

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

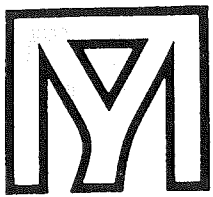
ЗБОРНИК

28-29

БЕОГРАД

1984/1985





Музеј примењене уметности  
Musée des Arts Décoratifs

Зборник  
Recueil de travaux

# Зборник

Година 1984/1985  
Année 1984/1985

Број 28/29  
Numéro 28/29

*Одговорни уредник*

Др Бојана Радојковић

*Уређивачки одбор*

Светлана Исаковић  
Мирјана Јеврић-Лазаревић  
Др Бојана Радојковић  
Добрила Стојановић  
Мр Миланка Тодић

*Секретар Уређивачког одбора*

Марија Меснер

*Лектор*

Селма Чоловић

*Превод на енглески језик*

Вера Глигоријевић

*Превод на француски језик*

Иванка Павловић

*Превод на немачки језик*

Вера Стојић

*Коректор*

Др Мирко Јанц

*Издаје*

Музеј примењене уметности  
Београд, Вука Караџића 18

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

*Корице*

Андреја Андрејевић

*Графичка опрема*

Радомир Вуковић

*Технички уредник*

Ненад Јовановић

*Штампање завршено*

августа 1987.

*Штампа*

БИГЗ, Београд

*Тираж/Tirage*

1.000

# 28|29

# Зборник

Садржај

Студије

01 Страна 9

*Добрила СТОЈАНОВИЋ*  
СТАРЕ ЗИДНЕ ТАПИСЕРИЈЕ ТИПА VERDURE  
ИЗ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У  
БЕОГРАДУ

02 Страна 19

*Василиј ПУЦКО*  
МАРИЈА НОВИЦКАЈА, УКРАИНСКАЈА  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫШИВКА XVII—XVIII  
ВЕКОВ

03 Страна 39

*Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ*  
»HISTOIRE DE PSYCHÉ« — барокна таписерија  
из Музеја примењене уметности у Београду

04 Страна 47

*Мирјана ЈЕВРИЋ - ЛАЗАРЕВИЋ*  
ЈЕДАН СТО ИЗ ЕПОХЕ БИДЕРМАЈЕРА КАО  
ПРАКТИЧНИ ДЕНДРОЛОШКИ ПРИРУЧНИК

05 Страна 63

*Др Мирјана ПРОШИЋ - ДВОРНИЋ*  
МОДНИ ЖУРНАЛИ У БЕОГРАДУ ДО КРАЈА  
ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА  
„ПАРИСКА МОДА“ — ванредно издање  
дневног листа „Мали журнал“

Table des matières

Études

Page 17

*Dobrila STOJANOVIĆ*  
OLD VERDURE WALL TAPESTRIES FROM  
THE MUSEUM OF APPLIED ART IN  
BELGRADE

Page 19

*Василиј ПУЦКО*  
МАРИЈА НОВИЦКАЈА, УКРАЈИНСКИ  
УМЕТНИЧКИ ВЕЗ (XVII—XVIII ВЕК)

Page 45

*Miroslav TIMOTIJEVIĆ*  
HISTOIRE DE PSYCHÉ — a Baroque Tapestry  
from the Museum of Applied Art in Belgrade

Page 61

*Mirjana JEVRIC-LAZAREVIC*  
UNE TABLE DE L'EPOQUE BIEDERMEIER —  
— MANUEL DENDROLOGIQUE

Page 74

*Dr Mirjana PROŠIĆ-DVORNIĆ*  
FASHION MAGAZINES IN BELGRADE UNTIL  
THE END OF WORLD WAR ONE  
„PARISKA MODA“ — A special Edition of the  
„Mali žurnal“ Daily Newspaper

## Прилози

01 Страна 77

*Мр Млађан ЦУЉАК*  
ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СЛОВЕНСКОГ  
НАКИТА У ПОДУНАВЉУ

02 Страна 83

*Марин БРМБОЛИЋ*  
ПРЕДМЕТИ ОД БРОНЗЕ, БАКРА И  
СТАКЛА ИЗ МАНАСТИРА НАМАСИЈЕ

03 Страна 93

*Др Марија БАЈАЛОВИЋ - ХАЦИ-ПЕШИЋ*  
О ЛУНУЛАСТИМ НАУШНИЦАМА ИЗ  
ОСТАВЕ ХVII ВЕКА У МУЗЕЈУ ГРАДА  
БЕОГРАДА

04 Страна 101

*Василиј ПУЦКО*  
СЕРЕБРЈАНОЕ БЛЮДО ИГУМЕНА  
ФЕОДОСИЈА ГУГУРЕВИЧА

05 Страна 105

*Петар МОМИРОВИЋ*  
ЗВОНО ИЗ 1732. ГОДИНЕ ПРАВОСЛАВНЕ  
ЦРКВЕ У ТИТЕЛУ

06 Страна 111

*Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ*  
»LE CONGRÈS DE VIENNE 1815« — рељеф у  
слоновачи из Музеја примењене уметности у  
Београду

07 Страна 119

*Мр Миланка ТОДИЋ*  
АЛБУМИ ЗА ФОТОГРАФИЈЕ ИЗ ЗБИРКИ  
МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У  
БЕОГРАДУ

08 Страна 127

*Мр Уљеша РАЈЧЕВИЋ*  
СРПСКА РЕЗБАРСКА ШКОЛА ЈАРОСЛАВА  
КРЕЈЧИКА У БЕОГРАДУ (1905—1914)

## Грађа

01 Страна 139

*Драгољуб БОЈОВИЋ*  
РИМСКЕ ГЕМЕ И КАМЕЈЕ У МУЗЕЈУ ГРАДА  
БЕОГРАДА

02 Страна 153

*Јанко РАДОВАНОВИЋ*  
РУСКА И ГРЧКА ШТАМПАНА ЈЕВАНЂЕЉА  
СА ОКОВИМА ОД 1801. ДО 1905. ГОДИНЕ  
У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАРУ

## Contributions

Page 81

*Mladan CUNJAK M. A.*  
A SUPPLEMENT TO THE STUDY OF SLAV  
JEWELRY OF THE DANUBE REGION

Page 92

*Marin BRMBOLIĆ*  
BRONZE, COPPER AND GLASS OBJECTS  
FROM NAMASIJA MONASTERY

Page 100

*Dr Marija BAJALović-HADŽI-PEŠIĆ*  
LUNULATE EARRINGS FROM THE 17TH  
CENTURY COLLECTION IN THE BELGRADE  
CITY MUSEUM

Page 101

*Vasilij PUČKO*  
СРЕБРНИ ТАЊИР ИГУМАНА ФЕОДОСИЈА  
ГУГУРЕВИЧА

Page 110

*Petar MOMIROVIĆ*  
THE BELL FROM THE SERBIAN ORTHODOX  
CHURCH IN TITEL DATING FROM 1732

Page 117

*Miroslav TIMOTIJEVIĆ*  
LE CONGRÈS DE VIENNE 1815 — Ivory Relief  
from the Museum of Applied Art in Belgrade

Page 125

*Milanka TODIĆ, M. A.*  
PHOTOGRAPHS ALBUMS FROM THE  
COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED  
ART IN BELGRADE

Page 136

*Mag. Uglješa RAJČEVIĆ,*  
DIE SERBISCHE SCHNITZLERSCHULE DES  
JAROSLAV KREJČIK IN BELGRAD  
(1905—1914)

## Documents

Page 151

*Dragoljub BOJOVIĆ*  
RÖMISCHE GEMMEN UND KAMEEN IM  
MUSEUM DER STADT BEOGRAD

Page 177

*Janko RADOVANOVIĆ*  
LES ÉVANGILES RUSSES ET GRECS  
IMPRIMÉS ET ENCHASSÉS ENTRE 1801 ET  
1905 CONSERVÉS AU MONASTÈRE  
CHILANDARI

## Прикази

01 Страна 181

*Катарина АДАЊА*  
ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ „САВРЕМЕНА  
ТАПИСЕРИЈА У СРБИЈИ“ У МУЗЕЈУ  
ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

02 Страна 183

*Руџа ДРЕЦУН*  
СТАКЛО У СРБИЈИ XIX ВЕКА

03 Страна 187

*Соња ВУЛЕШЕВИЋ*  
УМЕТНИЧКА ОБРАДА НЕПЛЕМЕНИТИХ  
МЕТАЛА НА ТЛУ СРБИЈЕ

04 Страна 189

*Иванка ЗОРИЋ*  
ИЗЛОЖБА „РИЗНИЦЕ СРПСКЕ  
СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ“  
У ПАРИСКОЈ ШТАМПИ

05 Страна 191

*Мр Миланка ТОДИЋ*  
ИТАЛИЈАНСКА ШТАМПА О ИЗЛОЖБИ  
„УМЕТНОСТ У СРБИЈИ XIX ВЕКА“

06 Страна 192

*Душан МИЛОВАНОВИЋ*  
МЕМОРИЈАЛНО - РЕТРОСПЕКТИВНА  
АКЦИЈА ПОСВЕЋЕНА ПРЕМИНУЛОМ  
ГРАФИЧКОМ ДИЗАЈНЕРУ НЕНАДУ  
ЧОНКИЋУ — приказ

07 Страна 194

*Добрила СТОЈАНОВИЋ*  
ТАПИСЕРИЈА У СЛОВЕНИЈИ — приказ изложбе

08 Страна 195

*Мирјана ЈЕВРИЋ - ЛАЗАРЕВИЋ*  
„КАБИНЕТСКИ ОРМАРИЋИ“ И „ОСЛИКАНА  
ПОЗЛАЋЕНА КОЖА ОД 16. ДО 18. СТОЉЕЊА“  
— изложбе Музеја за умјетност и обрт

09 Страна 197

*Соња ВУЛЕШЕВИЋ*  
ПОВОДОМ ПРВОГ СВЕТСКОГ ТРИЈЕНАЛА  
МАЛЕ КЕРАМИКЕ

10 Страна 199

*Мирјана ЈЕВРИЋ - ЛАЗАРЕВИЋ*  
„ГРАЂАНСКА ШКРИЊА У СЛОВЕНИЈИ“ —  
изложба Народног музеја из Љубљане

## Aperçus critiques

*Katarina ADANJA*  
LA TAPISSERIE CONTEMPORAINE EN  
SERBIE — PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION  
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS À  
BELGRADE

*Ruža DRECUN*  
LE VERRE EN SERBIE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Sonja VULEŠEVIĆ*  
LE TRAITEMENT ARTISTIQUE DES MÉTAUX  
NON-PRÉCIEUX SUR LE SOL DE SERBIE

*Ivanka ZORIĆ*  
L'EXPOSITION «LES TRÉSORS DE L'ART  
SERBE MÉDIÉVAL» DANS LA PRESSE  
PARISIENNE

*Mr Milanka TODIĆ*  
LA PRESSE ITALIENNE SUR L'EXPOSITION  
«L'ART EN SERBIE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE»

*Dušan MILOVANOVIĆ*  
L'HOMMAGE MÉMORIAL ET RÉTROSPECTIF  
AU GRAVEUR ET DESIGNER NENAD  
ČONKIĆ — récemment décédé

*Dobriła STOJANOVIĆ*  
LA TAPISSERIE EN SLOVÉNIE — présentation  
de l'exposition

*Mirjana JEVRIĆ-LAZAREVIĆ*  
«LES CABINETS» ET «LE CUIR DORÉ PEINT  
DU XVI<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE» — expositions du  
Musée d'Art et d'Artisanat de Zagreb

*Sonja VULEŠEVIĆ*  
À PROPOS DE LA PREMIÈRE TRIENNALE  
MONDIALE DE LA PETITE CÉRAMIQUE

*Mirjana JEVRIĆ-LAZAREVIĆ*  
«LES COFFRES BOURGEOIS EN SLOVÉNIE» —  
— exposition du Musée National de Ljubljana

- 11 Страна 200  
*Јелица ЂУРИЋ*  
ИЗЛОЖБА ЧЕШКОГ ПОРЦУЛАНА
- 
- 12 Страна 202  
*Марија МЕСНЕР*  
САЛОН МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ  
1983 — 1985. (из каталога)
- 
- 13 Страна 208  
*Светлана ИСАКОВИЋ*  
III МЕЂУНАРОДНИ БИЈЕНАЛЕ КЕРАМИКЕ  
У ПИРАНУ
- 
- 14 Страна 214  
*Мр Мирјана ТЕОФАНОВИЋ*  
МЕЂУНАРОДНИ БИЈЕНАЛЕ ТАПИСЕРИЈЕ У  
ПИРАНУ 1985. ГОДИНЕ
- 
- 15 Страна 217  
*Милена ВИТКОВИЋ*  
АНДРЕЈ АНДРЕЈЕВИЋ, ИСЛАМСКА  
МОНУМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ XVI ВЕКА У  
ЈУГОСЛАВИЈИ, куполне џамије, Београд 1984.
- 
- Страна 219  
*Војислава РОЗИЋ*  
ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА ОДРЖАНЕ  
У ПЕРИОДУ ОД 1. I 1983. ДО 31. XII 1985.
- 
- Страна 222  
*Марија МЕСНЕР*  
ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ  
УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ 1982—1985.
- 
- Jelica ĐURIC*  
L'EXPOSITION DE LA PORCELAINЕ TCHÉQUE
- 
- Marija MESNER*  
LE SALON DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS  
1983—1985 (extrait des catalogues)
- 
- Svetlana ISAKOVIĆ*  
LA III<sup>e</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE LA  
CÉRAMIQUE À PIRAN
- 
- Mr Mirjana TEOFANOVIĆ*  
LA BIENNALE INTERNATIONALE DE LA  
TAPISSERIE A PIRAN 1985
- 
- Milena VITKOVIĆ*  
ANDREJ ANDREJEVIĆ, L'ART ISLAMIQUE  
MONUMENTAL DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE EN  
YUGOSLAVIE
- 
- Vojislava ROZIC*  
EXPOSITIONS ORGANISÉES À LA GALERIE  
DU MUSÉE DANS LA PÉRIODE  
1. I 1983 — 31. XII 1985
- 
- Marija MESNER*  
RÉPERTOIRE BIBLIOGRAPHIQUE DES  
PUBLICATIONS DU MUSÉE DES ARTS  
DÉCORATIFS DE BELGRADE 1982—1985
-



07  
Зборник 28/29

**Студије**  
*Études*



Добрила Стојановић

# Старе зидне таписерије типа verdure из Музеја примењене уметности у Београду

У прошлости се у нашој земљи таписерије нису производиле, али се зна да су увожене и употребљаване већ од средине XVI века, о чему сведоче архивски документи са територије Словеније и Далмације, посебно из Дубровачког архива. У односу на знатну фреквенцију овог материјала у прошлости, сада се у нашој земљи налази само незнатан број старих таписерија. Таписерије су биле врло цењене, красиле су ентеријере племства наших северних и западних области, док су делови земље којима су владали Турци били лишени овог декора због чисто оријенталног уређења куће, који је тек у XIX веку почео да се оријентише ка европском ентеријеру, а тада већ таписерија губи своју ранију улогу. У описима дворова српских средњовековних владара међу декоративним тканинама које су красиле њихове просторије не помињу се таписерије, мада није искључено да их је било, особито пред губљење самосталности, у првој половини XV века, кад је западњачки начин живота био прихваћен на двору последњих српских владара.

Таписерије фландријског порекла се помињу у архивским документима Дубровника од средине XVI века као »carpetta fiandrina«, »carpetti de Fiandra«, затим као »tapeti fiandrini« или »spaliere fiandrine«<sup>1</sup>. У архивима Далмације таписерије се некад јављају под термином који се за таписерије употребљавао у Италији — »gazzi« или »arazzi«<sup>2</sup>. Назив потиче од имена фландријског града Араса, познатог центра за производњу таписерија још од прве половине XIV века. У архивским документима Словеније током XVII века у инвентарима племићких кућа помињу се низоземске таписерије под германизираним појмом »tapezereien«<sup>3</sup>.

Имајући у виду значај који је низоземска таписерија, особито у XVI и XVII веку, имала, и да је била извозена у многе земље, а њени мајстори били утемељивачи и учитељи у мануфактурама широм Европе, не изненађује чињеница што се оне, судећи по архивским изворима, употребљавају у одређеним друштвеним круговима и на нашем тлу.

У неким документима дубровачког архива наведена је функција текстилног декора у ентеријеру: украшава зидове »carpette atorno la camera«, прозоре »tapeti alla fenestra«, служи као завеса на вратима »anziporta figurata«, поставља се изнад скриња »carpette sopra la cassa«<sup>4</sup>.

Имајући у виду колико је током векова била разноврсна употреба таписерије у ентеријеру, може се претпоставити, иако у документима нема ближих одредница, да се у поменутих случајевима ради и о таписерији.

У Музеју примењене уметности у Београду, основаном после другог светског рата, чува се неколико зидних таписерија и таписерија употребљених на намештају или раније коришћених у те сврхе. Овде ће бити речи само о таписеријама типа verdure које су красиле и утопљавале зидне површине. Датирају из времена од последње четвртине XVI до прве половине XVIII века. Пошто су настајале у дужем временском распону, доста се разликују, носећи одлике стила и укуса свога времена. Ниједна од њих није сигнирана, што отежава њихово ближе стилско и хронолошко одређивање и лоцирање.

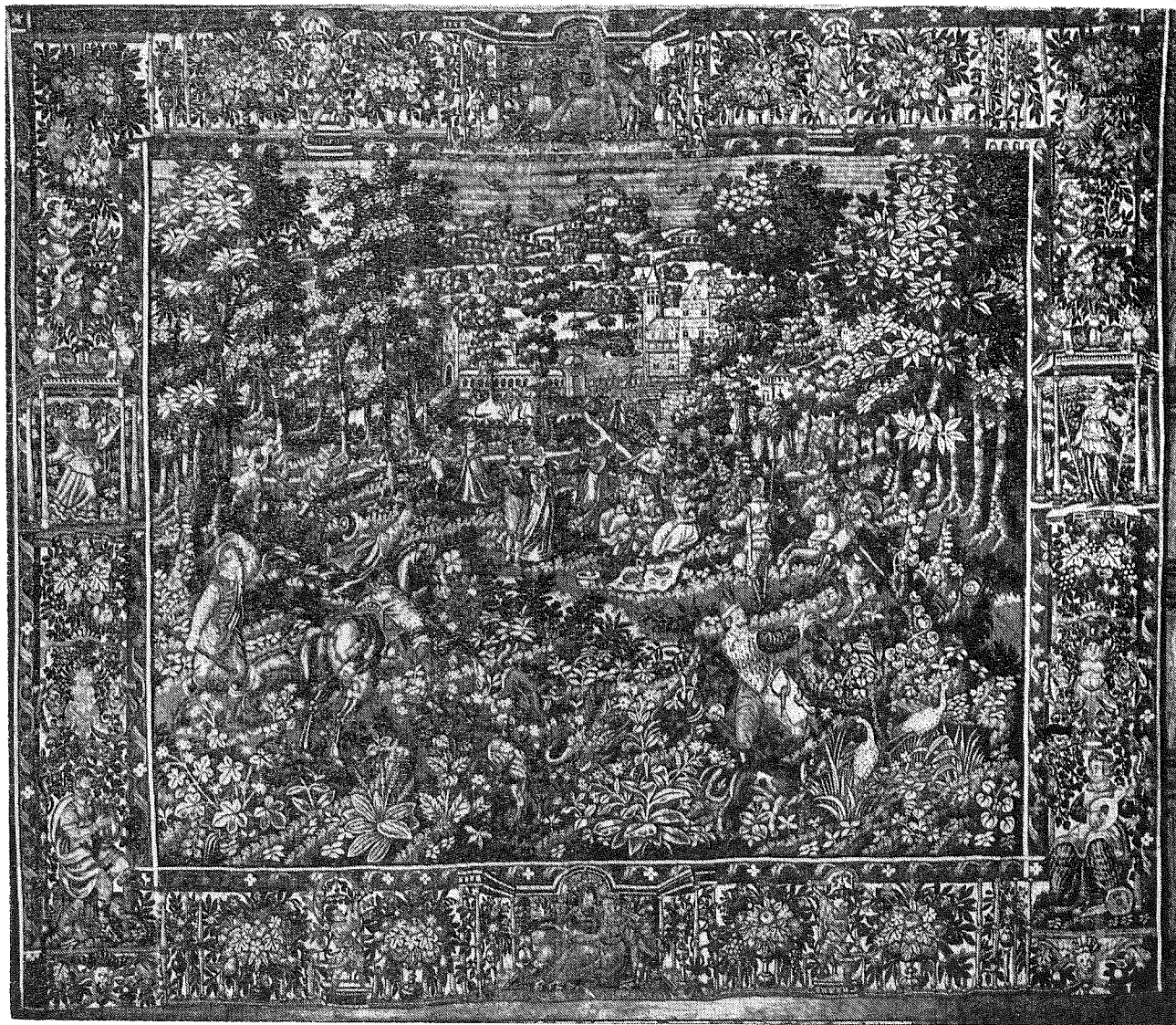
Три таписерије из Музеја (инв. бр. 908, 5379 и прив. инв. бр. 492/82) могу да се уврсте у групу тзв. verdure широко распрострањених на територији Европе, а врло омиљених нарочито у низоземским и француским радионицама таписерија током XVI, XVII и прве половине XVIII века. На њима се у биљној вегетацији јављају представе животиња, птица, комбиноване са архитектуром, или се представљају сцене лова или забаве у природи наративног карактера.

1 Д. Стојановић, *Савремена југословенска таписерија*, Београд 1963, у уводном тексту.

2 Ц. Фисковић, *Старе таписерије у Далмацији*, Зборник Музеја примењене уметности, 19—20, Београд 1975/6, 29.

3 Н. Štular, *Tapiserije v Sloveniji*, Ljubljana 1982, 18.

4 Д. Стојановић, *op. cit.*



1 Таписерија, инв. бр. 908.

*Tapestry, Inv. No. 908*

Таписерије које су претходиле овом типу су профане садржине, посебно оне са сценама из лова рађене у XV веку.

Низоземске мануфактуре су производиле таписерије verdure најчешће у Брислу, Оденарду, Антверпену и другим местима, одакле су преко трговачких центара слате у целу Европу. У таписеријским радионицама других земаља раде се таписерије по узору на фландријске прототипове, инспирисане сликарством Питера ван Елста (Aelst), Бернара ван Орлија (Orly), Питера Бројгела (Bruegel), његовог сина и других.

У неким случајевима низоземски сликари преносе своју оријентацију на обраду северњачког пејзажа и у друге области Европе. Еволуција пејзажа у европском сликарству може се пратити и на таписеријама, где се цртеж прилагођава знатно увећаним димензијама и техници рада, као и материјалу којим се таписерије реализују.

На најстаријој таписерији из збирке Музеја, инв. бр. 908, (сл. 1)<sup>5</sup>, комбиноване су сцене из лова на птице са соколовима и псима, са забавом племства у природи; што је једна од варијанти које срећемо на више таписерија сачуваних у многим музејима и приватним колекцијама. Рађене су у фламанским радионицама крајем XVI и почетком XVII века. Композиција се одвија у више планова постављених један изнад другог, а перспектива се постиже знатним умањењем удаљенијих фигура и архитектуре, као и распоредом дрвећа. Концепција пикторалног пејзажа са фигурама које се крећу у њему и архитектуром у позадини асоцира на низоземско сликарство с краја XVI века. У првом плану композиције је, прецизно цртана ниска бокораста вегетација, чији се детаљи и начин обраде срећу знатно раније, још на готским таписеријама,

<sup>5</sup> Д. Стојановић, *Један фламански јоблен из збирке Музеја примењене уметности*, Зборник Музеја примењене уметности, 1, Београд 1955, 87—101. Димензије: 4,32 × 3,52 м. Датиран у поч. XVII века. сл. 58.



2 Детал са таписерије инв. бр. 908.  
*Detail of the tapestry Inv. No. 908*

али је то сад богатије и згуснутије, карактеристично за ренесансне низоземске таписерије. По њој се крећу учесници лова, пси, гоничи, ловци, неки од њих са пленом — птицама; у живом су покрету или на коњима са соколовима (сл. 2). Средњи удаљенији простор заузимају обедовање на трави, музицирање и игра, а са стране су опет ловци. У најудаљенијем простору у дну француског врта је дворач касноренесансног типа са павиљонима и мостовима, док шумском стазом поред њега одмичу људи под товаром. Костими су карактеристични за крај XVI и почетак XVII века. Архитектура је са обе стране фланкирана шумом високог дрвећа, углавном ораха, хрста и поморанце, са плодовима. Поморанца, или дрво нара — како га неки идентификују, честа је на сродним таписеријама овог и каснијих периода, а омиљен је декоративни елемент и старијих таписерија, особито француских од почетка XVI века, насталих у атељеима долине Лоаре, које обрађују сцене из племићког живота, а које су пасторалног карактера и налазе се у музејима Клини и Лувру у Паризу<sup>6</sup>. Средњим делом таписерија се продубљује брежуљкастим пошумљеним тереном са разбацаном архитектуром, брегом доминира утврђење. Видљив је и крајичак неба са птицама у лету. Таписерија је уоквирена ужим једнобојним тракама, док само са три стране тече лозица од стилизованих четворолитова и издужених листова, која се примењује и на таписеријама са којима су нађене аналогije<sup>7</sup>. Потом тече широка, тешка, типично ренесансна бордура испуњена вазама са цвећем и воћем, што се комбинује са гротескним фигурама, маскеронима и путима, персонификацијама врлина и умећа у засведеним просторима и архитектонским оквирима (сл. 3),



3 Детал са таписерије инв. бр. 908.  
*Detail of the tapestry Inv. No. 908*

а у центру горње и доње бордуре су парови, такође смештени у архитектонски декор. Костими су ренесансна варијанта античких, сем костима парова, који су савремени. Најразличитије варијанте ове бордуре су такође украс фламанских таписерија, које показују сродности са нашом таписеријом, али су омиљене и на немачким таписеријама истог периода<sup>8</sup>. Композиција ове таписерије се готово подудара са таписеријом на којој је представљен лов на бивола, која је изложена у Ермитажу, а настала је у Фландрији и датира се у средину XVI века. Веома јој је блиска таписерија која се чува у фонду тканина Оружане палате у московском Кремљу (инв. бр. 17008 и 17334), а води се као производ радионице Оденарда, Фландрија, крај XVI века (по старом инвентару почетак XVII века) и која је названа — Монденска забава. Она у целини подсећа на нашу таписерију, има доста и заједничких детаља, само што је на њој већи простор дат забави него лову. У Уметничком музеју у Букурешту се налази таписерија са сценом из лова, рађена у Брислу<sup>9</sup>, датирана у XVI век. Композиција је сродна нашој, али се развија по ширини, што утиче на слабије продубљавање простора. Фигуре су бројније, друкчије распоређене, али се готово подударају са нашим у третману, као и растиње у првом плану и дрвеће у позадини, које је само правилније

<sup>6</sup> *La tapisserie française, Muraille et laine*, Paris 1946, сл. 27, 31; *Le grand livre de la tapisserie*, Lausanne 1965, сл. 58.

<sup>7</sup> Налази се и на доњосаксонској таписерији са представом „Жртве Аврамове“ из око 1580. године, објављене код Н. Schmitza, *Bildteppiche*, Berlin, сл. 84. Налазе се и на таписеријама у дворцу у Лиру код Крефелда.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, сл. 86.

<sup>9</sup> V. Dene, *Tapiseria flamande*, București 1965, кат. 4.

распоређено. Изостала је спена са забавом, а дворца је такође у позадини француског врта. Брежуљкасти терен је збијенији и нижи.

Аналогије постоје и у бордури, која на горњој страни недостаје. Таписерије сродне по композицији, избору тема, обради у целини, детаљима, начину рада и избору, колорита чувају се и у другим музејима.

У Музеју примењене уметности у Прагу налази се неколико таписерија које су настале у последњој четвртини XVI века, а претпоставља се да су рађене у атељеу у Оденарду. Међу њима је таписерија са сценом из лова<sup>10</sup>, датирана око 1580. године, која делом декора композиције и шире бордуре показује аналогије са нашом таписеријом. Таписерија из истог Музеја, која приказује забаву у парку<sup>11</sup>, детаљима, решавањем дрвећа, костима, појединих фигура, на пример коњаника, затим начином компоновања шире бордуре, њеном поделом на компартименте асоцира на нашу таписерију, а датира се у последњу четвртину XVI века.

У Националном музеју у Варшави се међу фламанским таписеријама verdure истог периода налазе сродни примерци. Таписерија „Лов на јелена“<sup>12</sup> показује аналогије са таписеријом из нашег Музеја, особито у првом и задњем плану композиције. Недостају архитектура у центру и забава и има више личности, али су збијеније. Можемо је сматрати једном од варијанти наше композиције.

Сроднија нашој таписерији је таписерија „Лов и празник у пољу“<sup>13</sup>, рад атељеа у Оденарду с краја XVI века. Богатија је зеленилом, по њој се крећу многе фигуре ловаца и жена у костимима који одговарају нашим. У позадини је такође дворца са вртом. Таписерије истог стила се налазе и у дворцу Сихров (Suchrov) у Чехословачкој<sup>14</sup>. Аналогије постоје и у концепцији широке бордуре са комбинацијом фигура, сцена и биљног декора. Велику сродност са таписеријом из нашег Музеја налазимо на таписеријама од којих је једна „Лов на бизоне“, а друга „Лов на лисицу“, из Виртембершког Ландесмузеума у Штутгарту<sup>15</sup>. Рађене су за Хуга фон Хоенланденберга (Hugo von Hohenlandenberg), команданта тевтонског реда, што потврђује грб у бордури. Прва је сроднија нашој готово аналогном вегетацијом, архитектуром са вртом, која је само променила место, обрадом животиња и фигура које носе исти костим. Недостаје сцена са забавом. Близак је и тип широких, богато декорисаних бордура, које у

овом случају имају аналогно конципиране алегоријске фигуре, на исти начин одевене, како се често представља антички костим у касној ренесанси. Бордура је само допуњена грбом, чега нема на раније помињаним примерцима.

Уткана марка на њима указује на Антверпен. Рађене су у периоду од 1570—90. године. У градској кући у Миделбургу, у Холандији, чувају се две фламанске таписерије типа verdure, на извештан начин сродне нашој таписерији у композицији, особито у избору и распореду вегетације и брежуљкастог терена у позадини, као и у избору и третману декоративних елемената широке бордуре. Овај тип бордура је врло распрострањен у другој половини XVI века, а везује се за познатог бриселског ткача Ф. Гебелса (F. Geubels)<sup>15a</sup>.

Све ове таписерије су пример повезивања старих традиција пејзажа с краја XV века и нових сазнања у развоју пејзажа у сликарству.

Аналогни су им концепција композиције, обрада детаља, тоналитет, материјал употребљен за ткање, као и техника рада. Представљају спене из лова у више варијанти, карактеристичан вид забаве племства, а на појединим примерцима је додата и забава у пољу као пропратни догађај главне теме, као и на нашој таписерији. Сродне теме се јављају на француским, енглеским и немачким таписеријама још почетком XVI века, али су другачије конципиране. Тип таписерија о којима је била реч могу се сматрати серијском производњом, јер обрађују варијанте истих тема и користе близак начин уметничке и ткачке обраде. Радови су фламанских таписеријских радионица Оденарда или Антверпена, како је назначено на таписеријама из Штутгарта, где у то време раде познате радионице Михаела де Боса.

Упркос времену и дугој употреби, колорит на помињаним таписеријама је свеж. Боје се ограничавају на неколико тонова зелене, плаве, и више тонова мрке: од сасвим светлих, незнатно црвенкастомрких до тамних нијанси, и на жуту и белу. Инкарнат је рађен у неколико тонова смеђе боје, уз наглашавање детаља тамнијим тоновима, што је коришћено још на најстаријим сачуваним таписеријама, као на Апокалипси из Анжера<sup>16</sup>. У циљу добијања блажих прелаза из боје у боју ткач примењује шрафирање, улазећи једном бојом чак по неколико центиметара у другу, а да би се поједине партије осветлиле, вуна се меша са свилом или се у потки користи само свила. Рађене су на хоризонталним разбојима (basse lisse), основа и потка су од вуне неједнаке дебљине и упредености, па је зрно потке неуједначено, а тиме се постижу ритам и живост текстуре. На једном дужном центиметру могу се избројати пет до шест зрна потке, што се односи и на таписерију из Музеја примењене уметности у Београду. Имајући у виду стилско-иконографске и аналогне у техничком погледу, сматрамо да се и таписерија са

<sup>10</sup> J. Blažkova, *Tapiserie XVI—XVIII století v Uměleckopromyslovém muzeu v Praze*, Prag 1975, кат. 2.

<sup>11</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, кат. 3.

<sup>12</sup> M. Markiewicz, *Verdures flamandes, 1550—1700*, Bulletin du Musée National de Varsovie, XIV, 1973, No 1—4, сл. 6.

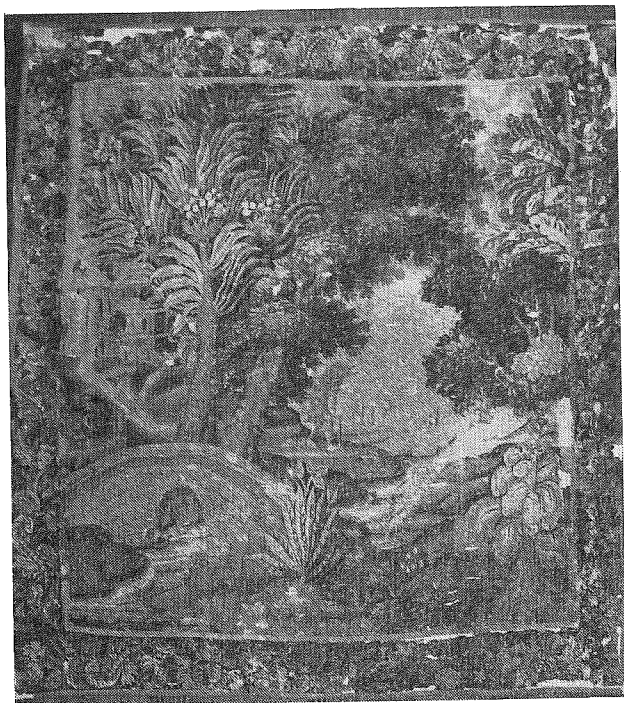
<sup>13</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, сл. 7.

<sup>14</sup> J. Blažkova, *Les marques et les signatures trouvées sur les tapisseries flamandes du XVI<sup>e</sup> siècle en Tchécoslovaquie*, Bruxelles 1969, 53—57, сл. 4—7.

<sup>15</sup> Ruth Gronwoldt, *Two hunting Tapestries of the Commander of the teutonic*, Connoisseur, London 1977, 182—189;

<sup>15a</sup> O. J. Onghena, *Vlaamse wandtapijten in het stadhuis te Middelburg (Zeeland)*, Artes Textiles VIII, 1974, 4, сл. 4—5.

<sup>16</sup> *Le grand livre de la tapisserie*, сл. на стр. 47.

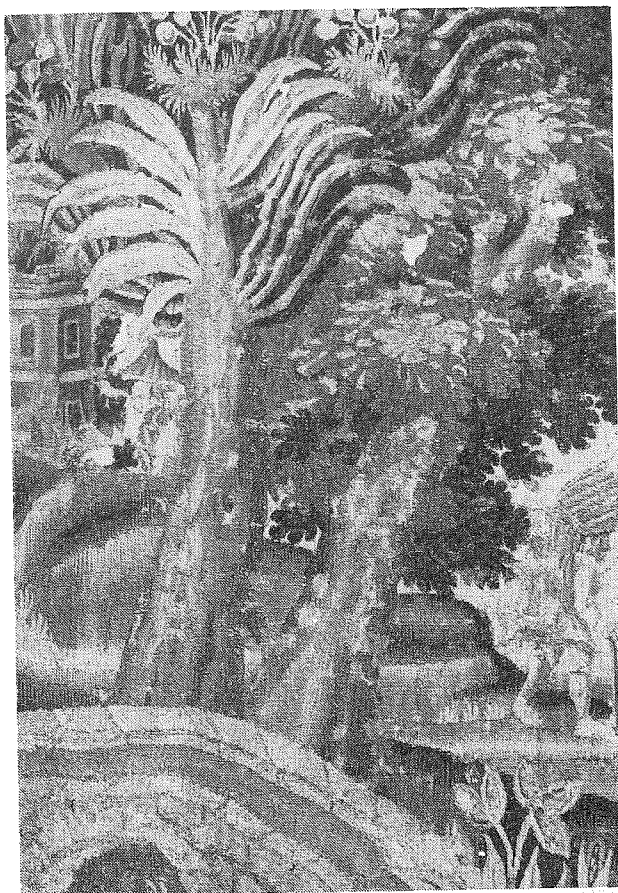


4 Таписерија, инв. бр. 5379.  
*Tapestry, Inv. No. 5379*

представом лова и забаве у природи из нашег Музеја, може сматрати производом фламанских радионица Оденарда или Антверпена последње четвртине XVI века.

На другој нешто каснијој таписерији из Музеја примењене уметности (инв. бр. 5379), сл. 4<sup>17</sup>, типа verdure, која у целини посматрано делује као кулиса, представљен је шумски пејзаж комбинован са архитектуром и само једном, једва приметном мушком фигуром, која се под теретом удаљава обалом (сл. 5). Композицијом доминира високо листопадно дрвеће, вероватно букве и храста, а испред њих је наглашено егзотично стабло палме, богато плодовима. Дрвеће је груписано у две групе, крунама се готово додирује. Испред дрвећа у првом плану је нераван терен испуњен ситним али наглашеним, изразито крупним жбунастим цветним растињем. Од угла композиције ка средини дијагонално кривуда речница са каменитом, делом каскадном обалом. У њој је чапља. Речница је премошћена једнолучним каменим мостом, од којег води рачваста стаза ка делом видљивој касноренесансној архитектури дворца са полигоналним кулама. У даљини се назире дрворед и крајчак неба, делови сцене који својим светлим тоновима помажу продубљавању простора. Композиција је распоредом крупног дрвећа подељена дијагонално, али је једна страна богатије обрађена. Таписерију са спољне и унутрашње стране уоквирава жута узана трака, а између њих је богата цветна бордура компонована у виду гирланди.

Чине је углавном руже комбиноване са издуженим барокно извијеним листовима акантуса,



5 Детал са таписерије инв. бр. 5379.  
*Detail of the tapestry Inv. No. 5379*

украшеним низовима бобица у виду перли, који повезују и учвршћују цветни декор бордуре. На једној бочној страни и на делу доње стране бордура је знатно измењена, како у пртежу и избору украсних детаља, тако и у боји, али је вешто уклопљена у првобитно ткање (сл. 6).

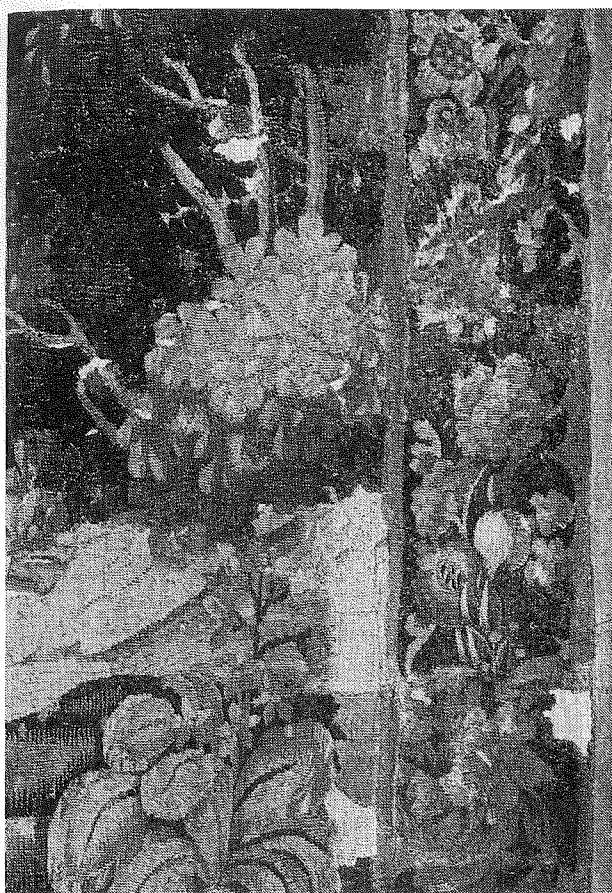
Посматрајући таписерију као композицију у целини, не налазимо блиске аналогије. Ако је поредимо са сликарством, можемо да констатујемо да асоцира на компоновање и обраду појединих детаља на пејзажима низоземских сликара П. Брила, П. Стевенса и Д. Винкелбонса, савременицима из последње четвртине XVI и прве четвртине XVII века<sup>18</sup>.

Композицијом доминирају крупно дрвеће и јако увећано и проређено растиње у првом плану, што се, такође, јавља на фламанским и француским таписеријама током XVII века, а негде се задржава чак и у XVIII веку, на пример на производима Обисона (Aubusson) или Лила (Lille), који се чувају у Музеју примењене уметности у Прагу, а тема су им и даље таписерије типа verdure старијих узора<sup>19</sup>. Карактеристично је и јако осветљавање удаљеног, најчешће централног простора, што доприноси перспективи.

<sup>18</sup> Група аутора, *Naissance du paysage moderne de 1550—1650*, Bulletin du Musée national de Varsovie XIV, 1973, No 1—4, 115—179, сл. 12, 49, 57.

<sup>19</sup> J. Blažkova, кат. 44, 41, 42, са задњима су аналогије више изражене, како у обради биља тако и дрвећа, док је обрада архитектуре ближа првој.

<sup>17</sup> Таписерија је откупљена од приватног власника који је набавио у Француској. Димензије: 2,38×2,56 мп.



6 Детал са таписерије инв. бр. 5379.  
*Detail of the tapestry Inv. No. 5379*

Делимичну сродност са таписеријом дељеном по дијагонали, уз нарочито наглашавање удаљеног, изразито осветљеног простора у центру таписерије, крупно биље у првом плану и делимичну сродност у бордури која асоцира на нашу таписерију показује таписерија „Јупитер и Калисто“, која се чува у Музеју примењене уметности у Прагу, а рађена је у Фелтену (Felletin) крајем XVII века<sup>20</sup>. Композицију компоновану по дијагонали, опет изразито осветљеног средњег простора, блиског али обратно постављеног дрвећа, крупног растиња у првом плану, налазимо на таписерији „Verdure са ћуранима“, насталој у Брислу у атељеу Марка Воса око 1670. године<sup>21</sup>. Неке аналогije постоје и са таписеријама типа verdure произведеним средином XVII века у париским атељеима Рафаела де ла Планша (Planche), који негује овај тип таписерија под утицајем Симона Вуеа (Vouet)<sup>22</sup>. Употпуњене су птицама, малим људским фигурама и речицама са карактеристичним обалама. Њих у погледу обраде картона и квалитета рада одликује висок уметнички ниво, што се не би могло рећи за нашу таписерију.

Анализирајући поједине детаље композиције налазимо аналогije са таписеријама чак од

средине XV века, као што је цртеж листова делимично видљивог дрвећа, вероватно хрста, који се јавља на пример у позадини таписерије „Лов на медведе“, која се чува у Викторија и Алберт музеју у Лондону<sup>23</sup>. Крупни али богатији цветни бокори у првом плану, као и палма, мада реалније приказана, кресе таписерију са сценом лова, из Националног музеја у Варшави, која се датира у крај XVI века и приписује Брислу или Турнеу<sup>24</sup>. На фландријској таписерији из прве половине XVII века, из истог музеја, која представља шумски пејзаж<sup>25</sup>, обрада крупне вегетације има сличности са нашом, донекле и обрада гирланде у бордури, а све наведене примере карактерише сигурнији, професионалнији цртеж. Сродност у крупној, сочној обради биља, речици, кривудајем, истакнутим, готово пластичним путелцима, делом у обради дрвећа, осветљеног брежуљкастог терена у позадини, показује таписерија, иако различитог тоналитета, настала вероватно крајем XVII века у Фландрији, а налази се у Народном музеју у Љубљани<sup>26</sup>. Архитектура дела дворца својом обрадом, наглашавањем корниша и отвара на фасади контрастном бојом, показује сродности са таписеријом произведеном у Брислу почетком XVI века, која припада серији „Историја о Јазону“, као и са таписеријама из серије „Роман о ружи“, које се налазе у Ермитажу<sup>27</sup>. Среће се и на знатно каснијим таписеријама, чак из XVIII века, рађеним у Фландрији и Француској. Богату представу овог типа архитектуре показује пејзаж из Уметничког музеја у Букурешту<sup>28</sup>, производ радионице Оденард с почетка XVIII века.

Бордуре у виду гирланди могу да се прате на таписеријама током XVI века, али је цртеж минуциозан, сачињен од ситних цветова, што показују, на пример, таписерија из серије „Роман о ружи“ док су бордуре крупнијих декоративних детаља честе на таписеријама XVII века, некад допуњене картушима или другим декоративним елементима. Најчешће се цвеће у гирланди преплиће са воћем. Нису ретке ни у XVIII веку. Аналогije налазимо на двама таписеријама из Уметничког музеја у Букурешту: једна је из серије „Час јахања“, сликана по картоњу Ј. Јорденса (J. Jordaens), рађена у Брислу у XVII веку, а друга је из серије о Александру Великом, рађена у Оденарду, такође у XVII веку<sup>29</sup>. Ова последња је сроднија нашој. Тежином, распоредом детаља бордуре, наша таписерија показује аналогije са оквиrom таписерије „Одлазак арханђела Рафаела“, која се датира у крај XVI века и приписује радионици у Оденарду; затим „Каменовању св. Павла“ из око 1600. године, из исте радионице. Обе се налазе у Музеју

<sup>23</sup> Le grand livre, *op. cit.*, сл. на стр. 63.

<sup>24</sup> M. Markiewicz, *op. cit.*, сл. 5.

<sup>25</sup> Ibid., *op. cit.*, сл. 8.

<sup>26</sup> H. Štular, *op. cit.*, кат. 2.

<sup>27</sup> И. Ю. Бирюкова, *Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже*, Ленинград 1972, Т. 67 и 6.

<sup>28</sup> V. Dene, *op. cit.*, кат. 3.

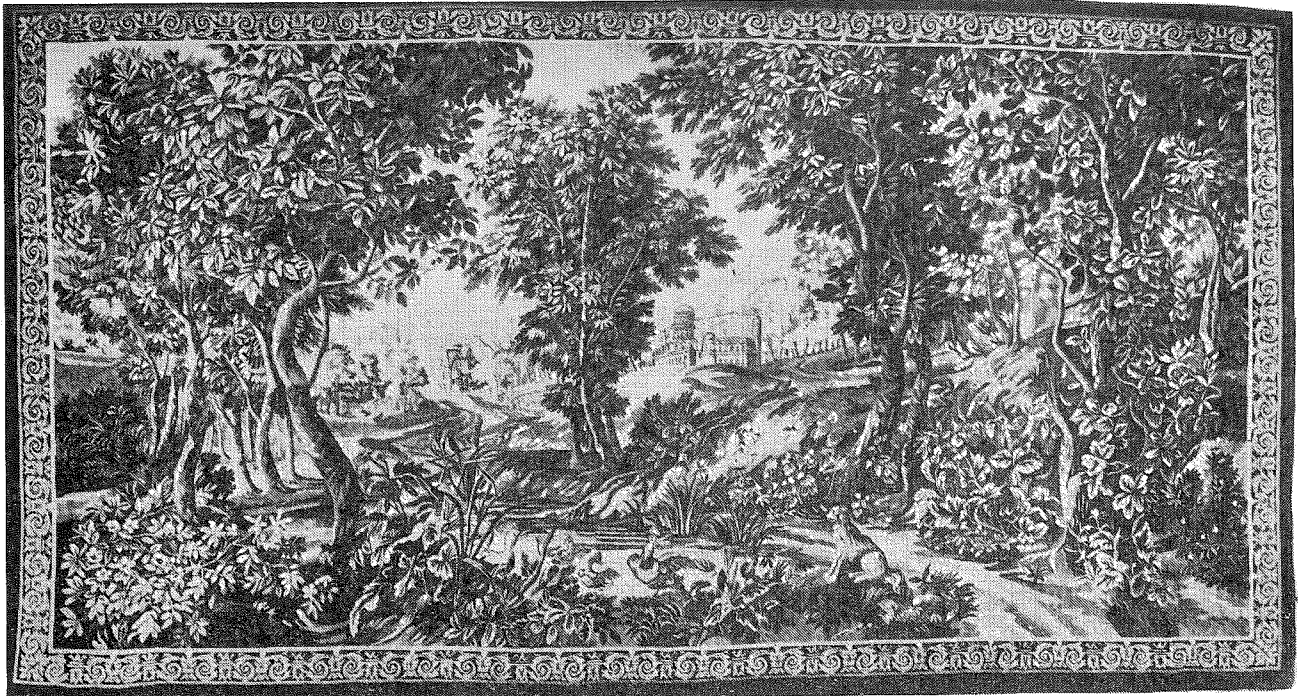
<sup>29</sup> Ibid., *op. cit.*, кат. 10, 2.

<sup>20</sup> Ibid., *op. cit.*, кат. 20.

<sup>21</sup> Ibid., *op. cit.*, кат. 22.

<sup>22</sup> F. Duret-Robert објављује у *Connaissance des arts, mars 1973*, једну verdure са којом налазимо аналогije.





7 Таписерија, инв. бр. 492/82.

Tapestry, Inv. No. 492/82

примењене уметности у Прагу<sup>30</sup>. Међутим, све су оне сигурније, професионалније обрађене од наше таписерије. Тоналитетом, крупним биљем у првом плану, бордуром, особито издуженим листовима са бобицама, блиска нашој таписерији је барокна таписерија типа verdure у Музеју примењене уметности (Kunstgewerbemuseum) у Келну, која се датира у XVII век и приписује Оденарду.

Таписерија из Музеја примењене уметности у Београду рађена је вуном у основи и потки на хоризонталном разбоју (*basse lisse*) и незнатно употребљеном свилом у потки. Вуна је упредена, различите је дебљине, што ствара ритам у текстури, а партије са убаченим свиленим нитима дају дискретан сјај. У потки се на један дужни центиметар јавља 4—5 зрна. Боје су складне, мирне, компоноване у валерима, које местимично, кад су у питању јачи контрасти, прекида шрафирање. Таписерија припада типу *verdure* са архитектуром и појединачним фигуралним представама, што се јавља на фламанским радовима касне ренесансе и раног барока. На основу свега изнетог закључујемо да је ова таписерија производ неке провинцијске радионице, највероватније из јужне Фландрије, која је вероватно имала за узор радове Оденарда. Стилски припада касној ренесанси са елементима барока. Рустична је, невешта, чак робустна, особито у обради неких детаља, што јој даје печат оригиналности, издвајајући је од познатих таписерија *verdure* ствараних током XVII века, кад је сигурно настала.

Најмлађа таписерија из групе *verdure*, која се чува у Музеју примењене уметности (инв. бр. 492/82, сл. 7), припада типу са животињама и

архитектуром<sup>31</sup>. Карактеришу је успео, мада схематичан цртеж и компактна, готово симетрична композиција којом доминирају три групе дрвећа, између којих су у задњем плану брежуљкастог терена на једној страни представљене архитектура дворца, а на другој сеоска архитектура. До њих воде кривудасти путевци. У даљини се називају пошумљени брегови и сегменти неба. Испред архитектуре је нераван шумски терен са речицом проширеном у предњем плану, а у њој и поред ње су у живом покрету отворених кљунова барске птице, пловке и чапље, док на обали поред пута седи мирно и посматра их пас. Испред њих је ниско жбунасто и барско биље. Делови осветљене позадине продубљују простор, доприносећи перспективи целе сцене.

Сликар картона следи раније узор у компоновању целине и детаља, које помно исцртава, користећи при њиховој обради контрастне колористичке ефекте. Таписерију уоквирава жућкаста линија, затим тече ужи декорисани оквир који асоцира на бордуру ранороманске немачке таписерије из Музеја за уметност и индустрију у Ослу<sup>32</sup>.

Асоцијативну стилизацију можемо да пратимо и на романским штампаним тканинама, које су се налазиле у Немачком националном музеју у Нирибергу<sup>33</sup>. Бордуру украшавају двоструке волуте од стилизованог акантусовог лишћа, повезане палметама, које красе и углове оквира. Затим опет тече узана жућкаста линија, а потом нешто шири тамноплава. Декорисани оквир

<sup>31</sup> Таписерија откупљена од приватног власника, а раније набављена у Француској. Димензије: 2,02×3,76 м.

<sup>32</sup> *Le grand livre de la tapisserie*, *op. cit.* сл. на стр. 39.

<sup>33</sup> R. Jacques, *Deutsche Textilkunde*, Berlin 1942, сл. 11.

таписерије обликом и избором златномеђих боја имитира скулптиран и позлаћен рам. Његове варијанте се налазе на више таписерија насталих у првим деценијама XVIII века.

Сличну поделу простора групама дрвећа, сродну обраду биља, терена, птица у првом плану и архитектуре у позадини, мада не истог типа, налазимо на таписерији „Verdure са лисицом и чапљама“, из Музеја примењене уметности у Прагу<sup>34</sup>. Рађена је у Брислу крајем XVII века, припада серији која обрађује теме из Лафонтеових басни. На таписерији „Пролеће“ из серије „Деца баштовани“, рађене у мануфактури Гоблен (Gobelins) у XVII веку, која је изложена у Ермитажу<sup>35</sup>, уочавамо обраду листова сродну нашој левој групи дрвећа. Адекватан је и избор декоративних елемената у горњој и доњој бордури. То је ранија варијанта истог, мање стилизованог мотива него што је примењено на нашој таписерији. Аналогну поделу простора и обраду вегетације запажамо на више таписерија насталих у првој половини XVIII века у радионицама Лила, Оденарда и Обисона.

На њима се често приказују животиње и архитектура, некад комбиноване са фигуралним представама. На таписерији типа verdure из Музеја примењене уметности у Берлину, рађеној у радионици Г. Вернирса (G. Werniers) у Лилу у првој половини XVIII века<sup>36</sup>, постоји сродност у обради вегетације са архитектуром и негованим вртом у позадини и животињама, али је у целини и у детаљима све суптилније и рафинованије изведено. Исти је случај и са двама таписеријама из Уметничког музеја у Букурешту<sup>37</sup>, такође производима Лила са почетка XVIII века, на којима су представљени вртови поморанци. Са њима је, сем блискости у обради флоре и птица, евидентна и сродност у избору декора за бордуру. Сродан пејзаж се јавља и на неким таписеријама произведеним у Оденарду у првим деценијама XVIII века, које се налазе у Музеју примењене уметности у Прагу. Наводимо „Verdure са малим Бахом“<sup>38</sup>, која показује аналогije и у бордури. Обрада терена, неких биљних детаља, особито у првом плану, а донекле и архитектуре, показује сродности са нашом таписеријом, као и „Verdure са пауновима“, произведена у Оденарду почетком XVIII века<sup>39</sup>. Таписерија „Лов на дивљу свињу“<sup>40</sup>, вероватно из исте радионице и времена, има аналогije са таписеријом из Музеја примењене уметности у распореду дрвећа, избору и обради растиња у првом плану, брежуљкастом терену у позадини, али јој је архитектура другачија. Извесну сродност у обради бордуре, мада је ова расплинутија, показује таписерија из Ермитажа „Сельаци се враћају са пољских радова“.

Претпоставља се да је рађена у Оденарду у првој половини XVIII века, а инспирисана је сликарством Д. Тенирса (D. Teniers)<sup>41</sup>. Постоје даље аналогije у концепцији композиције и са неким таписеријама произведеним у XVII веку у Обисону, као што су „Verdure са псом и фазанима“ и нешто каснија „Велика пасторала“ из Музеја примењене уметности у Прагу. Прва, рађена око 1730—40. године, базира се на сликарству Ф. Депорта (F. Desportes), само је брежуљкастим тереном и делом избора и обрадом флоре делимично блиска нашој. Друга је вероватно рађена по картонима Ф. Казанове (F. Casanova) у другој половини XVIII века<sup>42</sup>. Сродности у избору пејзажа са архитектуром, подели сцене, неравном терену са растињем и водом у првом плану показује и таписерија из Пети Палеа (Petit Palais) „Одмор ловаца“ из средине XVIII века, произведена у истој радионици<sup>43</sup>, мада она припада типу verdure са фигурама. Познато је да током XVIII века радионице у Обисону и Фелтену губе свој ранији значај и често користе картоне и скице радионица, као мануфактуре Гоблен, али имају за узор и фламанске радове, некад рустичне, особито кад су у питању таписерије типа verdure и пасторалне сцене у амбијенту пејзажа.

Таписерија из Музеја примењене уметности у Београду рађена је на хоризонталном разбоју, основа и потка су вунене са делимичном употребом свилених нити, негде упредених са вуненим. Као и на осталим таписеријама, прорези су затварани тањим концем. Зрно је доста крупно, са 4—5 нити потке на 1 cm. Ткање је уједначено, јер су нити сродне упредености. Да би ткач добио блаже тонске прелазе, местимично упреда по два тона вуне, мада и даље користи сечење шрафирањем, продирањем једне боје у другу. Боје су топле, нешто тамнијих тонова него на претходним таписеријама, компоноване делом контрастно у циљу наглашавања цртежа, јер и овде преовладава графизам, што потенцира чврстину цртежа, али се јављају и фини валери појединих нијанси, особито у задњем, знатно светлијем плану. Ткач користи више тонова зелене, плаве, смеђе — од беж до сасвим тамних, жуту, белу и незнатно ружичасту боју. На крају можемо да закључимо да се наша таписерија одликује сигурношћу цртежа, успелом гамом колорита, брижљивим техничким извођењем и стилским јединством композиције, као и успешном обрадом детаља. На основу нађених аналогija можемо да је датирамо у прву половину XVIII века, везујући је за таписерије типа verdure настале у Оденарду и Лилу, мада има сродности и са производима других француских радионица, посебно Обисона, које стварају таписерије овог типа под јаким фландријским утицајем.

<sup>34</sup> J. Blažkova, *op. cit.*, кат. 27.

<sup>35</sup> Гос. Эрмитаж. Путеводитель. *Западноевропейские ипалеры XIV—XVIII вв.*, Ленинград 1956, 27, репродукована

<sup>36</sup> H. Schmitz, *op. cit.*, сл. 134.

<sup>37</sup> V. Dene, *op. cit.*, кат. 1, 2.

<sup>38</sup> J. Blažkova, *op. cit.*, кат. 33.

<sup>39</sup> Ibid., *op. cit.*, кат. 34.

<sup>40</sup> Ibid., *op. cit.*, кат. 36.

<sup>41</sup> Гос. Эрмитаж, *op. cit.*, 21, репродукована.

<sup>42</sup> J. Blažkova, *op. cit.*, кат. 39. и 49.

<sup>43</sup> J. Niclausse, *Tapiserie et tapis de la ville de Paris*, Paris 1948, T. XXXIV, кат. стр. 83.



8 Деталј са таписерије инв. бр. 908.  
*Detail of the tapestry Inv. No. 908*

Скроман број таписерија verdure које се налазе у Музеју примењене уметности делимично нам омогућава да хронолошки и стилски пратимо ову врло развијену и сигурно најраспрострањенију врсту таписерија стварану од XVI—XVIII века, нарочито у радионицама Фландрије, затим Француске, првенствено њиховим провинцијским центрима, и Немачке.

Наши примерци су обogaћени фигуративним представама људи и животиња као и архитектуром, што је на најстаријој таписерији посебно изражено, а на осталима има само маргиналан значај.

Тоналитетом оправдавају свој назив. Све су рађене на хоризонталним разбојима (*basse lisse*), код којих се композиција при ткању одвија бочно, па некад долази до грешки у интерпретацији скице, што је евидентно на најстаријој таписерији (сл. 8),

Рађене су вуном у основи и потки, са местимичном употребом свилених нити. Величина зрна варира због различите упредености нити, али се на свима може избројати само неколико нити потке на дужни центиметар што је карактеристично за старије таписерије које су верне својој функцији, прилагођавајући се материјалу и техници рада, а не тежњи за слепим копирањем штафелајног сликарства. Цртачи картона и извођачи су овим остварењима остали у домену креација у текстилу, врло распрострањене и одређене намене, као што су таписерије.



#### OLD VERDURE WALL TAPESTRIES FROM THE MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE

Tapestries were not made in our country in the past. However, there is plenty of documentary evidence in Slovenia and Dalmatia especially in the Dubrovnik Archives, that they were imported since the middle of the 16th century onwards. Despite their presence in our country, there is only an insignificant number of surviving old tapestries. In the Dubrovnik records, Flemish tapestries are referred to as »carpetta fiandrina«, »carpetti de Fiandra«, as well as »tappeti fiandrinik« or »spaliere fiandrine«. In the Dalmatian documents, tapestries are sometimes referred to as »razzi« or »arazzi«, the Italian terms for tapestries originating from the Flemish city Arras, a well-known tapestry centre. In Slovenia, Netherlands tapestries are mentioned under the germanized term »tapezereien«. Bearing in mind the significance of Netherlands tapestries in the 16th and 17th centuries, in particular, their importation into numerous countries, as well as the fact that their masters set up tapestry workshops throughout Europe, it is no wonder that, judging by documentary evidence, they were also used in certain circles on our soil.

The Museum of Applied Art in Belgrade keeps several tapestries, of which this paper is concerned with three verdure types dating from the last quarter of the 16th and first half of the 18th centuries. This type of tapestry was widely spread in Europe during the 16th, 17th and first half of the 18th centuries. It depicts rich plant life with animals and birds, combined with architecture or a narrative account of a hunt or a feast in nature.

The Museum's oldest tapestry (Inv. No. 908) combines the scenes from a bird hunt with falcons and dogs with that depicting a feast of the aristocracy in nature which is a variation on the subject to be found on many tapestries in museums and private collections. They were made in Flemish workshops at the end of the 16th and beginning of the 17th centuries. The concept of a landscape with figures set in motion against architecture in the background resembles Netherlands painting of the late 16th century.

The tapestries with which a relationship has been established have similar features as to the concept of composition, treatment of details, tonality, weaving material and technique. These tapestries can be regarded as mass products, since they are variations

on the same theme and rely on similar artistic and technical methods. These tapestries were woven in Flemish workshops in Oudenaarde or Antwerp. Despite their age and long use, the colours confined to a few shades of green, blue, yellow and brown, and white are still fresh. Tapestries were made in wool on the low-warp loom (*basse lisse*). Threads differ in their thickness and degree of twist, thus making the grain of the weft uneven and achieving the textural rhythm and vividness. Bearing in mind stylistic-iconographic and technical relationships, this tapestry depicting a hunt and feast in nature can be attributed to Flemish workshops in Oudenaarde or Antwerp from the last quarter of the 16th century. Considered as a whole, the second and somewhat younger tapestry (Inv. No. 5379) resembles a stage set. It depicts a wooded landscape with architecture and a hardly visible male figure. The scene is dominated by tall broadleaved trees and a fruit-bearing palm tree. The diagonally winding stream is bordered by rocky and partly cascade banks with a heron. It is spanned by a stone bridge leading to a partly visible late Renaissance castle. Close analogies could not be established, although they were looked for in Netherlands painting of the late 16th and 17th centuries. There are similarities with Flemish and French tapestries of the 17th century and partly even with the Aubusson or Lille works of the 18th century. The latter are featured by a strong illumination of a distant and most often central scene, thus contributing to the perspective, which follows current trends in painting. Our tapestry was woven on the low-warp loom with wool thread and some silk in the weft which contributes to a discreet lustre of some parts. The colours are harmonious and calm, with mild lighting and shadow effects which, in the event of stronger contrasts, are interrupted by hatching. This tapestry is a verdure with architecture and individual figural representations appearing in Flemish works of the late Renaissance and early Baroque. In our opinion, it is the product of a provincial workshop, most likely from southern Flanders. The Oudenaarde products probably served as its model. Stylistically, it belongs to the late

Renaissance with Baroque elements. It is rustic, clumsy and even robust in the treatment of some details which gives it a quality of being original and distinguishing it from well-known verdures of the 17th century when this one was made as well.

The youngest verdure tapestry from the Museum of Applied Art in Belgrade (Inv. No. 492/82) belongs to the type with animals and architecture. It is characterized by a successful, albeit schematic drawing and compact, almost symmetrical composition dominated by three groups of trees. Among them, a hilly terrain, there are a castle on one side and rural architecture on the other. A rolling wooded landscape is in the foreground. Marsh birds set in motion are in and around the stream shown in the landscape, while a dog on a bank is watching the scene. The tapestry was made on the low-warp loom with a wool warp and filling threads with a partial use of silk threads or interlaced at times with wool ones. The grain is fairly large and weaving is uniform, because the threads have a similar degree of twist. Colours are warm and in a somewhat darker tone in comparison with the preceding one. They are also composed of contrasts, while fine values of tone are also present, especially in the illuminated background. The weaver used various tones of green, blue, and brown, as well as yellow, white and some pink. The tapestry is also featured by skillful drawing, a successful gamut of colouring, meticulous workmanship and stylistic unity of the composition. By way of analogy, it can be concluded that it was made in the first half of the 18th century and that it can be attributed to verdures woven in Oudenaarde and Lille, although there are some similarities with the products of other French workshops.

The modest number of surviving verdures in the Museum of Applied Art enables us to a degree to follow chronologically and stylistically the highly developed and most popular type of tapestry woven between the 16th and 18th centuries, especially in the workshops of Flanders and France (in their provincial centres, in particular), as well as in those of Germany.

Василий Пуцко

# Мария Новицкая, Украинская художественная вышивка XVII—XVIII веков

Вышивка с давних времен щедро украшала и украшает доныне разнообразные вещи в быту всех сословий населения Украины. Наряду с дорогими художественными тканями большое значение в быту состоятельных слоев украинского населения XVII—XVIII веков имела также вышивка золотом, серебром и разноцветными шелками либо даже простою заполочью красного и белого цвета, сделанная местными мастерами.

Орнамент этой вышивки, в отличие от крестьянской [где значительное место занимает геометрический орнамент], имеет исключительно растительный характер. В нем поражает необычайное богатство и пышность узора, который в причудливых соединениях расцветает на разноцветном фоне бархатных и шелковых тканей. Эта разнохарактерность и богатство орнамента в значительной мере зависели от материала и различных приемов техники, которые придают вышивке специфические особенности. Начнем рассмотрение орнаментальной вышивки с гаптування, то есть с вышивки золотной нитью золотого и серебряного цвета.

Описи имущества казацкой старшины XVI—XVIII веков свидетельствуют, что золотное шитье украшало и мужские сорочки и жупаны, и женские

летники, кошули [сорочки], корсетки, донца кибалок, даже рукавицы и т. п. Особенно поражает роскошь „постели“<sup>1</sup>. Массивным золотым шитьем украшали также седла, чепраки и чехлы оружия. Широко употреблялось золотное шитье на цеховых предметах<sup>2</sup> и в церковном быту.

Существует даже упоминание про „коверь, шитый волоченим золотомъ по червчастому сукну“, который в 1646 году киевский митрополит Петр Могила подарил русскому царю Алексею<sup>3</sup>.

О том, какое количество украшенных золотной вышивкой вещей находилось у одного человека, можно судить, например, по тому, что у хорунжего И. Забелы в 1733 году<sup>4</sup> было „кошуль пятнадцать золотомъ и сребломъ шитіи“, а у П. Полуботка<sup>5</sup> в 1724 году — одних украшенных золотным шитьем донец к кибалкам — шестнадцать.

Композиция орнамента золотного шитья всегда зависела от формы предмета и места, которое она украшала. Так, концентрическую композицию имеют все округлые донца кибалок, фон которых плотно покрыт большими весьма стилизованными цветами (рис. 1), вышитыми по высокой мягкой подстилке. Центр композиции [часто несколько сдвинутый вниз] почти всегда подчеркнут округлым либо сердцевидным мотивом, а верх заканчивается веткой, немного выступающей за пределы общего округлого контура. Аналогии этому орнаменту, но со значительными отличиями, находим на русских и польских головных уборах<sup>6</sup>. Центральную симметрическую композицию имеют четырехугольные предметы, преимущественно удлинённые по горизонтали. Ярким примером такой композиции является оплечье стихаря XVIII века, густо покрытое переплетенными веточками цветов (рис. 2), или оплечье фелони начала XVII века с большим стилизованным ананасом в центре (рис. 3). Этот орнамент имеет много общего с орнаментом распространенным в русских оплечьях XVI—XVII веков, который наследовал дорогим восточным тканям и имеет соответствующее название: „шитье по алтабасному“, „шитье по аксамитному“.

<sup>1</sup> Например, в составе приданого дочери гетмана И. Самойловича в 1685 году были „простиня зеленого шовку золотомъ шита“, „простиня золотомъ и серебромъ съ цвѣтами шита, а къ нему наволокъ три одного шитья“, „одеяло пластинчатое соболье, покрыто атласомъ краснымъ, по атласу шиты травы волоченим золотомъ“. „Киевская старина“, 1888, август, стр. 43—44.

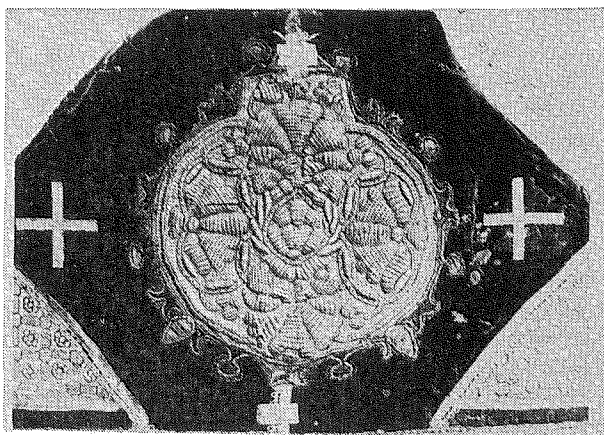
<sup>2</sup> Д. М. Щербаківський. Реліквії старого київського самоврядування. В. кн.: Київ та його околиця в історії і пам'ятках. Київ, 1926, стр. 248—258.

<sup>3</sup> Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, т. III. С. — Петербург, 1861, стр. 87.

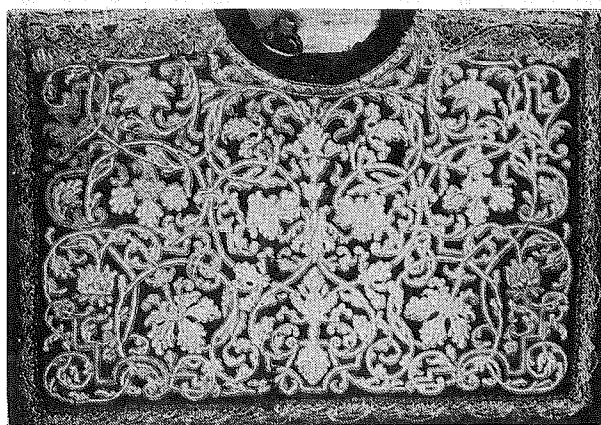
<sup>4</sup> Труды Черниговского предварительного комитета по устройству XIV Археологического съезда. Чернигов, 1908, стр. 17.

<sup>5</sup> Книга пожитков бывшего черниговского полковника Павла Полуботка, составленная по указу 1724 г. „Чтения в имп. Обществе истории и древностей Российских при Московском университете“, 1862, кн. III. стр. 20, 35.

<sup>6</sup> Русское декоративное искусство, т. II. Москва, 1963, рис. 416; Haft i zdobienie stroja ludowego. Warszawa, 1925, fig. 117, 120.



1 Кибалка, нашитая на воздух. XVIII в.



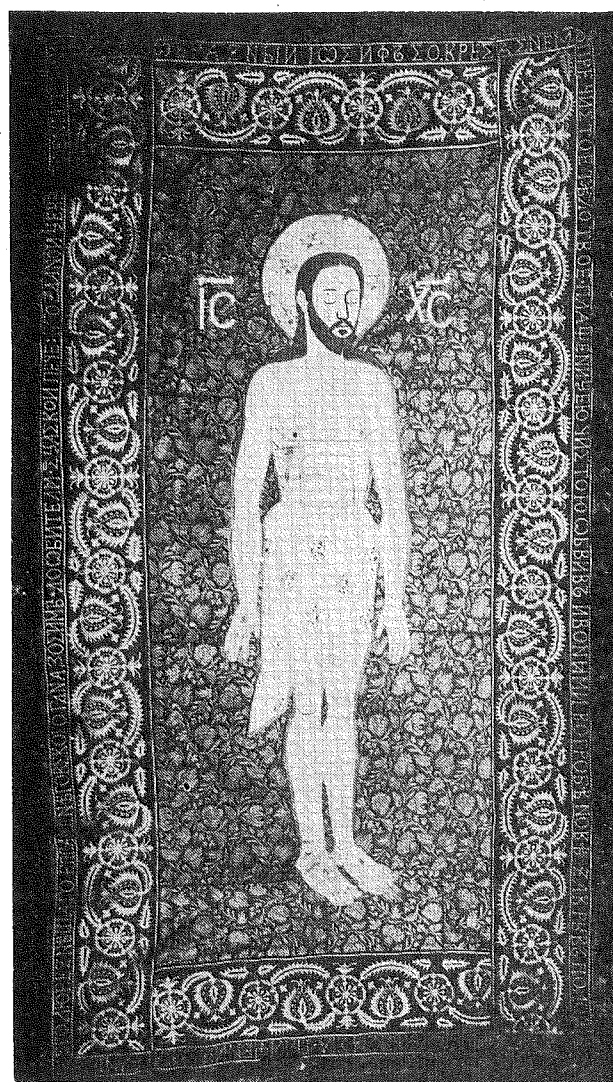
2 Оплечье стихаря, XVIII в.



