

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

8

БЕОГРАД

1962

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

8

БЕОГРАД
1962

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
RECUEIL DE TRAVAUX

8

Уређивачки одбор

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ-КУН
ЗАГОРКА ЈАНЦ
МИРЈАНА ЈЕВРИЋ
ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ

Одговорни уредник

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ-КУН

Секретар Редакције

ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ

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

САДРЖАЈ — TABLE DES MATIÈRES
 I РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ — ÉTUDES ET ARTICLES

	Страна Page
<i>Др ВЕРЕНА ХАН</i>	
ПРОБЛЕМ СТИЛА И ДАТИРАЊА РЕЉЕФНЕ ИКОНЕ СВ. КЛИМЕНТА ОХРИДСКОГ	7
<i>VERENA HAN</i> , docteur en histoire de l'art	
PROBLÈME DU STYLE ET DE LA DATE DE L'ICÔNE EN RELIEF DE ST. CLÉMENT D'OHRID	
<i>ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ</i>	
ВЕЗЕНА ИКОНА ИЗ XIV ВЕКА	25
<i>DOBRILA STOJANOVIĆ</i>	
AN EMBROIDERED ICON FROM THE 14TH CENTURY	
<i>МАРИЈАН ВЕНЦЕЛ</i>	
ЛИСНАТИ КРСТ НА СТЕЊЦИМА С ПОДРУЧЈА НЕРЕТВЕ	39
<i>MARIAN WENZEL</i>	
THE FOLIATED CROSS ON STEĆCI IN THE NERETVA REGION	
<i>МАРА ХАРИСИЈАДИС</i>	
МИНИЈАТУРЕ И ОРНАМЕНТИ ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉА Р. 69 БИБЛИОТЕКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ У БЕОГРАДУ	51
<i>MARA HARISIJADIS</i>	
MINIATURES ET ORNEMENTS DU TETRAEVANGILE R. 69 DE LA BIBLIOTHEQUE DU PATRIARCAT, BEOGRAD	
<i>ЗАГОРКА ЈАНЦ</i>	
НЕПОЗНАТИ ГРБОВНИК ПОРОДИЦЕ ОХМУЧЕВИЋА	61
<i>ZAGORKA JANC</i>	
AN UNKNOWN ROLL OF ARMS OF THE FAMILY OHMUČEVIĆ	
<i>Др ВЕРЕНА ХАН</i>	
ИКОНЕ С РЕЗБАРЕНИМ ОКВИРОМ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ	75
<i>VERENA HAN</i> , docteur en histoire de l'art	
ICÔNES AUX CADRES EN BOIS SCULPTÉ AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS À BEOGRAD	
<i>МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ</i>	
ЖЕФАРОВИЋЕВА ГРАВИРА »БОГОРОДИЦА ОЛИМПИЈСКА« И »BIBLIA EСТУРА«	85
<i>MİODRAG JOVANOVIĆ</i>	
LA »VIERGE OLYMPIQUE« GRAVÉE PAR ŽEFAROVIĆ ET LA »BIBLIA EСТУРА«	
<i>Др ЛЕЉА ДОБРОНИЋ</i>	
СКУЛПТУРАЛНИ УКРАСИ ЗАГРЕБАЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ СТОЉЕЊА	91
<i>Dr LELJA DOBRONIĆ</i>	
SKULPTURALE VERZIERUNGEN DER ZAGREBER ARCHITEKTUR DER ZWEITEN HÄLFTE DES XIX JAHRHUNDERTS	

И Г Р А Ђ А — SOURCES ET DOCUMENTS

- ЗАГОРКА ЈАНЦ*
ЗБИРКА ИКОНА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 101
ZAGORKA JANC
ICONS IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF
DECORATIVE ARTS IN BEOGRAD
- Др ПАВЛЕ ВАСИЋ*
НОВИ ИЗВОРИ ЗА СТАРУ ЈУГОСЛОВЕНСКУ НОШЊУ 117
PAVLE VASIĆ, docteur en histoire de l'art
NOUVELLES SOURCES POUR L'ÉTUDE DE L' ANCIEN
COSTUME YOUGOSLAVE
- Др МИРОСЛАВА ДЕСПОТ*
НЕКОЛИКО ЗНАЧАЈНИХ ИЗЛОЖАКА НА ОБРТНИЧКОЈ ИЗЛОЖБИ У
БЕЧУ ГОДИНЕ 1845. 125
Dr MIROSLAVA DESPOT
EINIGE BEDEUTSAME EXPONATE DER WIENER GEWERBE-
AUSSTELLUNG IM JAHRE 1845

И П Р И К А З И И ИЗВЕШТАЈИ — APERÇUS CRITIQUES
ET COMPTES—RENDUS

- ЗАГОРКА ЈАНЦ*
ИЗЛОЖБА ПРЕДМЕТА ТУРСКЕ УМЕТНОСТИ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 137
ZAGORKA JANC
EXPOSITION DES OBJETS D' ART TURC PROVENANT DE LA
COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BEOGRAD
- ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ*
ПРЕГЛЕД ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА ОДРЖАНИХ У 1962. ГОДИНИ 138
VOJISLAVA ROZIĆ
CALENDRIER DES EXPOSITIONS ORGANISÉES EN 1962 À LA GALERIE
DU MUSÉE
- РУЖА ГАЈИЋ*
ПРОСВЕТНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА У 1962-63. ГОДИНИ 139
RUŽA GAJIĆ
ACTIVITÉ PÉDAGOGIQUE DU MUSÉE (1962—1963)
- Др ВЕРЕНА ХАН ИВАН ЛАЗИЋ*
РЕСТАУРАЦИЈА И КОНЗЕРВАЦИЈА ТАБЕРНАКЛА ИЗ XVIII ВЕКА
У РАДИОНИЦИ МУЗЕЈА 140
VERENA HAN IVAN LAZIĆ
CONSERVATION ET RESTAURATION D'UNE COMMODE-SECRÉTAIRE
DU XVIII^e SIÈCLE DANS L'ATELIER DU MUSÉE
- МИРЈАНА ЈЕВРИЋ*
РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА 143
MIRJANA JEVRIĆ
ÉCHANGE DE PUBLICATIONS

IV РЕЦЕНЗИЈЕ И БИБЛИОГРАФИЈА — NOTES
BIBLIOGRAPHIQUES

ВУКОСАВА КАРАНОВИЋ

LITURGHIERUL LUI MACARIE 1508... — Bucureşti, ed.
Academiei RPR, 1961

143

ВУКОСАВА КАРАНОВИЋ

LITURGHIERUL LUI MACARIE 1508... — Bucureşti, ed.
Academiei RPR, 1961

МИРЈАНА ЈЕВРИЋ

ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА

145

MIRJANA JEVRIĆ

PÉRIODIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

ПРОБЛЕМ СТИЛА И ДАТИРАЊА РЕЉЕФНЕ ИКОНЕ СВ. КЛИМЕНТА ОХРИДСКОГ

Др Верена ХАН

Број споменика фигуралне пластике у дрвету из балканских области које су током средњег вијека биле непосредније укључене у круг византијских умјетничких манифестација, као и из оних подручја Балкана на које је умјетност Бизантије само спорадично зрачила, сасвим је ограничен. Досада познати материјал пружа мало података за стицање потпуније слике о развоју споменика ове врсте. Иако још ни данас пластика централних и југоисточних области Балкана није у цјелини систематски проучена и класификована, новим налазима и студијама о неким пластичним споменицима, као и сигурнијим датирањем у науци раније већ познатих, проширена је могућност да се и фигурална пластика у дрвету из ових области испита у свијетлости нових сазнања. Међу занимљиве и по квалитету вриједне примјерке ове скулптуре може се убројити рељефна икона св. Климента Охридског, чија сложеност стилских проблема и питање времена када је рађена, као и њен изузетан умјетнички квалитет захтијевају већу пажњу од оне која јој је досад у науци указивана (сл. 1).

За прве вијести о пластичном Климентову портрету захваљујемо путницима и археолозима који су у другој половини XIX стољећа посјетили Охрид.¹ Њихова запажања ограничена на фактографске биљешке, дају о овој портретној пластици нешто другачију слику у односу на њен данашњи изглед. У то вријеме је рељеф био дјелимично покривен брокатом, опшивеним бисером и комадићима сребрног лима, а на њему су тада још били и многи ексери као доказ да је некад био покривен сребрном оплатом.² У првим биљешкама о Климентову рељефу спомиње се у оно вријеме још у Охриду жива усмена традиција везана за ову скулптуру, која је по једној верзији донесена у Охрид као папин дар цару Самуилу,³ а по другој је рађена у »латинско« вријеме.⁴

Као члан научне мисије у Македонији Н. П. Кондаков је 1900. године узгредно испитивао Климентов рељефни портрет, а девет година касније и објавио резултате свог рада. Том приликом први пута је објављен снимак рељефа, који Кондаков датира без аргумената с резервом у XIV стољеће.⁵ Поминући да су на рељефу трагови гипсане подлоге и боје — данас истрвени, Кондаков је сачувао драгоцјени податак за каснија испитивања. У попису фотографских снимака поменуте научне мисије Кондаков је овај споменик класификовао као »резбарену икону«.⁶

Неколико година послје објављивања снимка Климентова рељефа Г. Баласчев се осврнуо на питање портретних црта Климентових, налазећи сличности између лика на рељефу и на свечевој сликаној икони која је некад стајала на иконостасу цркве св. Климента.⁷ Исто је касније утврдио и Д. Уста-Генчов,⁸ не располажући серијом данас већ познатих и утврђених Климентових портрета из охридских и других македонских, бугарских и грчких цркава.

Протекло је готово петнаест година од првих научних запажања о Климентову рељефном портрету да би у периоду између два свјетска рата постао предмет шире пажње. У то вријеме јављају се прве сумње у исправност Кондаковљеве датације, а учињени су и први покушаји стилске анализе рељефа. Док В. Иванова без резерве прихвата XIV стољеће као вријеме његове израде,⁹ Н. Мавродинов, који је досад и најисцрпније писао о овом споменику, стилски га доводи у везу с двије рељефне иконе св. Ђорђа из Костура и Галишта, рађене у дрвету, и датира га у

¹ J. G. Hahn, *Reise durch die Gebiete des Drin und Wardar*, Wien 1867, 119; В. И. Григоровичъ, *Очерк путешествія по европ. Турцији*, Москва 1877, 98; *** Битолско, Прѣспа и Охридско, *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*, IV, София 1891, 59.

² В. И. Григоровичъ, н. д., 98; Ф. Месенел је приликом описивања Климентова рељефа помињао комадиће сребрног лима и укупане ексере, *Mittelalterliche figurale Skulpturen im heutigen Südserbien*, *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, II, Roma 1940, 264.

³ *Сборник за народни умотвор.*, наука и книж., София 1891, 59.

⁴ В. И. Григоровичъ, н. д., 98.

⁵ Н. П. Кондаковъ, *Македонія*, Санктпетербург 1909, 247, Обр. 172.

⁶ *Исти*, н. д., 301.

⁷ Г. Баласчевъ, *Изъ древности въ гр. Охридъ*, *Народни права*, 82, 23. IV. 1916.

⁸ Д. Уста-Генчовъ, *Св. Климентъ и св. Седмочисленици въ домашната ни иконография*, *Македонски прегледъ*, год. III, кн. 1., София 1927, 82, 83.

⁹ В. Иванова, *Стари цркви и манастири въ българскитѣ земи*, *Годишникъ на народния музеи*, 1922—1925, София 1926, 525.

прву половину XIII стољећа.¹⁰ А. Г. Сотириу је претпоставио да су поменуте двије иконе донесене из Цариграда, истичући на њима понеки западњачки елеменат,¹¹ док Мавродинов исцрпнијом стилском анализом доводи сва три рељефа, — костурски, галишки и охридски — у везу с касном романиком западних мајстора који су дошли у Грчку за вријеме латинске управе Солуном.¹² М. Кашанин је поредио рељефни Климентов портрет с најљепшим фигурама на порталима романских катедрала на Западу, а датира га у средину XIV стољећа.¹³ И Ф. Месеснел је истицао могућност западних утицаја при изради рељефа, а прихватио је датирање у XIV стољеће.¹⁴ Као и Мавродинов, Месеснел га приписује једној локалној резбарској школи, обухватајући њеним дјеловањем и обје рељефне иконе св. Ђорђа из Костура и Галишта.¹⁵

Послије 1945. године у нашој стручној литератури узгредно је забиљежена понека мисао о Климентову рељефу, а датирање без аргумената остало је углавном ограничено на XIV стољеће.¹⁶ Ђ. Бошковић подвлачи изузетну ријеткост овог портрета у пластици »византијско-оријенталног подручја« и претпоставља да је вјеројатно рађен у првој половини XIV стољећа, можда као поклопац ковчега у коме је некад било Климентово тијело.¹⁷ Овом напоменом, поред Кондаковљеве класификације рељефа као иконе и Мавродинове претпоставке да су костурски и галишки рељефи конципирани по узорима сепулкралне скулптуре коју су радили мајстори са Запада у вријеме латинске управе Солуном,¹⁸ начет је и проблем некадање намјене Климентове пластике.

У послјератној бугарској науци јављају се већа размимоилажења у датирању Климентова рељефа, која, међутим, нису поткријељена доказима, док је питање стила запостављено. Е. Смиргел сматра да је настао у XI стољећу као оригиналан рад охридског мајстора, без бизантијских или цариградских умјетничких традиција,¹⁹ док га А. Василијев датира у XIII—XIV стољеће.²⁰

У досадашњим освртима на Климентов пластични портрет није, осим у једном случају,²¹ доведено у питање да ли он заиста приказује св. Климента. Ранији испитивачи, Хан, Григорович и анонимни аутор неких података о рељефу с краја XIX стољећа,²² ову су пластику без резерве сматрали Климентовим портретом. Ово би се могло објаснити претпоставком да је у другој половини XIX стољећа сигнатура на плочи рељефа још била потпуна, а да је она постојала, свједочи Месеснелова напомена о томе да је на једном дијелу те плоче, данас већ изгубљеном, прочитао дио натписа 'O 'ΑΓΙΟΣ.²³

Преглед литературе о рељефу св. Климента показује да се његово датирање протеже на четири стољећа. Уколико је дотицајан стилски проблем ове пластике, указивано је на утицаје са Запада. Такође и усмена традиција очувана у Охриду доводи рељеф у везу са Западом или посредно с владавином Латина на Истоку. Из узгредних напомена о рељефу дознаје се да је једно вријеме служио као икона у олтарском простору цркве св. Климента, док је по једној претпоставци можда директно припадао култу свечевих моћи.

Оштећен, одломљене десне шаке, прошупљен црвоточином, лишен колористичког ефекта, окрњене плоче и без сигнатуре, очишћен и конзервиран портретни рељеф св. Климента сад је смјештен у стакленој витрини на десној страни иконостаса у цркви Св. Климента у Охриду.²⁴ Опћи утисак који се стиче о овој скулптури је другачији (сл. 1) него што то показује снимак из

¹⁰ Н. Мавродинов, Проучивања върху старобългарското искуство, 3. Една македонска скулптурна школа презъ XIII вѣкъ, Год. на Народ. музей, кн. VI (1932—1934), София 1936, 354—355.

¹¹ Пет рељефних икона у дрвету из Грчке објавио је А. G. Sotiriou, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, 177—180, Figs. 4, 5, Pl. XIV, XV.

¹² Н. Мавродинов, н. д., 358.

¹³ М. Кашанин, Српска средњовековна скулптура, Уметнички преглед, 1, Београд 1937, 13; Исти, L'art yougoslave des origines à nos jours, Beograd 1939, 21.

¹⁴ F. Mesesnel, н. д., 264—265, T. LXXV, Abb. 1, 2.

¹⁵ Исти, 264.

¹⁶ Р. Љубинковић, Црква св. Вазнесења у селу Лесковцу код Охрида, Старинар, н. с. књ. II, Београд 1951, 198.; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 234.; 3. Личеноска, Македонската црковна резба во XVIII и XIX век, Гласник на Етнол. Музеј, Скопје 1961, 80.

¹⁷ Ђ. Bošković, Orient-Byzance-Macédoine-Serbie-Occident, Archaeologia iugoslavica, II, 1956, 148, Fig. 4.

¹⁸ Н. Мавродинов, н. д., 358.

¹⁹ Н. Шмиргел, Скулптурата по нашите земи, София 1956, 71, сл. 171.

²⁰ А. Василиев, Каменни рељефи, БАН, София 1959, 6, обр. 3.

²¹ Ђ. Бошковић, Средњовековна уметност у Србији и Македонији, Београд 1948, 65.

²² Види бил. 1.

²³ F. Mesesnel, н. д., 264.

²⁴ У вријеме кад је икона била мање оштећена према Месеснеловој претпоставци њене мјере су биле 152x60 см; приликом испитивања 1939-40. висина рељефа износила је 140 см, као и данас. F. Mesesnel, н. д., 264.



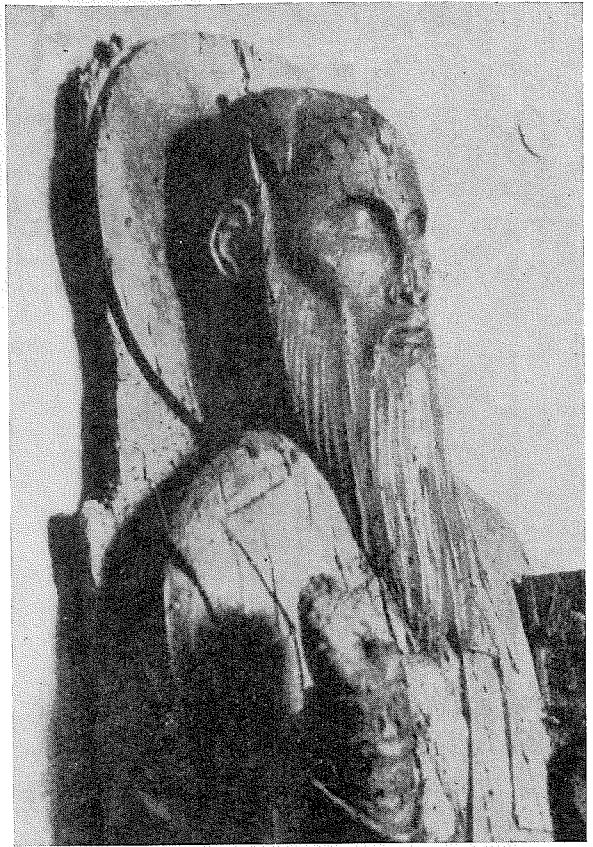
Сл. 1. Св. Климент Охридски, рељефна икона,
црква св. Климента, Охрид
Fig. 1. Icône en relief de St. Clément d'Ohrid,
l'église de St. Clément, Ohrid



Сл. 2. Рељеф св. Климента Охридског према
снимку из 1900. г. (по Кондакову)
Fig. 2. Icône en relief de St. Clément d'après la
photographie de 1900. (d'après Kondakov)

1900. године (сл. 2).²⁵ Данас рељеф дјелује готово као слободна пластика, док је раније кад је пано био шири и виши формално одговарао опћој концепцији бизантијске рељефне иконе комненских времена. Док је, међутим, рељеф бизантијских икона плитак и често осјенчен графизмима, тако да оне дјелују готово као сликане иконе, високи рељеф Климентова портрета у целини, као и његови наглашени пластични детаљи, стилски га одвајају од бизантијског прототипа и приближавају радовима касно романске пластике.

²⁵ Н. П. Кондаковъ, н. д., обр. 172.



Климентова фигура је фронтално конципирана и у основама показује сличности с ликовима архијереја на бизантијским рељефима у слоновачи из X—XI столећа. Она је, међутим, моделирана без класичног контрапоста ногу, који се више или мање наглашен готово непрекинуто јавља кроз све развојне фазе бизантијске пластике. Иако се на вертикални пад набора одјеће и право испружене ноге спорадично наилази у бизантијској скулптури, ови детаљи су карактеристични за каснороманску пластику »хијератског стила« с наговјештајима готике (фигуре адосиране на стубове портала романских цркава у Ил д' Франс — Пе-де-Франсе). Климентово тијело је издужено попут стуба, рамена су уска и спуштена, глава и руке су рађене у пуној пластици, што овај рељеф несумњиво приближава каснороманским скулптурама на Западу.

Стопала св. Климента, истурена према гледаоцу и опуштено приљубљена уз оквир паноа, који је овдје замијенио конзолу, ријешена су на начин који је уобичајен у каснороманској пластици. На бизантијским рељефним иконама стопала фигура незнатно су окренута у страну и моделирана у скраћењима која одговарају положају ногу у контрапосту, а у истој су равни с рељефом трупа. Од тијела одвојена десна рука Климентова дланом окренута према гледаоцу право је уздигнута у ставу молитве или благосиљања. Овакав положај слободне, вертикално уздигнуте десне руке специфичан је за романску и раноготску пластику Француске (сл. 3, 4)²⁶. Месеснел је је уздигнуту свечеву десницу, претпостављајући да је била приказана у ставу благосиљања, формално оцијенио као спретност мајстора, којом је превазишао грчевито извијене, благосиљајуће руке светитеља с фресака.²⁷ Овдје, међутим, није вјеројатно била у питању само вјештина мајстора. У кругу умјетности ортодоксне цркве рука која благосиља треба да сплетом прстију обликује Крстов монограм ICXC. Да би се јасно приказао овај симбол, било је потребно да се подлактица стави у коси положај, док је благосиљање у католичкој цркви с три право уздигнута прста наметало друго ликовно рјешење. Због оштећене шаке није јасно да ли је Климентова десна рука била у ставу благосиљања или молитве. Уколико би то било благосиљање, и овај детаљ, свакако изузетан у умјетности ортодоксије, упућивао би на Запад. Занимљиво је напо-

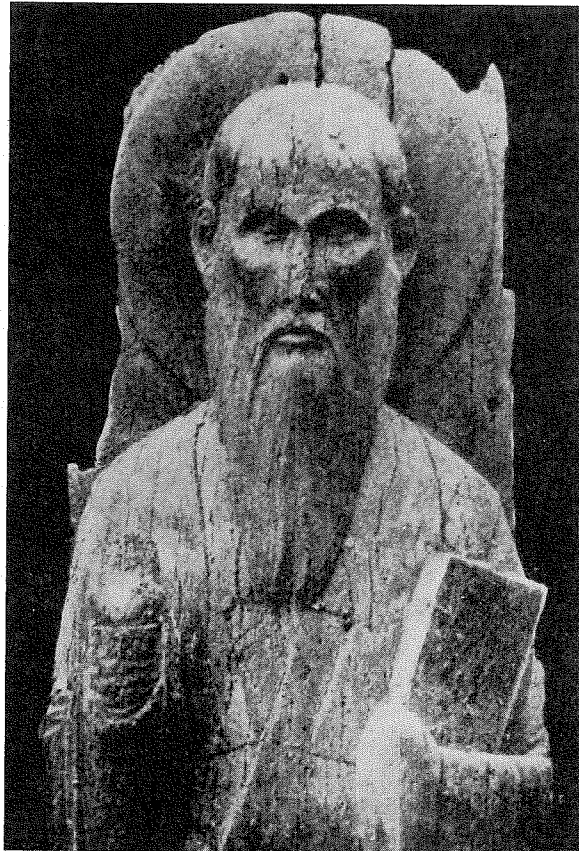
²⁶ H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, Paris 1931, 274.

²⁷ F. Mesesnel, н. д., 264—265.

Сл. 3. Светитељ са сјеверног портала транспта катедрале у Шартру, XIII стољеће (детал)
 Fig. 3. Statue d'un saint, portail du transept, côté Nord, XIIIe s., cathédrale de Chartres (détail)

Сл. 4. Св. Климент Охридски, детал
 Fig. 4. Icône de St. Clément d'Ohrid, détail

Сл. 5. Св. Климент Охридски, детал
 Fig. 5. Icône de St. Clément d'Ohrid, détail



менути да се на фрагменту једног каменог лука, данас у Бизантијском музеју у Атени, који А. Ксингопулос приписује атенској франачкој радионици друге половине XIII стољећа, налази рељефна фигура св. Павла који благосиља по обичају католичке цркве.²⁸

У високом рељефу моделирана књига у Климентовој, плаштом покривеној лијевој руци, до детаља подражава неки оригинал. Овај натурализам остаје без аналогија у бизантијској пластици, док за рану фазу готике на Западу постаје специфичан.

Рељеф св. Климента не показује отмијеност фигура бизантијске пластике средњег и касног периода, гдје издужене ноге потенцирају виткост тијела и њихову елегантну лакоћу. Иако је на Климентову портрету вертикализам наглашен финим, паралелним наборима одјеће с логичним падом, фигура у цјелини дјелује збијено и непропорционално. Глава представља највиши квалитет овог рељефа. Спознајом смирено, аскезом продуховљено и као неким неодређеним изразом пркоса озарено свечево лице, моделирано је fino и реалистично (сл. 5). Мавродинов је реалистичне елементе са ликова св. Ђорђа из Костура и Галишта, као и с лика св. Климента, приписивао утицајима са Запада.²⁹ Карактеристике које наводи Х. Фоцијон за физиономије фигура касне романске пластике у Француској («statues-colonnes», «statues-pilastres»), најизразитије су на Климентову лицу. То су јако наглашене јабучице, лукови обрва који се спајају над кореном носа, дубоке сјенке опуштених бркова и пркосно испупчена доња усна.³⁰ Иако се ови детаљи формално подударају с моделацијом Климентова лица, једва да се игдје на каснороманским фигурама са Запада наилази на тако изражајно и психолошки дефинисано лице као на Климентову портрету. Хуманизирано и пуно животног интензитета оно има најближих аналогија у кругу бизантијске умјетности. Овој психолошкој компоненти Климентова портрета налазимо блиских паралела на ликовима архијереја с фресака у Нерезима и у Св. Софији охридској. Хуманизирани израз Климентов изузетан је квалитет у цијелом досад познатом комплексу сред-

²⁸ А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ΦΡΑΓΚΟΥΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΓΛΥΨΤΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1931, 85, 95, ΕΙΚ. 22.

²⁹ Н. Мавродинов, н. д., 356—357.

³⁰ Н. Focillon, н. д., 275.

њевјековне пластике централних и јужних области Балкана. Колико је изражајна компонента Климентова лица допринијела опћем утиску ове пластике, показују поређења с фигурама романског дрвеног триптиха из раније црквице св. Луке, сада у св. Микули у Велом Варошу крај Сплита из XIII—XIV стољећа,³¹ чија психолошки недиференцирана лица дјелују шематизовано (сл. 6).

Св. Климент је одјевен у архијерејско одијело источне цркве. Глатки омофор архаичног типа с три пластично наглашена крста, чији се кракови на врху незнатно проширују, аналоган је омофорима светитеља с македонских фресака XIII стољећа. Фини набори хламиде и мантије прецизно су резани и логично распоређени, а крајеви лаке тканине завршавају се у класичној изломљеној линији. Овај хеленистички детаљ, као и фини ситни набори јављају се на бизантијској слошовачи средњег периода и у касној пластици Палеолога, као и на каснороманским фигурама »хијератског стила« сјеверне Француске с првим наговјештајима готике.

Моделација Климентове фигуре сажета је и јасна. Иако је волумен тијела анатомски неидиференциран, одјећа је вјешто моделирана, детаљи суfino и прецизно резани. Упркос јаким површинским општењима, фактура на рељефу у цјелини одаје руку изванредног мајстора. Све вриједности на Климентову портрету пластично су извучене. Ни један детаљ није запостављен, нигдје се не појављују за рељефну пластику Бизантије карактеристични графизми.

Анализа форме, стила и моделације рељефне иконе св. Климента дала је елемената на основу којих је не можемо одређено категорисати било као бизантијску, било као каснороманску скулптуру. Овим изузетно занимљивим, а истовремено и високо квалитетним пластичним спомеником дотичемо проблем композитске »хибридне умјетности« бизантинирајуће романике односно ране готике или романских, односно раноготских бизантинизама на Балкану.

Разносмјерни путеви бизантијских инфилтрата према Западу и славенском Истоку јасно се оцртавају и у стручној литератури је о њима чешће расправљано. Етапе продирања бизантијске рељефне иконе према Западу локално су дефинисане (Далмација, јужна и сјеверна Италија, посебно Венеција), гдје је утицала на стил и иконографију локалних радионица и непосредно као оригинал или трансформирана локалним схваћањима зрачила даље на Запад, дајући потстицаја за нове синтезе у ликовном свијету романике. Путеви притицања романских и раноготских стилских компонента на Балкан уопће, а посебно у односу на пластику, у науци су готово једносмјерно обиљежени. Скулптура Италије, посредно преко Далмације и јужног Приморја пружала је изворних подстицаја за средњевјековно пластично стварање у централним областима Балкана. Уколико се јављају елементи блиски романским регионализмима Француске, Италији је приписивана улога посредника.³² Стилски проблем рељефне иконе св. Климента за области јужног Балкана у том смислу отвара нове перспективе.

Већ је А. Г. Сотириу, анализирајући рељефне иконе св. Ђорђа из Костура и Галишта, иако је претпоставио да су рађене у Цариграду, указао на неке детаље западног поријекла (облик штита и по принципима западњачке хералдике на њему распоређена поља на костурској икони), што је оправдано доводио у везу с Латинима на Истоку.³³ Н. Мавродинов је свестранијом анализом обију икона, као и рељефа св. Климента, извлачио стилске детаље и с више увјерљивости указао на утицаје са Запада иако је допустио да на њима има и бизантијских црта.³⁴ Не налазећи аналогија овим иконама с бизантијским, Мавродинов с много разлога истиче да су оне због јако изражене пластичности, која их приближује слободној скулптури, као и по компактности скулптуралне масе у суштини супротне бизантијском схваћању рељефа.³⁵ Посебно особености стила иконе св. Ђорђа из Галишта Мавродинов доводи у везу с регионалним специфичностима касне романике рајнске области.³⁶ Све три иконе приписује локалној, македонској школи за коју претпоставља да је радила под утицајима сепулкралне умјетности Запада у вријеме солунског краљевства (1204—1222) или непосредно последије тога.³⁷ Своју замисао Мавродинов није документовао ни једном аналогијом, јер се од те претпостављене »школе« надробне фигуралне пластике западног поријекла у Грчкој није сачувао ни један споменик.³⁸ Мавродинов је, међу-

³¹ С. Fisković, Nekoliko neobjelodanjenih romaničkih skulptura u Splitu, Serta Hoffleriana, Zagreb 1940, 443—452.

³² Ј. Максимовић, Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области, САНУ, Београд 1961, 82.

³³ А. Г. Сотирiou, н. д., 179; исти, Guide du Musée byzantin d'Athènes, Athènes 1932, 84.

³⁴ Н. Мавродинов, н. д., 357, 358.

³⁵ Исто, 353, 354.

³⁶ Исто, 357.

³⁷ Исто, 358.

³⁸ Исто.



Сл. 6. Олтарна пала, црква св. Микуле, Вели Варош, Сплит (Фототека Конзерваторског завода за Далмацију, Сплит)

Fig. 6. Partie de l'autel de l'église St. Michel, Veli Varoš, Split (Photothèque de l'Institut pour la conservation des monuments historiques en Dalmatie, Split)

тим, овом својом занимљивом а недокументованом идејом дотакао један шири проблем у односу на средњовековну пластику једног дијела Балкана уопће. Наиме, намеће се питање да ли би се романски и готски елементи блиски француској пластици или уопће западњачкој, који се јављају у симбиози с бизантијским на неким бугарским, македонским и грчким пластичним споменицима, могли објаснити латинском управом над једним дијелом Балкана у XIII и XIV стољећу. Или, прецизније речено, да ли се извјесни стилски елементи који указују непосредније на француске изворе, могу протумачити додирима с Италијом, посредством Приморја, као преносиоцем тих стилских упадица или утицајима који су могли директно из Грчке, тада под франачком управом, пружати основа за нове стилске синтезе?

Прије него што бисмо размотрили овај проблем, даћемо сумаран преглед иконографских и стилских елемената на скулптури источних и централних области Балкана из XIII и XIV стољећа, који упућују на западне изворе. Сагледаћемо такође стилски однос рељефне иконе св. Климента према македонској и српској средњовековној пластици.

Спорадичну упадицу западне иконографије налазимо на једној каменој рељефној икони св. Петра коју је Сирку откопао у рушевинама чепинске цркве.³⁹ Иако се ова икона, несигурно датирана од XII до XIV стољећа,⁴⁰ може непосредно укључити у круг бизантијског пластичног стварања на Балкану, два кључа у руци св. Петра западњачки су симбол апостола. На основу једног фрагмента надгробне плоче с наивно и невјешто рађеном рељефном фигуром из XIII—XIV стољећа, нађеног у царској капели св. Параскеве у Трнову, као и на основу биљежака о о сличном налазу из трновске цркве »Светих четрдесет мученика«, К. Мијатев је указао на усвајање једне умјетничке концепције и на продор једног обичаја, који су специфични за културу феудалног Запада.⁴¹ Проблем којим су могућим путевима ови западњачки елементи стигли до Трнова, Мијатев није дотицао.

Надгробне плоче с рељефном фигуром умрлог приказане у стојећем ставу, карактеристичне су за XIII стољеће у западној Европи. Неуједначене по ликовном квалитету и разнолико обрађене сличне надгробне плоче нађене су на теренима источног Медитерана, освојеним од крсташа.⁴² Није искључена могућност да је овакав начин обиљежавања гробова на који се наилази иако рјеђе и у источним и централним областима Балкана, могао бити потстицац обичајима крсташа, а посебно франачких феудалаца чија је доминација на Пелопонезу и у неким сјевернијим подручјима Грчке трајала у XIII и XIV стољећу. Биће да је и ранији, локални култ св. Димитрија у Солуну, изражен на специфичан начин на сребрним кивотима-реликвијарима с рељефном фигуром свечовом на поклопцу, о чему је исцрпније писао А. Грабар,⁴³ допринео томе да се адекватан католички сепулкрални обичај западног поријекла током XIII и XIV стољећа прихвати на православном Балкану.

У средњовековној скулптури Македоније има такође елемената који упућују на западне изворе. У Охриду сачувани пластични фрагменти и цјелине било да су рађени у камену или дрвету од XII до XIV стољећа, декоративног су карактера без фигуралних представа. Изузетак у тој пластици лишеној фигуралног поред рељефа св. Климента чине у науци већ често спомињана, иако недовољно стилски и иконографски објашњена врата цркве св. Николе Болничког (XIII стољеће). Ова врата, састављена од хетерогених дијелова, који су раније можда припадали неким предметима друге намјене, богата су фигурама, животињама и фантастичним хибридикама. Класификована су као бизантијски споменик.⁴⁴ Г. Мије је налазио изворе за њихов бестијар у умјетности Арменије, не дајући позитиван одговор на питање да ли рељефи ових врата по садржини имају везе са Западом.⁴⁵ Док за неке представе по стилу, иконографији и начину рада налазимо непосредних паралела у бизантијској пластици (на примјер свети ратници), неке друге

³⁹ У раду D. Cončeva, *La forteresse TZEPAINA—СЕРИНА*, налазе се наводи о старијој литератури о чепинској пластици, *Byzantinoslavica*, XX-2, Prague 1959, 296—297.

⁴⁰ Исти, н. д., 296—297; Н. Мавродинов, н. д., 362.

⁴¹ К. Миятев, *Една надгробна скулптура от двореца в Търново*, Сборник Гаврил Кацаров, II БАН, София 1955, 340, 345, 354, Обр. 4.

⁴² M. J. Ebersolt, *Sculptures de l'Orient latin aux musées de Constantinople*, Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger, Paris 1924, 432, 433; C. Enlart, *Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem*, I, Paris 1925, 196, Pl. 39, Figs. 126, 127.

⁴³ A. Grabar, *Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique*, *Dumbarton Oaks Papers*, V, Cambridge, Massachusetts 1950, 3—28.

⁴⁴ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris 1926, 895.

⁴⁵ G. Millet, *L'Ancien art serbe*, Paris 1919, 150.

су опће заједничко добро европске умјетности XII и XIII стољећа. Жонглер с мајмунима,⁴⁶ фабула о лисици и пијетлу, животиње које прождиру човјека и неки животињски хибриди с охридских врата ближи су по ликовној концепцији романској него ли бизантијској умјетности. Исте се теме безброј пута варирају у пластици регионалних школа француске романике, као и на фасадама италијанских цркава грађеним дуж путева којима су крсташи одлазили на Исток. Друго је питање заједничких, старијих извора ових мотива који се јављају у романској скулптури Европе опће.

У декоративној пластици Македоније рађеној у камену током XIV стољећа има компонента романике.⁴⁷ Ј. Максимовић и К. Петров их приписују личном учешћу приморских мајстора.⁴⁸ У неким случајевима Петров указује на посредно примљене романске утицаје преко »рашке школе« с Приморја.⁴⁹ На неким фрагментима македонске пластике има романских елемената, који би упућивали можда непосредније на француске изворе. По романичкој концепцији, као на каменним ступовима из Сувињиа (Souvigny),⁵⁰ у компартименте неког каменог довратника из Скопља укомпоноване су фино извијене реалне и фантастичне животиње. Ови стилски занимљиви скопски фрагменти датирани су у широком распону од IX до XIV стољећа.⁵¹

Средњевјековна скулптура Србије по стилу претежно припада романици, везаној за Приморје, односно Италију. На крају XII стољећа настала је богата и високо квалитетна пластика Студенице, која је у основима романска, иако не без бизантијских црта.⁵² Малобројни остаци камене пластике XIII стољећа са српског подручја доказују да су неке цркве грађене у то вријеме имале скулптурама украшене портале (Милешева, Сопоћани, Тршка црква), с елементима који су специфични за фасаде романских цркава на Приморју и у Италији, док се у трећој четвртини XIII стољећа у декоративној пластици Градца јављају и ретардирани елементи готике.

Досадашње датирање рељефа св. Климента Охридског претежно у XIV стољеће, као и чињеница што је указивано на могућност утицаја приморске, односно рашке скулптуре на македонску XIV стољећа, оправдава покушај да се Климентову портрету нађу аналогије у релативно богатој фигуралној пластици Србије и јужног Приморја истог времена. По стилу и умјетничком квалитету, међутим, Климентова рељефна икона стоји ван свега што је у то вријеме у овим областима рађено. Пластика Бањске и Дечана нема више изворне спонтаности романике. Коректна у орнаментацији, тврда и наивна у фигуралном, она представља ретардирану, површинску интерпретацију једне развојне фазе романике без много доказа о стваралачким импулсима њених мајстора. Док се дечанска пластика ослања на Студеницу и на традиције с Приморја и Италије, по стилу и квалитету хетерогени скулптурални фрагменти призренских Светих Арханђела и сусједне капеле св. Николе само се дјелимично уклапају у област романоготског пластичног стварања Србије и јужног Приморја. Бизантијска компонента је овдје јаче изражена, што искључује могућност стилског ослањања овог споменика само на приморске радионице.⁵³ Прва запажања П. Поповића о скулптури Светих Арханђела,⁵⁴ као и прелиминарни извјештај о откопавањима Душанове задужбине која је вршио Р. Грујић,⁵⁵ указују на занимљиве податке. Над Душановим гробом била је плоча с царевим рељефним портретом, што је по Грујићевој напомени рађено »по западном обичају, коме у средњевјековној Србији нема другог примера«.⁵⁶

⁴⁶ Ова сцена за коју сматрамо да приказује жонглера с мајмунима била је раније протумачена као Данил у лављој јами, N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, Budapest 1943, 167; жонглер држи у обим рукама ланце којима су везани мајмуни; на крајевима ланаца су алке или кугле, као што је то био обичај у средњем вијеку. У ланце оковани мајмуни с жонглером чест је мотив у романској и готској пластици Француске, а локална је специфичност у Оверњи (Auvergne), V. H. Débidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Ed. Arthaud 1961, 396, Figs. 117, 370, 372.

⁴⁷ К. Петров објавиће у Зборнику Филозофског факултета у Скопљу, у књизи XV, свој рад »Декоративната пластика во македонските споменици од XIV век«, гдје се расправља о том проблему.

⁴⁸ Ј. Максимовић, н. д., 75; К. Petrov, *Dva primera uticaja primorske arhitekture na srednjeevковne makedonske spomenike*, *Anali historijskog instituta JAZU*, VI—VII, Dubrovnik 1957—1959, 144—146.

⁴⁹ К. Петров, н. д., 144.

⁵⁰ V. H. Debidour, n. d., Figs. 264, 265.

⁵¹ G. Millet, n. d., Figs. 169—172; С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 15; N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, Budapest 1943, 163; К. Petrov, *Trajanje spomenika*, *Vijesti*, XI, 2, Zagreb 1962, 50.

⁵² Ј. Максимовић, *Студије о студеничкој пластици*, II, *Стил*, Зборник радова Византолошког института, књ. 6, САН, Београд 1960, 95—107.

⁵³ Ј. Максимовић, *Которски цибориј*, 11.

⁵⁴ П. Поповић, *Два стара манастира*, *Скулптура манастира св. Арханђела, задужбина цара Душана у Призрену*, Прилози за књижевност, језик и фолклор, 8, Београд 1928, 236—237.

⁵⁵ Р. Грујић, *Откопавање св. Арханђела код Призрена*, *Гласник скоп. науч. др.*, III, Скопље 1928, 239—274.

⁵⁶ Исти, н. д., 264.

Гробница је можда била надсведена балдахином,⁵⁷ а у њеном прочељу претпоставља се да је стајао Душанов кип,⁵⁸ док су вјеројатно у тимпанону над порталом били рељефи цара и младог краља Уроша у клечећем ставу.⁵⁹ Све то представља изузетак у пластичном стварању средње-вјековне Србије. Систематска испитивања остатака пластике Св. Арханђела показале да ли су њени мајстори искључиво произашли из которских радионица или је овај проблем сложенији. Чињеница што је на плочи Душанова гроба био његов рељефни портрет, поред примјера из Трнова и претпоставке да је рељефна икона св. Климента можда служила истој намјени, упућује на могућност, како је већ и раније напоменуто, да је овај западњачки обичај обиљежавања гробова могао и с југа Балкана доспијевати у његове сјеверније области. Занимљиво је такође истакнути да се клечеће фигуре лаика, као на тимпанону Св. Арханђела, рађене у рељефу, јављају и на споменицима источних области Медитерана освојеним од крстапа.⁶⁰

Пређемо ли јужне границе наше земље тражећи стилске аналогije потретном рељефу св. Климента, сусрећемо се са већ поменутима иконама св. Ђорђа из Костура и Галишта. Нема сумње да је велики галишки рељеф св. Ђорђа стилски доста близак св. Клименту (сл. 7), иако је концепција фигуре другачија, што је било условљено и самом темом обиљу икона: млади борбени ратник насупрот старачкој фигури мудрог архијереја. Оба рељефа била су колорисана. Има разлике у фактури рада. Климентов рељеф је финије резан, а заједничка им је каснороманска компонента, иако су код фигуре св. Климента уочљиви и наговјештаји готике. Мање су изразите сличности с рељефом иконе св. Ђорђа из Костура,⁶¹ који се и по сликаним сценама из живота свечева које га уоквирују, разликује од других двију. Рељеф је плићи од Климентова, а по фактури је слабији рад. Мавродинов је истакао да на овој икони св. Ђорђе није приказан у побожном ставу повијених леђа, што је карактеристично за византијске фигуре које илустрирају исту тему, већ је усправан, што је довео у везу са западњачким схватањима.⁶² Костурска икона је врло блиска једној ђурђијанској сребрној рељефној икони св. Ђорђа, чији су најстарији дијелови из XI стољећа.⁶³ Исти је став светог ратника, који у молитви стоји пред богом у сегменту неба. Овај примјер показује на колико се потешкоћа наилази приликом испитивања и доношења закључака о стилски комплексним споменицима.

Иако све три рељефне иконе из Костура, Галишта и Охрида имају неке заједничке црте, оне су радови трију мајстора, који су вјеројатно дјеловали у истој области пластичног стварања. Према Мавродинову, ове три иконе припадају, како је већ речено, првој половини XIII стољећа. Мавродинов је претпоставио да је св. Ђорђе из Галишта најстарији, а рељеф св. Климента посљедњи у временској класификацији ових споменика.⁶⁴

Раном датирању галишког св. Ђорђа не би говорио у прилог датум градње цркве (1287), у којој је ова пластика великих димензија смјештена у одговарајућој ниши. Први трагови ликовног култа св. Климента, колико је данас познато, нису старији од друге половине XIII стољећа. Проблем рељефне иконе св. Ђорђа из Костура, данас у Византијском музеју у Атини, је сложенији, јер ће његово датирање сигурније потврдити тек свестранија анализа сликаних сцена на оквиру. Везујући све три иконе за период релативно краткотрајне управе Латина у Солуну или непосредно послје тога, Мавродинов није узео у обзир чињеницу да је већи дио Пелопонеза, а и неки дијелови сјеверне Грчке у XIII и XIV стољећу били покривени мрежом феудалних посједа франачких витезова и барона, што је омогућавало двостољетни континуитет преплитања западне културе с византијском.

Сјајни успон франачких кнежевина Мореје и Атене био је у XIII стољећу. На грчком тлу граде се дворци за франачке феудалце. Као филијале монашких редова са Запада подизане су цркве и манастири по узорима на матичне опатије. У Андравици су грађене цркве за доминиканце, темпларе, фрањевце и кармелите.⁶⁵ У манастирима Дафни и Зараки били су активни цистерцити.⁶⁶ Већина ових споменика је данас у рушевинама или им се потпуно изгубио траг, а познати су само на основу података из Морејске кронике или по скицама археолога XIX стољећа.

⁵⁷ П. Поповић, н. д., 237.

⁵⁸ Р. Грујић, н. д., 264.

⁵⁹ Исти, н. д., 270.

⁶⁰ С. Enlart, Les monuments des croisés, Atlas, I Album, Pl. 44, Fig. 592.; А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ΦΡΑΓΚΟΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΓΑΛΙΣΤΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ, ΕΙΚ. 28.

⁶¹ Добар снимак налази се у Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, Pl. XV.

⁶² Н. Мавродинов, Проучвания върху староългарското искуство, 357.

⁶³ G. Tchoubinachvili, L'Orfèvrerie géorgienne des VIIIe — XVIIIe siècles, Tbilissi 1957, 17, Tab. 50—51.

⁶⁴ Н. Мавродинов, н. д., 357.

⁶⁵ J. Lognon, L'Empire latin de Constantinople, Paris 1949, 193.

⁶⁶ Исти, н. д., 215.



Сл. 7. Релефна икона св. Ђорђа, Галишта, Грчка
(по Мавродинову)

Fig. 7. Icône en relief de St. Georges, Gallista, Grèce
(d'après Mavrodinov)

Неке до данас сачуване цркве, подизане у временима франачке управе у јужној Грчкој или непосредно после тога, показују било директну везу са споменицима у Француској или њихови појединачни западни елементи указују на присуство понеког франачког мајстора или на покушаје домаћих да усвоје западњачке форме. Ексонартекс цркве у Дафни ослања се непосредно на свој узор у Понтињу (Pontigny).⁶⁷ Остаци капеле Хипананти на обронку Акрополе говоре о напорима домаћег мајстора да елементе ране готике прилагоди бизантијском схватању.⁶⁸ Црква Халкис у Еубеји и апсида цркве св. Софије у Андравици коју је дао саградити Гијом д' Вилардуен (Guillaume de Villehardouin, 1246—1278), показују сличности с француском и ломбардском архитектуром.⁶⁹ Цркве грађене током XIV стољећа а и касније, подсећају на франачког освајача. Тако су црква Богородице Перивлепте (XIV стољеће) и звоник цркве Пантанаси у Мистри (XV стољеће) блиски франачкој архитектури XII—XIII стољећа.⁷⁰

Поред архитектонских активности, има доказа да је у франачкој кнежевини Мореји било његовано и зидно сликарство западњачких форми, по концепцији блиско минијатури. О фрес-

⁶⁷ Исто.

⁶⁸ Исто.

⁶⁹ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris 1926, 777.

⁷⁰ Исто, н. д., 777—778; J. Lognon, н. д., 215.

кама у дворцима — градовима има вијести у Морејској хроници.⁷¹ Сачувани су фрагменти са сценама борби у капели дворца у Гераки,⁷² као и један приказ Богородице с Кристом, сада у Бизантијском музеју, из срушене цркве св. Илије.⁷³

Остаји скулптуре из франачких времена у Грчкој су оскудни. То би се с једне стране могло објаснити чињеницом што су монашки редови који долазе са Запада по правилима своје организације искључивали богатије украшавање цркава и манастира, а с друге као посљедица разарања која су наступила било као израз револта самих Грка против страног завојевача, било продорима Каталанаца и турским освајањима.

А. Ксингопулос је у студији о франачко-бизантијској пластици обрадио атенске фрагменте из Бизантијског музеја, који припадају периоду франачке управе XIII и XIV стољећа.⁷⁴ Једну групу ових фрагмената Ксингопулос приписује франачкој клесарској радионици у Атени, другу прелазном периоду прилагођавања мајстора ове радионице бизантијском схватању, а трећа је карактеристична због усвајања бизантијских иконографских образаца иако још начин рада и елементи стила упућују на Запад.⁷⁵ Три архиволта из пентеличког мрамора, данас у Бизантијском музеју у Атени, које Ксингопулос сврстава у трећу групу франачко-бизантијске пластике,⁷⁶ украшени фигурама у наглашеном рељефу, по иконографији су бизантијски, а по стилу и основној концепцији блиски скулптури с портала цркава из XII и XIII стољећа југозападне Француске.⁷⁷ Исти принцип украшавања архиволта фигурама у рељефу примијенио је вјеројатно неки домаћи мајстор по француским узорима у цркви Сент Мари ла Гранд (Sainte Marie-la-Grande) у Јерузалеми.⁷⁸ У цркви Паригоритисе у Арти (крај XIII стољећа), велики лукови под централном куполом украшени су пластичним фигурама пророка, који су на раноготски начин приљубљени уз руб ових архитектонских елемената.⁷⁹ Занимљиво је да су везе те скулптуре изразитије с Италијом,⁸⁰ што би се могло објаснити доминацијом Венеције над обалним појасом западне Грчке.

Запад је и у развоју орнамента XIII и XIV стољећа на Пелопонезу и у сјевернијим предјелима Грчке одиграо извјесну улогу. У грчкој декоративној пластици из морејских времена појављује се француски хералдички крин,⁸¹ понекад у комбинацији с бизантијским орнаменталним елементима. Иако не често, крин се у декоративној примјени јавља и у српској средњевјековној пластици.⁸² Натуралистичка флорална декорација на неким фрагментираним рељефима у Бизантијском музеју у Атени, иако невјешто рађена, конципирана је у духу ране готике.⁸³

Кондаков је у неком од атоских манастира наишао на један дрвени, резбарени фрагмент, у чијем се бестијару који се преплиће с лозицом налази романски хибрид базилиск,⁸⁴ неуобичајен у ликовном репертоару представа животиња бизантијске умјетности. Кондаковљева датација овог резбареног фрагмента без сумње је преурањена (X—XI стољеће).⁸⁵ По опћој концепцији своје декорације, биће да је ова резбарија рађена у временима Палеолога. На југу Мореје, на тамбуру мале цркве у селу Окија налазе се реминисценције на готске олуке у виду животиња (gargouille).⁸⁶ Бестијар у цркви Паригоритисе у Арти, рађен у високом рељефу, вјеројатно је дјело италијанских мајстора, како је то већ речено и за фигуралну пластику која се налази у овој цркви.⁸⁷

За наш проблем умјетничких одраза франачке доминације у Грчкој према сјевернијим областима Балкана, посебно у односу на сепулкралну пластику, занимљив је податак из Морејске кронике, који говори о томе да је у андравидској цркви св. Ивана раније већ поменути активни

⁷¹ J. Lognon, н. д., 216.

⁷² Исто, н. д., 215—216.

⁷³ А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, н. д., 69.

⁷⁴ Исто, н. д., 69—102.

⁷⁵ Исто, 95.

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ L. Bréhier, Les voussures à personnages sculptés du Musée d'Athènes, Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger, II, Paris 1924, 429.

⁷⁸ C. Enlart, Les monuments des croisés, I, 127, II, 187; Atlas, II Fig. 313, Pl. 103.

⁷⁹ А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, н. д., Еик. 33, 34.

⁸⁰ Исто, н. д., 102.

⁸¹ А. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, ΦΡΑΓΚΙΚΑ ΚΡΙΝΑΝΘΕΜΑ ΕΙΣ ΤΟ ΓΕΡΑΚΙ ΚΑΙ ΤΟΝ ΜΥΣΤΡΑΝ, Extrait des Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier, ΑΘΗΝΑΙ 1953, 1 — 7, ЕИК. 1 — 4.

⁸² J. Максимовић, Которски цибориј, 73—74.

⁸³ А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ΦΡΑΓΚΟΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΓΑΥΠΤΑ, ЕИК. 23, 24, 25.

⁸⁴ Н.П. Кондаковъ, Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, С. Петербург 1902, 203, Т. XLVII.

⁸⁵ Исто.

⁸⁶ J. Arnott Hamilton, Byzantine architecture and decoration, London 1933, 108.

⁸⁷ Ch. Diehl, н. д., 783—784.

Гијом д' Вилардуен подигао гробнице за себе и чланове своје обитељи.⁸⁸ Ако су гробнице за франачке феудалце у Грчкој подизали мајстори из Француске, несумњиво је да су при њиховој изради примјењивали тада владајуће форме у домовини. За XIII стољеће у Француској, као и уопће на Западу у то вријеме, карактеристично је покривање гробова и гробних ковчега плочама на којима је у рељефу приказан цијели портрет покојника не као »gisant« у лежећем ставу већ стојећи. Уколико су гробнице за франачке племиће радили и домаћи мајстори у Грчкој, вјеројатно су жеље поручилаца одговарале обичајима у матичној земљи.

Франачка доминација у Грчкој оставила је биљег на тадашњој пластици иако су материјални докази о скулптуралним активностима у тим временима сасвим оскудни. Оно што је сачувано показује разноликост у ликовном квалитету и неуједначеност у стилској периодизацији. Овакав развој сличан је једним дијелом ономе у сјевернијим областима Балкана, али је у Грчкој бизантијско-романо-готска стилска симбиоза стицајем историјских околности била јаче изражена. Аналогну ситуацију у кругу бизантијске умјетности налазимо на примјер и у Трапезунту. Спорадични западни инфилтрати у пластици Пелопонеза XIII и XIV стољећа ипак нису били одлучујући за њен развојни ток. Официјелној умјетности бизантијске пријестолнице остала је водећа улога.

У првој половини XIII стољећа лабилне границе посједа западних феудалаца досижу до обала Вардара. Латинска пријестолница Цариград, већ увелико изграђена и богата прворазредним бизантијским споменицима, била је мање погодна тло за непосредније инфилтрате западне умјетности. У провинцијској средини тадашње Грчке са двостољетним континуитетом франачке управе ближе су се повезале и међусобно преплеле двије цивилизације. Релеф св. Климента је по нашем мишљењу најблиставији досада познати пластични споменик на коме се одразило то преплитање у скулптуралном стварању. Формално конципиран као бизантијска рељефна икона, по опћој диспозицији ова је скулптура каснороманска, по неким реалистичким детаљима блиска већ готици, а по својој психолошкој компоненти одраз оног хуманизма који се јавља на бизантијском и македонском живопису XII—XIII стољећа. Грчка сигнатура на рељефу, данас изгубљена, није сигуран доказ да је ову пластику радио грчки мајстор, кад језик домородаца није био непознат франачким освајачима, за неколико генерација стабилизованим на грчком тлу. Поређења с француском пластиком XII и прве половине XIII стољећа указују на то да је рељеф св. Климента по неким својим елементима у том смислу стилски доста одређен. Далеки француски узор у појединим детаљима имају сличности с Климентовим рељефом, па би се могло можда помишљати и на могућност учешћа неког франачког мајстора у радионици гдје је настала ова пластика. С друге стране, није неоснована претпоставка да је овај рељеф радио неки изузетно надарен домаћи умјетник, Грк или Славен, који је непосредно био инспиран неком нама непознатом франачком пластиком са грчког тла.

Релефу св. Климента не претходе резултати тако високог квалитета у македонској и грчкој пластици, а недостају и они споменици који би се могли непосредно на њега надовезати. Ипак овај рељеф заједно с трновском надгробном плочом, с каменим фрагментима из Бизантијског музеја, с декоративним елементима карактеристичним за франачку орнаментику који се спорадично јављају на рељефима разасутим по Пелопонезу, с рељефним иконама св. Ђорђа из Костура и Галишта, вратима св. Николе Болничког и рељефима скопског каменог довратника, припада ширем кругу умјетничког стварања, хибридној романо-готско-бизантијској умјетности која се као провинцијска специфичност спорадично развијала на југу Балкана у вријеме франачке доминације. Одраси ове умјетности допиру можда и до Душанових Св. Арханђела. Извјестан број пластичних споменика хибридне умјетности романо-готских бизантинизама припада XIII стољећу, а то је период кад је франачка кнежевина Мореја, под Гијом д'Вилардуеном била у зениту свога развоја. У то вријеме пада и најактивнија градња двораца и цркава за франачке феудалце у Грчкој. На основу ових историјских чињеница могао би се извући закључак да је Климентов рељеф, као високо квалитетан примјер стилских симбиоза једним дијелом карактеристичних за тадашње пластично стварање балканског југа, настао у другој половини XIII, најкасније почетком XIV стољећа.

Поред чињенице што се у јужним областима Балкана од друге половине XIII стољећа налази на романске и готске инфилтрате у живом организму бизантијско-словенске умјетности, чиме се оправдава и датација Климентова рељефа с тим временом, има и других података везаних уз оснажен Климентов култ који би то датирање могли подржати.

Почетком XIII стољећа синодикт цара Бориса садржи похвално слово св. Клименту,⁸⁹ а оци великог трновског сабора доносе закључак о »песмопјанију« на спомен св. Седмочисле-

⁸⁸ J. Lognon, н. д., 193.

⁸⁹ Д. Уста Генчовъ, Св. Климент и св. Седмочисленици, 77.

ника,⁹⁰ међу којима је св. Климент истакнута личност. Током XIII стољећа особито је интензиван Климентов култ биографским текстовима и канонима његових химнографа. Грчко »Велико житије« Климентово, настало на основу изгубљеног славенског, приписивано је охридском архиепископу Теофилакту (после 1084 — око 1107), у чије је ауторство недавно изражена сумња.⁹¹ И. Сњегаров сматра да је оно компиловано тек почетком XIII стољећа, прије обнове цркве св. Пантелејмона у Охриду.⁹² Велики поштовалац св. Климента Димитрије Хоматијан (1216—око 1234) аутор је једног мањег житија и осам канона посвећених славенском учитељу.⁹³ И охридски архиепископ Константин Кабасила (око 1255—1260) једним каноном оживљава Климентов култ.⁹⁴ Као писац црквених пјесама посвећених св. Клименту помиње се и Григорије, за кога Сњегаров претпоставља да се може идентификовати с личношћу охридског архиепископа,⁹⁵ који је почетком XIV стољећа дозидео уз западну фасаду цркве Св. Софије спољашњи нартекс с галеријом и кулама.

Први подаци о ликовном култу св. Климента падају у трећу четвртину XIII стољећа. Најраније досад познати портрет свечев сликан је у Манастиру (1271),⁹⁶ а двадесетак година касније у цркви Богородице Перивленте у Охриду, гдје је приказан с архиепископом Кабасилом, једним од аутора њему посвећених канона. Током XIV стољећа св. Климент је портретисан у неколико цркава у Охриду и у његовој околини.⁹⁷ Ликовно изражена популарност свечева допире до Старог Нагоричина и Матејича,⁹⁸ и даље до Земенског⁹⁹ и метеорског манастира Преображења.¹⁰⁰ Климентов портрет забиљежен је и на једној икони.¹⁰¹ У умјетности малих форми такођер је оживљаван култ славенског светитеља. На изгубљеном сребрном окува охридског еванђеља (XIII—XIV стољеће) гравирани су његов портрет као пандан св. Пантелејмону,¹⁰² у чијем се друштву појављује и на фрескама неких охридских цркава.

Св. Климент је приказан у зидном сликарству XIII и XIV стољећа у неколико типско-иконографских варијаната. Сликан је као цијела фигура или као допојасни портрет, одјевен у бијелу архијереску одјећу архаичног кроја с омофором на коме су црни крстови или у помпезно, везом, драгим камењем и бисером украшено одијело с крсним словима на омофору. Приказиван је и у монашкој одјећи. Благосиља десницом, која ни у једном случају није насликана у онаком положају као на релефу. У лијевој руци мантијом покривеној најчешће држи књигу или ротулус. Портретисан је и као патрон града с моделом фиктивног Охрида.¹⁰³

Климентови сликани портрети не показују ближе стилске везе с релефном иконом. Једно је, међутим, свим портретним приказима Климентовим заједничко: он је без изузетка приказан као старац с ријетком косом, маркантно заобљена чела, аскетског лица с истакнутим костима лица и шиљате, подгучке браде. Ови подаци доказују да је у трећој четвртини XIII стољећа већ био утврђен Климентов портретни лик (Манастир, 1271), иако не у смислу индивидуалних црта већ као иконографски тип који се без изузетка јавља кад је у питању приказивање свечева портрета. Овај факат чини могућим датирање Климентова релефа у другу половину XIII стољећа.

Поред проблема стила и датирања, релефна икона св. Климента намеће и питање њене практичне намјене. На основу узредних напомена досадашњих испитивача релефа у вези с овим проблемом могло се закључити да је неко вријеме служио као икона у олтарском простору цркве Св. Климента.¹⁰⁴ Кондаков је споменуо да је релеф донесен у цркву из манастирске трпезарије, гдје

⁹⁰ Исти, н. д., 79.

⁹¹ I. Snegarov, Les sources sur la vie et l'activité de Clément d'Ochrida, Byzantino-Bulgarica I, Academie des sciences de Bulgarie, Institut d'histoire, Sofia 1962, 79—115.

⁹² Исти, н. д., 86, 91.

⁹³ Исто, 92—93.

⁹⁴ Исто, 92.

⁹⁵ Исто.

⁹⁶ Д. Коцо — П. Милковић — Пепек, Манастир, Скопје 1958, изд. Фил. фак., Истор. фил. од., кн. 8, 70, Т. XXV.

⁹⁷ М. Ћоровић — Љубинковић, Црква стари св. Климент у Охриду, Старице XV, 1940, 95; Р. Љубинковић, Црква св. Вазнесења у селу Лесковцу, Старице II, Београд 1951, 197, сл. 10; К. Балабанов, Нови податоци за црквата св. Никола Болнички во Охрид, Културно наследство II, Скопје 1961, 38, сл. 6; Р. Љубинковић, М. Ћоровић — Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, Народен музеј во Охрид, Охрид 1961, 114, сл. 6, 124, 125, 126, 131, 134, 139.

⁹⁸ V. Petković, La peinture serbe du Moyen Age, II, Beograd 1934, 28, 50, Fig. 28.

⁹⁹ Р. Љубинковић, Црква св. Вазнесења у селу Лесковцу код Охрида, 198.

¹⁰⁰ Н. П. Кондаков, Македонија, 248.

¹⁰¹ В. И. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 93, Т. XLI.

¹⁰² Врло добра репродукција изгубљеног окува налази се у L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, Pl. LIX.

¹⁰³ Р. Љубинковић, н. д., 197—198.

¹⁰⁴ В. И. Григоровић, Очерк путешествія, 98; * * *, Сборник за народни умотворения IV, София 1891, 59; Д. Уста — Генчов, н. д., 83.

