и крст положен преко тешко препознатљивог предмета, могуће мача.[27] Сав украс је кован без помоћи матрица, цизелиран и глачан, са интервенцијама широких сечива којима су уједначаване неравнине и симетричност детаља. Пунцирање је изведено једноставним штифтом, ажурирање доста грубим исецањем. Корпа супстицијента није изведена трајбовањем, већ је искивана у полукалоту, тако да је руб неједнаког нивоа. Цео рад одаје руку мајстора који није вичан барокној обради племенитог метала са минуциозно спроведеном симетријом орнамента и употреби калупа за откивање основне форме украса. Његово главно изражајно средство је цизељерско моделовање. Употреба једноставних помагала, вајање форми у металној фолији сумарним укивањем линија, извлачење пластицитета сечивом, глачање и неуједначено пунктирање дају металу треперав мекоћу, а орнаментацији веома упечатљиву рустичну експресивност. Такав поступак је типичан за балканско златарство 17. и 18. века,[28] затим за румунске радове[29] и већ помињане будимске мајсторе. Стил орнаментације је барокни, кориштен је врло добар предложак доста непрецизно интерпретиран, али са разумевањем за карактер орнамента. Ажурирана корпа суспицијента са назубљеним рубом, исплетена је од флоралних грана и трака на начин који се среће у средњоевропском и немачком златарству,[30] одакле је прешао и у радове српских, румунских и руских златара, где ретардирано живи све до краја 18. века.[31] Иконографски репертоар искованих амблема уобичајен је на предметима ове врсте, тако да је по њему исто тешко одредити ближу провенијенцију. У сваком случају циборијe је рад провинцијског мајстора који је техничка знања стекао на традицијама балканског златарства с краја 17. и поч. 18. века, и радећи по поруџбини он прихвата и стил најчешће негован у то време и на тај начин у будимским и ердељским радионицама.

Први предмет у збирци сребрнине, са сигурном годином израде, тачно је датован документом и жигом градске пробе. То је филигрански оков око сребрне капсуле за честицу моштију св. Фрање Ксаверског (сл. 3). У документу о аутентичности реликвије, који је у Бечу 1701. године[32] издао кардинал Колонић, на чију иницијативу језуити и долазе у Петроварадин, изричито се наводи да је капсула са кристалним поклопцем и украшена филиграном. С унутрашње стране полеђине капсуле налази се јасан жиг пробе у овалној пунци са папском тијаром изнад прекрштених кључева св. Петра, што упућује на град Рим, који у својим ознакама за сребро у 17. и 18. веку, користи

[27] Уобичајено представљени симболи страдања Христовог су у доба барока постали култ за себе. Посебно јак био је култ горућег срца Христовог инспирисан визијама Св. Марије Маргарете Алакок, Lexikon der christ. Ikonographie, Bd. 2, 252—3, који је утицао да се предмети култа формирају у облику срца. У самој самостанској библиотеци Св. Јурја било је књига са овом тематиком, од којих је једна сачувана: Antonii Ginther, Speculum amoris et doloris in sacratissimo ac divinissimo Corde Jesu incarnati, euharistici et crucifixi orbi christiano prepositum . . . , Editio IV, Augustae Vindelicorum MDCCXLIII код издавача Joanicis Jacobi Lotteri, са обиљем амблема у барокним картушима, које је резао I. Caspar Gurtwein, аугсбуршки гравер. На страни 97. наведене књиге, у једном амблему представљени су следећи реквизити пасије: крст, јагње испод крста, копље, мач, сноп шиба, бич, чавли, клешта, мердевине, светиљка, чекић и коцке за играње. На путирима, циборијумима и лавабоима ови амблеми су појављују у различитим комбинацијама, али такође и са сценским представама пасије или васкрсног циклуса.

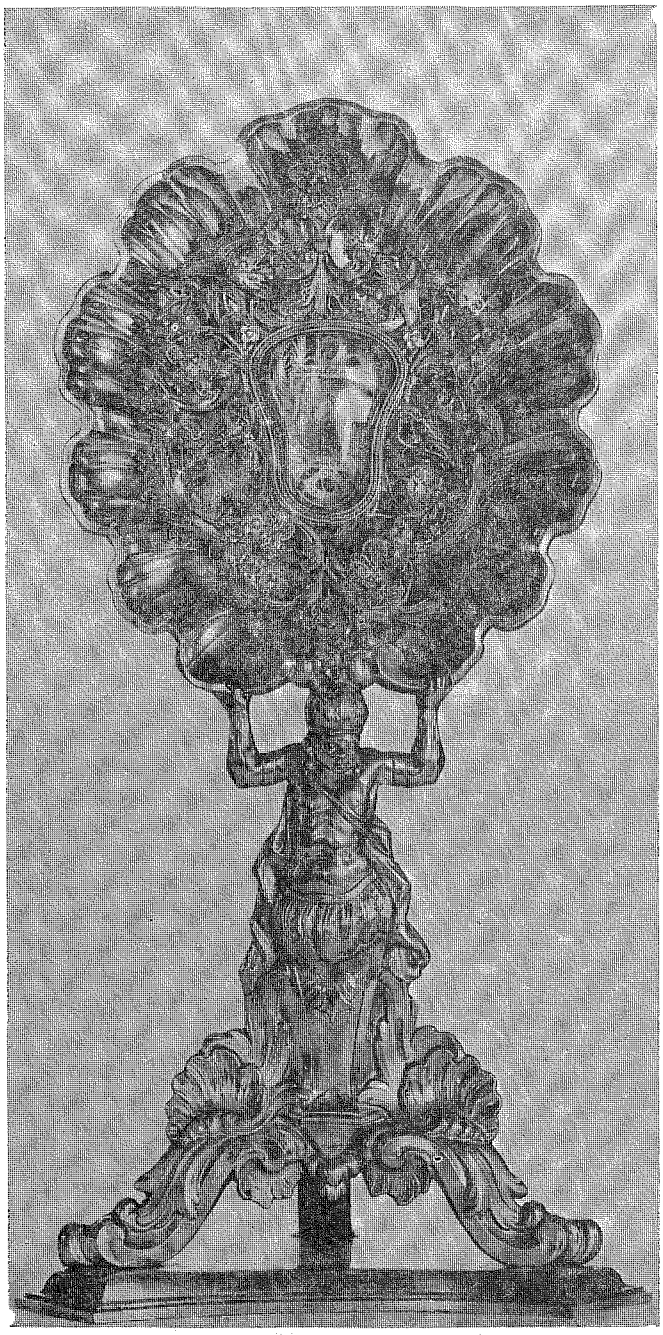
[28] На пример оков Требињског јеванђеља, Б. Радојковић, н.д., 133, затим рипиде манастира Крушедола, исти, сл. 155—6, као и жезло Никанора Мелентијевића из 1724. године, Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 38, бр. 75.

[29] C. Nicolescu, н.д., fig. 258, 261.

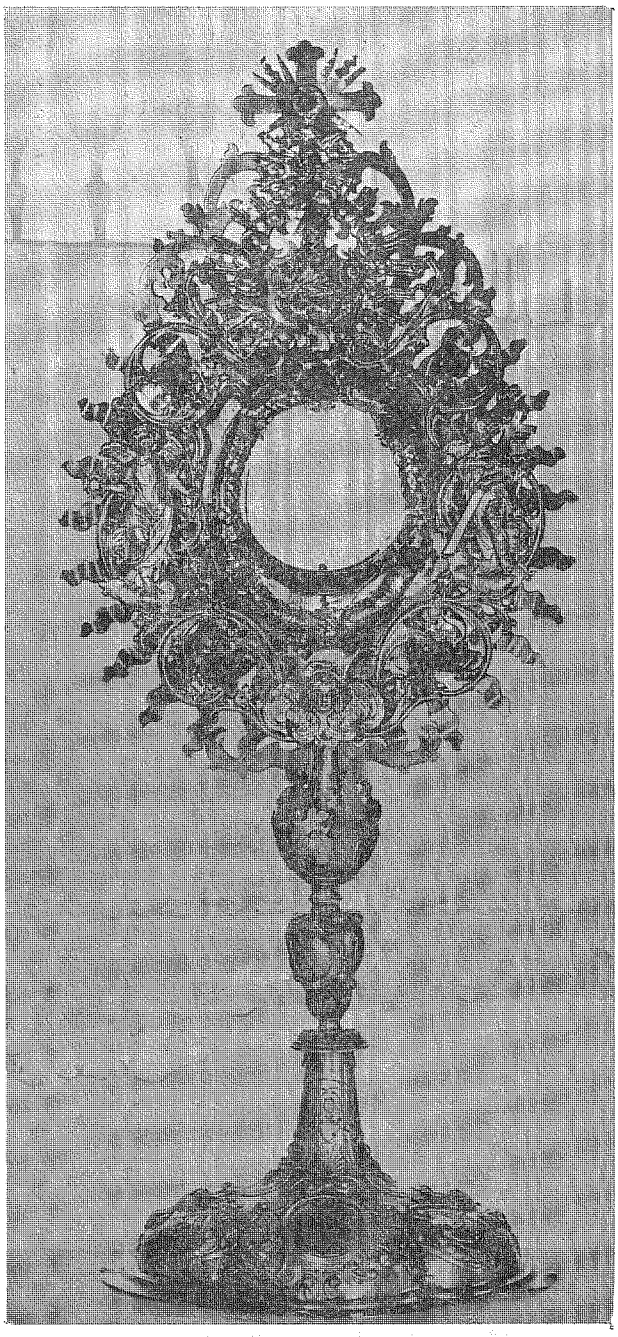
[30] Посебно у аргсбуршком златарству. Бокал М. Хекела из Оружајне палате у Москви, Г. А. Маркова, Немецкое художественное серебро XVI — XVIII веков, Москва 1975, Т. 72, затим пехар J. A Телоа из Градског музеја Сомбора (инв. бр. 386), путир M. Majpa, M. Šejtinc, Zlatarstvo na slovenskem štajerskom, (katalog), Marnbor 1971, сл. на стр. 97, и путир Л. Шнајдера из фрањевачког самостана у Сл. Броду, I. Bach, Prilozi poznavanju zlatarskih radova u Hrvatskoj, Peristil 4, Zagreb 1961, 93, sl. 7.

[31] У Будиму поч. 18. века среће се ова техника код „рацких" златара P. Brestyánszky, н.д., сл. 2, са исто конципованим орнаментом и медаљонима корпе суспицијента. У Румунији су ову технику посебно неговали златари Немци из Брашова и Сибиуа, C Nicolescu, н.д., сл. 75—9, одакле је прешла могуће и у руске радове, В. Пуцко, Ростовское серебряное дело XVII века, Зборник Музеја примењене уметности, 19 — 20, Београд 1975—6, сл. 9. На подручју данашње Војводине такође се срећу до друге пол. 18. века, нпр. путир Стефана Раваничанина из манастира Раванице, Л. Мирковић, н.д., Таб. LVIII, из 1708. године, затим из села Врањева из год. 1767., О. Милановић, н.д., Грађа VI — VII, Таб. LXIII, сл. 3.

[32] Прилог 3.



3 Реликвијар св. Ф. Ксаверског, Рим, око 1700. г. и Беч или Венеција, прва пол. 18. века
*Reliquiar des hl. Xaverio, Rom, um 1700. Jr. und Wien oder Venedig, erste Hälfte 18. Jhrs.*



4 Монстранца, Аугсбург, око 1720. г.
*Monstranz, Augsburg, um 1720. Jr.*

папски грб.[33] Овај облик био је у употреби крајем 17. и почетком 18. века (тијара са тракама). Филигрански оквир је веома раскошан флорални картуш око крушколике капсуле а по начину и техници рада он је без посебних особености. Организација цветних грана и лиснатих волута је типично барокна, као и просторна композиција целог картуша, што указује на пазадно схватање арабеске филигранске жице, просторно осмишљене, за разлику од источног и балканског филиграна где мајстори полажу на виртуозну густину орнаментације схваћено доста површински. Монстранца — реликвијар,[34] на коју је монтирана капсула не помиње се у Колонићевом документу и свакако је из каснијег времена. Судећи по осталим капсулама са реликвијама,[53] које су у цркви Св. Јурја

[33] Les poincons de garantie internationaux pour l'argent, Ed. Tardy Paris 1975, 290; Jan Diviš, Silver Marks of the World, Prague 1976, бр. пунце 1719.

[34] Lexikon der christ. Ikonographie, Bd. 3, 280—81.

[35] Изузев реликвијара св. Ф. Ксаверског, св. Себастијана и Флоријана, и св. Ане, који се излажу у монстранцама, у цркви су сачуване реликвије следећих светитеља: св. Ђорђа, св. Алојзија, св. Хенрика Императора, св. Луције, св. мученика Јована, Павла и Доната, честица крста апост. Петра и Андрије, честица вела Богородице, и прах из пећине пророка Илије, све набављено током 18. века.

сачуване до данас и неколико докумената о њиховој аутентичности, нигде се не помиње да су капсуле са моштима монтиране у монстранце или остензорије и такве поклањане односно набављане за потребе култа. У ризници постоје два реликвијара — монстранце, који се у инвентарима наводе као предмети који служе за излагање разних рсликвија а не само једне, што је и разумљиво. Само се за реликвију св. Ф. Ксаверског увек наводи да је у монстранци, што би могао да буде посредан доказ да је и она приближне старине као и капсула.[36]

Горњи део монстранце је у облику ребрасте шкољке, коју носи полуфигура атланта са негроидним цртама лица, круном и прегачом од перја, тракама око руку и груди и плаштем на леђима. Полуфигура је смештена на пиластар око кога су као контрафори постављене симетричне волуте са шкољкама и стилизованим лишћем. Волуте су уједно и ноге ослоњене на два угла троугластог, профилисаног постоља засечених врхова и улегнутих страна. Са полеђине је цела конструкција ослоњена на шину — рукохват у облику слова S. Мотив шкољке је уобичајени мотив у свим гранама уметности, посебно од средњег века, као један природан облик прилагодљив сваком стилу и варијацијама. Посебно у црквеној уметности шкољка заузима значајно место не само као декорација. То је стари амблем крштења, њена повезаност са водом за крштавање је евидентна у облицима баптистеријских базена или посуђа за крштење (сада изгубљени прибор за крштење из цркве Св. Јурја, доста масивно сребрно посуђе по наводима из инвентара имало је такође облик шкољке).[37] Амблематика 16—18. века, приказује шкољку како прима јутарњу росу и ствара бисере — алегорија на примање крштења и сазнања вере.[38] Уз приказе св. Ф. Ксаверског јавља се шкољка као једна од иконографских одредница овог, другог по значају језуитског светитеља, јер је он као „Indiarum apostolus" крштавао невернике са водом из шкољке.[39] Негроидна фигура атланта овде се такође уклапа у општи иконографски програм код приказивања дела св. Ф. Ксаверског, мада је она у уметности независан декоративан детаљ, често сретан од ренесансе па до 19. века у сликарству, архитектури и примењеној уметности. Дворска етикеција ренесансе, а нарочито барока и рококоа,[40] захтевала је да се у пратњи монарха односно племства налази по један црни нож, какве срећемо у Веронезеовим и уопште сликама венецијанске школе све до Тиепола. То су стафажне фигуре са егзотичним костимима, са елегантним посуђем или неким другим предметом у рукама. У 17. и 18. веку ова пракса се проширила на целу Европу и у делима примењене уметности, намештају, сребрнини честе су фигуре црних атланта као постамената за сточиће, пиластара, уопште носача. Овим се посебно одликовао венецијански намештај.[41] Ове декоративне фигуре које нису биле строго фиксиран иконографски детаљ, изузев на сликама са тематиком поклонства краљева, углавном се налазе на делима са оријенталном тематиком. Када у 16. а посебно у 17. веку делатност језуитског реда у прекоморским земљама добија изузетан значај, појављују се типови раса као иконографске одреднице за континенте или стране света.[42] Фронтоспис издања Istoria della Compagnia di Giesu, од Д. Бартолиа, рад гравера Корнелиса Блоемерта по Јану Милу,[43] илуструје у неку руку политички програм овог реда и његове амбиције. Алегоријске фигуре Европе, Азије, Африке и Америке смештене су са својим амблемима око глобуса изнад кога је фигура оснивача језуитског реда Игнација Лојоле са анђелима који носе исписану визу — цитат из *Octavius-a,* дела апологетичара, *Minitius-a Felixa.*[44] И. Лојола држи отворену књигу са почетним словима визе *A(d) M(aiorem) D(ei) G(loriam)* — све на већу славу Бога, и речи Regulae . . . — Правила . . , која је он прописао за ред. Фигура Америке је Индијанка са истоветном перјаном круном и прегачом као на фигури атланта са монстранце из Св. Јурја. Такође исти типови срећу се на фрескама А. Поца у језуитској римској цркви S. Ignatio, и на Ротмајеровим фрескама у језуитској цркви у Братислави,[45] са опширније разрађеном тематиком. Пошто реликвијар из Св. Јурја има сасвим јасно програмирану иконографију која илуструје

[36] Инвентар I (35); II 3; III (3).

[37] Инвентар I (41); II 30; III (30).

[38] A. Henkel — A. Schöne, Emblemata — Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, Stuttgart 1967, 732—3, такое као примање божије милости.

[39] Слика на олтару св. Ф. Ксаверског у цркви Св. Јурја представља овог светитеља како крштава водом из шкољке.

[40] У доба Марије Терезије бечко високо друштво има своју црну маскоту у личности Ангела Солимана, роба из Судана (умро 1796), Maria Theresia und ihre Zeit (каталог изложбе), Wien 1980, 433—4.

[41] Сточић А. Брустолона из венецијанске палате Rezzonico, типа guéridon или сточић из Музеја за умјетност и обрт у Загребу, инв. бр. MUO 12139, типа lache veneziane.

[42] A. Pigler, Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, I, Budapest 1956, 500—2.

[43] Didier Bodart, Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liége à Rome au XVIIeme siécle, II, Bruxelles — Rome 1970, pl. CXXXVIII, fig. 226.

[44] Berthold Altaner, Patrologie, Freiburg 1963, 127.

[45] K. Rahner — P. Imhof — N. Loose, Ignatius von Loyola, Freiburg — Basel — Wien 1978, Abb. 41—4; Edward A. Moser, Rottmayrs Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau, Mitteilungen der österreichischen Galerie, Nr. 62, Wien 1974, 5—17.

делатност једног свеца њиховог реда, изложену са разумевањем, сигурно је да је израду монстранце наручио језуит. Римски, венецијански или бечки мајстор, односно радионица која је ову поруџбину извела, могли су се угледати на паралеле у осталим гранама примењене уметности, али предлошци по којима настају реликвијари овог типа, ослањају се првенствено на графичке предлошке и сликарство од прве половине 17. века па све до Тиеполових декорација у Мадриду и Вирцбургу.[46] Почетак 18. века био би сувише рано време за настанак овог реликвијара, јер извесна стилизација флоралних елемената око школьки својом већ рокајном разиграношћу упућује на почетак друге трећине 18. века. Сигниран и други по старини предмет у збирци била би монстранца[47] аугсбуршког злата Јохана Франца Бехера (Johan Franz Becher). Дела су му евидентирана у Оснабрику и Дармштату, сва раскошније израде, позлаћивана и украшена камењем односно емајлом.[48] Мајстор је постао 1719. године, а умро је 1739. У тај временски распон могла би се датовати монстранца из Св. Јурја. По градској ознаци пробе Аугсбурга — доста правилна борова шишарка на малој стопи у усправном овалу, највише би одговарала ознакама пробе за 1722. годину, тако да би се могла прецизније датовати у трећу деценију 18. века.[49] Монстранца (сл. 4) је лагане конструкције, издужена по вертикали и симетричне орнаментације. Делимичним позлаћивањем постизана је хроматска разлика, а такође и квалитативна између одеће на фигурама и инкарната, затим ажурираних лиснатих грана и подлоге. Посебно су извлачени светлосни контрасти у појединим партијама и деловима наглашеним цизелирањем и полирањем, односно матирањем. Вишеслојни горњи део има јајолик облик који у средини има, са обе стране застакљени, овал за смештај лунуле уквирен венцем облака са шест стаклених каменчића монтираних у висока лежишта. Око отвора за лунулу налази се широк ажурирани флорални венац са лиснатим гранама савијеним у волуте које завршавају цветом. Изнад отвора у венцу облака са зрацима је Бог Отац са сфером, поврх чега је истоветан мањи са голубом. Са стране је по једна анђеоска глава са крилима. Полеђина на коју су фиксирани предњи делови је од дебље металне фолије ажуриране силуетама волута и крстом на врху, односно таласастим, делом кованим зракама са страна. Цела конструкција је монтирана у расцепљену масивну шину, чији је састав са нодусом маскиран корпом од четири акантусова листа. Нодус формиран од три овална глатка медаљона, уквирена акантусовим лишћем и преко профилисане плинте са гравираним назубљеним прстеном обухвата повишени и гравирањем орнаментисани врх овалне стопе са таласастим узвишењима руба. Стопа сегментирана у четири конвексна испупчења украшена флоралним волутама, изувијаним тракама и акантусовим лишћем око два овална медаљона са монограмима имена Марије и Христа. Облик монстранце и њен иконографски програм су уобичајени за барок, док су детаљи орнаментације, њен стил и техника рада доста старински и одговарају времену касне ренесансе и маниризма, посебно орнаментације стопе *(Rollwerk)*. Корпа од акантусова лишћа на врху нодуса, зрнасто матирана ецовањем ка гравираним лисним жилама, типична је за касну готику, а флоралне ребрасте гране са коврцавим листовима такође одишу готичким духом. Плитке рељефне фигуре, мајсторски цизелиране, са позлаћеном драперијом, типичне су за немачко, нарочито аугсбуршко златарство 17. века.[50] Посебно украс стопе има типичне маниристичке детаље, плитке траке развијене у лукове, који се на средини ломе, са нагло уздигнутим крајевима савијеним у облику пужеве кућице, често сретаним детаљима на графичким предлошцима из 16. и 17. века, затим у накиту, дрворезбаријама и штукопластици из истог времена.[51] Аугсбург као уметнички центар био је носилац барокног схватања форме у обради метала,[52] или је, типично и за остале немачке центре, веома дуго задржавао упоредо и старе облике из своје богате уметничке прошлости. Обиље узора и модела претходника користе бројни мајстори при изради нових предмета, комбинујући их у нове целине. Ф. Бехер за израду нодуса монстранце из Св. Јурја користи исти калуп који је користио крајем 17. века његов суграђанин, златар Михаел Мајр (Michael Mayr), при изради једног путира сада у Словенији,[53] односно његов цеховни колега Лудвиг Шнајдер (Ludwig Schneider) почетком 18. века за одлив нодуса на путиру који се налази у фрањевачком самостану у Славонском Броду.[54] Лудвиг Шнајдер ради сличну монстранцу са скоро истоветном ажурираном и компонованом полеђином са сунчаним зрацима, савијеним гранама и крстом на врху[55] као код петроварадинског Бехеровог дела. Овај

[46] G. Piovene — A. Palucchini, L'opera completa di Giambattista Tiepolo, Milano 1968, T. LX, сл. на стр. 116—17.

[47] Инвентар I (2); II 2; III (2).

[48] M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, I, Frankfurt a/M 1922, 210—11.

[50] Исти, н.д., бр. пунце 227.

[51] Мајстори из породице Schwestermüller, затим David Bessmann, Abraham Warmberger, Johan Priester, Г. А. Маркова, н.д., Т. 63, 67, 68, 71.

[52] N. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, II, Berlin 1935, 83—4; (B. Buskost), Augsburger Barock (каталог изложбе), Augsburg 1968, 5—11.

[53] M. Šejtinc, н.д., кат. бр. 52 сл. на стр. 97, без навода где се предмет налази.

[54] I. Bach, н.д., сл. 7.

[55] M. Šejtinc, н.д., кат. бр. 54, сл. на стр. 98.

5 Путир са емајлним медаљонима, средња Европа, прва трећина 18. века

*Kelch mit Emáillemedaillone, mitteleuropäisch, erstes Drittel 18. Jhrs.*

компилаторски поступак у златарству је чест, понекад и нужан, доста зависан од наручиоца и, разумљиво, од инвентивности златара, који много више користе туђе предлошке и решења за разлику од мајстора ликовне уметности. Уз раскошни путир Јохана Зекела из Саборне цркве у Ср. Карловцима и пехар Андреаса Телоа у Градском музеју Сомбора,[56] Бехерова монстранца у Св. Јурју иде у ред бољих дела аугсбуршког златарства с почетка 18. века сачуваних на подручју Војводине. Од када се она налази у овој цркви, веома је тешко рећи, али већ почетком 18. века документи наводе да се на Тјелово излаже и носи у процесији хостија у монстранци.[57] Могла је да буде поклон цркви неког од многобројних јужнонемачких племића или грађана који као официри служе у Петроварадинској тврђави, јер издатак за овај, у своје време веома скуп, предмет тешко да је самостанско братство могло само да поднесе.

Колико су језуити водили рачуна о садржају украса на предметима култа показује следећи пример предмета који по својим облицима и декорацијом упућује на прве деценије 18. века. То је путир (сл. 5) са три овална емајлна медаљона,[58] на кришкасто сегментираној стопи, профилисане ноге и лепо формираног нодуса у облику шестоугаоне вазе. Звонасти суспицијент лежи на малој розети без осталих украса. Цео путир је глатких површина, разбијених ребрима сегмената и профилисаним рубом таласасте стопе. На сваком другом пољу стопе налази се овалан медаљон сликан емајлним бојама на бакарној основи.

На првом је представљена Богородица са малим Христом — Марија Помоћница, рађена по слици која се данас налази у катедралној цркви у Инсбруку, Други медаљон је са представом оснивача реда, Игнације Лојоле,[59] у апотеози окруженог анђелима. Он је у свештеничком орнату; држи уздигнуту хостију са Христовим монограмом, а под ногама су му оружје и шлем — алузија на одрицање од земаљске славе ради служења Христу. Трећи медаљон представља, такође у апотеози, св. Фрању Ксаверског у свештеничкој одећи са отвореном књигом[60] у рукама, на којој се чита. Evangelium. С леве стране му је ходочаснички шешир са шкољкама, а десно је тоболац са стрелама — амблеми његовог мисионарског рада међу незнабошцима. Ова два светитеља, практично оснивачи језуитског реда, посебно су поштовани.

У готово свакој језуитској цркви постоје њихови олтари, а њихова делатност и рад су узор члановима братства. Путир, најважнији култни предмет после крста у свакој цркви, декорисан овим темама, био је израз једног програма са врло јасном

[56] Lj. Vujaklija, Umetnička obrada plemenitih metala, (каталог изложбе), N. Sad 1979, кат. бр. 55, T. I; исти, Из инвентара сремскокарловачке Саборне цркве, Грађа за проучавање споменика културе Војводине VI — VII, Н. Сад 1976, 308.

[57] Diarium, за год. 1729, pag. 1.

[58] Инвентар I (5); II 8; III (9).

[59] За иконографију И. Лојоле, Lexikon der christl. Ikonograpwie, Bd. 6, 568—73.

[60] Ф. Ксаверски је највећи мисионар језутског реда и као таквом ставља му се у руке јеванђеље. Мисија као проширење речи јеванђеља међу некрштене има у уметности одраза тек од 16. века и у том контексту схватана је као пропаганда делатности реда, Lexikon d. christl. Ikonographie, Bd. 3, 271.

тенденцијом. Дисциплина и преданост основној идеји, која је програмирана радом двојице оснивача, превагнуле су над уобичајеном иконографијом, где — ако се ради о фигуралним представама, срећемо сцене страдања најчешће, затим васкрсног циклуса и уопште тема које илуструју на неки начин еухаристијску и епифанијску идеју, али ретко програм делатности једног реда и његову глорификацију. Ликовна уметност, монументално и штафелајно сликарство, нарочито, претрпели су јак утицај у свом садржају појавом језуитских тема и на њихов начин интерпретираних иконографских сижеа на делима и верског и профаног карактера. Ни примењена уметност није остала по страни и некад уобичајени амблеми, који су на једном предмету имали и садржајни и декоративни значај, бивају тумачени на нов начин или, као што се види по реликвијару св. Ф. Ксаверског и путиру о коме је реч, који добијају сасвим нове садржаје.
Упркос једноставном, у односу на остале предмете из збирке, готово сиромашном украсу овог путира, он делује стилски веома чисто и уметнички упечатљиво. Недостатак детаља онемогућава ближе и одређеније паралеле за место и време настанка. Сликарство медаљона би одговарало маниру са краја 17. и првој половини 18. века, мада се овде ради о минијатурама по којима је незахвално вршити поређење. Јужна Немачка, посебно Аугсбург и Нирнберг, затим Беч и Будим, односно Пешта, често имају емајлне декорације у делима својих златара.[61] По облику жигова, од којих је градски сасвим истрвен а мајсторски са иницијалима IAP није могуће разрешити, може се претпоставити да се ради о неком мањем центру, где је златар могуће уградио донете емајлне плочице.[62] По стилској чистоћи барокних елемената стопе и елеганцији у облицима нодуса и суспицијента, уз јасан програм декорације, која га одређује као поруџбину за језуитску цркву, путир би се могао датовати од почетка 18. века па до почетка друге трећине истог века као рад радионице која је под утицајем аустријског и мађарског златарства.
Најкаснији рад из прве половине 18. века у цркви Св. Јурја је лавабо са две ампуле[63] (сл. 6), за воду и вино, посебно раскошно украшен комплет. Овална плитка чинија има широк руб профилисаних крајева, формиран од маштовито компонованих симетричних картуша са улегнутим пољима и мрежастим међупросторима ограниченим шкољкастим украсима и волутама, са паровима анђеоских глава у облацима. Поља двају картуша са ширих страна заузимају две сцене: Агара са Исмаилом и анђелом у пустињи и Христос са Самарјанком. Два картуша на ужим странама испуњена су представама анђела са реквизитима мучеништва, крстом, односно стубом, бичем и снопом шиба. Стране овалног и удубљеног дна украшене су шкољкама испод рубних картуша, а дно је орнаментисано волутама и лишћем око мрежастих поља са избоченим флоралним украсом на средини дна. Сав украс дна организован је око два округла, повишена и профилисана лежишта за стопе ампула, са избоченим флоралним розетама на средини. Ампуле су идентичне, са поклопцем на шарку и запонцем, повишеног врха и испустом који поклапа кљунасти изливни писак. Ручке су састављене од S волута са малом хермом. Неукрашене, глатке чаше сужене су према дну и усађене у бокасто лежиште које преко прстенасте ноге прелази у проширену и профилисану стопу. Површине поклопаца, писака и лежишта са стопом, украшене су широким канелираним волутама, лишћем и шкољкама. Техника рада је беспрекорна, са мајсторски цизелираним детаљима украса, а посебно фигура и плитких рељефних сцена, изведених у доста масивној фолији метала. Мајстор се служио матрицама за грубо искивање, али је површина управо вајана цизелирањем. Стил украса је на прелазу у рокајно схватање орнаментације која је наговештена разиграном линијом, неправилним шкољкама, канелирањем волута и тежњом ка просторности. Чинија је још са барокном симетријом и мрежастим пољима, док су ампуле већ потпуно рокајног просторног схватања са таласасто избоченом орнаментацијом која контрастира глатким површинама чашица.
Комплет је жигован градским жигом пробе Беча за 1740. или 1741 годину (последња цифра због истрвености тешко је препознатљива), и ознаком мајстора I.K. у штитастој пунци.[64] У литератури се наводи као бечки мајстор IK око 1740. године,[65] и набраја се мали број његових радова:

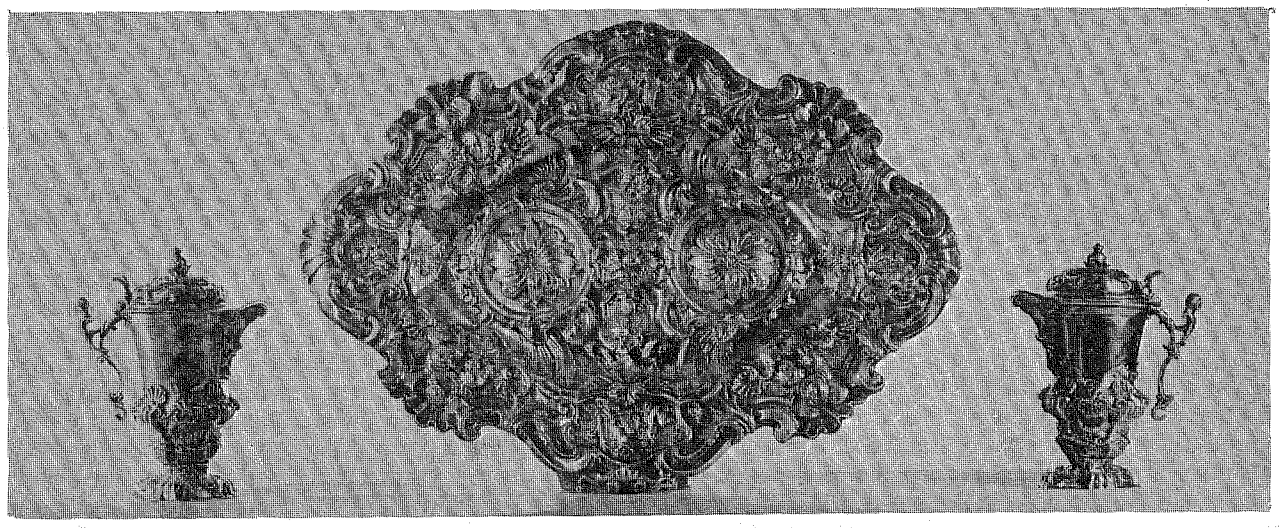
[61] Мађарски златари били су изврсни емајлери, посебно у накиту и украшавању орнамената, као на Естерхазијевом пехару, раду Еразмуса Бергмана из Бистрице у првој пол. 17. века, затим на појасу из Немзети музеја, инв. бр. 1913. 22. Фине емајле ради I. M. Puchmayer у Будиму, P. Brestyànszky, н.д., стр. 207, сл. 4. Почетком 18. века у Аугсбургу ради емаљер Samuel Wolfgang за златара J. Цекела, чији се путир са емајлним плочицама налази у Саборној цркви у Ср. Карловцима. Емаљ овог типа био је специјалност јужнонемачких радионица и тек од друге трећине 18. века он се масовније јавља у аустријском златарству.

[62] Мало је вероватно да су емаљне плочице за овај путир рађене у неком мањем центру, јер сведоче о руци веома вештог и талентованог сликара, доброг цртача и суздржаног колористе који се инспирише штафелајним сликарством, за разлику од каснијих немачких, чешких и аустријских емаљера, склоних декоративности и интензивном колориту, што је типично за сликаре порцулана.

[63] Инвентар I (14); II 17; III (18).

[64] Tardy н.д., 73; K. Knies, н.д., Taf. II, Fig. 15.

[65] U. Thieme — F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, I — XXXVII, Leipzig 1907—1950, Bd. XXXVII, 421.



6 Лавабо са две ампуле, Беч, око 1740. г.
*Messplate mit zwei Känchen, Wien, um 1740. Jr.*

путир са три фино цизелиране новозаветне сцене и лебдећим анђелима у опатији Хајлигенкројц (Heiligenkreutz) у Аустрији и путир са емајлним медаљонима И. Лојоле, св. Ф. Ксаверског, св. Ф. Борџије и монограмом имена Христовог, са инкрустираним камењем и богатом кованом и цизелираном орнаментацијом у фрањевачкој цркви у Будиму.[66] По свом изгледу и техници рада они би одговарали способностима златара који је радио комплет из Св. Јурја, где су сцене са Агаром и Самарјанком најуспелији детаљи. У цркви, некад капели, Марије Снијежне на Текијама поред Петроварадина, сачувао се један путир, такође са његовом ознаком, датован жигом пробе Беча у 1738. годину. Путир (вис. 26 cm, ширина стопе 16 cm) је мирних облика, лепо профилисаног нодуса са широком стопом подељеном канелираним волутама на три поља, у којима су такође веома фино цизелирани цветни букети. Поменута црква била је прва језуитска богомоља у Петроварадину, а када је саграђена нова црква Св. Јурја она је и даље све до 1973. године била подручна црква парохије Св. Јурја, тако да је сав инвентар за ову цркву набављен преко њене матичне цркве, а могуће да је купљен пре лавабоа са ампулама, који је набављен, односно израђен две године касније. Мајстор ових способности сигурно је импоновао управи цркве Св. Јурја, јер је, поред квалитетне израде, израђивао предмете по поруџбини језуита[67], са наученим програмом и садржајем сцена, односно амблема, кога се он, како се види, стриктно придржавао. Лавабо и сцене на њему одређују врло прецизно његову намену у току литургијског чина. Пре посвећивања хостије, свештеник пере руке над лавабоом рецитујући 6. стих 25(26) псалма, који се односи на чин очишћења од греха пре приношења жртве. Уједно је то и припрема за еухаристични чин. Вода у ампули представља Агару — Стари завет, Синагогу; вино — самарјански бунар са живом водом, Нови завет, Христа, Ecclesiu. У Павловој посланици Галаћанима (Галатима посл. 4, 22—31) јасно се објашњава појам Агаре у односу на параболу о Самарјанци (Јован, 4, 4—14), и барокна иконографија у том контексту ово поново оживљава.[68] Ова сцена на предметима култа појављује се ретко, али тумачена на овај начин типична је за учену језуитску религиозност.

Сребрнина прве половине 18. века из ризнице Св. Јурја, сваки предмет сам за себе, уобичајени је инвентар који се може очекивати у једном богатије опремљеном објекту ове намене, истодобно грађеном. Посматрана у целини, као издвојена група предмета, она много више говори о свом времену, његовим економским, политичким, социјалним а нарочито културним појавама, и доприноси — посредно и еквивалентно свом значају — да се објасне у још много чему недефинисани токови којим су страни утицаји импортовани у домаћу средину и који су, несумњиво, били важан моменат у обликовању домаће уметности, трајно је обележавајући својом формом, начином декорације и техником. Ово се посебно односи на сложене путеве примењене уметности у Војводини, њена изворишта и домете. Присуство уметничких дела из водећих европских уметничких центара,

[66] Horler Miklos, Budapest müemlékei, II, Budapest 1962, 240, сл. 148.

[67] Исто.

[68] За иконографију Агаре, Lexikon der christl. Ikonographie, Bd. 1, 79. Ова тема јавља се и у нашој графици 18. века у вези са култом арх. Михајла, Р. Михајловић, Представе анђела у српској графици XVIII века, Зборник за ликовне уметности Матице српске, Н. Сад 1972, 283—305, а такође и у сликарству, М. Јовановић, Иконостас манастира Бездина, Зборник за лик. ум. М. С., 6, Н. Сад 1970, 123, 125, где је сцена са Агаром иконографски интерпретирана као на лавабоу из Св. Јурја.

источних и западних, евидентно је од раније и стицајем многих околности, радови аугсбуршких или нирнбершких златара остајали су као чаробни куриозум у ризницама фрушкогорских манастира. Барок, са својом виталном продорношћу и језуитском ученошћу, донео је програмске и садржајне новине на које ни једна средина није могла да остане имуна. Православна црква врло брзо реагује и српска религиозна уметност 18. века у Војводини, може се рећи, једна је од најсјајнијих епизода у њеној историји. Овај изазов условио је широко преслојавање у уметничком изражавању, напор садржаје прилагоди — ни мало једноставно, интелектуалних снага целе нације, да старе новој форми. Захваљујући донекле том својеврсном ривалству,[69] испољаваном у раскошном изгледу цркава и њиховом инвентару, примењена уметност Војводине добиће у доба барока, формално, у вишеконфесионалној и многонационалној средини, уједначен тон и, апсорбујући нове елементе, пружиће и нова остварења на дотад невиђен начин.