3 Оплечье фелони, начало XVII в.

Аналогичное название употреблено и в старинном описании летника дочери украинского гетмана И. Самойловича от 1685 года<sup>7</sup>.

Для заполнения значительных площадей применялись шахматные композиции, реже — полосные из отдельных ассиметрических растительных мотивов, размер которых зависел от размера предмета. Так, большими, очень рельефными цветами покрыт серебряный фон покрывала Киево—Печерской лавры,



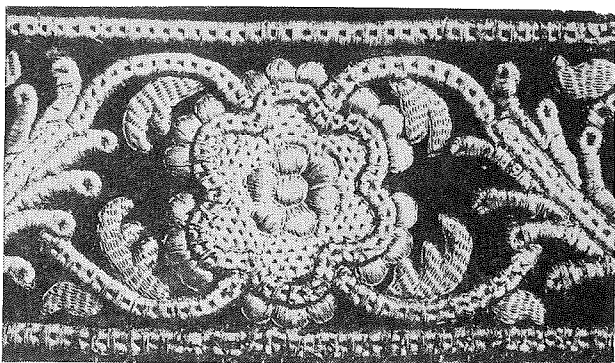
4 Плащаница черниговского епископа Зосимы, 1655 г.

оставляющего впечатление большей массивности. Небольшие, гибкие веточки золотых цветков, которые с большим вкусом разбросаны в шахматном порядке на рукавах женской сорочки XVIII века, привлекают легкостью и утонченностью.

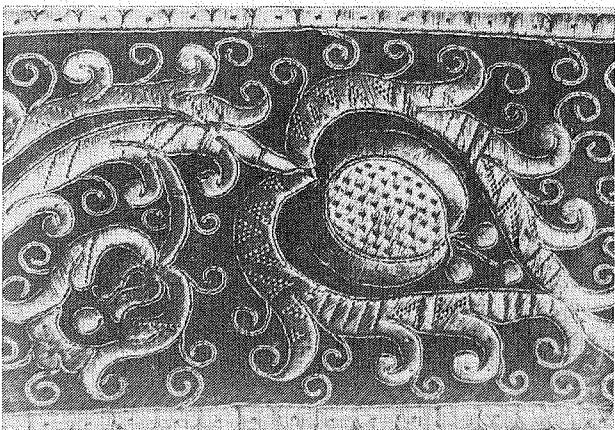
На обрамлениях того или иного предмета или его части применялись композиции из лент непрерывного орнамента. Так, волнистая ветка цветов обрамляет вертикальный разрез на груди одежды, изображенной на портрете матери гетмана И. Мазепы (Краковский музей). Непрерывная полоса орнамента, кроме волнистой ветки, а также гирлянды цветов, часто образуется при повторении одного или чередования нескольких объединенных мотивов. Такой орнамент особенно широко применялся в XVI—XVII веках на узких обрамлениях предметов церковного назначения. Так, на обрамлении плащаницы 1655 года орнамент состоит из чередующихся гранатов в вертикальном и горизонтальном разрезах (рис. 4).

На протяжении XVI—XVII столетий орнамент золотого шитья испытал значительные изменения, которые можно проследить на ряде датированных предметов. Наиболее архаические

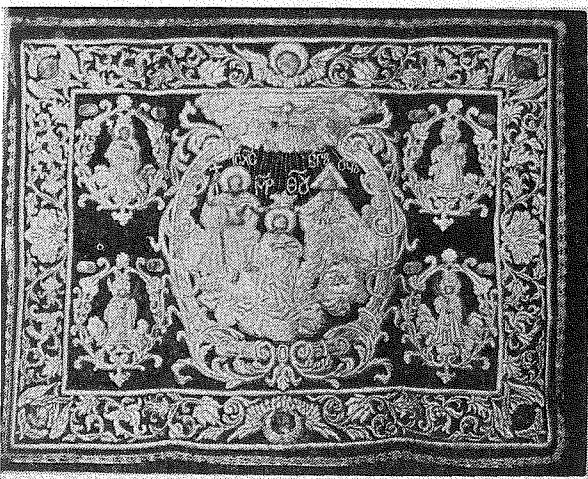
<sup>7</sup> „Киевская старина“, 1888, август, стр. 42.



5 Деталь орнаментальной полосы, конец XVII в.



6 Деталь орнаментальной полосы, начало XVIII в.



7 Воздух, XVIII в.

его формы сохранились на донцах кибалок (рис. 5) и на узких обрамлениях оплечьев риз XVI—XVII веков (рис. 5). Плавность и суровая ритмичность контуров этих стилизованных растительных мотивов производят впечатление определенного покоя. В золотном орнаменте XVIII века, примерно со второго десятилетия, ощущается влияние барочных тенденций. Абрис растительных мотивов, известных из предыдущих столетий, как, например, многолепестковые цветы-розетки, маковки, гвоздики, гранаты, зубчатые листья и другие, становятся более гибкими. Со второй



8 Фелонь, XVIII в.

половины XVIII века распространяется употребление новых растительных мотивов, среди которых видим фрукты, розы, цветы с прихотливо изогнутыми лепестками и длинными тычинками, кое-где трактованными в перспективном сокращении.

Временами они имеют настолько фантастический характер, что даже трудно распознать их первоисточник. Орнаменту золотного шитья XVIII века свойственны большая изощренность, беспокойный характер, перенасыщенность мелкими деталями (рис. 6, 7). Растительный орнамент усложняется еще изображением различных ракушек, завитков, а также картушами, характерными для стиля барокко и рококо. Еще больше, чем роскошное золото-серебряное шитье (гаптування) были распространены в панском быту XVII—XVIII столетий разноцветные вышивки шелками. Чарующее впечатление производят, например, большие фантастические цветы нежных оттенков и листья утонченной формы с причудливыми краями на белой шелковой фелони XVIII века (рис. 8, 9) или даже целые деревья с крупными фантастическими цветами на темно-фиолковом шелке другого предмета. Но больше всего вышивок цветными шелками дошло до нас лишь в виде широких полос, украшавших, кроме одежд, простыни и скатерти. Потом они надолго оставались в церковном употреблении (подризники). Орнамент этих „лиштв“ по своему общему характеру и цветовой гамме образует две различные группы.

Первую, очевидно старейшую, можно назвать двуцветною, потому что узоры выполнены шелком только одного из трех цветов — черного, зеленого

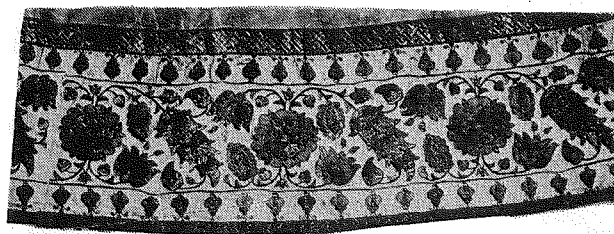


9 Деталь фелони, XVIII в.

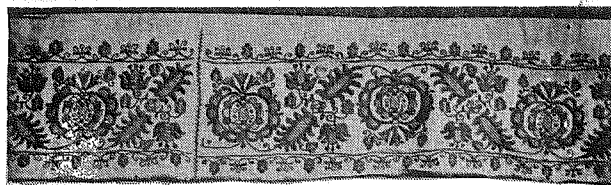
или вишневого и золотою либо серебряною канителью [сухозліткою]. Ширина этих „лиштв“ составляет преимущественно 20—30 см. Часть орнаментальных композиций этих двуцветных „лиштв“ приближается к наиболее архаическим композициям золотого орнамента на обрамлениях XVII века. В большинстве случаев она состоит из близко поставленных или асимметричных композиций из мелких тюльпановидных цветков; гранатов, шишек, гроздьев винограда (рис. 10) либо из симметрических композиций треугольного абриса, которые поочередно обращены вершинами то вверх, то вниз (рис. 11). Они обрамлены узкой полоской из отдельных сильно стилизованных мотивов, которые чаще всего заканчиваются внизу спиральными завитками. Очень редко употребляются в обрамлении гирлянды.

Эта группа „лиштв“ очаровывает какую-то утонченностью и сдержанностью. Она имеет определенные общие элементы с орнаментом в восточном искусстве и значительно ближе к орнаменту золотого шитья XVI и первой половины XVII века, чем к многоцветным вышивкам на „лиштвах“ XVII—XVIII столетий второй группы.

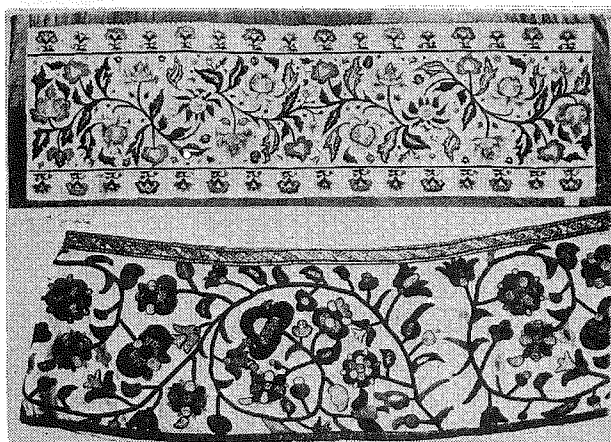
Эта вторая группа „лиштв“, вышитая различных оттенков шелками, характерна цветастым орнаментом, который имеет много общего с западным. Она развилась позднее первой, но в XVIII веке обе группы существовали рядом. Большое разнообразие многоцветной вышивки



10 Орнаментальная вышивка, XVIII в.



11 Орнаментальная вышивка, XVIII в.



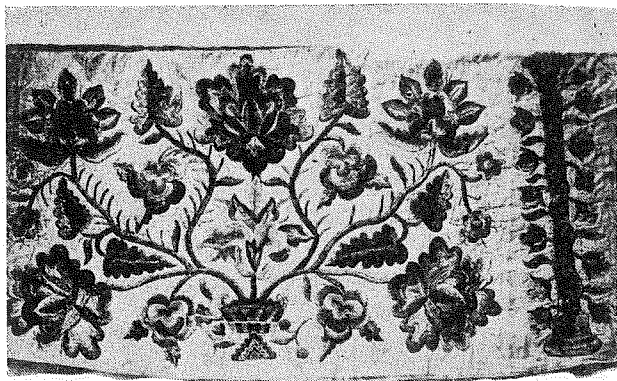
12 Орнаментальные вышивки, XVIII в.

звучит как симфония, проникнутая радостным восприятием жизни. Каждый букет или гирлянда состоит из многолепестковых разноцветных цветов, а каждый цветок — из нескольких, не менее трех, оттенков одного цвета, а иногда даже разных цветов, что в целом образует гармоническое соединение.

Следует подчеркнуть, что вышивальщица обрамляет маймою лишь композиции с гирляндами цветов и волнистою веткою (рис. 12), причем это обрамление делает из отдельных цветочков. Вышивки с букетами, асимметричными ветками цветов она ничем не ограничивает сверху и дает обрамление лишь внизу, почти всегда в виде гирлянды. Итак, на обрамлении не повторяется основная композиция, а употребляется противоположная, которая обогащает орнамент всей вышивки (рис. 12). Это также является одним из проявлений народного таланта — сразу представить всю композицию в целом.

Букеты [высотой от 30 до 50 см], из которых часто состоит орнамент „лиштв“, бывают перевязаны ленточкой либо помещены в вазон (рис. 13). Букеты временами чередуются со „священным деревом“. Вазоны имеют разнообразные формы: или простейшую





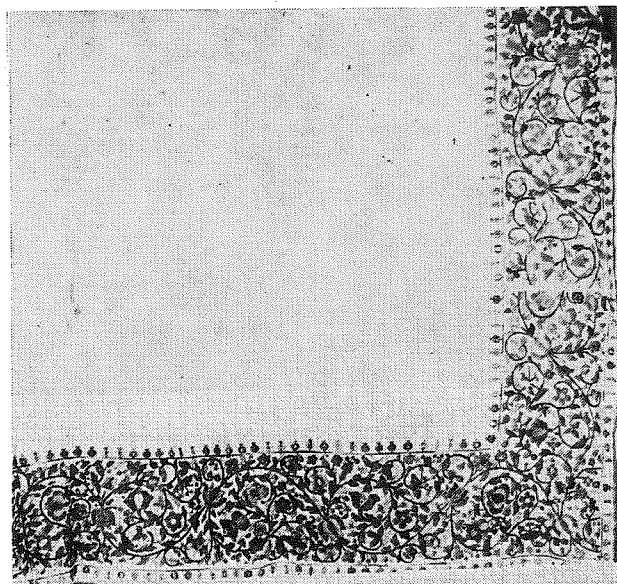
13 Орнаментальная полоска, XVIII в.



14 Деталь катапетасмы, 1756 г.

цилиндрическую, или сложную с подставками и причудливыми ручками. Некоторые вышитые вазоны повторяют формы народных керамических изделий, на которых отразились всемирные художественные стили. Мотив букета часто встречается на вышивках в других европейских странах, особенно в Венгрии, Чехии и Словакии. Но звучат эти образцы в сравнении с украинскими по-иному.

На всех украинских вышивках XVI—XVIII веков цветы изображены плоско, словно в продольном или поперечном как на килимах, набойке и других предметах народного творчества. Лепестки разноцветных бутонов начинаются с самого темного оттенка, который, по мере приближения



15 Деталь простыни Г. Галагана, середина XVIII в.

к краю, переходит в светлый, или наоборот — от ясного переходит к темному. Этот переход бывает контрастным или постепенным, когда нитки одного тона заходят между ниток предыдущего тона. Соразмерность и большой такт в употреблении золота и серебра обогащают цветовую гамму растительного орнамента и придают ритмические акценты.

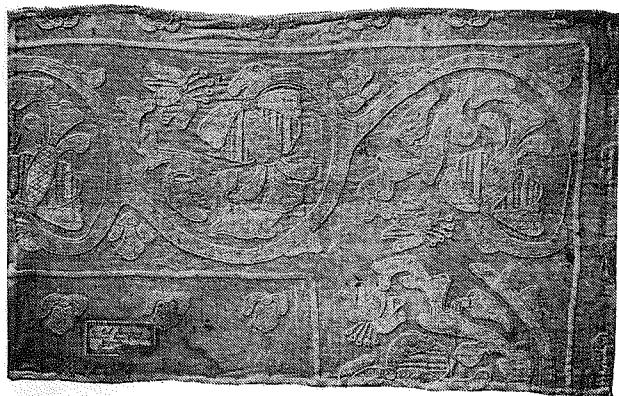
За время своего длительного существования орнаментальная вышивка цветными шелками также претерпела определенные изменения, но почти полное отсутствие датированных вещей лишает возможности проследить последовательность этого процесса. Нам известны лишь две датированные вышивки цветными шелками. Первая, 1756 года, большая катапетасма (завеса) главного алтаря собора Киево—Печерской лавры, зеленого шелка с разбросанными ветками роскошных цветов и овощей (рис. 14).

Большинство из них выполнено совершенно плоско, но некоторые имеют намек на перспективу<sup>8</sup>. Вторая вышивка, тоже середины XVIII века, простыня<sup>9</sup>, принадлежавшая прилуцкому полковнику Г. Галагану. Её обрамляет орнамент, образованный волнистой веткой, плотно покрытой стилизованными многоцветными цветками. Эти два произведения дают возможность датировать ряд аналогичным им вышивок, очень распространенных в то время (рис. 15). Для датирования наиболее ранних вышивок [второй половины XVII века] могут оказать помощь две совершенно идентичные вышивки 1673 года<sup>10</sup>. Они выполнены тамбурной

<sup>8</sup> В верхней части завесы вышита надпись: „Святая Киево — Печерская лавра архимандрит Лука 1756 года июля 30 дня“, а внизу — „игуменья Елена“.

<sup>9</sup> С. Р. (Савицкий). Об украинской вышивке XVIII века и современном ее возрождении. „Черниговская земская неделя“, 1914, № 24 и 25; „Киевская старина“, 1888, ноябрь, стр. 465.

<sup>10</sup> Одна находится в Минске [Гос. Музей, № 5598], вторая — Москве [Гос. Исторический музей, № 6908 — В 513].



16 Фрагмент скатерти, XVIII в.

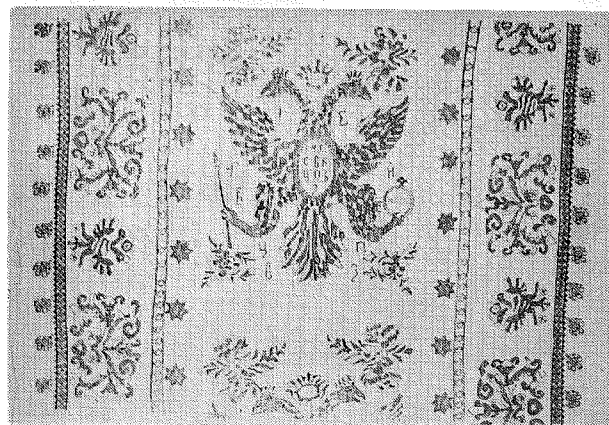
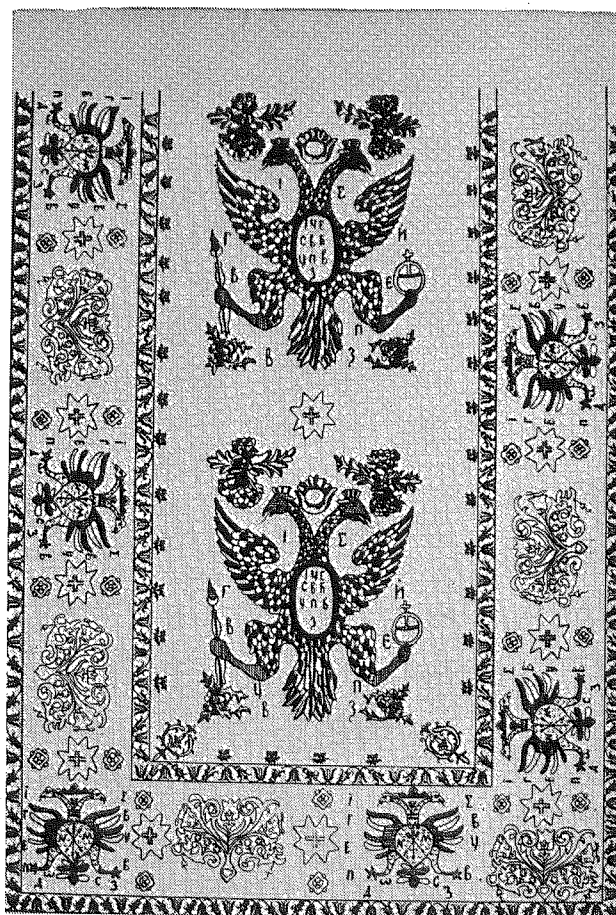
техник и, думается, — белорусской работы. Между тем, композиция их орнаментальных мотивов и трактовка такие же, как на украинских вышивках этого времени, что говорит о явной общности вышивок двух народов.

Кроме раскштых дорогостоящих вышивок золотом, серебром и шелками были распространены в быту тех же господствующих верхов и скромные вышивки красною и белую запольчю на белом полотне. Эти вышивки имеют совершенно отличительные художественные качества. Если золотой орнамент, сплошь покрытый золотыми и серебряными нитями, впечатляет определеннй массивностью и роскошью, если орнамент вышитый шелками очаровывает цветовсю гаммсю, то вышивка красной запольчю привлекает легкостью и гармоническим, ритмичным соединением белых плоскостей фона с красными узорами. Мелкие ромбы, треугольники, квадраты и др., которые сплошь заполняют поверхность лепестков цветов и листья, придают вышивке еще и впечатление какой-то прозрачности.

В вышивке белую все художественные эффекты состоят в игре света и тени, благодаря чередованию разнообразных швов геометрического рисунка, расположенных в различных направлениях (рис. 16).

В старинных описях имущества казацкой старшины упоминаются вышитые запольчю скатерти, простыни и рушники<sup>11</sup>. Орнамент вышитых рушников тесно связан с композициями многоцветных букетов шелковой вышивки. Часто употреблялись и двуглавые орлы. На рушниках особенно ярко видно, как изменялась трактовка орнамента в зависимости от материала, как в руках вышивальщицы он получал своеобразные черты и так постепенно, например, изображения двуглавых орлов уже на крестьянских рушниках превратились в

<sup>11</sup> Так, например, у жены канцеляриста И. Ханевского в 1727 году числились две „постілі билью шитіі“ [А. Лазаревский. Описание старой Малороссии, т. II. Киев, 1893, стр. 168], а среди вещей полковника П. Полуботка в 1724 году упомянуты „скатерті шитіі бумагою красною простого и русского полотна“ [Книга пожитков бывшего Черниговского полковника П. Полуботка, составленная по указу 1724 г., стр. 28].

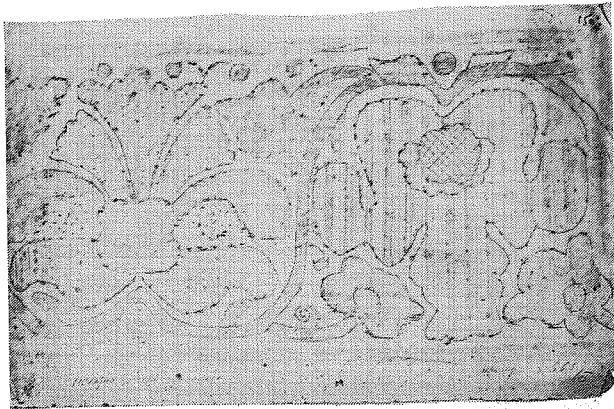


17 а, б Детали скатерти И. Скоропадского, 1715—1722 гг.

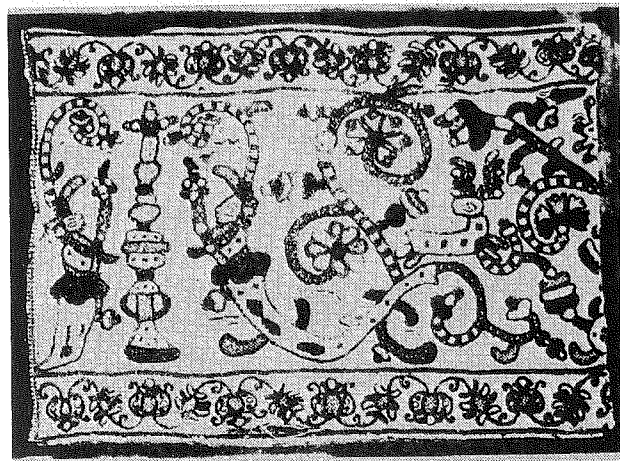
стилизированный растительный мотив<sup>12</sup>. Целые большие вещи, вышитые запольчю, почти не сохранились. Поэтому особенно ценны для нас две скатерти, которые Е. Г. Спасская<sup>13</sup> датирует по гербам и инициалам гетмана И. Скоропадского между 1715 и 1722 годами (рис. 17а, б). Они имеют почти тождественные вышивки: на средней части помещено, один над другим, двуглавые орлы с гербами и инициалами

<sup>12</sup> Ю. Павлович. До питання про еволюцію народного орнамента. „Матеріали до антропології та етнографії“, т. XXI—XXII. Львів, 1922.

<sup>13</sup> Е. Г. Спасская. Скатерті гетмана Івана Скоропадського [Архив Института фольклора, этнографии и искусствознания Академии наук УССР].



18 Деталь „лиштви“, XVIII в.

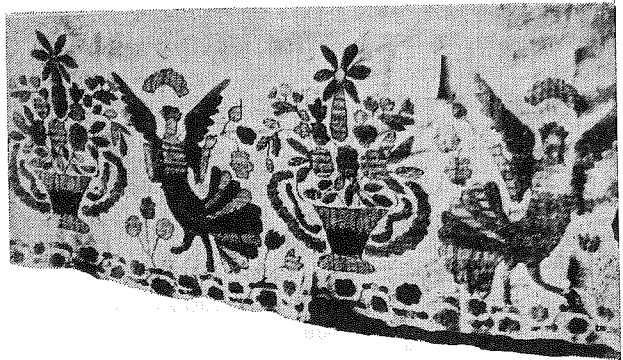


19 Деталь „лиштви“, XVIII в.

заказчика; на кайме растительные симметричные композиции чередуются с небольшими двуглавыми орлами. Кайма имеет, кроме того, узкое орнаментальное обрамление, на обеих скатертях золотым на полосах XVII века. Та вторая оборамление внешнего края имеет геометрический орнамент, свойственный украинской крестьянской вышивке. Существуют отличия и в других деталях обеих скатертей. Это еще раз доказывает, что вышивальщица, выполняя в основном требования заказчика, везде, где возможно, проявляла собственный вкус.

Примером вышитой белью скатерти может служить фрагмент (рис. 16), по краю которого вьется спиралевидный широкий стебель со стилизованными цветами, характерными для второй половины XVIII века. Каждый лепесток этих цветов выполнен различными швами, что придает всей поверхности орнамента живописный вид.

До нас дошли преимущественно „лиштви“, т. е. остатки от этих больших вещей. Их орнамент поражает большим разнообразием композиций. Некоторые из них имеют определенную общность с золотым орнаментом главным образом XVII века, некоторые — с орнаментом двуцветных шелковых вышивок. Лишь изредка встречаем композиции с букетами цветов, распространенные в многоцветной шелковой вышивке XVIII столетия. Часть „лиштв“ имеет своеобразный разнохарактерный орнамент, который иногда,



20 Деталь „лиштви“, XVIII в.

особенно на вышивках белью, состоит из больших, на всю ширину „лиштви“, стилизованных растительных мотивов без единой ветки (рис. 18). На вышивках заплочью более чем на других отражается творчество и связь со старыми традициями.

Когда северная русская вышивка удерживает изображение великой богини плодородия, представленной между двух коней или всадников в позе адорации, на Украине также сохраняются некоторые реминисценции древних культов. Так, на вышитых рушниках Подоллии до сих пор встречаются женские фигуры в треугольных юбках с птицами в поднятых руках или в сопровождении птиц. На одной „лиштве“ Черниговского музея изображены сирены — птицы с женским лицом, стоящие возле корзинок с цветами (рис. 20). Особое внимание обращает на себя интересная по содержанию композиция на фрагменте „лиштви“, вышитой красной заплочью на белом полотне (рис. 19).<sup>14</sup> На первый взгляд она производит впечатление прихотливого переплетения динамичного растительного узора. Но если взглянуть внимательнее, то в ней можно распознать две сюжетные композиции в асимметричном соединении. Слева — два фантастических существа с головой человека, украшенной спиральным отростком, и с туловищем змея, оканчивающимся растительным завитком. Они стоят в позе адорации с цветами либо рогом изобилия в руках, по сторонам какого-то сказочного орнаментального мотива, вытянутого по вертикали вверх. Этот мотив должен символизировать собой одновременно и крайне стилизованное священное дерево, и великую богиню, фигура которой изображена в его нижней части, и в то же время служить пьедесталом для возведенного на его вершине будто креста. Этот сюжет и сама композиция уходят своими корнями в глубокую древность и являются далеким отзвуком древнего верования в великую богиню владычицу природы, которая олицетворяет собою идею плодородия.

Вышивальщица своеобразно преобразовала ее своей фантазией, соединив в одной композиции языческие и христианские символы, не уяснив ее первоначального значения. Справа от описанной

<sup>14</sup> Русские древности по снимкам И. Ф. Баршевского. Изд. Строгановского училища, вып. 12. Москва, табл. 116

композиции в самой гуще спиральных растительных зарослей изображен маленький олень с протянутыми в быстром движении ножками и повернутой назад головой с пышной короной цветистых рогов — образ также издавна излюбленный в древнем искусстве и связанный с определенными мифологическими представлениями. Ранние прототипы змееногих существ и оленя можно найти и в скифском искусстве. К сожалению, мы не можем восстановить все содержание вышивки, потому что сохранилась лишь ее левая часть.

Растительные мотивы западноевропейских и восточных тканей и ковров, распространенных в быту господствующих верхушек всех европейских стран, имели, как известно, большое влияние на создание национальных орнаментов различных народов. Они были одним из источников и для украинского народа, который использовал и преобразовывал те декоративные элементы, которые соответствовали его вкусу, его традициям и имели определенное сходство с цветами его окружения. Такие орнаментальные мотивы, как цветок-розетка, зубчатые листки и тюльпановидные цветы, гвоздика, стилизованный так называемый ананас (возможно — лопух), гранаты и др., можно назвать общечеловеческими, потому что видим их на памятниках искусства различных народов. Между тем, у каждого народа все эти мотивы приобретали черты своеобразия.

Нельзя не удивляться той богатейшей фантазии, которою насыщает вышивальщица свои орнаментальные композиции. Повторяя уже найденную композицию или найденный мотив, она в каждом случае вносит в них нечто новое — в деталях ли рисунка, в подборе цвета и тем самым создает массу различных вариаций, в которых мастерски объединены большое разнообразие форм с большой и разнообразной колористической гаммой. Так возникала масса подобных, но никак не тождественных орнаментов. Приходится сожалеть о том, что мы не имеем достаточных материалов для изучения характерных признаков панской вышивки различных районов Украины и не можем сделать сравнительный анализ украинских, русских, белорусских, западноевропейских и восточных вышивок, чтобы выявить их общие и отличительные черты, взаимосвязи и влияния. Кроме орнаментальных на Украине существовало еще тематическое изобразительное золотное шитье (гаптування) религиозного содержания, но оно имело тоже декоративный характер, поскольку было связано с одеждой литургического назначения и некоторыми церковными предметами. Так, например, на оплечьях фелоней можно было размещать горизонтальные многофигурные композиции, тогда как на епитрахильях — узких вертикальных прямоугольниках — лишь отдельные парные фигуры.

Так называемая „иконопись иглою“, весьма распространенная в России, на Украине распространения не имела. К этому виду



21 Деталь епитрахили, XVII в.

искусства на Украине можно отнести лишь плащаницы, однако их композиция крайне редко была многофигурною<sup>15</sup>, как это в России и Молдавии. Обычно вышивали лишь тело Христа во гробе (рис. 4). До конца XVII века все очертания тела подчеркивали швом „по форме“, а в XVIII веке — различным оттенками шелка. Тематика религиозного золотного шитья не очень разнообразна. Преимущественно это евангельские сюжеты, реже — протоевангельские легенды. Кроме того выполняли изображения отдельных святых.

Изучение истории развития украинского золотного шитья облегчает большое количество датированных памятников изобразительного „гаптування“ конца XVI—XVIII столетий<sup>16</sup>. На некоторые десятилетия приходится по пять-шесть вещей.

Основным мотивом всего изобразительного золотного шитья является человеческая фигура.

<sup>15</sup> Например, плащаница XV века из с. Жиравки, а также плащаница игумении Елены, середины XVIII века.

<sup>16</sup> К. Бердадина. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування. „Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури“, № 6. Харків, 1927, стр. 389—411; то же, ч. II. „Мистецтвознавство“, 36. I. Харків, 1928, стр. 67—106; ее же. Два памятника украинского изобразительного шитья конца XVII в. из харьковских коллекций. „Наукові записки науково-дослідчої катедри історії західноєвропейської культури“, вып. III. Харків, 1929, стр. 433—448; М. Новицкая. Датовані епітрахилі Лаврського музею 1640—1743 років. „Український музей“, т. I. Київ, 1927, стр. 51—70.



22 Воздух с гербом гетмана И. Мазепы, конец XVII в.

Человека изображали преимущественно в рост, в золотой либо серебряной длинной, почти до земли, одежде, с нимбом вокруг головы. Реже бюсты святых, которые словно цветы, выростали из растений (рис. 21, 22).

На протяжении всего XVII века фигуры [представленные в полный рост] изображены в фронтальных застывших позах, без моделирования тела, без нарушения геометрического узора на одежде (рис. 21). Изредка какой-нибудь атрибут или рука выходили за пределы общего силуэта фигуры, близкого по форме к удлинённому прямоугольнику или, реже, к овалу.

Вышивальщицу не интересовали ни строение тела, ни складки одежды. Ее захватывал тот геометрический узор, который она создавала цветными стежками, пришивая золотную нить к ткани. Вышивальщица таким образом использовала все художественные возможности техники шитья „в прикреп“ на мягкой подстилке<sup>17</sup>. До 80-х годов XVII века эти узоры состояли в основном из разнообразных соединенных ромбов. В 90-х годах того же столетия, при определенной наклонности к реализму, этот сложный геометрический узор одежды, который еще усиливает плоскостный характер, перестал соответствовать новым требованиям.

Вышивальщицы стали делать контуры фигуры и складок одежд более рельефными (шов „по веревке“), а пространство между ними покрывали „панцирным“ швом (рис. 22), стежки которого уходили вглубь, придавая определенную легкость золотой поверхности. Сложные геометрические узоры употребляются некоторое время на нижней одежде или на одежде второразрядных лиц.

В связи с усилением в искусстве реалистических тенденций, во втором десятилетии XVIII века была

<sup>17</sup> Для техники золотного шитья характерным является то, что, кроме раннефеодального времени, металлическую нить не прошивали через ткань, а накладывали и пришивали к ней другою, не металлической, ниткой. Для большей выпуклости вышивки делали мягкую подстилку из ниток, что давало возможность стежки крепления располагать в соответствии с этими нитками, образовывая ними геометрические узоры.



23 Оплечье фелони, конец XVII в.

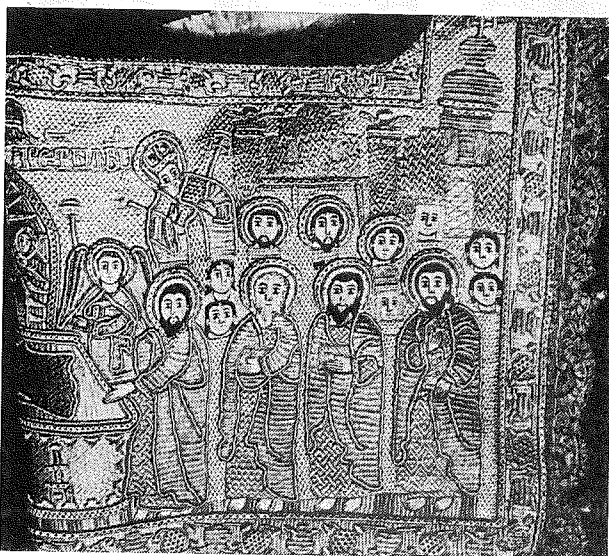
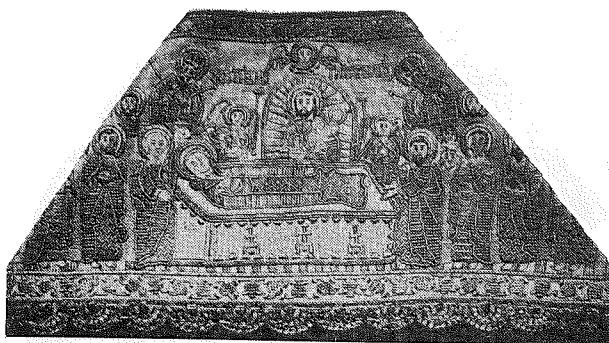


24 Оплечье фелони вклада Екатерины I в Киеве—Печерскую лавру, 1726 г.

введена новая техника золотного шитья на твердой подстилке (рис. 24)<sup>18</sup>.

Это дало возможность более свободно вырисовывать складки одежды, придавать движение фигурам. Не остались без изменений и приемы изображения лица, волос и рук. В XV и XVI веках и изредка еще в начале XVII века лица сплошь зашивали велком. В XVII веке до первой четверти XVIII века лица делали из кремового „саета“, на котором линиями черного и белого шелка вышивали основные черты: нос, брови, глаза, — а также руки (рис. 21). Этот прием, характерный для украинского золотного шитья, совсем не применялся в России. Волосы, бороды, усы продолжали вышивать сплошь шелком черным или светлым, в соответствии с возрастом изображенного. Несмотря на ограниченные технические возможности, вышивальщица умела придать лицам индивидуальным характерные черты и даже передать настроение. Значительным событием, которое во втором десятилетии XVIII века усилило реалистичность, была замена вышитых лица, рук и волос рисованными. Теперь рядом с вышивальщицей работает живописец, который выполняет указанные детали до начала золотного шитья или после его окончания.

<sup>18</sup> Такую подстилку невозможно проколоть иглою, чтобы пришить к ней металлическую нить. Приходилось сначала прорезать картон в нужных местах или прокалывать его шилом. Нити крепления втягивались в глубину прореза так, что на поверхности золотного шитья стежков не было видно.



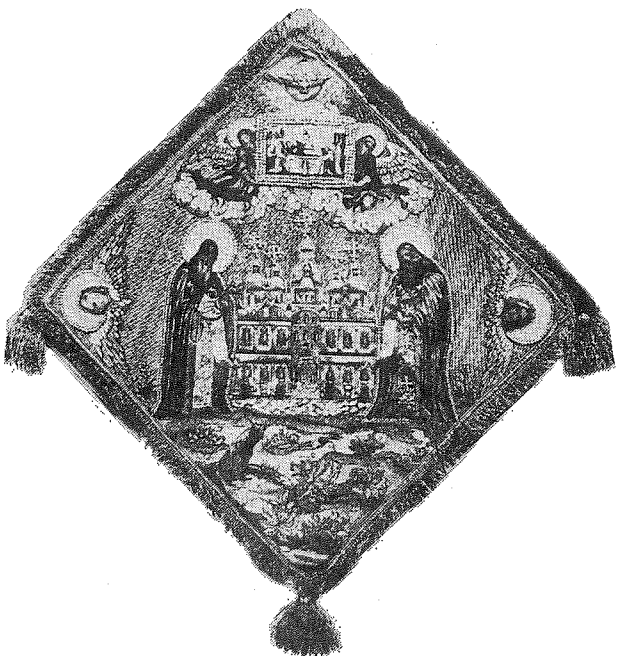
25 Оплестье фелони и его деталь, XVIII в.

Объединение живописи с золотым шитьем так пришлось по вкусу, что вышитые лица на многих старых вещах стали покрывать живописью. Стилистические изменения обнаруживаются не только в трактовке фигур, но и в композиции в целом. Особенно это становится ясным при сопоставлении одинаковых сюжетов, выполненные в различное время. В XVI—XVII веках видим характерную для феодального времени ритмичную симметрию в размещении неподвижных фигур, расположенных на определенном расстоянии одна от другой (рис. 26). В XVIII веке, с распространением стиля барокко, вышивальщица объединяла движением все фигуры в единое целое (рис. 24). В сюжетах вышивок возникших лишь в XVIII веке симметрия часто отсутствовала вообще. Так, в изображении „Тайной вечери“ всю сцену объединяет длинный стол, вокруг которого расположены группы апостолов в живых позах. Художница не боится посадить некоторых из них спиной к зрителю. Обрамления из растительного орнамента становятся шире, в них появляются барочные завитки и картуши (рис. 6). На ризе 1784 года пышный барочный орнамент заполняет весь фон оплестья, оставляя лишь небольшой картуш для изображения Христа.

На произведениях золотого шитья почти никогда не бывает изображений донаторов, которые так распространены в украинской живописи, а также светских людей вообще. Между тем, на одном



26 Палица, первая половина XVIII в.



27 Палица с изображением собора Киево—Печерской лавры, XVIII в.

оплестья XVII века в массовой сцене помещено несколько мужчин с бритыми лицами и длинными черными волосами (рис. 25), как и на палице со сценей вручения наместнической иконы зодчим Печерского монастыря (рис. 26). А на воздухе 1692 года видим женщину, в намитке (рис. 28а и б). Архитектурный пейзаж встречается крайне редко. В частности, в композиции „Успение Богоматери“ видим фантастический пейзаж с одноглавою церковью и широкой купольной постройкой (рис. 25). На некоторых вещах XVIII века вышит собор Киево—Печерской лавры (рис. 27).



29 Оплечье фелони, начало XVIII в.



28 Воздух с изображением Покрова Богородицы и деталь, 1692 г.

Колонны и арки, под которыми часто помещены святые, иногда изображены почти реалистично, но чаще всего колонны стилизованы в зубчатые листья с цветами вместо базы и капители. Вышивки для панского быта иногда выполняли сами хозяйки и их дочери, которые имели для этого достаточно свободного времени, но в большинстве случаев они использовали труд крепостных „золотошвеек-девок“, объединяя их в своих домашних мастерских. Некоторые произведения золотного шитья, особенно, может быть, конские уборы, выполняли мужчины, входившие в портняжные цехи или же объединявшиеся в специальные „гаптарські“ цехи, как это было, например, в XVII веке во Львове.

В 1658 году „гаптары“ основали здесь отдельный цех, состоявший из украинцев и армян. Вышивали они преимущественно предметы рыцарского выезда и образа на коже и на бархате<sup>19</sup>. Много культовых вещей изготовляли в женских монастырях, на заказ или для продажи. Так, путешественник XVII века Бсплан, писал, что черницы киевского Вознесенского монастыря „занимаются вышиванием и продают посещающим обитель свою искусную работу“<sup>20</sup>. Положение вышивальщиц в монастырях было очень тяжелым<sup>21</sup>. Энергичная образованная монахиня Флоровского монастыря — Макария жаловалась в середине XVIII столетия, что игуменья приписывает себе чужую работу: „Я де шитиму, а тебе слава будет“. Действительно, до нас дошло двенадцать вещей с подписью игуменьи Елены (рис. 14), но мы не знаем ни одной с подписью Макарии. Следовательно, при установлении авторов памятников золотного шитья вышитые на них имена не всегда могут быть достоверным источником.

Некоторые вышивальщицы имели настолько выраженную творческую манеру, что их работы спознаются без подписей. Примером может служить киевская мастерица тридцатых годов XVIII века, которая в 1726 году выполнила по заказу императрицы Екатерины I ее вкладные вещи для Киево—Печерской лавры (рис. 24). В оригинальных композициях этих предметов проявились черты новых течений: свежесть, отказ от старых трафаретов, живое движение фигур, объединенных в одну группу и связанных общим действием. Выпуклый рельеф картонной подстилки увеличивает реалистический элемент

<sup>19</sup> М. Грушевський, Історія України-Русі, т. VI. Київ-Львів, 1907, стр. 388.

<sup>20</sup> Боплан. Описание Украины. С. — Петербург, 1882, стр. 13.

<sup>21</sup> В монастырях кроме отдельных вышивальщиц были и целые мастерские с „помощниками“, „работницами“ и „ученицами“. Архивные источники с жалобами монахинь Флоровского монастыря на игуменью Елену Держангисову ярко показывают, то их эксплуатировали и их непосредственные руководительницы, и игуменья. Она часто передавала кому-нибудь из вышивальщиц заказы, которые поступали в монастырь, а работу не оплачивала и материала не давала.

и вводит определенную игру светотени на золотых поверхностях. Художница показала даже перспективное сокращение квадратов пола.

Совершенно иному манерою отличается работа другой мастерицы того же времени, которая хорошо владела техникой золотного шитья как по мягкой подстилке с узорным прикрепом металлической нити, как и по твердой подстилке из картона. Она соединяла оба приема золотного шитья, но придавала пресобладание первому, а в построении композиции придерживалась старых канонов. Эта вышивальщица все фигуры изображала совершенно плоскостно и без

движения (рис. 29). Все выполненные ею фигуры высокие, худые, прямолинейные контуры их тел сливаются с позею под ногами, что еще более усиливает иллюзию удлинения фигур. Описанные вышивки, выполненные золотом, шелками и заполочью, каждая по-своему в различной технике и на различном материале, говорят об исключительном мастерстве украинских вышивальщиц. Не нарушая национальных традиций, они создавали чудесные образцы большой художественной ценности, которые и до сих пор привлекают ритмичностью композиции, разнообразием рисунка, гармоническим сочетанием красок и совершенством выполнения.

## Послесловие

Публикуемый очерк исследовательницы украинской художественной вышивки М. А. Новицкой (1896—1965) в сильно сокращенном виде составил соответствующий раздел третьего тома „Истории украинского искусства“<sup>1</sup>. Полный текст указанной работы печатается впервые. Мария Алексеевна была большим знатоком украинского художественного шитья, изучению которого она посвятила всю свою жизнь. Исследования М. А. Новицкой и Е. И. Берладиной о памятниках золотного шитья на Украине, вышедшие в 1920-е годы, до сих пор остаются единственными серьезными работами об этом интереснейшем разделе художественного творчества. В силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств, М. А. Новицкая не смогла осуществить задуманную ею работу по истории украинского золотного шитья, успев лишь собрать огромное количество фотографий и сделать краткие описания произведений. В соответствии с программными установками издания, для которого был предназначен очерк, М. А. Новицкая не имела возможности уделить внимание вопросу международных связей, но привлеченный ею вещественный материал отличается строгим отбором и убедительными атрибуциями. В связи со сказанным мы, для того, чтобы внести некоторую ясность в круг затронутых в очерке вопросов и высказанных общих положений, вынуждены кратко остановиться на ряде утверждений, содержащихся в написанном Г. Н. Логвиным разделе „Вышивка и золотное шитье“, включенном в состав второго тома „Истории украинского искусства“<sup>2</sup>. Начнем с так называемой „Золочевской фелони“ — многофигурной композиции, украшавшей оплечье поздней фелони, явно не галицкого происхождения<sup>3</sup>. Оставляя в стороне вопрос о том,

для чего именно был предназначен этот вышитый золотной нитью и шелками деисусный чин (лично я склоняюсь к мысли, что он украшал произведение типа пелены Марии Тверской, 1389 года)<sup>4</sup>, надо сразу же сказать о фантастической датировке его концом XIII — началом XIV века. Этому определению противоречат и иконографические типы святых, и тип трона Христа<sup>5</sup>, и стиль изображений, техника шитья. И. С. Свенцицкий предполагал выполнение композиции Золочевской фелони в конце XV — начале XVI века<sup>6</sup>, чему не противоречит иконография аналогичной композиции зрелого XV века из Ванивки<sup>7</sup>. Что касается плащаницы из Жиравки, типологически сопоставимой с датированными русскими плащаницами XV века, но обнаруживающей стилистические отличия, то вопрос относительно ее происхождения пока остается открытым. Так называемая „плащаница“ 1466 года из Покровской церкви села Сулимовки, как известно, представляла эскиз шитого воздуха, выполненного женой верейского князя Михаила Андреевича Еленой и предназначенного для московского Архангельского собора (хранится в Астраханском краеведческом музее)<sup>8</sup>. По предположению Г. Н. Логвина, репродуцированная им на стр. 403 плащаница 1545 года, возможно, происходит из районов Украины, которые граничат с Молдавией. Вкладная же надпись на памятнике четкой славянской вязью, называя вкладчиков, сообщает о его предназначении для церкви св. Николая в Сучаве. И совершенно естественно, что ближайшие аналогии этой плащанице следует искать среди памятников не украинского, а

<sup>1</sup> „Исторія українського мистецтва“, т. III. Київ, 1968, стр. 372—380.

<sup>2</sup> „Исторія українського мистецтва“, т. II. Київ, 1967, стр. 400—413.

<sup>3</sup> І. Свенціцький. Іконопись Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1928, рис. 26, 27.

<sup>4</sup> Н. А. Маясова. Древнерусское шитье. Москва, 1979 табл. 5, 6.

<sup>5</sup> О эволюции форм престола см.: М. Лосева. Образец русского серебряного мастерства XV века. „Сборник Оружейной палаты“. Москва, 1925, стр. 115.

<sup>6</sup> І. Свенціцький. Указ. соч., стр. 32.

<sup>7</sup> „Исторія українського мистецтва“, т. II, рис. 157.

<sup>8</sup> Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. Москва, 1971, стр. 57—58, табл. 25.



румьинского золотного шитья<sup>9</sup>. Известно также, что плащаница 1545 года принесена в Киев русским солдатом из Молдавии и хранилась до 1811 года в Спасской церкви, а затем в церкви Рождества Христова<sup>10</sup>. Слишком бегло упомянуты произведения золотного шитья в собрании Львовского музея украинского искусства, хотя многие из них заслуживают более внимательного отношения. Датированная Г. Н. Логвиным первой половиной XVII века подвесная пелена с изображением Богоматери Одигитрии в скружении праздников представляет русскую работу сравнительно невысокого художественного уровня, и уже даже по тому признаку, что сплошь зашита золотными нитями, должна быть отнесена к более позднему времени. Кстати, и происходит она из Молчанского монастыря в русском городе Путивле. Равным образом, русским произведением второй половины XVII века является и плащаница в Каменец-Подольском музее-заповеднике. Поэтому и иконографические аналогии для нее встречаются на русском материале. Но главное не это: система применяемых художественных швов, и прежде всего складка одежд толстым серебряным „Строгановским“ контуром недвусмысленно указывают на мастерские, из которых вышло это произведение<sup>11</sup>. О том, каким в это же время был художественный строй украинского золотного шитья, позволяет судить очерк М. А. Новицкой.

Как теперь все больше выясняется, не все найденные на Украине произведения художественной вышивки следует считать украинскими по своему происхождению. Среди вкладных вещей встречаются работы русских и румынских мастеров; в Галиции, в частности, осели и остатки ризницы сучавского митрополита Досифея. С другой стороны — немало памятников украинского золотного шитья сохранилось на Балканах, в особенности в ризницах сербских монастырей, которые ждут своего исследователя.

С сожалением приходится говорить о том, что за последние годы, после выхода в свет исследований Е. И. Берладиной и М. А. Новицкой, а также краткой публикационной статьи П. Холодного<sup>12</sup>, не появилось ни одной работы об украинской золотной вышивке. Недавно выпущенный киевским

издательством „Мистецтво“ каталог собрания Киево-Печерского историко-культурного заповедника<sup>13</sup> практически вряд ли может оказать помощь, потому что все памятники в нем полностью обезличены, не названы, не указаны даже названия существующих исследований по охваченному каталогом материалу и обойдены молчанием имена тех труженников науки, которые всю свою жизнь посвятили изучению художественного наследия своего народа. М. А. Новицкая была одним из них. Ее перу принадлежат также работы о художественной вышивке средневекового Крыма, домонгольской Руси, а также о тканях и набойках<sup>14</sup>. Искусство декоративного украшения тканей было ее стихией, и в деле его изучения исследовательница сделала все, что было в ее силах.

<sup>13</sup> Українське гаптування та вишивка XVI—XVIII ст. в зібранні Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог. Уклала Г. П. Кравець. Київ, 1975.

<sup>14</sup> М. А. Новицкая. 1) До питання про текстиль трипільської культури. „Археологія“, П. Київ, 1948, стр. 44—71; 2) Узорные ткани трипольской культуры. „Краткие сообщения Института археологии АН УССР“, вып. 10 (1960), стр. 33—35; 3) Вивчання старовинних тканин та вишивання за революційних часів на території Радянського Союзу. „Записки Всеукраїнського Археологічного Комітету“, т. I. Київ, 1930, стр. 233—246; 4) Литературные первоисточники для изучения декоративного искусства Киевской Руси. „Бюллетень № 2 Академии Архитектуры УССР, Институт художественной промышленности“. Киев, 1949, стр. 5—14; 5) Гаптування Київської Русі. „Археологія“, XVIII. Київ, 1965; стр. 24—37; 6) Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями. „Археологія“, XXIV. Київ, 1970, стр. 88—99; 7) Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской, в: София Киевская. Материалы исследований. Киев, 1973, стр. 62—67; Золотная вышивка Киевской Руси. „Byzantinoslavica“, t. XXXIII (1), 1972, стр. 42—50, табл. I—IX; 9) Орнаментальная вышивка средневекового Крыма. „Записки Одесского Археологического общества“, т. II (35). Одесса, 1967, стр. 284—288; 10) Les broderies ornementales de Crimée au moyen age. „Byzantion“, t. XLIII, 1973, pp. 151—157, pl. I—V; 11) Датовані епітрахілі Лаврського Музею, 1640—1743. „Український Музей“, 1. Київ, 1927, стр. 50—71, табл. I—VIII; 12) Гаптування та вишивка шовками, в: Історія українського мистецтва, т. III. Київ, 1968, стр. 372—381; 13) Турецькі оксамити Лаврського Музею. „Східний Світ“, (Харків), 1930, № 10—11, стр. 351—359; 14) Вибійка на Україні. „Вісник Академії Архітектури УРСР“, 1. Київ, 1946, стр. 40—42; 15) Орнамент української вибійки. Київ, 1950 (альбом вышел с именем В. А. Дзугаева); 16) Текстиль в антирелігійних експозиціях „Советский музей“, 1933, № 4, стр. 90—93; 17) Тематичний килим Радянської України. „Вісник Академії Архітектури УРСР“, IV, Київ, 1948, стр. 24—32; 18) Рец.: К. Берладіна. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування. „Україна“, 1929, № 3—4, стр. 142—144; 19) Рец.: К. Берладіна. Два памятника изобразительного шитья конца XVII в. из харьковских коллекций. „Україна“, 1930, № 1—2, стр. 189—191; 20) Рец.: М. Голубец. Начерк українського мистецтва, ч. I. „Україна“, 1925, № 1—2, стр. 192—196; Рец.: Вишивка низзо на Поділлі (збірник зразків). „Україна“, 1931, № 3; 21) Рец.: Л. Розенберг. Орнамент українського народного вишивання, зарисовав В. Павленко. „Україна“ 1931, № 3.

<sup>9</sup> См.: М. А. Musicescu, Broderia medievala romaneasca. București, 1969, fig. 53, 64, 65.

<sup>10</sup> М. М. Захарченко, Киев теперь и прежде, Киев, 1888, стр. 264.

<sup>11</sup> Е. В. Георгиевская-Дружинина. Строгановское шитье. „Русское искусство XVII века. Сборник статей“. Ленинград, 1929, стр. 126—127, табл. XI, XIII. См. в том же сборнике: Е. В. Калинина. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач, стр. 133—157.

<sup>12</sup> П. Холодный, Епітрахілі XVII віку з церкви с. Вольсвин. „Записки чина св. Василя Великого“, т. II. 1927, стр. 158—160.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Новые памятники украинского золотного шитья XVII—XVIII веков

В январе 1968 года при обследовании ризницы Анастасиевской церкви в Глухове, проводившемся мною вместе с главным хранителем Музея украинского изобразительного искусства УССР в Киеве Д. Е. Горбачовым, мы уже не нашли некогда хранившихся там древних сблачений.

И только совершенно случайно удалось их обнаружить среди сброшенного в мешки ненужного тряпья. Эта небольшая коллекция памятников и поступила вскоре в названный музей, где частично представлена в экспозиции.

Наиболее интересным среди найденных произведений, безусловно, следует считать епитрахиль (рис. 1—4)<sup>1</sup>. По малиновому итальянскому бархату вышиты золотной нитью причудливые растительные узоры, среди которых помещены фигуры святых. В верхней части изображены два шестикрылых херувима. Ниже, в растительном окружении, представлены по колению Богоматерь и Иоанн Богослов, пророк Моисей и первосвященник Аарон, цари-пророки Давид и Соломон (рис. 3, 4), пророки Исаия и Иеремия (рис. 2). По вертикали епитрахиль делится на две полосы, соединенные в нескольких местах нитками.

Золотное шитье, нанесенное на темный бархатный фон, словно имитирует ажурную резьбу. Сочный растительный орнамент с причудливо переплетающимися цветами и листьями то заполняет пространство полос, то разбегается, обрамляя фигуры святых, которые благодаря одинаковой фактуре тоже до некоторой степени напоминают раскрывающиеся бутоны цветов. Равномерное размещение фигур придает декоративному убранству епитрахили характер ритмичного чередования сплошных золотисто-серебряных пятен с вьющимися, напоминая виноградную лозу, растениями.

Иконографическая схема глуховской епитрахили довольно обычна для украинского золотного шитья XVII века<sup>2</sup>. Следует, однако, заметить, что изображения Богоматери и юного Иоанна Богослова, заимствованные, безусловно, из композиции Распятия, встречаются в шитье епитрахилей не очень часто<sup>3</sup>. Пророки, согласно иконографической традиции, представлены каждый со своими атрибутами: Моисей — с горящею купиною, Аарон — с процветшим жезлом, Давид — с псалтирью, Соломон — с моделью иерусалимского храма, типологически, однако, скорее напоминающей маленькую украинскую церковь<sup>4</sup>, ниже выполнены фигуры Исаии и



1 Епитрахиль, конец XVII в.

Иеремии. Изображения херувимов возле ожерелья заставляют вспомнить об аналогичных по иконографии и стилю изображениях на двух датированных епитрахильях киевского происхождения 1670-х годов<sup>5</sup>. Лица и руки изображенных святых покрыты светлым шелком, по которому контуры черт отмечены тонкими черными линиями. Волосы на голове и бороды шиты швом, известным в русской терминологии под названием „в раскол“. Одежда шита металлическими нитями „в прикреп“, с использованием таких швов, как „клопчик в две нитки“ или „клопчик в четыре нитки“, „городок простой“, „грешник с ягодкой“, „грошик в четыре клетки“, „грошик в четыре клетки двойной“,

<sup>1</sup> Инв. № XII 473. Размер 142 × 28 см.

<sup>2</sup> Ср. епитрахиль XVII из Покровской церкви Переяслава. „Труды XIV Археологического съезда в Чернигове“, т. II. Москва, 1910, стр. 117, № 1602.

<sup>3</sup> Обычно на епитрахильях вышивали Благовещение либо Иоакима и Анну. — М. Новицкая. Датовані епітрахилі Лаврського музею. „Український музей“, т. I. Київ, 1927, стр. 66—70, табл. I—IV.

<sup>4</sup> Ср. там же, стр. 65.

<sup>5</sup> Там же, стр. 61, 68, рис. 8, 10 (епитрахиль 1672 года из ризницы Дальних пещер лавры и епитрахиль 1674 года из Выдубицкого монастыря).



2 Епитрахиль, деталь: пророки Исаия и Иеремия.

„ягодка в девять клеток“. Группа прикреплена, которая состоит из разнообразнейших соединений ромбов, как отмечала в свое время М. А. Новицкая, становится излюбленной в последней четверти XVIII века. К этому же времени, несомненно, относится и выполнение глуховской епитрахили. Довольно близкие ей стилистические аналогии представляют орарь 1673 года и епитрахиль 1683 года в лаврской коллекции<sup>6</sup>.

Близким к епитрахили произведением является оплечье фелони (рис. 5)<sup>7</sup>. На вишневого цвета бархате вышит деисусный чин. В центре представлен Христос в образе Великого Архиепископа. Он торжественно восседает на массивном резном троне, в одежде, употребляемой каторою дозволено лица епископского сана. Поверх саккоса-далматика вокруг шеи обернут омофор. На голове митра в форме короны. Из-под саккоса виден подол подризника и край епитрахили. В одной руке Христос держит раскрытое Евангелие, другой благословляет. За тронем, стоящим на облаке, два архангела с длинными золотистыми с серебряными зерцалами в руках. По обеим сторонам от престола представлены в молении: справа от Христа — Богородица, апостол Петр со свитком и ключом, евангелисты Матфей и Марк с раскрытыми книгами, апостол Андрей; слева — Иоанн Предтеча, апостол Павел с книгою и мечом, евангелисты Иоанн Богослов и Лука, апостол Симон. Композицию обрамляет кайма с растительным орнаментом с мотивом бутонов и



3 Епитрахиль, деталь: пророки.

раскрывшихся цветков [в сущности это продольный и поперечный разрез цветка] и стилизованных листьев. На передней стороне оплечья было выполнено изображение Богородицы в том самом иконографическом типе, в каком видим ее на иконах Покрова<sup>8</sup>. Такая схема оплечья фелони, предполагающая помещение по сторонам Богородицы полуфигур Антония и Феодосия Печерских с раскрытыми свитками в руках, довольно широко распространена в украинском золотном шитье последних десятилетий XVII века. Цветовая гамма глуховской фелони построена на соотношениях золотисто-серебряных тонов, великолепно гармонирующих с удивительно приятным тоном вишнево-красного бархатного фона. Одежда Богородицы и Предтечи целиком зашита золотыми нитями; при выполнении одежд апостолов использованы также и серебряные.

<sup>8</sup> Иконографии оплечья украинской фелони посвящено специальное исследование: К. Берладина. Материали з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. „Мистецтвознавство“, зб. I. Харків, 1928—1929, стр. 67—104, табл. LVI—LXV. Подобные композиции можно указать также на фелони из Покровской церкви с. Великой — Заготовки близ Борзны (П. С. Уварова. Церковный отдел выставки Черниговского Археологического съезда. — Труды XIV Археологического съезда в Чернигове, т. II, стр. 144) и фелони из коллекции Харьковского церковно-исторического музея (С. Таранушенко. Памятки мистецтва Старої Слобожанщини. Харків, 1922, табл. XXXIV).

<sup>6</sup> М. Новицкая, Указ. соч., стр. 56.

<sup>7</sup> Инв. № XII 476. Размер 34 × 80 см.



4 Епитрахиль, деталь: пророк Соломон.

Зашитые золотными нитями фигуры святых, с шелковой прикрепой, совершенно плоскостные. Рисунок геометризирован. Пропорции фигур довольно тяжелые, и только благодаря удачно найденному соотношению цветовых пятен и умело применяемым разнообразным швам, мастерицам удается избежать монотонности. Фигуры трактованы совершенно декоративно, что собственно, и составляет одну из существенных особенностей изобразительного золотного шитья. При выполнении описываемого оплечья использованы также излюбленные мастерицами швы, как „грошик простой“, „грошик с ягодкой“, „грошик в четыре клетки“; применен также и шов, представляющий соединение четырех „грошиков в четыре клетки“; кроме того встречаются весьма сложные швы, для которых не имеем специальных терминов. Эти швы, как правило, объединяют по несколько швов, образуя весьма сложные геометрические узоры<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Ср. фелонь из Николаевской церкви в Глухове. — История украинского мистецтва, т. II. Київ, 1967, рис. 298. После закрытия церкви в 1962 году фелонь попала в районный дом культуры, где мы и обнаружили ее с варварски отрезанным верхним позументом. В таком виде оплечье фелони поступило в музей.



5 Оплечье фелони, конец XVII в.

Рассматриваемые епитрахиль и оплечье фелони, как и оплечье фелони из Николаевской церкви в Глухове, могут быть сближены с целым рядом памятников, хранящихся ныне в Киево—Печерской лавре. Что касается фелоней с украшенными золотым шитьем оплечьями, то, скорее всего, они могли быть выполнены в Вознесенском женском монастыре, находившемся на Печерске<sup>10</sup>, а в 1712 году, в связи со строительством на Печерске крепости, переведенном на Подол в Флоровский монастырь. Предполагают, что ликвидацию названного монастыря Петр I провел из мести к бывшему гетману И. Мазепе, мать которого была игуменьей Вознесенского монастыря.

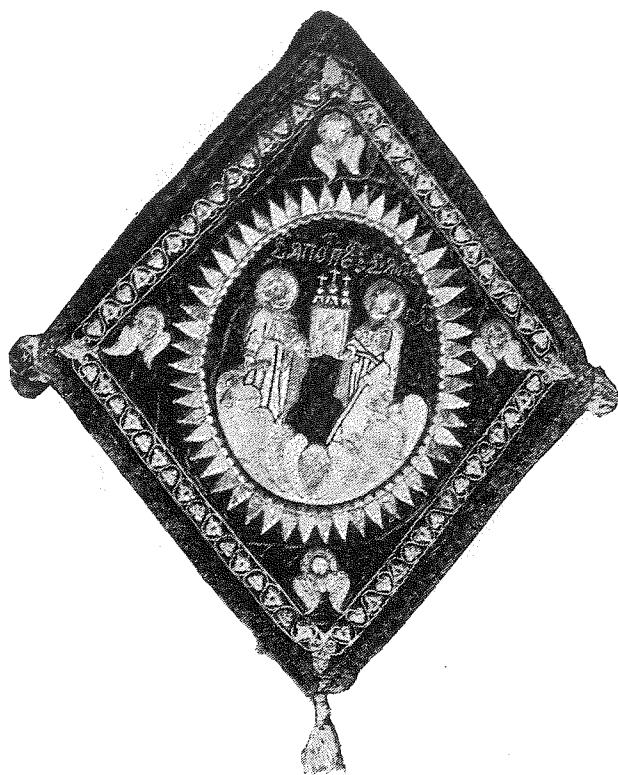
В 1670 году в Глухове вдовой малороссийского войскового товарища Тамбаровича был основан Преображенский монастырь, пресбразованный затем в 1681 году в филиал киевского Вознесенского монастыря<sup>11</sup>. В 1692 году игуменья последнего Мария Магдалина, мать гетмана И. Мазепы, перенесла глуховский монастырь с Чернечины к Успенской церкви в центр города, после чего монастырь получил название Успенско-Преображенского<sup>12</sup>. Вознесенский монастырь в Киеве, как известно, являлся одним из самых значительных центров золотного шитья на Украине, и поэтому трудно допустить, чтобы не имел своей мастерской его глуховский филиал. Удивительное сходство описываемых произведений с киевскими<sup>13</sup> дает основания высказать предположение, что они или также вышли из Вознесенского монастыря или же выполнены на месте, в Глухове. Этот город в истории Украины рубежа XVII—XVIII веков играл довольно значительную роль. В начале XVIII

<sup>10</sup> М. Новицкая. Указ. соч., стр. 54.

<sup>11</sup> В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, вып. III. С.-Петербург, 1897, стр. 202—203 (№ 2193); Н. Закревский. Описание Киева, т. II. Москва, 1868, стр. 868—873.

<sup>12</sup> А. Лазаревский. Описание Старой Малороссии, т. 2. Киев, 1893, стр. 436.

<sup>13</sup> М. Новицкая. Указ. соч.; К. Берладина. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування. (Короткий нарис зміни стилістичних форм та технічних засобів з середини XVII до XIX ст.). „Наукові записки науководослідчої катедри історії української культури“, № 6. Харків, 1927, стр. 388—411, табл. XI—XX.



6 Палица с изображением апостолов Петра и Павла, начало XVIII в.

века он становится резиденцией украинских гетманов и столицей Левобережной Украины. С конца XVII века Глухов становится известен и как центр украинского золотарства<sup>14</sup>. Стилистически близкими к рассмотренным памятникам являются фрагменты позумента, шитого по бархатной темно-вишневой ленте, преимущественно золотой нитью, с очень ограниченным применением серебра<sup>15</sup>. Мотив орнамента — шестилепестковые розетки с листьями. Фрагменты были нами замечены на подоле подризника XX столетия, куда они оказались пришиты в качестве каймы. Когда этот позумент был спорот, выяснилось, что он, очевидно, от диаконского стихаря, и то, что из фрагментов оказался возможным составить „рамки“ с соответственно оформленными углами, говорит как раз в пользу высказанного предположения. По времени выполнения этот позумент может быть отнесен к концу XVII века.

К этому же времени или к самому началу XVIII столетия следует отнести палицу с изображением апостолов Петра и Павла (рис. 6)<sup>16</sup>. Палица имеет традиционную форму ромба; посредине в овале изображены стоящими на облаках, которые своими формами больше напоминают раковину либо цветок с чередующимися золотыми и

серебряными лепестками, апостолы, держащие в руках модель трехглавой церкви. Одежда апостолов выполнена золотую и серебряную нитями, прием на золотых одеждах складки обозначен серебряными нитями, и наоборот. Для обозначения складок использованы также и жгуты из коричневого крученого шелка. Основной шов, использованный при шитье палицы — „клопчик“ с различным количеством нитей, от двух до шести; при выполнении одежд применен шов „косой ряд“. Открытые части тела [лица, руки] живописные, что, по наблюдению М. А. Новицкой, наблюдается в украинском шитье со второго десятилетия XVIII века. Овал орнаментирован золотыми и серебряными лепестками. По углам вышиты изображения ангелов, по краям — позумент с мотивом стебля с пятилистниками. Типологически описанная палица до некоторой степени напоминает соответствующую часть облачения митрополита Димитрия Ростовского-Туптала, с которой он представлен на одном из портретов XVIII века<sup>17</sup>. На примере многочисленных памятников как украинского, так и русского золотного шитья можно убедиться, что сюжетом шитья палицы чаще всего служило изображение, являвшееся храмовым для церкви, куда была предназначена палица. Следовательно, рассматриваемое произведение золотного шитья выполнено для храма в честь апостолов Петра и Павла.

Посвященной им церкви в Глухове ни в XVII, ни в XVIII веке не существовало, но недалеко от города находился древний Петропавловский монастырь<sup>18</sup>, игуменом которого в конце XVII века некоторое время был Димитрий Туптало, впоследствии ставший ростовским митрополитом. В период своего игуменства в Петропавловском монастыре Димитрий Туптало принимает участие в закладке и освящении некоторых глуховских храмов<sup>19</sup>, а также, как свидетельствует текст договора с работавшим со своей строительной артелью в Глухове московским зодчим Матвеем Ефимовым, в 1695—1669 годах возводит трехглавый каменный собор этого монастыря<sup>20</sup>. Не исключено, что именно для Петропавловского монастыря близ Глухова и выполнена интересующая нас палица, возможно, в той же мастерской, что и предыдущие произведения, и тогда становится понятным введение в композицию такой детали, как модель храма в руках апостолов.

Необычайно интересным произведением украинского изобразительного шитья первой половины XVIII века следует считать фрагмент палицы, свидетельствующий о проникновении в украинскую золотную вышивку стиля барокко

<sup>14</sup> М. З. Петренко. Украинське золотарство XVI—XVIII ст. Київ, 1970, стр. 16.

<sup>15</sup> Инв. № XII 483. Четыре фрагмента длиной 47, 58, 54 + 5,5 + 59 см; ширина 5 см.

<sup>16</sup> Инв. № XII 481. Размер 68 × 55 см; длина каждой грани — 45 см.

<sup>17</sup> Історія українського мистецтва, т. III. Київ, 1968, рис. 202.

<sup>18</sup> Архiep. Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии, ч. III. Чернигов, 1873, стр. 209—210.

<sup>19</sup> И. А. Шляпкин. Св. Димитрий Ростовский и его время. С.-Петербург, 1891, стр. 252.

<sup>20</sup> В. Г. Пуцко. Зодчий Матвей Ефимов и строительство Глухова до середины XVIII века. „Реставрация и исследования памятников культуры“, вып. III (в печати).



7 Фрагмент палицы с изображением Купятицкой Богородицы, вторая четверть XVIII в.

(рис. 7)<sup>21</sup>. Внутри овальной формы обрамления выполнено изображение четырехконечного креста, по сторонам которого представлены два ангела, одной рукой поддерживающие крест, а в другой держащие цветы. На плоскости креста фигура Богородицы с младенцем на руках [типа Одигитрии]<sup>22</sup>, со скиптром в правой руке. Композиционно это изображение не вызывает сомнения, что здесь воспроизведен Купятицкий энколпион. Верхняя одежда Богородицы шита золотыми нитями, нижняя — серебряными, как и одежда Младенца-Христа. Моделировка осуществлена за счет различного направления стежков. На верхнем конце креста в медальоне полуфигура Николы, в медальонах по концам поперечной перекладины — Иоанна Богослова и Иоанна Предтечи [?]. Лица были выполнены красками. Рамки овала образуют расположенные венком стилизованные цветы, соприкасающиеся краями своих оснований треугольнички и довольно крупные „бусины“, как бы окружающие крест жемчужным ожерельем. На уровне верхней части креста вышиты золотыми нитями довольно крупные монограммы Богородицы и Христа. Фигура Богородицы стилистически указывает на первую четверть XVIII века как на наиболее вероятное время выполнения палицы, когда еще были живы старые традиции. Фигуры святых более барочные, но все же не в такой мере, как изображения ангелов с цветами в руках. Последние возможны в украинской золотой вышивке не

<sup>21</sup> Инв. № XII 477. Размер 32 × 24 см.

<sup>22</sup> Ср.: Н. П. Кондаков. Иконография Богородицы, т. II. Петроград, 1915, стр. 156, рис. 75.



8 Оплечье фелони, третья четверть XVIII в.

ранее второй четверти XVIII века, времени, к которому мы и склонны отнести это фрагментарно сохранившееся произведение.