је можда стајао на игуманском мјесту.¹⁰⁵ Ископавања у Имарету, у цркви св. Пантелејмона¹⁰⁶, дају основа за нове претпоставке. У зидовима поред гробнице за коју Д. Коцо претпоставља да је припадала св. Клименту, откривене су неке нише. Уколико се прихвати мишљење да је овдје био гроб св. Климента¹⁰⁷, постојаће ниша наводи на мисао да је у једној од њих могао бити смјештен Климентов потретни рељеф као култна сепулкрална икона уз свечев гроб. Кад су црква, односно манастир св. Пантелејмона били почетком XV стољећа претворени у памију, рељеф је заједно с моћима можда донесен у цркву Богородице Перивлепте, односно у садашњег Св. Климента. Претпоставци да је рељеф био смјештен у зидној ниши ишла би у прилог чињеница што икона има само при дну, у дужини свечевих стопала, истурен оквир, који је могао да послужи као база на којој је она у ниши стајала. Остале три стране иконе су према снимку из 1900. године биле без оквира, као уосталом и на оној св. Ђорђа из Галишта, која је смјештена у црквеној ниши. Глава Климентова рађена у пуној пластици, вертикално уздигнута десна рука одвојена од тијела, као и наглашена пластичност књиге и истурена стопала говорили би у прилог мишљења да је рељеф конципиран да стоји вертикално а не хоризонтално, као поклопац кивота.

Има, међутим, и аргумената који би подржавали претпоставку да је рељефном иконом Св. Климента био покривен његов гробни ковчег. Видјели смо да то не би био осамљен случај на Балкану (Трново, Св. Арханђели). Иако је истицано да обиљежаваће гробнице рељефном фигуром умрлог указује на западно поријекло и да је страно бизантијском схватању сепулкралних обичаја, традиције култа св. Димитрија у Солуну у вријеме од X до XII стољећа изражене на специфичан начин на сребрним кивотима-реликвијарима с рељефном свечевом фигуром на поклопцу указују на могућност да је ова локална специфичност могла бити усвојена и у сусједним областима, освјежена током XIII стољећа новим подстицајима из латинске Грчке.

Подаци о комадићима сребрног лима на рељефу св. Климента доказују да је, не зна се кад, био покривен сребрном оплатом. То вјеројатно није урађено одмах послје израде рељефа, јер трагови боје на њему као и прецизно резани пластични детаљи говоре о другој замисли мајстора. Уколико је рељеф служио као поклопац ковчега, његово накнадно облагање сребрним лимом нашло би потврду у наводима из писаних извора средњовјековне Србије.¹⁰⁸ Ни један приказ гробног ковчега с фресака у Србији или у Македонији, међутим, не даје података да су тада били покривени поклопцем на коме је био рељеф умрлог.

Данас можда већ и није могуће дати одређен одговор на питање да ли је Климентов рељеф био израђен као икона да стоји вертикално на зиду односно у зидној ниши или као плоча којом је био покривен свечев кивот. Хисторијат кретања Климентових моћи једва да је познат и не даје података за рјешавање овог проблема. У великој грчкој биографији свечевој у новије вријеме датираној у почетку XIII стољећа помиње се да су вјерници долазили да се поклоне Климентову гробу.¹⁰⁹ Исто се наводи у старој славенској служби посвећеној Клименту, док се у грчкој, међутим, помиње *λαρναξ*,¹¹⁰ што би одговарало саркофагу или кивоту, односно гробном ковчегу. Кад су Климентове моћи биле извађене из гроба и стављене у посебан ковчег, није познато. Сњега-ров мисли да се то догодило за друге рестаурације цркве манастира Св. Пантелејмона,¹¹¹ која, према претпоставци Д. Коца, пада у вријеме епирског деспота Теодора Комнена (1216—1230).¹¹² Да ли се једна од рестаурација ове цркве може датирати с првом половином XIII стољећа, показује вјеројатно детаљнија анализа јако оштећених фреско фрагмената с приказом св. Климента и портретима двају ктитора, као и потпуно разрјешавање с њима повезаног грчког текста.¹¹³ Можда ће том приликом бити освијетљено и питање да ли је на овом слоју фресака приказан Теодор Комнен или Дука Керсак,¹¹⁴ што би утврдило њихово датирање у XIII или XIV стољеће. Била би занимљива индентификација треће портретисане личности, која можда приказује Димитрија Хоматијана,¹¹⁵ писца неколиких канона и мање Климентове биографије. Тако је и

¹⁰⁵ Н. П. Кондаковъ, Македонія, 247.

¹⁰⁶ Д. Коцо, Климентовиот манастир св. Пантелејмон и раскопката при Имарет во Охрид, Годишен Зборник, I, Филозофски факултет, Скопје 1948, 129—180.

¹⁰⁷ Исти, н. д., 165, сл. 8.

¹⁰⁸ В. Хан, Профани намјештај на нашој средњовјековној фресци, Зборник Музеја примењене уметности, I, Београд 1955, 15.

¹⁰⁹ I. Spegarov, н. д., 86.

¹¹⁰ Исто.

¹¹¹ Исто.

¹¹² Д. Коцо, н. д., 151—152.

¹¹³ Исти, н. д., сл. 1 и 1а.

¹¹⁴ Ђ. Мано — Зиси, Рецензија чланка Д. Коца о ископавањима у Имарету, Старинар, н. с., I, САН Београд 1950, 279.

¹¹⁵ Према саопштењу Д. Коца у тексту дјелимично разрјешеног натписа помиње се Димитрије.

Константин Кабасила, аутор једног канона посвећеног св. Клименту, заједно с њиме портретиран у цркви Св. Климента. Све ове наговјештене могућности, међутим, једва да ће пружити сигурнијих основа да би се питање намјене Климентове рељефне иконе ријешило у прилог једне или друге хипотезе које смо навели: да ли је служила као поклопац ковчегу или као икона намјењена да стоји на зиду односно у зидној ниши. Према резултатима анализе рељефа и по опћој ликовној концепцији овог споменика склони смо да прихватимо другу претпоставку као вјеројатнију.

Рељеф св. Климента је дјело зрелог умјетника. Примјере које смо навели као дјела хибридне романо-готско византизирајуће умјетности с југа Балкана највећим дијелом одају само покушаје мајстора да у том смислу дају успјеле синтезе. Настојања да се плошност византијског рељефа замијени наглашеном пластичношћу дала су у већини резултате који не задовољавају у пуној мјери умјетнички квалитет. Позитиван изузетак у тим напорима представљају рељефна икона св. Ђорђа из Галишта и наш рељеф св. Климента. Рађен је вјеројатно у средишту свечева култа, у самом Охриду у другој половини XIII, а најкасније почетком XIV стољећа. Атмосфера овог значајног црквеног и културног центра била је у то вријеме без сумње погодна, узимајући у обзир и друге умјетничке активности које су се овдје развијале, да у њему настане умјетничко дјело на коме се испољила синтеза хетерогених стилских струјања, која су се тада спорадично и неповезано јављала на јужном Балкану.

PROBLÈME DU STYLE ET DE LA DATE DE L'ICÔNE EN RELIEF DE ST. CLÉMENT D'OHRID

R é s u m é

Le portrait en relief de St. Clément d'Ohrid, travaillé en bois et se trouvant actuellement dans l'église de St. Clément à Ohrid tout en ne faisant pas jusqu'à présent objet d'une étude plus détaillée, à plusieurs reprises au cours de ces derniers cinquante ans ce monument exceptionnel de l'art plastique des Balkans du Sud a attiré l'attention. La date de ce relief oscille sur une étendue de quatre siècles (du XI^e au XIV^e). Quant à son style si on en a parlé on y trouvait des influences occidentales. L'impression générale laissée aujourd'hui par ce relief est différente de celle de l'époque de sa première reproduction photographique (1900). Alors le panneau du relief était plus large et plus haut et moins endommagé dans son ensemble. L'analyse de forme, de style et iconographique de ce relief d'après cette première reproduction a donné des éléments qui ne permettent de le classer ni en tant que monument byzantin, ni roman tardif. La conception formelle du relief est celle d'une icône byzantine en relief, pourtant par sa ronde-bosse et par certains détails il est proche de la sculpture romane tardive du «style hiératique»; par certains détails réalistes il annonce déjà le gothique et par sa composante psychologique il est le reflet de cet humanisme qui apparaît dans les fresques byzantines et macédoniennes du XII^e et XIII^e siècles.

L'analyse du relief nous fait toucher le problème de l'art composite, hybride du style roman tardif byzantinisant sur les Balkans. Les voies de l'affluence des composantes romanes et pré-gothiques sur les Balkans particulièrement en ce qui concerne les activités des sculpteurs, sont marquées aux études jusqu'à présent publiées pour ainsi dire à sens unique. La sculpture de l'Italie indirectement par l'intermédiaire de la Dalmatie et du Littoral du Sud a donné au cours des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles la plupart des stimulants à la création plastique dans les régions centrales des Balkans. Si on y trouvait aussi des éléments indiquant les régionalismes du roman français, on attribuait à l'Italie le rôle de l'intermédiaire. Le problème du style de l'icône en relief de St. Clément ouvre dans ce sens de nouvelles perspectives pour les régions des Balkans du Sud. C'est à dire il s'agit de savoir si les éléments romans et gothiques proches de l'art plastique français, ou en général de l'art occidental, apparaissant en symbiose avec des éléments byzantins dans certains monuments sculpturaux bulgares, macédoniens et grecs, pourraient être expliqués par le gouvernement latin dans une partie des Balkans au XIII^e et XIV^e siècle. Ou bien, d'une manière plus précise, certains éléments de style indiquant plus directement des sources françaises, pourraient-ils être expliqués par des contacts avec l'Italie en tant qu'intermédiaire ou bien par des influences provenant directement de la Grèce, à l'époque sous le gouvernement des Français et pouvant offrir une base pour des nouvelles synthèses de style.

La domination française en Grèce a laissé son cachet sur l'art plastique et architectural de l'époque, quoique les preuves matérielles de l'activité dans le domaine de la sculpture de ce temps soient très pauvres. Ce qu'il en reste montre une diversité de qualité artistique et une inégalité de style par époques. Ce développement hétérogène rappelle en partie celui des régions au centre des Balkans. La qualité du relief de St. Clément reste presque unique. Ce monument n'est pas précédé des résultats d'une aussi grande qualité dans les arts plastiques macédoniens, bulgares et grecs. Il manquent également des monuments étant donné la valeur exceptionnelle de ce relief, qui pourraient être considérés en qualité de sa suite directe. Tout en manquant des maillons de la chaîne du développement permettant d'expliquer cette oeuvre, nous sommes convaincus que le relief du St. Clément représente un reflet brillant de croisement des influences artistiques dans ce milieu provincial de la Grèce sous la domination française, continué pendant presque de deux siècles.

Le relief de St. Clément, avec la dalle funéraire de Trnovo de la chapelle de la Ste Parascève au relief du mort (XIII^e—XIV^e s.), qui évoque une conception occidentale, avec des fragments franco-byzantins du Musée Byzantin d'Athènes (XIII^e—XIV^e s.), avec des éléments décoratifs caractéristiques pour l'ornement français, apparaissant sporadiquement sur quelques reliefs du Peloponèse, avec les icônes en relief, travaillées en bois représentant St. Georges de Gallista et Castoria (XIII^e s.), avec la porte en bois sculpté du St. Nicolas d'Ohrid (XIII^e s.) et les reliefs en pierre d'un portail de Skopje (XIII^e—XIV^e s.), appartiennent à un domaine plus large de la création artistique, à l'art hybride romanogothique byzantin qui s'est développé, en tant qu'art spécifique provincial, d'une manière irrégulière au Sud des Balkans à l'époque de la domination française du Peloponèse. Les reflets de cette création s'étendent, peut-être, jusqu'à la décoration plastique de l'église des Saints Archanges près de Prizren (XIV^e s.).

Certains monuments plastiques de l'art hybride romanogothique byzantin des Balkans du Sud se situent au XIII^e siècle. A cette époque le duché français, la Morée, était à l'apogée de son développement. En nous basant sur ces faits nous considérons que le relief du St. Clément, en tant qu'exemple de qualité de la symbiose des styles caractéristiques pour la création plastique au Sud des Balkans, est créé au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle ou au début du XIV^e.

A cette époque aussi, le culte de St. Clément a été très poussé, ce qui étayerait l'hypothèse de la date. Les canons des hymnographes et les textes des biographes de Clément ont été écrits pour la plupart au cours du XIII^e siècle. Les premières données sur le culte plastique de St. Clément se situent vers le troisième quart du XIII^e s. (le portrait du Monastère, 1271). La peinture des portraits de Clément est continuée à la fin du XIII^e et au cours du XIV^e siècle dans les églises d'Ohrid et dans celles des environs. Malgré la diversité formelle de ces portraits, St. Clément est sans exception — celui du relief d'ailleurs aussi — représenté en vieillard aux cheveux rares, au front proéminent, au visage ascétique et à la barbe longue et pointue. Ceci signifierait que dès 1271 l'image »portrait-type« de Clément ait été déjà fixée et permettrait notre hypothèse de la date du relief.

Quant à la destination de l'icône en relief de St. Clément, nous ne pouvons que le supposer. Il servait peut être d'icône de culte, rattachée à sa tombe dans l'église de St. Panteleimon à Ohrid, et plus tard, à l'époque où cette église a été transformée en mosquée il aurait été transporté à l'église de St. Clément. Il y a aussi l'hypothèse que ce relief servait de couvercle au cercueil du saint, ce qui ne serait pas un cas isolé dans les régions centrales et orientales des Balkans (dalle funéraire de Trnovo de la chapelle de Sainte Parascève, dalle funéraire au portrait du tzar Douschan (Dušan) en relief de l'église des saints Archanges de Prizren. D'après la conception du relief de St. Clément nous sommes prêts à supposer qu'il avait la fonction d'icône directement rattachée au culte de la tombe du saint.

Le relief de St. Clément est l'oeuvre d'un artiste mur. La plupart des oeuvres plastiques du domaine de l'art romano-gothique byzantin dans les régions méridionales des Balkans ne dépassent pas le stade de tentatives des maîtres sculpteurs de donner des synthèses de qualité dans ce sens. Les efforts de remplacer le caractère plat du relief byzantin par une plasticité plus accentuée ont donné en majorité des résultats ne satisfaisant pas les normes de la qualité d'art. Les exceptions positives de ces efforts, parmi les oeuvres sculpturales conservées peu nombreuses, représentent l'icône de St. Georges de Gallista et le relief de St. Clément. Il a été fait probablement au centre même du culte du saint à Ohrid où, au cours des XIII^e et XIV^e siècles, étant donné les autres activités artistiques qui s'y développaient, l'ambiance a été favorable pour que dans cette ville soit créé l'oeuvre manifestant la synthèse des courants de styles hétérogènes apparaissant sporadiquement dans les régions des Balkans du Sud.

ВЕЗЕНА ИКОНА ИЗ XIV ВЕКА

Добрила СТОЈАНОВИЋ

Музеј примењене уметности у Београду откупио је 1962. године једну везену икону с представом Богородице са Христом. По речима власника, икона је из Охрида.¹ Ништа ближе не знамо о пореклу ове иконе. Претпоставља се да је припадала некој од охридских цркава у којима је сачуван приличан број уметничких предмета, особито у ризници цркве Богородице Перивлепте, данашњем Св. Клименту. Икона досад није публикована. Она представља уникат за време у коме је настала, јер је на њој инкарнат сликан, а сви остали делови извезени. Конципирана је и решена под утицајем икона с оковима, од којих је у Охриду сачувано неколико и до наших дана.

Икона је правоугаоног облика, димензија 28,5x21,5 cm (сл. 1). У центру је представа Богородице са Христом са сигнатурама $\text{m}\tilde{\text{p}} \text{ c}\tilde{\text{v}} \text{ n}\tilde{\text{a}}\text{e}\tilde{\text{s}}\text{t}\text{a}$, а изнад Христа $\text{i}\tilde{\text{s}} \text{ x}\tilde{\text{c}}\text{t}$. Око централне композиције извезена је узана равна трака. Оквир иконе чини бордура ширине 3 cm испуњена биљним лозицама. У центрима оквира између лозица су стилизовани деформисани чворови, а у угловима ликови јеванђелиста у округлим медаљонима. У горњем левом углу је јеванђелист Марко са сигнатуром $\text{m}\tilde{\text{p}}$, у десном Лука $\text{л}\tilde{\text{8}}$, у доњем левом углу је представа јеванђелиста Јована $\text{w}\tilde{\text{n}}$ и у десном Матеја са сигнатуром e .

Икона је јако оштећена. Особито је страдао сликани део. Боја с ликова је готово сасвим нестала. Сем основног тамномрког тоналитета фрагментарно се назире наноси боје на осветљеним местима на лику Богородице. На лицу Христа, на његовим рукама и ногама, као и на рукама Богородице сачувана је само мрка подлога и делимично је видљив цртеж црном бојом. На ликовима јеванђелиста боја је потпуно уништена.

Икона је прво везена па онда сликана, што се види по наносима боје уз ивицу везеног дела. Неки делови иконе су сасвим пропали, особито у левом горњем и доњем углу.² Горња површина веза је добрим делом готово сасвим нестала, тако да је видљив само доњи вез. На овај начин је доста оштећена позадина, особито иза Христа, затим нимб и мафорион Богородице, као и горњи део Христовог одела. Исти је случај с уздужним бордурама, посебно њиховом позадином.

Икона је рађена на густом ланеном платну. Цела површина, сем инкарната, као што је већ речено, испуњена је везом. Делимично је везено преко подлоге претходно извезене небојеним свиленим концем, а углавном преко грубљег веза памучним концем.

Вез је доста пластичан, што је местимично потенцирано удубљењима коришћеним особито за наборе и контуре орнамената. Преко основног веза рађено је равним, сребрним, слабо позлаћеним нитима које су делом јаче упредене и дају утисак другог материјала. Правици бодова су супротног смера од доњег веза. Сем металних нити за вез је употребљен свилени конач у више боја, којим је везено површински, чиме је постигнут контраст у односу на вез рађен металним нитима.

Везено је врло прецизно. Нити су јако затезане, тако да стварају утисак металне површине, што доприноси претпоставци да је код мајстора везиоца постојала тежња к имитирању металних, искуцаних окова. Други третман је примењиван кад је у питању представљање драперија. Различитост материјала употребљеног за одело Богородице и оног за одело Христа наглашена је не врстом бодова већ различитом стилизацијом набора. Тежина материјала мафориона постигнута је распоредом правих и косих линија, а лепршавост и лакоћа материјала Христова одела наглашена је различитим правцима кривих и изломљених линија.

За вез је употребљено неколико врста бодова. Позадина је рађена положеним бодом прихватаним цикцак, компонованим по вертикали. Контраст овоме чини нешто ситнији бод цикцак, супротног смера употребљен за нимб Христа, чиме је постигнуто жељено преламање светлости. Богородичин мафорион као и Христово одело рађени су положеним бодовима компонованим дијагонално стално у истом правцу — слева надесно. Богородичин нимб рађен је бодовима прихватаним у облику ромбова. За нимбове као и за позадину коришћене су равно извлачене нити, чиме се добија већи, метални сјај.

¹ Власник је икону добио на поклон 1932. године у Охриду.

² Икону је конзервисала инж. Вера Вуловић, виши конзерватор Музеја Револуције у Београду.

За овичавање мафориона, делимично у Христовом нимбу и на узаним ивицама које уоквирују централну композицију као и спољни оквир употребљен је бод прихватан у виду рибље кости. Позадина бордура рађена је наизменичним прихватањем бодова неједнаке дужине. За вез металним нитима редовно су употребљаване двоструке нити, за драперије упредене а за све остале делове неупредене.

За обележавање контура набора као и за уоквиривање орнамената у бордури употребљен је коси бод. Линије повијуша рађене су ланчаним бодом који се јавља и на орнаментима везеним свиленим концем у боји.

Појаву извезене позадине налазимо на сачуваним византијским везовима с краја XIV века. Позадина извезена истом комбинацијом бодова и материјала налази се на познатој Солунској плаштаници из овог времена, затим на подеи с представом Благовести и Рођења Христовог из манастира Хиландара.³ Третирање драперија компоновањем бодова дијагонално, чак и с грубим основним везом од памука налазимо решено на идентичан начин на плаштаници монахиња Јефимије и Еупраксије, сада у манастиру Путни, или на плаштаници из манастира Студенице.⁴ Исти начин решавања драперија јавља се и на аеру с представом Причешћа из манастира Хиландара.⁵ Доста ретка за крај XIV века употреба бодова прихватаних ромбично налази се на нимбовима плаштанице Јефимије и Еупраксије, као и на делу позадине подее с представом Благовести и Рођења Христовог из манастира Хиландара.

Решавање Христовог нимба с уписаним крстом и имитацијом вишебојног камења срећемо на неколико везова насталих у XIV веку — на Милутиновој плаштаници, на Солунској плаштаници, на плаштаници скопског архиепископа Јована, на плаштаници Јефимије и Еупраксије.⁶ На првој и последњој употребљене су и исте боје свиленог конца. Уоквиривање нимбова свиленим концем који имитира употребу бисера, а чији остаци постоје и на нашем везу, налазимо на Ватиканској далматичи као и на плаштаници из Музеја Викторије и Алберта у Лондону, или на аеру с Причешћем апостола из манастира Хиландара.⁷ Овај начин је коришћен готово редовно на каснијим везовима особито у XVI веку. Набори на драперијама рађени су ланчаним бодом свиленим концем у боји. Употреба вишебојног свиленог конца наговештава боју тканине и ствара одсјај у појединим тоновима што доприноси постизању колористичког ефекта, који на овај начин дискретно оживљава централни део композиције. За наборе Христовог огртача коришћен је светлоплави конац а у горњем делу светлије црвени. Овом бојом су неки детаљи нарочито истакнути, на пример ивица изреза на Христовој кошуљи. Наглашавање бојом појединих делова одеће изведено је дискретно бодовима за прихватање. Бодови за прихватање на Христовој хаљини су маслинастозелени а на огртачу златножути. Исте боје употребљене су и за украшавање крста у Христовом нимбу. Набори на Богородичиној хаљини су бледоружичасти, док су бодови за прихватање на мафориону рађени у два тона љубичасте и тамноплаве боје. Видљиви део нарукvice Богородичине је светлоплаве боје. Црвена боја је употребљавана сасвим мало за уоквиривање нарукvice. Сигнатуре су од позадине издвојене црвеним и смеђим овичавањем.

Интензитет, комбинације и хармонија боја бодова за прихватање, као и појединих детаља иконе, везених свиленим концем у боји јасно су видљиви на наличју које је добро очувано, док су на лицу иконе боје веома избледеле и тек се местимично назиру.

Тежња ка финим али живим комбинацијама боја изражена је особито у бордури на везеним биљним орнаментима, за које су употребљаване комбинације маслинастозелене, светлоплаве, ружичастоцрвене и светлољубичасте боје. За контуру лозице и неке детаље у орнаменту чвора и за нимбове јеванђелиста у доњем делу употребљен је смеђи свилени конац, док су нимбови у горњем делу рађени светлољубичастим тоновима.

Одело Богородице је тамно, благо нијансирано, док је Христово као контраст њему светло са живим акцентима, што је карактеристика и лозице у бордури.

Судећи по ивицама, вез је исечен с нечега. Могло би се претпоставити да је у питању део неког покривача употребљаваног у богослужењу. Постоји индиција да је служио као украс корица за књигу, али је највероватније да је примарно био у употреби као икона. Ако би се претпоставило да није у питању икона, овај вез се по својој тематици са сигурношћу не би могао да веже за одређени богослужбени предмет, јер се представа Богородице са Христом као иконографска тема на црквеним везовима појављује најчешће приликом илустровања Богородичиног акатиста на разним предметима. Представу Богородице с Христом срећемо

³ G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947. T. CXC VIII, 3; CLVII, 1, 2.

⁴ н. д., T. CLXXXV, CLXXXIV.

⁵ н. д., T. CLVIII, 2.

⁶ н. д., T. CLXXVI, 2; CLXXXII, CLXXXIII, CLXXXV.

⁷ н. д., T. CLI, CXC VII, CLVII, 2.



Сл. 1. Икона после конзервације (Снимио С. Меденица)
Fig. 1. The icon after conservation (Photo by S. Medenica)

и као једну од тема у украшавању подеа. Ово се објашњава чињеницом да је илустрација на подеи најчешће иконографски везана за икону за коју је израђивана.⁸ У опису предмета из ризнице манастира Св. Климента у Охриду Н. П. Кондаков помиње »пелену« с представом Богородице Заступнице и датира је у XIV—XV век.⁹ Појава пелене-подее са сличном иконографском темом у ризници једне од охридских цркава наводи на претпоставку да је наш вез рађен и да је служио као подеа уз неку икону с одговарајућом представом. С обзиром на број сачуваних икона с представом Богородице с Христом у охридским црквама, које су настале током XIV века не искључује се могућност да је овај вез служио као централни део подее. Подеа с истом иконографском темом, мада знатно каснија, из XVI века, сачувана је у заоставштини Анастасије Романовне, прве жене Ивана Грозног.¹⁰ Њен централни део с представом Богородице с Христом који би по тематици и по димензијама одговарао нашем везу уоквирен је тканином украшеном бисером. На основу аналогије с поменутом сачуваном подеом можемо да претпоставимо да је наш вез био нашивен на неку тканину која је вероватно због општећности одстрањена.

Постоји могућност да је овај вез био централни део неке подее која није тематски а ни функционално везана за одређену икону већ је замишљена као независна декорација. У Државном историјском музеју у Москви налази се »пелена« Јелене Волошанке из 1498 године у чијем је центру представљена икона Одигитрије, а поред ње две процесije које се одржавају на Цвети. На основу анализе М. В. Шчепкине коју усваја и А. Н. Свириин констатовано је да ова пелена није »подвесна«, односно није везана за неку икону већ је независна и третира лаичку садржину.^{10а}

По иконографској схеми, особито решавању оквира око централне композиције с представом четири јеванђелиста у угловима, овај вез допушта претпоставку да је рађен као украс корица за књигу. Једине сачуване везене корице за књигу из овог времена, настале почетком XVI века а конципиране у духу византијске уметности налазе се у Гротаферати.¹¹ Мада се ове корице у иконографском погледу не везују за нашу композицију, не искључује се могућност да су и у техници веза рађене корице с представом — Богородица с Христом — јер се ова иконографска тема јавља у металу и кожи.

Ако усвојимо претпоставку да је овај вез рађен за икону, што је најприхватљивије, она по својим димензијама није имала репрезентативан карактер већ је била намењена личној употреби. Ова врста икона стварана је особито често од XV века надаље. Употребу везених икона грчке провенијенције налазимо у дубровачким кућама почетком XVI века.¹²

На овом везу Богородица је представљена до појаса, главе мало окренуте надесно и незнатно приклоњене Христу. Њена лева рука подигнута је до груди и не додирује Христа. На десној руци држи Христа. Христос је представљен фронтално с главом мало нагнутом на десну страну и управљеном ка спољној страни слике. Он удобно седи на мајчиној руци, десну руку која му је мало сапета ивицом огртача подигао је у знак благослова, а у левој држи свитак. Христова глава је мала, лепих контура, али потпуно оштећеног лика.

Богородица, колико је могуће констатовати с обзиром на јака оштећења, има фин, мало издужен облик лица, благо заобљен, линија носа је дуга, незнатно повијена, малих је пуних усана и лепо обликоване браде (сл. 2). Осветљења на њеном лицу дата су у ширим површинама наглашавајући пластичност појединих делова. Распоређена су на челу изнад обрва, по линији носа, на образу скоро до усана, на врху браде и по облини врата. Третман лика Богородице одговарао би споменицима насталим у духу византијских уметничких схватања карактеристичних за средину и другу половину XIV века. Ближе аналогије налазимо на лику Богородице Психосострије из Охрида или на Одигитрији пореклом из Охрида, сад у Народном музеју у Београду, насталој у другој половини XIV века.¹³ На Пименској Богородици из Третјаковске галерије положај Богородичине главе, тип лица, особито линија носа, уста и браде везују се за нашу представу.¹⁴ Близак лик нашој Богородици и у распореду осветљења налазимо на Смоленској Одигитрији из ризнице Тројице Сергејевске лавре.¹⁵ Богородица с реликвијара Томе Прелју-

⁸ А. Frolov, La »podea« un tissu decoratif de l'église byzantine, Byzantion XIII, 2, 1938, 461—504.

⁹ Н. П. Кондаковъ, Македония, Спб 1909, 270—271.

¹⁰ Л. И. Якунина, Русское шитье жемчугом, Москва 1955, сл. 23.

^{10а} А. Н. Свириин, Древнерусское шитье, Москва 1963, 54—57.

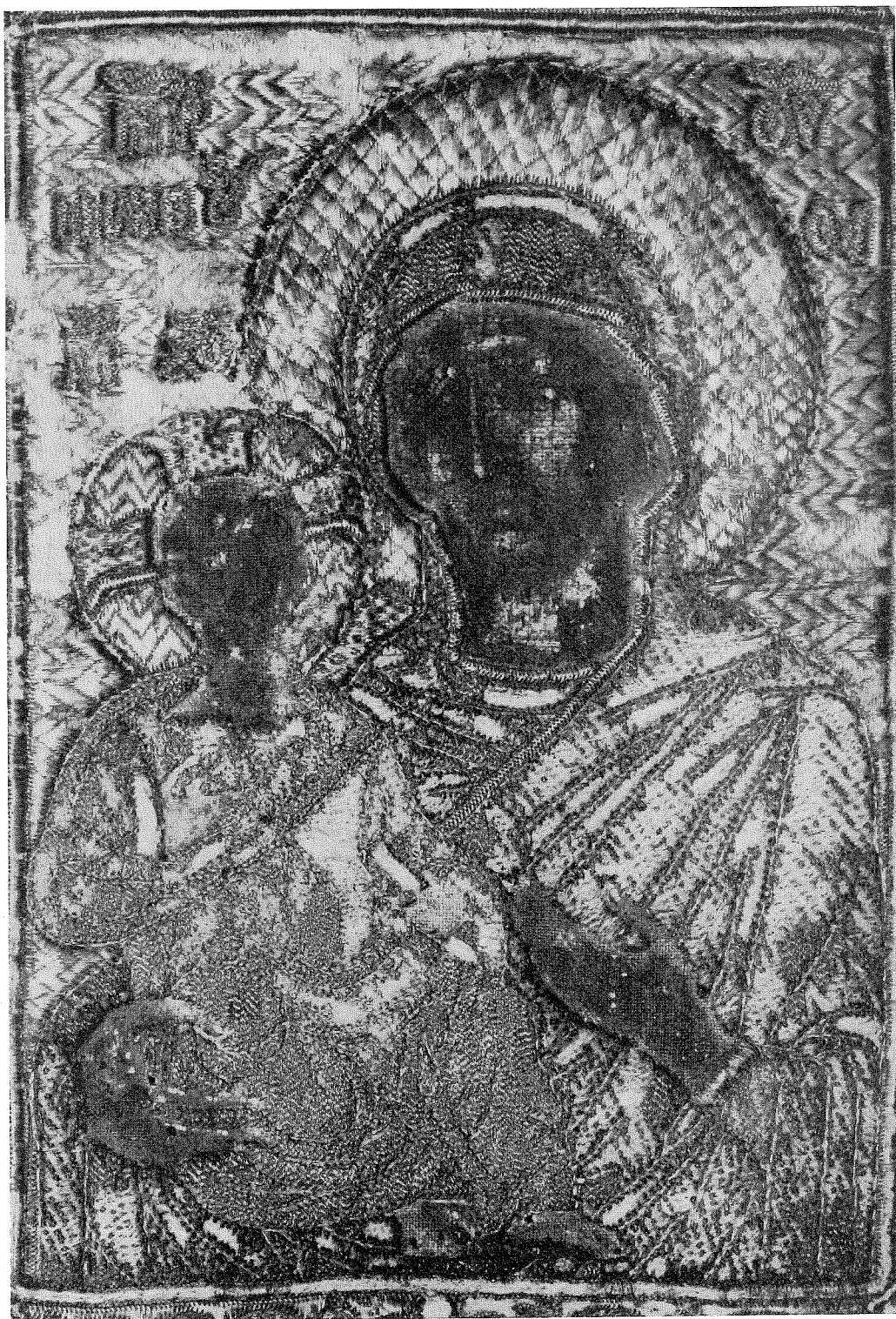
¹¹ А. Muñoz, L'art byzantin à L'Exposition de Grottaferrata, Rome 1906, 144—145.

¹² У инвентару куће Николе Радохнића у Стону помиње се — figura una de nostra Donna rechamada in seda opera grechesca — Diversa Stagni (1501 — 1509), св. 21 f^o 191 са датумом 10. IV 1509. г. На податку захваљујем др В. Хан, вишем кустосу Музеја примењене уметности у Београду.

¹³ В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, Т. XVII, XXXV.

¹⁴ T. Rice, Art byzantin, Paris — Bruxelles 1959. Т. XLIV.

¹⁵ Н. Лихачевъ, Материалы для истории русской иконописи, Спб 1901, св I, Т. VIII, № 12.



Сл. 2. Централни део иконе (Снимио С. Меденица)
Fig. 2. Central part of the icon (Photo by S. Medenica)

бовића из око 1380. године, сад у катедрали у Куенки, показује одговарајући положај главе, црте лица, распоред осветљења, мада је лице нешто шире него на нашој икони,¹⁶ што је случај и с Богородицом из Хиландарског чина насталог средином XIV века.¹⁷ Лик Богородице с Христом из Манфредоније врло је близак нашем како по цртама лица тако и по распореду осветљења.¹⁸

Анализујући композицију у целини као и у појединостима у иконографском погледу и сликарском третману најближе аналогije налазимо с иконама из XIV века.

У погледу иконографског постављања композиције с представом Богородице с Христом на десној руци, која је ређа варијанта, али се среће на иконама из овог времена, аналогije налазимо на икони Богородице Тројеручице из манастира Хиландара,¹⁹ мада је положај Христа мало измењен, а и Богородица је више фронтална; затим на Богородици с Христом охридског архиепископа Николе,²⁰ где постоје разлике у стилском погледу и иконографским детаљима, али је Христос на овој икони окренут главом, мада наглашеније, спољној страни композиције, чиме се приближава нашој икони. На једној венецијанској икони из XIV века с представом Богородице с дететом, апостолима и светитељима,²¹ налазимо одговарајући положај представљања централних личности са незнатним разликама. На икони Богородице с Христом из московског Музеја лепих уметности, која је пореклом из Смоленска, а припадала је збирци принца Галицког, коју Е. Гарисон ставља у крај XIII века и приписује Пизанској школи,²² налазимо Христа у истом ставу као код нас а Богородица је нешто више приклонила главу Христу. Став Богородице на икони Богородице с Христом из Бачковског манастира из XIV века, с главом дискретно приклоњеном Христу, такође има сличности с нашом композицијом.²³

Распоредом драперија Богородичиног мафориона решење наше иконе се највише приближава већ поменутој охридској икони Богородице Одигитрије с краја XIV века. Одговарајући третман налазимо и на Богородици из Хиландарског чина. Блиско решавање драперија дато је на поменутој икони из збирке Галицког. На Богородици с Христом из Манфредоније постоји велика сличност у решавању Богородичина мафориона, особито његова драпирања на глави и линији уз лице и изрез око врата, као и у начину наглашавања ивице мафориона. Одговарајуће решење горњег дела мафориона, особито изразито плитког дела за главу, као на нашој представи Богородице, налазимо на икони Богородице с Христом с краја XIII века из пизанског Сан Фредидана.²⁴

Положај Богородичине леве руке подигнуте испред груди, управљене према Христу, са специфичним прегибом палца, одговара оној на већ поменутој икони Смоленске Одигитрије Тројице Сергејевске лавре. Одговарајући начин решавања ове руке налазимо и на Богородици из Хиландарског чина, мада је у овом случају представљена десна рука, што је условљено постављањем фигуре Богородице на обратну страну.

Рука која придржава Христа карактеристично извијена и са размакнутих прстима решена је идентично на икони Богородице Одигитрије из Народног музеја у Београду. Одговарајуће решење ове руке налазимо и на окованој икони Богоматере Суздаљске школе из XIV века из Покровског женског манастира у Суздаљу, која је пренета у Руски музеј.²⁵ Сличности у цртежу руке која држи Христа постоје и на икони Богородице с Христом из Цариградске патријаршије из XIV века.²⁶

Став Христа близак оном на нашој икони, мада је постављен на леву страну, налазимо на икони Богородице Одигитрије Смоленске из збирке Лихачева.²⁷ Одговарајући став Христа, али не и аналогних покрета руку, налазимо на икони Богородице Елеусе из 1342. године, пореклом из Месемврије, сад у Народног музеју у Софији.²⁸ На истој икони је блиско решење Христова

¹⁶ С. Радојчић, Српске иконе од XII века до 1459. године, Београд 1960, сл. 8.

¹⁷ С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова Византолошког института САН, књ. 3, Београд 1955, сл. 29.

¹⁸ Е. В. Garrison, Italian romanesque panel painting, Florence 1949, стр. 59, бр. 93 а.

¹⁹ С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, сл. 25.

²⁰ В. Ј. Ђурић, н. д., Т. XXVIII.

²¹ М. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges de Venise et de la collection de l'Institut, Venise 1961. Икона је репродукована на проспекту, књига ми није била приступачна.

²² Е. В. Garrison, н. д., стр. 44, бр. 20.

²³ К. Миятев, Към иконографията на Богородица умиление, Известия на Българския археологически институт III, София 1925, сл. 29.

²⁴ Е. В. Garrison, н. д., стр. 232, бр. 646.

²⁵ Н. П. Кондаковъ, Русская икона II, Прага 1929, Т. 7.

²⁶ Г. А. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ΚΕΙΜΝΑΙΑ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ, EN ΑΘΗΝΑΙΣ 1938, Ρ. 12.

²⁷ Н. Лихачевъ, Материалы, св. VIII, СССРXIV. 601.

²⁸ В. Filow, Geschichte der altbulgarischen Kunst, Berlin—Leipzig 1932, Т. 46.

доњег дела тела, његових ногу, овде нешто мање размакнутих, а постоје сличности и у стилизацији набора на овом делу Христова одела, иако је на нашој представи све знатно мекше, што је последица каснијег пресликавања на бугарској икони. Став Христа доста размакнутих колена, меко решених драперија, чиме се приближава нашој представи, налазимо на већ поменијој икони Богоматере из Покровског женског манастира у Суздаљу. Слично решавање горњег дела Христових драперија, особито идентично сликаног клавијаса, налазимо на једној венецијанској икони из прве половине XIV века.²⁹ На представи Богородице с Христом Копо ди Марковалда из друге половине XIII века, сад у Марија деи Серви у Орвијету, налазимо аналогичне у положају представљених личности, особито у представљању Христових ногу и слободно решених драперија око њих.³⁰ На икони Богородице с Христом из XIV—XV века пореклом из Хиландара налазимо представу Богородице, уске, крчке у односу на Христа који је широких рамена, доста размакнутих ногу, по чему би се и ова представа могла узети за нашу композицију.³¹

Иконографска представа Богородице с Христом на нашем везу је типа Одигитрије, варијанте Елеусе, како је и сигнирана. Тешко је рећи кад се ова варијанта јавила. То је у почетку био украсни епитет за сваку икону Богородице у молитвеном ставу, који се среће на иконама Одигитрије и с другим епитетима, али се претпоставља да се нека од икона Одигитрије прославила под тим именом, па је оно и усвојено. Име Елеусе — Милостиве — пре свега је придавано типу Одигитрије где се Богородица моли Христу за човечанство, а он одговара благословом, као што је представљено и на нашој композицији.³² Схватање Богородице као милостиве заступнице људи јавило се још у раном хришћанству, а особито се развило у XII и XIII веку.³³

Одигитрија је један од најчешћих иконографских типова у византијској уметности. В. Лазарев место њеног порекла везује за Египат и доводи у везу с култом Изиде. По Кондакову она се појављује у Палестини и Египту још у предјустинијанском периоду, а постаје општепопуларна на Истоку од почетка VI века. Првобитне иконе Одигитрије представљају Богородицу у целој фигури како стоји с Христом на левој руци. Као резултат дугог процеса развоја, композиција с целом фигуром постепено је замењивана полуфигуром, док тип Одигитрије није утврђен као полуфигура с Христом на левој или десној руци.³⁴

За представу Богородице Одигитрије с Христом на десној руци сматра се да се јавила у XI—XII веку.³⁵ Представа Богородице с Христом на десној руци јавља се први пут на минијатури из Смирне, Козме Индикоплова из XI века.³⁶ У синајском манастиру Св. Катарине чува се мозаичка икона Богородице Одигитрије с представом Христа на десној руци, а настала је у XI веку.³⁷ Иконе овог типа називају се обратне, а код Грка панагије дексе.³⁸

По Лазареву тип Елеусе био је зачет и развијен на тлу Византије не касније од XII века, одакле се шири у Италију, Француску, Енглеску, Немачку и Русију. Богородица у византијским прототиповима је или седећа или стојећа у целој фигури, али никад у полуфигури. Он сматра да је првобитни тип Елеусе био стојећи. По Лазареву Елеуса се развија из Одигитрије на тај начин што су се главе Богородице и детета примакле. Сматра да се Елеуса развила из стојећег типа да би се изразила идеја о посредовању Богородице у корист људи. По старијој шеми Христос седи непокретан као и на старијим иконама Одигитрије. Један од ступњева у развоју типа Елеусе је Елеуса у полуфигури. Она је била најраспрострањенија у сликарству Дућента, а истовремено је налазимо и у Русији. По пореклу овај тип иде до византијског оригинала, што доказује Физиолог из Смирне. Одавде је овај иконографски тип дошао у остале поменуте земље. У Италији је несумњиво потекао из позновизантијске варијанте Елеусе.³⁹

Обично се сматра да је Елеуса исто што и руско Умиљеније. Мало је сачувано икона Умиљења са натписом Елеуса и обратно, типа које нису Умиљење, сигниране као Елеуса. По свему изгледа да је епитет Елеуса примењиван широко не само за тип Умиљења, особито у касније време, у XVI—XVII веку.⁴⁰ Неке иконе типа Одигитрије сигнирају се и као Елеусе.⁴¹

²⁹ E. V. Garrison, н. д., стр. 67, бр. 132.

³⁰ н. д., стр. 45, бр. 25.

³¹ Н. П. Кондаков, Русская икона II, Т. 124 лево. Икона је из збирке Харитоненко.

³² Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери II, Спб 1915, стр. 211.

³³ н. д., 214.

³⁴ V. Lasareff, Studies in the iconography of the Virgin, Art Bulletin XX, 1938, 46—61.

³⁵ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери II, 273, 5.

³⁶ V. Lasareff, н. д., сл. 41.

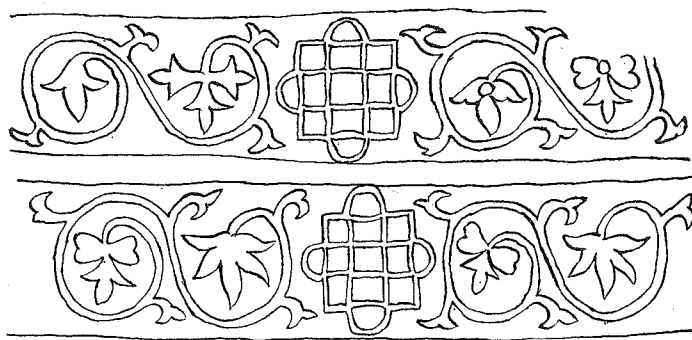
³⁷ Г. М. СѦТНРІОУ, ВІКОНЕС ТНЕ МОННС СІНА, ЕН АΘΗΝΑΙΣ 1956, Т. 71.

³⁸ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери II, 273, 5.

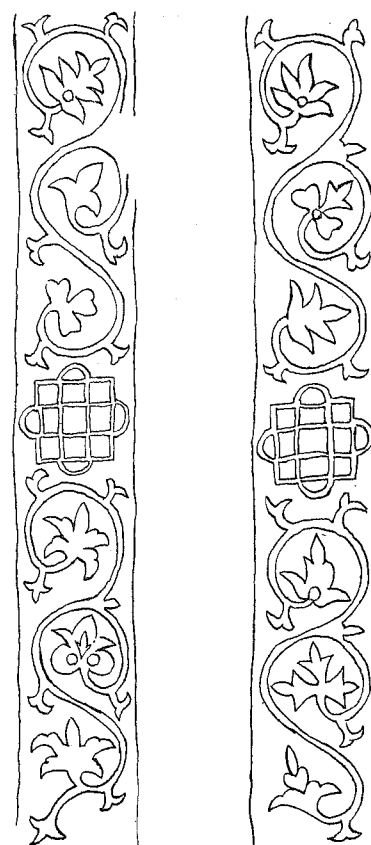
³⁹ V. Lasareff, н. д., 36—42.

⁴⁰ N. Běljaev, Образъ Божьей матери Пелагонитисы, Byzantinoslavica II, Praha 1930, 390—392.

⁴¹ Н. Лихачевъ, Моливдовул с изображением Влахернитиссы, Сборник отделения русскаго языка и словесности АН СССР 1928, С 1, 3, 141.



Сл. 3. Горња и доња бордура
Fig. 3. Border ornament — top and botom



Сл. 4. Бочне бордуре
Fig. 4. Border ornament — sides

Претпоставља се да је званични, свечани тип Одигитрије коначно формиран око IX века, па се затим постепеним развитком изменио у тип са јачим лирским наклоностима.⁴² На нашој икони која је сигнирана као Елеуса у иконографском погледу представљена је Одигитрија са дискретно наглашеним елементом мајчине нежности, која је изражена незнатним приклањањем главе Христу, док је он насупротив томе представљен фронтално, главом незнатно окренутом спољној страни композиције.

Орнаменат у оквиру иконе чине завршене биљне лозице. На горњем и доњем оквиру оне су у облику слова S, чији се крајеви завршавају биљним орнаментом (сл. 3). У оквирима са стране лозица је нешто издуженија тако да је и у средњем делу створен простор још за један изданак који се завршава биљним орнаментом (сл. 4).

Карактеристика биљног украса је да се орнаменат не понавља (симетрично ни наизменично). Орнаменат се одликује разноврсношћу и у сваком појединачном решавању оригиналношћу и слободом у третману цртежа. Орнаменти су цртани лепо и прецизно. Орнаменат чине палмете час у облику тролиста, час петоллиста, или седмоллиста, или је сваки лист слободно решаван не понављајући се и дајући утисак цвета. Палмете су или усправљене или незнатно искошене. Са линије лозице полазе изданци распоређени увек на иста места и решавани на исти начин. Цртање орнамената је подешавано према гледаоцу. У горњем и доњем делу лозице су постављене једна поред друге, а у уздужним бордурама једна изнад друге. Између лозица у центру свих бордура је преплетни орнаменат у облику чвора. Овај орнаменат је изгубио своју основну карактеристику, а да је у питању преплет, види се само по правцу бодова који стварају илузију преплитања траке.

Орнаменат употребљен за украс лозице у оквиру врло је распрострањен на широком подручју, а пореклом је из старог века. У византијску уметност стиже релативно касно. У развојној линији може да се прати још од уметности Помпеја. У питању је сасанидска палмета чији облик потиче од акантуса. На раним сасанидским капителима јавља се у VII веку, где се већ осећа присуство лотоса и показује сличност са развијеним обликом палмете из византијског времена. Развој овог орнаmenta у византијским областима, где је преовладавао ислам, био је исти у раном средњем веку као и у другим областима под Византијом.

⁴² Н. П. Кондаковъ, Иконография Богоматери II, 293.

Почетни облик овог орнамента налазимо у акантусу. Касније долази до образовања једног сажетијег облика и спајања са елементима лотоса и најзад преко стилизованих куфских орнамената до различитих облика сасанидских палмета у византијској орнаментици. Њен развој се везује за источни Медитеран, што доказују јасни ступњеви развоја у тој области, а њено позно јављање у византијској уметности доказ је да порекло треба тражити ван Византије. У Византији се овај орнамент може пратити од X века, где се први пут јавља на рукопису из Патмоса 33 из 914. године.⁴³ Палмете се у византијској уметности комбинују на најразличитије начине, а врло често се компонују у биљним врежама некад стилизованим или натуралистичким, што даје широку основу за богат украс. Сем за рукописе у византијској уметности, овај орнамент је богато употребљаван као декоративни елемент у фреско-сликарству, а нарочито у декоративној пластици и на разним предметима од метала. Од IX века среће се на персијским тканинама на које је пренет са пластике, особито са капителиа на којима се појављује у више варијанти.⁴⁴ Јавља се и на пластици џамија — украсни је елемент на џамији Хаким у Каиру с почетка XI века, под утицајем коптске уметности.⁴⁵

Најближе аналогije у начину компоновања лозица на нашем терену налазимо на декоративној пластици манастира Дечана. Изнад врата на порталу северне фасаде је лозица извијена у облику слова S, само је положај палмета у овом случају водораван.⁴⁶ Одговарајући тип ове лозице налазимо и на фреско-орнаментици у истом манастиру.⁴⁷ Овај тип лозице налази се и на фреско-орнаментима у Старом Нагоричину, затим у Краљевој цркви у Студеници.⁴⁸ Он се појављује и у манастирима Грачаници и Леснову.⁴⁹ Налазимо га као украсни елемент на познатој мозаичкој икони из Museo del Opera del Duomo у Фиренци из XIV века.⁵⁰

Други начин решавања лозице који је употребљен за дуже стране нашег оквира налазимо на пиластру поред врата западног портала, у луку изнад портала, као и на лозици на олтарском прозору апсиде, опет у манастиру Дечанима.⁵¹ Доста сродности у лозици, мада је она компликованија и разуђенија, налазимо на охридским иконама Богородице с Христом и икони св. Николе.⁵² На исти начин решена је лозица на плаштаници из цркве Св. Марка у Венецији⁵³ где је она комбинована са крстом у кругу, а на нашој икони са чвором.

Одговарајући тип лозице среће се на јужним вратима Суздаљског сабора (1230—33).⁵⁴ Елементе овог типа лозице налазимо на рељефној лозици мермерног иконостаса у манастиру Ватопеду из XIV века.⁵⁵

Поједине стилизације палмета које су на нашем украсу разноврсне и живе без понављања, дате са много оригиналности, налазимо на неким уметничким споменицима рађеним у духу византијског уметничког стварања, али се оне на њима готово увек ритмички понављају и не одликују особитом инвентивношћу и слободом цртежа, што је на нашој икони изражено. Оне се могу пратити у декоративној орнаментици са фресака, орнаментима на минијатурама, на текстилу или што је најчешће, на споменицима декоративне пластике. Употребљавани су за различите материјале и технике. Примењују се у камену, дрвету и металу као пластичан украс а ређе као гравирани.

Палмете у виду тролиста одговарајућег типа налазимо на украсу од емаља круне Константина Мономаха из XI века, сад у Националном музеју у Будимпешти.⁵⁶ Блиско решење овог орнаменталног мотива јавља се на сребрном нимбу на икони св. Николе из Охрида,⁵⁷ на пластици манастира Каленића, на украсним капителима на спољњем зиду апсиде и на архиволти прозора апсиде.⁵⁸

⁴³ M. A. Frantz, Byzantine illuminated ornament, Art Bulletin, vol XVI, 1934, 57—59.

⁴⁴ E. Kühnel, Abbasid silks of the ninth century, Ars orientalis II, Michigan 1957, 370—371, fig. 13—14.

⁴⁵ A. Grohmann, Floriated cufic, Ars orientalis II, 1957, 209—210, pl. VII, 20; fig. 30.

⁴⁶ В. Петковић, Б. Бошковић, Дечани, Београд 1941, албум, Т. IX.

⁴⁷ н. д., Т. СIII.

⁴⁸ Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, Т. XXIV; В. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, сл. 77.

⁴⁹ З. Јанц, Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века, Београд 1961, Т. XLI, бр. 262; Т. XLII, бр. 270.

⁵⁰ T. Rice, н. д., Т. XXXVI, XXXVII.

⁵¹ В. Петковић, Б. Бошковић, н. д., Т. VIII, X.

⁵² В. Ј. Ђурић, н. д., Т. XXVII, XXIX.

⁵³ G. Millet, н. д., Т. CLXXX.

⁵⁴ История русског искусства II, Москва 1954, 481.

⁵⁵ Н. П. Кондаковъ, Памятники христианскаго искусства на Афонѣ, Спб 1902, сл. 19.

⁵⁶ T. Rice, н. д., сл. 134.

⁵⁷ В. Ј. Ђурић, н. д., Т. XXIX.

⁵⁸ Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, Т. X, VIII.

Најближе аналогије у цртежу тролисне палмете налазимо на фрагменту полијелеја из Маркова манастира,⁵⁹ или на орнаментици око фресака из манастира Дечана, као и на крсту с кубета истог манастира.⁶⁰ Блиско му је решење и у фреско-орнаментици манастира Раванице.⁶¹ Исти орнаменат налази се и на плаштаници Св. Марка у Венецији.⁶²

Врло је честа употреба једноставне палмете се пет листова а нешто ређа са више од пет. Аналогни тип палмете са пет листова налазимо на већ поменутој рељефној лозици мермерног иконостаса у манастиру Ватопеду. Нешто друкчије стилизовану, с мало повијенијим доњим листовима, налазимо на пластици манастира Каленића. Примењена је на луку изнад розете, где се јавља и њена варијанта са седам кракова, коју налазимо и на нашем украсу.⁶³ Срећемо је и на аркатури бочне апсиде као и на архиволти на бочном броду с југоистока.⁶⁴ Овај последњи тип палмете појављује се на пластици манастира Дечана. Налазимо га на западном порталу у доњем делу десно као и на његову луку. Јавља се и на порталу северне фасаде изнад врата.⁶⁵

Одговарајуће палмете са три, пет и седам кракова налазимо као елементе украса на бронзаним вратима манастира Ватопеда с краја XIV — почетка XV века.⁶⁶ Аналогне палмете са пет и седам кракова срећемо на охридској икони Богородице с Христом⁶⁷ или на окуву иконе Симеона Гордог из 1343. године.⁶⁸ Оба типа палмета, још ближа нашим у цртежу, налазимо на већ поменутим јужним вратима Суздаљског сабора. Одговарајући тип палмете са три или пет листова примењен је као украсни елемент пластичне декорације на спољним зидовима Димитријевског сабора у Владимиру с краја XII века.⁶⁹

Појаву палмета са пет кракова срећемо на орнаменталном украсу Хрељиних врата из Рилског манастира,⁷⁰ као и на Хрељину престолу у истом манастиру, насталим у XIV веку.⁷¹

Овај тип палмета јавља се у зидној орнаментици манастира Дечана. Палмете су са пет и седам кракова.⁷²

Вишеструке палмете са пет и седам кракова примењиване су као декоративан елемент и у украшавању рукописних књига у XIV и XV веку. Налазимо их у орнаментици, особито у украшавању застава. Појављује се као украсни елемент заставе четворојеванђеља бр. 95 Народне библиотеке у Београду или као украсни елемент иницијала у Копитаревом босанском јеванђељу из Народне библиотеке у Љубљани.⁷³ Одговарајући украсни елементи употребљени су и у застави с представом Јована јеванђелиста у четворојеванђељу Јована Александра из 1356. године из Британског музеја у Лондону.⁷⁴

Тип палмета најближи нашем у цртању и извијању листова, мада су у овом случају палмете са четири крака, налазимо на плаштаници из Музеја Викторије и Алберта из 1407.⁷⁵

Палмету с увијеним доњим листовима која се нешто деформисана јавља у бочној бордури лево, налазимо често на споменицима Грузије и Јерменије. Она се појављује као скулптурални украс на фасадама споменика у XI и XII веку у Атали, Кутају и Самбависи.⁷⁶ Ова врста стилизације палмета јавља се на рељефним украсима мермерног фриза, неколико плоча и на капителима из Преслава насталим у IX—X веку. Одговарајуће палмете налазимо на мраморном иконостасу цркве св. Софије у Охриду из X—XI века.⁷⁷ Исти тип палмета појављује се као декоративан елемент на пластици манастира Каленића. Налазимо га на прозору испод рељефа Богородице с Христом, као и на луку истог прозора.⁷⁸

⁵⁹ Л. Мирковић, Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925, сл. 26.

⁶⁰ В. Петковић, Ђ. Бошковић, н. д., Т. CLIV, сл. 107.

⁶¹ З. Јанц, н. д., Т. XLIX, бр. 316.

⁶² G. Millet, н. д., Т. CLXXX.

⁶³ Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Т. IX.

⁶⁴ В. Петковић, Ж. Татић, Манастир Каленић, Вршац 1926, сл. 30, 31.

⁶⁵ В. Петковић, Ђ. Бошковић, н. д., Т. XXVIII, IX.

⁶⁶ Н. П. Кондаковъ, Памятники христианскаго искусства на Аѳонѣ, Т. XXXVIII.

⁶⁷ R. Ljubinković, Umetnički okovi na nekim ikonama riznice Sv. Klimenta u Ohridu — Jugoslavija, Makedonija, Beograd 1952, сл. на стр. 77.

⁶⁸ История русского искусства III, Москва 1955, сл. на стр. 223.

⁶⁹ История русского искусства II, сл. на стр. 415, 421, 481.

⁷⁰ X. Христов, Г. Стойков, К. Миятев, Рилският манастир, София 1957, сл. 51.

⁷¹ Б. Филовъ, Старобългарското искусство, София 1922, сл. 41.

⁷² В. Петковић, Ђ. Бошковић, н. д., Т. CXXV, CXXXII.

⁷³ S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, Т. XXIV, XXVIIa.

⁷⁴ В. Filow, н. д., Т. 44 а.

⁷⁵ G. Millet, н. д., Т. CLXXXI.

⁷⁶ J. Baltrušaitis, Etudes sur l'art medieval an Georgie et en Armenie, Paris 1929, Т. VIII, XXXII, LI.

⁷⁷ Б. Филовъ, н. д., сл. 1, 15.

⁷⁸ T. G. Jackson, Serbien orthodoxe church, London 1918, Т. XLVII.

Одговарајући орнамент, али још развијенији, примењен је као декорација око фресака у манастиру Дечанима.⁷⁹ Ретко се јавља на уметничком везу. Налазимо га у бордури набедрица из XIV—XV века из манастира Путне.⁸⁰ Он је део орнаменталног украса у доњем делу епитрахила Доситеја јеромонаха из Атине, вероватно из XV века.⁸¹ Овај тип палмета налазимо и на оковима икона. Појављује се као украс окова иконе Богородице Перивлепте и Охриду.⁸² Исти орнамент је чест као завршни украсни елемент на заставама рукописних књига из XIV века, мада се среће још у XI веку. Налазимо га на застави четворојеванђеља САН бр. 277⁸³ као и на Онешком псалтиру из 1395. године.⁸⁴

Распрострањеност ове врсте орнаментата компонованих у облику лозице или у другим варијантама може да се прати и на неким уметничким предметима сачуваним и израђеним на Западу. Реч је о предметима украшеним лимошким емаљем с основом »vermiculé«, где су орнаменти који су пореклом из Византије⁸⁵ сува геометризација византијских узора. Аналогије постоје особито с палметом увијених доњих листова која се јавља на нашој бочној лозици лево.

Исти тип палмете јавља се на нимбу арханђела Михаила на барелјефу у стеатиту из XII века из Фијезоле, сад у Музеју Бандини. Овај начин решавања палмета налазимо на украсном оквиру ставротекe из око 960. године из ризнице катедрале у Лимбургу на Лану.⁸⁶ Помињани предмети су продукт или стварани под утицајем византијских уметничких струјања.

Извесне елементе у цртању појединих палмета блиских цветовима налазимо на подеи из Хиландара с представом Благовести и Рођења Христова. Најближе су аналогије с орнаментима у доњем делу десне бочне бордуре.⁸⁷

Орнамент у облику стилизованог цвета који је употребљен у бочној бордури десно и у горњој и доњој бордури налазимо апсолутно идентично решен на плаштаници из Музеја Викторије и Алберта у Лондону из 1407. године. Нешто измењен налазимо на дечанској пластици на пиластру западног портала.⁸⁸

Мало другачија, разуђенија стилизација орнамента која се јавља у десном делу доње бордуре и доњем делу десне бочне бордуре знатно је чешћа. Може се пратити у пластици манастира Дечана. Појављује се у луку изнад западног портала и у доњем делу вреже на западном порталу.⁸⁹ С извесном изменом у стилизацији овај орнамент налазимо као украс на металним вратима Суздаљског сабора из XIII века.⁹⁰ Одговарајући орнамент налазимо на окову охридских икона св. Николе и Богородице с Христом,⁹¹ као и на окову Донске Богоматере с краја XIV века, сад у Трегјаковској галерији.⁹²

Елементи овог орнамента, мада још разуђенији, налазе се као украсни мотив на окову иконе Богородице с Христом из Бачкова.⁹³ На реликвијару Томе Прељубовића на кованом украсу изнад Христа јавља се једна његова варијанта.⁹⁴ На одговарајући начин стилизовани орнамент налазимо у оквиру минијатуре Федоровског јеванђеља (1321—27) из Јарославског музеја.⁹⁵ На фреско-декорацији налазимо га као орнаментални мотив у Чефалу.⁹⁶ Код нас се као украсни елемент појављује у Богородици Перивлепти с краја XII века и у Богородици Љевишкој с почетка XIV века.⁹⁷

Засацање ивице појединих листова на начин како је то цртано на нашој икони на орнаменту у бордури доле лево и у доњем делу бочне бордуре десно налазимо на фреско-декорацији у ма-

⁷⁹ В. Петковић, Ђ. Бошковић, н. д., Т. ССIV.

⁸⁰ O. Tafrali, Le tresor byzantin et roumain du monastere de Poutna, Paris 1925, T. XXXIX.

⁸¹ G. Millet, н. д., Т. LV.

⁸² М. Ђорђевић — Љубинковић, Nekoliko ohridskih ikona iz XIII i XIV veka — Jugoslavija, Beograd 1952 сл. на стр. 87.

⁸³ S. Radojčić, Stare srpske minijature, Т. XX.

⁸⁴ История русскогo искусства III, сл. на стр. 40.

⁸⁵ D. S. Rice, The seasons and the labors of the months in islamic Art, Ars orientalis I 1954, 26—32, Т. 20. fig. 1, 9, 12.

⁸⁶ T. Rice, Art byzantin, Paris-Bruxelles 1959, сл. 162, 126.

⁸⁷ G. Millet, н. д., Т. CLVII.

⁸⁸ В. Петковић, Ђ. Бошковић, н. д., Т. VIII.

⁸⁹ н. д., Т. VIII, XXVIII.

⁹⁰ История русскогo искусства II, сл. на стр. 481.

⁹¹ В. Ј. Ђурић, н. д., Т. XXIX, XXVIII.

⁹² История русскогo искусства III, сл. на стр. 101.

⁹³ К. Миятев, н. д., сл. 29. Оков је из 1310 године.

⁹⁴ S. Radojčić, Ikone Srbije i Makedonije, Beograd 1961, сл. 50.

⁹⁵ История русскогo искусства III, сл. на стр. 15.

⁹⁶ A. Grabar, La peinture byzantine, Paris 1953, сл. на стр. 124.

⁹⁷ З. Јанц, н. д., Т. XLVI бр. 296; Т. LII бр. 337

настиру Св. Никити.⁹⁸ Засецање листова тролиста као на лозици у првој бочној бордури лево налазимо на нимбу Богородице Психосострије из Охрида.⁹⁹

Аналоган начин решавања изданака лозице примењен је на мраморним плочама цркве Св. Софије у Охриду,¹⁰⁰ као и на плочи на јужном зиду Лазареве припрате у манастиру Хиландару с краја XIV века.¹⁰¹ Завршеци биљног орнамента лиснатог крста изнад врата на северној фасади у манастиру Дечанима у начину решавања одговарају нашим.¹⁰² Налазимо га и на окову иконе Богородице Психосострије у Охриду.¹⁰³

Преплет спада међу најстарије облике којима је човек украшавао предмете које је употребљавао. Развијао се на врло широкој територији. Његово се порекло не може с довољно елементарно везати за одређену област. Коришћен је на Оријенту као и на Западу. Појављује се у коптским манастирима, у Ломбардији, на каролиншким пиластрима, а особито зналачке комбинације показује у декору ирских споменика.¹⁰⁴ Један је од најкарактеристичнијих мотива старе скандинавске уметности. Честа је његова употреба и на хришћанским споменицима западне Азије, особито Јерменије и Грузије. Преплет је један од основних украсних елемената пластике моравске школе.