(Прилог 1)

Попис предмета по хронолошком редоследу

1 КРСТ НА СТОПИ СА ЧЕСТИЦОМ СВ. КРСТА

(слика 1)

Сребро са траговима позлаћивања. Украсна орнаментација изведена ковањем, цизелирањем и пунктирањем, ливене апликације такође цизелиране. Нога гравирана са прстеновима од дебље филигранске жице. Украси у облику зракова на сецишту кракова, са монтираним мобилним лежиштима за стаклене каменчиће, додати накнадно. У овални отвор на средини убачена застакљена капсула са реликвијом.
Вис. 31 cm, пречник стопе 10,7 cm
Без ознака и записа.
Средња Европа, крај 17. — прва трећина 18. века.

(слика 2)

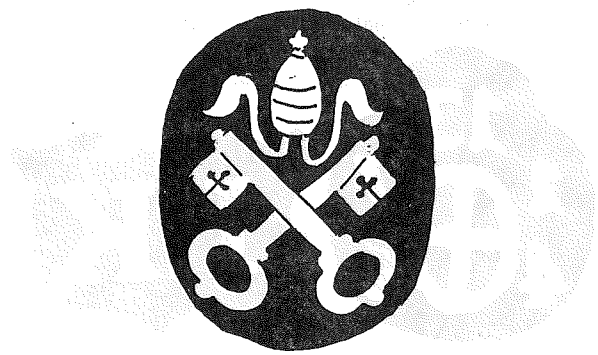
2 ЦИБОРИЈ

Сребро, делимично позлаћивано.
Украсна орнаментација кована, цизелирана, пунктирана и гравирана, лежиште суспицијента ажурирано, ливени нодус, плинте и крст на врху цизелирани. Конкавност стопе, суспицијента и поклопца изведени трајбовањем. Међупростори орнаментације и унутрашњост позлаћени.
Вис. 36 cm, пр. стопе 16,5 cm
Без ознака и записа.
Средња Европа (Будим?), крај 17. — почетак 18. века

(слика 3)

3 РЕЛИКВИЈАР СВ. Ф. КСАВЕРСКОГ

Филигранска сребрна жица, позлаћена метална легура, брушени кристал.
Капсула са реликвијом уоквирена филигранским украсом и с полеђине затворена поклопцем на шарку. Све монтирано на монстранцу од пресованог дебљег лима, цизелиране и и позлаћене површине.
Вис. 33,8 cm

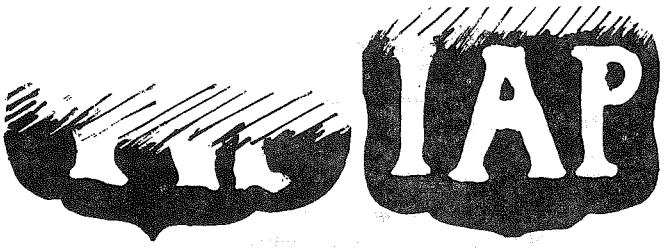


На полеђини са унутрашње стране капсуле, жиг пробе града Рима: Р
Капсула с филиграном, Рим, око 1700. године, монстранца, Беч или Венеција, прва пол. 18. века.

(слика 5)

4 ПУТИР СА ЕМАЈЛНИМ МЕДАЉОНИМА

Сребро, позлаћено, бакарне плочице осликане емајлним бојама. Облик суспицијента формиран трајбовањем, нодус и профилисани прстенови ливени и цизелирани, стопа кована и цизелирана.
Вис, 26,5 cm, пр. стопе 16,7 cm.

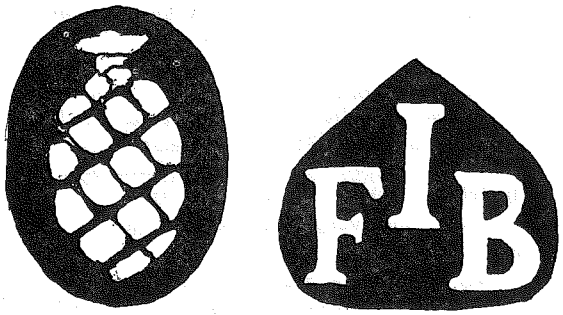



Нејасни остаци жига пробе (?):
ознака мајстора I A P:
Средња Европа, прва трећина 18. века.

(слика 4)

5 МОНСТРАНЦА

Сребро, делимично позлаћивано, разнобојни стаклени каменчићи. Горњи делови предмета изведени од пресованог и ажурираног сребрног лима са делимично искиваном и цизелираном орнаментацијом. Оквир застакљеног отвора, фигуре, носећа шина и нодус ливени и цизелирани. Стопа кована, са орнаментацијом делимично искиваном на матрицу, потом цизелираном, гравираном и пунктираном. Поједини делови матирани ецовањем. Стаклени украсни каменчићи монтирани у високо фиксирана лежишта.



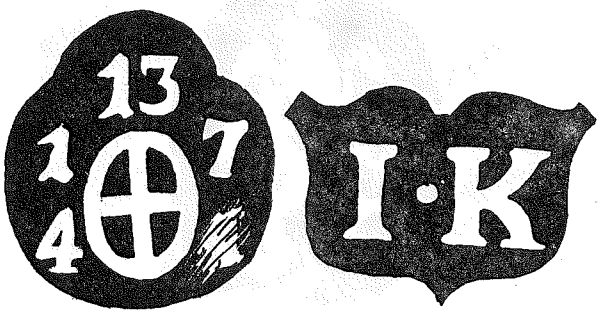

Вис. 52 cm, димензије стопе 16,3 × 19,5 cm.
Жиг градске пробе Аугсбурга:
ознака мајстора I F B (Johan Franz Becher):
Аугсбург, трећа деценија 18. века.

[69] М. Кашанин — В. Петровић, Српска уметност у Војводини, Н. Сад 1927, 81.

(слика 6)

6 ЛАВАБО СА ДВЕ АМПУЛЕ

Сребро.
Украсна орнаментација и фигуралне композиције лавабоа изведене ковањем, цизелирањем и пунктирањем у дебљем сребрном лиму.




Чашице ампула са изливним писковима и дршке, ливене и цизелиране, лежишта и стопе ковране и цизелиране.
Вис. ампула 15 cm, димензије лавабоа 30 × 40,5 cm

Жиг градске пробе Беча за 1740. или 1741. годину
Ознака мајстора I K:
Беч, око 1740. године.

(Prilog 2)

Inventarium
Über die in denen zu Peterwaradein so wohl in der Stadt, als Vorstädten befindlichen Kirchen, dan in der Maria-Schnee Capelle und Calvarieberg zur Zeit bestehende Kirchen Gerätschafften
Pro Anno 1785.

. . . . . .

**Stadt — Pfarr Kirch**

. . . . . .

Pag. 2.

**An Silber Geräth ist vorhanden**

(1) 1 Silberne und dick vergoldete mit Böhmischen Steinen starck bezetzte Monstranz .... 12 Löth., 4 Pfd 10 Loth
(2) 1 Alte silberne etwas vergoldete, und mit wenigen Steinen bezetzte Monstranz, ... 12 Löth., 2 Pfd 7½ Loth
(3) 1 Silbernes und vergoldetes mit 8 grossen Steinen bezetztes Pacificale, 12 Löth., 1 Pfd 5½ Loth
(4) 1 Silberner in und auswendig starck vergoldeter und mit Böhmischen Steinen starck bezetzte Kelch samt Paten, ... 12 Löth., 1 Pfd 21 ¾ Loth
(9) 1 Glat gearbeiteter Kelch in dessen Fuss 3 oval Bilder von Schmeltzarbeit sich befinden samt Paten, ... 12 Löth., 1 Pfd 5½ Loth
(6) 1 Silberner und vergoldeter Kelch samt Paten, ... 12 Löth., 1 Pfd 2 Loth
(7) 1 detto detto , ... 12 Löth., 1 Pfd 1½ Loth
(8) 1 detto detto , ... 12 Löth., 1 Pfd 7½ Loth
(9) 1 detto detto , ... 12 Löth., 1 Pfd 6¾ Loth
(10) 1 Silbern und vergoldetes Ciborium mit einem Deckel mit Steinen bezetzt, ... 12 Löth., 1 Pfd 8 Loth
(11) 1 Silbernes und vergoldetes Ciborium ohne Steine, ... 12 Löth., 1 Pfd 15¼ Loth
(12) 1 Silbernes Rauchfass samt Schissel und 1 silbernes Löfel, ... 12 Löth., 3 Pfd 6 Loth
(13) 1 detto samt Schissel und Löfrl, ... 12 Löth., 3 Pfd 7¼ Loth
(14) 2 geschlagene silberne Opfer Kännlein samt derlei Tatzen, ... 12 Löth., 2 Pfd 14½ Loth
(15) 2 Kleine silberne Tafel Leücter, ... 12 Löth., 24¾ Loth
(16) 1 grosse silberne Lampen, ... 12 Löth., 8 Pfd 20 Loth
(17) 1 kleine detto , ... 12 Löth., 19 Loth
(18) 1 kleine detto , ... 12 Löth., 24½ Loth
(19) 1 detto , ... 12 Löth., 22½ Loth
(20) 1 detto , ... 12 Löth., 22 Loth
(21) 1 Geschlagen silbernes Schildel auf den Hohen Altar, ... 12 Löth., 6 Loth, Pag. 3.
(22) 1 Silbernes Crucifix auf den Tabernackul, ... 12 Löth., 1 Pfd 4 Loth
(23) 1 silbernes detto beiläufig ad, ... 12 Löth., 1 Pfd 4 Loth
(24) 1 silberen Versehungs Kapsel, ... 12 Löth., 8 Loth
(25) 1 detto , ... 12 Löth., 6 Loth
(26) 1 silberne Büchsse zum H. Oel im Tauf Stein befindlich, ... 12 Löth., 14 L
(27) 1 Silbernes Cron bei der Schmerzhaften Mutter Gottes., ... 12 Löth., 8 Loth
(28) 1 Silbernes Creütz zum Creütz Particul. ... 12 Löth, 17¾ Loth
(29) 1 silberne Cron vom H. Aloiisio beim seiten Altar des H. Francisci, 12 Löth., 1½ Loth
(30) 2 silberne Cronen denen eine die Ober dem Tabernackul des Hohen Altars befindliche Mutter Gottes, und die anders das Jesu Kind hat, 12 Löth., 2 L
(31) 2 detto mit Steinen bezetzt deren gleichfahls eine die auf den Seiten Altar befindliche Mutter Gottes, die andere das Jesu Kind hat, 12 Löth., 15 Loth
(32) 1 Geld — stückel in werth 31 kr
(33) 1 Silber und vergoldete Ketten mit 3 Schnür
(34) 25 Schnür kleine gute Perlein
(35) 1 von Gürtler Arbeith ververtigtes, und starck vergoldetes Monstranczel in wessen Mitte im Particul von Heiligen Xaverio in Crystall Arbeith, welcher rings herum mit Villigran Arbeith von silber eingefast ist
(36) 1 Noch kleineres von Gürtler Arbeith verfertigtes Monstranczel zu anderen Reliquien
(37) 1 mit rothem Sammet überzohenes mit Silber beschlagenes und mit einen Goldenen Schnitt versehenes Messbuch, ... 12 Löth., 20 Loth

(38) 1 Mit Blauen Sammet überzohenes mit Silber beschlagenes, und mit einem goldenen Schnitt versehenes Messbuch, ... 12 Löth., 20 Loth Pag. 4.

(39) 1 Schlüssen und Hagen zum Pluvial gehörig von Silber, ... 12 Löth., 5½ Loth

(40) 1 detto zum Pluvial, ... 12 Löth., 5 Loth

(41) 1 Silberne inwendig vergoldete Tatzen und Giess Muschel zum Taufen gehörig, ... 12 Löth., 22 Loth Besag vorjärig — oder letzten Inventarii, seite 4. wurde zu Verfertigung einer Speissbüchse dem Goldschmied zugewogen 1 Pfund 13⅜ Loth. Hiervon dann die Speissbüchse mit seitengrif des behältnisses zum heil. Oehl beim vergehen mithin komt obiges Silber in Abgang, dahingegen zuwachs

(42) 1 Speissbuchse am gewicht, ... 11 Löth., 25 Loth 2 Gran (?) und nach Abgang 2. Loth Calo, in Stängeln vorräthig, ... 18⅜ Loth
. . . . . .

Sveska sa inventarom oštećena je na početku presavijanjem, a levi gornji ugao preklopnog lista sa odrednicima za rubrike redn. broja, težine, finoće i količine, nedostaje.

Comunitat **Inventarium** Petervaradein
. . . . . Stadt = festung . . . . = Pfarr = Kirche samt Mariaschnee Capelle . . . . . .

| | | | | | | 10ten December 804. | F. | kr. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | **Das gesamte Silber wurde nach dem inern Werth beschreiben und abgeschätzt** | | |
| 1. | 1. | 4 | 10 | 13 | 1 | Silberne starck vergoldete, mit böhmischen Steinen Bezätzte Monstranze, Wiener Prob, das Loth a 1 f 30 kr (nebst lederne Futroll) | 207 | |
| 2. | 2. | 2 | 7¾ | 13 | 1 | Silberne, vergoldet, mit einigen Steinen bezetzte Monstranze, Augsburger Prob, a 1 f 30 kr das Loth | 107 | 37⅜ |
| 3. | 3. | | | | 1 | Von gürtlerarbeit ververtigtes stark vergoldetes Monstranzel in dessen Mitte ein Particul vom heil. Xaveriius in Kristallarbeit befindlich, so ringsherum von Silber eingefast ist in concreto | 8 | |
| 4. | 4. | | | | 1 | Noch kleineres von derlei Arbeit verfertigtes Monstranzel zu anderen Reliquien | 4 | |
| 5. | 5. | 1 | 5¾ | 13 | 1 | Silber=vergoldet mit 8 grossen Steinen bezetztes Pacifical, Wiener Prob, das Loth a 1 f 30 kr | 56 | 15 |
| 6. | 6. | 1 | | 12 | 1 | derley silbern und vergoldet, mit 3 Steinen bezetztes Pacificial, a 1 f 12 kr Loth | 38 | 24 |
| 7. | 7. | 1 | 22¼ | 13 | 1 | Silbern=in=und auswendig stark vergoldet mit böhmischen Steinen serhr stark besätzter Kelch samt Paten, Wiener Prob, das L a 1 f 30 kr | 81 | 22⅜ |
| 8. | 8. | 1 | 5¾ | 13 | 1 | Glat gearbeiteter Kelch in dessen Fuss 3 Ovalbilder von Schmelzarbeit samt Paten, Wiener Prob, das Loth 1 f 30 kr | 56 | 15 |
| 9. | 9. | 1 | 13½ | 13 | 1 | Wiener Prob, silbern und vergoldeter Kelch samt Paten das L a 1 f 30 kr | 68 | 15 |
| 10. | 10. | 1 | 13¼ | 13 | 1 | d° d° Kelch, das Loth a 1 f 30 kr | 67 | 52⅜ |
| 11. | 11. | 1 | 2¼ | 12 | 1 | d° Kelch, die Prob nicht ganz ersichtlicht, samt Paten, das Loth a 1 f 12 kr | 41 | 6 |
| 12. | 12. | 1 | 2 | 12 | 1 | d° d° Kelch, die Prob nicht ganz ersichtlich, samt Paten, das Loth a 1 f 12 kr | 40 | 48 |
| 13. | 13. | 1 | 15½ | 13 | 1 | Silbern und vergoldetes Ciborium, mit Deckel ohne Steinen, Augsburger Prob, das Loth 1 f 30 kr | 71 | 15 |
| 14. | 14. | 1 | 20½ | 12 | 1 | derley Ciborium, die Prob unbekant, das Loth 1 f 12 kr | 63 | |
| 15. | 15. | 3 | 5 | 13 | 1 | Silbernes Rauchfass samt Schiferl und derley Löferel, Wiener Prob, das Loth 1 f 30 kr | 151 | 30 |
| 16. | 16. | 3 | 3 | 13 | 1 | derley Rauchfass, Schiferl, ein silberner und ein ord. Löferl, Wiener Prob, das Loth a 1 f 30 kr | 148 | 30 |
| 17. | 17. | 2 | 14¾ | 13 | 2 | Silberen Opferkandeln samt derley Tazen, Wiener Prob, das L a 1 f 30 kr | 117 | 45 |
| 18. | 18. | | 25 | 13 | 2 | Kleine silberne Tafelleuchter, Wiener Prob, das Loth a 1 f 30 kr | 37 | 30 |
| 19. | 19. | 8 | 20 | 13 | 1 | Grosse silberne Lampe vor den Hochaltar, Wiener Prob, das L 1 f 30 kr | 414 | |
| 20. | 20. | | 23½ | 13 | 1 | kleine silberne Lampe vor dem Petri Altar, Augsburger Prob, L a 1 f 30 kr | 35 | 15 |
| 21. | 21. | | 23 | 11 | 1 | d° d° Lampe vor dem Xaverii Altar, Probort unbekant, das Loth 1 f | 23 | |
| 22. | 22. | | 28 | 13 | 1 | d° d° Lampe vor dem Kreutz Altar, Pester Prob, das Loth a 1 f 30 kr | 42 | |
| 23. | 23. | | 22 | 13 | 1 | Silberne Lampe vor dem Ioanis Altar, Augsburger Prob, das 1 a 1 f 30 kr | 33 | |
| 24. | 24. | | 10½ | 13 | 1 | Silbernes Schiltl, oder Muschel auf dem Hochaltar. Neuzatzer Prob, das Loth a 1 f 30 kr | 15 | 45 |
| 25. | 25. | 1 | 4 | 13 | 1 | Crucifix auf dem Hochaltars Tabernakl, Probort unbekant, das Loth a 1 f 30 kr | 54 | |
| 26. | 26. | | 24¾ | 13 | 1 | Silbernes Crucifix, samt Todtenköpfl zum Leichbegängnis samt Laubwerk, Probort unbekant, das Loth a 1 f 30 kr | 37 | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 27. | 27. | | 19 | 11 | 1 | Silberne Kreutz=Particul, Probort unbekant, das Loth a 1 f | 19 | |
| 28. | 28. | | 7½ | 11 | 1 | Silbernes Kapsel zum Versehen, Probort unbekant, das Loth a 1 f | 7 | 30 |
| 29. | 29. | | 7 | 13 | 1 | derlei Kapsl, Probort unbekant, das Loth a 1 f 30 kr | 10 | 30 |
| 30. | 30. | 1 | 7 | 13 | 1 | silberne Büchse zum heil. Oel im Taufstein, samt einer silbernen inwendig vergoldeten Muschl, und einer silbernen Tazen, Wiener Prob, das Loth a 1 f 30 kr | 58 | 30 |
| 31. | 31. | | 25¾ | 11 | 1 | Silbern=und vergoldtee Speisbüchse, samt derley Paten, Probort unbekant, das Loth 1 f | 25 | 30 |
| | 32. | | | | 1 | hinzu gehörig mit goldener Borten, bezatzer Beutl | 2 | |
| 32. | 33. | 1 | 20½ | 12 | 2 | Silberne Armleuchter auf den Hochaltar, Probort unbekant, das Loth 1 f 12 kr | 63 | |
| 33. | 34. | | 2 | 11 | 2 | Kleine silberne Kronen auf dem Marienbild ober den Hochaltars Tabernackl, samt geringen 3 Schnur guten weissen Pelen und 2 SChnur Grenaden, das Loth a 1 f | 2 | |
| | 35. | | | | 1 | Mariaschnee=Bild auf Holz ohne Rahme | 1 | |
| 34. | 36. | | 17½ | 11 | 2 | Vergoldete silberne Kronen mit 32 ord. Steinen bezatzt, auf dem Marienbild des Petri Altars, das Loth a 1 f | 17 | 30 |
| 35. | 37. | | 20 | 11 | 6 | Paar silberne Schliessen samt Haken auf denen Pluvialen | 20 | |
| 36. | 38. | 2 | 2 | 13 | 1 | Roth sametenes mit Silber stark beschlagenes Messbuch, Wiener Prob, das Loth 1 f 30 kr | 99 | |
| | | | | | | Suma an Praetiosen | 2346 | 3 |

Inventarium

omnium rerum ad ecclesiam parochialem pertinentium Petrovaradini in Praesidio, confectum anno 813.

(1) 1 Argentea et bene inaurata Monstrantia cum bohömicis lapidibus, ponderat 4 Pfd 10 Loth, a 1 f 30 kr Loth — — 207 f

(2) 1 Alia similis sed minor Monstrantia cum aliquot lapidibus, ponderat 2 Pfd 7¾ Loth, a 1 f 30 kr Loth — — 107 f 37⅜ kr

(3) 1 Aenea inaurata monstrantia parva pro reliquiis — — — 8 f

(4) 1 Alia minor similis monstrantia parva pro reliquiis — — — — — — 4 f

(5) 1 Pro particula Reliquiarum aliud vasculum inauratum — 2 f

(6) 1 Pacificale ex argento inauratum cum 8 lapidibus ponderat 1 Pfd 5¾ Loth, a 1f 30 kr Loth — — — — 56 f 15 kr

(7) 1 Simile est extradatum Regi, 1 Pfd, 809.

(8) 1 Calix ex argento inauratus cum patena multis lapidibus distinctus, 1 Pfd 22¼ Loth, a 1 f 30 kr Loth — — — — 81 f 22⅜ kr

(9) 1 Calix ex argento inauratus, laevigatus ad pedem habens 3 ovales imagines cum patena 1 Pfd 5¾ Loth, a 1 f 30 kr Loth 56 f 15 kr

(10) 1 Calix ex argento inauratus, cum patena, 1 Pfd 13¼ Loth, a 1 f 30 kr Loth — — — — 60 f 15 kr

(11) 1 Calix ex argento inauratus, cum patena, 1 Pfd 13¼ Loth, a 1 f 30 kr Loth — — — — 67 f 52 kr

(12) Similis calix cum patena 1 Pfd 21 datus est Regi in subsidium belli anno 809.

(13) Item alter ejusdem ponderis datus est 810.

(14) 1 Ciborium ex argento inauratum, 1 Pfd 15½ Loth, a 1 f 30 kr Loth — — — — 71 f 15 kr

(15) 1 Ciborium simile 1 Pfd 20½ Loth, a 1 f 12 kr Loth — — — — 63 f

(16) 1 Thuribulum argenteum cum navicula 3 Pfd 5 L, a 1f 30 kr Loth — — — — 151 f 30 kr

(17) 1 Thuribulum simile cum navicula 3 Pfd 3 L, a 1 f 30 kr 148 f 30 kr

(18) 2 Argentea vascula cum patena continentia vinum et aquam pro offertorio 2 Pfd 14¾ L, a 1 f 30 kr — — — — — 117 f 45 kr

(19) 1 Lampas magna argentea coram ara majori pendens 8 Pfd 20 L, a 1 f 30 kr — — — — 414 f

(20) 1 Parva ad aram S. Petri 23½ L, 1 f 30 ku

(21) 1 Similis ar aram S. Fran. Xav. 23 L, a 1f — — — — 23 f

(22) 1 Similis ad aram S. Crucis 28 L, a 1f 30 kr — — — — 42 f

(23) 1 Similis ad aram S. Ioan. Nep. 22 L, a 1 f 30 kr — — — 33 f

(24) 1 Argentus Crucifixus tabernaculo ara majoris inhaerens 1 Pfd 4 L, 1 f 30 kr 54 f

(25) 1 Arg. Crucifixus cum Calvaria ad tumbam spectans 24¾ L, a 1 f 30 kr

(26) 1 Particula Crucis 19 L, a 1 f — 19 f

(27) 1 Capsula argentea pro infirmarum provisione 7½ L, a 1 f — — — — — 7 f 30 kr

(28) 1 d° d° 7 L, a 1 f 30 kr — — — — 10 f 30 kr

(29) 1 Item alia major inaurata una cum patena 25¾ L, a 1 f — — 25 f 30 kr

(30) 1 In fonte baptismatis una argentea pixis cum orbiculo et inaurato musculo 1 Pfd 7 L, a 1 f 30 kr — — — — — 58 f 30 kr

(31) 2 Coronae parvae argentae in Imagine B. M. V. ara majoris 2 L, a 1 f — — — 2 f

(32) 2 Coronae parvae inauratae cum 32 lapidibus ordin. in imagine B. M. V. ara S. Petri 17½ L, a 1 f — — — — — 17 f 30 kr

(33) 2 Argentea Candelabra supra tabernaculum arae majoris 1 Pfd 20½ L, a 1 f 12 kr — — 63 f

(34) 2 Parva Candelabra argentea circa Sanctisimum exponi solita 25 L, a 1 f 30 kr, 37 f 30 kr, anno 809. in subsidium belli Regi cessa sunt

(35) 1 Musculus argenteus supra tabernaculum fixus ara majoris 10½ L, a 1 f 30 kr — 15 f 45 kr

(36) 6 paria argent. nodulorum pro pluvialibus 20 L, a 1 f — — 20 f

(37) 1 Missale rubro bysso obductum et argento firmatum 2 Pfd 2 L, a 1 f 30 kr — — — — — 99 f

. . . . . .

(Prilog 3)

NOS SIGISMUNDUS DIV. MISERATIONE TIT. S. CHRYSOGONI, S. R. E. PRESBYTER CARDINALIS DE KOLLONITZ Protector Germaniae, Archi-Episcopis Viennensis, S. R. I. Princeps, Dominus in Freyberg, Grosschüzen & Sibenbrunn, Sac. Caes. in Hungaria & Bohemia Reg. Majestatis Actualis Intimus Consiliarius &c. &c. Universis & singulis praesentes nostras litteras inspecturis fidem facimus & attestamur qud Nos ad majorem Omnipotentis DEI gloriam suorumque Sanctorum venerationem recognavimus Particulum ex ossibus S: Francisci Xaverii Indiarum Apostoli ex authentico loco extractam, eamque reverenter reposuimus ad Reliquiarium argenteum filograno affabre ornatum, vitro crystallino a parte inferiori firmatum, et bene clausum funiculo ferico coloris rubei colligatum nostroque in cera rubra hispanica impresso sigillo pro illius identitate absignatum consignavimus cum facultate dictas Sacras Reliquias penes se retinendi, aliis donandi & in quacunque Eccelesia Oratorio seu Capella publicae Fidelium venerationi exponendi. In quorum fidem has praesentes manu nostra subscriptas, nostroque sigillo firmatas per Secretarium nostrum expediri mandavimus. Datum Viennae ex Residentia nostra Archi-Episcopali hac die XXVII. Mensis Maii MDCCI

S. Card'lis de Kollonitz

---

Riliquia ex ossibus S. Francisci Xaver, hic superius descripta, pro authentica agnoscitur, ac publicae venerationi exponi permittitur.
Sign. Petrovaradini 26. Maji — 1776 —
Georg Adamus Büttner. Dioces. Syrmiensis Vicar. in spiritualibus generalis m. pr. Antonius Vernay m. pria

Secretarius

## *DIE SCHATZKAMMER DER PFARRKIRCHE DES HL. GEORG IN PETERWARDEIN*

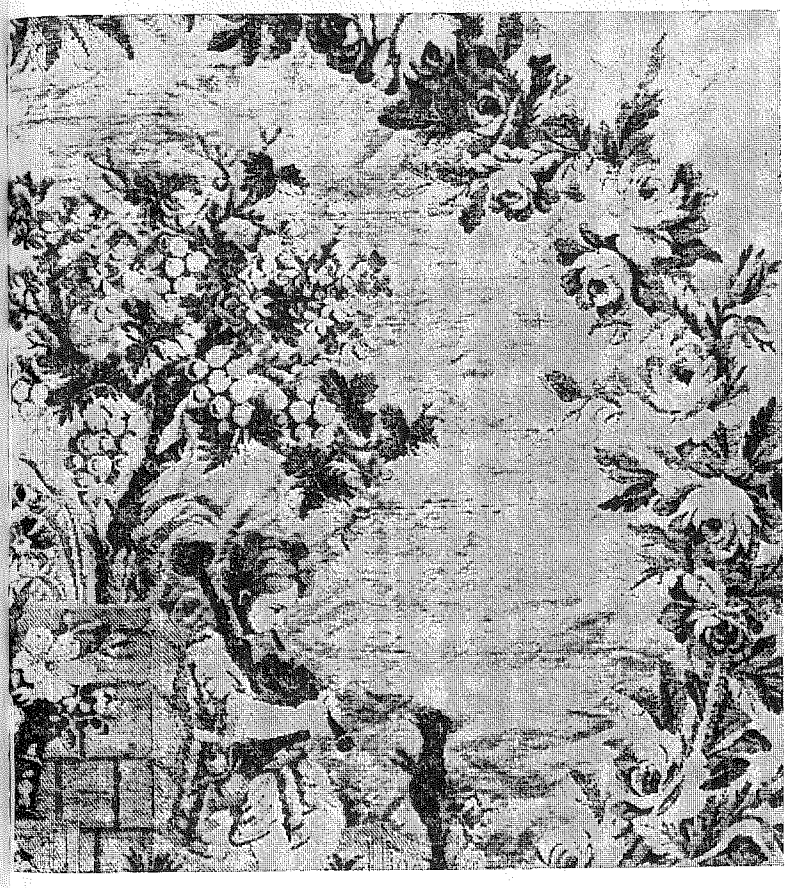
*(Silbergeräte aus der ersten Hälfte des 18. Jhrs.)*

*In der Pfarrkirche des hl. Georg in Peterwardein, die von 1701—1714 erbaut wurde, befindet sich eine kleine, jedoch wichtige Sammlung von kirchlichen Silbergeräten, welche von den Jesuiten in Laufe des 18. Jhrs. nach deren Geschmack und Möglichkeiten gesammelt wurden. Die ältesten Stücke sind ein Kreuz und ein Ziborium aus dem Beginn des 18. Jhrs., interessante Werke mit sichtlichem Einfluss der balkanischen Goldschmiedekunst mit archaisierenden Details in der Ornamentik beziehungsweise in der Ausführungstechnik. Einen besonderen Wert stellt die Monstranze des Augsburgischen Goldschmiedes I. F. Beche aus dem Jahre 1722. dar. Das Reliquiar des hl. F. Xaverio und die Kelche mit Emailmedaillons sind interessant wegen ihrer von jesuitischer Ordenspropaganda beeinflußten Ikonographie. Künstlerischen wie auch ikonographischen Wert hat eine Messplatte mit zwei Messkännchen — eine hochwertige Arbeit des Wiener Goldschmiedes I. K., gefertigt wahrscheinlich auf Bestellung der Jesuiten um 1740. Dieses Komplett, geschmiedet mit sichtlicher Neigung zum Rokoko, ist das letzte barockzeitige Silbergerät in dieser Sammlung.*

*Ljubomir VUJAKLIJA*

*Милена Витковић*

# Три таписерије из збирке Музеја примењене уметности у Београду



Постојеће музејске збирке старих таписерија у Југославији су малобројне,[1] а сачувани подаци не говоре да су настанак и развој таписерије у Европи пратиле сличне појаве на нашем терену. У Музеју примењене уметности у Београду, у Сектору за историјско-стилски развој уметничке обраде текстила и костима, постоји ретка збирка, која се састоји од пет великих и три мале таписерије. Велике зидне таписерије доспеле су у Музеј реституцијом и откупом, а потичу из Фландрије, Француске и Италије, из времена од XVII до XIX века.[2] Таписерије мањег формата Музеј је откупио без ближих података о пореклу и историјату.[3] Компарација са сличним предметима, писаним и ликовним изворима, као и литературом, упућује на то да су ови примерци мањег формата рађени за намештај XVIII века у Француској. Ипак, као и увек када се ради о несигнираним делима, посебно о текстилу, постоји могућност нових сазнања и прецизнијих закључака.

Три мале таписерије из збирке Музеја примењене уметности у Београду заслужују пажњу и љубитеља и познавалаца примењене уметности. Оне се издвајају својим историјским и уметничким вредностима, а посебно у нашој средини, где су такви предмети права реткост. Таписерије нису сигниране и не располажемо било каквим сигурним доказима о њиховом пореклу. На основу анализе облика и димензија предмета, материјала и технике израде, као и ликовних елемената, могуће их је оквирно датирати и одредити евентуално место настанка ових таписерија.

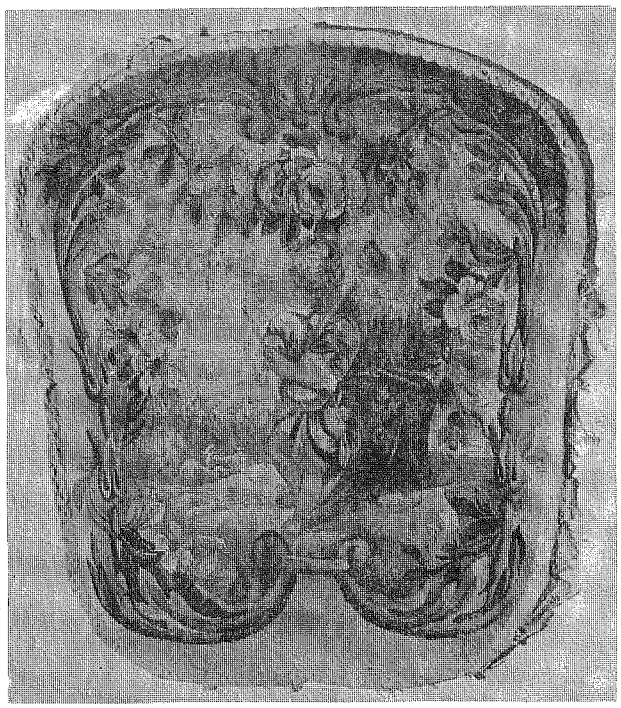
Таписерије инв. бр. 9706 (сл. 1) и инв, бр. 9707 (сл. 2) својим димензијама (око 46 × 38 cm), обликом и траговима украсних дугмади за тапацирање упућују да су прављене и употребљаване као пресвлаке за наслоне столица или фотеља. Назив таписерија[4] првобитно је означавао тканине које су својом великом површином прекривале зидове ентеријера као заштита од хладноће. Временом, њихова намена је постала чисто декоративна — стављане су као застори на прозоре и врата, а као прекривачи на постеље, седишта и владарске престоле. У средњем веку су украшавале цркве уместо фресака, куће, тргове и улице за време свечаности, и шаторе на путовањима. Током XVII и XVIII века у западној Европи распрострањена је употреба тих тканина за пресвлачење намештаја. Као што је долазило до промене у намени и димензијама, тако су се смењивале и њихове стилске одлике у одређеним временским периодима. Наше таписерије (сл. 1 и 2) својим извијеним линијама и формом припадају наслонима типичним за стил Луј XV (1723—1774). Супротно томе, праве линије и класични правоугаони облик (68 × 52 cm) стављају

[1] То су: Музеј за умјетност и обрт и надбискупски двор у Загребу, Народни музеј у Љубљани, Стари град у Птују, Музеј града Новог Сада и Музеј примењене уметности у Београду.

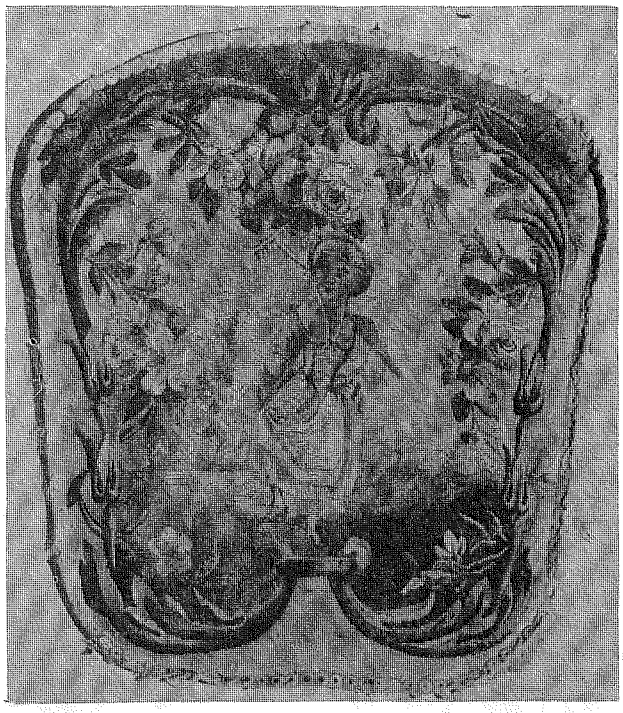
[2] Д. Стојановић, Један фламански гоблен из збирке Музеја примењене уметности, Зборник 1, Музеј примењене уметности, Београд 1955, 87—97.

[3] Предмет инв. бр. 5371 откупљен је 1955. у Београду од Љ. Ђорђевић; инв. бр. 9706 и 9707 године 1976. од А. Пашић, такође у Београду. Предмете је обрадила и датирала у стручној документацији Музеја Д. Стојановић. — На помоћи у раду захваљујем Д. Стојановић.

[4] Назив је пореклов из француског језика — tapisserie (ранија форма tapicer), од латинског tapesium, што значи покривач уопште. У том смислу овај назив се може употребити и за све врсте веза, али је боље ограничити га на тканине рађене таписеријском техником. Чувена „таписерија из Бовеа“ из XI века је вез. — J. Gloag, A Short Dictionary of Furniture, London 1977, 662; F. Stenton и група аутора, The Bayeux Tapestry, London 1965, 38.