Купятицкая „икона“ Богородицы — обычный крест-энколпион, найденный в с. Купятичах близ Пинска<sup>23</sup>. Сказание о явлении и чуде Купятицкой иконы, составленное на основании записок бывшего игумена Купятицкого монастыря Илариона Денисовича иеромонахом Киево—Печерской лавры Афанасием Кальнофойским, рассказывает, что энколпион был замечен на дереве малолетней пастушкой. На этом месте впоследствии возвели храм, вскоре, однако, сожженный татарами. В конце XV или начале XVI века энколпион обнаружил на пожарище проходивший путник, что послужило поводом для строительства новой церкви, существование которой в 1503 году засвидетельствовано актовыми материалами<sup>24</sup>. Слава Купятицкой иконы, по-видимому, была так велика, что при существовавшей церкви в 1629 году брест-литовская кастелянша Аполлония вместе со своим сыном Василием Кобец, при помощи двух монахов Виленского Свято-Духова монастыря, основали монастырь, просуществовавший, однако лишь несколько лет.

Уже в 1636 году, теснимые католиками и униатами, монахи предпочли из Купятич переселиться в Киев, куда перенесли и чтимый энколпион, помещенный здесь в Софийском соборе. В Купятицком монастыре поселились бенедиктинцы. Появление в Киеве этого энколпиона, воспринимавшегося как икона Богородицы, может объяснить, почему именно это изображение,

<sup>23</sup> Н. И. Петров. Купятицкая икона Богородицы, в связи с древнерусскими энколпионами. „Труды IX Археологического съезда в Вильне. 1893“, т. II. Москва, 1897, стр. 71—78; его же. О Купятицкой иконе Богородицы в связи с древнейшими энколпионами. „Археологические известия и заметки“, 1893, № 9—10.

<sup>24</sup> Ревизия пущ... в Великом княжестве Литовском. Вильно, 1867, стр. 220.

известное в иконописи, в гравюрах<sup>25</sup>, проникает и в золотное шитье<sup>26</sup>.

Оплечье второй фелони из числа найденных в Анастасиевской церкви в Глухове можно отнести к типичнейшим примерам развитого украинского барокко в золотном шитье (рис. 8)<sup>27</sup>. Композиция довольно сложная: в центре представлен сидящий на престоле Христос — „Архиерей Великий — в епископском облачении, по сторонам от него Богоматерь, Иоанн Предтеча и двенадцать апостолов; за треном два ангела. Вверху проходит широкая полоса позумента с сочным растительным орнаментом, в который вписаны три круглых медальона с полуфигурами пророков. Подобный позумент с девятью полуфигурами в таких же медальонах в нижней части оплечья. Золотное шитье осуществлено по светло-вишневому бархату. Открытые части тела выполнены масляными красками. Фигуры сплошь зашиты металлическими нитями, и поэтому воспринимаются как бы закованными в золотые и серебряные панцыри. Оплечье выполнено на очень высоком профессиональном уровне, однако стежки в данном случае лишены той чарующей живописности, которую мы могли отметить при описании произведений XVII века. В целом фелонь по характеру выполнения довольно светская. Все в ней подчинено лишь декоративным задачам. Серебряный шпиф, из которого сшита, фелонь, французского происхождения<sup>28</sup>. Это

изделие, несомненно, представляло в свое время очень дорогостоящую вещь, и не исключено, что оно является вкладом одного из последних украинских гетманов<sup>29</sup>. Сопоставление оплечья этой фелони с датированными образцами<sup>30</sup> дает косвенные указания на датировку его временем не ранее третьей четверти XVIII века.

Последней нашей находкой в Анастасиевской церкви оказался небольшой круг с выполненным в технике золотного шитья изображением Печерской Богоматери с предстоящими Антонием и Феодосием<sup>31</sup>. От круга отходят лучи: видно, вышивальщица стремилась подчеркнуть сияние иконы, но получилось, что композиция неожиданно получила сходство с подсолнухом. Эта икона, несомненно представляющая часть оплечья<sup>32</sup>, была использована соответственно своему назначению, но на новой фелони. Она целиком зашита золотными нитями, прикрепы образуют такие непомерно большие геометрические узоры, что орнаментальный характер приобретает и сама композиция. Наиболее вероятным временем выполнения ее нам представляется первая половина XVIII столетия.

Таковы краткие сведения о группе произведений украинского золотного шитья, которые со временем, полагаем, должны занять свое место в истории искусства вышивки, наряду с исследованными зачинателями изучения нашего культурного наследия.

<sup>25</sup> Собрание гравированных изображений Божией Матери и сказания о них. С.-Петербург, 1878, стр. 8, с двумя таблицами.

<sup>26</sup> М. Новицкая. Украинская художественная вышивка XVII—XVIII веков, рис. 8.

<sup>27</sup> Инв. XII 479. Размер 140 × 153 см. Размер оплечья 49 × 92 см.

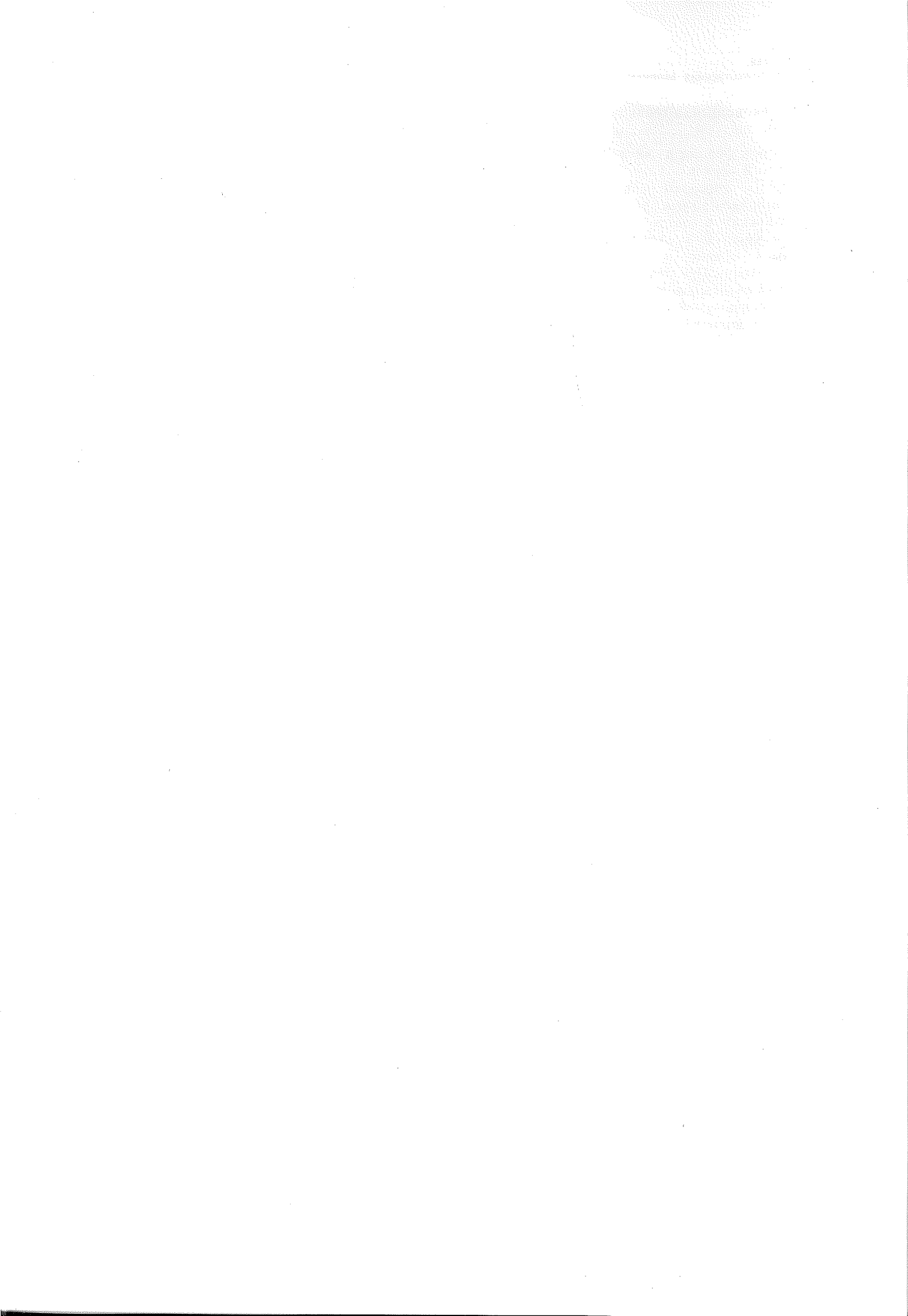
<sup>28</sup> Ср.: Н. Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей. Москва—Ленинград, 1934, рис. 190.

<sup>29</sup> Гетманство уничтожено в 1781 году.

<sup>30</sup> К. Берладина, Композиційні схеми... стр. 77.

<sup>31</sup> Инв. № XII 480. Диаметр круга 21 см, с лучами — 28 см.

<sup>32</sup> К. Берладина. Указ. соч., стр. 100, табл. LVIII (2), LXII (2).





Мирослав Тимошијевић

# „Histoire de Psyché“ — барокна таписерија из Музеја примењене уметности у Београду\*

Збирка таписерија из Музеја примењене уметности у Београду садржи и једну таписерију, која је ближе одређена само као француски рад из прве половине XVIII века. Изложена у сталној поставци европске примењене уметности, она плени пажњу својом темом, која је остала нешчитана (сл. 1a, b).

У средишњем делу првог плана композиције је представљена фигура девојке у пратњи две нешто скромније обучене жене. Она је застала пред групом људи, жена и деце, који јој приносе поклоне. С леве стране су два мушкарца и три жене. Један од мушкараца држи у рукама посуду из које излази дим. Други у клечећем положају придржава амфору која стоји на земљи, а једна од жена у испруженим рукама држи кошару са цвећем. Са друге стране је представљена фигура мушкарца који пред девојком простире црвену свилену тканину, док поред њега други мушкарац придржава овцу иза које провирују два дечака. У другом плану, са леве стране, старији пар прилази средишњој групи, и, судећи по гестикулацијама вероватно коментарише догађај. На супротној страни, иза једне скулптуре, стоје девојка и младић наслоњени на ограду.

\* Таписерија је заведена под инв. бројем 5380, а димензије су 3,70×4,50 m.

Композициона схема првог плана показује јасну зависност од барокне сценографске традиције. Са обе стране она је затворена дрвећем, које уоквирује сцену у првом плану<sup>1</sup>, док је други план затворен представом града са античким грађевинама, које временски лоцирају догађај. У левом углу горњег регистра, скривене иза облака, лебде фигуре Венере и Амора. Амор држи у руци свој атрибут — лук, а Венера га грли једном руком, док другом показује на догађај који се збива на Земљи.

На таписерији нема никаквог записа који би указивао на време или место њеног настанка. Ни на самој представи нема никаквих инскрипција које би, евентуално, упућивале на разрешење садржаја.

Венера и Амор су једини протагонисти сцене који се са сигурношћу могу препознати и тиме су сигуран путоказ у трагању за разрешењем енигме целе представе. Тако се у суштини примарно поставило питање проналажења литерарног извора који би дао одговор на питање: која од митолошких прича описује приношење дарова некој младој девојци, чему, скривени иза облака, присуствују Венера и Амор. Одговор се проналази у Апулејевом *Златном мајарцу* и ту испричаној причи о љубави Амора и Психе<sup>1</sup>. Прича започиње овако:

„У једном граду живели краљ и краљица. Они су имали три кћери. Људи су веровали да се две старије, мада обдарене ванредном лепотом, ипак могу обожавати људским језиком. Али лепота најмлађе била је тако бајна да се није могла исказати ни достојно прославити људским језиком, јер је језик исувише сиромашан за то . . . По суседним градовима и покрајинама брзо се проширио глас да је то богиња коју је родила дубина сињег мора, а роса пенушавих таласа је однеговала и удостојила сваког дошљака да може посматрати ово божанство које се налази међу људима; или, да је, опет, нека нова плодност небеских клица оплодила земљу, а не море, те је родила другу Венеру обдарену цветом девичанства . . .“<sup>2</sup>.

Прича се наставља даље тиме како се слава Психине лепоте проширила по целом свету и како су јој људи са свих страна доносили поклоне као правој богињи, због чега су Венерина светишта опустела. Љута и љубоморна, Венера је коначно позвала свог сина Амора и одлетела са њим до града у коме је Психа живела и, показавши му је, замолела га:

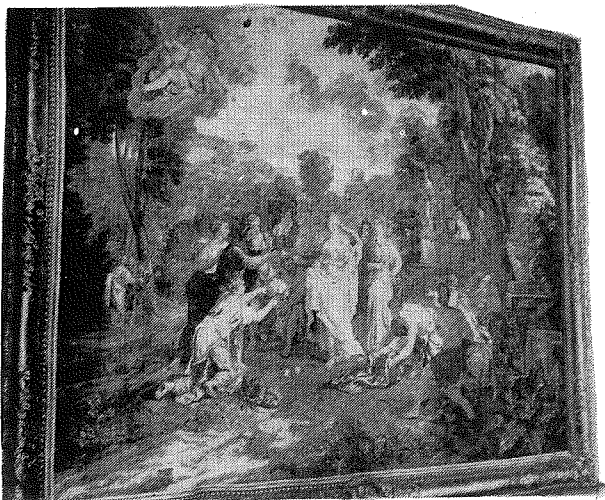
„Преклињем те мајчином љубављу којом смо повезани, слатком ранама твојих стрела, слатким жаром који твоја буктиња изазива: освети се у пуној мери за твоју мајку, освети

<sup>1</sup> У време када је Хорацијева *Ut pictura poesis* била догма уметничких теорија овакве везе између књижевности и сликарства су биле уобичајене.

[R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic theory of Painting*, New York 1967.

Прештампано из *The Art Bulletin*, December 1940, 197—269.]

<sup>2</sup> Апулеј, *Златни мајарци*, Београд 1956, превео А. Вилхар, 93.



1 Поклоњење Психи, таписерија, Музеј примењене  
уметности, Београд  
*Homage to Psyche, tapestry, Museum of Applied Art,  
Belgrade*

се овој пркосној лепотици и испуни само ово једно од свега најважније: нека се девојка најватренијом љубављу заљуби у најгорег човека, у некога коме је Судбина отела част и имање и здравље: у такву пропалицу да се у целом свету неће моћи наћи човек који би му био раван у беди.“<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Исто, 94—95.

Тема представљена на таписерији несумњиво се ослања на почетак Апулејеве приче о Амору и Психи и илуструје њихов први сусрет. У горњем регистру су представљени Венера и Amor сакривени иза облака. Ослањајући се директно на литерарни извор, Венера је „загрлила свог сина“, показујући му другом руком на Психу, коју Amor знатижељно посматра. Истоветна наративност је присутна и у доњем регистру сцене, која полази од Апулејевог описа Психиних јутарњих шетњи:

„Кад би се она рано ујутро појавила, људи би приносили жртве и приређивали гозбе да би задобили наклоност одсутне богиње Венере, а кад би ишла улицама, пратиле би је гомиле људи и молиле јој се бацајући пред њу венце и цвеће.“<sup>4</sup>

Венци и цвеће, симболи бесмртности и невиности, представљени су и на таписерији испред Психиних ногу.<sup>5</sup> Подударност Апулејевог текста и представе на таписерији може се пратити и

<sup>4</sup> Исто, 93—94.

<sup>5</sup> Испред Психиних ногу представљена су два венца. Они, међутим, нису исплетени од цвећа које се традиционално посвећује Венери, него од лишћа, највероватније, судећи по облику, од маслине или ловора. — Маслина се својим значењем примарно намеће као симбол мира, а обзиром да су представљена два венца, један преко другога, они носе алузије на брачну слогу и приносе се Психи као новој, земаљској Венери. Истовремено ови венци могу бити алузија на будући брак Психе и Амора [A. Braham, *Veronese's Allegories of Love*, *The Burlington Magazine*, April 1970, 209.]

даље на акцесорним елементима и споредним личностима. Старији пар који се из позадине приближава средишњој групи су несумњиво Психини родитељи. Забринут за судбину најмлађе кћерке, Психин отац се обратио за савет Аполоновом светилишту у Милету и добио одговор:

„На стену високе планине постави своју кћер,  
о краљу, раскошно припремљену за свадбу  
смрти. И не очекуј зета рођеног од смртних  
људи, већ страшно чудовиште, дивље,  
као змију...“<sup>6</sup>

На таписерији су Психини родитељи представљени како забринуто прилазе да јој саопште вољу богова. Висока планина без дрвећа, која се појављује у другом плану иза града, алузија је на планину из пророчанства, на коју ће одвести Психу да сачека женика, а антички храм који доминира ведутом града је, несумњиво, опустело Венерино светилиште.

Идентификовање теме и одређене њеног наративног извора открива први иконографски слој митолошке илустрације. Међутим, она је несумњиво понела дубље и сложеније идејне потке, намећући нужност иконолошког тумачења њеног алегоријског садржаја. Барокна уметност је била склона комплексним алегоријама чије су идеје основе измицале и њеним сувременицима, а за њихово разумевање била је нужна потпора литерарних извора, амблематских зборника и филозофских трактата. Овакви механизми стварања су били важећи и за француску уметност све до половине XVIII века. Слика је схватана, попут хијероглифа, као нема теологија која изражава скривене мистерије религије.<sup>7</sup>

Апулејев *Злајини мајарац* је уживао велику популарност још од ренесансе и био је међу првим текстовима који је са латинског преведен на европске језике. Још током XV века преведен је на италијански, а током XVI века појављују се француски и енглески превод.<sup>8</sup> Ова издања су

била пропраћена коментарима учених хуманиста, који су Апулејев текст тумачили као алегорију у којој је сабрана хеленистичка мистична традиција. Тако је Filippo Bertoldi у својим коментарима уз Апулејево дело у француском издању, штампаном у Лиону 1589. године, »Histoire de Psyché« протумачио као алегоријску причу о тежњи за спознавањем духовне лепоте.<sup>9</sup> Оваква тумачења су у многоме ослањала на круг фирентинских неоплатоничара око Marsilia Ficina, за које је љубав — Amor, била основа целокупног филозофског система.<sup>10</sup> Они су разликовали две врсте љубави, земаљску — amor vulgaris, и небеску — amor divinis, и две врсте душе [грчки — psícha, латински — anima], нижу и вишу, које су у међусобној борби. Нижа душа — anima secunda, зависи од човекових физиолошких функција и на њих је усмерена, док виша душа — anima prima, тежи контекмплацији и уздицању ка небеским идејама.<sup>11</sup> Апулејева сторија о Психи је тумачена као алегореза уздицања бесмртне душе, која је увек у телу несрећна и која тежи трансформацији од anima secunda ка anima prima, од amor vulgaris ка amor divini. Силазак Психе у доњи свет, као предуслов њеног успињања на небо, био је близак фирентинском кругу неоплатоничара и њиховом схватању пута ка савршености.<sup>12</sup> Полазећи од неоплатоничарског тумачења да је Апулејева »Histoire de Psyché« један од најизабранијих и најразвијенијих примера мистичне иницијације кроз мучења којима богови подвргавају смртнике на путу моралног усавршавања, ова алегорија је постала једна од великих тема европске уметности од ренесансе надаље. Рафаел ју је сликао у лођи Villa Farnesiana.<sup>13</sup> На своду су представљене две завршне сцене циклуса, „Саветовање богова“ и „Венчање Амора и Психе“, а оне су окружене са двадесет и четири мање композиције које су илустровале цео мистични ритуал иницијације. Ослањајући се на Фарнезијану, његови ученици су радили

— Ловоров венац је симбол тријумфа и бесмртности и са таквим значењем се посвећује Психи.

[J. V. Trapp, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXI, 1958, 232.] Истоветан венац се појављује као Психин атрибут и на таписерији рађеној за Лувр током прве четвртине XVII века. [M. Viale, *Gli arazzi*, Milano 1966, 109—110.]

— За изворе тумачења руже као Венериног атрибута G. de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450—1600*, Genève 1958, col. 323—324.

<sup>6</sup> Апулеј, *Злајини мајарац*, 96.

<sup>7</sup> J. Montagu, *The Painted Enigma and French Seventeenth Century Art*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Vol. XXXI, 1968, 307—335.

<sup>8</sup> Ренесансни хуманизам не открива Апулејев текст у правом смислу те речи, као што је то био случај са неким другим античким текстовима. Он је био познат током целом средњег века. Наводи га Августин у свом *De civitate dei*, а Бокачо га издашно користи као извор у свом митографском зборнику *Genealogie deorum*. [J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton University Press 1972, 45, и 56.] О ревитализацији популарности Апулејевог текста говори, међутим, чињеница да је он био први штампани класични аутор у ренесанси. Латинско издање *Злајиног мајараца*, са предговором Giovanni

Andrea de Bussi, штампано је у Риму још 1467. године. [G. Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press 1978, 125.]

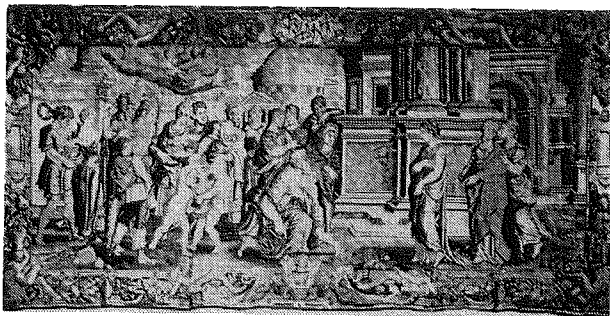
<sup>9</sup> E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Middlesex 1967, 59.

<sup>10</sup> E. Cassirer, P. O. Kristeler, J. H. Randal, *The Renaissance Philosophy of Man*, The University of Chicago Press 1975, 185—192.

<sup>11</sup> E. Панофски, *Неоплатоничарски покрет у Фиренци и Северној Италији*, Иконолошке студије, Београд 1975, 108—134, посебно 113—118.

<sup>12</sup> О тумачењу Апулејевог текста у кругу фирентинских неоплатоничара и за његов утицај на уметност E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*, Symbolic Images: studies in the art of the renaissance II, New York 1978, 31. и даље; E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 175; J. Seznec, *The Survival of Pagan Gods*, 100.

<sup>13</sup> J. Scherman, *Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesiana und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischen Stil*, Jahrbuch der Kunstsammlungen in Wien, N. F. XXIV, 1964, 59—100; F. Saxl, *Villa Farnesiana*, Lectures I, The Warburg Institute University of London, Kraus Reprint 1978, 194—195.



2 Поклоњење Психи, таписерија, према нацрту G. Stradano

*Homage to Psyche, tapestry, design by G. Stradano*

истоимене програме у Castel Sant'Angelo у Риму и Palazzo Dogia у Ђенови. Најснажнији одјек у европском сликарству каснијег времена имао је трећи циклус који је у Palazzo del Te сликао Рафаелов ученик Giulio Romano за време свог последњег, мантованског периода.<sup>14</sup> Међу бројним сликарима који су се касније огледали у овој теми треба поменути француске мајсторе, као што су T. Dubreuil, S. Vouet, F. Lemoigne, C. J. Natoire, јер се међу њиховим делима евентуално може потражити предложак за картоне таписерије из београдског Музеја примењене уметности, ако је она, као што је наведено, рад француских радионица прве половине XVIII века.

Тема »Les Amours de Psyché« је имала великог одјека и код француских наручилаца. Луј XIV поседовао један такав циклус од двадесет и шест таписерија, тканих у Бриселу, које су потом током половине XIX века реплициране у француским радионицама. Ове таписерије су рађене под јаким утицајем Рафаелових скица за Фарнезијану, које су биле познате посредством графичких листова.<sup>15</sup> У Гобленовој краљевској мануфактури је 1686. године започето ткање једне серије од осам таписерија на исту тему.

У савременим документима оне су називане »Divers de Jullie Romain«, јер су рађене под утицајем скица Giulia Romana, мада су аутори нацрта за картоне били француски мајстори.<sup>16</sup> Једна »Histoire da Psyché« је ткана 1741. године према нацртима Francois Bouchera.<sup>17</sup> Поменуте таписерије, ткане 1686. и 1741. године, носе печат рокајне интерпретације митолошких тема. Наш примерак, судећи не само по стилским карактеристикама, ослања се на узор старе уметности.

<sup>14</sup> За сликаре који су радили теме из »Histoire de Psyché« види A. Pigler, *Barockthemen II*, Budapest 1974, 18—19.

<sup>15</sup> M. Florisoone, *La Tapisserie classique du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Le grand livre de la tapisserie, Paris 1965, 91 и 99.

<sup>16</sup> Јак утицај Рафаела и Giulia Romana на француске таписерије »Histoire da Psyché« био је током друге половине XVII века условљен збирком цртежа, њима атрибуисаних, које је Луј XIV купио из колекције Јабах и које су под Le Brunовим надзором чуване у hôtel da Gramont. [E. A. Standen, *The Subject de la Fable Gobelins Tapestries*, The Art Bulletin, June 1964, 143—157, посебно 146.]

<sup>17</sup> E. Müntz, *La Tapisserie*, Paris, 333. и 322; M. Florisoone, *La Tapisserie classique*, 100.



3 Поклоњење Психи, графички лист, анонимни мајстор  
*Homage to Psyche, engraving, anonymous master*

Остављајући проблеме датовања и места настанка ван оквира овог рада, могуће је указати на таписерије »Histoire de psyché«, која је током друге половине XVI века ткана за Медичејце, према нацрту фламанског мајстора Jan van der Straeta (сл. 2). Познатији у Италији као Stradanus, он је био мајстор европског реномеа, чије инвенције су зрачиле дубоко у XVII век.<sup>18</sup>

Паралеле које се постављају су, пре свега, идејне и полазе од тога да су на обе таписерије представљене исте теме и да су обе понеле истоветну акцесорну симболику. У стручној литератури је указано на предложак од кога је Страданус пошао. То је графички лист из серије о Психи анонимног мајстора, данас познатог као Meisters mit dem Würfel (сл. 3).<sup>19</sup> Испод графичке представе исписани су стихови који је објашњавају:

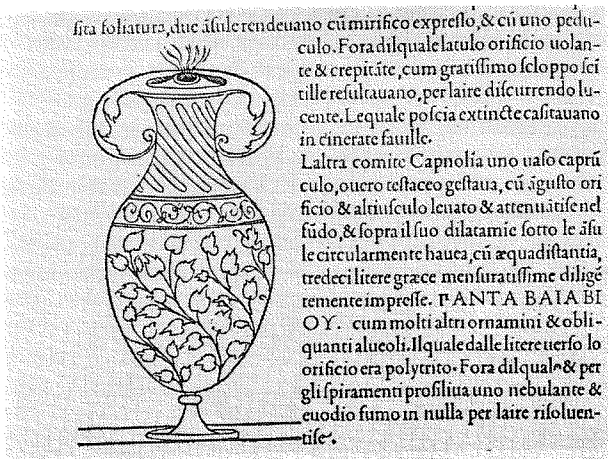
Остављајући проблеме датовања и места настанка ван оквира овог рада, могуће је указати на друге таписерије XVI века ткана за Медичејце, према нацрту фламанског мајстора Jan van der Straeta (сл. 2). Познатији у Италији као Stradanus, он је био мајстор европског реномеа, чије инвенције су зрачиле дубоко у XVII век.<sup>18</sup>

»Dun Re', e d'una Regina tre'Donzelle  
Nacquero già di gran bellezza ornate,  
Ma ledue prim (anco, che fusserbelle)  
Pur come mortal donne eran lodate,  
La piu giouen si naga fer lestelle,  
Che l'adoran per uener brigate,  
La qual sdegnata lei mostra ad Amore,  
Per che facci uendetta del suo honore.«

Ови стихови полазе од већ наведеног почетка сторије о Психи из Апулејевог Златног магарца и показују да је тема графичког листа адорација Психи, као новој земаљској Венери. Дарови који јој се приносе су традиционални Венерини

<sup>18</sup> G. Thiem, *Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Heft II, September 1958, 88—111, и Heft III, Januar 1959, 155—165.

<sup>19</sup> D. Heinkamp, *Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge*, Band XX, 1969, 47—48. — Исти графички предлошки су послужили и за ткање серије таписерија о Психи у француским радионицама, последњих деценија XVI века. [E. Lászlo, *De la tapisserie française »Psyché«*, *Ars Decorativa* 2, 1974, 75—88.



4 Ваза из које излази дим, дрворез из књиге Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, Венеција, 1499.

*Vase Emitting Smoke, woodcut from the book Hypnerotomachia Poliphili by Francesco Colonna, Venice, 1499*

атрибути; пре свега кошара са цвећем, у којој се могу распознати, беле и црвене руже.<sup>20</sup> Својим сложеним алузивним конотацијама оне затварају круг симболичног значења, од невиности, преко љубавних страдања, смрти и васкрсења.<sup>21</sup> Алгоритмском потком, као први ступањ увођења у мистерије, како су протумачене код Апулеја, руже су понеле идеју Психине иницијације, која ће завршити њеном апотеозом, исказаном на таписеријама посудом из које излази дим. Мада формално веома слична вази која се појављује као Психин атрибут,<sup>22</sup> она има сасвим друго симболично значење, преузето из ренесансне хијероглифско-амблематске традиције, без ослањања на Апулејев текст. Код Апулеја се Психина страдања завршавају њеним путовањем у подземни свет, одакле је по Венериној заповести требало да донесе кутију са Персефонином лепотом. Мада јој је посебно било забрањено да је отвара, знатно већа Психа

<sup>20</sup> Као Венерин атрибут, ружа је потврђена бројним литерарним аргументима још од античке митологије. [Ovide, *Fastes*, IV, 138.]. Као таква, она се појављује и у првим митографским енциклопедијама, као што је Бокачова *De genealogia deorum* [III, 22], и општеприхваћен је атрибут богиње Венере у хуманистичким корпусима, као што су Valerianova *Hieroglyphica*, или Cartarijev *Imagines deorum*. Утицај ових дела на иконографске формулације ликовних уметности је био велики. [J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 219. и даље.]

<sup>21</sup> Према митолошкој традицији Венери су прво посвећиване само беле руже, али када је она потрчала да пружи Адонису помоћ, убола се на трн, а крв која је канула на ружу обојила ју је црвено, па је тако и црвена ружа постала Венерин атрибут (Ovide, *Metamorphoses*, 2, 512—542.). Ова митолошка анегдота је у неоплатоничарским алегоријско-симболичним програмима понела сложене идејне потке. Сажимајући догашње иконолошке интерпретације Тицијанове „Свете и профане љубави“, Е. Cantelupe наводи и ширу литературу о овом проблему. [E. V. Cantelupe, *Titian's Sacred and Profane Love: Re-examined*, *The Art Bulletin*, June 1964, 218—227, посебно 220.]

<sup>22</sup> G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, col. 393.



5 »Gloria de'Prencipi«, дрворез из књиге Cesara Ripa *Iconologia*, Падова, 1611.

*Gloria de'prencipi, woodcut from the book Iconologia by Cesare Ripa, Padua, 1611*

је прекршила заповест и отворила кутију у којој није било ничега него „само паклени сан који је одмах нападне густим облаком“.<sup>23</sup> У ренесансној уметности је Психина кутија са Персефонином лепотом, у уској вези са Пандорином кутијом поменутом код Хесиода, транспонована у велику посуду, представљену у облику вази, из које излази дим.<sup>24</sup>

У нашем примеру се посуда из које излази дим пре намеће као симбол пролазности људског живота, поменути први пут у *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colone,<sup>25</sup> визуелизирајући идеју уздицања бесмртне душе (Психа) из тела, у коме је, према неоплатоничарима, увек несрећна. (сл. 4). Са оваквим идејним значењем ваза из

<sup>23</sup> Апулеј, *Златни магарец*, 128.

<sup>24</sup> Због конфузије коју је увео Еразмо Ротердамски у својим *Adagiorum*, представе Психе, Пандоре и Персефоне су, с обзиром да су имале исти атрибут, често мешане, што ствара проблеме у интерпретацијама. О овом проблему види студију D. and E. Panofsky, *Pandoras Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Princeton University Press 1962, посебно поглавље *The Origin of the Box: Erasmus of Rotterdam*, 14—33.

<sup>25</sup> F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venice 1499, X, лист. 7. v. — О Coloinom тексту као иконографском изворнику Е. Н. Gombrich, *Hypnerotomachia, Symbolic Images*, 102—108; и M. Kahr, *Titian, the »Hypnerotomachia Poliphili« woodcuts and Antiquity*, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1966, 119—127.

које излази дим није барокној уметности непознат симбол. Са истим иконолошким потконтекстом, она се појављује на алегији »Genius« Salvator Rosa.<sup>26</sup> Бесмртна душа се, као дим ослобођен из посуде, диже према небу, док се сама посуда, направљена од глине, што је на примеру наше таписерије јасно потцртано, разбијена у комаде и претворена у прах, као смртно тело враћа у земљу. Могућност оваквог тумачења потврђује и пирамида постављена у иконолошки фокус архитектонске позадине, између Психе и посуде из које излази дим. Барокним египтолозима је била блиска древна идеја симболичног повезивања пирамиде и обелиска, који су као архитектонски симболи понели идеју вечности и стремљења према небу (сл. 5).<sup>27</sup>

Идејна блискост између Stradanusove фирентинске таписерије и таписерије из Музеја примењене уметности у Београду може разјаснити и загонетне фигуре младића и девојке који се ту појављују, провирујући иза скулптуре на десној страни композиције. Они нису поменути код Апулеја и не могу се уклопити директно у основи наративни ток сценског догађаја. Могуће је претпоставити да су то случајни пролазници који су застали из знатижеље. На графичком листу од кога је пошао Stradanus они се не појављују, ту су адоранти представљени у компактној групи. Међутим, на Stradanusovoj композицији је основна промена у односу на предложак управо увођење фигура младића и девојке на левој страни композиције.<sup>28</sup> Они очигледно нису укључени у групу адораната и несумњиво су понели самостално симболично значење. Младић испред себе држи посуду из које избија пламен. Девојка пружа једну руку према пламену, док другом руком, у којој држи венац, грли младића. Њихово симболично значење је иконолошка марка, која се може ишчитати као »Concordia Martiale« у Ripinom амблематском зборнику,<sup>29</sup> али је оно досегнуто посредно, преко алегијских представа.<sup>30</sup> Stradanusove идејне интенције се јасно назире. Полазећи од предлошка који није био ништа друго до пука митолошка илустрација,

он креће ка грађењу сложене алегијске целине, која полазећи од фирентинског неоплатонизма носи идејне потке о две врсте љубави — amor divinis и amor vulgaris. Младић и девојка, постављени са десне стране композиције, симбол су amor vulgaris, земаљске љубави као просте природне побуде,<sup>31</sup> док је Психа као протагониста средишње сценске радње симбол amor divinis, којој је крајњи циљ тежња за спознајом божанске лепоте, Pico della Mirandolina »desiderio di bellezza«.

Алузије на исте симболичне потке могу се ишчитати и на аранжману десне стране наше таписерије. Иза Психе и групе која јој се клања види се степениште са постаментима на којима су постављене скулптуре Аполона и Купидона.<sup>32</sup> Аполон иступа у име amor divinis, а Купидон у име amor vulgaris.<sup>33</sup> Иза степеништа су постављене фигуре девојке и младића. Својим изгледом, одећом и ставом, девојка се симболично намеће као Психин пандан и могуће ју је тумачити као amor vulgaris. Том линијом симболичне интерпретације за њу се везује урна постављена у првом плану. Урна је симбол пролазности и краткотрајности земаљске љубави.<sup>34</sup> Цео идејни склоп овог дела показује блискости са пасторалном поезијом Magina, Sannazara и њихових следбеника, која је посредством Пусенове »Et in Arcadia Ego«, увела у сликарство цео један сентиментално-носталгични жанр.<sup>35</sup> Наша представа, међутим, нема рокајне сентименталности у коју се овај жанр трансформисао током прве половине

<sup>31</sup> E. Panofsky, *Неоплатоничарски њокреј у Фиренци*, 117.

<sup>32</sup> За разлику од Страданусове композиције која је постављена као улична сцена, на таписерији из београдског Музеја примењене уметности архитектонски склоп је потиснут у позадину и сцена је постављена у неку врсту морализованог пејсажа, блиског формулацијама сликарства француског барокног класицизма зависног од ранобарокних италијанских узора. [C. Dempsey, *The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIX, 1966, 219. и даље.]. Ти узорци, који полазе још од Colonine *Hyperotomachia Poliphili*, огледају се, пре свега, у постављању скулптура. [E. H. Gombrich, *Hyperotomachia II, The Belvedere Garden as Grove of Venus*, 104—108.].

<sup>33</sup> О боју Купидона и Аполона као предводника amor vulgaris и amor divinis E. Panofsky, *Renaissance and Renesance*, New York 1969, 190. и даље.

— За могућности неоплатоничарског тумачења представа љубави у француском бароку F. H. Sommer, *Quaestiones disputatae: Poussin's Venus at Philadelphia*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXI, 1968, 440—444.

<sup>34</sup> Таквим симболичним тумачењем урна се поставља као пандан посуди из које излази дим, са основном разликом да једна има поклопац, а друга нема. Тиме урна визуелизира зависност anima secunda од телесности, краткотрајности и пролазности. Цео идејни склоп таписерије показује јасно давање предности amor divinis над amor vulgaris, и тим је он ближи постбридентској осећајности него ренесанси.

<sup>35</sup> E. Panofsky, *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, Meaning in the Visual Arts, Harmondsworth, Middlesex 1970, 340—367; R. Verdi, *On the Critical Fortunes — and Misfortunes — of Poussin's »Arcadia«*, The Burlington Magazine, February 1979, 95—107.

<sup>26</sup> R. W. Wallace, *The Genius of Salvator Rosa*, The Art Bulletin, December 1965, 473—476.

<sup>27</sup> Пирамида чија је формулација веома блиска обелиску појављује се на Рипином амблему »Gloria d'Principi«. (C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1611, 205). О могућим симболичним значењима стремљења ка небу и Сунцу W. S. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisk*, The Art Bulletin XXIX, 1947, 155—182, посебно 178.

<sup>28</sup> D. Heinkamp, *Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert*, 48.

<sup>29</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 89—90.

Овим амблематским зборником може се одгонетнути симболично значење геста девојке која приноси руку ватри, што је несумњива алузија на Рипин амблем »Constanza«, (Исто, 99.).

<sup>30</sup> За разумевање овог амблема није нужно инсистирати на полударности. Ова формулација је изведена из римских свадбених церемонијала и представљана је у широјој скали варијација. [E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, Renaissance Art, Ed. by C. Gilbert, New York 1970, 1—20; A. Braham, *Veronese's Alegories of Love*, 209.

XVIII века. Она је зналачки и учени коментар, коме је први, наративни ниво, само основа за исказивање сложене идејне концентрације. Сажимајући размишљања, могуће је са сигурношћу закључити да је тема таписерије преузета из Апулејевог *Златној мајарца* и да је својим основним наративним током подупрta ту испричаном сторијом о љубави Амора и Психе. Својим стилским карактеристикама композициона схема је блиска барокном класицизму XVII века, што даје основа за претпоставку да је предлогак од кога се пошло припадао том времену. За нацрте таписерија то је била уобичајена појава. Тако су Рафаелове формулације циклуса о Психи утицале на композиције таписерија са истом темом до дубоко у XIX век. Бордура таписерије из Музеја примењене

уметности у Београду је карактеристична за француске радионице око половине XVIII века, од чега се пошло приликом њеног датовања и одређења као француског рада. Сложена идејна потка је посегнула за основама ренесансног неоплатонизма, које су досегнуте посредно преко популарних трактата њихових настављача и, пре свега, преко учених коментара у оновременим издањима Апулејевог *Златној мајарца*.

Протумачена као алегорија, ова »Histoire de Psyché« је својим идејним набојем могла да дејствује самостално, па није нужно претпоставити да је изворно стајала у већем циклусу сторије о Психи. Она се могла уклопити и у другачије садржајне целине и програме, што ће у многоме отежати даља трагања за њеним пореклом.



#### HISTOIRE DE PSYCHÉ — A BAROQUE TAPESTRY FROM THE MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE

*The tapestry collection in the Museum of Applied Art in Belgrade contains an exhibit regarded as a French work from the first half of the 18th century.*

*The objective of this paper was to establish its subject so as to facilitate a further research into the time and place of its origin, since neither the craftsman's name nor workshop's trade mark are inscribed.*

*The tapestry depicts a young girl accompanied by two modest women who stopped in front of the group of admirers to receive gifts. An ancient classical city appearing in the background fixes the event in time. In the upper left corner, hidden by a cloud, Venus and Amor are watching the scene. Such a formulation of the scene fits into Apuleius' Golden Ass and the story of Amor and Psyche. The subsidiary figures and accessory symbolism also support this interpretation. The elderly couple on one side are most likely Psyche's parents coming to tell her about Apollo's oracle. The mountain appearing in the background can be the rock on which Psyche will have to wait for her bridegroom. The only figures that cannot be associated with Apuleius' text are*

*the boy and the girl peeping behind the statue of Cupid on the right side of the composition. They are probably passers-by who stopped to watch the scene.*

*The complex accessory symbolism assists in interpreting the allegorical weft under the surface of a mythological narrative. Apuleius' history of Psyche has been interpreted as an allegory of the elevation of the immortal soul, while relying to a great extent on the legacy of Florentine Neoplatonism. Together with a pyramid behind it, the smoking vessel placed as an iconological focus of the scene, is the symbol of the superior soul — anima prima, defining the psyche as amor divinis. In contrast, the girl peeping behind the statue of Cupid, with a boy beside her, represents anima secunda and amor vulgaris' which is corroborated by the urn placed in front of them and symbolizing the transitional nature and short-livedness of mundane love.*

*In considering conceptual similarities, one must point to the analogy with the tapestry of the same name woven from the design by Jan van der Straet for the House of Medici in the second half of the 16th century. Stylistically, our tapestry is close to Baroque Classicism of the 17th century and is most likely the model followed henceforth.*





Мирјана Јеврић-Лазаревић

# Један сто из епохе бидермајера као практични дендролошки приручник\*

Интарзирани сто са колекцијом узорака дрвета у својој фиоци, који се чува у збирци намештаја Музеја примењене уметности у Београду под инв. бр. МПУ 1762, несумњиво је један од ретких вансеријских комада намештаја.<sup>1</sup> Временски везан за епоху бидермајера, конципиран у класицистичком духу, овај јединствени примерак у специфичној врсти представља прави драгуљ.<sup>2</sup> Његова изузетност сврстава га међу ретка покретна добра од посебне уметничке, историјске и културолошке вредности.

\* Саопштење са Симпозијума посвећеног бидермајеру, одржаног у Народном музеју у Београду маја 1981. године.

<sup>1</sup> Сто је укључен у фонд музејских предмета године 1956. заслугом тадашњег руководиоца Сектора за историјско-стилски развој намештаја и уметничке обраде дрвета, др Верене Хан, која му је дала и основну музеолошку обраду.

<sup>2</sup> Разнородни су примерци типа „колекцијских“ предмета. Њихови репрезентанти би се нашли у разним епохама — да споменемо само неке примере: *сволови* у ампиру, са плочама изведеним од различитих врста мермера (познати »guéridon« из музеја Marmottan, у мозаику чије плоче је употребљено 110 врста мермера), или *куишије* од племенитих метала украшене разноврсним драгим камењем — један примерак изложен у лењинградском Ермитажу, или, ближи нам примери — *брош* од сребра украшен са 28 врсти драгог камења, рад јувелирске радионице М. Стефановића, с краја XIX века, из збирке накита Музеја примењене уметности у Београду [инв. бр. МПУ 6546] или *сво*, чија је плоча састављена од узорка мермера, из Природословног музеја у Љубљани, иначе некадашњи саставни део инвентара дворца Дол код Љубљане, или *секретар са ешажером*,

## Опис предмета

У свом општем изгледу наш сто (сл. 1) је задржао чистоту и једноставност класицистичке форме, до крајности упрошћене и уравнотежене у пропорцијама.<sup>3</sup> Његове контуре сведене су на праву линију. Пресек витких ногу, које се сужавају према основи, чини квадрат.

Плоча стола (сл. 2) има уоквирено правоугаоно поље, испуњено интарзијом састављеном од 80 квадрата разноликог дрвета; квадрати су поређани у редове — у 8 редова по 10 квадрата. Оквирна бордура је изведена од листова трешњевог фурнира, чија нерватура тече дијагонално, сучељавајући се на саставцима на средини сваке стране.<sup>4</sup>

Ивице стола, као и интарзирано правоугаоно поље, наглашене су загаситомрким узаним дрвеним нитима (filets). На исти начин оперважена је и доња ивица појасног дела стола; тамни перваз прелази и преко горњег дела ногу, истичући структуралну артикулацију.

Плитка фиока у столу (сл. 3) споља је једва приметна — открива је само хоризонтална линија која, као танка пруга, пресеца монолитну шару фурнира. Наиме, шара фурнира којим је обложена предња страна појаса стола сложена је тако да чини визуелну целину, те се, с обзиром да су изостављени и брава и ручица, једва може и претпоставити да сто има фиоку. Механизам за отварање фиоке је скривен.

Мрежом преградних црно обојених летвица фиока је у својој унутрашњости издељена на 80 компартимената, у којима су смештени узорци разних врста дрвета, сечени у виду квадрата — плочица. Узорци су нумерисани од 1—80. Лежиште сваког појединог узорка обележено је етикетом са бројем и одговарајућим именом врсте дрвета, исписаним на немачком језику, готицом (сл. 4).

Распоред узорака одговара распореду квадрата на плочи стола — као њихова пројекција, што значи да свих 80 врста дрвета, коришћених у интарзији плоче, има своје „ешантијоне“ природног дрвета у фиоци стола.

Лапидарна забелешка столара, исписана оловком са доње стране фиоке, потврђује да се у њој налази 80 дашчица: „Es sind 80 solche Brettchen“.

у коме су поређане фиктивне књиге, чији хрбати показују разне врсте дрвета, такође у Љубљани, у приватном власништву и сл. На последња два предмета ми је указала колегиница Весна Бучић, музејски саветник Народнoг музеја у Љубљани, на чему јој најлепше и овом приликом захваљујем.

<sup>3</sup> Димензије стола су: 76 × 67,5 × 56,5 cm.

<sup>4</sup> Димензије плоче стола су: 67,5 × 56,5 × 2,3 cm; интарзирано правоугаоно поље захтева површину 56 × 45 cm; величина сваког појединачног интарзираног квадрата је 5,5 × 5,5 cm; а ширина оквирне бордура износи 6 cm;

<sup>5</sup> Величина комада — узорка природног дрвета је: 4 × 4 × 1 cm.

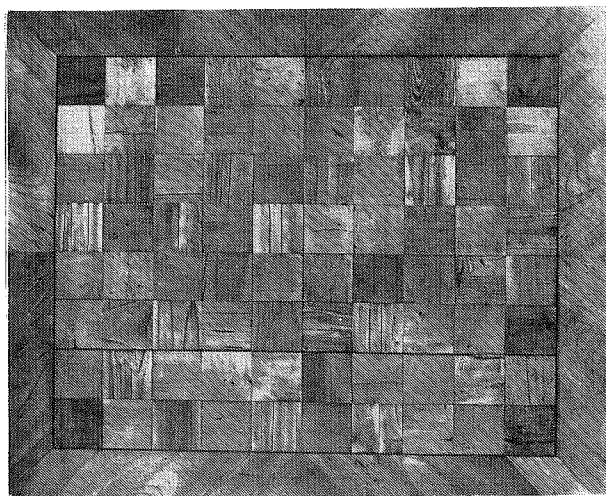


1 Сто са узорцима дрвета, Plasy (Чешка), 1821. год. Музеј примењене уметности, Београд инв. бр. 1762.

(Снимио: Р. Живковић)

*La table aux spécimens d'essence de bois, Plasy (Bohême), 1821. Musée des Arts Décoratifs, Belgrade n° inv. 1762*

(Photo: R. Živković)



2 Детаљ: Плоча стола са интарзијом 80 разних врста дрвета

(Снимио: Р. Живковић)

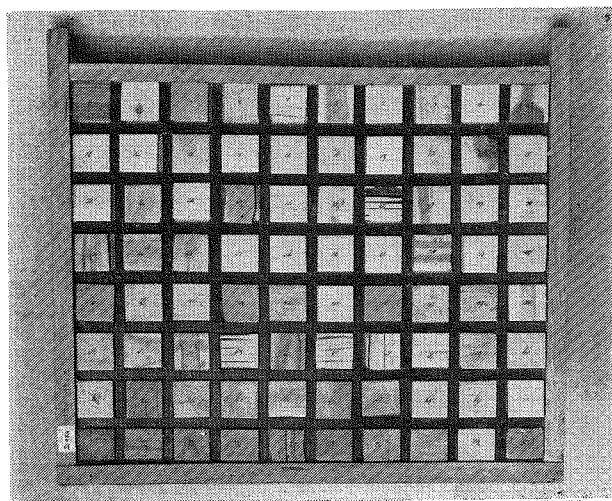
*Détail: Le plateau de la table en marqueterie de 80 essences de bois*

(Photo: R. Živković)

На основу логичне претпоставке, последњу, нејасно написану реч, од које су видљиви само прво слово [B] и завршетак [chen], треба читати „Brettchen“, што значи дашчица (сл. 5).

Један инвентивни технички детаљ овог предмета доприноси његовој атрактивности, па бисмо ту задржали нашу пажњу.

Сто је опремљен скривеним уређајем који омогућава извлачење фиоке, као и њено „закључавање“. Овај уређај дејствује на принципу

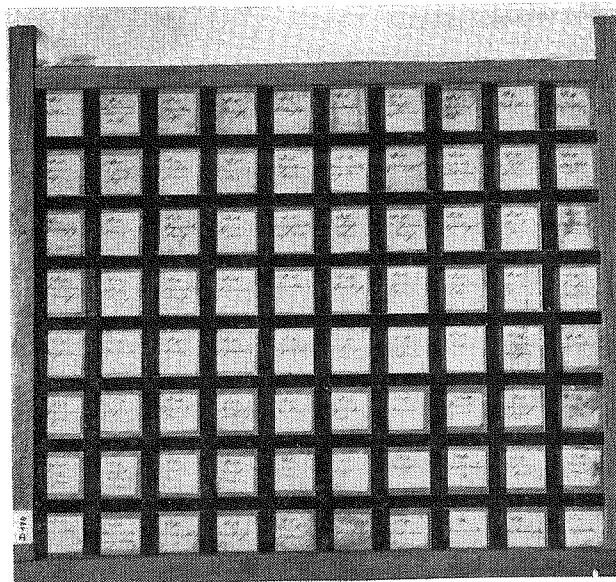


3 Детаљ: Фиока стола са нумерисаним узорцима 80 разних врста дрвета

(Снимио: Р. Живковић)

*Détail: Tiroir de la table aux spécimens numérotés de 80 essences de bois différentes*

(Photo: R. Živković)



4а Детаљ: Фиока стола са компартиментима обележеним етикетама

(Снимио: Р. Живковић)

*Détail: Tiroir de la table aux compartiments marqués d'étiquettes*

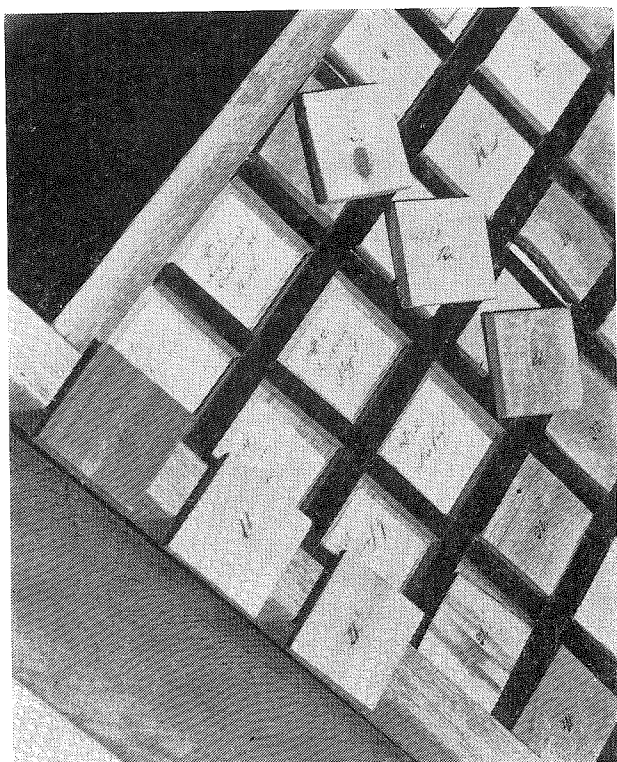
(Photo: R. Živković)

опруга, а комбинован је од фиксираних и покретљивих елемената. Приказан је на цртежу (сл. 6).

Саставни делови овог механизма су:

а) тракаста челична сегментна опруга, прикована у свом темену за унутрашњи зид у средини задњег дела појаса стола;

б) клинаста дрвена запорна (уостављачка) опруга [Sperrfeder], смештена у плитком жлебу  $b_1$ ) дужине 14,5 cm, издубљеном с доње стране фиоке у правцу попречне осе. Она је фиксирана једним, и то задњим крајем, док јој је предњи,



4<sub>b</sub> Детал: Део фиока са обележеним компартиментима и узорцима дрвета (Снимио: Р. Живковић)

*Détail: Partie de tiroir aux compartiments marqués et aux spécimens de bois*  
(Photo: R. Živković)



5 Белешка столара на доњој страни фиоке стола (Снимио: Р. Живковић)

*Note de l'ébéniste sur le fond du tiroir*  
(Photo: R. Živković)

клинасто задебљали крај слободан и засечен у виду зупца.

Овом зупцу одговара:

- c) јастучасти дрвени запонац, косо засечен, фиксиран на средини хоризонталне горње ивице, на предњој страни појаса стола;
- d) дрвени клип у облику слова Т, правоугаоног пресека, смештен у издубљеном каналу дрвеног додатног елемента е), који је фиксиран на средини, уз унутрашњу предњу страну појаса стола. Овај клип — потискивач креће се по вертикали, у ограниченом ходу од око 1 cm.

Када је фиока затворена (положај I), челична опруга је напрегнута, док је дрвена опруга запета и належе својим зупцем на запонац.

Механизам отварања фиоке функционише аутоматски под дејством челичне опруге (a), која се активира у тренутку када се запорна дрвена опруга (b) доведе у хоризонталан положај потиском дрвеног клипа (d) одоздо навише. Цео систем задивљује својом једноставношћу, довитљивошћу и беспрекорним функционисањем.

Посебну драгоценост представља датирани, руком писани документ<sup>6</sup> нађен у столу — попис имена свих 80 врста дрвета које се у њему налазе.

<sup>6</sup> Документ је исписан црним мастилом, калиграфским рукописом, на 3 стране [вел. 31,5 × 20 cm] пресавијеног табака, са исцртаним уздужним и попречним линијама — за колоне.

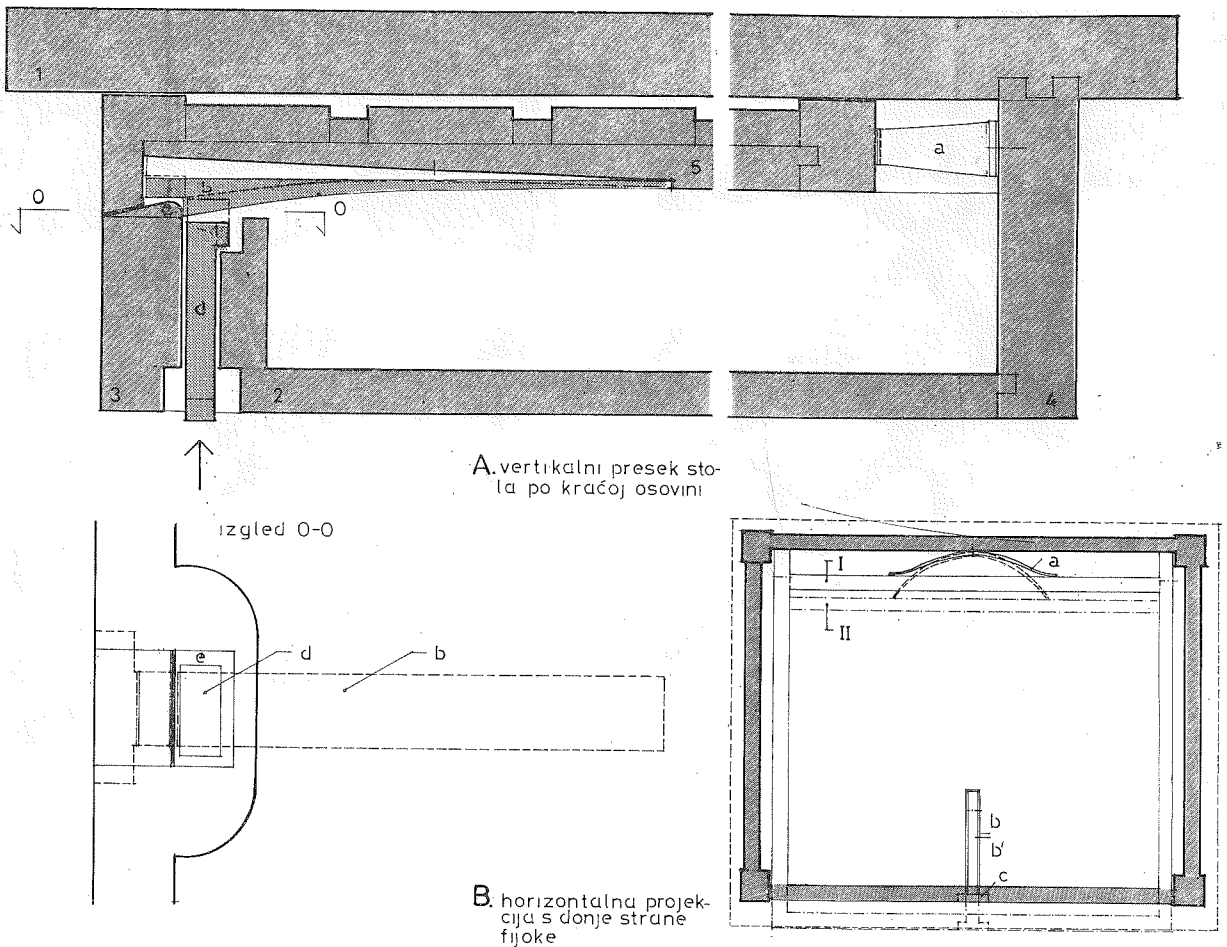
Називи су исписани упоредо на латинском и немачком језику под редним бројевима од 1—80. Захваљујући том документу, о коме ће касније још бити речи, познати су нам место и време настанка овог предмета. Наиме, на крају овог списка, који носи наслов: „Übersicht und Benennung der Holzarten“ (Преглед и називи врста дрвета), записано је: „Platz, am 14. März 1821.“<sup>7</sup>

У склопу питања која се постављају, проблеми атрибуције, историјата и намене овог објекта су најсложенији.

Две су полазне тачке за њихово расветљавање: прво — постојећи документ, сачуван уз сам предмет, и, друго — информација, добијена од ранијег власника, да сто потиче из дворца Лобора и да су у њему заступљене оне врсте дрвета које расту у том крају.

У наслову поменутог документа, састављеног у Пласију (Чешка) 14. марта 1821. године, објашњава се његова садржина.

<sup>7</sup> Platz је немачки назив за Plasy, место у западној Чешкој, које лежи на реци Стрели, северно од Плзења.



A. вертикални пресек стола по краћој осовини

B. хоризонтална пројекција с доње стране фиоке

6 Скривени уређај за отварање фиоке

(Цртеж: арх. М. Раичевић према скици И. Лазића, мајстора столара)

Legenda:

A. Вертикални пресек стола по краћој осовини

1. горња плоча стола
2. доња плоча стола (патос)
3. појас стола, предња страна
4. појас стола, задња страна
5. фиока

B. Хоризонтална пројекција с доње стране фиоке

- I Напругнути положај челичне опруге: Фиока је затворена
- II Нормалан положај челичне опруге: Фиока је отворена

Елементи скривеног механизма:

- a) челична опруга
- b) дрвена запорна опруга
- b,) жлеб
- c) дрвени запонац — зуб
- d) дрвени клип
- e) лежиште дрвеног клипа

*Mécanisme secret d'ouverture du tiroir*

(Dessin: arch. M. Raičević selon le croquis de I. Lazić, ébéniste)

Légende:

A. Coupe verticale de la table suivant l'axe plus court

1. Plateau de la table
2. Plaque inférieure de la table (fond)
3. Ceinture de la table, face antérieure
4. Ceinture de la table, face postérieure
5. Tiroir

B. Projection horizontale du fond du tiroir

- I Position tendue du ressort d'acier: le tiroir est fermé
- II Position normale du ressort d'acier: le tiroir est ouvert

Les éléments du mécanisme secret:

- a) le ressort d'acier
- b) la barrette d'arrêt en bois
- b,) la rainure
- c) la dent de bois
- d) le piston de bois
- e) le siège du piston en bois

Уз репродукцију оригиналног документа (сл. 7) доносимо и његово тумачење (табеларни преглед).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Народна имена дрвета и дрвенастих биљака, наведена у приложеном табеларном прегледу, преузета су из *Бошаничког речника* Д. Симоновића. Унета су она одомаћена, која су у најраспрострањенијој употреби. Иста публикација [Драгутин Симоновић, *Бошанички речник. Имена биљака*, Београд, Научно дело, 1959. САН, Пос. изд., књ. CCCXVIII, Инст. за српскохрватски јез., књ. 3] послужила је и за проверу научних назива — латинских и немачких. Уз латински назив наведен је иницијал, одн. скраћеница имена аутора стручног назива. У одговарајућу колону унета је одговарајућа страна поменуте публикације.

Ишчитавање рукописа изискивало је стрпљиву и пажљиву графолошку анализу, као и лексичку и уско стручну проверу ботаничара.<sup>9</sup> Овде бисмо навели само неке уочене особености: калиграфски рукопис, са карактеристичним украсним додацима у виду малих ковџа стављаних без неког правила изнад слова;<sup>10</sup> преузимање из готице

<sup>9</sup> У томе су ми помогли др А. Андрејевић, К. Андрејевић и проф. др Ј. Ђукановић — за немачки језик; инж. А. Сигунов — за стручну идентификацију домаћих назива дрвета, којима и на овом месту изражавам своју највећу захвалност.

<sup>10</sup> Иста рука исписала је и етикете, које садрже № [број] и немачко име дрвета, у компартиментима фиоке стола где су смештени узорци, као и белешку с доње стране фиоке.

# Übersicht

## und Benennung der Holzarten.

Nr.