На орнаменту у центрима бордура нашег веза не видимо праве карактеристике преплета. Он представља деформацију чвора, јер се на њему не издвајају јасно линије које се међусобно укрштају, али се распоредом и комбинавањем бодова желело да постигне утисак преплитања и укрштања траке. По спољним контурама овај чвор је аналоган орнаменту крста често коришћеном у византијској декорацији како на фреско-сликарству, минијатурама, тако и на везу.

Орнаменат у виду чвора, решен као код нас, није чест, али се може пратити прави преплет из кога се он развио. Налазимо га на нашој пластици. Коришћен је као украсни елеменат на стубу бифоре манастира Каленића,¹⁰⁵ где се јасно види да је настао укрштањем двочлане траке. Он је овде дијагонално постављен, док је код нас вертикалан. Исти начин решавања чвора примењен је на епитрахилу из манастира Тисмане с краја XIV века.¹⁰⁶ Он је у много чешћој употреби на каснијим везовима.

Сродан овом орнаменту, мада компликованији, јесте пластични украс у горњем оквиру резане иконе св. Ђорђа из манастира Ватопеда.¹⁰⁷ Најближи нашем решењу је орнаменат чвора употребљен као украсни елеменат бронзаних врата католиконе из манастира Ватопеда с краја XIV — почетка XV века.¹⁰⁸

Орнаментика створена комбинацијом преплетених чворова нашег типа појављује се као декоративни украс на минијатурама. Ту се особито употребљава за украшавање застава. Налазимо је на четворојевањелу Југославенске академије.¹⁰⁹ као и на четворојевањелу Народне библиотеке у Београду.¹¹⁰

Посматрајући композицију у целини и детаљима, она нема директан узор јер се не везује у потпуности за неки сачувани објекат. Блиска је уметничким споменицима на широком подручју где су стварана дела с карактеристикама и у духу византијских уметничких схватања. Комбинацијом чисто сликарског третмана и веза, у којима достиже висок уметнички домет, она представља уникат и спада у најквалитетније радове свога времена. На основу стилско-иконографске анализе и аналогија које су тражене и у другим материјалима, закључујемо да је ова икона настала у нашим јужним областима, Македонији, а највероватније у Охриду, у другој половини XIV века.

⁹⁸ н. д., Т. LV, бр. 365.

⁹⁹ R. Ljubinković, н. д., сл. на стр. 78.

¹⁰⁰ Б. Филов, н. д., сл. 18, а, б.

¹⁰¹ С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, сл. 60.

¹⁰² В. Петковић, Ђ. Бошковић, н. д., Т. IX.

¹⁰³ R. Ljubinković, н. д., сл. на стр. 78.

¹⁰⁴ J. Baltrušaitis, н. д., 1.

¹⁰⁵ T. G. Jackson, н. д., Т. XLVIII, сл. 5.

¹⁰⁶ G. Millet, н. д., Т. IV.

¹⁰⁷ Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афонѣ, сл. 81.

¹⁰⁸ н. д., Т. XXXVIII.

¹⁰⁹ S. Radojčić, Stare srpske minijature. Т. XIV.

¹¹⁰ н. д., Т. XXV.

AN EMBROIDERED ICON FROM THE 14th CENTURY

S u m m a r y

The Museum of Decorative Arts in Beograd acquired in 1962 an icon originating from Ohrid, on which the face and uncovered parts of the body were painted and the other parts embroidered. The icon represents the half figure of the Virgin with the Child, belonging to the well known type of Hodigitria, marked with the inscription „Eleusa”. The border ornament is filled with foliated scrolls and various types of palmette. In the center there is an interlace in the shape of a distorted knot. In the corners, in round medallions are Evangelists.

Today the icon is in a bad state of preservation, in particular the painted parts. Except for the dark brown ground tones, color layers are only partly visible on the Virgin's face, where the light falls. According to the layers of paint along the edges of the embroidered parts, this icon was first embroidered and then painted. Slight silver-gilt filaments were applied over the groundwork which is formed of a rough cotton-thread embroidery and partly of uncolored silk-thread. Silk-thread of diverse colors was also employed. The embroidery is somewhat embossed, finely done, the filaments are tightly pulled and spun in various ways so as to give the impression of different materials. On the well preserved reverse of the icon, the intensity, combinations and harmonies of colors are clearly visible, while the face of the icon shows faded, hardly noticeable details.

Owing to the iconography and the size of the icon, it may be assumed that it could have been used either as the central part of a podesa, or as a bookcover; but the most probable and original use was that of an icon for home use. It must be pointed out, however, that metal-covered icons have influenced this object.

Embroidered icons of Greek provenience in our country are found in documents from the beginning of the 16th century in household inventories in Dubrovnik. But the artistic solutions of this particular icon, its combination of embroidery and painting, is up to now unique for the time when it was created and within the world of Byzantine art. In accordance with its artistic values and regarding the execution of embroidery this object belongs to the highest rank among the works of art of its time.

Analysing the composition as a whole, and in detail, from the iconographical and stylistic point of view, its closest parallels are to be found among icons of the second half of the 14th century. Analogies are examined among other examples of decorative arts — embroideries, metal objects, decorative sculpture and illuminated manuscripts. In all these cases close resemblances may be found in the 14th century. Although analogies exist among works of art covering a wide territory, extending beyond the boundaries of our land, the closest parallels are to be found among objects of Macedonian workmanship, particularly art objects from Ohrid.

ЛИСНАТИ КРСТ НА СТЕЊЦИМА С ПОДРУЧЈА НЕРЕТВЕ*

Маријан ВЕНЦЕЛ

Године 1894. Е. Лилек је издао инвентар драгоцености које се у XV веку спомињу у поседу властеоске породице Косача и њихових сродника у Херцеговини.¹ На жалост, ти предмети нису сачувани. Судаћи међутим по њихову опису, може се закључити да је велики део међу њима био увезен из Италије, што стварно потврђују и извештаји из дубровачких архива.² В. Хан је такође расправљала о неким алпско-ломбардским предметима који се налазе у Далмацији, наиме о пет скриња с металним оковима алпско-ломбардског типа.³ Она сматра да је могуће, мада је у XV веку много предмета у Далмацији било донесено из Италије, да су ове скриње могле бити израђене у Дубровнику по узорима из Италије.⁴

Још један прилог доказу о страним утицајима на домаће радове у XV веку у Херцеговини може се добити испитивањем неких стењака с подручја Неретве (т. I). Сви ови надгробни споменици имају један или више примерака особитог типа лиснатог крста, који може бити исто тако схваћен као розета састављена од четири срцолике палмете. Ако овај орнаменат схватимо као крст, онда ћемо видети да се сваки крак завршава волутама које, кад се споје с волутама суседног крака, чине срцолики орнаменат између кракова (сл. 1). Уз саставе кракова крста понекад се додају ромбови да с волутама створе четири љиљана управљена према средини крста (т. II, С, G, I). На неким споменицима уместо љиљана ромб замењује волуте на саставу кракова и тада се на том месту јавља срцолики орнаменат (т. II, В, D; т. III, К, М). Понекад се ромб ставља на крај крака крста и тада га дели у волуте. Тада би се могло рећи да се кракови крста завршавају у облику љиљана (т. II, С, E, G, I). На другим примерима ромбови су постављени на местима где се састављају волуте два суседна крака и излазе упоље (т. III, К). Укупно постоји деветнаест споменика с описаним примерима крста.

Од деветнаест стењака с лиснатим крстом, девет су слемењаци, тј. завршавају се високим кровом на две воде⁵ (т. II, А—I). У једном случају овај крст се јавља на стећку типа сандука заравњеног с горње стране⁶ (т. III, J). Девет других споменика су плоче⁷ (т. III, К—R). На слеме-

¹ E. Lilek, Die Schatzkammer der Familien Hranici (Kosača), Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Herzegovina II, Wien 1894, 125—151.

² М. Динић, Дубровачка средњевековна караванска трговина, Југославенски историјски часопис III, Београд 1937, 144; С. Радојчић, Релефи босанских и херцеговачких стењака, Летопис Матице српске CXXXVII, Нови Сад, јануар 1961, 7—10.

³ В. Хан, Касноготичке скриње алпско-ломбардског типа у далматинским збиркама, Зборник Музеја примењене уметности 3—4, Београд 1958, 117—127.

⁴ Исти, н. д., 126—127.

⁵ Слемењаци украшени лиснатим крстом нађени су код:

ЧИТЛУКА, Бојиште, Невесињска област (т. II, А), необјављено,

ХОДОВА, подручје Стоца, гробље Коташница (т. II, С), необјављено,

ХОДОВА, подручје Стоца, гробље Коташница (т. II, С), необјављено,

ХОДОВА, подручје Стоца, гробље код Погребнице (т. II, D). На северној страни је четвороугаони

штит и натпис. Крст није објављен, али је опис дао М. Vega, Novi i revidirani natpisi iz Hercegovine, Glasnik Zemaljskog muzeja XVII, Sarajevo 1962, 197,

ОПЛИЧИЋА, област Стоца (т. II, E), Š. Bešliagić, Stećci u Opličićima, Naše Starine VII, Sarajevo 1960, 149, сл. 3,

ПОДБОРЈА, Дуго Поље (т. II, F), A. Benac, Stećci na Blidinju, Zagreb 1952, spomenik br. 24, sl. 47, 48,

РАДИМЉЕ, област Стоца (т. II, G), A. Benac, Radimlja, Sarajevo 1950, spomenik br. 49, 16, t. XVII, sl. 35,

РАДИМЉЕ, област Стоца (т. I, H), н. д., spomenik br. 56, 17, t. XVIII, sl. 56, 56a,

РАДИМЉЕ, област Стоца, (т. II, I), н. д., spomenik br. 65, 18, t. XIX, sl. 41, t. XX, sl. 42, 43.

⁶ Сандук украшен лиснатим крстом нађен је код:

РИСОВЦА, Дуго Поље (т. III, J), Benac, Stećci na Blidinju, 18, 19, sl. 10, 11.

⁷ За плоче украшене лиснатим крстовима види:

БОЉУНИ, подручје Стоца (т. III, K), Бешлагић, Бољуни, Старинар XII, 1961, 182, spomenik br. 22, сл. 22

БОЉУНИ, подручје Стоца, н. д., 183, spomenik br. 25. Бешлагић каже да је тај крст сличан ономе са сл. 22. (т. III, K).

ЦИЦРИНА, област Слана (т. III, L), необјављено.

НЕКУК, област Стоца (т. III, M); Бешлагић, Стећци на Некуку код Стоца, Гласник Етнографског музеја у Београду XXX, Београд 1958, 165, spomenik br. 15, сл. 15.

НЕКУК, област Стоца (т. III, Q), н. д., 165, 167, spomenik br. 19, сл. 18.

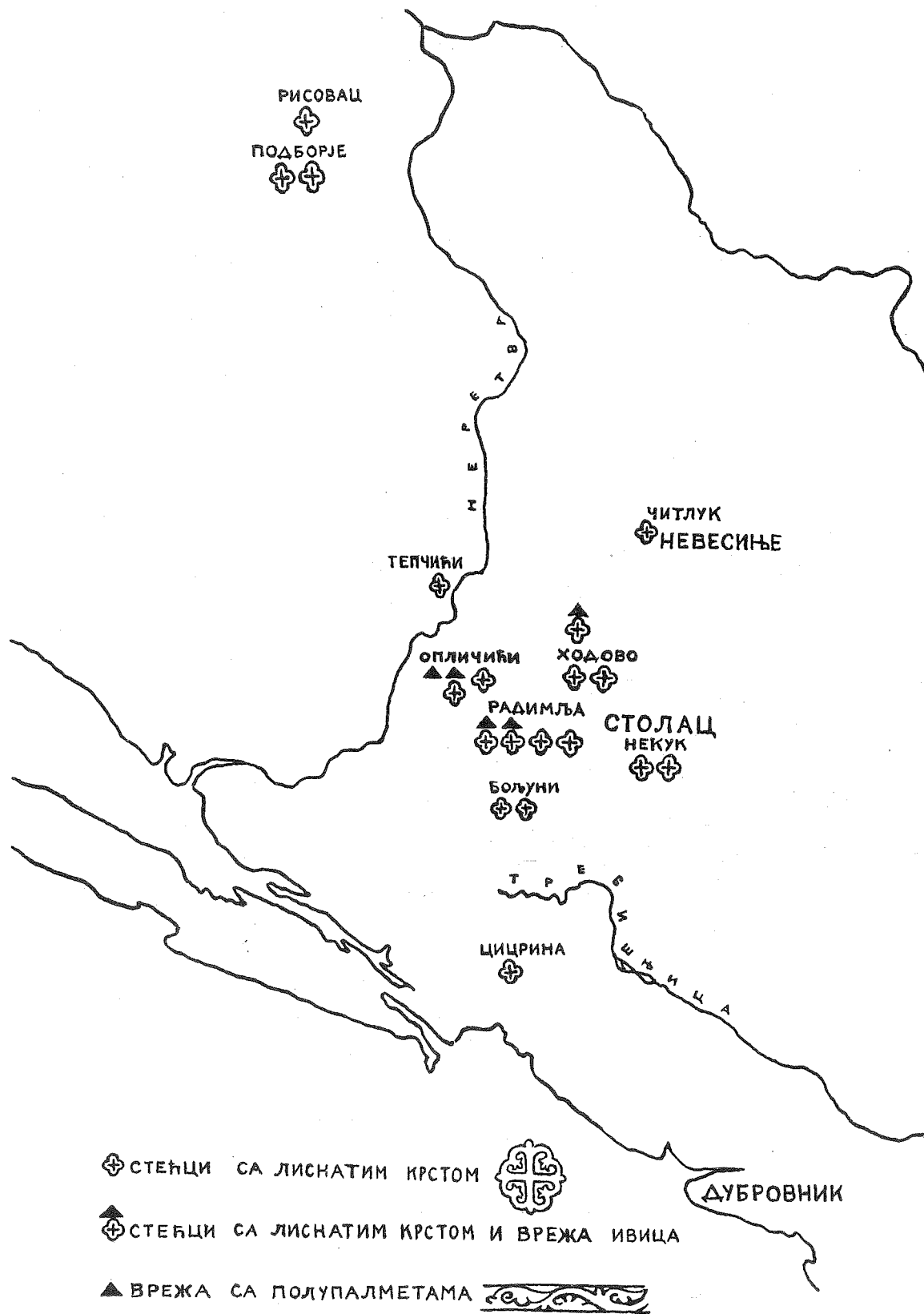
ОПЛИЧИЋИ, област Стоца (т. III, O), Bešliagić, Stećci u Opličićima, Naše starine VII, 1960, 152, sl. 11.

ПОДБОРЈЕ, Дуго Поље (т. III, P), Benac, Stećci na Blidinju, 35, spomenik br. 139, sl. 62.

РАДИМЉА, област Стоца (т. III, N), Benac, Radimlja, 21, spomenik br. 90, t. XXV, sl. 53.

ТЕПЧИЋИ, област Мостара (т. III, R), необјављено.

* Са енглеског превео Зоран Тошић.



Табла I

Plate I



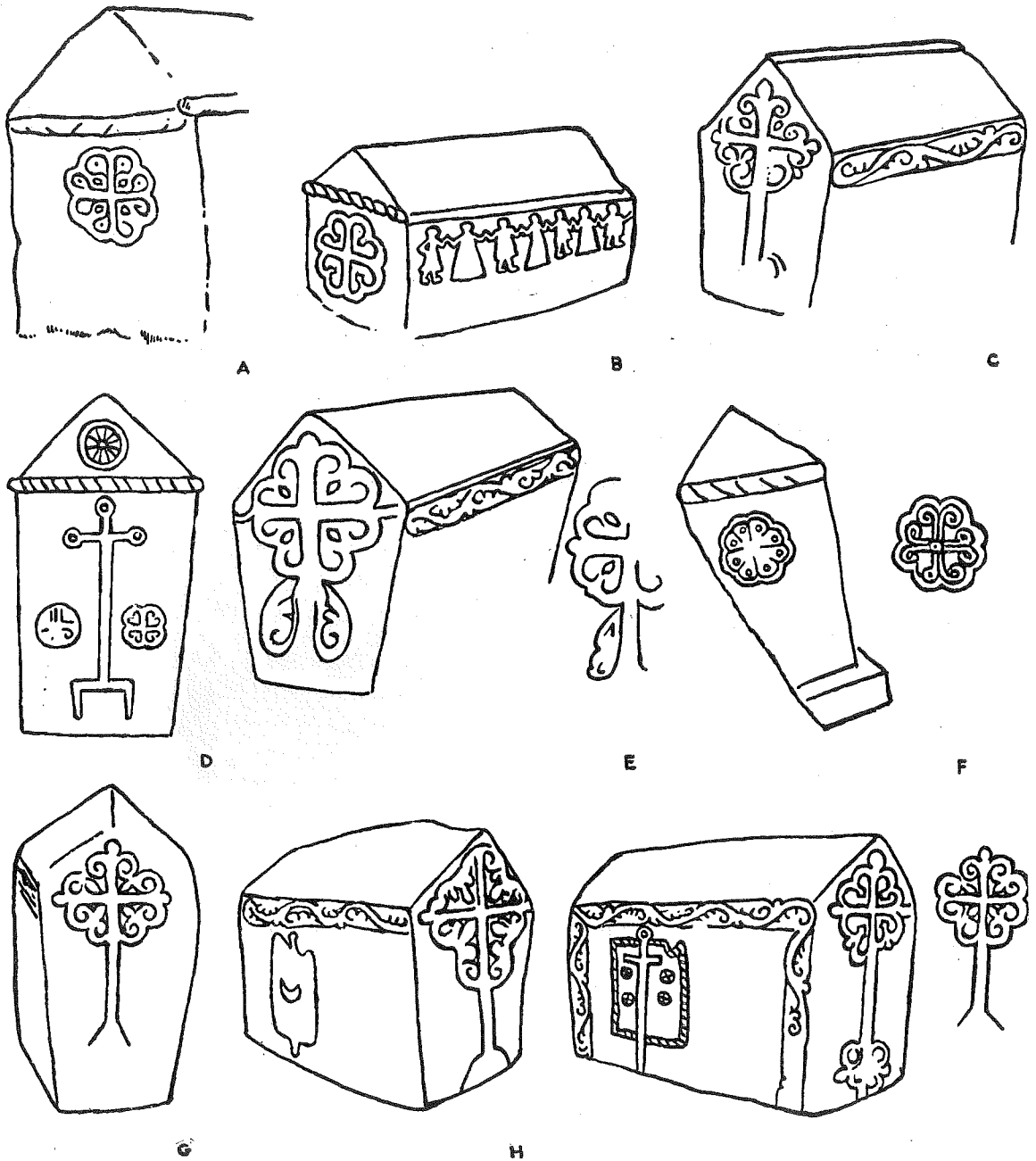
Сл. 1. Лиснати крст на једном стећку из Радимље
 Fig. 1. The motif of the foliated cross on a stećak of Radimlja

њаку и сандуку лиснати крст се појављује на ужим бочним странама, док су плоче украшене лиснатим крстовима на горњој површини.

Ниједан од слемењака с лиснатим крстовима није на неки начин везан за неки натпис, с поменом какве историјске личности, на основу кога би се могао тачно датирати. На два слемењака у Радимљи, међутим представљен је правоугаони штит, који има засек поред горњег левог угла (t. II, H, I). Ова врста штита која је најчешће представљена на стећцима у Херцеговини, била је употребљавана на турнирима. Засек је служио као ослонац за копље. Мада се неки овални штитови са засеком могу датирати у позни XIV век, правоугаони засечени штит није био познат пре прве четвртине XV века.⁸ Стога би се могло претпоставити да су сви стећци с правоугаоним штитовима, укључујући и оне с лиснатим крстовима, из XV века и, вероватније, да датирају из времена после прве четвртине XV века.

Два слемењака из Радимље која имају правоугаоне штитове, и они из Радимље, затим Опличића и Коташнице који их немају (t. II, C, E, G). показују ипак још једно заједничко обележје, а то је врежа с полупалметима. Ова врежа насупротив врежи с тролистом, од које постоји

⁸ Неке овалне штитове са засеком из друге половине XIV века објавио је Bengt Thordeman, *Armour from the Battle of Wisby, 1381, Stockholm 1939, Vol. I, 314, 315, figs. 324, 325, 327. Штит са засеком звани »bouche de la lance«* испитивао је Claude Blair, *European Armour circa 1066 to circa 1700, London 1958, 181. Види такође Guy Francis Laking, A record of European Armour and Arms, London 1920, Vol. II, 227—233.*

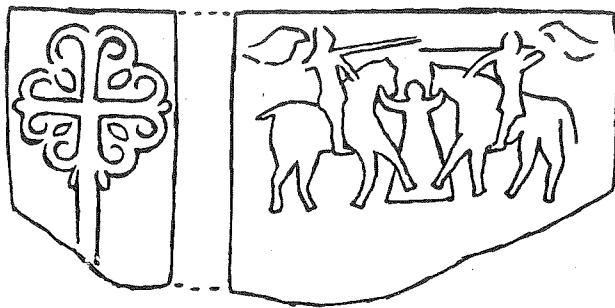


Табла II

Plate II

- A Читлук, Бојиште, Невесињска област
- B Ходово, подручје Стоца, гробље Коташница
- C Ходово, подручје Стоца, гробље Коташница
- D Ходово, подручје Стоца, гробље код Погребнице
- E Опличићи, област Стоца
- F Подборје, Дуго Поље
- G Радимља, област Стоца
- H Радимља, област Стоца
- I Радимља, област Стоца

- A Čitluk, Bojište, Nevesinje region
- B Hodovo, near Stolac, Kotašnica graveyard
- C Hodovo, near Stolac, Kotašnica graveyard
- D Hodovo, near Stolac, graveyard by Pogrebница
- E Opličići, Stolac region
- F Podborje, Dugo Polje
- G Radimlja, Stolac region
- H Radimlja, Stolac region
- I Radimlja, Stolac region



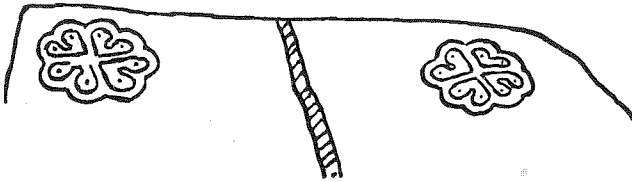
J



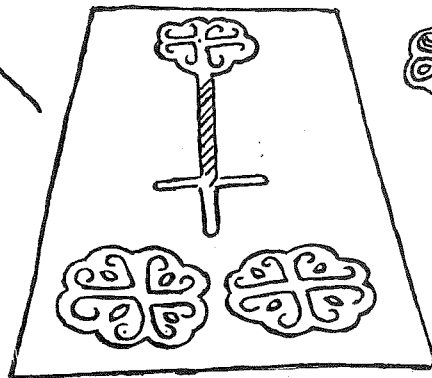
K



L



M



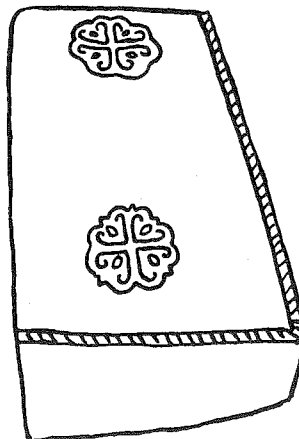
N



O



P



Q



R

Табла III

Plate III

- J Рисовац, Дуго Поље
- K Бољуни, подручје Стоца
- L Цицрина, област Слана
- M Некук, област Стоца
- N Радимља, област Стоца
- O Опличићи, област Стоца
- P Подборје, Дуго Поље
- Q Некук, област Стоца
- R Тепчићи, област Мостара

- J Risovac, Dugo Polje
- K Boljuni, near Stolac
- L Cicrina, Slano region
- M Nekuk, Stolac region
- N Radimlja, Stolac region
- O Opličići, Stolac region
- P Podborje, Dugo Polje
- Q Nekuk, Stolac region
- R Tepčići, Mostar region

249 примера само у Херцеговини,⁹ врло је ретка. Независно од четири споменута примера, врежа с полупалметама постоји само на још пет других места: у некрополи на Мирковој коси и Ченгић-бари у области Калиновика у Херцеговини,¹⁰ затим у Локвичићима код Имотског у Далмацији,¹¹ у Герушама на Гласинцу у источној Босни,¹² и у Опличићима, на стећку у облику сандука, који није украшен лиснатим крстом.¹³ Пошто је лиснати крст сразмерно редак и непознат ван области Неретве, где он показује велику блискост с врежом полупалмета, могуће је да су оба мотива преузета с истог узора који је пренет у област Неретве.

Изгледа да је се лиснати крст развио из орнамента уписаног у круг. У старој Персији најчешћи орнаменат у кругу била је розета с многобројним латицама као у красуљка. Ова је розета била омиљена још и у доба Сасанида, али се јавља у исто време један нов тип. То је розета састављена од четири срцолике латице, а могла би да се схвати и као крст чији се кракови завршавају волутама. Две варијанте такве розете јављају се на једној златној сасанидској посуди из Националне библиотеке у Паризу за коју се сматра да је припадала Хозроју I (531—579)¹⁴ (t. IV, A). Ово су розете у кристалу и бојеној стакленој пасти и уметнуте су у златну мрежасту подлогу посуде, чинећи њен главни украс.

Развијенији облик тог мотива види се на сребрној сасанидској посуди у Ермитажу¹⁵ (t. IV, C), као и на неким сасанидским свиленим тканинама.¹⁶ Орнаменти у кругу у неким византијским рукописима с минијатурама чврсто се држе сасанидских облика¹⁷ (t. IV, C, D). Може се видети, међутим, да је у једном византијском примеру ромб стављен у срцолики орнаменат између кракова крста (t. IV, D). Током XI века ромб постаје љиљан, и на тај начин је створен лиснати крст, који се појављује на стећцима.

У XI веку лиснати крст, као и сасанидска палмета, био је врло омиљен у разним техникама, као нпр. на металу¹⁸ и у емаљу. Један пример је Хамилтон (Тонли) брош византијског порекла¹⁹ (t. IV, E). Од 1017—1023. год. тај се мотив употребљава на реверсима неких енглеских новаца.²⁰ Овај орнаменат је пренет у Скандинавију и коришћен на новцу у другој четвртини XI века (t. IV, F).²¹ Док се лиснати крст налази на реверсу, на аверсу је представљен лик владара у четворолисту. Лик владара у четворолисту први пут се јавља у Енглеској у време краља Канута (1016—1035) и био је коришћен на новцу у првим годинама његове владавине. Прототип овом новцу, како је запазио Р. Х. М. Доли, могао је да буде сребрни новац Нићифора II Фоке (963—969),²² мада на овом новцу на реверсу нема лиснатог крста.

У XI веку лиснати крст се преноси и у фреско-сликарство и можемо га видети на орнаменту у луку звоника св. Софије у Кијеву.²³ Занимљиво је споменути да лиснати крст није био коришћен на почетку као орнаменат у траци. Он је служио или као издвојени, самостални орнаменат уписан у круг или као орнаменат уписан у круг на тканинама, када представља део неке сцене. На пример, он се јавља на тканини која покрива Богородичин престо у цркви св. Николе у Касторији из XI века²⁴ (t. IV, G). У Нерезима, сликаним 1168. год., крст испуњава један слободан

⁹ Ово је по мојој личној евиденцији. Мада не сумњам да има још других примера, сматрам да сразмера од 249 стећака који имају траке с тролистом насупротив броју од 8 стећака, где су заступљене вреже с полупалметама, даје тачно идеју о пропорцији случајева.

¹⁰ Š. Bešliagić, Kalinovic, Sarajevo 1962, 15, sl. 8, 81, sl. 119.

¹¹ L. Katić, Stećci u Imotskoj Krajini, Starohrvatska prosvjeta, ser. III, sv. 3, Zagreb 1954, 131—167, sl. 47.

¹² C. Truhelka, Starobosanski mramorovi, Glasnik Zemaljskog muzeja III, 1891, 380, sl. 19.

¹³ Bešliagić, Stećci u Oplicićima, Naše starine VII, 1960, 147, spomenik br. 9. Није у опису споменута врежа с полупалметама.

¹⁴ U. Pope, A Survey of Persian Art, Oxford 1939, Vol. II, Pl. 203.

¹⁵ Исти, н. д., Pl. 204.

¹⁶ Исти, н. д., Pl. 201, fig. c.

¹⁷ K. Weitzmann, Die Byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts, Berlin 1935, T. XVII, Abb. 88, Paris, Bibliothèque Nationale, Codex Gr. 70; M. Alison Franz, Byzantine Illuminated Ornament, The Art Bulletin, XVI, New York 1934, Pl. XIII, fig. 16. Paris, Bibliothèque Nationale, Codex Gr. 550.

¹⁸ A. Goldschmidt, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen II des X—XIII Jahrhunderts, Berlin 1934, 58, N. 116, T. XLIII, Abb. a, e.

¹⁹ A. Smith, A British Museum Guide to Anglo-Saxon and foreign Teutonic Antiquities, London 1923, 101, Pl. X, fig. 1.

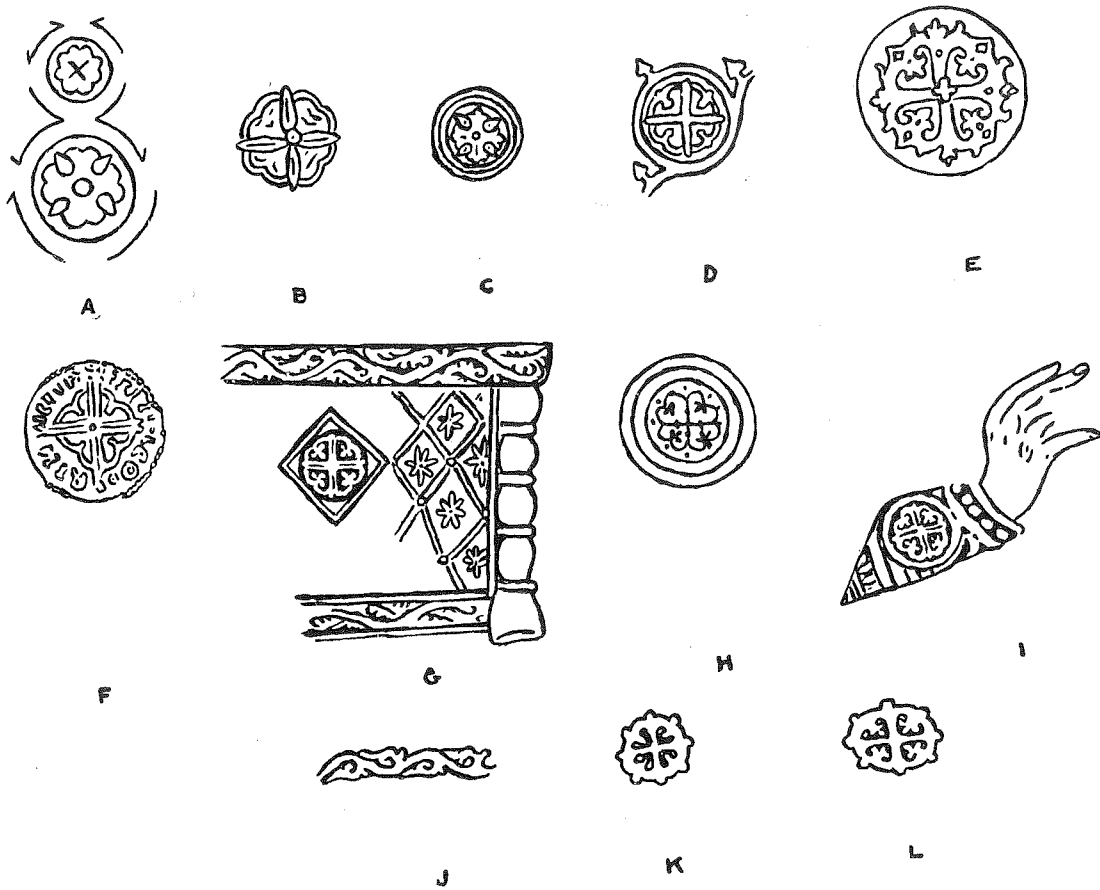
²⁰ Ph. Grierson, Sylloge of Coins of the British Isles, Cambridge 1958, Pl. XXIV, figs. 749—757, Pl. XXV, 758, 771.

²¹ P. Hauberg, Myntforhold og Udmyntinger i Danmark indtil 1146, Copenhagen 1900, T. I, Abb. 3, T. II, Abb. 8, T. III, Abb. 28, T. IV, Abb. 55, 56.

²² R. H. M. Dolley, A Numismatic Postscript on Bryan Fausset's Sculpture of «King Canute», Archaeologia Cantiana, LXVIII, Ashford, Kent, 1955, 217—219.

²³ A. Powstenko, The Cathedral of St. Sophia in Kiev, New York 1954, Pl. 200.

²⁴ Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1953, I, T. 52.

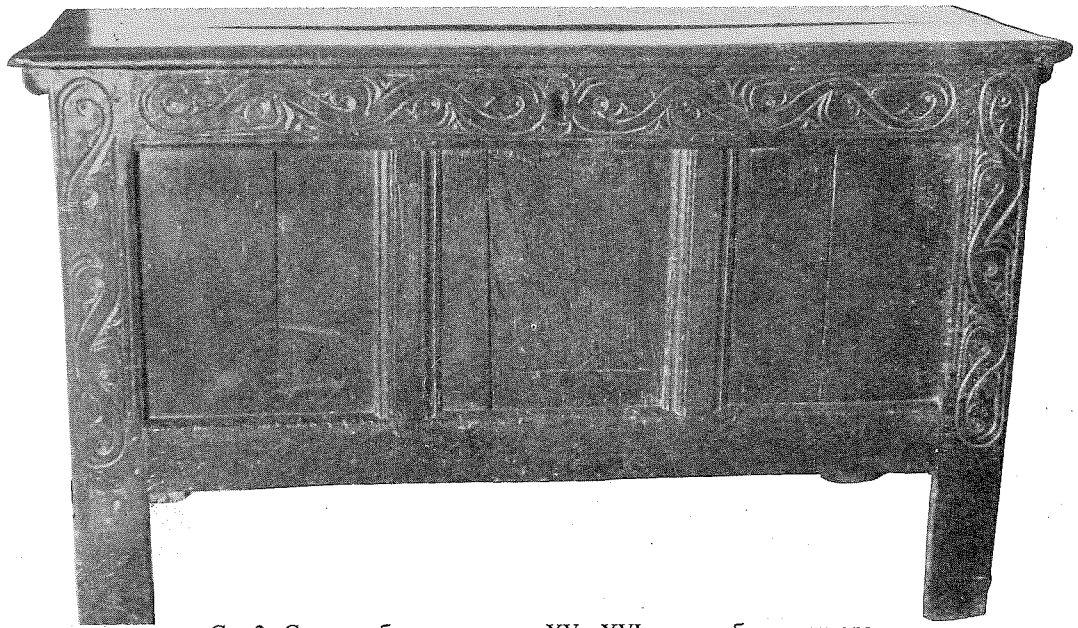


Табла IV

- A Деталъ тзв. пехара Хозроја I, VI век. Bibliothèque Nationale, Paris
- B Деталъ сасанидског таџира, сребро позлаћено. Ермитаж, Лењинград
- C Деталъ византијске минијатуре, Paris gr. 70, circa X век
- D Деталъ византијске минијатуре, Paris gr. 550, XII век
- E Емаљ, византијски рад, XI век. Британски музеј, Лондон
- F Ковани новац, сребро, Кнут Велики, Данска, XI век
- G Деталъ фреске, Касторија, Црква св. Николе, XI век
- H Деталъ фреске, Нерези, XII век
- I Деталъ фреске, Нерези, XII век
- J Деталъ сицилијанско-арапског ковчежића, слоновача, XII век
- K Деталъ сицилијанско-арапског ковчежића, слоновача, XII век, Ризница Катедрале св. Амброџа, Милано
- L Деталъ сицилијанско-арапског ковчежића, слоновача, XII век. Ризница Катедрале св. Амброџа, Милано

Plate IV

- A So called bowl of Chosroès I, 6th century, detail. Bibliothèque Nationale, Paris
- B Sassanian gilded silver bowl, detail. Ermitage, Leningrad
- C Byzantine illumination, detail, Paris gr. 70, circa 10th century
- D Byzantine illumination, detail, Paris gr. 550, 12th century
- E Byzantine enamel, 11th century. British museum, London
- F Silver coin of Canute the Great, Denmark, 11th century
- G Kastoria, fresco, detail, Church of St. Nicholas, 11th century
- H Nerezi, fresco, detail, 12th century
- I Nerezi, fresco, detail, 12th century
- J Siculo-Arabic casket, detail, ivory, 12th century
- K Siculo-Arabic casket, detail, ivory, 12th century. Treasury San Ambrogio, Milano
- L Siculo-Arabic casket, detail, ivory, 12th century. Treasury San Ambrogio, Milano



Сл. 2. Скриња, брестово дрво, XV—XVI век, у збирци аутора
Fig. 2. Chest, elm wood, 15—16th century, author's collection

кружни медаљон²⁵ (t. IV, H) и други један медаљон истог облика на наруквизи једног свеца²⁶ (t. IV, I). То се повезује с првобитном употребом овог орнамента на тканинама источњачког порекла. После 1200. год., као нпр. у Студеници,²⁷ крст почиње да се употребљава на орнаментима у облику трака.

На представи Богородичина престола у Кастирији крст је праћен тракастим орнаментом с палметама, али овај орнамент није исти као на стећцима. На фресци у Кастирији, као и на многим српским фрескама,²⁸ листови палмете су посувраћени тако да стварају неку врсту двоструке палмете. На раније споменутим византијским примерима лиснати крст је уписан у круг; на стећцима се лиснати крст никад не уписује у круг већ увек стоји као слободан мотив. Изгледа да је немогуће да су трака с палметама и лиснати крст преузети директно с неког византијског оригинала.

Место вреже с палметама и лиснатог крста на стећцима може нам дати неку идеју о томе како је изгледао њихов узорак. Лиснати крст се јавља на ужим бочним странама или на горњим површинама стећака-плоча. Насупрот томе, врежа с палметама јавља се једино на латералним странама, али на једном стећку на Радимљи вреже с палметама теку уз три ивице једне латералне стране (t. II, I). Иста трака с орнаментом компонованим на сличан начин јавља се у XIV и XV веку на скрињама у западној Европи (сл. 2).²⁹ Незгода је у томе што нам недостају сачуване скриње на којима се јавља лиснати крст.

На Сицилији у XII веку један број арапских занатлија израђивао је ситне предмете у словеначи — ковчежиће, бискупске штаке и чешљеве. На овим је предметима често представљена трака с врежом с полупалметама (t. IV, J).³⁰ Штавише, у Милану у ризници Сан Амброђа сачуван је ковчежић који потиче из споменутих радионица са Сицилије, на коме се јавља украс од палмета. На ковчежићу има даље украса на полеђини и на поклопцу у облику лиснатих крстова, који су слични декорацији на стећцима у области Неретве (t. IV, K, L; t. V, A, B, C).³¹ Крстови нису уписани у круг већ стоје слободно. Постоје два типа. На полеђини ковчежића срца између кракова крста имају по један ромб као у Коташници (t. II, B), Бољунима (t. III, K) и Некуку (t. III, M). На поклопцу ковчежића ромб је замењен љиљаном као у Коташници (t. II, C) и Радимљи (t. III, G, I). Стога је могуће да је лиснати крст у оном облику у коме се јавља на стећцима био

²⁵ З. Јанц, Орнаменти фресака, Београд 1961, т. XXX, сл. 184.

²⁶ Необјављено; фотографије Д. Кажиха, Београд.

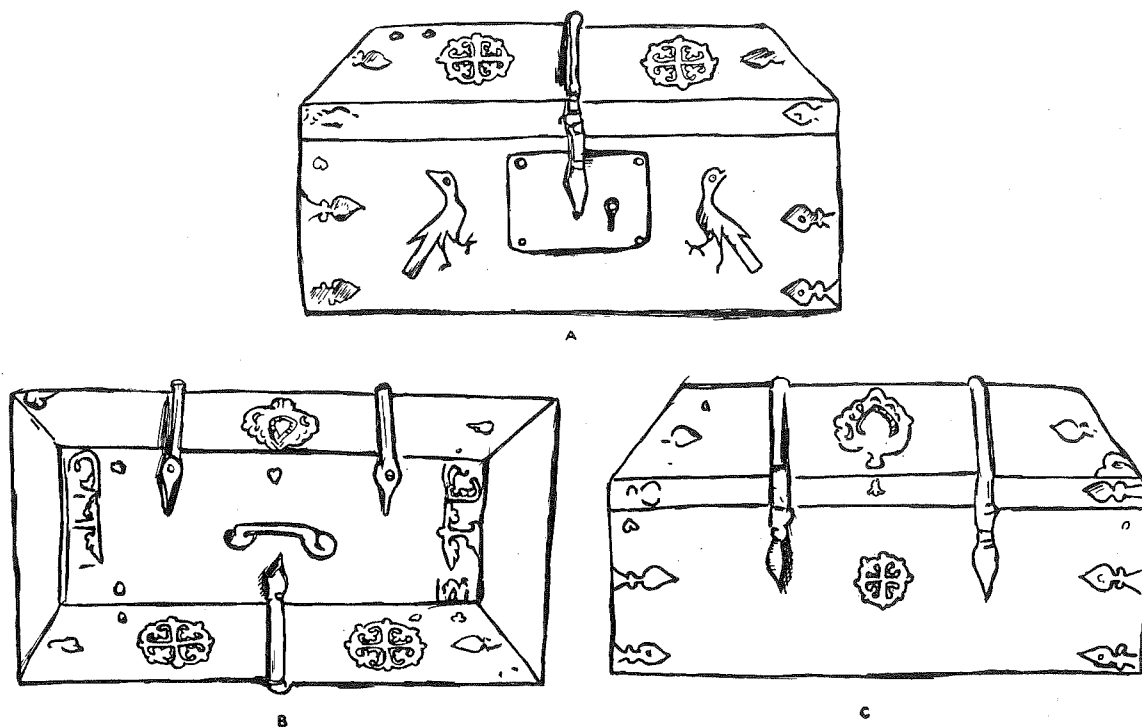
²⁷ З. Јанц, н. д., т. XXX, сл. 184.

²⁸ Исти, н. д., т. XLII, сл. 274, 276, 278, т. XLIV, сл. 281, 282, 284, т. LX, сл. 392, 394, т. LXI, сл. 396, т. LXII, сл. 408, 409.

²⁹ Пример, око 1500, је у збирци аутора. Два каснија готска примера из Словеније издала је Verena Nan, Umjetnička skrinja u Jugoslaviji, Beograd 1960, 16, sl. 3, t. II, sl. 2.

³⁰ Percy Blythe Cott, Siculo-Arabie Ivories, Princeton 1939, Pl. 64, figs. 172a, 172b.

³¹ Исти, н. д., Pl. 13, figs. 28a, 28b, 28c.



Табла V

Ковчежић, слоновача, сицилијанско-арапски рад, XII век. Ризница катедрале св. Амброђа, Милано

Plate V

Siculo-Arabic casket, ivory, 12th century. Treasury San Ambrogio, Milano

пренет у Далмацију преко предмета од слоноваче из арапских радионица на Сицилији. Ти су радови били много цењени у Венецији, а ова је била повезана с Дубровником јаким трговачким везама. Једна штака овог истог порекла пронађена је у гробу Буона Балбија, бискупа из Торчела, који је умро 1215.³² Такође је познато да су ковчежићи од слоноваче понекад употребљавани за чување зачина.³³ Зачине су много увозили у Далмацију и разносили по унутрашњости³⁴ дубровачки трговци и познатим трговачким путем дуж Неретве.

Упоредјујући стећке са споменутиим ковчежићима од слоноваче запажају се неке разлике. Као прво — стећци с лиснатим крстовима немају кровова са зарубљеним крајевима, што је основна карактеристика ових ковчежића од слоноваче. Овај облик, међутим, ипак постоји међу стећцима. Можемо га видети у Ходову,³⁵ где имамо три примера лиснатог крста. С друге стране високи двосливни кров, који се јавља на слемењацима, не постоји уопште на ковчежићима од слоноваче.

Неке скриње у средњој Италији из XV века имају кров на две воде³⁶ (t. VI, A), али овај кров није висок и сличан је чувеном стећку из Доње Згошће, сад у дворишту Земаљског музеја у Сарајеву.³⁷ Украс на италијанским скрињама налази се у вертикалним тракама, уз ивице као на саркофагу из Згошће, и из тог разлога могли бисмо да претпоставимо да је једна таква скриња била узор за облик стећка из Згошће. Међутим, стећак у облику слемењака с врло високим кровом највероватније води порекло од ислама. Тај облик није коришћен ни на једном споменику у Босни и Херцеговини насталом пре турског освајања Србије, нити на неком другом споменику старијем од 1400. године.³⁸ Од тог времена овај се облик много користи за гробове турских султана и других турских великаша. Пример налазимо у Јешил Турбету у Бруси, гробу султана

³² Исти, н. д., 6.

³³ J. Beckwith, *Caskets from Cordoba*, London 1960, 14.

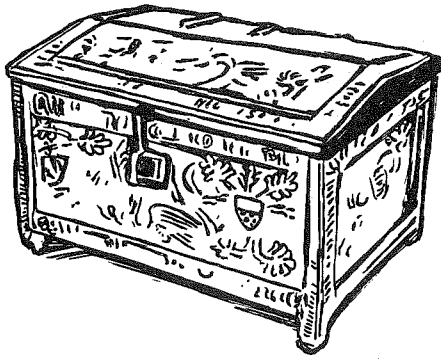
³⁴ М. Динић, н. д., Југославенски историјски часопис, III, 1937, 144.

³⁵ Необјављено.

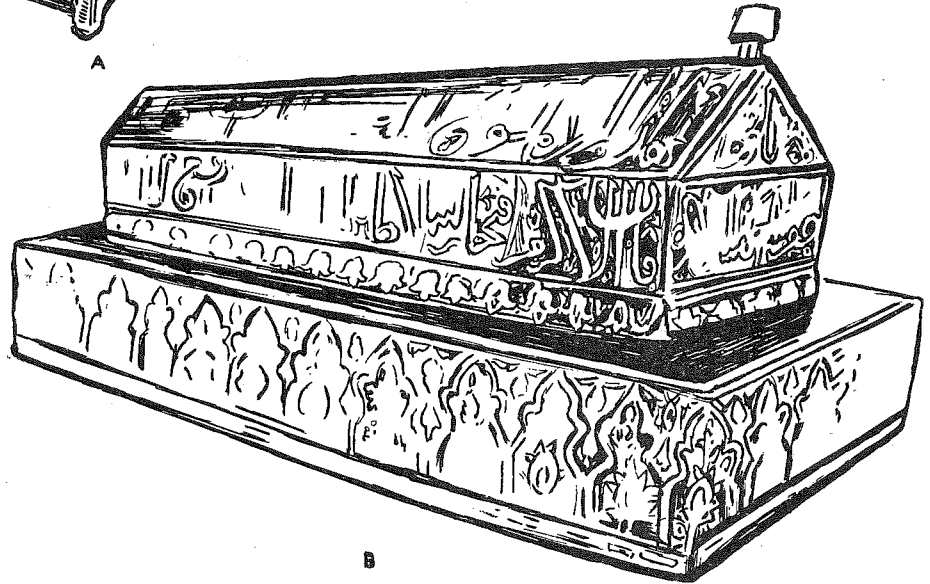
³⁶ Frida Schottmüller, *I Mobili e l'abitazione del rinascimento in Italia*, Stuttgart 1921, T. 48, fig. 100.

³⁷ M. Wenzel, *Some Reliefs outside the Vjetrenica Cave at Zavala*, *Старинар*, нов. сер., XII, 1961, 31, sl. 15.

³⁸ M. Wenzel, *Bosnian and Hercegovinian Tombstones, Who made them and Why*, *Sudost-Forschungen*, XXI, Munich 1962,



A



B

Табла VI

- A Скриња, Средња Италија, XV век
- B Јешил турбе, гроб султана Мехмеда I, XV век, Бруса

Plate VI

- A Chest, Central Italy, 15th century
- B Yeshil turbe, grave of sultan Mehmed I, 15th century, Brusa

Мехмеда I, који је умро 1421. год. (t. VI, B).³⁹ Постоје и ранији примери из XIII века.⁴⁰ Известан број ових споменика није издубљен већ је израђен у пуној маси, као стећци. Они сви имају плочу која служи као ослонац саркофагу, као што налазимо и на стећцима. Нема сумње да су током XV века становници Босне и Херцеговине имали већих контаката с Турцима. Турски утицаји су почели да продиру на разне начине. С друге стране, украс ових турских споменика има врло мало сличности са стећцима који имају лиснате крстове.

Хтела бих стога да претпоставим да су у једно време — у XII веку или доцније — предмети слоноваче из сицилијанско-арапских радионица били увожени у Далмацију, а њихове су мотиве преузимали локални мајстори. Ови су мотиви вероватно прво употребљавани на скрињама а доцније на неким надгробним споменицима у области Неретве. На облик ових споменика утицао је облик локалних скриња и облик једне врсте исламских саркофага који је постао омиљен у то време.

Међу стећцима у Рисовцу, у Дугом Пољу, у планинама северозападно од Неретве постоји један стећак у облику сандука који има на северозападној страни лиснати крст (t. III, J). Други украс на овом стећку је особен. На југо-западној страни стоји једна жена између два коњаника, док су коњаници фланкирани двема птицама. На североисточној страни јелен замењује жену. Ови необични мотиви не налазе се на ковчежићима, скрињама, па ни на готским или исламским уметничким споменицима у другим крајевима Европе и на Блиском истоку. Ти се мотиви могу наћи на неким античким споменицима и ја сам указала да су то сирвивали римског култа посвећеног једној богињи подземља и Диоскурима.⁴¹ Изгледа да је овај култ сачуван све до времена кад су настајали стећци, чији су мајстори били углавном припадници сточарских племена Влаха.⁴²

Према изнетом материјалу јасно је да не постоји једно јединствено порекло за генезу облика и орнаментике на стећцима у Босни и Херцеговини. Поред тога, комбинација готских, исламских и античких елемената на овим споменицима сведочи о даровитости локалних мајстора у овим областима.

³⁹ Celal Esad Arseven, *Les Arts décoratifs turcs*, Istanbul 1952, 155, fig. 406.

⁴⁰ Исти, н. д., 194, 195, figs. 476, 477.

⁴¹ M. Wenzel, *Some Reliefs*, *Старинар*, нов. сер., XII, 1961, 31, сл. 15.

⁴² M. Wenzel, *Bosnian and Herzegovinian Tombstones*, *Sudost-Forschungen*, XII,

THE FOLIATED CROSS ON STEĆCI IN THE NERETVA REGION

S u m m a r y

Nineteen medieval tombstones of the Neretva region, each bearing a foliated cross with a heart-shaped filling between the arms, are discussed. A catalogue of them is given. None are connected with an inscription which might date them precisely, but two bear a rectangular, notched shield which became popular after the first quarter of the fifteenth century. Further, nine of the tombstones are of a peaked-topped shape which, in the Neretva region, may be dated to the fifteenth century. It is therefore observed that the stones in question are likely to date after the first quarter of the fifteenth century.

Of the tombstones with the foliated cross, five are decorated with a rinceau border with palmette fillings. As this border is otherwise rare on Hercegovinian tombstones, the author seeks a model for it which is common with that of the foliated cross. This type of cross comes into importance in 11th century Byzantium, and was probably developed from a kind of Sassanian rosette. Yet on Byzantine objects it is used as a circle filling, and not as a free motif in the way it appears on the Neretva tombstones. However, Siculo-Arabic caskets of the 12th century display both the palmette border and the foliated cross. The foliated cross on the Siculo-Arabic caskets is not a circle filling but a free motif, and bears other similarities to the foliated crosses on the Neretva tombstones. Accordingly, it is suggested that the tombstone motifs may have been adapted from Siculo-Arabic imports into Dalmatia, though they were probably used first on other objects, such as chests, before being represented on the tombstones. Certain features of the placement of the tombstone decorations relates to the decoration of wooden chests rather than the decoration of caskets. The peak-topped shape of certain tombstones, however, is an Islamic innovation.

In conclusion, the author remarks that on one tombstone from Dugo Polje a woman between horsemen is represented as well as the foliated cross. This is an antique motif not known in the Middle Ages. It appears to have survived with the makers of the tombstones, stockbreeding tribespeople known as Vlachs, from Roman times.

МИНИЈАТУРЕ И ОРНАМЕНТИ ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉА Р. 69
 БИБЛИОТЕКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ У БЕОГРАДУ

Мара ХАРИСИЈАДИС

У Библиотеци Патријаршије у Београду чува се под сигнатуром Р. 69 четворојеванђеље писано на хартији крупним полууставним словима. Величина рукописа је 28—20,2 см. Рукопис има 200 листова. Према воденим знацима, кардиналском шеширу, маказама и котви у кругу рукопис се може датирати у почетак XVI века.

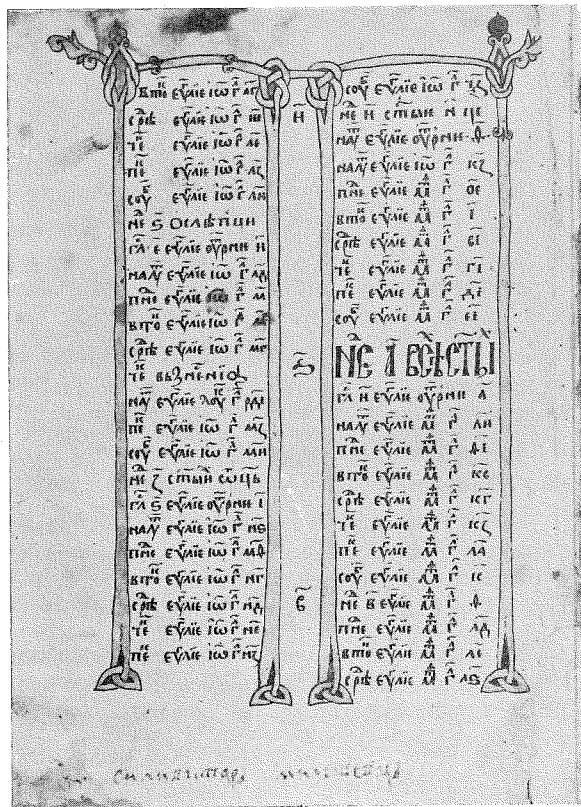
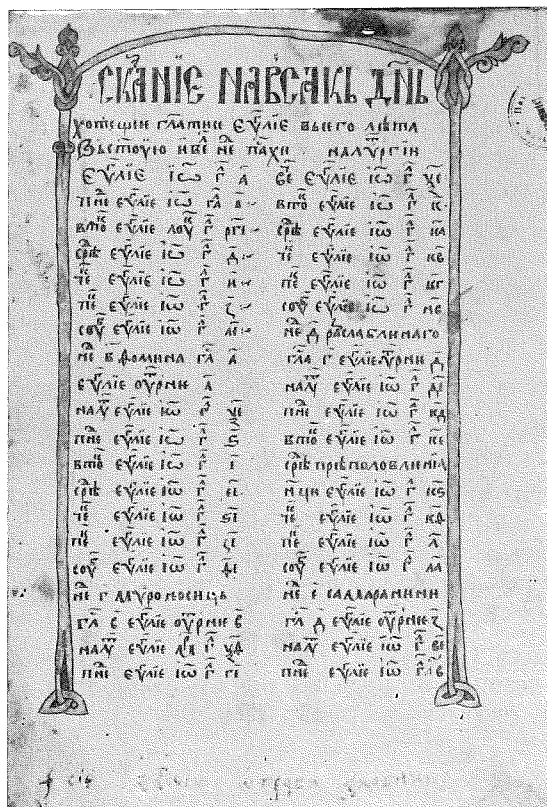
Рукопис садржи на почетку ред читања Пасхалног круга (52 л. 1г до 5г) затим »предисловије« Теофилакта архиепископа бугарског и сва четири јеванђеља. У рукопису није сачуван запис преписача, али су сачувани каснији записи. На л. 1г је запис: Изъ св. Андрее одъ цркве Николаевске зовоме Оповске.

Други запис почиње испод текста на л. 1г и наставља се на маргини до л. 3г:

- л 1 г: Єіє еѳ(ан)г(ел)іє ѡправн д(оѳ)ховникъ.
- л 1 в: Єнанвєстарѡх Милєшевѡцъ.
- л 2 г: Б(ог)ъ да га прости вѡ лѡтѡ ѳзти(соѳ)шѡ ѳѡ.
- л 2 в: Бивн оѳ манастироѳу Милєшеви.
- л 3 г: Ѣ и ѳ лѡтѡ а оѳ Єнтѡх Андрєн і лѡтѡ вѡше¹.

Трећи запис је на л.200 в: да с(є) зна кдє снєгъ п(а)дє на Кос(о)во м(є)с(є)ца априлаа Ѳд(ь)нї па с(вє)тан понєд(є)лнїкъ.

¹ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, бр. 2063; в. такође и бр. 1600, 1660 и 1661



Сл. 1. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Ред читања Пасхалног круга, л. 1г (Снимио К. Денић)

Fig. 1. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Table de canons, fol. 1r (Photo K. Denić)

Сл. 2. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Ред читања Пасхалног круга л. 1в (Снимио К. Денић)

Fig. 2. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Table de canons, fol. 1v (Photo K. Denić)

Запис о оправци рукописа из 1699. године свакако се односи на повез, који се према својој орнаментацији може датирати у то време. Тај повез је кожни и украшен је утиснутим орнаментима. Око средишњег правоугаоника тече неколико паралелних трака с геометријским и биљним орнаментима. Из првог записа који је по датуму најкаснији види се да је рукопис у последње време био у Сент Андрији у цркви названој Хоповској, која још постоји у томе граду.

Специјалан значај овог рукописа представља његова илуминација. Њу сачињавају декоративни луци око таблица садржаја, заставица испред предговора Теофилакта архиепископа бугарског, заставице испред предговора по Луки и по Јовану, заставице испред сва четири текста јеванђеља, богато обрађени иницијали као и ауторски портрети јеванђелиста.

Декоративни луци (л. 1г—4в) који обухватају ред читања Пасхалног круга су високи танки стубићи жуте боје, са детаљима плаве и црвене боје, повезани луцима и украшени стилизованим, биљним орнаментима (сл. 1 и 2). Такви оквири су свакако изузетно ретки у нашим рукописима, јер нам међу рукописима који се чувају у београдским збиркама није познат други пример са сличном орнаментиком. Архитектонски оквири око канонских таблица налазили су се на најстаријим јеванђељима и веома су распрострањени на Западу.²

Распоред осталих заставица одговара декоративном систему карактеристичном за наше рукописе, а према коме су највеће заставице на почетку текстова јеванђеља, док су испред почетка предговора и садржаја такође каткад мање заставице.

Заставице овог рукописа различите су по облику, орнаментацији и колориту.

Изнад текста предговора Теофилакта архиепископа бугарског (л. 6г) је заставица од преплета који формирају ромбове и кругове (сл. 3). Бео преплет истиче се с основе плаве, црвене и бледожуте боје. Овај тип орнамента доста је распрострањен међу нашим рукописима XVI—XVII века. Налазимо га у рукописима XVI века Народне библиотеке Р. 102 на л. 19г и Р. 401 на л. 142г. Затим у Басташком требнику Југославенске академије знаности и умјетности, са сигнатуром Ша4.³

Нешто је сложенија заставица на почетку текста јеванђеља по Матеју (л. 11г.—сл. 4). Формирана је од уланчаних прстенова и полукругова у које су уписани такође повезани правоугаоници. И овај преплет је од белих трака, док је основа и овде плава, црвена и бледожута. Основне елементе ове богате преплетне орнаментике, која ће се вековима понављати каткад са сасвим малим варијантама, налазимо већ у рукописима старијим од нашег четворојеванђеља и у декоративној пластици цркава моравске школе, специјално на западној архиволти Наупаре и на розетама више цркава исте школе.

Заставица испред садржаја јеванђеља по Марку (л. 61г) формирана је од кругова који су добијени преплитањем црвених трака, на плавој и окер основи. Тај је мотив доста чест у нашој рукописној орнаментацији.

На почетку текста јеванђеља по Марку (л. 65г) је заставица од уплетених прстенова, које пресецају дијагоналне траке (сл. 5). Те беле траке имају у средини црвену црту, а основа преплета је плава и жута.

Заставица на почетку »предисловија« јеванђеља по Луки (л. 99г) формирана је од кругова добијених преплитањем и уланчавањем трака. Боје су црвена и мрка (сл. 6).

Истоветна орнаментална схема била је добро позната нашим калиграфима али изменом детаља тај орнамент добија каткад сасвим други изглед, као што показује заставица на српском Ораховачком четворојеванђељу Југославенске академије знаности и умјетности из прве четврти XVI века, са сигнатуром Ша 50.⁴

Заставица на почетку текста јеванђеља по Луки (л. 102г) квадратног је облика с уписаним крстом који се издваја с плаве основе и око кога је читав сплет преплета (сл. 7). Лево од заставице је представа копља са заставом а десно је трска.

² С. Nordenfalk, Vier Kanonentafeln eines spätantiken Evangelienbuches, Götterborg Kungl. och Vitterheftsamhallet, Femte Följdem. Ser. A. Band 6, N. 5, 1957; isti, Spätantike Kanonentafeln, Götterborg 1938 (нама неприступачно).

³ V. Mošin, ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije I, Zagreb 1955, цртеж насупрот страни 226.

⁴ Исти, н. д. II, Загреб 1952, сл. 67.