1 Таписерија инв. бр. 9706, МПУ, Београд
*Tapestry, Inv. No 9706, Museum of Applied Art, Belgrade*



2 Таписерија инв. 9707, МПУ, Београд
*Tapestry, Inv. No 9707, Museum of Applied Art, Belgrade*

таписерију инв. бр. 5371 (сл. 3) у доба и стил Луја XVI (1774—1792). Тада су таписерије овог облика и сличних димензија употребљаване и као пресвлаке за наслоне и као екрани (паравани) за пећ или камин. Таписерија је општи назив за тканину рађену руком, на разбоју, таписеријском техником (фран. point de tapisserie). Тако разни биљни, фигурални и други мотиви постају интегрални део ткања рађеног обично од разнобојне вуне, често са додатком свилених, некад златних и сребрних нити. Материјал употребљен за израду три мале таписерије из збирке Музеја примењене уметности је исти: потка је од вуне и свиле, на основи од вуне, а прорези су спајани памуком.[5] Свакако да је материјал од кога су направљени предмети примењене уметности полазни елеменат за утврђивање њихове доње и горње хронолошке границе. У овом случају употреба вуне није од пресудног значаја, јер је познато да су још Гали производили вунене тканине, и чак их извозили у Рим. Индустрију свиле пратимо у Француској од XVI века, када је и памук доспео на европско тржиште са Истока. Како је индустријска производња памука у овој земљи развијена тек од друге половине XVIII века, значи да предмети о којима је реч нису старији од средине овог века.[6]

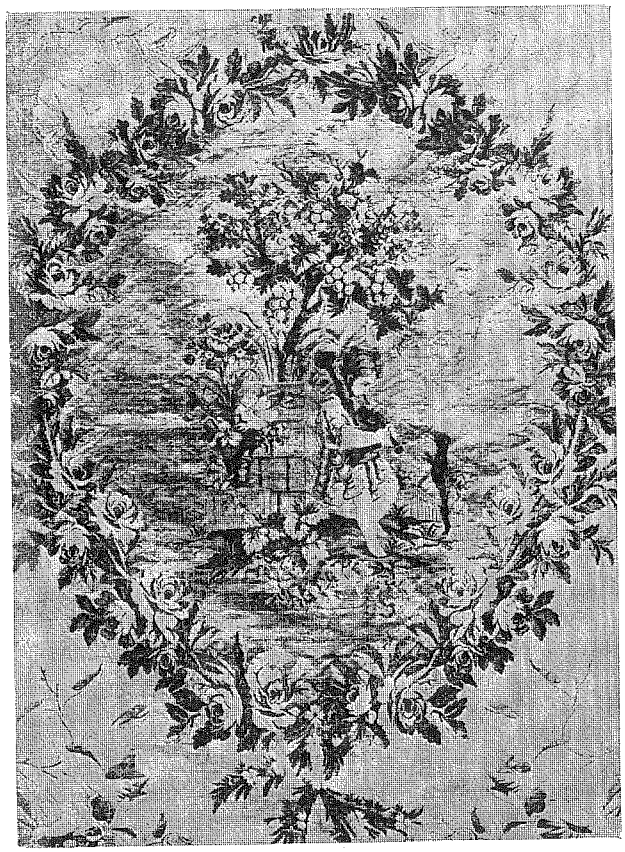
За прецизно одређивање радионице сам материјал није довољан путоказ у нашем случају, јер су тканине од вуне и свиле радиле све велике мануфактуре XVIII века у Француској. Таписерије, као и све друге предмете примењене уметности потребне за опремање дворске палате, производила је Manufacture Royale des Tapis des Gobelins, коју је 1662. у Паризу основао Колбер, министар финансија Луја XIV (1643—1715).[7] Када је крајем XVII века ова била затворена,

[5] Инв. бр. 9706 и 9707: основа је трожично влакно вуне, потка је једна, благо упредена нит вуне и трожично влакно свиле, спајање је трожичним памуком. Све нити су упредене у правцу S. Инв. бр. 5371: основа је такође од трожичних влакана вуне, потка је двожична вуна и двожична свила, са гушћим навртајима. Све нити су упредене у правцу S. — На анализи захваљујем Ђ. Габричевић.

[6] Фабрику за израду памука у Француској отворио је 1752. неки Енглез. — J. Vallery-Radot, Textiles en Europe Lous Louis XV, Fribourg 1964.

[7] Мануфактура је основана на месту некадашње радионице Гоблени, пореклом из Ремса, која се прославила открићем фине скерлетне боје. Браћа Жил и Жан су основали око 1450. у Паризу радионицу за бојење и ускоро се обогатили производњом таписерије. Краљевска мануфактура је названа по имену првобитног власника, па су и таписерије овде произведене прозване гобленима. (Касније је у неким земљама исти назив погрешно повезан са таписеријом уопште, а требало би да се примењује само за производе ове мануфактуре, која и данас ради као државно предузеће). Под руководством и по нацртима дворског сликара Лебрена радило је 250 сликара, скулптора, гравера, ткача, везилаца, дрворезбара, каменорезаца и других занатлија. Ту су ткане и таписерије за двор и за дипломатске поклоне, а касније су краљевским декретом додате и таписерије за намештај. Мануфактура је била затворена крајем XVII века због финансијских тешкоћа изазваних сталним ратовима, као и за време револуције. Наставила је са радом почетком XIX века, а од 1826. производи и тепихе.

3 Таписерија инв. 5371, МПУ, Београд
*Tapestry, Inv. No 5371, Museum of Applied Art, Belgrade*



4 Гајдаш, од Филипа де Ласала, око 1770, Метрополитен музеј, Њујорк
*Philippe De la Salle: Bagpiper, about 1770, Metropolitan Museum of Art, New York*

првенство је припало краљевској мануфактури у Бовеу, која се прославила средином XVIII века ремек-делима рађеним по нацртима Бушеа. Таписерије од дебље вуне и грубље фактуре прављене су само у Обисону, мануфактури специјализованој за израду тканина за фотеље и зидне тапете у доба Луја XVI. Ови јефтинији производи били су распрострањени међу буржоазијом и у провинцији.

Техника ткања је таписеријска, а француски таписеристи су ткали од самог почетка XIV века како на вертикалном (haute lisse), тако и на хоризонталном (basse lisse) разбоју. Пошто су нити основе наших таписерија попречне у односу на правац посматрања, значи да су ткане на хоризонталном разбоју (basse lisse). Хоризонтално напете нити основе раздвајају се помоћу педала, па се рад одвија брже него на вертикалном разбоју (haute lisse), а слика се преноси бочно са предлошка на ткање. Хоризонтални разбоји били су у употреби у мануфактури у Бовеу (која је осим зидних производила и таписерију за намештај, од вуне и свиле), што свакако помаже при утврђивању порекла појединачних предмета.

Две мање таписерије (сл. 1 и 2) имају по две нити потке за сваку нит основе, а на већој, правоугаоној (сл. 3) само су валерске партије рађене дуплираним нитима потке. Прорези настали тамо где се сусрећу две нити потке различитих боја накнадно су затворени ушивањем. Сви предмети су коректно технички изведени. Разликују се само по густини ткања, што доприноси финијој или грубљој тестури.[8]

Тема наших таписерија је пасторала. У централном пољу једне представљен је гајдаш како свира, ослоњен на пањ, са овцама у даљини (сл. 1). Његов пандан по облику, величини, материјалу, техници и теми је представа женске фигуре у ходу, са грабуљом на рамену (сл. 2). Млада жена и дете су застали пред цветним растињем на представи у средишњем делу правоугаоне таписерије (сл. 3). Све фигуре су смештене у пејзаж и свуда владају жеља за лакоћом и склоност ка маштовитом и живописном, забавном и љупком. Пасторални и оријентални, нарочито кинески мотиви, били су чести на таписеријама којима се тапацирало покућство, за разлику од зидних, са темама из литературе, историје, митологије и свакодневног живота, као и представа алегорија, монограма, грбова и амблема. И пасторални призори и све друго што је могло да улепша свакодневни живот

[8] Инв. бр. 9706 и 9707: у основи је 9 нити на 1 cm², у потки 13 нити на 1 cm². Инв. бр. 5371: у основи има такође 9 нити на 1 cm², а у потки 18 нити на 1 cm².

било је поздрављено и тражено на двору Луја XV као ни на једном другом. У „фигуралним" декорацијама овог периода сеоски мотиви су били врло омиљени, и сеоски живот погодна тема за сањарење. Често су таписерије за намештај рађене у складу са великим пасторалним композицијама за зид, пуним светлости, а тканим по картонима Бушеа, Удрија и других познатих сликара.[9] Таписерије мањег формата са фигуралним представама скоро по правилу су употребљаване за наслоне седишта, док чисто флоралне декоративне мотиве налазимо и на другим деловима намештаја. Нема сумње да су пандани (сл. 1 и 2) направљени као пресвлаке за наслоне седишта, и то у комплету. Питање да ли је већа, правоугаона таписерија (сл. 3) имала исту намену или је употребљавана као екран — остаје отворено.

Централна композиција на свим таписеријама је уоквирена цветном лозицом, али различитог типа. Пандани (сл. 1 и 2) имају у оквиру чврсте, усправне стабљике, крупно лишће и цветове, са великим расцветалим ружама у врху. Асиметрија детаља претвара се у скоро савршену симетрију опште композиције и тек се пажљивим посматрањем уочавају сличности и разлике леве и десне стране. Познато је да је цвеће један од главних извора инспирације за декоратере. У доба Луја XV цветна декорација је постала прецизнија у односу на ону из времена његовог претходника, али мање реална у поређењу са оном из доба његовог наследника. У представама цвећа овог периода нема велике разноврсности и оно је најчешће сведено на ружу, као на нашим примерима. Заобљени угао и склад извијене и праве линије одлике су рокаја, што је често синоним за доба Луја XV, па је очигледно да пандани (сл. 1 и 2 потичу из средине XVIII века. Оквир око женске фигуре са дететом (сл. 3) је компликованији и замршенији, линија извијенија, кривине и вијуге наглашеније. Флорална декорација је уситњенија, прецизнија и разноврснија, али и даље симетрична. Са својим гирландама и арабескама овај рококо-оквир највероватније припада трећој четвртини XVIII века. Као што постоји разлика у флоралној декорацији око централног мотива, тако има разлике и у третману људских фигура. Несразмерне пропорције и неприродни положаји тела упућују на слабијег цртача предложака по којима су рађени пандани (сл. 1 и 2). Овај невешт цртеж могао је пре да задовољи неког приватног поручиоца него двор, који је увек окупљао најбоље уметнике свога времена. За приватне поручиоце радила је првенствено мануфактура у Бовеу, па је могуће да су ове таписерије њен производ. Цртеж женске фигуре са дететом (сл. 3) у целини је коректнији и успелији, пропорција и покрети такође. На све три таписерије простор је дат у плановима: у једном је људска фигура, у другом пејзаж. Костими припадају моди XVIII века, а пошто је грађански костим претрпео измене у пасторалној сцени, тешко је наћи блиске паралеле. Гајдаш по нацрту Филипа де Ласала (сл. 4), из око 1770, најближа је паралела нашем гајдашу (сл. 1). Сличност није само у теми и костиму него и детаљима, на пример у фризури.[10] Упадљива разлика у боји лица и наличја таписерија траг је времена, употребе, можда и чишћења. Данашњи пастелни тонови не одговарају њиховом првобитном интензитету. Само неке боје, као црвена, делимично су задржале ранији сјај. Гајдаш (сл. 1) је у тоновима смеђе, зелене, ружичасте и жуте, а усамљени акценти плаве на костиму и цветним латицама упадљивији су на његовом пандану (сл. 2), рађеном у истој колористичкој скали. Женска фигура са дететом и њен флорални оквир (сл. 3) су у пастелним тоновима смеђе, зелене, плаве, црвене и жуте боје. Позадине ових фигуралних композиција су у природној боји вуне, а фини валерски прелази постигнути су употребом по две нити, које су или различитих боја или различитих тонова.

Таписерије су у добром стању, али местимична оштећења и нестручна рестаурација очекују стручну интервенцију конзерватора. Свакако да би хемијска анализа боје, као и влакна, пружила драгоцене податке за њихово прецизније датовање.

Уметност таписерије, чији су почеци везани за монументално романичко и минијатурно каролиншко сликарство, можемо да пратимо од средњег века до данас у западним европским земљама, посебно у ткачким центрима Француске и Фландрије. Подстрек широј производњи таписерија у Француској дао је Франсоа I (1494—1547) оснивањем радионице при замку у Фонтенблоу. Једноставност и монументалност композиције битне су одлике таписерије, посебно француске, која је преузела примат у овој грани уметничког заната у XVII веку, и задржала га до наших дана. Све три велике мануфактуре таписерија у Француској XVIII веку, Гоблени, Бове и Обисон, радиле су осим зидних таписерија и пресвлаке за намештај. Зато би приписивање три мале таписерије из збирке Музеја примењене уметности у Београду једној од ових радионица само на основу њихове намене било несигурно. Материјал употребљен за

[9] Први одговарајући прекривачи за седишта израђени су за енглеске племиће. О једној таквој фотељи Нелсон је написао 1767. да је новина која се још није појавила у Француској. — M. Jarry, Le Tapisserie, des origines à nos jours, s.l., Hachette, 1968, 237, 239.

[10] Репродуковано код A. C. Weibel, Two thousand years of textiles, New York 1952., сл. 317. — Filip de Lasal је био познати цртач картона за тканине у XVIII веку.

ткање одређује средину XVIII века као доњу временску границу, пре које предмети нису могли да настану. Употреба хоризонталног разбоја, као и невешт цртеж говоре у прилог Бовеа као места настанка, јер је најчешће ова мануфактура задовољавала потребе приватних поручилаца. Пасторалне сцене, толико популарне за време Луја XV, не помажу ни ближем временском одређивању (јер су биле омиљене и под Лујем XVI), а ни просторном (пошто се по картонима истих уметника ткало у различитим радионицама). Једино на основу анализе флоралних оквира може да се претпостави да су две мање таписерије (сл. 1 и 2) настале средином XVIII века, у стилу Луја XV. Већа (сл. 3) је нешто каснија, највероватније из треће четвртине истог века, и припада прелазном стилу ка стилу Луја XVI. Не треба губити из вида да су строге временске границе, између стилова немогуће, и да се често елементи два или више стилова преплићу у једном делу. Тако цветна декорација друге половине XVIII века може, али не мора, да буде поуздан путоказ за утврђивање хронологије. Није искључено да будућа истраживања и упоређивања са предметима из сродних збирки доведу до корекције изнетих мишљења, и тиме прошире наша сазнања из ове области примењене уметности.

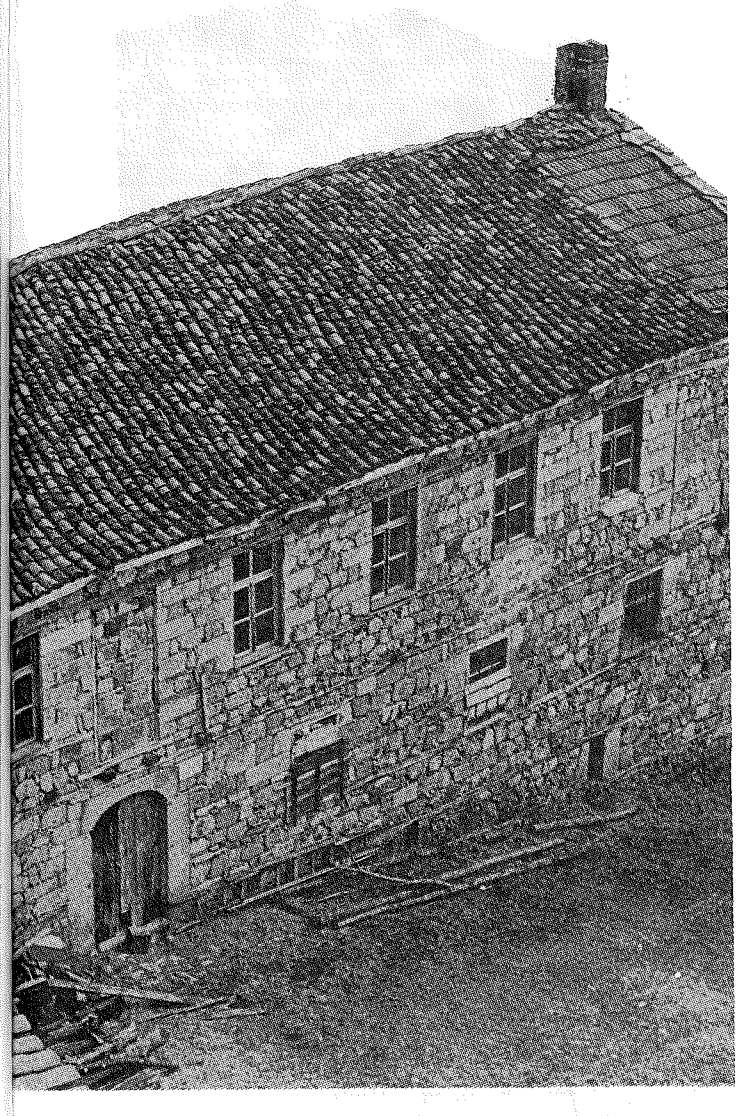
## *THREE TAPESTRIES FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ARTS IN BELGRADE*

*The collection of the Museum of Applied Art in Belgrade includes some examples of tapestry which are rare for us. Of special interest are three unmarked tapestries of smaller dimensions, bought up without more precise information as to their origin. Taking into consideration, separately and as a whole, various elements (form and dimensions of objects, material and manufacturing technique, theme and style of composition), it has been concluded that the tapestries were made in France in the 18th century. Inv. Nos. 9706 (plate 1) and 9707 (plate 2) objects were made and used as coverings for backs of chairs or armchairs in the mid 18th century in the Louis XII style. Inv. No. 5371 tapestry (plate 3) is of little later date, most likely from the third quarter of the same century. It belongs to the transitional style preceding the Louis XVI style and were used either as a back covering or as a part of the fireplace screen. In the 18th century France, all large manufactories produced the tapestries intended for furniture coverings but the weaving on a horizontal loom and unskillful design of our tapestries point to the Beauvais manufactory as their place of origin.*

*Milena VITKOVIĆ*

*Мр Смиљка Габелић*

# Заветни тањири манастира Леснова



У малој просторији на спрату конака манастира Леснова, која служи као остава за посуђе, налазе се међу осталим предметима и велики бакарни тањири, поклоњени овом манастиру у другој половини XIX и првој половини XX века. Они се, као и друго (сасвим ново) посуђе, користе у време празника.

Прегледали смо и снимили, у два наврата, укупно шест тањира. Сви тањири су направљени од калајисаног бакра и сличног су облика — са широким ободом, косих зидова, плитког дна и сасвим мале стопе. Украшени су једноставно, концентричним круговима или косим зарезима, а један, најстарији, има и урезане биљне мотиве, док је најмлађи потпуно без украса. На ободима тањира невешто су урезани посветни записи.

*I. Тањир Мицоте калајџије, његових укућана Штипљанаца и Темелка кантарџије, 8. IX 1855. год.* (сл. 1). Пречник 55 cm, пречник дна 33 cm, висина 6 cm, ширина 6 cm. Дно је украшено концентричним круговима. На ободу је појас крупних биљних мотива и медаљона, наизменично постављених (сл. 2). Од 14 медаљона, 5 је празно а у преосталих 9 угребани су натписи: +поклоно на сті ѡтець лесновскі | на лѣто 1855 · септеврі : 8 ден | ѡт мицоте калайчіѧ : и щіплія† | імената накащата | мицо | іордана | коцо | маріа | в лето писаро темелко кантарчиі.

По начину украшања овај тањир веома је сличан тањиру из 1727. године патријарха Арсенија IV, који ширином обода такође има флоралне мотиве и медаљоне у наизменичном низу.[1]

*II. Тањир Данила казанџије из Штипа, 1879. год.* (сл. 3). Пречник 48 cm, пречник дна 24 cm, висина 6cm, ширина обода 9 cm. Једини украс су две кружне линије. Запис је угребан на самој ивици обода: 1879. сти ѡтець гаврилъ лесноѳски ѡт щипъ Данилъ казанжиа. Поклони. . .

*III. Тањир Арсо Трајко Усприца, мајстора Сандо Лазара Казанџиског, 1888. година* (сл. 4). Пречник 47 cm, пречник дна 18,5 cm, висина 8 cm, ширина обода 11 cm. На широком закошеном ободу су два паралелна низа састављена од уреза у виду рибље кости, између којих је угребан запис: маїстр сандо · лазо казанж арсо траїко усприц поклонва на светі гаврїл лесново 1888. „Мајстор Сандо“ је свакако син штипског казанџије Лазара („Лазо Казанж“), родоначелника једне од најстаријих и најбројних казанџијских фамилија (Казанџиски) у Штипу, чији су се потомци бавили овим занатом до 1950. године.[2]

*IV. Тањир Христо Панев Арнаудова, Штип, 15. VIII 1897. год.* (сл. 5). Пречник 42 cm, пречник дна 24 cm, висина 5 cm, ширина обода 8 cm. Дно је украшено концентричним круговима, а на широком ободу је запис: Подарява Христо Паиев Ѧрнаутов на Ѳвети Гаврил Лесновски щип 1897 Годниа Ѧвгус 15 денъ.

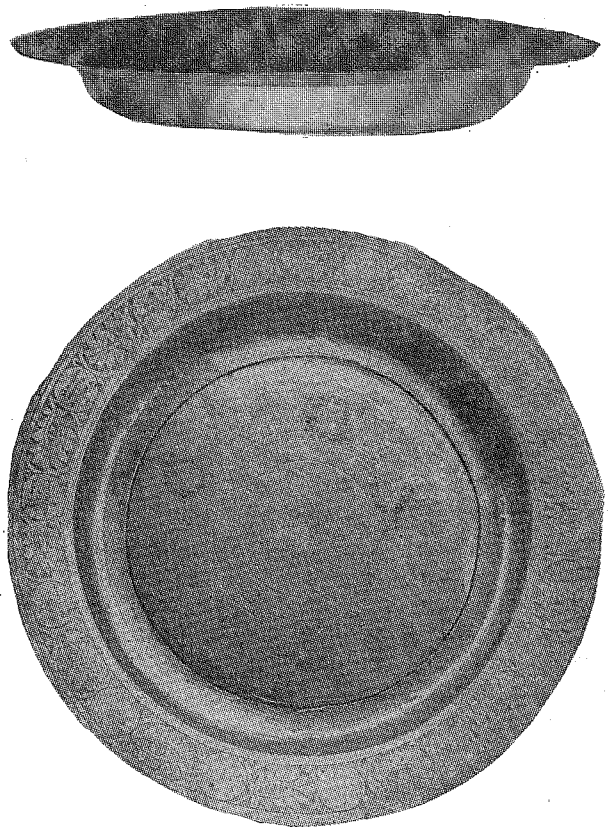
„Христо Панев Арнаутов“ припадник друге познате казанџијске фамилије (Арнаудови) из Штипа, вероватно је прадеда Јордана Глигорова који се, као последњи занатлија у свом роду, повукао од заната 1961. године.[3]

*V. Тањир Ананстаса (?) казанџије из Кратова, 1921. или 1931. године.* Тањир се није налазио у остави октобра месеца 1981. године, те није снимљен. Годину дана раније измерен је његов пречник (33 cm) и преписан натпис: за успомен · | от. ананстас.

[1] М. Валтровић, Тањир патријарха Арсенија IV, Старинар III — IV (Београд 1893) 122—124.

[2] З. Делиниколова, Казанџиството во Штип, Зборник на штипскиот Народен музеј IV — V (Штип 1975) 170—171.

[3] Ibid. 172.



1 Бакарни тањир Мицоте калајџије. Штип, 1855. (Манастир Лесново)

*Copper Plate of Micote the Tinsmith, Štip, 1855. (Lesnovo Monastery)*

2 Бакарни тањир Мицоте калајџије (детаљ)

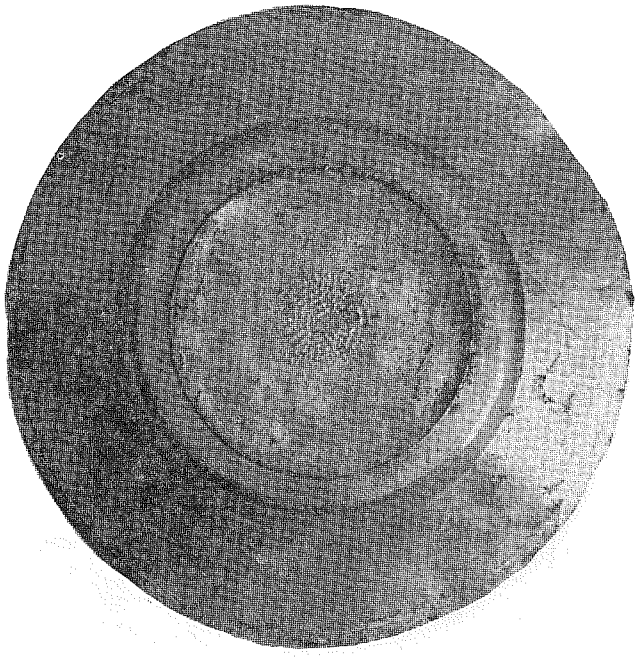
*Coper Plate of Micote the Tinsmith (detail)*

3
казанжја | и магдаленка | и. ерс. | 1921. г.
от кратово (број 3 је урезан изнад броја 2).
*VI. Тањир Мите и Коце Доневић из села Гајранци, 21. IX 1933. год.* (сл. 6). Пречник 52 cm, пречник дна 23 cm, висина 6,5 cm, ширина обода 11 cm. Тањир нема украса, а натпис тече по ободу: Спомен от Мите и от Коце Доневић от село Гајранци на света Богородјца лесново за здравје 21. IX 1933 годи.

Лесновски тањири од калајисаног бакра — који се и данас употребљавају за доношење хране, држање воде или умивање руку — производи су казанџијских занатлија из Македоније из друге половине прошлог и прве половине овог века.[4] Занатску обраду тањира карактерише очигледно просечна умешност, те се о њиховој уметничкој изведби не може ни говорити. Постоји, међутим, несумњива документарна вредност ових предмета, будући да сваки садржи и натпис с годином и именом дародавца, углавном и с именом мајстора и местом настанка. За историју заната новијег доба или за нека друга специјалистичка истраживања ови тањири отуд могу бити од посебног значаја. Осим тога, како су изричито приложени једном манастиру као заветни поклони — укључујући свакако и онај (V) на коме се посвета не наводи — а већином су и исте провенијенције (Штип), они представљају невелику али хомогену групу. Лесновским тањирима зато треба прикључити и петохлебницу која се чува у олтару цркве, израђену такође од калајисаног бакра (сл. 7). Њу је манастиру у Леснову поклонио 1889. године Арсо Трајчо Успрц, онај исти приложник који је, поклонио један бакарни тањир (III). Петохлебницу је, што се из записа сазнаје, наручио код другог мајстора — Михаила Апостолова из Штипа. Кружна неукрашена посуда петохлебнице има пречник 43 cm, руб је висок 4,5 cm, а трокраки свећњак, декорисан цик-цак зарезима, 35 cm. Угребани запис започиње годином, у подножју свећњака: 1889 г҃а мѣц авгус 10 д҃н
приложник Арсо траичо успряц на свети
гаврила лесновски спниѧ мене маистор
михаил Апостолов от щип.

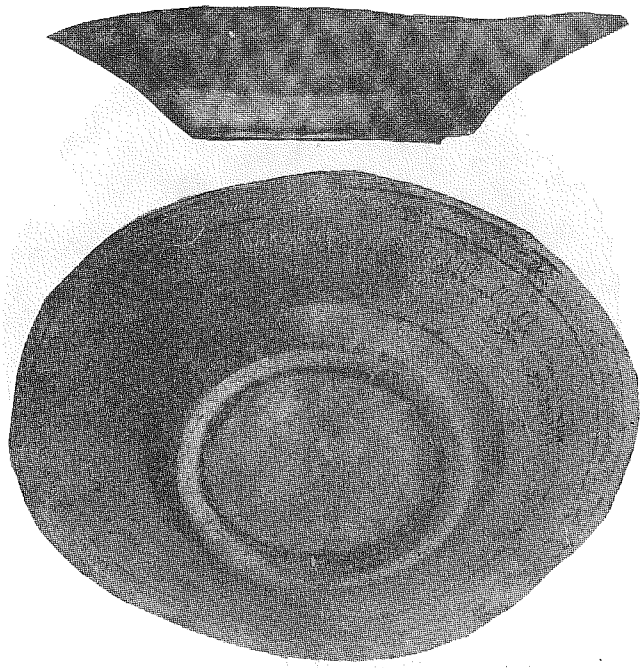
Тањири и петохлебница, снабдевени посветним записима укључују се такође и у ширу историју лесновског манастира, сведочећи на свој начин о његовом животу. Чињеница да су њихови дарадовци скоро искључиво становници Штипа донекле изненађује, иако је овај град један од важнијих центара казанџијског заната

[4] О бакарном посуђу и казанџијском занату у Македонији — Б. Радојковић, Прилог проучавања обраде метала, Уметничка обрада метала (каталог), Београд 1953, 11—12, 23. О процесу производње и алаткама коришћеним у казанџијском занату, који су у наше области донели Турци — Х. Крешевљановић, Казанџијски обрт у Босни и Херцеговини, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву VI (Сарајево 1951) 191—240.



3 Бакарни тањир Данила казанџије. Штип 1879. (Манастир Лесново)

*Copper Plate of Danilo the Coppersmith, Štip, 1879. (Lesnovo Monastery)*



4 Бакарни тањир Арсо Т. Успрца. Мајстор Сандо Л. Казанџиски, 1888. (Манастир Лесново)

*Arso T. Usprc's Copper Plate made by Sando L. Kazandžiski, 1888.*

Македоније.[5] Штипљани су, наиме, и у ранијим временима помагали овај манастир али ни приближно толико колико су то чинили Кратовчани. Као прилог Кратовчана, међутим, очуван је само један тањир, што је, истина, могло бити и последица одношења или нестанка осталих њихових прилога ове врсте. Сваки од ових прецизно датованих предмета, прикључен изворима из истог доба, припада одређеном мање или више познатом периоду из новије историје манастира Леснова, а тањири и петохлебница из 1879, 1888. и 1889. године су, захваљујући својим записима, и једини помени овог манастира из година на које се односе. Тањир Мицоте калајџије из 1855. године (I) поклоњен је лесновском манастиру у време игумана Дионисија, архимандрита (1850/51 — 17. IX 1860), чије је време старешинства остало забележено као период интензивнијег живота манастира. У његово време направљени су „капија и доња и горња калдрма" (вероватно једна од камених манастирских капија и калдрмисано двориште, данас улегнуто и обрасло травом), а црква је снабдевена новим књигама (8) и одеждама.[6] Забележене су, тада, и вести о разноврсним прилозима учињеним лесновском манастиру. „За душевно спасење" приложени су 1855. године један виноград, казан, велика бачва и велика каца,[7] завештан је 1858. године новац (1.000 гроша),[8] а 1854. и 1858. године Хаџи Михаил „Лазоровикъ от село Лесново" приложио је цркви два јеванђеља са посребреним корицама,[9] која нису сачувана. У манастиру је у то време радило училиште, које се први пут помиње још 1839. године.[10] Негде тих година Лесново је посетио Стеван Верковић, истраживач који је научној јавности први указао на постојање манастира, у овом месту а који у свом извештају са пута помиње да је ту затекао „архимандрита, два монаха и једног мирског светшеника".[11]

[5] Cf — I. Bach — B. Radojković, Istorijski razvoj umetničke obrade metala naroda Jugoslavije, Umetnička obrada metala naroda Jugoslavije (каталог), књ. I, Beograd 1956—1957, 16. За нашу тему посебно је драгоцен наведени рад З. Делиниколове, Казанциството во Штип, где су прикупљени (1961. и 1962. године) усмени подаци о штипским казанџијама, њиховом раду, еснафском животу и др., на основу којих смо били у могућности да идентификујемо двојицу мајстора-занатлија чијој изради дугујемо два тањира из Лесновске групе (III, IV).

[6] Г. Елезовић, Записи и натписи. Манастир Лесново, Зборник за историју Јужне Србије, књ. 1, Скопје 1936, 255, бр. 39.

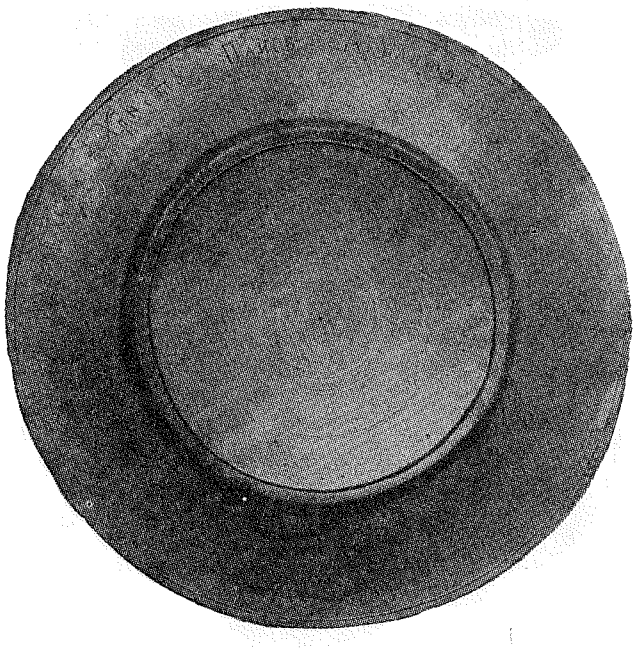
[7] Ibid., 254, бр. 35.

[8] Ibid., 255, бр. 37.

[9] Ibid., 254—255, бр. 34, 38.

[10] Око 1855. године као учитељи у Леснову помињу се Стевче Максимов и Јосе Тренин. Учитељи су од манастира добијали бесплатно стан и храну, као и новац према договору, а заузврат били су дужни да буду црквени певачи и да по потреби обављају и друге дужности у манастиру (А. Апостолов, Злетовска област — историски осврт, Злетовска област. Географско-историски осврт (зборник), Скопје 1974, 257—259). Школа се налазила у склопу манастира, на излазу према селу. Данас је у рушевинама.

[11] Ст. Беркович: Новые Славянскые находки въ Македонии, Извѣстія Императорской Академии наук, по стд. Рус. языка и словесности, т. VI, Санкт-Петербургъ 1858, 387.



5 Бакарни тањир Христо П. Арнаудова. Штип, 1897. (Манастир Лесново)

*Hristo P. Arnaudov's Copper Plate. Štip, 1897. (Lesnovo Monastery)*

6 Бакарни тањир Мите и Коце Доневић, 1933 (Манастир Лесново)

*Mita and Koce Donević's Copper Plate, 1933. (Lesnovo Monastery)*

Датум смрти игумана Дионисија записан је на корицима несачуваних књига, као и на крову цркве.[12]
Из мало познатог периода омеђеног годинама 1879. и 1888/89, када су манастиру у Леснову приложени тањири Данила казанџије (II) и тањир и петохлебница А. Т. Успрца (III, сл. 7), у изворима готово да нема других вести о манастиру. Познато је само да је од 1876 — 1882. године у Леснову био учитељ Анастас Хаџи Трифунов, а око 1890. г. Јоаким Поп Ангелов.[13] Нешто пре овог раздобља, у једном запису се помиње као неродна година 1875. и помор манастирске стоке,[14] а 1878. године из манастира су у Београд однете неке „старине".[15] У чланку објављеном више од десет година касније, 1891, аутор помиње да је манастир ограђен зидовима (као што је и данас, дуж јужне и северне стране дворишта), да има „довољно здања за госте" и да у њему нема калуђера.[16]
Тањир Х. П. Арнаудова из 1897. године (IV) настао је и поклоњен лесновском манастиру у време игумана јеромонаха Козме (1895 — 1897, 1902 — 1906), родом из села Крчова, који је у Лесново дошао из Свете Горе заједно са још осамнаест калуђера и овчара. Козма је дошао на препоруку Скопске митрополије, чиме је испуњена молба сељана Леснова о смењивању дотадашњег игумана.[17] За ову предузимљиву и политички ангажовану личност — за коју се зна, поред осталог, да је био хапшен и затваран — везане су последње веће обнове манастирских зграда. Његовим залагањем су, заправо, подигнуте две нове „гостинске зграде",[18] са приземљем и спратом, од којих она из 1896. постоји и данас (сл. 8, 9),[19] док је друга, из 1899, изгорела у пожару од пре тридесетак година (сл. 10, 11).[20] Јеромонах Козма био је наручилац и једне велике Богородичне иконе из 1896. године, која данас стоји у припрати лесновске цркве.[21]
У бурним догађајима који су се у овим областима, као и у читавој Македонији, одвијали у првим деценијама нашег века, лесновски манастир је био један од најактивнијих центара за борбу против

[12] Г. Елезовић, op. cit., 255—256, бр. 39—42, 44

[13] А. Апостолов у Злетовска област, 258—259.

[14] Г. Елезовић op. cit, 257, бр. 57.

[15] Е. Карановъ, Материяли по етнографията на нѣкои мѣстности въ Сѣверна Македония, които сѫ смежни съ България и Сърбия, Сборникъ за нар. умотворенія, наука и книжнина, кн. IV, София 1891, 304.

[16] Ibid, 311.

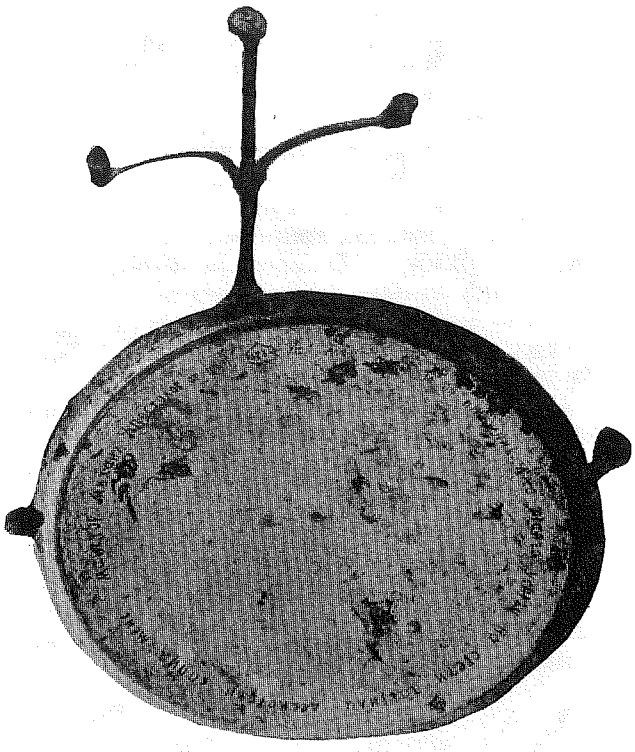
[17] А. Апостолов, op. cit, 406.

[18] Ibid, 406, н. 343.

[19] На белој каменој плочи постављеној десно од улаза постоји натпис: † това зданіе се на | прави в' 1896 г. въ врѣмето на | отца іеромонаха козма от | село кърчово де ниф-хиса | реко съ братію. при н(егова) вис(остъ) | преосвящ(ени) сенес и.

[20] Плоча са ктиторским натписом са овог здања је, након пожара, уграђена у тада продужено Козмино здање из 1896. године. Натпис гласи: † това здание се | направи в' 1899 г. в' | врѣме на игум(ен) коз | ма от кърчово со | всю братию и уч(ител) | Я. М. Хилад | никовъ отъ ш:пъ.

[21] При дну иконе постоји запис: Иеромонахъ Козма и братію. На афонъ свѣт. зографъ Матѳею иеромонахъ Сѣв анни 25 Мартъ 1896.