### Latiniſch

### Deutſch

1	<i>Vicia jungliana</i>	Blauholz
2	<i>Actia rosmariifolia</i>	Rotbraunholz
3	<i>Brunia avium</i>	(Kornelholz)
4		Grünholz
5	<i>Daphne mezereum</i>	Rotbraunholz
6	<i>Fraxinus fraxinosa</i>	Grünholz
7	<i>Sambucus racemosa</i>	Rotbraunholz
8	<i>Quercus robur</i>	Grünholz
9	<i>Salix alba</i>	Blauholz
10	<i>Sorbus domestica</i>	Grünholz
11	<i>Abies balsamea</i>	Grünholz
12	<i>Populus alba</i>	Grünholz
13	<i>Asplenium hypoleucum</i>	Grünholz
14	<i>Salix grandifolia</i>	Grünholz
15	<i>Sorbus aucuparia</i>	Grünholz
16	<i>Salix amygdaloides</i>	Grünholz
17	<i>Populus tremula</i>	Grünholz
18	<i>Ulmus campestris</i>	Grünholz
19		Grünholz
20	<i>Ulmus campestris</i>	Grünholz
21		Grünholz
22	<i>Pinus sylvestris</i>	Grünholz
23	<i>Abies balsamea</i>	Grünholz
24	<i>Pinus sylvestris</i>	Grünholz

ПРЕГЛЕД  
И НАЗИВИ ВРСТА ДРВЕТА

№	Л а т и н с к и		С р п с к и		Н е м а ч к и			С р п с к о - х р в а т с к и (најуобичајенији)	ср. Д. Симоновић, Ботанички речник . . . стр.
	у документу	исправљени	одговарајући стручни или синоним	у документу	на етикету (у фиоци стола)	правилан, одговарајући или синоним			
1.	<i>Nux juglans</i>	<i>Nux juglans</i>	<i>Juglans regia</i> L.	Nußbaum	Nußbaum (= Walnuß)	орех	251		
2.	<i>Salix rosmarinifolia</i>	<i>Salix rosmarinifolia</i>	<i>Salix repens</i> ssp. <i>rosmarinifolia</i> L.	Rosmarinblättrige Weide	Rosmarinblättrige Weide	врбџа, ситна врба (поп.)	414		
3.	<i>Prunus avium</i>	—	<i>Prunus avium</i> L. (= <i>Cerasus avium</i> Moench.)	Vogel Kirschen	Vogelkirsche	трешња, дивља трешња	379		
4.	—	—	<i>Quercus pendunculata</i> Ehrh. (= <i>Qu. robur</i> L.)	Stieleiche	Stieleiche (= Sommerleiche)	храст, лужњак, дуб	389		
5.	<i>Daphne mezereum</i>	—	<i>Daphne mezereum</i> L.	Kellerhals	Kellerhals	маслиница, вучја лика, ликовац, хајдучка опута	162—163		
6.	<i>Rhamnus frangula</i>	—	<i>Rhamnus frangula</i> L.	Faulbaum	Faulbaum (= Pulverholz)	крушина, пасјаковина, пасја леска, крковина, трушљика	396		
7.	<i>Sambucus racemosa</i>	<i>Sambucus racemosa</i>	<i>Sambucus racemosa</i> L.	Rothe Hollunder	[Roter Hollunder] Traubenholunder	црвена зова	417		
8.	<i>Quercus robur</i>	—	<i>Quercus sessiliflora</i> Salisb. (= <i>Qu. sessilis</i> Ehrh.)	Traubeneiche	Traubeneiche (= Winterleiche, Steineiche)	храст, бељак, љутик	389		
9.	<i>Salix alba</i>	—	<i>Salix alba</i> L.	Weißer Weide . . .	[Weiße Weide] Silberweide	бела врба	412		
10.	<i>Taxus paccata</i>	<i>Taxus baccata</i>	<i>Taxus baccata</i> L.	Taxusbaum	[Taxusbaum] Eibe, Roteibe	тиса	462		
11.	<i>Acer pseudo plantanus</i>	<i>Acer pseudoplatanus</i>	<i>Acer pseudoplatanus</i> L.	Gemeine Ahorn	Ahorn (gemeiner) (= Weißer Ahorn, Waldahorn)	јавор	6		
12.	<i>Populus balsamifera</i>	<i>Populus balsamifera</i>	<i>Populus balsamifera</i> L.	Balsam Pappel	[Balsam Pappel]	миришљава топола, балзамаста топола	373		
13.	<i>Äshulus hypokastanum</i>	<i>Aesculus hippocastanum</i>	<i>Aesculus hippocastanum</i> L.	Roßkastanie	Roßkastanie	дивљи кестен	12		
14.	<i>Tilia grandifolia</i>	<i>Tilia grandifolia</i> (= <i>Tilia</i> )	<i>Tilia grandifolia</i> Ehrh.	Sommerlinde	Sommerlinde (= Großblättrige Linde)	липа, крупнолисна рана липа, летња липа, црна липа	469		
15.	<i>Sorbus aucuparia</i>	—	<i>Sorbus aucuparia</i> L.	Vogelbeerbaum	Vogelbeerbaum (= Eberesche, gemeine)	смрдљика, јаребика	445		
16.	<i>Salix amygdalina</i>	<i>Salix amygdalina</i>	<i>Salix amygdalina</i> L.	Mandelblättrige Weide	[Mandelblättrige Weide] Mandelweide	врба жута, (балемаста врба)	413		

№	Л а т и н с к и		Н е м а ч к и			С р п с к о - х р в а т с к и (најубичајнији)	cf. Д. Симоновић, Ботанички речник ... стр.
	у документу	исправљени	одговарајући стручни или синоним	у документу	на етикетти (у фиоци стола)		
17.	<i>Populus tremula</i>	—	<i>Populus tremula</i> L.	Zitterappel	Zitterappel	јасика, трепетљика, јагњед	373
18.	<i>Ulmus campestris</i>	—	<i>Ulmus campestris</i> L.	Glatte Feldulme	Glatte Feldulme	брест, црни брест, пољски брест	484
19.	—	—	<i>Robinia hispida</i> L. (= <i>R. rosea</i> Lois.)	Rothe Akazie	Rothe Akazie	дрвени багрем (багрен)	402
20.	<i>Acer Campestre</i>	<i>Acer campestre</i>	<i>Acer campestre</i> L.	Maßholder, oder kleine Ahorn	Maßholder	клен	5
21.	—	—	<i>Rhamnus frangula</i> L.	Pulverholz	Pulverholz	крушина, пасјаковина пасја леска, крковина трушљика	396
22.	<i>Pinus silvestris</i>	—	<i>Pinus silvestris</i> L.	Kiefer	Kiefer	бор, бели бор	358
23.	<i>Staphylea</i> = <i>pinnata</i>	<i>Staphylea pinnata</i>	<i>Staphylea pinnata</i> L.	Pimpernußstrauch	Pimpernuß = Strauch	клокоч, клокочика	451
24.	<i>Rosa canina</i>	—	<i>Rosa canina</i> L.	Hundsrose	Hunds = Rose	дивља ружа, шипак	403





№	Л а т и н с к и			Н е м а ч к и			Српско-хрватски (најубичајенији)	сф. Д. Симоновић, Ботанички речник ... стр.
	у документу	исправљени	одговарајући стручни или синоним	у документу	на етикети (у фиоци стола)	правилан, одговарајући или синоним		
25.	<i>Salix aurita</i>	—	<i>Salix aurita</i> L.	Salbeyblättrige Weide	Salbeyblättrige Weide	Salbeiweide (= Ohrweide)	ива, ракига, (уваста врба)	413
26.	<i>Ulmus saliva</i>	<i>Ulmus sativa</i>	<i>Ulmus</i> sp.	Rauhe Ulme	Rauhe Ulme	Ulm (= Rüster)	брест (гајени, маљави)	484
27.	—	—	<i>Ribes</i> sp.	Stachelbeerstrauch	Stachelbeer = Strauch	[Stachelbeerstrauch] Stachelbeere (= Johannisbeere)	огрозд (?)	400
28.	<i>Cornus sanguinea</i>	—	<i>Cornus sanguinea</i> L.	Hartriegel	Hartriegel	Hartriegel (roter)	сваба, сиба, дивљи дријен	141
29.	<i>Pinus abies</i>	—	<i>Pinus abies</i> DuRoi (= <i>Abies alba</i> Mill.)	Weiß Tanne	Weiß Tanne	[Weiß Tanne] Weißtanne	јела	3
30.	<i>Sorbus aria</i>	—	<i>Sorbus aria</i> (L.) Crantz	Mehlbeerbaum	Mehlbeer = baum	Mehlbeerbaum	мукиња	445
31.	<i>Berberis vulgaris</i>	—	<i>Berberis vulgaris</i> L.	Berbisbeerstrauch	Berbisbeer = Strauch	Berberitze	шиширика, шиширово дрво, жутика	67
32.	<i>Prunus spinosa</i>	—	<i>Prunus spinosa</i> L.	Schlehe = Strauch	Schlehen = Strauch	Schlehenstrauch (= Schlehdorn)	трњина	381
33.	—	—	<i>Cornus mas</i> L.	Kornelkirsche	Kornel = kirsche	Kornelkirsche (= Hartriegel, gelber)	дрен	141
34.	<i>Salix fragilis</i>	—	<i>Salix fragilis</i> L.	Knakweide	Knackweide	Knackweide	крга врба, крчка врба, црна врба	413
35.	<i>Evonymus europaeus</i>	<i>Evonymus europaeus</i>	<i>Evonymus europaeus</i> Scop.	Spindelbaum	Spindelbaum	Spindelbaum	курика, куриковина (вретенника)	194
36.	<i>Carpinus betulus</i>	—	<i>Carpinus betulus</i> L.	Heimbuche	Heimbuche	Heimbuche (= Weißbuche)	граб, бели граб	101
37.	<i>Salix vitellina</i>	<i>Salix vitellina</i>	<i>Salix vitellina</i> (L.) Ser.	Gelbe Weide	Gelbe Weide	[Gelbe Weide] Dotterweide	беква, бела врба, жуква	414
38.	<i>Rosa pomifera</i>	—	<i>Rosa pomifera</i> Herrm.	Hagebuttenrose	Hagebutten = Rose	[Hagebuttenrose] Hagebutte, Rose	ружа	403, 404
39.	<i>Tilia parnifolia</i>	<i>Tilia parvifolia</i>	<i>Tilia parvifolia</i> Ehrh.	Winterlinde	Winter = linde	Winterlinde (= Spätlinde)	зимска липа, позна липа, ситнолиста липа, липолист	469
40.	<i>Pinus larix</i>	—	<i>Pinus larix</i> L.	Lerchenbaum	Lerchen = Baum	[Lerchenbaum] Lärche = Lerche	ариш	262
41.	<i>Juniperus sanguinea</i>	<i>Juniperus sanguinea</i>	<i>Juniperus</i> sp.	Wachholder	Wachholder	Wachholder	(црвена) смрека, (црвена) клека, вења	252

№	Л а т и н с к и		Н е м а ч к и			cf. Д. Симоновић, Ботанички речник ... стр.		
	у документу	исправљени	одговарајући стручни или синоним	у документу	на етикети (у фиоци стола)		правилан, одговарајући или синоним	
42.	<i>Salix acuminata</i>	<i>Salix acuminata</i>	<i>Salix acuminata</i> Mill. (= <i>Salix cinerea</i> L.)	Werfweide	Werfweide	Werfweide (= <i>Aschweide</i> )	ива, пелешаста врба	413
43.	<i>Betula alba</i>	—	<i>Betula alba</i> L.	Birke	Birke	Birke (gemeine)	бреза, бела бреза	70
44.	<i>Pinus pyraeaster</i>	<i>Pinus pyraeaster</i>	<i>Pinus pyraeaster</i> Borkh.	Holzbirnbaum	Holzbirnbaum	[ <i>Holzbirnbaum</i> ] <i>Holzbirne</i>	дивља крушка	360
45.	<i>Sorbus torminalis</i>	—	<i>Sorbus torminalis</i> Crantz	Eizbeerbaum	Eizbeerbaum	Eisbeerbaum	брекиња	445
46.	<i>Sambucus nigra</i>	—	<i>Sambucus nigra</i> L.	Schwarze Hollunder	Schwarze Hollunder	Hollunder (schwarzer, gemeiner)	зова, обична црна зова, базга	417
47.	<i>Pyrus malus</i>	<i>Pyrus malus</i>	<i>Pyrus malus</i> L.	Holzapfelbaum	Holz=Apfelbaum	[ <i>Holzapfelbaum</i> ] <i>Apfelbaum</i>	јабука	290
48.	<i>Salix caprea</i>	—	<i>Salix caprea</i> L.	Saalweide	Saalweide	Salweide (= <i>Soolweide</i> , <i>Palmweide</i> )	ива, врба	413
49.	<i>Prunus padus</i>	—	<i>Prunus padus</i> L.	Trauben Kirschbaum	Trauben = =Kirschbaum	[ <i>Traubenkirschbaum</i> ] <i>Traubenkirsche</i>	сремза	381
50.	<i>Rhamnus cathartica</i>	<i>Rhamnus cathartica</i>	<i>Rhamnus cathartica</i> L.	Kreuzdorn	Kreuzdorn	Kreuzdorn (gemeiner)	пасдрен, кржавина	396
51.	<i>Alnus glutinosa</i>	—	<i>Alnus glutinosa</i> Gaertn. (= <i>Alnus communis</i> Nouv.)	Gemeine Erle	Gemeine Erle	[ <i>Gemeine Erle</i> ] <i>Roterle</i> (= <i>Schwarzerle</i> )	јова, црна јова, јоха (обична јова), јелша	23
52.	—	—	<i>Fraxinus</i> sp.	Eschen	Eschen	Esche	јасен	201
53.	—	—	<i>Viburnum opulus</i> L. (= <i>Viburnum lobatum</i> Lam.)	Schneebaln- strauch	Schneebaln = =Strauch	[ <i>Schneebalnstrauch</i> ] <i>Schneeball</i> (gemeiner)	карпоф, капина, удика-бековина, булка, бобут	495
54.	<i>Ribes rubrum</i>	—	<i>Ribes rubrum</i> (L.) Jancz.	Wilde Johannisbeer- strauch	Wilde Johannis- strauch	[ <i>Wilder Johannisbeer- strauch</i> ] <i>Johannisbeere (rote)</i> (= <i>Ribisel</i> )	рибизла	400—401
55.	<i>Crataegus oxyacantha</i>	<i>Crataegus oxyacantha</i>	<i>Crataegus oxyacantha</i> L.	Weißdorn	Weißdorn	Weißdorn (gemeiner)	црвени глог, бели глог	146
56.	<i>Lonicera nigra</i>	—	<i>Lonicera nigra</i> L.	Heckenkirsche	Heckenkirsche	Heckenkirsche	црно пасје грође	280

*Suteiniph*

- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80

*Salix arenaria*  
*Populus candicans*  
*Alnus incana*  
*Acer plantanoides*  
*Rubina pseudo-acacia*  
*Salix fusca*  
*Salix helix*  
*Salix viminalis*  
*Linum catharticum*  
  
*Cornus acellana*  
*Populus nigra*  
*Populus alba*  
*Hamamelis*  
*Thymus serpyllifolius*  
*Prunus cerasus*  
*Sagittaria filicifolia*  
*Rosa alba*  
  
*Phytolacca radica*  
*Balmes*

*Phy Pan 14. März 32.*

*Suite*

*Sigilum*  
*Quercus*  
*Scorodiscus*  
*Prunella*  
*Pistacia*  
*Myrica*  
*Evonymus*  
  
*Sigilum*  
*Mentha*  
*Juniperus*  
*Asperula*  
*Pellaea*  
  
*Juniperus*  
*Salix glauca*  
*Quercus*  
*Myrica*  
  
*Prunella*  
*Pistacia*  
*Sagittaria*  
*Evonymus*  
  
*Quercus*  
*Prunella*

№	Л а т и н с к и		Н е м а ч к и		Српско-хрватски (најобичајенији)	cf. Д. Симоновић Ботанички речник ... стр.
	у документу	исправљени	у документу	на етикети (у фиоци стола)		
57.	—	—	Ligustrum vulgare L.	Liguster	Liguster	калина 273
58.	Salix arenaria	—	Salix sp.	Sand Weide	Sandweide (?)	врба (пепчарска, пепчана) (412—414)
59.	Populus canadensis	Populus canadensis Moench	Populus canadensis Moench	Kanadische Pappel	[Kanadische Pappel] (kanadische)	канадска топола, касна топола 373
60.	Alnus incana	—	Alnus incana Moench	Weißer Erle	[Weiße Erle] Weißerle, Grauerle	бела јова, бела јоха, сива јова 23
61.	Acer platanoides	Acer platanoides	Acer platanoides L.	Spitz Ahorn	Spitzahorn	млеч, боров јавор, оштролисни јавор 6
62.	Robinia pseudoacacia	Robinia pseudoacacia	Robinia pseudacacia L.	Weißblühender Akazie	[Weißblühende Akazie] Akazie (falsche), Robinie (gemeine)	багрем, багрен, бели багрем 401—402
63.	Salix fusca	—	Salix sp.	braune Weide	(Braune Weide ?)	(мрка врба ?) (412—414)
64.	Salix helix	—	Salix helix L. (= Salix purpurea L.)	Bach Weide	Bachweide	црвена врба, рахита 413, 414
65.	Salix viminalis	—	Salix viminalis L.	Korb Weide	Korbweide	беква, кошараста врба, поплетница 414
66.	Pinus picea	—	Picea excelsa Link	Fichte	Fichte (gemeine)	смрча, смрека 354
67.	—	—	Morus sp.	Maulbeerbaum	Maulbeerbaum	луд, мурва 308
68.	Corylus avellana	Corylus avellana	Corylus avellana L.	Haselstrauch	[Haselstrauch] Haselnuß	леска, лешник 143
69.	Populus nigra	—	Populus nigra L.	Schwarze Pappel	[Schwarze Pappel] Schwarzpappel	црна топола, јагњед(а), јањ 373
70.	Populus alba	—	Populus alba L.	Silber Pappel	Silberpappel (= Weißpappel)	бела топола, бели јагњед 373

№	Л а т и н с к и		Н е м а ч к и		српско-хрватски (најубијаченији)	ср. Д. Симоновић, Ботанички речник ... стр.
	у документу	исправљени	одговарајући стручни или синоним	у документу		
71.	Prunus	—	Prunus domestica L.	Zwetschen	Zwetschke (= Zwetsche)	шљива 379—380
72.	Sambucus racemosa	—	Sambucus racemosa L.	Blaublühender Hollunder	[Blaublühender Hollunder] Traubenholunder	првена зова, планинска зова 417
73.	Prunus cerasus	—	Prunus cerasus L.	Sauerkirschbaum	[Sauerkirschbaum] Sauerkirsche	вишња 379
74.	Fagus sylvatica	—	Fagus sylvatica L.	Mastbuche	[Mastbuche] Buche, Rotbuche	буква 195
75.	Rosa alba	—	Rosa alba L.	Weißer Feldrose	[Weiße Feldrose]	бела ружа 403
76.	—	—	Viburnum lantana L.	Schlingstrauch	[Schlingstrauch] (Schlinge ?)	удика, чибуковина 495
77.	—	—	Buxus sempervirens L.	Buchsbaum	Buchsbaum (echter, gemeiner)	шимшир 85
78.	—	—	Salix sp.	Baumweide	[Baumweide]	(?) [врста врбе] (412—414)
79.	Kastania sativa	Castanea sativa	Castanea sativa Mill.	Kastanienbaum	[Kastanienbaum] Kastanie (= Edelkastanie)	кестен, питоми 102
80.	Palme	—	Vitis vinifera L.	Weinrebe	Weinrebe	винова лоза 501

Аналитичка табела — читање и тумачење садржаја рукописног документа и етикета у фиоци стола

Tableau analytique — lecture et interprétation du contenu du manuscrit et des étiquettes dans le tiroir de la table

Légende:

— Numéro correspondant au N° de la première colonne

— du manuscrit

— Nom latin

. dans le manuscrit

. corrigé

. scientifique correspondant ou le synonyme

— Nom allemand

. dans le manuscrit

. sur l'étiquette

. correct, correspondant ou synonyme

— Nom serbocroate usuel

— Référence: Le Dictionnaire botanique (D. Simonović), page

слова s и знака " (за преглас — Umlaut) — њихово коришћење за латинске речи; мање или веће језичке грешке у латинским називима, које указују на искварени, вулгаризовани латински; изостављање латинских назива у неколико (= 12) случајева;<sup>11</sup> грешке у немачком језику, обично у роду.

Пажљива ортографска и језичка анализа могла би да да неке индикације за утврђивање националне припадности састављача овог документа, а можда и творца самог предмета, под претпоставком да је то једно лице.

Из изложених запажања могло би се наслутити да састављач списка дрвета (условно — и аутор стола) или није био германског порекла, или није поседовао високо образовање,<sup>12</sup> али је у сваком случају био пасионирани сакупљач и познавалац дрвета.

Заглавље документа отвара нови проблем. Наиме, изнад наслова „Übersicht und Benennung der Holzarten“, у десном горњем углу стоји: „B. Stammholz“.

Мало је вероватноће да би B. Stammholz могло да буде име састављача списка, односно мајстора-столара. Пре би требало реч „Stammholz“ примити у њеном примарном значењу (= дрво од стабла, дебловина, или, основно, матично дрво),<sup>13</sup> мада није ни сасвим искључена могућност да је B. иницијал имена, а Stammholz презиме. Ипак је вероватније да је B. нека скраћеница, или пак ознака листе B. У потоњем случају би се могло претпоставити да је постојала и листа A уз други предмет, можда други сто, који је могао садржавати узорке дрвета од корена [Wurzelholz, Wurzelmaserholz]. Прилог A би се могао односити на исти предмет — на наш сто, садржавајући још неке податке који нам остају непознати.

Једино би архивски документи тога времена — уколико су сачувани — могли да пруже конкретан одговор.<sup>14</sup>

Што се тиче историјата нашег предмета, могло би се рећи да су у „биографији“ овог стола поуздана само два податка:

— да је настао у Чешкој, у месту Plasy, 1821. године,

— да је једно време био у поседу др Фридерике Кухар-Дурлен, лекара из Врњачке Бање, до 1956.

<sup>11</sup> Без латинских назива су: N<sup>os</sup> 4, 19, 21, 27, 33, 52, 53, 57, 67, 76, 77 и 78.

<sup>12</sup> Уколико нису у питању неке особености немачког језика и правописа тога доба.

<sup>13</sup> У столу су заступљене средњоевропске врсте дрвета и дрвенастих биљака, што је утврђено на основу читања документа и на основу пробних анатомских анализа стручњака за дрво, др С. Васиљевића, професора Шумарског факултета у Београду, коме изражавам топлу захвалност за свесрдно ангажовање.

<sup>14</sup> Књиге рођених и друге матичне књиге, пописи становништва или еснафски документи — уколико се ради о „ремеку“, „Meisterstück“-у одн. „Probenstück“-у, огледном занатском делу које је израдио одређени столар да би стекао мајсторска права, и сл. — ако се уопште ради о личном имену.

године, када је откупом укључен у фонд предмета Музеја примењене уметности у Београду.

Податак добијен од пређашњег власника — да сто потиче из дворца у Лобору (Хрватско Загорје) — подстакао нас је на трагање у том правцу ради провере аутентичности тог извора.

О Лобору постоји доста објављених радова. Но, публикована стручна литература не пружа одређеније податке о инвентару некадашњег дворца.

У опису културно-историјских споменика Хрватског Загорје, Đuro Szabo, говорећи о Лобору, спомиње „sjajne dvorce“ које су у равници саградили Кеглевићи, „kada je nestalo potrebe, da stanuju u zabiti gora“, где су боравили („obitavali“) све до 1905. године „kada je posljednji član grof Oskar Keglević ostavio dvore i rasprodavši zemlju otišao u tuđinu“, и, са горчином саопштава: „Sada je (= 1914. година) taj najveći dvor u Zagorju u rukama seljaka, pa propada, kao što sve izgiba, što nema više nikakve svrhe. Brojne su sobe posve prazne, krovšte je bura oštetila, pa već prodiere i oborina u samu zgradu.“<sup>15</sup>

Ако се узме да је наш сто некада и сачињавао део инвентара дворца у Лобору, о чему нема доказа,<sup>16</sup> из горњег би се текста могао наслутити тренутак када је и уопште како је овај сто могао прећи из грофовског поседа у власништво једне грађанске породице . . .

Остаје и даље питање — како је и када тај предмет доспео из Чешке у нашу земљу. Не ради ли се, можда, о каквој наруџбини? Није ли, можда, овај сто стигао у пртљагу каквог путујућег мајстора — уметничког столара, који је, напустивши земљу, са својим занатом, алатом и овим специфичним „приручником“, потражио посао у јужним словенским крајевима?

Место провенијенције нашег стола, Plasy, познато је у историји по цистерцитском манастиру, основаном у XII веку, у коме је некад живело и по 500 монаха. Даљи историјски подаци говоре да су 1421. године манастир разорили хусисти, а да је 1648. године ту подигнута велелепна барокна грађевина. Манастир је 1785. године пао под удар секуларизације — укинут је, а 1826. улази у посед канцелара Метерниха (Metternich), који га обнавља.<sup>17</sup>

Настанак нашег предмета пада управо у време за које нема података о активности овог манастира, те се његова израда не би могла везати за манастирску средину по аналогји чињеница да су се у манастирима развијале разне

<sup>15</sup> Đ. Szabo, *Spomenici kotara Krapine i Zlatara*, *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, N. s. 13, Zagreb 1914, 128—129.

<sup>16</sup> Републички завод за заштиту споменика културе СР Хрватске не располаже регистром предмета из инвентара дворца у Лобору.

<sup>17</sup> Историјске податке о цистерцитском манастиру у малом месту Plasy дугујем др Францу Виндиш-Гретцу [Dr. Franz Windisch-Graetz] из бечког музеја примењене уметности [Österreichisches Museum für angewandte Kunst], који је показао велико интересовање за наш сто, учинивши сву комплексност његове проблематике.

делатности, као и да су манастирске радионице производеле и намештај за интерне потребе. Овакав сто са узорцима дрвета могао је служити као дендролошки приручник — у практичне сврхе, као учило и занатско помагало. Сва ова разматрања, ипак, остају у домену хипотеза.

Иновације које доноси епоха бидермајера карактерише, пре свега, маштовитост. Нема границе тој творачкој фантазији, нарочито када су у питању разни мањи комади који допуњују онај „тихи кућни кутак“, толико својствен овом раздобљу у којем се људи окупљају око домаћег огњишта.

Посебно типологија столова овог стилског периода показује богатство и разноврсност, како

у погледу намене, тако и у погледу обликовне и уметничке реализације. Покушаји да се кроз доступну стручну литературу, или путем директних консултација музеја у Прагу, Плзењу, Бечу, Пешти и другде нађу аналогije за наш предмет, нису донели потврду постојања оваквих примерака у другим збиркама. Но, ако у стручној литератури и није евидентиран тип стола карактера столарско-дендролошког приручника, ипак не бисмо смели закључити да је сто из Музеја примењене уметности у Београду изоловани примерак. Међутим, ако наш сто и није једини у својој врсти, неоспорно је да представља један инвентивни вансеријски продукт и може се сматрати ретким примером занатско-уметничке творевине у функцији практичног столарско-дендролошког приручника, занимљив и за историчаре природних наука.



#### UNE TABLE DE L'EPOQUE BIEDERMEIER — MANUEL DENDROLOGIQUE

*La table marquée de la collection des meubles du Musée des Arts Décoratifs de Belgrade (n° inv. 1762) a été présentée au Symposium sur le Biedermeier au Musée National de Belgrade en mai 1981. Compte tenu de sa valeur artistique et culturologique cet objet est classé dans la catégorie des biens culturels rares.*

*La particularité de cette table, de forme néo-classique pure, aux lignes simples et élégantes et aux proportions harmonieuses (dim.: 70 × 67,5 × 56,5 cm.) consiste en une collection de 80 spécimens de différentes essences de bois coupés en plaques rectangulaires de faible épaisseur (4 × 4 × 1 cm.) dans son tiroir. La marqueterie du plateau de la table est constituée de 80 champs carrés (8 rangs de 10 carrés) de ces mêmes essences de bois disposés selon la répartition des spécimens numérotés logés dans les compartiments correspondants du tiroir.*

*Un mécanisme ingénieux secret permet l'ouverture du tiroir et consiste en ressorts et barrettes. L'existence même du tiroir au contenu particulier est à peine visible dans la table.*

*Dans le tiroir est conservé également un document manuscrit précieux — liste des essences de bois et des arbrisseaux, donnée parallèlement en latin et en allemand, en colonnes, numérotées de 1 à 80 et intitulée Übersicht und Benennung der Holzarten dont l'entête porte l'inscription du côté droit B. Stammholz et l'indication est donnée, à la fin, du lieu et de la date: Plaß, am 14. März 821. Cette dernière information indique clairement la*

*provenance de l'objet. Place (Plaß) est l'appellation allemande du bourg Plassy (Plasy) en Bohême sur la rivière Strela au nord de Pilsen, connu par le couvent cistercien fondé dès le XII<sup>e</sup> siècle. Le couvent est tombé, comme on le sait, sous le coup de la sécularisation en 1785 et il a été reconstitué en 1826, moment où il fait partie des biens du chancelier Metternich. La date du document, 1821, étant probablement la date même de l'exécution de notre table, se situe dans l'intervalle manquant malheureusement d'informations sur l'activité du couvent à Plassy. Aussi la fabrication de la table ne pourrait-elle pas être rattachée avec certitude au milieu du couvent, mais seulement au fait que selon la tradition les couvents développaient de différentes sciences et métiers et que leurs ateliers produisaient également du mobilier pour leurs besoins internes. La table qui fait partie du fonds du Musée des Arts Décoratifs de Belgrade, est un objet digne de toute attention, puisqu'il ouvre toute une suite de problèmes intéressants de plusieurs points de vue et puisque la table représente un véritable joyau dans son genre.*

*L'article présente des hypothèses quant à l'historique et la destination de cette pièce ingénieuse du mobilier Biedermeier. La solution de ces questions reste cependant en fonction des recherches dans les documents d'archives, dans la mesure où ils existent, et dans la poursuite des créations analogues. La table Biedermeier du Musée des Arts Décoratifs est en tout cas un produit hors série qui, en plus de sa valeur muséologique incontestable, possède les qualités d'un manuel dendrologique pratique intéressant également les sciences naturelles.*





Др Мирјана Прошић-Дворнић

## Модни журнали у Београду до краја Првог светског рата „Париска мода“

ванредно издање дневног листа  
„Мали журнал“

Све до појаве модних журнала преношење информација о начину одевања у различитим крајевима земље и света било је врло ограничено. Сводило се, углавном, на обавештења која су пружали извештаји путника, ратника и трговаца, а не ретко су они са собом доносили поједине одевне предмете из области у којима су боравили. Да ли су, пак, ти предмети остајали само егзотичне успомене са путовања, одећа путника као доказ и знак њиховог боравка у далеким пределима, или су послужили као узор за израду нових типова одеће — зависило је од више фактора.

Током феудалног доба значајну улогу у преношењу вести и ширењу неког начина одевања свакако су имали бракови склапани са племкињама и принцезама из других земаља, које су са собом као мираз доносиле и своју одећу, израђену према моделу њихове земље, а коју би потом племићи у новој средини копирали. Тако су, на пример, моду својих земаља у Француску доносиле Катарина де Медичи, Изабела Баварска и Марија Стјуарт када су постајале краљице у овој земљи. Не од мањег значаја били су и турнири и разне светковине, које су увек имале и пратеће манифестације, вашаре и друге врсте забава, „за народ“, на којима се окупљало мноштво света свих класа из разних области, тако да су се контакти и

утицаји остваривали не само између представника највиших друштвених слојева већ и обичног народа.<sup>1</sup>

Већ доста рано, од краја XIV века, у Европи је почело преношење модних новости и путем модних лутака. Слање лутака, називаних и »Grand Couquet de la Mode«, постало је обичај у дворском церемонијалу, тако да су краљице разних земаља сваке године размењивале поклоне те врсте, а покренула га је, колико се до сада могло утврдити проучавањем дворских докумената, Изабела Баварска, жена Шарла VI, која је 1391. године послала енглеској краљици лутку природне величине одевену у најновији костим француског двора.

Лутке-весници моде нису биле ограничене само на двор, већ су их из Париза увозили и поједини градови, Венеција на пример, и јавно их излагали, тако да су сви становници могли да виде новитете у одевању. Са продирањем моде у све шире друштвене слојеве, лутке, које су израђивале кројачице и модискиње у смањеној размери, одевале их у копије модне одеће и опремале свим детаљима, шеширима, фризурама и осталим компонентама костима, све више су коришћене.

До половине XVIII века биле су скоро једини визуелни преносиоци моде, а од тада заједно са модним журналима, да би током друге половине XIX века, изгубивши потпуно свој смисао, полако нестајале угрожене другим облицима комуницирања новости из света моде.

И овако минијатурни модели били су врло скупи и осетљиви, што је само стварало тешкоће у транспорту. Стога су се почетком XVIII века појавили јефтинији субститути, и то лутке-играчке од картона, са покретним деловима који су се померали помоћу канапа [Пантине], које су облачењем у модну одећу постајале гласници моде. Почетком XIX века фигуре и пратећа гардероба су прављене од хартије, сваки део био је посебно исечен и причвршћен на фигуру помоћу трака.

Уз њих су ишла и детаљна упутства за израду тоалета, што је доста олакшавало посао кројачицама. Ипак, њихов квалитет није могао да се упоређује са луткама-манекенима, јер су ове друге поуздано обавештавале не само о кроју, бојама и начину ношења, већ и о врсти тканине и финесама украса.<sup>2</sup>

Приказивање одеће у ликовној форми у популарним публикацијама датира од XVI века. Рани „Trachtenbücher“ приказивали су представнике разних народа у њиховој карактеристичној одећи. Тако су сви они који су били заинтересовани да нешто сазнају о свету

<sup>1</sup> E. Hurlock, *The Psychology of Dress, An Analysis of Fashion and its Motives*, The Ronald Press Co., New York, 1930, 127—129; R. König, *The Restless Image, A Sociology of Fashion*, George Allen and Unwin Ltd, London 1973, 58—61.

<sup>2</sup> E. Hurlock, op. cit., 129—133; J. Arnold, *A Handbook of Costume*, Macmillan London Ltd., London 1973, 95—99; M. Ginsburg, *An Introduction to Fashion Illustrations*, Victoria and Albert Museum, Compton Press Ltd., Pitman Publishing Ltd., London 1980, 5; R. Turner Wilcox, *The Dictionary of Costume*, London 1969, s. v. Fashion dolls.

изван свог видокруга били у могућности да и тај свет упознају. Судаћи према броју тих публикација и њихових каснијих компилација, занимање за њих је било врло велико, тим пре што су осим извора информација, служиле и као инспирација за костиме за маскенбале.<sup>3</sup>

У XVII веку се почело са још једним начином регистровања одеће. Израђиване су, наиме, гравире на којима су представљане познате личности високог друштвеног ранга, углавном краљеви и племство, у најновијој и највелелепнијој одећи, који су, за разлику од представника осталих класа и занимања, приказивани у обичној одећи, постали синоним за »La Mode«. Међутим, то су и даље били записи или хронике постојеће моде, а не пропагирање новог стила који ће тек доминирати у начину одевања у наступајућој години или сезони. Иако је Француска од друге половине XVII века већ постала признати модни центар Европе, модне новости су у друге крајеве света и даље преносиле на давно успостављене начине, јер тада још увек нису били остварени сви потребни услови за покретање модног часописа.<sup>4</sup>

Тек ће промене које настају у самој моди као последица трансформација облика социјалног уређења, идејних основа друштва, напретка технике и технологије у производњи уопште, па тиме и у изради тканина, одеће и других артикала, побољшања саобраћаја и других облика комуникације представљати погодну основу за покретање модних журнала. Наиме, крајем XVIII и почетком XIX века грађанство је постало водећи слој у креирању и праћењу моде, а самим тим су градови постали главне модне „позорнице“. То је значило повећање броја конзумента моде и у просторном и у друштвеном погледу, тим пре што више нису могле да се доносе регуле и забране које би одређивале визуелно диференцирање припадника разних класа и слојева, као што је то био случај пре појаве грађанске демократије и индустријског друштва. Осим тога, у то време су почели да се унифицирају различити модни обрасци Европе према узорима Лондона, у мушкој, и Париза у женској одећи, тако да је јединствена „модна територија“ обухватала све веће делове европског континента, као и нове државе и колоније са европским становништвом у ваневропским просторностима. Све то, уз све масовнију производњу и промет одевних предмета као и већу куповну моћ становништва, изискивало је нове облике презентације и популаризације модних трендова.<sup>5</sup>

Тако су крајем XVIII века, пошто су и техничке могућности штампарства биле задовољавајуће, као и образовни ниво, односно шира писменост становништва, настале праве модне слике и

праћећи текстови у савременом смислу речи.<sup>6</sup> С обзиром да је у наведеном периоду дошло до још једне значајне промене у свету моде, наиме да женска мода преузме примат мушкој, није необично што су се модни прилози односили углавном на женску одећу и што су објављивани у породичним и женским листовима, или у посебним модним часописима, такође намењеним женама. Прилози и публикације те врсте нису били само од прворазредног значаја за дифузију моде у свом времену већ су, сагледани из данашње перспективе, представљали извор примарног реда за проучавање одевања и праћење промена које су настајале из сезоне у сезону. Продукција модних публикација или прилога била је од првих дана по свом карактеру међународна. Установљени модни центри креирали су модне линије, а оне су преносиле на гравире у оним градовима Европе где је у то време радио најбољи и најпознатији бакорезац модних слика, одакле су их набављали издавачи часописа.<sup>7</sup> Од четврте деценије XIX века све више земаља је имало своје посебне модне часописе, али су и даље позајмљиване гравире и текстови, а неки листови, као на пример „Die Modenwelt“, покренут у Берлину 1860. године, који је излазио на 14 језика, имали су и међународне едиције.<sup>8</sup>

Квалитет модних гравира и целокупне графичке опреме часописа био је веома различит. Неки од њих били су на завидном уметничком и техничком нивоу, као на пример »La Mode«, за који је модне гравире израђивао Гаварни — познати уметник и ликовни хроничар париског живота, затим »Le Follet«, »The Ladies Cabinet«, »The Queen«, а касније „Die Modenwelt“, »Harper's Bazar«, „Wiener Mode“, „Vogue“ и други. Већина њих је током последње четвртине XIX века — када се јавља потреба за све већим бројем публикација те врсте, и то у редовима средњих слојева, што је изазвало појаву високо тиражних и јефтних листова — била сасвим просечног

<sup>6</sup> Било је, међутим, већ и у последњим деценијама XVII и током прве половине XVIII века неких покушаја бављења модом и приказивањем модних новости у тадашњим новим облицима комуникације, породичним часописима и алманасима, који су желели да пруже занимљиве теме и женском аудиторијуму. То су били: »Le Nouveau Mercure Galant«, 1678, »Mercure de France«, 1729, и »Lady's Magazine«, који је покренут у Енглеској 1759. године [M. Ginsburg, op. cit., 6—7].

<sup>7</sup> Крајем XVIII и почетком XIX века, заслугом двојице великих уметника, D. Chodowickia и L. Riepenhuisena, који су израђивали модне гравире за немачке алманаше и периодике, Немачка је постала водећа земаља у изради модне графика, а Енглеска у израђивању квалитетних часописа, а делимично и због присуства француских емиграната из времена револуције [Ibid., 7]. Везивање аутора ексклузивним уговорима за један модни лист упражњавало се тек у XX веку. Тако је, на пример, »Harper's Bazar« 1915. године ангажовао уметника Romain de Tiroff, познатијег под акронимом Erté, за израду насловних страница у периоду од 10 година [Erté Fashions, Erté Academy Editions, London 1972, s. p.].

<sup>8</sup> D. Yarwood, op. cit., 220.

<sup>3</sup> M. Ginsburg, op. cit., 3—4.

<sup>4</sup> Ibid., D. Yarwood, *European Costume, 4000 Years of Fashion*, V. T. Batsford Ltd., London 1975, 182; O. Марушевски, „Да нам наше красне приону уз наш лист . . .“, *Кај II*, Загреб 1978, 73—74.

<sup>5</sup> Упор. R. König, op. cit., 99—160.

квалитета, са стереотипним модним гравирама,  
а од краја века и са модним фотографијама.<sup>9</sup>

\*  
\* \* \*

Са постепеним усвајањем европског начина одевања током прве и почетком друге половине XIX века и потоњом доминацијом западне моде у Београду, али и у другим градовима тадашње Србије, на домаће тржиште су се, заједно са увозом одевних предмета, појавиле и модне публикације. За сада се о њиховом броју и називима све до краја XIX века не може ништа поуздано рећи, јер још увек нису пронађени поуздани подаци о томе. Могућно је, међутим индиректно закључити да је становницима главног и других градова била доступна сва најважнија и најпознатија „модна литература“, односно разни периодични или женски часописи, као и специјализовани модни журнари. Такви закључци могу се извести на основу сачуваних комплета издања, на пример, берлинског месечног модног листа „*Illustrierte Frauen Zeitung — Ausgabe der Modenwelt mit Unterhaltungsblatt*“ за 1883. годину у библиотеци Факултета за примењену уметност у Београду<sup>10</sup>, или чувеног француског „мешовитог“ часописа »*L'illustration*«, у којем је од 1889. године постојала и модна рубрика. Може се, такође, са сигурношћу претпоставити, упркос недостатку конкретних доказа, да су крајем XIX века били доступни и многи други слични часописи, барем у кројачким салонима, ако не и у слободној продаји. Међутим, текстови неколико до сада пронађених огласа у београдској дневној штампи с краја прве и почетком друге деценије XX века, не само да потврђују да су многи познати светски журнари могли да се набаве као појединачни бројеви или у претплати за дужи временски период већ пружају и потпун увид у њихов асортиман. То су огласи књижара Геце Кона [„Политика“ бр. 1847, 8. март 1909], где је набројано 18 журнала, и дуванције Милића Брадића и Соломона Ј. Коена [„Политика“ бр. 2958, 13. април 1910, и поново у броју 3622, 10. фебруар 1914], у којима је наведено чак 36 наслова. Из њих сазнајемо да су у Србији могли да се читају и тако познати светски часописи кхо што су „*Die Modenwelt*“, »*La Mode Parisienne*«, »*Chic Parisien*«,

»*La Tailleur*«, или чувена Butterick-едиција, која је доносила кројеве за различиту врсту одеће. Поред иностраних модних журнала постојале су на српскохрватском језику разне врсте часописа који су имали модне рубрике и прилоге, или, пак, доминантно „модни“ садржај. Они се према месту излажења могу поделити на оне који су уређивани и штампани у градовима суседне Аустрије (Аустро-Угарске), који су били намењени и читаоцима у Србији, и на оне који су објављивани у Београду. Врсте публикација у којима се повремено расправљало и обавештавало о модним трендовима могу се поделити на:

- литерарно-забавне алманахе, календаре и слично, који су излазили једном годишње;
- породичне и женске часописе, редовне месечне или недељне публикације;
- дневно-информативне новине, и то у виду посебне рубрике или прилога који су излазили или у редовним временским интервалима, на пример, једном недељно, једном у петнаест или месец дана, или, пак, сасвим произвољно и повремено;
- модне журнале.

Са редовним информисањем о модним новостима покушало се релативно рано у односу на време појаве штампе код Срба. Било је то упоредо са појавом првих илустрованих алманаха и новина у првој половини XIX века, мада је то било знатно закашњење у односу на европску публицистику намењену моди. Био је то лист »Српска новина или магазин за уметност, књижевност и моду«, комбинација алманаха и новина, који је излазио два пута недељно од почетка 1838. до јуна 1839. године у Пешти, и у коме је објављено 70 модних гавира са потребним објашњењима.<sup>11</sup>

Након тога следиле су други спорадични и краткотрајни покушаји: »Пештанско-будимски скоротеча“ [1842—1844], »Подунавка“ [Земун, 1856—1858], »Даница“ [Нови Сад, 1860—1871], »Београдске илустроване новине“ [1866] и други.<sup>12</sup> Ових неколико примера не исцрпљује све помене о моди у књижевно-забавној штампи. Број и врсте таквих написа још више су се повећали од појаве такзованих „женских“ публикација крајем осме деценије XIX века, које су својом програмском оријентацијом биле искључиво окренуте женском полу и његовом положају у друштву, па је, самим тим, било и више простора посвећеног одевању. Ти илустровани женски часописи<sup>13</sup> нису, међутим, били исто што

<sup>9</sup> Било је, међутим, и неколико изузетака. На самом крају XIX и почетком XX века појавила се нова генерација уметника, која је модној слици прилазила на сасвим нов начин. Они су новим техникама — цртеж, акварел, гваш у црно-бело-сивим тоновима, или пак јаким бојама — остварили потпуно свеж стил, у коме се могу препознати утицаји сецесије, фовиста, јапанске уметности [С. А. Sandoz, А. Collins, С. D. Gibson, Р. Iribe, G. Lepere, Erté, U. Brunelleschi и други]. Њихови радови објављени су у луксузним часописима, нпр. »*Gazette du Bon Ton*«, »*Journal des Dames et des Modes*«, »*Art Goût et Beauté*«, »*Vogue*« итд., доступним само вишим друштвеним слојевима, па зато није необично што су у њима приказивани модели познатих модних креатора [M. Ginsburg, op. cit., 10—12; *Parisian Fashion, From the Journal des Dames et des Modes*, vol. II, 1913—1914, Rizzoli, New York 1980, s. p.].

<sup>10</sup> У истој библиотеци постоји и комплет издања журнал „*Wiener Mode*“ за 1910. годину.

<sup>11</sup> В. Краут, *Српска новина или Магазин за уметност, књижевност и моду и мјегорезац* Доминик Перласка, Зборник Музеја примењене уметности 11, Београд 1967, 101—105; Д. Стојановић, *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века, у: Ослобођење градова у Србији, 1862—1867*, Београд 1970, 688—689.

<sup>12</sup> Д. Стојановић, op. cit., 689, 693—695.

<sup>13</sup> »Домаћица«, орган Женског друштва и његових подружница, Београд 1879—1914; »Српкиња«, поучан и забаван лист за наше женскије, Паичево 1882—1886; »Женски свет«, орган Добротворне задруге Српкиња, Нови Сад 1886—1894; »Српска везиља«, домаћи лист за ручни рад, домаће потребе, поуку и забаву, Вршац 1903—1906; »Жена«, Нови Сад 1911—1921; Неки од тих

и модни журнало. Њихов циљ није био да повлађује моденкама већ, напротив, да се критички односи према њима, њиховом претераном размишљању о моди и расипању новца на луксузне тоалете. Ти листови били су у служби креирања, по тадашњим критеријумима, идеалне жене која би била пожртвовани патриота, користан члан друштвене заједнице, узорна супруга, добар васпитач деце, вична кућним пословима, ручним радовима, економији домаћинства, уз то обавештена о основама медицинске науке [хигијена, нега болесника, правилна исхрана и употреба лекова], естетике, као и о најновијим друштвеним догађајима, новостима у књижевности и другим гранама уметности, мада није био запостављен ни проблем еманципације. Природно је, стога, да се и о одевању писало на крајње рационалан и поучан начин. Нису постојале редовне модне рубрике већ су објављивани пригодни чланци с разним саветима и упутствима, са жељом да делују „просветитељски“ углавном са позиција присталица реформе женског одела, из естетских, хигијенских или еманципаторских разлога, карактеристичних за Европу, посебно за Енглеску и Немачку друге половине XIX века.

У исто време, од 80-их година па до краја XIX века, дневни и недељни листови у Београду и Србији такође су престали да доносе вести из света моде, с изузетком огласних страна које су увек биле пуне реклама произвођача и трговаца модним артиклима. Почетком XX века поједини листови те врсте почињу, међутим, поново да се интензивније и систематичније баве модом.

У Београду су се доношењем модних новости истицали дневни лист „Мали журнал“ [1894—1915], и то у периоду од 1906. до 1913. године, и „Недеља“ [1907—1910], недељни часопис за забаву и поуку. Они су информације о моди саопштавали „сликаним“ и „писаним“ модним језиком, наиме највише путем модних илустрација, репродукција фотографија, гравира и цртежа, преношених из европских модних журнала са закашњењем од свега неколико дана, пропраћених типичним текстовима који су пружали информације о начину израде и намени тоалете. „Мали журнал“ је врло често на својим страницама имао и модну рубрику „Женски свет“, у којој су објављиване разне занимљивости из света моде, углавном преузете из страних журнала и новина, као и савети за укусно одевање или извештаји из модних центара познате београдске кројачице Софије Шварц.

часописа имали су и годишње публикације, календаре [„Женски свет“, „Српкиња“, „Жена“], врло сличних садржаја. Велики илустровани народни календари, као на пример, „Смијевац“, који је излазио у Београду, или „Орао“, у Новом Саду, оба 90-их година XIX века, такође су доносили поучне прилоге о одевању и нези тела. Лист „Једнакост“, орган жена социјалдемократа [Београд 1910—1912, 1914], имао је нешто другачију програмску оријентацију.

\* \* \*

Праћење и усвајање моде без постојања бројних иностраних модних журнала и информација у домаћим листовима било би знатно отежано, јер они не само да обавештавају о модним новитетима него и пружају низ неопходних упутстава на нивоу Језика одевања, односно пружају системе правила или кодова које је створила и формулисала једна мањинска група у друштву, задужена за креирање моде [не улазећи овде у факторе који детерминишу њихове поступке]. А управо Језик одевања омогућава Говор одеће, то јест претварање апстрактних знакова „писане“ одеће и норматива „одеће-слике“ у стварну, „ношену“ одећу<sup>14</sup> која се односе на:

- пропозиције о новом модном кроју, материјалима, бојама, детаљима;
- указивање шта је у одређеном тренутку модерно [према томе све супротно томе биће аутоматски у опозицији — демодирано];
- правила како од појединачних елемената који се могу наћи на тржишту направити комплетну тоалету, и то тако да у потпуности одговара;
  - 1 — прилици за коју је намењена [за преподневне часове, спорт, поподневне посете, свечаности, вечерње изласке, балове итд.], о чему се веома водило рачуна, јер се познавање строгих прописа те врсте и њихове правилне примене сматрало доказом упућености у тајне доброг одевања и етикецију;
  - 2 — типу особе [млада — стара, светле — тамне косе или тена, витка — пунија, висока — ниска и др.];
- прагматична упутства за израду понуђених тоалета кроз вербалне формулације, али и пртежом и кројем.

С обзиром на тако велики значај модних журнала, а имајући у виду чињеницу да је у градовима Србије од последње четвртине XIX века начин одевања био скоро у потпуности идентичан ономе у другим европским срединама, изненађује чињеница да је у суштини било мало домаћих листа који су се бавили модом и да редовне и дуготрајније информације те врсте датирају практично тек од почетка XX века. До сада познати покушаји да се у Београду покрену посебне публикације које би биле посвећене искључиво моди показују да се при томе наилазило на низ тешкоћа које издавачи нису успевали да савладају и да су и оне које су излазиле биле врло кратког века. Разлог за то поред техничких тешкоћа, свакако је лежао и у врло јакој конкуренцији иностраних журнала, који су имали бројне предности. Били су много садржајнији и богатије опремљени, представљали су аутентичније и непосредније изворе информисања, а вероватно је било потребно мање

<sup>14</sup> Упор. Ф. де Сосир, *Ојшша линивисшика*, Београд 1977, 68—79, 145—146, за дистинкцију Језик/Говор и R. Barthes, *Système de la Mode*, Le Seuil, Paris 1967, 15—18, за разграничење појмова „писана“, „сликана“ и „ношена“ одећа.



времена да један такав лист стигне до Београда, него да домаће новинске куће припреме сопствено издање, и то опет према узору са стране. Женама из виших друштвених слојева, а оне су биле најбројнији корисници тих публикација, страни језици, с обзиром на ограничену лексичку у овој области, нису стварали ни језичке ни културне баријере јер су одевни кодови били истоветни. Осим тога, читати „Wiener Mode“, »Chic Parisien« или неки сличан угледни европски модни лист свакако је значило већи престиж него читање скромне домаће реплике.

\*  
\* \*

Покушаји покретања модних журнала у Београду — а до сада су констатована само два таква примера — датирају из 80-их година XIX века и са самог почетка XX, али је, по свему судећи, сачуван само један једини број таквог часописа. Током 1883. године Јован М. Боговић, власник и одговорни уредник, издавао је „Базар — новине за моду и забаву“, који је штампан у Парној штампарији Задруге штампарских радника на Обилићевом венцу у Београду. Лист је излазио једном недељно<sup>15</sup>, а било ја предвиђено да наизменично у једном броју доноси „забавне и поучне ствари“, а у следећем „само модне слике с објашњењима“. Међутим, није поуздано да су се бројеви са модним прилозима редовно појављивали. Наиме, у једином сачуваном броју, и то у броју 11 од 16/28. марта,<sup>16</sup> који је требало да буде посвећен моди, објављено је следеће објашњење:

„... данас издајемо забавни део уместо помодног броја због тога, што је машина за мустре задоцнила.

Од сада ће како модни тако и забавни бројеви излазити уредно и на време, пошто је сада машина овде. Идући број изаћи ће 24 о. м.“

Лист је ускоро престао да излази тако да се за сада не може утврдити да ли је обећање испуњено. Јасно је да 80-их година XIX века београдски листови још увек нису располагали потребном и поузданом техником, а вероватно ни финансијским средствима, да би могли својим читаоцима да обезбеде такву врсту издања. Ситуација није била много боља ни двадесет година касније, када је, 1902. године, уредништво „Малог журнала“ покушало да издаје посебно, ванредно издање намењено искључиво моди, под називом „Париска мода“.<sup>17</sup> Лист је почео да

излази 9. јуна, али се не зна да ли је редовно објављиван до краја 1902. године јер комплетно издање није сачувано, а о њему не постоје помени ни у једном прегледу српске штампе. Већ у следећој години исход посла је био сасвим неизвестан. Тако „Мали журнал“ у броју 25, од 25. јануара 1903. године, објављује следеће обавештење:

#### „ПАРИСКА МОДА

*Почеће за који дан поново да излази.*

*Са свију стирана изражена је жеља да се овај модни лист поново покрене, многе његове и његовице обећале су бити стални претплатници, а не као до сада, једна се претплатила, а 50 се служи једним бројем.*

*Зашто је „Париска мода“ морала престати јер су издаци око ње огромни.*

*С њом молимо све продавце и поверенике, како овде тако и у унутрашњости, да обележе имена оних породица, које желе држати овај модни лист, и одмах нам јаве. Само ако се јави довољан број може остварити лист.“*

Иако нема директних података, вероватно лист, упркос свим настојањима, није наставио да излази, па је зато „Мали журнал“, како је речено, од 1906. године почео повремено да објављује модне прилоге на страницама свог редовног дневног издања. У то време су технички услови већ били повољнији и комерцијални разлози свакако већи него двадесет година раније, али и даље није било довољно претплатника, и то и из Београда и из унутрашњости. Жене виших слојева читале су стране журнале, а цена од 1 динар месечно у претплати или 30 пара динарских по броју „Париске моде“ била је релативно висока за породице са скромним приходима.<sup>18</sup> Стога није чудно што је један број користило више особа. Једини сачувани број „Париске моде“, а уједно и једини примерак модног журнала који је излазио у Београду, и Србији, у периоду до краја првог светског рата, јесте број 8, од 28. јула 1902. године, сачуван у фонду периодике Народне библиотеке Србије (сигн. 10037/П).

Сачувани број „Париске моде“, а вероватно и сви остали, имао је седам страница, не рачунајући прву насловну страну која није била нумерисана и последњу, празну, а обе су служиле као нека врста корица.

На првој, насловној страни (сл. 1), поред заглавља са називом листа на српскохрватском и француском језику (»La Mode Parisienne«) и уобичајених основних података о листу (година излажења, број, датум, издавач, цена

<sup>15</sup> Објављено је само 15 бројева овог листа — Ј. Скерлић et al., *Историјски преглед штампе* [1791—1911], у: Југословенска штампа — реферати и библиографија, Београд 1911, 36.

<sup>16</sup> Налази се у фонду периодике Народне библиотеке Србије.

<sup>17</sup> Редакција „Малог журнала“ имала је и друга повремена издања или додатке дневном листу, чиме је несумњиво желела да привуче што више читалаца. Тако је 1900. године сваког дана излазио „Подлистак“, бесплатни додаток; 1902—3. г. ванредно издање „Д-р Тоса“ — лист за шалу и забаву, и то два пута недељно; и 1908. године „Забавник“ бесплатан недељни илустровани лист за књижевност, уметност и забаву.

Интересантно је напоменути да је у Загребу од 1895. године до 1938. године, с прекидима, излазио модни лист са истим називом — „Париска мода“ [О. Марушевски, op. cit., 93—95].

<sup>18</sup> На пример, просечна радничка надница 1905. године износила је 1,66 динара, што није било довољно за покривање дневних потреба, а жене-раднице су зарађивале и мање [М. Топаловић, *Штрајкови радника Београд 1903—1914*, Годишњак Музеја града Београда, VII, Београд 1960, 320]. Ситни занатлија зарађивао је око 2—3 динара дневно [Н. Вучо, *Распадање еснафа у Србији II*, САНУ, пос. изд., ССХХIII, Београд 1958, 58]. Међутим, просечна дневна зарада службеника Министарства народне привреде крајем XIX века износила је око 8,7 дина [израчунато на основу платних спискова из 1883. и 1891. године, Државни архив СР Србије, МНП — 1883, F IV-130, МНП-1891, F XII-29].



2 Друга насловна страна  
Inner title page

листа и услови примања огласа), објављени су искључиво огласи. Они су, свакако, били важна ставка у финансирању листова, па се уредништво „Париске моде“ посебно трудило да привуче београдске „трговце помодном робом, намештајем, покућством, цвећем“, затим „кројачице, машамоде, обућаре, бакале и многе друге“ да своје артикле рекламирају баш у њиховом листу, погодном како због своје садржине и намене, тако и због тога што „огласи у овом модном листу имају највеће дејство јер се преко целе недеље читају у породицама“. С тим циљем уредништво се и само нашло у улози оглашивача, па је објавило сопствени оглас у коме наводи и посебне погодности за примање огласа. Наиме, осим примања порудбине у уредништву, лист је био спреман да на захтев заинтересованог трговца или занатлије, пошаље код њега свог човека, а могло је „и кроз телефон“.

Поред рекламе „Париске моде“, штампано је још седам огласа и сви су они били у вези са одевањем, дотеривањем, здрављем, негом и рекреацијом, једном речју са стварањем лепог изгледа. То су били огласи: познате мануфактурно-платнарске радње „Код два брата“ у Кнез-Михајловој улици; новоотворене помодно-мануфактурне и платнарске радње „Код круне“ браће Х. Габај, која је у ствари продавала метражну робу за женске тоалете и галантеријске артикле; фризера Јоце Димића; савског купалишта Нестора

Милосављевића, као и бројних „чаробних“ и свемоћних помада, водица, есенција и сличних препарата за негу лица, косе, зуба и уста, које су рекламирали београдски апотекари. Прелом и обрада огласа карактеристични су за српску штампу тога времена<sup>19</sup> и често су се, у идентичној форми, јављали и на страницама многих других листова.

На другој насловној страни (сл. 2), сасвим при врху, у вињети изведеној у стилу сецесије, поново је исписан назив листа, овог пута стилизованим словима. У вињети је такође представљено и поједино лице са тада модерном „бауш“ фризуром, оковратником уз врат и украсом на горњем делу хаљине, као и цртеж стране листа са истим заглављем и текстом: „Лист за лепу ношњу, најновије кројеве, ручне радове, домаће савете и лепу забаву“. Испод тога поново су наведени број и датум издања. Преостале три четвртине странице заузимала је модна гавира са потписом: „Бр. 1. Хаљина за забаве од гурвиране свиле са уметничким од чипке и франзнама од перле (Види крој ове хаљине на додатку од бр. 3.)“.

На другој и трећој страни (сл. 3, 4)<sup>5</sup>, као и на шестој и седмој (сл. 7, 8), преовладавали су, или су искључиво одштампани, текстуални прилози преломљени на четири ступца једнаке ширине. Према темама којима су посвећени могу се поделити у следећих пет већих група:

1. *Модни прилози*. Ту је, пре свега, објављено „Писмо из Париза — о најновијој моди“ (стр. 2), за које се пре може претпоставити да је прештампано из неког страног листа него да га је сачинио дописник „Париске моде“ из европске модне метрополе. У њему је донето неколико модних вести и савета. Прва вест односила се на нови тип мидера, који се доиста појавио на прелому векова и који је носио епитет „здрав“<sup>20</sup>, а такође су дати и савети за правилан избор при куповини тог важног дела женске гардеробе, начин ношења и чувања да би дуго задржао „свој фазон“. Затим су следила обавештења о почетку моде ношења златних „гривни“ од како су на тоалетама уведени „полу-рукави“, о најновијим бојама и облицима ципела, као и опис једне елегантне тоалете од црне свиле украшене златовезом, коју је аутор

<sup>19</sup> Упор. З. Јанц, *Огласи у српској штампи*, 1834—1915, Каталог Музеја примењене уметности, Београд 1977, 19 и д.

<sup>20</sup> На прелому XIX и XX века, пошто су се дугогодишњи апели реформатора и лекара о потреби модификације мидера напослетку сусрели са модним захтевима, настали су нови облици корсета [нпр. Carson's Patent, Binder Corset, Iron Maiden, Façon Reforme и др.] Они су имали металну плочицу на стомаку, која је подизала абдомен, што је било много повољније од дотадашњег притискања и спуштања тог дела тела, а и торах је био релативно слободан, јер је мидер постао краћи [на горњем делу тела]. Томе је допринело и то што су се од око 1902. године закачке за чарапе причвршћивале директно на корсет, те је он, захваљујући фиксираној доњој ивици, стајао чврсто у струку. Али, како је витак струк и даље представљао идеал лепоте, корсети су поново толико затезали у струку да су се изгубили сви позитивни утицаји иновације. Тако је створена чудна силуета у облику „S“ линије [E. Ewing, *Dress and Undress. A History of Women's Underwear*, London 1978, 109—110]. Приказани модели у „Париској моди“ припадају управо тој модној линији, која је владала од око 1898—1908. године.







4 Трећа страна листа  
Third page

прилога „ових дана видео“. Били су ту и краћи прилози под насловом „Женска обућа“, где су наведени типови и боје ципела и чарапа које свака Парижанка има у својој гардероби, и „Модерно ношење косе“, са описом најновијих фризура, вештачких уметака и украса, као што су игле, чешљеви и „шпангле“ у стилу сецесије, ампира и ренесансе (стр. 6).

У исту групу може се уврстити и разговор сарадника »New York Herald« са чувеном француском глумицом Mme Réjane, који је желео да сазна мишљења познатих уметница о „модерној вештини у тоалетима“ (стр. 6 и 7).

2. Женски ручни радови. Без такве рубрике није се могао замислити ни један женски лист. Тог пута у „Париској моди“ објављена су детаљна упутства за израду чипке за женске гаће, као и ирске и кукичане чипке и веза са апликацијама (стр. 2). Сваки опис илустрован је сликом (стр. 2, 3).

3. Савети из области здравствене културе. Поред једне краће белешке о значају гимнастике за правилан физички развој деце (стр. 7), „Париска мода“ имала је и сталну рубрику „Општа правила о неговању здравља“ (стр. 6). У сачуваном броју је ту расправљано о хигијени становања и о правилима која треба следити у одевању да се не би нарушавали здравље, мускулатура и скелетна конструкција (против утезања, лоше обуће). Ова друга тема потпуно је у складу са настојањима лекара и васпитача у Европи тога времена, који



5 Четврта страна листа  
Fourth page

су настојали да искорене све штетне навике и одевне предмете, нарочито из женске гардеробе.<sup>21</sup> 4. Друшћивена хроника, са новостима из света о животу познатих личности у овом броју донела је два занимљива прилога: „Принцеза Белђијозо — један италијански патриота (стр. 3) и „Шта раде европске краљице?“ (стр. 7).

5. Положај жене и женско ишћање. У, вероватно, сталној рубрици листа „Из женског света“ донете су информације о положају жена у Хиндустану, женама у јавним службама у свету, женском питању у Јапану, о томе колико се корача начини на балу и о школи чипака у Бурану код Венеције (стр. 7). На истој страни пренети су и резултати једне занимљиве анкете, одговори читатељки на питање уреднице енглеског женског листа »Lady's Realm«, „које је најсрећније доба у животу једне жене“. Најзанимљивији прилог из ове групе несумњиво је један наставак очигледно дуже расправе „Позив жене“ (стр. 3, 6). Тај текст је, пре свега, значајан стога што је настао из пера домаћег аутора и што се односи на аутентичне, домаће проблеме на које је наилазио све већи број жена: проблем удаје, алтернативне каријере (учитељице, гувернанте), поред оног „природног позива жена“, односно да буде „добра супруга и мати“.

<sup>21</sup> Упор. S. M. Newton, Health, Art and Reason, Dress Reformers of the 19th Century, John Murray Publishers Ltd. London 1974.



6 Пећа страна листа  
 Fifth page

У борби за еманципацију жена и подизањем њиховог општеобразовног нивоа, у Србији су постојале две основне струје, а идеје њихових представника нису се много разликовале од схватања у развијенијим земљама Европе тога времена. Аутор поменутог прилога несумњиво је припадао конзервативној струји, која се залагала за образовање жена и изједначавање њихових права са мушкарцима, али само с циљем да би могле разумно и озбиљно да се припреме за свој „природни“ позив, „да буду разумна домаћица, добра мати, искрен друг свог мужа и користан члан друштва“.<sup>22</sup> Оним женама које из разних разлога нису успевале да пронађу брачног партнера такође су препоручивали да се не удаљавају од својих „природних послова“, ручних радова, и да је „зарада иглом“<sup>23</sup> најсигурнија и најчаснија каријера. Представници ове струје су се несумњиво трудили да женски пол и даље задрже у затвореном аисторијском свету женске свакодневице (кућа, породица, брак), са улогама које су женама давно додељене у сфери приватног, изван јавних друштвених токова и збивања. Постојећи систем образовања (женске школе) умногоме је помагао остваривање таквих идеја, а исти циљ имала је и женска штампа.

<sup>22</sup> Т. Ђорђевић, *О српским женама*, Београд 1911, 17.  
<sup>23</sup> „Српска везиља“, бр. 6, Вршац јун 1903, 43.



7 Шеста страна листа  
 Sixth page

Друга, напреднија струја отвараола је женама много шире поље деловања, а саму еманципацију схватаола је знатно дубље и темељније, тежећи да развије све предрасуде о женама у друштву.<sup>24</sup>

\* \* \*

Према садржају и начину презентирања информација и социоекту, „Париска мода“ била је типичан женски лист и у суштини се није разликовала од такве врсте публицистике у Европи тога времена, сем што је била много скромнија по обиму, па према томе и по богатству прилога. Она се, међутим, није ограничавала само на текстуалне прилоге. Оно због чега се, заправо, овај часопис назива модним листом биле су модне слике и пратећа објашњења. Средње странице, четврта и пета (сл. 5, 6), приказивале су нове моделе и то једанаест различитих тоалета и седам типова шешира, преузетих из европских журнала. Одећа-слика са својом иконичком структуром, или представа моде у ликовној форми, чини, уз писану моду, саставни део језика модног журнала, мада је она, до одређеног степена, контаминирана категоријом Говора. Наиме, ту језик више није дат апстрактно већ је конкретизован у том смислу што је мода представљена на одређеној

<sup>24</sup> Српкиња — њен живиој и рад, њезин културни развијањак и њена народна уметносној до данас, Сарајево 1913, 48.



8 Седма страна листа  
Seventh page

особи „изабраној у функцији своје канонске општости“.<sup>25</sup> Међутим, улога модне слике је врло значајна, јер она, управо због постигнутог нивоа конкретизације, омогућава да се лакше схвати кодификовани систем знакова и правила датих у вербалној форми. Она је, дакле, директни визуелни одраз правила, или медијум кроз који се она изражавају, а ликовним својствима још се и појачава дејство писане моде. Модна слика, наиме, скоро увек „говори“ много више него што је то само приказивање правила без обзира да ли се ради о гравири или фотографији. Она је, по правилу, смештена у одређени амбијент који јасно дефинише друштвену ситуацију за коју је тоалета предвиђена, а канонизована је тако да поред преношења информација о облику, боји, тканини, прилици и слично, конотира и шири „идејни контекст“.

Све то има за циљ да наведе на одређени начин живљења, да сугестивношћу и допадљивошћу приморава на усвајање не само изгледа већ и понашања и мишљења. Другим речима, да би се језик моде усвојио, он мора да буде преведен и у ефектну ликовну форму, која ће бити пријемчива за следбенике у целокупној визији, способна да створи илузије да ће се прихватањем нове хаљине остварити и други понуђени и желени идеали (младачка изгледа, витак стас,

лепота, успешност, имућност и др.), тако да је овде имагинарна раван моде, или њен идеолошки план, још јаче изражен него у вербалним правилима.

„Париска мода“, међутим, управо на овом плану чини изузетак. Очигледно је да су овде клиширани само делови модних слика, и то они који приказују „чисте“ моделе, док су декори, позадина, односно амбијентални контекст, изостављани свуда где је то било могуће. Уредништво се у оваквом поступку сигурно руководило расположивим финансијама тако да није слику приказивало у целини, што би, вероватно, захтевало да свака буде репродукована на засебном листу, већ је, у жељи да прикаже што више модела на што мањем простору, било приморано на редукције визуелног доживљаја.

Сликана мода би била непотпуна и недовољна ако је не би пратила и исцрпна писана објашњења. С обзиром да модни журнал постиже свој циљ само комбиновањем и удвојеним дејством сликаних и писаних порука, сваки модел допуњен је детаљним описима (стр. 2, 3). Тако се нижу описи: хаљине за забаву, јесење хаљине од модно-плаве чоје, путничке хаљине, чојане хаљине са тафтом, тоалете за летњу забаву, хаљине од „тамносивог вуненог лица“, кратког огртача са дугим крајевима, платнене хаљине за девојчице од 14—15 година, хаљине од воала са блузом од тафта, хаљине за шетњу, хаљине за девојчице од 15—16 година, хаљине за посету и најмодернијих јесењих шешира.

Писана одећа представља Језик у чистом облику, јер је цела сачињена да нешто значи... „њу не омета ни једна паразитска функција“ (практична, естетска) и њен једини циљ је да пренесе информације чија је садржина мода.<sup>26</sup> Потребно је још напоменути да сам језик који се користи у модним журналима, било да се ради о објашњењу ликовног материјала, информацијама искључиво у текстуалном облику или о упутствима за израду појединих делова одеће, представља посебан идиом са сопственим системом значења и посебну комуникацијску ситуацију.<sup>27</sup> Описи одеће су, по правилу, потпуно техничке природе, ограничене и стереотипне лексике. На пример:

„Струк је постављен тафтом, преко њега је превучена гуверирана свила, на којој су уметнути медаљони од чипке. Спреда на струку има франгле од кристалних перли, које су нанизане на сребрни конач и то је тако удешено, да су на средини најдужи а после све постепено краћи...“ (модна сл. 1);

„... Предњи су делови ужи, а на ивицама се налазе пруге (пије) од чоје, које су неколико пута проштеповане. Оне се могу и руком пришити само онда морају бити опточене тафтом...“ (модна сл. 25);

„... Спреда има уметак широк 10 см. и опточен проштепованим пругама. Крагна је постављена, опточена пругама и завршује се машинско боје,

26 Ibid., 18.

27 О карактеристичним идиомима и целокупном језику женске штампе упор. Ђ. Милановић, *Језик женске шtamпе*, Дело 4, април, Београд 1981, 68—82.

која одговара везу . . . Доњи део рукава је у ситне порупчиће 15 cm висине шивен и на њему долазе постављени запоњци . . .“ (модна сл. 7). Богатство модног језика, уколико је заступљено, редовно се односи и испољава у идеолошкој сфери, или, како то Р. Барт назива, у класи „свет“, односно у објашњењима прилика за које је модел намењен и ефектима које он може изазвати (доказ доброг укуса, рафинираност, елеганција итд.). Описи модних слика у „Париској моди“ су и у овом случају врло скромни и прагматични, али у потпуности испуњавају све функције које се од њих очекују,<sup>28</sup> односно:

— да зауставе ниво перцепције, да усмере и фиксирају читање модне слике, која је увек вишеслојна, на само један ниво и тако наметну избор;

— да употпуне сазнања информацијама које се са слике не могу прочитати или бар не довољно јасно (врста тканина, комбинација боја, начин израде, опис детаља, боја, затим о приликама за које је модел намењен — „за путовања“, „за летње забаве“ итд., или узраст — „за девојчице од 14—15 година“, или стас — „подесна за пуније особе“, нпр. модел бр. 2); — да потенцира неке карактеристике тоалете које су већ видљиве на слици — „украшен косим пругама“, „разрезани рукави“, „струк у виду болероа“ итд.

Оно што је „Париска мода“ нудила својим читаоцима није се, међутим, завршавало само на сликама и њиховим описима. Лист је имао и посебан додатак — кројни табак са исцртаним контурама модела. Из обавештења читаоцима (стр. 7) сазнаје се да је такав начин преношења кроја први пут презентирао управо у том броју, а да је ранија пракса била битно другачија.

<sup>28</sup> R. Barthes, op. cit., 23—26.

#### FASHION MAGAZINES IN BELGRADE UNTIL THE END OF WORLD WAR ONE

»PARISKA MODA«

— A SPECIAL EDITION OF THE »MALI ŽURNAL« DAILY NEWSPAPER —

*This paper is concerned with a special aspect of dressing or, in other words, with the presentation, popularization and distribution of the latest fashion in a »written« and »pictorial« form — the fashion appearing on the pages of fashion magazines.*

*The author first established the time and conditions in which these magazines were launched in Europe, as well as how those new forms of communications between fashion centres and followers of fashion trends throughout the world started to replace the earlier ones (passengers' reports, dolls dressed in the newest fashion, etc.) from the late 18th century onwards.*

*Attention was also devoted to the appearance of fashion news on the pages of almanacs, calendars, weekly magazines and daily newspapers published in Serbo-Croatian in the regions north of the Sava and Danube rivers in the 19th century and which were*

Наиме, прилози су се до тада састојали од већ исечених кројева од врло танке хартије, које је лист добијао директно из Париза. Незгода је била у томе што је у сваком броју могао да буде донет само по један такав прилог, затим што су се они лако губили, а дешавало се да је уредништво добијало погрешне, а не тражене кројеве:

„ . . . из Париза су нам слали неке жакетиће, а овде су се тражиле модерне сукње итд. Због тога смо морали престати доносити готове шнитове, али док смо поново ову ствар регулисали, морали смо два броја издати без кројева (шнитова)“.

Међутим, иако је у опису слика наведено да ће за сваку приказану тоалету постојати и „шнит“ на кројном табак, ипак су на њему биле исцртане само контуре за „две најмодерније сукње, два струка“ (блузе). Зато следи обећање:

„Уз идући број биће додатак још бољи, јер овај се радио на брзу руку. Све ће бити јасно и чисто, а за овај садањи молимо, да нас поштоване читаоцике извине, ако није најчистије израђен“. Да ли је обећање испуњено, за сада немамо могућности да утврдимо, јер сачувани примерак је, као што је речено, једини примерак модне публицистике у Београду и Србији до краја првог светског рата.

Упркос недостатку сопствених модних журнала, судећи не само према броју и врстама иностраних листова који су им били доступни и богатој тржишној понуди одеће већ и према успешној реализацији модних кодова, Београђанке су у потпуности биле обавештене о Језику одевања Европе, а самим тим и способне за исправан Говор својих тоалета. О томе сведочи њихов начин одевања, држања и понашања, забележен на мноштву фотографија и портрета из последњих деценија XIX и почетка XX века, као и подаци у другим врстама извора.

*also intended for readers in Serbia and in Belgrade. From the middle of the 19th century, the European way of dressing became increasingly popular in Belgrade and other Serbian towns, and fashion magazines and fashion news were an indispensable source of information given in the language of fashion. However, local magazines dealt with this issue occasionally and all efforts at reversing the situation were short-lived until the end of the century due to unfavourable financial and technical conditions.*

*The situation did not change very much at the beginning of the 20th century, although there were some magazines dealing with fashion in a more intensive and systematic way (»Mali žurnal«, »Nedelja«). They contained mostly pictures, explanatory notes and various advices on tasteful dressing taken from foreign fashion magazines.*

*An attempt to publish a special fashion magazine »Pariska moda« also dates from that period. It was issued at a special edition of the »Mali žurnal« daily newspaper. However, only one copy has been found to date. It is No. 8 of 28 July, 1902 and its contents is presented here in detail.*

**Прилози**

*Contributions*



Мр Млађан Цуњак

## Прилог проучавању словенског накита у Подунављу

Рекогносцирајући територију села Рама и Кличевца сазнали смо да се поједини мештани аматерски баве сакупљањем старих предмета и новца. Један од таквих је Драган Николић из Рама, који поред ретких примерака римског новца има и неколико карактеристичних предмета словенског накита. Након краћег разговора, власник је схватио потребу и значај да ови предмети буду смештени у музеју, па их је поклонио. Ми ћемо покушати да ове остатке словенске материјалне културе доведемо у везу са сличним примерима пронађеним у гробовима или затвореним целинама приликом систематских археолошких истраживања.

Малу збирку словенског накита Д. Николића чине следећи предмети: тордирана наушница, две наушнице са три коленцета, две наушнице са гроздоликим привесцима, четири прстена, луноласти привезак, бронзано дугме и петља из гарнитуре за закопчавање оструга. Према речима самог налазача, предмети су налажени поред скелета на десној обали Дунава, нарочито после поплаве 1979. године, када је вода открила више гробова у профилу обале. Друге околности налаза ових предмета нису познате, њихово хронолошко детерминисање и типолошко опредељење биће могуће на основу поузданог датовања примерака.

Тордирана наушница направљена је од вишеструко усукане сребрне жице. На једном њеном крају налази се мала округла петља, док је на другом кукица којом се закопчавала (сл. 1). Према прегледу до сада публикованих наушница од тордиране жице, може се закључити да се оне срећу на свим подручјима која су била у директној или индиректној вези са Словенима. Овај тип наушница датује се у распон од IX до XI века и везује се за производе домаћих радионица. Примерак из збирке Д. Николића грубе је израде, што говори да је то производ највероватније домаћих радионица и временски се може сврстати у период IX—XI века.

Минђуше са три коленцета направљене су од танке сребрне и бронзане жице. Један крај минђуше је нешто задебљан ради спајања игле (сл. 2). Коленца на минђуши су равномерно распоређена, а направљена су такође од сребрног лима без украса. Према начину обраде и материјалу од кога су направљене, овај тип минђуша припада првој фази развоја минђуша са три коленцета, мада се срећу и примерци знатно луксузније израде, чија су коленца украшена филиграном и гранулацијом.

Минђуше типа каричице са три коленцета спадају у изузетно ретке прилоге гробова источнобалканске културне групе. На територији североисточне Србије до сада нису пронађене.

Оне се чешће срећу на подручју далматинско-хрватске и белобрдске културне групе. Аналоган примерак, нешто елипсастог облика, пронађен је у гробу бр. 5 у Дараж Бошњацима код Жупање<sup>1</sup>, док је у гробу бр. 69 на некрополи Арадац Мечка пронађен пар наушница<sup>2</sup>, као и у Бискупији<sup>3</sup>, Брези, а постоји и у збирци Земаљског музеја у Сарајеву<sup>4</sup>.

Истражујући старохрватске некрополе Д. Јеловина је дошао до закључка да је овакав тип наушница везан за подручје које је у неку руку било у директној или индиректној вези са носиоцима далматинско-хрватске културне групе<sup>5</sup>. Изнео је тезу да је матично подручје ових наушница област на којој доминира далматинско-хрватска културна група. Поред поменутог подручја, ове наушнице се срећу и на подручју Босне и Херцеговине<sup>6</sup>. Налаз минђуше са три коленцета у Раму помера хипотезу да је од подручја старохрватске културне групе<sup>7</sup> некропола у Дараж Бошњацима најудаљеније место где је нађен овај тип наушница.

<sup>1</sup> В. Čečuk-A. Dorn, *Starohrvatska nekropola u Daraž-Bošnjacima kod Županje*, *Arheološki radovi i rasprave* IV—V, Zagreb 1967, T. VIII/14.

<sup>2</sup> Š. Nađ, *La necropole de Mečka*, *Inventaria arheologica* 17, Beograd 1973

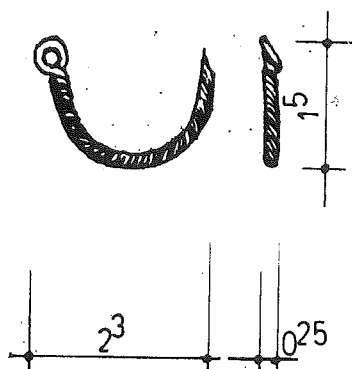
<sup>3</sup> F. Radić, *Nekoliko kovinskih ureza sa pojasnih kaiša ostružnog remenja*, *Starohrvatska prosvjeta* V, Knin 1900, 43 sl. 2.

<sup>4</sup> I. Čremošnik, *Nalazi nakita u srednjovekovnoj zbirci Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, *G. Z. M.*, Sarajevo 1951, 245, sl. 3

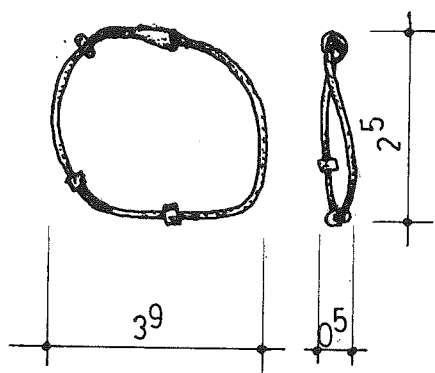
<sup>5</sup> D. Jelovina, *Starohrvatske nekropole*, Split 1976, 96—97.

<sup>6</sup> N. Miletić, *Nakit i oružje IX—XII veka u nekropolama Bosne i Hercegovine*, *GZM XVIII*, Sarajevo 1963, 167.

<sup>7</sup> В. Čečuk-A. Dorn., *op. cit.*, 406—412; Z. Vinski, *Starohrvatske naušnice u Arheološkom muzeju u Zagrebu*, *SHP II*, Zagreb 1949, 32—35; D. Jelovina, *Statistički tipološko-topografski pregled starohrvatskih naušnica na području SR Hrvatske*, *Starohrvatska prosvjeta* III, Zagreb 1963, 8—9.