Сл. 3. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Предисловије Теофилакта архиепископа бугарског, л. 6г (Снимио К. Денић)

Fig. 3. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Préface de Théofilacte archevêque bulgare, fol. 6r (Photo K. Denić)



Сл. 4. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Почетак јеванђеља по Матеју, л. 11г (Снимио К. Денић)

Fig. 4. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Début de l'évangile selon Saint Matthieu, fol. 11r (Photo K. Denić)



Сл. 5. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Почетак јеванђеља по Марку, л. 65г (Снимио К. Денић)

Fig. 5. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Début de l'évangile selon Saint Marc, fol. 65r (Photo K. Denić)



Сл. 6. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Предисловије јеванђеља по Луки, л. 99в (Снимио К. Денић)

Fig. 6. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Préface de l'évangile selon Saint Luc, fol. 99v (Photo K. Denić)

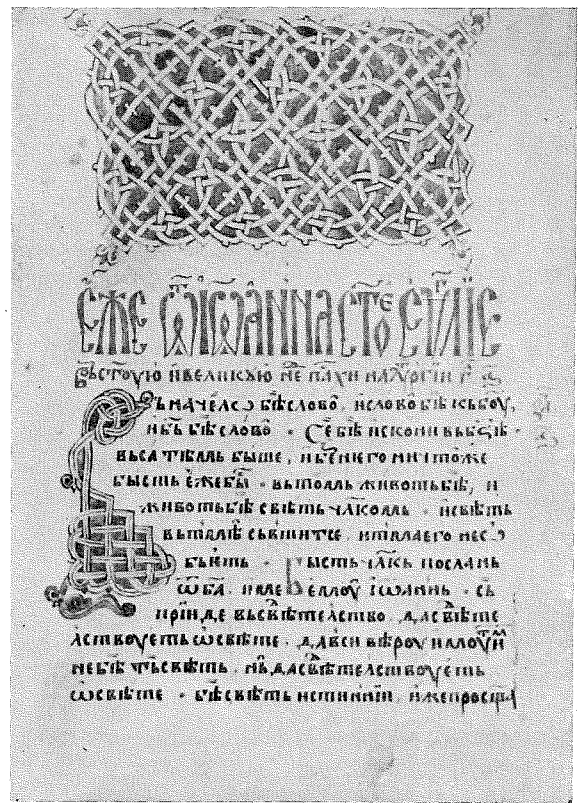
Квадратни облик заставице познат је у византијским рукописима већ од IX века а у нашим од XIV—XV века.⁵ Орнаменти тих заставица веома су различити. Скоро истоветне орнаменте с нашем заставицом налазимо доста често у нашим рукописима, одакле прелазе у графику

⁵ J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paris et Bruxelles 1926, Pl. XLVIII, 1; LIV; LXXII; K. Weitzmann, Byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhundert, Berlin 1935, T. XIII, 65 i 67; L, 296, LXII, 371, 372, LXXII, 433; S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, T. XLa, b, c, d; M. Тодоровић-Шакота, Јован Граматик преписивач и илуминатор једне дечанске књиге, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије књ. L, Београд 1956, Конзерваторски и испитивачки радови, 172.



Сл. 7. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Почетак јеванђеља по Луки, л.102г (Снимио К. Денић)

Fig. 7. Tétravévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Début de l'évangile selon Saint Luc, fol.102r (Photo K. Denić)



Сл. 8. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Почетак јеванђеља по Јовану л.158г (Снимио К. Денић)

Fig. 8. Tétravévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. Début de l'évangile selon Saint Jean, fol.102r (Photo K. Denić)

штампаних књига.⁶ Овако орнаментисане заставице налазимо у западно-руском четворојеванђељу XIV—XV века Публичне библиотеке у Вилни,⁷ што указује на чињеницу да је тај мотив био познат не само српским калиграфима и графичарима већ и другим словенским калиграфима и минијатуристима. Представа копча и трске није честа у рукописима. Ти детаљи овде долазе као допуна крсту у средини заставице и постају симбол распећа.⁸

Заставица на почетку текста јеванђеља по Јовану (л.158г) има више редова уплетених прстенова пресечених дијагоналама с избочинама на преплетним тракама (сл. 8). Боје су бела и плава. Тај тип орнамента доста је распрострањен међу нашим рукописима.

Заставице овог рукописа доста су хетерогене по типу орнаментике, облику, стилу и колориту. Неке су изведене од једног реда уплетених кругова. Заставица на л.158г има више редова кругова, а једна заставица је квадратног облика. Видели смо да се и по колориту разликују. То се исто може рећи и за стил, јер је код неких заставица трака од које је изведен преплет једноставна, а код других је украшена цртом у средини.

⁶ Н. Райновъ, Орнаментъ и буква въ славянскитѣ рѣкописи на Народната библиотека въ Пловдивъ, Софиѣ 1925, 179, Обр. СССXX I; Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века-Посебна издања САН књ. СССIX, Одељење друштвених наука књ. 29, Београд... 1958, 64, Т. СХ, 2

⁷ В. Стасовъ, Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени, С. Петербург 1884—1887, Т. ХСІ, 28

⁸ Копље и трску са страна крста, сем у другим споменицима налазимо на два графикама Празничног минеја Божидара Вуковића из 1538 године, само тај крст није уписан у заставицу четвртастог облика већ је пропраћен криптограмом. Репродукције код Д. Медаковића, н. д., Табла XXXIX, 2. и LIII, 1.

Иницијали су нешто хомогенији. Сви имају црту у средини преплетних трака од којих су изведене, а по стилу су усклађене с бојом заставица испод којих се налазе. Исто тако су по типу стилски сродни.

Али су у илуминацији овог рукописа особито значајни портрети јеванђелиста, који спадају у најлепше минијатуре наше уметности XVI века. Ти су протрети на супротној страни листова испред текста јеванђеља чији су аутори приказани. Минијатуре су цртане мастилом и накнадно обојене акварелом, а лица су сликана сепијом.

Јеванђелист Матеј (л.10v) представљен је као старац с дугом у средини раздељеном бравом, седећи у наслоњачи жуте боје с полукружним наслоном (сл. 9). Обучен је у хитон бледо црвене боје и љубичасти химатион. Он испишује текст јеванђеља на колену, а пред њим је прибор за писање на шестостраном сточићу жуте боје. Иза јеванђелиста су две едикуле спојене ниским зидом, који је украшен античким орнаментима јајасте траке и зупчастим орнаментом.

Сасвим су стилски сродни и остали портрети јеванђелиста, који варирају само незнатним детаљима. Сви имају исти став и одело, које се разликује углавном само по колориту. Највећа је разлика у ликовима јеванђелиста, који доносе устаљене иконографске типове.

Јеванђелист Марко (л.64v) представљен је знатно млађим од Матеја (сл. 10). Он има заобљену краћу браду. Обучен је у хитон љубичасте боје и беличасто-сивкаст химатион. Архитектура у позадини се нешто разликује од оне на претходној минијатури. Особито је занимљива едикула лево. На улазу те едикуле завеса је везана у чвор, а фронтон едикуле фланкиран је с обеју страна малим кулама. Тај детаљ указује на далеке реминисценције романо-готских фасада.⁹ Зид који спаја обе едикуле украшен је цик-цак орнаментом. Иначе су остали детаљи као сточић с писаћим прибором истоветни са сточићем на претходној минијатури.

⁹ На сликаној архитектури једне иконе св. Саве с његовим житијем су окови исти фронтони фланкирани кулама. Репродукције код В. Р. Петковић, Свети Сава у старој српској уметности, Братство XXVIII, 1934, сл. 3; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Посебна издања САН књ. CCXXXVI, Археолошки институт књ. 3, Београд 1955, Т. LIII. Та икона је рад мајстора кир Козме, који је радећи у Морачи могао лако потпасти под утицај западне уметности.



Сл. 9. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Јеванђелист Матеј, л.10v (Снимио К. Денић)

Fig. 9. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. L'évangéliste Matthieu, fol. 10v (Photo K. Denić)



Сл. 10. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Јеванђелист Марко, л.64v (Снимио К. Денић)

Fig. 10. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. L'évangéliste Marc, fol. 64v (Photo K. Denić)



Сл. 11. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Јеванђелист Лука, л. 101v (Снимио К. Денић)

Fig. 11. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. L'évangéliste Luc, fol. 101v (Photo K. Denić)



Сл. 12. Четворојеванђеље Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду. Јеванђелист Јован, л. 157v (Снимио К. Денић)

Fig. 12. Tétrévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat à Beograd. L'évangéliste Jean, fol. 157v (Photo K. Denić)

Веома је сличан јеванђелисту Марку портрет јеванђелиста Луке (л.101v) Само он према утврђеном иконографском типу има на глави тонзуру (сл. 11). Јеванђелист је обучен у првеноранцаст хитон и љубичаст химатион. Архитектура у позадини је скоро истоветна с оном на портрету јеванђелиста Марка, разликујући се само појединим незнатним детаљима. И ту налазимо исти фронтон фланкиран малим кулама.

Јеванђелист Јован (л.157v) представљен је као старији човек с високим челом и дугом шиљастом брадом раздељеном на средини, као код јеванђелисте Матеја (сл. 12). Јеванђелист Јован обучен је у плав хитон и љубичастоокер химатион. Архитектура у позадини је веома слична оној на портрету јеванђелиста Матеја. Различита је по облику само наслоњача и сточић с писаћим прибором. Тај сточић је правоугаоног облика.

Стари српски рукописи илуминирани су претежно орнаментима, најчешће преплетима.¹⁰ Минијатуре су у њима знатно ређе, а међу њима су најчешћи ауторски портрети писаца текстова, који су редовно на почетку самог текста.

Веома је дуга традиција представљања ауторских портрета испред текста рукописа. Већ песник Марцијал говори о збирци песама Вергилија која је имала портрет песников на почетку збирке.¹¹ Исто је тако Сенека видео рукописе с портретима аутора, који су претходили тексту.¹² Из античких илуминираних рукописа такви портрети прелазе у Византију, где је израђен већ око 512. године веома познат портрет аутора, лекара Диоскорида у рукопису његова дела.¹³ По свом иконографском типу овај портрет наговештава касније портрете јеванђелиста. Обичај израде портрета аутора преузимају из Византије српски и други словенски минијатуристи и ти

¹⁰ G. Valcea-Popescu, Le problème de l'entrelacs et l'ornementation des vieux manuscrits roumains, Bucarest 1941, 5. et suiv.

¹¹ O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, 441; S. Der Nersessian, L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, Paris 1937, 34.

¹² Д. В. Айналовъ, Очерки и заметки по истории древне-русского искусства, Извѣстия отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наукъ, т. XIII, 1909, 315—316.

¹³ E. Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides. Byzantinische Denkmäler, herausgegeben von Josef Strzygowski III, Wien 1903, 38 i dalje; D. Talbot-Rice, The Art of Byzantium, London 1959, 30.

портрети су доста распрострањени у словенским рукописима. Различити текстови садржавали су различите портрете, који су редовно одговарали тексту. Тако су на почетку псалтира рађени портрети пророка и цара Давида, који су доста чести у нашим рукописима.¹⁴ Исто тако су у псалтирима на почетку песме Мојсијеве портрети пророка Мојсија.¹⁵ На почетку дела апостолских су каткад портрети апостола.¹⁶ На почетку литургијских текстова су портрети писаца тих текстова.¹⁷ И други ређи текстови имали су на почетку портрете. Тако су на почетку текста Хришћанске топографије Козме Индикоплова портрети Козме.¹⁸ Византијски рукопис илустрованог романа Варлаама и Јоасафа, који се налази у светогорском манастиру Ивируну (бр. 463), садржи портрет Јована Дамаскина за кога се претпоставља да је писац тога дела.¹⁹ И испред дела других црквених писаца били су у византијским рукописима портрети њихових аутора.²⁰ Али од свих портрета аутора најчешћи су како у византијским, тако и у словенским рукописима портрети јеванђелиста.

Од два типа јеванђелиста употрeбљаваних у византијској уметности, типа седећих и типа стојећих јеванђелиста, наши уметници, сликари монументалног сликарства и минијатуристи, прихватили су само први тип. Према А. М. Фринд-у (Friend) тај тип је настао под утицајем статуа седећих песника и филозофа, и он је оријенталног порекла, односно може се везати за Ефес и Антиохију, док је према истом аутору тип стојећих ауторских портрета настао у хеленистичкој Александрији.²¹

Традиција о добу старости створена је у другом веку наше ере.²² А. М. Фринд претпоставља да су постојали стварни портрети јеванђелиста као прототипи каснијих портрета јеванђелиста.

Представе јеванђелиста у нашим рукописима јављају се у више иконографских варијаната. Јеванђелисти су скоро увек представљени седећи, али су или сами или с персонификацијама Премудрости²³ или симболима јеванђелиста.²⁴ Каткад је поред јеванђелиста Јована представљен и св. Прохор, коме јеванђелиста диктира текст јеванђеља.²⁵

Настали под разним утицајима, ауторски портрети јеванђелиста у нашим старим рукописима доста су стилски хетерогени. Изузетно су у Мирослављеву јеванђељу бисте јеванђелиста битно различите од каснијих портрета аутора.²⁶ У Призренском јеванђељу јеванђелист Марко представља једну од најзанимљивијих минијатура међу нашим рукописима како по иконографији, тако и по оделу јеванђелиста и по обради детаља, у којима се комбинују оријентални, специјално коптски елементи, с исламским.²⁷ Али већ у Вукановом јеванђељу јеванђелист Јован по својој иконографији и стилском третману указује на утицај Византије, који ће остати доминантан више векова.²⁸

¹⁴ Н. Райнов, н. д., обр. СССXXXIV

¹⁵ Исти, н. д. обр. СССXXXV

¹⁶ С. Радојчић, Уметнички споменици Хиландара, Зборник радова САН XLIV, Византолошки институт књ. 3, Београд 1955, сл. 18; сасвим је изузетна представа седам апостола на фронтиспису српског Патерика Националне библиотеке у Бечу (Cod. slav. 42).

¹⁷ Изузетно у нашим рукописима ауторски портрети писаца литургијских текстова представљени су увек стојећи и исписујући текст своје службе или вршећи богослужење. Портрети св. Јована Златоустог и св. Василија Великог налазе се у Служабнику манастира Ораховице. О томе Р. Грујић, Старине манастира Ораховице у Славонији, Старице, треће серија, XIV, 1939, 59, сл. 41. и 42.

¹⁸ У једином српском илустрованом рукопису Хришћанске топографије Козме Индикоплова представљен је на почетку текста пророк Мојсеј место Козме. О томе: В. Моле, Минијатуре једног српског рукописа из год. 1649. са Шестодњевом бугарског ексарха Јоана и Топографијом Козме Индикоплова, Споменик САН XLIV, 1922, 54, сл. 12; за ауторске портрете Козме Индикоплова у руским рукописима овог дела, према којима је рађен наш рукопис: Е. Рџдњин, Портрети Козме Индикоплова въ русскихъ лицевыхъ спискахъ его сочинения, Визант. Временик, XII, 1906, 112—131.

¹⁹ S. Der Nersessian, n. d., 34, Pl. I, 1.

²⁰ J. Ebersolt, n. d., Pl. XXXVI, 1.

²¹ А. М. Friend, The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts. Art Studies, V. Cambridge 1927, 124. и даље.

²² Исти н. д., 120

²³ S. Radojčić, Stare srpske minijature, T. XIII i XIX; М. Теодоровић-Шакога, Високи Дечани, Београд 1960, сл. на стр. 28.

²⁴ S. Radojčić, n. d. T. XI, XLVIII, XLIX

²⁵ Enciklopedija Jugoslavije, I, Zagreb 1955, prilog u bakrotisku 28; И. Гошев, Стари записки и надписи, св. 4, Годишник на Софийския Универзитет, Богословски факултет, XIII, 4, 1935/36, 30, бр. 18, сл. 7.

²⁶ Л. Мирковић, Мирослављево јеванђеље, Посебна издања САН CLXVI, Археолошки институт, I, 1950, 27, сл. 26.

²⁷ A. Grabar, Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique, Publication de la Faculté de Strassbourg, Fasc. 42, Paris 1928; Isti, Les influences musulmanes sur la décoration des manuscrits slaves balkaniques, Revue des études slaves XXVII, 1951, 133; З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, Зборник музеја примењене уметности 5, 1961, 28, сл. 1.

²⁸ С. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, Студије о уметности XIII века, Глас САН ССXXXIV, књ. 7, Одељење друштвених наука, Београд 1959, 12, Т. XXV.

Портрети јеванђелиста турског периода у који спадају и наше минијатуре пружају, поред иконографских варијаната, доста хомогену слику, односно стила и архитектонских детаља. Заступајући као и ранији портрети увек тип седећих јеванђелиста, они варирају само у детаљима и стилској обради.

Није нам познат мајстор који је радио орнаменте и минијатуре овог рукописа, али је ово четворојеванђеље могло настати у милешевском скрипторију, на шта упућује запис. Одатле је, вероватно при крају XVII века, пренет у Сентандреју. На основу детаља архитектуре може се закључивати о утицајима Приморја, који су допирали до Милешеве.

Док заставице својим обликом, орнаментима и колоритом показују да је минијатурист узимао доста хетерогене узоре, дотле портрети јеванђелиста понављају исти образац, а измене се углавном односе на црте лица. Тај минијатурист је пре свега фини цртач који је одлично познавао пропорције сликаних фигура. Драперије су дате широко, с неколико црта мастилом, контурнираних сепијом и накнадно обојених акварелом. Графички карактер ових минијатура указује на могућност утицаја графике штампаних књига на овај рукопис. Тако су извесни детаљи архитектуре дати финим, косим цртицама и мрежом укрштених тананих црта, детаљима типичним за технику графика, што чини ту претпоставку веродостојном. Ту исту појаву налазимо на минијатури из Четворојеванђеља РС 21 Универзитетске библиотеке у Београду из 1685. године на којој је доказан утицај руске штампане књиге.²⁹ По својој техници цртања и накнадног бојења, минијатуре нашег рукописа могу се везати за једну групу илустрованих четворојеванђеља XVI века у коју спадају рукопис бр. 16 Дечанске библиотеке,³⁰ Бешеновско јеванђеље из збирке Радослава Грујића у Музеју Српске православне цркве у Београду³¹ и Четворојеванђеље Цетињског манастира.³² Од ових минијатура наши портрети јеванђелиста разликују се мирнијим третманом и финијом израдом. Ликови јеванђелиста спадају у најлепше радове те епохе, а њихове фигуре по својој монументалној концепцији представљају далеки одјек класичне уметности, чије су статуе мислилаца и филозофа инспирисале уметнике Византије, а преко њих и уметнике словенских земаља, за портрете јеванђелиста.

²⁹ С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, Старинар, Нова серија, књ. XII, Београд 1951, 105, сл. 13.

³⁰ М. Теодоровић-Шакота, н. д., сл. на страни 28.

³¹ Enciklopedija Jugoslavije, I, Prilog u bakrotisku 48.

³² V. Hršak i T. Ribkin, Restauriranje dva četvorjevandolja iz Cetinja, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije, Vol. 2, Zagreb 1959, 168, sl. 1a.

MINIATURES ET ORNEMENTS DU TETRAEVANGILE R. 69 DE LA BIBLIOTHEQUE
DU PATRIARCAT, BEOGRAD.

R é s u m é

La collection des manuscrits de la Bibliothèque du Patriarcat de Beograd conserve, sous la cote R. 69, un tétraévangile serbe qui, d'après ses filigranes, se situe dans la première moitié du XVI^e siècle.

L'intérêt spécial de ce manuscrit est constitué par ses enluminures fort disparates. Ce sont, en premier lieu des arcs décoratifs, encadrant les tables des canons, ensuite les vignettes en tête des chapitres principaux et les portraits des évangélistes.

L'existence d'arcs décoratifs n'a pas été relevée jusqu'à présent dans nos manuscrits, si bien que ceux de notre évangile sont une exception. Les vignettes du manuscrit présentent une grande variété de forme, de couleurs et d'ornementation, mais on peut en trouver de semblables dans nos manuscrits de l'époque de la domination turque.

Les portraits des évangélistes présentent la partie la plus intéressante de l'enluminure du manuscrit. Parmi les portraits rencontrés dans les textes dont nous donnons un bref aperçu, les portraits des évangélistes sont les plus répandus dans les manuscrits slaves et byzantins. Ils sont représentés sous deux types différents, à savoir celui des évangélistes debout, et celui des évangélistes assis. Ce dernier est l'unique type de portrait d'évangéliste adopté par les miniaturistes serbes.

Les portraits de notre manuscrit occupent une place assez exceptionnelle parmi les portraits d'évangélistes dans les tétraévangiles serbes de l'époque turque. D'après certains détails on peut supposer qu'ils ont subi l'influence de certaines estampes de livres imprimés. Mais ils se distinguent surtout par la finesse des traits des évangélistes et par la conception monumentale de leurs figures. Cette conception semble être un écho lointain des portraits des penseurs et des philosophes de l'antiquité classique qui ont inspiré les miniaturistes des portraits des évangélistes de l'art byzantin et slave.

НЕПОЗНАТИ ГРБОВНИК ПОРОДИЦЕ ОХМУЧЕВИЋА

Затворка ЈАНЦ

У пролеће 1963. године откупљен је за Музеј примењене уметности у Београду један досад непознати илирски грбовник из почетка XVII века.* Рукопис је набавио 1936 године преко познатог бечког антикваријата »Giehofen und Rauchburg« југословенски конзул у Грацу и све до продаје Музеју чуван је у његовој породици.

Овај зборник грбова рађен је, као и сви остали, за адмирала Петра Охмучевића.¹ За име овог славољубивог адмирала везан је низ судских поступака и фалсификовања повеља, којима је хтео да докаже своје директно сродство с Немањићима и другим владарским породицама у Србији и Босни. У вези с тим, поручио је око 1590. године раскошно сликан грбовник, којем је изгубљен траг. Убрзо после овога »величанственог« фалсификата, долази низ копија које наручује сам генерал, чланови његове породице и поједини вођи илирског покрета. Литература о овим грбовницима је знатна, пошто представљају докуменат о историјском развоју српско-илирске идеје и везани су за постанак босанске и илирске хералдике. Колико је досад познато, број ових копија се пење до двадесет. Највећи број ових рукописа чува се у југословенским збиркама или у приватном поседу. Ван наше земље чувају се два у универзитетској библиотеци у Болоњи (збирка грофа Marsigli) и један у Националној библиотеци у Бечу.

Грбовник Музеја примењене уметности помиње више аутора. Најпре га налазимо у каталогу ретких књига, који 1936. године издаје поменути бечки антикваријат у коме је грбовник набављен; исечак из овога каталога налепљен је на унутрашњој страни горње корице рукописа. Пошто је то први помен овога грбовника у стручној литератури, доносимо га у целини.² Исте, 1936. године загребачки лист »Обзор« од 27. децембра доноси приказ бечког каталога, у коме аутор А. Е. Брлић, поред осталих за нас значајних књига, истиче да је рукопис илирског грбовника датираног у време око 1620. године, посебно занимљив за нашу културну историју. А. Соловјев у својој студији »Приноси за босанску и илирску хералдику« доноси у изводу наведену вест из »Обзора« помиње овај рукопис стављајући га у ред оних које није имао прилике да види.³ Л. Ђурчић такође помиње наш рукопис претпостављајући да је идентичан с грбовником грофа Ладислава Фестетића, који се сад налази у Новом Саду, у Матици Српској.⁴ Све комбинације које су прављене с новооткупљеним грбовником Музеја примењене уметности у Београду, углавном на основу приказа у »Обзору«, показале су се нетачне.⁵

¹ Петар (Pedro) од Ивље Охмучевић или Охмучијевић-Гаргурић, пореклом Бошњак, чија се породица била преселила у дубровачко залеђе. Био је генерал шпанске војске у Напуљу у другој половини XVI века. Командовао је једном ескадром 1558. године која је учествовала у походу Велике армаде. Око 1580. године он почиње да трага за доказима о своме пореклу преко свога брата који живи у Сланом код Дубровника као трговац житом. После више процеса које је водио и фалсификовања повеље цара Душана ради доказивања свог племства, успео је да уђе у ред шпанских витезова. Умро је 1599. у Лисабону као шпански саретано generale del Mar. Прототип грбовника који је поручио прогласио је делом Станислава Рубчића »бана од цимерја« великог цара (Душана) који је наводно, вековима чуван негде на Светој Гори.

² 389 Jugoslaviën. — Wappenbuch. Insignia Illyrici et Familiarum Illyricarum suis coloribus distincta. Prachtvoll in Gold u. Farben gemalte Wappen-Handschrift auf Papier, ca. 1620. Fol. 158 Bll. mit je einer Darstellung. Die ersten 4 Bll. enthaltend die Patrone Illyriens und Bosniens in ganzer Figur; Bl. 5 das grosse Wappen »Imperatoris Stephani Nemanich«, Blatt 6—15 die Wappen der einzelnen Staaten: Macedoniae, Bulgariae, Surbiae (sic), Rasciae, Primordiae et Rumaniae; dann das grosse Staatswappen »Regis Stephani Urosa Nemanich insignia« und nun folgen 142 ebenfalls prachtvoll in Gold und Farben gemalte Wappen des südslavischen Adels. Unter jedem Wappen ein Spruchband mit dem Namen des Geschlechtes. Hpgtbd. d. Zeit.

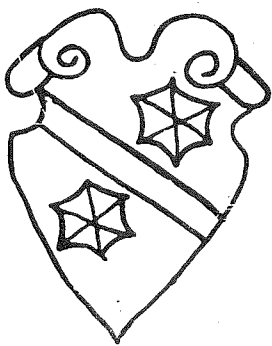
Prachtvoll erhaltenes und tadellos ausgeführtes Wappenbuch. Besonders wichtig, da es die sonst sehr selten vorkommenden Wappen der südslavischen Geschlechter verzeichnet. U. a.: Cotromanoviwh, Nemagnich, Mergnawicich, Twardchovich, Grebeljanovich, Ohmuchiwich Gargurich, Covachich, Gradoanovich, etc. etc.

³ А. Соловјев, Приноси за босанску и илирску хералдику, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, нова серија, св. IX, Археологија, Сарајево 1954, 129.

⁴ Л. Ђурчић, Грбовник грофа Ладислава Фестетића, посебан отисак из Зборника Матице српске, Одељење за друштвене науке, св. 29, Нови Сад, 1961, 120.

⁵ Професор А. Соловјев је покушао да преко бечког Антикваријата у коме је грбовник купљен добије податке коме је продат, али антикваријат није хтео да да никакве податке о томе. Оваква уздржљивост навела је А. Соловјева на мишљење да је у питању грбовник који је у Бечу купио Павле Карађорђевић и који је показао дру Милану Кашанину. Због немогућности да се грбовник види и недостатка података ко га је откупио, дошло је до више супротних претпоставки о његовој судбини и идентификацији.

* На помоћи при обради овог рукописа захваљујем професору универзитета дру Светозару Радојичићу.



Сл. 1. Водени знак
Fig. 1. Watermark

Нови београдски грбовник је великог формата (35x24 cm), што значи да је један од највећих познатих рукописа ове врсте. Има 158 пагинираних и три непагинирана листа. Пагинација је вршена арапским цифрама у исто време кад је сликан и рукопис. Повез од чврстог картона с угловима и хрбатов од пергамента, на коме је у горњем делу златним словима утиснут наслов, *Illyria herald*, вероватно није сувремен рукопису. На то, осим технике повеза и самог наслова, упућује и недостатак оригиналног наслова, уводног текста и азбучног регистра породица, које грбовници обично имају. Сад на првом празном листу новије и грубље хартије стоји кратак наслов, *Insignia illyrici et Familiarum Illyricarum suis coloribus distincta*, исписано смеђим мастилом у три реда. Сам зборник је писан и сликан на хартији обележеној воденим знаком у облику штита с косом цртом и двама звездама, који је регистрован код Брикета (Briquet) под бројем 1013 (сл. 1). Овим је знаком обележавана хартија произведена у Прагу или Грацу од 1574. до 1603. године. Није се могло утврдити на основу чега је антикваријат »Giehofner und Rauchburg« у своје каталогу датирао овај рукопис у 1620. годину.

Наш рукопис спада у старе типове грбовника. На почетку има четири листа с представама патрона Илирије (св. Хијероним, краљ Стефан који клечи пред св. Стефаном, Богородица с Христом и папа Гргур), затим с грбом Душанова царства, грбовима десет јужнословенских земаља, грбом државе цара Уроша и најзад 141 грбом племићких породица. Све је сликано бојом, без шрафирања, с обилном употребом злата одличног квалитета. Цртеж је коректан. Имена испод грбова писана су латиницом и готицом у равним редовима. Према типовима слова могло би се претпоставити да је текст писало више мајстора, највероватније их је било четворица:

1. калиграф који употребљава ренесансну капиталу,
2. калиграф који такође пише ренесансним писмом, али тако заплетено да је у неким случајевима врло нечитко,
3. мајстор који педантно исписује уска збијена слова с елементима готице, особито у почетним словима,
4. мајстор који пише доста крупна калиграфска готска слова, врло тешко читљива (сл. 2).

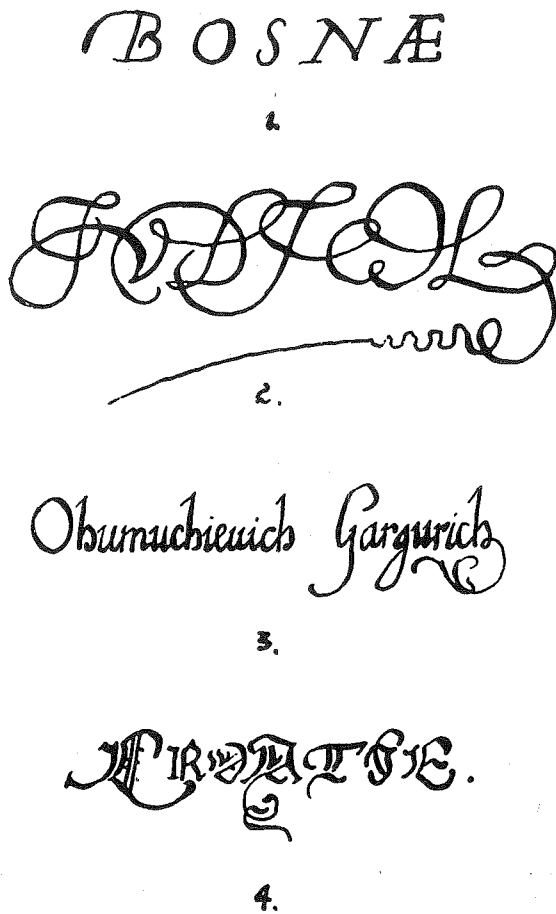
Сваки овај наслов исписан је на хоризонтално постављеним свицима повијених крајева, који се јављају у великом броју варијаната (сл. 3). Облик ових свитака одговара свицима на којима су исписивани ћирилски текстови код познатих старих грбовника и који се налазе изнад грбова. Наиме, други грбовници имају изнад грбова ћирилске, а испод њих латиничке потписе. За разлику од ових, грбовник Музеја има само латиничке текстове исписане испод грбова.

Грбовник Музеја примењене уметности свакако спада међу најстарије очуване примерке. Аналогije за њега треба тражити међу познатим грбовницима до прве четвртине XVII века, а то су рукопис Коренић-Неорића из 1595. године из Националне библиотеке у Загребу и грбовник грофа Алтхана из 1614. године који се чува у Универзитетској библиотеци у Болоњи (збирка Marsigli).⁶ Наравно, не сме се превидети могућност да су неки грбови узети из познатог дела Мавра Орбини-а.⁷ Према досада утврђеном редоследу најстарији је Коренић-Неорићев зборник (1595. године), затим болоњски (1614. године) и онда би дошао примерак Музеја. Према најновијој хронологији илирских грбовника коју је објавио С. Траљић,⁸ у почетку XVII века би требало ставити и Палинићев зборник објављен 1954. године, из Архива Хисторијског института

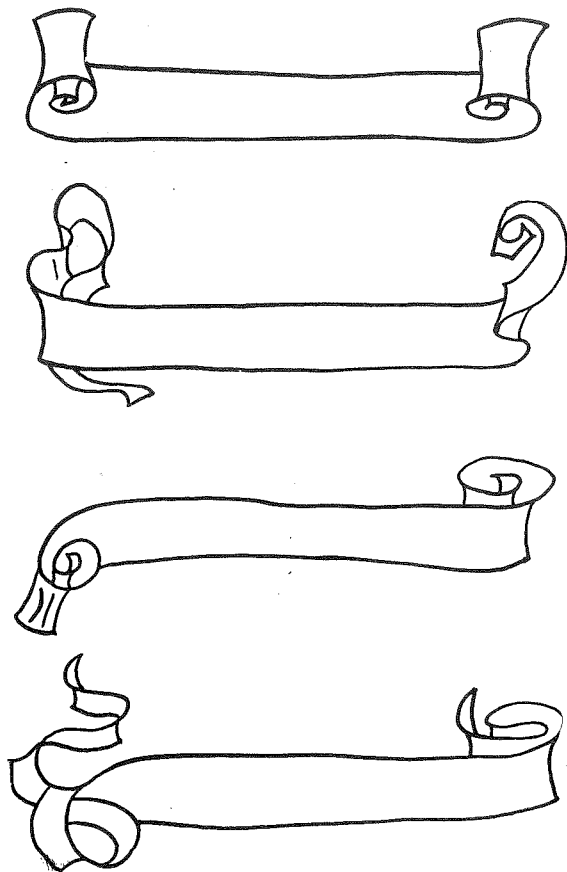
⁶ На фотографијама болоњског рукописа захваљујем Универзитетској библиотеци у Болоњи.

⁷ M. Orbini, *Il regno degli Slavi*, Pesaro 1601.

⁸ S. Traljić, *Palinićev bosanski zbornik*, *Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije*, vol. 1, Zagreb 1954, 169.



Сл. 2. Типови слова којима су писани текстови
 Fig. 2. Letter-types used in the manuscript



Сл. 3. Најчешће употребљавани свитци на текстовима
 Fig. 3. Usual types of scrolls with texts

Југославенске академије у Загребу. С обзиром на то што је Палинићев зборник врло грубо цртан и што није потпун (има само 48 грбова), то је при поређењу само делимично узиман у обзир. Сва потребна поређења су извршена с оба наведена старија грбовника. Латински текст и редослед грбова владара, земаља и породица у рукопису Музеја примењене уметности више одговара Коренић-Неорићеву него Алтханову рукопису. Одступања су делимично у тексту и у детаљима на појединим грбовима, о чему ће касније бити говора.

Још је Стојан Новаковић посумњао у аутентичност године Коренић-Неорићева зборника. Сувише је лепо и скоро наметљиво педантно писан уводни текст а особито страна с годином. Насупрот овоме, долази неуредно и неравно писан текст на даљим страницама рукописа и невешт цртеж на неким грбовима. Управо је чудно што је баш овај рукопис годинама сматран за Охмучевићев прототип. Водени знаци којим је обележена хартија овога рукописа (љиљан у кругу с крстом и једна стилизована круна) нису регистровани ни у једном објављеном приручнику, те се тиме није могло послужити при евентуалној ревизији овакве ране датације. Остаје само општа импресија да по начину сликања и разлици у писању текста рукопис Коренић-Неорића није могао настати крајем XVI века.

Ако анализирамо стилске и сликарске особине сва три најстарија грбовника видећемо да се Коренић-Неорићев издваја, док су болоњски и београдски у толикој мери слични, да је очевидно да су рађени по истом узору, да потичу из истог времена, можда из исте сликарске школе. Не узимајући у обзир само идентичност појединих детаља, истоветна је општа сликарска обрада, положај тела, покрет главе или руке, начин сенчења и набирања драперије итд. Разлика је само у обради детаља. Београдски примерак је дело мајстора који педантно исликава све детаље, док су у болоњском неки детаљи дати само у контурама. У оба случаја имамо само сликарску обраду без графичизма, који је изразит у загребачком рукопису.

У забуну доводе само текстови. Загребачки и београдски рукопис имају углавном исте текстове. Међутим у болоњском рукопису се осећа крајња немаран однос према тексту, који има грешака и испрептрваних речи. У њему је калиграфски посао изведен невешто и далеко заостаје за сликарством.

Поређећи све очуване и приступачне примерке ове групе рукописа из прве четвртине XVII века, добија се утисак да су сви они настали после Орбинија и да им је његово дело често послужило као узор. Грбови којих нема код Орбинија, или су узети, као што наводи Соловјев, из других познатих европских хералдичких зборника,⁹ или су компоновани за прототип грбовника Охмучевића. Најпоузданију датацију од свих ових рукописа има Алтханов рукопис, који је сам нотар на листу 157. датирао у 1614. годину.¹⁰

Грбовник Музеја примењене уметности, према каталогу антикваријата »Giehofer und Rauchburg«, датиран је у 1620. годину. Сматрам да би ову годину требало кориговати с обзиром на то што је рукопис писан на хартији произведеној у времену од 1574. до 1603. године. Заиста је тешко веровати да се на почетку XVII века могла задржати већа количина хартије, и то за рукопис овако великог формата, пуних седамнаест година.

Остаје отворено питање за кога је писан овај грбовник, ко га је радио и зашто има само латинске натписе. Никакав запис нас не обавештава о томе. Ако бисмо га везали за тражење племићких привилегија од стране млађе гране Охмучевића, тј. његова рођака Андрију, који се обратио бечком двору за потврду својих права, или више због својих добара у Босни, морали бисмо имати у виду београдски примерак грбовника (рукопис је изгорео у Народној библиотеци у Београду 1941. године).¹¹ Он је имао само латиничке текстове. Могли бисмо чак претпоставити да их је било више примерака. Међутим, поступак око извођења права за дон Андрију вођен је у Напуљу око 1640. године, што хронолошки не одговара нашем рукопису.¹²

С обзиром на то што на грбовнику Музеја примењене уметности није забележена година, било је потребно да се детаљно проуче сви хералдички елементи који се стално или повремено јављају у овом рукопису. Морало се, наравно, имати у виду да су сви зборници грбова рађени с тежњом да изгледају старији. Истина, у XVI и XVII веку се много копирало по старим узорима, али се није радило доследно и педантно. На неким је местима препуштано фантазији, а само понегде су уношени сувремене детаљи. Као што ће се надаље видети, сви хералдички елементи у нашем рукопису гравитирају према Средњој Европи.

* * *

Штитови су основни елементи око којих се компонује хералдичка композиција, а уједно су и симбол заштите владарских односно племићких привилегија. Постојао је један, углавном уобичајени тип тога тзв. »грбовног штита«, који се у две-три варијанте јављао у европској хералдици XV и XVI века. Овде се узимају у обзир само штитови који се употребљавају у грбовницима из прве четвртине XVII века, као и они из дела Мавра Орбинија. Интересантно би било утврдити одакле је сликар нашег зборника узео штит који је доследно спровео кроз све грбове (сл. 4). Први и најближи узор би могао бити Орбини, иако његов штит није сасвим идентичан. Не без разлога можемо узети као евентуални узор и штит с коњаничког портрета војводе Хрвоја из Хрвојева мисала. За овај штит је, према Соловјеву, везана појава првог босанског грба.¹³

Кациге — шлемови такође спадају у ритерску опрему и налазе се укомпоноване у грбове свих породица које имају војничко племство. У нашем рукопису се стереотипно понавља један исти тип свечане турнирске кациге (Torf-Helm ili Pot-Helm) сребрне са златним визиром, и то увек у истој позицији — у левом профилу (сл. 5b). Изузетно, на листу, 5 у грбу Душанова царства, јавља се само једном друга врста шлема, тзв. »Spangen-Helm« (сл. 5a). У Алтхановом зборнику имамо исти шлем, такође у левом профилу.

У загребачком, Коренићеву рукопису имамо готски шлем, различит у неким детаљима од нашег, али такође истог типа, који је сликан стално из друге перспективе, тако да се може сагледати са свих страна.

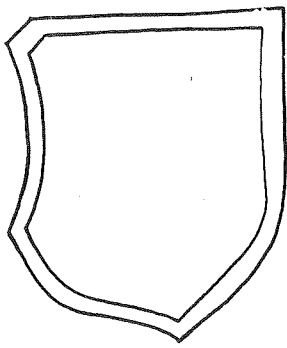
⁹ А. Соловјев, н. д. 90; на пример из L. Rihentala. Упореди: Die Drücke von A. Sorg, in Augsburg, ed. Lpz 1921, из Соргова издања Conaliambuch-a (1483) грб херцега босанског »von dem wolgeborenen Hertzog von Possen in der Thürgei«, Taf. 197, Abb. 1282; Taf. 178, Abb. 1150 (грб Лазаревића)

¹⁰ Datum Viennae ipso Conceptionis Beatissimae Mariae Virginis die, qui est VIII Mensis Decembris. Anno Domini MDCXIII — Нотарски знак — Idem qui supra M(anu) pr (opria) по Соловјеву, н. д. 105.

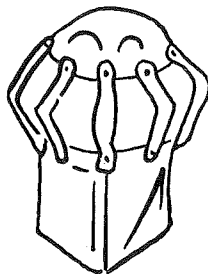
¹¹ А. Соловјев, н. д. 127

¹² Исти, н. д., 127.

¹³ Исти, н. д. 95.

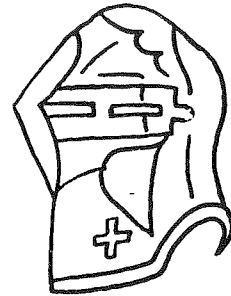


Сл. 4. Штит који се употребљава у свим грбовима
Fig. 4. Shield used for all coats of arms



А

Сл. 5 Шлемови
Fig. 5. Helmets



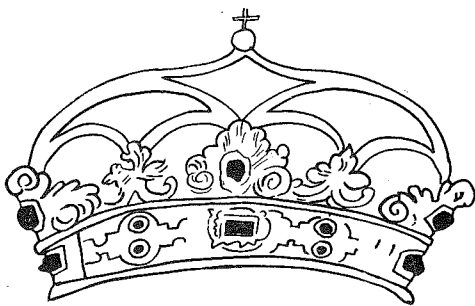
Б

У суштини исти шлем јавља се и на новцу цара Душана.¹⁴ Равнокраки крст, који налазимо на вратном делу шлема у нашем рукопису, такође треба тражити на српском средњовековном новцу, особито из ковница цара Душана, а затим на новцу из ковница деспота Оливера.¹⁵ На апсолутну тачност не можемо рачунати због непрецизности цртежа на новцу и могућности импровизације приликом цртања грбова.

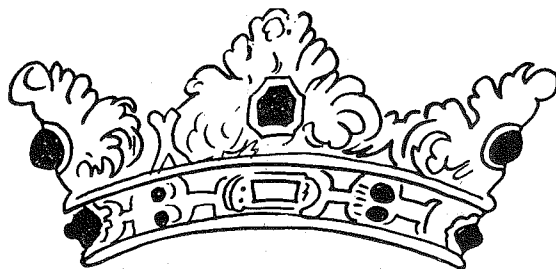
Круне којима се често овенчава грб, по свом облику обично одговарају стргоим прописима дворске хијерархије. Не можемо узети као сигурно да су круне у грбовницима рађене за Петра Охмучевића сасвим одговарале овим прописима пошто је генерал Охмучевић произвољно мењао и племићка права и историјске чињенице. У нашем рукопису употребљавају се четири типа круне. Царска круна на Душанову грбу и круне над грбовима земаља имају немирне линије које указују на почетак барока (сл. 6 и 7). Исте круне се понављају и у Алтхановом зборнику. Круна на сл. 7 има највише сличности с крунама из зборника Виргилија Солиса из 1555. године, који је, по Соловјеву, био узор за Охмучевићеве хералдичке фикције.¹⁶ Круна на листу 2, коју носи краљ Стефан, јавља се само једном, и вероватно је руског порекла. (сл. 8а). Ова се круна потпуно поклапа са одговарајућом у Алтхановом зборнику.

У осталим грбовима преовлађују кнежевске и војводске круне са зупцима (сл. 9а).

Венац уплетен траком, такође знак владарског достојанства као и круна, који се често јавља у подножју фигуре која стоји над шлемом као челенка, потпуно је идентичан с венцем из Коренићевог Алтхановог зборника (сл. 9б).



Сл. 6. Круна на грбу цара Уроша
Fig. 6. Crown from the coat of arms of the emperor Uroš



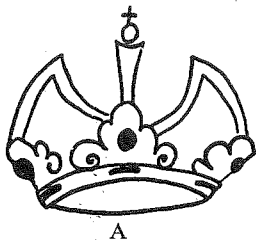
Сл. 7. Круна над грбовима јужнословенских земаља
Fig. 7. Crown from the coats of arms of the lands of the South Slavs

Оклопи се у нашем рукопису јављају само у неколико грбова, и то један у целини и неколико пута поједини детаљи. На листу 5, у врху грба цара Душана, стоји мушка фигура у тзв. »максимилијанском оклопу«, који се јавља у XVI веку (сл. 10). За овакав оклоп имамо безброј аналогја. Међутим, најинтересантнији је пример на једној српској повељи датираној у 1605. годину. На њој је испод текста, бојама сликан дугуласт печат с представом св. Георгија у оклопу,

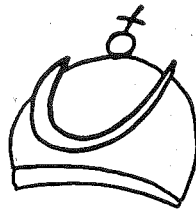
¹⁴ S. Ljubić, opis jugoslovenskih novaca, Zagreb, 1875, tabla VI, 23 R

¹⁵ Исти, н. д. табла IX, 10 и табла XIV, 12.

¹⁶ А. Соловјев, н. д. 97, сл. 2.



А



Б

Сл. 8. а) Круна над грбом цара Душана; б) круна на глави краља Стефана

Fig. 8. a) Crown of the coat of arms of the emperor Dušan; b) Crown on the head of emperor Stephen



А



Б

Сл. 9. а) Круна са зупцима; б) Венац са уплетеном траком

Fig. 9. a) Crenelated crown b) Wreath with the plaited ribbon

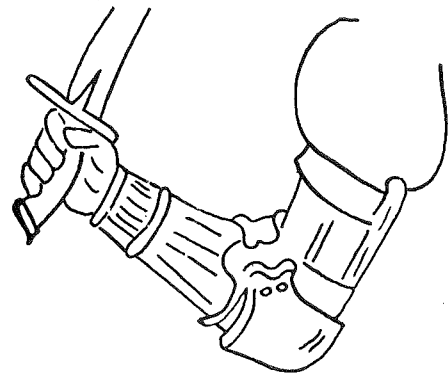
скоро идентичном с нашим.¹⁷ Као детаљ из горе поменутог оклопа јавља се оклопљена рука с мачем, као самостални амблем на листовима 15, 28, 112 (сл. 11). До детаља иста рука се понавља у болоњском рукопису на одговарајућим листовима.

Велике могућности компарације за овај амблем не би довеле ни до каквих резултата пошто у Европи у XVI веку има преко педесет грбова с оклопљеном руком која држи мач, особито у Угарској.¹⁸ Зато га узимамо само као повећан и добро цртан детаљ максимилијанског оклопа.

О р у ж је, мач сабља, копље и бојна секира јављају се у појединим грбовима, углавном као споредни детаљи, скоро у свим грбовницима с почетка XVII века.



Сл. 10. Оклоп мушке фигуре у грбу цара Душана
Fig. 10. Mailed male figure from the coat of arms of the emperor Dušan



Сл. 11. Оклопљена рука са мачем
Fig. 11. Mailed hand with a sword

Мачеви се у нашем рукопису налазе на листовима 112. и 115. (сл. 12). На листу 112. погрешно је окренут прстен на мачу према балчаку место према сечиву. Овај тип мача употребљавао се од средине XVI до двадесетих година XVII века у Франуској и Швајцарској.¹⁹ Један врло сличан мач имамо и у *Misalu Georgija de Turusko* из XV века, који се чува у загребачкој Столној цркви.²⁰ Исти мач је и у болоњском рукопису.

На листу 15. нашег зборника, у грбу обележеном као *Primordiae-Romaniae* налази се крива сабља оријенталног порекла (сл. 13). Потпуно исту сабљу имамо у Алтхановом рукопису.

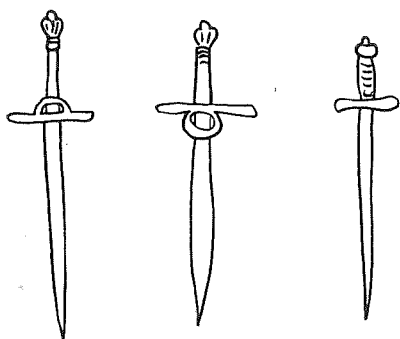
У истом грбу у Коренић-Неорићеву рукопису имамо такође овакву сабљу која има мало друкчију дршку. На фресци св. Никите у манастиру Манасији видимо да овај ратник држи исту овакву сабљу. Исти је случај и са св. ратником из цркве у Касторији из XVI века.

¹⁷ А. Ивић, Стари српски печати и грбови, Нови Сад 1912, сл. 87.

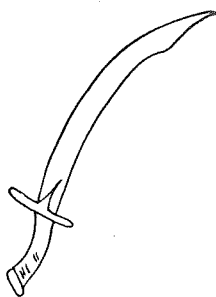
¹⁸ А. Соловјев, н. д., 93.

¹⁹ E. A. Gesler, Führer durch die Waffensammlung, Schweizerisches Landes-museum, Zürich, Arrau 1928, Taf. 5, 4, 5.

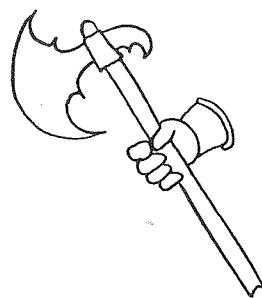
²⁰ Д. Прибаковић, О средњевековном оружју на споменицима Хрватске, Весник Војног музеја ЈНА, бр. 2, Београд 1955, табла I, L.



Сл. 12. Врсте мачева
Fig. 12. Types of swords



Сл. 13. Крива сабља
Fig. 13. Bowed sword



Сл. 14. Бојна секира
Fig. 14. War axe

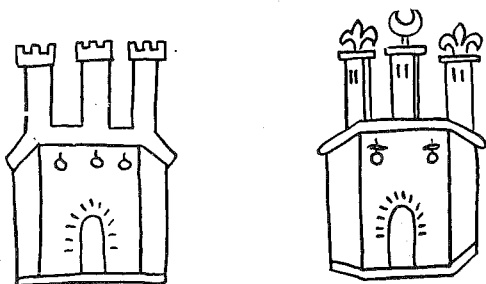
У грбу Красоевића, на листу 142, имамо при врху грба, као челенку, руку која држи бојну секиру (сл. 14). Ово оружје, које својим сечивој подсећа на неке облике халебарде, такође је оријеталног порекла.

Архитектура се јавља у нашем рукопису на листовима 29, 63. и 118. У прва два случаја, тј. на листовима 29. и 63. то је представа грба с три куле на фронтону. У грбу на листу 29. куле имају зупчасте беве и немају прозора, док на листу 63. све три куле имају по два уска прозора и завршавају се — бочне љиљанима а средња полумесецом. У оба случаја су све три куле исте висине (сл. 15). У Коренићеву рукопису на овим листовима налазимо скоро исте куле, само је средња виша од бочних. Овако представљен град с кулама можда би могао имати везе с истом представом на печату града Дубровника,²¹ на што указује Соловјев,²² и то више у случају Коренићева зборника, пошто је и на дубровачком печату средња кула виша. На листу 118, нашег и загребачког рукописа налази се округла мања кула (слична шаховској фигури), коју бисмо такође могли везати за централну кулу (вероватно) Минчету на поменутом печату Дубровника.

Посуђе. — У грбу породице Пармезанић, на листу 112. приказане су три металне посуде с поклопцима, какве често налазимо у XVI веку (сл. 16).

Идентичне посуде налазимо на грбу Пармезанића и у Алтхановом зборнику.

У истом грбу у Коренићевом рукопису имамо такође три посуде, само другојачег облика. Интересантно је одакле је потекла идеја да се на један породични грб стави ова врста амблема. На почетку XVII века имамо исту комбинацију трију, чак врло сличних поклопљених посуда на једном грбу у Енглеској.²³



Сл. 15. Град са кулама
Fig. 15. Fortress

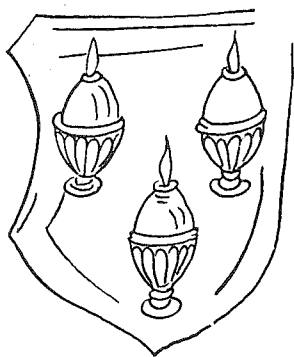
Дајем само кратак опис рукописа Музеја примењене уметности лист по лист:

Л. 1 — Patronus, Speculum, atque lux totius Шугије Hieronime. — Фигура светог Јеронима конципирана је као и у Коренићеву зборнику, уз минималне разлике. Уместо плашта, као код Коренића, св. Јероним је овде обучен у дугу црвену кардиналску хаљину из које излазе дуги бели рукави. На глави му је плитки кардиналски шешир са црвеном траком испод браде. Глава, с доста грубим лицем, окренута је мало у лево. Светитељ држи шестокраки крст са заставом Илирије; иза њега је лав. Испод фигуре св. Јеронима нема грба који се налази код Коренића (сл. 17).

²¹ А. Ивић, н. д., 95.

²² А. Соловјев, н. д., 95.

²³ С. W. Scott-Giles, Boutell's Heraldry, London and New York 1950, 94, 231.



Сл. 16. Штит са посудама
Fig. 16. Shield with vessels

Л. 2 — Patronus atque Dux Regum Illyriae. — Краљ Стефан (Томаш?), с круном на глави, огрнут плаштом, клечи пред св. Стефаном обученим у кратку ђаконску хаљину од жутог бруката с орнаментиком из почетка XVII века. Св. Стефан предаје краљу крст са заставом на којој је Распеће (сл. 18).



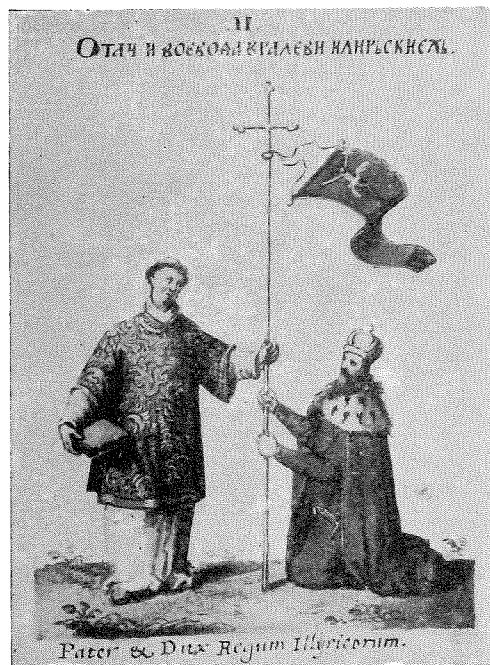
Сл. 17. Св. Хијероним са лавом, fol 1
Fig. 17. St. Hieronimus with the lion, fol 1

а) Београдски рукопис
а) The manuscript of Beograd

б) Болоњски рукопис
б) The manuscript of Bologna

Л. 3 — Patrona, ac Mater pijssima totius Illyriae. — Испод представе Богородице с Христом која лебди у облацима обухваћена с доње стране полумесецом, дат је грб Босне. У горњем делу композиције дата су два анђела која Богородици приносе круну. Ови анђели по моделацији лица, белим дугим хаљинама и косом, подсећају на стојеће, често допојасне фигуре које налазимо у компоноване у поједине грбове овог грбовника. Цела композиција је урађена чисто сликарски, с елементима провинцијског барока, док у Коренићеву зборнику преовлађује шрафирање (сл. 19).

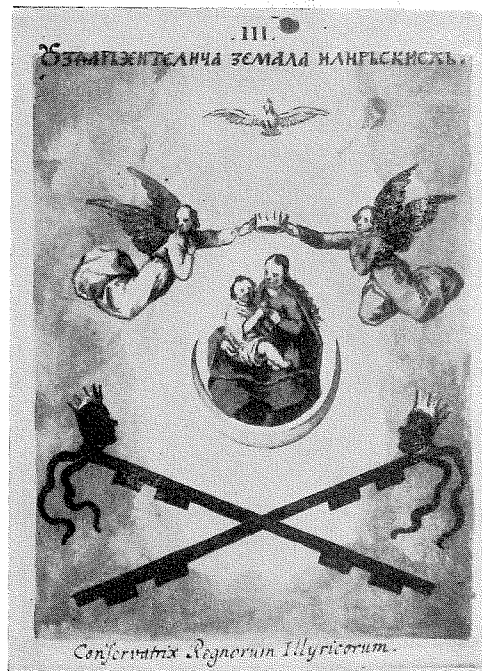
Л. 4 — Patronus Regni Bosniae. — Папа Гргур у дугој белој хаљини с љубичастим плаштом од бруката извезеног златом, какав се носи на почетку XVII века, држи отворену књигу у десној и заставу Босне у левој руци (сл. 20).



Сл. 18. Краљ Стефан са св. Стефаном, fol 2
 Fig. 18. King Stephen with St. Stephen, fol 2

а) Београдски рукопис
 a) The manuscript of Beograd

б) Болоњски рукопис
 б) The manuscript of Bologna



Сл. 19. Богородица са Христом и анђелима, fol 3
 Fig. 19. Virgin with the Child and the Angels, fol 3

а) Београдски рукопис
 a) The manuscript of Beograd

б) Болоњски рукопис
 б) The manuscript of Bologna

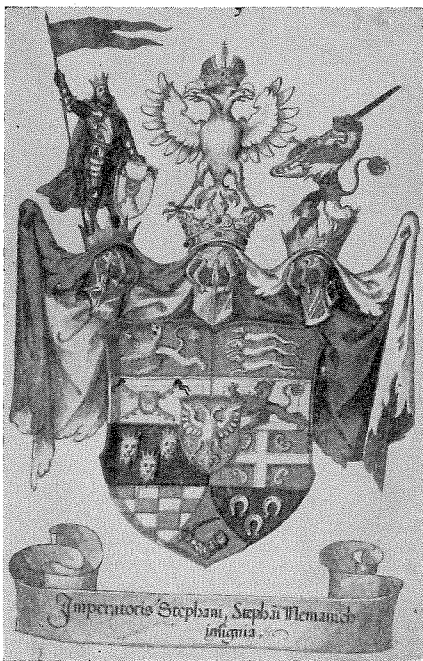


Сл. 20. Папа Грегур, fol 4

Fig. 20. Pope Gregory, fol 4

а) Београдски рукопис
a) The manuscript of Beograd

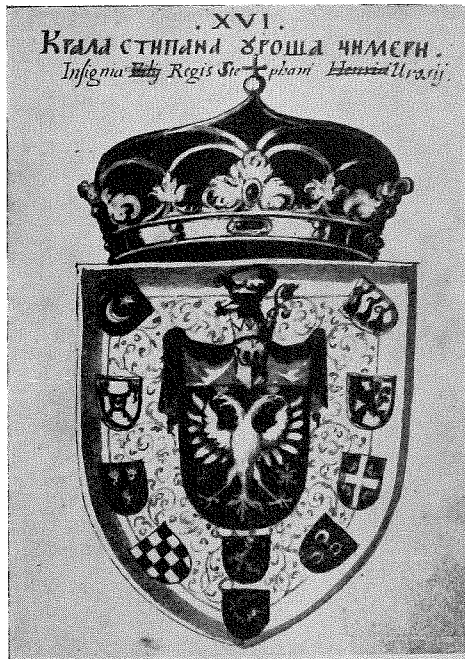
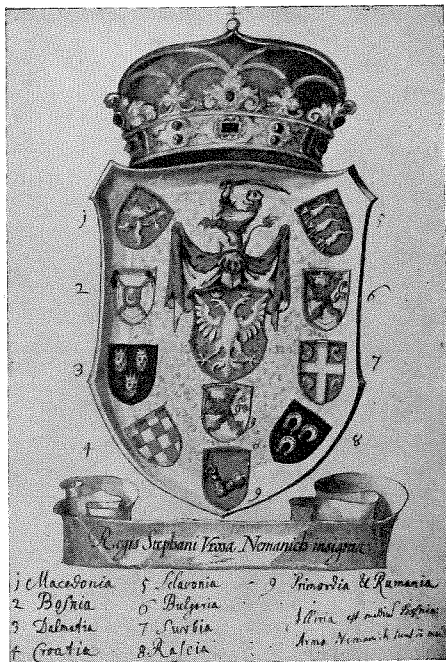
б) Болоњски рукопис
b) The manuscript of Bologna



Сл. 21. Грб цара Душана, fol 5

Fig. 21. Coat of arms of the emperor Dušan, fol 5

Л. 5 — Imperatoris Stephani, Stephani Nemanich insignia. — Код Коренића стоји Nemanich. У концепцији Душанова грба постоји извесна разлика. С десне стране немањичког двоглавног орла стоји мушка фигура у оклопу преко кога је пребачен љубичаст плашт; грб Босне држи у левој руци, а црвену заставу Илирије у десној. Код Коренића је на истом месту дата женска фигура у дугој белој хаљини, с круном на глави. Распоред појединих покрајина у грбу су исте као и код Коренића, само недостаје орнаментални оквир који имамо у загребачком зборнику и код Орбинија (сл. 21).



Сл. 22. Грб цара Уроша, fol 16

Fig. 22. Coat of arms of the emperor Uroš, fol 16

а) Београдски рукопис
а) The manuscript of Beograd

б) Болоњски рукопис
b) The manuscript of Bologna

Даље се ређају грбови земаља:

Л. 6 — Macedoniae
Л. 7 — Illiriae
Л. 8 — Bosniae
Л. 9 — Dalmatiae

Л. 10 — Croatiae
Л. 11 — Sclavoniae
Л. 12 — Bulgariae
Л. 13 — Surbiae
Л. 14 — Rasciae

Л. 15 — Primordiae et Rumaniae — код Коренића само Primordiae. Rumaniae очигледно место Kumaniae, како се латинизује Хум и у осталим грбовивницима.

Л. 16 — Regis Stephani Urosa Nemanich insignia. — Код Коренића само Regis Stephani Urosii. Са стране, лево и десно од грба, арапским цифрама обележени су грбови појединих покрајина да би испод горе наведеног натписа, у три колоне, брзописом, опет обележено арапским цифрама, било означено чији је који грб. Испод треће колоне овог текста стоји: Illiria est medio Bosniae. Испод тога: Arma Nemanich sunt in medio. Исто овакво тумачење грбова покрајина имамо и код Орбинија, само се то односи на Душанов грб и место арапских цифара употребљена латинска брзописна слова. Овај грб је најпоузданији податак који указује на Орбинијево дело као евентуални узор (сл. 22).

Иза овога се ређају грбови породица:

Л. 17 — Kotromanowich (код Коренића Kotromanovich). Лав над грбом место палице држи црвени крин.