7 Бакарна петохлебница Арсо Т. Успрца. Штип, 1889.
Мајстор Михаило Апостолов
(Манастир Лесново)

*Arso T. Usprc's Copper Plate made by Mihailo Apostolov, Štip, 1889. (Lesnovo Monastery)*

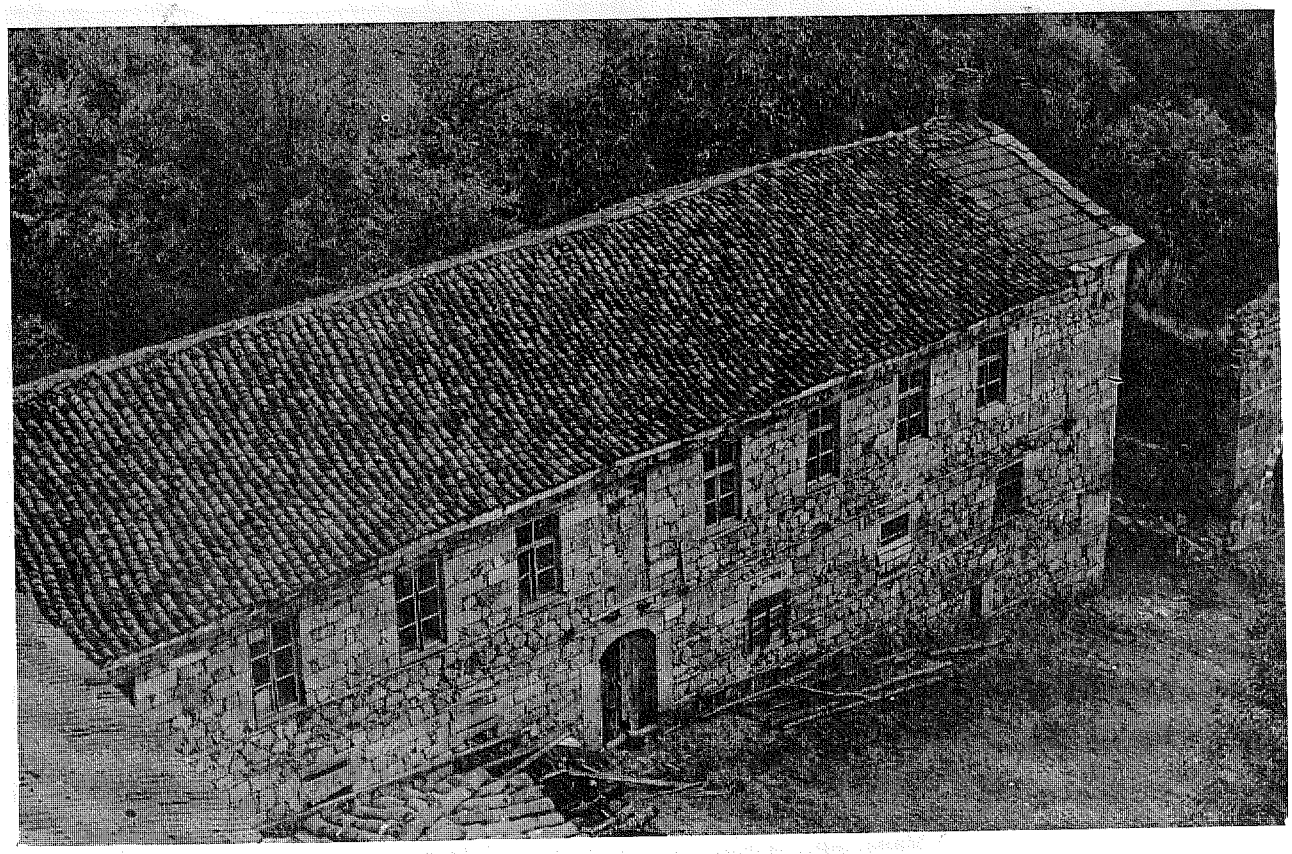
турске власти.[22] Последње од турских непријатељстава — која су, гледајући вековима уназад, па и тада, поштедела саму цркву — збило се у време првог балканског рата, 1912. године, када су спаљена нека манастирски имања, а бројна турска војска боравила је пет дана у манастиру.[23] Те године манастирски старешина био је Герман Хиландарац који је управљао манастиром све до око 1935. године, а то је период када су овом манастиру приложена и два последња тањира из наше групе (V, VI). Герман Хиландарац је био један од калуђера који су крајем прошлог века дошли у Лесново предвођени јеромонахом Козмом.[24] Као игуман, учинио је много на поправљању материјалног стања манастира. У његово времена манастир је располагао бројним коњима и стадима стоке,[25] а како се мештани

[22] А. Апостолов, op. cit. 307—309, 405—414.

[23] Ibid, 414, н. 382, 442, н. 18. Како нам је причао Игњат Јован (рођен 1892. г. у Леснову), који памти време игумана Козме — када је у манастиру било око 35 људи („18 калуђера, 7 попова, 4 орача, 1 дрвосеча, 8 малоумних итд.") — а сећа се и да су Турци 1912. г. попалили манастирско имање (ћифлик) у Стрмошу и село Стрмош, Турци од лесновског манастира нису узимали данак (забележено 1981).

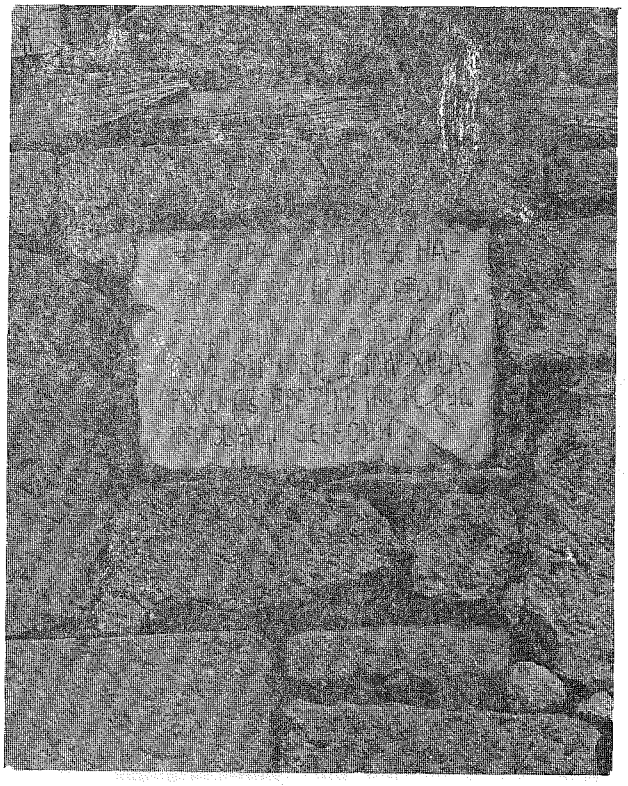
[24] А. Апостолов, op. cit, 414.

[25] Према казивању Славка Данилова из села Леснова (забележено 1980) у време Германа Хиландарца у манастиру је 12 момака чувало коње, а од бројне стоке било је и 50—60 свиња и 200 коза.



8 Манастир Лесново, конак игумана Козме из 1896.

*Lesnovo Monastery, Prior Kozma's Residence, 1896.*



9 Манастир Лесново, конак игумана Козме, ктиторска плоча, 1896.

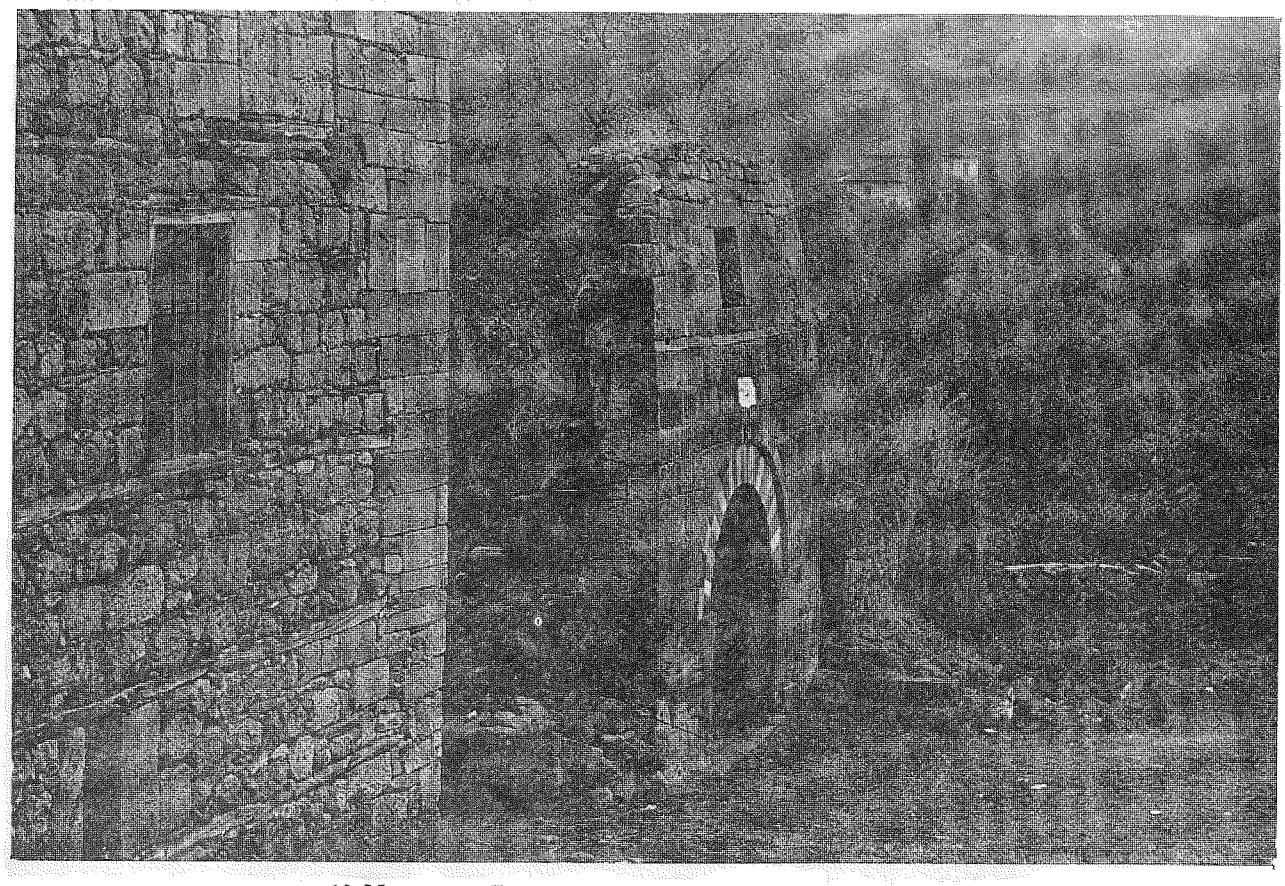
*Lesnovo Monastery, Prior Kozma's Residence, the Donator's Plate, 1896.*

данас сећају, тада су поред потока и степеничастих платоа за баште, изван западне манастирске капије, засађени ораси (1912) и борови (1914), затим, поред манастирског зида, дуње и сада већ сасвим запуштена лоза, а у манастирском дворишту и ораси.[26] По завршетку првог светског рата измењене су политичке и црквене прилике. Српска православна црква откупила је (1919) од Цариградске патријаршије дотадашњих шест епархија у Македонији и формирала три. Једна од њих — којој је припало и Лесново — била је Злетовско-Струмичка, чије се седиште налазило у Штипу.[27] Герман Хиландарац, у време чијег старешинства су у манастиру радили или учили школу многи од данас старијих мештана Леснова, умро је око 1935. године. Сахрањен је у близини јужне фасаде цркве, испод ораха, у ограђеном гробу, који је без натписа и украса.

Враћајући се поново бакарним тањирима и петохлебници дарованим манастиру Леснову истакнимо, најзад, и један карактеристичан моменат који је садржан у њиховим

[26] Подаци добијени (1981) од Тодета Јовановског из Леснова (рођ. 1922).

[27] А. Апостолов, op. cit, 607.

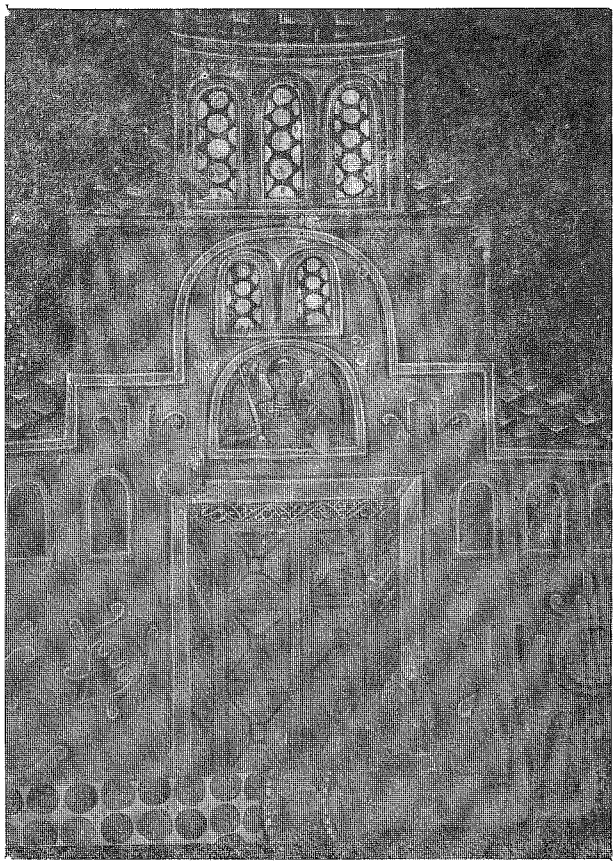


10 Манастир Лесново, остаци конака игумана Козме из 1899.

*Lesnovo Monastery, Remnants of Prior Kozma's Residence, 1899.*

11 Манастир Лесново, ктиторска плоча са конака игумана Козме, 1899.

*Lesnovo Monastery, the Donator's Plate from Prior Kozma's Residence, 1899.*



12 Црква манастира Леснова, ктиторска композиција, (детаљ модела цркве), 1346—1347.

*Church of the Lesnovo Monastery, the Donator's Composition (detail of the church's model), 1346—1347.*

записима. Осим на два најмлађа тањира,[28] у овим записима је као патрон манастира означен св. Гаврило Лесновски. Посвета је карактеристична утолико што заобилази и изоставља име правог патрона лесновског манастира, архистратига Михаила, а као искључивог заштитника истиче локалног пустиножитеља и светитеља Гаврила. Ово иначе, доста неуобичајено двојно патронатство, које су над лесновским манастиром имали арханђео Михаило и Гаврило Лесновски, вековима је неговано у самом манастиру. Већ у најранијим познатим изворима који потичу из XIV века — из 1330. године, дакле из времена пре подизања садашње цркве, и из 1341/42. године — то је „манастир. . . архистратига Михаила, код гроба преподобног оца Гаврила".[29] Сама црква, међутим — како сведоче ктиторски натписи великог војводе и деспота Јована Оливера из 1340/41. и 1349.[30] и бројне тематске особености унутар живописа (сл. 12)[31] — несумњиво је посвећена „великом војводи вишњих сила", таксијарху Михаилу.[32] Поуздано је да је храм — подразумевајући и онај који је стајао на месту садашњег — био номинално посвећен арханђелу Михаилу, али се манастир прочуо као светилиште Гаврила Лесновског, светитеља који се у њему замонашио (или је и основао овај манастир), подвизао се у околним пећинама, а чије су мошти некад у манастиру и почивале.[33] Везаност имена

[28] На тањиру из 1921/31. (V) посвета није наведена, а она са тањира из 1933. године (VI) односи се на манастирску славу од 21. септебра, која се и данас овде свечано прославља.

[29] Й. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931, 161—162, бр. 26, 27.

[30] Ibid, 157—158, бр. 14, 15.

[31] То су: ктиторска композиција на северном зиду наоса у којој арханђелу Михаилу ктитор подноси модел лесновске цркве и на моделу попрсје анђела — војника сигнирано именом арханђела Михаила, затим, циклус арханђела илустрован у наосу и две патроналне фреско-иконе арханђела Михаила — једна, у лунети на фасади наоса, над јужним улазом, а друга у лунети изнад ктиторских натписа и улаза у наос. Cf. С. Габелић, Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову, Зограф 8 (Београд 1977) 55—58.

[32] Вид. н. 30.

[33] Већ у време подизања цркве Јована Оливера (1340/41), мошти Гаврила Лесновског нису се налазиле у лесновском манастиру. Како се из кратког Житија Гаврила Лесновског, преписаног 1330. године сазнаје, његове мошти су још пре ове године биле пренете у цркву Св. апостола у Трнову (Й. Ивановъ, Сѣверна Македония, София 1906, 101, где је објављено и опширно житије Гаврила Лесновског, у препису из

Гаврила Лесновског за овај манастир донекле одговара оној коју су имали Гаврилови савременици Прохор Пчињски или Јоаким Осоговски са својим манастирима, с том разликом што су ови манастири, након што су обновљени, и названи њиховим именима. Лесновски манастир, међутим, брижљиво негујући култ свога светитеља Гаврила, непрестано је чувао и своју храмовну посвету архистратигу Михаилу. Разлог овог споја можда треба видети у повезаности њихових имена у житијима светог испосника. Гаврилу се, наиме, јављао управо архистратиг Михаило — једном, да га наведе у Лесновску гору, други пут да прими душу Гаврилове тек умрле жене.[34] У сваком случају, упоредно покровитељство арханђела Михаила и Гаврила Лесновског над манастиром у Леснову протеже се и изражава и у бројним документима из млађег времена, а пре свега у записима на књигама.[35]

Међу становништвом ове области култ месног пустиножитеља и чудотворца Гаврила Лесновског, за кога су везане и бројне локалне легенде, непрестано је потискивао архистратигов, у народу у ствари и непознат патронат. Старом манастиру у Леснову се вековима долазило на поклонство „Светом Оцу", с вером у помоћ и исцељење светитељевих моштију. И посвете на заветним тањирима и петохлебници део су ове незваничне, популарне традиције. Лесново је и данас у целом овом крају једино и познато као „манастир св. оца Гаврила Лесновског".

XIX века). Стога није наодмет указати на неоснованост поистовећивања гробнице из северозападног угла наоса у лесновској цркви са гробом Гаврила Лесновског. У овој сасвим новој гробници, с некадашњим аркосолијумом на северном зиду — сада без живописа — највероватније треба видети трагове гробнице првог злетовског епископа Јована, који је умро 1347. или 1348. године, непосредно након устоличења за епископа.

[34] Й. Ивановъ, Сѣверна Македония, 100 — 101.

[35] Вид. — id, Български старини, 164—171.

## *VOTIVE PLATES FROM THE MONASTERY OF LESNOVO*

*The monastery of Lesnovo in Macedonia treasures six plates and a paten made of tinned copper and donated in the second half of the nineteenth and the first half of the twentieth centuries. They contain the engraved dedications along with the year and the name of the contributor as well as the name of the craftsman and the place of origin. They have been mostly manufactured in Štip, one of the coppersmith', craft centres in Macedonia. The plates have a similar form and modest decoration; a richer decoration is found only on the oldest plate (from 1855) which is similar to that belonging to the Serbian patriarch Arsenije IV dating from 1727.*

*Each of this objects belongs to separate, more or less known periods from the later history of the monastery of Lesnovo. A chronological order of events taking place in this monastery at the time when the plates and the paten were donated, has been reconstructed.*
*It has also been indicated why the dedications found on the objects refer only to the local anachoret and saint Gavrilo of Lesnovo and not to the archistrategos Mihailo, the actual patron of the church of Lesnovo. These inscriptions belong to the tradition cherished by the population of this part of Macedonia according to which Lesnovo is even today known as the »monastery of the holy father Gavrilo of Lesnovo« only.*

*Smiljka GABELIĆ, M.A.*

*Љиљана Мишковић-Прелевић*

# Валтровићеви нацрти за крунидбене предмете Петра I Карађорђевића

Историјски догађаји у Србији почетком XX века довели су на власт нову династију. У Београду је 29. маја 1903. убијен краљ Александар Обреновић, а само четири дана доцније, 2. јуна, Народно представништво Краљевине Србије, уз претходно одржане седнице Народне скупштине и Сената, једногласно је изабрало новог краља. Прокламацијом, која је обављена у великој дворани Новог двора у Београду, у присуству великог броја званица, наших и страних новинара, за краља Србије изабран је кнез Петар Карађорђевић (Београд 29. VI 1844 — Београд 16. VIII 1921). Истовремено, у одсуству кнеза, одлучено је да се изабере депутација која ће отпутовати у Женеву да га обавести о избору и позове да дође и прими краљевску власт.[1] Петар Карађорђевић вратио се у Београд 11. јуна 1903. у 59-ој години живота, после 45 година одсуствовања из Србије.

Владавина Петра I започела је политичким догађајима насталим као последица мајске завере. Подељена мишљења у земљи о судбини завереника и њихов покушај мешања у унутрашњу политику, довела су до кризе владе и промена министара. Европске силе су тражиле за заверенике оштре казне. Због бруталног начина на који је завера окончана, многи ервопски владари прогласили су дворску жалост. Решење овог проблема, уз сталну дипломатску пресију на Србију, није брзо окончано, па је вероватно и то утицало на одлагање крунисања за следећу годину, која је била у знаку прославе 100-годишњице првог српског устанка.

За тај догађај основан је Главни одбор за припреме око крунисања Његовог Величанства Краља, чији је председник био архитект Михаило Валтровић, професор Велике школе, а секретар генерал др Сава Грујић, председник Министарског Савета и заступник министра иностраних дела. Посао око израде нацрта за инсигније и остале предмете неопходне за крунисање поверен је Михаилу Валтровићу, чије су скице сâм краљ и Министарски савет благовремено усвојили.[2]

Израда инсигнија почела је 1. јуна 1904, када је послат први телеграм Министарства иностраних дела Српском посланству у Париз са текстом: „Ови дана доћи ће тамо нарочити изасланик да поручи Краљевску Круну која ће бити од бронзе са емајлом, распитајте међутим у Министарству за адресе вештака коме би се посао поверио — Министар Пашић“.[3]

„Нарочити изасланик“ био је Валтровић,[4] а по личној жељи краља бронза је била дршка Карађорђевог топа, чиме се сâмо крунисање још више повезивало са 100-годишњицом првог српског устанка и његовим вождом, чији је унук требало да прими краљевску власт.[5]

У року од две недеље у Паризу је пронађен мајстор коме је поверен посао. Радионица Браће Фализ (Falize Frères) прихватила је да изради наручене предмете. Фирму Фализ основао је 1838. У Пале Роајалу, у Паризу Алексик Фализ (Alexis Falize), 1811—1988, који је са својим сином Лисијеном (Lucien Falize, 1839—1897) оживео технику cloisonné

[1] „Вечерње новости“, 2. VI 1904, бр. 150, год. X, Београд.

[2] Архив ССИП-а, ПО 1904, фасц. V, К 238.

[3] Исто.

[4] Исто, Министар иностраних дела Посланству у Париз 14. VI 1904. „Јавите ми телеграмом јесте ли се састали са Валтровићем како стоји ствар и када ће бити готова круна“.

[5] Топ са кога је скинута дршка налази се у Карађорђевом конаку у Тополи. На сличан начин израђена је и круна румунског краља Карола 1881, од челика турског топа заробљеног у рату за независност.

1 Краљ Петар I после крунисања на путу до двора

*King Petar I after the Coronation on the Way to the Palace*

радећи накит у емајлу, инспиришући се јапанском уметношћу чије су збирке видели изложене у Лондону 1862. године. После смрти Лисијена, фирму преузимају његови синови Андре (1872—1936), Пјер и Жан. Под именом Браћа Фализ излагали су на Светској изложби 1900. године.[6]
На изради инсигнија и копче за плашт радили су Андре и Жан Фализ, као и уметнички шеф радионице Леон Бушон. Како нису могли да се одазову позиву да присуствују крунисању, преко српског посланика у Паризу, Андре је одликован орденом Светог Саве IV реда, а Жан Фализ и Леон Бушон истим орденом V реда. Приликом уговарања посла, Министарство иностраних дела изричито је напоменуло да цена целокупног рада не сме бити већа од 20.000 франака (динара у злату). Коначна сума исплаћена Фализу износила је 19.000 франака, пошто је сама фирма понудила попуст од пет процената. Исплату је извршило Министарство финансија — Управа државних дугова.[7]
Регалије су завршене 29. VIII 1904, о чему посланик у Паризу Веснић обавештава министра Пашића, као и да са драгоценим предметима кроз два дана креће за Београд „источним мњевитим возом", те уједно моли да му се одобри куповина карте прве класе ради веће безбедности.[8]
Истовремено, у Бечу и Београду израђивали су се остали предмети предвиђени за чин крунисања. Плашт, јастуци за инсигније, два јастука за седење на престолу, два јастука за наслоне престола, два јастука за клечање и завесице за престо и балдахин поручени су у Бечу код фирме Ернест Крикл и Швајгер (Ernest Krickl & Schweiger), дворских лифераната за уметнички вез, тканине, црквене плаштанице и металне предмете. Престо и столицу за седење пре крунисања, две клупице за клечање и балдахин радило је Столарско акционарско друштво у Београду.[9]
Током лета 1904. Министарство иностраних дела спроводило је живу дипломатску преписку око дознавања имена званица које ће присуствовати крунисању, као и око прибављања церемонијала крунисања европских владара. Програм крунисања објављен је „Политици" 1. VIII 1904. у виду плаката, који је посебно штампан на француском језику у 50 примерака, а сачињен је према церемонијалу крунисања

[6] Catalogue »Art Nouveau Belgium-France«, Huston 1976.

[7] Архив ССИП-а, исто.
Историјски музеј Србије, инв. бр. 5071.
Валтровићу је са доста закашњења за израду свих нацрта исплаћена сума од 1.000 динара.

[8] Архив ССИП-а, исто.

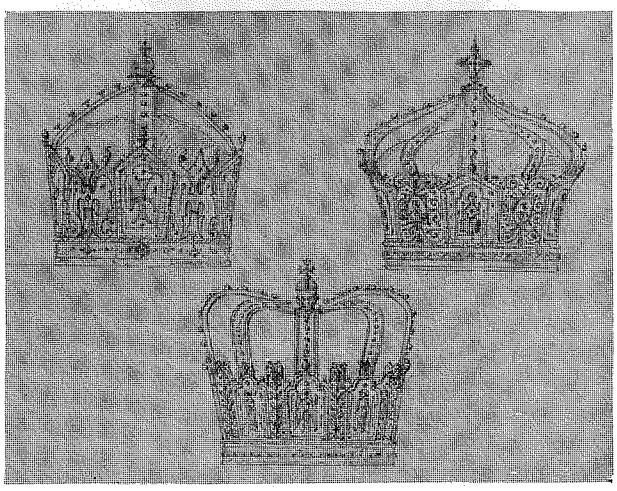
[9] Документа у Историјском музеју Србије, инв. бр. 5060, 5061 и 5062.

2 Круна Краља Петра I Карађорђевића

*The Crown of King Petar I Karađorđević*

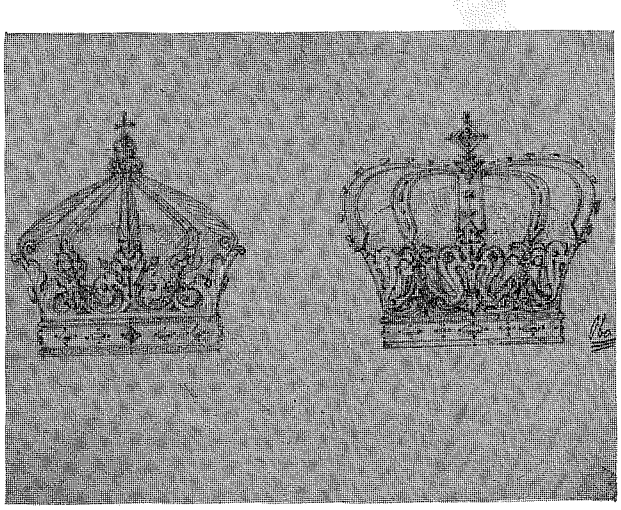
3 Круна Краља Петра I Карађорђевића

*The Crown of King Petar I Karađorđević*



4 Валтровићеви нацрти за круну Краља Петра I Карађорђевића

*Valtrovich's designs for the Crown of King Petar I Karađorđević*



5 Валтровићеви нацрти за круну Краља Петра I Карађорђевића

*Valtrovich's designs for the Crown of King Petar I Karađorđević*

румунског краља Карола 1881. године. Светковине крунисања трајале су од 7. до 10. IX 1904. Првог дана обављено је освећење инсигнија у Саборној цркви у Београду, у присуству највиших црквених великодостојника, државника и бројних изасланика из Европе и целе Србије. Крунисање, које је у зору 8. септембра отпочело 21 топовским пуцњем са београдске тврђаве, обављено је такође у Саборној цркви у присуству свих званица. Пошто је потписао Крунску повељу коју је предао министру просвете за Државну архиву, уместо да се одвезе у двор, где је према Програму предвиђено да га сачекају инсигније пренете у посебним екипажима, краљ је са њима, огрнут плаштом пројахао Дубровачком и Кнез Михаиловом улицом преко Теразија до двора, где је примао честитања (сл. 1). Сутрадан, у Београду је одржано велико народно весеље, а увече краљ је присуствовао свечаној представи у Народном позоришту. Светковина је завршена 10. септембра дефилеом трупа на Бањичком брду, на чијем челу је јахао краљ. Миропомазање, као саставни део крунисања још из времена византијских царева, обављено је 26. септембра у манастиру Жичи, где су се крунисали и миропомазали сви владари династије Немањића. У XIX веку у Жичи су се миропомазали кнез Милан и краљ Александар Обреновић, који се нису крунисали пошто круна није спадала у кнежевске регалије.

6 Скиптар Краља Петра I Карађорђевића

*Sceptre of King Petar I Karađorđević*

7 Државни шар Краља Петра I Карађорђевића

*Globe of King Petar I Karađorđević*

Инсигније и други предмети потребни за крунисање израђени су према нацртима архитекта Михаила Валтровића, коме је, као једном од веома цењених уметника у области примењене уметности, и претходна династија поверавала рад на својим знамењима.[10] Међу најзначајнијим су јединствени Орден кнеза Лазара, Споменица Видовдана, мистрија и чекић којим је краљ Александар положио камен темељ споменику косовским јунацима у Крушевцу (све рађено 1889. поводом 500-годишњице битке на Косову) и застава коју је приликом своје посете 1896. краљ Александар поклонио манастиру Хиландару.[11]

Валтровић је изради инсигнија приступио са идејом да на краљевским знацима треба заступати атрибуте Србије: боје — црвену, белу и плаву и двоглавог орла, симбол српских средњовековних владара. Ови елементи укомпоновани су у флоралну орнаментику, на којој доминира мотив крина као неизбежан атрибут краљевске власти уопште. Оваква орнаменталне замисао допуњена је украсима од синтетичког драгог камења. Имајући у виду Валтровићево упорно залагање за стварање новог стила у „занатлијству" путем коришћења што већег броја орнамената са српског средњовековног живописа, очекивало се да ће их и он сâм више применити, радећи инсигније у то време врло значајне за Србију.

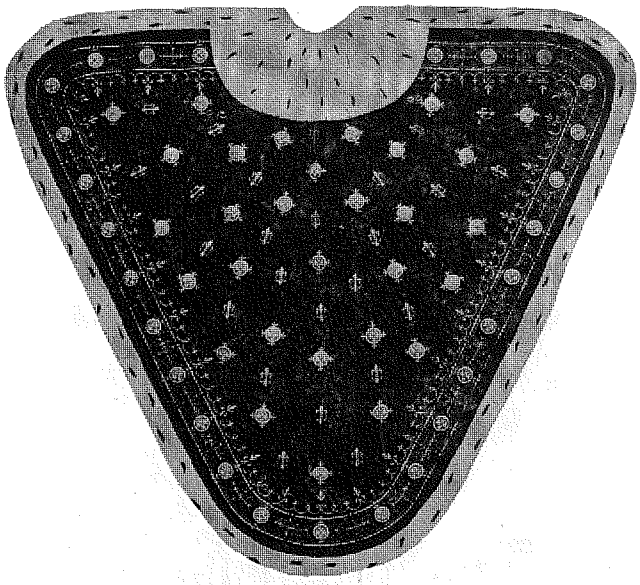
Од свих наручених предмета у Историјском музеју Србије у Београду чувају се круна,

[10] Михаило Валтровић (Београд 1839 — Београд 1915), студирао је архитектуру у Карлсруеу (1861—65), по повратку у Београд постаје професор техничких наука у Реалци, а 1875. професор Велике школе, где 1881, добија катедру за археологију и истовремено постаје и чувар Народног музеја. Од 1871—1884, са инжењером и архитектом Драгутином Милутиновићем радио је на истраживању средњовековне умтености и снимању споменика у Србији. Као један од највећих познавалаца уметности код нас, објавио је бројне чланке и расправе. (Излози Српског ученог друштва — истраживања српске средњовековне уметности 1871—1884, САНУ, Београд 1978).

[11] Доситије, год. I, бр. 3, Београд 1889, стр. 5—6. М. Валтровић председник Министарског савета, Београд, 15. VI 1911. (Историјски музеј Србије, инв. бр. 5071).

8 Крунидбени плашт Краља Петра I Карађорђевића

*Porphyry of King Petar I Karađorđević*



9 Крунидбени плашт Краља Петра I Карађорђевића (снимак из 1904.)

*Porphyry of King Petar I Karađorđević*

10 Копча за плашт

*Porphyry Clasp*

скиптар, државни шар, плашт и копча за њега.[12]

КРУНА (бронза, позлата, емајл, синтетичко драго камење, сомот, свила; вис. 24,5 cm, (ИМС инв. бр. 2529). Слика 2 и 3.

Од сачуваних пет цртежа које је Валтровић понудио као варијанте, краљ се одлучио за ону са мотивом двоглавих орлова (сл. 4 и 5), док су остале углавном нудиле стилизоване кринове и представе светитеља. Изведена круна компонована је тако да је горњи део састављен од осам ребара, између којих су у доњем делу наизменично смештени двоглави орлови од белог и кринови од плавог емајла. Овим бојама, са црвеном сомотском испуном круне, постигнута је српска тробојност која је спроведена и украсима од синтетичких рубина, белих и плавих safира којима су украшени ребра и обруч круне.

Валтровић је највероватније имао узоре, јер круна необично подсећа на неке већ постојеће круне из Европе, а највећа је сличност са холандским крунама Виљема I (1815) и Виљема II (1831), грчког краља Ота (1832) и др. Није искључено да је Валтровић већ имао концепцију круне радећи нацрте за заставу краља Александра за Хиландар, на којима се налази идентична круна.[13]

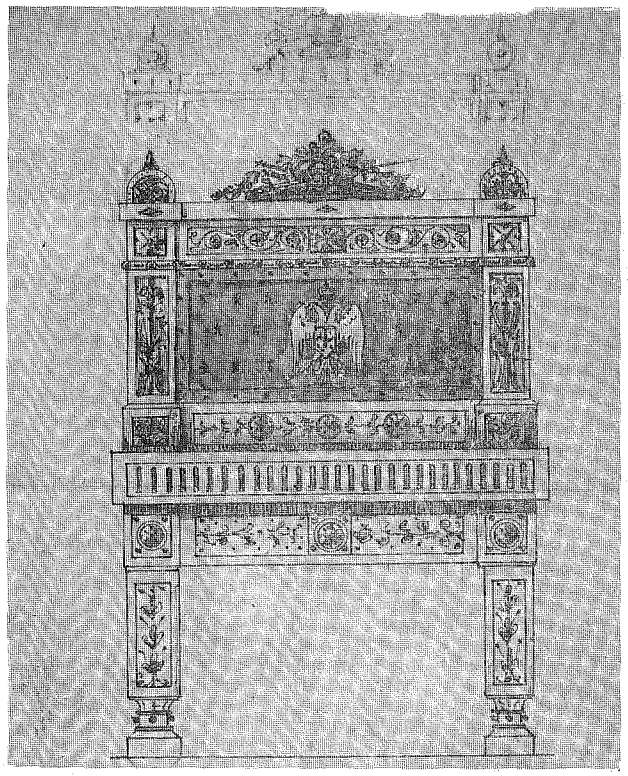
СКИПТАР (бронза, позлата, емајл, синтетичко драго камење; дуж. 63,5 cm; ИМС инв. бр. 2530). Слика 6.

Док је круна компонована у барокним формама, скиптар је једноставна палица са крстом на врху, украшен само на доњој половини. Орнаментика у виду плавих

[12] За време првог светског рата, инсигније су, пред повлачење кроз Албанију, сакривене у згради Богословије у Призрену. Између два рата налазиле су се у дворској капели у Београду, одакле су пред други светски рат склоњене у манастир Жичу. После рата инсигније и плашт предати су Народном музеју у Београду, који их је 1956. предао Музеју првог српског устанка. Припајањем ова два музеја у Историјски музеј Србије доспевају 1966.

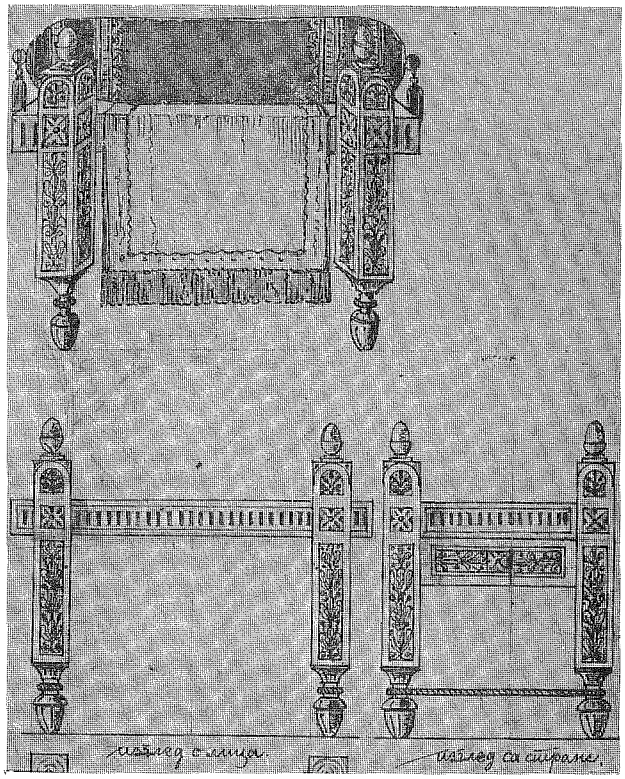
[13] Историјски музеј Србије, инв. бр. 4702 и 4709.

11 Валтровићев нацрт за крунидбени престо Петра I Карађорђевића
*Valtrovich's designs for the Coronation of Petar I Karađorđević*



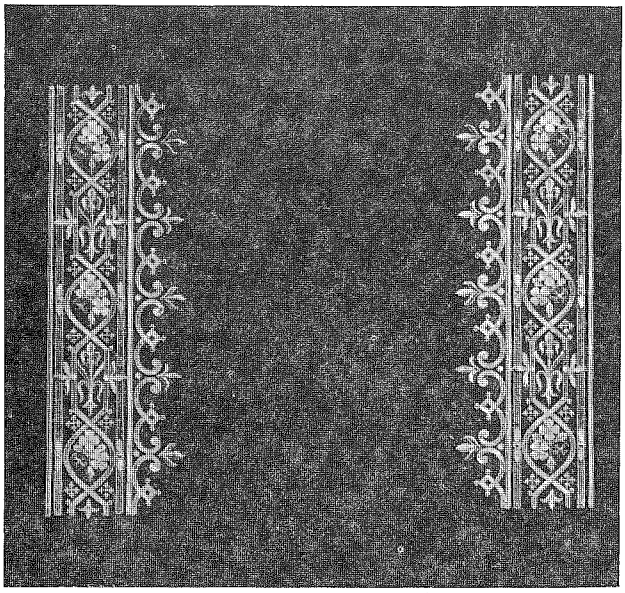
12 Валтровићев нацрт за крунидбени престо Петра I Карађорђевића

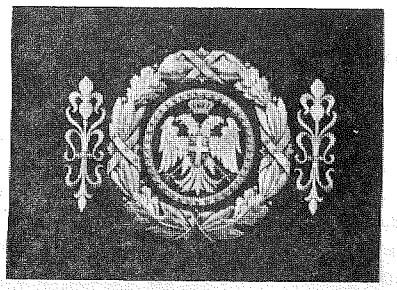
*Valtrovich's designs for the Coronation of Petar I Karađorđević*

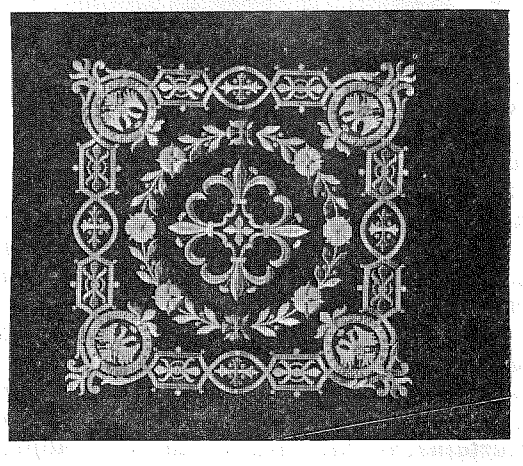


13 Валтровићев нацрт за столицу

*Valtrovich's designs for the Chair*







14 Јастук за столицу, јастук за седење на престолу и јастук за круну (снимак из 1904.)