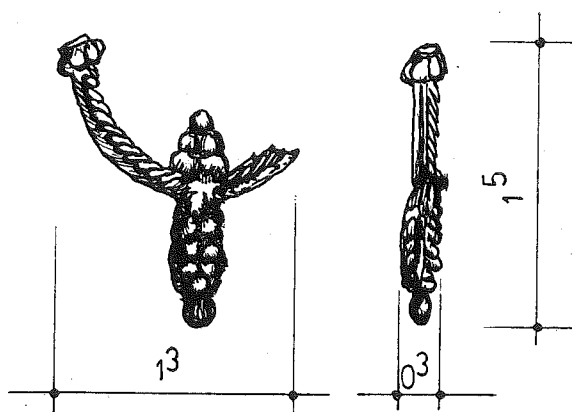
1 Тордирана наушница  
*Twisted earring*



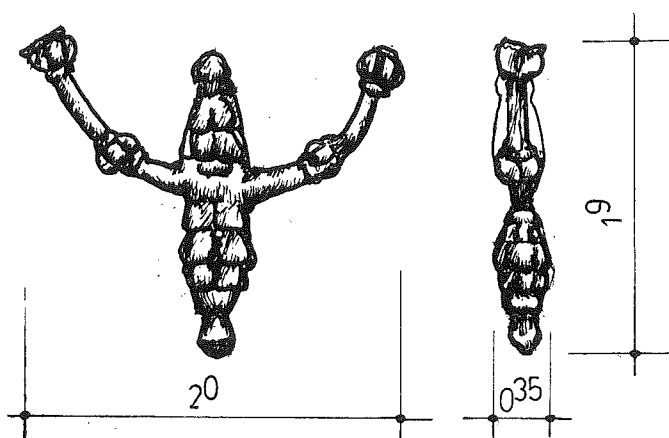
2 Наушница са три коленцета  
*Earring with three (fixed) small rings*

Поменути примерци датовани су у распон од IX до XII века, што дозвољава да и наше примерке датујемо у приближно исто време, уз извесну опрезност пошто је продор овог накита ишао са севера, а то донекле и оправдава померање настанка овог типа накита у почетак IX века. Гроздолика наушница од сребра са слике бр. 3 рађена је са великом прецизношћу. Украшена је филиграном и гранулацијом. Лунуласти део наушнице је ромбоидног пресека, а на прелазу у каричицу налази се по једно коленце, такође украшено филиграном и гранулацијом, за разлику од наушнице са слике бр. 4, која је рађена од бронзе у техници ливења. Гроздолики привесак је нешто већи, док је лунуласти део кружног пресека, на чијим се краковима налазе по два коленцета, украшен као и привесак псевдогранулацијом. Иако обе наушнице припадају истом типу, ипак се оне доста разликују. Наушница са слике бр. 3 луксузније је израде и рађена је од племенитијег метала, за разлику од наушнице са слике бр. 4, која је од бронзе, рађена у техници ливења, грубље израде и већих димензија.

Оба примерка представљају случајне налазе. Нису нађене са неким предметима који би их могли ближе одредити; за њихово хронолошко детерминисање једино нам могу послужити поуздано датовани аналогни примерци. Најближе аналогije нашем примерку са слике бр. 3 јесте



3 Гроздолика сребрна наушница  
*Silver cluster-like earring*



4 Гроздолика бронзана наушница  
*Bronze cluster-like earring*

фрагментовани налаз из Костола<sup>8</sup>, пар наушница из оставе средњовековног накита у Великом Градишту<sup>9</sup>, примери из Банатске Паланке<sup>10</sup>, Налази гроздоликих минђуша овог типа и варијанте доста су ретки, поготову у области подунавског региона, мада се мора имати у виду да ова територија није довољно истражена. Територијално као и типолошки најближа аналогija нашем примеру са слике бр. 4 је пар наушница из оставе средњовековног накита нађене у Великом Градишту<sup>11</sup>. Поменути примерци нису поуздано датовани јер су и они случајни налази. Ради прецизнијег детерминисања неопходно је осврнути се на проблем распрострањености и временске оквира настанка гроздоликих минђуша. Према досадашњој литератури гроздолике минђуше откривене су у:

<sup>8</sup> М. Љубинковић, *Метални накит Белобрдској тини*, Старинар н. с. II, Београд 1951, сл. 10.

<sup>9</sup> Д. Минић-М. Томић, *Остата средњовековног накита из Великог Градишта*, Старинар н. с. XXIII, Београд 1974, Т. I, сл. 1—2.

<sup>10</sup> За овај податак дугујем захвалност колеги Станиславу Барачком, кустосу Народног музеја у Вршцу.

<sup>11</sup> Д. Минић - М. Томић, *op. cit.*, Т. I с. 3.



Браничеву<sup>12</sup>, Костолу<sup>13</sup>, Доњичком Брду<sup>14</sup>, Батајници<sup>15</sup>, Лешју<sup>16</sup>, Нишу<sup>17</sup>, Брзој Паланки<sup>18</sup>, Идечу код Прахова<sup>19</sup>, Доњем Милановцу<sup>20</sup>, Банатској Паланци<sup>21</sup>, Новом Кнежевцу<sup>22</sup>. Гроздолике наушнице са територије Македоније потичу из Скопља<sup>23</sup>, Охрида<sup>24</sup>, Велмеје<sup>25</sup> и Демир Капије<sup>26</sup>. По свом облику и начину обраде најстарија је наушница из Скопља, нешто луксузнији и разноврснији тип представља наушница из Охрида, док је примерак из Велмеје ливен од бронзе и рад је домаћих радионица. Слично је и са примерцима из Демир Капије. Некропола у Демир Капији датована је налазом новца у распон од X до XV века.

Гроздолике византијске наушнице или, како се код нас одомаћио термин — гроздолике наушнице, у нашој стручној литератури нису довољно обрађене, већ само спорадично, од случаја до случаја. У стручној јавности, било нашој или страниј, о њима нису прављени посебни осврти или закључци, мада нема сумње да је овај тип наушница од великог значаја у развоју српског накита. У развојном путу овог типа накита код Срба треба издвојити два основна елемента: први је узор под којим он настаје и занатско умеће мајстора, а други, важнији, јесте утицај аутохтоног елемента. Нема сумње да је у развоју форме или начину обликовања украса велики удео имао домаћи фактор, као и чињеница да је потражња превазилазила могућност израде занатских радионица, па је вероватно отуда и долазило до погоршања форме и начина обраде. Очигледно је, наиме, да мајстори нису могли удовољити великој потражњи и луксузној изради.

Луксузни накит рађен од злата и сребра спорадично се среће и у области Подунавља, и он, у сваком случају, означава производе византијских радионица. На овом подручју се знатно више срећу наушнице рађене од слабијег материјала и у техници ливења. Ова упрошћена техника прави је

показатељ да ти примерци означавају производе домаћих радионица. Узоре оваквом типу наушница треба тражити у примерцима наушница откритим у Триљу<sup>27</sup>, Ждријцу<sup>28</sup> и Пироту<sup>29</sup>. Велика несразмера између луксузних гроздоликих наушница и ових ливених примерака иницира закључак да се овај тип наушница одомаћио у овим областима у периоду X—XI века и да представља основни производ домаћих радионица. У овим локалним производима лако је уочити нижи ниво занатског достигнућа, који потврђују полуизрађени примерци или комади који су одбачени пошто су били изливени са грешком. На овакав начин, тип византијских гроздоликих наушница живеће са својим специфичностима и у Рашкој земљи, а усвојиће и неке аутохтоне елементе. Овај тип наушница вуче своје корене са Далеког истока а код нас је дошао посредством Византије. Појави гроздоликог привеска доста су допринели географски услови и симболика грозда, која је на византијској тореутици разноврсно приказана.

Статистичком обрадом белобрдских наушница долази се до закључака да су гроздолике најбројније и да су оне, како већина аутора сматра, дошле са истока посредством Византије и била прототип ливеним гроздоликим примерима. Током XI века овај тип накита постаје све траженији, а домаћи мајстори, да би задовољили тржиште, отпочели су са њиховим ливењем, јер је то знатно бржи и једноставнији процес. Ако би се извршило прецизно картирање до сада откритених примерака гроздоликих наушница, потврдила би се раније изнета претпоставка да је утицај Византије ишао двоструким путем. Прво, њен утицај је ишао Цариградским друмом, од Софије, преко Пирота, Ниша и Београда, док је други правац ишао морем, што и потврђују налази из Триља, Ждријца, Кољана Гомонице и Дараж Бошњака. Бројнији налази са јужних локалитета показују да је продор гроздоликих наушница ишао са југа док је продор „S“ наушница ишао са севера као и да су на овој територији оба типа накита истовремено фигурирала.

Наушнице са гроздоликим привеском карактеристичне су скоро за цео Балкан. Златни примерци нађени у Бугарској Чешкој, као и примерци из Ждријца, Бољетина и сребрни примерак из Пирота говоре о византијском импорту. Златна наушница из Ждријца датована је налазом новца цара Лотара [840—855], примерак из Пирота датован је новцем Константина IX Мономаха [1041—1054]. Сходно овим налазима, примерке из збирке Д. Николића могли бисмо датовати у распон IX—XI века.

У поменутој збирци налазе се и два масивно ливена прстена; типа каричице, рађена од слабог

<sup>12</sup> Ј. Ковачевић, *Прилози решавању питања и развоја јужнословенског златарства и златарских производа у раном средњем веку*, Историјски гласник 3—4, Београд 1950, Т. II сл. 24.

<sup>13</sup> М. Љубинковић, *op. cit.*, 10.

<sup>14</sup> Д. Петровић, *Средњовековна некропола на Доњичком Брду*, Старијар н. с. XIII—XIV, Београд 1962—63, 28, 3, 4.

<sup>15</sup> Д. Милошевић, *Средњовековна некропола у Лешју*, Зборник радова Народног музеја III, Београд 1962, 157/Т. II.

<sup>16</sup> Д. Милошевић, *op. cit.*, 141.

<sup>17</sup> С. Павловић, *Гроздолике византијске наушнице у Србији*, Старијар н. с. XVIII, Београд 1968.

<sup>18</sup> С. Павловић, *op. cit.*, 146.

<sup>19</sup> Lj. Vuković, *Ideče, Prahovo*, Arheološki pregled 5, Beograd 1965, 136, T. XL.

<sup>20</sup> С. Павловић, *op. cit.*, 85.

<sup>21</sup> С. Барачки,

<sup>22</sup> М. Љубинковић, *op. cit.*, 45, фиг. 8 и 9.

<sup>23</sup> Збирка Народног музеја, инв. бр. 1035.

<sup>24</sup> В. Лахтов, *Раносредњовековни накити во Народни музеј во Охрид*, Лихнид I, Охрид 1957, 87, Т. VI, 60.

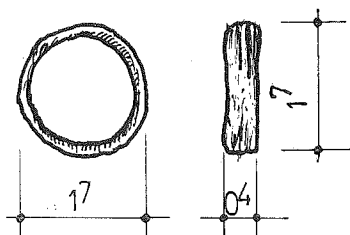
<sup>25</sup> В. Лахтов, *op. cit.*, 82, Т. V сл. 48.

<sup>26</sup> В. Aleksova, *Demir Kapija*, Beograd—Skoplje 1966, Т. XIII, 85—94.

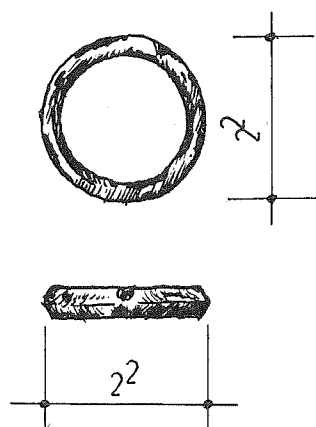
<sup>27</sup> Lj. Karaman, *Zlatni nalaz u Trilju nedaleko od Sinja*, Vjesnik Split, sv. XLIV, Split 1921, 3—19.

<sup>28</sup> J. Belošević, *Ždrijac, Nin-Srednjovekovna nekropola*, AP 12, Beograd 1970, 155.

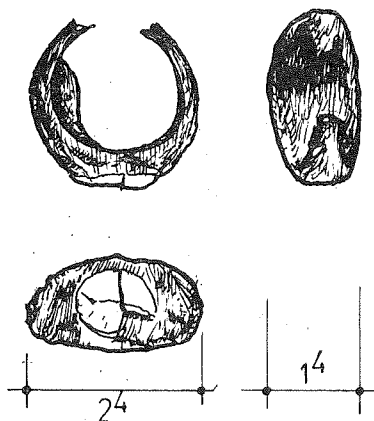
<sup>29</sup> Ђ. Мано-Зиси, *Српски средњовековни накити и украс II*, Уметнички преглед IV, Београд 1941, 15; Ј. Ковачевић—М. Гарашанин, *Археолошки налази у Југославији*, Београд 1961, LXXXIV, 2.



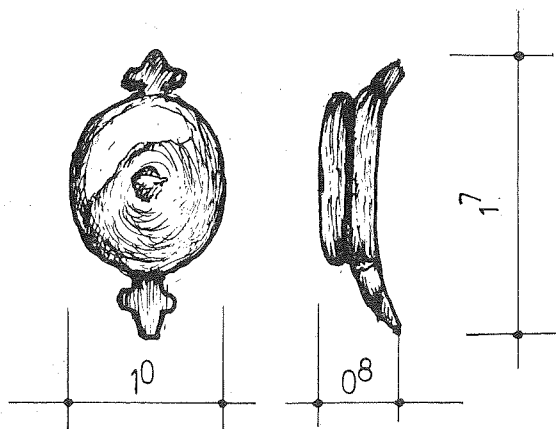
5 Ливени бронзани прстен  
*Cast bronze ring*



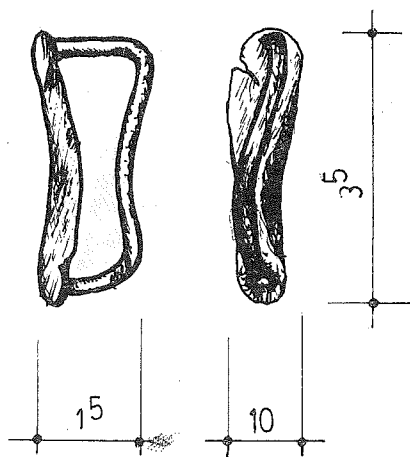
6 Ливени бронзани прстен  
*Cast bronze ring*



7 Гвоздени прстен  
*Iron ring*



8 Гвоздени прстен  
*Iron ring*



9 Копча за закопчавање оструга  
*Spur buckle*

сребра (сл. бр. 5 и 6). Прстење је стандардног облика који се среће још у античком накиту, док се у словенском накиту јавља као прилог гробова X и XI века.

Друга два прстена из исте збирке рађена су од бронзе у техници ливења, са проширеном и ојачаном предњом страном [сл. бр. 7 и 8]. На овом проширеном делу налази се уфасована стаклена паста. Сличан прстен нађен је на некрополи Солин Главичане, заједно са наушницом са три коленцета.<sup>30</sup>

Део гарнитуре за закопчавање оструга састоји се од два језичка и две петље. Петље су правоугаоног облика, са плочом која је елипсаста [сл. бр. 9]. Ови предмети увек се налазе у гробовима заједно са остругама, а доста су чести прилози гробова далматинско хрватске културне групе.<sup>31</sup> Примери из Бискупије рађени су од племенитијег метала; са горње стране су украшени вегетабилним и геометријским мотивима. До сада откривене гарнитуре за закопчавање датоване су у распон IX до XI века, у тај исти период могли би се сврстати и примерци из колекције Д. Николића. Описани предмети карактеристични су за територију насељену Словенима, тј. за територију у оквиру које су се словенске жене китиле накитом насталим под утицајем Византије. Раније је већ истакнуто, а то потврђују и ови примерци, да је начин украшавања преузет из Византије. За сада остаје још отворено питање да ли су ови предмети византијски производи или их треба приписати локалним радионицама, мада је сасвим поуздано да примерци ливених гроздоликих наушница потичу из калуна домаћих мајстора.

Збирка Д. Николића значајно доприноси проучавању присуства српског елемента у накиту X—XI века, везаног за Подунавље, за које се сасвим поуздано може рећи да је било у центру многих збивања и политичких превирања. Поменути предмети доказују да су корени српске материјалне културе били довољно снажни да одрже своју аутохтоност и поред велике тежње Византије и Бугарске да их асимилира. Даља расветљавања вероватно ће омогућити систематска археолошка истраживања Ледерате, која већ трају две године и која су дала доста нових резултата, који иду у прилог овде изнетих теза.

<sup>30</sup> Д. Јеловина, *op. cit.*, Т. LXXXVIII, 8.

<sup>31</sup> Д. Јеловина, *op. cit.*, Т. LXXXVIII, 3, 5.

*A SUPPLEMENT TO THE STUDY OF SLAV  
JEWELRY OF THE DANUBE REGION*

*On the basis of analogous and already dated examples, the objects from the D. Nikolić collection can be ascribed to the period between the 9th and 11th centuries. The earrings with three fixed small*

*rings from this collection are also found in graves of the East-Balkan culture group, while cast cluster-like ones can be regarded as works of local craftsmen fashioned after gold models of Byzantine provenance. There is no doubt that this assumption or, in other words, a working hypothesis will be supported by systematic archaeological investigations.*



Марин Брмболић

## Предмети од бронзе, бабра и стакла из манастира Намасије

Овај кратак прилог требало би да буде скроман допринос даљем проучавању предмета од бронзе, бабра и стакла, који су као импорт доспели у средњовековну Србију. Не улазећи у стилске анализе налаза, као ни расправе којим су путевима доспели у ове крајеве, намера нам је да само поменемо још један средњовековни локалитет-манастир Намасију, где се у оквиру покретних археолошких налаза посебно издвајају предмети уметничког занатства.

Између једанаест цркава и манастира, колико је до сада евидентирано и делимично истражено у клисури реке Црнице, по величини се издваја манастирски комплекс Намасија.<sup>1</sup> Саграђен је у клисури коју Црница образује у свом горњем току, просецајући крајње обронке Кучајских планина. Манастир се налази у атару живописног села Забреге, као и већина објеката овог средњовековног комплекса. Налази се око 11 km североисточно од Параћина.

Систематска археолошка истраживања на локалитету вршена су у периоду од 1972. до 1979. године.<sup>2</sup> Поред бројних покретних налаза, онде је откривено и неколико великих привредних објеката разноврсне намене. То несумњиво указује да је у питању некада снажан привредни центар, чији су производи налазили примену у даљој и ближој околини.

Међу покретним налазима бројношћу се издвајају керамичке форме и разноврсна оруђа употребљавана у занатским делатностима. Мишљења смо да су грнчарија и оруђа израђивани у оквиру манастира. На то упућују очувани остаци велике пећи-сушаре и ковачнице, који захватају северни и северозападни сектор комплекса. Посебну пажњу међу покретним налазима побуђују предмети од бронзе, бабра и фрагменти стаклених посуда. То су производи уметничког занатства који су у ове крајеве доспели као импорт.

Предмети од бронзе-кадионице и фрагменти свећњака-откривени су током радова на рашчишћавању цркве и капеле. Триконхална црква саграђена је скоро у средишту комплекса. Уз јужни зид припрате, захватајући делом и јужну певничку апсиду, касније је дограђена мала капела. Правоугаоне је основе, са полукружном апсидом у источном делу. Истовремено са капелом подигнут је и трем који окружује ова два објекта и на тај начин их сажима у архитектонску целину. Сви бронзани и бакарни налази видно су оштећени у пожару који је захватио манастир средином XVII века.

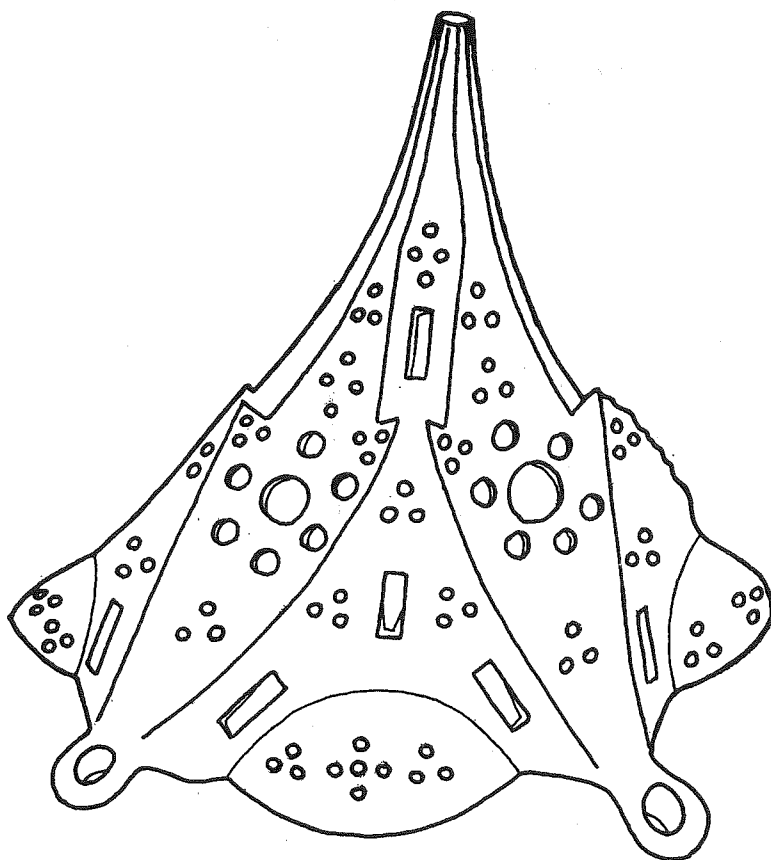
Фрагменти стаклених кандила, једне боце и чаше, откривени су током рашчишћавања остатака конака, који су се налазили у јужном и југоисточном сектору. Стамбени објекти леже на природној тераси, у подножју стене која штити прилаз манастиру са јужне и југоисточне стране. Тераса је осигурана потпорним зидом висине око 1,50 m, колико износи и висинска разлика између нивелете порте и терасе. Поред зида, на нивоу порте је откривено мноштво уситњених фрагмената стакла, где су доспели вероватно у тренутку разарања конака. На основу места налаза можемо претпоставити да су стаклене посуде, разноврсне намене, углавном биле употребљаване у просторијама манастирског конака.

### КАТАЛОГ НАЛАЗА

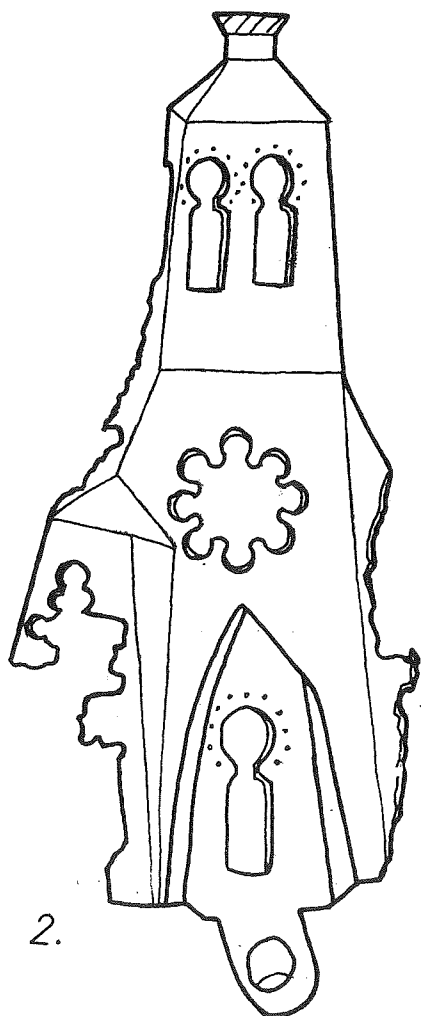
- Поклопац кадионице, бронза, ливење, 10 × 11 cm, инв. бр. 136. (сл. 1)
- Поклопац кадионице, бронза, ливење, 12 × 5 cm, инв. бр. 661 (сл. 2)
- Поклопац кадионице, бронза, ливење, 5 × 6 cm, инв. бр. 170 (сл. 3)
- Део свећњака, бронза, ливење, R—6,5 cm, инв. бр. 132 (сл. 4)
- Део чирака, бронза, ливење, R—7,5 cm, инв. бр. 134 (сл. 5)
- Део чирака, бронза, ливење, R—12 cm, инв. бр. 135 (сл. 6)
- Део чирака, бронза, ливење, R—4,2 cm, инв. бр. 621 (сл. 7)

<sup>1</sup> М. Брмболић, *Манастир Намасија*, Параћин, 1984, стр. 1—5.

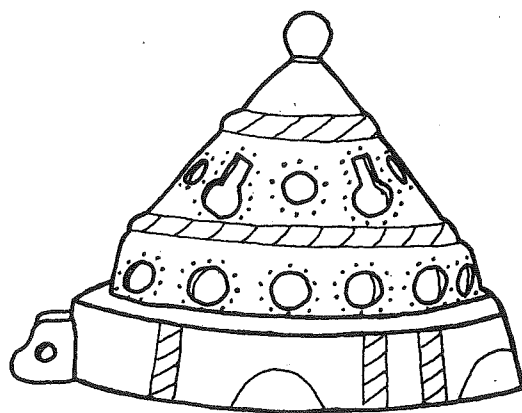
<sup>2</sup> Систематска археолошка ископавања на локалитету Намасија вршио је Завичајни музеј у Параћину у сарадњи са Заводом за заштиту споменика културе у Крагујевцу. Радови су обављени у периоду 1972—1979. године.



1.



2.



3.

0 ————— 3cm

- 1 Поклопац кадионице, бронза, ливење, 10 × 11 cm,  
инв. бр. 136.  
*Lid of the censer, bronze, casting, 10 × 11 cm,  
Inv. No. 136*
- 2 Поклопац кадионице, бронза, ливење, 12 × 5 cm,  
инв. бр. 661.  
*Lid of the censer, bronze, casting, 12 × 5 cm,  
Inv. No. 661*
- 3 Поклопац кадионице, бронза, ливење, 5 × 6 cm,  
инв. бр. 170.  
*Lid of the censer, bronze, casting, 5 × 6 cm,  
Inv. No. 170*

- Део чирака,  
бронза, ливење, R—3 cm,  
инв. бр. 1045 (сл. 8)
- Део свећњака,  
бронза, ливење, R—4,5 cm,  
инв. бр. 1046 (сл. 9)
- Део свећњака,  
бронза, ливење, 13 × 10 cm,  
инв. бр. 138 (сл. 10)
- Поклопац,  
бронза, искуцавање, R—8,5 cm,  
инв. бр. 596 (сл. 11)
- Кашичица,  
бронза, ливење, 5,5 cm,  
инв. бр. 241 (сл. 12)
- Франгментован висећи свећњак, детаљ,  
бронзани лим, R—30 cm,  
H—50 cm, инв. бр. 511 (сл. 13)
- Део свећњака,  
бронзани лим, R—9 cm, H—8 cm,  
инв. бр. 511 (сл. 14)
- Кандило,  
стакло, R—14 cm, H—11 cm,  
инв. бр. 603 (сл. 15)
- Кандило,  
стакло, R—12 cm, H—13 cm,  
инв. бр. 123 (сл. 16)
- Део кандила,  
стакло, 6,5 × 3,5 cm,  
инв. бр. 1047 (сл. 17)
- Део боце,  
стакло, R<sub>0</sub>—2,4 cm, H—7,5 cm,  
инв. бр. 507 (сл. 18)
- Део чаше,  
стакло, 4—2,8 cm, инв. бр. 1048 (сл. 19)

Међу налазима од бронзе по очуваности се издвајају поклопци кадионица. Очувани су у целости и фрагментарно. Рађени су од пуне бронзе, у техници ливења. Сви примерци се међусобно разликују по облику, величини и орнаменту. На основу тога можемо разликовати три типа кадионица које су биле у употреби у манастиру Намасији у временском периоду од приближно два века.

Првом типу припада поклопац неправилно купастог облика, (сл. 1). У доњем, ширем делу истакнута су три троугаона поља, са полулоптастим проширењима у основи изнад ивице. На тај начин основа поклопца је попримила неправилан кружни облик. Управно на ивицу постављена су четири језичаста дела, заобљеног и благо проширеног краја, са кружним отворима. Кроз отворе су вероватно провлачени ланчићи на којима је кадионица висила. Добро углачана површина орнаментисана је сммишљено распоређеним кружним и правоугаоним отворима. Кружни отвори различитог пречника распоређени су тако да образују кругове, ромбове или низ. Сличан примерак овом нашем откривен је и у целости очуван у околини Београда, а датован је у XV век.<sup>3</sup> Овај тип кадионица распростире се

од Београда дуж целе Србије, а посебно је карактеристичан за Угарску и јужну Немачку.<sup>4</sup> Другом типу кадионица припада поклопац пирамидалног облика (сл. 2). На суженом врху, који образују четири косе равни, истакнут је дугметасти део кружног облика. Поклопац је обликован у виду стилизованог звоника. У доњем делу, изнад ивице, наглашена су четири троугаона поља. Са предње стране, на месту портала, налази се отвор правоугаоног облика, кружно проширен на врху. Изнад њега налази се отвор у виду розете. Сви отвори оивичени су плитким убудима. По два паралелно постављена отвора, истоветног облика са оним на месту портала, налазе се на све четири површине у горњем, ужем делу. Језичасти делови, као и код претходног типа, налазе се на самој ивици поклопца.

Кадионице овог облика нису, колико нам је познато, тако честе на другим средњовековним налазиштима. На основу начина израде и по врсти орнамената, мишљења смо да су вероватно импортоване, а оквирно их можемо временски одредити у XV век, па можда и нешто касније. Трећем типу припада поклопац у облику купе (сл. 3). Израђен је, као и претходна два типа, од пуне бронзе, у техници ливења. На облом врху налази се истакнут лоптасти део. Површина поклопца орнаментисана је пластичним ребрима и отворима разноликог облика.

Паралелно са профилисаном и задебљалом ивицом протеже се пластично ребро, израђено у виду плетенице. На тај начин површина поклопца је подељена на две широке траке. Од врха се спуштају четири пластична ребра, такође обликована у виду плетенице, тако да формирају троугаона поља. Доњи појас је орнаментисан низом кружних отвора. У горњем се смеђују у низу кружни и правоугаони отвори. Сви су оивичени плитким убудима, што површини поклопца даје финоћу чипке. На ивици се налазе два паралелна, вертикално постављена, језичаста дела, са кружним отвором у средишту. Вероватно да је у питању оштећена мала шарка која спаја поклопац са доњим делом кадионице.

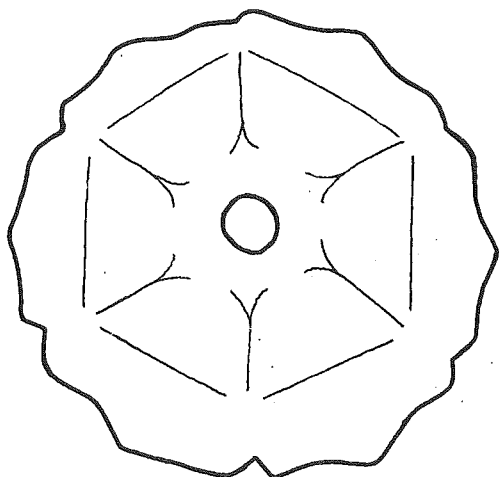
Од претходна два типа, ова кадионица се разликује и по томе што није имала ланчиће већ је, вероватно, била причвршћена на дужу или краћу дршку. Ни за овај тип кадионица нисмо нашли ближе аналогије. Несумњиво да је импортована, а време њеног настанка оквирно можемо одредити у XV—XVI век.

Међу предметима израђеним од бронзе бројношћу се издвајају делови висећег свећњака и чирака. Најбројније су заступљени делови кружног облика, међу којима можемо издвојити пет различитих типова.

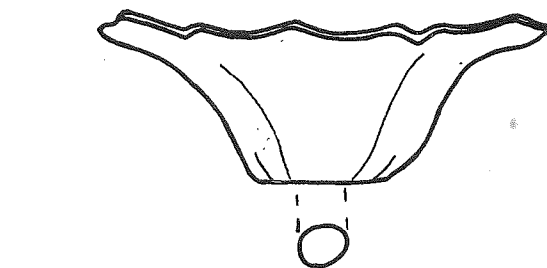
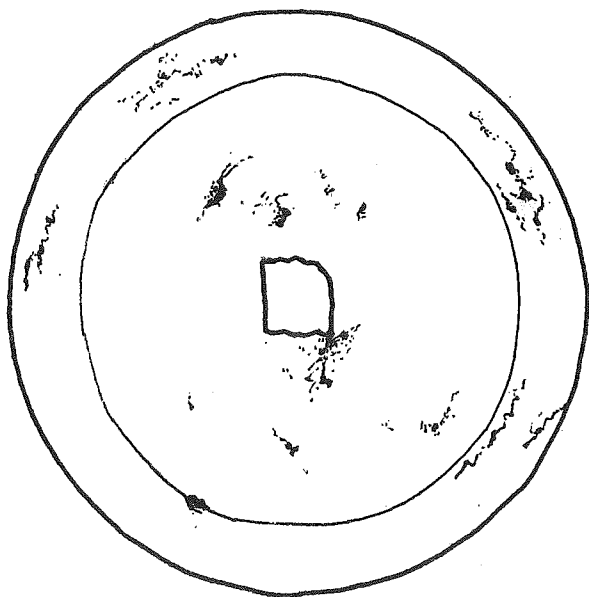
Првом типу припадају два тањираста дела, истоветног облика, израђена у техници ливења (сл. 4). Вероватно су били део висећег свећњака. Средишњи део је изразито испупчен, са кружним отвором на врху за шиљак, на који се насађивала воштана свећа. Површина је брижљиво углачана.

<sup>3</sup> Б. Радојковић, *Увоз средњовековних бакарних и бронзаних предмета из Европе на територији Београда и Србије, Нова историјска и археолошка истраживања средњовековног Београда и Србије*, Београд, 1979, стр. 181.

<sup>4</sup> *Исио*, стр. 181.

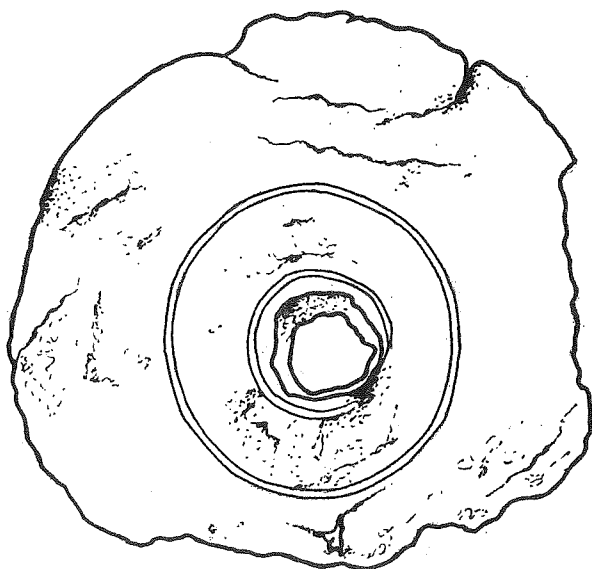


4.



5.

0 3 cm



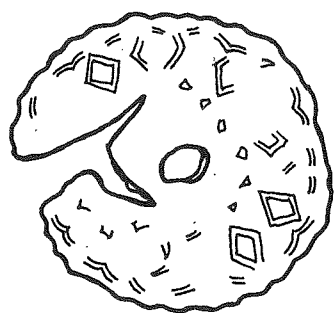
6.

0 3 cm

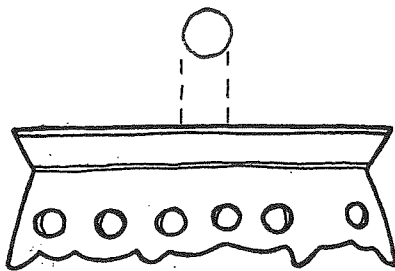
- 4 Део свећњака, бронза, ливење, R-6,5 cm,  
инв. бр. 132.  
5 Део чирака, бронза, ливење, R-7,5 cm,  
инв. бр. 134.  
6 Део чирака, бронза, ливење, R-12 cm,  
инв. бр. 135.

*Part of the chandelier, bronze, casting, diameter:  
6.5 cm, Inv. No. 132  
Part of the candlestick, bronze, casting, diameter:  
7.5 cm, Inv. No. 134  
Part of the candlestick, bronze, casting, diameter:  
12 cm, Inv. No. 135*





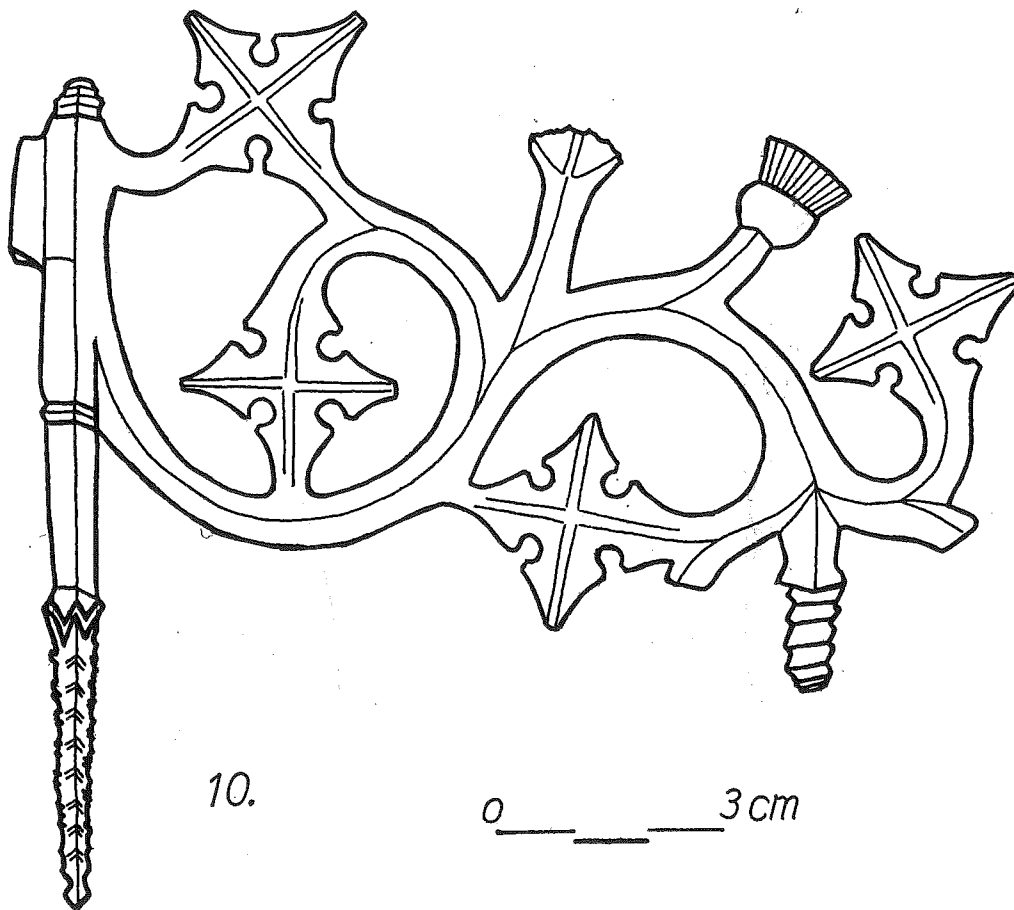
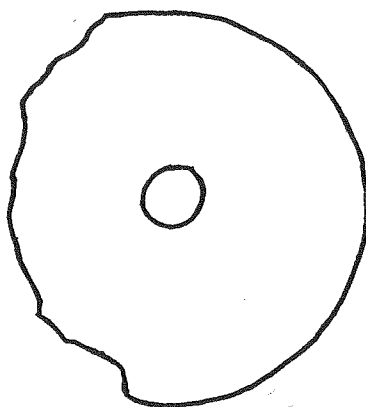
7.



9.



8.



10.

0 \_\_\_\_\_ 3 cm

7 Део чирака, бронза, ливење, R-4,2 cm,  
инв. бр. 621.

8 Део чирака, бронза, ливење, R-3 cm,  
инв. бр. 1045.

9 Део свећњака, бронза, ливење, R-4,5 cm,  
инв. бр. 1046.

10 Део свећњака, бронза, ливење, 13 × 10 cm,  
инв. бр. 138.

*Part of the candlestick, bronze, casting, diameter:  
4.2 cm, Inv. No. 621*

*Part of the candlestick, bronze, casting, diameter:  
3 cm, Inv. No. 1045*

*Part of the chandelier, bronze, casting, diameter:  
4.5 cm, Inv. No. 1046*

*Part of the chandelier, bronze, casting, 13 × 10 cm,  
Inv. No. 138*

Благим преломима подељена је у шест троугаоних поља. Ивица је неправилно назубљена, благо лучно повијена ка унутрашњости, тако да је основа попримила стилизован флорални облик. Другом типу припада део тањирастог облика, који је вероватно припадао чираку (сл. 5). Као и претходни, рађен је у техници ливења. Правилно кружног је облика. Површина је калотасто испупчена, доста грубо обрађена. Ивица је равна, хоризонтално разгрнута. У средишту се налази отвор неправилно квадратног облика. Трећем типу припада већи кружни део, пригачане површине, који је такође вероватно припадао стојећем чираку (сл. 6). Средишњи део изразито је истакнут у виду зарубљене купе. На врху се налази кружни отвор. Ивица је задебљана и наглашено профилисана. Површина је орнаментисана са два кружна паралелна пластична ребра, што је и једини орнамент. На овом примерку најизразитије су видљиви трагови пожара у коме је оштећен. Чирацима мањих димензија припадала су два мања кружна дела, равне површине. У средишту се налази кружни отвор. Ивица је таласасто обликована. Орнамент је изведен у виду кратких правих и полумесечастих плитких уреза. Прави урези су распоређени у виду ромбова, док су полумесечаста хаотично расути по целој површини. На основу слабо очуваних трагова, сматрамо да су урези били инкрустовани златом, (сл. 7, 8). Као пети тип издвајамо део свећњака који је, као и претходни, израђен у техници ливења (сл. 9). Правилно кружног је облика, равне, углачане површине, са кружним отвором у средини. Дуж ивице, под углом од  $90^{\circ}$  у односу на њу, протеже се уска трака, валовите ивице. Орнаментисана је низом кружних отвора. Мишљења смо да је овај део представљао саставни део viseћег свећњака. Као најближи аналогни пример може да послужи дечански полијелеј, на коме се налазе веома слична постоља за воштане свеће. Међу налазима од бронзе по форми и прецизности израде издвајамо фрагмент viseћег свећњака (сл. 10). Израђен је од пуне бронзе у техници ливења. Обликован је у виду стилизоване гране бршљена. Од кратког вертикалног стабла, квадратног пресека, која је на једном крају назубљено, издваја се грана обликована у виду слова „S“. На кратким дршкама налазе се стилизовани листови бршљена. Крај гране израђен је у виду кратког навоја. Део је припадао viseћем свећњаку, чије димензије, као ни ближе карактеристике, не можемо са сигурношћу одредити. Донеке сличан примерак откривен је током археолошких радова у манастиру Раваници.<sup>5</sup> Рађен је од ливене бронзе, са представом стилизованих листова бршљана. Наш примерак најсличнији је дечанском полијелеју, који је датован у XV век<sup>6</sup>, што је и условило да примерак из Намасије хронолошки одредимо у исти временски период.

<sup>5</sup> Налаз се чува у манастиру Раваници. Срдачно захваљујем колеги Д. Мадасу што ми је омогућио увид у овај непубликован материјал и пружио неопходне податке о условима налаза.

<sup>6</sup> Б. Радојковић, *н. г.* стр. 179.

Фрагменти кадионица, viseћег свећњака и чирака, израђени од бронзе, несумњиво се сврставају у уметничко занатство. Према својим стилским карактеристикама откривени делови кадионица припадају типу готских кадионица друге половине XIV и XV века.<sup>7</sup> Ови предмети рађени од ливене бронзе у периоду зреле готике настали су Средњој Европи<sup>8</sup>. Распрострањени су у целој Србији, што и објашњава њихов налаз у Поморављу.

Од осталих налаза од бронзе издвајамо мањи поклопац и једну кашичицу.

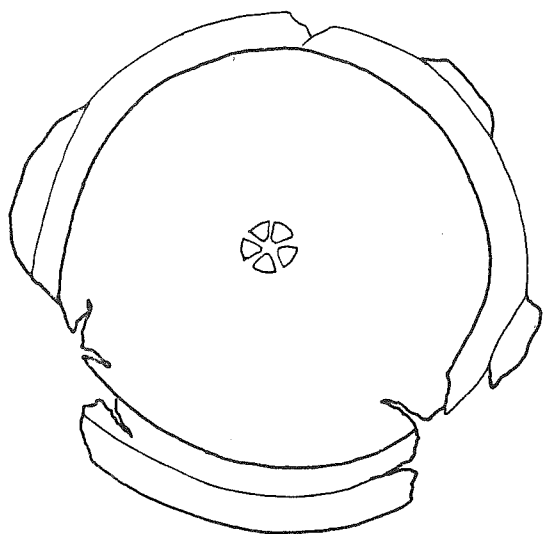
Поклопац је израђен од бронзаног лима у техници искуцавања (сл. 11). Кружног је облика, благо испупчене површине. Ивица је наглашено профилисана. На врху у средишњем делу, на кратком врату кружног пресека; налази се дршка купастог облика. Израђена је од пуне бронзе, а орнаментисана је правим, дубоким урезима који се зракасто шире од врха.

Кашичица је израђена од ливене бронзе (сл. 12). Дршка је дуга, тордирана, квадратног пресека. Реципијент, елипсастог облика, изразито је плитак. Супротан крај је стањен и обликован у виду слова „S“. Кашичица се вероватно користила у некој обредној церемонији.

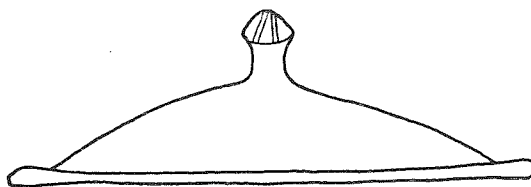
Мишљења смо да су поклопац, који је вероватно био саставни део мање луксузне посуде, и кашичица импортовани. Оквирно смо их временски одредили у XV век, и то не на основу аналогних примерака већ на основу хронолошки осетљивијег налаза, који је откривен у њиховој близини. Осим предмета од бронзе, на локалитету је откривен и фрагментован viseћи свећњак, израђен од бакарног лима (сл. 13). Формиран је од три правилно кружно савијене траке, различите ширине и пречника. Обручи су постављени један изнад другог, тако да се свећњак постепено сужава ка врху. Пречници обруча од основе ка врху су: 30 cm, 20 cm и 8 cm. Висина свећњака, који нисмо успели у потпуности да реконструирамо, износи око 50 cm. Обручи су међусобно спојени правим, уским тракама, које су за њих причвршћене бакарним нитнама. Дуж хоризонталне осе најшире траке налази се четири или шест кружних отвора. Користили су да се по танким и кратким завртњима за обруч причврсти дуга гвоздена шипка, кружног пресека, савијена у облику слова „S“. На њеном крају налази се тањирасти део, перфориран дуж ивице. У средишту је ваљкасти реципијент, у који се усађивала воштана свећа. Површина обруча и равних трака које их спајају орнаментисана је разноликим орнаментом у виду жигова. Траке које спајају обруче украшене су по средини уском канелуром, испуњеном хоризонталним, кратким урезима. По средини, паралелно са канелуром, на равномерном растојању распоређени су ситни кружни отвори чија нам намена није позната. Површина два горња обруча орнаментисана је низом кружних жигова, који су испуњени зракасто распоређеним плитким урезима. Најбогатије је орнаментисана површина најшире траке. Дуж ивице израђен је

<sup>7</sup> *Исто*, стр. 181.

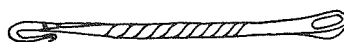
<sup>8</sup> *Исто*, стр. 181.



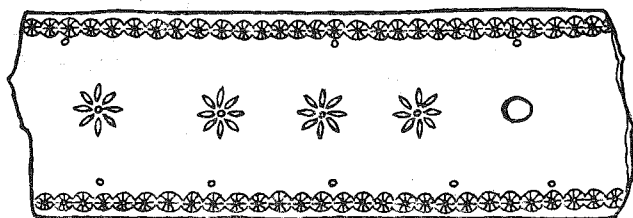
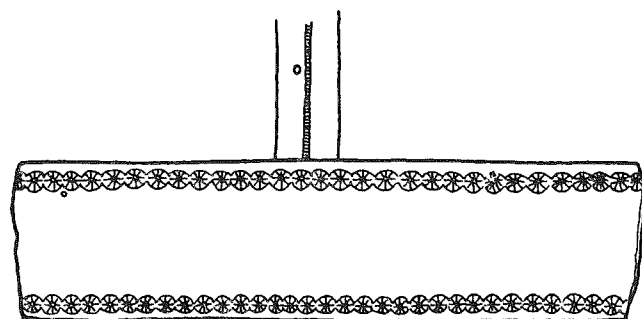
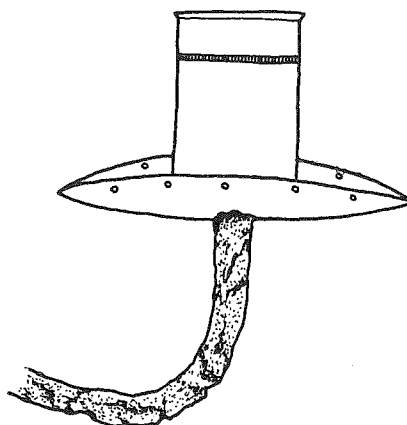
11.



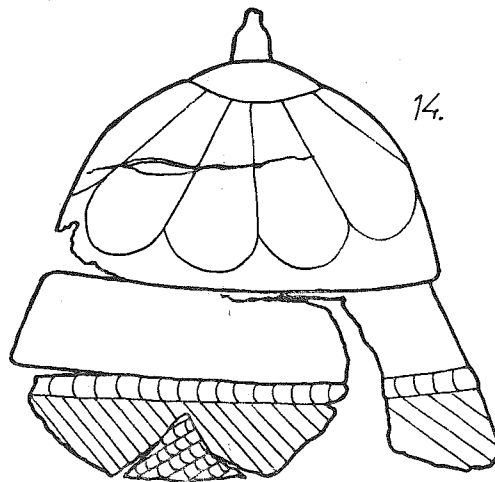
12



13.



0 ————— 3 cm



14.

11 Поклопац, бронза, искуцавање, R-8,5 cm, инв. бр. 596.

12 Кашичица, бронза, ливење, 5,5 cm, инв. бр. 241.

13 Фрагментован висећи свећњак, детаљ, бронзани лим.  
R-30 cm, H-50 cm, инв. бр. 511.

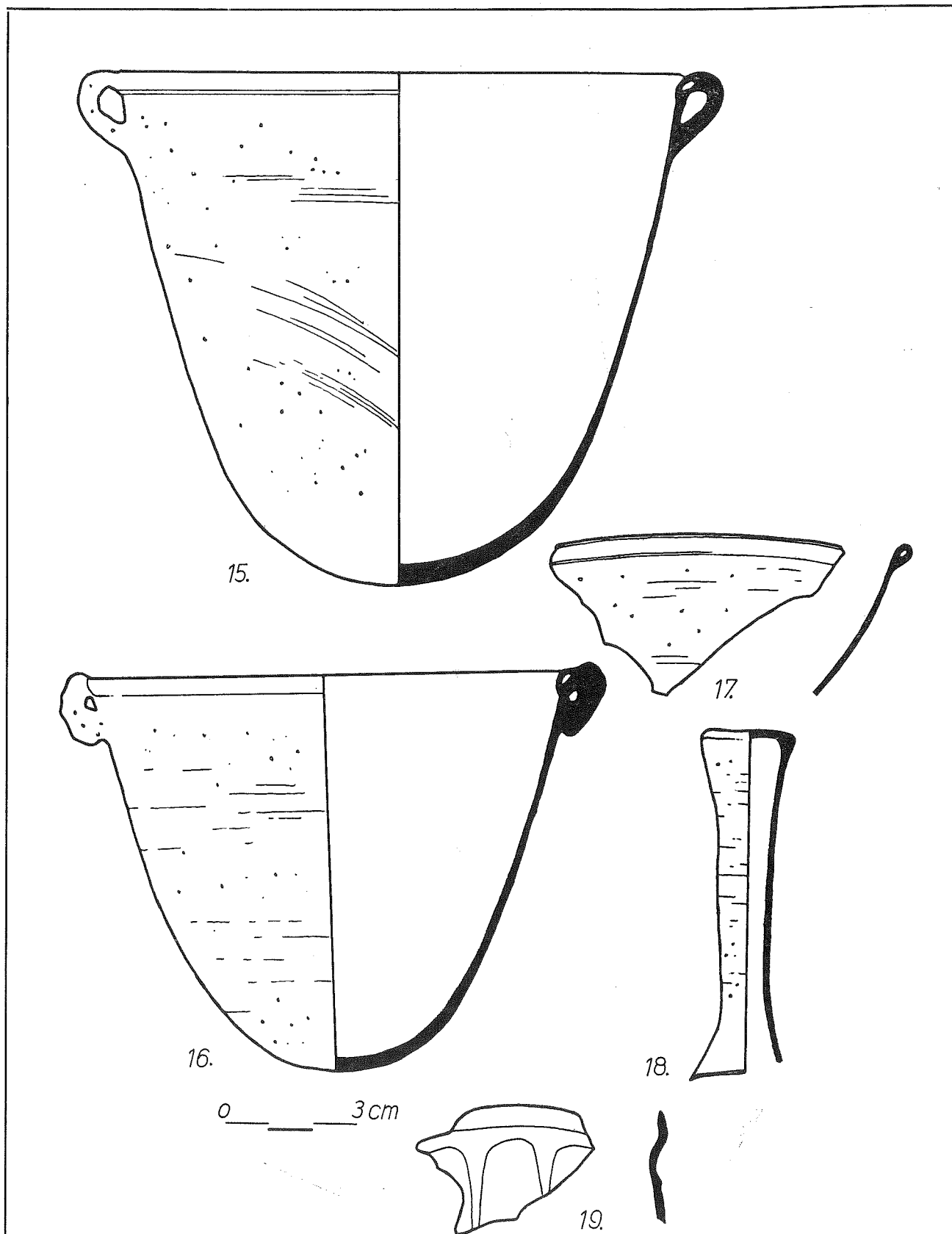
14 Део свећњака, бронзани лим, R-9 cm, H-8 cm, инв.  
бр. 511.

Lid, bronze, embossing, diameter: 8.5 cm, Inv. No. 596

Tea spoon, bronze, casting, 5.5 cm, Inv. No. 241

Fragments of the chandelier, detail, bronze sheet, diameter:  
30 cm, height: 8 cm, Inv. No. 511

Part of the chandelier, bronze sheet, diameter: 9 cm,  
height: 8 cm, Inv. No. 511



15 Кандило, стакло, R-14 cm, H-11 cm, инв. бр. 603.

16 Кандило, стакло, R-12 cm, H-13 cm, инв. бр. 123.

17 Део кандила, стакло, 6,5 × 3,5 cm, инв. бр. 1047.

18 Део боце, стакло, Rо-2,4 cm, H-7,5 cm, инв. бр. 507.

19 Део чаше, стакло, 4 × 2,8 cm, инв. бр. 1048.

*Icon lamp, glass, diameter: 14 cm, height: 11 cm, Inv. No. 603*

*Icon lamp, glass, diameter: 12 cm, height: 13 cm, Inv. No. 123*

*Part of the icon lamp, glass, 6.5 × 3.5 cm, Inv. No. 1047*

*Part of the bottle, glass, diameter: 2.4 cm, height: 7.5 cm, Inv. No. 507*

*Part of the glass, 4 × 2.8 cm, Inv. No. 1048*

низ кружних жигова, истоветних са оним на мањим обручима. По средини у низу, међусобно распоређени на истом растојању, утиснути су стилизовани флорални мотиви.

Калотаста део, израђен од танког бакарног лима, такође је припадао овом свећњаку (сл. 14).

Површина је рељефна, орнаментисана у техници искуцавања. Изнад уске, наглашене траке, која дели површину по хоризонтали, израђен је низ зракасто распоређених капљастих испупчења.

Површина испод траке испуњена је косим, плитким канелурама. На суженом врху вероватно се налазила представа крста. Израђен је од гвозденог лима, а очуван је само доњи крак.

Мишљења смо да је висећи свећњак вероватно припадао производу домаћих радионица. На основу хронолошки осетљивијег материјала, који је откривен у његовој близини, оквирно га можемо временски одредити у крај XV и почетак XVI века.

Међу налазима од стакла, по форми и намени издвајамо кандила, боце и чаше.

Две откривене оштећене посуде представљале су кандила, (сл. 15, 16, 17). Калотастог су облика, благо суженог и задебљалог дна. Обод је елипсасто повијен ка споља, тако да се добија утисак изразитог задебљања. Испод самог обода налазе се две тунеласте дршке, наспрамно постављене. Зидови посуда веома су танки. Стакло је јасно провидно, са ситним мехурима у фактури. Посуде су бледожуте и бледозелене. Поред ове две оштећене, откривено је мноштво фрагмената, који су припадали истим посудама по форми и намени. По форми и величини скоро истоветан примерак је откривен током археолошких радова у манастиру Раваници. Разлика између наших и раваничког примерка је у томе што се на овом последњем, испод обода, налазе четири тунеласте дршке, међусобно равномерно распоређене.<sup>9</sup>

Сматрамо да израду ових стаклених посуда не можемо везати за неку домаћу радионицу. На основу сличних примерака који су откривени у манастиру Раваници, на Новом Брду и на локалитетима у Далмацији, сасвим је извесно да су посуде импортоване из Приморја, а оквирно се могу датовати у XV век.<sup>10</sup> Од осталих стаклених форми, на локалитету су откривени део боце и чаше.

Од боце је очуван врат цилиндричног облика (сл. 18). Обод је благо разгрнут, задебљане и заобљене ивице. Ка телу боце, чији су зидови изразито танки, врат се благо шири. Реципијент је вероватно био у облику лопте или капље.

На основу очуваног фрагмента тешко је претпоставити неку другу форму. Стакло је мутне прозирности, са ситним мехурима у фактури. Сматрамо да је очувани фрагмент припадао типу боца које се оквирно датују у XV век.<sup>11</sup>

Чаша је припадао мањи фрагмент обода (сл. 12). Тело је вероватно било ваљкастог облика. Обод је благо косо разгрнут. Горњи део са ивицом је лучно повијен ка унутрашњости. оидови чаше су танки, жутосмеђе боје, мутне прозирности. Спољна површина покривена је вертикалним ребрима, моделованим у калупу. Међусобно су распоређени на једнаком растојању. У горњем делу, непосредно испод обода, ребра су ужа, док се ка дну чаше постепено шире.

Пошто откривени део дозвољава само хипотетичну реконструкцију, не можемо са сигурношћу да закључимо да ли се ребра протежу до дна или се постепено утапају у равну површину тела изнад дна чаше.

На појединим средњовековним налазиштима откривени су у целисти или скоро у целисти очувани примерци чаша, са вертикалним ребрима, што представља распрострањен украс стакла готике.<sup>12</sup>

Аналогне посуде нашем примерку откривене су у средњовековним градским насељима. Ново Брдо, Сталаћ, Трговиште, у већим манастирским целинама, као што је Милешева, и у некрополама, као што је случај у селу Бискупу.<sup>13</sup> Сви аутори који су се бавили проблематиком средњовековног стакла и његовим импортом слажу се да овај тип чаша води порекло са запада и оквирно га датују у другу половину XIV и почетак XV века.<sup>14</sup> Стаклене посуде су свакако спадале у луксузну робу. Стога може да чуди њихов налаз на једном, у односу на друге центре, малом манастирском комплексу. Њихов налаз може да послужи као још једна потврда економске снаге манастира Намасије. На то упућују и већ поменути бројни привредни објекти у којима су израђиване специјализоване алатке и предмети за свакодневну употребу.

Откривене предмете од бронзе и бакра, као и стаклене посуде нисмо могли увек да датујемо на основу неког материјала осетљивог на ближе временско одређење. Оквирно датовање извршили смо на основу аналогних примерака који су откривени на средњовековним налазиштима у Србији, Босни и Далмацији. Како овај манастир није помињан у писаним изворима, налази стаклених посуда и предмета од бронзе и бакра послужили су нам да као оквирно одређење дође границе узмемо време настанка манастира Намасије. Поменути налази вероватно су као посебна вредност били у употреби све време трајања манастира, у који су доспели одмах након његове градње.

<sup>12</sup> В. Хан, *Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла из Србије, Босне и Херцеговине*, Зборник Музеја примењене уметности, 13, Београд, 1969, стр. 22.

<sup>13</sup> Д. Минић, *Стаклена чаша из средњовековног Трговишта*, Новопазарски зборник, 6, Нови Пазар, 1982, стр. 20.

<sup>14</sup> В. Хан, *Проблеми око порекла и стила средњовековног стакла из Србије, Босне и Херцеговине*, Зборник Музеја примењене уметности 13, Београд, 1969, стр. 14—14; Д. Минић, *н. г.* стр. 20.

<sup>9</sup> Стаклена посуда чува се у манастиру Раваници.

<sup>10</sup> В. Хан, *Три века дубровачког ситакларства (XIV—XVI)*, Београд, 1981, стр. 258—259.

<sup>11</sup> *Исто*, стр. 23.

**BRONZE, COPPER AND GLASS OBJECTS  
FROM NAMASIJA MONASTERY**

*Systematic archaeological excavations on the site of Namasija Monastery were carried out in the period 1972—1979. Among numerous movable finds, mention should be made of objects of fine crafts. The fragments of bronze censers, a chandelier and a candlestick have all the characteristics of the*

*Gothic style. They were made in Central Europe at the end of the 14th and first half of the 15th centuries. Glass vessels were imported into these regions from Dalmatia and the time of their manufacture can be ascribed to the 15th century. These objects of fine crafts which have so far been found mostly in larger urban settlements and monastery complexes support the opinion on Namasija Monastery, as a small but rather strong economic centre.*

Др Марија Бајаловић-Хаџи-Пешић

## О лунуластим наушницама из оставе XVII века у Музеју града Београда

Међу оставама накита које су досада забележене на територији Србије, по бројности предмета и вештини њихове занатске обраде вредна је помена остава накита и новца из XVI века у Музеју града Београда. Ова остава, недавно каталожски и илустративно објављена у оквиру приказа збирке накита VIII—XVIII века,<sup>1</sup> заслужује поновну пажњу, односно анализу оних врста украса у њој који отварају нове стране у познавању нашег златарства XVII века. На тлу Србије оставе накита прилично ретко се јављају, па је свако ново откриће ове врсте повод да се дотадашње мишљење о типу и времену трајања неке врсте накита потврди или измени, нарочито ако је уз накит похрањен и новац. Новац, међутим, не мора бити поуздан показатељ за датовање. Наиме, уколико је у питању накит који прелази са колена на колена, новац је, у крајњој линији, сигуран показатељ само горње хронолошке границе, док се доња граница може померати наниже и до два века. Као драгоцен извор сазнања о стилу и вештини златарске технологије у одређеном времену и простору, оставе увек побуђују интересовање стручњака. У досадашњим анализама остава из средњег и новог века постоје, међутим, временске границе интересовања, које се код

једне групе стручњака (археолози и историчари уметности) по правилу завршавају на крају касног средњег века<sup>2</sup>, док код друге (етнолози и понеки историчар уметности) почињу са проучавањем накита из блиске прошлости, идући ка нашем времену. Оставе из времена турске доминације нашле су се тако у временском међупростору и остале недовољно проучене, о чему сведоче усамљени примери обраде овог материјала у нашој библиографији<sup>3</sup>, мада је златарству овог периода у целини посвећено неколико великих студија<sup>4</sup>. Остава накита и новца из Музеја града Београда о којој овде говоримо припада периоду пуне турске власти у нашим крајевима. Похрањена је била у керамичком суду непознатог облика и закопана у седмој деценији XVII века, по свој прилици негде на Косову. Чине је три пара и једна појединачна наушница, ланац за повезивање наушнице, копче, пекторал, два украса за главу, осам украсних игала за косу и два прстена. Са накитом је било склоњено и 57 сребрњака, искованих у разним европским земљама у XVI и XVII веку, од којих је 17 било пробушено, што указује да су, свакако, били део огрлице.<sup>5</sup> Време ковања најмлађег новца. 1662. година, са извесном временском дистанцом одређује и могуће време закопавања оставе, највероватније у осмој деценији XVII века.

Већина накита заступљеног у остави карактеристична је за стварање на овом пољу у XVII веку. То су лоптасте наушнице са трепетљикама, пекторал, украси за косу, украсне игле, прстење.<sup>6</sup> Сви ови предмети имају сигурне

<sup>2</sup> Од досадашњих налаза остава касног средњег века, публиковане су оставе из: Прокупља — М. Ђоровић-Љубинковић, *Прокупички налаз српској средњовековној накити*, Зборник Народног музеја, I, 1958, 145—148; Сибнице — Д. Минић — М. Томић, *Остатава средњовековној накити у Народног музеју у Позаревцу*, Старинар, XXI, 1972, 163—167; Коштуница — Д. Гај-Поповић, *Остатава накити и новца из села Кошћуница*, Зборник Народног музеја, V, 1967, 309—315; Јухора (каталожски) — „*Накити на тлу Србије*“, Кат. изложбе, Београд, 1982, кат. бр. 523—528; Сашке цркве на Новом брду — Б. Радојковић, *Накити код Срба*, Београд, 1969, 170—171 (делимично); „*Накити на тлу Србије*“, кат. изложбе, кат. бр. 539—545 (каталожски попис); Банатске Дубице — кат. изложбе „*Накит на тлу Србије*“, кат. бр. 536—538 (каталожски попис); Д. Минић, *Остатава накити из средњовековној Триовишци код Новог Пазара*, Новопазарски зборник, 8, 1984, 23—37.

<sup>3</sup> М. Бирташевић *Сребрна остатава накити и новца из села Ришоека*, Годишњак Музеја града Београда, I, 1957, 53—58; Б. Радојковић, *Остатава из Пећи — колекција сликара Миленка Шербана*, Музеј примењене уметности, Зборник, 12, Београд, 1968, 97—105; Г. Томић, *Сребрна остатава из Доброј дола код Пироја*, Зборник радова Народног музеја, III, 1962, 187—205.

<sup>4</sup> Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад, 1966; Иста, *Накити код Срба*, Београд, 1969; М. Шаkota, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд, 1981; Иста, *Дечанска ризница*, Београд, 1984.

<sup>5</sup> Новац није откупљен заједно са накитом већ је само пописан. Најстарији је био из 1581. године, пољски, Стефан I (1576—1586) а најмлађи из 1662. године, француски, Луја XIV (1643—1711). Оба су се налазила у огрлици.

<sup>6</sup> М. Бајаловић — Хаџи-Пешић, *Накити VIII—XVIII века*, кат. бр. 663—679.

<sup>1</sup> М. Бајаловић — Хаџи-Пешић, *Накити VIII—XVIII века у Музеју града Београда*, Београд 1984, 51, кат. бр. 660—679, Т. LIV—LIX.



1 Лунуласто-чунасте наушнице из оставе XVII века у  
Музеју града Београда .



*Lunulate boat-shaped earrings from the 17th century collection  
in the Belgrade City Museum*

хронолошке аналогije у материјалу из других музејских збирки.<sup>7</sup> Два пара и једна појединачна наушница се издвајају из ове групе, иако су настале у истом времену. Својим обликом оне указују на старије узор, те тако представљају завршне карике у континуитету одређених типова накита.

Наушнице припадају великој породици лунуластих типова, које се, под овим именом, углавном уопштено јављају у нашој литератури. Учестали налази ове врсте украса током последњих година на подручју Србије и Македоније већ пружају елементе за детаљнију анализу.

Лунуласте наушнице из оставе представљају два различита типа по стилу и технологији израде, утолико занимљивија што се њихов континуитет може пратити кроз више историјских епоха.

Први тип чине трбушасте, шупље наушнице, начињене од две заобљене, посебно ливене полутке, са полукружним удубљењем на горњем делу. Лунула (димензија 6 × 3,2 cm) украшена је по ивици споја траком од спирално навијене жице, између два појаса гранула, а на спољној страни розетом у техници филиграна и гранулације и са два низа кристалико постављених гранула. На доњој ивици наушнице окачено је шест розета, на алкама, и по једна перфорирана трепетљика, на крају сваког овако формираног ланчића.

Високо уздигнута карика, причвршћена шарнирима, показује да су наушнице висиле на ланцу од танко исплетене сребрне нити, који је на начин уобичајен у то време био пребачен преко главе, а у складу са величином и тежинском наушница<sup>8</sup> (сл. 1).

<sup>7</sup> Б. Радојковић, *Остатак из Пећи*, 98—103, затим непубликоване оставе из Манасије и села Гргура у Народном музеју у Београду. Све три оставе датоване су новцем XVII века.

<sup>8</sup> У музејским збиркама сачувани су примерци са овим ланцима, упор. *Српско златарство*, кат. изложбе, Београд, 1981, кат. бр. 51; М. Бајаловић — Хаџи-Пешић, *н. г.*, Т. XXVIII/1.

Коришћене у Србији XVII века, наушнице овог типа деривати су узора који сеже у далеку прошлост. Оне потичу од наушница у виду чуна, које су у праисторији ношене на огромном простору целог Оријента. Преко Феничана стигле су до грчког света, Сицилије и Сардиније. Пут продирања, било посредством сеоба народа или трговином, ишао је од Месопотамије ка Медитерану, али се јављају и на руској територији у V и VI веку, заједно са грчким и скитским предметима<sup>9</sup>.

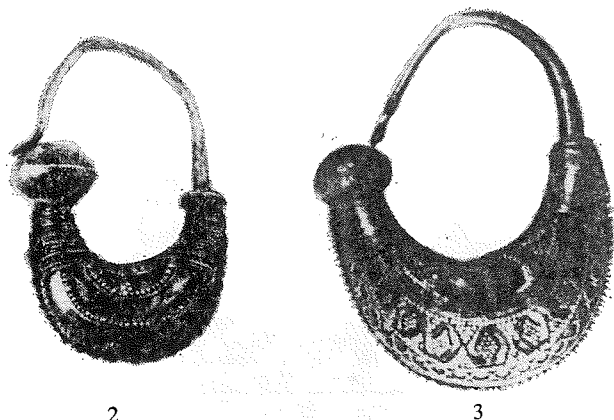
Одмах препознатљиве међу другим типовима, овакве наушнице познате су из литературе као „kahnförmig“, „a navicella“, „en forme d'outre“, тј. у виду мешине. Биле су направљене у виду трбушасте, шупље лунуле, више или мање украшене, са улегнућем на горњем делу, због кога су и добиле назив „чунасте“. Овом типу су били својствени густе навоји филигранске жице на крајевима лунуле, као и већа, шупља, мало спљоштена јагода само на једном крају лунуле, док је из другог избијала висока, полукружно извијена карика, шиљато завршена.<sup>10</sup> На путу свог продирања, које је трајало вековима, на великом пространству, оне су доспеле и до наших страна. Јављају се, доста ретко, у културним слојевима бронзаног и гвозденог доба на неким локалитетима Хрватске, Македоније и Србије. У Хрватској су нађене у Нину и Ердуту. Објављујући их, З. Вински је дао општи преглед чунастих наушница и, на основу аналогija са наушницама из илирске некрополе у Радолишту (у Народном музеју у Београду), датовао је ердутски налаз у крај VI или почетак V века<sup>11</sup> (сл. 2).

<sup>9</sup> E. Coche de la Ferté, *Les bijoux antiques*, Paris, 1956, 36.

<sup>10</sup> B. Segall, *Journal of the Walter Art Gallery*, 9, 1946, 97 итд.; *Collection Hélène Stathatos*, III, *Les objets byzantines et postbyzantines*, Limoges, 1957, 218, Pl. XXXIII, fig. 122; Z. Vinski, *Zwei kahnförmige Ohringe aus Erdut in Kroatien*, *Jahrbuch für kleinasiatische Forschung*, h. I., 1950, 66—74.

<sup>11</sup> Z. Vinski, *н. г.*, 67, Т. VIII/1, 2.





2

3

2 Наушница из Ердута, Археолошки музеј, Загреб.  
*Earring from Erdut, Archaeological Museum, Zagreb*

3 Наушница из Крушевца, Народни музеј, Крушевац.  
*Earring from Kruševac, National Museum, Kruševac*

И на подручју Македоније забележене су у културним слојевима праисторијског доба. Поред већ поменуте наушнице из Радолишта код Охрида, нађене су у једном гробу некрополе из гвозденог доба на локалитету Калдрма—Заград у Прилепу и датоване, према новцу, у IV век пре н. е.<sup>12</sup>, а затим и у некрополи у Демир капији, заједно са грчким вазама из V—IV века пре н. е.<sup>13</sup>.