Л. 18 — Nemanich
Л. 19 — Mergnavicich
Л. 20 — Tvardchovich
Л. 21 — Grebeljanovich
Л. 22 — Brankovich
Л. 23 — Karstich
Л. 24 — Castriotich

Л. 25 — Zarnoevich

Л. 26 — Baovich

Л. 28 — Naruocovich, код Коренића Narvojevich

Л. 29 — Jablanich

Л. 30 — Ximracovich

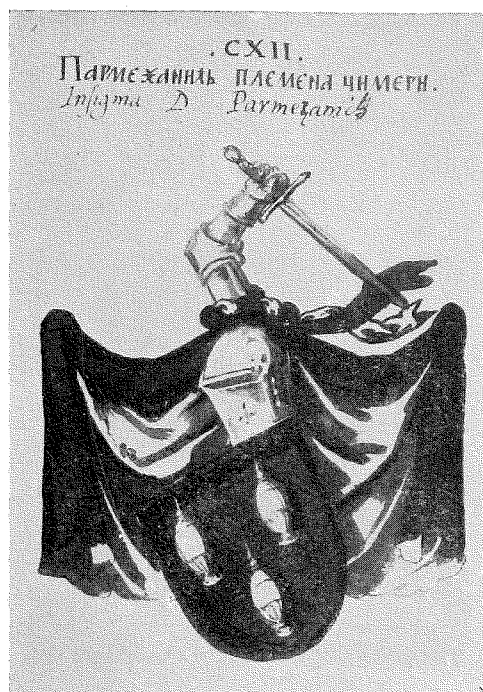
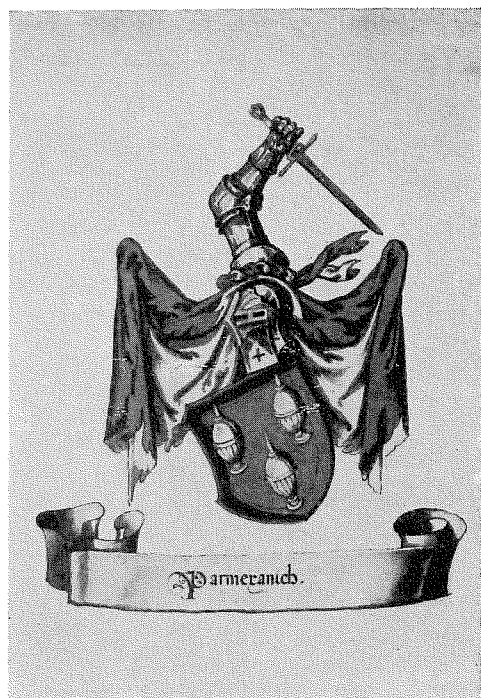
Л. 31 — Ohumuchievich — Gargurich

(код Коренића нема додатка Gargurich)

Л. 32 — Burmasovich

Л. 33 — Covachich

Л. 34 — Costanich



Сл. 23. Грб породице Пармезанић, fol 112

Fig. 23. Coat of arms of the family Parmezanić, fol 112

а) Београдски рукопис
а) The manuscript of Beograd

б) Болоњски рукопис
b) The manuscript of Bologna

- Л. 35 — Kachich
- Л. 36 — Voinovich
- Л. 37 — Sviesdich (види се да је цртач прототипа подешавао грб према значењу презимена).
- Л. 38 — Wladimirovich
- Л. 39 — Slatonosovich
- Л. 40 — Bogascinovich — Dobrascinovich (код Коренића Bogascinovich без додатка).
- Л. 41 — Корјевнич, код Коренића Корјевич
- Л. 42 — Ducadinovich (код Коренића Dukaginovich)
- Л. 43 — Tassovichich (код Коренића Tasovsich)
- Л. 44 — Zoranovich
- Л. 45 — Cihorich
- Л. 46 — Novakowich
- Л. 47 — Radielovich (код Коренића Radjelovich)
- Л. 48 — Харкович (код Коренића Харкoevich)
- Л. 49 — Biloxievich
- Л. 50 — Bosnich (на штиту елементи босанскога грба)
- Л. 51 — Bisaglich
- Л. 52 — Matheikovich

- Л. 53 — Grupkovich
- Л. 54 — Resiehich (код Коренића Resich)
- Л. 55 — Dicnich
- Л. 56 — Oblachich
- Л. 57 — Soymirovich
- Л. 58 — Sladoevich
- Л. 59 — Kopchich
- Л. 60 — Draxoevich
- Л. 61 — Koikovich
- Л. 62 — Rubchich
- Л. 63 — Morovlaxich
- Л. 64 — Miglienovich
- Л. 65 — Dignichich
- Л. 66 — Margutich
- Л. 67 — Liubetich
- Л. 68 — Grubacevich
- Л. 69 — Sagrievich
- Л. 70 — Liubibratich
- Л. 71 — Predoevich
- Л. 72 — Sestokrilovich
- Л. 73 — Sviloevich
- Л. 74 — Sitnicianich
- Л. 75 — Rescierevich
- Л. 76 — Sokolovich
- Л. 77 — Cihorich — Nehorich (код Коренића, Corenich — Neorich. У грбу је такође мала измена, наиме, код Коренића лав

над плаштом држи предњим шапама вазу у облику срца са граном).

Л. 78 — Zetinich (код Коренића овога грба нема већ је на тој страни Хуранович

Л. 79 — Хуранович (код Коренића Vukoslavich)

Л. 80 — Wholich (код Коренића Wkotch)

Л. 81 — Wlaxich

Л. 82 — Grubiexevich

Л. 83 — Gradoanovich (код Коренића Gradanovich)

Л. 84 — Glavich

Л. 85 — Tomanovich

Л. 86 — Xantich

Л. 87 — Xdralovich

Л. 88 — Didlovich

Л. 89 — Kraychinovich

Л. 90 — Klexich

Л. 91 — Giendisalich (код Коренића Gledisaglich)

Л. 92 — Krixich

Л. 93 — Mehlinich

Л. 94 — Kukrevchich (код Коренића Kukrecich)

Л. 95 — Tihuinovich

Л. 96 — Tarzarovich

Л. 97 — Hrabrenovich

Л. 98 — Mirolovich

Л. 99 — Bialevich

Л. 100 — Klupkovich

Л. 101 — Debelich (над шлемом слон)

Л. 102 — Yamometovich

Л. 103 — Xich

Л. 104 — Delkoevich, код Коренића Deskoevich

Л. 105 — Alaurovich

Л. 106 — 107 (дупла пагинација) — Ugrinovich (код Коренића је на 106. страни Рахасич, а на 107. такође Ugrinovich).

Л. 108 — Stankovich

Л. 109 — Sestrich

Л. 110 — Smokronovich

Л. 111 — Kutlovich

Л. 112 — Parmezanich (код Коренића Parmexanich и на штиту други облик посуде)

Л. 113 — Halenich

Л. 114 — Barzoevich

Л. 115 — Branilovich

Л. 116 — Vilich

Л. 117 — Toliscich

Л. 118 — Wkovich

Л. 119 — Tezeuvchich

Л. 120 — Voykovich — Pallikuchia

Л. 121 — Martinaxevich

Л. 122 — Knezovich (разлика је у облику куле у грбу; код Коренића је средња кула виша од бочних).

Л. 123 — Pokraichich (код Коренића Pokravcich)

Л. 124 — Kruhichevich

Л. 125 — Vachich

Л. 126 — Hvaokovich (код Коренића је и додатак Favkovich).

Л. 127 — Bibich

Л. 128 — Masnovich

Л. 129 — Evseobidvich (код Коренића Evsebinovich)

Л. 130 — Mokrovich (код Коренића Marrovvich)

Л. 131 — Pichelomenovich

Л. 132 — Ciubracevich (код Коренића Giubretich)

Л. 133 — Kobilich (са три кобиле на штиту)

Л. 134 — Xeglikovich (код Коренића Xegligovvcich)

Л. 135 — Kosovich (са три коса на штиту)

Л. 136 — Prelasovich (Изнад грба је овца, док је код Коренића лав или пантер, што је због лошег цртежа тешко идентификовати).

Л. 137 — Kraguenich (код Коренића Kraguevich).

Л. 138 — Bogorpankovich

Л. 139 — Ljubkovich

Л. 140 — Sudich

Л. 141 — Ursinich

Л. 142 — Krasoevich

Л. 143 — Raikovich

Л. 144 — Orlowcich

Л. 145 — Zubich (код Коренића Su-bich)

Л. 146 — Marulovich (другојача композиција грба; на штиту је трака са звездама постављена косо, док је код Коренића вертикална).

Л. 147 — Divoevich

Л. 148 — Sencevich

Л. 149 — Musievich

Л. 150 — Nemicich

Л. 151 — Frankopanovich

Л. 152 — Benovich (код Коренића De-novich)

Л. 153 — Beloperievich

Л. 154 — Alinich

Л. 155 — Jaxich

Л. 156 — Jugovich

Л. 157 — Jagrotalich (код Коренића Jagrosaglich)

Л. 158 — Miheilovich (додато накнадно и рађено сасвим другом руком; ово име није пронађено у родословима нити се помиње у другим грбовницима).

На основу свега изложеног може се закључити да је грбовник Музеја примењене уметности настао негде у Средњој Европи, највероватније у Бечу. Наручен је по својој прилици за неког од млађе гране Охмучевића, што је тешко утврдити, јер немамо увид у све поступке око извођења наследних и других права за породицу Охмучевића. Што се тиче датације рукописа, мислим да се може рачунати да је настао најкасније до 1615. године. Рукопис није копиран ни са Коренићева нити са Алтханова зборника. Има натписе дуже него Коренићев зборник и много тачније него Алтханов. По формату и по опреми спада у луксузније примерке, а по сликарству и цртежу, и поред елемената провинцијског барока, може се уврстити у изузетно добре. Најзад, овај је примерак свакако ближи изгубљеном Охмучевићеву прототипу него сви досад познати рукописи грбовника.

AN UNKNOWN ROLL OF ARMS OF THE FAMILY OHMUČEVIĆ

S u m m a r y

In spring of 1963 an unknown Illyrian roll of arms from the beginning of the 17th century, was purchased for the Museum of decorative arts in Beograd. This manuscript was obtained in 1936 through Viennese antiquity shop „Giehofer und Rauchburg” by the Yugoslav consul in Graz and was kept by him until he sold it to the Museum. This roll of arms was made, like the others Illyrian rolls of arms, for the admiral Petar Ohmučević.

The size of this roll of arms is 35×24 cm., that means it is one of the biggest manuscripts of this kind. It consists of 158 marked and three unmarked leaves. Marking was done in Arabic figures at the same time as the illumination. The binding is made of cardboard with the corners and the back of parchment; here on the back there is gold-stamped title of the book, Illyria herald, probable of a later date than the manuscript itself. For such presumption besides the workmanship of the binding and the title itself, indicates also the lack of the original title and the name register of the family, which the rolls of arms usually include. At the first empty leaf of the modern, coarser paper is the short title, *Insignia illyrici et Familiarum illyricarum suis coloribus distincta*, written in brown ink in three lines. The codex itself is written and painted on the paper with the shield-shaped watermark with a diagonal line and two stars (cfr. Briquet, no. 1013). The paper produced in Prague or in Graz between 1574—1603, bears the same watermark. It was not possible to discover the reason which made „Giehofer und Rauchburg” to date the manuscript in the year 1620.

The manuscript belongs to the older type of rolls of arms. There are four patrons of Illyria depicted at the first four leaves: St. Hyeronimus, the king Stephen kneeling before St. Stephen, Virgin with the Child, and Pope Gregory; after that follows the coat of arms of emperor Dušan, the arms of ten South-Slav countries, of emperor Uroš, and at last 141 arms of the noble families from Hercegovina and Serbia. They are all colour-painted, without, hatching, with considerable use of gold. The drawing is correct. The names under the arms are written in Latin and Gothic characters, in straight lines. According to the letter-types it could be assumed that the text was written by more than one hand; it is most probable that there were four of them. Each of these names is written on horizontal scrolls, which are varied many times.

Owing to detailed studies and comparisons with the other rolls of arms, from the beginning of the 17th century (Korenić's — 1595 and Althan's — 1614), it is possible to conclude that the roll of arms of the Museum is originating from the regions of Middle Europe; the most probable place is Vienna. There is no doubt that it was ordered for somebody of the later descendents of Ohmučević's family, although it is difficult to follow them, for there is no evidence in all actions for accomplishing of hereditary and other rights for that family. As for the dating of the manuscript it should be considered as it was created at the same time as Althan's codex. The codex was copied neither from Korenić's nor from Althan's manuscript. Its inscriptions are longer than in Korenić's and more exact than in Althan's manuscript. By its size and its get up, our codex belongs among richer examples, but according to its painting and drawing, the manuscript belongs to the group of high quality. At last, this example is certainly more closer to the lost Ohmučević's prototype, of all other known manuscripts of Illyrian rolls of arms.

ИКОНЕ С РЕЗБАРЕНИМ ОКВИРОМ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Др Верена ХАН

За збирку умјетничке обраде дрвета Музеја примењене уметности откупљене су од 1954. до 1960. године три иконе с резбареним оквиром. Оне су биле занимљиве као примјерци умјетничке резбарије, што је приликом оцјене њихове вриједности утицало на одлуку откупне Комисије.

Подлога сликаног дијела и резбарени оквир сва три примјерка рађени су од једног комада дрвета, што је наметало потребу сложенијег метода њихова проучавања: да се обраде као предмети резбарске умјетности и као сликарска дјела. Овакав начин рада пружао је више података за њихово поузданије датирање. Стилски карактеристична резбарија дала је чвршће основе за одређивање времена постанка доста оштећеног, у архаичне шеме сапетог иконописа.

Од наше три иконе најстарији је примјерак инв. бр. 4131, средњи дио малог триптиха из друге половине XVII или почетка XVIII стољећа (сл. 1). Према подацима ранијег власника икона-триптих је настала у некој радионици јужног Приморја, чему би одговарао стил резбарије и начин како је рађена, као и један иконографски детаљ који је везује за католичку



Сл. 1. Икона непознате светитељке, јужно Приморје, крај XVII — почетак XVIII стољећа (Снимио К. Денић)
Fig. 1. Icône d'une sainte non identifiée, Littoral adriatique du Sud, fin du XVIIe, début du XVIIIe siècle (Photo K. Denić)



Сл. 2. Икона Богородице с Крестом дјететом, пророцима и светитељима, сјеверна Грчка (Атос?), прва половина XVIII стољећа (Снимио К. Денић)

Fig. 2. Icône de la Vierge avec Christ-enfant, des prophètes et des saints, la Grèce du Nord (Athos?), première moitié du XVIIIe siècle (Photo K. Denić)

средину. Друге двије иконе инв. бр. 450 и 451 рађене су у првој половини XVIII стољећа (сл. 2. и 3). По резбарији и иконопису оне припадају ширем кругу умјетничког стварања, које се у јужним областима Балкана развијало на аутохтоним и касновизантијским основама под утицајима стилских струјања са Запада. Ове двије иконе купио је ранији власник између два свјетска рата у Албанији.

Лијеп, иако по фактури резбарења понешто рустичан оквир иконе централног дијела триптиха чија су оба крила и горњи, завршни дио изгубљени, по опћем дојму и неким моти-



Сл. 3. Икона Богородице с Кристом дјететом и светитељима, Албанија (?), прва половина XVIII стољећа
(Снимио К. Денић)

Fig. 3. Icône de la Vierge avec Christ-enfant et des saints, Albanie (?), première moitié du XVIII^e siècle (Photo K. Denić)

вима припадао би ренесанси (сл. 1).¹ Аналогије „архитектонској” композицији плитко резбареног украса ове иконе налазимо у Далмацији на порталима цркава, репрезентативним гробницама и олтарима насталим током XVI стољећа. Класична „јајаста трака”, композитски

¹ Даска је од ораховине. Резбарија је плитка, с траговима позлате и боје. С резбареним оквиром је 33 × 25 cm, сликани дио 22,5 × 16 cm. Дебљина даске 5 cm. При дну резбареног оквира су два реда »јајасте траке«, на странама је по једна адосирана полуколонета обавијена траком с пластичним бобицама, капители су композитски, у луку који је резан у четири нивоа је вијенац од стилизованог лишћа. На врху у угловима је плитак рељеф с по два петеролисна цвијета спојена вијугавим тракама које се на крајевима завршавају волутама. На десној страни иконе сачувана је једна алка за коју је било причвршћено крило триптиха. Три удубљења на врху показују да је имао и свој завршни дио. Икона је откупљена за Музеј 1960. године.

капители адосираних полуколонета, лиснати украс у правилном луку профилиране аркаде узети су из ренесансног репертоара декоративних мотива. Неки детаљи резбарије оквира, међутим, као лиснате базе адосираних полуколонета и око њих обавијене спиралне траке с пластичним бобицама, а такођер и петеролисни цвјетови с тучком у облику прстена припадају већ бароку. Тиме се и датирање иконе у другу половину XVII или у почетак XVIII стољећа може узети као најраније вријеме њене израде, с обзиром на средину гдје је настала. Поред ренесансних елемената наведени формални наговештаји барока показују блиске аналогije с резбаријом балканског југа, гдје се под стицајем посебних околности од XVII до средине XIX стољећа развијао специфичан „компаративни стил”. У ранијим фазама свог развоја тај је еклектички стил био претежно везан за манастирске или градске центре, да га касније у најширем обиму прихвате сеоски мајстори дуборесци који су највише допринијели његовој популарности.

На исти начин резане цвјетове или иста лисната подножја полуколонета или пак спиралну траку с бобицама око њих обавијену уз елементе ренесансе с наше иконе-триптиха из јужног Приморја налазимо на најстаријим дијеловима иконостаса Крестове цркве у Арбанасима (крај XVII стољећа),² на једним дверима из Византијског музеја у Атини (XVIII стољеће),³ на триптиху св. Антонија у Бенаки музеју (1746).⁴ Готово истовјетне ренесансне аркаде на колонетама и „јајасту траку” као на нашој јужноприморској икони резао је у плитком рељефу неки грчки мајстор на крушедолским дверима (1745),⁵ да би истовремено у тај ренесансни мир унио живо осјенчену пластику барокно усталасаног акантуса. Ове нас аналогije наводе на мисао да су при настајању балканског композитског стила имале извјесног утицаја и наше јужноприморске области. Приликом досадашњих испитивања развојних токова резбарства јужног Балкана од XVII до XIX стољећа тек је узгредно уочена и његова ренесансна стилска компонента. Док се барок у том стилски еклектичном резбарству оправдано везује за Венецију, није искључено да су елементи ренесансног декора доспијевали у јужне области Балкана и са нашег Приморја.

Богата позлаћена резбарија у високом рељефу на оквирима других двију икона (сл. 2. и 3), пуна живе игре сјенки и свјетла у духу барока одређено припада кругу резбарске умјетности композитског стила јужног Балкана. У овом стилски специфичном резбарству, чији су најкарактеристичнији представници били иконостаси, ређи су примјерци појединачне иконе с резбареним оквиром као монолитне цјелине. И по тој својој вриједности „ријетког примјерка” наше су иконе посебно занимљиве.

Оквир иконе инв. бр. 450 (сл. 2) одаје мајстора виших квалитета.⁶ У стапању разнородних елемената стила, на резбарији је превладао барок. Фино издужено, спирално завијено акантусово лишће резано у високом рељефу, неколико варијаната цвјетова и прецизно резана шкољка указују на позајмице из венецијанског барока. Хеленистички мотив птица које кљуцају чашнице цвјетова и правилни лук састављен од фино стилизованог лишћа византијске су реми-нисценције с радова на слоновачи. Исто орнаментисани лукови јављају се у архитектури и на амбонима сликаним на нашој средњевјековној фресци. Символи еванђелиста распоређени по уобичајеном обрасцу показују да се њихов мајстор додуше сналазио у савладавању пластичног рјешавања људске фигуре и животиња, али их је интерпретирао на начин близак схватању романичких мајстора. Ова итали-балканска стилска синтеза у резбарији показује у својој еволуцији опћих аналогija с развојним токовима итали-балканског иконописа поствизантијског периода, иако је саживљавање поствизантијских иконописаца са сликарским венецијанизмима било много опрезније.

² Б. Филов, Старобългарското искуство, София 1924, Таб. XLI.

³ S. Bettini, La scultura bizantina, II, Firenze 1944, 54.

⁴ А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ, ΑΘΗΝΑΙ 1939, ΠΙΝ. 48.

⁵ Снимак ових необјављених двери љубазно ми је уступио др Д. Медаковић, па му и овом приликом изражававам своју захвалност.

⁶ Даска је од ораховине. Резбарија је рађена у високом рељефу са позлатом. Фон је цинобер. Величина иконе с резбареним оквиром је 67 × 45 cm, сликани дио 32 × 25 cm. Дебљина даске сса 5 cm. У средини доњег дијела је резбарена картуша, натпис је истрвен. Десно и лијево се увија акантусов лист, на крајевима су симболи еванђелиста, лав и во с књигом. На лијевој и десној страни оквира тече спирално завијено акантусово лишће с цвјетовима и једном птицом, а завршава симболима еванђелиста у виду анђела и орла с књигом. У центру горњег дијела оквира је шкољка изнад волута спојених копчом, око шкољке је акантусово лишће с два цвијета. Над шкољком је лук од стилизованог лишћа, над луком је сплет акантусова лишћа са двије птице које кљуцају чашнице цвјетова. Икона је откупљена за Музеј 1954. године. Чиплћење и конзервирање је извршено у радионици Југословенског института за заштиту споменика културе 1958. године.

Слични мотиви и елементи стила с оквира иконе инв. бр. 450 налазе се и на резбареном оквиру иконе инв. бр. 451 (сл. 3),⁷ али је овај други рађен с мање вјештине и сигурности. То је особито уочљиво кад се пореде горњи дијелови оба оквира. На првом су елементи резбареног украса органски повезани, на другом су уз додатке херувима, серафима и анђела нагомилани без осјећања за композицију. Фактура резбарије оквира прве иконе је глатка, с благим пријевојима, на другој је рустична и тврда. Иако је позлата на резбарији обију икона доста оштећена, на првој је добро припремљена гипсана основа и намаз бојене подлоге (окер, болус, шафран), прецизно је изведена позлата и полирање, што није случај с другом. Биће да је мајстор по квалитету бољег оквира познавао добре, традицијом и сликарским приручницима одржаване рецепте о позлаћивању према пракси светогорских радионица.⁸

Обје иконе, инв. бр. 450. и 451, припадају првој половини XVIII стољећа. Разлике у квалитету резбарског рада и еклектичком спајању разнородних стилских елемената упућују на мајсторе који су радили у различитим резбарским центрима иако у суштини припадају истом, ширем кругу резбарског стварања у областима јужног Балкана. Остављајући у овом моменту по страни иконопис, који се такође код обих икона по квалитету и схватању разликује, али се по својим иконографским архаизмима и понеком плашљиво примјењеном стилском компонентом која упућује на западне изворе уклапа у опћи ток поствизантијског иконописа на Балкану, покушаћемо да ове иконе на основу њихових резбарених оквира одређеније повежемо уз неке резбарске радионице балканског подручја.

У Грчкој, као и на егејским и јонским острвима, у Албанији, Бугарској и Македонији од друге половине XVII стољећа развијало се неколико већих резбарских центара, чији су мајстори били повезани сродним стилским схватањима, а радили су претежно за потребе цркве. Према временском току њихова развоја то су биле радионице у области Пинда, на Атосу (од XVII стољећа), у Јањини, на егејским и јонским отоцима (XVIII стољеће), у самоковској, тревенској и дебарској области (XIX стољеће). У стручној литератури им није поклоњена једнака пажња, а ово резбарско стварање није сагледано као развојно повезана цјелина. Оно у својој ранијој фази представља занимљиву материју за историју умјетности, док у каснијој као народни занат „копаничара“ постаје предмет етнолошке науке.

Резбарија атоских манастира XVII и XVIII стољећа остала је до данас у цјелини готово непозната.⁹ Развој умјетничке обраде дрвета у Грчкој дала је у опћем прегледу А. Хађимихали.¹⁰ Остало је неиспитано резбарско стварање у Албанији.¹¹ Поред ранијих изучавања, особито је посљедних година у Бугарској поклоњена већа пажња испитивању тамошњих резбарских радионица XIX стољећа (А. Василев, Д. Друмев).¹² Проучавањем радова македонских копаничара шире су се бавили Р. Грујић, Т. Вукановић, Н. Този и З. Личеноска.¹³

За резбарске центре у јужним областима Балкана од краја друге половине XVII до средине XIX стољећа карактеристична је примјена композитског стила с понеком више или мање израженом стилском, иконографском или техничком специфичношћу. На ранијим радовима задржавају се још елементи »плетерног« стила, израженији византијски декоративни мотиви и романска фауна у комбинацији с ренесансним и барокним орнаментима, рађени у плићем рељефу и наглашеној симетрији. На каснијим превладава висок рељеф комбинован ажурном техником с претежним елементима барока и понеком упадицом рококоа, док локални, романски

⁷ Даска је од ораховине. Резбарија је у високом рељефу, позлаћена, фон је цинобер. Величина иконе с резбареним оквиром је 68,5×48 см, а сликани дио 40×27 см. Дебљина даске сса 5 см. У средини доњег дијела резбареног оквира је барокна каргуша, натпис је истрвен. Лијево и десно је увијени акантусов лист с по једним цвијетом, на крајевима су симболи еванђелиста—анђео и во с књигом. На странама тече спирално увијено акантусово лишће с цвијетовима. Горе десно и лијево су симболи еванђелиста — лав и орао с књигом. У центру горњег дијела оквира испод трочланог лука у сплету акантусова лишћа, цвијетова и плодова је херувим, над луком серафим, до њега с обје стране по један анђео, који држе круну. У угловима су сплетови акантусова лишћа с цвијетовима. Икона је откупљена за Музеј 1954. године. Чишћење и конзервирање је извршено у радионици Југословенског института за заштиту споменика културе 1958. године.

⁸ Didron-Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, 63, 64.

⁹ Н. П. Кондаковъ, *Намятники христианскаго искусства на АѠонѣ*, С. Петербургъ 1902, 46—47, обр. 20. Т. XXII.

¹⁰ А. Hadjimihali, *La sculpture sur bois*, Athènes 1950.

¹¹ Оскудни подаци и нешто репродукција у Д. Мборџа-Ррок Зоизи, *Arti popullor në Shqipëri*, Tirane 1959, 4,48.

¹² Д. Друмев-А. Василев, *Резбарско искуство в България*, София 1955; Д. Друмев, *Тревненско резбарско искуство*, София 1962.

¹³ Р. Грујић, *Дрворез св. Спаса и св. Богородице у Скопљу*, Гласник Скоп. науч. д., књ. V. Скопље 1929, 165—205; Т. Вукановић, *Копаничарство код Мијака*, Годишњак Музеја Јужне Србије I, Скопље 1941, 231—296; Н. Този, *Македонски дуборез*, Скопље 1951; З. Личеноска, *Македонската црковна резба во XVIII и XIX век*, посебни отисак из Гласник на Етнолошкиот музеј, Скопје 1961, 79—130.

и византијски архаизми полако нестају. У XIX стољећу све је чешћа примјена фигура и фигуралних композиција, а истовремено се све више губи стваралачка снага мајстора прелазећи у рустични маниризам.

Балкански композитски стил није само карактеристичан за резбарство. Он суверено влада на југу Балкана, особито током XVIII стољећа у умјетничким занатима уопће: на везовима и златарским израђевинама, у илустрацији штампане књиге, на гравирама. Извори и подстицаји за његово настајање и сазревање били су богати и разнолики. Несумњиво да су у генетском процесу његова обликовања одиграли значајну улогу манастирски и економски јаки и културно живи градски центри сјеверне Грчке и јонских отока (Атос, Москопоље, Јањина, Крф и Занте), чије су разноврсне везе с Венецијом током XVII и XVIII стољећа биле доста интензивне. На том су подручју употребљаване лигургијске књиге штампане у Венецији, а и оне које се штампају у москопољској штампарији, подражавају венецијанске узоре. Нови приливи умјетника на грчко тло и јонске отоке са Крита учестали су послје кандијског рата. Понеки грчки мајстор из Венеције враћа се у домовину, јер »maniera gresca« није више тако популарна у ширем кругу тамошњих поручилаца. С друге стране, не треба занемарити ни чињеницу да је у цариградској декоративној умјетности европски барок наишао на плодно тло, а његови одрази допирали су до Солуна. Занимљиво је да се по бечким декоративним обрасцима XVIII стољећа резбаре иконостаси у Бугарској, док дебарски копаничари уче занат код венецијанских резбара у Грчкој. Као резултат тих многостраних струјања још понеки елементи закашњеле ренесансе, претежно барока, а само спорадично рококоа, стизали су у снажнијим или ослабљеним таласима у области балканског југа. Овдје обликован композитски стил најпотпуније се одразио у умјетничким занатима, посебно у резбарству које је његов најизразитији представник. Сапет снагом традиције и сходно потребама цркве иконопис је заостајао у шемама конзервативнијих схватања, кроз које су се само повремено и бојажљиво поткрадали елементи који су га, иако лабаво, одређеније везивали уз новија стилска струјања. О виталности балканског композитског стила свједоче занимљиве етапе његова зрачења током XVIII стољећа, које се могу пратити преко Србије и Војводине све до Румуније.

Уз које бисмо од наведених резбарских центара могли везивати наше иконе? У студијама о резбарству јужног Балкана XVIII и XIX стољећа, иако само узгредно, атоским манастирским радионицама приписивана је водећа улога.¹⁴ Према ограниченом броју снимака иконостаса и црквеног намјештаја резбареног у композитском стилу, може се утврдити да су ти радови високог квалитета. Има такође података да су на Атосу рађени дијелови иконостаса преносени у друге области.¹⁵ По аналогијама атоске резбарије XVIII стољећа с резбареним оквиром наше иконе инв. бр. 450,¹⁶ на којој се јавља иста углађена фактура резања дрвета и позлата доброг квалитета, биће да је лијепа резбарија оквира наше иконе рађена у неком од атоских манастира у првој половини XVIII стољећа. Оквир иконе инв. бр. 451, на коме су с мање сигурности примјењене разнородне стилске компоненте, а фигуре и животиње наивно и невјешто резбарене, рађен је негдје на периферији тога стварања. Сигурније утврђивање с ког је подручја ова резбарија отежано је због опћих, заједничких карактеристика које прате осредње резбарске радове који су настајали током XVIII стољећа на широком подручју балканског југа. Миграције резбара и преносење образаца чини ово питање још сложенијим. Како је наша икона набављена у Албанији, није искључено да је овдје и рађена.

* * *

Док резбарени оквири ових трију икона показују извјесну слободу мајстора у прихватању новина, у њима, конципираним претежно са западњачким стилским елементима, животаре без перспективе и без доказа стваралачког заноса последњи одбљесци некадашњег великог византијског сликарства.

Док је резбарија оквира наше јужноприморске иконе-триптиха (сл. 1) рађена као ренесансна цјелина с наговјештајима барока, иконопис који се додуше једва и назире јер је нагорио, рађен је по традиционалном византијском предлошку. На златној позадини приказан је допјасни портрет непознате светитељке.¹⁷ По једном, иако конвенционалном иконографском детаљу — круници набаченој на палац лијеве руке — извјесно је да припада католичкој цркви.

¹⁴ В. Filow, Die Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit, Berlin — Leipzig 1933, 50; Д. Друмев, Тревненско резбарско искуство, 7.

¹⁵ В. Filow, н. д., 50, Taf. 40 а.

¹⁶ Н. П. Кондаков, н. д., обр. 20, Т. XXII.

¹⁷ Мафориј и хаљина су љубичастосмеђе боје. Инкарнат руку је свијетло, на лицу је боја нагорела. Позадина је била позлаћена, сад је позлата једва видљива. Цртеж је изведен урезима. Сигнатуре се не виде.

Оскудни остаци иконописа показују да су могућности иконописца биле скромне и да је можда био бољи резбар него ли сликар, уколико се обје активности у овом случају могу приписати истом мајстору. То је, уосталом, особито у XVII и XVIII стољећу на Балкану било уобичајено. Иконица-триптих је вјеројатно служила за кућне потребе неког поручиоца чији се укус формирао у једној мањој, конзервативнијој средини јужног Приморја, гдје је »maniera gresca« захватила дубље коријене и у вријеме израде наше иконе још била поштивана.

На икони инв. бр. 450 (сл. 2) у горњем пољу илустрована је химна Богородици »Од давнине те пророци наговјештаху«. ¹⁸ По светогорској Ерминији ¹⁹ илустрацији ове химне одговарао би број приказаних пророка — њих дванаест-, као што би и сигнатуре, које се једва назиру у неким од нимбова пророка, одговарале именима оних који се у химни помињу. Дјелимично јасан почетак текста на неким развијеним свицима с пророштвима о Богородици који се вијоре у рукама пророка, истовјетан је с почецима неких строфа ове химне испјеване на основу библијских цитата. Пророци, међутим, поред свитака не носе уобичајене Богородичине симболе, о којима се у химни говори. Богородица на пријестољу с круном коју подржавају два анђела овдје је приказана и као »regina prophetarum«, у чему се назире утицај западњачке иконографије.

Богородица с пророцима који су наговјестили њен долазак често је обрађивана тема од XV стољећа у поствизантијском сликарству, као и на предметима умјетничког занатства. На њу се налази у српском иконопису турских времена, на везовима, на итали-грчким иконама, на палестинским »Јерусалимима«. На ранијим иконама допојасне или стојеће фигуре пророка испуњавају оквир иконе, често распоређени у правилне компартименте, на каснијим се појављују у медаљонима повезаним вегетацијом или груписани око Богородице, као на нашој икони.

Пророци на икони, по шест са сваке стране Богородичина пријестоља, динамично су усмјерени према Богородици, а ту живост наглашавају и нагоре узвијорени свици. Групе пророка композиционо су повезане с анђелима. Усталасаност се према врху смирује и завршава на рукама анђела који држе Богородичину круну. Богата резбарија пријестоља, који је по типу карактеристичан за иконе XVII и XVIII стољећа, допуњава ову устрепталост, као и барокна динамика спирално завијеног акантусова лишћа с резбареног оквира. Композициона шема додоњег поља иконе рјешавана је на традиционалан начин фронтално постављених светитеља.

По сликарском третману и колориту, гдје се истичу цинобер-акценти и зеленкасто плава боја одјеће неких фигура кроз коју просијава златна подлога, мајстор иконе припада кругу касног итали-грчког сликарства. Педантни маниризам и прецизна фактура поствизантијских иконописаца ранијег периода овдје су готово већ потпуно заборављени. Како смо за резбарије оквира ове иконе претпоставили да је вјеројатно настала у неком атоском манастиру, овдје треба тражити и њеног иконописца.

¹⁸ Богородица с Кристом дјететом на крилу сједи на пријестољу с богато резбареним наслоном. Хаљина је тамноплава, мафориј љубичаст, ципеле цинобер. С обје стране нимба је цинобер сигнатура МНР ΘΥ. Два анђела на облацима држе Богородичину круну и развијене свитке с нечитким текстом. Крист има окер хаљину, огрнут је цинобер плаштом, појас је позлаћен. Десницом благосиља, у лјевици држи тамномодру сферу. У нимбу цинобер словима Θ(Δ)ΩΝ(ΑΥ). С десне и лијеве стране по шест пророка прилазе Богородици, а предводи их Давид и Соломон. У нимбовима неких пророка нејасно се назиру јако истрвене сигнатуре. На развијеним свицима које држе пророци десно од Богородице једва се чита црном бојом написан почетак текста: ΕΙΔΟΝ ΣΕ Текстови на осталим свицима су оштећени или истрвени. Давидова хаљина је модрозелена са златним цвјетовима, огртач цинобер, Соломунова хаљина је црвена. Хаљине осталих пророка су плаве или цинобер. У доњем пољу су пет стојећих светитеља. С лијева на десно је св. Јован Претеча ΙΩ(ΑΝΝ)ΗΣ, у десној руци држи крст, у лијевој развијен свитак с текстом ΜΕΤΑΝΟ(Ε)ΙΤΕ, по Матеју 3. 2., хаљина је смеђа, химатион зеленоплав. До њега је св. Никола ΝΙΚΟ(ΛΑ)ΟΣ, благосиља десницом, у лијевој држи књигу, фелон је пурпуран, омофор позлаћен, са црним крстовима. Даље је св. Харалампје ΧΑΡΑΛΑΜΠ(Ι)ΟΣ, сиједи косе и браде, фелон је смеђ, хаљина плавозелена, у лијевој руци је затворена књига. До њега је неидентификован светитељ у царском одијелу, с пурпурним огртачем, плавом хаљином, цинобер ципелама, на глави има круну. Сигнатура је нечитка. Посљедња је вјеројатно св. Параскева, у љубичастосмеђој хаљини, у десној руци држи крст. Сигнатура је готово сасвим истрвена.

Инкарнати су тамни, моделација је извучена свијетлим тоновима. На лицу Богородице виде се трагови зелене основе. Позадина је позлаћена.

Користим се и овом приликом да изразим хвалу Г. Суботићу, асистенту Филозофско-историјског факултета, што ми је помогао приликом читања сигнатура и дијелова текста на овој икони.

¹⁹ Didron-Schäfer, н. д., 285.

Икона с Богородицом на пријестољу и светитељима, инв. бр. 451 (сл. 3),²⁰ слабији је рад од претходног. И поред многих оштећења иконописа уочљива је наивност у рјешавању фигура и рустичност у дебелом намазу мутних боја. Глава Богородице и Христа претјерано су мале у односу на јако издужена и снажна тијела, плавозелени инкарнат изведен у тонској моделацији, необично одудара од осталог колорита иконе. Само двије неидентификоване фигуре, десно и лијево од Богородице, пружају неку стилску занимљивост, посебно фигура светитељке. По скромним елементима барока који се очитује у њеном ставу и у карактеристичном, хермелином оперваженом огртачу налазимо јој аналогија на иконама и гравирама XVIII стољећа од Синаја преко Грчке до српских области преко Саве и Дунава.

Доње поље иконе у коме се једва назире четири медаљона с допојасним ликовима светитеља толико је оштећено да не даје елемената ни за какве анализе. Занимљиво је да рустичном квалитету резбарије оквира иконе у потпуности одговара и осредњи квалитет иконописа. Можда је резбарију и икону радио исти мајстор чије способности нису прелазиле оквири занатских могућности.

Чињеница што грчки иконопис XVIII стољећа, посебно Атоса, није још методски обрађиван ни систематизиран, што је сликарство Албаније тога времена остало до данас готово непознато и што македонске иконе овог периода још нису објављене, довела нас је у незавидан положај да проблеме наших икона инв. бр. 450 и 451 покушамо рјешити без могућности ширих аналогија. Објављујемо их као примјерке музејског фонда, полазећи од чињенице да су резбарени оквири ових икона представљали сигурнији, а истовремено и занимљивији материјал за наша испитивања.

²⁰ Богородица с Христом дјететом сједи на пријестољу-скрињи, ноге су на смеђем, полукружном супеданеуму. Хаљина је тамноплава са златним орнаментима, мафориј тамноцрвен, ципеле цинобер. Христ има свијетлоокер хитон, цинобер химатион, сфера је плава са златним орнаментима. При врху, десно и лијево су по један анђео на облацима с развијеним свицима. Текст на свицима је врло оштећен и нечитак. Лијево уз Богородицу стоји светитељ, десно светитељка у цинобер хаљини и хермелином оперваженом тамномодром огртачу. Сигнатуре су истрвене. У доњем пољу у четири медаљона су допојасни портрети светитеља. Иконопис је овдје веома оштећен, сигнатуре су истрвене. Инкарнати су плавозелени, тонски сликани. Позадина иконе показује трагове позлате.

ICÔNES AUX CADRES EN BOIS SCULPTÉ AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS À BEOGRAD

R é s u m é

Dans les fonds des icônes conservées au Musée des Arts décoratifs à Beograd, trois exemplaires sont particulièrement intéressants par leurs cadres en bois sculpté. Le fond de la partie peinte et le cadre sculpté des trois exemplaires sont confectionnés en une seule pièce de bois ce qui exigeait une méthode plus complexe de leur étude: fallait-il les étudier en tant qu'objets d'art sculptés ou bien en tant que peintures. La plus ancienne de nos trois icônes représente la partie centrale d'un petit triptique, n° inv. 4131, et date de la seconde moitié du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle. L'icône est d'origine du Littoral du Sud de la Yougoslavie (fig. 1). Les deux autres icônes (n°s inv. 450 et 451) ont été faites au cours de la première moitié du XVIII^e siècle (figs. 2 et 3), et leur propriétaire précédent les a rachetées en Albanie. Toutes les trois font partie d'un cadre plus large de la création artistique qui s'est développée dans les régions méridionales des Balkans sur des bases autochtones ou du byzantin tardif et sous les influences des courants de style venant de l'Occident. Ce style éclectique spécifique aux régions méridionales des Balkans, se reflète surtout dans les objets des métiers d'arts, particulièrement dans le bois sculpté qui en est le représentant caractéristique. En Grèce, sur les îles Egéennes et Ioniennes, en Albanie, en Bulgarie et en Macédoine plusieurs centres importants de sculpture en bois se sont développés depuis la seconde moitié du XVII^e, dont le trait commun furent des conceptions de style similaires et qui travaillaient pour les besoins de l'église surtout. C'étaient des ateliers dans la région de Pinde, sur le Mont Athos (à partir du XVII^e), à Yanina, sur les îles Egéennes et Ioniennes (XVIII^e) et dans les régions de Samokova, de Treven et de Debar (XIX^e).

Dans sa phase précédente ce métier de sculpture sur bois représente une matière intéressante pour l'histoire de l'art, tandis qu'à son époque tardive, où la force créatrice des maîtres perd de plus en plus de son caractère en se transformant en un maniérisme rustique, il devient en tant que métier populaire des »kopaničari« — l'objet des études d'ethnologie. Les oeuvres de la première époque gardent encore des éléments du style médiéval à »entrelacs«, ainsi que des motifs décoratifs byzantins et la faune romane combinés avec des éléments de la Renaissance et du Baroque, sculptés en un relief moins profond et avec une symétrie accentuée. Les oeuvres plus récentes sont d'un relief plus haut combiné avec de la technique ajourée et des éléments surtout baroques, avec quelque détail du Rococco, tandis que les archaïsmes locaux, romans et byzantins se perdent doucement. Au XIX^e siècle les compositions figuratives et le traitement de la figure sont de plus en plus fréquents.

Les éléments occidentaux de ce style composite des Balkans ont été puisés d'une part du Littoral Adriatique (Renaissance retardée) et au cours du XVIII^e prédomine, d'autre part, le Baroque de Venise. Tandis que la partie sculptée de la petite icône, volet central du triptique (fig. 1), porte encore des éléments où la Renaissance prédomine, les cadres des deux autres, en outre des composantes du roman retardé et byzantines dans les détails, dans l'ensemble manifestent les caractéristiques du Baroque vénitien. Le cadre sculpté de l'icône portant le n° inv. 450 (fig. 2) témoigne de l'habileté du maître qui a su concilier les éléments de style hétérogènes. La facture est polie, la dorure de qualité. Nous sommes d'avis que cette icône a dû, probablement, être faite dans un des monastères d'Athos, tandis que l'icône au n° inv. 451 (fig. 3) a été faite quelque part à la périphérie de cette création, probablement en Albanie.

Tandis que les cadres sculptés de ces trois icônes démontrent une certaine liberté des maîtres adoptant des nouveautés, dans ces cadres conçus surtout sur des éléments de style occidentaux vivent, sans perspective et sans preuve du vrai élan créateur, les derniers reflets de la grande peinture byzantine d'autrefois. La peinture mal conservée de l'icône n° inv. 4131 (fig. 1) présente une sainte inconnue, travaillée d'après la conception traditionnelle byzantine. Le rosaire sur le pouce de la main gauche prouve que cette sainte appartient à l'église catholique. L'icône servait probablement pour la maison d'un client dont le goût s'était formé dans un milieu moins important et plus conservateur du Littoral du Sud. A l'époque de l'exécution de cette icône la »maniera greca« qui avait des racines profondes dans ces régions, était encore respectée. L'icône n° inv. 450 (fig. 2) dans sa partie supérieure illustre l'hymne à la Sainte Vierge »Depuis des siècles les prophètes t'annoncent«, et dans la partie inférieure se trouvent cinq saints (Saint Jean le Précurseur, Saint Nicolas, Saint Charalampe, un saint non identifié et probablement la Sainte Parascève). Les textes et les signatures sont grecs. Le thème de la Vierge avec les prophètes a souvent été travaillé dans la peinture postbyzantine et nous le trouvons aussi sur les objets des métiers d'art. Par son traitement pictural et par

les coloris le maître de cette oeuvre appartenait à l'orbite de la peinture italo-grecque. La troisième icône n° inv. 451 (fig. 3) qui représente la Vierge sur le trône avec le Christ-enfant et les saints, est une oeuvre beaucoup moins réussie que la précédente. Il est intéressant de signaler que la qualité rustique de la peinture correspond à la sculpture médiocre de son cadre. Peut-être le même maître a-t-il fait et le cadre sculpté et la peinture, or, ces capacités ne dépassaient pas les limites du bon artisanat. Tout en appartenant aux différents centres et tout en étant de qualités différentes, dans l'ensemble ces trois icônes font partie de style éclectique du Sud des Balkans de la fin du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle.

ЖЕФАРОВИЋЕВА ГРАВИРА »БОГОРОДИЦА ОЛИМПИЈСКА« И »BIBLIA ESTURAE«

Миодраг ЈОВАНОВИЋ

Досадашња испитивања уметничке делатности Христофора Жефаровића показала су сложеност и разноврсност утицаја који су допринели њеном развоју. Жефаровићево порекло с југа Балкана, где је вероватно стекао прва сликарска искуства, задржало је у његовим делима елементе поствизантијских традиција. С друге стране, и утицаји руске уметности имају велики значај за формирање Жефаровићева стила, па се могло чинити да су у том погледу одиграли пресудну улогу. Међутим, све чешће се опажа и присуство западних елемената који су му помогли да обогати своје сликарство, графику и вез новим темама и композиционим решењима. У већини случајева у питању су места општебарокног садржаја и наслуђивања директних веза с уметношћу Западне и Средње Европе. На основама таквих претпоставки — али и неких података — израстају закључци о несумњивим одјецима западне уметности у радовима Христофора Жефаровића.

Већ у његову првом сликарском делу у манастиру Бођанима запажају се продори нових струјања, у бројним елементима профаног карактера и темама који су преузети из католичке иконографије. Илустрације Генезе у Бођанима биле су предмет посебних истраживања која су њихово порекло налазиле у грчком сликарству, а и у уметности западноевропских земаља.¹ Упоређивањем појединих сцена са првим странама *Bibliae esturae* Кристофа Вајгла могу се наћи неке — додуше не сасвим поуздане — аналогije. Али упрошћеност Жефаровићевих композиција и одступања од решења у овој библији ближа су илустрацијама Стварања света у руским графичким издањима која су преко западноевропских графичких узора прихватила приказивање ових догађаја. После њихове појаве у другој половини XVII века² настало је преношење сцена Генезе и у популарнија издања намењена ширим слојевима читалаца.³ Знатно касније, почетком XIX века, у зидним сликама румунске цркве у Ритишеву код Вршца, појављују се неке сцене из Генезе, које у потпуности подражавају композиционе шеме *Bibliae esturae* (Каин убија Авеља, Први грех, Изгнање из раја), што само може потврдити већ раније постојање одговарајућих предложака и њихово коришћење у временима кад су маниристички и барокни утицаји замењени класицистичким.⁴

Жефаровићева графика је већ у почетној фази одразила дух времена прихватајући с разних страна и из више извора утицаје савремених уметничких струјања. Чак и у »Стематографију«, проширену представама јужнословенских светитеља и владара у интересу политичких циљева митрополијског двора, унесена је једна алегориска слика изразито западноевропског карактера. Наиме, лик цара Душана у овалу, који држе Хронос и Атина, открива сигурну везу с типом гравире која је била распрострањена током XVIII века као понављање апотеозе Луја XIV, рада Франческа Солимене с краја XVII века.⁵

За неке доцније Жефаровићеве појединачне графичке листове (Ваведeње, Распеће, Богородица Олимпијска, антиминоси) истицано је да имају композиције »типично западњачке« или »италијанског порекла«. ⁶ Посебно место у везама с уметношћу Италије добио је Жефаровићев бакрорез св. Јована Владимира из 1742, године. Према испитивањима једног бугарског научника, Жефаровић се за израду ове гравире, тј. за представу централне фигуре светитеља, послужио његовим ликом из првог издања Житија и службе Јована Владимира штампаног 1760. у Млечима, што би говорило у прилог постојању односно настављању венецијанских утицаја на спрску уметност XVIII века.⁷

¹ О. Микић, Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана, Каталог изложбе у Новом Саду 1962, 15, 22; Д. Медаковић, Христофор Жефаровић, Летопис Матице српске књ. 389, св. 2, Нови Сад 1962, 234—239.

² Д. А. Сидоров, Древне русская книжная гравюра, Москва 1951, 270; М. Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофско-историјског факултета у Београду (у штампи).

³ Д. Ровинский, Русския народния картинки, I, II, Спб 1900; М. Јовановић, н. д.

⁴ О цркви у Ритишеву писали су: О. Милановић. Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе АПВ I, Нови Сад 1957, 80—82; К. Lapadat, Biserica din Ritisor, Calendar, Vrșac 1963.

⁵ Д. Медаковић, Представе врлина у српској уметности XVIII века, Рад војвођанских музеја 8, Нови Сад 1959, 165—168.

⁶ Д. Давидов, Христофор Жефаровић први српски бакрорезац XVIII века, Каталог изложбе у Новом Саду, 1962, 51, 52, 53, 54, 56.

⁷ Н. Дилевски, Материјали из историјата на иконографијата от епохата на Българското възраждане, Българска академия на науките, Известия на института за изобразителни изкуства кн. 3, София 1960, 177—227.

Проучавања црквеног веза показала су да је Жефаровић и у овој техници преузимао стране узоре како у иконографском тако и у стилском погледу.⁸ Раније већ коришћене западне иконографске теме (Благовести, Крунисање Богородице итд.) на две подее из 1752. године проширио је новим од којих ће се неке чешће појављивати у српском сликарству тог времена. Као централна сцена једне од подеа насликано је Крунисање Богородице са шест композиција из Христовог живота. У средишту друге подее је Богородица у ружичњаку, мотив који је у европском сликарству био особито популаран у XV и XVI веку.⁹ Међу композицијама смештеним са стране истичу се Горућа купина и Богородица безгрешног зачећа (*«Immaculata conceptio»*).¹⁰

Очито је, дакле, да досадашња литература о Жефаровићу не мимоилази закључке о везама његових графичких, сликарских и везилачких радова са западним узорима. Међутим, преостаје да се у том погледу учини даљи корак и приближи што сигурнијим аналогијама таквог порекла. Нема сумње да ће присуство западних предлога бити особито приметно у његовим графичким листовима и штампаној књизи. Овом приликом указали бисмо само на једну гравир Христовог Жефаровића с композицијама преузетим из једног немачког издања Библије. Реч је о гавири тзв. *«Богородице Олимпијске»* коју је Жефаровић 1752. године издао *»по налогу јеромонаха оца Митрофана, а на трошак Јована Здравка из града Козана и посвећена је манастиру Олимпију«*.

Ранију умешност у компоновању и организовању простора на својим графикама Жефаровић је у *«Богородици Олимпијској»* довео до једне строге и прегледне концепције која је у ствари на средини између типа житијне иконе и архитектонике барокне слике. Гавира је подељена у три вертикалне зоне, с Богородицом и Христом у централној картуши. Изнад ње су св. Тројица, а испод средишњег поља је натпис, затим ведута Солуна и Сервије и, савим у дну, такође у засебној картуши, Успење Богородице. У два бочна низа ређају се сцене из Богородичина и Христовог живота: Рођење Богородице, Ваведење, Благовести, Сусрет Марије и Јелисавете, Рођење Христа, Сретење, Поклоњење мудраца, Свадба у Кани, Распеће, Плакивање, Вазнесење и Преображење Христово, Духови и Живоносни источник.¹¹

У целину гравире, која се на први поглед чини да је прилично стилски и композиционо уједначена, уклопљени су поједини делови проистекли из традиционалних решења, али неки детаљи показују и одлике сликарства италијанске, особито венецијанске ренесансе. У ствари у питању је директно копирање узора који су на таквим изворима настали. У XVI и XVII веку, наиме, постојало је у Европи више илустрованих књижних издања која су прерасла у мање или више популарне сликарске приручнике. Чини се да су на нашем подручју већи значај могле имати особито две западноевропске Библије због тога што су и у руској уметности друге половине XVII и почетка XVIII века уживале углед приручника.¹² Путевима руских уметничких утицаја, посебно преко руских сликара који раде на територији јужне Угарске, а можда и непосредно са Запада,¹³ долазиле су оне до руку српских сликара XVIII века. Једна од њих је *„Theatrum biblicum”* Н. Ј. Пискатора,¹⁴ а друга *„Biblia ectypa”* К. Вајгла.¹⁵ Вајгловом Библијом први се, рекло би се послужио Христов Жефаровић, што бисмо овог пута хтели да потврдимо неким аналогијама с гавире *„Богородице Олимпијске”*.

Шест композиција ове Жефаровићеве гавире представљају директне копије одговарајућих илустрација у Библији К. Вајгла. Сусрет Марије и Јелисавете у свему је поновио Вајглово решење.¹⁶ Разлике постоје у савим безначајним детаљима као што су ореоле, облаци и сл. Одступања су последица не само промена у формату — Жефаровић је морао да издужене формате илустрација *Bibliae ectypae* прилагоди хоризонталним оквирима своје гавире —

⁸ Д. Стојановић, Везови Христовог Жефаровића, Каталог изложбе у Новом Саду, 1962, 70, 72.

⁹ Исто, 70; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien II*, Paris 1957, 100—102.

¹⁰ Д. Стојановић, н. д. 70; L. Réau, н. д. 75.

¹¹ Гавира је објављена у Каталогу изложбе у Новом Саду, 1962, 115. Занимљиво је да спада у ред првих српских бојених бакрореза. Колорисање је вршено после отискивања, а овде је то спроведено зеленом, црвеном, жутом и плавом бојом.

¹² Михайловский — Луришев, *Очерки истории древней русской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в.*, М. Л. 1941; Д. А. Сидоров, н. д. итд.

¹³ Братанац Жефаровићев уписан је на бечку сликарску Академију 5. октобра 1744. године.

¹⁴ Њен пуни наслов је *«Theatrum biblicum hoc est historiae sacrae Veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae . . . in lucem editum per Nicolaum Johannis Piscatorem anno 1674 fol. obl.»* У појединачним свескама излазила је 1635, 1639, 1643. и 1646. године, а у целом албуму 1650. и 1674. године.

¹⁵ Вајгалова Библија садржи три одељка с илустрацијама старозаветних текстова, Христовог живота и дела спостолских. Штампана је у Аугзбургу 1695. године с по четири илустрације на свакој од 211 страна, не рачунајући оне великог формата на уводним листовима три дела књиге, које садрже и ове податке о њеној изради: *«Elias Christophor sculp., Jacob de Sandrart del., Christophor Weigel excud.»* Издавач је био Christophor Weigel.

¹⁶ *Biblia ectypa* 145.



Сл. 2. »Богородица Олимпијска«,
Сустрет Марије и Јелисавете
Fig. 2. »La Vierge Olympique«: La Visitation

Сл. 1. »Biblia естура«, Сустрет Марије и Јелисавете
Fig. 1. »Biblia естура«: La Visitation

већ, пре свега, резултат недовољне занатске спретности у покушајима да се доследно пренесу елементи узора (сл. 1, 2). То много боље илуструје композиција Рођења Христовог, постављена у ентеријер стаје, који је идентичан с решењем у Вајгловој библији.¹⁷ Изузев фигуре малог Христа који није сасвим наг, Жефаровић и Месмер су покушали да се до појединости угледају на Вајглове илустрације. То им није полазило за руком кад је у питању фина и мека структура потеза који су у њиховој техници знатно грубљи и сиромашнији (сл. 3). Поклоњење мудраца поновило је с мањим неслагањима прилично динамични аранжман исте композиције код Кристофа Вајгла.¹⁸ Промене су приметне само у сажимању архитектонске кулисе, као и у броју личности — недостају две фигуре из Богородице и камиле у другом плану (сл. 4). Сретење с „Богородице Олимпијске“ с више појединости, али и као целина, проистиче из угледања на илустрацију *Bibliae естурае*.¹⁹ Неподударност се запажа једино у знатно скромније декорисаном свећњаку и фигури Богородице која је на Жефаровићевој гравирани у стојећем ставу с крлетком у рукама (сл. 5). Композиција Свадбе у Кани на Жефаровићеву бакрорезу издваја се по изузетно ефектном решењу перспективе, наглашене радњом која се развија у првом плану. Изузимајући само једног слугу-пехарника и хрта у левом делу Вајглове композиције Жефаровићева представа Свадбе у Кани у потпуности одговара узору који је наведен²⁰ (сл. 6, 7). Преображење је шеста композиција рађена према овој немачкој библији. Занимљиво је при том да Жефаровић за њено ликовно решење мимоилази незнатно варирану, а увек сличну средњевековну схему, обраћајући се за предложак Вајгловим илустрацијама.²¹ Нема сумње да је сачуван једноставан распоред оригинала, иако уз малу разлику, јер је Жефаровић покушао да драматизује своју композицију зрацима божанске светлости.

У једном недавно објављеном тексту о графици Христофора Жефаровића истакнуто је да „већина композиција на „Богородици Олимпијској“ показује западно порекло. Неке се ослањају на библију Ектипу, што не мора да значи да су оданде копиране”.²² Резерве су често нужне, мада се чини да се оне у овом случају могу потпуно искључити, без обзира на делимична одступања од решења *Bibliae естурае*. Више индиција говори у прилог закључку да је она током друге половине XVIII века кружила као сликарски приручник и на тај начин користила Жефаровићу, Бачевићу, Тенецком, Грабовану и другима. Уколико су се појављивали неки други западноевропски графички зборници — а било их је свакако —, они су морали

¹⁷ Исто 147.

¹⁸ Исто 104.

¹⁹ Исто 147.

²⁰ Исто 164.

²¹ Исто 120.

²² Д. Давидов, н. д. 53.



Сл. 3. »Biblia ectypa«, Рођење Христово
Fig. 3. »Biblia ectypa«: La Naissance du Christ



Сл. 4. »Biblia ectypa«, Поклоњење мудраца
Fig. 4. »Biblia ectypa«: L'Adoration des mages

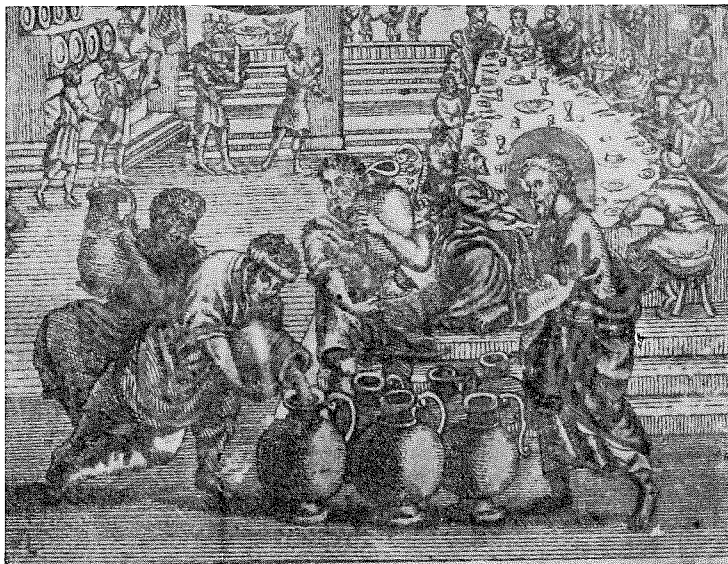


Сл. 5. »Biblia ectypa«, Срећење
Fig. 5. »Biblia ectypa«: La Présentation au Temple

садржавати идентичне композиције с онима из *Bibliae ectypae*. То доказују многи детаљи које наши мајстори пажљиво понављају и преносе у своје радове негирајући тиме претпоставку да су се можда послужили прерађеним решењима из *Bibliae ectypae*. Како и каснији иконописци варирају идентичне схеме (често се на пример наилази на Срећење какво је Жефаровић поставио у „Богородици Олимпијској”), круг се ипак затвара с овом аугзбуршком библијом. Треба очекивати даља испитивања и објашњења улоге коју је она одиграла у развоју српске уметности XVIII века, али је чињеница да се Жефаровић послужио њеним илустрацијама и тиме проширио круг својих узора. На тај начин Жефаровић прелама смерове страних утицаја који су допринели барокизацији српске уметности тих времена. Утврђивање предлогака из



Сл. 6. »Biblia естура«, Свадба у Кани
 Fig. 6. »Biblia естура«: Les Noces de Cana



Сл. 7. »Богородица Олимпијска«, Свадба у Кани
 Fig. 7. »La Vierge Olympique«: Les Noces de Cana

једне немачке библије указује на уметничку виталност не само Жефаровића већ преко њега и на читаву српску уметност средине XVIII века, кад су елементи са Запада на сваком другом пољу носили дах прозелитизма и значили националну опасност. Истовремено, коришћење Bibliae естурае од стране Жефаровића одбацује закључке у корист постојања једносмерних барокних утицаја било да су у питању поствизантијско наслеђе и светогорски или руски утицаји. Већ на самом почетку прелазног периода, средином XVIII века, српска уметност је открила тенденцију и слободу да компилује разнорodne и вишестране узоре. Biblia естура и Христофор Жефаровић имали су у томе улогу од највећег значаја.

LA «VIERGE OLYMPIQUE» GRAVÉE PAR ŽEFAROVIĆ ET LA
«BIBLIA ECTYPA»

R é s u m é

Les recherches qui ont été faites jusqu'à présent au sujet des gravures, des tableaux et des broderies de Žefarović, n'ont pas manqué de relever la possibilité de réminiscences occidentales et d'en tirer des conclusions. L'analogie de certaines compositions de la «Vierge Olympique» avec les illustrations correspondantes de la «Biblia Ectypa» confirment cet appui sur les recueils de gravures occidentaux. Ce fait, survenu au début même de la période transitoire du milieu du XVIII^e siècle, de même que le rôle joué par la «Biblia Ectypa» ont eu un effet considérable sur l'orientation de l'art serbe vers le baroque.

СКУЛПТУРАЛНИ УКРАСИ ЗАГРЕБАЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ СТОЉЕЋА

Др Леља ДОБРОНИЋ

Постојала је једна грана примјењених умјетности која је до те мјере ишчезла, да се данас о њој готово и не води рачуна. У Загребу се појавила прије нешто више од стотину година заједно с хисторијским стиловима у архитектури, затим је расла и проширила се попут вала и нестала прије педесетак година. Отада су мајстори изумрли, па само њихови сачувани радови на загребачким зградама свједоче о том обрту — умјетности. Ту бисмо грану примјењених умјетности могли назвати „примјењеном скулптуром”.

Поставља се, дакако, одмах питање: што се разумије под тим појмом? Називом „примјењена скулптура” хтјели бисмо обухватити сву фигуративну пластику, а и орнаменталне пластично-декоративне елементе, који су саставни дијелови архитектонских објеката друге половине прошлог стољећа, те су имали задатак да надопуњују архитектуру. Другим огранком примјењене скулптуре могли би се сматрати надгробни споменици тог времена.

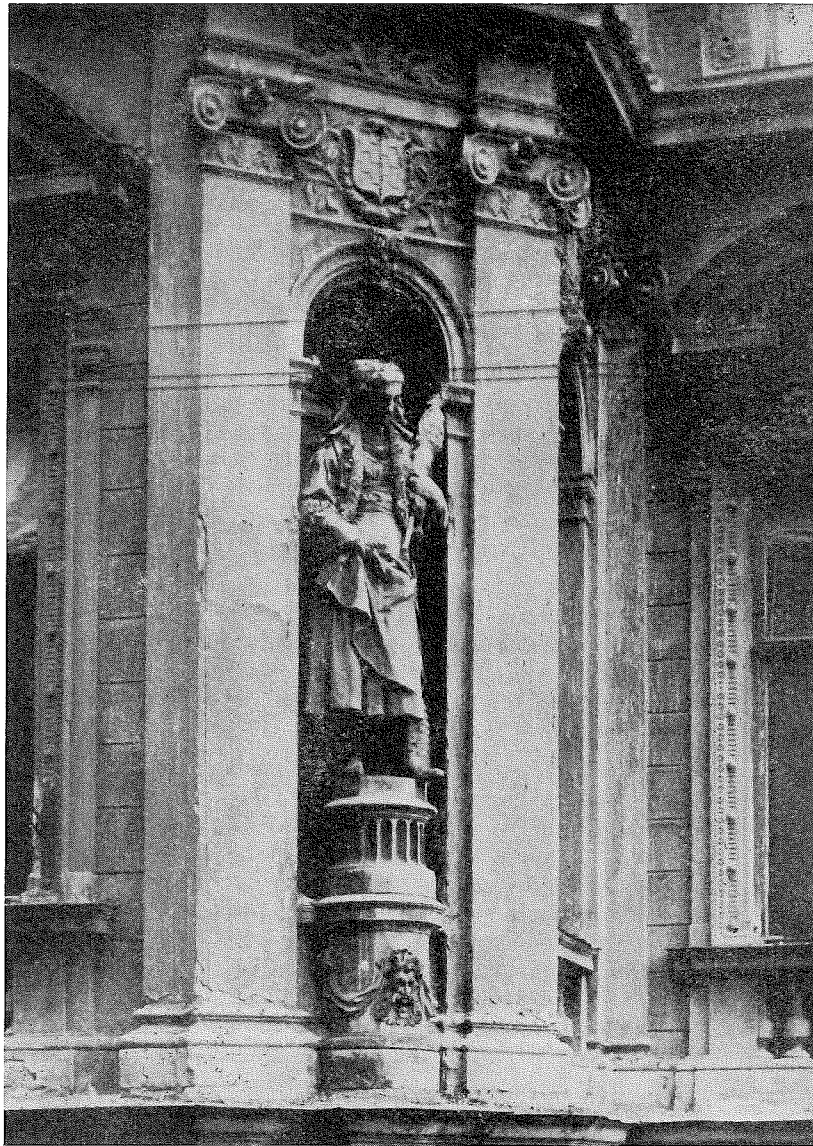
Данас није тешко запазити да становници градова пролазећи улицама не свраћају пажњу на фасаде кућа, а поготову се не задржавају ни на каквим детаљима. Без сумње су се грађани прије стотину година другим интересом кретали по градским улицама, кад је имало смисла улагати изванредно много рада и средстава на декоративну опрему прочеља кућа. Без сумње је богатство декорација на фасади требало бити и легитимација материјалног обиља и друштвеног положаја инвеститора, али ипак они не би на тај начин давали изводити фасаде, да се њихови суграђани нису на њих освртали.