*Pillow for the Chair, Suchion for the Throne and Pillow for the Crown (Photo from 1904)*

и белих четворолисних цветова у техници cloisonné и плаво-црвених кринова са зеленим стабљикама од стакластог емајла, допуњена је скромним украсом од синтетичких рубина и плавих safира.
ДРЖАВНИ ШАР (бронза, емајл; R-115,5 cm; ИМС инв. бр. 2531). Сл. 7.
Иста орнаментика као на скиптру поновљена је на обручима који су једини украс на шару. Овакав начин украшавања је најчешћи на многим примерцима у Европи од XVII века надаље.
ПЛАШТ (сомот, златовез, хермелин, свила; дуж. 2,60 m, шир. 3,10 m; ИМС инв. бр. 4196). Сл. 8 и 9.
„Односно жеље Његовог Величанства да се плашт начини у допадљивој форми", у бечкој фирми Ернест Крикл и Швајгер поручен је најбогатије украшен комад који је израђен од венецијанске пурпурне кадифе, хермелина из Лајпцига и богатих апликација од веза златним нитима преко чврсте хартије.[14]
Основни декоративни мотив на плашту су медаљони са двоглавим орловима и кринови. Изразито богато украшена је ивица плашта, који је целом дужином од 11 m опточен хермелином и допуњен великом хермелинском крагном. Постављен је белом свилом.
КОПЧА ЗА ПЛАШТ (бронза, позлата, емајл, синтетички плави safири; 20 × 9 cm; ИМС инв. бр. 549). Сл. 10.
Копча је израђена по угледу на пафте. Централно кружно поље прекрива бели двоглави орао, док су бочне стране украшене флоралном орнаментиком која је овде обогаћена новим мотивима и колоритом, чиме копча доста одудара од осталих предмета.

О неколико несталих предмета данас имамо деличину представу на основу Валтровићевих скица и описа. Према нацртима за престо и столицу (ИМС инв. бр. 4715 и 5075; сл. 11, 12 и 13), Валтровић је понудио две варијанте престола од резбареног позлаћеног дрвета са сомотским везом украшеним наслонима. Како су ови предмети, највероватније, уништени још за време првог светског рата, о чему сведоче фотографије разрушене престоне дворане у Двору приликом бомбардовања Београда 1914, када је свакако уништен и балдахин, о изведеном престолу може се претпостављати на основу фотографије из 1904 (сл. 14), на којој се виде и јастуци који су допуњавали престо. На основу снимка јастука за седење на престолу и скице за престо са нижим наслоном (сл. 12), на којима се понавља исти мотив стилизованог крина лево и десно од централног поља са двоглавим орлом, вероватније је да је престо изведен према овом нацрту. У прилог овом мишљењу иде и сâм облик јастука који по својој правоугаоној форми више одговара облику овог престола, него квадратном, предложеном на другој скици (сл. 11). Столица за седење пре крунисања изведена је, по свој прилици, према предложеном нацрту (сл. 13), јер за њу извезени јастук (сл. 14) одговара јастуку на цртежу.
Сагледавши све предмете, уочава се да Валтровић није доследно спровео орнаменталну уједначеност и стилску повезаност.

[14] Писмо Пере Деспића, главног заступника за Аустрију Краљ. Српске Повлашћене Извозне Банке у Бечу, М. Валтровићу 2. VII 1904. (Историјски музеј Србије, инв. бр. 5060).

## *VALTROVIĆ'S DESIGNS OF CORONATION OBJECTS FOR PETAR I KARAĐORĐEVIĆ*

*King Aleksandar Obrenović was murdered in Belgrade on 29 May 1903. Only four days later, on 2 June, Prince Petar Karađorđević (Belgrade, 29. 4. 1844 — Belgrade, 16. 8. 1921) was elected as king of Serbia. He returned to Belgrade from Geneve on 11 June 1903, after 45 years of exile from Serbia.*

*The work on the designs for regalia and other objects for the coronation was given to architect Mihailo Valtrović (Belgrade, 1839 — Belgrade, 1915), one of the most renowned applied artists in Serbia. The regalia and the clasp for the porphyry, according to the King's wish, were to be made of the bronze handle of Karađorđe's cannon. They were made in the workshop of Falize Frères in Paris. At the same time, the workshop of Ernest Krickl & Schweiger in Vienna makes the porphyry, pillows for the regalia, two suchions for the throne, two pillows for the back of the throne, two pillows for kneeling and curtains for the throne and the canopy.*

*The throne and the chair (for sitting before the coronation), two benches for kneeling and the canopy were made by the Joiners' stock company in Belgrade.*

*The coronation festivities lasted from 7 — 10 September 1904. On the first day, the consecration of regalia was carried out in the cathedral. The coronation, which began early in the morning of 8 September with a 21-cannon salute, was also held in the Belgrade cathedral in the precence of a great number of church dignitaries, statesmen and delegates from Europe and the whole of Serbia. After the coronation, the King rode through the streets of Belgrade to the palace where he accepted congratulations (plate 1). The following day, there was a celebration for the citizens while the King attended a performance at the National Theatre in the evening. The festivities ended on 10 September with a military parade.*

*The anointing was done on 26 September in the monastery of Žiča where the medieval Serbian rulers had been coronated and anointed.*

*Valtrović designed the regalia with the attributes of Serbia: tricolour — red, white and blue, and white two-headed eagles, the symbol of the Serbian medieval rulers. These elements were composed into a floral ornament dominated by a lily, as an unavoidable symbol of the royal power.*

*From all these objects the History Museum of Serbia (Istorijski muzej Srbije) in Belgrade treasures the regalia, the porphyry and the clasp.*

*CROWN (bronze, gilded, enamel, artificial precious stones, velvet silk, H = 24.5 cm; IMS Inv. No. 2529) (Plates 2 and 3)*

*Valtrović offered some variants of the crown (plates 4 and 5) but the King selected the one with white two-headed eagles and blue lilies placed one after another between eight ribs. The Serbian tricolour was made with a red velvet lining and artificial rubies, white and blue emeralds decorate the ribs and the ring of the crown.*

*SCEPTRE (bronze, gilded, enamel, artificial precious stones; length = 63.5 cm; IMS Inv. No. 2530) (Plate 6)*

*Whereas the crown was made in the baroque forms, the sceptre is a simple stick decorated with blue and white four-leafed floral elements in the cloisonné technique on the lower half and completed with some rubies and blue emeralds.*

*GLOBE (bronze, enamel, R = 11.5 cm, IMS Inv. No. 2531) (Plate 7)*

*The same ornaments as on the sceptre were repeated on the rings being the only decoration of the globe.*

*PORPHYRY (velvet, gold embroidery, ermine, lisk; length = 2.60 m, width = 3.10 m; IMS Inv. No. 4196) (Plates 8 and 9)*

*The porphyry was made of the Venetian purple velvet, ermine from Leipzig and rich gold-embroidered applications. The main decorative motifs are lockets with two-headed eagles and lilies.*

*PORPHYRY CLASP (bronze, gilded, enamel, artificial blue emeralds, dim. 20 × 9 cm; IMS Inv. No. 549) (Plate 10)*

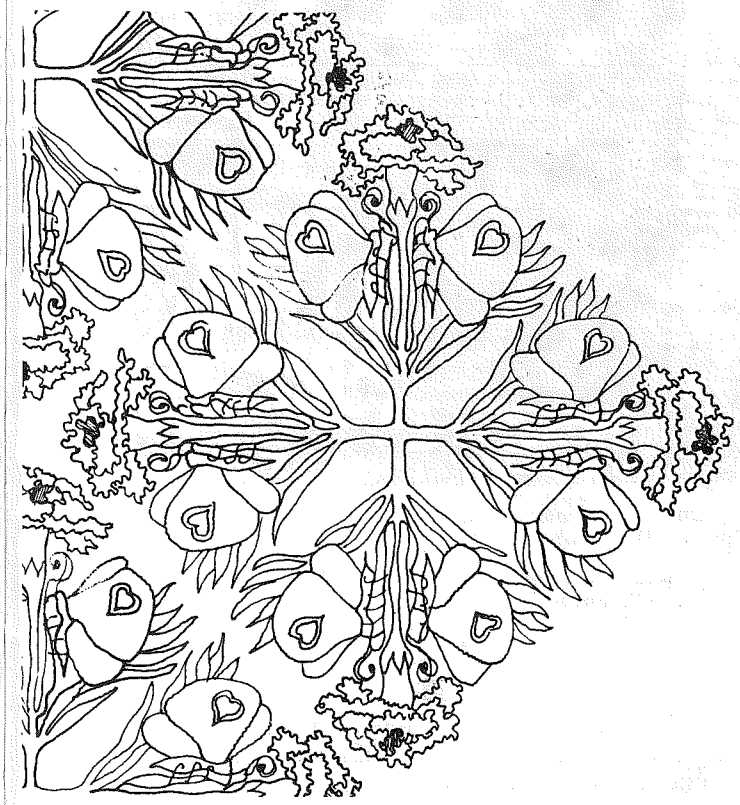
*The floral ornaments and colours are here enriched thus making the clasp rather different from other objects.*

*Certain information on some missing objects can be gained from Valtrović's designs and descriptions. He gave two proposals for the throne of gilded engraved wood with embroidered velvet backs (plates 11 and 12) and one proposal for the chair for sitting before the coronation (plate 13). Whereas we do not know which throne had been selected, we are more positive that the chair had been made according to the design, because its pillow (plate 14) corresponds to that on the proposed design.*

*Ljiljana MIŠKOVIĆ-PRELEVIĆ*

*Др Драгутин Тошић*

# Плакат Четврте југословенске уметничке изложбе



Писана сведочанства о југословенским уметничким изложбама, приређеним од 1904. до 1912. године, сачувала су се у знатној мери и у разноврсним облицима. Новинске вести, свежњеви архивских списа и садржајна уметничка критика, поуздани су извори за објашњење порекла изложби, испитивање њихове политичке нарави и југословенске сврхе, за тумачење уметничких домета изложби и њихове духовне поруке стваралаштву.[1] Основни подаци о изложбама дознају се из скромних каталога чије прегледне странице доносе имена учесника и називе њихових уметничких дела.[2] Својеврсни подаци о изложбама су плакати — сликовити прогласи уметничке сарадње у оквиру идеје о југословенској културној заједници.[3] Плакати су штампани за све четири југословенске уметничке изложбе до 1912. године. Различити су по обиму и облику — однос критичког мњења повезује њихове ликовне судбине јединственом оценом. Усамљени осврти савременика на ваљаност плаката једнодушно одричу њихову уметничку вредност. Примедбе су строге и саветодавне. У приказу Прве југословенске уметничке изложбе, одржане у Београду 1904. године,[4] Надежда Петровић немилосрдно оцењује труд Пашка Вучетића:[5] „Плакат, кога је издао изложбени одбор, пре свега је слаб цртеж а ни репродукција није најбоља. Цео плакат не носи на себи отисак једне тако велике идеје као што је заједница југословенске уметности, те није ни од какве уметничке вредности“.[6] Плакат за Другу југословенску уметничку изложбу 1906. у Софији[7] Бранко Поповић помиње у оба своја извештаја са изложбе. У првом је савршено јасан: „Плакате изложбене су веома мале, мало их је, и мало вреде“.[8] У другом свом тексту, који је прилагодио за новинске ступце и делимично подвргао ironији, Поповић запажа плакат Александра Божинова,[9] као „неку необичну, шарену мрљицу“.[10] Белешку о плакату Треће југословенске уметничке изложбе, приређене 1908. у Загребу,[11] песник Божо Ловрић вешто користи да стави примедбе Савезу Ладе: „Један плакат израђен од ученице загребачких умјетника, најавио је дан отвора и трајања изложбе. Чудно је и неукусно, што плакат није дјело којег готовог умјетника, јер и ако је дотична

[1] Д. Тошић, Југословенске уметничке изложбе 1904—1927 (извори и историографија), Београд 1979, 8—55 (докторска дисертација у рукопису).

[2] Каталог изложених уметничких дела на I Југословенској Уметничкој Изложби у Београду, Београд 1904, 1—32; II јужнославянска художествена изложба, София 1906, 1—34; Treća jugoslavenska umjetnička izložba Saveza »Lade«, Zagreb 1908 (без пагинације); Четврта југословенска уметничка изложба, Београд 1912, 1—47.

[3] М. Васић, Југословенска уметничка изложба, СКГ 13, Београд 1904, 107—120; Л. Трифуновић, Српско сликарство 1900—1950, Београд 1973, 449—451.

[4] Изложбу је организовало удружење београдских студената „Побратимство“. Изложба је одржана у Великој школи (Капетан Мишино здање), данас београдски Универзитет.

[5] Д. Тошић, Плакат и срећка I југословенске уметничке изложбе, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12, Нови Сад 1976, 295—305.

[6] Н. Петровић, Прва Југославенска Уметничка Изложба у Београду, Дело 32, Београд 1904, 127.

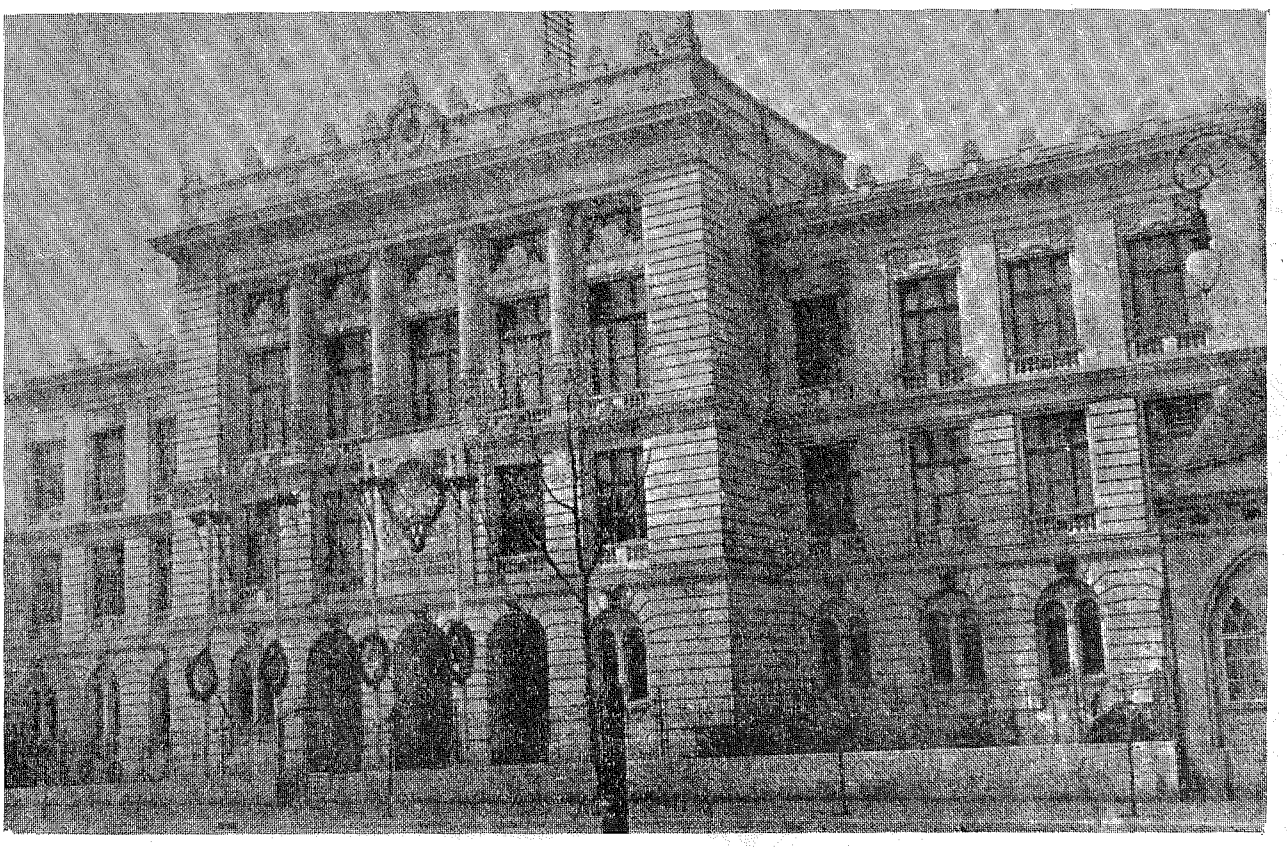
[7] Изложбу је организовао Савез Ладе у мањежу кнеза Фердинанда у Софији.

[8] Бр. Поповић, Друга југословенска уметничка изложба у Софији, СКГ 17, Београд 1906, 367. Уредништво Гласника оградило се од текста свог сарадника. В.: Уредништво СКГ, Друга Југословенска Уметничка Изложба у Софији, СКГ 17, 398—399.

[9] В.: II южнославянска художествена изложба, София 1906, 13 (каталог).

[10] Бр. Поповић, Друга Југословенска Уметничка изложба у Софији, Штампа 22. VIII 1906, Београд.

[11] Изложбу је припремио Савез Ладе у Уметничком павиљону.



1 Арх. Драгутин Ђорђевић, Друга београдска гимназија, 1905—1911. (Снимио В. Савић).

*Arch. Dragutin Đorđević, II Belgrade High School, 1905—1911 (photograph: B. Savić)*

госпођица (Вирант) показала да има смисла за рисање, то још није добар разлог, да се успјели школски покушај лијепи на све углове и киоске као плакат једног озбиљног умјетничког савеза. Сиже је плаката пристојно деколтована жена, уздигнуте главе, која у лијевој руци држи палету, кичице, боје, у опће све сликарске потребштине. Та жена имаде претензије, да симболизује умјетност, а напосе сликарство".[12]
Плакат Четврте југословенске уметничке изложбе описују двојица савременика. Неколико недеља пре отварања изложбе у Београду, анонимни известилац пише следећу препоруку: „Плакат ће бити особито леп и озбиљан: он представља једну ведру и умну женску главу са бујним увојцима".[13] Није познато да ли је сарадник Словенског југа видео плакат пре но што је о женском лику учинио своје претпоставке. Владимир Петковић с разлогом демантује ведри карактер лика када утврђује његово порекло: „Бесмртна богиња лепоте требала је изубијаних ногу да дође до овог светилишта, а једна од њених кћери — уметност — требала је кисела лица (види плакат г. Коњарека) да је поздрави на самоме улазу".[14]
Свој суд о изразу на женском лицу Петковић гради на основу плаката који је за време изложбе био постављен над средишњим улазом у Другу београдску гимназију.[15] Једини траг о изгледу фасаде гимназије украшене плакатом јесу старе фотографије.[16] Велике димензије плаката, вероватно сликаног на платну, прекривале су површину већу од трокрилног прозора на првом спрату (прилог 1).

[12] Б. Ловрић, Трећа јужнословенска изложба, Летопис Матице српске 250, Нови Сад 1908, 92.

[13] В. С. Четврта Југословенска Уметничка Изложба, Словенски југ 16, Београд 1912, 127—128.

[14] В. Петковић, Четврта југословенска изложба уметности у Београду, Дело 63, Београд 1912, 454.

[15] Зграда је подигнута по пројектима арх. Драгутина Ђорђевића. Предата је на употребу 1911. године. Рушена у ратовима, зграда више не постоји. На том простору данас лежи палата Политике.

[16] Према обавештењу београдског листа Штампа, дворски фотограф Милан Јовановић, брат сликара Паје Јовановића, урадио је по поруџбини албуме са фотографијама општих изгледа Четврте југословенске уметничке изложбе, в.: Штампа 3. VI 1912. Идући тим трагом, у београдској породици Павловић пронашао сам један примерак албума, са око тридесетак фотографија. На жалост, оригиналне фотографије нису ми биле дате на употребу.


2 Јован Коњарек, Плакат Четврте југословенске уметничке изложбе (Снимио В. Савић)

*Jovan Konjarek, Poster for IV Yugoslav Art Exhibition (photograph: B. Savić)*

Поред сликаног плаката, чија судбина није позната, за проглас изложбе умножен је, у данас непознатом тиражу, плакат на папиру.[17] Један примерак, делимично оштећен, постоји у Архиву града Београда.[18] Димензије су скромне: висина 51, ширина 36 cm. Писана и ликовна садржина великог плаката, умањена штампом, пренета је на мањи примерак у сразмери (прилог 2). Условну разлику у садржини плаката и недоумице с тим у вези изазива мутна копија фотографије са прогласом изложбе на фасади гимназије.[19] Извесно је да, због општег утиска, на великом плакату није било службене легенде која се налази у дну штампаног примерка. Изнад легенде је крупна ћириличка мајускула:

ЧЕТВРТА ЈУГОСЛОВЕНСКА
УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА

Сви знаци натписа су велика слова исте висине. Јака стабла са угластим завршецима и чврсте пречке произлазе из традиције старог српског писма. Поштовање предања, издужени облици и слободно лелујање вертикала упадљиво обележавају натпис сугестијама сецесије. Статичност писма нарушена је доследним прилагођавањем суседних слова, чиме се успоставља њихова присна веза и усваја принцип уступања простора за разноврсне облике азбучних знакова.
Две трећине штампаног плаката, његов средишњи и горњи део, ликовно су обрађене. Представу испуњава живописна садржина. По угловима су српски, хрватски, словеначки и бугарски грб — национална обележја политичке суштине југословенске изложбе.[20] Грбове повезује у обруч праменовима своје густе косе женски лик — духовно знамење изложбе. Сетно лице под маслиновим венцем је персонификација уметности (прилог 3). Амблем испод лика је његов поједностављени одраз. Три слободна поља у амблему су симболи сликарства, скулптуре

3 Персонификација уметности

*The Personification of Art*

и архитектуре.[21] Над њима бди покровитељка уметничког стваралаштва. Смишљено прожимање лика и његовог одраза почива на правилу блиском фотографији. Игра узајамних супротности подстиче њихову присну везу. Светлом лицу одговара тамна површина амблема; трима његовим чистим пољима узвраћају сенке очију и уста; бели венац на темену лика преображен је у тамни украс заштитног знака.
Асоцијативна представа уметности и традиционални грбови у првом плану заклањају основу ликовног решења плаката. На основу видљивих појединости успоставља се целина (прилог 4). Раван квадрата је декоративни цртеж. Површина је остварена на искуствима које препоручује симетрија једнако обрађених керамичких плоча, језгровито сложених по начелу њихове узајамне сагласности. Клица цртежа је расцветани каранфил, на чијем струку почивају два истоветна лептира. Својеврсном графичком прогресијом, инсекти и цвет су умножени на шеснаест подударних облика који образују поље живописне повезаности.

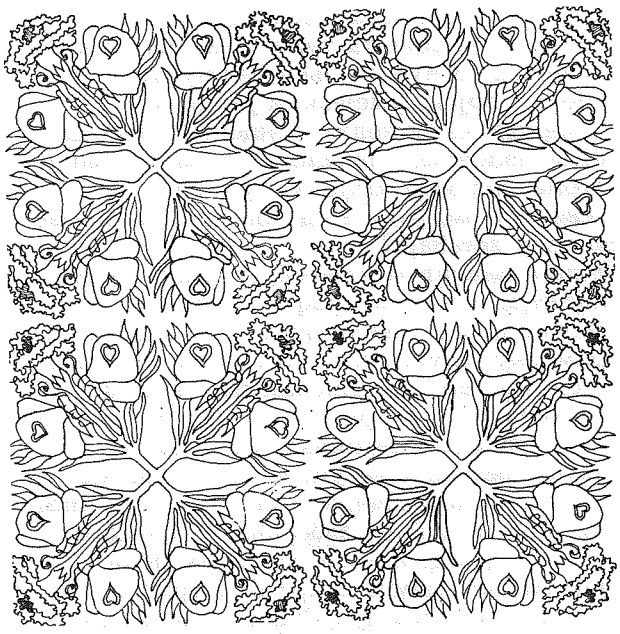
[17] В.: Израда плаката (вест), Пијемонт 7. IV 1912, Београд. Плакат је, према тој вести, штампан у Државној штампарији у Београду.

[18] Архив града Београда, без сигнатуре, у архивској картотеци, одељак: Збирка плаката изложби. Користим прилику да се захвалим колегиници Анђелији Ђукановић, која ме је пре више година упутила на штампани примерак плаката.

[19] Копије фотографије Друге београдске гимназије украшене плакатом објавили су календар Вардар за 1913, Београд 1912, стр. 69, и календар часописа Жена за 1913, Нови Сад 1912.

[20] В. Новак, Први југословенски омладински хаџилук у Београду о септембарским свечаностима јубиларне 1904, Политика 18. IX 1934.

[21] За разлику од претходних југословенских уметничких изложби на Четвртој су равноправно представљене сви три уметничке дисциплине. Поред сликара и вајара, учествовали су, у посебним одељењима, српски и хрватски архитекти. В.: Четврта југословенска уметничка изложба (каталог), 43—47.



4 Декоративна основа плаката
(цртеж арх. Чедомир Ђурђевић)

*Decorative Base of the Poster*
*(drawing: Arch. Čedomir Đurđević)*

Китњаста врева цртежа примерно је стваралачко решење засновано у духу сецесије.[22]
Аутор плаката је Јован Коњарек (Jan Koniarek).[23] Његов ћирилички потпис стоји десно од словеначког грба. Словак по народности а вајар по уметничкој припадности, Коњарек се школовао у Будимпешти и Минхену,[24] а део свог живота је провео у Србији. У релативно кратком периоду од 1904. до 1913. године (у чему се домаће хронологије не слажу), оставио је запажене трагове у васпитном раду, друштвеној делатности и уметничкој пракси.[25] На Четвртој југословенској уметничкој изложби Коњарек је у одељењу српске секције Ладе изложио четири бисте.[26] Већина известилаца површно је оценила његове радове.[27] Надежда Петровић није имала склоности за форму његове скулптуре.[28] Више трпељивости и разумевања испољио је Бранко Лазаревић, када прибрано запажа да Коњарекове бисте прожима нежна и сентиментална „изванредно мека моделација".[29] Подељена мишљења о Коњарековом вајарском поступку, што су их изложили сликар и књижевник, упућују својом неусклађеношћу на укрштена гледишта двојице описивача женског лика на плакату. Ондашња неусаглашена мишљења, изложена варци непосредног утиска, препоручују садашњем тумачењу плаката потпунији и обазривији приступ.
Коњареков студијски боравак у Минхену и његова трајна приврженост скулптури, поуздани су ослонци за објашњење порекла и форме плаката. Руку вајара, свиклу обради постојаних материјала, упадљиво открива сложена представа уметничког стваралаштва. Сведен на утисак мермерне структуре, осетљиви лик музе делује као маскерон фонтане, такође, као архитектонски украс сачуван и на београдским зградама из првих деценија века.[30] Масивни обруч праменова густе косе и маслинове венце, амблем и грбове, прожима отпорност кованог метала. Илузија камена и бронзе притиска нежни цртеж — декоративно рухо сцене.
Horror vacui, неизбежна последица многих захтева које је аутор себи поставио у задатак, терете плакат мноштвом ликовних знамења и великим текстом. Облик писма и пренесени смисао знакова воде до стилског узора. Симболика венаца, цвећа и лептира, преображење уметности и одраз њеног покровитељства, коначно, гипка форма натписа приписују Коњарековом плакату духовна обележја сецесије.

[22] Користим и ову прилику да захвалим арх. Чедомиру Ђурђевићу на савесној брзи око реконструкције декоративног цртежа и одвајању ликовних планова на плакату.

[23] Јован Коњарек је рођен 1878. у месту Водераде код Трнаве. Умро је 1952. у Трнави. В.: F. Štefunko, Jan Konjarek, Bratislava 1955 (монографија).

[24] В.: Каталог: Jugoslovenska skulptura 1870—1950, Muzej savremene umetnosti, Београд 1975, 239 (са библиографијом).

[25] Водио је гимназијску наставу цртања у Чачку и предавао на Уметничкој школи у Београду. Један је од оснивача Српског уметничког удружења, с којим излаже 1908. у Београду. Био је и члан српске секције Ладе, са којом учествује на изложбама 1910. у Београду и Сомбору и 1920. у Београду. Несумњиве заслуге у уметничком развитку београдског средишта, до данас неиспитане, уврстиле су га у чланство Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства из 1913. године. В.: Архив Србије, Фонд Министарства просвете, несистематизована грађа за 1913—1914. годину.

[26] Према каталогу, Коњарек је изложио ове радове: Биста Г. Б., бронза, Биста У. П., гипс (можда Урош Предић), Биста М. П., гипс (Миле Павловић) и Биста Ш. Д., гипс (Шарл Дусе).

[27] К. Страјнић, Умјетност у Јужних Словена (Пригодом IV. југословенске изложбе у Београду), Србобран — српски народни календар, Загреб 1913, 116; М. Предић, Четврта југословенска уметничка изложба, СКГ 28, Београд 1912, 860; D. Mitrinović, Pometena umjetnost. Povodom Četvrte jugoslavenske umjetničke izložbe, Savremenik VII, Zagreb 1912, 673; М. Пијаде, Кроз југословенску изложбу, „Мали журнал" 29. VI 1912, Београд.

[28] Н. Петровић, Четврта Југословенска Изложба — Лада-Скулптура, Штампа 15. VI 1912, Београд

[29] Б. Лазаревић, Четврта Југословенска Изложба, Реч 5. VI 1912, Београд.

[30] В.: Ж. Шкаламера, Сецесија у архитектури Београда 1900—1914, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 315—342.

Подстакнут понудом да начини проглас за
југословенску уметничку изложбу,
словачки вајар се прихватио задатка
с разумевањем и савесном вољом;
у приљежном приступу послу испољио је
разуђене особине свог уметничког искуства.
Учена обавештеност и стваралачка
одговорност аутора, његова припадност
духу симболизма и крилу сецесије,
одредили су слојевиту садржину и сложени
смисао ликовног решења. Познавање
уметничких дисциплина и различитих
примењених врста, поштовање писане
традиције и говор прерушеног значења,
склопили су се на плакату у начело духовног
јединства општег стваралачког искуства.
Маска архитектонског порекла и њено
сродство са амблемом, успостављено на
суштини фотографије, стилизована грађа
метала и хералдика грбова, раскош
керамички умноженог цртежа и врлине
старог писма прилагођене епохи сплет су
вишеструких Коњарекових врлина
усмерених да се прегршт појмова на
плакату повеже симболиком значења.
Неприлагођен општем утиску плаката и
значењу изложбе, лик заштитнице
уметничког стваралаштва покреће садашње
недоумице. За потиштени израз лика
В. Петковић је некад, не улазећи у разлоге,
без устручавања написао одговарајућу реч.
Варљиве претпоставке, учињене данас,
не могу бити поуздане. Пут до истине
о суморном изразу лика није сасвим прозиран.
Недогледна трагања донела би, без коначног
резулата, различита тумачења. Растегљива
метафора је нужна, њен закључак
услован: појава уметности је свесно
украшена маслиновим венцем. Непосредно
после изложбе, апокалипса рата сурово је
оскрнавила мир. Није ли суморни лик,
одевен тугом, раније од живих, предсказао
свирепе догађаје?
Велики плакат за изложбу, ишчезао у хаосу
деценија, и његови графички умножени
сродници, преживели изгледа у једном
примерку, служили су 1912. године истој
сврси. Својом живописном садржином
подстицали су и призивали јавност на
југословенску уметничку изложбу.
Пролазност њихове употребе и трошна,
осетљива грађа препустили су их порозним
сећањима и дубини заборава. О великом
плакату данас, изузев оскудних речи
савременика, јемче старе фотографије и
њихове бледе копије. Спасен архивском
ревношћу, штампани примерак плаката нуди
променљивој свакидашњици постојане
разлоге о сопственом смислу. Одавно
разрешен своје првобитне намене, плакат
није лишен свог духовног завештања ни
своје уметничке породице. Млађи од појаве
за чије потребе је прављен, он је драгоцени
податак о стваралачкој солидарности сажетој
у појави југословенске културне заједнице.
Својом сложеном ликовном садржином и
симболичним значењем, он се присно везује
за тековине сецесије.

## *POSTER FOR THE FOURTH YUGOSLAV ART EXHIBITION*

*The Fourth Yugoslav Art Exhibition taking place in Belgrade in 1912, presented a mature form of creative solidarity aimed at the idea of a cultural unification of Yugoslav peoples. The political character of the exhibition and its importance for the art on the Yugoslav soil are unquestionably depicted by various subject matters. Among a number of evidences, the poster designed for this exhibition stands out as a visible sign of the Yugoslav creative cooperation.*

*An example of the poster is kepi in the Belgrade City Archives. Slovak sculptor Jan Koniarek, the poster designer and participant of the exhibition, was linked with the creative circles in Belgrade until World War I due to his educational and artistic work. Inspired by the assignment, Koniarek demonstrated his erudition and diversified qualities of his artistic experience.*

*A melancholic woman's image (the sketch of a mask), the central motif of the poster, depicts the personification of art — a spiritual symbol of the exhibition. The emblem under the image is its stylized reflection. Three fields on the emblem are the symbols of painting, sculpture and architecture. The thoughtful pervasiveness of the image and its reflection, achieved by the principles similar to those of photography, is based on the arrangement of light and shade elements enhancing their mutual relationship. By the strands of its thick, long hair, the personification of art links the coats of arms of Serbian, Croatian, Slovenian and Bulgarian nationalities — heraldic symbols of the participants. The associative depiction of art and traditional coats of arms represented by the illusions of stone and bronze, partially cover the base of the pictorial part of the poster. The visible details form a transparent decorative entity. The germ of the opulent design is a blooming carnation and two identical butterflies resting on its stem.*

*By means of a specific graphic progression, the insects and the flower are multiplied on sixteen fields. Their identicalness is based on the experience and symmetry of ceramically treated surfaces.*

*The lower part of the poster is occupied by a long text. The description of the exhibition and its number are written in the Cyrillic majuscule in the upper two lines. Four bottom lines, written in Cyrillic leters of a smaller size, refer to the organizing committee of the exhibition.*

*Koniarek depicted the stratified illustrated part of the poster by using the characterestics of various fine and applied art disciplines. Brought into harmony, the disciplines applied to the poster compress the principle of spiritual unity of the overall art creativity. The complex pictorial concept of Koniarek's poster approaches a stylistic model. Due to its opulent illustrated part depicting the metaphoric image of art, the respect for the tradition of the old Serbian writing and its adaptability to the epoch, the symbolism of pictorial details, and the language of hidden meanings, the poster for the Fourth Yugoslav Art Exhibition belongs to the Secessionist style.*

*Dr Dragutin TOŠIĆ*

*Светлана Исаковић*

# Даница Шантић

## Поводом прве самосталне изложбе керамичке уметности из друге републике

За развој керамичке уметности у Србији заслужни су уметници чије је уметничко сазревање отпочело у другим срединама, посебно у Хрватској (нпр. Иван Табаковић). Тек 1954. год. београдској публици пружена је могућност да види известан преглед збивања у керамичкој уметности Југославије на Првој југословенској изложби керамике одржаној у Музеју примењене уметности у Београду.[1] Није необично што је ова изложба, поштујући праве сразмере бављења керамиком у то време, представила највише уметника из Хрватске, у којој је традиција керамичке уметности, захваљујући првенствено Хинку Јуну, између два светска рата имала ширину која је у Србији била непозната. Од те изложбе (а и са ње) Музеј примењене уметности континуирано откупљује или прима на поклон радове уметника керамичара, образујући временом релативно богату збирку керамичких дела југословенских аутора. Међу првим преузетим радовима у Музеју примењене уметности били су и радови Данице Шантић из Загреба, која није учествовала на поменутој изложби, али чије је име везано за један други историјски датум Музеја: датум прве самосталне изложбе (1961. г.) једног уметника керамичара из друге републике. Изложба је одржана поводом „Недеље музеја" и прва је у богатом низу изложби којима су београдска публика и публика Србије стицале увид у уметничке преокупације керамичара из других крајева Југославије.[2]

Даница Шантић је почела релативно касно да се бави керамичком уметношћу.[3] Њеном формирању допринела је уметничка средина у Загребу, који је представљао, све до краја шездесетих година, несумњиво водећи керамички центар у Југославији, али и боравак у Италији (1955. г.), код професора Вентурија у Фиренци, дакле италијанска керамика.

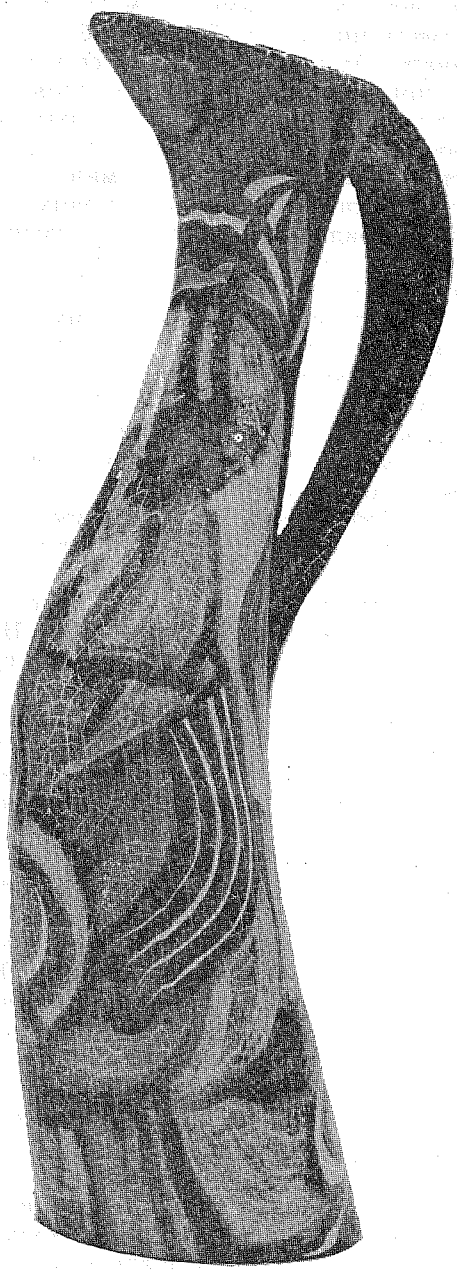
У Загребу је Даница Шантић припадала генерацији Вере Гендић, Ива Ђуровића, Марте Свећњак, Злате Радеј и тада (шездесетих година) најпознатијег уметника керамичара из Хрватске — Милана Кичина. Тако се неке основне одлике керамичке уметности у Хрватској тог времена запажају и у њеним радовима: пре свега усредсређеност на експериментисање материјалом и технологијом, као и експериментисање формом. Боравак у Фиренци оставио је трага посебно у првој фази њенога рада, и то и у форми и у декорацији. Усредсређеност на технологију више се запажа у првој фази њеног рада, док се у другој (када је технолошки ниво већ освојен) усмерава ка истраживању форме, пратећи токове у савременој керамичкој уметности.