Следећи налаз овог типа потиче из Србије. Луксузна, сребрна наушница откривена је при археолошком истраживању средњовековног града у Крушевцу и касније објављена као средњовековна, из времена Моравске Србије.<sup>14</sup> Њен облик, међутим, тако је карактеристичан за чунасте наушнице гвозденог доба да то наводи на помисао о њеном потицању из старијег културног слоја са овог терена. Ова претпоставка заснована је и на резултатима археолошких радова. На појединим деловима града, наиме, праисторијски слојеви лежали су директно испод слојева средњег века.<sup>15</sup> Накнадно је констатовано да се „праисторијски део културног слоја у Лазаревом граду завршава појединачним налазима керамике старијег гвозденог доба“, што се повезује са продором нових етничких група.<sup>16</sup> Лако је могуће да је из овог слоја потекла и чунаста наушница, један од најлепших примерака у својој врсти, и да се при ископавању помешала са средњовековним материјалом, који је, као што је већ речено, директно налегао на старији хоризонт (сл. 3). Наведене наушнице са југословенског подручја нису имале регионални карактер. Својим сближком



4 Наушница Марије Палеологове из Ђуришта, Археолошки музеј, Скопје.  
*Maria Palaeologus' earring from Djurište, Archaeological Museum, Skopje*

се уклапају у групу чунастих наушница са Оријента и Медитерана, коришћених у распону између VI и IV века пре н. е. Њихов облик даје почетне податке о одређеном типу наушница изузетно дугог трајања у интернационалном смислу, који сведочи колико су се културни утицаји са разних страна и кроз све историјске периоде прожимали на нашем терену.

Чунасте наушнице наставиле су своје битисање у хеленистичком и касноантичком времену, са изменама које су даље биле прихваћене као узор. Велика јагода са једног краја лунуле је нестала, као и навоји филигранске жице, али је задржан облик чуна, кроз две заобљене, ливене полутке, са удубљеним горњим делом. Деривати праузора стигли су и до византијског златарства X—XI века. Наушница из збирке В. Schillera из Берлина<sup>17</sup>, као и она из колекције Н. Stathatos<sup>18</sup>, само су неки од примера њиховог континуитета златарског умећа у Византијском Царству. Под јаким утицајем византијске културе, чунасте наушнице нашле су се и у попису прсизвода средњовековних златара на Балканском полуострву. Налази из Бугарске, Македоније и Србије пружају податке о ширењу овог типа од средњег века надаље.<sup>19</sup> Срећемо их међу накитом из бугарских некропола XII века, једноставног

<sup>12</sup> Б. Китаноски, Калдрма-Заград, Прилеп, некропола од железна епоха, Археолошки преглед, 11, 1969, 70, Т. XXII. У прелиминарном извештају аутор се није посебно осврнуо на овај налаз.

<sup>13</sup> В. Aleksova, *Où est enterrée Marie Paleologue*, *Archaeologia iugoslavica*, III, Beograd MCMLIX, 124, Т. XLVI/5.

<sup>14</sup> Моравска Србија, Људи и дела, Крушевац, 1971, кат. бр. 93.

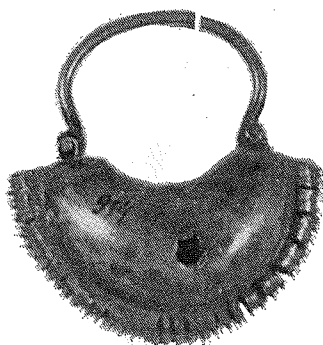
<sup>15</sup> Е. Томић, *Резултати истраживања праисторијских насеља у Крушевцу*, Старијар, XXX, Београд, 1980, сл. 1, 2.

<sup>16</sup> Иста, н. г., 4.

<sup>17</sup> R. Zahn, *Sammlung Baurt Schiller*, Berlin, *Werke Antiker Kleinkunst*, Berlin, 1929, no 102.

<sup>18</sup> *Collection Hélène Stathatos*, III, Pl. XLIV, no. 219.

<sup>19</sup> Анализирајући одјек чунасте наушнице из праисторијске епохе на каснија стварања у нашим областима, на основу објављених налаза до 1950. године, З. Вински је констатовао да су ову традицију Леванта сачували само јадранска обала и острва, а да је залеђе Балканског полуострва не познаје. Упор. Z. Vinski, н. г., 73.



5



6

5 Наушница из Куманова, Етнографска спомен збирка Христовора Црниловића, Београд.

*Earring from Kumanovo, Hristofor Crnilović's Memorial Ethnographic Collection, Belgrade*

6 Наушница из некрополе код цркве св. Николе у Куршумлији, Народни музеј, Београд.

*Earring from the cemetery of the church of St Nicholas in Kuršumljija, National Museum, Belgrade*

облика или са лунулама украшеним филиграном и гранулацијом.<sup>20</sup> Локална производња лунуласто-чунастих наушница наставила се и у каснијем времену. Два калупа са различитим негативима наушница, који су откривени у Трнову, на простору Патријаршије, пружили су драгоцене податке о технологији њихове израде у XIV веку.<sup>21</sup> На основу ових налаза утврђено је да су се наушнице овог типа израђивале у двостраном калупу. Сваки калуп имао је са обе стране негатива по један канал. Метал, наливан кроз десни канал истицао је кроз леви, тако да је у негативу остајао само његов танак слој по обрисима предмета. Спајањем овакве две изливене полутке добијала се шупља лунула. Овом усавршеном технологијом ливења било је могуће подражавати филигран, гранулацију и друге златарске технике, те су због тога ови калупи у бугарској литератури названи имитациони калупи.<sup>22</sup>

Луксузна, златна наушница из македонског налазишта код манастира Ђуришта, богато украшена преплетима палмета, мотивом двоглавог орла и иницијалима М ПА, која се приписује Марији Палеологовој, другој жени српског владара Стефана Дечанског, пример је коришћења византијског узора у највишим феудалним круговима Србије у XIV веку (сл. 4). Анализирајући је, Б. Алескова је претпоставила да је увезена из Византије или урађена под утицајем византијског златарства и да је наставак облика чунастих наушница из претходних епоха.<sup>23</sup>

У касном средњем веку, одређеније у периоду XIV—XVI века, изгледа да је овај облик био омиљен, јер су налази бројнији, са више варијанти.

<sup>20</sup> П. Гатев, *Накији оџи њоџребениа оџи XI—XII век*, Археологија, 1, 1977, 33, обр. X/1, 3.

<sup>21</sup> М. Долмова-Лукановска, *За производството на средновековни накити в Царевград Търнов*, Археологија, 4, 1979, 49—51, обр. 6, 7.

<sup>22</sup> Иста, *н. г.*, 50.

<sup>23</sup> Б. Алескова, *н. г.*, 123—125, Т. XLV, XLVI; овај тип наушница анализирала је и Б. Радојковић, упор. *Накиј лог Срба*, 132—133.



7 Наушница из непознатог налазишта, Србија, Етнографски музеј, Београд.

*Earring from an unknown site, Serbia, Ethnographic Museum, Belgrade*

Чини се да се у локалној производњи ових наушница могу издвојити две варијанте у назначеном периоду. У првој се налазе примерци скоро истих облика, урађени на исти начин. То су све врло једноставне сребрне наушнице, чистих линија, са углавном неукрашеном лунулом, улегнутом на горњем делу, на начин који је приближава првобитном узору. Најбољи пример ове варијанте пружа сребрна, квалитетно урађена наушница из етнографске спомен-збирке Христовора Црниловића, изузетно лепа у својој једноставности (сл. 5). Њен једини украс је узани појас спирално навијене филигранске жице, завршен низом ситних гранула по доњој ивици лунула. Према подацима из документације Етнографског музеја, нађена је у Куманову и датирана, чини се мало преурађено, у XIV век<sup>24</sup>. Следе, затим, два пара неукрашених, сребрних наушница из некрополе код цркве Св. Никола у Куршумлији<sup>25</sup> и примерак из Етнографског музеја<sup>26</sup>, који потиче са непознатог локалитета у Србији, а који се разликује само по димензијама (сл. 6, 7), док је на наушници из манасијске оставе<sup>27</sup> једина разлика од претходних примерака низ цилиндрично увијених трачица од филигранске жице по доњој ивици лунула (сл. 8). У овој групи најлуксузнија је наушница из оставе у Сашкој цркви на Новом брду, украшена гравирањем<sup>28</sup> (сл. 9).

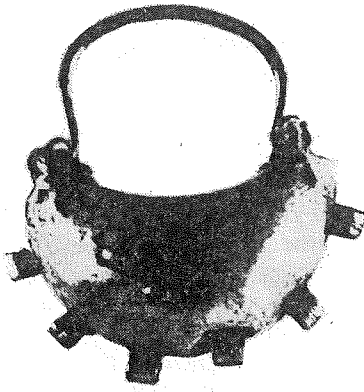
<sup>24</sup> Етнографска спомен-збирка Христовора Црниловића, инв. бр. 226. Топло захваљујем колегиници Ј. Бјеладиновић, саветнику музеја, на помоћи при прегледу збирке, као и на фотографијама.

<sup>25</sup> *Накиј на њлу Србије*, кат. бр. 464, 468.

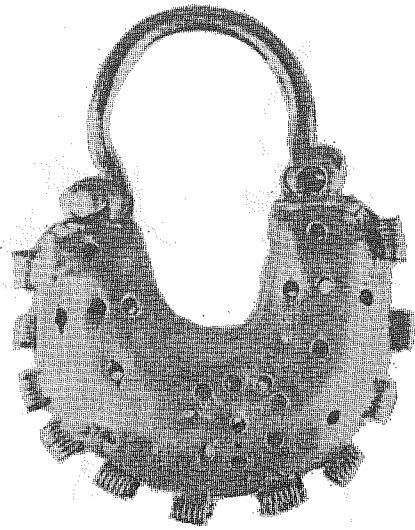
<sup>26</sup> Етнографски музеј, инв. нр. 19864, упор. *Средновековна уметносџи у Србији*, кат. изложбе, Београд, 1969, кат. бр. 227. Димензије ове наушнице су 4 × 2,5 cm, а куршумлијске 2,8 × 1,8 cm.

<sup>27</sup> *Средновековна уметносџи у Србији*, кат. бр. 231 (дим. 3,7 × 4 cm.)

<sup>28</sup> Б. Радојковић, *Накиј код Срба*, 170; *Накиј на њлу Србије*, кат. бр. 542 (дим. 2,9 × 2,8 cm).



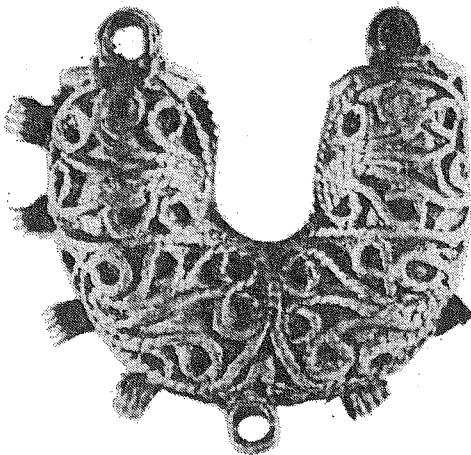
8 Наушница из манасијске оставе, Народни музеј, Београд.  
*Earring from the Manasija collection, National Museum,  
Belgrade*



11 Наушнице из оставе у Трговишту код Новог Пазара,  
Народни музеј, Нови Пазар.  
*Earrings from Trgovište near Novi Pazar, National Museum,  
Novi Pazar*



9 Наушница из оставе у Сашкој цркви, Ново брдо,  
Музеј Косова, Приштина.  
*Earring from the site of the Saxon church, Novo brdo,  
Kosovo Museum, Priština*



10 Наушница из оставе у Прокупљу, Музеј Топлице,  
Прокупље.  
*Earring from Prokuplje, Toplice Museum, Prokuplje*

Лунуласте наушнице прве варијанте подједнако се срећу у накиту од племенитих метала, намењеном вероватно градском тржишту, као и оном који је користило сеоско становништво, а који је био урађен од бакра, на примитивнији начин, о чему говоре и налази у неколико гробова у Демир капији. За наше разматрање у погледу њиховог датовања значајан је гроб 244, у коме је нађена турска акча из 1481. године, која групу скоро истих лунуластих наушница из других гробова ове некрополе сврстава у крај XV или почетак XVI века<sup>29</sup>.

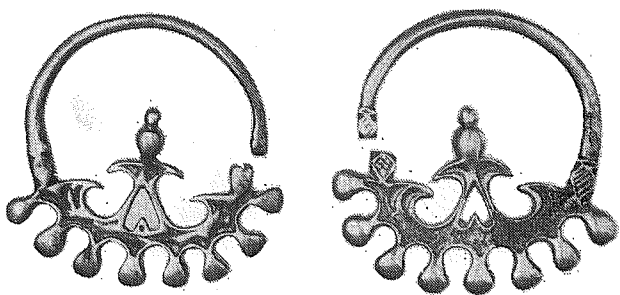
У другу варијанту могле би се убројати лунуласте наушнице чији је полукружни сегмент на горњем делу више изражен, тако да се већ приближавају типу наушница у виду потковица, од којих се разликују по начину обраде полутки. Најстарији и најраскошнији примерак ове групе је позлаћена наушница из прокупачке оставе, богато орнаментисана у филиграну, која се на основу новца може датовати у трећу или четврту деценију XV века<sup>30</sup> (сл. 10). Исти облик, такође завршен цилиндричним цевчицама, али украшен много скромније, понавља се на наушници из оставе у Трговишту код Новог Пазара<sup>31</sup> (сл. 11). Овој групи може се прикључити и наушница недавно откривена на локалитету Табачина код Трговишта, луксузније израде, а датирана у XV век.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Б. Алексова, *Окрули наушници од Демир капије*, Гласник на Институтот за национална историја, 1, Скопје 1957, 47—52, сл. 1; В. Јовановић, *Прилози хронологији средњовековних некропола Југославије и Бујарске (II)*, *Balkanoslavica*, 8, Београд 1979, 129, Т. XII/2, 2а.

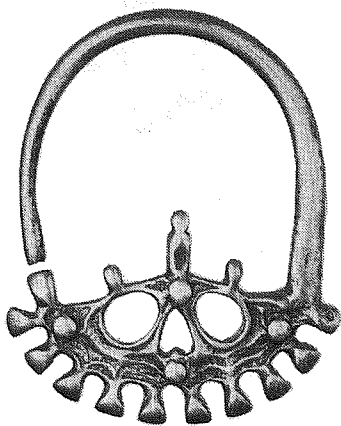
<sup>30</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, *Прокупачки налаз*, 154—158, сл. 1.

<sup>31</sup> Д. Минић, *Остава накита из средњовековној Трговишти код Н. Пазара*, 26—27, Т. I/2.

<sup>32</sup> В. Јовановић, *Археолошка истраживања некрополе средњовековној Трговишти на локалитету Табачина* 1984. г., Новопазарски зборник, 8, 1984, 238—239, сл. 1.



12/1



12/2

12 Лунуласто-ажуриране наушнице из оставе XVII века у Музеју града Београда.

*Lunate open-work earrings from the 17th century collection in the Belgrade City Museum*

Поређане једне поред других, наведене наушнице показују сродности, које су и стилске одлике одређеног времена. Док је у XIV и XV веку овај тип раскошно украшаван (налаз из Ђуришта и Прокупља), касније, крајем XV и у току XVI века, долази до промена. Ливене још увек у племенитом металу, сребру, наушнице се украшавају скромније, гравирањем или перфорацијама (примери из Новог брда и Трговишта). Декорација се своди само на украшавање доње ивице споја полутки, било појасом филигранске жице са гранулама (наушница из Куманова), било кратким навијуцима на одређеном растсјању (наушница из Манасије), мада има примера и да се украшена лунула завршава цевчицама (примерци из већ поменутог Трговишта и онај из Табачине). У XVI веку, најзад, прављени су и примерци без икаквог украса, као они из Куршумлије и са непознатог локалитета, ксији се налазе у Етнографском музеју. Овде треба напоменути да ће прецизније датовање наведених наушница бити могуће када се објаве резултати ископавања из Куршумлије и када се обави анализа остава из Новог брда и Манасије.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Прегледом пописа предмета из богате оставе из Манасије у инвентару Народнoг музеја у Београду, примећује се да она поред карактеристичног накита из XVII века садржи и ниску новца из истог времена. Ако се узме у обзир да је у оставама закопан и накит који је прелазно са генерације на генерацију, што отвара могућност да је међу предметима из оставе могла да буде хронолошка разлика, вероватно не већа од 100—150 година, колико би, отприлике, износило време ношења истих украса кроз 3—4 генерације, то би најраније

Једноставни облици лунуластих наушница касног средњег века упадљиво мењају изглед у XVI веку. Лунула се повећава, богато се украшава розетама у техници филигране и гранулације, оперважује појасима филигранске жице и гранула. По ивици се вешају разноврсне алке са трепетљикама. Предимензиониране и претрпане разним детаљима, под утицајем источњачког накита, ове наушнице и изгледом и звуком трепетљика постају изузетно упадљиви украси. Због величине, више се не носе у ушима као минђуше, већ прикачене на сребрну траку, која иде преко главе. Наушнице из оставе у Музеју града Београда, које су биле повод запажањима, пример су оваког обликовања у XVII веку, сигурно потврђен новцем. На основу досадашњих налаза из XVII века, највероватније им је матична радионица била на косовско-метохијском подручју, у Приштини, Пећи и другим градовима, познатим по развијеном златарском занату у XVI и XVII веку. Одатле су трговином стизале у разне крајеве Србије, а вероватно и даље<sup>34</sup>. Последњи деривати чунастих наушница јављају се у XVIII веку, још више украшени разним детаљима, као што је нпр. кићена наушница из збирке Љубе Ивановића у Музеју примењене уметности<sup>35</sup>.

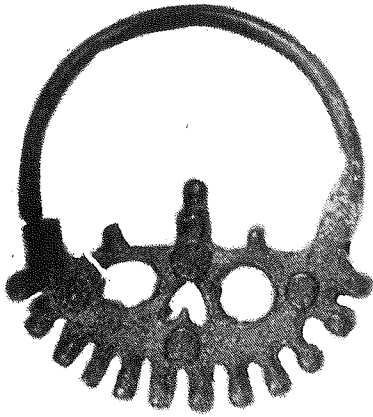
Други тип наушница из оставе у Музеју града Београда потиче из другог исходишта, те се и по стилу и по технологији рада разликује од лунуласто-чунастих наушница. То су изузетно естетски обликовани украси, пљоснатог облика, изливени у сребру, у једном калупу. У остави се налази пар и један појединачан примерак ове особене врсте, које, у овом случају, представљају две блиске варијанте истог типа. Доњи део наушнице ажурирањем је претворен у прозачну и разиграну површину, из које се, у првој варијанти, средина уздиже, у виду стилизованог крина, над срцоликим отвором, док је доња ивица завршена лепезасто поређаним псеудогранулама, капљоликог изгледа. Масивна, високо уздигнута карика, отворена на једном крају, чини целину са са лунуластим делом. Једна из пара наушница има на завршетку лунуле по један рељефно касетиран ромб, а на исти начин је обрађен и крај карике. Димензије наушница су  $4 \times 3,6$  cm (сл. 12/1). Друга варијанта овог типа наушница рађена је у истом маниру, вероватно и у истој радионици. Разлике су у величини ( $4,5 \times 5,5$  cm) и у неким детаљима сбраде. Тако се из средишта лунуле, уместо крина, уздиже вертикални, профилисани испуст и по један мањи, бочно, а сама лунула, уместо таласно прсбијених површина, има два овална и један срцолики отвор. На слободним површинама лунуле налазе се четири крупне псеудогрануле (сл. 12/2).

Овакав тип наушница досада није посебно обрађиван у нашој литератури. Да овај облик није

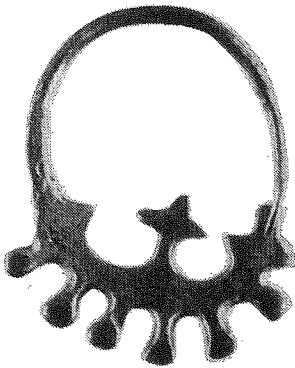
време настанка манасијске наушнице могао бити почетак XVI века. Срдачно захваљујем колегицама Д. Милошевић и Г. Томић, саветницама музеја, на могућности да прегледам инвентаре Музеја.

<sup>34</sup> Б. Радојковић, *Остава из Пећи*, 102.

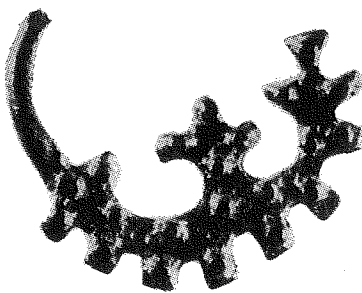
<sup>35</sup> Музеј примењене уметности, инв. бр. 1133.



13 Наушница из Приштине, Етнографска спомен збирка  
Христифора Црниловића, Београд.  
*Earring from Priština, Hristofor Crnilović's Memorial  
Ethnographic Collection, Belgrade*



14 Наушница из Браничева, Народни музеј, Београд.  
*Earring from Braničevo, National Museum, Belgrade*



15 Наушница из села Винче код Београда, Народни музеј,  
Београд.  
*Earring from Vinča, a village near Belgrade, National  
Museum, Belgrade*

био усамљена појава међу накитом из XVII века на тлу Србије, казују ретки, скоро идентични примерци, сачувани у вредним колекцијама наших страсних истраживача старина: Љубе Ивановића, у Музеју примењене уметности, и Христифора Црниловића, у Етнографској спомен-збирци при Етнографском музеју у Београду. Разлике су незнатне у односу на поменуте наушнице из оставе.

У збирци Љубе Ивановића налази се по једна наушница обе варијанте, пореклом са Косова<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Музеј примењене уметности, инв. бр. 7764 и 720.

Примерак друге варијанте има више псеудогранула на дну. Грануле на самој лунули изливене су у виду розета, а на крајевима се налазе касетирани ромбови, као код прве варијанте из Музеја града Београда. Исти модел, само изливен у бронзи, и откупљен у Приштини,<sup>37</sup> потиче из збирке Христифора Црниловића (сл. 13). Овде треба напоменути да се мотив касетираних ромбова среће и на другом типу наушница из косовско-метохијских радионица, ксје су датиране у XVI век,<sup>38</sup> па се тиме отвара и питање да ли је овај мотив коришћен и касније или време настанка наушница другог типа из оставе треба померити нешто уназад.

Почетак овог облика треба тражити у византијском златарству. Међу бројним варијантама лунуластих наушница налазиле су се и оне тзв. византијско-оријенталног порекла, са ажурираном лунулом, уздигнутом на средини. Њихов развој, везан за градске средине, може се пратити од краја IX века у локалним производима словенских народа<sup>39</sup>.

Модел о коме је овде реч постојао је код старосрпског народа у XII веку. За разлику од већине старих узора, који су временом постепено мењали свој изглед и, на крају, постојали деривати првобитног производа, овај тип лунуластих наушница вековима је задржао свој лик. На подручју данашње Србије забележен је у два маха. Праузор наушнице из XVI века разазнаје се већ на први поглед у потпуно очуваној сребрној наушници из Браничева, из XII—XIII века<sup>40</sup> (сл. 14), као и у оној исто тако сребрној из села Винче код Београда<sup>41</sup> (сл. 15), која је својевремено била дефинисана као „сирвивал кестхелских облика“<sup>42</sup>. Ливене у сребру, обе наушнице имају исти облик лунуле, са испустима на унутрашњој страни. Средина им је уздигнута у виду стилизованог крина, а на дну је низ лепезасто постављених псеудогранула. Браничевска наушница има глатку површину лунуле, док је она из Винче избобана низом гранула, и то је сва разлика међу њима. Као што се види, основни елементи задржали су се до XVII века, а стилски додаци, као неминовна последица времена, нису битно утицали на разазнавање старог узора.

<sup>37</sup> Етнографска спомен-збирка Христифора Црниловића, инв. бр. 53.

<sup>38</sup> Б. Радојковић, *Накити код Срба*, сл. 153.

<sup>39</sup> В. Dostal, *Slovanská pohřebiště ze střední doby hradišni na Morave*, Praha, 1966, 207—208, obr. 10/27—33.

<sup>40</sup> Народни музеј у Београду, средњовековно одељење, инв. бр. 226. Наушница је откупљена 1934. године. Њене димензије су 3 × 2,3 cm. Захваљујем колегиници Д. Милошевић на фотографији наушнице.

<sup>41</sup> Народни музеј у Београду, средњовековно одељење, инв. бр. 228. Откуп из 1932. године. Наушница је шир. 2,8 cm. Топло захваљујем колегиници Д. Милошевић на фотографији предмета.

<sup>42</sup> Ј. Ковачевић, *Словенске и српске сјајине у Винчи крај Београда и манастир Винча*, Музеји, 3—4, Београд 1949, 17. Т. II/23.

На крају ове анализе лунуласто-чунастих и лунуласто-ажурираних наушница, поводом њиховог налаза у остави из XVII века у Музеју града Београда, може се констатовати да су оба типа вредан извор за праћење континуитета одређених модела наушница на нашем тлу. Чунасте, првобитно интернационалног значаја, прихваћене су врло рано на Балканском

полуострву, још у праисторијској епохи, и трајале су, као деривати првобитног узора, све до XIX века у народном накиту неких југословенских народа. Ажуриране, сведене у оквире византијског царства, или у сферу византијског културног утицаја, могу се пратити од XII века у локалном стварању српског народа, као елеменат и културног и етничког трајања на тлу Србије.



#### LUNULATE EARRINGS FROM THE 17TH CENTURY COLLECTION IN THE BELGRADE CITY MUSEUM

*In analyzing both lunulate boat-shaped and lunulate open-work earrings from the 17th century collection in the Belgrade City Museum, the author has also covered other examples of such earrings in Serbia and Macedonia, stating that both types are indispensable in following the development of specified types of earrings through several periods. Originally international, boat-shaped earrings were accepted in the Balkans as early as prehistoric times and survived as derivatives of the the prototype in folk art of some Yugoslav peoples until the 19th century. During the late Middle Ages and Turkish rule, their appearance underwent changes as the result of a*

*changing fashion. This is best illustrated by examples from Djurište, Prokuplje, Kuršumlija, Novo Brdo, Trgovište and other sites dating from the 14th until 16th centuries. Later on, under influence of oriental jewelry, they became oversized and excessively ornamented.*

*Whereas boat-shaped earrings appeared in a number of variations during their life-span, lunulate open-work ones were more stable as regards their form, thus retaining basic features. Their development can be followed either within the framework of the Byzantine Empire or in the area of a strong Byzantine influence. As for Serbia, they date from the 12th and 13th centuries, as confirmed by finds at the sites of Braničevo and Vinča near Belgrade. Slightly changed, they were also made in the workshops of Kosovo and Metohija in the 17th century, thus forming part of cultural and ethnic continuity.*

Василий Пуцко

## Серебряное блюдо игумена Феодосия Гугуревича

В Калужском областном краеведческом музее вместе с произведениями местных мастеров серебряного дела хранится блюдо несколько необычного облика. Это изделие, до 1928 года находившееся в Троицком кафедральном соборе в Калуге, скорее всего не было предназначено для церковного обихода. Многочисленные чинки с лицевой и оборотной сторон свидетельствуют о том, что вещь пользовались на протяжении весьма продолжительного времени. И только случайными обстоятельствами, по-видимому, надо объяснять существование блюда, которому неоднократно грозила сломка или переплавка. Вкладная круговая надпись, тщательно вырезанная на дне, позволяет судить о происхождении и местонахождении изделия до того времени, когда оно, в силу каких-то непонятных для нас причин, оказалось в Калуге.

Блюдо звездобразное, шестнадцатилучевое, выкованное из довольно толстой серебряной пластины; в диаметре достигает 40,5 см<sup>1</sup>. На гладкой поверхности дна выделяется посредине округлый чеканный диск, диаметр которого составляет немногим более одной трети диаметра тарели. Широкий борт блюда с волнистыми краями, украшенными рельефным

профилированным валиком. Плоскость борта с чередующимися равномерными участками гладкой поверхности и украшенной чеканными цветами на коротких стеблях с листьями и бутонами. Рисунок этого растительного узора отличается разнообразием, и ни один мотив не повторяется, хотя в сущности в каждом из восьми вариантов варьируются однотипные орнаментальные элементы. Размеры и соотношения сторон украшенных чеканкой частей борта неодинаковые. Однако это становится заметным лишь в процессе внимательного осмотра изделия. На дне блюда находится вкладная надпись следующего содержания! „Сие блюдо антидорное сооружися иждивением обители Свято-Богоявленской Братской Киев[ской], тщанием иеромонаха Феодосия Гугуревича, в то время игумена и ректора вышепомянутого монастыря. Лета Господня 1686 г.“<sup>2</sup> Исходя из сообщаемых здесь данных, казалось бы, следовало говорить об изготовлении блюда на монастырские средства по инициативе настоятеля. Но почему тогда на лицевой стороне вещи нет никаких изображений, указывающих на литургический характер предмета, а вкладная надпись вырезана на столь неприметном месте? Не говорит ли все это, что выражение „сооружися“ следует понимать в значении не „изготовлено“, а „приобретено“.

О том, как должно было выглядеть антидорное блюдо, можно получить представление благодаря хотя бы произведению знаменитого киевского ювелира И. А. Равича, датированному 1723 годом и предназначенному для Выдубецкого монастыря: медальон здесь украшен чеканным изображением Чуда в Хонех<sup>3</sup>.

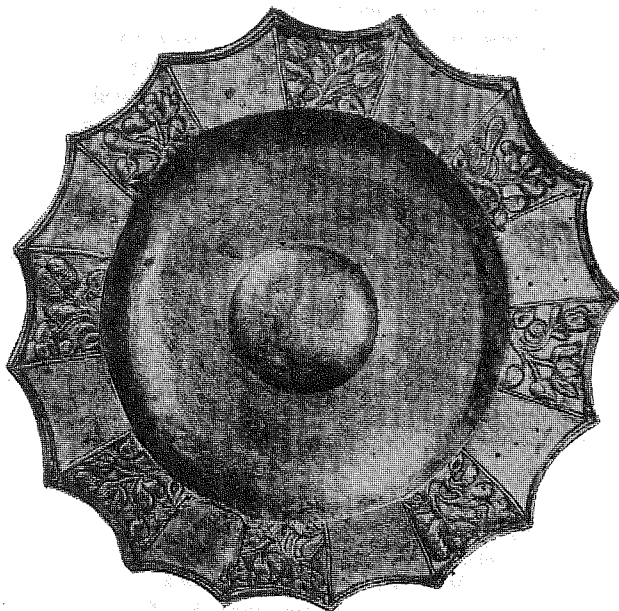
В конце XIX века в ризнице Киево-Братского монастыря хранился один любопытный предмет, известный нам лишь по описанию как „небольшой котелок для воды“, из низкопробного серебра, „с такою же дужкою“<sup>4</sup>. На дне указанного изделия обнаружена вкладная надпись исключительно близкая цитированной: „Сей сосуд ко употреблению священныя воды сооружися иждивением обители святой Братской Киевской, тщанием иеромонаха Феодосия Гугуревича, в то время игумена и ректора вышепомянутой обители. Лета Господня 1686“. Вряд ли можно усомниться в том, что обнаруженное в Калуге блюдо и отмеченный „котелок“ некогда составляли один прибор. Определить его назначение при изготовлении следует как принадлежность столовой посуды. Следует заметить, что приспособление таких изделий для церковных нужд на Украине в XVII—XVIII веках было довольно распространенным явлением и в немалой мере способствовало их сохранности. В частности облик котелка с дужкой имеет

<sup>1</sup> Калуга, Областной краеведческий музей, инв. № 2742. Старые инв. №№ ГУ-7756 и Ф-2 № 21. На оборотной стороне борта почерком XIX века процарапано: № 3, что, по-видимому, соответствует ризничной описи Троицкого собора. Блюдо во многих местах спаяно: кроме того, снизу наложены три пластины (две по борту, а третья, самая большая, укреплена заклепками по периметру тарели в месте ее соединения с бортом).

<sup>2</sup> Орфография приводится с некоторыми упрощениями за счет замены вышедших из употребления букв, но с сохранением написаний, отражающих фонетические особенности.

<sup>3</sup> М. З. Петренко. Українське золотарство XVI—XVIII ст. Київ, 1970, с. 180, рис. на с. 179.

<sup>4</sup> Н. Мухин. Киево—Братский монастырь. Исторический очерк. Киев, 1898, с. 293.



1 Серебряное блюдо, лицевая сторона.  
1686 год. Калуга, Областной краеведческий музей.

украшенный гравировкой серебряный сосуд в Киево-Печерской лавре, определяемый как водосвятная чаша [№ 692]<sup>5</sup>.

Если согласиться с предположением о том, что серебряный прибор, состоявший из блюда и котелка, приобретен в 1686 году для Киево-Братского монастыря в готовом виде, то необходимо выяснить, не относятся ли указанные изделия к предметам иноземного художественного импорта и не следует ли их датировать значительно более ранним временем. Киевское серебряное дело последней четверти XVII века представлено преимущественно культовыми предметами, выполненными в стиле барокко. Серебряные блюда единичны. Одно из них овальной формы, украшенное гравированными орнаментом по борту и инициалами владельца в медальоне [КПЛ, № 1904]<sup>6</sup>, другое — круглое, украшенное чеканным растительным узором [КПЛ, № 1879]. Блюдо с именем Феодосия Гугуревича заметно отличается от обоих, равно как и они оказываются мало похожими одно на другое. Но в то же время изделие, снабженное вкладной надписью в 1686 году, стилистически напоминает, уступая явно по уровню исполнения, оклады двух Евангелий. Один из них, датированный 1685 годом, украшен гербом В. Дунина-Борковского и снабжен клеймами иностранных мастеров<sup>7</sup>, другой — с гербом Я. Лизогуба [покрывает Евангелие московской печати 1688 года]<sup>8</sup>. Таким образом, нет оснований считать блюдо в Калуге

изготовленным намного раньше упомянутых памятников. Характер чеканных веточек очень напоминает произведения украинской торевтики рубежа XVII—XVIII веков, из которых едва ли не самым выдающимся является оклад обрамления иконы Богоматери Черниговской-Ильинской, выполненной по заказу гетмана И. Мазепы<sup>9</sup>. Отсутствие клейм на блюде, в указанное время обычных для продукции иноземных художественных центров, а также заметные отличия в характере исполнения от произведений мастеров Германии, Польши и Прибалтики, говорят о том, что это скорее всего местное киевское изделие. Насколько можно судить по сохранившимся образцам, в Киеве в конце XVII века работали серебряные мастера весьма высокой квалификации. Описанное блюдо хорошей работы, но, конечно, не является шедевром.

Антидором, для которого было предназначено серебряное блюдо в Киево-Братском монастыре, как известно, является просфора — употребляемый для Евхаристии хлеб, из которого вынут Агнец, предназначенный к таинственному пресуществлению. Антидор, согласно древнему обычаю, в конце литургии епископ или священник раздает народу „на благословение и очищение души“<sup>10</sup>. Очевидно, для этих целей служило киевское блюдо и в Троицком соборе в Калуге, куда оно было занесено.

Киево-Братский Богоявленский монастырь, на Подоле, основан в 1615 году Елизаветой Гулевичевой, женой мозырского маршалка Стефана Лозки, а с 1620 года сделался ставропигиальным константинопольского патриарха. В этом монастыре находилось училище Богоявленского братства, известное после соединения в 1632 году с лаврской школой как Киево-Могилянская коллегия, преобразованная затем в 1701 году в академию<sup>11</sup>. Феодосий Гугуревич, имя которого обозначено на блюде, являлся игуменом монастыря и ректором киево-могилянской коллегии с 1686 по 1688 год. и известен как одиозная личность<sup>12</sup>. О похождениях Гугуревича картинно рассказывает О. И. Левицкий в своей повести „Грешный игумен“<sup>13</sup>. Именно скандальная известность в основном и привлекала внимание к этому лицу, особенно после того, как А. М. Лазаревским были опубликованы рассказы о частной жизни Феодосия Гугуревича, внесенные в акты Борзенской ратуши<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> М. З. Петренко. Указ. соч., с. 196, рис. на с. 195.

<sup>6</sup> Там же, с. 70—71, рис. на с. 70.

<sup>7</sup> В. Дроздов. Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському Державному музеї. — В сб.: Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ., 1928, с. 328—329, мал. 2, 4.

<sup>8</sup> Там же, с. 329—330, мал. 3.

<sup>9</sup> Картины церковной жизни Черниговской епархии их IX-вековой ее истории. Киев, 1911, табл. после с. 78.

<sup>10</sup> См.: Дьяченко. Полный церковно-славянский словарь. М., 1900, с. 18.

<sup>11</sup> Л. И. Денисов. Православные монастыри Российской империи. М., 1908, с. 296—297.

<sup>12</sup> См.: Н. И. Петров. Киевская академия во второй половине XVII века. Киев, 1895, с. 44—46; С. Голубев. Киевская академия в конце XVII и начале XVIII столетий. Киев, 1901, с. 6, 51—53.

<sup>13</sup> Ор. Левицкий. Очерки народной жизни в Малороссии во второй половине XVII ст. Киев, 1902, с. 171—180.

<sup>14</sup> Ал. Лазаревский. Описание старой Малороссии. Материалы для истории заселения, землевладения и управления, Киев, 1893, с. 153—156.



Феодосий Гугуревич, будучи воспитанником, а затем преподавателем киево-могилянской коллегии в период ректорства Лазаря Барановича [1650—1657], приобрел благорасположение последнего, покровительствовавшего в течение всей его мятежной жизни. Когда Лазарь Баранович получил епископскую кафедру в Чернигове, то с готовностью предоставил своему любимцу должность „духовного отца рукоположенцев архиепископа Черниговского“. В этом звании Ф. Гугуревич участвовал в 1677 году в суде над нежинским протопопом Симеоном Адамовичем, но вскоре, в том же году, сделался уже игуменом Николаевского Батуриного монастыря<sup>15</sup>. В 1681 году Феодосий был послан Лазарем Барановичем в Москву с ходатайством о покупке в царскую казну книг, напечатанных в черниговской типографии архиепископа<sup>16</sup>. Батуриным игуменом Ф. Гугуревич, однако, оставался недолго. Его влиятельный патрон позаботился о приискании для него более почетного места, тем более, что этому способствовали определенные обстоятельства. В феврале 1681 года умер игумен Киево-Михайловского Златоверхого монастыря Мелетий Дзик, а уже 1. марта того же года назначенный на его место Феодосий сдал игуменство в Батурином монастыре Димитрию Туптало и в тот же день отправился в Киев. Положение михайловского игумена рассматривалось как очень почетное, и этот важный пост обычно предоставляли лицам, трудившимся ранее в коллегии, в том числе ее бывшим ректорам. Служебная карьера Ф. Гугуревича вскоре, однако, пошатнулась, вследствие сделанного им „зависти ради“ ложного доноса на игумена Кирилловского монастыря в Киеве Иннокентия Монастырського. Как следует из дел Малороссийского приказа, с пометой июлем 1683 года, Феодосий „сгласил изменническими преступлениями, и кириловскаго монастыря чернец Давид на него, Иннокентия, чинил ложныи свои свидетельства, и за то Михайловскаго монастыря игумен Феодосий Гугуревич оставлен, а каков в том деле был розыск и суд, — с того дела прислал он, гетман, список“<sup>17</sup>. Ф. Гугуревича назначили игуменом Киево-Братского монастыря и ректором коллегии, но и на этих должностях он оставался сравнительно недолго.

Назначение Феодосия игуменом и ректором состоялось именно в 1686 году, когда по трактату России с Польшей Киев навсегда отошел к России, а киевские монастыри, по распоряжению польского правительства, лишились обширных земель в пределах Речи Посполитой<sup>18</sup>. Киево-Братский монастырь вследствие этого потерял значительную часть своих доходов.

<sup>15</sup> П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб., 1877, стр. 526.

<sup>16</sup> О продукции этой типографии см.: Т. Н. Каменева. Черниговская типография, ее деятельность и издания. — Труды Всесоюзной Гос. библиотеки имени В. И. Ленина, т. III. М., 1959, с. 224—382.

<sup>17</sup> С. Голубев. Указ. соч., с. 53.

<sup>18</sup> Н. Мухин. Указ. соч., с. 108—110.



2 Серебряное блюдо, оборотная сторона. 1686 год.  
Калуга, Областной краеведческий музей.

С учетом отмеченных обстоятельств можно лучше понять, почему именно в тексте вкладных надписей на серебряных блюде и котелке особо выделена одна подробность: их приобретение „тщанием иеромонахх Феодосия Гугуревича, в то время игумена и ректора“. Настоятельство и ректорство Ф. Гугуревича не были ознаменованы какими-либо примечательными событиями во внутренней жизни монастыря и коллегии. Феофан Прокопович в своем письме к киевскому архиепископу Рафаилу Заборовскому от 8 марта 1736 года отмечает: „Монастырь во время младых моих лет, при Головчиче и Гугуревиче, и других ректорах . . . был жажден, и гладен, и хладен, и, чудо воистинну, как устоял!“<sup>19</sup>. Впрочем, это положение и „шумные днешные забавки начальствовавших в коллегии лиц“, отмечаемые тем же Феофаном Прокоповичем, странным образом оказывались вполне совместимыми, хотя лишь до определенного времени. Быстро опускавшийся по наклонной плоскости Ф. Гугуревич, безусловно, не мог долго оставаться в Киеве на столь видном месте. И действительно, уже в 1688 году он был заброшен в глушь Черниговской епархии: на игуменское место в Максаковский монастырь. Но и это назначение имело место исключительно благодаря заступничеству весельного Лазаря Барановича. На новом месте, как и на предыдущих, долго удержаться Феодосий не смог.

В Максаковском Спасо-Преображенском монастыре Феодосий Гугуревич был игуменом только в течение года, после чего переведен на жительство в тот самый Батуриный монастырь, где он некогда был игуменом. Там 25 декабря 1690 года Ф. Гугуревич и умер. Димитрий Туптало,

<sup>19</sup> Труды Киевской духовной академии, 1865, октябрь, с. 274—279.

тогдашний игумен Батуриного монастыря, в своем „Диариуше“ сделал соответствующую запись с перечислением должностей, занимаемых когда-то псковским, заканчивающуюся следующим указанием: „в Братском Киевском лета три, в Максакове один год, а в бедах и скорбях, после максаковского игуменства, страдал целый год“<sup>20</sup>.

О том, какова была истинная причина столь деликатно упомянутых батуринским игуменом „бед и скорбей“ Ф. Гугуревича, с редкой обстоятельностью рассказали месские книги, ведшиеся в ратуше города Борзны в 1664—1691 годах. В них оказалось два рассказа о частной жизни Феодосия Гугуревича на максаковском игуменстве.

В начале февраля 1690 было записано со слов монастырского „стадника“ [пастуха] Ивана Шкуты о том, „иже якобы превелебный отец Феодосий Кгукугуревич, игумен мененного монастыря, препомневши [забывши] боязнь божию, Мотру девку в дворце монастырском в той час мешкающую [живущую], смел паненства позбавити . . .“<sup>21</sup>. Ратушный уряд учел, что разбор жалобы на духовное лицо не входит в его компетенцию, однако жалобу записал в книги и объявил, что „иже кому кривда деется, тей сам может права шукать“. Вследствие этого вскоре явилась в ратушу сама Мотря и подрбно изложила свои претензии к максаковскому игумену, подтвержденные рассказом одного из свидетелей, которые были „слово в слово“ записаны в ратушные книги. Выяснилось, что в Максаковском монастыре по приказанию Ф. Гугуревича был „замордован“ [убит] иеромонах Гавриил. Для расследования убийства черниговским архиепископом Лазарем Барановичем была назначена комиссия „его милости отца Крщоновича игумена Илинского,

з иншими особами поважными“, и напуганный Ф. Гугуревич тут же послал своих челядников Ивана Куделю и Савку в Батурин, с приглашением игумена Димитрия Туптало для предствательства. Иван Куделя, возвращаясь, по дороге заехал в корчму, напился и оказался в крестьянской хате в Колмах, откуда был взят сельским урядником и доставлен в Борзну, где, в ратуше, и рассказал о целях своей поездки.<sup>22</sup> Из опроса задержанного стало известным также, что „як отца Гавриила у перший раз через приказ игуменский, тот Савка нещадно бил, то, мовит, того часу, чи боясь кого, ни сто [около ста] мушкетов, орудье монастырское, слюсаром на поготовность певную приказал охондожовати и сторожу щоденно и ночу имети“<sup>23</sup>. Рассказ Мотри, которую Ф. Гугуревич держал „при себе тамне в келие, для вшетечного греха“, наполнен пикантными подробностями. Таким образом, даже несколько эпизодов, имевших место в короткий период максаковского игуменства Феодосия Гугуревича, дают представление о его буйном нраве являвшемся основной причиной злключения, даже при самом снисходительном отношении церковного начальства к человеческим слабостям. Сделать карьеру можно было только при условии принятия монашеского пострига, и в конечном итоге временами псвлялись такие „невольные иноки“.

Трудно сказать, какие именно причины побудили Феодосия Гугуревича в столь трудный для Киево-Братского монастыря 1686 год позаботиться о приобретении серебряного прибора, в который входило публикуемое блюдо. Но зато нам известно, что это единственное уцелевшее датированное произведение светского характера, изготовленное одним из киевских серебряников последней четверти XVII века.

<sup>20</sup> Димитрий, митрополит Ростовский, Сочинения, ч. I. Киев, 1824, с. 332.

<sup>21</sup> Ал. Лазаревский. Указ. соч., с. 151.

<sup>22</sup> Там же, с. 156.

<sup>23</sup> Подробнее см. там же, с. 154—155.

Петар Момировић

## Звоно из 1732. године Православне цркве у Тителу

Војводине<sup>2</sup> и некадашње Карловачке митрополије. Та звона су махом још непозната, непописана и необјављена. Једно од тих малобројних претеклих најстаријих звона је звоно српске православне цркве у старом бачком градићу Тителу (сл. 1). Бачка је ослобођена од Турака крајем XVII века и по Карловачком миру 1699. године припала је Аустрији. Тада су, разуме се, и цркве добиле друкчији статус и третман. Између осталог, могле су подизати звонике и набављати звона. Звоници су били најчешће дрвени. Фрушкогорски и други манастири у Карловачкој митрополији подизали су један за другим зидане, масивне и високе звонике, као, на пример, манастир Крушедол 1726, велика Ремета 1733, Раковац 1735. итд. Чим је било могуће, то се радило и у варошким и сесским парохијским црквама. Торњеве су подизали, или су помагали њихову изградњу и прилагали звона, богати и угледни људи. Тако је било у поменутих манастирима и још, рецимо, у манастиру Ковиљу 1707, манастиру Бођанима 1755. и др., а слично се одиграло и у Тителу. Тител је старо насеље, утврђено од XIII века. Турци су га држали од 1526. до 1688. После Карловачког мира опоравља се и добија хришћански и граничарски војнички карактер, да би од 1763. до 1873. ту било седиште Шајкашког батаљона. У XVIII и првој половини XIX века био је претежно српско насеље. Имао је српску православну цркву, која се помиње 1721. године, а свакако је и нешто старија. Посвећена је била св. Николи, заштитнику и помоћнику бродара на мору и води, јер је у Тителу било седиште шајкаша (речне војне лаке флоте). За овај храм набављено је звоно, или можда више звона, 1732. године. Ова је црква служила све до 1807/8.

Истраживачима црквених споменика и старина најмање падају у очи звона. Скривена у торњевима и високим звонцима, на сложеним дрвеним или гвозденим конструкцијама до којих се стиже узаним, тесним и стрним степенцима уз непријатну прљавштину и промају, мало их привлаче или се, удаљена од очију, једноставно заборављају. Уз све то, код нас се и не очекују предмети ове врсте велике старости. Све јужнословенске и балканске области које су биле дуже под Турцима лишене су ових споменика услед строгих турских забрана. Ако се нешто и нађе скривено или закопано, то потиче из средњег века, пре турског освајања<sup>1</sup>. Интересовање је смањено и сазнањем да су звона у првом светском рату под аустроугарском влашћу и окупацијом, поскидана и претопљена у топове и гранате. Додуше, по једно звоно је остављено, те се отуда може наћи по које старије звоно, из XVIII и XIX века, на данашњој територији

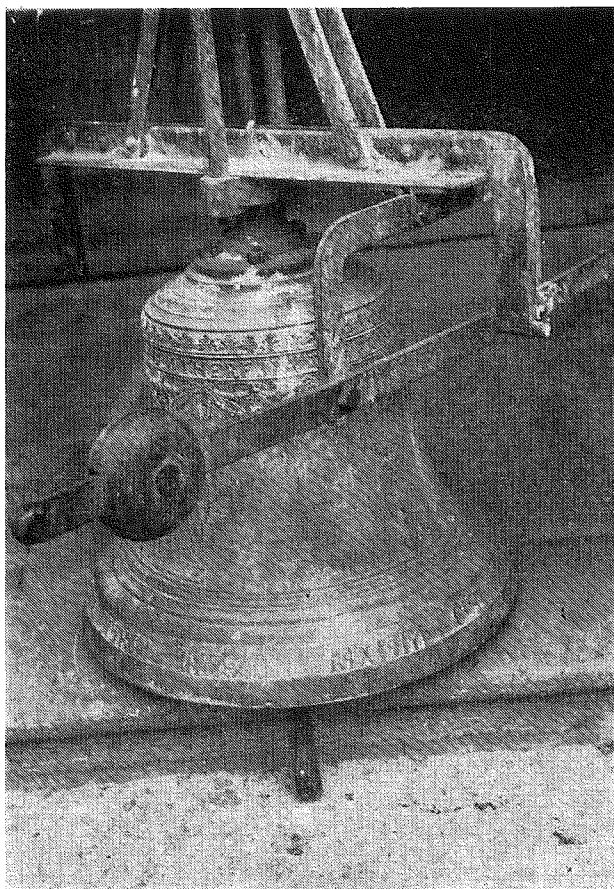
<sup>2</sup> Сматрам да овим поводом није сувишно навести и напоменути извесне узредне белешке и податке о звонима у данашњој Војводини, на које сам случајно наишао. Године 1707. два житеља села Каћа подигли су торањ при старој цркви манастира Ковиља, а два звона је приложио Петар Амзирко (Сербске Љетописи, Будим 1828, III стр. 12).

Слично се догодило у манастиру Бођани тек 1755/56. Сазидан је звоник, а господар Василије Лаушев — Лаушевић из Сегедина даровао је 8. септембра 1756. године манастиру за свој и своје породице вечити спомен — једно звоно „које тегљи 270 фунти“ (135 kg), (*Дефтер манастира Бођана 1733—1775. год.*, 70 лист; Петар Момировић, *Манастир Бођани*, 1980, стр. 29). Друго звоно, или можда и сва остала звона, Бођани су добили 1771. године. У манастирском инвентару из 1801. наводе се три звона: од 510, 313 и 145 фунти. *Инвентар* од 1852. такође помиње три звона: од 700, 400 и 200 фунти. *Инвентар* из 1857. то понавља. Од тих старих звона сачувано је само једно, изливено у Будиму 30. јула 1771. (П. Момировић, *Манастир Бођани*, Бођани 1980, стр. 106), док су остала скинута 1916. године, у време првог светског рата и употребљена као сировина за војне потребе.

На подручју града Вршца, у српској православној цркви села Избишта, записана су на горњем предлисту књиге месечног минеја за август, изданог у Москви 1782. године, два податка: „Васи знатисја кад се лила звона у Загајици, дне 23. јулија 1799.“ и „Из године 1809: Паки у Избишту лило се звоно и 20 јулија на светаго пророка Илији ударало и чест била“.

Дакле, у првом је записано да је ливено више звона, а у другом да се „паки“ — опет лило звоно, што значи да се и раније слично чинило. Мишљења сам да су то изводили мајстори ливци из Ердеља, јер године 1800,

<sup>1</sup> Ст. Новаковић, *Два црвила к српским старинама I, Звона градачка*, Гласник Српског Ученог Друштва, књ. XLI, Београд, 1875, стр. 353—356; Пера Ј. Поповић, архитекта, *Неколико звона из XV века*, Старинар за 1926/27, Београд 1928, стр. 105—110; Влад. Р. Петковић, *Родой из Дренице*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. VII, Београд 1927, стр. 116—122, са четири снимка звона; Ст. Станојевић, *Била, клејала и звона код нас*, Глас САН, CLIII, II разред 77, Београд 1933, стр. 81—90.



1 Звоно православне цркве у Тителу из 1732.  
*Bell from the Serbian Orthodox Church in Titel, 1732*

25. маја, Конзисторија бачка из Новог Сада својим расписом препоручује „звонолеја“ из Ердеља као осведоченог звоноливаца за „нова звона сооружавати или стара претоплавати“ (*Архив манастира Бојана*, кутија 1, документа 1782—1810, досије II, свежањ за 1800 годину). То ће бити звонолеј Фогаш са сином, кога помиње епископ вршачки Јовановић Шакабенда у вези са манастиром Месићем (*Архив САНУ у Ср. Карловцима*, кутија 1800—1804, докуменат инв. бр. 9, сигн. 187). Фогаш је са сином доста радио и по Срему. Из Баната је и Милослав, или Милосав, Петровић који је српским устаницима под Карађорђевићем први ливац топове (1806. године), а доцније је постао и ливац звона. Позната су његова звона у Срему; цркве у селу Мартинцима из 1816, некадашње звоно манастира Мале Ремете из 1824. и звоно Гимназије у Винковцима из 1827. (Ivan Bach, *Ljevač bronze Miroslav [!] Petrović iz Banata*, Рад војвођанских музеја 11, Нови Сад 1962, стр. 215—217). У Банатској Паланци ливена су и приложена звона 20. јуна 1818. године „трудом и трошком свега општества“. Плаћено је мајстору 57 форинти „за рукодјелије“. За друго звоно материјал је црквеноопштински, а „заостаде 43 форинте дуга мајстору за рукодјелије“. Исплатила су га два житеља паланачка, давши 45 форината 30. јуна исте године. (Банатска Паланка, Српска православна црква, *Минеј за месец јуни*, Москва 1782, запис на доњим крајцима с почетка текста).

Изгледа да је била ливница или је било ливаца и у Сремској Каменици. У ризници манастира Бојана, на малом школском звону је натпис: Сије звоно сли Г. П. у Каменици лета 1841. (П. Момировић *Манастир Бојани*, Бојани 1980, стр. 107).

Звоноливаца је било и у Иригу почетком XIX века. У мађарској буни 1848. године Србима је „звонолија Петровић из Новог Сада ливо топове... по начину ливења звона“ (Др Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, књ. III, Нови Сад 1963, стр. 249).



2 Звоно православне цркве у Тителу из 1732. — облик, орнаменти, фигура св. Николе и појединости оба натписа  
*Bell from the Serbian Orthodox Church in titel ,1732 — shape, ornaments, figure of St Nicholas and both inscriptions*

године, па је до 1810. изграђена нова, данашња, посвећена Успенију Богородице<sup>3</sup>. Није познато зашто је променила патрона. Да ли је начињена нова црква на месту старе потрајале или је подигнут сасвим други храм посвећен новом заштитнику? То овде није предмет нашег интересовања. За нас је много важније да се у старим црквеним инвентарима овога храма наводе звона по броју и тежини. У инвентаријуму из 1784. године пише: на „горње обретајутсја 3-ри звона — 1-но от 3-ри, 2-го от 1-не, 3-ће от 1/2 центи“.

Нешто доцније у реинвентарисању, No 16, стоји записано: 1-но звоно у коему тежине 3 центе; 1-но звоно у коему тежине 1 цента; 1-но о<sup>1</sup> разбијено, ново преливено 64,50 фунти (бечка фунта око 1/2 килограма).

У другом попису из 1797. или пре 1805, под No 15 пише:

1-но звоно тежко	3	центе
1-но „ „	1,35	„
1-но „ „	67	(фунти).

У трећем попису из 1832. године, под бр. 13 је записано:

Звоно: 1 велико	6	зву 10 (фунти)
1 средње	3	„ —
1 мало	1	„ 35 „

Инвентар храма Свјатаго Успенија пресвјатија Богородици в пограничном батаљоне Тителском... из 1855.

(No) 17. Звона (стр. 21)

Едно велико	6	цен. (и) 10 (фунти)
„ средње	3	„ „ — „
„ мало	1	„ „ 35 „

„Едно ново велико 13 „ „ „ 4 „  
прибављено 862 и разбијено, оправљено јер преливено“.

Вероватно су и ова звона доживела трагичну судбину 1916. године, кад су поскидана и преливена у ратни материјал.

<sup>3</sup> Српска православна црква у Тителу, књига црквених рачуна — прихода и расхода за 1789—1807, под 1800, 1802, 1806, 1807; Књ. за 1784—1807.



3 Звоно православне цркве у Тителу из 1732. — детаљ орнамената и натписа.

*Bell from the Serbian Orthodox Church in Titel, 1732 — detail of ornaments and both inscriptions*

У тителској српској православној цркви преостало је само једно, најстарије звоно из 1732. године, и то скинуто са торња. Да ли је оно скинуто 1916. или раније, или, пак, доцније, кад су после првог светског рата постављена нова звона па ово није могло да се уклопи?

Ми ћемо се овде бавити само овим тителским звоном.

У горњем фризу звона, уоквиреном низом барокно стилизованих палмета и гирланда, у равном појасу рељефно је изливен натпис на старијем немачком језику: *Bin Gegossen in Graz Bey Theresia Weyerin Wittib 1732* (сл. 2), што преведено гласи: Изливано у Грацу код Терезе удове Вајерин 1732.

Из добијених података од Земаљског музеја Јоанеума у Грацу — Музеја за културну историју и уметничке занате (*Museum für Kulturgeschichte und Kunstgewerbe — Landesmuseum Joanneum Graz*) сазнајемо да је наведена Вајерова ливница у Грацу радила у другој, трећој и четвртој деценији XVIII века, прво у власништву Франца Антона Вајера (*Franz Anton Weier*), сина ливца звона *Fridricha Weyera* из Знојма. Франц се 18. II 1721. оженио удовицом Терезом *Pigneths*. Франц је умро 28. IV 1730. Наследила га је супруга Тереза *Weierin*, која је по трећи пут остала удовица. Водила је ливницу под својим именом неколко година и производила звона септима система, као што је то радио њен муж.



4 Звоно православне цркве у Тителу из 1732. — делимични натпис приложника.

*Bell from the Serbian Orthodox Church in Titel, 1732 — portion of the inscription with the donor's name*

У делу Андреаса Вајсенбека (*Andreas Weissenbäckh*) *Tönendes Erz, Bährlau, Graz—Köln*, на стр. 161. саопштени су кратки подаци о *F. A. Weieru* и његовој удовици. Наведен је изванредан број звона производа Вајерове радионице из разних аустријских богомоља или музеја, скоро за сваку годину између 1720. и 1729. У књизи испитивача *Пфунднера* (*Pfundner*) из Беча, налазе се описи два звона из 1736, која су изливена док је удова Тереза Вајерин руководила ливницом. Натписи на звонима су слични, на другом је натпис чак истоветан оном на тителском звону. И по орнаментацији и ликовним украсима ова звона су слична нашем звону.

Тителско звоно је од одличне бронзе, висине око 65 cm, а пречника преко 55 cm, тежине око 135 kg. У изложеним инвентарским подацима о звонима није све јасно у погледу величине и тежине, нити да је у наведеним годинама реч о истим звонима. Подаци из 1784. и 1797—1805. скоро се потпуно слажу, док се из 1832. и 1855. разликују од претходних, али су међусобно сагласни. Временом су могле настати промене, јер знамо за случајеве да су звона разбијена и преливена, као она пре 1797. и из 1862. Можда су измењене или помешане вредности мера, као, рецимо, код фунте. Енглеска, руска и бечка фунта се разликују. Верујемо да су овде сбрачуни у бечким фунтама. Има се утисак да се у свим случајевима инвентара наше звона наводи као средње од 1,35 или 1 центе.

Тителско звоно је потпуно очувано у свим својим потребним елементима и механизму: само звоно, његово гвоздено клатно и „глава“ — гвоздени механизам за постављање и покретање звона, као и јарам. Има уобичајни облик ондашњих звона на које смо одавно навикли. Спољашњи горњи завршни део је плитка степенаста калота са зарубљеним делом за углављивање механизма јарма ради инсталирања на торњу. Горњи ваљкасти део украшен је већ поменути палметама, гирландама и немачким натписом, технички добро и доста чисто изведеним. Доње две трећине звона постепено се донекле шире, да у завршном делу преко профилисаних торуса и

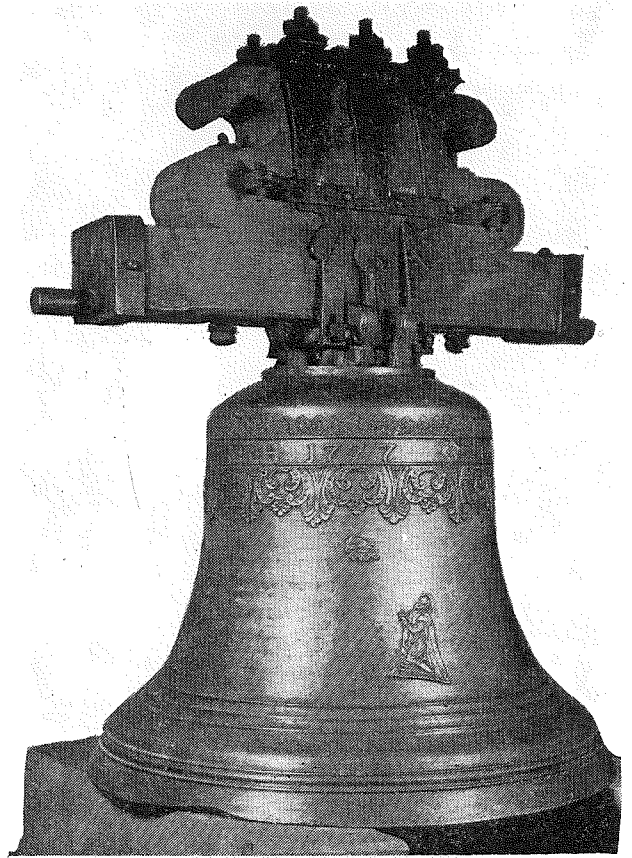


5 Надгробна плоча капетана Стојана Бошњака, приложника звона. Снимци 1—5 Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду, фото Т. Пивнички  
*Tombstone of the donor Captain Stojan Bošnjak. Illustrations 1—5: Provincial Institute for the Preservation of Cultural Monuments in Novi Sad (photo: T. Pivnički)*

ехинуса пређу у јако испољени обод у ширим појасевима.

На површини испод гирланди и изнад торуса су унакрсно постављене четири свете фигуре у плитким рељефима: Христово распеће, затим представа једног светитеља који пије из путира, поред чије главе је змија, а поред ногу голуб који у кљуну држи вероватно маслинову гранчицу. Смисао је, највероватније, према речима Христа: Будите мудри као змије и безазлени као голубови при примању причешћа или уопште у хришћанском животу. Трећа је Богородица имакулата на младом месецу. Са четврте стране је светитељ у бискупском орнату и са жезлом, свакако св. Никола, што потврђује и чињеница да је звоно намењено храму истоименог патрона. Јасно је да су сви свети ликови по римокатоличкој иконографији (сл. 3).

На претпоследњем појасу доњег руба звона рељефно је изливен натпис приложника звона, црквенословенским словима са језичким и правописним српскословенским особинама: *Сие звоно приложи капетанъ стојанъ оу цркви тителској ва храмъ сѣгаго николѣ* (сл. 4). Слова су врло лепо и декоративно изведена, као и живописна супротност чистој хуманистици немачког натписа на фризу.



6 Звоно Вајерове ливнице у Грацу из 1727.  
*Bell from the Weier foundry in Graz, 1727*

Значајна је и посебно занимљива личност приложника, капетана Стојана који је у исто време и зналачки наручилац звона. За капетаном Стојаном вредело би трагати више него што се до сада чинило. Презивао се Стефановић Бошњак. Реч Бошњак му је додата као надимак, што указује да је његово порекло непосредно из Босне или бар његових предака. Шајкашки је капетан у Тителу, који је са местима Виловом и Ковиљем припадао Славонском генералату за погранично подручје Подунавља и Посавине. Он је имао највиши чин и углед од свих тителских српских граничара. Истакао се и као храбар и вешт ратник. Тако су Турци у јесен 1716. године близу Титела заробили два аустријска брода са брашном, а Стојан Бошњак је успео да један поврати и да га смести на безбедно место<sup>4</sup>. Капетан Стојан је стајао имовно добро. У плодном тителском крају земља се могла неограничено користити. Поред осталог, бавио се трговином воловима, уз још двојицу сличних трговаца<sup>5</sup>. Као материјално добро стојећи човек, он је приложник манастира и црква и, свакако, врло одан православљу. Још године 1713. приложио је, са својом супругом Настом, двери манастиру Војловици<sup>6</sup>. Вероватно

<sup>4</sup> Шајкашка I (од групе аутора), издају Матица Српска и Војвођански музеј, Нови Сад 1975, стр. 124.

<sup>5</sup> *Истио*, стр. 129.

<sup>6</sup> Српски Сион за 1903. годину, стр. 208. Неки тврде да су Стојан Бошњак и његова супруга приложили читав иконостас манастиру Војловици (Милош А. Поповић,



7 Звоно Вајерове ливнице у Грацу из 1727. — рељеф:  
Св. Ђорђе убија аждају.

*Bell from the Weier foundry in Graz, 1727 — relief:  
St George Slaying the Dragon*

капетан Стојан и његова супруга Наста нису имали деце, па су били веома склони вери и цркви, како је то у прошлости често бивало.

Године 1732. приложио је Стојан звоно које је предмет овога написа<sup>7</sup>. Свакако је било више његових прилога. Године 1740. упокојио се Стојан Стефановић Бошњак и, као одани православцац и издашни приложник цркви, сахрањен је у црквеној тителској порти. Постављен му је надгробни споменик од камена кречњака, као од сиче-бигра, са усеченим натписом. Данас се плоча налази узидана у парохијску кућу српске православне црквене општине, на угаоном

*Шестисотом годишњица манастира Војловице*, Банатски Весник српске православне цркве, бр. 4, Вршац, октобар - децембар 1982, стр. 2). Није извесно који је то ранији иконостас уништен или нестао, јер је манастир од 1713. године спаљиван бар у два маха, 1738/9. и 1788/89. Питање је да ли је Стојан Бошњак, као граничарски капетан и могао приложити двери или читав иконостас 1713. године, јер су Војловицу и цео Банат држали Турци све до 1717. године. Могуће је само да је он тајно дао новац, али свакако за неке раније двери. Друго, степен развоја овога иконостаса данашњег, стил класицистичке резбарије и сликарства не одговарају добу 1713-тих година, него 1798, како је овај датум и на ктиторској табли иконостаса истакнут.

<sup>7</sup> Звоно већ дуго није у Тителу. Непромишљено је дато на послугу сиромашној парохијској цркви у бачком селу Плавни. Богомоља је у једној обичној кући, а звоно је у адаптираном делу, слабе грађе, те прети велика неизвесност овом лепом и ретко очуваном споменику. У случају пада уследила би и његова коначна пропаст. Потребно је што пре ослободити га и повратити тителском храму на чување, јер је оно заиста споменичка реткост и вредност.



8 Звоно Вајерове ливнице у Грацу из 1727. — Краљевна са укроћеном аждајом.

Снимци 6—8 Ландесмузеума Јоанеума из Граца.

*Bell from the Weier foundry in Graz, 1727 — Princess with the Tamed Dragon*

*Illustrations 6—9: Landesmuseum Joanneum, Graz*

саставу, у другом дворишту испред цркве. На њој је усечен удубљени малтешки крст са бочним сигнатурама ИС — ХС, вероватно је доле било и НИ — КА. Сам натпис је тешко читљив, али се може скоро потпуно и несумњиво реконструисати:  $\text{Z}$  (дѣ) а почиваетъ (рава) вожи стоганъ вошнакъ  $\neq$  ѿ ѿи лѣк (?) (сл. 5).

Коју годину после Стојанове смрти, његова супруга Наста, рођена 1700. године у Сенти, отишла је у женски манастир Јазак, постригла се 29. септембра 1745. године и добила монашко име Анастасија. Имала је своју пристојну одећу и опрему. Није била писмена, од молитава је знала само Отче наш, па књига није имала<sup>8</sup>. Благодарехи предусретљивости Земаљског музеја Јоанеума у Грацу, у могућности смо да упоредимо једно, нешто старије, звоно, изливено у истој ливници још за живота њеног власника Франца Антона Вајера. Звоно је нешто веће од тителског, тежи 144 kg, високо је 61 cm, а пречника 44 cm, са дрвеним окованим оглављем (сл. 6). Изливено је 1727. године, са сличним натписом произвођача. Натпис је уоквирен фризом ситнијих и крупнијих барокно стилизованих палмета. Унакрсно на боковима звона изливена су четири плића рељефа, чији су главни догађаји из легенде св. Ђорђа:

<sup>8</sup> Д. Р., *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*. Српски Сион за 1903, Јазак, стр. 221.

св. Ђорђе у војничкој опреми, у оклопу са заставом; одбрањена краљевна води аждају зауздану својим појасом (сл. 7); св. Ђорђе на коњу убија аждају (сл. 8); св. Ђорђе се моли у Аполоновом храму и огањ с неба сажиге идоле и незнабожачке свештенике. Звоно је било намењено неком храму Св. Ђорђа<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, стр. 308—310, под Јурај свети.

#### THE BELL FROM THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH IN TITEL DATING FROM 1732

*The bell from the Serbian Orthodox Church in Titel, a town in the Socialist Autonomous Province of Vojvodina, was cast in the foundry of the widow Theresa Weier in Graz, Austria, in 1732. The bell is made of bronze. It is about 65 cm high and 55 cm in diameter and weighs 135 kg. It is ornamented with a frieze of palmettes and garlands and with four low relief figures arranged crosswise and depicting the Crucifixion, a saint with a snake and a pidgeon taking Communion, the Immaculate Mary and*

Облик звона и сви украсни елементи су сличног, скоро истог типа као и тителски примерак. Стилизација палмета, затим рељефне фигуре, њихово обликовање и распоред у свему се, поклапају, што је знак да су рађени у истој радионици, која је имала стално особље и неизмењене прилике и односе и две године после смрти власника.

Тителско звоно има један важан елеменат више од упоређеног примерка: историјски податак приложника, што звону у Грацу недостаје.

*St Nicholas. There are two inscriptions on the bell: the name of the smelter in German dating from 1732 and the name of the person who contributed money for the bell — the Serb Stojan Stefanović Bošnjak, Captain of the Šajkaš Battalion in Titel. Apart from commissioning this bell, he also made other contributions to Serbian Orthodox churches and monasteries together with his wife who, after his death in 1700, entered a monastic order. This bell from the first half of the 18th century is very significant because the Austro-Hungarian authorities recast most of them during World War I, so that few examples have survived.*



Мирослав Тимошијевић

## „Le Congrès de Vienne 1815“

рељеф у слоновачи из Музеја примењене уметности у Београду

У сталној поставци Музеја примењене уметности у Београду изложен је рељеф, резан у слоновачи, са представом Бечког конгреса 1815. године<sup>1</sup> (сл. 1). Без изразитих специфичности у изради и било каквих ознака, не пружа директне могућности ближег одређења мајстора, места и времена настанка. Тематски се може везати за Беч, али с обзиром да су натписи на француском, вероватније је веза са париским радионицама које су током XIX века биле још увек значајан центар у обради слоноваче, која се доста извозила на европско тржиште.<sup>2</sup>

Рад је просечних квалитета, резан доста грубо, са честим грешкама у скраћењима и пропорцијама. Физиономије нису довољно издиференциране, па су препознатљиве само по натписима.

Састављен је од седам делова, од којих је пет склопљено у рељеф, шести је трака на којој су исписана имена учесника<sup>3</sup>, а седми је плочица са

<sup>1</sup> Заведен је под инвентарским бројем 584. Димензије: 20 × 28 cm. без рама, са рамом 29,5 × 37,5 cm. Води се као рад француске школе XIX века, без других података, осим да је добијен на поклон од Народног музеја у Београду.

<sup>2</sup> A. Maskel, *Ivories*, Zürich—London—Melbourne 1966, 498, 499.