Архитектуру друге половине деветнаестог стољећа донедавно ни историчари умјетности готово нису уочавали. Откако су започела, па су већ и извршена нека истраживања тог раздобља и подручја повијести умјетности, увидјело се да су и ту створени неки архитектонски објекти несумњивих квалитета. Њихове вриједности не леже само у пропорцијама, у ритму маса и плоха, већ и у данас готово несхватљивој способности аутора, да у прочеље једне зграде хармонично укомпонира мноштво декоративних детаља, а да при том цјелина не дјелује претрпано. Ти декоративни детаљи састоје се већим дијелом од архитектонско-пластичних елемената, а мањим дијелом од скулптура и фигуративних рељефа. Може се поставити питање; зашто су тадашњи пројектанти примјењивали на прочељима зграда те елементе? Архитектонско-пластичне детаље (стубове, полустубове, лукове, пиластре, капители, конзоле, забате и др.) требало је да изразе „стил” у којему су градили (претежно неоренесансу и необарок). Скулптуре, међутим, нису за то биле неопходно потребне, па држим да је њихов извор више литерарно-наративно настројење тог времена неголи ларшурлартистичко схватање тадашњих архитеката. Те су скулптуре, наиме, великим дијелом алегоричког садржаја и појављују се често на архитектонским објектима, за које се хтјело рећи какав имају смисао или функцију. Тиме митолошко-алегоријске фигуре и композиције употпуњују архитектуру тог времена. То гледиште потврђују и објашњења о тим скулптурама у савременој штампи. На примјер, женска фигура на старој згради бивше Прве хрватске штедионице (сл. 1) у Радићевој улици 30, подигнутој 1880/81. по пројекту архитекта Јанка Грахора мл., објашњена је овим ријечима:¹ „... у I. кату смјештен кип марљиве, радне и штедне хрватке у народној посавској ношњи, изкlesан из парижког sitно-zrnog пјешченjака особито lijepo и ljubko, по кипару Antunu Strešnjaku. Predivo у ruci, žitno klasje у naručju и pčelinjak до noguh jesу simbolizirajući dielovi mara, rada и štednje”

Крајем стољећа иста је штедионица градила себи нову палачу у Илици 5 по нацртима архитекта Јосипа Ванцаша. Смисао скулптура објашњен је у тадашњој стручној штампи овим ријечима:² „Visoko nadziđe ispod srednjih kupola уреšено је figurалnim reliefima; онај у Ilici predstavlja alegoriju štedljivosti, dočim онај на Preradovićevom trgu predstavlja с једне strane sva sredstva blagostanja и marљivosti с којим „Hrvatska” (srednji kip) podiže znanosti и umjetnosti, а podupire starost и siromaštvo. Kamenі kipovi nad vijencem pred иličком kupolom predstavlju trgovinu и industriju.”

¹ Vesti Društva inžinira i arhitekta, Zagreb 31. XII 1882, 1—7.

² Vesti Društva inžinira i arhitekata, Zagreb 1. X 1900, 61.



Сл. 1. Скулптура Хрватице на старој згради бивше Прве хрватске штедионице у Загребу, Радићева улица 30 Рад кипара Антуна Стрешњака. Зграду пројектовао арх. Јанко Грахор мл. 1880/81. године (Снимио В. Гутеша)

Abb. 1. Skulptur »Kroatin« auf dem alten Gebäude der gew. Ersten kroatischen Sparkasse in Zagreb, Radićeva ulica 30. Werk des Bildhauers Antun Strešnjak. Das Gebäude wurde vom Arch. Janko Grahor Jr. im Jahre 1880/81 projiziert (Photo V. Guteša)

Алегоријски смисао очигледан је и у оним случајевима, гдје за то не постоје писани коментари. Не могу се другачије него симболима обиља протумачити на згради управе над-бискупских добара (Максимирска цеста 143) из педесетих година прошлог стољећа двије женске фигуре у класичним химатионима с великим здјелама на главама (сл. 2). Исто тако највјеројатније имају алегоријски смисао женски ликови такођер у античким одјећама, разнолики по кретњама и по предметима што их држе у рукама, које је градитељ Фрањо Клајн (Klein) тако дискретно смјестио у висину трећег ката своје велике грађевине на почетку Месничке улице године 1867 (сл. 3, 4) и на балустраду алтане палаче бившег Хрватско-славонског господарског друштва године 1877. на Тргу маршала Тита 2—3 (сл. 5). Лик Ивана Гутенберга на згради бивше штампарије („Књиготискарка Фрањо Рулић утемељ. 1887.“) на трокатници у Јуришићевој улици 7 има потпуно јасно значење. Такођер алегоријски смисао имају дјеца под окриљем жене на згради бивше Обртне школе (архитект Херман Боле (Bolle) 1887), велика забатна композиција на згради Главног колодвора (архитект Ференц Пфаф (Pfaff) 1892) и ликови са симболима



Сл. 2. Скулптуре и орнаментално-пластични украси на згради из педесетих година XIX стољећа, Загреб, Максимирска цеста 143 (Снимила Л. Добронић)
 Abb. 2. Skulpturen und ornamental-plastische Verzierungen an einem Gebäude aus den fünfziger Jahren des XIX Jh., Zagreb, Maksimirska cesta 143 (Photo L. Dobronić)



Сл. 3. Скулптуре и архитектонско-пластични украси на згради градитеља и архитекта Франје Клајна из 1867. године, Загреб, Месничка улица 1 (Снимила Л. Добронић)
 Abb. 3. Skulpturen und architektonisch-plastische Verzierungen am Gebäude des Baumeisters und Architekten Franjo Klein aus dem Jahre 1867, Zagreb, Mesnička ulica 1 (Photo Л. Добронић)



Сл. 4. Скулптуре и архитектонско-пластични украси на згради градитеља и архитекта Фрање Клајна из 1867. године, Загреб, Месничка улица 1 (Снимила Л. Добронић)

Abb. 4. Skulpturen und architektonisch-plastische Verzierungen am Gebäude des Baumeisters und Architekten Franjo Klein aus dem Jahre 1867, Zagreb, Mesnička ulica 1 (Photo L. Dobronić)

драме и музике на згради Хрватског народног казалишта (архитекти Хелмер и Фелнер (Fellner) 1894/95), да се спомену само неки истакнутији примјери.

Градитељи и архитекти пројектовали су, што је и разумљиво, прочеља својих зграда, па су они у том послу компоновали и скулптуралне елементе. То се види по неким сачуваним нацртима.³ Оно што је за наше схватање најтеже објашњиво, јест висина у којој су скулптуре смјештене. Ако је кућа трокатна, оне су најчешће на нивоу трећег ката (на примјер Месничка 1, Јурићићева 7, Илица 5); ако је то фигурална композиција забата (на примјер Главни колодвор (сл. 6) она је и опет на врху зграде. Риједак је случај да су фигуре лако дохватљиве оку пролазника (Трг маршала Тита 2—3).

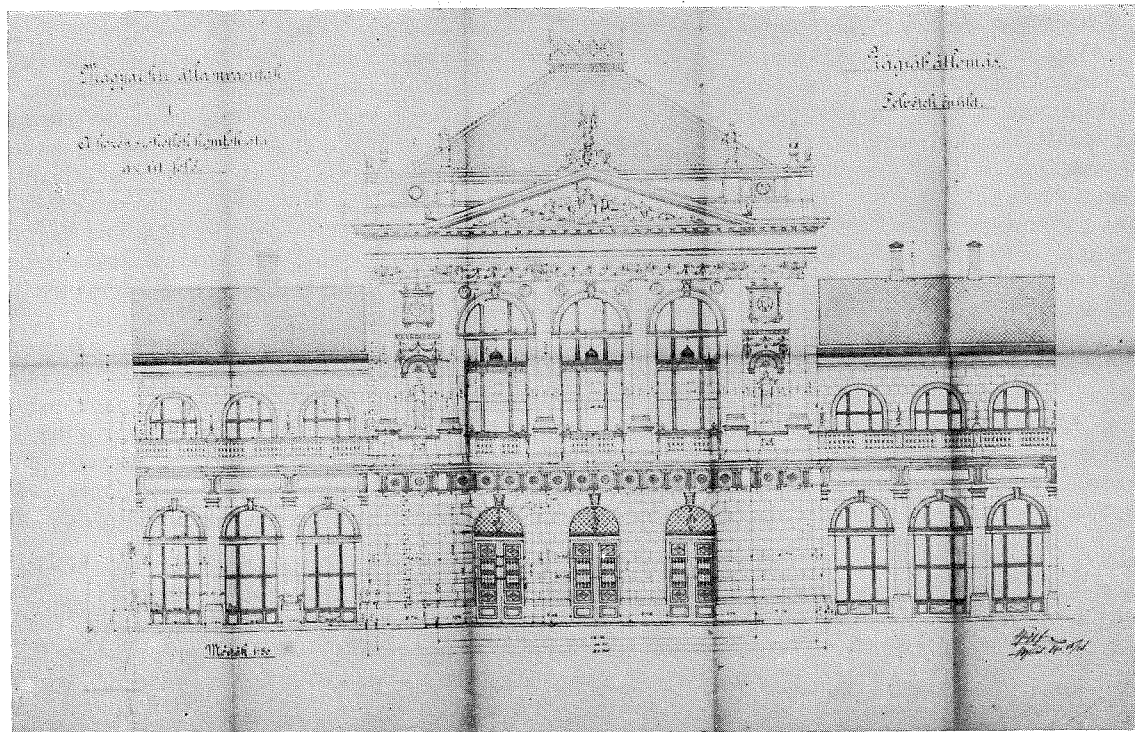
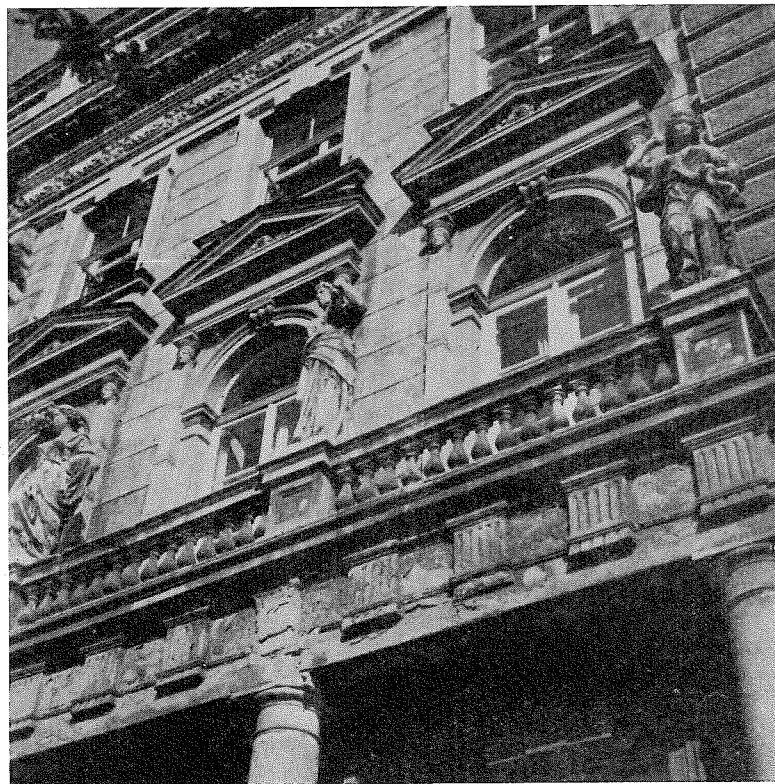
Иако су градитељи и архитекти у пројекту фасада пројектовали осим архитектонско-декоративних детаља и скулптуре, ипак су нужно постојали стручњаци, односно посебна грана обрта, која је израђивала скулптуре и скулптуралне украсе за архитектонске објекте. Називали су се ти мајстори „kiporesci“, клесари или пак кипари. Њихови су производи („kipotvornice“) били већ тада сматрани посебном врстом умјетности или примјењене умјетности и изложени на „Првој далматинско-хрватско-славонској изложби“ у Загребу 1864. у подразреду који је имао назив „Slikarije, risarije, obrasci i kipotvornice“.⁴ Из каталога те изложбе дознајемо имена неколицине таквих мајстора и неколико њихових радова иако они на жалост нису поближе описани, а ни репродуковани.

³ Нацрти зграде Музеја за умјетност и обрт налазе се у архиву НОГЗ, а Умјетничког павиљона и Главног колодвора у Хисторијском архиву у Загребу.

⁴ Prva dalm. — hrv. — slav. gospodarska izložba u Zagrebu godine 1864. (katalog izložbe)

Сл. 5. Скулптуре на балустради алтане зграде бившег Хрватско-славонског господарског друштва коју је градио градитељ и архитект Фрањо Клајн 1876—1878, Загреб, Трг маршала Тита 2—3 (Снимила Л. Добронић)

Abb. 5. Skulpturen auf der Balustrade eines Altans am Gebäude der ehemaligen Kroatoslawonischen Wirtschaftsgesellschaft, erbaut vom Baumeister und Architekten Franjo Klein 1876—1878, Zagreb Trg maršala Tita 2—3 (Photo L. Dobonić)



Сл. 6. Нацрт pročеља средишњег дијела зграде Главног колодвора у Загребу. Архитект Ференц Пфаф 1890. године. Хисторијски архив у Загребу

Abb. 6. Entwurf der Fassade des Mittelteils des Hauptbahnhofgebäudes in Zagreb. Architekt Ferenc Pfaff, 1890. Historisches Archiv in Zagreb

(Број излагача)

„3573. Frasinelli Ljudevit, iz Zagreba, kipotvorine iz kamena.

3628. Pressl Franjo, iz Zagreba, obal stol za 16 osobah iz sivoga mramora. Ovaj mramor pronađen bje u šestinskom briegu, a stol izrađen u Zagrebu i umjetno nakićen uklesanom sviezdом i miesecom.

3631. Rožman Mijo, iz Samobora, županije zagrebačke, kip iz kamena.

3634. Schmidt Šišman, iz Zagreba, kljesarsko dielo.

3641. Starman Mijo, iz Zagreba, izkljesanu škropilnicu.”

О тим мајсторима и њихову раду засад није познато више од података из каталога, а не зна се ни гдје су предмети изложени на тој изложби.

Двадесетак година послје те изложбе други су „клесари и кипари” имали у Загребу своје радионице. Називали су се „obrtници u građevnu struku zasiecaјући”.⁵ Били су то: Антун Бестебнер, Адолф Баумгартен, Андрија Фукс (Fuchs), Фрањо Грунд, Људевит Пијероти (Piegotti), А. Тасети (Tasetti) и Антун Стрешњак. О њима је ипак било могуће прикупити покоји податак, иако мора слика њихова рада засад остати врло непотпуна.

Љ. Пијероти, „кипорезац”, имао је 1875. радионицу у тадашњој Тесарској (данас Бери-славићевој) улици,⁶ 1885. у тадашњој Куковићевој (данас Браће Кавурића) улици, а 1893. градио је радионицу у улици, која се и данас зове Пијеротијева улица.⁷ Адолф Баумгартен добио је 1881. грађевну дозволу за градњу „кипарске посаонице на крају Прерадовићеве улице (данас Свачићев трг) под увјетом да у случају експропријације земљишта у јавне сврхе не тражи никакву одштету од града.⁸ Његова радионица није на том мјесту могла стајати ни пуних десет година јер је тај простор доиста претворен у трг. Андрија Фукс имао је „радионицу за клесарство и кипарство” на земљишту у Франкопанској улици, које је тада још било слободно,⁹ а Фрањо Грунд у Илици 123.¹⁰

Врло је занимљиво што је властиту кипарску радионицу у Далматинској улици 5 имао врло плодан и значајан загребачки архитект при крају деветнаестог стољећа Куно Вајдман (Waidman), за коју је 1887. добио дозволу за употребу.¹¹ Ипак је тај исти архитект модел велике угаоне палаче (с куполом) Народних новина, коју је он пројектовао, дао изградити у Бестебнерову атељеу. Тај је модел био изложен на великој „Јубиларној господарско-шумарској изложби” 1891. године у Загребу.¹²

Упоредо са самосталним кипарским обртничким радионицама дјеловала је у Загребу од 1882. Обртна школа. На њој су пригодом оснута међу првим наставницима именовани „Н. Зелинка за наук у клесарству и Драгутин Морак за наук у моделовању”.¹³ Наредне године именован је још Игњат Франц (Franz) за моделирање у другом разреду. Четири године након оснута школе (1886) завршили су школовање први апсолвенти „обртношколци”, а међу њима четири клесара и два кипара. Послије те прве генерације Обртна је школа давала бројне обртнике доброг квалитета разних струка, па тако и клесарско-кипарске. Наставник Зелинка ускоро је умро, а Морак и Франц постали су „стални учитељи”.¹⁴ Та двојица наставника струке, која стоји на граници обрта и умјетности, значајне су улоге одиграла на свом подручју, па су и заједнички радили. Једно њихово заједничко дјело (по напрту архитекта Хектора Екела) објелодањено је било у тадашњем угледном стручном часопису „Viesti Društva inžinira i arhitekta” 1895. године. То је надгробни споменик опата Стјепана Погледића на загребачком гробљу Мирогоју. У приказу, који је пун хвале за тај споменик, истиче се да је Кристов кип дјело Мораково, а остали дијелови Францов рад (сл. 7). Осим тога, Игњат Франц је аутор декоративне пластике на импозантној згради Хрватског народног казалишта у Загребу која се градила 1894/95. године. Његов је портрет публикован на споменици изданој пригодом отварања казалишта заједно са сликама пројектаната и извођача радова на казалишној згради, па га одатле и познајемо.

⁵ Vesti Društva inžinira i arhitekta, Zagreb 1885, 36.

⁶ ХА ГВО 369 II. XI 1875.

⁷ ХА ГВО 3094 1893.

⁸ ХА ГВО 215 8. VI 1881.

⁹ ХА ГВО 15403 16. VI 1886.

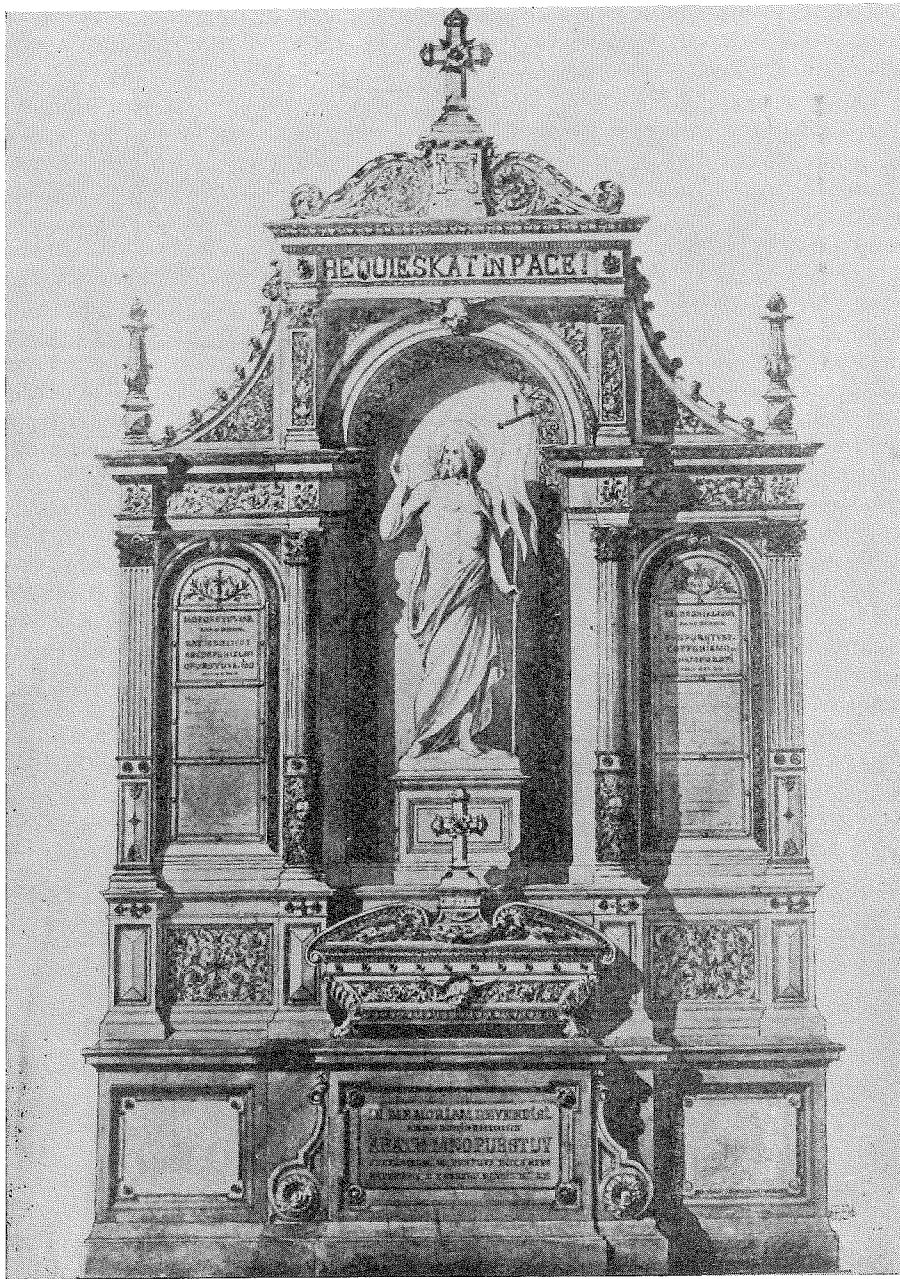
¹⁰ ХА ГВО 26579 1881.

¹¹ ХА ГВО 13644 II. 1887.

¹² Narodne novine 28. II 1891.

¹³ Izvješće kr. zem. obrtne i s njom spojene građevno-stručne škole i Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu koncem šk. god. 1899—1900.

¹⁴ Исто.



Сл. 7. Надгробни споменик опата Стјепана Погледића. Рад кипара Драгутина Морака и Игњата Франца 1895. по нацрту архитекта Х. Екхела, Загреб, гробље Мирогој

Abb. 7. Grabmal des Abtes Stjepan Pogledić. Werk der Bildhauer Dragutin Morak und Ignjat Franz, 1895, nach dem Entwurf des Architekten H. Eckhel, Zagreb, Friedhof Mirogoj

Особита прилика за манифестацију привредних и културних достигнућа свршетка прошлог стољећа пружила се Хрватској на такозваној Миленијској изложби у Будимпешти 1896. године, Уз бројне струке, које су биле тамо заступане, била је изложена и „грађевна умјетност“, па и „грађевни обрти“. Специјално издана публикација о тој изложби¹⁵ осврће се у одјелу материјала „Цемент, глина и камен“ на загребачке мајсторе овим ријечима:

„Кипарске радње Antuna Bestebnera, Pierottia i Baumgartena, Dragutina Moraka, Ljudevita Löwya, Ferdinanda Mitzke, Vatroslava Franca i Ivana Kotla, — svi u Zagrebu nastanjeni — mogoše se staviti u paralelu sa sličnim radnjama u ugarskom odjelu. Bilo je vidjeti nadgrobni

¹⁵ М. Крешић, Миленијска изложба 1896, Загреб 1897, 376.

spomenika, oltara, krstionika i inih crkvenih ureda, zatim raznih kućnih predmeta, sve od mramora, sijenita ili druge vrste kamena. Vidjesmo nešto radnja od sadre, napose građevnih nakita i raznih modela znamenitijih građevina, većinom iz radionice Bestebnerove”.

Према овом приказу Бештебнер (Bestebner), Пијероти, Баумгартен, Морак и Франц и надаље су се истицали у својој струци. Људевит Леви (Löwy) према истом приказу¹⁶ био је „дрвокипар” и као такав није могао бити везан уз архитектуру. О. Мицкеу (Mitzke) и Котлу у овом часу није познато ништа осим имена. Наведени одломак из књиге о Миленијској изложби занимљив је с још једног гледишта. Он у поднаслову наводи материјале, од којих су споменути обртници-умјетници обликовали своје скулптуре и скулптуралне украсе. Спомињу се „цемент, глина и камен”. Осим тога, истиче се да је Бештебнер радио у садри, што је свакако у вези с израдом модела зграда, а и штукатура (напримјер у Радићевој улици 30)¹⁷ Кад се поправљала жбука и бојадисала зграда бивше Обртне школе (данас Музеја за умјетност о обрт), опајало се да су биљно-орнаментални рељефи на фасади израђени од печене глине, што значи да су се и у тој техници изводили декоративни елементи за архитектонске објекте и да је и она била његована на Обртној школи, јер је познато да су своју школску зграду опремили сами ђаци и наставници те школе.¹⁸ Иако се не може претпоставити да су с обзиром на материјал ти мајстори били строго специјализовани, ипак се може утврдити да је Пијероти претежно обрађивао камен, а Бештебнер садру.¹⁹ А што се тиче цемента, материјала који данас у вези са скулптуром можда највише зачуђује, имамо материјалне доказе да је у њему радио Баумгартен. Прије неколико година, наиме, на Свачићеву тргу пригодом поправка цесте ископани су из земље цементни фрагменти скулптура и архитектонско-декоративних детаља, који не могу бити друго него остаци радионице Баумгартенове на земљишту за које му је градска управа већ унапријед при издавању грађевне дозволе наговјестила да ће бити експроприисано и употребљено у јавне сврхе. Тако је случајан и необичан „археолошки налаз” (који је један дјечак пријавио Музеју града Загреба) помогао да упознамо радове непосредно из радионице без њихове примјене на архитектонском објекту (сл. 8, 9, 10).

Иако је примјењена скулптура кипара-обртника при крају прошлог стољећа била у Загребу у пуном цвату, ипак је симптоматична за развој ликовних умјетности чињеница што су на првој организованој умјетничкој изложби у Загребу релативно великих димензија „Хрватском салону” 1898, који је био приређен у тада новоподигнутом Умјетничком павиљону на Томиславову тргу, биле изложене двије „škice за entrée Умјетничког павиљона” од кипара Рудолфа Валдеца.²⁰ Он је припадао првој генерацији хрватских кипара школованих на умјетничким академијама. Према тим скицама он је и извео у бијелом камену двије мушке сједеће фигуре, које се и данас налазе с обију страна улаза у Умјетнички павиљон. Значајно је за ново схватање које се управо тада појављивало, да нису биле израђене ни постављене бројне скулптуре на тој згради, које су архитекти Хелмер и Фелнер својим пројектом 1897. предвидјели, а које би без сумње били изводили кипари-обртници, некадашњи „kiporezci”.²¹

Појавом кипара-умјетника на подручју скулптуре у служби архитектуре постепено су кипари-обртници губили своју важност.

У кратком временском раздобљу посљедњих изданака историјских стилова и сецесије, док је архитектура још требала и хтјела скулптуру као своју допуну, радове на важнијим зградама обликовали су кипари у данашњем смислу ријечи. Појавом функционализма у архитектури и нестајањем потребе за скулптуром настало је и кипарства на нивоу обрта, које је било процвало у заједници с историјским стиливима друге половине стољећа. Очували су се по зградама само још неки радови те гране примјењених умјетности, од којих су многи од времена и временских непогода знатно оштећени.

Осврнемо ли се на наведене примјере скулптуре на архитектонским објектима, можемо констатовати да су најбољи загребачки архитекти друге половине прошлог стољећа у композиције фасада својих најистакнутијих зграда укључивали скулптуре. Чинили су то Фрањо Клајн, Јанко Грахор мл., Херман Боле, Ференц Пфаф, Хенигсберг (Hönigsberg) и Дојч (Deutsch), Јосип Ванцаш и други. Ако се пак промотри квалитет самих скулптура, видјет ће се да су оне

¹⁶ Исти, н. д., 429.

¹⁷ Види биљешку 13.

¹⁸ Види биљешку 13.

¹⁹ Види биљешку 1 и 2.

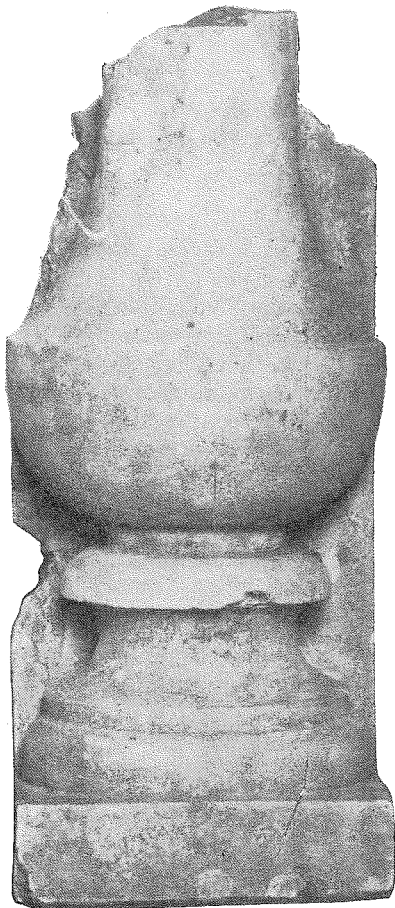
²⁰ Hrvatski salon, Zagreb 1898 (публикација пригодом истоимене изложбе).

²¹ Оригиналан нацрт чува се у Хрватском школском музеју у Загребу.

Кратича ХА ГВО значи: Хисторијски архив у Загребу, списи Грађевно-ватрогасног одбора



Сл. 8. Фрагмент скулптуре од цемента. Рад кипара Адолфа Баумгартена. Музеј града Загреба (Снимио Ј. Вранић)
 Abb. 8. Fragment einer Skulptur aus Zement. Werk des Bildhauers Adolf Baumgarten, Städtisches Museum, Zagreb
 (Photo J. Vranić)



Сл. 9. Фрагмент архитектонско-пластичне декорације од цемента. Рад кипара Адолфа Ваумгартена, Музеј града Загреба (Снимио Ј. Вранић)
 Abb. 9. Fragment einer architektonisch-plastischen Dekoration aus Zement. Werk des Bildhauers Adolf Baumgarten, Städtisches Museum, Zagreb
 (Photo J. Vranić)



Сл. 10. Фрагмент архитектонско-пластичне декорације од цемента. Рад кипара Адолфа Баумгартена, Музеј града Загреба (Снимио Ј. Вранић)
 Abb. 10. Fragment einer architektonisch-plastischen Dekoration aus Zement. Werk des Bildhauers Adolf Baumgarten, Städtisches Museum, Zagreb
 (Photo J. Vranić)

рађене солидним техничким знањем и да се стилски врло добро уклапају у оквир историјских стилова којима су и служиле. Иако те фигуре на загребачким зградама не значе неки већи прилог историји наше пластике, ипак оне доказују ниво једне гране примјењених умјетности која је била уско везана уз друге умјетничке манифестације свога времена, па је с промјеном схватања нестала из инвентара примјењених умјетности.

SKULPTURALE VERZIERUNGEN DER ZAGREBER ARCHITEKTUR DER ZWEITEN HÄLFTE DES XIX JAHRHUNDERTS

Z u s a m m e n f a s s u n g

Im Zusammenhang mit den historischen Stilarten, welche die gesamte Architektur von Zagreb in der zweiten Hälfte des XIX Jahrhunderts erfasst hatten, erblühte auch ein besonderer Zweig der angewandten Künste, in dem betreffenden Aufsatz als angewandte Skulptur bezeichnet ist. Die Baumeister und Architekten jener Zeit haben ihre Bauten gern mit figuraler Plastik und architektonisch-dekorativen skulpturalen Elementen ausgeschmückt, so dass sich notwendigerweise auch ein Bildhauer-Steinmetz-Gewerbe entwickelte, welches bereits an Kunst grenzte. Der Autor stellt fest, dass die Skulpturen der architektonischen Objekte in der Mehrzahl eine allegorischen Bedeutung besitzen und dass die Projektanten dadurch den Zweck erläutern wollten, dem das betreffende Gebäude zu dienen hatte.

Die Anzahl der Bildhauer- und Steinmetzhandwerker war in Zagreb während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ziemlich gross. Auf der bedeutsamen Ersten dalmatinisch-kroatisch-slawnischen Wirtschaftsausstellung in Zagreb, im Jahre 1864, haben ihre Werke Ljudevit Frasinelli, Franjo Pressl, Mijo Rožman, Šišman Schmidt und Mijo Starman zur Schau gestellt. Etwa zwanzig Jahre später und bis zur Jahrhundertwende galten in Zagreb als die bedeutendsten Meister: Antun Bestebner, Adolf Baumgarten, Andrija Fuchs, Ljudevit Pierotti, Antun Strešnjak, Dragutin Morak und Ignjat Franz. Sie haben verschiedene Techniken angewandt: Stein, Gips, gebrannter Ton und Zement. Sie alle haben mit ihren Arbeiten an der grossen Millenium-Ausstellung in Budapest im Jahre 1896 teilgenommen. Die in Zagreb im Jahre 1882 gegründete Gewerbeschule hat ebenfalls junge Leute für das Bildhauer- und Steinmetzgewerbe herangebildet.

Um die Jahrhundertwende beginnen Bildhauer-Absolventen von Kunstakademien auch Skulpturen an Bauten auszuführen. Bald jedoch verschwindet in der Architektur des XX Jahrhunderts das Bedürfnis nach Skulpturen, und somit verschwinden allmählich auch die Bildhauer-Handwerker. Ihre Arbeiten befinden sich noch immer an hervorragenderen Gebäuden von Zagreb und bezeugen ein solides technisches Niveau und ein gutes Verständnis der historischen Stille in der Architektur, für welche diese Skulpturen auch gefertigt wurden.

ЗБИРКА ИКОНА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Збирка ЈАНЦ

У збирци Љубе Ивановића, сликара из Београда, која је за Музеј примењене уметности откупљена 1950. године, налази се тридесет икона. Пошто иконе не спадају у оквир тематике овог Музеја, то досад углавном нису публиковане, а излагане су само уколико имају дрворезни оквир или као документација уз други материјал. У току протеклих десет година, ова збирка је допуњавана иконама са инкрустираним или дрворезним оквиром.

Данас Музеј има 35 икона, од којих су, као што је речено, тридесет из збирке Љубе Ивановића. Никаких писаних података немамо о овим иконама сем рукописног инвентара, који је овај наш познати колекционар, сликар и графичар водио за своју збирку. У овом, иначе драгоценом документу, за иконе је забележен само инвентарни број и назив. Највећи део икона је из Македоније и Косовско-Метохијске Покрајине, затим из Србије, Далмације, Русије и Хиландара. Најстарија икона је из почетка XV века а најмлађа с краја XIX века.

И поред тога што ова мала колекција не представља неку значајну и вредну целину, има у њој неколико врло занимљивих икона. Треба истаћи икону св. Димитрија из почетка XV века, која је већ више пута објављивана и излагана на изложбама ван Музеја, затим двоструку хоросну икону из Пећи, анђела из триптиха, обе из XVI века и део иконостаса из XVIII века с представом пророка Захарије.

Како ове иконе не представљају уметничку нити стилску целину, него су посебни, изоловани објекти, то ће бити обрађене само као стручни каталог.¹ Иконе под инвентарним бројевима 4131, 450 и 451 обрађене су као посебни проблем, с обзиром на занимљив дуборезни оквир.²

КАТАЛОГ

1. СВ. ДИМИТРИЈЕ

Темпера на дасци; 34,3×26,5×1 cm; почетак XV века; инв. бр. 1351; из збирке Љубе Ивановића.

Свети ратник постављен је фронтално, у стојећем ставу у пуној ратној опреми. У десној руци држи копље, док му је лева на балчаку мача. Одевен је у црвену тунуку, тамноплаве панцир-чакшире, маслинару панцир-кошуљу и окер оклоп са златним апликацијама. Преко леђа му је пребачен тамноплави огртач. Обувен је у маслинасте ципеле. Лице му је рађено окером са зеленим сенкама и руменилом на челу и образима. Белих акцената има на челу, око очију и на носу. Позадина је окер. У горњем делу иконе је цинобер натпис ОИГ(ЮС) ДИМИТРИОС (сл. 1)

Претпоставља се да је икона из Хиландара.

Н. Андрејевић-Кун, Љуба Ивановић као сабирач предмета примењене уметности, Београд 1956, 5, сл. 20; S. Radojčić, Die Serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft, V, 1956, Abb. 27; В. Ђурић, Иконе из Југославије, каталог изложбе, Београд 1961, 99, т. 40; S. Radojčić, Ikone Srbije i Makedonije, Beograd 1961, sl. 69.

2. ЦАР КОНСТАНТИН И ЦАРИЦА ЈЕЛЕНА (с једне стране)

АПОСТОЛИ ВАРТОЛОМЕЈ И ВАРНАВА (с друге стране)

Темпера на дасци; 29,5×18,5×3 cm; XVI век; инв. бр. 1430; из збирке Љубе Ивановића. Двострука хоросна икона, једна од шест, колико их је морало бити на хоросу.

I СТРАНА: Цар Константин и царица Јелена. Веома издужене стојеће фигуре светитеља обучене у дуге хаљине окићене бисером, с крунама на глави, постављене су лево и десно од крста, који обоје придржавају руком (сл. 2).

II СТРАНА: Апостоли Вартоломеј и Варнава окренути у полупрофилу један према другом. Вартоломеј десно у црвеном хитону, зеленкастоплавом химатиону и с црвеном књигом у руци; Варнава лево, у зеленоплавом хитону и црвеном химатиону (сл. 3).

¹ Захваљујем професору Универзитета др Светозару Радојчићу на помоћи при обради појединих икона.

² В. Хан, Иконе са резбареним оквирима из збирке Музеја примењене уметности, Зборник Музеја примењене уметности, 8, Београд 1962.



Сл. 1. Св. Димитрије, почетак XV века
(Снимио Ђ. Милановић)

Fig. 1. St. Demetrius, beginning of the 15th century
(Photo Dj. Milanović)

Све фигуре на овој икони имају веома издужена тела и непропорционално мале главе. Коса им је тамнокестењаста, црним шрафирана. Инкарнат је таман са светлоружичастим партијама на образима, челу и врату. Позадина је у најнижем појасу маслинастозелена, затим пергаментно жута и у горњем делу златна. По стилским особинама икона би се могла приписати пећко-дечанској иконописној школи.

3. АРХАНЂЕО (лево крило триптиха)

Темпера на дасци; $32 \times 14,5 \times 1,3$ cm; крај XVI века; инв. бр. 1409; из збирке Љубе Ивановића.

Арханђео одевен у ружичасту тунику преко које је кестењаста орар, с рукама на грудима, главе благо нагнуте напред, стоји у ставу адорације, окренут полулево. Коса му је кестењаста, црно шрафирана, нимб златан с кестењастим оквиром. Инкарнат таман са светлим партијама на врату, образима и око очију. Позадина је у доњем делу тамносмеђа, у горњем маслинасто-



Сл. 2. Цар Константин и царица Јелена, XVI век
(Снимио Ђ. Милановић)

Fig. 2. St. Constantine and St. Helen, 16th century
(Photo Dj. Milanović)

зелена. Ноге су му повијене у коленима, стопала скоро састављена. Због положаја стопала која су повучена сувише унапред у односу на осовину тела, читава фигура делује мало нестабилно (сл. 4).

4. ТРИПТИХ (олтар за путнике)

Темпера на дасци; руски рад; крај XVII или почетак XVIII века; $7,5 \times 7 \times 1$ cm; инв. бр. 2688; откупљено 1959. године.

У централном делу триптиха је Деизис с Христом који седи на великом позлаћеном трону с ногама на округлом јастуку. Лево и десно су Богородица и св. Јован. На левом крилу су св. Тројица који седе за округлим столом; поред њих су Аврам и Сара који им приносе посуде с храном. У позадини је архитектура. На десном крилу су стојеће фигуре три светитеља: св. Николе, св. Јована Златоустог и св. Сергеја.



Сл. 3. Апостоли Вартоломеј и Варнава, XVI век (Снимио Ђ. Милановић)
Fig. 3. Apostles Bartholomew and Barnaba, 16th century (Photo Dj. Milanović)

На свим трима композицијама су набори одеће шрафирани златом, а позадина је светло-маслинастозелена. Крила триптиха су у месинганом оквиру, повезани шарнирима да се могу склопити као панагијар.

5. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА

Темпера на дасци; $33 \times 26,5 \times 2$ cm; руски рад; почетак XVIII века; инв. бр. 1411; из збирке Љубе Ивановића.

Св. Јован Претеча постављен фронтално с раширеним крилима, десном руком благосиља, у левој држи развијен свитак са текстом: **СѢИ АГНѢЦ БЖИИ** . . . (даље нечитко). Светитељ је одевен у светлосмеђу крзнену хаљину, преко које је пребачена маслинастозелена драперија. Лице фино моделовано са светлим инкарнатом и тамносмеђим сенкама. Коса дуга,



Сл. 4. Арханђео (део триптиха), крај XVI века (Снимио Ђ. Милановић)
Fig. 4. Archangel (part of a tryptich), end of the 16th century (Photo Dj. Milanović)



Сл. 5. Св. Јован Претеча, почетак XVIII века (Снимио Ђ. Милановић)
Fig. 5. St. John the Precursor, beginning of the 18th century (Photo Dj. Milanović)

кестењаста, црно шрафирана. Светитељ стоји бос на пропланку с оскудном вегетацијом. Позадина светла, зеленкастоплава с тамнозеленим исцртаним облацима по читавој површини. Ови облаци, по своје стилизованом облику, воде порекло из много старије руске уметности. У висини нимба који је златан с црвеним рубом натпис: *С. Іѡанъ прѣтеча*.

Представа св. Јована с крилима јавља се повремено у живопису и иконопису. У нашем сликарству налазимо га на фрескама у Ариљу, Старом Нагоричину, Леснову и Псачи. На иконама је на дечанској икони из 1621. године с потписом Митрофановића и Козме, на једној икони из 1645. године, из Музеја српске православне цркве и на икони из цркве у Ђураковцу из XVII века (сл. 5).

6. ПРОРОК ЗАХАРИЈА

Уље на дасци; 27×27×3 cm; војвођански рад; крај XVIII века; инв. бр. 1435; из збирке Љубе Ивановића.

Пророк Захарија (*С. П. Захаріѣ*) одевен у дугу жуту хаљину с митром јеврејског првосвештеника на глави. У десној руци држи седмокраки свећњак — символ Богородице —, у левој развијен свитак с текстом: *Ты еси сімочисленныи свѣщникъ повѣдѣхъ та дѣо*,

Инкарнат ружичаст с кестењастим сенкама; брада и бркови проседи. Позадина слике тамнозелена. Фигура пророка дата је у четворолисном медаљону с богатим резбареним оквиrom. Икона је део иконстаса из реда пророка, и то једна од шест, колико их је морало бити у илустрацији песме посвећене Богородици: »Пророци су те нагостили« (сл. 6).



Сл. 6. Пророк Захарија, крај XVIII века (Снимио Ђ. Милановић)
 Fig. 6. Prophet Zachariah, end of the 18th century (Photo Dj. Milanović)

7. СВ. ПЕТКА

Темпера на дасци; 28,5x25x2 cm; украјински сеоски рад; инв. бр. 1431; из збирке Љубе Ивановића.

Стојећа фигура светитељке постављена је у средину иконе, фронтално. Одевена је у дугу хаљину с огртачем преко рамена и главе. На глави јој је круна. У левој руци држи мач (?). У горњем левом углу је нерукотворени образ. Лево и десно у доњој половини иконе су два реда фигура. У првом реду су по две допојасне представе светитеља који пружају руке према централној фигури. У доњем реду су две сцене из житија. Икона је рађена доста грубо у кестењастим тоновима с белим акцентима на лицу. Постоје трагови црно исписаних брзописних натписа, које је немогуће прочитати (сл. 7).

8. АРХИЋАКОН СТЕФАН

Темпера на дасци; 39x31x2,5 cm; XVIII век; инв. бр. 1406; из збирке Љубе Ивановића.

Светитељ обучен у дугу цинобер хаљину са светлољубичастим огртачем преко левог рамена. Постављен је строго фронтално у средину иконе. У десној руци му је кадионица, у левој затворена књига. Обувен је у широке црвене ципеле. Лице му је рађено у кестењастим тоновима с тамним сенкама, великих очију и јаких обрва. Светле партије лица су шрафиране белим. Иза светитеља је китњаста архитектура с два улаза и високим фронтонима коју светитељ надмашује својом висином. Архитектура је рађена углавном у сиволавим тоновима са црним и белим украсима. Позадина изнад архитектуре златна. При врху је сигнатура писана црвеним: *стѣфан архїдїаконъ*.

По читавој моделацији лица, а посебно по архитектури, икона би се могла приписати мајстору који је радио иконе Стефана Штиљановића (сл. 8).

9. СВ. СПИРИДОН

Темпера на дасци; 20x15,5x2 cm; XVIII век; инв. бр. 1434; из збирке Љубе Ивановића.

Светитељ у епископској одежди приказан је у својој усправно постављеној раки са стакленим поклопцем. Изнад раке балдахин, испред ње ниска мермерна ограда; под од црвених, окер и маслинастих плоча. Иза ковчега пурпурна позадина са златном барокном орнаментиком. Подлога иконе златна. У горњем делу, лево и десно од табернакла, тече ситан црвени натпис, скоро потпуно истрвен. Икона је врло оштећена и претрпела је накнадно досликавање, особито у партији око балдахина.

Скоро све иконе св. Спиридона су овако конципиране и представљају моменат излагања његовог тела, што се на Крфу, где је сахрањен, чини шест пута годишње. Као мотив, представа св. Спиридона се може јавити скоро уз сваку тему; најчешће је налазимо уз св. Николу и Богородицу кипарскога типа.

У нашим крајевима икона св. Спиридона има доста особито у Далмацији, где се он поштује као заштитник маслина.

10. БОГОРОДИЦА

Темпера на дасци; 36,5x26x2 cm; приморски рад; крај XVIII века; инв. бр. 1404; из збирке Љубе Ивановића.

Допојасна фигура Богородице, окренута полулево, с благо нагнутом главом и склопљеним рукама с преплетеним прстима. Одевена је у зелени хитон и тамнозелени химатион. Лице



Сл. 7. Св. Петка, XVIII век (Снимио Ђ. Милановић)
Fig. 7. St. Paraskevi, 18th century (Photo Dj. Milanović)



Сл. 8. Архиђакон Стефан, XVIII век (Снимио Ђ. Милановић)
 Fig. 8. Archdeacon Stephen, 18th century (Photo Dj. Milanović)

рађено у светлим тоновима с благим кестењастим сенкама на образима, врату и око очију. Ивице капака и обрва јасно извучене црним, што указује на могућност накнадног ретуша. Нимб златан с кестењастим контурама каснобарокне орнаментике. С леве стране, поред Богородице је Распеће. Позадина иконе је у доњем делу светлозелена, у горњем делу златна. У висини нимба грчка сигнатура $\mu\rho\ \theta\varsigma$ писана кестењастом бојом.

Сличних икона с Распећем има у Приморју и на територији Босне и Херцеговине. У јужном Приморју се врло често на овај начин представља св. Петка (Венеранда) (сл. 9).

11. БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ И СВЕТИТЕЉИМА

Темпера на дасци; 34x24x2 cm; крај XVIII века; инв. бр. 1407; из збирке Љубе Ивановића.

Богородица Одигитрија у црвенкастосмеђем хитону и плавом химатиону. Набори одеће шрафирани су белим и смеђим. Лице ружичасто без моделације, са оштро извученим обрвама, носем и очима. Сенке око очију и рубова лица сиве. Лево и десно од нимба по један анђео с буктињом дати у врло неспретним скраћењима. Христос обучен у плави хитон и цинобер хима-

тион. Позадина светлоплава. Сигнатуре грчке: ΜΡ Θϛ ΙϞ ΧϞ. Лево и десно од Богородице, једна испод друге, по 5 допојасних фигура светитеља. Испод Богородице су два појаса од по 5 светитеља. Све ове мале фигуре су рађене на сребрној подлози. Сигнатуре су истрвене те се светитељи не могу идентификовати.

12. ВАСКРСЕЊЕ

Уље на дасци; 29,5x25,5x3 cm; руски рад; крај XVIII века; инв. бр. 1414; из збирке Љубе Ивановића.

У централном делу иконе је Васкрсење Христово, околу су дванаест празника у малим квадратним пољима.

Горњи ред с лева на десно: Рођење Богородице, Ваведење, Благовести и Рођење Христово.

Лево од Васкрсења: горе Крштење, доле Распеће; десно од Васкрсења: горе Миловање Богородице, доле Цвети.

Доњи ред: ?, Св. Тројица, Вазнесење, Успење Богородице. Икона је рађена у жутим и смеђим тоновима с црним контурама и грубом моделацијом. Сигнатуре бележене црним (брзопис) изнад сваке сцене, али већином истрвене и нечитљиве.



Сл. 9. Богородица, крај XVIII века
(Снимио Ђ. Милановић)

Fig. 9. Virgin, end of the 18th century
(Photo Dj. Milanović)

13. СВ. НИКОЛА

Темпера на дасци; 31x22x2 cm; руски рад; крај XVIII или почетак XIX века; инв. бр. 1413; из збирке Љубе Ивановића.

Светитељ у владичанском орнату постављен је фронтално. Десном руком благосиља, левом држи отворену књигу. У горњем делу, лево и десно од нимба, мале допојасне фигуре Христа и Богородице. Инкарнат таман са светлим партијама и дубоким борама означеним кестењастим линијама око очију, носа и преко чела. Коса, брада и бркови строго симетрично шрафирани. Поједини детаљи одежде рађени сребром. По рубу тече шира тамносмеђа трака на чијем је горњем делу белим исписана сигнатура: *свтї отац николаѣ*

14. БОГОРОДИЦА ИЗ РАСПЕЋА

Темпера на дасци; 40x10x1 cm; крај XVIII века; инв. бр. 1427; из збирке Љубе Ивановића.

Стојећа фигура Богородице са скрштеним рукама, благо погнута напред, обучена у зелени хитон и златни химатион сенчен црвеним. Рађено на дасци исеченој по контурама тела. Икона је вероватно припадала иконостасу неке мање сеоске цркве.

15. БОГОРОДИЦА (с једне стране)

КРСТ СА КРИПТОГРАМОМ (с друге стране)

Уље на дасци; 17x12,5x1 cm; грчки рад; XIX век; инв. бр. 1432; из збирке Љубе Ивановића.

Горња страна иконе: Богородица с Христом на крилу одевена у зелени хитон и црвени химатион. Христос је у жутом хитону и црвеном химатиону. Набори одеће шрафирани су златом. Подлога иконе зелена. Сигнатуре и текст на свитку грчки: *ΜΡ Θ̅ς Ι̅Ϟ Χ̅Ϟ*. Текст на свитку:

ΠVΣV =
M8NV =
PI8ΣΠ =
ΣMΣ8̂ =
ΣVΣNΣV =
ΣXPIΘ̅Σ =
MΣ; ~

Друга страна: на црвеној подлози крст са криптограмом (сл. 10)³. Текст криптограма:

ĩС	ХЅ
NK	ФХФП
APΠ	MS
TK	ΠΓ
TT3	AΦ
θθ	θθ
XX	XX
ΣΣ	ΣΣ
PP	PP
SS	SS

16. ДЕИЗИС СА СВЕТИТЕЉИМА

Уље на дасци; 81x66x5 cm; инв. бр. 1403; откупљено 1952 године.

Икона је позлаћеном штучо декорацијом, подељена на шест правоугаоних поља, у којима је по једна фигура. У горњем реду је Деизис, у доњем св. Спиридон, св. Никола и непознати светитељ. Инкарнат је сивкаст с кестењастим сенкама. Одело рађено с доста злата. Позадина иконе тамноплава (сл. 11).

17. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ (средњи део триптиха)

Темпера на дасци; 33x21,5x1 cm; XIX век; инв. бр. 1410; из збирке Љубе Ивановића.

Допојасна фигура Богородице с Христом на рукама, обучена у црвени химатион, с круном на глави. Лево и десно од Богородичина нимба мале представе анђела. Све рађено грубо и русично, боје потамнеле. Светле партије на лицу и рукама рађене белим. Сликани део иконе и оквир рађени у једном комаду дрвета; горњи и доњи руб профилисани. На бочним странама оквира остаци шарнира.

³ Захваљујем Гојку Суботићу, асистенту Универзитета, на читању и исписивању новогрчких текстова и сигнатура.



Сл. 10. Богородица са Христом, XIX век
(Снимио Ђ. Милановић)

Fig. 10. Virgin with the Child, 19th century
(Photo Dj. Milanović)

18. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ (део триптиха)

Темпера на дасци; 28x19x1 cm; XIX век; инв. бр. 1416; из збирке Љубе Ивановића.

Икона је врло оштећена, те се назиру само поједине сликане партије. Руб иконе профилисан; на бочним странама остаци шарнира.

19. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ (триптих)

Темпера на дасци; 33,5x24x1 cm; инв. бр. 1408; из збирке Љубе Ивановића.

У централном делу триптиха допојасна фигура Богородице с Христом на рукама. Богородици на главу приносе круну два анђела. На унутрашњој страни крила триптиха дате су фигуре у три реда. Лево крило: одозго на доле: арханђео с мачем преко десног рамена, две допојасне фигуре непознатих светитеља, св. Ђорђе на коњу убија аждају. Десно крило, одозго на доле: св. Јован Претеча, два непозната светитеља, св. Ђорђе на коњу. Икона је врло оштећена, боје су потамнеле и истрвене. На спољној страни крила триптиха грубо исцртан крст с Христовим иницијалима. Икона је набављена у Кучевишту у Црној Гори, што је забележено на задњој страни иконе.

20. ТРИ НЕПОЗНАТА СВЕТИТЕЉА

Темпера на дасци; 36x25x2 cm; XIX век (?); инв. бр. 1405; из збирке Љубе Ивановића. Три стојеће фигуре с крунама на глави, једва се назире кроз потамнели слој боје и наслаге.

21. СВ. ХАРАЛАМПИЈЕ

Темпера на дасци; 12,8x9,5x2 cm; XIX век; инв. бр. 1418; из збирке Љубе Ивановића.

Светитељ с дугом белом брадом, обучен у тамну хаљину и црвени огртач, десном руком благосиља, у левој држи склопљену књигу. Инкарнат лица ружичаст, светле партије рађене белим, цртеж угребен у подлогу. Позадина иконе тамноплава. Сигнатуре исписане грчким брзописом истрвене и нечитљиве.

22. СВ. НИКОЛА, СВ. НЕДЕЉА И СВ. ДИМИТРИЈЕ (део триптиха)

Темпера на дасци; 15,5x12x0,4 cm; XIX век; инв. бр. 1428; из збирке Љубе Ивановића.

На средњем крилу триптиха допојасна фигура св. Николе, који десном руком благосиља, у левој руци држи затворену књигу. Сигнатура у висини рамена исписана је црним: $\sigma\tau\eta\ \nu\iota\kappa\omicron\lambda\alpha\iota$. На бочним крилима триптиха су стојеће фигуре, лево св. Димитрије, десно св. Недеља. Рађено грубо и рустично, боје потамнеле. Горњи и доњи руб средњег крила профилисани.

23. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ (триптих)

Темпера на дасци; 8x7,5x1 cm; XIX век; инв. бр. 1420; из збирке Љубе Ивановића.

На средњем делу триптиха допојасна фигура Богородице с Христом, лево св. Ђорђе на коњу, десно стојећа фигура непознатог светитеља. Даска средњег дела триптиха профилисана горе и доле, тако да се приликом затварања уклапају крила. Све врло оштећено, боје истрвене, да су видљиве само поједине партије лица с тамним колоритом, и делови кестењастог и црвеног одела које је шрафирано златом.

24. ДЕО ТРИПТИХА

Темпера на дасци; 25,5x9,5x0,4 cm; XIX век; инв. бр. 1429; из збирке Љубе Ивановића.

Од триптиха су сачувана само крила, која су подељена у 2 хоризонтална поља. На оба крила су у горњем делу допојасне фигуре светитеља с крстом у рукама; сигнатура нема. Може се претпоставити да су у питању св. Петка и св. Недеља. У доњем делу су две, скоро истоветне представе св. Ђорђа на коњу. Боје су кестењаста, маслинаста и окер, доста потамнеле; светле партије на лицу и рукама рађене белим. Позадина иконе маслинастозелена. Цртеж је врло слаб с црно извученим контурама.

25. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО

Темпера на дасци; 28,5x19x1 cm; XIX век; инв. бр. 1417; из збирке Љубе Ивановића.

Сцена Христова крштења компонована симетрично, грубо цртана и рађена тамним колоритом (зелено, кестењасто, црвено) за одела и светлосмеђа за инкарнат. У средини композиције Христос постављен фронтално с главом нагнутом на десну страну. Десном руком положеном на груди придржава драперију којом је обавијен, левом држи савијен свитак. Лево и десно од централне фигуре у полупрофилу су Јован Крститељ и арханђео који придржава Христову драперију. Код све три фигуре, преко сликаног нимба, били су прикупани мали полукружни ливени окови украшени стилизованом лозицом. Овај оков недостаје арханђелу, али су остали ексери којим је био причвршћен. Из горњег десног угла, према Христу слеће св. Дух у виду голуба. Лево и десно од Христа крупним црним словима исписана је сигнатура: $\kappa\rho\iota\sigma\tau\eta\sigma$.

26. БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ (део триптиха)

Темпера на дасци; 26x15,7x1 cm; XIX век; инв. бр. 4238; из збирке Љубе Ивановића.

Богородица с Христом, типа Одигитрије, цртана грубо и сликана тамним бојама, смеђе, зелено и окер; лица с крупним очима, ниским челом и јако наглашеним обрвама, овалом лица и линијом носа рађена су светлокестењастим и жутиим тоновима с тамним сенкама. Сигнатуре исписане црним: $\text{MP } \Theta\text{c}$ над нимбом и $\omega\eta\eta$ на Христову нимбу. Руб иконе профилисан је и у новије време премазан златом. Икона је вероватно настала у Скопској Црној Гори или околини Призрена.



Сл. 11. Деизис са светитељима, XIX век (Снимио Ђ. Милановић)
 Fig. 11. Deesis with saints, 19th century (Photo Dj. Milanović)

27. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ (централни део триптиха)

Темпера на дасци; 28,5x17,5x1,3 cm; XIX век; инв. бр. 1433; из збирке Љубе Ивановића.

Богородица типа Одигитрије, рађена врло тамним бојама без подлоге, због чега се боја на многим местима отрла. Лице уско са зеленим сенкама. Икона је слична претходној, под бројем 26, и начин сигнирања је исти. Према запису на полеђини, икона је »Из цркве св. Бого-

родице, Душанове задужбине код Кучевишта, Скопска Црна Гора, Ст. Србија 1904.« Икона је на горњем и доњем делу профилисана, на бочним странама остаци шарнира којим су била причвршћена крила триптиха.

28. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ (триптих)

Темпера на дасци; 30x20x1 cm; крила 26x10x1 cm; XIX век; инв. бр. 1415; из збирке Љубе Ивановића.

На централном делу триптиха допојасна фигура Богородице с круном на глави, у једној доста реткој иконографској интерпретацији. Христос је, наиме, представљен не као дете, него као мала стојећа фигура у дугом плашту, с куглом у десној руци. Због оштећења, остали се детаљи не виде. Лево од Богородице, у висини њених рамена, ваза с три струка крина. Лево и десно од Богородичиног нимба, у жутиим округлим медаљонима, црним је исписана сигнатура $\text{MP } \Theta\varsigma$. Над Христовим нимбом бела сигнатура $\text{IG } \text{XG}$. Моделација Богородичиног лица доста груба, са смеђим сенкама. Боје су потамнеле и, вероватно због високе температуре којој је икона била изложена, врло оштећене. Колико је могуће констатовати, Богородичин химатион је био од црвеног броката (?) са жутиим кружним украсима. Позадина иконе тамно-зелена. Оквир рустичне израде резан у истом комаду као икона.

Крила овог триптиха подељена су у три хоризонтална појаса. Све фигуре су потамнеле, без сигнатура и делимично оштећене да их је тешко дешифровати.

Лево крило, горња зона, допојасна фигура арханђела с мачем у десној руци; средња зона, допојасне фигуре два непозната светитеља; доњи појас, коњаничка фигура св. Ђорђа.

Десно крило, горња зона, допојасна фигура непознатог светитеља; средња зона, фигуре двеју светитељки, можда св. Петке и св. Недеље; доњи појас опет коњаничка фигура св. Ђорђа. Крила триптиха су била причвршћена танком жицом, импровизованим шарнирима; овај систем је сад оштећен и крила су сасвим одвојена. На горњој страни затвореног триптиха назиру се контуре крста с криптограмима.

29. СВ. ЂОРЂЕ

Темпера на дасци; 30,5x25x1,8 cm; XIX век; инв. бр. 1412; из збирке Љубе Ивановића.

У централном делу иконе коњаничка фигура св. Ђорђа, који дугим танким копљем убија аждају. Ова је сцена из живота и чуда св. Ђорђа, која се најчешће користи у иконопису. Светитељ је обучен у жуте чакшире и тамну кошуљу, преко које је кратак жут панцир. Преко рамена му је пребачен црвенкаст огртач. Обувен је у високе црне чизме. Лево од коњаника, на вратима куле стоји принчеца и посматра призор. Читава сцена делује графички, као колористички цртеж, с невештим покушајем продубљивања простора. Боје су тамне и монотоне—жута, зелена, кестењаста, црвена и црна. За небо је употребљен златноцрвени лазур. Оквир иконе чини три сантиметра широка трака сликана тамним окером. На горњој страни овога оквира исписан је текст црним издуженим словима: $\text{wkras stago m\ddot{u} georgia ch' d}$.

30. ВАЗНЕСЕЊЕ ХРИСТОВО

Темпера на дасци; 10,6x8,4x0,5 cm; XIX век; инв. бр. 1419; из збирке Љубе Ивановића.

У горњем делу иконе стојећа фигура Христа окружена сунчевим зрацима. Испод Христа група жена и ученика. Икона је врло оштећена да су видљиви само делови појединих фигура. Сигнатура нема. Видљиве су боје жута, црвена и злато.

31. СВ. ГЕОРГИЈЕ

Темпера на дасци; 18,5x14,5x1 cm; крај XIX века; инв. бр. 1425; из збирке Љубе Ивановића.

Уобичајена сцена убијања аждаје рађена црвеним, смеђим, зеленим и белим тоновима на златној подлози. Сигнатура св георги у горњем левом углу исписана је белим. Икона је веома оштећена, сликани део с танким слојем гипса одваја се од подлоге, те је сцена само делимично видљива.

32. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ

Темпера на дасци; 6x5 cm; крај XIX века; инв. бр. 1424; из збирке Љубе Ивановића.

Допојасна фигура Богородице обучена у црвени химатион, придржава обема рукама Христа повијеног као дете. Рађено рустично, тамним колоритом и белим партијама на носу, челу и образима. Подлога златна. Сигнатуре грчке исписане црним: $\text{MP } \Theta\varsigma$ i $\text{IG } \text{XG}$.