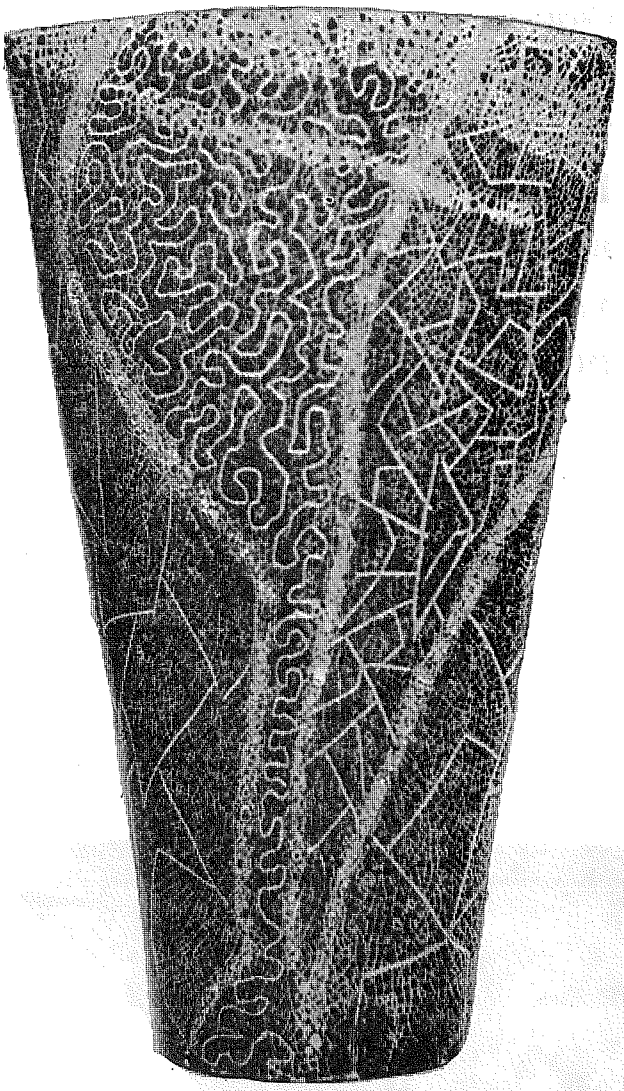
Даница Шантић обликује своје предмете и на витлу и из руке (када њени радови делују непосредније). Што се тиче избора технологије, ма колико да показује приврженост мајолици, никада се не задовољава једноставним технолошким решењима, већ истражује и експериментише, што је један од њених најизразитијих квалитета, употребљавајући енгобу, зграфито-технику, кракле, листер, подглазурно и надглазурно сликање, металне глазуре, користећи и урезивање

[1] Р. Лончар, Југословенска савремена керамика (уводни текст за каталог изложбе), Музеј примењене уметности, Београд 1954.

[2] Р. Лончар, Изложба керамике Данице Шантић, Весник, орган музејског и конзерваторског друштва СРС, 1—2, Београд 1961.

[3] М. Вукушић, Умјетничка керамика, Нови лист, Ријека, 9. III 1962.





у глину за стварање декоративних орнамената. Оно што је посебно занимљиво јесте њена спремност да комбинује више технолошких и уметничких поступака, комбинујући нпр. на једном раду кракле, листер, чврсте глазуре и рељеф. Сва та технолошка решења, међутим, усмерена су ка постизању одређеног колористичког тоналитета: њене боје су претежно тамне, загасите, чиме избегава колористичку презасићеност до које би дошло коришћењем интензивних боја. На један суздржан начин, она ипак уводи и живље боје, служећи се њима, посебно црвеном, као средством за колористичке акценте. Понекад и кад употребљава слободније живе боје, она то чини са сигурношћу која не дозвољава да јој боје пригуше дело. Склоност ка тамним тоновима наводи је често и на употребу црног листера као основе за орнаменталне интервенције намазима тврде глазуре. Наведена усмереност ка технолошким експериментисању, делимично су потиснуле у други план трагање за неким путевима који знатно проширују уобичајени керамички репертоар. Зато Даница Шантић претежно ради утилитарну керамику (вазе, бокале, чиније), а пре свега накит коме се током година све више посвећује и за који је добила више награда. То никако не значи да се задовољавала само традиционалним формама, већ је и ту експериментисала, стилизујући асоцијативно-утилитарну керамику (нпр. бокал или вазу који личе на птице) или се опредељујући за чисте апстрактне форме. Тако ћемо међу њеним радовима наћи и рељефне композиције, тањире, зделе, вазе, плакете, накит и керамопластику.
Њеном уметничком угледу, који је стекла у Хрватској а који је потврђен и на многим међународним изложбама,[4] где је добила значајне награде,[5] свакако доприноси и чињеница да је управо она била први уметник који је самостално излагао у Музеју примењене уметности као гост из друге републике, па тиме допринела и ширењу сазнања у уметничкој керамици Србије.

[4] Значајније изложбе у иностранству: Фаенца (1964, 1965, 1966), СССР (Москва, Естонија, Талин, Летонија, Рига, Лењинград, Грузија, Тбилиси — 1969), Грац (1968), Индија 1969—70), Сопот (1970), Белгија (1970), Валори (1970), Гдањск (1973), и друге.

[5] Сребрна медаља на Међународном сајму занатства 1968. Златна медаља са члановима УЛУПУХ-а на Међународној изложби цвећа (керамика) 1969. Већи број плакета и диплома.

## *DANICA ŠANTIĆ*
## *A PROPOS DE LA PREMIÈRE EXPOSITION INDIVIDUELLE D'UN CÉRAMISTE D'ART PROVENANT D'UNE AUTRE RÉPUBLIQUE YOUGOSLAVE*

*Le nom de Danica Šantić, artiste de Zagreb, est relié à une date historique dans l'activité du Musée des arts décoratifs de Belgrade, — date de la première exposition individuelle (1961) d'un céramiste d'art provenant d'une autre république yougoslave.*
*Les expériences opérées dans les domaines de la matière, de la technologie et de la forme — caractéristiques principales de l'art céramique de Croatie au cours des années 60 sont manifestes dans ses ouvrages aussi.*

*Svetlana ISAKOVIĆ*

# Прикази
*Aperçus critiques*

# Огласи у старој српској штампи

*Др Бојана Радојковић*

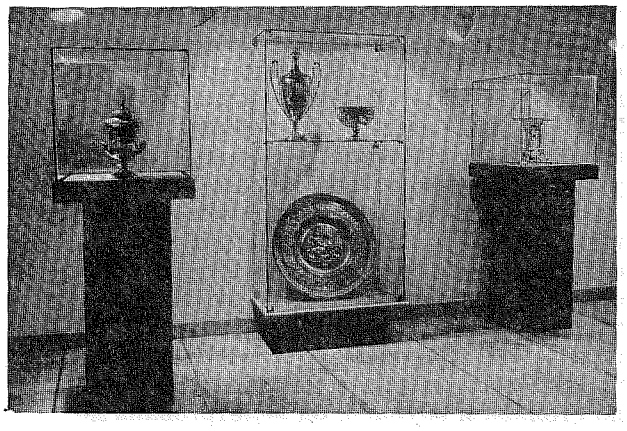
Мало је изложби које саме од себе пробуде интересовање најшире публике, као што је то било са изложбом „Огласи у старој српској штампи" у Музеју примењене уметности од јуна до августа 1978. године. Загорка Јанц, саветник Музеја примењене уметности и познати стручњак за рукописну и штампану књигу, овом изложбом отворила је ново поглавље наше културне историје XIX и првих година XX века. Проучавајући стару дневну и недељну штампу и часописе XIX века, Загорка Јанц се задржала на једној занимљивој теми: како се некад оглашавало, како се некад пропагирало, како су занатлије и трговци привлачили купце, какав је, уопште, изгледао оглас. За изучавање наше културне али и економске прошлости од необичне је важности оглас у дневној штампи, и то не само његова композиција у односу на примењену графику, као дело визуелне комуникације, већ и садржај самог огласа. Из огласа се сазнаје одакле је роба долазила; ко су све били трговци и занатлије; каква је била мода, шта се све нудило тржишту. У огласима се налазе многа позната имена, од фотографа до столара и обућара, од велетрговаца до кафеција, од штампара до уметника — сликара. Огласи су знали бити наивно написани али и веома вешто, да би привукли пажњу читаоца. Слике и цртежи производа који се нуде такође су документ своје врсте. Све је то исказала Загорка Јанц на својој изложби. Поред великих илустрованих огласа, у витринама су били поређани производи који се оглашавају, а који су се сачували до данас — од машина за млевење кафе, преко делова мушке и женске одеће, до накита и дугмади. Читајући оглас може се одмах закључити да је тих предмета било у нашој средини. На тај начин изложба је била веома атрактивна и постигла је велики успех.

Успех изложбе није се само одразио преко великог броја посетилаца, већ и кроз бројне приказе у штампи. Књига коју је под истим насловом написала Загорка Јанц и у којој је приказала развој огласа у нас, због занимљивости самог материјала, а уз то добро научно обрађена, постигла је изванредан успех; заинтересовала је најширу публику, али и научне раднике који из ње могу да црпу драгоцене податке.

# Изложба „Енглеско сребро“

## (Из Викторија и Алберт музеја)

*Др Бојана Радојковић*



У оквиру међународне сарадње између Велике Британије и СФР Југославије од 24. септембра до 24. октобра 1980. године одржана је у Београду, у Музеју примењене уметности изложба „Енглеско сребро“. Први пут у нас приказан је развој уметничке обраде сребра из Енглеске од почетка XVI до двадесетих година XX века.

Изложба је изазвала велико интересовање публике, тако да је била забележена како у дневној тако и у ревијалној штампи. Велики сребрни тањири, врчеви, путири, прибори за умивање и јело богато украшени пластичним и цизелираним украсима, по стилу специфични за енглеско тло, представљали су развој уметничке обраде сребра, радове познатих енглеских мајстора. На изложби је било приказано преко стотину експоната почев од мермерне у позлаћено сребро оковане зделе из 1510. године, преко познатог у литератури путира и дискоса „Бединг-филд“ из златарске радионице А. Фрита (1518—1519), до радова познатих лонодонских златара XVI, XVII, XVIII и XIX века. Сви ти радови веома фино обрађени указују на високи домет енглеског сребрнарства кроз векове.

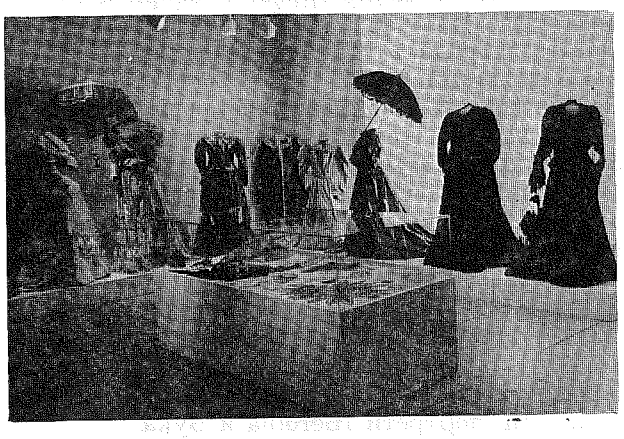
Изложбу је пратио веома инструктивни каталог који је саставила група стручњака: Ширли Бери, Филипа Гленвил и Ен Хобс на челу са Клодом Блером руководиоцем Одељења уметничких предмета од метала Викторија и Алберт музеја.

Предговор каталога веома исцрпно говори о енглеској историји и развоју занатства, а посебно обраде сребра. Од изузетног значаја је у овом каталогу и описивање начина жигосања сребра и мајсторских радионица које су се развијале у специфичним условима. Исцрпно обрађене каталошке јединице могле су посетиоца да упуте у историјат, уметнички правац и технику изложеног предмета.

Изложбу је са југословенске стране отворио друг Крсто Булајић, директор Савезног завода за везе са иностранством, а са британске госпођа Маргарет Тачер премијер Владе Велике Британије.

# Градска ношња у Србији XIX и почетком XX века

*Заїорка Јанц*



Поводом јубиларне, тридесете годишњице оснивања, 6. XI 1980. у Музеју примењене уметности отворена је велика студијска изложба „Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века". Аутор је познати стручњак за текстил, музејски саветник Добрила Стојановић, која је у реализовање ове изложбе уложила много труда и истраживачког ентузијазма.
Преко 460 експоната, различитих одевних предмета, богато илуструју све промене настале у Србији после ослобођења од Турака, за време владе Обреновића па све до првог светског рата. Историјски догађаји, брзе политичке промене, економске и друштвене прилике, као и мешање утицаја Истока и Запада, све се то огледа на одевање наших грађана. Тако на изложби сагледавамо једно ново друштво, које се мења и израста пред нама од једне до друге изложбене дворане. Вешто сложене целине одевних предмета показују како се релативно брзо прешло од ношње оријенталног обележја на средњоевропско одевање, које је помодарски део тадашњег друштва пратио преко бечких, пештанских и париских модних журнала.
Експонате за изложбу, као што је уобичајено за овако велике подухвате, позајмили су многи музеји из Београда и из Србије и том приликом показали изузетно разумевање и спремност за колегијалну сарадњу.
Уз изложбу је штампан и велики каталог са студијским уводом, библиографијом и 210 репродукција, који представља изузетан рад и баца сасвим нову светлост на историју одевања у Србији.

# Изложба старе српске фотографије у СР Немачкој

*Мр Миланка Тодић*

Музеј примењене уметности је у сарадњи са Културно-информативним центром СФРЈ у СР Немачкој организовао изложбу под називом „Стара српска фотографија". Ова манефестација је почетак новог облика сарадње између ове две установе, који судећи по писању западнонемачке штампе наилази на изузетно добар пријем. Изложба „Стара српска фотографија" постављена је, у току ове године (1981), прво у Келну, а затим у Штутгарту и Бону, а колики су јој значај дали немачки грађани говори и то што је у Штутгарту отворена у згради Општине града, а у Бону у познатој ИФА галерији.

Са око три стотине фотографија представљен је рад најпознатијих аутора српске фотографије, од Анастаса Јовановића до Милана Јовановића. Наравно, како је реч о једној изложби која, поред наведених градова Немачке, треба да буде постављена и у Паризу, Бранибор Дебељковић и Загорка Јанц, који су је заједно поставили, сасвим оправдано су одлучили да експонати не буду оригиналне фотографије већ копије. Мноштво портрета значајних историјских личности, портрети Његоша и Вука Караџића на пример, затим ратне фотографије и фотографије културно--историјских споменика, осим што су драгоцени документи епохе, сведоче и о изузетно високом уметничком образовању првих српских фотографа. Изложба обухвата и радове фотографа аматера — пејзаж и архитектура — а затим још и ране примере новинске фотографије и фото-репортаже. Захваљујући овако богатом избору којим су представљени сви жанрови старе српске фотографије, може се несметано пратити историјско-стилски развој фотографије у Србији од половине XIX до почетка XX века. Изложбу прати и каталог за који је уводни текст написао Бранибор Дебељковић.

Штампа западнонемачке покрајине Баден--Виртемберг дала је велики публицитет овој изложби, а листови „Stuttgarter Nachrichten" и „Stuttgarter Zeitung" доносе опширније приказе изложбе у којима се посебно истиче значај ране појаве фотографије у Србији и дела Анастаса Јовановића.

Термин: август 1980. — децембар 1981. год.
Број експоната: 82
Уводни текст: Бранибор Дебељковић

# Изложба британске фотографије

*Мр Миланка Тодић*

Изложба британске фотографије, која је пре Музеја примењене уметности била постављена у Љубљани, Сарајеву и Скопљу, једна је од најзначајнијих манифестација организованих на основу међународног споразума о културној сарадњи између Велике Британије и Југославије. Дела петнаест фотографа, настала у периоду од 1877. до 1977. године, илуструју пут стогодишњег развоја британске фотографије, мада то није била основна намера ове изложбе. Наиме, избор дела и уметника, од којих је најстарији, Џон Томпсон, рођен 1837. а најмлађи, Мартин Пар, 1952. године, прављен је према јединственој тематској одређености па, према томе, оставља по страни нека важна поглавља историјско-стилског развоја фотографије у Енглеској.

Сва изложена дела, без обзира на време настанка, илуструју схватање да је фотографија документ живота. Ауторе не интересује експеременат у фотографском медију, или бар експериментат није употребљен у смислу искључивог проширивања формалних и техничких могућности фотографије. Када ови уметници користе монтажу или манипулишу негативом у мрачној комори, као Бил Брант на пример, они то раде са намером да добију што убедљивију слику стварности, да нађу праву форму у сценама из свакодневног живота. Дакле, најразличитији аспекти живота су у центру пажње британских фотографа на изложби у Музеју примењене уметности, а сваки од њих приступа посматрању живота као основном садржају фотографије, са јасно одређеним уметничким индивидуалним ставом.

Познато је да је британска фотографија веома рано почела са истраживањима сопственог медија. Тако су поједини фотографи друге половине XIX века, не желећи да подражавају сликарство, у фотографији тражили истину о савременим догађајима и друштвеним ситуацијама. Међу првим таквим фотографијама је и Џон Томпсон — он је 1877. године издао књигу фотографија „Улични живот Лондона", која је данас изузетан социјални документ, будући да је посвећена животу у сиротињским лондонским квартовима. Томпсона занима директан сусрет са истином и он излази из атељеа како би фотографисао људе, припаднике најниже друштвене класе, без икакве жеље да прикрије њихову беду.

За разлику од Томпсоновог става чисте објективности Џорџ Девисон живот посматра са потпуно другачијих позиција. Он је један од изузетно занимљивих фотографа с краја XIX века који је покушао да пренесе у фотографију понешто од искуства импресионистичког сликарства. Такви његови радови су значили револуционарни напредак за модерну фотографију пејзажа. Почетак XX века доноси нова схватања у фотографији, а двадесете године су посебно обележене појавом експерименталне фотографије. Чак и уметници који су остали привржени схватању да фотографија треба да буде „исечак реалног живота" користе неке идеје и техничке могућности на које је указала експериментална фотографија.

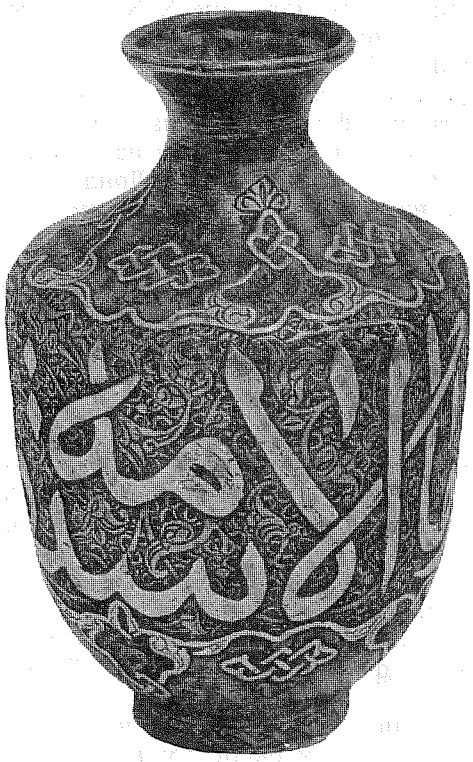
Бил Брант, на пример, разумевао је настојања експерименталних фотографа, а нешто од њиховог поступка је и трајно усвојио будући да је извесно време студирао код познатог америчког сликара и фотографа Ман Реја. О Бранту се често говори, с разлогом, као о највећем британском савременом фотографу јер његова дела остварују специфичну мешавину теме преузете из живота и комплексне формалне и семантичке структуре.

Када британска фотографија после другог светског рата говори о различитим аспектима живота, она то чини поштујући принципе документарног, репортажног жанра. Широко прихваћен жанр новинске фото-репортаже међу британским младим фотографима илустрован је и делима неких оснивача овог жанра — Џорџа Роџера, на пример.

Термин: 19. мај — 26. мај 1981. год.
Број експоната: 149
Уводни текст: Колин Осман и Бил Џеј

# Изложба „Сиријски уметнички предмети и фотографије“

*Милена Витковић*



У оквиру Програма културне сарадње између владе Сиријске Арапске Републике и владе СФРЈ, у Музеју примењене уметности у Београду организована је изложба „Сиријски уметнички предмети и фотографије“. Изложено је 33 предмета примењене уметности, 30 фотографија и 25 слика савремених аутора.
Од многобројних вредних експоната који се чувају у музејима Сирије, у Београду су изложени предмети из Етнографског музеја у Дамаску, који приказују традиционални живот сиријског народа. Сирија је у прошлости постала позната по богатој народној радиности, а производи традиционалних заната и данас су задржали важно место у економији земље, упркос конкуренцији индустријске производње. Дамаск, главни град земље и један од најстаријих градова у свету, чувен по брокату, дамасту, мозаику, бакрорезу и дуборезу, даје заједно са Алепом, нове генерације вештих занатлија који су се својим рукотворинама представили и на овој изложби. Упоредо су приказани појединачни предмети, или групе предмета, од текстила, метала и дрвета. Изложени су делови националне одеће, мушке и женске, свечане и свакодневне, али увек богато украшене везом, који је често изведен златним и сребрнима нитима. Тако смо били у прилици да се упознамо са сличностима и разликама у одевању са нашим крајевима. И делови ентеријера од дрвета, са интарзијом од седефа и слоноваче, нису нам потпуно непознати, као што нам нису страни ни предмети од сребра, који својом филигранском израдом подсећају на сличне предмете настале на нашем терену.
Поједини предмети, међутим, као на пример округли послужавник и кутија од бакра, по техници рада и колориту немају паралела у стваралаштву наших народа.
Слику о стваралаштву и култури ове далеке домовине древних цивилизација и постојбине најстаријег писма на свету употпуниле су изложене фотографије споменика расутих широм земље.
Цивилизације које су се смењивале на тлу Сирије током шест хиљада година створиле су бројне палате, тврђаве, гробнице, амфитеатре и друге објекте цивилне и војне архитектуре, од којих су неки сачувани у целини а други у рушевинама. Широм земље уздижу се споменици и хришћанске и исламске архитектуре, јер су се на њеном тлу зачеле обе велике светске религије, а Арапи су новоосвојеним народима предавали тековине арапске, грчке и римске цивилизације. На изложеним фотографијама приказана је и палата Ел Азем из 1749, која се налази у једном од најстаријих делова древног Дамаска, а у којој је сада смештен Етнографски музеј.
У оквиру целокупног савременог арапског препорода почетком овог века развила се и савремена сиријска уметност, на темељима старе и под утицајем нове, западне културе. Тако су уметници прихватили технику уљаног сликарства, али често обрађују историјске теме. Непресушни извор инспирације су народно и национално наслеђе, па и само арапско писмо, што се могло видети и на изложби у Београду.
Изложба је одржана у галерији Музеја примењене уметности од 21. маја до 7. јуна 1981. Гостовала је још у Љубљани и Сарајеву. Поводом изложбе публиковани су плакати и каталог — проспект, са уводним текстом Сиријске амбасаде, основним подацима о експонатима и фотографијама појединих предмета.

# Прикази енглеске штампе о изложби „Српско златарство“ у Лондону

*(У Викторија и Алберт музеју)*

У оквиру међународне сарадње као реципроцитет за изложбу „Енглеско сребро“ коју је припремио Викторија и Алберт музеј из Лондона и која је одржана у Музеју примењене уметности септембра 1980. године, Музеј примењене уметности јула 1981. гостовао је у Викторија и Алберт музеју са својом изложбом „Српско златарство“. Концепцију изложбе и уводни текст каталога дала је др Бојана Радојковић, а прикупљање експоната, каталошку обраду и поставку извршио је Душан Миловановић, кустос Музеја примењене уметности. Изложба је имала одјека у енглеској штампи и стручним круговима, па је изашло низ приказа у дневним и стручним часописима из пера познатих критичара као Jack Agden-a, Terence Mullaly-a и Martyn Bugh-a. Даћемо неколико извода из тих критика:

„. . . Средњовековни путници који су пролазили кроз Србију, пограничну државу моћне Византијске царевине, доносили су приче о раскошном богатству златних и сребрних дела која су красила дворове српских владара. Ова уметност је добрим делом била везана за свог великог суседа . . . Развој стилова јасно се види на изложби. Изложени комади датирају још од 12. века, а најновија су два реликвијара из 1705. и 1707. године и савршено илуструју различите декоративне одлике, источне и западне, које су се спојиле у културном животу Србије.“ (Jeweller and Metalworker, London, 3. Jul 1981).

„. . . Изложба „Ремек дела српског златарства“ која траје до 2. августа обухвата период од 13. до 18. века, са више од 100 експоната, међу којима се налазе сребрне позлаћене посуде, реликвијари, путири и и други црквени предмети, као и дијадеме, прстење и делови накита . . . Сви ти предмети много говоре о преокретима у српској држави. Њен просперитет се претежно базирао на њеним рудницима . . . то је осигурало просперитет и развој стила чији дизајн дугује и Истоку и Западу . . . Мало дела европске уметности носи речитији доказ о преокретима у животу народа као што то показују дела српског златарства . . . Неизбежно су настале занимљиве мешавине и реликвијар у облику петокуполне цркве направљен 1550—1551. за манастир Шишатовац који показује синтезу романско-готских и арапских мотива.“ (Terence Mullaly, Daily Telegraph, London и Manchester Daily Telegraph, 4431).

„Изложба чији је ово приказ пружила нам је током јула ретку прилику да погледамо богату збирку црквених и секуларних сребрних и златних посуда и накита из јужних крајева Југославије. Иако се у орнаментици примећују византијски, готски, а касније и турски утицаји, захваљујући високом занатском домету експонати нису бизарни као што би на

основу преплитања разнородних уметничких израза могло да се помисли. Различити извори надахнућа, напротив, обогаћују избор декоративних мотива нарочито код секуларних предмета где машта наручиоца и мајстора није била спутана строгим црквеним канонима... Почетну тачку и упутства за даља истраживања представља каталог и приложена библиографија. Посебно су вредни пажње богати мотиви животиња и извесни хералдички знаци виђени на накиту.“ (Jack Ogden, Masterpieces of Serbian Goldsmith's Work 13th — 18th Century, The Society of Jewellery Historians, vl. 2, No. 1, November 1981, p. 13—14).

Најисцрпнији приказ изложбе дао је Martyn Pugh у Jornal of The British-Yugoslav Society, септембар 1981, п. 8—9 са четири репродукције. Он између осталог каже: „...Да би се схватио начин на који изложени предмети одражавају друштвену, економску и политичку историју балканских држава, претходница данашње Југославије, неопходно је пажљиво разгледање и извесно познавање српске историје. Драгоцену помоћ у томе пружио је подробан каталог Душана Миловановића са исцрпним историјским уводом др Бојане Радојковић, директора београдског Музеја примењене уметности и стручњака за српско златарство светског гласа. Најупадљивији експонат, богато украшени кивот (кат. бр. 110) у облику манастира Раванице постављен је на самом улазу у изложбену просторију да привуче посетиоце да погледају целу изложбу. Замисао је уродила плодом, мада време израде кивота (1705) упозорава да експонати нису изложени хронолошким редом. То је донекле исправљено каталогом, иако чак ни он није приређен по строго хронолошком редоследу...“

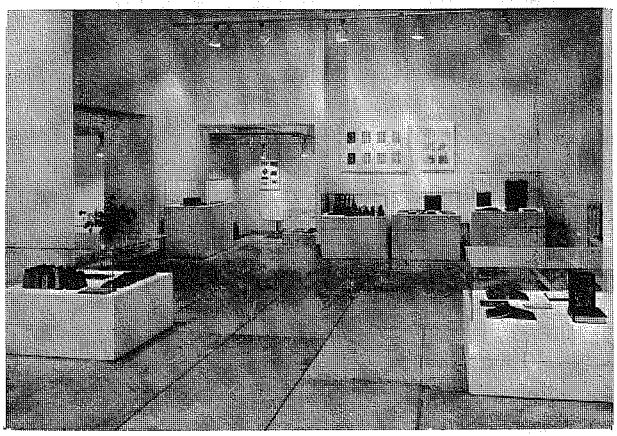
Дајући даље исцрпну анализу изложених експоната и уочавајући уметничке утицаје који се одражавају на њима своје излагање завршава следећом констатацијом:

„На мене, као на сребрнара са краја двадесетог века, најдубљи утисак оставио је упечатљив, једноставан облик копче за појас (кат. бр. 57) из XVI века, као и израда елегантно извајане тамјанице из XVI века (кат. бр. 61) са складно распоређеним глатким и орнаментисаним површинама као и панагија (кат. бр. 47) из XIV века начињена од брижљиво обрађеног рога носорога опточена сребром на коме се успешно укрштају фигурални и геометризовани декоративни мотиви. Поглед на културну историју једне земље, у овом случају Југославије, какав оваква изложба пружа, и разгледање тако лепих експоната подједнако користи и лаицима и стручњацима којима се поврх тога пружа прилика да упознају различите технике и стилове других времена и других крајева света. Стога треба поздравити труд свих оних што су учествовали у организовању ове изванредне збирке злата и сребра.“

Из Лондона изложба „Српског златарства“ гостовала је у Прагу у Народном музеју, где је такође привукла пажњу како стручњака, тако и најшире публике.

# Изложба „Повезивачи српских књига“

*Мр Миланка Тодић*



Поводом прославе тридесет и прве годишњице оснивања Музеја примењене уметности, 6. новембра 1981. године отворена је изложба „Повезивачи српских књига“, чији је аутор Загорка Јанц, музејски саветник.
Ова изложба прати развој повеза српске књиге током XIX века и почетком XX, обухватајући рад градских занатлија, књиговезаца. Имена књиговезаца се у крајевима преко Саве и Дунава помињу већ средином XVIII века, док се у Србији први мајстори јављају тек тридесетих година XIX века. Појава градских занатлија — књиговезаца условљена је развојем штампарства, а у Србији су тек након добијања аутономије створени услови за оснивање штампарије. Тако је 1831. године почела са радом Књажевско-србска књигопечатња, која није имала своју књиговезницу него је давала књиге на повезивање Глигорију Возаровићу. Глигорије Возаровић је први градски књиговезац у Србији, чији рад можемо пратити од 1827. до 1848 године. Зна се да је повезивао све књиге које је сам издавао, на пример дела Доситеја Обрадовића и Димитрија Давидовића, као и Алманах „Голубица са цветом . . .“.
Како изложба „Повезивачи српских књига“ треба да дâ један општи преглед развоја градског књиговезачког заната, изложени су и неки повези ћириличке књиге из XVIII века који нису сигнирани, али се поуздано зна да нису рађени у манастирским радионицама.
Књиговезачки занат у Србији доживљава процват током друге половине XIX века, а 1861. године Александар Добровоевић први употребљава књиговезачку налепницу да би сигнирао свој рад. Међу најзначајније књиговесце убрајају се Франц Енгелхарт, затим Ђока Стефановић, Гавра Димић и Стева Поповић, који за своје радове на међународним изложбама добијају значајна признања. Осим ових изузетно богатих и разноврсних повеза, на изложби су представљени и радови настали у фабрикама књиговезачких и картонашких производа, као и дела Државне коричарнице. Повези српских књига израђивани су од сасвим танке даске или од картона који је облаган папиром, платном и кожом. Репертоар украса прати токове европске класицистичке књиге од краја XVIII до почетка XIX века. Касније, наши мајстори књиговесци користе декоративне елементе који стилски одговарају савременој средњо-европској декорацији, посебно француском романтичарском повезу, док је почетак XX века обележен бујном сецесионистичком вегетацијом. Гавра Димић, Јован Пфаф и радионица Велицки—Рашић дали су богату и стилски чисту сецесионистичку опрему српској књизи.
Изложба „Повезивачи српских књига“ организована је у сарадњи са Народном библиотеком СР Србије, из чијег је фонда позајмљена већина експоната, али исто тако без помоћи Матице српске из Новог Сада, и других музеја из Београда и Новог Сада у овом обиму и оваквог квалитета не би могла бити реализована.
И мада је истраживачки рад у овој области уметничког занатства скопчан са низом проблема везаних за идентификацију и проналажење оригиналних дела, као и за утврђивање ауторства, на изложби су представљени они радови (око 270) који ће најбоље илустровати пут развоја и ширину опуса мајстора — књиговезаца у Србији.
Уз изложбу је штампан и обиман каталог чији уводни текст, регистар мајстора и и каталошки део представљају резултат обимних истраживања Загорке Јанц.

Термин: 6. новембар 1981. — 3. јануар 1982. године.
Број експоната: 261
Уводни текст: Загорка Јанц

# Раде Михаљчић, Крај српског царства

*Мара Харисијадис*

Издање Српске књижевне задруге.
Београд 1975, 327 стр.; 7 географских скица; 25 цртежа портрета, модела црквa, новца, печата, потписа и натписа; 16 фотографских репродукција.

Једна значајна епоха наше историје добила је у делимично измењеном и допуњеном тексту докторске дисертације Радета Михаљчића синтетичан преглед.
Резимирајући низ историјских студија и доносећи о њима критички суд, аутор је дао користан допринос нашој науци.
Не задржавајући се на историјским подацима, овом приликом желимо да дамо приказ оних ликовних споменика који су послужили аутору, у недостатку писмених извора, као допуна за расветљавање појединих страница наше историје. Наиме аутор је за своју студију користио више нумизматичких споменика и печата, као и портрете сачуване у монументалном сликарству.
Тако су заједнички портрети Вукашина и Уроша на фресци у Псачи већ за Јиречека били одлучујући за проблем савладарства (стр. 88). А против Вукашиновог самозванства и узурпације сведочи новац који су цар Урош и краљ Вукашин емитовали у почетку заједничке владе (стр. 91). Портрети цара Уроша и краља Вукашина у Псачи решавају однос цара и краља пошто је цар Урош представљен у првом плану, и то као крупна фигура, док је краљ Вукашин већ потпуно оседели, омањи старац. Они су обучени скоро истоветно, са крунама на глави, држе на исти начин жезло у десној руци, „свакако знак царског односно краљевског достојанства.“ Савладарски однос обележавају и портрети краља Милутина и краља Драгутина у Ариљу. Као и у Псачи, и у Ариљу је место са десне стране препуштено главном владару: у Псачи цару Урошу, а у Ариљу краљу Милутину. Исти поредак налази се у Леснову, где су насликани портрети цара Душана и краља Уроша, затим у Руденици и Љубостињи, где се налазе портрети деспота Стефана и његовог брата Вука, насликани у време њихове заједничке владавине.
Даље се аутор задржава на титули младог краља коју је Урош имао у време пре него што је Душан проглашен за цара.
Живописање портрета севастократора Влатка у његовој задужбини Псачи поред портрета Вукашина и Уроша указује на могућност истовременог уздизања и Вукашина и Влатка, чиме се сачувала успомена на свечани чин уздизања ових великаша. Претпоставка аутора о истовременом уздизању неких великаша заснива се на истраживању проф.
Г. Острогорског да је Угљеша добио знаке деспотског достојанства у исто време када је Вукашин проглашен за краља. На тај начин позната композиција са портретима у Псачи

доноси нам још један занимљив податак (стр. 93).

Да Угљеша није насилно већ са пристанком царице Јелене преузео власт у Серу говори, према мишљењу аутора, чињеница да су Вукашин, брат Угљешин и царица Јелена заједнички ковали новац. Јер ако је Вукашин уживао подршку царице Јелене, нема логике да је те подршке био лишен Угљеша (стр. 95).

Говорећи о великом војводи Николи Стањевићу, аутор сматра да средином седме деценије XIV века он више није био активан. Међутим ту би могао да послужи као документ црква у Кончи која је према потврди властеоске дародавнице цара Уроша манастиру Хиландару подигнута пре 1366. године (Упор. Р. Грујић, Археолошке и историјске белешке из Македоније, Старинар, Нова серија, књ. III—IV, Београд 1952—53, 206 и снимци из јеванђеља рађеног по налогу истог великог војводе, сл. 11—13). Стога би требало проучити када је могла бити сазидана његова задужбина и израђено изузетно раскошно јеванђеље (Упор. Вл. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 150).

О самосталном положају Албанца Андреје Гропе, господара Охрида, говори легенда на реверсу његовог новца емитованог свакако после 1371. године, а нађеног у кичевској остави, а која према читању аутора гласи: по м(милости божиеи) в(еликь) ж(ѹпань) гропа г(осподи)нь о(хридѹ) (стр. 170).

Иако никада није истицао територијалне претензије, титула краља Марка налазила се уз његов портрет у манастиру Св. Арханђела испод утврђења познатог под именом „Маркови кули“ северно од Прилепа, затим уз његов портрет у Марковом манастиру крај Скопља, а скоро идентичан натпис налази се и на Марковом новцу (стр. 171).

Насупрот Б. Сарији који је сматрао да је новац са натписом: К хр-а благовѣрни деспоть драгашь кован пре погибије краља Вукашина и деспота Драгаша, Михаљчић доказује да је новац деспота Јована Драгаша, пронађен у Кичевској остави заједно са другим новцем емитован после маричке битке. Та испитивања аутор чини у вези са питањем када је Јован Драгаш добио титулу деспота, а своје закључке поткрепљује подацима из области нумизматике (стр. 177 и 181).

У овако опсежној студији би требало навести и друге историјске композиције и портрете који пружају значајне податке за ово временско раздобље наше историје. Тако генеалошка стабла Немањића у Грачаници, Пећи и Дечанима пружају драгоцене податке о имену брата Душанова који се звао Душман, о Брњачи или Прњачи, кћери краља Уроша и друге (Упор. В. Петковић, Легенда св. Саве у старом српском животопису, Глас CLIX, други разред 81, 6; Исти, „Лоза Немањића“ у старом живопису српском, Народна старина, св. 5, књ. II, бр. 2., 1923, 97 и даље).

Исто тако је до занимљивих података дошао Св. Радојчић, проучавајући једну од минијатура Минхенског псалтира, на којој су према његовом мишљењу представљени браћа Мусићи (Упор. Минхенски српски псалтир, Зборник Филозофског факултета, књ. VII—Е, Београд 1963, 277—285).

Овде употребљени подаци из области монументалног сликарства, нумизматике и сфрагистике указују да би многе споменике те врсте требало користити као допуну историјским изворима при проучавању наше историје.

# Изложбе у галерији музеја

## одржане у периоду од 25. августа 1977. до 1. новембра 1981. године

01.
СЛИКАРСТВО И УМЕТНИЧКЕ РУКОТВОРИНЕ ДНР КОРЕЈЕ

организатор: Музеј и Савезни завод за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу
изложено: 70 експоната
одржана од 25. августа до 11. септембра 1977. године

02.
ФОТОГРАФИЈЕ ТОМИСЛАВА ПЕТЕРНЕКА

организатор: Музеј
изложено: 60 експоната
одржана: од 1. септембра до 18. септембра 1977. године

03.
ИЛУСТРАЦИЈЕ МАРКА КРСМАНОВИЋА

организатор: Музеј
изложено: 193 експоната
одржана: од 23. септембра до 9. октобра 1977. године

04.
УМЕТНИЧКА ФОТОГРАФИЈА НР КИНЕ

организатор: Музеј и Савезни завод за међународну научну, просветно-културну и техничку сарадњу
изложено: 82 експоната
одржана од 30. септембра до 10. октобра 1977. године

05.
XIV ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

организатор: Музеј
изложено: 203 експоната
одржана од 19. октобра до 20. новембра 1977. године

06.
СТАРА СРПСКА ФОТОГРАФИЈА

организатор: Музеј
изложено: 876 експоната
одржана од 20. октобра до 20. новембра 1977. године

07.
IV САЛОН АРХИТЕКТУРЕ

организатор: Музеј и Самоуправна интересна заједница Салона архитектуре
изложено: 120 експоната
одржана од 25. новембра до 11. децембра 1977. године

08.

ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА '77

организатор: УЛУПУДС
изложено: 471 експонат
одржана од 15. децембра до 4. јануара 1978. године

09.

ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН ДОБРИЛА НИКОЛИЋА

организатор: Музеј
изложено: 395 експоната
одржана од 15. децембра до 8. јануара 1978. године

10.

НЕМАЧКА УМЕТНИЧКА БРАВАРИЈА

организатор: Информативни центар СР Немачке, Републички СИЗ за научну, просветно-културну и техничку сарадњу, СИЗ за културу Београда и Крушевца
изложено: 65 експоната
одржана од 12. јануара до 29. јануара 1978. године

11.

ТАПИСЕРИЈА И СТАКЛО У ЧЕХОСЛОВАЧКОЈ

организатор: Савезна и Републичка СИЗ за научну, културно-просветну и техничку сарадњу
изложено: 48 експоната
одржана од 19. јануара до 10. фебруара 1978. године

12.

IV ИНТЕРНАЦИОНАЛНА ИЗЛОЖБА ПОСТЕРА И ФОТО ТАПЕТА

организатор: Дизајн биро
изложено: 57 експоната
одржано од 9. до 18. фебруара 1978. године

13.

САВРЕМЕНА МАЂАРСКА ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ

организатор: Музеј, Републичка и београдска СИЗ културе
изложено: 148 експоната
одржана од 20. фебруара до 7. марта 1978. године

14.

КАРИКАТУРЕ И ИЛУСТРАЦИЈЕ ДУШАНА ПЕТРИЧИЋА

организатор: Музеј
изложено: 150 експоната
одржана од 9. марта до 2. априла 1978. године

15.

ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ ДР НЕМАЧКЕ

организатор: Музеј и Центар за уметничко излагање ДР Немачке
изложено: 84 експоната
одржана од 16. марта до 2. априла 1978. године

16.

КЕРАМИКА БОРИВОЈА ДЕДИЋА

организатор: Музеј
изложено: 242 експоната
одржана од 6. до 23. априла 1978. године

17.

ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ СА КОНКУРСА ГРАДСКЕ КССРН БЕОГРАДА

организатор: Музеј и ГКССРН Београда
изложено: 67 експоната
одржана од 27. априла до 7. маја 1978. године

18.

ЕНСЕЛ ЕДМС И ТЕЖЊА ЗА САВРШЕНСТВОМ

организатор: Музеј и Америчка амбасада у Београду
изложено: 84 експоната
одржана од 27. априла до 21. маја 1978. године

19.

ТАПИСЕРИЈЕ МАРИЈЕ САРАЗ-ТАКАЧ

организатор: Музеј
изложено: 16 експоната
одржана од 24. маја до 16. јуна 1978. године

20.

ПОРЦЕЛАНСКЕ ШОЉЕ

организатор: Музеј
изложено: 78 експоната
одржана од 25. маја до 18. јуна 1978. године

21.
ТАПИСЕРИЈЕ МИРЈАНЕ МОРАЧЕ

организатор: аутор
изложено: 8 експоната
одржана од 11. до 21. маја 1978. године

22.
ФОТОГРАФИЈЕ
ДУШАНА АРАНЂЕЛОВИЋА

организатор: аутор
изложено: 20 експоната
одржана од 11. до 21. маја 1978. године

23.
ОГЛАСИ У СТАРОЈ СРПСКОЈ ШТАМПИ

организатор: Музеј и лист „Политика"
изложено: 316 експоната
одржана од 22. јуна до 18. јула
1978. године

24.
ОРУЖЈЕ ИЗ ЗБИРКИ БОГДАНОВИЋ-
-ЗОРОЈЕ

организатор: аутори
изложено: 110 експоната
одржана од 6. до 23. септембра
1978. године

25.
XV ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

организатор: Музеј
изложено: 160 експоната
одржана од 17. октобра до 5. новембра
1978. године

26.
V САЛОН АРХИТЕКТУРЕ '78

организатор: Музеј и СИЗ Салона
архитектуре
изложено: 200 експоната
одржана од 26. децембра до 10. јануара
1979. године

27.
МОДЕРНА АМЕРИЧКА АРХИТЕКТУРА

организатор: Музеј, Уметнички павиљон
„Цвијета Зузорић"
и Америчка амбасада у Београду
изложено: 49 експоната
одржана од 16. јануара до 4. фебруара
1979. године

28.
ШВАЈЦАРСКА ТАПИСЕРИЈА —
САВРЕМЕНИ УМЕТНИЦИ

организатор: Музеј и Уметнички павиљон
„Цвијета Зузорић"
изложено: 36 експоната
одржана од 16. јануара до 4. фебруара
1979. године

29.
ШВАЈЦАРСКА ФОТОГРАФИЈА
ОД 1840 ДО ДАНАС

организатор: Музеј
изложено: 626 експоната
одржана од 17. јула до 20. августа
1979. године

30.
БРИТАНСКИ ПЛАКАТ 1890—1978.

организатор: Музеј и Републички СИЗ
за међународну научну, културно-
-просветну и техничку сарадњу
изложено: 92 експоната
одржана од 30. августа до 1. октобра
1979. године

31.
САВРЕМЕНА КЕРАМИКА У СРБИЈИ

организатор: Музеј
изложено: 533 експоната
одржана од 30. августа до 10. октобра
1979. године

32.
САВРЕМЕНА ПРИМЕЊЕНА
УМЕТНОСТ ЕГИПТА

организатор: Музеј и Амбасада Египта
у Београду
изложено: 136 експоната
одржана од 3. до 9. октобра 1979. године

33.
IV СВЕТСКА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ
— ДЕЦА ОВОГ СВЕТА

организатор: Музеј и Информативни
центар СР Немачке
изложено: 515 експоната
одржана од 15. октобра до 4. новембра
1979. године

34.
XVI ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

организатор: Музеј
изложено: 211 експоната
одржана од 18. октобра до 18. новембра 1979. године

35.
ЉУБИНКО ЈОВАНОВИЋ — ПОРЦЕЛАН У ФУНКЦИЈИ РАДА И ОДМОРА

организатор: Музеј и Фабрика порцелана Зајечар
изложено: 500 експоната
одржана од 25. октобра до 10. новембра 1979. године

36.
СИМПОЗИЈУМ ОБЛИКОВАЊА СТАКЛА

организатор: Музеј и Српска фабрика стакла Параћин
изложено: 500 експоната
одржана од 22. новембра до 9. децембра 1979. године

37.
ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ КГ ССРН БЕОГРАДА

организатор: Музеј и ГК ССРН Београда
изложено: 26 експоната
одржана од 27. новембра до 9. децембра 1979. године

38.
ИЛУСТРАЦИЈЕ ИДЕ ЋИРИЋ

организатор: Музеј
изложено: 90 експоната
одржана од 7. новембра до 7. децембра 1979. године

39.
СЦЕНОГРАФИЈА ВЕЉКА ДЕСПОТОВИЋА

организатор: Музеј
изложено: 100 експоната
одржана од 12. новембра до 7. децембра 1979. године

40.
САТОВИ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА И ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦИЈА

организатор: Музеј
изложено: 121. експонат
одржана од 7. децембра до 6. јануара 1980. године

41.
СТАКЛО И МЕТАЛ ТОМЕТА АНДРЕЕВСКОГ

организатор: Музеј
изложено: 141 експонат
одржана од 12. децембра до 6. јануара 1980. године

42.
НЕМАЧКИ ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН

организатор: Музеј и Информативни центар СР Немачке
изложено: 35 експоната
одржана од 3. до 7. децембра 1979. године

43.
VI САЛОН АРХИТЕКТУРЕ

организатор: Музеј и СИЗ Салона архитектуре
изложено: 163 експоната
одржана од 11. децембра до 2. јануара 1980. године

44.
СЛИКАНИ ТЕКСТИЛ АНЂЕЛКЕ СЛИЈЕПЧЕВИЋ

организатор: Музеј
изложено: 40 експоната
одржана од 9. до 31. јануара 1980. године

45.
ФОТОГРАФИЈЕ ДРАГОЉУБА КАЖИЋА, БРАНИСЛАВА НИКОЛИЋА И БРАНИМИРА КАРАНОВИЋА

организатор: Музеј
изложено: 75 експоната
одржана од 9. до 31. јануара 1980. године

46.
ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН У СР НЕМАЧКОЈ

организатор: Музеј и Информативни центар СР Немачке
изложено: 325 експоната
одржана од 6. фебруара до 2. марта 1980. године

47.
МИНИЈАТУРЕ У КОШТИЦИ БАДЕМА (СИНИША ПАЈИЋ)

организатор: Студио Б Радио Београда и Музеј
изложено: 74 експоната
одржана од 6. до 30. марта 1980. године

48.

ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ ТВ ДНЕВНИКА ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД

организатор: Телевизија Београд и Музеј
изложено: 57 експоната
одржана од 6. до 16. марта 1980. године

49.

ЖЕНА У СТАРОЈ ФОТОГРАФИЈИ

организатор: Музеј
изложено: 102 експоната
одржана од 6. до 30. марта 1980. године

50.

ГРАФИЧКИ АНТИДИЗАЈН БОЛЕТА МИЛОРАДОВИЋА

организатор: Музеј
изложено: 254 експоната
одржана од 19. марта до 3. априла 1980. године

51.

ТАПИСЕРИЈЕ АНИТЕ ТОМЉАНОВИЋ

организатор: аутор
изложено: 16 експоната
одржана: од 2. до 21. априла 1980. године

52.

ИЗЛОЖБА О ИЗЛОЖБАМА АРХ. БРАНКА ПЕШИЋА

организатор: Музеј
изложено: 150 експоната
одржана од 8. до 20. априла 1980. године

53.

ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ ИВАНА РАБУЗИНА

организатор: аутор и Музеј
изложено: 158 експоната
одржана од 23. априла до 11. маја 1980. године

54.

ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ ГК ССРН БЕОГРАДА

организатор: ГК ССРН Београда и Музеј
изложено: 51 експонат
одржана од 23. априла до 11. маја 1980. године

55.

ЈАСНА ПЕТРОВИЋ: ИЗЛОЖБА СКИЦА И КОСТИМА

организатор: аутор
изложено: 34 експоната
одржана од 29. априла до 11. маја 1980. године

56.

ТКАНИ ТЕКСТИЛ У ЕНТЕРИЈЕРУ БРАНКЕ БОРОЈЕВИЋ-ЂОКИЋ

организатор: Музеј
изложено: 40 експоната
одржана од 14. маја до 1. јуна 1980. године

57.

ДИЗАЈН КОНРАДА МИЛЕНКОВИЋА

организатор: аутор
изложено: 77 експоната
одржана од 14. маја до 1. јуна 1980. године

58.

РАЗИГРАНИ ОБРИСИ БОШКА БОРОСА

организатор: аутор
изложено: 75 експоната
одржана од 4. до 15. јуна 1980. године

59.

ПРОДАЈНА ИЗЛОЖБА ПОСТЕРА

организатор: НИШРО „Дневник“ и Музеј
изложено: 80 експоната
одржана од 4. до 15. јуна 1980. године

60.

ФОТОГРАФИЈА ФОТО КЛУБА „СТИВ НАУМОВ“

организатор: аутори
изложено: 67 експоната
одржана од 17. јуна до 29. јула 1980. године

61.

ГРАФИЧКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ АЛЕКСАНДРА ПАЈВАНЧИЋА-ALEX-а

организатор: Музеј
изложено: 200 експоната
одржана од 4. до 20. јуна 1980. године

62.
КЕРАМИКА ЉУБИШЕ МИШИЋА

организатор: Музеј
изложено: 200 експоната
одржана од 18. јуна до 10. јула
1980. године

63.
ФОТОГРАФИЈЕ НИКОЛЕ БЕЛАЈЧИЋА

организатор: аутор
изложено: 30 експоната
одржана од 2. до 10. јула 1980. године

64.
IV ЈУГОСЛОВЕНСКИ ТРИЈЕНАЛЕ КЕРАМИКЕ

организатор: Музеј и Ликовни сусрети Суботица
изложено: 285 експоната
одржана од 31. јула до 8. септембра
1980. године

65.
YUFIL — UNESCO '80

организатор: Музеј и Савез филателиста Србије
изложено: 1 100 експоната
одржана од 24. септембра до 26. октобра
1981. године

66.
ЕНГЛЕСКО СРЕБРО

организатор: Музеј, Британски савет и Савезни и Републички завод за међународну научну, културно-просветну и техничку сарадњу
изложено: 172 експоната
одржана од 24. септембра до 26. октобра
1980. године

67.
ПОЉСКА УМЕТНИЧКА ТКАНИНА ОД XVIII ВЕКА ДО ДАНАС

организатор: Музеј, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић" и Републички СИЗ за међународну, културно-просветну и техничку сарадњу
изложено: 40 експоната
одржана од 25. септембра до 14. октобра
1980. године

68.
ГРАДСКА НОШЊА У СРБИЈИ ТОКОМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

организатор: Музеј
изложено: 490 експоната
одржана од 6. новембра до 20. децембра
1980. године

69.
XVII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

организатор: Музеј
изложено: 163 експоната
одржана од 15. октобра до 23. новембра
1980. године

70.
ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА '80

организатор: УЛУПУДС
изложено: 120 експоната
одржана од 25. децембра до 10. јануара
1981. године

71.
VII САЛОН АРХИТЕКТУРЕ

организатор: СИЗ Салона архитектуре и Музеј
изложено: 321 експонат
одржана од 14. јануара до 22. фебруара
1981. године

72.
ВИЗУЕЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ АРХ. РАДОМИРА ВУКОВИЋА

организатор: Музеј
изложено: 80 експоната
одржана од 13. марта до 21. априла
1981. године

73.
ГРАФИКА БРАНКА МИЉУША

организатор: Музеј
изложено: 158 експоната
одржана од 7. до 25. априла 1981. године

74.
КАРИКАТУРА — ЦРТАНИ ФИЛМ ЗОРАНА ЈОВАНОВИЋА

организатор: Музеј
изложено: 138 експоната
одржана од 28. априла до 17. маја
1981. године

75.
БРИТАНСКА ФОТОГРАФИЈА
ОД 1860—1977

организатор: Британски савет и Музеј
изложено: 149 експоната
одржана од 19. до 26. маја 1981. године

76.
ПРСЛУЦИ ОД КОЖЕ И РЕПТИЛА
ЉИЉАНЕ ЛЕЖИМИРАЦ

организатор: аутор
изложено: 50 експоната
одржана од 21. до 28. маја 1981. године

77.
ДИЗАЈН СТАКЛА ДРАГАНА ДРОБЊАКА

организатор: Музеј
изложено: 282 експоната
одржана од 11. јуна до 19. јула
1981. године

78.
ПОРОДИЧНА КУЋА У НИЗУ

организатор: СИЗ Салона архитектуре
изложено: 156 експоната
одржана од 30. јуна до 9. јула 1981. године

79.
ARHITEKTURA IN BESEDA

организатор: Музеј и Друштво архитеката
Љубљане
изложено: 70 експоната
одржана од 17. септембра до 3. октобра
1981. године

80.
ДИЗАЈН H. TH. BAUMANN-a

организатор: Музеј и Информативни центар
СР Немачке
изложено: 872 експоната
одржана од 8. до 25. октобра 1981. године

81.
XVIII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

организатор: Музеј
изложено: 200 експоната
одржана од 15. октобра до 15. новембра
1981. године

*В. ИЛИЋ — М. ТОДИЋ*

# Преглед издања Музеја примењене уметности у Београду 1976–1981.

RÉPERTOIRE BIBLIOGRAPHIQUE DES PUBLICATIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BEOGRAD 1976—1981

У Зборницима Музеја примењене уметности 16—17 (1972—1973) и 19—20 (1975—1976) дат је преглед издања Музеја примењене уметности од 1951. до 1975. године. Овај наставак обухвата публикације издате у периоду од 1976. до 1981. године, класификоване, уз неке промене (спојене групе III и IV, отворене подгрупе за каталоге изложби Тријенала керамике и нову периодичну публикацију Архитека), по већ устаљеном систему.

## II КАТАЛОЗИ ЗБИРКИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ CATALOGUES DES COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

5. PORCELANSKE ŠOLJE IZ MUZEJSKE ZBIRKE 1730—1850. Ruža Drecun. (Uređivački odbor: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Zagorka Janc, Mirjana Jevrić. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Jezička redakcija: Vera Stojić. Prevod na nemački: Vera Stojić. Fotografija: dr Mile Đorđević. Dizajn: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1976. Str. [110] sa XIV tabli znakova i 75 (15 + 60) reprodukcija. 24 × 19 cm.

Muzejske zbirke, V.

*Deutscher Titel und Zusammenfassung:* Porzellanschalen aus der Sammlung des Museums (1730—1850).

Са каталошком обрадом предмета и библиографијом.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 80,00

6. КОПТСКЕ ТКАНИНЕ. Добрила Стојановић (Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић, [Одговорни] уредник: др Бојана Радојковић. Рецезенти: Ђорђе Мано-Зиси и др Видосава Недомачки. Лектор српско-хрватског текста: Селма Чоловић. Превод на француски: Мара Кордић. Репродукције: Радомир Живковић. Технички уредник: Бора Јаковљевић). Београд. (Штампа: Графички завод „Гоце Делчев", Скопје). 1980. Стр. 86 + [2] са 13 црно-белих и XXIII репродукција у боји. 22 × 22 cm.

Музејске збирке, VI.

*Titre français et résumé:* Les tissus coptes.

Са каталошком обрадом предмета и библиографијом.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 200,00

## III—IV ПОСЕБНА ИЗДАЊА — СТУДИЈЕ И МОНОГРАФИЈЕ PUBLICATIONS SPÉCIALES — MONOGRAPHIES

6. ИСТОРИЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ КОД СРБА. I том: Средњовековна Србија. (Др Светозар Радојчић: Увод. Носилац научног пројекта: др Бојана Радојковић. Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Загорка Јанц, Јевта Јевтовић, др Бојана Радојковић, др Светозар Радојчић, др Мирјана Ђоровић-Љубинковић, др Верена

Хан. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. Секретар Уређивачког одбора: Јелица Ђурић. Рецензенти: др Марија Бајаловић Хаџи-Пешић, др Ђурђе Бошковић, Ружа Дрецун, др Војислав Ђурић, Загорка Јанц, др Јован Ковачевић, др Војислав Кораћ, др Владимир Мошин, др Бојана Радојковић, др Светозар Радојчић, др Сима Ћирковић, др Мирјана Ћоровић-Љубинковић, др Верена Хан. Резиме на српскохрватском: Јелица Ђурић. Лектор: Вера Стојић. Превео на енглески: Александар Петровић. Фотодокументација: Војвођански музеј, Нови Сад; Галерија фресака Народног музеја, Београд; Градски музеј, Сомбор; Етнолошки музеј, Скопље; Завод за заштиту споменика културе, Краљево; Музеј примењене уметности, Београд; Народна библиотека, Београд; Народни музеј, Београд; Народни музеј, Крагујевац; Народни музеј, Крушевац; Национална библиотека, Беч; Републички завод за заштиту споменика културе СРС, Београд. Фотографије: П. Аличев, М. Аранђеловић, М. Богдановић, И. Гидали, Т. Дабац, Б. Дебељковић, М. Дедић, др В. Ђурић, Р. Живковић, др. В. Јовановић, др В. Кораћ, Б. Лукић, мр О. Марковић-Кандић, С. Меденица, др С. Павловић, В. Савић, др Г. Суботић, Д. Тасић, Снимци у боји: М. Радошевић, Д. Тасић. Цртежи: З. Јанц, В. Станчић, Љ. Стојановић. Корице: Богдан Кршић. Графички уредник: Совра Барачковић). Београд. (Коректура и штампа: Београдски издавачко-графички завод). 1977. Стр. 413 + [3] са 417 илустрација [и] VI табли + [8] репродукција у боји + [2] интерпониране унутрашње корице + заштитне корице. 35 × 24,5 cm.

*English title:* History of the Applied Arts with Serbs. Volume I: Serbia in the Middle Ages; Contents; Introduction; Summary and Lists of illustrations.

Издавање ове књиге омогућено је средствима Републичке заједнице науке Србије и Републичке заједнице културе Србије.

Тираж/Tirage: Дин. 800,00

*Садржај — Contents*



7. SITNA PLASTIKA U STAROJ SRPSKOJ UMETNOSTI. [Dr] Bojana Radojković. (Urednik: Milka Janković. Recenzenti: dr Svetozar Radojčić, Zagorka Janc. Lektor srpskohrvatskog teksta: Dragica Stojanov. Prevod na francuski jezik: Mara Kordić. Redakcija francuskog prevoda: Suzy-France

Haviland. Fotografije crno-bele: Branislav Nikolić, Dušan Tasić, Radomir Živković, Branibor Debeljković, Jovan Marić, Dragoljub Kažić. Fotografije u boji: Branislav Nikolić. Likovna oprema: Slobodan Mašić. Tehnički urednik: Branka Đorđević). Beograd. Izdavački zavod »Jugoslavija« [i] Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: Beogradski izdavačko-grafički zavod). 1977. Str. 122 + [2] sa 78 crno-belih reprodukcija + IV reprodukcije u boji + [2] interponirana lista. 24 × 22,5 cm.

Tvrdi povez.

*Titre français et text:* Les objets sculptés d'art mineur en Serbie ancienne.

Са комплексним легендама уз илустрације.

Књига је издата поводом изложбе „Ситна пластика у старој српској уметности", одржане у Музеју примењене уметности 1976—1977. године. — Објављивање ове књиге помогла је Републичка заједница наука Србије.

Тираж/Tirage: 2100 Дин. 250,00

8. STARA SRPSKA FOTOGRAFIJA. Branibor Debeljković. (Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Recenzenti: dr Miodrag Jovanović, Zagorka Janc. Lektor: Vera Stojić. Prevod na francuski: Matilda Stanojević. Fotografije: Muzej grada Beograda, Istorijski muzej Srbije, Vojni muzej JNA, Etnografski muzej, Narodna biblioteka SR Srbije, Istorijski arhiv Beograda, Arhiv SR Srbije, Arhiv SANU, Biblioteka grada Beograda, Muzej primenjene umetnosti, porodica Knez-Milojković, Olga Marinković, Branibor Debeljković, Bata Nenadović, porodica Lukić-Ostojić. Design: arh. Saveta Mašić, arh. Slobodan Mašić. Realizacija: Studio Structure. Tehnički urednik: Tihomir Maksimović). Beograd. (Štamparija: Beogradski izdavačko-grafički zavod). 1977. Str. 61 + [3] + 145 fotografija. 22 × 23 cm.

*Titre français et résumé:* Branibor Debeljković. L'ancienne photographie Serbe.

Ова књига је издата поводом изложбе „Стара српска фотографија", одржане у Музеју примењене уметности 1977. године.

Тираж/Tirage: Распродато/Épuisé

9. ОГЛАСИ У СТАРОЈ СРПСКОЈ ШТАМПИ 1834—1915. Загорка Јанц. (Одговорни уредник: др Гојко Суботић. Рецензенти: др Миодраг Јовановић, др Павле Васић. Лектор: Вера Стојић. Превод на енглески: Александар-Саша Петровић. Огласи објављени у овој књизи: Народна библиотека СР Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић" и Новинско издавачко предузеће „Политика". Цртеж огласа: Драгомир Тодоровић. Дизајн: арх. Савета Машић, арх. Слободан Машић. Реализација: Студио Структуре, Београд. Технички уредник: Тихомир Максимовић). Београд. (Штампарија: Београдски издавачко-графички завод). 1978. Стр. 48 + 188 илустрација. 22 × 23 cm.

*English title and summary:* Advertisements in the Old Serbian Press 1834—1915.

Књига је издата поводом изложбе „Огласи у старој српској штампи 1834—1915", одржане у Музеју примењене уметности 1978. године. Покровитељ изложбе је Новинско издавачко предузеће „Политика".

Тираж/Tirage: Дин. 120,00

## VI КАТАЛОЗИ ИЗЛОЖБИ — CATALOGUES DES EXPOSITIONS

### Б. СТУДИЈСКЕ И ОСТАЛЕ ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — EXPOSITIONS ÉTUDIÉ ET AUTRES EXPOSITIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

23. СИТНА ПЛАСТИКА У СТАРОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ. Водич кроз изложбу. Музеј примењене уметности, Београд. 6. новембар 1976 — 6. јануара 1977. [Др] Бојана Радојковић: [Уводни текст]: Ситна пластика у старој српској уметности. Уређивачки одбор: Загорка Јанц, Јевта Јевтовић, Мирјана Јеврић. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Идејна и техничка поставка изложбе: др Бојана Радојковић). Београд. (Штампа: Србоштампа). 1976. Стр. [16] без илустрација. 22,5 × 16 cm.

Са каталошким пописом експоната.

Тираж/Tirage: Дин. 5,00

24. SAVREMENA KERAMIKA U SRBIJI. Katalog izložbe. Svetlana Isaković. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Juni — septembar 1979. (Gojko Subotić: [Uvod]. Redakcija: dr Gojko Subotić, dr Bojana Radojković, Mirjana Jevrić, Zagorka Janc. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Idejna postavka Izložbe: Svetlana Isaković, Radomir Vuković. Prevod: Aleksandar Saša Petrović.

Fotografije: Dragan Daničić. Dizajn: Aleksandar Pajvančić Alex). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1979. Str. [86] + [242] reprodukcije + korice na preklop. 22 × 22 cm.

*English text:* Modern Art of Pottery in Serbia.

Са биографским и библиографским подацима о уметницима и каталошким пописом експоната.

Штампање каталога омогућено је средствима Самоуправне интересне заједнице културе Београда и Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу, Нови Сад.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 200,00

25. ГРАДСКА НОШЊА У СРБИЈИ ТОКОМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА. Добрила Стојановић. Музеј примењене уметности, Београд. Новембар—децембар 1980. (Бојана Радојковић: Предговор. Редакција: Загорка Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић, др Бојана Радојковић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Аутор изложбе: Добрила Стојановић. Помоћ на реализацији изложбе: Милена Витковић. Аранжери: Драгољуб Станковић, Борислав Давинић. Конзервација: Ђорђина Габричевић, Верослава Хаџи Ристић, Мирјана Андрејевић, Душица Николић, Зора Јовановић, Душанка Драгићевић. Предмете за излагање уступили: Историјски музеј Србије, Београд; Етнографски музеј, Београд; Музеј града Београда, Београд; Музеј Српске православне цркве, Београд; Народни музеј, Крагујевац; Народни музеј, Краљево; Народни музеј, Крушевац; Завичајни музеј, Титово Ужице; Народни музеј, Врање; Народни музеј, Лесковац; Народни музеј, Ниш; Музеј Понишавља, Пирот; Матична библиотека — музејска збирка, Књажевац; Музеј Крајине, Неготин. Језички редактор: Селма Чоловић. Превод на француски: Ђуро Мисирача. Фотографије: Радомир Живковић. Обликовање каталога и плаката: Александар Пајванчић Алекс, Растко Ћирић). Београд. (Штампа: Школа за индустријско обликовање, Београд). 1980. Стр. [132] са [8] илустрација + [84] табле са 211 репродукција + [2] интерпонирана листа + корице на преклоп + прилог. 22,5 × 23 cm.

*Titre français et résumé:* Les costumes citadins en Serbie au cours du XIX siècle et au début du XX.

Са каталошким описом експоната. — Прилог садржи исправке штампарских грешака у тексту.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 250,00

26. ПОВЕЗИВАЧИ СРПСКИХ КЊИГА. Загорка Јанц. Музеј примењене уметности и Народна библиотека Србије, Београд. Новембар—децембар 1981. (Редакција: Загорка Јанц, Светлана Исаковић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Аутор изложбе: Загорка Јанц. Изложба је организована у сарадњи са Народном библиотеком СР Србије. Резиме и допуна регистра мајстора: мр Миланка Тодић. Помоћ на реализацији изложбе: мр Миланка Тодић. Конзервација повеза: Мирјана Андрејевић. Предмете за излагање уступили: Народна библиотека СР Србије, Београд; Музеј града Београда, Београд; Музеј Вука и Доситеја, Београд; Педагошки музеј, Београд; Музеј Српске православне цркве, Београд; Патријаршијска библиотека, Београд; Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", Београд; Војвођански музеј, Нови Сад; Богдан Станојев, Нови Сад; Јанко Хркаловић, Београд; Милан Вуковић, Београд; Слободан Петковић, Београд. Језички редактор: Селма Чоловић. Превод на енглески: Вера Глигоријевић. Коректор: мр Мирко Јанц. Фотографије: Бранко Рубињони: колор. Радомир Живковић, Душан Маровић. Обликовање каталога и плаката: Александар Пајванчић-Алекс). Београд. (Штампа: Школа за индустријско обликовање, Београд). 1981. Стр. (65) + (56) табли са 76 репродукција од којих је [6] у боји + [1] интерпонирани заштитни лист. 22 × 23 cm.

*English title, summary and contents:* Binders of Serbian Books.

Са регистром мајстора и каталошким описом експоната.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 250,00

27. СРПСКО ЗЛАТАРСТВО. Народни музеј, Крагујевац [и] Музеј примењене уметности, Београд. Новембар—децембар 1981. (Концепција изложбе и уводни текст: др Бојана Радојковић. Реализација изложбе и каталошки део: Душан Миловановић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Уређивачки одбор: Светлана Исаковић, Загорка Јанц, Добрила Стојановић. Чишћење и конзервација предмета: Мирјана Андрејевић. Језички редактор: Селма Чоловић. Коректор: мр Мирко Јанц. Црно-беле фотографије: Радомир Живковић. Фотографије у боји: Јован Грујић. Обликовање каталога и плаката: Александар Пајванчић-Алекс). Београд. Музеј примењене уметности. (Штампа: Школа за индустријско обликовање, Београд). 1981. Стр. 46 + [4] + [34] табле са 84 црно-белих и 6 репродукција у боји. 22 × 23 cm.

Са каталошким описом експоната и списком институција којима се, за помоћ у реализовању изложбе и штампању каталога, Музеј захваљује.

Ова изложба одржана је у Лондону у Викторија и Алберт музеју јула 1981. са каталогом под називом „Masterpieces Serbian Goldsmiths Work, 13th — 18th Century", London 1981; у Прагу у Народном музеју септембра 1981. са каталогом „Srbské zlato".

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 250,00

## В. ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У ИНОСТРАНСТВУ EXPOSITIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS A L'ÉTRANGER

2. SOUČASNÁ JUGOSLÁVSKÁ TAPISÉRIE, KERAMIKA A SKLO. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Prosinec 1977 — leden 1978. (Mr Mirjana Teofanović: [Text]. Výstavu pořádájí: Velvyslanectví Socialistické federativní republiky Jugoslávie, Svazový ústav pro mezinárodní vědeckou, kulturně osvětovou a technickou spolupráci, Uměleckoprůmyslově muzeum v Bělehradě, Ministerstvo kultury Česke socialistické republiky, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Výstavu připravila: mr Mirjana Teofanovićevá, odborná pracovnice Uměleckoprůmyslového muzea v Bělehradě). Beograd. Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: BIGZ, Beograd), 1977. Str. [24] sa [10] reprodukcija. 23,5 × 20,5 cm.

Са биографијама уметника и каталошким пописом експоната.

Тираж/Tirage: Дин. —

3. DIE ALTE SERBISCHE PHOTOGRAPHIE. Branibor Debeljković. (Redaktion: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić-Lazarević, dr Bojana Radojković. Verantwortlicher Redakteur: dr Bojana Radojković. Übersetzung: Vera Stojić. Graphische Gestaltung und Photos: Branibor Debeljković. Einband und Technische Gestaltung: Ivanka Mesner). Beograd. Museum für angewandte Kunst. (Druck: Foto-savez Jugoslavije, Beograd). 1980. Str. 23 + [5] + [40] tabli sa 72 reprodukcije. 22 × 16 cm.

Каталог је издат поводом изложбе коју су Бранибор Дебељковић и Загорка Јанц поставили у Немачкој.

Тираж/Tirage: Дин. ——

## Г. ИЗЛОЖБЕ САЛОНА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — EXPOSITIONS DU SALON DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIEFS

33. MILAN PAVIĆ. IZLOŽBA FOTOGRAFIJE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Januar 1976. (Josip Depolo: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović i Svetlana Isaković. Prevodilac: Ante Novak. Fotografija autora: Branimir Baković. Dizajn Kataloga: Mitja Koman. Dizajn plakata: Ivica Stančič i Branimir Baković). Beograd. (Štampa: Grafički zavod Hrvatske, Zagreb). 1976. Str. [24] sa [14] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 22 × 22 cm.

*English title and text:* Milan Pavić. Exhibition of camera art.

Изложба је одржана поводом 40-годишњице новинарско-фотографског рада.
Са пописом експоната, биографијом уметника и библиографијом.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 10,00

34. BATA KNEŽEVIĆ. TOMAŽ KRŽIŠNIK. PRIMENJENA GRAFIKA — VIZUALNE KOMUNIKACIJE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. 9. III — 30. III [1976]. (Stana Bernik [i] Rajko Đurić: [Uvodni tekstovi]. Odgovorni urednici: Blaž Ogorevc, Jevta Jevtović. Organizacija izložbe i kataloga u Beogradu: Svetlana Isaković, [dr] Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, [mr] Mirjana Teofanović. Organizacija izložbe i kataloga u Ljubljani: Taja Vidmar-Brejc, Matjaž Hanžek, Blaž Ogorevc. Lektor: Vera Stojić. Prevodi: Maja Krulc, Ljubo Slapšak, Nela Trošt. Fotografija: Vladimir Bačlija, Oskar Dolenc, Milan Pajk, Janez Pukšič. Dizajn kataloga: Bata Knežević, Ranko Novak). Ljubljana [i] Beograd. Študentski kulturni centar, Ljubljana u saradnji sa Muzejom primenjene umetnosti, Beograd i Mestnim muzejom, Ljubljana. (Štampa: Tiskarna Slovenija, Ljubljana). [1976]. str. [46] sa [38] crno-belih [i] [12] reprodukcija u boji i [2] fotografije umetnika. 20 × 25 cm.

Упоредни наслов и текст на словеначком језику. —
*English title and text:* Bata Knežević. Tomaž Kržišnik. Applied graphics — Visual communication.

Са биографским и библиографским подацима о уметницима.

Тираж/Tirage: 1500

Распродато/Épuisé

35.KOSTA ĐORĐEVIĆ. IZLOŽBA KERAMIKE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Mart-april 1976. (Svetlana Isaković: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija i katalog izložbe: Svetlana Isaković i mr Mirjana Teofanović. Lektor: Vera Stojić. Prevodilac: Aleksandar Petrović. Dizajn: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). 1976. Str. [20] sa [11] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Kosta Đorđević. Exhibition of ceramics.

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.
Тираж/Tirage: 500 Дин. 20,00

36. GORDANA GLID. IZLOŽBA TAPISERIJA I TEKSTILA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Maj 1976. (Pavle Vasić: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović i Svetlana Isaković. Prevodilac: Nela Trošt Maciev. Fotografija: dr Mile Đorđević. Dizajn: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1976. Str. [22] sa [11] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Gordana Glid. Exhibition of tapestry and textile.

Са каталошким пописом експоната и биографским и библиографским подацима о уметнику.

37. ŽIVOJIN KOVAČEVIĆ. IZLOŽBA ILUSTRACIJE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Novembar 1976. (Mila Rajković: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Zagorka Janc, Mirjana Jevrić. Odgovorni urednik. Jevta Jevtović. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović i Svetlana Isaković. Prevodilac: Aleksandar Petrović. Fotografija: Žika Miloševski. Dizajn: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1976. Str. [34] sa [15] ilustracija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Živojin Kovačević. Exhibition of illustration.

Са каталошким подацима о експонатима и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 10,00

38. MIOMIR DENIĆ. SCENOGRAFIJA. RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. April-maj 1977. (Olga Milanović: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: dr Bojana Radojković, Zagorka Janc, Mirjana Jevrić. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Koncepcija i postavka izložbe: arh. Branko Pešić i Miomir Denić. Makete izvodili: Vlada Begović, Toma Miljković, Saša Nikolić i Zoran Topuzović. Fotografije: Milan Begović, Steva Bogdanović, Miroslav Krstić, Zoran Miler i Hristofor Nastasić. Prevod: Nela Trošt. Dizajn: Boris Maciev. Tehničke usluge: Stolarska radionica Muzeja primenjene umetnosti). Beograd. (Štampa: Srboštampa). 1977. Str. [22] sa [12] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 21 cm.

*English title and text:* Miomir Denić. Retrospective exhibition of stage design.

Са каталошким пописом експоната, биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 10,00

39. TOMISLAV PETERNEK. IZLOŽBA FOTOGRAFIJE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1977. (Đorđe Kadijević: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Zaga Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela Trošt. Dizajn kataloga: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1977. Str. [24] sa [10] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Tomislav Peternek. Exhibition of camera art.

Са пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 650

Распродато/Épuisé

40. MARKO KRSMANOVIĆ. IZLOŽBA ILUSTRACIJE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1977. (Zoran Pavlović: [Uvodni tekst]. Rređivački odbor: Zaga Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela Trošt. Dizajn kataloga. Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1977. Str. [22] sa [9] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 22 cm.

*English title and text:* Marko Krsmanović. Exhibition of illustration.

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 10,00

41. DOBRILO NIKOLIĆ. IZLOŽBA GRAFIČKOG DIZAJNA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Decembar 1977 — januar 1978. (Miro Glavurtić: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Zaga Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović i Svetlana Isaković. Prevod i lektura: Aleksandar Petrović. Dizajn kataloga: Dobrilo Nikolić. Fotografija: Tomislav Bogdanović). Beograd. (Štampa: Beogradski izdavačko--grafički zavod). 1977. Str. [24] sa [8] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika + [12] tabli sa [11] reprodukcija. 24 × 22 cm.

*English title and text:* Dobrilo Nikolić, Exhibition of Graphic Design.

Са каталошким пописом експоната и основним биографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 30,00

42. DUŠAN PETRIČIĆ. IZLOŽBA KARIKATURA I ILUSTRACIJA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Mart 1978. (Bogdan Tirnanić: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Zaga Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Aleksandar Petrović. Dizajn kataloga: Dušan Petričić). Beograd. (Štampa: BIGZ). 1978. Str. [46] sa [14] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 23 × 10,5 cm.

*English title and text:* Dušan Petričić.
Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.
Exhibition of cartoons and illustration.

Тираж/Tirage: 1000
Распродато/Épuisé

43. BORIVOJ DEDIĆ. IZLOŽBA KERAMIKE. Salon Muzeja primenjene umetnosti, April 1978. (Miroslav Mušić: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković, dr Gojko Subotić. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela Trošt Maciev. Dizajn kataloga: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1978. Str. [20] sa [8] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*Enghish title and text:* Borivoj Dedić. Exhibition of ceramics.

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 10,00

44. MARIJA SARAZ TAKAČ. IZLOŽBA TAPISERIJE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Juni 1978; Kulturno-propagandni centar, Vrnjačka Banja: Narodni muzej, Kruševac. (Zoran Markuš: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković, dr Gojko Subotić. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod na engleski: Aleksandar Petrović. Fotografija: dr Miodrag Đorđević. Tehnički urednik: Miloje Drinjaković). Beograd. (Štampa: BIGZ). 1978. Str. [22] sa [10] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 23,4 × 21 cm.