<sup>3</sup> Са лева на десно: Wellington, Lobo, Saldanha, Löwenhjelm, Hardenberg, Noailles, Metternich, La Tour, du Pin, Nesselrode, Palmella, Castlereagh, Dalberg, Rasumowskij, Wessenberg, Stewart, Labrador, Wacken, Gentz, Clancarty, Talleyrand, Humboldt, Cathcar и Stackelber.

називом представе, која је причвршћена на оквир. Уобичајена пракса при резању оваквих рељефа је била директно ослањање на предложак.<sup>4</sup> Тако је и у овом случају могуће указати на графички лист чија је средишња представа преузета до најситнијег детаља. То је »CONGRES DE VIENNE: SEANCE DES PLENIPOTENTIAIRES DES HUIT PUISSANCES SIGNATAIRES DU TRAITE DE PARIS«, који је израдио графичар Жан Годфроа (Jean Goderfroy)<sup>5</sup> према цртежу у сепии једног од најпознатијих минијатуриста тог времена, Давидовог ученика, Жана Баптиста Изабеја (Jean Baptiste Isabey).<sup>6</sup>

Изабеј је од 1812. године боравио у Бечу, где је радио портретске минијатуре царске породице и људи из највиших аристократских кругова везаних за двор.<sup>7</sup> По наруџби Таљерана (Talleyrand), председника француске владе у прво време рестаурације након Наполеоновог слома и представника Француске на Бечком конгресу,<sup>8</sup> насликао је минијатурни групни портрет са представом свечаног потписивања завршног акта Бечког конгреса 9. јуна 1815. године,<sup>9</sup> који се данас налази у Виндзору, док се једна скица чува у Лувру<sup>10</sup> (слика 2). У реализацији средишње представе Изабеј полази од искуства холандског групног портрета XVII века, конкретно од представе Герарда Терборха (Gerard ter Borch) „Полагање заклетве при ратификацији уговора између Шпаније и Холандије у Минстеру 1648. године“,<sup>11</sup> мада је смишљена поставка фигура и сложени хералдичко-амблематски фриз медаљона на бордури настао, пре свега, у креативном односу између сликара и наручиоца и одражава Таљеранове пропагандне интенције (слика 3). Жан Годфроа је графички лист израдио бурне 1819. године, уочи конгреса у Тропау и Љубљани, када је пропагандна порука исказана Изабеовом минијатуром постала поново актуелна<sup>12</sup> (слика 4).

<sup>4</sup> Reiner Winkler, *Elfenbein*, München 1984, 201.

<sup>5</sup> Жан Годафрој је рођен у Лондону 1771. Радио је у Паризу као графичар, сликар и минијатуриста првих деценија XIX века, где је и умро 1839. године. [Thieme-Becker, XVI, 291, 292.]

<sup>6</sup> Запис на графичком листу гласи: »J. Isabey à Paris Rue des 3 Frères No. 7. Déposé à la Direction royale de Librairie. J. Godefroy 1819.« [H. Benedikt, *Das Friedenwerk — Die Europäische Bedeutung des Wiener Kongresses*, Alte und Moderne Kunst, Heft 81, (Juli-August), 1965, 3.]

<sup>7</sup> W. Koschtzky, *Jean Baptiste Isabey in Wien*, Alte und Moderne Kunst, Heft 81, (Juli-August), 1965, 11—14.

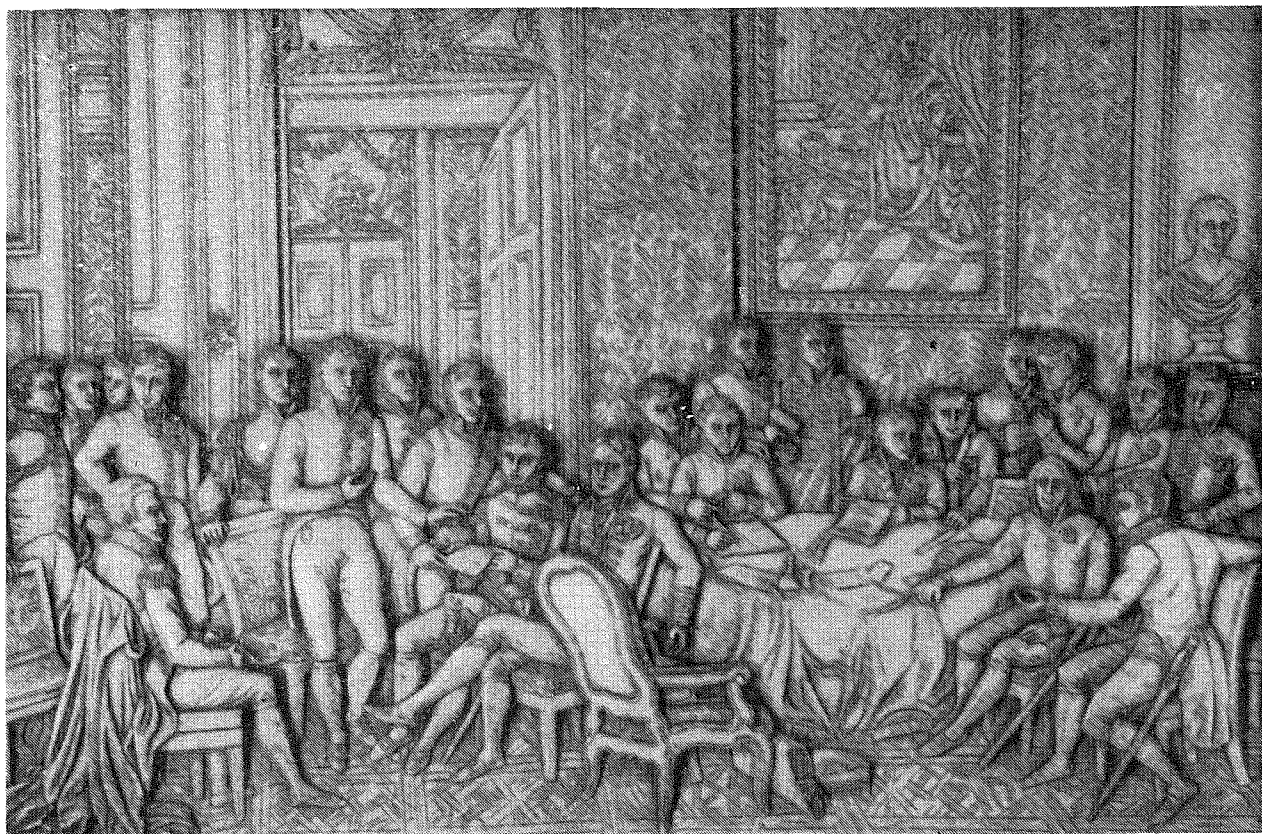
<sup>8</sup> E. Leisching, *Der Wiener Kongress*, Wien 1898, 47.

<sup>9</sup> W. Koschtzky, *nav. дело*, 10.

<sup>10</sup> Thieme-Becker, XIX, 236.

<sup>11</sup> J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600—1800*, Harmondsworth, Middlesex 1972, 222, 223.

<sup>12</sup> H. A. Kissinger, *A World Restored: Metternich, Castlereagh and the Problems of Peace 1812—1822*, Boston 1973. Хрватско-српски превод H. A. Kissinger, *Obnovljeni Svijet: Metternich, Castlereagh i problemi mira 1812—1822*, Zagreb 1976, 319, и даље.



1 Представа Бечког конгреса 1815. године, слоновача, прва половина XIX века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 584 (снимио Р. Живковић)

*The Congress of Vienna of 1815, ivory, first half of the 19th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 584 (photo: R. Živković)*

Зауостављен на формалној сличности са средишњим делом графичког предлошка, рељеф од слоноваче из Музеја примењене уметности у Београду губи дубље иконолошке везе са сложеним програмом узора. Таљеранове пропагандне интенције су засноване на концепту чврсте спреге средишње представе и бордуре, која је на рељефу од слоноваче изостављена. Ова редукција није била смишљена и део је општег упрошћавања узора. Уместо дугог, дескриптивног натписа који је графичком листу давао снагу дефинисаног амблематског склопа са свим елементима дејствовања — *inscriptio, imago, subscriptio*, рељеф је једноставно насловљен »LE CONGRÈS DE VIENNE 1815«.

За јасније ишчитавање рељефа од слоноваче нужно се поставља претходно тумачење симболичног садржаја бордуре предлошка. Она је конципирана као медаљонски фриз чије иконолошко жариште лежи фокусирано на централном октогоналном медаљону горњег реда, који носи инскрипцију »Iustitia«. Једна од кардиналних врлина, она се својим уобичајеним атрибутима — теразијама и мачем директно везује за амблематску традицију — »Giustitia Divina« из Иконологије Чезара Рипе.<sup>13</sup> Међутим,

змија савијена у круг која гризе свој реп, лав и бакља нису симболи који се традиционално везују за амблем Правде. Њихова појава указује на слободу којом се Изабеј односио према наслеђу амблематске традиције.

Појава змије која савијена у круг гризе свој реп у централном медаљону има дубље иконолошко значење, које се не исказује директно везом са амблемом »Iustitia«. У поменутом падованском издању Рипине Иконологије, једном од основних приручника амблематске традиције, змија се помиње само на једном месту, уз амблем »Giustitia retta, che si pieghi per amicitia, ne'per odio«, као симбол мржње.<sup>14</sup> Симболичним значењем (мржња) и формом (испружена по земљи) она се не може довести у везу са нашим амблемом. Змија савијена у круг, која гризе свој реп, антички је, симбол вечности и савршенства. Може да носи морализаторске импликације непрестаног усавршавања у контексту персоналног амблема,<sup>15</sup> мада се чешће јавља у функцији атрибута темпоралних персонификација, сугеришући циркуларну природу вечности која се никада не завршава.<sup>16</sup> Са таквом симболичном потком она је импутирана у амблем и везује га

<sup>13</sup> »Le bilance significano, cha la Giustitia divina dà regola à tutte le attioni, e la spada le pene de'delinquenti«. [Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova MDCXI, 202. Garland reprint, New York—London 1976.]

<sup>14</sup> *Isiō*, 203.

<sup>15</sup> E. Wind, *Gafrinus on the Harmony of the Spheres, Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Middlesex 1967, 266.

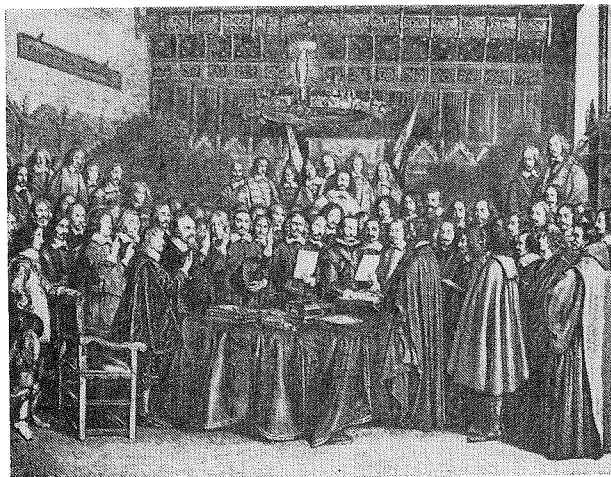
<sup>16</sup> Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, Edited by E. A. Maser, New York 1971, *emblemi* XX, XI i XVII.



2 Представа Бечког конгреса 1815. године, скица за минијатуру, Jean Baptiste Isabey, Chateau Beloeil. *The Congress of Vienna of 1815, sketch for a miniature, Jean Baptiste Isabey, Chateau Beloeil*

за медаљоне са портретима владара — они су творци склопљеног мира и гаранција његове трајности. Међутим, змија савијена у круг, може се преко соларне античке традиције, која је идентификује са сунцем — Хелиссом,<sup>17</sup> много директније и дубље везати за амблем »Iustitia«. Мада је у хришћанској теологији, према Откровењу Јована са Патмоса, змија пре свега владар земље и мрака, симбол Антихриста и Сатане, Левитана Старог завета, она је преко тумачења Филона Александријског задржала соларно значење.<sup>18</sup> Није тумачена само као господар мрака, него, преко Јеванђеља, и као „светло света“ (Јован 8, 12), Христ (Јован 3, 14). Патристичка литература реинтерпретирала је »Sol Invictus« — непобедиво Сунце, бога римске империје у христијанизовану верзију »Sol Iustitia« — Сунца правде (Христа).<sup>19</sup>

Ренесанса ствара од ове паганско-хришћанске традиције алегорију која лежи скривена и у основи Изабејовог пиктограма, јасно визуелизираног већ на Диреровом графичком листу »Sol Iustitia«. <sup>20</sup> Изабејова »Iustitia« је, у ствари, амблематска интерпретација Дирерове алегорије. Персонификација Христа-Сунца, који седи на лаву и држи у једној руци теразиие а у другој мач, замењена је змијом која, савијена у круг, гризе свој реп. Лав у овом случају носи јасно зодијачко-астролошко симболично значење везано за соларну интерпретацију Христа,<sup>21</sup> потврђену и упаљеном бакљом, која се на



3 Полагање заклетве при ратификацији уговора између Шпаније и Холандије у Минстеру 1648. године, графички лист, Joans Suyderhoof, према слици Gerard ter Borcha, Албертина, Беч.

*Taking an Oath During the Ratification of the Treaty Between Spain and Holland in Münster, 1648, engraving of Jonas Suyderhoof after the painting of Gerard Terborch, Albertina, Vienna.*

амблему појављује укрштена са мачем.<sup>22</sup> Овакво конципиран Изабејов амблем, заснован на традицији »Sol Iustitia«, указује на божанско порекло правде и устројеног поретка ратификованог чином потписивања завршног акта Бечког конгреса, који је представљен на средишњем делу графичког листа. Он делује у директној вези са портретним медаљонима владара. Представљени у форми нумизматичког ренесансног портрета,<sup>23</sup> они су симбол државе, владари у служби институције, посредници у остварењу божанске правде. То су „велика остворица“, монарси Енглеске, Аустрије, Шпаније и Француске, са леве, и монарси Португала, Прусије, Русије и Шведске, са десне стране. Окренути према амблему у средини и представљени без регалија,<sup>24</sup> они су пандан хералдичким медаљонима у доњем реду бордуре. Таљеранове пропагандне интенције су јасне. Сломом

21 E. Panofsky, *Albrecht Dürer and Classical Antiquity, Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History, Garden City—New York 1955, 262; W. Kenton, Astrology: The Celestial Mirror, New York 1974, 13.*

Лав је и симбол лета, месеца јула [I. Weber, *Bildvorlagen für Silberreliefs an Arbeiten von Paul Hüber und Kornelius Erb, heute im Palazzo Pitti und im Britischen Museum, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Vierzehnter Band, Heft III, Juni 1970, 334.*] па је то вероватно алузија на време завршетка Конгреса.

22 A. R. Braunmuller, *The natural course of light: an impresa in Chapman's Bussy d'Ambois*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, (1971), 356—360.

23 J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, 64.

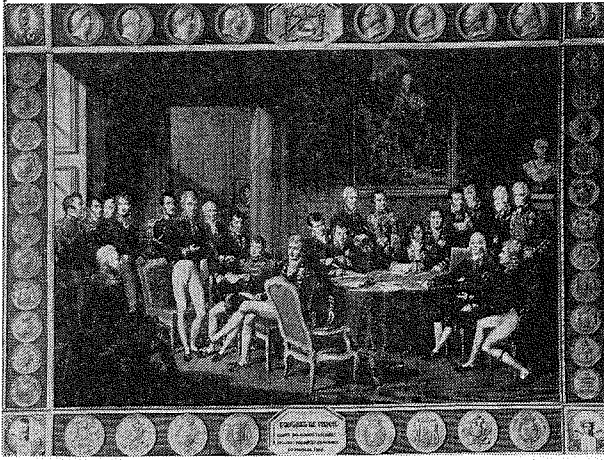
24 Представљање владара без регалија, у строгом, па и у тричетврт профилу, подразумевало је постојање пандана. На медаљонима је то реверс са грбом или личним амблемом [E. Wind, *nav. дело и место.*], а на сликама друга представа која се са портретом везивала у идејну целину. [K. Oberhuber, *Raphael and the State Portrait — I The portrait of Julius II*, *The Burlington Magazine*, Vol. CXIII, (March 1971.), 130.]

17 H. Leisegang, *The Mystery of the Serpent*, *Papers from the Eranos Yearbooks*, Edited by J. Campbell, Princeton 1978, vol. II, 216.

18 R. Wittkower, *Eagle and Serpent, Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 36.

19 H. Leisegang, *nav. дело*, 231, 232.

20 E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, New Jersey 1971, 78.



4 Представа Бечког конгреса 1815. године, графички лист, Jean Godefroy, према скици Jeana Baptiste Isabey, Албертина, Беч.

*The Congress of Vienna of 1815, engraving of Jean Godefroy after the sketch of Jean Baptiste Isabey, Albertina, Vienna*

Наполеона и рестаурацијом Бурбона, Француска се на Бечком конгресу представља као легитимна сила која преговара равноправно са осталим. Смишљеним распоредом избегнута је концентрација „велике четворице“ — Русије, Аустрије, Пруске и Енглеске, стварних победника у рату. Бечки конгрес није интерпретиран као тријумф њихових интереса, што је уистину био, него као мировна конференција на којој бурбонска Француска заузима видно и значајно место. Грбови учесника конгреса, потписника завршног акта,<sup>25</sup> смештени на бочним бордурама, дејствују у функцији потврде,<sup>26</sup> носе смисао заклетве са слике Герарда Терборха. Они су директни извршитељи божанске правде, везани у јединствен ланац амблемима и персонификацијама постављеним у угловима.

У квадрату горњег левог угла постављено је огледало са свевидећим оком. У хуманистичкој традицији, пропуштеној кроз амблематску литературу, огледало је добило бројна, често дијаметрална значења. Оно носи морализаторске конотације vanitas значења, таштине и испразности земаљског живота,<sup>27</sup> мада је његова основна симболика везана за кардиналне врлине. По средњовековној енциклопедијској традицији »Prudenza«, која поседује осећање за прошлост, одређује садашњост и размишља о будућности, представља се троструким огледалом у руци.<sup>28</sup> Због њене тројне природе могуће ју је представити

<sup>25</sup> На последњим страницама завршног акта Бечког конгреса су потписи учесника са њиховим печатима на којима су представљени грбови. Постављени су у два реда, а започињу Метерниховим и Таљерановим потписом и грбовима. [E. Leisching, *нав. дело*, Т. VIa.]

<sup>26</sup> E. McGrath, *A Netherlandish History by Joachim Wetwael*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXVIII, (1975), 202, 203.

<sup>27</sup> E. Panofsky, *Problems in Titian: mostly iconographic*, New York 1969, 93.

<sup>28</sup> E. Panofsky, *Titian's Allegory of Prudence: A Postscript*, Meaning in the Visual Arts, 149, 150.

истим симболом као и Божје свезнање.<sup>29</sup> Свевидеће Божје око — De visione Dei, носи иконолошки потконтекст Божанске премудрости.<sup>30</sup> Преузето из ренесансне хијероглифске традиције, дела »Hieroglyphica« Пјера Валеријана,<sup>31</sup> оно преко Диодорусовог хијероглифа »Iustitiae servator«<sup>32</sup> прсширује значење централног амблема нашег графичког предлошка — то је око Божанске правде која све види и свуда стиже, амблематска формулација „Veritas“.

Амблем у горњем десном углу је такође огледало око кога се омотала змија — јасно дефинисана Рипина »Prudenza«.<sup>33</sup> Он и формално и идејно стоји као паралела амблему у квадрату горњег левог угла, дејствујући истим принципом — као проширено тумачење централног пиктограма. Полазећи од духовног наслеђа које је хеленизам предао ренесанси — Хорапове »Hieroglyphica«, змија се преко Сераписа везивала за врлину »Prudenze«.<sup>34</sup> Тумачена је као његова инкарнација, а он је, попут »Prudenze«, носио спознају времена; сећао се прошлости, размишљао о будућности, али је, пре свега, поседовао врлину деловања у садашњости.<sup>35</sup>

У амблематској спреси, змија и огледало су честа поетска рефлексива. Змија је Петраркина »serpente reflexio«,<sup>36</sup> која се огледа у огледалу, идеалном рефлексу света.<sup>37</sup> Претворени у атрибуте, змија и огледало се јављају на амблему »Iudicium« у Хертеловом издању Рипине Иконологије,<sup>38</sup> успостављајући тако вишеслојне везе са фокусним амблемом »Sol Iustitiae«.

У доњем левом углу представљена је »Sapientia«, (Minerva), а у десном »Scientia«. Класицистички конципиране бисте замишљене су као база, персонификациона основа амблематско-симболичног регистра горњег дела бордуре. У традицији политичких алегија Minerva је носила глорификаторске алузије на дипломатске успехе.<sup>39</sup> У кругу фирентинских неоплатоничара интерпретирана је као морална

<sup>29</sup> E. Wind, *The Concealed God, Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Middlesex 1967, 231.

<sup>30</sup> *Исио*, 232.

<sup>31</sup> R. Wittkower, *Hieroglyphics in Early Renaissance, Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 120.

<sup>32</sup> E. Wind, *The Concealed God*, 234.

<sup>33</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 441, 442.

<sup>34</sup> E. Panofsky, *Titian's Allegory of Prudence*, 152, 153.

<sup>35</sup> *Исио*, 153.

»Prudenza«, као једна од врлинасе може повезати са временом у контексту алузије на будућност посебном иконографском темом »Fortuna Comes Virtutis«. [R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue, Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 101, 102.]

<sup>36</sup> E. Panofsky, *Titian's Allegory of Prudence*, 156.

<sup>37</sup> J. H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press 1968, 141.

<sup>38</sup> C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, amblem XCIX;

<sup>39</sup> E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle, Symbolic Images, studies in the art of the renaissance II*, New York 1978, 69, 70.

алегорија — тежња за знањем,<sup>40</sup> мада је она, пре свега, богиња мира — *Minerva Pacifica*.<sup>41</sup> Таква симболична значења преузета су у амблематској литератури као »Рах«. <sup>42</sup> Својом мудрошћу она је победила рат, па је представљена са бакљом којом пали његове атрибуте. У доњем десном углу је »Scientia« са раширеним крилима на глави.<sup>43</sup> Поред ње су представљени њени атрибути — троугао и кугла, који упућују на двојност њене природе. Крила на глави су алузија на више, интелектуалне сфере — *Arts Scientia*, а троугао и кугла означавају нужност познавања земаљских ствари. Разилазећи се са амблематском традицијом, Изабеј је представио троугао кроз који је провучен шестар, а у средини је свевидеће око. Смештен у доњем десном углу, овако дефинисан симбол је могуће тумачити као масонски или републикански потпис, али би анализа у том правцу излазила из оквира овог рада.<sup>44</sup>

Изабејово схватање амблема засновано је на класицистичком тумачењу симбола као илустроване метафоре,<sup>45</sup> а не на маниристичко-барокној традицији која је тежила његовом јасном дефинисању. У међусобном везивању, његови симболични медаљони — амблеми носе вишеслојну идејну потку која основним значењем гравитира централном пиктограму, али дозвољава и низ самосталних рефлексија везаних за средишњу представу. Намена бордуре је да сложеним и вишеслојним језиком амблематско-хералдичке праксе искаже идеју о божанском пореклу устројеног светског поретка, потврђеног Бечким конгресом. Равноправан положај Француске међу „осморицом великих“, наглашен на бордури у средишњој представи, само је више потенциран. Бордура је изражавала Таљеранов политички став, а средишња представа је одраз његових личних амбиција.

Горњим регистром представе на рељефу од слоноваче доминира владарски портрет постављен на зиду изнад стола. То је репрезентативни, парадни портрет Франца I, чврсто везан за традицију да портрет владара не представља индивидуу него институцију.<sup>46</sup> Минималне варијације у њиховој форми изражавале су идеју постојаности монархије и трајности династије, на чему је посебно инсистирала дуговечна лоза Хабсбурговаца.<sup>47</sup> Ослоњен на плочу стола, чији је држач израђен у форми наог рсба, Франц I је представљен као победник — тријумфатор који гази побеђенога.<sup>48</sup> Другом руком показује на регалије чије симболично значење одређује двојну природу владара. Према Јустинијановом »*Corpus iuris*«, он није наоружан само оружјем рата него и оружјем закона како би добро владао и у време рата и у време мира.<sup>49</sup> Орден златног руна који виси окачен о »*aurea satena*« изабраних, оних који стварају историју у њеном континуитету, допуњују нескривене амбиције тадашње политике хабсбуршког двора.<sup>50</sup> Биста Кауница на десном делу рељефа и слика Марије Терезије, која се може идентификовати на левој страни позадине, политичко-династички су аргуменити на које су се те амбиције ослањале. Овакав начин формулисања позадине био је уобичајена пракса барокног дворског сликарства и служио је за исказивање сложених пропагандних програма. Дворском сликару Жан Батиста Изабеју, који је насликао предложак на који се ослањају графички листови Жана Годфроа и рељеф у слоновачи из Музеја примењене уметности у Београду, била су добро позната симболична значења оваквих акцесорних елемената. У дворском сликарству првих деценија XIX века оваква пракса била је још увек актуелан начин формулисања позадине у групним портретима сличних програмских интенција. Она није била само утврђена конвенција сликарства, него и утврђена конвенција дворског церемонијала у ком су се живот и уметност директно прожимали.<sup>51</sup> Програм горњег регистра који је исказивао глорификаторске интенције хабсбуршког двора, домаћина Конгреса, био је датост на коју су морали рачунати наручилац представе Таљеран и њен извођач Жан Батиста

40 P. Porcal, *Le Allegorie del Correggio per lo studiolo di Isabella D'Este a Mantova*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band XXVIII, (1984), Heft 2, 225—275; E. H. Gombrich, *nav. дело*, 70.

41 R. Wittkower, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 130—132; Michael Levey, *Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana: A Study in eighteenth-century Iconography and Aesthetic*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, (1957), 313.

42 C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, амблем LXXIX.

43 Исто, амблем CLXXXIII. Овакав начин представљања персонификација показује, класицистичко схватање антике, али се чврсто ослања на ренесансне графичке узор. [E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London 1961, 56].

44 За овакве могућности оваквог тумачења и утицаје Ришиног амблематског зборника на формулацију персонификације *La République* види: A. Boime, *The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic*, *The Art Bulletin*, March 1971, 68—83.

45 E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art, Symbolic Images: studies in the art of the renaissance II*, New York 1978, 182.

46 M. Millner, *Velazquez: the Art of Painting*, New York 1976, 52, 53.

47 G. Heinz und K. Schütz, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Wien 1978, 63, 93, 255.

48 H. Trevor-Roper, *Princes and Artists, Patronage and Ideology at four Habsburg courts 1517—1633*, London 1976, 31, 32.

49 E. H. Kantorowicz, *On Transformations of Apolline Ethics, Selected Studies*, New York 1965, 405.

50 A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press 1950, 59, 60.

51 На графичком листу банкета у част битке код Ватерлоа, који је према слици W. Saltera резао W. Greatbach, изнад Велингатонове стојеће фигуре представљен је такође репрезентативни владарски портрет. [E. Longford, *Apsley House and the Battle of the Waterloo Banquets*, Victoria and Albert Album II, London 1983, 23—27.

Изабеј. Он је свесно потиснут идејним програмом амблематско-хералдичког фриза бордуре. Доњи регистар средишњег дела представе, групни портрет учесника Конгреса такође је подређен конвенцијама. Портретисани су обједињени идејном нарацијом потписивања завршног акта који се обавља на округлом столу за церемоније. У оквирима владарске иконографије округли сто је традиционалан, јасно дефинисан симбол. Посредством ранохришћанске уметности преузет је из римске империјалне иконографије и у средњовековним монархијским легендама, као што је она о округлом столу краља Артура, носи алузије на идеју космичке хармоније.<sup>52</sup> Са таквим симболичним значењем сто се појављује и на Изабејовој представи.<sup>53</sup> Седећа Таљеранова фигура, који се једном руком ослања на сто, представљена је према традицији седећих владарских портрета, који су још од Тицијановог седећег портрета Карла V носили идејну потку везану за »*via contemplativa*«. <sup>54</sup> У аранжману портрета и портретској дефиницији личности фотелја је добила значајно место у симболици дворске етикеције. У барокном сликарству она је предмет који се искључиво везује за личности краљевске породице и најужи круг дворске аристократије, којој је право на наслоњач дала велика моћ или високи ранг.<sup>55</sup> Таквом поставком се исказују Таљеранове личне дипломатске амбиције: он је представљен не само као први дипломата Француске, него и као први човек Конгреса — језгро око кога су окупљени остали учесници. Одређена идејна равнотежа постигнута је само кореспондирањем са стојећом фигуром Метерниха.

Изостављањем амблематско-хералдичке бордуре предлошка на рељефу из Музеја примењене уметности идејни програм представе Бечког конгреса редукован је и поједностављен. Интенције наручиоца да на бордури искаже идеју светске хармоније, остварене потписивањем завршних акта Конгреса, на рељефу су изостављене. Са графичког листа Жана Годфроа преузета је само средишња композиција, тако да је овој предлошак, који је сложене идејне основе исказивао симболичним језиком амблематско-хералдичке праксе, третиран као документарни извор који даје истиниту слику историјског догађаја. Овакво реинтерпретирање предлошка потврђено је

додавањем плочице на којој су исписана имена учесника. Она је заменила хералдичко-амблематски фриз бордуре и осиромашила његове идејне садржине. Иза наочиглед фактографске аутентичности, сагледаван у ширем контексту предлошка од кога полази, рељеф у слоновачи из Музеја примењене уметности се ипак открива пре као артистичка формулација једне конвенције него као аутентични визуелни документ историјског догађаја. У време свог настанка рељеф је несумњиво на такав начин и био схватан. Током првих деценија XIX века дворски церемонијал се још увек чврсто ослањао на формулације раније дворске етикеције. Његовање њихове непромењивости истицало је идеју континуитета и стабилности поретка.<sup>56</sup> Оваква традиција је одредила форму и садржину рељефа, као и његовог предлошка, и у том контексту он се једино може исправно разумети. Жан Батиста Изабеј је за време конгреса боравио у Бечу, као дворски сликар он је израдио низ скица догађаја и појединачних учесника.<sup>57</sup> Низ акцесорних елемената, портрети Франца I, Марије Терезије, или Кауницова биста су несумњиво аутентичан део ентеријера и Изабеј их је директно пренео. И у доњем регистру у формулацији групног портрета учесника Изабеј тежи да оствари утисак непосредно забележеног догађаја.<sup>58</sup> Међутим, његова тежња за „реалистичнишћу“ подређена је идеји и конвенцији. Исказујући Таљеранове пропагандне интенције он следи традиције владарских иконографских програма који су свет тумачили као позориште. Примарни захтев наручиоца није била аутентичност представе него исказивање одређене идеје о догађају који се и представља. Његови учесници су третирани као актери у позоришту света који играју строго одређене и унапред дефинисане улоге. Дословно поштујући предлошак и рељеф из Музеја примењене уметности у Београду рефлектује иста артистички схватања Настао вероватно у некој од париских радионица почетком XIX века, у времену док је графички лист Жана Годфроа, који је послужио као предлошак, још увек активно циркулисао, рељеф у слоновачи се као „документ“ о једном од најзначајнијих догађаја XIX века нашао на теренима одакле је коначно доспео у Музеј примењене уметности у Београду.

<sup>52</sup> A. A. Barb, *The Round Table and the Holy Grail*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIX, London 1956, 67.

<sup>53</sup> Округли сто са истим симболичним значењем се појављује и на поменутом графичком листу Williama Greatbacha. [E. Langford, нав. дело.]

<sup>54</sup> E. Panofsky, *Problems in Titian: mostly iconographic*, 80—87.

<sup>55</sup> J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton University Press 1966, 180.

<sup>56</sup> H. Honour, *Neo-Classicism, Style and Civilization*, Harmondsworth, Middlesex 1968, 171—184.

<sup>57</sup> W. Koschtzky, *Jean Baptiste Isabey in Wien*, 11—14, Једна од Изабејових скица је као „документарна илустрација“ стављена зачеље поглавља Свет у време рестаурација и револуција од 1815. до 1848.“ у Ларусовој енциклопедији [Opšta enciklopedija Larousse, III, Beograd 1967, 513.]

<sup>58</sup> Скице портрета учесника Конгреса Изабеј је радио у свом атељеу у Леополдштату, који је био један од монденских знаменитости Беча тог времена. Други План Изабејовог цртежа верно понавља изглед дворане за седнице у Палати на Балхауплацу у којој је одржаван Конгрес [W. Koschtzky, *Jean Baptiste Isabey in Wien*, 14; Г. Диригл, *Град између Бечког конгреса и револуције*, Бечки бидермајер, кат. изл., Београд 1981, 12—16, кат. бр. 125.]

*LE CONGRÈS DE VIENNE 1815 — IVORY  
RELIEF*

*The Museum of Applied Art in Belgrade houses an ivory relief depicting the Congress of Vienna of 1815. It was carved after an engraving of the same name made by Jean Godefroy in 1819. The model was a miniature made during the Congress by Jean Baptiste Isabey, the most famous French miniature painter of the period, at Talleyrand's order. The ivory carving depicts the central part of the engraving to the last detail, while the bordering with a complex emblematic-heraldic frieze is omitted. The reproduction simplifies the idea of the model and, instead of*

*depicting a divine origin of the system ratified by the Congress, the relief emphasizes the French representative at the Congress of Vienna. He is an ideological focus of the scene and is confronted only by the standing figure of Metternich. Since the inscription on this ivory carving is in French and since it was ordered and executed by the Frenchmen, it can be assumed that the relief from the Museum of Applied Art in Belgrade is a French work. Considering its average quality, however, it is not possible to identify the craftsman or the workshop. The work is most likely one of those articles intended for sale, so that its appearance is not linked to any particular ordering party.*





Мр Миланка Тодић

# Албуми за фотографије из збирки Музеја примењене уметности у Београду

Пионирско време фотографије је Андре Адолф Диздери (A. A. Disdéri) обогатио једним проналаском који ће бити од пресудног значаја за појаву фото-албума. Он је 1854. године конструисао камеру чија је унутрашњост била подељена тако да може примити четири идентична сочива<sup>1</sup>. Свако од тих сочива он је могао независно користити, експонирајући прво једну а затим другу страну плоче, што је давало осам различито компонованих портрета. Овај Диздеријев проналазак је учинио да његове фотографије, у ствари контакт-копије, буду далеко јефтиније од осам појединачно симаних фотографија, а то је допринело великој популарности овог открића. Већ током шесте деценије XIX века овај начин фотографисања је примењиван у атељеима широм Европе. Диздери је, дакле, творац фотографије формата визиткарте; он је фотографије снимљене наведеним поступком обрезивао на димензије 5,5 × 8,5 cm, а затим их лепио на картон величине визиткарте (6,5 × 10 cm). Мада су и пре Диздеријевог открића забележени покушаји да на визиткарти буде портрет њеног власника, тај тип подсетнице није нашао ширу примену све до његовог открића, па тако и за настанак и за популарност новог формата заслуг припада њему.

У првим данима постојања подсетница с портретом је била привилегија само појединачна, а никако читавог грађанског staleжа. Тако, на пример, Лудвиг Ангерер, фотограф из Беча, 1857. године израђује овакве визиткарте са портретима царске породице<sup>2</sup>, а две године касније Мајал прави портрете краљице Викторије, принца Алберта и њихове деце<sup>3</sup>. У Србији, која без већих хронолошких раскорака прати развој новог медија, прве визиткарте су такође биле са портретима чланова владајуће породице, али и портретима значајних историјских личности. Тако су портрети Вука Стефановића Караџића, Доситеја Обрадовића, Бурђа Бранковића, кнеза Лазара, цара Душана и многих других историјских јунака били прво изведени у литографији а затим умножени и каширани на картоне величине стандардне визиткарте<sup>4</sup>. Овакви примерци визиткарти, на којима су се могле наћи и представе великих битки с Турцима, продавали су се у свим папирницама и фотографским атељеима Србије<sup>5</sup>. То је, дакле, време када су се широм Европе почели скупљати портрети славних личности и чувати на једном месту, пре свега у албуму. Понекад су, као у Енглеској, фотографије чланова царске породице одмах објављиване као комплети у албумима а не појединачно. Готово истовремено са појавом новог типа фотографије настају и фото-албуми у којима се она чува, а када се временом и други слојеви друштва заинтересују за ову врсту портрета, албуми ће постати неопходни због бројности фотографија које поседује једна породица. Феномен масовне потребе за фотографијом, пре свега портретном, који се убрзо након Диздеријевог проналаска јасно препознаје на тлу читаве Европе, па и шире, тек захтева озбиљна социолошко-културна проучавања грађанског друштва средине XIX века, али је већ сада могуће указати на неке моменте који су директно утицали на формирање оваквог односа према фотографији. За ново друштво XIX века су, поред осталог, карактеристичне и одређене промене у структури саме породице — њу сада углавном чине родитељи и деца без ближих сродника. Оваква породица, са мањим бројем чланова, развија до тада непознату „културу становања у породици, са интимном специјализацијом појединих соба“<sup>6</sup>. Грађанска кућа средине XIX века подразумева

<sup>2</sup> Исто, 116—119.

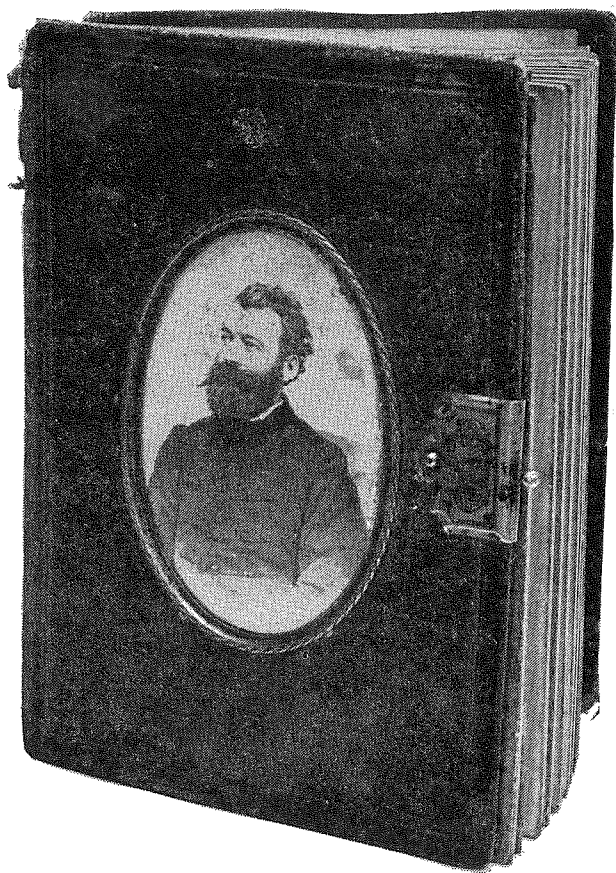
<sup>3</sup> Исто, 118; Публика из 1860. године уживала је у посједовању фотографија гласовитих особа, G. Freund, *Фотографија и друштво*, Загреб 1981, 86.

<sup>4</sup> На примеру слике А. Добрића „Милош Обилић у боју на Косову“, Н. Кусовац је указао на могући утицај аустријске и немачке графике у формирању иконографије српских историјских ликова у уметности XIX века, *Зборник Народног музеја XI-2*, Београд 1982, 118 и д.

<sup>5</sup> Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Музеј примењене уметности, Београд 1977, 29. У Музеју примењене уметности су визиткарте издате по литографијама Адама Стефановића, инв. бр. 13484, 13485.

<sup>6</sup> R. Visman, *Свакидашњица у бечком бидермајеру*, Бечки бидермајер, Народни музеј, Београд 1981, 19.

<sup>1</sup> Н. i А. Gernsheim, *Фотографија, сажетна историја*, Београд 1973, 47.



1 Албум породице Светозара Милетића,  
МПУ инв. бр. 9718.  
*Album of the Svetozar Miletić family, Museum of Applied  
Art Inv. No. 9718*

један репрезентативан салон, у коме је истакнуто место било резервисано за албум с портретима чланова шире породице.

Најстарији познати албум израђен је у Паризу у облику књиге, али се странице с Диздеријевим фотографијама расклапају, а не листају. Он има 54 визиткарте уложене у „цепове“ с обе стране сваког преклопа, а величина му је  $13,5 \times 11$  cm, дакле незнатно је већи од подсетнице. Према писању *Illustrierte Buchbinder Zeitung* из 1880. године, први тип албума који се индустријски производи шездесетих година има 12 листова и повез од коже који је затваран једноставном металном копчом. Овај албум се могао листати као књига, а на свакој страни је била по једна фотографија величине визиткарте, док је око отвора ишао једноставан линеаран или овоидан орнамент у слепом отиску<sup>7</sup>. После 1860. године индустрија албума постепено доживљава процват, да би током седамдесетих и осамдесетих година у Краљевском патентном одељењу у Берлину било регистровано више патената фото-албума. На основу до сада познате грађе, још увек није могуће поуздано рећи да ли су се и у Србији израђивали албуми за фотографије, мада је сачуван велики број портрета формата визиткарти који су настали у домаћим атељеима. Неоспорно

је да су се овакви портрети, поготову ако их је било више, чували у породичним албумима, али није, бар до сада, пронађен ниједан албум сигниран од домаћег књиговесца. О појави фото-албума на нашем тлу нема података, али се на основу увида у колекције музеја у Новом Саду и Београду, као и према типу и повезу сачуваних албума, може готово са сигурношћу тврдити да они нису израђивани у домаћим књиговезачким радионицама. Албуми музејских колекција у Србији припадају типу широко прихваћених албума који се масовно израђују током друге половине XIX века у Немачкој и Аустро-Угарској. Осим тога, зна се да је Берлинска индустрија албума имала велике поруцбине намењене не само суседним земљама већ и тржишту у Енглеској и Северној Америци. Како се за неке албуме наведених колекција, који потичу с краја XIX века, зна да су купљени у Бечу или Пешти, може се оправдано претпоставити да су и они ранији исте провенијенције.

Напред је речено да је најстарији тип албума, израђиван шездесетих година прошлог века, био малог формата — с 12 листова, у чије су се отворе улагале фотографије визиткарте. Овом типу припада и албум Светозара Милетића из Музеја примењене уметности (инв. бр. 9718). Дакле, тај албум величине  $13,5 \times 10$  cm има 12 листова и 54 правоугаона отвора за фотографије, које прати једноставан линеаран оквир у слепом отиску, што је такође типично за ову врсту албума. Листови су међусобно залепљени тракама од платна, хрбат је раван без украса, а рез позлаћен. Повез је израђен од две картонске плочице, пресвучен тамноцрвеном кожом, а затварао се једном копчом од које је сачувана само горња страна (сл. 1). Дуж ивица повеза тече украс компонован од две линије различите дебљине у слепом отиску. На горњој страни албума је застакљен овални отвор, који прати месингани рам с плитко резаним мотивом ловора дуж спољне ивице. Остаци копче су од месинга, а на њеној сачуваној плочици је линеарно стилизован мотив цвета. У медаљону на горњој страни повеза је фотографија Светозара Милетића, а како и међу портретима у албуму има неколико његових фотографија насталих у различитим атељеима, логично је да је албум његово власништво. Овај албум припада најстаријем познатом типу албума. Обликом, величином, бројем и распоредом отвора за фотографије, као и повезом, он следи, у литератури наведене, карактеристике албума израђиваних у Немачкој шездесетих година<sup>8</sup>.

Нешто касније, у раздобљу између 1860—70. године, израђен је албум из Музеја примењене уметности, инв. бр. 5254. Својим карактеристикама он сведочи да је реч о једном прелазном типу албума, који се, због одређених недостатака, није могао дуже одржати у производњи. То је албум малог формата,  $14,5 \times 11$  cm, али са већим бројем

<sup>7</sup> E. Maas, *Die goldene Jahre des Photoalben*, Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977, 7.

<sup>8</sup> Албум је 1975. године откупљен од Катарине Мандић из Београда, а стручно га је обрадила за музејску документацију Д. Стојановић. М. Тодић, *Повези албума за фотографије*, Зборник Музеја примењене уметности бр. 26/27, Београд 1984.



2 Албум за фотографије, МПУ инв. бр. 5254.  
*Photograph album, Museum of Applied Art Inv. No. 5254*

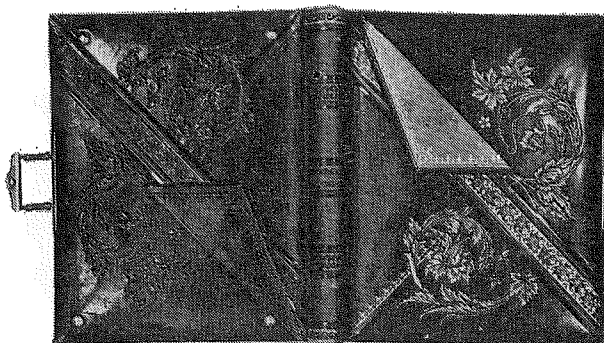
страна од првобитног типа. Он има 52 листа, од којих три, два на почетку и један на крају, нису предвиђена за фотографије. Фотографије формата визиткарте су уложене између листа и папирног рама који је налепљен на лист, па му је тако горња страна слободна да би се фотографија могла увући. Читаву површину рама покрива линеаран украс у слепом отиску, компонован наизменичним смењивањем танке и дебеле линије. Оно што је интересантно код овог албума, и што иде у прилог његовом раном настанку и поред великог броја страна, то је распоред фотографија. Наиме, у њему је једна фотографија визиткарта на једној страни, а друга страна листа је остала празна. Јасно је да овај албум, и поред тога што је имао скоро четири пута више листова од првобитног типа, није успео да удовољи захтеву да се у њега смести велики број фотографија. Већи број страна је, у ствари, омогућавао смештање већег броја фотографија, али је при оваквом решењу половина страница остала неупотребљена јер на полеђини страница није било цепова за улагање фотографија. Мали формат повеза овог албума тешко је успео да обухвати велики број дебелих страница и вероватно је врло брзо почињало отцепљивање листова. Уз све то, улагање фотографија и с друге стране листа би довело до још веће дебљине, а тиме би његово повезивање у тако мали формат било на самој граници изводљивог. Због нерешених проблема односа између броја фотографија и величине албума, овај албум је данас у лошем стању — његов повез је сасвим одвојен од листова, а листови су, опет, различито деформисани услед

неједнако распоређених фотографија. Сам повез је, иначе, израђен од тврдог картона и споља пресвучен смеђом кожом, а затварао се равном месинганом копчом, од које је остао само горњи део (сл. 2). Дуж ивица повеза утиснуте су две линије различите ширине, а у центру је флорални орнамент необарокне стилизације, такође у слепом отиску. У невеликој колекцији Музеја примењене уметности овај албум је ипак драгоцен предмет јер указује на неминовна лутања у индустрији албума у тражењу што бољих и функционалних облика<sup>9</sup>.

Већ седамдесетих година XIX века прсизводе се искључиво албуми већих димензија, обично 29 × 23 cm, с већим бројем страна, често с 23 листа, али је, при том, свака страна много боље искоришћена него у претходно описаном албуму. Сада су на свакој страни предвиђени отвори за четири фотографије визиткарте, или за једну кабинет-формата. Неки албуми овог типа су у почетку имали само отворе за фотографије подсетнице, али када је кабинет-формат почео полако потискивати до тада смиљену величину визиткарте, албуми су обавезно имали неколико страна са отворима за нови, кабинет-портрет. Прва страна овог типа албума била је обавезно с отвором за кабинет формат, и то је место резервисано за портрет власника албума. Техничка израда такође доживљава значајне промене — сваки лист је на центиметар од хрпта пресечен па залепљен двоструком траком од платна, како би се албум могао лакше листати. Листови су израђени од картона који је са обе стране обложен хартијом с отворима, а фотографија се могла увући кроз узан изрез на хартији и положити на картон. Овај тип албума ће се задржати све до последње деценије XIX века, с тим што ће величина и број страна незнатно варирати, али ће се инсистирати на лепоти и разноврсности повеза. У једном кратком периоду, деведесетих година, израђиваће се и албуми огромних димензија, који ће бити постављени на ногаре, али таквих примерака нема у нашим музејским колекцијама.

На албуму за фотографије из Музеја примењене уметности, инв. бр. 10106, који је био власништво породице Анастаса Јовановића, а настао је после 1880. године, нашле су примену све наведене карактеристике новог типа — његова величина је 28 × 21 cm, има 19 листова, од којих два на почетку и један на крају не носе фотографије, а сваки лист је пресечен ради лакшег листања. Отвори на свакој страни, правоугаони с полукружном горњом ивицом или овални, предвиђени су за фотографије визиткарте и кабинет-формат — укупно 80 комада. На основу ових карактеристика албум би могао бити датиран и пре 1880. године. Осим тога, у њега се могао сместити мали број фотографија, а патент који се односи на албум с 199 фотографија

<sup>9</sup> Албум је откупљен 1954. године од Манде Вуковић из Суботице, а стручно га је обрадила за музејску документацију Д. Стојановић.



3 Албум породице Анастаса Јовановића,  
МПУ инв. бр. 10106.  
*Album of the Anastas Jovanović family, Museum of  
Applied Art Inv. No. 10106*

регистрован је тек 1881. године<sup>10</sup>. Међутим, на страницама албума породице Анастаса Јовановића је штампан флорални орнамент зелене и златне боје на светлозеленој основи, а према подацима које наводи Е. Маас, штампане декоративне композиције су типичне за албуме произведене крајем XIX века, и то почев од девете деценије. Штампани флорални орнамент у албуму Анастаса Јовановића је пратећи оквир фотографија. Он се не шири на уштрб фотографија, што ће бити карактеристично за албуме с краја века. Посебно је лепо компонован неоренесансни орнамент (злато на црној основи) на уводним и завршним страницама албума, док је на другом листу готиком одштампано „Албум“ с иницијалом у злату.

У првом отвору резервисаном за фотографију власника смештен је портрет Анастаса Јовановића у зрелим годинама, кабинет-формата, израђен у атељеу др Heida у Бечу. Повез албума је направљен од дрвених плочица и лајсни дуж ивица и пресвучен кожом — доња страна, хрбат и део стране зеленом, а остало смеђом кожом (сл. 2). На горњој корици је још аплициран и троугао жуте коже. Флорални орнамент у златном отиску дели горњу корицу по дијагонали, а са обе стране су релефно изведени цветни мотиви на које је аплицирана жута кожа. Доња страна је идентично украшена, али је орнамент изведен само на зеленој кожи у слепом отиску. Албум се доњом корицом ослања на четири месингане ножице и затвара једноставном великом месинганом копчом с опругом. Рез је позлаћен, а хрбат је украшен утиснутим орнаментисаним тракама<sup>11</sup>. Повези за албуме од сомота са различитим везеним или металним апликацијама почињу да се производе током последње деценије XIX века. У колекцији Музеја примењене уметности два су албума овог типа, али су оба тако оштећена да се на основу њих не може говорити о иначе репрезентативној и луксузној изради оваквих албума. Албум инв. бр. 10591, величине



4 Албум за фотографије, МПУ инв. бр. 10591.  
*Photograph album, Museum of Applied Art Inv. No. 10591*

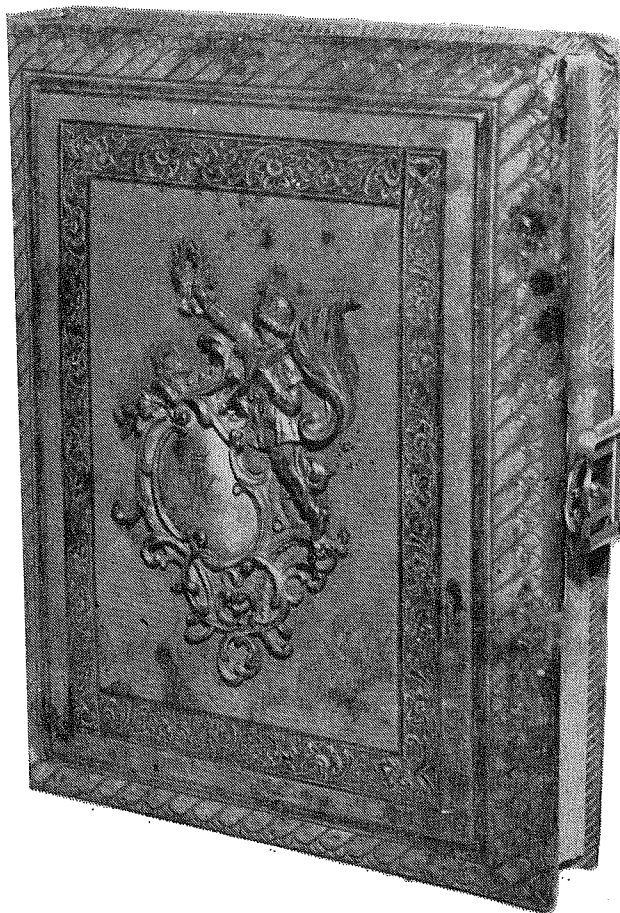
26 × 20 cm, има 20 листова од картона, пресвученог с обе стране хартијом. Око изреза за фотографије, кабинет и визит-формата, једноставан је линеаран орнамент у злату. Повез је направљен од четири дебела картона, за сваку страну по два, али различитих димензија. Мањи картон с ватом на горњој страни лепљен је на већи, као и дрвене, косо сечене лајсне, које су ишле дуж ивица картона. Тако су добијене испупчене и дебеле стране повеза, које су затим пресвучене тамноцрвеним сомотом, од кога је данас остала само подлога. На горњој страни је свиленим концем разних боја извезен букет цвећа. Од копче која је затварала повез остао је само горњи део од месинга, као и четири ножице на доњој страни<sup>12</sup> (сл. 4). Други албум из Музеја примењене уметности, инв. бр. 10993, величине 29 × 24 cm, има идентичну унутрашњу грађу, с тим што има 24 листа. Око изреза за фотографије штампан је флорални украс смеђе боје. На насловној страни је литографија у боји — букет цвећа и лептирови, с уплетеним текстом „Албум“. Повез је направљен, на већ наведен начин, од картона и дрвених лајсни и пресвучен плавим сомотом, од кога је остала само платнена основа. На горњој страни су биле металне апликације, али су сачувани само њихови незнатни трагови. Остали су сачувани још горњи део месингане копче и ножице на доњој корици, као и трагови позлате на резу<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Е. Маас, *нав. дело*, 10.

<sup>11</sup> Албум је припадао породици А. Јовановића, затим инж. Сави Величковићу, а откупљен је 1978. године од инж. Јована Величковића из Београда. За музејску документацију стручно га је обрадила З. Јанц. М. Тодић, *нав. дело*, 74 и 76.

<sup>12</sup> Албум је откупљен 1980. године од Боривоја Ненадовића из Београда, а стручно га је обрадила за музејску документацију З. Јанц.

<sup>13</sup> Албум је поклон Ксеније Илијевић из Панчева (1980. године), а за музејску документацију стручно га је обрадио Д. Булатовић.



5 Албум за фотографије, МПУ инв. бр. 5362.  
*Photograph album, Museum of Applied Art Inv. No. 5362*

Албуми за фотографије с краја XIX века не доносе значајне промене у већ регистрованим и у производњи уходаним решењима њиховог унутрашњег обликовања. Али се, зато, у вези са њима може констатовати постепено падајући квалитета употребљеног материјала. Видели смо већ да повез није само од коже него да може бити пресвучен и текстилом — свилом или сомотом, па и неким сурогатима коже и других скупоцених материјала. Мањак у лепоти материјала покушао се надокнадити литографијом у боји, која се сада штампа готово на свакој страници. Мада и даље индустрија албума настоји да производи уникате, бар у односу на украс, лако се да запазити да су све наведене промене на албумима с краја XIX века последица све масовније производње.

Ипак, јевтинији материјали нису сасвим потиснули кожу. Она се и даље користи за албуме мањих димензија, који се сада, по угледу на повез од свиле и сомота, украшавају ливеним металним апликацијама. На таквом једном примерку из Музеја примењене уметности, инв. бр. 5362, величине 36 × 28 cm, са 16 листова, види се, као и код претходних из истог периода, да је у обликовању албума из фотографије сада најважнији повез (сл. 5). Листови овог албума су дуж ивица и уз отворе за фотографију украшени само златним линијама. Повез је грађен, на већ описани начин, од двоструког картона и дрвених лајсница, како би био што масивнији, а затим је

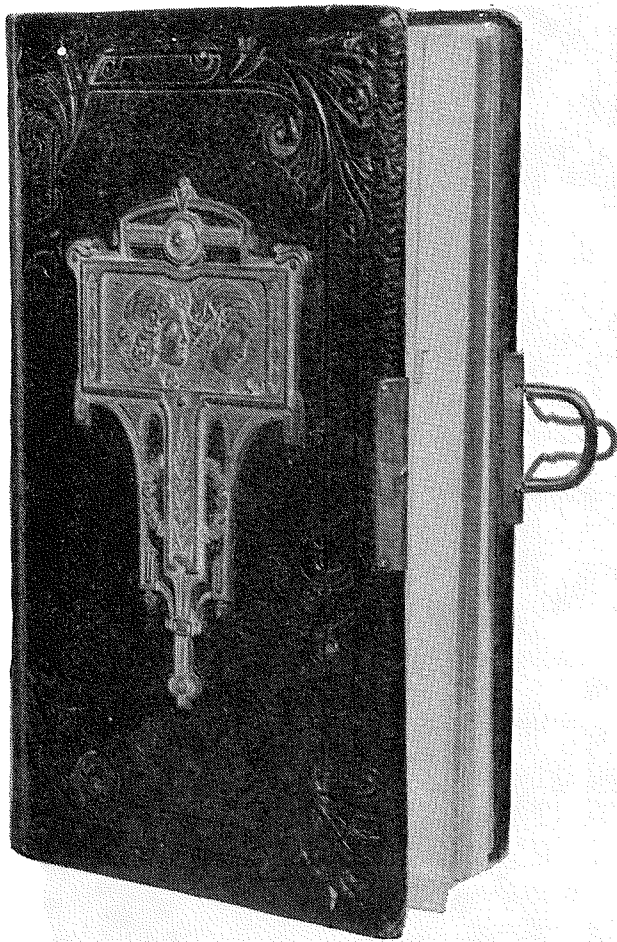


6 Албум породице Јоце Вујића из Сенте,  
МПУ инв. бр. 8152.  
*Album of the Joca Vujić family from Senta, Museum of Applied Art Inv. No. 8152*

пресвучен светлосмеђом кожом, на коју је утиснут богат флорални орнамент смеђе боје. У средишту горње стране аплициран је ливени метални картуш с монограмом, изнад кога су младић с заставом и лороворним венцем и круна. Рез је, као и обично, позлаћен, а албум се затвара компликованом металном копчом с опругом<sup>14</sup>.

Око 1900. године повезе албума за фотографије прекрива сецесионистички обликована декорација. Повези су и даље углавном кожни са металним апликацијама, а листови са фотографијама носе штампани сецесионистички орнамент. Албум породице Јоце Вујића (Музеј примењене уметности, инв. бр. 8152, вел. 40 × 22 cm), великих димензија у односу на претходне, репрезентативно је обликован примерак наведеног типа. Димензије и издужени облик овог албума дозвољавају да се на једној страни

<sup>14</sup> Албум је 1964. године купљен од Добриле Гај-Поповић из Београда. *Повези и окови књига из југословенских колекција*, Београд 1973, бр. 57; З. Јанц, *Повезивачи српских књига*, Музеј примењене уметности, Београд 1981, бр. 43.



7 Албум за фотографије, МПУ инв. бр. 5363.  
*Photograph album, Museum of Applied Art Inv. No. 5363*

уложи шест, а не четири као до тада, фотографија визиткарти, или две уместо једне кабинет-формата, али будући да има само 13 листова, албум породице Вујић има места за 96 фотографија, што је знатно мање од претходних албума. Хтело се, заправо, да се направи селекција породичних фотографија које ће се наћи у албуму. Повез албума породице Вујић од дрвених лајсни и картона пресвучен је смеђом кожом, док је горња страна готово читавом површином покривена ливеним металним рељефом (сл. 6). Ишчитавање садржаја

композиције с младом женом која држи ловоров венац и свитак са монограмом, док је у дну сеоски пејзаж с црквом, допунило би наша знања о функцији и намени албума за фотографије. Албум је затворан копчом од које су остале само плочице на горњој и доњој страни, а ослања се на металне ножице<sup>15</sup>.

Тенденција смањивања броја фотографија у албумима постаће сасвим видљива почетком XX века. Албум из Музеја примењене уметности, с почетка века, инв. бр. 5663, величине 34 × 19,5 cm, има мали број листова (14), као и претходни с краја XIX века, али сада уместо 96 само 76 отвора за фотографије, међу којима су бројнији они намењени кабинет-формату. Повез је од дрвених лајсни и картона, пресвучен црном кожом (сл. 7). Доња корица је сасвим лишена украса, а на горњој је флорални орнамент, сецесионистички стилизован, и метална апликација. На ливеном металном украсу су присутна оба типа сецесионистичке декорације — флорална и геометријска, док су у централном пољу два женска профила с цвећем. Од копче је остала сачувана само доња половина<sup>16</sup>.

Овај албум с почетка XX века, последњи у невеликој колекцији Музеја примењене уметности у Београду, припада и последњем типу албума за фотографије, које ће за чување сад већ многобројних фотографија заменити кутије и сандуци обложени кожом, као много погоднији. Портрети предака, значајних рођака и уопште оних који се желе посебно истаћи стављају се у различито обликоване рамове. Уз то се албуми сада серијски производе, без икаквих уметничких амбиција се праве њихови повези и, наравно, без могућности да буду међусобно различити. То су албуми меких картонских корица, намењени, пре свега, дописницама и разгледницама које се почетком века радо сакупљају.

<sup>15</sup> Албум је припадао породици Јоце Вујића из Сенте, а откупљен је 1970. године од Ђуре Церовића из Београда. *Повези и окови књига из југословенских колекција*, бр. 72; З. Јанц, нав. дело, бр. 138. С. Исаковић, *Примерци сецесије на изложби „Повези и окови књига из југословенских колекција“*, Зборник Музеја примењене уметности, бр. 18, Београд 1974.

<sup>16</sup> Албум је поклон Олге Смедеревац из Панчева. *Повези и окови књига из југословенских колекција*, бр. 79; З. Јанц, нав. дело, бр. 146.

PHOTOGRAPH ALBUMS FROM THE  
COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED  
ART IN BELGRADE

*The invention of A. A. Disdéri by means of which the studios throughout the world began to make photographs in the size of a calling card, resulted indirectly in the appearance of photograph albums in the second half of the 19th century. On the basis of available data, it is not possible to determine whether photograph albums were also made in Serbia. The albums, such as those in the collection, were mass produced in Germany and Austria and were imported into Serbia from these countries.*

*The earliest type of album presented here is the album of Svetozar Miletić (Inv. No. 9718). Its size, form, number and arrangement of openings for photographs have all the characteristics of early albums known from the relevant literature. The album under Inv. No. 5230 belongs to a transitional type,*

*whereas the family album of the first Serbian photographer Anastas Jovanović (Inv. No. 10106) is a representative example made to the standards prevailing in Germany from the 1870s onwards. During the last decade of the 19th century, multi-coloured velvet albums with various applications were also produced. The Museum houses two such albums (Inv. Nos. 1091 and 10993), both of which are badly damaged. Although fabrics and other cheap materials were often used for bindings at the end of the 19th century, leather was used as well. Leather bindings were also decorated with metal applications (Inv. No. 5362). In about 1900, photograph albums were covered with Art Nouveau ornaments, while the front cover was also decorated with cast metal reliefs (Inv. Nos. 8152 and 5363). Richly ornamented Art Nouveau photograph albums will be replaced with mass produced paper albums for picture postcards.*

1870  
1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880

1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890

1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

1901  
1902  
1903  
1904  
1905  
1906  
1907  
1908  
1909  
1910

1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920

1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930

1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940

1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950

1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960

1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970

1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980

1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990

1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000

1870  
1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880

1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890

1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

1901  
1902  
1903  
1904  
1905  
1906  
1907  
1908  
1909  
1910

1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920

1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930

1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940

1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950

1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960

1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970

1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980

1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990

1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000



Мр Угљеша Рајчевић

## Српска резбарска школа Јарослава Крејчика у Београду (1905—1914)

О српским уметничким школама с краја XIX и почетка XX века у Београду писало је више аутора. Најчешће су и највише овој теми поклањали пажњу Зора Симић-Миловановић<sup>1</sup>, др Дејан Медаковић<sup>2</sup>, др Лазар Трифуновић<sup>3</sup>, др Станислав Живковић<sup>4</sup> и Вера Ристић (Медар)<sup>5</sup>. Највероватније да данас доста знамо ако не и све најбитније о уметничким школама Стеве Тодоровића, Кирила Кутлика, Ристе и Бете Вукановић, као и о Уметничко-занатској школи у Београду — да се зауставимо код ове која почиње са радом 1905. године. Међутим, и после оснивања

званичне „државне школе“ — Уметничко-занатске школе, у коју је прерасла школа Ристе и Бете Вукановић, интересовање за отварања нових приватних сликарских или специјализованих уметничких школа, није изостало.

Познато је да је у том раном периоду Пашко Вучетић основао приватну сликарску школу, коју је, између осталих, 1906. године похађао и Моша Пијаде. И остали сликари показују интересовање за самостални педагошки рад, оснивање и отварање сликарских школа, али такви покушаји најчешће наилазе на непремостиве потешкоће.

Др Лазар Трифуновић објавио је чланак *Две неосишварене уметничке школе у Београду*<sup>6</sup>, у коме помиње и три уметничке школе које су нам мало познате — Школу Стевана Никшића-Лале (Ниш, 1902), Јарослава Крејчика (Београд, 1906) и Боровоја Раденковића (Крагујевац, 1912). Управо је објављен чланак о Синодској иконописној школи у манастиру Раковици крај Београда<sup>7</sup>. Ова школа је примила и школовала прву генерацију ученика нешто касније, од 1934. до 1937. године. Школом је руководио Пимен Софронов, сликар-иконописац из Естоније. Помињемо је уз школе из временског периода који нас интересује због чињенице да се о једној, специјализованој школи, размишља и пише још 1902. године.

Ми овде пажњу усредсређујемо на личност Јарослава Крејчика и на његову Српску резбарску школу у Београду.

Јарослав Крејчик рођен је 16. фебруара 1865. године у месту Млада Болеслав, северно од Прага. Био је ожењен Аном, рођеном Поливка (Џетна, 1. XI 1872 — Београд, 1. VIII 1944). Јарослав је рођен у породици Вњислава Крејчика, поседника веће радионице намештаја. Још у родитељском дому — радионици, Јарослав је заволео дрво и длето. Вњислав Крејчик имао је три сина (Јозеф, Карло, Јарослав) и три кћери. Занимљиво је да је и Јарослављев брат припадао уметничким круговима. У Чехословачкој је стекао име и углед карикатуристе и за собом је оставио значајно и признато дело.

Великор, син Ане и Јарослава Крејчика пружио нам је низ драгоцених података о свом оцу<sup>8</sup>. Јарослав, по његовом сећању, долази у Србију око 1892. године. У Београду се нашао неочекивано и, захваљујући једној случајности, ту остао до краја живота. Пошто је завршио вајарски одсек на једној од минхенских уметничких школа, Јарослав сазнаје да Бугари траже дуборесца за израду иконостаса у некој тек

<sup>1</sup> Зора Симић-Миловановић, *Прве уметничке школе у Београду*, Годишњак Музеја града Београда II, Београд 1955, стр. 311—325; Зора Симић-Миловановић, *Сликар Ђорђе Крсћинић* и уметничке школе и установе, Годишњак Музеја града Београда III, Београд, 1956, стр. 641—650.

<sup>2</sup> Др Дејан Медаковић, *Прве сликарске школе и њихови покретачи*, Универзитетски весник, 6. V 1954.

<sup>3</sup> Др Лазар Трифуновић, *Српска црпачко-сликарска и занайско-уметничка школа у Београду* (1895—1914), Београд, 1978, Универзитет уметности у Београду.

<sup>4</sup> Др Станислав Живковић, *Српска црпачка и сликарска школа Кирила Кућлика*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 5, Нови Сад, 1969, стр. 239—255.

<sup>5</sup> Вера Медар, *Прва уметничка школа у Београду*, Лик, Београд 1951; Вера Ристић, *Српска сликарска школа Кирила Кућлика*, Културни центар, Београд, 1964.

<sup>6</sup> Др Лазар Трифуновић, *Две неосишварене уметничке школе у Београду*, Свеске Друштва историчара уметности, 13, Београд, 1982, стр. 39—43.

<sup>7</sup> Мр Угљеша Рајчевић, *Синодска иконописна школа у манастиру Раковици крај Београда*, Гласник српске Православне цркве, 11, Београд 1983, стр. 229—233.

<sup>8</sup> Биографске податке Јарослава Крејчика и Ане, као и њихове деце, добили смо од Велибора Крејчика, сина Јарослављевог и Аниног. Подаци су поткрепљени чињеницама из докумената у приватном поседу В. Крејчика.

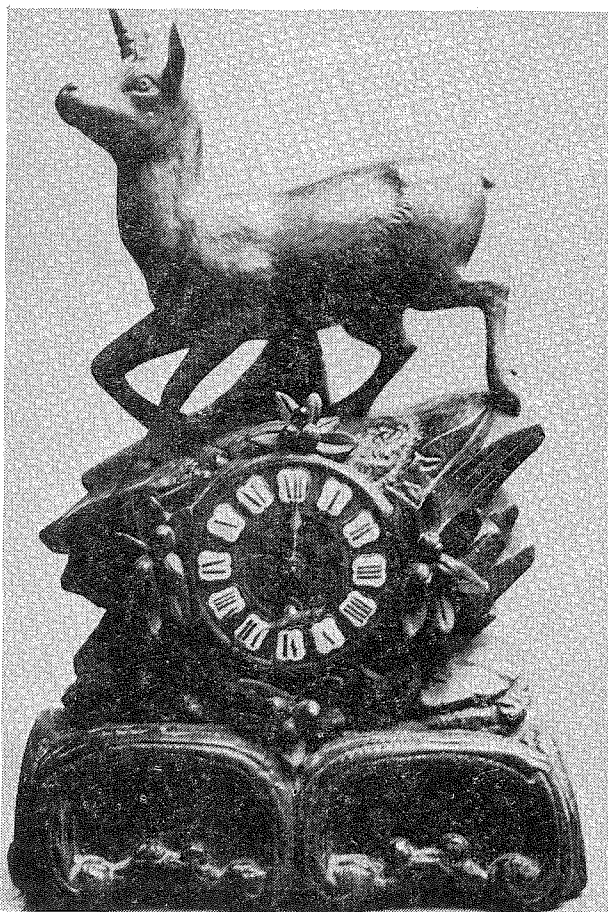
подигнутој цркви у Софији. Већ после неколико дана укрцао се на лађу и кренуо пут Бугарске. Лађа, која се отиснула из Беча, једног дана пристаје на земунску обалу. Пловидбеним редом било је предвиђено да се пут настави сутрадан. За младог Чеха било је све овде интересантно. Панорама Београда, са обронцима Калемегдана на супротној обали, оставила је на њега јак утисак. Одавно га је интересовао тај „други свет“, православна Србија, њена историја, њене патње... Касније је говорио како су га посебно фасцинирала кубета Саборне цркве, која су се уздизала изнад вароши. У том тренутку, док је још стајао на земунској обали, зачула се сирена са мале лађе која је превозила путнике на релацији Земун—Београд—Земун. У тренутку се одлучио и, изненада и неочекивано, нашао на супротној страни реке.

Шетао је Јарослав улицама непознатог града, разгледао Саборну цркву и кренуо ка Варош Капији. Сео је да се одмори пред кафану „Грозд“. Убрзо се нашао у друштву сталних гостију ове кафане. Стева Тодоровић, Милан Андоновић, професор Високе школе и оснивач Геодетске грађевинске академије, и још неколико млађих Београђана, бивших прашких ђака са новопродошлим Јарославом остали су за кафанским столом, уз добро вино, до касно у ноћ. Сутра, када се млади Јарослав пробудио, прибрао, бела лађа за Бугарску већ је пловила ка Смедереву.

У новој средини, тек стечени али угледни пријатељи нашли су се Јарославу при руци. Договорено је да остане у Београду, где ће за њега бити посла. Ускоро је млади Чех поправљао иконостас (олтарску преграду) Саборне цркве у Београду, због које је највише и прешао реку. Јарослав Крејчик није оставио педантан попис својих резбарских послова на иконостасима у Србији. Зато ће нам сведочење његовог сина Велибора бити од помоћи да трагамо у правцима које нам он указује. Колико се Велибор сећа, отац му је радио на иконостасу у манастиру Раковици, око 1904—5. године, манастиру Вратни 1908, и цркви у Краљеву око 1912. године.