По рубу иконе је уска црвена сликана трака. Гипсана подлога иконе је на доњем делу отпала. Иконица је стављена у доста груби дрвени оквир који је застакљен.

ICONS IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF DECORATIVE ARTS IN BEOGRAD

S u m m a r y

In the collection of Ljuba Ivanović, painter from Beograd, which was acquired in 1950 for the Museum, there are thirty icons. These icons were not published in general, as they do not belong strictly within the field of interest of this Museum; so they were exhibited if they only had some carved frame, or as an illustration together with the other objects. In the interval of the last ten years, the collection was supplemented with new icons with encrusted or carved frames.

At present Museum possesses 35 icons, of which thirty belong to the Ivanović's collection. No written data exists on them, except for the inventory book written by Ivanović's hand, in which all kinds of objects he collected were mentioned briefly. This unique and precious document gives only for all icons inventory numbers and their titles. The greatest part of icons come from Macedonia and Kosovo and Metohija region, from Serbia, Dalmatia, Russia and Hilandar monastery on Mount Athos. The oldest icon dates from the beginning of the 15th century, the youngest from the end of the last century.

Although this little collection is not a considerable and worthy whole, it possesses some interesting icons. The icon of St. Demetrius (beginning of the 15th century) should be stressed; it was published several times and exhibited at various exhibits; then the two-sided icon which hanged once on the horos at Peć; an Angel from a triptych, both from the 16th century, as well as a part of iconostasis from the 18th century with the prophet Zachariah.

As these icons do not form an artistic or stylistic whole, they are considered as separated objects, so the icons will be treated in catalogue form. The icons with numbers 4131,450 and 451 are treated separately, according to their carved frames.

Др Павле ВАСИЋ

Недавно сам пронашао једно дело које садржи досад непознате представе југословенских ношњи XVI века. То је књига Енеје Викоа: *Habitus Nostrae Aetatis*, 1556. У њој су објављени бакрорези који представљају словенски (српски) и далматински костим XVI века. Бакрорезе Енеје Викоа преузео је Фердинандо Бертели и објавио неколико година касније у своме делу: *Omnia fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante has aediti, Venezia 1563*. Међутим, упркос овој напомени у наслову, књига Енеје Викоа објављена је неколико година раније.¹ Енеја Вико је био бакрорезац и нумизматичар. Рођен је у Брешији 1523, а умро је у Ферари 18. VIII 1567.²

Енеја Вико је био ученик Т. Барлакија у Риму, за кога је извео једну серију гротески од 24 листа. У почетку је био под утицајем Агостина Венецијана. По Тиме Бекеру, његови најбољи радови, који се обликују снажним потезима, припадају ранијим годинама стварања. Касније његова техника постаје финија и добија калиграфски карактер. Вико је био позван у Фиренцу, где је гравирао нека Микеланђелова дела. Године 1546. је у Венецији, где је поднео молбу властима за заштиту својих ауторских права у вези с неким »bellissimi et rarissimi disegni non più veduti ne stampati, i quali volendo lui intagliare et mandare in luce a beneficio et utile di tutti li pittori et scultori et altre virtuose persone.« Године 1554. издао је бакрорезе по царским медаљама, а 1555. један *Discorso sopra le medaglie antiche*; 1557. издао је једну серију бакрореза са животописом царица. Његово дело је обимно — око 500 листова — а у њему су од особитог значаја портрети, нпр. познати портрет Карла V. Маја месеца 1563. Вико је ступио у службу Алфонса II у Ферари, за кога је резао једну представу лозе куће Есте. Потписивао се »AEN. V. F.« (*Aenea Vico fecit*) или монограмом састављеним од слова А. и Е. У молби упућеној млетачкој сињорији он се потписује »Enea parmegiano intagliatore.«³ Литература коју наводе Тиме и Бекер веома је обимна, али, колико се могло видети, у њој се не спомињу Викови бакрорези о ношњама разних народа, међу којима су и Југословени. Утолико је од већег значаја за нас ова серија гравира у којој су поред Италијана, Мађара, Немаца, Француза, Шпанаца и Руса приказани типови и ношње Југословена.⁴

Ови бакрорези (сл. 1. 2. 3) су фотографисани с факсимила Бертелијева дела које је у Британском музеју у Лондону. То су три бакрореза који представљају Србе (»Sclahonicus«) и Далматинце. Од интереса је чињеница што су они код нас били непознати. Они представљају неке карактеристике ношње које су занимљиве због неких аналогича.

За Енеју Викоа не може се рећи да је био беспрекоран цртач фигуре као нпр. Хр. Кригер или Антонијус фан Лест, који су такође нешто касније приказали југословенске ношње XVI века.⁵ Али његови цртежи поред грубости и делимичне наивности не остављају никакву двоумицу о ношњи или њеним појединим деловима. У том погледу су јасни и експлицитни. Особито је значајно што се појављује кратко одело већ у првој половини XVI века, чиме се ова ношња разликује од источњачке и приближава западним обрасцима.

Ношња Србина (»Sclahonicus«) представља више нових али и познатих елемената (сл. 1) На првом месту његов шешир подсећа на капе сличне фригијским какве су Турци носили у XVI веку, а исто тако и сељаци у Србији и Македонији. На овом бакрорезу та капа је добила крући облик. Као да је од шишаног крзна, као и дубровачка б и р е т а, коју спомиње Јиречек још у средњем веку.⁶ Први је представио ту капу Антонијус фан Лест у дрворезу дубровачког трговца за књигу путовања Николе де Николаја.⁷ Испод шешира види се турска фризура: ошишана глава с једним праменом косе који пада с десне стране. Веома је значајан гуњ који показује засада најстарији вид тог дела наше ношње: по своме облику он подсећа на немачку ш а у б у. Али

¹ J. Laver, *Le costume des Tudor à Louis XIII*, Paris 1950, 198, 212—213.

² Thieme — Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Band 34, 1940, 328—329.

³ Исто, 329.

⁴ *The Renaissance — Catalogue 28*, Herbert Reichner Stockbridge — Massachusetts USA nr. 1469 (Bertelli Ferdinando, *Omnia fere gentium nostrae aetatis habitus* . . .

⁵ П. Васић, *Југословенске ношње у XVI веку*, Зборник Етнографског музеја у Београду, Београд 1953, 129 — 131.

⁶ К. Јиречек, *Историја Срба*, III, Београд 1923, 219.

⁷ П. Васић, н. д., 136.

његове ивице су у ресама као код дубровачког гласника од Антонијуса фан Леста у делу Николаја.⁸ Овај гуњ има висеће рукаве, испод којих се виде рукави кратког грудњака једноставног кроја, који је потпасан појасом. Рукави гуња и његова дужина везују се за западњачку ношњу која, како се види, већ рано утиче на нашу. Сличан је случај и са широким чакширама које су притегнуте испод колена. Чарапе и веома груба обућа — нека врста патика — допуњују ову ношњу. Од интереса је још и оружје: мач с позамашним балчаком који виси о појасу. Порекло оружја је такође западњачко. Дакле, већ рано, у крајевима који су били под Венецијом, ношња нашег народа преживљује извесну метаморфозу и труди се да ухвати корак с европском. Има доста сличности између ове ношње и одела млетачког војника на галијама, које даје Чезаре Вечелио.⁹

Сличан је случај и с ношњом Српкиње («Sclauonice mulier») која носи број 8 серије од 60 костима, који су објављени у Бертелијевом делу (сл. 2.) Бакрорез Србина носи број 9. Жена има на глави пругасту тканину која је повезана на онај начин како се данас везује на далматинским острвима. Њен грудњак је дубоко изрезан, а кроз прорезе између грудњака и рукава, као и на лактовима, види се широко извучена кошуља по тадашњој моди која је започела свој тријумфални поход још у другој половини XV века. То је била права манија прорезивања одела које је каткад било сведено на траке кроз које се провидела кошуља од финог платна. Од интереса је сукња која почиње испод самих груди. Она има сличности са женском ношњом с надгробних плоча у Пољуду крај Сплита. То је почетак утицаја ренесансног костима на наше крајеве. У сваком случају, овде постоји један веома специфичан део ношње који представља п р е л а з н и т и п к а европској ношњи коју су жене усвојиле у Далмацији. Познат је извештај млетачког изасланика Ђустинијанија из 1553. који каже да жене у Сплиту носе италијанску ношњу. То важи, свакако, за градску ношњу. Ван градова, у мањим местима задржани су старији облици које је приказао и Вечелио у својој познатој гравири Далматинке.¹⁰

Трећи бакрорез приказује Далматинку («Dalmatica ixog») (сл. 3). Тешко је рећи коме крају Далмације ова ношња припада, али је једно сигурно: она садржи толико архаичних облика да се може везати за средњи век. У првом реду, то је повезача која иде испод браде онако како се то повезавало још у XIII веку. И капа има облик француског touret-a или немачке Gebände коју су тада носиле жене отменог рода. Хаљина која се облачи одозго има карактер т у н и к е, и то је разлог што је сматрам старим делом ношње средњовековног порекла. Уосталом, и онда као и данас острва су најдуже задржала старије облике ношње. Карактеристично је што сукња нема хоризонталне пруге («листе») као у претходном случају или као код Вечелија; оне су се задржале и данас на старој ношњи с острва. Али оне су ренесансног порекла и у овој старој острвској ношњи нису заступљене. Исти је случај и с нанулама које су се носиле у Далмацији још у средњем веку. Цвито Фисковић је с основном указао на значај Радованова портала за етнографију.¹¹ На рељефу Ј а н у а р а приказан је један старац који има преко обуће нануле. Није случај што су оне приказане само на овом рељефу а не на другима: оне су се носиле зими, преко кожне обуће, због ружног времена и блата. Ако су Радован и његови помоћници желели да прикажу што већу везу с реалним животом, они нису могли боље сугерисати атмосферу зиме него овом представом зимске обуће. Од интереса је што се у оба ова случаја нанула придржава само ј е д н и м каишем, што још више наглашава сличност ових облика. Карактеристичан је квадратни изрез око врата који се носио крајем XV века у Француској. Можда је ту садржана нека веза с модним облицима који су дошли за сад непознатим путевима и до далматинских острва. Али то је проблем који ће упоредно проучавање етнографских каснијих елемената решити с више успеха.

Засад се ограничавам на то да укажем на важност ових нових извора за нашу ношњу који ће добро доћи костимолозима да попуне оне знатне празнине у познавању континуитета њеног развоја.

II

У Музеју Корер у Венецији има једно дело осредње уметничке али првокласне документарне и историјске важности. То су четири књиге акварела који представљају ношњу Млечана средином XVIII века. Његов аутор је један странац који је посматрао млетачки живот и типове

⁸ Исто.

⁹ Исто, 129 и 131.

¹⁰ Исто, 135 и 138.

¹¹ С. Fisković, Radovan, Zagreb 1951, XII, XX.



Сл. 1. Енеја Вико, Србин («Sclahonicus») 1556, бакропис. Британски музеј, Лондон.
Fig. 1. Aenea Vico: Serbe («Sclahonicus») 1556, gravure à l'eau-forte. British Museum, Londres.



Сл. 2. Енеја Вико, Српкиња («Sclauonice mulier») 1556, бакропис. Британски музеј, Лондон.
Fig. 2. Aenea Vico: Femme serbe («Sclauonice mulier») 1556, gravure à l'eau-forte. British Museum, Londres



Сл. 3. Енеја Вико, Жена из Далмације («Dalmatica uxor») 1556, бакропис. Британски музеј, Лондон.
Fig. 3. Aenea Vico: Femme dalmate («Dalmatica uxor») 1556, gravure à l'eau-forte. British Museum, Londres

с великим интересовањем и радозналешћу. Захваљујући томе, сачуван је широк избор млетачких типова који су у веду тама ипак другостепеног значаја. То је био Холанђанин Jan Grevenbroeck (1731—1807), сликар и цртач, по једном извору дилетант и штићеник породице Градениго. По поруцбини Пиетра Граденига он је сликао млетачке надгробне споменике (три свеске акварела) 1754, затим разне црквене и профане предмете (*Varie Venete curiosita sacre e profane*) две свеске акварела. Један његов цртеж представља опсаду Киође. Према Тиме-Бекеру његови су цртежи важан извор за историју млетачке уметности.¹² Његове фигуре ношњи објашњавају стафажу на веду тама.

Међутим овим акварелима су три који представљају наше људе. Не само да су они податак о њиховој ношњи него представљају њихов портрет и утолико су драгоценији докуменат. Један од њих-први који је обележен бројем »36« посвећен је самом моделу: »All Illmo Sign. Tenente Collonello Giorgio Preradovich degno Nazionale Nostro amorosissimo amico« (сл. 4). Акварел представља једног »националног« официра под насловом »Offiziale oltramarino«. Прерадовић има на глави велики калпак, а његово одело — долама до колена, грудњак и чакшире — црвене је боје и са жутим шпритом. О бедрима му је тешка сабља а у руци штап који је био знак командовања у тадашњим европским војскама. С леве стране акварела је дугачак текст који гласи у преводу: »Скоро је прошло две стотине година откако су се ови војници корисни у рату и у миру, на копну и на мору, називали Хрвати (*Scouati*); касније Срби (*Schiauoni*) а сада се називају прекоморци (*Oltramarini*). Како се њихова земља налази на западној страни, граничи се с Хрватском, а с друге источно с Босном која се налази између Србије (*Schiauonia*) и Далмације, па би

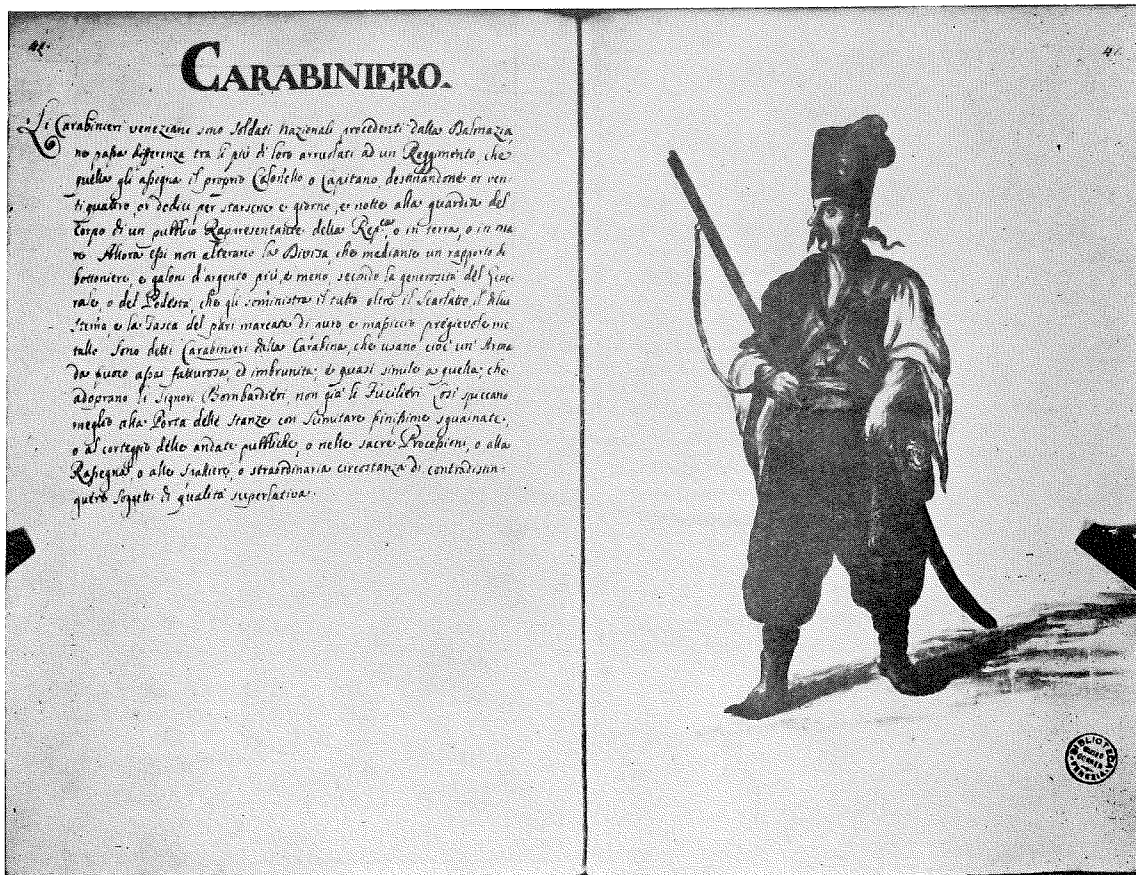
¹² Thieme — Becker, н. д., Band XV, 16. Т. и Б. спомињу више холандских сликара овог имена, од којих су неки били и у сродству. Александар Гревенброк је такође био у Венецији, како се то види по неким потписаним marinaма.

Наслов дела Јана Гревенброка гласи:

»Gli abiti veneziani di quasi ogni eta con diligenza racolti e dipinti nel secolo XVIII«.

На фронтиспису свеске I је наслов: »Opus Jo. Grevembroch aet: 23.« Како је Гревенброк рођен 1731, значи да ове свеске потичу из 1754. године, када је имао 23 године живота.

Дело садржи око 400 фигура костима разних занимања од дужда до гондолијера.



Сл. 5. Јан (Ђовани) Гревенброк, Далматински војник — карабинијер у млетачкој служби, акварел. Музеј Корер, Венеција

Fig. 5. Jan (Giovanni) Grevenbroech: Soldat dalmate — Carabiniere à la solde des Venitiens, aquarelle. Musée Correr, Venise

брокову акварелу који носи назив *Carabiniere* (сл. 5). Он није посвећен моделу. То није била никаква угледна личност него обичан војник. У албуму је под бројем 41, а пропратни текст у преводу гласи:

»Млетачки карабинијери су национални војници који потичу из Далмације, и нема разлике између оних који су врбовани за неки пук или оних које одређује сопствени пуковник или капетан по двадесет четири или дванаест да би чували дању и ноћу стражу код неког представника Републике на мору или на копну. Тада не мењају униформу осим у погледу дугмади или сребреног ширита мањег или већег, према издашности генерала или представника власти који му даје све осим скерлета, свој грб и фишеклију украшено златом и масивним драгоценим металом. Названи су карабинијерима по карабину којим се служе, доста украшеним и брунираним, — скоро сличним ономе којим се служе господа бомбардијери а не фусилијери. Тако се истичу боље пред вратима соба с исуканим сабљама лепо обрађеним, или у поворци јавних свечаности или у црквеним процесијама, или на парадама, или поворкама у изузетним приликама где треба истаћи личности највише вредности.«

У сликама појединих млетачких сликара XVIII века сачувана је успомена на далматинске војнике. На слици Луке Карлевариса Свечани пријем једног амбасадора у дуждевој палати, која потиче из првих деценија XVIII века, у свечаној поворци, с обе стране крећу се Далматинци у високим калпацима и дугачким и широким првеним гуњевима испод којих се види сабља. То је било зимско одело. »*Carabiniere*« на Гревенброкову акварелу нам показује обичну ношњу без гуња. Занимљиво је истаћи колико се мало она разликује од одела Славонаца, Карловчана и других српских граничара у Аустрији, како их је приказао Ђенаро Базиле. Калпак, кошуља са широким рукавима — »*griechische Ärmel*« —, широке чакшире, појас, пиштољи и јатаган, најзад перчин, то су елементи једне ношње која се носила



Сл. 6. Јан (Ђовани) Гревенброк, Капетан Лука Ивановић из племена Паштровића, акварел. Музеј Корер, Венеција
 Fig. 6. Jan (Giovanni) Grevenbroech: Le capitaine Luka Ivanović, de la tribu monténégrine des Paštrovići, aquarelle. Musée Correr, Venise

скоро у свим крајевима данашње Југославије где су живели Срби. Што се тиче појединости и боја, треба још додати да је грудњак зелен, чакшире црвене, а калпак и чизме црни. Да су Далматинци у млетачкој служби били популарни, сведочи и та околност што су често представљани на разним предметима, нпр. на посуђу, бокалима, где се појављују и као коњаници. У крајевима под турском влашћу нису смели да се носе калпаци од крзна. Ниједан од путописаца ранијих времена који су пролазили кроз Србију у XVI и XVII веку не спомиње их као уобичајену ношњу. Та слобода у погледу облика и боја постојала је у Аустрији и Далмацији под Млечима, рекло би се у потпуности. То се види особито по црвеној боји одела која је била обилато заступљена у тадашњој народној ношњи. У Далмацији је била омиљена и плава боја, као што то показује и одело сињских алкара. Али ипак остаје још једно питање: да ли су закони доношени у овим земљама задирали и у слободу одевања наших људи.

Трећи акварел Гревенброка приказује капетанв Луку Ивановића из Паштровића (сл. 6). Он је у последњој свесци албума и под бројем 346. Наслов овог акварела је S U D D I - T A N Z A L E A L E. Посвета при дну текста гласи: »Al sig. Capitano Luca Ivannovich Pio e riputtato soggetto di sua stimata Nazione.« Лука је у оделу потпуно црне боје. О бедру, му је мач масивног облика налик на тзв. »скијавону«. Изнад фигуре су два грба, чије боје, на жалост, нисам забележио. Текст уз ову фигуру гласи у преводу:

»Највернија господа Паштровићи уживају неупоредиве повластице код папа, царева и краљева, али нигде веће од оних који су им издане у више махова у њихову корист од стране Републике Венеције. Далеко је ван мисли и воље Сената да им буду угрожене тако лепе повластице стечене заслугама у многим приликама. Не плаћају никакву дажбину, нити се допушта да им се нанесе икаква повреда, особито у повластицама на њихове производе. Њихово потчињавање је било 1423. године: „Franciscus Foscari Dei Gratia Dux Veneziarum;

Universis facimus manifestum, quod cum V. N. Franciscus Bembo Milex Capitaneus Generalis Culphi Nobilibus Pastrouichis conuentum fuerit ac perventum ad infrascripta Capitula, et Conventiones cum nostro submisserit Dominio, e fidelitatis praestiterit sacramentum nos de ipsorum Nobilium Pastrovichorum fidelitate, quam pluvimu informati praelectis prius, ac diligenter examinatis dictis Capitulis Nostrorum Consiliorum solemnitate servata, eadem ducimus tenore praesentium notrificanda, et aprobanda." Главни провидури Далмације и Албаније треба да се постарају за њихову сталну важност. Огроман је низ милости и наклоности додељених (Паштровићима) међу којима се истиче она да они и нико други, чувају за време рата велику државну заставу.«

Колико ми је познато, то је до сада најранија ликовна представа наших људи из будванског краја. Црногорска ношња је приказана нешто касније у делу Наполеонова официра Виале де Сомијера, и то с почетка XIX века. Она се разликује живљим бојама од тамне и црне ношње Паштровића. Истина, крој је у основним облицима исти: капа налик на млетачку, јелек, појас и широке чакшире какве су носили многи наши приморци. Преко свега је огртач с капуљачом. Карактеристичан је мач европског порекла који показује везу Паштровића са Западом, док су сви наши народи под турском влашћу усвојили и турско оружје: сабљу, јагаган или ханџар. Целокупна фигура садржи мешавину народних и страних елемената и верно приказује оно доба — његове политичке и друштвене прилике — кад су се наши народи налазили између два света, двеју противречности, у сталној борби за самоодржање.

NOUVELLES SOURCES POUR L'ÉTUDE DE L'ANCIEN COSTUME YOUGOSLAVE

R é s u m é

L'article expose les sources récemment découvertes sur le costume de la population yougoslave au XVI^e siècle. Ce sont des gravures illustrant l'oeuvre *Omnia fere gentium nostrae aetatis habitus nunquam ante hac aediti*, Venezia 1563. Elles sont dues au burin de Aenea Vico, et destinées à son oeuvre *Habitus Nostrae Aetatis*, 1556. Il y en a trois, elles représentent un homme serbe («Sclahonicus»), une femme serbe («Sclauonice mulier») et une femme dalmate («Dalmatica uxor»). Leur valeur artistique est médiocre, mais leur valeur documentaire est considérable car elles nous illustrent l'évolution de notre costume national dans la seconde moitié du XVI^e siècle. On y voit surgir dans certaines parties du costume une certaine influence occidentale.

Une autre source, non moins importante, nous vient aussi d'Italie. Ce sont les aquarelles du peintre hollandais Jan Grevenbroech qui a peint une série de plus de 400 figures de costumes vénitiens de toutes les couches sociales, accompagnés de légendes expliquant le détail des costumes. Parmi ces aquarelles il y en a trois qui ont été peintes d'après des modèles yougoslaves, et deux au moins sont des vrais portraits. Ceci est notamment le cas du *Officiale oltramariano*, portrait du lieutenant colonel Đorđe Preradović, commandant des troupes dalmates, «d'outre mer» qui étaient à la solde de Venise. La seconde aquarelle représente un soldat dalmate qui s'appelait aussi *carabiniere*, en raison de la carabine dont il était armé. La troisième aquarelle est le portrait d'un capitaine de la tribu monténégrine des Paštrovići. La légende qui l'accompagne ne parle pas du costume comme tel, mais cite les privilèges et les prérogatives dont la tribu des Paštrovići jouissait au sein de la république de St. Marc. Ces aquarelles datent de 1754. Leur valeur artistique est aussi tout à fait modeste et Thieme-Becker considèrent leur auteur comme un simple dilettante, mais au point de vue historique et documentaire, elles sont tout à fait exceptionnelles. C'est la première fois que l'on mentionne ces aquarelles chez nous.

НЕКОЛИКО ЗНАЧАЈНИХ ИЗЛОЖАКА НА ОБРТНИЧКОЈ ИЗЛОЖБИ У БЕЧУ ГОДИНЕ 1845

Др Мирослава ДЕСПОТ

Крајем XVIII стољећа европски запад показује извјестан напредак на привредном пољу. Предњачи Енглеска, док на европском континенту француска револуционарна влада чини многе напоре, желећи из привредне летаргије пробудити заспалу француску привреду. Остале европске земље, Њемачка, Аустрија, па југоисточни и источни предјели Европе тек постепено прихватају нове изуме припремајући на тај начин полако своју индустријску револуцију.

Ново-XIX стољеће, поготово у првој половини, доживљава своје »индустријске порођајне болове« у већини европских земаља; те порођајне муке не мимоилазе ни тадању аустријску монархију.

Пошто је почетком XIX стољећа прорадила прва жељезничка пруга у Енглеској, настоји се и на континенту да се што брже изграде жељезнице толико корисне за бржи и бољи саобраћај. На тај начин настају многи жељезнички спојеви, који ће онда тек у пуној мјери у другој половини XIX стољећа повезати готово сву Европу, а граде се већ и друге пруге и ван европског континента.

Уз жељезницу јавља се и пароброд, а из дана у дан побољшава се и путни промет било изградњом или поправцима путних спојева, а не заостају ни ријечни путеви, који се такођер побољшавају изградњом многих нових канала и чишћењем и регулацијом главних европских ријека.

Ти нови побољшани прометни услови створили су и подесно тло за једно ново остварење на привредном плану, које ће особито у другој половини XIX стољећа постати значајна позорница на којој су наступали, а наступају и данас, свјетске привредне снаге заступане својим најбољим производима. То ново остварење XIX-ог стољећа су биле обртно-господарске изложбе, најприје додуше локално-градског значаја, а од 1851. свјетског значаја, којима је темељ ударен у Лондону и које су до данас доживјеле многе веома успјеле репризе, не само у Лондону него и у осталим европским и ваневропским градовима. Бацимо ли међутим данас поглед унатраг, сазнаћемо да је прва овећа самостална изложба приређена године 1791. у Прагу. На њој су понајвише били изложени чешки текстил и стакло као представници ове цватуће чешке производње. Слиједећа изложба одржана је у републиканском Паризу на приједлог маркиза д'Авез (d'Aveze), који је био комесар мануфактуре порцулана у Севру и мануфактуре гоблена у Паризу. Давез је изнио свој приједлог пред национални конвент указујући да постоји велика потреба одржавања једне »умјетно-обртне« изложбе у Паризу. Тврдио је да ће таква привредна јавна манифестација побољшати стање у француским мануфактурама, поглавито у Севру и у мануфактури гоблена. Стање тих подuzeћа је стварно било жалосно, посао је готово потпуно застао, па је радништво оставши без посла било гладно круха, немајући ни најосновнијих материјалних средстава ни за се ни за своје породице. Приједлог овако добро аргументиран је био прихваћен и изложба је одржана септембра године 1795. у вријеме кад је владавина Конвента била на издисају. Изложба је била смјештена у запуштеном дворцу Сен Клу (Saint Cloud) недалеко од Париза. Као експонати су фунгирали производи мануфактуре севрског порцулана, гоблени и сагови. Мноштво свијета посјетило је већ од првог дана изложбени простор успркос високе улазнице, која је сва била намјењена радништву пропадајућих подuzeћа. Међу посјетиоцима било је и доста купаца који су куповали скупоцјене порцуланске предмете, сагове и гоблене. Давез санирајући на тај начин Севр и мануфактуру гоблена, имао је најбољу намјеру да и даље сређује каоично стање француске привреде, што су му међутим омеле новонастале политичке прилике. Као аристократ је морао напустити Француску, у коју се тек вратио године 1798. настављајући неуморно и након повратка своје планове. Приредио је у Паризу године 1798. на Марсову пољу другу изложбу, за којом су слиједиле безбројне веће и мање истовјетне манифестације кроз читаво XIX стољеће настављајући се све до дана данашњега. И остале европске земље иду за примјером Француске, па почињу приређивати мање и веће изложбе у појединим главним и осталим градовима. Прве се одржавају у Минхену и то године 1818. па 1821, 1822, 1823. и даље, године 1824. у Дрездену, а године 1825. приређена је овећа обртничка изложба и у царској Русији у Москви.

Успјеси и резултати тих изложба прочули су се и у царском Бечу, па су поједини подузетнији елементи сматрали да би и аустријска пријестолница могла остварити једну такву

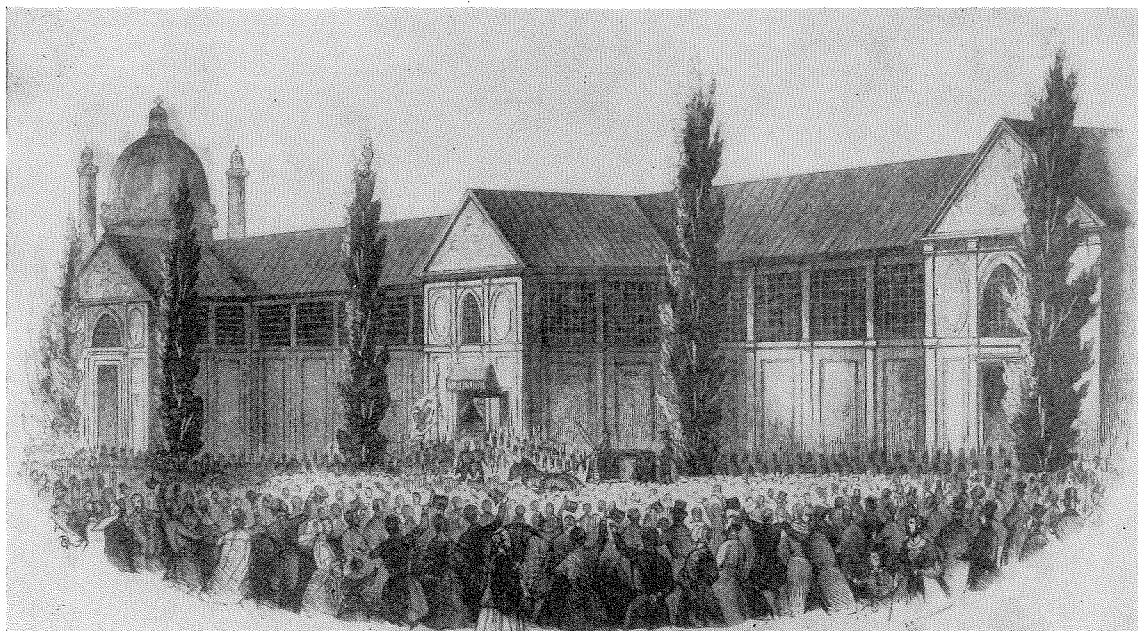
изложбу, која би сигурно придонијела развоју младе и слабе аустријске привреде и уједно показала свијету стање бечког обрта, који је почетком XIX стољећа био на угледној висини. Осим наведених оправданих разлога, који су се односили на привредне прилике, постојао је и значајан политички разлог што је управо године 1835. организована и отворена прва бечка обртна изложба. Треба најме имати на уму да је 1. I 1834. основан Њемачки царински савез, који је створио јединствено њемачко царинско подручје, оставивши међутим Аустрију по страни. Царски Беч био је тада приморан усмјерити своју политику и привреду на друга подручја, па је споменута изложба била као неки увод у ту новонасталу ситуацију. Након доста дугих претходних припрема, које су трајале неколико мјесеци, а потпомагао их је владар Фрањо II не дочекавши међутим њено отварање, јер је умро почетком марта године 1835, а свечано отварање обављено је мјесеца септембра исте године. Према сачуваном савременом извјештају излошци су били распоређени према разредима, којих је укупно било 14, док је укупан број изложака износио 600 комада. Сви експонати су били изложени у зимској царској јахаоници, која је за ту сврху била особито преудешена. На изложби је најбројније био заступан текстил, који је сам сачињавао пет разреда, међу којима је са изванредним производима било заступано свиларство. Та грана пољопривредне и привредне производње је захваљујући труду и напорима твртке Хофман (Hofmann) показала силан напредак, јер су споменути, не жалећи ни труда ни трошка, уложили големе своте новаца у гајење дудових свилаца отварајући у то уз посебну царску дозволу и бројне нове одмотаваонице свилених чахура, имајући поткрај XVIII стољећа свега једну у Перхтолсдорфу (Perchtoldsdorf) недалеко од Беча. Како је посао и даље одлично напредовао, то је твртка Хофман проширила своје пословање добивши нову дозволу за откуп свилених чахура и на територију славонске и хрватске Војне крајине. Дјеловање твртке Хофман на нашем територију је засад још потпуно неистражено, мада постоје многе индиције да је оно било дуготрајно и веома корисно. Архивска истраживања дати ће временом сигурно одговор и на ово питање. Вратимо се међутим изложби године 1835, која је била увод у даљње бечке обртно-привредне манифестације. На изложби су излагали и излагачи из наших крајева, поименице неки Радуловић из Беле Цркве нефилирану свилу, па ријечки творничари Смит (Smith) и Мение (Meunier) одличан папир свога подuzeћа, које је почетком XIX стољећа као малени папирни млин основао ријечки трговац и патрициј Људевит Андрија Адамић. Смит и Мение су на изложби били напосе похваљени и за папир доброг квалитета награђени сребрном медаљом. Излагала је и нека Елиза Пинели (Elisa Pinelli рођена Рима) из Задра једно везиво, које је према савременим подацима награђено сребрном медаљом на ранијој венецијанској изложби одржаној године 1829.

Од бечких обртничких мајстора су се истакли својим производима тадашњи бечки столари, који ће и каснијих година на бечким и осталим изложбама показати запажен напредак и лијепе резултате. И бечки творничари клавира су показали велико умијеће, које ће током каснијих година уродити још бољим плодом.

Успјех постигнут на првој бечкој изложби потакао је аустријске обртнике, трговце и творничаре да подузму све потребне кораке за одржавање сталних или повремених изложби у размаку од три или пет година. Друга изложба је након поновних овећих претходних припрема одржана године 1839. На њој су биле заступљене све обртничке и привредне гране, а појавили су се поново и излагачи из наших крајева. У одјелу свиларства изложио је Крижевчанин Јанко Бубановић сирову свилу, а Јосип Лобмајр (Josip Lobmeyr), бечки стаклар, закупник стаклане у Мирин-Долу у Славонији предмете израђене у споменутој стаклани. Запажена су његова расвјетна тијела, овећи лустери и омањи зидни свијећњаци.

Након прекида од неколико година приређена је у Бечу и трећа изложба, која је у сваком погледу надмашила прву и другу.

Изложба је одржана у згради бечког Политехничког института у којој је била смештена и изложба године 1839. Но како је тај изложбени простор био премален, то је за ту сврху изграђен нови изложбени објект (сл. 1) уза сам Институт, који је у потпуности одговарао потребама изложбе. Главна брига око изложбе била је повјерена Карлу Фридриху Кибеку (Karl Friedrich Kübeck), опуномоћеном предсједнику дворске бечке коморе. Припремни радови започети су љети године 1844. Кретали су се онајвише око довршења изградње нове зграде и прикладне адаптације и осталог изложбеног простора. Поткрај 1844. мјесеца новембра упузорени су сви заинтересовани излагачи — обртници, трговци и творничари дописима у Винар Цајтунгу («Wiener Zeitung») да ће трећа бечка изложба бити отворена 15. V 1845. и да ће трајати закључно до 15. VII исте године. Пријаве је требало послати на изложбен одбор између 1. I и 15. II 1845. с тачним пописом изложака уз евентуалан захтјев с обзиром на постојећи могући изложбени простор. Само одашиљање изложака у Беч требало је извршити



Сл. 1. Нова изложбена зграда бечке изложбе 1845 (Снимио И. Панчок)

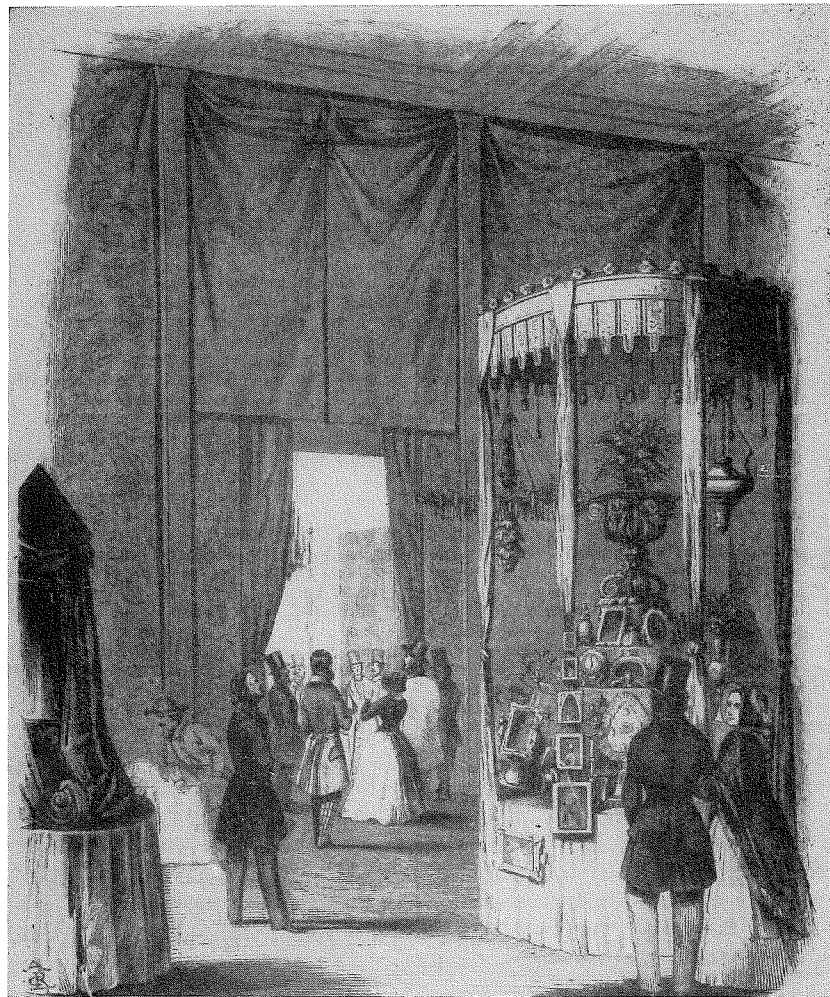
Abb. 1. Das neue Ausstellungsgebäude der Wiener Ausstellung von 1845 (Photo I. Pančok)

најкасније до 1. III што међутим није остварено јер су поједини излагачи послали своје производе тек крајем априла. Сва организација око изложбе вођена је на веома модеран начин: постојале су приручне уписне књиге с тачним адресама излагача, пописом експоната, а кад је једном изложба била отворена, постојао је и посебан попис изложача према простору у коме су на изложби били. Постојао је и засебан изложбени одбор за награде, састављен из виђених аустријских творничара, обртника и трговаца. Уз раније споменутог Кибека старао се око изложбе и професор Ројтер (Reuter) човјек који је и првом и другом бечком изложбом доказао да је одличан организатор и неуморан радник.

Изложба је након свих коначних припремних радова свечано отворена 15. V 1845. у 11 часова прије подне у присуству владара Фердинанда, свих надвојвода и осталих дворских личности. Народ је тек много касније након свечаног отварања пуштен у изложбени простор.

Изложници којих је овог пута било готово 2000 (споменули смо да је на првој изложби било свега 600 експоната) били су сврстани у ова 43 разреда:

- | | |
|-------------|--|
| I—IV разред | — рудно благо с многим излошцима из Штајерске |
| V р. | — цигла |
| VI р. | — каменина, излошци из Моравске и Чешке |
| VII р. | — остали земљани производи |
| VIII р. | — порцулан, најјачи представник — бечка творница порцулана, која је основана године 1712. холандским капиталом |
| IX р. | — емајл, излошци су још далеко заостајали за емајлом из Лиможа |
| X р. | — стакло, најјачи излагач је била Чешка |
| XI р. | — жељезо и челик, излошци из Штајерске на првом мјесту |
| XII р. | — бакар, месинг, запажени радови из Беча |
| XIII р. | — коситар — неки бечки мајстори изложили изванредно израђене калупе за колаче |
| XIV р. | — олово |
| XV р. | — коситрени предмети — готово истовјетни експонати као и у XIII р. |
| XVI р. | — металуршки производи |
| XVII р. | — метални чавли, игле и остала ситна метална роба |
| XVIII р. | — лим |
| XIX р. | — браварство, заступани бравари с читавог територија аустријске монархије |

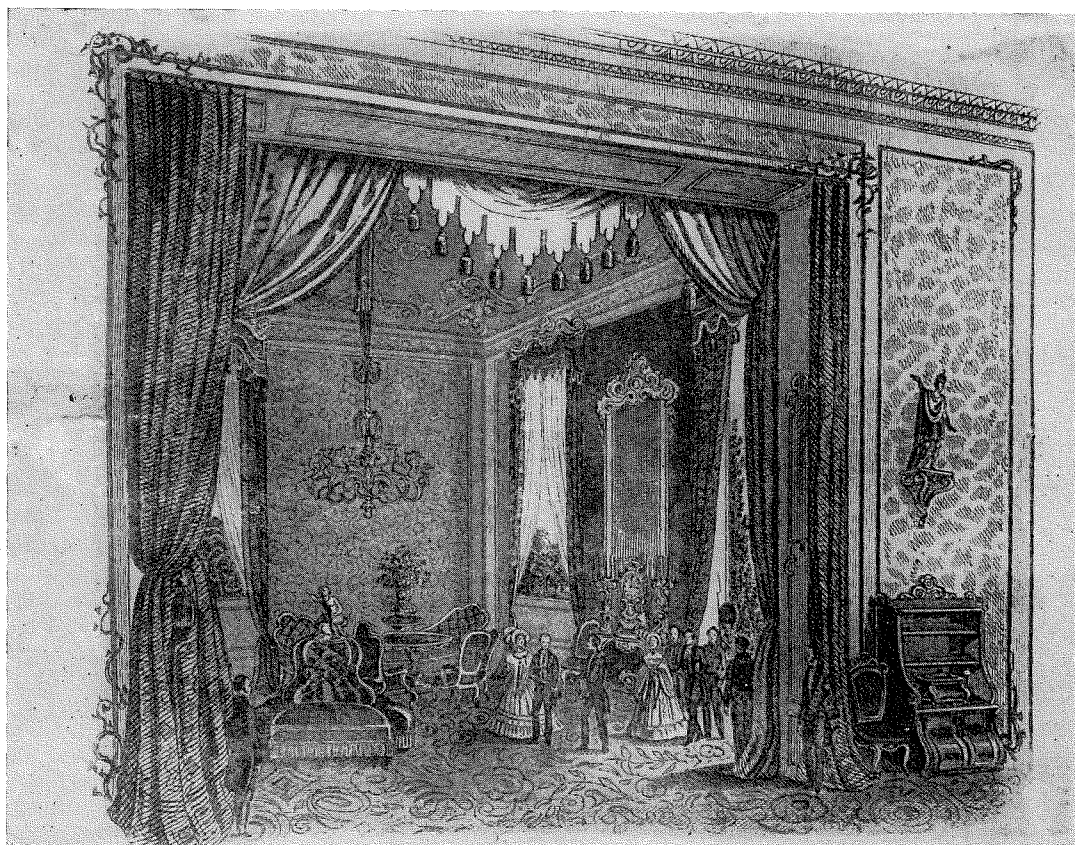


Сл. 2. Део изложбеног простора бечке изложбе 1845. с улазом у »царски салон« (Снимео И. Панчок)
 Abb. 2. Teil des Ausstellungsraums der Wiener Ausstellung von 1845 mit dem Eingang
 in den »kaiserlichen Salon« (Photo I. Pančok)

- | | |
|-----------|---|
| XX p. | — ловачки предмети (пушке и остали ловачки реквизити) |
| XXI p. | — искуцани и пресовани метални предмети |
| XXII p. | — сребрни предмети |
| XXIII p. | — предмети од злата и драгуљи. Међу драгуљарима запажени су радови бечких драгуљара. |
| XXIV p. | — лан — Чешка |
| XXV p. | — памук |
| XXVI p. | — вуна |
| XXVII p. | — свила бечке твртке (Хофман) уз свилу из Ломбардије. С обзиром на галете истичемо да је бечка твртка Хофман велики број добивала из наших жупанија, те је особито била у томе погледу заступана сријемска жупанија дајући годишње преко 50.000 галета. |
| XXVIII p. | — позаментерија, сребрне и златне бортне, главни произвођачи из Беча |
| XXIX p. | — чипка, особито из сјеверне Чешке |
| XXX p. | — коњска струна |
| XXXI p. | — каучук, предмети за купање |
| XXXII p. | — сваковрсне остале тканине |
| XXXIII p. | — бојадисана роба |
| XXXIV p. | — кожа и кожни предмети, међу којима су се истицали кожни предмети из Угарске |

- XXXV р. — пустени шешири
- XXXVI р. — разноврстан накит израђен од људске косе (наруквице, прстење, огрлице итд.)
- XXXVII р. — разни ручни радови
- XXXVIII р. — графика и гпластика, претежно су излагали бечки умјетници
- XXXIX р. — папир. Уз творничаре папира истицали су се и бечки творничари израђивачи изванредних папирних тапета, који су служили као украс тадањих бечких грађанских домова.
- XL р. — тапетарски излошци
- XLI р. — столарија
- XLII р. — дрворезбарски предмети
- XLIII р. — галантерија, умјетно цвијеће, украси од перја и дјечје играчке

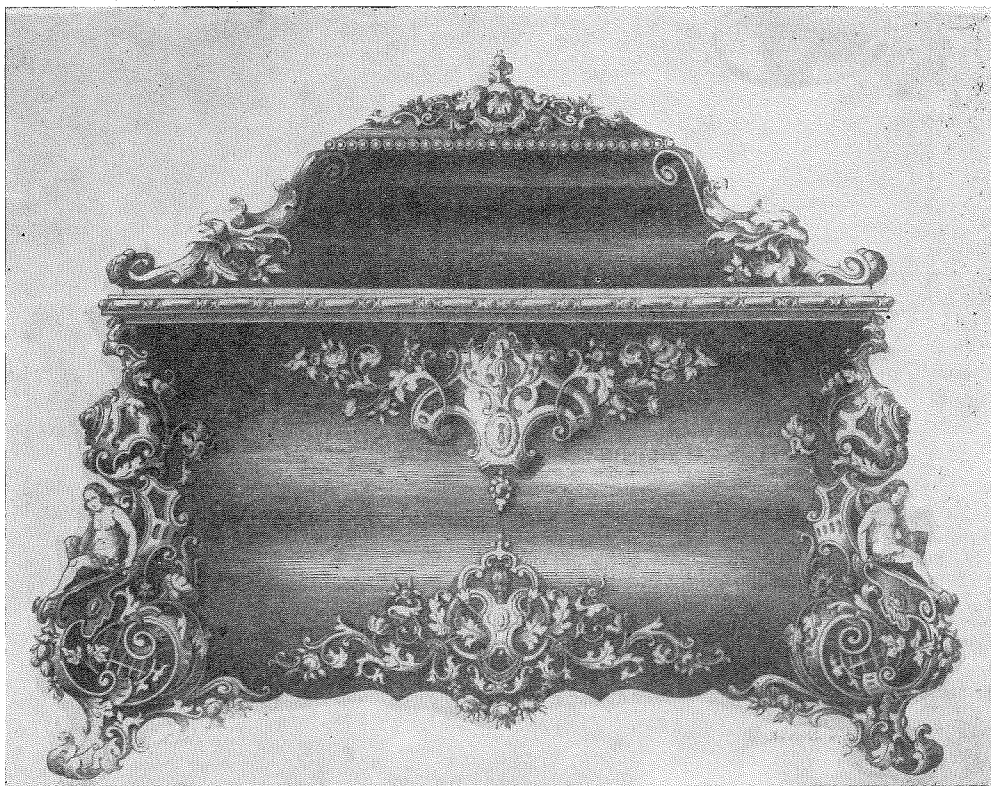
Потпуно је разумљиво што је од првог дана велика маса свијета посјетила изложбу, која је, као што се разабера из ранијег сумарног пописа била стварно ревија аустријске привреде и обртничке дјелатности. Улазећи у изложбени простор (сл. 2) готово сваки посјетилац се најприје зауставио у такозваном »царском салону« (сл. 3), изложбеној просторији у којој су била изложена највиша достигнућа бечког »умјетног обрта«. Изванредни примјерци намјештаја, часовници, зрцала и остали предмети су били израђени за цара и након изложбе отпремљени у царски двор у Бечу. Читави простор, што посвједочује и сувремена сачувана слика, имао је уистину »царски изглед«. Зидови просторије су били пресвучени свиленом тканином, која је била израђена у бечкој творници Хорнбортл и друг (Hornbortel C. G. i Cox). Та бечка творница свиле основана је године 1769, управо у оно вријеме кад је Марија Терезија на све могуће начине потпомагала развој свиларства на територију аустријске монархије. Власник творнице почетком XIX стољећа је био Теодор Хорнбортл (Theodor Hornbortel), који је с успјехом излагао и на берлинској изложби године 1844, добивши за изложену свилу и посебно одликовање.



Сл. 3. Царски салон на изложби у Бечу године 1845 (Снимио И. Панчок)

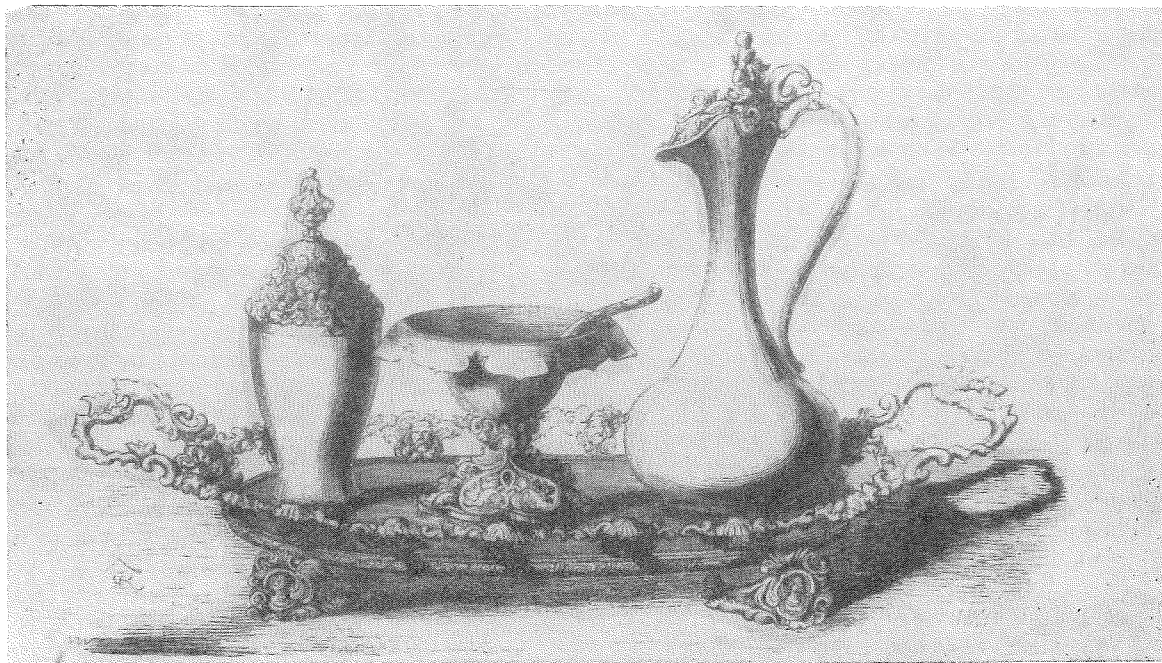
Abb. 3. Der kaiserliche Salon auf der Wiener Ausstellung von 1845 (Photo I. Pančok)

Таваницу просторије украсио је дрвеном резбаријом бечки кипар Кемпел. Десно од улаза било је огромно зрцало, производ творнице зрцала из Ној Хуркентала (Neu Hurkenthal). Позлаћени оквир изрезбаро је бечки кипар Шрефл (Schlöfel) у неорококо стилу, док је позлату извео дворски позлатар Ј. Кедрл (J. Köderl), а позлатио је и огроман лустер који је висио усред просторије. На полици испод зрцала је био часовник и два свијећњака — радови бечког творничара и мајстора у бронци Вилима Бресе-а (Bröse). Готово сав намјештај изложен у »царском салону« израдио је бечки дворски столар Ернст Гисл (Ernst Gissl), један од најбољих бечких столарских мајстора. Позлату тог скупоцјеног намјештаја израђеног у неорококо стилу извео је Јохан Баптист Холцман (Johann Baptist Holzmann), бечки дворски и грађански позлатар. Он је био један међу првима који је године 1831. са свега једним помоћником уз велике материјалне жртве допремио из Енглеске и Француске разне моделе дрвених оквира, које је уз специјалну дозволу почео израђивати у Бечу. Посао му је ишао од руке, па је око 1840. имао радионицу у којој је радило 40 намјештеника. Под »царског салона« прекривао је огроман саг израђен у бечкој творници сагова Филипа Хаса (Philipp Haas). Споменути творничар био је син ткалца, па је настављајући очев занат временом толико напредовао да је из свог некадашњег маленог подuzeћа створио голему творницу у којој је око 1830. радило преко 1000 радника. У творници су осим сагова израђивали и разне пресвлаке за намештај, зидни свилени и остали тапети, органтине, линоне и остали текстил. За своје одличне производе награђен је Хас и на бечкој изложби године 1839. па на берлинској године 1844. и сада на бечкој године 1845. Улазна и излазна врата »царског салона« уз неке друге декорације, била су израђена према нацртима Едуарда ван дер Нила (Eduard van der Nüll), бечког архитекта и професора архитектуре и орнаментике на бечкој умјетничкој академији. Од многих зграда које је изградио у Бечу ван дер Нил један од најпознатијих је била зграда Бечке опере, коју је градњу извео у заједници са Сикардсбургом (Siccardsburg). И остали мањи предмети, који су били у салону резултат су рада и умјетничких настојања бечких обртника и умјетника. Изложена је била и једна слика на стаклу, рад бечког умјетника Карла Гајлинга (Carl Geyling), који се већ ранијих година истакао својим сликаријама на стаклу за поједине цркве и дворца Лаксенбург (Laxenburg) у Аустрији.



Сл. 4. Шећерница, неорококо, сребро. Производ бечке творнице Јакоба Вајса
(Снимио И. Панчок)

Abb. 4. Zuckerdose, Neo-Rokoko, Silber. Erzeugnis der Wiener Fabrik Jakob Weiss
(Photo I. Pančok)



Сл. 5. Стаклена здјела са златним украсом, боцом, шећерницом и посудом за мармеладу. Рад бечког мајстора Зигмунда Ванда у нео-рококо стилу (Снимио И. Панчок)

Abb. 5. Glasschüssel mit Goldverzierung, samt Flasche, Zuckerdose und Marmeladebehälter. Arbeit des Wiener Meisters Sigmund Wanda im Neo-Rokoko Stil (Photo I. Pančok)

Даљни изложбени простор био је испуњен рудним благом, земљаним производима, а на главној великој галерији је био изложен текстил. Особиту пажњу побудили су предмети бечке творнице порцулана. У творници је тих година радило преко 200 радника, израђујући према нацртима бечких умјетника прворазредне и ванредно укусне предмете: шољице, тањире, појединачне сервесе, вазе, свијећњаке и фигурице. На изложби је био и огроман свијећњак израђен од порцулана са 21 свијећом, изведен према нацрту Карла Реснера (Karl Rösner), бечког умјетника и дугогодишњег наставника на Бечкој умјетничкој академији. Творница је имала и свог сталног »дизајнера«; почетком XIX стољећа је ту дужност вршио Антун Котгасер (Kothgasser), који је био познат и као одличан мајстор стаклар. Као такав, излагао је своје чаше украшене ведутама и на изложби године 1845.

»Дизајнери« су осим у бечкој творници порцулана постојали и у понеким бечким текстилним подuzeћима, па су и њихови радови доживјели заслужени успјех на изложби.

Бечка творница порцулана излажући и раније своје производе на првој и другој бечкој изложби проширила је од 1830. све више своје пословање отварајући и изван Беча своје продаваонице и складишта. Уз остала мјеста постојала је и препродаваоница бечкиг порцулана и у Загребу. Продају је обављао загребачки трговац Павао Хац ст. (Hatz st.) нудећи 1840. у јеку »Илиризма« својим муштеријама шољице с »илирским написима« и с »илирским грбом«. Неколико таквих шољица у комбинованом амбирско-бидермајерском стилу посједују данас поједини загребачки музеји.

С обзиром на производњу стакла, највећи број изложака дала је Чешка, која је била и најнапреднија привредна покрајина Аустрије. У првој половини XIX стољећа регистровано је у Чешкој 85 стаклана према свега 13 стаклана у Венецији, том некадањем средишту стакларске производње, која је у првој половини XIX стољећа углавном само вегетирала. Нови цват доживљава венецијанска стакларска производња у другој половини XIX стољећа захваљујући подuzетности дра Салвијатија (Salviatti), који је венецијански стакларски обрт поново дотјерао до угледне висине. Највећи успјех су имали излошци стаклане грофа Хараха (Harrach), и то прекрасни стаклени свијећњаци из рубинског стакла, велики стаклени бокали, кошарице, вазе, флакони и др. У томе разреду изложио је своје производе и Јосип Лобмајр, који су израђени у његовим славонским стакланама у Мирин-Долу и Звечеву. И овога пута као и 1839. побудио је Лобмајр опћу пажњу својим стакленим расвјетним тијелима, великим лустерима, зидним



Сл. 6. Неоготички столац са специјално тапецираним сједиштем. Рад бечког тапетара Х. Бексњиа (Снимио И. Панчок)

Abb. 6. Neogothischer Stuhl mit speziell tapeziertem Sitz. Arbeit des Wiener Tapezierers H. Bökeny (Photo I. Pančok)

свијећњацима и осталом стакленом робом. Истакао се и венецијански стакларски мајстор Петар Бигаља (Pietro Bigaglia) с прекрасно израђеним стакленим мозаик-плочама. Своје производе пласирао је Бигаља с успехом и изван Европе све до Бомбаја и Калкуте.

У скупини металних производа запажени су били занимљиви предмети из коситра. Међу њима се особито истицао овећи црквени криж, крстионица и једна црквена свијетилка, све израђено у неоготском стилу. Те предмете израдио је познати коситраш Фрањо Хиршер (Hirschner), који је имао велику радионицу у Брну. И браварски радови су такођер били на угледној висини. Према статистици било је на територију аустријске монархије 1840. изузевши Угарску 11.155 бравара, од којих је неколико стотина радило у Бечу. Особито је био познат бечки браварски мајстор Фридрих Года (Friedrich Gohde) који је осим изванредно израђених кључаница и великих брава у неорококо стилу израдио и многе жељезне украсне предмете изложене у »царском салону«. Года је био власник једне од највећих браварских радњи у Бечу, у којој је било запослено 40 радника. Осим тога је имао под својим надзором и 30 до 40 мањих бечких браварских радионица.

Бечки златари и сребрнари приказали су се у свакоме погледу на изложби. Повлашћена творница за израду сребрних и брончаних предмета Јакоба Вајса (Weiss) у Бечу изложила је неколико прекрасних предмета, подносе, кошаре за крух, јадаћи прибор и др. Сви излошки су били израђени у већ толико пута споменутом неорококо стилу. Вајс је творницу основао године 1822. а убрзо је увео и стројеве, па је на тај начин повећао и појевтинио производњу. Године 1827. добио је од самога владара посебну повластицу за израду емајлираних предмета, а 1832. је отворио и засебну овећу радионицу за израду сребрних предмета. На изложби је била изложена и изванредно израђена шећерница од сребра (сл. 4) изведена у неорококо стилу, украшена фигуралним и геометријским украсима.

Не мање значајни су били и радови бечког мајстора у бронци Зигмунда Ванда (Sigmund Wand), који је изложио велике брончане вазе за цвијеће, разне касете, брончане мање и веће врчеве, већа и мања зрцала с брончаним оквирима, сталке за цвијеће, кућишта за сатове, већа и мања столна звонца и један велики часовник у неоготском стилу. Пажњу је побудила и изложена стаклена здјела са златним и брончаним украсима, боцом, шећерницом и посудом за мармеладу (сл. 5), које је предмете купио на изложби аустријски надвојвода Карло у знак особитог признања.

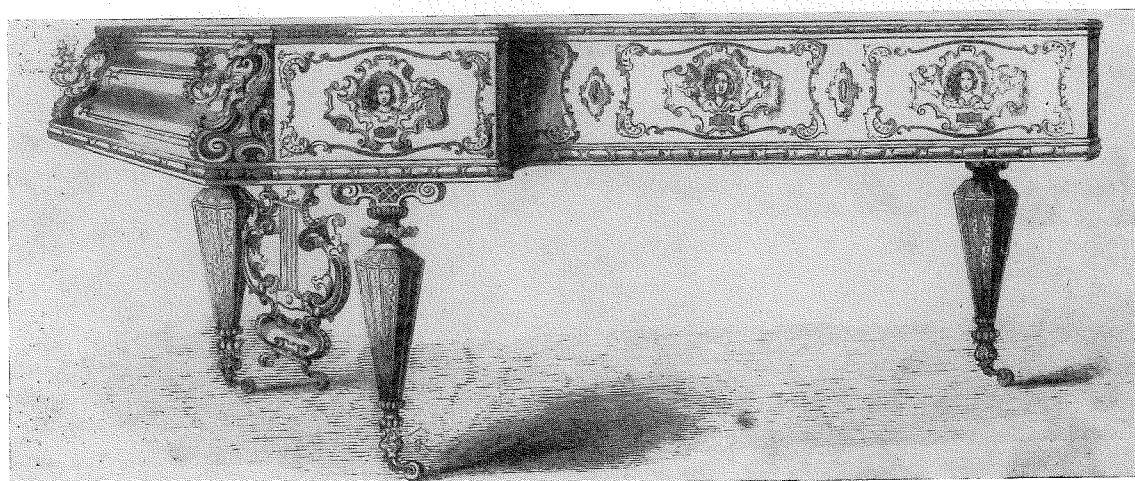
Скупина текстилних производа била је особито богато заступљена, ланене и памучне тканине уз вуну и свилу одавале су ступањ развијености те толико потребне производње. Најбољу свилу изложила је и на овој изложби већ раније споменута бечка твртка И. Л. Хофман. Фрањо Иваношић, свилар из Осијека, изложио је нефилирану свилу, као и вараждински трговац Никола Томази.