*English title and text:* Marija Saraz Takač. Arts exhibition of tapestry.

Са каталошким пописом експоната и биографско-библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 800 Дин. 10,00

45. ИДА ЋИРИЋ. ИЗЛОЖБА ИЛУСТРАЦИЈА. Салон Музеја примењене уметности. Новембар 1979. (Света Лукић [и] Богдан Кршић: [Уводни текстови]. Уређивачки одбор: Загорка Јанц, Мирјана Јеврић, др Бојана Радојковић, др Гојко Суботић. Одговорни уредник: др Гојко Суботић. Организација изложбе и каталога: мр Мирјана Теофановић. Превод: Александар Петровић. Фотографија: Драгољуб Кажић. Графичка опрема: Ида Ћирић). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1979. Стр. [24] са [11] репродукција и [1] фотографијом уметника. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Ida Ćirić. Exhibition of illustrations.

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 700 Дин. 20,00

46. SCENOGRAFIJE VELJKO DESPOTOVIĆ. Izložba scenografije. Salon Muzeja primenjene umetnosti. [12. novembar — 7. decembar] 1979. (Vlastimir Gavrik: [Uvodni tekst]: Scenografija. Redakcija: Zaga Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković, dr Gojko Subotić. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Organizacija izložbe i kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Aleksandar Petrović. Tehnički urednik, design i plakat: arh. Nemanja Petrović). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1979. Str. [50] sa [2] fotografije umetnika + [24] table sa 67 reprodukcija. 22 × 22 cm.

*English title and text:* Veljko Despotović. Exhibition of film set-design.

Са пописом репродукција и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 700 Дин. 120,00

47. TOME ANDREEVSKI. IZLOŽBA STAKLA I METALA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Decembar 1979. (Paskal Gilevski: [Uvodni tekst]: Tome Andreevski ili susret estetskog i utilitarnog. Uređivački odbor: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela Trošt Maciev. Dizajn: Aleksandar Pajvančić Alex). Beograd. (Štampa: GIRO Srboštampa, Beograd). 1979. Str. [16] sa [9] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Tome Andreevski. Exhibition of glass and metal.

Са католошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 10,00

48. АНЂЕЛКА СЛИЈЕПЧЕВИЋ. ИЗЛОЖБА СЛИКАНОГ ТЕКСТИЛА. Салон Музеја примењене уметности. Јануар 1980. (Душан Ристић: [Уводни текст]: Завесе Анђелке Слијепчевић. Редакција: Загорка

*English title:* Exhibition of graphic design. Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић, др Бојана Радојковић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Организација изложбе и редакција каталога: Милена Витковић. Превод: Иванка Марковић и Зорица Хаџи-Видојковић. Фотографија: Драгољуб Кажић и Ђорђе Зоркић. Графичка опрема: Богдан Кршић и Совра Барачковић). Београд. (Штампа: БИГЗ, Београд). 1980. Стр. [16] са [7] цртежа + [8] табли са [8] репродукција + корице на преклоп са [1] фотографијом уметника. 24 × 20 cm.

*Titre français et résumé:* Anđelka Slijepčević. L'exposition du tissu peint.

Са каталошким пописом експоната, биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 700 Дин. 30,00

49. DRAGOLJUB KAŽIĆ. BRANISLAV NIKOLIĆ. BRANIMIR KARANOVIĆ. FOTOGRAFIJA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Januar 1980. (Oto Bihalji-Merin: [Uvodni tekst]: Tri oka kamere. Uređivački odbor: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić-Lazarević. dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: Dragan Bulatović. Prevod: Nikola Čatipović. Dizajn: arh. Nikola Mašić. Tehnički urednik. Ratomir Radović). Beograd. (Štampa: GIRO Srboštampa, Beograd). 1980. Str. [24] sa [16] reprodukcija i grupnom fotografijom autora na prednjoj korici. 24 × 20,5 cm.

*English text:* Three eyes of the camera.

Са пописом експоната и биографским подацима о уметницима.

Тираж/Tirage: 500

Распродато/Épuisé

50. BOLE MILORADOVIĆ. IZLOŽBA KNJIGA I PLAKATA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Mart 1980. (Milanka Todić: [Uvodni tekst). Uređivački odbor: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: Dragan Bulatović. Prevod: Nela Trošt Maciev). Beograd. (Štampa: OOUR štamparija »Slobodan Jović«, Beograd). 1980. Str. [16] sa [16] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Bole Miloradović. Exhibition of books and posters.

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 20,00

51. BRANKO PEŠIĆ. IZLOŽBA O IZLOŽBAMA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. April 1980. (Uređivački odbor: Zaga Janc, Mirjana Jevrić, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga. arh. Radomir Vuković, Lektor: Gordana Lončar. Prevod: Nela Trošt Maciev. Fotografija: Jovan Grujić. Oprema [kataloga]: Nenad Čonkić). Beograd. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1980. Str. [14] sa [1] fotografijom umetnika + [10] tabli sa [10] reprodukcija. 21 × 21 cm.

*English title and text:* Branko Pešić. Exhibition of exhibitions.

Садржи део разговора о изложбеној и сајамској архитектури Бранка Пешића поводом Изложбе о изложбама. (Разговор водили: Никола Кусовац, Зоран Маневић и Бранко Пешић, 2. марта 1980).

Са каталошким пописом експоната, биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 20,00

52. БРАНКА БОРОЈЕВИЋ-ЦОКИЋ. ТКАНИ ТЕКСТИЛ У ЕНТЕРИЈЕРУ. Салон Музеја примењене уметности. Мај 1980. (Радмила Милосављевић, арх. [Уводни текст]. Редакција: Загорка Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић, др Бојана Радојковић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Организатор изложбе и каталога: мр Мирјана Теофановић. Превод: Нела Трошт-Мациев. Фотографија. др Миодраг Ђорђевић. Дизајн каталога: Новица Коцић). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1980. Стр. [15] са [1] фотографијом уметника + [9] репродукција. 24 × 20,5 cm.

*English text.*

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 30,00

53. GRAFIČKE KOMUNIKACIJE. ALEKSANDAR PAJVANČIĆ ALEX. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Jun 1980; Galerija Likovnog susreta, Subotica. (Oto Bihalji-Merin: [Uvodni tekst]: Semiotika svakodnevnog života. Redakcija: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić-Lazarević, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe: Svetlana Isaković. Prevod: Nela Trošt Maciev. Fotografije: Ika Dimitrijević. Grafička oprema: Aleksandar Pajvančić Alex). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1980. Str. [26] sa [30] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title:* Exhibition of graphic design. Aleksandar Pajvančić Alex and *text:* Semiology of everyday life.

Са каталошким пописом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 600 Дин. 30,00

54. ЉУБИША МИШИЋ. КЕРАМИКА: [Корични наслов]. [Салон] Музеј[а] примењене уметности. 19. 6. — 15. 7. 1980. (Душан Миловановић [и] Бранислав Стајевић: [Уводни текстови]. Уређивачки одбор: Загорка Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић, др Бојана Радојковић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Организација изложбе и каталога: Душан Миловановић. Превод: Нела Трошт Мациев. Графичка опрема каталога: Новица Коцић. Дизајн плаката и избор фотографија: Љубиша Мишић). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1980. Стр. [18] са [10] репродукција и [1] фотографијом уметника. 24 × 20,5 cm.

*English text.*

Са биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 20,00

55. RADOMIR VUKOVIĆ. IZLOŽBA VIZUELNIH KOMUNIKACIJA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. 13. mart 1981. godine — 31. mart 1981. godine. (Zoran Markuš: [Uvodni tekst]. Redakcija: Zaga Janc, Mirjana Jevrić-Lazarević, dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i katalog: Svetlana Isaković. Prevod: Nela Trošt Maciev. Fotografija: Gordan Pomorišac. Oprema kataloga: Radomir Vuković). Beograd. (Ofset i tipoštampa: Srboštampa, Beograd). 1981. Str. [28] sa [14] tabli reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20,5 cm.

*English title and text:* Radomir Vuković. Exhibition of visual communications. — Корични наслов ћирилицом.

Са каталошким пописом експоната, биографским и библиографским подацима уметника и о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 20,00

56. BRANKO MILJUŠ. IZLOŽBA GRAFIKA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. April 1981. (Živojin Turinski: [Uvodni tekst]. Redakcija: dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, Zaga Janc, Svetlana Isaković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i katalog: Svetlana Isaković. Prevod: Nela Trošt Maciev. Oprema kataloga: Mile Grozdanić). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1981. Str. [16] sa [13] reprodukcija + [4] interponirane strane sa [2] reprodukcije i [1] fotografijom umetnika + korice na preklop. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Branko Miljuš. Exhibition of graphic.

Са списком експоната и биографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 30,00

57. BOSILJKA KIĆEVAC. IZLOŽBA ILUSTRACIJA I PRIMENJENE GRAFIKE. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Juni 1981. (Pavle Vasić: [Uvodni tekst]. Sveta Lukić: [Uvodni tekst]: Bosa Kićevac i njena generacija. Redakcija: dr Bojana Radojković, Zagorka Janc, Dobrila Stojanović, Svetlana Isaković. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija i katalog izložbe: Svetlana Isaković. Lektor: Ljiljana Zec. Prevodilac: Nela Trošt Maciev.

Fotografija: Dragan Daničić, Mile Đorđević. Dizajn: Aleksandar Pajvančić-Alex). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1981. Str. [24] sa [12] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika + [8] reprodukcija na koricama. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Bosiljka Kićevac. Exhibition illustrations and graphic design.

Са каталошким пописом експоната, биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 30,00

58. DRAGAN DROBNJAK, IZLOŽBA STAKLA. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Juni 1981. (Zoran Markuš): [Uvodni tekst]. Redakcija: Svetlana Isaković, Zagorka Janc, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela Trošt-Maciev. Fotografija: Nenad Mladenović. Dizajn: Aleksandar Pajvančić-Alex). Beograd. (Štampa: Škola za ind[ustrijsko] oblikovanje, Beograd). Beograd. 1981. Str. [24] sa [16] reprodukcija i [1] fotografijom umetnika. 24 × 20 cm.

*English title and text:* Dragan Drobnjak. Exhibition of glass.

Са каталошким пописом експоната и биографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 700 Дин. 30,00

## Д. ИЗЛОЖБЕ ДЕЧЈЕГ ОКТОБАРСКОГ САЛОНА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ EXPOSITIONS DU SALON D'OCTOBRE DES ARTS DÉCORATIFS-TRAVAUX DES ENFANTS

13. [ТРИНАЕСТИ] XIII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. Од 19. октобра до 14. новембра 1976. ([Вида Илић: Уводни текст]. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Редакција: Јевта Јевтовић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Дизајн, фотографија и плакат: Оливера Гавриловић). Београд. (Штампа: „Радиша Тимотић", Београд). 1976. Стр. [24] са [10] репродукција + прилог. 24 × 17 cm.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 800 Дин. 10,00

14. [ЧЕТРНАЕСТИ] XIV ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. Од 19. октобра до 20. новембра 1977. ([Вида Илић: Уводни текст]. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Редакција: др Бојана Радојковић, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Фотографија: Оливера Гавриловић. Дизајн: Борис Мациев). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1977. Стр. [20] са [9] репродукција у тексту и [1] на корицама + прилог. 24 × 17 cm.

Прилог садржи податке о додељеним награда [1 лист].

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 5,00

15. [ПЕТНАЕСТ] XV ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. Од 17. октобра до 5. новембра 1978. ([Вида Илић: Уводни текст]. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Редакција: др Бојана Радојковић, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић. Одговорни уредник: др Гојко Суботић. Фотографија: Радомир Живковић. Дизајн: Борис Мациев). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1978. Стр. [20] са [11] репродукција у тексту и [1] на корицама + прилог. 24 × 17 cm.

Прилог садржи податке о додељеним наградама ([1 лист].

Тираж/Tirage: 800 Дин. 5,00

16. [ШЕСНАЕСТ] XVI ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. Од 18. октобра до 8. новембра 1979. ([Вида Илић: Уводни текст]. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Редакција: др Бојана Радојковић, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Фотографија: Радомир Живковић. [Дизајн: Радомир Вуковић]). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд), 1979. Стр. [24] са [10] репродукција у тексту и [1] на корицама + прилог. 24 × 17 cm.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 800

Распродато/Épuisé

17. [СЕДАМНАЕСТИ] XVII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. 15. октобар — 23. новембар 1980. [Вида Илић: Уводни текст]. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић-Лазаревић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Поставка изложбе: Душан Миловановић. Фотографије: Радомир Живковић. Дизајн: Иванка Меснер). Београд. (Штампа: РО „Сава Михић", Земун). 1980. Стр. [24] са [15] репродукција у тексту и [1] репродукцијом на корицама + прилог. 24 × 17 cm.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 800 Дин. 10,00

18. [ОСАМНАЕСТИ] XVIII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. 15. октобар — 15. новембар 1981. [Вида Илић: Уводни текст]. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, Загорка Јанц, Светлана Исаковић. Избор радова: Војислава Розић и Вида Илић. Техничка помоћ: Јованка Гајић и Миливоје Радуловић. Фотографије: Радомир Живковић. Дизајн: Иванка Меснер). Београд. (Штампа: РО „Сава Михић", Земун). 1981. Стр. [24] са [16] репродукција у тексту и [1] репродукцијом на корицама + прилог. 24 × 17 cm.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 800 Дин. 10,00

## Ђ. ИЗЛОЖБЕ ИЗ ДРУГИХ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ ИНСТИТУЦИЈА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ EXPOSITIONS DES AUTRES INSTITUTIONS DE YOUGOSLAVIE DANS LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

6. ОДЕЋА ИЗ ЗБИРКЕ ПОКРАЈИНСКОГ МУЗЕЈА У МАРИБОРУ. Музеј примењене уметности, Београд. 6. IV — 4. V 1976. (Организација изложбе: Покрајински музеј, Марибор [и] Музеј примењене уметности, Београд. Проф. др Сергеј Вришер: [Уводни текст]: Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору. Јевта Јевтовић: [Уводна реч]. Редакција: Јевта Јевтовић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Ликовна опрема каталога: Борис Мациев. Клишеа: Покрајински музеј, Марибор). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1976. Стр. [18] са 11 слика. 21 × 22 cm.

Са каталошким пописом експоната.

Тираж/Tirage: Дин. 8,00

7. YUFIL — UNESCO 80. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 24. septembar — 1. novembar 1980. godine. (Dušan Glavonjić: [Uvodni tekst]. Organizacioni odbor izložbe: Prof. dr Jovan Veličković, Vladimir Vujošević, Dušan Glavonjić, Nenad Kilibarda, Jordan Peševski, dr Bojana Radojković, Jovan Reljin. Uređivački odbor: Jovan Veličković, Dušan Glavonjić, Jovan Reljin. Glavni i odgovorni urednik: Jovan Reljin. Tehnički urednik: Tibor Vaci). Beograd. Muzej primenjene umetnosti [i] Filatelističko društvo »Beograd«. (Štampa: Grafički školski centar, Novi Beograd). 1980. Str. [16] sa ilustracijama. 24 × 16,5 cm.

*English text.*

Изложба [коју је припремило Филателистичко друштво „Београд"] је одржана поводом XXI заседања Генералне конференције UNESCO-а у Београду.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 50,00

## Е. ИЗЛОЖБЕ ИЗ ИНОСТРАНСТВА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ EXPOSITIONS DE L'ÉTRANGER DANS LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

7. UMETNIČKE FOTOGRAFIJE NARODNE REPUBLIKE KINE. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 30. 9 — 10. 10. 1977; Dom kulture »Đuro Đaković«, Sarajevo; Galerija moderne umetnosti, Titograd. (Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković). Beograd. Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1977. Str. [8] sa [1] ilustracijom. 24 × 17 cm.

Изложба је организована посредством Савезног завода за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу, Републичког завода за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу СР Србије, Републичког завода за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу СР Босне и Херцеговине, Републичког завода за међународну научну, културну и техничку сарадњу СР Црне Горе и Амбасаде НР Кине.

Тираж/Tirage: 1200

8. UMETNIČKA BRAVARIJA IZ BAVARSKOG NACIONALNOG MUZEJA. Muzej primenjene umetosti. Januar—februar 1978. Narodni muzej, Kruševac. (Bojana Radojković: [Uvodna reč]. [Izložbu pripremio]: Bavarski nacionalni muzej, Minhen. Prevod kataloškog dela: Vera Stojić). Beograd. (Štampa: Škola za industrijko oblikovanje, Beograd). 1978. Str. [18] bez reprodukcija. 21 × 18 cm.

Са каталошким пописом експоната.

Изложба је организована посредством Културног и иформативног центра Савезне Републике Немачке у Београду, а уз помоћ Републичког завода за просветну, културну, техничку и научну сарадњу СР Србије и Самоуправних интересних заједница културе Београда и Крушевца.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 5,00

9. TAPISERIJA I STAKLO U ČEHOSLOVAČKOJ. Milena Lamarova. Muzej primenjene umetnosti. Januar—februar 1978. (Milena Lamarova: [Uvodni tekst], Izložbu priređuje: Ministarstvo kulture Čehoslovačke socijalističke republike, Muzej primenjene umetnosti u Pragu, Savezni zavod za međunarodnu naučnu, prosvetno-kulturnu i tehničku saradnju SFRJ, Republički zavod za međunarodnu naučnu, prosvetno-kulturnu i tehničku saradnju SRS i Muzej primenjene umetnosti u Beogradu). Beograd. (Štampa: BIGZ). 1978. Str. [20] sa [10] reprodukcija. 23,5 × 20,5 cm.

Са каталошким пописом експоната и биографским подацима о уметницима.

Тираж/Tirage: Дин. 20,00

10. SAVREMENA MAĐARSKA PRIMENJENA UMETNOST. Keramika, tekstil, metal. Muzej primenjene umetnosti. 20. februar — 7. mart 1978. godine. (Katalog priredila: Baranji Judit. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Komesari izložbe: Seke Vera, Mirjana Jevrić. Prevod: Lucija Cernić i Marko Milašin. Fotografije: Sabo Mihalj i Var Janoš. Tehnički urednik: Miloje Drinjaković). Beograd. (Štampa BIGZ). 1978. Str. [32] sa [13] reprodukcija + prilog. 23,5 × 20,5 cm.
Naslov originala: Mai Magyar iparmüvészet. textil, keramika, ötvösség.

Са каталошким пописом експоната и биографским подацима о уметницима. — Прилог садржи исправке погрешних података у каталогу.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 20,00

11. POLITIČKI PLAKAT NEMAČKE DEMOKRATSKE REPUBLIKE. [Korični naslov]. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 16. mart — 2. april 1978. godine. (Dr Helmut Radenmaher: [Uvodni tekst]. Organizatori izložbe: Centar za umetničke izložbe Nemačke Demokratske Republike, Berlin [i] Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Komesari izložbe: dr Helmut Radenmaher, naučni saradnik Muzeja za nemačku istoriju [i] Dobrila Stojanović, muzejski savetnik, Prevod: Vera Stojić. Tehnički urednik: Miloje Drinjaković). Beograd. (Štampa: BIGZ). 1978. Str. [20] sa [7] reprodukcija. 23,5 × 20,5 cm.

Наслов оригинала: Politische Plakate der DDR.

Изложба је организована у оквиру Програма културне сарадње између СФР Југославије и Немачке демократске републике.

Одржавање изложбе омогућиле су Републичка заједница за културу СР Србије и Самоуправна интересна заједница културе Београда.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. ——

12. ŠVAJCARSKA TAPISERIJA — SAVREMENI UMETNICI. Umjetnički paviljon Collegium artisticum — Centar Skenderija, Sarajevo. 15. do 31. decembra 1978; Muzej primenjene umetnosti i Umetnički paviljon »Cvijeta Zuzorić«, Beograd. 16. do 31. januara 1979; Narodni muzej, Kruševac. 20. februara do 5. marta 1979. (Lik Boasona: Predgovor.

Rene Berže: [Uvodni tekst]: Beleška o jednoj izložbi. Klod Ričar: [Uvodni tekst]: Švajcarska tapiserija — savremeni umetnici. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Saradnici: Siril Burken-Valfar, Mari-Liz Diš-Brak, Klod Frosar. Biografije: Fransoaz Žonen. Tehnički urednik: Miloje Drinjaković). Beograd. Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: BIGZ). 1978. Str. 24 bez ilustracija. 21 × 23,5 cm.

Са каталошким пописом експоната и биографијама уметника.

Изложбу је организовала Група сликара ткачких картона и ткача Романске Швајцарске у сарадњи са Међународним центром за стару и савремену таписерију, а под покровитељством Фондације Pro Helvetia.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 20,00

13. BRITANSKI PLAKAT 1898—1978. Muzej primenjene umetnosti. Septembar 1979. [Izložbu i katalog pripremio]: Britanski savet. Odgovorni urednik: dr Gojko Subotić. Omot: Britanski savet. Tehnički urednik: Radomir Vuković). Beograd. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1979. Str. [8] reprodukcija u boji na koricama. 29,5 × 21 cm.

Са уводним текстом и каталошким пописом експоната.

Тираж/Tirage: 1600 Дин. 30,00

14. ENGLESKO SREBRO. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Septembar — oktobar 1980. ([Izložbu i katalog pripremio]: Muzej Viktorije i Alberta. Dr Bojana Radojković: [Uvodna reč]. Klod Bler: Uvod. Uređivački odbor: dr Bojana Radojković, Zagorka Janc, Mirjana Jevrić-Lazarević. Prevodioci: Olga Jovanović, Mira Gligorijević, Vera Gligorijević Likovna oprema: Ivanka Mesner). Beograd. (Štampa: RO grafičke delatnosti »Novi dani«, Beograd). 1980. Str. 63 + [5] sa [33] reprodukcija + [5] ilustracija u tekstu + prilog [4 str.]. 21,5 × 19 cm.

Са предговором и каталошким описом експоната. —
Прилог садржи каталошки попис експоната на енглеском језику.

Тираж/Tirage: 1000
Распродато/Épuisé

15. UMETNIČKA TKANINA U POLJSKOJ OD XVII VEKA DO DANAS. Katalog izložbe. (Halina Jurga: [Uvodni tekst]. Izložbu je pripremio: Centralni muzej tekstila u Lođu. Izložba se održava: Beograd: Paviljon »Cvijeta Zuzorić«. [25. septembar — 14. oktobar 1980]; Sarajevo: Umjetnički paviljon »Collegium artisticum« Centar Skenderija; Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Uređivački odbor: Zagorka Janc, Mirjana Jevrić-Lazarević, dr Bojana Radojković. Obrada kataloškog materijala: Halina Jurga. Prevod: Jasmina Roganović. Fotografije izradili Eugenija Krupjenko, Tereza Šimonović, Andžej Vavžinjak. Likovna oprema kataloga: Ivanka Mesner). Beograd. Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: »Novi dani«, Beograd). Str. 39 sa [7] reprodukcija u boji i [16] crno-belih reprodukcija + [1]. 21 × 23 cm.

Са каталошким описом експоната и биографијом уметника.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 20,00

16. SIRIJSKI UMETNIČKI PREDMETI I FOTOGRAFIJE. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 21. maj — 7. juni 1981. (Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija i katalog izložbe: Milena Vitković. Prevod: Trpko Želčević. Fotografije: Radomir Živković. Grafičko oblikovanje: Aleksandar Pajvančić Aleks). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1981. [1] presavijeni list sa [4] reprodukcije. 21 × 10 cm.
Тираж/Tirage: 500 Дин.——

## Ж. ИЗЛОЖБЕ САЛОНА АРХИТЕКТУРЕ
## EXPOSITIONS DU SALON D'ARCHITECTURE

3. SALON ARHITEKTURE 76. Interesna zajednica Salona arhitekture. Muzej primenjene umetnosti, Beograd 10 — 23. jun 1976. (Jevta Jevtović: [Uvodna reč]. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacioni sekretar: Biljana Tomić. Organizacija Salona arhitekture: Jevta Jevtović: Dizajn: Boris Maciev. Postavka izložbe: arh. Mustafa Musić). Beograd. Za Interesnu zajednicu Salona arhitekture Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1976. Str. 28 sa [36] reprodukcija + [2] + prilog.

Садржи списак чланова Интересне заједнице Салона архитектуре и Статут Интересне заједнице Салона архитектуре.
Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1200 Дин. 10,00

4. SALON ARHITEKTURE 77. Interesna zajednice Salona arhitekture. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 25. XI — 1. XII 1977. (Jevta Jevtović: [Uvodna reč]. Arh. Ranko Radović: [Uvodni tekst]: Arhitektura kao zbilja. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija Salona: Izvršni odbor Interesne zajednice Salona arhitekture. Postavka izložbe: Zorana Stojnić. Dizajn: Boris Maciev). Beograd. Za Interesnu zajednicu Salona arhitekture Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1977. Str. 72 sa [63] reprodukcije i 7 slika + prilog. 22 × 20 cm.

Садржи списак чланова Интересне заједнице Салона архитектуре и Статут Интересне заједнице Салона архитектуре. —
Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1500 Дин. 20,00

5. ПЕТИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ. [Самоуправна заједница Салона архитектуре и Музеј примењене уметности. Београд]. Културни центар, Београд. 1978. (Ранко Радовић, арх.: [Уводни текст]: Архитектура архитеката или архитекти једне архитектуре. Одговорни уредник др Гојко Суботић. [Комесар изложбе]: Миломир Њежић. и Музеј примењене уметности. Београд]. Дизајн: знак Салона архитектуре, каталог, плакат, поставка изложбе: Радомир Вуковић, арх. Реализација: ГРАС студио, Београд. Фотографија на насловној страни: Гордан Поморишац). Београд. За Самоуправну интересну заједницу Салона архитектуре: Музеј примењене уметности. (Штампарија: Београдски издавачко-графичка завод). Стр. 165 + [15] са репродукцијама и цртежима [75] објеката и [15] других илустрација + прилог. 21,5 × 23 cm.

Корични наслов: Салон архитектуре 1978.

Садржи списак чланова Самоуправне интересне заједнице Салона архитектуре, Статут Интересне заједнице Салона архитектуре и прилог о Индустрији тепиха, Ивањица. —

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Покровитељ изложбе је Индустрија тепиха, Ивањица.

Тираж/Tirage: 2000 Дин. 150,00

6. ШЕСТИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ. [Самоуправна интересна заједница Салона архитектуре]. Музеј примењене уметности у Београду. Од 11. децембра 1979. до 02. јануара 1980. (Радомир Вуковић, арх.: [Уводни текст]. [Организација изложбе и каталог: Радомир Вуковић, арх.]. Дизајн: знак Салона архитектуре, каталог, плакат, поставка изложбе: Радомир Вуковић, арх. Реализација: ГРАС студио, Београд. Фотографија на насловној страни: Зоран Вељовић, арх.). Београд. За Самоуправну заједницу Салона архитектуре: Музеј примењене уметности. (Штампарија: Србоштампа, Београд). 1979. Стр. 159 + [5] са репродукцијама и цртежима [70] објеката + прилог. 22 × 23,5 cm.

*English text.*

Садржи списак [43] члана Самоуправне интересне заједнице Салона архитектуре, награде додељене на протеклим Салонима архитектуре и Статут Интересне заједнице Салона архитектуре. —

Прилог садржи податке о додељеним наградама на 6. Салону [1 лист].

С каталошким пописом експоната и текстуалним образложењима самих аутора.

Тираж/Tirage: 2000 Дин. 150,00

7. СЕДМИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ [Самоуправна интересна заједница Салона архитектуре]. Музеј примењене уметности, Београд. Од 14. јануара 1981. године до 14. фебруара 1981. године. (Михаило Митровић, архитект: [Уводни текст]. [Организација изложбе и каталог: Радомир Вуковић]. Превод са енглеског: Олга Поповић, арх. Дизајн: знак Салона архитектуре, каталог, плакат, [поставка изложбе]: Радомир Вуковић. Реализација: ГРАС, студио, Београд. Фотографија на насловној страни: Гордан Поморишац). Београд. За Самоуправну интересну заједницу Салона архитектуре: Музеј примењене уметности. (Штампарија: Србоштампа, Београд). 1981. Стр. 164 са цртежима и фото-документацијом [132 + 5] објеката и [3] публикације и [1] фотографијом [1] уметника + прилог. 22 × 23,5 cm.

*Садржи текстове:*

*Циклус подсећања*

Др Зоран Маневић [и] Радомир Вуковић: Јан Дубови. [Биографија]. Дела. Библиографија.

*Трибина*

Слободан Лазић: Архитекти и друштво. — Александар Милетић: Будућност инвестиционих пројеката. — Група МЕЧ (Мусић, Ећимовић, Чеховин). Манифестациони програм. — Предраг Ристић: Индивидуална градња.

*Гости 7. Салона архитектуре*

Седмојулска награда за 1980. годину: др Ђорђе Злоковић, арх. [Биографија]. Извод из библиографије [аутора]. — City Planning Office, Helsinki, Finland: Урбанистичко решење полуострва Катајанока у Хелсинкију, Финска. Vilhelm Helander, Pekka Pakkala, Mikael Sundman. Превод са енглеског: Олга Поповић, арх.

Са каталошким пописом експоната и текстуалним образложењима самих аутора.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 2200 Дин. 120,00

3. ИЗЛОЖБЕ ТРИЈЕНАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЕРАМИКЕ
EXPOSITIONS DES TRIENNALES DE LA CÉRAMIQUE D'ART YOUGOSLAVE

Напомена

Први тријенале керамике одржан је у оквиру 7. ликовног сусрета на Палићу — Суботица, 1968. године. На 2. тријеналу керамике у новембру и децембру 1974. године, у оквиру XIII ликовног сусрета Суботице, Музеј примењене уметности, Београд је учествовао избором дела из своје Збирке савремене примењене уметности. У јануару и фебруару 1975. године одржана је у Музеју изложба експоната 2. тријенала керамике.
Од 1977. године Ликовни сусрет Суботица и Музеј примењене уметности, Београд равноправни су партнери у организацији Тријенала керамике и у реализацији каталога изложбе.

1. [TREĆI] 3. TRIJENALE JUGOSLOVENSKE KERAMIKE. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Juni-avgust 1977. Likovni susret, Subotica. Septembar-novembar 1977. (Organizatori III trijenala jugoslovenske keramike: Muzej primenjene umetnosti, Beograd [i] Likovni susret, Subotica. Jevta Jevtović [i] Sreto Bošnjak: [Uvodni tekstovi]. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Stručna saradnja u realizaciji izložbe i kataloga: Svetlana Isaković. Tehnički sekretar Trijenala: Dunja Bošković. Prevodilac: Aleksandar Petrović. Postavka izložbe u Beogradu: Svetlana Isaković [i] Dunja Bošković. Postavka izložbe u Subotici: Silađi Gabor [i] Svetlana Isaković. Fotografije: Radomir Živković. Znak: Dunja Bošković. Dizajn kataloga i plakata: Aleksandar Pajvančić Alex). Beograd. Muzej primenjene umetnosti. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). 1977. Str. [120] sa [127] reprodukcija + korice na preklop. 22 × 22 cm.

Садржи Правилник о организацији и раду Тријенала југословенске керамике. — Са биографијом уметника и каталошким пописом експоната.

Каталог је штампан у сарадњи са Ликовним сусретом, Суботица.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 40,00

2. [ČETVRTI] IV JUGOSLOVENSKI TRIJENALE KERAMIKE. Likovni susret, Subotica. 15. VI — 15. VII 1980. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 1. VIII — 8. IX 1980. (Gabor Silađi) [Uvodni tekst]. Redakcioni odbor: Katarina Mesaroš, Sajko Ištvan, Lajčo Imrič za engleski jezik. Glavni i odgovorni urednik: Szilágyi Gábor. Postavka izložbe u Subotici: Prof. Mila Rajković, Sajko Ištvan, Szilágyi Gábor, Petar Šadi. Postavka izložbe u Beogradu: Prof. Mila Rajković, Svetlana Isaković. Tehničko osoblje u Subotici: Bela Matilda, Saling Ferenc, Vuković Jelena. Fotografije: Augustin Juriga. Amblem Trijenala: Dunja Bošković. Katalog: Petar Šadi). Subotica. Likovni susret, Subotica. [Beograd. Muzej primenjene umetnosti]. 1980. Str. [42] + [2] interponirana lista + [56] tabli sa [133] reprodukcije. 22,5 × 22,5 cm.

*English title and text:* The Fourth Triennial of ceramics. Yugoslavia. —
Упоредни текст и на мађарском језику:
IV. jugoszláv kerámia-triennálé.

Са пописом експоната и кратким биографијама уметника.

У издавању овог каталога Музеј примењене уметности је учествовао и стручно, и финансијски.

Део изложбе IV југословенског тријенала керамике приказан је у Београду за време XXI заседања Генералне конференције UNESCO-а.

Тираж/Tirage: Дин. 50,00

VII ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ
PÉRIODIQUES

А. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS: RECUEIL DE TRAVAUX

15. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК. 19—20. (Уређивачки одбор: Јевта Јевтовић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Секретар Уређивачког одбора: Светлана Исаковић. Лектор: Вера Стојић. Превод резимеа на француски: Мара Кордић. [Превод резимеа] на енглески: Александар Петровић. Дизајнер: Андреја Андрејевић). Београд. (Штампа: Београдски издавачко--графички завод. 1976). 1975—76. Стр. 226 + [2] са илустрацијама. 29 × 20,5 cm.

*Titre français:* Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 19—20.

[*Садржај — Table des matières*].

I Студије
Études

Др Јованка Максимовић: Камени надгробни споменици. Прилог проучавању надгробних споменика у средњовековној Србији.
Résumé: Les monuments funéraires en pierre de la Serbe médiévale.
Марина Постникова Лосева:
Панагия Ивана IV.
Резиме на српскохрватском језику:
Једна Панагија Ивана IV.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 20,00

16. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК. 21—23. (Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Секретар Редакције: Марија Меснер. Технички уредник: Владимир Крстић). Београд. (Штампа: „Стил", Подвис. 1981). 1977—1979. Стр. 123 са илустрацијама + [1]. 29 × 20,5 cm.

*Садржај — Table des matières*

I Студије
Études

Др Радмила Михаиловић: Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику. (Цртеж: Бачка епархија од пет градова). Résumé: Hommage d'Orfelin à Mojsej Putnik. (Dessin, Eparchie de la Bačka, composée de cinq villes).

II Прилози
Contributions

Мария Васильевна Фехнер: Древнерусские вышивки из собрания Государственного Исторического музея. (Государственный Исторический музей, Москва). — Др Бојана Радојковић: Непознати српски оков Јеванђеља из манастира Есфигмена. *Résumé: Une couverture serbe inconnue protégeant un Evangile du monastère Esphigmen.* — Др Љубомир Недељковић: Предеспотско новчарство породице Вуковић-Бранковић. *Résumé: La monnaie „prédespotique" de la famille Vuković-Branković.* — Др Љубомир Дурковић-Јакшић: Примерци коректуре старих ћирилских књига штампаних у Кракову и Милешеви. *Résumé: Correction des épreuves d'imprimerie d'anciens livres cyrilliques imprimés à Cracovie et à Mileševa.* — Душан Миловановић: Четири металне палице из збирке Музеја примењене уметности у Београду. *Résumé: Quatre bâtons métalliques de la collection de métaux du Musée des arts décoratifs de Belgrade.* — Мара Харисијадис: Илуминација Служабника грешнаго писатеља Михаила Ђакона. *Résumé: Les enluminures du Liturgiaire de l'humble Mihailo le diacre.* — Валерий Александрович Дуров: Русские наградные медали за Прутскую кампанию 1711 года для балканских союзников. (Государственный Исторический музей, Москва). — Др Љубомир Дурковић-Јакшић: О лику владике Данила и митрополита Петра I Петровића. *Résumé: La représentation du visage de l'évêque Danilo et de celui du métropolite Piere I^er^ Petrović.* — Др Мирослава Деспот: Творничке и обртно-трговачке рекламе као извор за економску и културну хисторију. Приказано на неким примјерима огласа прве господарске изложбе у Загребу 1864. године. *Zusammenfassung: Die Fabriks-, Gewerbe- und Geschäftsreklame als Quelle für Wirtschafts- und Kulturgeschichte. Dargestellt an einigen Inseratsbeispielen der ersten Zagreber Wirtschaftsausstellung im Jahre 1864.*

III Прикази
Aperçus critiques

Душан Миловановић: Изложба фотографије Милана Павића. — Душан Миловановић: Изложба Бате Кнежевића и Томажа Кржишника. — Душан Миловановић: Изложба: Косте Ђорђевића. — Душан Миловановић: Изложба таписерије и текстила Гордане Глид. — Душан Миловановић: Изложба Илустрација за дечју књигу Живојина Ковачевића. — Биљана Николић: Ретроспективна изложба сценографија Миомира Денића. — Загорка Јанц: Трећа светска изложба фотографије „Путем ка рају". — Загорка Јанц: Изложба „Ситна пластика у старој српској уметности". — Мирјана Јеврић: Изложба „Холандски савремени накит". — Душан Миловановић: Швајцарско грађевинарство. — Душан Миловановић: Изложба таписерија Шиле Хикс. — Биљана Николић: Изложба фотографија Миње Суботе. — Добрила Стојановић: „Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору". — Добрила Стојановић: Изложба „Посуде за пиће кроз векове". — Видосава Илић: Изложбе у галерији Музеја (одржане у периоду од 1. јула 1973. до 30. јуна 1977. године). — Добрила Стојановић: In memoriam: Др Корина Николеску.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 50,00

Б. АРХИТЕКА

1. АРХИТЕКА 80. [Информативни билтен Музеја примењене уметности и Салона архитектуре]. Број 1. 28. јануар 1980. године. Шести салон архитектуре. (Радомир Вуковић, арх.: [Уводни текст]. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић: Дизајн: знак Салона архитектуре, каталог: Радомир Вуковић. Реализација: ГРАС студио, Београд). Београд. За Самоуправну интересну заједницу Салона архитектуре: Музеј примењене уметности. (Штампарија: Србоштампа, Београд), 1980. Стр. [12]. 22 × 24 cm.

*English text.*

Ова књига је издата поводом изложбе „6. салон архитектуре", одржане у Музеју примењене уметности у Београду од 11. децембра 1979. до 02. јануара 1980.

Тираж/Tirage: (800) Без цене

2. АРХИТЕКА 80. Гласило Самоуправне интересне заједнице Салон архитектуре и Музеја примењене уметности у Београду. Број 2. 15. новембар 1980. године. (Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Уредник: Радомир Вуковић, арх. Сарадници: Ненад Јовановић, арх.; Александар Милетић, арх.; Јеврем Милановић, арх.; Радојка Аранђеловић; др Зоран Маневић, арх; Стипе Аделфингер; Милана Војт; Слободан Милашиновић; Милош Бојовић, арх.; Соња Лончар; Гордан Поморишац. Фотографија на насловној страни: Гордан Поморишац. Дизајн: Радомир Вуковић, арх. Реализација: ГРАС студио, Београд). Београд. Музеј примењене уметности. (Штампарија: Србоштампа, Београд). 1980. Стр. [20]. 22 × 24 cm.

Садржај:

Извештај са Годишње скупштине СИЗ-а Салон архитектуре. — Вести. — Библиографија. — Регистар имена. — Архитектонске награде и награђени архитекти.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 35,00

*Марија МЕСНЕР*