Запажени су радови и бечких тапетара, међу којима је прво мјесто заузимао Х. Бекењи (Bökeny) изложивши неколико тапацираних предмета, међу којима је најистакнутији био велики црквени столац (сл. 6) са специјалним израђеним тапацираним сједиштем. Столац је према својој намјени као црквени намјештај израђен у неоготском стилу.

Обртнички производи аустријских кожара наишли су такођер на лијеп пријем. Било је излагача из свих крајева аустријске монархије; излагао је и наш кожар Петар Шлајфелдер (Schleifelder) из Сријемске Митровице. Изложио је разну кожу за потплате, ремене и чизме. Кожне рукавице Петра Булоња (Boulogne) из Прага су биле на гласу по читавом територију аустријске монархије, као и изван њених граница. Петров ујак Стјепан основао је године 1784. у Прагу омању радњу за израду рукавица на »француски начин« имајући у њој готово саме француске раднике. Посао је добро напредовао, па је у њему под руководством Петровим радило 1830. године 145 радника. Рукавице изложене на изложби посвједочивале су реномираност твртке и њен власник је заслужено био награђен сребрном медаљом за готово све изложене примјерке.

Велико одјељење су имали столари, дајући простор и градитељима клавира. Према статистичким подацима било је 1840. у Бечу преко 1000 столара, што нам уједно служи као доказ напретка културе становања тога времена. Готово сав изложен намјештај био је израђен у неорококо стилу, тек гдје-гдје се готово срамежљиво појављивао покоји комад изведен у необароку или у неоренесанси. Ти стилови превладати ће уз неоампире тек у другој половини XIX стољећа као одјек друштвено-политичких промјена, које ће се десити на територију Француске (владавина Наполеона III) и на територију Њемачке, чије ће се политичко уједињавање иживљавати у неоренесанси као симболу новог »светог римског њемачког царства« које је тежило за границама некадање државе Карла Великог.

Излагачи творнице клавира Сајферт (Seuffert) и Сајдлер (Seidler) привукли су пажњу публике прекрасним клавиром (сл. 7) израђеним као и већина намјештаја у неорококо стилу. Творницу Сајферт-Сајдлер основао је Фрањо Мартин Сајферт. Његов син Едуард преузео је након очеве смрти подuzeће водећи уз помоћ свог пословође Фридриха Ербара (Friedrich Ehrbar) посао. Како је Едуард стално побољевао, то је посао све више прелазео на Ербара. Године 1855



Сл. 7. Гласовир неорококо. Производ бечке твртке Сајферт синови и Сајдлер (Снимио И. Панчок)
Abb. 7. Neo-Rokoko Klavier. Erzeugnis der Wiener Fabrik Seuffert Söhne und Seidler (Photo I. Pančok)

умире Едуард, његова удова се преудаје за Фридрика Ербара, па је под његовим руководством творница добро напредовала у другој половини столећа, и њени су производи били познати и изван граница аустро-угарске монархије. Осим предмета дневне употребе, украсних и осталих, изложени су били и стројеви (сл. 8) производ аустријских творница. Ти први резултати аустријске »индустријске револуције« били су само увод у њен каснији развој, који је услиједио у далеко већој мјери у другој половини столећа.

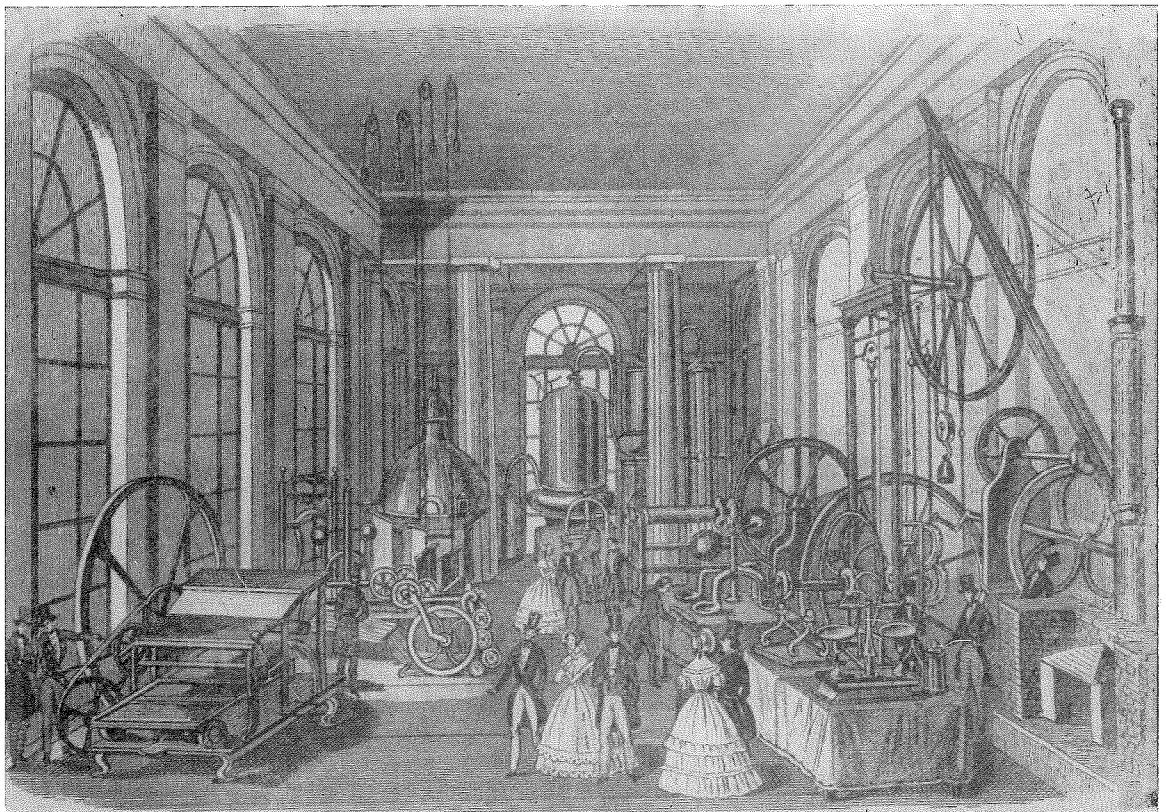
Трећа бечка изложба била је свечано затворена према раније одређеном термину 15. VII 1845. Посљедњих дана је одбор за награде подијелио златне, сребрне и брончане медаље оним обртницима и творничарима чији се производ одликовао квалитетом и обликом израде. Преостали излагачи су били похваљени, а понеки награђени спомен-дипломом.

Завршавајући опис тих неколико значајних експоната изложених на трећој бечкој изложби утврђујемо да су готово сви излошци »умјетно-обртне производње« били израђени у неорококо стилу, а поједини предмети у стилу неоготском.

Неорококо стил био је примијењен на свјетовним предметима дневне употребе, понајвише на намештају и на неким ситним предметима. Тај стил био је вјеран одраз тадањих друштвених прилика у Аустрији уочи револуције године 1848. Пропадајућа класа аустријских феудалаца грчевито је држала у својим рукама свој уздрмани политички положај, изражавајући га у својим још раскошним домовима оним неостилом, који се у оригиналу појавио у Француској у предвечерје француске револуције, а који је уједно и симболички означио свршетак једне епохе, што је био случај и код неорококоа пред револуцију године 1848.

Неоготика се јавља понајвише на црквеним предметима — крстионицама, крижевима, кадионицама и намештају намијењеном цркви, и била је донекле одраз опћег стања и прилика које су управо тада владале у католичкој цркви. Врховни црквени поглавар Грегорије XVI био је заступник строге црквене пурификације, крајњи конзервативац и реакционар, који се за читавог свог понтификата од године 1831. до 1846. стално борио против сваког развоја и напретка.

Грађански стил »бидермајер« мада је тада превладавао у грађанском ентеријеру, на изложби готово уопће није био видљив. Грађанска класа, која је тај стил прихватила, била је у Аустрији још политички бесправна и без већег и јачег утјецаја у јавном животу.



Сл. 8. Изложбени простор за стројеви (Снимио И. Панчок)
Abb. 8. Ausstellungsraum für Maschinen (Photo I. Pančok)

Владајућа класа аустријског племства, мада у пропадању, дала је печат трећој бечкој изложби, дајући предност неорококо стилу као симболу својих даљњих тражења и хтијења. Међутим, казаљка на историјском сату није се ни овога пута дала зауставити, па је феудалном поретку и на територију аустријске монархије куцнуо посљедњи час, мада су представници службено укинутог поретка управо у Аустрији и у каснијој Аустро-Угарској и даље имали још велику моћ и уплив.

EINIGE BEDEUTSAME EXPONATE DER WIENER GEWERBE-AUSSTELLUNG IM JAHRE 1845

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Ende des XVIII Jh. im europäischen Westen begonnene Aufschwung der Industrie hat allmählich auch das Gebiet der österreichischen Monarchie erfasst. Das damals schon hochentwickelte österreichische Gewerbe, mit den Wiener »Kunstgewerbe-Erzeugnissen« an der Spitze, musste der industriellen Produktion weichen. Eine Einsicht in die Ergebnisse der Gewandtheit dieser Handwerker, sowie der österreichischen Industrie, in der ersten Hälfte des XIX Jahrhunderts (und auch später), bieten uns die Wiener Gewerbeausstellungen von 1835, 1839 und 1845. Einen besonderen Erfolg hatte die dritte Wiener Ausstellung zu verzeichnen, auf welcher Handwerker und Fabrikanten aus dem gesamten Bereich der österreichischen Monarchie ihre Erzeugnisse zur Schau stellten, wobei auch Einzelne aus den jugoslawischen Gebieten vor die Wiener Öffentlichkeit traten. Der vorwiegende Teil der ausgestellten Gegenstände für den täglichen Gebrauch, Möbel und dergl. waren im Neu-Rokoko-Stil gehalten, der auf der Ausstellung vorherrschte und als Widerschein der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse in Österreich am Vorabend der Revolution von 1848 zu verstehen ist. Der ins Wanken gekommene österreichische Adel gab seiner bereits entschwindenden politischen Macht Ausdruck durch eine Replik des Rokoko-Stils, desselben Stils dem auch der französische Adel am Vorabend der grossen französischen Revolution von 1789 frönte. Die für den kirchlichen Bedarf bestimmten Gegenstände waren im neo-gothischen Stil gefertigt, — also ebenfalls Ausdruck der Zustände die damals, unter dem Pontifikat des reaktionären und konservativen Papstes Gregorius XVI, in der Kirche herrschten. Die dritte Wiener Ausstellung war eigentlich die Abschlussphase einer Epoche und Einleitung in die neuen gesellschaftlich-politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die auf dem Gebiet der österreichischen Monarchie nach der Revolution von 1848 entstanden.

ПОПИС УПОТРЕБЉЕНИХ ИЗВОРА И ЛИТЕРАТУРЕ

И з в о р и

- Saphir, M. G. Central-Industrial-Ausstellung in Wien. Allgemeine Theaterzeitung, Wien 1835, бр. 191, стр. 761, бр. 196, стр. 781—782, бр. 198, стр. 789—790, бр. 208, стр. 829—830, бр. 209, стр. 833—834, бр. 211, стр. 841—842, бр. 212, стр. 845—846.
- Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsprodukten — Ausstellung in Jahre 1835, Wien, s. a.
- Verzeichniss der im Monathe May 1839. in Wien öffentlich ausgestellten Gewerbs — Erzeugnisse der Oesterreichischen Monarchie und Nahmen der Aussteller . . . , Wien, s. a.
- Kmetijske in rokodelske novice, Ljubljana, годишта 1844. и 1845.
- Leipziger illustrierte Zeitung, Leipzig, годишта 1843, 1844. и 1845.
- Agramer politische Zeitung, Zagreb, годиште 1845.
- Der Pilger, Karlovac, годиште 1845.
- Verzeichniss der im Jahre 1845. in Wien öffentlich ausgestellten Gewerbs — Erzeugnisse der österreichischen Monarchie nebst den Nahmen der Aussteller . . . , Wien, 1845.
- Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe — Ausstellung in Wien 1845, Wien 1846, T. 1—3.
- Illustrierte Theaterzeitung, Wien, годишта 1844. и 1845.

Л и т е р а т у р а

- Bermann Moriz, Oesterreich-Ungarn im neunzehnten Jahrhundert. Mit besonderer Berücksichtigung aller wichtigen Vorfälle in der Geschichte, Wissenschaft, Kunst, Industrie und dem Volksleben. Geschildert Mit 200 Illustrationen, Wien 1884.
- Despot Miroslava, Staklana Zvečevo, njen postanak i razvoj — Зборник Музеја примењене уметности, Београд 1956, бр. 2, стр. 99—110.
- Деспот Мирослава, Умјетно-обртна производња Хрватске на изложби у Трсту 1882. године — Зборник Музеја примењене уметности, Београд 1961, бр. 5, стр. 145—156.
- Despot Miroslava, Joseph Lobemeyer and his glassworks in Slavonia — Journal of Glass Studies, Corning, N. Y., 1962, Vol. IV., стр. 103—107.
- Exner V. F., Der Aussteller und die Ausstellungen, Weimar 1873.
- Gleichen-Russwurm Alexander, Das Kulturbild des neunzehnten Jahrhunderts, Wien-Hamburg-Zürich — Die geistige Entwicklung des modernen Europa, Bd. 23, Die gesellschaftliche Struktur, bd. 24.
- Kraemer Hans, Das XIX Jahrhundert in Wort und Bild — Politische und Kultur-Geschichte, Berlin-Leipzig Stuttgart-Wien, s. a. Bd. 2, за раздобље од 1840—1871.
- Krešić Milan, Svjetska izložba, Paris 1900, Zagreb 1901, св. 1.
- Kulischer Josef, Opća ekonomska povijest srednjega i novoga vijeka, Zagreb 1957, druga knjiga, novi vijek.
- Vranyczany-Dobrinović Josip, Opis svjetskih izložbah na temelju pariške izložbe od god. 1855, Karlovac 1862, v. Narodna knjižnica br. 3.

ИЗЛОЖБА ПРЕДМЕТА ТУРСКЕ УМЕТНОСТИ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ

Од 5. маја до 27. децембра 1962. године у музејским просторијама на првом спрату била је отворена изложба изабраних предмета турске уметности.

Ово је једна од изложби појединих група предмета, које не долазе у оквир сталне поставке и које Музеј повремено чини да буду приступачне јавности. Изложба предмета турске уметности обухватала је преко 60 одабраних експоната намештаја, метала, текстила керамике и књига — разнородних по времену, стилу и намени. Иако изложени материјал не представља неку одређену целину, ипак је могао пружити јасну слику о главним карактеристикама турске уметности XVI до XIX века.

Изложбу је поставио стручни колектив Музеја у сарадњи са помоћним и техничким особљем.

З. Јанц



Сл. 1. Поглед на изложбу предмета турске уметности из збирке Музеја примењене уметности
(Снимио Југо-фото, Београд)

Fig. 1. Vue de l'exposition d'objets d'art turc provenant de la collection du Musée des Arts Décoratifs de Beograd
(Agence Jugo-foto, Beograd)

ПРЕГЛЕД ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА ОДРЖАНИХ У 1962. ГОДИНИ

Музеј примењене уметности у Београду од 1962. године, своју изложбену галерију уступа за излагања само примењеним уметницима као и другим културним установама.

У току 1962. године биле су следеће изложбе:

1. ИЗЛОЖБА »ДЕЛО ХРИСТОФОРА ЖЕФАРОВИЋА«
 - организатор Музеј примењене уметности и Галерија Матице српске из Новог Сада;
 - изложено 74 копија фресака, гравира, фотографија фрагмената;
 - одржана од 13. јануара до 30. јануара 1962. године.
2. ОТО ЛОГО, вајар, Београд
 - самостална изложба;
 - изложено: 14 скулптура и 14 графика;
 - одржана од 1. фебруара до 15. фебруара 1962. године.
3. ПЕТАР ЖЕГАРАЦ, члан УЛУПУС-а, Нови Сад
 - самостална изложба под називом МЕТАЛ У САВРЕМЕНОМ ДОМУ;
 - изложено: 85 експоната;
 - одржана од 17. фебруара до 3. марта 1962. године.
4. ИЗЛОЖБА ПЛЕТАРСТВА
 - организатор Музеј примењене уметности и предузеће »Југодрво« из Београда;
 - изложено: 228 експоната;
 - одржана од 13. марта до 26. марта 1962. године.
5. ДУШКО СТОЈАНОВСКИ, сликар, Скопље
 - самостална изложба;
 - изложено: 18 таписерија;
 - одржана од 10. априла до 20. априла 1962. године.
6. НЕБОЛША ДЕЉА, Београд
 - самостална изложба;
 - изложено: 29 експоната од керамике;
 - одржана од 22. априла до 7. маја 1962. године.
7. СЛАВКА ПЕТРОВИЋ-СРЕДОВИЋ, сликар, Београд
 - самостална изложба;
 - изложено: 60 медаља од бронзе и 16 плакета;
 - одржана од 10. маја до 20. маја 1962. године.
8. ХЕДА САМБОЛ-РУШЕЦ, сликар, Вараждин
 - самостална изложба под називом ИЗЛОЖБА ТЕКСТИЛНИХ УНИКАТА;
 - изложено: 20 идејних решења за штампање текстила; 54 сликаних униката на природној свили и попелину;
 - одржана од 2. јуна до 15. јуна 1962. године.
9. НАЂА ВОЛЧКО, Београд
 - самостална изложба;
 - изложено: 6 таписерија и 6 ћилимова;
 - одржана од 17. јуна до 1. јула 1962. године.
10. НЕБОЛША БАРБИРИ, Београд
 - самостална изложба под називом ИЗЛОЖБА ВИТРАЖА;
 - изложено: 6 витража и 4 мозаика од стакла;
 - одржана од 5. августа до 12. августа 1962. године.
11. БОШКО ПЕТРОВИЋ, сликар, Нови Сад
 - самостална изложба;
 - изложено: 21 таписерија;
 - одржана од 20. септембра до 1. октобра 1962. године.
12. ОЛГА ВУЈАНОВИЋ, Нови Сад
 - самостална изложба;
 - изложено; 76 експоната од керамике;
 - одржана од 15. октобра до 26. октобра 1962. године.

13. ИНЛЕС ПЕРАХИМ, сликар, Румунија
 — самостална изложба у организацији Комисије за културне везе са иностранством;
 — изложено: 95 графика, уља и цртежа;
 — одржана од 2. новембра до 22. новембра 1962. године.
14. YVONNE MASCARENHAS, Индија
 — самостална изложба;
 — изложено: 22 експоната од керамике и метала.
 — одржана од 14. децембра до 23. децембра 1962. године.

Војислава Розић

ПРОСВЕТНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА У 1962-63. ГОДИНИ

Просветна делатност Музеја примењене уметности у 1962-63. као и ранијих година претежно је била оријентисана на рад са школском омладином. Он се развијао у кружоцима на којима су примењиване разне форме рада.

Априла 1962. године у Музеју је формиран историјско-стилски кружок који је имао за програм рада приказивање развоја стилова у Европи. Овај кружок посећивали су ученици VII и VIII разреда Класичне гимназије, а теме предавања биле су:

Романски стил у југословенским земљама и Европи,
 Готски стил у југословенским земљама и Европи,
 Српска средњовековна уметност,
 Византијска уметност и њени утицаји на европске земље,
 Ренесанса, I и II део.

На тражење VIII београдске гимназије септембра 1962. године основан је још један кружок, а посећивали су га ученици I и II разреда. На овом кружоку одржана су предавања:

Материјална култура у делима старих српских биографа,
 Култура становања у средњем веку код Срба,
 Развој керамике у српским земљама,
 Српске средњовековне преписивачке радионице,
 Уметничка обрада дрвета у српским земљама,
 Уметнички вез код Срба,
 Развој стакла кроз векове,
 Намештај у Србији у XVIII и XIX веку,
 Старе српске штампарије и графика у XVIII и XIX веку,
 Начин одевања у средњовековној Србији,
 Обрада метала у српским земљама у XVIII и XIX веку,
 Развој фајанса и порцулана у XVIII и XIX веку.

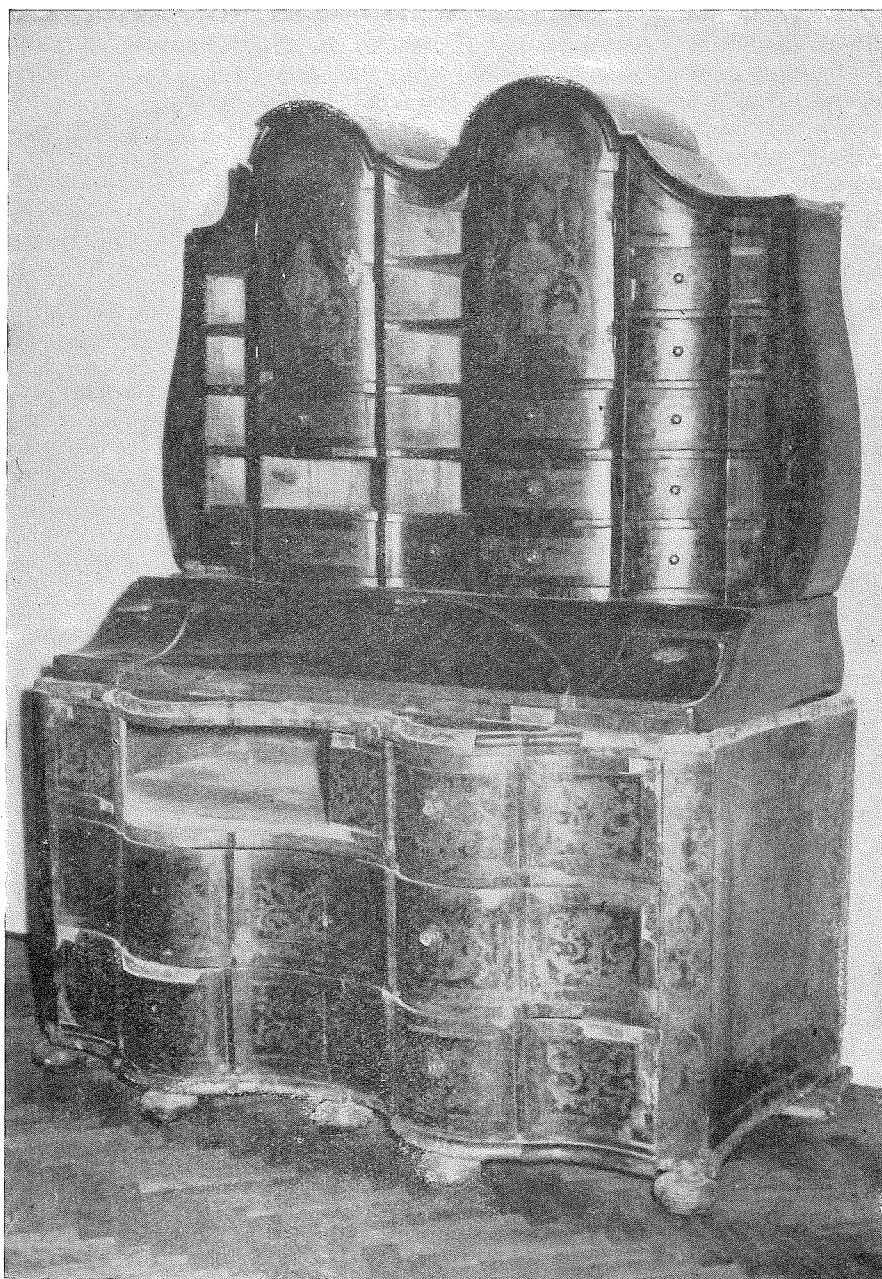
Предавања у кружоцима била су праћена дијапозитивима, репродукцијама и демонстрацијом оригиналних предмета или су одржавана на музејској изложби. Предавачи су били кустоси Музеја према својим специјалностима.

По завршетку рада кружока ученици су као награду добили бесплатне музејске улазнице, док су ученици који су најредовније похађали кружок и показали особитије интересовање за предавања добили и по једну музејску публикацију.

Керамички кружок као стална форма рада с ученицима београдских школа одржава се редовно сваке године. Предавања на кружоку била су према припремљеном програму. На њему су се ученици у практичном раду упознали с основним карактеристикама материјала, моделовањем предмета, процесом печења и глеђосања. Пре преласка на практичан рад, који је водио уметник керамичар, кустос Музеја је уводним предавањем упознао ученике с историјским развојем уметничке керамике. У овој години кружок су похађали ученици Учитељске школе у Београду.

Да би се просветна делатност сем школе проширила и на индустријска предузећа, Музеј је ове године припремио покретну изложбу »Производња и уметничка обрада стакла кроз векове«.

Р. Гајић



Сл. 1. Табернакл (XVIII век) пре реставрације и конзервације (Снимио К. Денић)
Fig. 1. Commode-secrétaire (XVIIIe s.) avant sa restauration et conservation (Photo K. Denić)

РЕСТАУРАЦИЈА И КОНЗЕРВАЦИЈА ТАБЕРНАКЛА ИЗ XVIII ВЕКА У РАДИОНИЦИ МУЗЕЈА

Недуго по свом оснивању (1950) Музеј примењене уметности у Београду преузео је из фонда предмета који су после рата затечени без власника у Београду, а депоновани у Академији примењених уметности, један леп, али веома оштећен »табернакл« — комбинован ормар састављен од комодe, средњег дела за писање и горњег елемента с два ормарића и фиокама (сл. 1). У главној инвентарској књизи Музеја заведен је под бројем 56. Висина табернакла је 210, дужина 164 а ширина 78 сантиметара. По типу овај примерак намештаја одговара немачком »Schreib-



Сл. 2. Табернакл после реставрације и конзервације (Фотолабораторија Галерије фресака, Београд)
Fig. 2. Commode-secrétaire après sa restauration et conservation (Photolab. Galerie des fresques, Beograd)

schrانku«, а стилски средњоевропском рококоу. Иако су његова три елемента функционално обликована, табернакл у целини делује гломазно и нетектонички. Његова је посебна вредност, међутим, у финој и динамичној с много маште конципираној интарзији, која је допуњена урезаним цртежом, испуњеним црном пастом. Интарзијом су украшени предњи део табернакла и обе стране. Табернакл је илустрован портретима неке племићке породице, замковима, пасторалним сценама, животињама, птицама и стилизованом вегетацијом.

Оштећења табернакла била су такве природе, да је његова оправка значила замашан подухват. Иако су недостајале фиоке и многи делови облоге-фурнира и профилисаних корнижа, као и већи број окова, на срећу остали су сачувани елементи-пандани, по којима је било могуће да се предузме рестаурација изгубљених. Ни један рестаураторско-конзерваторски захват на табернаклу није према томе био произвољан јер је изведен на основу познатих чињеница.

На сложеном процесу рестаурације и конзервације табернакла рађено је с мањим прекидима готово четири године (1959—1963). Током радова вршене су повремене консултације између столара-конзерватора и односног кустоса како би цео ток послова текао према принципима који су данас усвојени приликом оваквих захвата. О току рестаурације и конзервације вођена је и детаљна писмена документација.

Најпре је узет у рад доњи део табернакла, комода. Тада је у конзерваторско-столарској радионици Музеја радио мајстор столар-конзерватор Антон Сендек. Од три фиоке комодe горња је била највише оштећена, јер јој је било сломљено лево трбушасто испупчење. Комоди су недостајале две задње ноге, на многим местима била је испуцала или је сасвим отпала облога-фурнир, делови профилисаног корнижа на горњем рубу били су местимично одломљени, стране су биле испуцале, а плоча позади до те мере црвоточна и испуцала, да је замењена новом. Рестаурација делова комоде који су недостајали, лепљење оштећених и чишћење и конзервација у целини овог дела табернакла били су завршени 1961. године.

По одласку у пензију столара конзерватора А. Сендека, рад на оправци средњег и горњег дела табернакла преузео је у септембру 1962. године столар-конзерватор Иван Лазић.

На средњем делу табернакла, на секретеру, недостајало је девет фиока. Урађене су нове према сачуванима. Стране секретера биле су испуцале и разглављене, па је извршено њихово лепљење и учвршћивање. Слична оштећења била су и на горњем делу табернакла. Попуцали и разглављени делови су лепљени и учвршћивани, на врху је местимично недостајао профилисани корниж, који је допуњен новим деловима. Било је изгубљено десет већих фиока горњег дела, а у оба ормарића још шест мањих. Урађено је свих шеснаест фиока с украсом интарзије. Гравирање у интарзији израдио је конзерватор Михаило Пауновић из Народног музеја у Београду. Ово је урађено по сачуваним оригиналним фиокама истих димензија.

Облога-фурнир табернакла била је у целини на много места оштећена и испуцала, а недостајали су неки делови. Испуцала места су лепљена, а изгубљени делови су замењени новим.

Посебан проблем при рестаурацији табернакла представљали су окови. Оригинални су рађени од позлаћеног лима пресованог у калулу. Приликом рестаурације оних који су недостајали примењен је други поступак због тешкоћа које су настале око израде калула за отискивање у лиму. Према сачуваним оригиналним оковима израђени су калули за ливење у бронзи. Нови окови израђени техником ливења у бронзи разликују се од оригинала по томе што су нешто масивнији.

Површине табернакла биле су пуне наслага нечистоће. Било је потребно да се цео предмет оструже до чистог дрвета и поново политира.

Рад на рестаурацији и конзервацији табернакла који је досад представљао најсложенији задатак столарско-конзерваторске радионице Музеја успешно је у целини завршен у мају 1963. године (сл. 2).

Верена Хан
Иван Лазић, столар-конзерватор

РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

Библиотека Музеја примењене уметности одржава преко размене публикација сталан контакт са 226 установа и појединаца (121 у земљи и 105 у иностранству). Овим бројем обухваћена је и размена остварена током 1962. године

у з е м љ и:

СР СРБИЈА

Академија за примењене уметности, Београд
Галерија Културног центра Београда, Београд
Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд
Народни музеј, Зрењанин
Народни музеј, Крагујевац

СР БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Музеј града Сарајева, Сарајево

у и н о с т р а н с т в у:

ЕНГЛЕСКА

The Circle of Glass Collectors, London

ИТАЛИЈА

Centro Internazionale delle Arti e del Costume, (Venezia), Uffici di Milano, Milano
P. Accademia dei Virtuosi al Pantheon, Roma

НЕМАЧКА

Schnütgen-Museum, Köln

РУМУНИЈА

Biblioteca Centrală de Stat a R.P.R., București

СЈЕДИЊЕНЕ АМЕРИЧКЕ ДРЖАВЕ

The Corning Museum of Glass, Corning Glass Center, Corning, N.Y.

СССР

Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, Москва

ШВАЈЦАРСКА

Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, Lausanne

М. Јеврић

РЕЦЕНЗИЈЕ И БИБЛИОГРАФИЈА

LITURGHIERUL LUI MACARIE 1508. Cu un studiu de P.P. Panaitescu și un indice de Angela și Alexandru Dușu. — București, ed. Academiei RPR, 1961; pag. LXXV + 274; 8°

Поводом 450-годишњице прве штампане књиге Румунска академија наука издала је фототипски свој примерак Служабника јеромонаха Макарија који је по налогу војводе Раду Великог почео да се штампа 1508 г., а угледао свет тек крајем исте године под владавином његовог наследника војводе Михнеа.

Фототипском тексту овог издања претходи уводна студија коју је дао познати славист П. Панаитеску. Први део увода представља исцрпну библиографску студију о овој првој румунској штампаној књизи, док други део доноси кратак али документован материјал о почецима штампарства у Влашкој.

У библиографском делу увода писац прво помиње све досад постојеће Макаријеве примерке Служабника у Румунији а затим систематски описује примерак Библиотеке Румунске академије. У почетку писац даје преглед садржаја Служабника. У вези с тим он истиче да Макаријев штампани примерак, поред уобичајених служби и молитава, садржи и беседу Василија Великог, реткост која се иначе само још може наћи у једном рукописном примерку Служабника у Библиотеци Румунске академије. У епилогу, који треба да представља увод у Служабник, примећује писац, штампар титулише војводу као владара »угровлашког и подунавског«, што у званичним актима оног времена није био случај. У тексту писац запажа што досад нико није запазио, јер нико није ни пажљиво прочитао целу књигу, да се у служби ђакона помињу, сем уобичајених светаца, и српски сведи Сава и Симеун. Према писцу, то је важан моменат који доказује да је Макарије дошао у Влашку из једне српске средине и да су тада постојале тесне везе између српских и влашких деспота и црква.

У вези с датирањем рукописа, писац констатује да је Макарије у епилогу рачунао по стилу од 1. јануара иако се у то време узимао у званичним актима, према византијском, стил од 1. септембра. Ово је у супротности, међутим, са самим текстом, јер у Служабнику Макаријев црквени календар почиње управо од 1. септембра. Значи да Макарије није водио рачуна о обичају земље већ је у овај текст унео датирање које је већ употребљавао у својим ранијим штампаним књигама. Али, поред овога, Макарије се у свом Служабнику користи и датирањем према индиктиону и кругу сунца и месеца. Они су погрешно рачунати и у овој и другим његовим двома штампаним књигама. Писац у своме излагању, даље, запажа да је техника штампања доста немарна, да текст има доста грешака. Изгледа да је то био разлог да се један део књиге прештампа. Само тако може да се разуме зашто постоје две варијанте другог кватерниона, док остали кватерниони свих других примерака Служабника имају исти садржај текста.

Књига, на изглед лепо штампана и опремљена, у ствари, констатује писац, има много штампарских грешака. Већ у току штампања она је претрпела извесне накнадне коректуре у тексту, пошто се у садржају, који је штампан пре текста, уочавају грешке, које нису исправљене.

Заставе и иницијали овог Служабника, даље излаже писац, врло су слични с онима из осталих Макаријевих штампаних књига. Ту се види утицај молдавске школе минијатура јер имају велике сличности с минијатурама словенских молдавских рукописа из епохе Стефана Великог иако је у то време у Влашкој доминирао византијски манир у стилизацији орнаментике.

Хартија, судећи по воденим знацима, италијанског је а нешто и немачког порекла, набављана највероватније у Трансилванији, чији су градови имали живе трговинске везе с Венецијом и Саксонијом. Повез Служабника, према речима писца, свакако потиче из једне манастирске књиговезнице тог доба, јер се зна да су из Макаријеве штампарије књиге излазиле неповезане, док рукописи истога времена писани у манастирима имају сличан повез.

Језик Макаријева Служабника је средњобугарске редакције, којим се служило у званичним црквеним актима и рукописима Влашке у то време за разлику од језика Макаријевих на Цетињу штампаних књига, које су српске редакције.

У другом делу увода, после овог описа, писац се највише задржава на излагањима о првој штампарији у Румунији коју је Макарије после пада Зете под Турке, пренео у Влашку. Доказује се да је јеромонах Макарије штампар из Трговишта иста личност са јеромонахом Макаријем, штампаром са Цетиња. Тиме писац студије устаје против оних аутора који су настојали и још настоје да докажу да је прва румунска штампана књига производ млетачке а не влашке штампарије у Трговишту. Макарије, који је на позив влашког војводе Рада Великог преко митрополита Бранковића дошао у Влашку, наставио је у Трговишту с радом на прештампавању црквених књига. Он је дао Влашкој прве и једине штампане књиге на словенском језику

које су биле у употреби у служби цркве више од стотину година. Стога оне нису само библиографска вредност. Оне су одиграле и велику улогу у културној историји Румуније. Истовремено оне представљају доказ културног румунско-словенског јединства у свету православља средњег века.

На крају ове уводне студије дата је и библиографија Макаријевих дела и студија и чланака о Макарију, коју су брижљиво дала два библиотекара Библиотеке Румунске академије наука.

Вукосава Н. Карановић

ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА

Од 1962. године у фонду периодичних публикација библиотеке Музеја налазе се поред раније евидентираних и ниже наведени наслови.

І До ма ђ а п е р и о д и к а

1. ARGO. Informativno glasilo za arheologijo, zgodovino umetnosti in muzeologijo. [Glavni in odgovorni urednik:] dr. Jože Kastelic. [Uredniški odbor — arheologija:] Stane Gabrovec, Efrem Pegan, Jaro Šasel, Vinko Šribar; [zgodovina umetnosti:] Vesna Bučić; [muzeologija:] Hanka Štular; [tajnik redakcije:] Efrem Pegan. — Ljubljana, Narodni muzej, 1962— ; 8° (Letno izidejo štiri številke.)
2. BIBLIOGRAFIJA JUGOSLAVIJE. Knjige, brošure i muzikalije. [Odgovorni i glavni urednik:] prof. dr. Borislav Blagojević (1950—1951); prof. dr. Borislav Blagojević i Milutin A. Ivanušić (1952—1960); Milutin A. Ivanušić (1961); Slobodan Komadinić [glavni urednik] i Milutin A. Ivanušić [odgovorni urednik] (1962). — Beograd, Jugoslovenski bibliografski institut, 1950— ; 8° (Od 1950—1953. izlazila svakog meseca; od 1954. petnaestodnevno.)
3. BILTEN HISTORIJSKOG ARHIVA KOMUNE HVARSKЕ. [Urednik:] dr. Niko Duboković-Nadalini. — Hvar, Historijski arhiv, 1960— ; 8° (Izlazi povremeno.)
4. ГЛАСНИК НА ЕТНОЛОШКИОТ МУЗЕЈ. [Редакциски одбор:] Вера Кличкова, Радмила Поленаковиќ, Аница Петрушева, Зорка Делиниколова, Велимир Николов. [Одговорен уредник:] Вера Кличкова. — Скопје, Етнолошки музеј, 1960— ; 8° (Излази једанпут годишње.)
5. ГОДИШЊАК ГРАДА БЕОГРАДА. [Главни уредник:] Зора Симић-Миловановић. [Редакциони одбор:] Милан Бартош, Димитрије Вученов, Никола Вучо, Бранко Гавела, Перо Дамјановић, Александар Дероко, Ђурица Јојкић, Драги Миленковић, Милан Минић, Вукашин Мићуновић. — Београд, Народни одбор града, 1958— ; 4° (Од 1954—1957. године излазио под насловом »Годишњак Музеја града Београда«, у издању Музеја града Београда.)
6. GODIŠNJAK GRADSKOG MUZEJA VARAŽDIN. [Redakcioni odbor:] Mira Pijanić, Ivan Kurtalj, Marija Mirković, Josip Runjak. [Odgovorni urednik:] Josip Runjak. — Varaždin, Gradski muzej, 1961— ; 8° (Korični naslov: GMV).
7. INFORMATIVNI BILTEN CENTRA ZA DOKUMENTACIJU I INFORMACIJE SAVEZA LIKOVNIH UMETNIKA JUGOSLAVIJE. [Odgovorni urednik:] Bogomil Karlavariš. [Članovi redakcije:] Vojin Stojić, Mirjana Kačarević i Milica Stevanović. — Beograd, Savez likovnih umetnika Jugoslavije, 1961— ; 4° (Izlazi četiri puta godišnje.)
8. ЛЕСКОВАЧКИ ЗБОРНИК. [Редакциони одбор:] Драгутин Ђорђевић, Стојан Николић, Хранислав Ракић, Драгић Станковић, Миодраг Стефановић, Радмила Стојановић. [Одговорни уредник:] Хранислав Ракић. — Лесковац, Народни музеј, 1961— ; 4° (Излази као годишња публикација.)
9. SITULA. Glasnik Narodnega muzeja v Ljubljani. [Ureja uredniški odbor. Glavni urednik:] Jože Kastelic. — Ljubljana, Narodni muzej, 1957— ; 8° (Izlazi dva ili četiri puta godišnje.)
10. СТАРИНЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ. [Уређивачки одбор:] Др Војислав Ђурић, Исмет Дермаку, Милан Ивановић, Предраг Пајкић. [Одговорни уредник:] Милан Ивановић. — Приштина, Обласни завод за заштиту споменика културе, 1961— ; 8° (Излази као годишња публикација.)

II страна периодика

1. L'ART VIVANT. Revue bi-mensuelle des amateurs et des artistes éditée par les «Nouvelles Littéraires». [Rédacteur en chef:] Florent Fels. — Paris, Librairie Larousse, — 1926—1928; 4°
2. ARTA PLASTICĂ. Revistă editată de Ministerul Învățămîntului și Culturii și Uniunea artiștilor plastici. [Colegiul redacțional:] Corneliu Baba, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim (redactor șef), Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu. — București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor plastici, — 1962— ; 4° (Izlazi šest puta godišnje.)
3. ARTI E COSTUME. Rassegna semestrale del Centro Internazionale delle Arti e del Costume in Venezia in Palazzo Grassi. [Direttore:] Paolo Marinotti. — Venezia, Milano, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 1958— ; 4°
4. BULLETIN DES JOURNÉES INTERNATIONALES DU VERRE. [Comité de rédaction:] Joseph Philippe, Secrétaire Général, W.C. Braat, Président du Comité néerlandais des Journées internationales du Verre, Jean Beguin, Secrétaire. — Liège, Secrétariat Général Permanent, 1962— ; 8°
5. CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE DU PAYS DE LIÈGE. Organe mensuel de l'Institut archéologique liégeois. — Liège, Institut archéologique liégeois, — 1960— ; 8°
6. ICOM NEWS. News bulletin published by the International Council of Museums. — Paris, UNESCO, 1948— ; 4° (Izlazi šest brojeva godišnje.)
7. JOURNAL OF GLASS STUDIES. — Corning, N.Y., The Corning Glass Center, 1959— ; 4° (Izlazi jedanput godišnje.)

М. Јеврић

ПУБЛИКАЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ
PUBLICATIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

I Каталогзи изложби
I Catalogues des expositions

1. МУЗЕЈ ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ. Мирјана Ђоровић-Љубинковић [и] Ђорђе Мано-Зиси: Осврти на примењену уметност у Србији кроз векове. — Београд, 1951. Стр. [28] + [8] таблица са [16] слика + [2] прилога. 24×17.
Résumé: [Aperçu des arts décoratifs serbes au cours des siècles.]
Тираж 2.000. Цена: Дин 150.—
Tirage 2.000. Prix: Din 150.—
2. РУКОПИСНА И ШТАМПАНА КЊИГА. Ђорђе Сп. Радојичић: Историски развитак српске рукописне и штампане књиге. — Београд, 1952. Стр. 51 са [10] слика + [1] прилог. 24×17.
Résumé: Le développement historique du livre serbe — manuscrit et imprimé.
Тираж 1.000. Цена: Дин 200.—
Tirage 1.000. Prix: Din 200.—
3. УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА. Бојана Радојковић: Прилог проучавању обраде метала. — Београд, 1953. Стр. 52 + [14] таблица са [30] слика. 24×17.
Résumé: Contribution au développement du travail sur métal.
Тираж 2.000. Цена: Дин 250.—
Tirage 2.000. Prix: Din 250.—
4. САВРЕМЕНА ЈУГОСЛОВЕНСКА КЕРАМИКА. Ружа Лончар. — Београд, 1954. Стр. 14 + [9] таблица са [18] слика. 24×17.
Тираж 500. (Распродато)
Tirage 500 (Epuisé)
5. RADOJKOVIĆ, BOJANA: DIE KÜNSTLERISCHE BEARBEITUNG DES METALLES IN SERBIEN VOM XI—XVIII JAHRHUNDERT. Übersetzung: Mirjana Bihalji. — Београд, 1955. Стр. 53 + [12] таблица са [25] слика + зашт. омот. 24×17.
Тираж 500. (Распродато)
Tirage 500. (Epuisé)

6. ЛЈУБА ИВАНОВИЋ КАО САБИРАЧ РАДОВА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. Нада Андрејевић-Кун. — Београд, 1956. Стр. 24 са [35] слика. 24×17.
Тираж 500. Цена: Дин 100.—
Tirage 500. Prix: Din 100.—
7. ЈАНЦ, ЗАГОРКА: ИСЛАМСКИ РУКОПИСИ ИЗ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ КОЛЕКЦИЈА. — Београд, 1956. Стр. 50 са цртежима + XX табли са сликама + зашт. омот. 24×16.
Résumé: Les manuscrits islamiques dans les collections yougoslaves.
Тираж 800. Цена: Дин 250.—
Tirage 800. Prix: Din 250.—
8. УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ КРОЗ ВЕКОВЕ. Књ. I—II. Изложба. Decembar 1956 — februar 1957. — Београд, Organizacioni odbor, 1956. 25×19.
Књ. I: D-р Ivan Bach i Vojana Radojković: Istorijski razvoj umetničke obrade metala naroda Jugoslavije. Str. 30 + [2] + [32] table sa 125 slika + [2] korične str.] [Sadrži bibliografiju izvora, literature i članaka u rukopisu. — Objavljeno i u francuskom prevodu, v. 8a.]
Тираж 1.500. Цена: Дин 600.—
Tirage 1.500. Prix: Din 600.—
Књ. II: Katalog. Str. 110 + [1]. [Sadrži i članak Rastislava Marića: Kovanje novca.]
Тираж 1.000. Цена: Дин 400.—
Tirage 1.000. Prix: Din 400.—
- 8a. LE TRAVAIL ARTISTIQUE DES MÉTAUX DES PEUPLES YOUGOSLAVES AU COURS DES SIÈCLES. Tome I. Exposition, décembre 1956 — février 1957. D-р Ivan Bach et Vojana Radojković: Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves. Traduction: Édouard Boeglin. — Београд, Édité par le Comité d'Organisation, 1956. Str. 30 + [2] + [32] table sa 125 slika + [2] korične str.] 25×19. Bibliographie: pp. 23—30.
[Titre orig.: Umetnička obrada metala naroda Jugoslavije kroz vekove.]
Тираж 500. Цена: Дин 600.—
Tirage 500. Prix: Din 600.—
9. СТОЈАНОВИЋ, ДОБРИЛА: УМЕТНИЧКИ ВЕЗ У СРБИЈИ ОД XIV ДО XIX ВЕКА. — Београд, 1959. Стр. 83 + [2] + [31] табла са 81 сликом. 24×17.
Résumé: La broderie artistique [en Serbie] du XIV^e au XIX^e siècle.
Тираж 1.000. Цена: Дин 1100.—
Tirage 1.000. Prix: Din 1100.—
10. HAN, dr VERENA: УМЈЕТНИЧКА SKRINJA U JUGOSLAVIJI OD XIII DO XIX STOLJEĆA. Izložba. Decembar 1960 — februar 1961. — Београд, [1960]. Str. 66 са 12 слика + [2] + XXVII tabli sa [42] slike. 23×17.
Summary: Chests as objects of art in Yugoslavia from the XIIIth to the XIXth centuries.
Тираж 1.000. Цена: Дин 850.—
Tirage 1.000. Prix: Din 850.—
11. ЈАНЦ, ЗАГОРКА: ОРНАМЕНТИ ФРЕСАКА ИЗ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ ОД XII ДО СРЕДИНЕ XV ВЕКА. Изложба. Септембар — октобар 1961. — Београд, 1961. Стр. 42 са 6 слика + [1] + LXXVI табли са 499 цртежа + [2] + [4] табле са 12 репродукција + [2] + зашт. омот. 24×17.
Summary: Ornaments in the Serbian and Macedonian frescoes from the XII to the middle of the XV century.
Тираж 1.000. Цена: Дин 1600.—
Tirage 1.000. Prix: Din 1600.—
12. УМЕТНОСТ U INDUSTRIJI. Изложба. 1961. decembar — januar 1962. — Београд, 1961. Стр. [32] са [27] слика. 24×11.
[Objavljeno i u engleskom prevodu, v. 12a.]
Тираж 1.000. Цена: Дин 350.—
Tirage 1.000. Prix: Din 350.—
- 12a. ARTS IN INDUSTRY. Exhibition, 1961 December — January 1962. Translation from the Serbo-Croatian by Saša Petrović. — Београд, 1961. Стр. [32] са [27] слика. 24×11.
[The original title: Umetnost u industriji.]
Тираж 1.000. Цена: Дин 400.—
Tirage 1.000. Prix: Din 400.—
13. СТОЈАНОВИЋ, ДОБРИЛА: SAVREMENA JUGOSLOVENSKA TAPISERIЈА. Tekstove prevela na fr. jez.: Ivanka Marković. — Београд, 1963. Стр. [24] + [28] tabli sa [51] slikom. 20×22.
Texte français: Tapisserie contemporaine yougoslave.
Тираж 1.000. Cena: Din 600.—
Tirage 1.000. Prix: Din 600.—

У штампи — sous presse:

KUĆNI SAT — STILSKI RAZVOJ KROZ VJEKOVE. (Chamber clock — Stylistic Development through Centuries. Catalogue of the Exhibition of Clocks from Yugoslav Collections.)

У припреми—en préparation:

PROIZVODNJA I UMETNIČKA OB-
RADA STAKLA KROZ VEKOVE.
(Production et formes d'art de la verrerie
à travers les siècles.)

II Периодичне публикације —
II Périodiques

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.
[ЗБОРНИК] 1. — Београд, 1955. Стр.
119 са сликама и цртежима + [1].
29 × 20.

Titre français: Musée des Arts Décora-
tifs Beograd. [Recueil de travaux 1].

Тираж 1.000. Цена: Дин 650.—
Tirage: 1.000. Prix: Din 650.—

Садржај — Table of contents
Верена Хан: Профани намјештај на нашој
средњовековној фресци. Summary: Ho-
usehold Furniture on the Serbian Medieval
Frescoes. — Бојана Радојковић: Крстови
у емаљу XVI и XVII века. Summary:
Enamel Crosses of the 16th and 17th
Century. — Добрила Стојановић: Један
фламандски гоблен из збирке Музеја
примењене уметности. Summary: A Flem-
ish tapestry in the Museum of Applied
Arts. — Загорка Јанц: Илуминирани
турски рукописи у Музеју примењене
уметности у Београду. Summary: Turkish
Illuminated Manuscripts in the Museum of
Applied Arts in Belgrade.

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.
ЗБОРНИК 2. — Београд, 1956. Стр.
127 са сликама и цртежима. 29 × 20.
Titre français: Musée des Arts Décora-
tifs. Recueil de travaux 2.

Тираж 1.000. Цена: Дин 650.—
Tirage 1.000. Prix: Din 650.—

Садржај—Table des matières
I Расправе и чланци—Études
et articles

Верена Хан: Двери из Хиландара укра-
шене интарзијом од кости. Summary:
Chilandar altar door adorned with bone
intarsia. — Бојана Радојковић: Кондир
с претставом еухаристије. Résumé: Un
récipient, dit «kondir», avec la représen-
tation de l'eucharistie. — Ангелина
Василић: Оријентални покров из студе-
ничке ризнице. Résumé: Le voile funéraire
oriental du trésor du monastère de Stu-
denica. — Загорка Јанц: Исламски повези
у југословенским збиркама. Summary:
Bindings of Oriental manuscripts in Yugo-
slav collections.

II Прилози и грађа — Notes
et documents

Бојана Радојковић: Мало романско рас-
пеће из Кладова. Résumé: Le crucifix
roman de Kladovo. — Марија Бир-
ташевић: Средњовековни керамички
тањир из Београда. Résumé: Un plat
médiéval de Beograd en céramique. —
Ружа Лончар: Персиски фајансни пано
из XVIII века. Résumé: Un panneau en
faïence persane du XVIII^e siècle. —
Miroslava Despot: Staklana Zvečevo,
njen postanak i razvoj. Zusammenfassung:
Glasfabrik Zvečevo, ihr Ursprung und
Entwicklung.

III Музејске збирке — Collec-
tions du Musée

Загорка Јанц: Минијатура јеванђелиста
Луке из XVI века. (Une miniature repré-
santant l'évangéliste Luc du XVI^e siècle). —
Ружа Лончар: Чаша са уметнутим
листовима злата из XVIII века. (Un verre
à feuilles d'or interposées du XVIII^e
siècle). — Добрила Стојановић: Два
бидермајер веза. (Deux exemplaires de
broderie en style Biedermeier). — В[ерена]
Хан: Бидермајер фотеља из породице
Савић. (Le fauteuil de style Biedermeier
provenant de la famille Savić).

IV Изложбе — Expositions
Н[адежда] А[ндрејевић] К[ун]: Тематске
изложбе Музеја примењене уметности.
(Les expositions temporaires du Musée
des Arts Décoratifs). — В[ерена] Хан:
Изложба Музеја примењене уметности
у музејима Аустрије. (L'exposition du
Musée des Arts Décoratifs dans les musées
autrichiens).

V Извештаји — Comptes-rendus

Б[ојана] Радојковић: Извештај о попису
ризнице манастира Свете Тројице код
Пљеваља и манастира Савине. (Compte-
rendu sur l'inventaire des trésors du
monastère de la Sainte Trinité, près de
Pljevlje, et du monastère de Savina).

VI Оцене и прикази — Criti-
ques et aperçus

М[ирјана] Ј[еврић]: Публикације Музеја
примењене уметности. (Les publications
du Musée des Arts Décoratifs).

VII Библиографија и раз-
мена публикација — Bi-
bliographie et échange
des publications

М[ирјана] Ј[еврић]: Размена публикација.
(L'échange des publications).

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.
ЗБПРНИК 3—4. — Београд, 1958. Стр.
206 са сликама и цртежима. 29 × 20.
Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 3—4.

Тираж 1.000. Цена: Дин 1000. —
Tirage 1.000. Prix pour l'étranger:

Din 2250. —

Садржај — Table des matières
I Расправе и чланци — Études et articles

Др Павле Васић: Страни утицаји у српској ношњи. Résumé: Influences étrangères dans les vieux costumes serbes. — Др Фрањо Баш: Уметничка обрада гвожђа у Словенији. Zusammenfassung: Die kunsthandwerkliche Gestaltung des Eisens in Slowenien. — Бојана Радојковић: Српски окови јеванђеља XVI и XVII века. Résumé: Plaques de reliures serbes des évangélistes des XVI^e et XVII^e siècles. — Љубица Младеновић: Уметничка обрада метала у Босни и Херцеговини од доласка Турака до данас. Résumé: Le travail artistique des métaux en Bosnie et en Herzégovine de l'arrivée des Turcs à nos jours.

II Прилози и грађа — Notes et documents

Леонтије Павловић: Дечанске ампуле. Résumé: Les ampoules de Dečani. — Др Круно Пријатељ: Сребрне светачке главе из ризнице сплитске столне цркве. Résumé: Les têtes en argent des saints du trésor de la cathédrale de Split. — Верена Хан: Касноготичке скриње алпско-ломбардског типа у далматинским збиркама. Summary: Late Gothic chests of Alpine-Lombardic type in Dalmatian collections. — Загорка Јанц: Минијатуре у Хатиџијевој »Тимурнама«. Summary: Miniatures in Hatifi's Timurnama. — Др Дејан Медаковић: Рукописни молитвеник из збирке Музеја примењене уметности. Résumé: Un petit bréviaire manuscrit de la collection du Musée des Arts Décoratifs de Beograd. — Др Леља Добронић: Умјетнички ковано жељезо на моћнику которске катедрале. Résumé: Le fer-forgé du reliquaire de la cathédrale de Kotor. — Др Мирослава Деспот: Постанак, развој и производња стаклане у Сушици. Zusammenfassung: Das Entstehen und Wirken der Glashütte Sušica in Kroatien. — Зоран Тошић: Фишеклије конта Пера Властелиновића. Summary: Cartridge-boxes of Count Pero Vlastelinović. — Радмила Поленаковић: Израда инкру-

стираних чибука, лула, цигарлука и других предмета украшених седефом и кошћу у Македонији. Résumé: La fabrication de pipes, porte-cigarettes, porte-cigares et autres objets ornés en incrustation de nacre et d'os en Macédoine.

III Музејске збирке — Collections du Musée

Бранислав Миленковић: Ловачки рог од слоноваче. (Corne de chasse en ivoire). — Бранислав Миленковић: Фигурина од слонове кости. (Figurine en ivoire).

IV Изложбе — Expositions
Р[ужа] Лончар: Изложба исламских рукописа из југословенских колекција. (L'exposition "Les manuscrits islamiques dans les collections yougoslaves"). — М[ирјана] Јеврић: Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове. Изложба у Музеју примењене уметности у Београду. (Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves aux cours des siècles. Exposition au Musée des Arts Décoratifs).

V Извештаји — Comptes rendus

Д[обрила] Стојановић: Изложбе и просветни рад у Музеју примењене уметности у 1956—1957 години. (Les expositions et le travail éducatif au Musée des Arts Décoratifs en 1956—1957).

VI Библиографија и размена публикација — Bibliographie et échange des publications

М[ирјана] Јеврић: Периодичне публикације у библиотеци Музеја примењене уметности. (Les publications périodiques de la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs). — М[ирјана] Јеврић: Размена публикација. (L'échange des publications).

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.
ЗБОРНИК 5. — Београд, 1959. Стр.
164 са сликама и цртежима. 29 × 20.
Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 5.

Тираж 1.000. Цена: Дин 1000. —
Tirage 1.000. Prix pour l'étranger:

Din 2250. —

Садржај — Table des matières

I Расправе — Études

Др Ангелос Баш: Капути и огртачи у Словенији од XIV до XVI столећа. Zusammenfassung: Mäntel und Umhänge im slowenischen Volksgebiet vom 14 bis

16 Jahrhundert. — Загорка Јанц: Исламски елементи у српској књижи. Summary: The Islamic elements in the Serbian book. — Др Верена Хан: Значај палестинских еулогија и литургијских предмета за новију уметност код Срба (XVII—XVIII столеће). Summary: The significance of the Palestine eulogies and liturgical objects for the latter art with the Serbians.

II Прилози — Notes

Др Бојана Радојковић: Једна непозната група дрвених крстова са релефима празника. Résumé: Un groupe inconnu des croix de bois aux reliefs représentant des fêtes. — Загорка Јанц: Српска графика XVII века. Summary: The Serbian graphic art of the XVIIth century. Special icons called "stampi". — Др Дејан Медакковић: Две историске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750. Résumé: Deux compositions historiques de l'année 1750, oeuvres du peintre Joakim Marković.

III Грађа — Documents

Ружа Лончар: Турски тањира из Кутахије. Résumé: Les plats turcs de Kutahya. — Љубинка Којаћ: Антиминс зографа Рафајла Димитријевића. Summary: Antimins painted by Raphael Dimitriyevitch. — Леонтије Павловић: Дечански натписи дуборесца Трајка. Résumé: Inscriptions du sculpteur Trajko à Dečane. — Др Мирослава Деспот: Умјетно-обртна производња Хрватске на изложби у Трсту 1882 године. Zusammenfassung: Das kroatische Kunstgewerbe auf der triester Ausstellung im Jahre 1882.

IV Извештаји — Rapports

Ружа Лончар: Просветна делатност Музеја примењене уметности у 1958 и 1959 години. (Les activités éducatives au Musée des Arts Décoratifs en 1958 et 1959). — Миодраг Сузовић: Преглед изложби у Галерији Музеја примењене уметности — Период 1958 и 1959 године. (Les expositions à la galerie du Musée des Arts Décoratifs (1958—1959).

V Библиографија и размена публикација — Bibliographie et l'échange des publications

Мирјана Јеврић: Периодичне публикације у библиотеци Музеја примењене уметности. (Les publications périodiques de la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs). — Мирјана Јеврић: Размена публикација. (L'échange des publications).

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК. 6—7. — Београд, 1960 — 1961. Стр. 163 са сликама и цртежима 29×20.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 6—7.

Тираж 1.000. Цена: Дин 1000. —

Tirage 1.000. Prix pour l'étranger:

Din 2250. —

Садржај — Table des matières I Расправе — Études

Др Бојана Радојковић: Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности у Београду. Résumé: Un plat d'argent de la Renaissance du Musée des Arts Décoratifs à Beograd.

II Прилози — Articles et notes

Др Бојана Радојковић: Оловни прозор Богородичине цркве у Студеници. Résumé: Un vitrail en plomb à l'église de la Vierge à Studenica. — Мирјана Татић-Ђурић: Три византијске посуде из Народног музеја у Београду. Résumé: Trois vases byzantins du Musée National à Beograd. — Др Верена Хан: Вјеренички портрет са сребрног медаљона средњовјековне чаше из источне Србије. Résumé: Le portrait de fiancés du médaillon en argent, trouvé en Serbie orientale, appartenant à une coupe médiévale. — Добрила Стојановић: Катапетазма монахиње Агније. Résumé: Katapetazmo de la nonne Agnija (Agnès). — Др Верена Хан: Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата. Résumé: Contribution à la datation des portes en bois sculpté des monastères Sleptscha et Treskavatz. — Др Ангелос Баш: Материјали високе ношње у Словенији 16. столећа. Zusammenfassung: Das Material der hohen Tracht im slowenischen Volksgebiet des 16. Jahrhunderts. — Загорка Маринковић: Један ручни крст из цркве у Сурдуку. Résumé: Une croix portative de l'église de Surduk. — Др Иван Бах: Словачке бакрене посуде 17. и 18. столећа у Музеју за уметност и обрт у Загребу. Zusammenfassung: Vier slowakische Kupfergefäße im Museum für Kunst und Gewerbe in Zagreb. — Даринка Зелинкова: Декоративна кожа у Словенији. Zusammenfassung: Dekoriertes Leder in Slowenien.

III Грађа — Documents

Др Мирослава Деспот: Неколико података о пословању и производњи стаклана у Јанковцу и Мирин-Долу. Прилог

повијести стакларске производње у Славонији у XIX стољећу. Zusammenfassung: Einige Angaben über die Geschäftstätigkeit und Produktion der Glashütten in Jankovac und Mirin Dol. Beiträge zur Geschichte der Glaserzeugung in Slawonien im XIX Jahrhundert.

IV Музејске збирке — Collections du Musée

Ружа Гајић: Порцеланска кутија из мануфактуре Севра. (Une boîte en porcelaine de Sèvres).

V Изложбе — Expositions
Др Верена Хан: Изложба »Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века«. (Exposition "La broderie artistique en Serbie du XIV^e au XIX^e siècle"). — Мирјана Јеврић: Изложба »Уметничка скриња у Југославији од XIII до XIX столећа«. (Exposition "Coffres comme objets d'art en Yougoslavie du XIII^e au XIX^e siècle"). — Др Бојана Радојковић: Изложба »Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века«. (Exposition "Les ornements des fresques en Serbie et Macédoine du XII^e au XV^e siècle"). — Мирко Фрухт:

Изложба »Уметност у индустрији«. (Exposition "Art dans l'industrie").

VI Извештаји — Comptes rendus

Загорка Јанц: Десет година рада Музеја примењене уметности у Београду. (Le dixième anniversaire du Musée des Arts Décoratifs de Beograd). — Ружа Гајић: Просветна делатност Музеја примењене уметности у 1960. и 1961. години. (L'activité pédagogique du Musée des Arts Décoratifs—1960—1961). — Војислава Розић: Преглед изложби у галерији Музеја примењене уметности, одржаних у 1960. и 1961. години. (Calendrier des expositions qui ont eu lieu au Musée en 1960 et 1961).

VII Библиографија и размена публикација — Bibliographie et échange des publications

Мирјана Јеврић: Периодичне публикације у библиотеци Музеја примењене уметности. (Périodiques dans la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs). — Мирјана Јеврић: Размена публикација. (L'échange des publications).

Тираж 1000 примерака
Цена за Југославију 1.000 динара
Цена за иностранство 2.250 динара

Технички уредник
Андреја Андрејевић

Језичка коректура
Проф. Миодраг Лалевић

Коректор
ветислав Бошковић

Текстове резимеа превели
на француски: Иванка Марковић, Мара Кордић
на енглески: Зоран Тошић
на немачки: Вера Стојић

Предато у штампу јануара 1964 године

Штампање завршено маја 1964 године

У штампарији Београдског Графичког Завода