Шта је Јарослав у тим црквама урадио и шта је данас од тих његових радова сачувано тешко је рећи.

Располажемо информацијом из дневне штампе — „Вечерње новости“ од 20. септембра 1908. године, да је Јарослав Крејчик повремено учествовао и на изложбама у иностранству. У поменутом листу се каже: „За своје уметничке радове у резбарству одликован је на лондонској изложби највећом наградом (*grand prix*) г. Јарослав Крејчик, управник овд. резбарске школе“.<sup>9</sup> Најзначајнија активност Јарослава Крејчика у Београду везује се за Резбарску школу. У већ поменутом чланку др Трифуновића поменута је ова школа, а пажњу јој посвећује и др Павле Васић



1 Сат у резбареној кутији, дипломски рад Јарослава Крејчика.

*Uhr in einer geschnitzelten Schachtel. Diplomarbeit des Jaroslav Krejčik*

у књизи *Примењена уметност Србије*,<sup>10</sup> објављеној 1981. године.

У предратним дневним листовима објављена су три приказа две школске изложбе и више вести и информација о раду Резбарске школе. Највише простора у тадашњој штампи посвећено је изложбама Српске резбарске школе. Тако сазнајемо да је ова школа на крају школске 1906/7. године организовала изложбу ђачких радова у својим просторијама (јуни), и 1907/8. године сличну изложбу у Ловачкој соби хотела „Париз“ у Београду. О изложбама пишу „Штампа“, „Београдске новине“, „Вечерње новости“.

На основу опширног приказа изложбе и разговора са управником Школе Ј. Крејчиком, објављеним у „Штампи“ (1908), као и на основу приказа у „Вечерњим новостима“, имамо податке о раду Српске резбарске школе, на основу којих, уз коришћење још неких вести из новина и сачуваних докумената, реконструисамо њену историју. Јарослав Крејчик оснива школу 1905. године у Београду. Сачуван је документ (Архив Србије, Архивска грађа Министарства народне привреде), у ствари молба, којом Ј. Крејчик моли

<sup>9</sup> Одликован на изложби, „Вечерње новости“, 20. септембар 1908, бр. 260, стр. 1.

<sup>10</sup> Др Павле Васић, *Примењена уметност у Србији 1900—1978*, Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, Београд, 1981.

Министарство народне привреде да га материјално помогне у издржавању Српске резбарске школе.<sup>11</sup> Из овог документа сазнајемо да је школа почела са радом 1. маја 1905. године. Од октобра 1905. до марта 1906. године школа је примала материјалну потпору од 60 динара месечно.

У поменутој молби Крејчик износи и друге, драгоцене, податке о школи, па је делимично цитирао:

„У мојој резбарској школи упућују се младићи и одрасли људи на рад и према резултатима који су и јавности познати, може се видети да сваки од ученика може у сразмерно кратком времену, т. ј. у току неколико месеци толико научити, да му ова лепа и корисна вештина може служити као средство за зарађивање својих животних потреба.

Поред ове школе основао сам и вечерњи курс за раднике, и то нарочито за столаре, стругаре, коларе и раднике дрводељце у опште, којима је дуборез неопходно потребан, да би могли са страним производима успешно конкурисати (...)“.

У наставку молбе, у ствари извештаја Министарству, Крејчик пише:

„Од ових 35 ученика (крајем фебруара 1906. године, примедба У.Р.) имам десет бесплатних као сиротне и вредне ђаке. У вечерњем курсу (су) радници, који плаћају само 5 дин. месечно, значи само толико колико мене стаје осветљење и огрев... За све ове раднике као и остале ђаке сав материјал, као даске за вежбање, хартију, алат за рад и др., дајем бесплатно а целу школу већ годину дана издржавам сам из својих средстава док ми је било могуће.

Само кирија за школу износила је пре 130 дин. месечно, а сада 110 дин. месечно осим осталих трошкова за гориво, чишћење патоса и т. д. Све ове трошкове за школу подмиривао сам из својих средстава док сам могао, знајући да ће школа имати успеха што сам и рачунао да ћу моћи поред школе сам лично нешто месечно зарађивати и стим моју породицу издржавати, међутим у току времена увидео сам да моја школа захтева толико времена, да на споредну моју зараду не могу ни мислити тако сам био принуђен да се почнем и задуживати тако, да ми прети опасност не само да школа неће моћи даље опстати, но да ћу изгубити све што сам у њу уложио и све што имам.

Помоћ од 60 динара месечно коју (је) Господин Министар изволео мојој школи одредити, и коју примам тек од октобра прошле године сувише је мала и недовољна да би могао школу с успехом и даље уређивати или даље уређивати уопште (...)“.<sup>12</sup>

Молба је писана 23. фебруара 1906. године и истог дана примљена и заведена у Министарству. Министар народне привреде одређује начелника за трговину, радиност и саобраћај, Христића, да

обиђе Крејчикову школу и поднесе и писмени писмени извештај. Занимљиво је да је Христићу дат налог истог дана када је Крејчик поднео молбу, па је чак истог дана, поподне, обишао школу. Обавио је преглед и написао извештај: „Гледајући синоћ ону нашу вредну занат. омладину, и њиховог вредног наставника, како хитром руком длетом ради, црта, и прави поједине украсе за разни собни намештај, ја сам размишљао како би без оваквих школа, у нашем народу многи таленат пропао“.<sup>13</sup>

Одговор није стизао извром брзином којом је прихваћен захтев и извршен увид у рад школе, иако је реферат био позитиван и у прилог Крејчиковом раду. Тако Крејчик 7. марта исте године подноси нову молбу Министарству народне привреде и тражи да му се хитно одговори на претходни захтев.<sup>14</sup> Нешто касније, Министарство народне привреде, односно ресорни министар, доноси решење којим се школи, односно Крејчику, додељује стална месечна помоћ од 120, уместо дотадашњих 60 динара.<sup>15</sup> Прве године школа је, на самом почетку, имала само 6 ученика (мај-јуни 1905, примедба У.Р.). Током године уписало се још 64 полазника. Друге године (1906/7. школске године), по сведочењу Крејчика, школа је имала: 14 ученица, 24 ученика и 15 полазника вечерњег курса. Треће године (1907/8. школске године), а тада је била отворена велика изложба школских радова, у Српској резбарској школи је уписано 18 ученица, 28 ученика и 14 полазника вечерњег курса.<sup>16</sup> Да се вратимо, поново, изложбама које је приказала тадашња београдска штампа.

То су изложбе ученичких радова Српске резбарске школе из 1907. године (отворена на први дан Духова у просторијама школе) и из наредне године (отворена у недељу 22. јуна 1908. у 10 часова, у Ковачком салону хотела „Париз“ на Теразијама).

Захваљујући поменутих изворима, сазнајемо да школу похађају одрасли, угледни житељи престонице (међу њима и један земљорадник из Корачице), деца из познатих београдских породица (Главинић, Сондемајер и других) и вечерњи курс, столарски радници. Критичари ове две изложбе јављају се у „Београдским новинама“, 22. јуна 1907,<sup>17</sup> и у дневним листовима „Вечерње Новости“, 24. јуна, и „Штампа“, 30. јуна 1908. године,<sup>19</sup> како су били доста исцрпни од њих сазнајемо и за следећа имена ученика Српске резбарске школе.

<sup>11</sup> Исто, под 11.

<sup>12</sup> Исто, под 11.

<sup>13</sup> Исто, под 11.

<sup>14</sup> Исто, под 11.

<sup>15</sup> Исто, под 11.

<sup>16</sup> *Изложба резбарске школе, преглед изложбе, мишљење Г. Крејчика*, „Штампа“, 30. јун 1908, бр. 178, стр. 3.

<sup>17</sup> *Резбарство, Српска резбарска школа*, „Београдске новине“, 22. јун 1907, бр. 167, стр. 5.

<sup>18</sup> Р. Роџа — *sculptore, Изложба „Срп. Резбарске школе“*, „Вечерње новости“, 24. јун 1909, бр. 172, стр. 2—3.

<sup>19</sup> Исто, под 16.

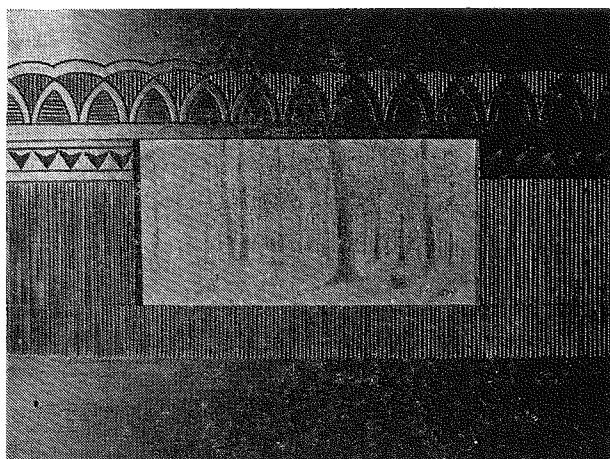
1. Главинић Добрила,
2. Главинић Милан,
3. Главинић Славка,
4. Димитријевић Драгољуб,
5. Ђорђевић Мара,
6. Ђурић Славка,
7. Ђуришић Димитрије,
8. Крејчик Мирослав,
9. Михајловић Радомир (1907, столар),
10. Митровић Сава (1907, столар),
11. Недић Милета,
12. Недић Радмила,
13. Павловић Михајло,
14. Поповић Коста (1907, столар),
15. Ристић Јелена,
16. Ристић Наталија,
17. Симић Ружица,
18. Сондермајер Владислав,
19. Сондермајер Једвига,
20. Сондермајер Тадија,
21. Седлачек Драгиња,
22. Станковић Босилка,
23. Стојановић Фани (Стојковић ?),
24. Стевановић Ангелина,
25. Стојковић (Г-ђа),
26. Тепфер Роберт,
27. Марковић Младен, вештачки резбар.<sup>20</sup>

Од писца прве критике друге годишње изложбе Резбарске школе сазнајемо:

„Требало је много муке и материјалних жртава док је омогућено отварање Српске резбарске школе, која је за ово годину-две дана од свог постанка показала видне резултате, који служе на част истрајном и способном директору Јарославу Крејчику, и за похвалу марљивим ученицима. О Духовима резбарска школа је приредила другу годишњу изложбу радова својих ученика. Та нас је изложба искрено задовољила, јер она показује велики успех, што су га ученици показали за невероватно кратко време.

На тој ученичкој изложби било је тако укусно израђених и уметнички изведених предмета, да су се изненадили сви походници изложбе, која је заслужила пуну пажњу оних, који показују интересовање за ту лепу грану уметности“.<sup>21</sup>

Значајно је и следеће сведочење непознатог аутора приказа објављеног у „Београдским новинама“: „На изложби су заступљени готово сви ученици, али не и са најбољим својим радовима, јер је 40 најлепших радова упућено у Лондон на балканску изложбу, а 7 је изложено на изложби Уметничко-занатске школе, која је истовремено отворена. Па ипак оних 74



2 Рам са пејзажом Р. Момчиловића.  
*Rahmen mit Landschaft des R. Momčilović*

предмета, што их је школа изложила, били су довољни, да подигну углед школи (. . .)“.<sup>22</sup> Из другог извора, такође 1907. године, сазнајемо да је Резбарска школа одликована „дипломом на изложби школских радова у Прагу“.<sup>23</sup> Следеће године, већ у уводу свог приказа у „Вечерњим новостима“, непознати критичар (Р. Роџа — sculptore) износи податак да је ова изложба Резбарске школе (1908), уствари, трећа по реду. Он пише: „Отворена је изложба Српске резбарске школе (у чији смо успех тврдо били уверени, ценећи је по њеним досадашњим изложбама, прошлих година 1906—1907)“.<sup>24</sup> Ми, на жалост, нисмо наишли ни на један податак у вези са изложбом после завршетка прве школске године. У сваком случају треба веровати писцу приказа и прихватити да је Српска резбарска школа, бар прве три године, редовно организовала изложбе ђачких радова на крају школске године.

Поклањајући више пажње и простора радовима појединих ученика школе, од најмлађег до најстаријег, он (Р. роџа — sculptore) закључује приказ похвалом и школи и Јарославу Крејчику: „Према овој изложби и према материјалним средствима ове школе ми видимо да је боље успела него и једна од приватних школа у Београду. Г-ну Крејчику може се честитати на његовом труду и напредку. Да би се пак очувао и унапредио развитак те код нас нове вештине требало би да држава води бољег рачуна о овој напредној школи“.<sup>25</sup>

На изложби су, како се да закључити по информацији из „Штампе“ и предходно цитираног приказа, били углавном изложени употребни предмети — радови ученика настали на часовима током школске године. То су, најчешће: оквири за слике и огледала, паравани, полице, столице, клупе, столови за чај . . .

<sup>20</sup> На име Младена Марковића наилазимо у архивској грађи Министарства народне привреде у Архиву Србије, Т 3972, акт од 8. маја 1910. године. То је, у ствари, решење којим се „Младену Марковићу, вештачком резбару, који је са врло добрим успехом завршио Српску резбарску школу у Београду“ . . . одобрава износ од 600 динара за „боље његово усавршавање у резбарству и за набавку потребних му алата и материјала за овај рад“.

<sup>21</sup> Исто, под 17.

<sup>22</sup> Исто, под 17.

<sup>23</sup> Одликована школа, „Вечерње новости“, 14. јун 1907, бр. 161, стр. 3.

<sup>24</sup> Исто, под 18.

<sup>25</sup> Исто, под 18.

Критичар посебно истиче радове Фани Стојановић (клуба, полица и „неколико прецизно израђених рамова са маленим сликама, које је опет сама госпођа радила“); Ружице Симић (њен параван); Михајила Павловића, чиновника Дирекције (његов „астал за теј“), те два брата и сестре Сондермајер, од којих посебно истиче Једвигу, која излаже „асталчић и хоклицу“.

Занимљиво је указати да се на овој изложби Резбарске школе нашло и неколико слика Рафаила Момчиловића, јеромонаха и познатог сликара. О томе нас извештава критичар листа „Штампа“.<sup>26</sup> То се да објаснити пријатељством Јарослава и Рафаила, који су друговали још од 1900. године. О овом друговању сведочи и писмо које је Рафаило 1941. године упутио Милану Кашанину.<sup>27</sup> Тако сазнајемо да је већ 1908. године била у породици Крејчик његова слика „Капија манастира Вратна“, а, касније код Јарослављевог сина арх. Мирослава Крејчика. У писму, попису, се помињу још три Рафаилове слике из каснијег периода. Једна од тих слика „Руже у башти“, сликана 1936. године.

Пратећи пут и послове Јарослава Крејчика на изради иконостаса у црквама и манастирима, према сећањима Велибора Крејчика закључујемо да се тај пут поклапа са путем јеромонаха Рафаила.<sup>28</sup> Наиме, Јарослав око 1904—1905. године ради на прегради иконостаса у манастиру Раковици. Тај иконостас истих година Рафаило испуњава својим иконама. Јарослав долази 1908. године да ради на иконостасу у манастиру Вратни. Рафаило је тих година монах у манастиру Буково, а Вратна и Буково су манастири Тимочке епархије и близу су један другом. Доказ да је и Рафаило боравио у то време у манастиру Вратни јесте слика „Капија манастира Вратне“ (1908) из посуда породице Крејчик. Изнети подаци указују да су два уметника пријатељевала и да су један другоме по потреби излазили у сусрет. Претпостављамо да је Рафаило за поменуте послове предлагао и ангажовао Јарослава, а овај, када би му се указала прилика, излагао јавности слике скромног и повученог јеромонаха.

Сачуван је један равни пејзаж Рафаила Момчиловића из 1906. године, који је излаган на поменутој изложби Резбарске школе. Пејзаж је био опремљен резбареним рамом који је израдио Јарослав. Ова слика и рам налазе се и данас у поседу Велибора Крејчика.

Већина резбарских радова на изложби била је намењена продаји, и то се изричито истиче у једној информацији, вести, објављеној у „Београдским новинама“ 17. јуна 1908. године. „Публика, која буде ту изложбу посетила, имаће шта да види и да се диви какве резбарије могу да израде српска деца. Међу изложеним

предметима биће и одлично израђених рукотворина наших Српкињица (...).“<sup>29</sup> Краћом примедбом враћамо се још једном на претходни приказ из „Вечерњих новости“. За разлику од критичара „Штампе“, који приказује само употребно предмете изложене на овој изложби, Р. Роџа — *sculptore*, пише: „Ангелина Стефановић показује успех особито израдом ноћне птице грабљивице Буљине или Јејине, која је представљена са крупним очима, у потпуној фигури свог тела (...).“<sup>30</sup>

Изложба је трајала десет дана и затворена је у среду, 3. јула, у 8 часова навече.<sup>31</sup> По извештајима би се могло рећи да је била добро посећена, а и да је доста радова откупљено. У једној вести се каже: „До сада су изложбу Српске резбарске школе посетила многа висока и отмена лица, која су се најповољније изразила о изради изложених предмета, тако и о успеху Школе. Многи изложени предмети већ су продати.“<sup>32</sup>

Непосредно по њеном затварању, у средствима јавног информисања појавиле су се нове вести о активности школе. Између осталих „Београдске новине“ доносе информацију о пријему полазника на летњи курс (за време школског одмора, лето 1908) Резбарске школе.

У информацији се каже: „Школарина се рачуна од дана уписа и стаје месечно 12 динара и полаже се у напред. Материјал и справе за учење резбарства даје школа бесплатно.“<sup>33</sup> Како је школа имала велики број уписаних ученика (нема података колико је било пријављено полазника за летњи курс), материјал и алат није било ни лако ни једноставно набавити, тим пре што га је ученицима обезбеђивала школа бесплатно. Управник школе, и њен власник, Јарослав Крејчик морао се сналазити. У истом гласилу читамо:

„По допуштењу Министарства народне привреде и Управног одбора Класне лутрије — Српска резбарска школа приређује Лутрију са 1000 (хиљаду) комада по 1 динар. Згодитака има 135, чија вредност износи 938 динара. Главни згодитак је чивилук за хаљине (највероватије рад Ј. Крејчика, примедба У. Р.) у вредности од 180 дин., а има и више згодитака од 30 до 40 дин. Најмањи згодитак је од 4 дин. Сви згодици су израђевина Резбарске школе и изложени су у излогу Благоје Динића, трг., на Терезијама. Чист приход од лутрије намењен је куповини школског материјала за сиротне ученике Резбарске школе.“<sup>34</sup>

<sup>29</sup> *Београдска хроника*, „Београдске новине“, 17. јун 1908, бр. 165, стр. 2.

<sup>30</sup> Исто, под 18.

<sup>31</sup> *Београдска хроника*, „Београдске новине“, 30. јун 1908, бр. 178, стр. 2—3.

<sup>32</sup> *Београдска хроника*, „Београдске новине“, 24. јун 1908, бр. 172, стр. 2.

<sup>33</sup> *Београдска хроника*, „Београдске новине“, 1. јули 1908, бр. 179, стр. 2.

<sup>34</sup> *Београдска хроника*, „Београдске новине“, 31. јули 1908, бр. 209, стр. 3.

<sup>26</sup> Исто, под 16.

<sup>27</sup> Милан Кашанин, *О Рафаилу Момчиловићу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 2, Нови Сад 1966, стр. 369—372.

<sup>28</sup> Уљеша Рајчевић, *Рафаило Момчиловић (1875—1914)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, стр. 117—154.



3 Пртеж, шаблон за дуборез по коме се радило у Резбарској школи.

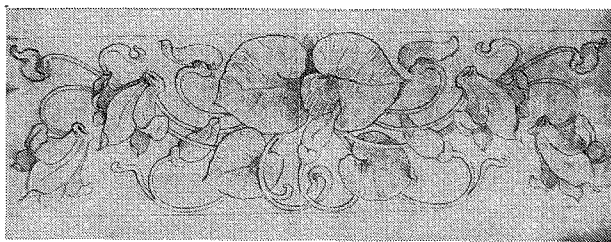
*Zeichnung, Schablon für Holzschnitt, wonach man in der Schule arbeitete.*

Извлачење згодитака лутрије било је најављено за 5. октобар исте године. Због изненадне аустријске анексије Босне и Херцеговине и узнемирења јавности изазване немилим догађајима, ово извлачење је одложено за 15. новембар исте године. У дневној штампи из најављеног времена (новембар-децембар) нисмо, међутим, наишли на податак да је извлачење згодитака лутрије и обављено. Овај податак о лутрији Српске резбарске школе износимо само као доказ више да је школа, и поред материјалне потпоре Министарства народне привреде, имала финансијских потешкоћа.

У недостатку ваљанијих, поузданијих докумената од људског сећања, обраћамо се Велибору Крејчику за помоћ. Иако је Велибор рођен (1905) тек када је његов отац вршио припреме за отварање школе, сећање из 1912—1914. су свежа. Оно што није памтио сам Велибор препричавало се, касније, у кући, те он доста тога у вези са школом зна.

Школа је у то време, па и раније (1908), била смештена у Бранковој улици 16, прекопута тадашње Српске академије наука. Зграду за школу уступило је Крејчику, уз помоћ од 200 динара месечно, Министарство народне привреде. На првом спрату зграде био је стан Крејчикових, као и две велике учионице Српске резбарске школе. У великом дворишту иза куће, које је било окренуто према улици царице Милице, биле су столарска радионица и магацин за дрво — грађу. Јарослав је у то време, према сећању Велиборовом, држао редовно по 2—3 одлична радника, столара, који су припремали материјал за ученике.

Настава у школи била је подељена. Док су се једни обучавали за израду иконостаса и озбиљнијих резбарских подухвата, други, мање талентовани и других амбиција (односно они који су резбарство прихватили као хоби а не као будуће занимање), обучавали су се у изради предмета свакодневне употребе са доминантним резбарским апликацијама. Трећи, животно опредељени за дрводелство, столари на вечерњем курсу, били су људи који су имали амбиција да се баве уметничком столаријом, односно стручније и боље столарским занатом. Они су код



4 Флорални орнамент, шаблон за дуборез по коме се радило у Резбарској школи.

*Floralornament, Schablon für Holzschnitt, wonach man in der Schule arbeitete.*

Јарослава Крејчика, поред стицања искуства са резбарским длетом, слушали предавања о материјалу, технологији и техничком цртежу. Учили су да „читају“ технички цртеж, план. Настава за ове полазнике одржавала се после радног дана њених полазника, од 18—20 часова. Девојке из бољих београдских кућа и неки већ запослени чиновници долазили су на преподневне часове недељом и празником. Велибор Крејчик нам напомиње да је то било време када су предмети свакодневне употребе, са плитким дуборезом (геометријски и флорални орнамент у духу сецесије), били у великој моди код Београђана, па су се из тог разлога у школи нашли и они које смо поменули на почетку овог пасуса. Свима који су желели да се опробају у овој вештини и да кућу украсе неким лепим предметом, својом рукотворином, врата школе била су отворена.

Школа је, како се присећа Велибор, радила до првих дана првог светског рата. Када је запретила опасност да ће у Београд ући непријатељска војска, цела породица Крејчик бежи на југ. За време окупације просторије школе претворене су у официрску мензу неке аустријске јединице. По повлачењу окупатора све је било демолирано, уништено.

Породица Крејчик се вратила у Београд док је још рат трајао. После поновног уласка непријатељске војске прво је ухапшен Јарослав, а затим, нешто касније, и Ана Крејчик. Интернирани су у Нежидер — Мађарску. Деца су била препуштена себи и пријатељима. После рата није било услова за обнављање рада Резбарске школе. Јарослав Крејчик постао је шеф одељења за израду помагала Ортопедског завода (налазио се иза Вајфертове пиваре) и на тој дужности је остао до смрти. Умро је 5. XI 1927. године. Сахрањен је на Новом гробљу у Београду, парцела 68, гроб бр. 22 (1977. године гроб је прекопан).

Ми још увек не знамо довољно да бисмо верно реконструисали историју Резбарске школе у Београду. Међутим, на основу онога што је овде речено, закључујемо следеће.

Српска резбарска школа Јарослава Крејчика, пореклом Чеха, почела је са радом у Београду (у Бранковој бр. 16) 1. маја 1905. године. Школа је примала децу — ученике основних и средњих школа, одрасле који су желели да се опробају као резбари, вештаци и раднике дрводелске струке (столаре, стругаре, коларе) на вечерњи курс.

На крају школске године школа је приређивала изложбе радова својих ученика. Критика прати ове изложбе у периоду од 1906—1908. године. Наставу је водио сам Јарослав Крејчик, док су му у реализацији, припремању материјала и склапању резбарених елемената у употребни предмет (од изрезбарених елемената које су радили ученици) помагали квалификовани столарски радници.

Школа је, бар првих година, обучавала и до 60 полазника оба пола. Српска резбарска школа била је уведена у регистар приватних школа под старатељством Министарства народне привреде, од којег је добијала материјалну потпору. Ова потпора износила је прво 60, затим 120, а пред крај рада школе, вероватно, 200 динара месечно.

Први светски рат, с недаћама које је донео Србији, директно је утицао да ова школа престане са радом, а после рата није било услова да се њен рад обнови.

Наша следећа велика обавеза према личности Јарослава Крејчика и његовој школи јесте настојање да се уђе у траг именима свих њених полазника. Још занимљивије ће бити сазнање колико су ти полазници овладали вештином резбарства и да ли су и, ако јесу, колико оставили иза себе траг и дело примењене уметности или високе занатске вредности. Тек када то будемо сазнали, моћи ћемо да проценимо колико дугујемо човеку, ентузијасту и уметнику Јарославу Крејчику.

## Прилози:

### Резбарство Српска резбарска школа

Требало је много муке и материјалних жртава док је омогућено отварање Српске резбарске школе, која је за ово годину-две дана од свог постанка показала видне резултате, који служе на част истрајном и способном директору Јарославу Крејчику и за похвалу марљивим ученицима. О Духовима резбарска школа је приредила другу годишњу изложбу радова својих ученика. Та нас је изложба искрено задовољила, јер она показује велики успех, што су га ученици показали за невероватно кратко време. На тој ученичкој изложби било је тако укусно израђених и уметнички изведених предмета, да су се изненадили сви походници изложбе, која је заслужила пуну пажњу оних, који показују интересовање за ту лепу грану уметности.

Схваћањем посла, красном техником и сигурним извођењем међу ученицима су се нарочито одликовали: у женском одељењу: Ружица Симић, Мара Ђорђевић, Добрила Главинић, Фаника Стојковић, Јелена Ристић, Босиљка Станковић, Стака Ђурић и друге; у мушком одељењу: Тадија и Влајко Сондермајер, Роберт Тепфер, Младен Маринковић и Димитрије Ђуришић.

На изложби су нарочиту позорност свратили на себе радови ученика радничког вечерњег курса. То су све једва писмени шегртићи, који су за кратко време постали одлични ученици ове уметничке школе. Радови тих дечака, већим делом из области заната, коме су се посветили, тако су лепо изведени, да се за то младе и вредне дечаке може рећи, да ће се у своје занату усавршити до уметника, само ако у школи са досадашњим истрајношћу и вољом наставе озбиљно и предано радити, међу ученицима вечерњег курса, по изложеним радовима, највише се одликују: Коста Поповић, Радомир Михајловић и Саво Митровић, столари.

Српска резбарска школа има тек у завршеној школској години 53 ученика и то: 38 редовних (14 женских и 24 мушких) и 15 у радничкоме вечерњем курсу. На изложби су заступљени готово сви ученици, али не и са најбољим својим радовима, јер је 40 најлепших радова упућено у Лондон на балканску изложбу, а 7 је изложено на изложби Уметничко-занатске школе, која је истовремено отворена. Па ипак оних 74 предмета што их је школа изложила, били су довољни, да подигну углед школи и изазову признање и учитељу и ученицима, јер су сви заједно морали уложити многог труда и добре воље док су постигли те лепе резултате.

Школа, дакле, своју дужност испуњава како се само пожелети може и ако има на путу многобројне сметње, које је и најенергичнијем човеку тешко сузбити, ма колико добре воље имао за то, ако уз то није и материјално обезбеђен. Међу тим, школи се са стране не указује довољно пажње, нити јој се пружа пристојна помоћ, која би бар сада у почетку рада била потребна, да се гарантује успех.

То тако не треба да иде, јер је последња изложба пружила довољно доказа, да школа заслужује већу пажњу и помоћ оних, који су у првом реду позвани да воде рачуна о помагању уметности. После успеле изложбе дужност је министра народне привреде који је и до сада показивао лепу предусретљивост да школи пружи обилнију потпору и тако омогући ширење те лепе вештине. Ми верујемо, да ће га министар, у оквиру могућности, учинити и унапред се радујемо, што ће резбарска школа у новој школској години бити у повољнијем положају, те ће моћи постићи још боље успехе, под управом нашег уметника Крејчика.

„Београдске новине“, петак 22. јун 1907. године, бр. 169, стр. 5.

### Изложба „Српске резбарске школе“

Отворена је изложба „Српске резбарске Школе“ у чији смо успех тврдо били уверени, ценећи је по њеним досадашњим изложбама, прошлих година 1906—1907. Ове године пак та нас изложба пријатно изненађује са својим успехом. Радови који украшавају ову изложбу показују даровитост и бистрину српске омладине и њене велике успехе у овој струци вештине. Најстарији и најмлађи

и једини је професор у овој школи г. Јарослав Крејчик. Он је по народности Чех и врло је симпатичан човек; у својој уметности усавршио се у славноме Прагу. У г. Крејчику Срби су добили правог уметника — специјалисту у овој вештини. Ми се дивимо многим радовима, па чак и онима које су радили поједини столарски радници, који готово ни писмени нису, па ипак њиховим правим и прецизним цртежима нема никакве замерке. Нарочито у собним украсима, као: столовима, столицама, огледалима, полицама, рамовима, и т. д.

Сви изложени радови за похвалу су и нема ни једног који би могао бити испод критике, но, то би много и дуго било говорити о свима појединостима. Ја ћу овде изнети имена оних ученика и ученица чији радови, као најбољи, на првом месту падају посетиоцу у очи и дају му леп утисак.

Г-ђа Стојковићки не само што иде дрворез од руке већ се одликује и сликарским послом-малањем.

Јадвига Сондермајер има више радова од којих ми пада у очи дивно израђени рам за огледало са чивилуком.

Владислав Сондермајер дечко од својих 14—15 година, за кратко време као столарски калфица, приказао је врло леп успех, особито израдом једне столице, која је рељефно правилно искићена гротескним фигурама.

Драгиња Седлачек има својих радова у дуборезу, као и рељефних. Један асталчић, за посетиоце одликује се од њених других радова.

Бран. Живојиновић врло је марљиво израдио орнаментални модел у рељефу за украс лица на кући.

Наталија Ристић има врло естетичке две полице за украс собе осим тога има још више својих радова.

Драгољуб Димитријевић столарски радник за кратко време показао је одличан успех.

Ружица Симић међу њеним радовима одликује се један рам пластично рађен.

Ангелина Стефановић показује успех особито израдом ноћне грабљивице „Буљине“ или Јеине, која је представљена са крупним ватреним очима, у потпуној фигури свог тела. Столица у српском стилу врло је лепа као и један астал.

На једном и на другом декорација је рађена пластично — дакле у рељефу.

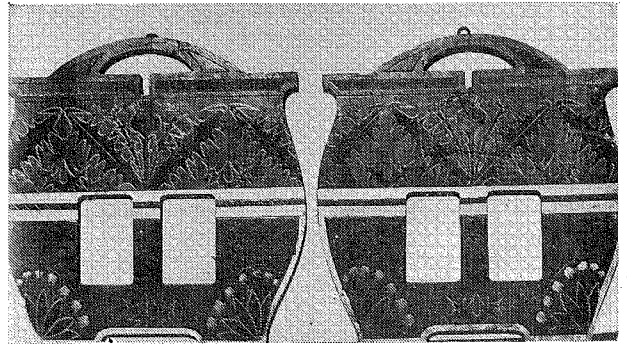
Добрила Главинић има лепих ствари.

Милан Главинић изложио је више радова међу којима му је као понајбољи рад рам за слику чије су декорације особито лепо малане.

Мара Ђорђевић израдила је и вреди споменути један астал и рам огледало, обадвоје рађено у виду пластичне декорације.

Добрила Главинић вредна је похвале као и Радмила Недић и Милета Недић.

Са овим сам завршио кратак преглед ових кућевних украса, који су изложени на овој изложби.



5 Два рама за фотографије (дрво), радови ученика Резбарске школе.

*Zwei Rahmen mit Photographien (Holz). Schülerarbeiten der Schnitzerschule des Jaroslav Krejčík (1865—1927).*

И сам г. Крејчик учествује на изложби са својим ђацима, он пак има два своја рада, од којих је један већ продат, а други се може купити за повољну цену.

Према овој изложби и према материјалним средствима ове школе ми видимо да је ова школа ове године боље успела него и једна од приватних школа у Београду. Г-ну Крејчику може се честитати на његовом труду и напретку.

Да би се пак очувао и унапредио развитак те код нас нове вештине требало би да држава води бољег рачуна о овој напредној школи.

Р. Роџа — sculptore

„Вечерње новости“, 24. јун 1909,  
Бр. 172, Стр. 2—3.

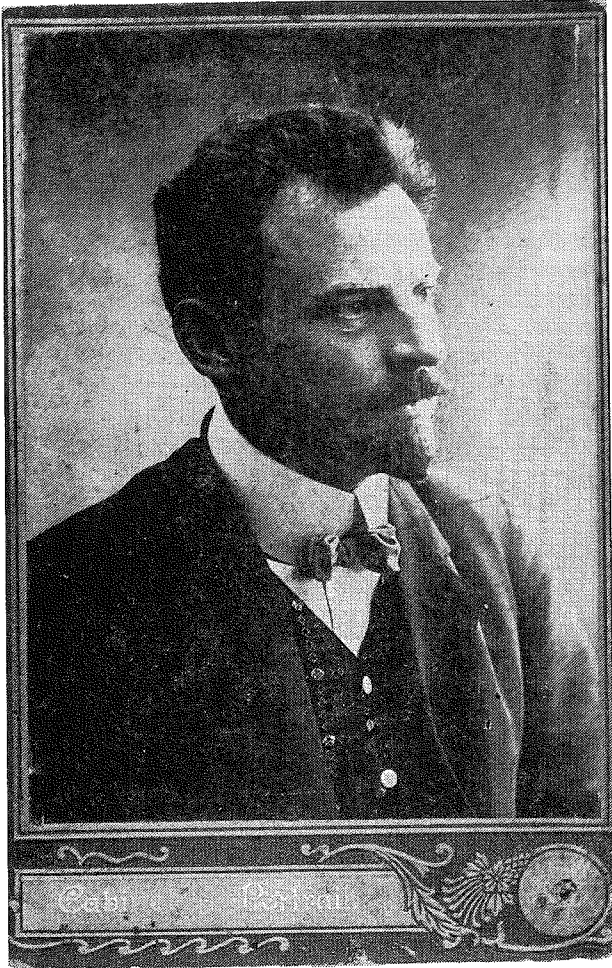
## Изложба резбарске школе Преглед изложбе

Мишљење г. Крејчика

У ловачкој соби „Хотела Париз“ од пре неколико дана приређена је изложба радова резбарске школе којом управља г. Јарослав Крејчик.

Од старих посетилаца школе особито су леви радови Г-ђе Фани Стојановићке (клуба, полица, и неколико прецизно израђених рамова са маланим сликама, које је опет сама госпођа радила); Г-ђе Јелене Ристић (асталче за салон; — успех од 2 месеца —); Г-ђице Ружице Симић (врло леп параван са везом, велики оквир рађен дугачким потезима — успех од 5 месеци —); Г-ђица Ангелине Стевановић (корпа за хартију, столица у сељачком стилу јако модернизованом и хоклице — успех од 4 месеца); Г-ђице Маре Ђорђевићеве (оквир за велико огледало, клуба рађена ван школе и без коректуре); Г-ђице Драгиње Седлачек, која и ако је почетница има лепих радова (помињемо само полицу — успех од 2 месеца); Од мушких посетилаца школе, истичу се радови Бранислава Живојиновића сељака из Корачице (дашчице за вежбање, ружа, булка, грожђе, дивља лоза); Михајла Павловића чиновникх дирекције (оквир у дуборезу); Богића Кнежевића (постоље за салон, астал за теј); Мирослава Крајчика, сина в. Крајчика (више лепих оквира).





6 Јарослав Крејчик (1865—1927).

Од радова који су радила деца прилежно и врло добро, треба поменути: Владислава Сондермајера (столица у старом српском стилу са наслонем за руке и асталче за чај); Тадије Сондермајера (столица у старом српском стилу без задњег наслона); Једвиге Сондермајер која има више радова и показала више способности од оба брата (помињемо само асталчић и хоклицу); Добриле Главинић (две столице у сеоском стилу са испупчењима рађеним у модерном духу, 3 постоља и једну клупу); Милисава Главинића (рам за слику коју је радио његов отац још 1877. у реалци са рада нашег сликара г. Ђ. Миловановића); Славке Главинић (четири добро израђена рама).

Са овим је у изложби узео учешће и сликар јеромонах Рафаило Момчиловић. Он је изложио неколико сликарских ствари од којих пада у очи икона Св. Стевана. Г. Крејчик директор школе, изложио је своја два велика рада (чивилук, и за остављање штапова и амрела). Оба рада рађени су горењем и малани су.

Осим ових има још много ситних радова који су врло лепо и естетички рађени и вредни да их човек види.

\*  
\* \* \*

— А кад сте ви из Чешке дошли у Србију? упитали смо г. Крејчика кад смо свршили преглед изложбе.

— Пре 16 година и радио сам скулптуру у дрвету. Пре три године зачала ми се идеја да отворим овакву школу која ће давати ваљаних радника за ову врсту уметности. Ту сам идеју, као што видите, и остварио. Али и то је ишло мало потезе док је школа прорадила. У почетку имао сам свега шест ученика. После у току те године број је нарастао на 64. Друге године школа је бројала ученика: 14 женских, 24 мушкарца и 15 у вечерњем курсу; трећа школска година, а то је ова: 18 женских, 28 мушких и 14 у вечерњем курсу.

— Како је ваше мишљење о даровитости српског народа?

— Нећу да претерам када вам кажем да је српски народ врло даровит нарочито за уметност. За то држим да је штета што своју способност неће да развија. Нарочито имају способност за уметност ове врсте коју ја заступам.

— Какве мотиве употребљујете у својој школи?

— Модерне, а нагињем да уводим и чисто српске. Неколико ствари са тим чисто српским стварима било је изложено прошле године на међународној изложби минхенских радова у Паризу, на којој је узело учешће и резбарска школа, због чега је после награђена дипломом.

Изложбу треба посетити.

Посетилац  
„Штампа“, 30. јуни 1908,  
бр. 178, стр. 3.

*DIE SERBISCHE SCHNITZLERSCHULE DES  
JAROSLAV KREJČIK IN BELGRAD (1905—1914)*

*Die serbische Schnitzlerschule begann ihre Wirksamkeit am 1. Mai 1905. Ihr Gründer, Direktor und Lehrer war Jaroslav Krejčik, ein gebürtiger Tscheche, der um das Jahr 1892 nach Serbien kam und bis zum Tode in Beograd (1927) geblieben ist. Die serbische Schnitzlerschule hat Schüler und Schülerinnen der Elementarschulen und der Mittelschulen aufgenommen, aber auch Erwachsene, zum Abendkurs Arbeiter des Tischlerfaches. Schon im zweiten Jahr hatte die Schule 35 Schüler, um alsbald auf 60 Schüler zu steigen. Die Schüler zahlten geringes Schulgeld, während ihnen die Schule das nötige Material und Werkzeug unentgeltlich zur Verfügung*

*stellte. Die Schule wurde vom Ministerium für Volkswirtschaft materiell unterstützt. Jedes Jahr, im Juni, veranstaltete Krejčik eine Ausstellung der Schülerarbeiten. Erhalten sind drei Kritiken, eine über die Ausstellung am Ende des Schuljahrs 1906/7 und zwei vom Ende des Schuljahrs 1907/8. Auf Grund dieser Darstellungen erfahren wir mannigfache kostbare Angaben über die Schule: die Namen der Schüler, Beschreibung der ausgestellten Gegenstände, den Ort der Ausstellung . . . Der erste Weltkrieg hatte auch der Schule ein Ende bereitet. Nach dem Kriege fehlten die Bedingungen zu ihrer Erneuerung. Jaroslav Krejčik, da er dafür die nötigen Qualifikationen besaß, wurde Chef der Abteilung zur Verfertigung der Hilfsmittel im Orthopädischen Institut in Beograd.*

**Грађа**

*Documents*



Драгољуб Бојовић

## Римске геме и камеје у Музеју града Београда

Уметност гравирања драгог и украсног камења, било урезивањем или у релефу, тзв. глиптика, датира још од IV миленијума пре нове ере<sup>1</sup>, најпре у Месопотамији и на острвима у Егејском мору. Представе на камењу добијене урезивањем зову се интали, а оне добијене испупчењем — камеје. Данас се гемама углавном називају предмети глиптике, добијени урезивањем, а камејама у релефу.

Геме и камеје су почеле да се израђују тек од IV века пре нове ере<sup>2</sup> (постојбином камеја сматра се Александрија) као украсни предмети. Временом ће ови предмети добити и друге намене, поготово геме. Тако ће у римском свету, мада и знатно раније, геме служити као украсни

предмети, што се задржало до наших дана, затим као амајлије и као печати<sup>3</sup>. Као украсни предмети геме и камеје су се употребљавале самостално, затим у прстењу, као висећи украси и, најзад, у дијадемама, огрлицама итд. Ови предмети су употребљавани као амајлије још од најстаријих времена. Човек је у њима видео предмете који ће му помоћи и који ће га заштитити.

Као печати геме су употребљаване доста често, и то веома рано. У римско доба печатење гемама било је у моди. Печаћени су, између осталог, предмети са којима су радили робови, да би се спречила крађа.

Теме римске глиптике су веома разноврсне. Мајстори су на овим сићушним предметима изразили буквално све стране материјалног и духовног живота античког света. Заступљене су политика, религија, књижевност, позориште, свакидашњи живот; једном речју — човек као биће са својим визијама прошлости, свакодневнице и будућности.

Захваљујући сићушности ових предмета, због чега нису били изразито подложни уништавању, као и њиховој вредности, до данас је сачуван велики број гема и камеја. Ермитаж у Лењинграду и Уметничко-историјски музеј у Бечу чувају на десетине хиљада ових предмета. По броју сачуваних гема и камеја за њима не заостају ни музеји Париза и Берлина. Бројност данас сачуваних гема и камеја помогла је да се иконографија, митологија и свакидашње жанр-сцене античког света сагледају и расветле. Данашња научна номенклатура класификује и именује минерале употребљаване за израду гема и камеја на основу анализе њихових хемијских састава и њихових облика кристализације. У античко доба називи су камењу од кога су прављене геме и камеје давани углавном према боји минерала.

Мајстор који је израђивао геме и камеје звао се у римско доба *savator*, *signator*, *insignitor*, *gematum sculptor* или *sculptor*, *gemarius sculptor*.<sup>4</sup> Као алат за њихову израду употребљаван је један ротирајући инструмент, који се састојао од бургије и покретачког механизма. Стављао се у покрет најчешће преко педале или механизма у облику гудала.<sup>5</sup>

Од средине II века римска глиптика запала је у дубоку декаденцију. У III веку у моди су биле нарочито две врсте гема, тзв. *Grylos* и *abraxas*-геме<sup>6</sup>. На грилос-гемама су угравиране комичне и сатиричне сцене. У Музеју града Београда постоји само један примерак ових гема (кат. број 41). Гностичке или абраксас-геме припадају талисман-гемама, које су биле нарочито популарне на Оријенту, посебно у Египту. У Музеју града Београда нема гема са оваквим садржајем, али се више оваквих гема чува у другим музејима у СР Србији.

<sup>1</sup> Најпотпунији преглед о гемама и камејама садрже радови Е. Бабелона и А. Фуртвенглера (Уп. E. Babelon, *La gravure en pierres fines*, Paris, 1894; A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, I—III, Berlin—Leipzig 1900). Модерном каталонском обрадом грађе истичу се радови Е. Цвирилајн—Дил (Уп. E. Zwirlein-Diehl, *Die Antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Band I (1973), Band II (1979). Геме и камеје нађене на територији римске провинције Горње Мезије први је обрадио М. Валтровић, и то само неке од њих (Уп. М. Валтровић, *Геме у београдском музеју*, Старинар, VI, Београд 1889, 91—95, 106—118).

<sup>2</sup> О. Неверов, *Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа*, Ленинград 1971, 7 и д.

<sup>3</sup> *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, T. II, deuxième partie, 1460 и д.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1468.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 1469.

<sup>6</sup> E. Babelon, *op. cit.*, 173 и д.



1 Римске геме (1—3,5—9) и камеје у Музеју града Београда.

*Römische Gemmen und Kameen (1—3,5—9) im Museum der Stadt Belgrad*

Сакупљање гема и камеја почело је веома рано. Помпеј је у Риму увео у моду стварање колекција гема и камеја, тзв. дактилотека<sup>7</sup>.

Велике дактилотеке имали су Цезар, Август и други римски императори, као и друге римске богате личности. Интересовање за античке геме порасло је у Европи нарочито током XVII века, када су ударени темељи данас највећим њиховим збиркама.

<sup>7</sup> *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Т. II, 1487 и д.

Збирка римских гема и камеја у Музеју града Београда настала је тек после II светског рата, и то углавном откупом, док их је поклоњених мало. Археолошким ископавањима нађен је до сада мали број ових предмета. Збирка гема и камеја у Музеју града Београда није велика. Изузимајући збирке римских гема и камеја у Народном музеју у Београду и Пожаревцу, које својом бројношћу предњаче, збирка из Музеја града Београда могла би се сврстати у веће збирке у СР Србији. Све геме и камеје из збирке потичу из Београда и околине, тј. са територије некадашње римске провинције Горње Мезије.

У Одсеку за антику Археолошког одељења Музеја града Београда данас се чувају следеће геме и камеје:

1. — Елипсоидна, по ивици делимично оштећена гема. На њеној горњој равној површини урезан је Јупитер који седи на престолу, окренут надесно<sup>8</sup>. Десном подигнутом руком држи скиптар. У левој, незнатно испруженој, руци држи Викторију, која у десној, такође испруженој, руци држи венац. Испред Јупитерових ногу је орао.

Карнеол, светлооранж боје, прозиран.<sup>9</sup> Београд, непознат локалитет. Откупљено од Кате Ђирић, Проте Матеје бр. 30, Београд, Димензије: дужина 15 mm, ширина 11 mm, дебљина 2 mm. Инв. број 1488 (сл. 1/1).

2. — Потпуно очувана гема елипсоидног облика. На њеној горњој равној страни урезан је Јупитер који седи на престолу, окренут надесно.

У десној подигнутој руци држи скиптар, а у левој, назнатно напред испруженој, руци држи клас. Ноге су му прекрштене. Испред Јупитерових ногу је орао, главом окренут према њему.

Калцедон, млечнобеле боје, прозиран. Ритопек, локалитет Монитор, случајан налаз. Откупљено од Владимира Марковића из Ритопека. Димензије: дужина 15 mm, ширина 11 mm, дебљина 4 mm. Инв. број 1244 (сл. 1/2).

3. — Потпуно очувана гема елипсоидног облика у глави потпуно очуваног сребрног прстена. На њеној горњој равној површини урезана је Јунона у стојећем ставу, окренута надесно.

У десној руци држи скиптар, а у левој руци, незнатно напред испруженој, патеру или јабуку (?).

Карнеол, светлооранж боје, прозиран. Непознато налазиште. Откупљено од Војислава Јовановића из Неготина. Димензије: ширина главе прстена у коме је гема је 9,5 mm. Инв. број 3330 (сл. 1/3, сл. 6/3).

<sup>8</sup> Опис сваке геме дат је увек тако да је она посматрана у негативу, односно није посматран отисак геме.

<sup>9</sup> Помоћ у одређивању врсте минерала пружили су ми проф. др Стеван Ђурић и асистент др Данило Бабић, професори на Рударско-геолошком факултету у Београду.

4. — Елипсоидна, незнатно на ивици у доњем десном делу оштећена камеја. У камену беле боје изрезана је у десном профилу глава Минерве на којој је шлем са перјаницом. Бели камен је на камену бледоружичасте боје. Ахат-оникс, прозиран.

Београд, непознат локалитет. Откупљено од Кате Ђирић, Проте Матеје бр. 30, Београд. Димензије: дужина 16 mm, ширина 12,4 mm, дебљина 3,5 mm. Инв. број 1487 (сл. 1/4).

5. — Елипсоидна гема, оштећена у доњем левом углу. На њеној горњој равној површини урезано је попрсје Минерве, окренуте на леву страну. На глави Минерве је шлем са перјаницом која пада до леђа. Иза перјанице урезано је латинично слово N, док је испред Минервиног лица урезана звездаца. На грудима је штит са две змије.

Карнеол, светлооранж боје, прозиран. Београд, непознат локалитет. Откупљено од Кате Ђирић, Проте Матеје бр. 30, Београд. Димензије: дужина 14,8 mm, ширина 13 mm, дебљина 2,5 mm. Инв. број 1490 (сл. 1/5).

6. — Елипсоидна, по ивици доста оштећена гема. На њеној горњој равној површини урезана је Минерва у стојећем ставу, окренута налево. Десном руком Минерва држи кошље, а левом штит. Изразито сумаран рад.

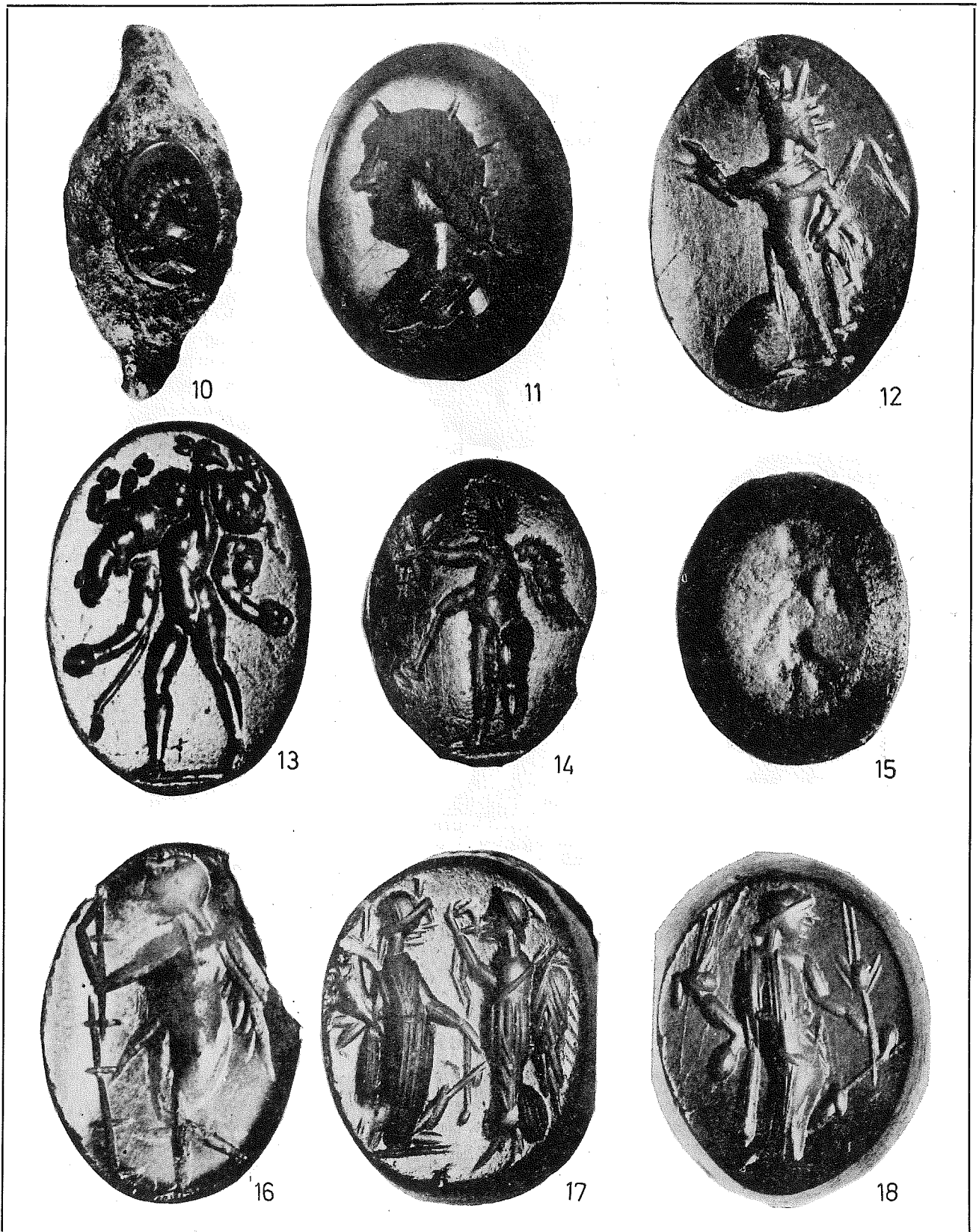
Карнеол, светлооранж боје, прозиран. Ушће, локалитет Планажа, археолошко ископавање 1967. године. Димензије: дужина 13,3 mm, ширина 9,6 mm, дебљина 2,5 mm. Инв. број 1989, (сл. 1/6).

7. — Елипсоидна, доста дебела гема, са доње стране оштећена. На њеној горњој равној површини урезана је Минерва у стојећем ставу, окренута лево. Десном руком Минерва држи кошље, а левом, спуштеном поред тела, придржава штит. Са главе полази већа кика (делови перјанице шлема). Изразито сумаран рад. Карнеол, светлооранж боје, прозиран. Непознато налазиште. Откупљено од Жарка Петровића из Салаковца. Димензије: дужина 12,8 mm, ширина — оштећена је у доњем делу, дебљина 5,4 mm. Инв. број 4299 (сл. 1/7).

8. — Потпуно очувана гема елипсоидног облика у глави бронзаног прстена, коме недостаје мањи део алке. На њеној горњој равној плавој површини урезан је Марс у стојећем ставу ослоњен на левој ноzi. Десном руком држи кошље, а левом, спуштеном поред тела, придржава штит.<sup>10</sup> Доња површина геме је црне боје. Опсидијан и нозеану (плава боја).

Ушће, локалитет Планажа, случајан налаз. Откупљено од Мила Црвенковића из Ушћа код Обреновца. Димензије: ширина главе прстена у коме је гема 14,4 mm. Инв. број 23831 (сл. 1/8, сл. 6/8).

<sup>10</sup> Ова гема дата је на фотографији у отisku, тако да се опис односио на њен отисак.



2 Римске геме (10—18) у Музеју града Београда.

*Römische Gemmen (10—18) im Museum der Stadt  
Belgrad*

9. — Гема елипсоидног облика у глави потпуно очуваног златног прстена. На горњој равној, плавој, површини урезан је Марс у ходу, окренут налево. Десном руком држи трофеј, а левом кошље. Са његове десне подлактице висе делови тканине. Доњи део геме је црне боје.

Ахат — никола.  
Београд, Улица Мајке Јевросиме бр. 47, откопано и извађено из једног римског гроба. Димензије: ширина главе прстена са гемом 10,3 mm. Инв. број 700 (сл. 1/9, сл. 6/9).



10. — Мала потпуно очувана гема елипсоидног облика у глави гвозденог прстена, коме недостаје већи део алке. На њеној горњој равной површини урезана је глава Меркура, окренута надесно. Иза врата Меркура урезан је кадуцеј. Карнеол, непрозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Душана Васића из Салаковца. Димензије: ширина главе прстена 9 mm. Инв. број 2527 (сл. 2/10).

11. — Потпуно очувана гема елипсоидног облика. На њеној горњој равной површини урезано је попрсје Сола, окренуто налево. На глави Сола је зракаста круна.

Карнеол, светлооранж боје, прозиран.

Ритопек, локалитет Водице, случајан налаз.

Откупљено од Бранислава Лазаревића из Ритопека. Димензије: дужина 12,2 mm, ширина 9,7 mm, дебљина 3,5 mm. Инв. број 942, (сл. 2/11).

12. — Елипсоидна гема, делимично оштећена на ивици и у пределу десне потколенице Сола. Сол је дат у стојећем ставу, окренут налево. У десној руци држи гранчицу, у левој бич. Са његове леве подлактице падају делови тканине. На глави Сола је зракаста круна.

Опал, сивкастоцрвен, непрозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Добриле Тесле, Дринчићева бр. 3, Београд. Димензије: дужина 13,5 mm, ширина 9,7 mm, дебљина 3 mm. Инв. број 2973, (сл. 2/12).

13. — Потпуно очувана елипсоидна гема. На њеној горњој равной површини урезан је Херакле који носи бика. Дат је у стојећем ставу, са ослонцем тела на десној нози, окренут налево. На десном рамену Херакла је бик, са ногама на горњој страни. Херакле је огрнут лављом кожом, од које се виде две шапе и реп.

Доста солидан рад.

Кварц, варијетет авантурин, тамноцрвене боје, непрозиран.

Гроцка, локалитет Дубочај, археолошко ископавање 1964. године. Димензије: дужина 13,3 mm, ширина 9,6 mm, дебљина 2,3 mm. Инв. број 1724 (сл. 2/13).

14. — Елипсоидна гема у глави потпуно очуваног златног прстена. На горњој површини геме урезан је Амор у стојећем ставу, окренут налево. У десној спуштеној руци држи бакљу, окренуту надоле. Левом испруженом руком Амор држи гранчицу.

Карнеол, оранж боје, прозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од В. Михајловића из Београда. Димензије: ширина главе прстена у коме је гема — 9,6 mm. Инв. број 3455 (сл. 2/14, сл. 6/14).

15. — Мала потпуно очувана елипсоидна гема.

На њеној горњој равной површини урезана је Викторија у стојећем ставу, окренута налево.

Тешко је распознати шта Викторија држи у рукама. Доњи део геме је црне боје.

Опсидијан и нозеану (плава боја).

Ритопек, локалитет Водице, случајан налаз.

Откупљено од Владимира Марковића из Ритопека. Димензије: дужина 10,6 mm, ширина 8,2 mm, дебљина 2,3 mm. Инв. број 1271 (сл. 2/15).

16. — Елипсоидна гема оштећена по ивици на горњем делу. На њеној равной горњој површини урезана је Викторија у ходу, окренута налево.

Викторија у десној руци држи вексилум.

Карнеол, светлооранж боје, прозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Александра Перића из Салаковца. Димензије: дужина 12,9 mm, ширина 9,4 mm, дебљина 2,9 mm. Инв. број 2458 (сл. 2/16).

17. — Елипсоидна, потпуно очувана гема.

На њеној горњој равной површини дате су Викторија и Фортуна у стојећем ставу, окренуте једна према другој. На десној страни је Викторија, на левој Фортуна. У подигнутој руци Викторија држи венац, док Фортуна у десној руци држи рог изобиља, а левом придржава крму.

Карнеол, непрозиран.

Ритопек, локалитет Водице, случајан налаз.

Откупљено од Владимира Марковића из Ритопека. Димензије: дужина 13 mm, ширина 10,6 mm, дебљина 3,6 mm. Инв. број 1281 (сл. 2/17).

18. — Потпуно очувана елипсоидна гема.

На њеној горњој равной површини урезана је Фортуна у стојећем ставу, окренута надесно.

У десној руци држи рог изобиља, а у левој крму и клас.

Кварц, варијетет авантурин, непрозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Александра Перића из Салаковца. Димензије: дужина 12,6 mm, ширина 10,4 mm, дебљина 3,9 mm. Инв. број 2640 (сл. 2/18).

19. — Елипсоидна, по ивици оштећена гема.

На њеној горњој равной површини урезана је Фортуна у стојећем ставу, окренута надесно.

У десној Фортуниној руци је рог изобиља, док левом држи клас и крму. На глави јој је шлем са перјаницом, а на леђима крила.

Карнеол, светлооранж боје, прозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Жарка Петровића из Салаковца. Димензије: дужина 13,2 mm, ширина 9,6 mm, дебљина 4 mm. Инв. број 4306 (сл. 3/19).

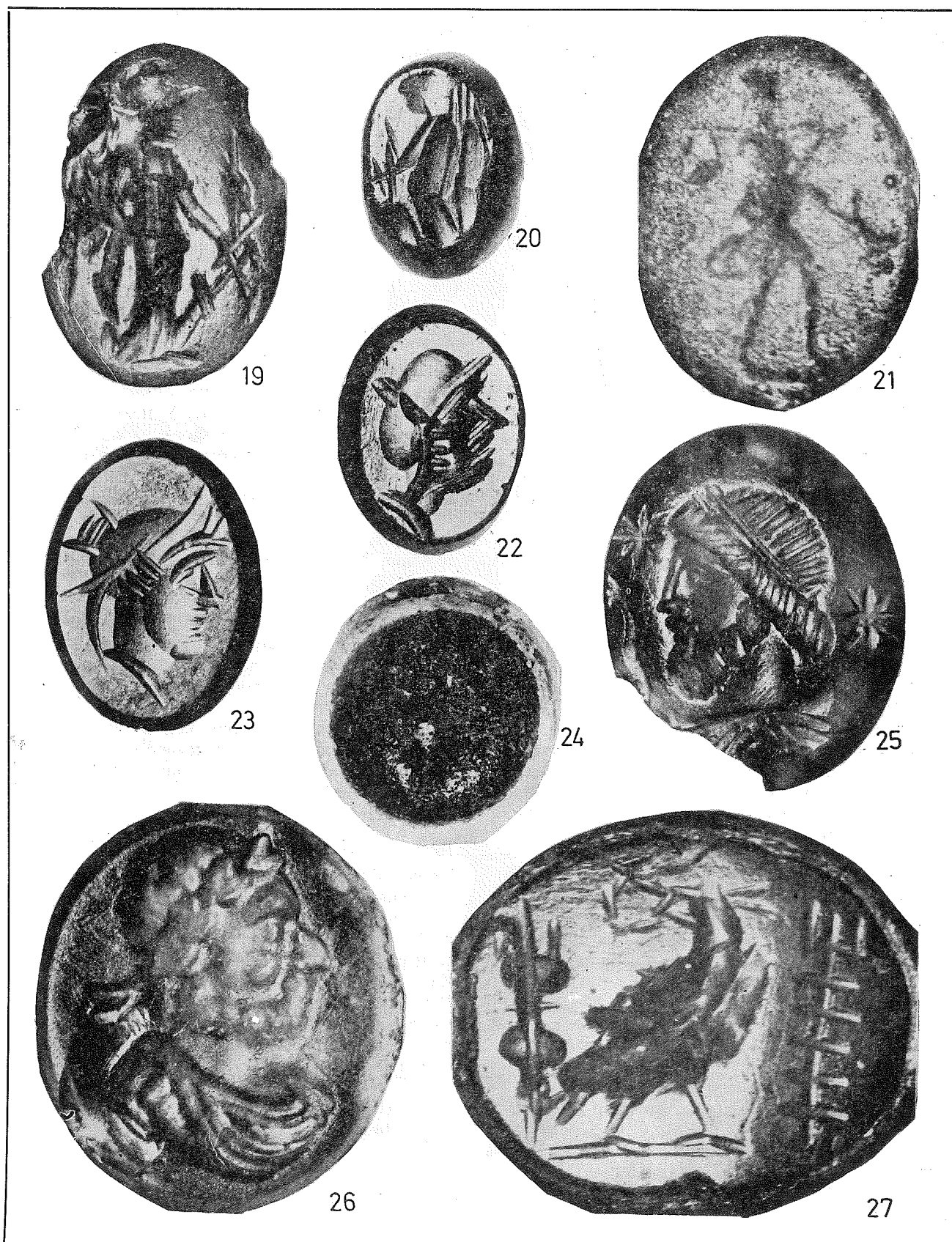
20. — Потпуно очувана, доста дебела елипсоидна гема. На горњој равной површини веома је стилизовано урезана представа Фортуне у стојећем ставу, окренуте налево. Десном руком Фортуна држи крму.

Карнеол, светлије и тамније оранж нијансе, прозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Жарка Петровића из Салаковца. Димензије:

дужина 11 mm, ширина 8,5 mm, дебљина 5 mm. Инв. број 3352 (сл. 3/20).

21. — Елипсоидна, потпуно очувана гема у глави фрагментованог бронзаног прстена коме недостаје доњи део алке. На њеној горњој равни, плавој,

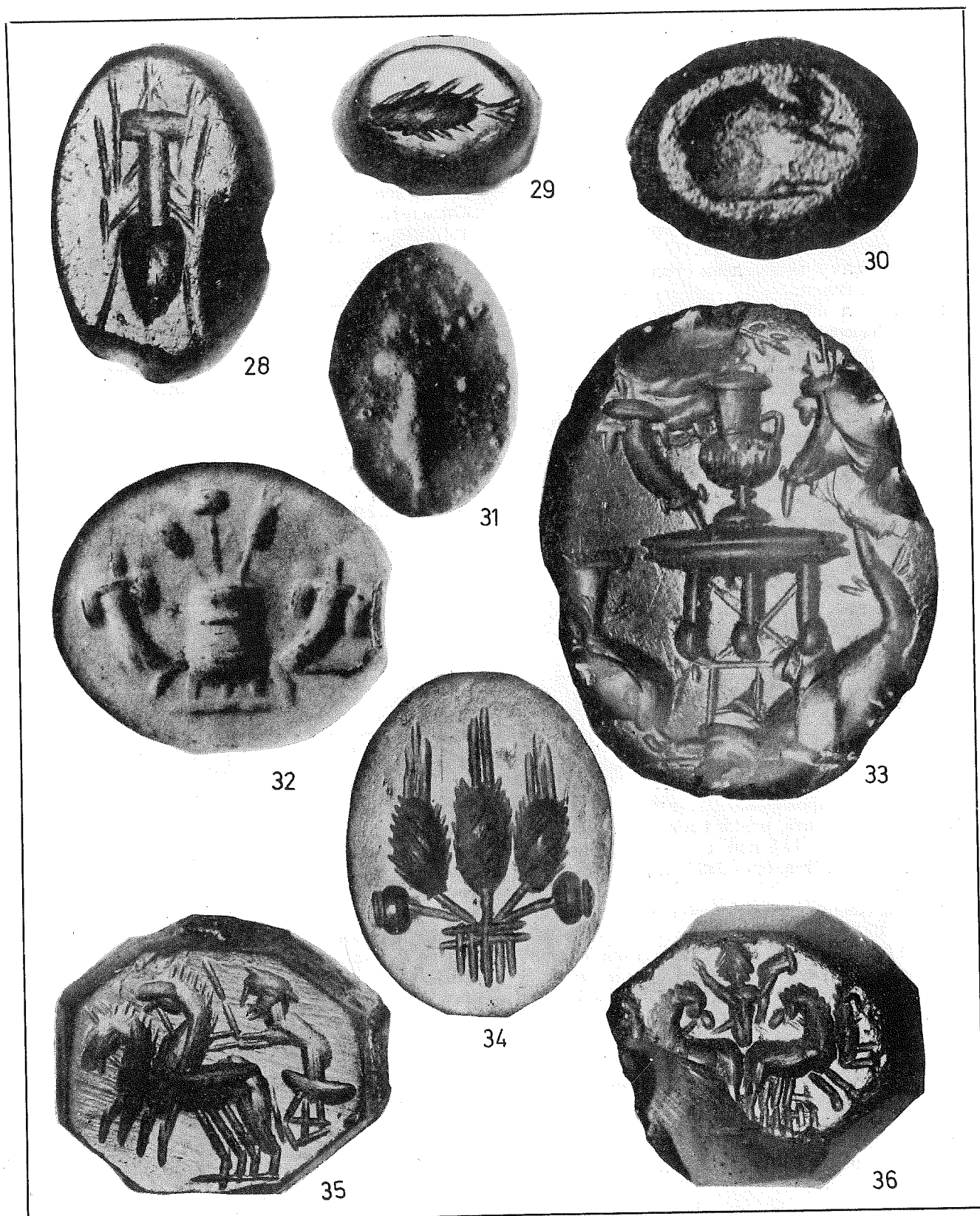


3 Римске геме (19—27) у Музеју града Београда.

*Römische Gemmen (28—36) im Museum der Stadt Belgrad*

површини урезан је ловац у ходу, окренут надесно. Доњи део геме је црне боје. На десном рамену ловац држи штап, на чијем је крају обешена нека животиња везана за ноге. У левој руци ловац држи зеца.

Опсидијан и незану (плава боја). Ушће, локалитет Плантажа, археолошко ископавање 1967. године. Димензије: ширина главе прстена у коме је гема — 11 mm. Инв. број 1955 (сл. 3/21, сл. 6/21).



4 Римске геме (28—36) у Музеју града Београда.

*Römische Gemmen (19—27) im Museum der Stadt Belgrad*

22. — Мала, потпуно очувана елипсоидна гема. На његовој горњој равној површини урезана је глава ратника окренута надесно. На глави ратника је шлем. Карнеол, прозиран. Београд, непознат локалитет. Откушљено од Кате Тирић, Проте Матеје бр. 30, Београд.

Димензије: дужина 8,9 mm, ширина 7,9 mm, дебљина 3,2 mm. Инв. број 1491 (сл. 3/22).

23. — Елипсоидна, потпуно очувана гема. На горњој равној површини урезана је глава ратника, окренута надесно. На његовој глави је шлем.

- Карнеол, боја меса, прозиран.  
Београд, непознат локалитет. Откупљено од Кате  
Тирић, Проте Матеје бр. 30, Београд.  
Димензије: дужина 10,4 mm, ширина 7,8 mm,  
дебљина 3,9 mm. Инв. број 1492 (сл. 3/23).
24. — Трослојна гема скоро округлог облика,  
потпуно очувана. Доњи део геме је љубичасте боје,  
средњи беле, а горњи, на коме је урезана глава,  
црне боје. Глава је окренута налево и доста  
сумарно дата без детаља лица. Највероватније  
је да се ради о маски Хетере.  
Аметист и бели и мркозелени опал. Аметист је  
накнадно залепљен.  
Непознато налазиште, без података о начину  
набавке. Димензије:  
дужина 10 mm, ширина 9 mm, дебљина 4,5 mm.  
Инв. број 3386 (сл. 3/24).
25. — Гема елипсоидног облика, оштећена по  
ивици у доњем делу. На њеној горњој равној  
површини урезана је мушка глава, окренута  
налево. У коси је венац, брада је назначена  
урезима. Испред чела и иза потиљка је  
урезана по једна звездица.  
Карнеол, светлооранж боје, прозиран.  
Непознато налазиште. Откупљено од Станојла  
Миловановића из Старог Костолца.  
Димензије: дужина 13,1 mm, ширина 10,8 mm,  
дебљина 3,9 mm. Инв. број 2525 (сл. 3/25).
26. — Потпуно очувана елипсоидна гема.  
На њеној горњој, незнатно удубљеној равној  
површини урезано је попрсје цара, окренуто  
надесно. У коси је ловоров венац. Цар има  
браду и изразито велики нос. На раменима је  
палудамент.  
Горски кристал, прозиран.  
Непознато налазиште, начин набавке непознат.  
Димензије: дужина 14,8 mm, ширина 13,1 mm,  
дебљина 3,7 mm. Инв. број 2893 (сл. 3/26).
27. — Већа гема елипсоидног облика у глави  
гвозденог прстена коме недостаје доњи део алке.  
На њеној горњој равној површини урезан је орао  
који стоји и у кљуну држи венац. Лево и десно  
од орла је по један вексилум. Онај на левој  
страни је изразито стилизован.  
Карнеол, боја меса.  
Непознато налазиште. Откупљено од Радише  
Вујића, Немањина 7, Пожаревац. Димензије:  
ширина главе прстена у коме је гема — 14,4 mm.  
Инв. број 3254 (сл. 3/27, сл. 6/27).
28. — Гема елипсоидног облика, местимично  
оштећена по ивици. На њеној равној површини  
урезан је мрав.  
Карнеол, оранж боје, прозиран.  
Непознато налазиште. Откупљено од Жарка  
Петровића из Салаковца. Димензије:  
дужина 13 mm, ширина 8,6 mm, дебљина 3,3 mm.  
Инв. број 4312 (сл. 4/28).
29. — Мала елипсоидна гема, потпуно очувана.  
Релативно дебела. На равној површини урезан је  
лик рибе.  
Карнеол, оранж боје, прозиран.
- Непознато налазиште. Откупљено од Жарка  
Петровића из Салаковца. Димензије:  
дужина 7 mm, ширина 6 mm, дебљина 3,5 mm.  
Инв. број 3353 (сл. 4/29).
30. — Гема елипсоидног облика у глави потпуно  
очуваног бронзаног прстена. На њеној равној  
плавој површини урезан је лик зеца који чучи.  
Доњи део геме је црне боје.  
Опсидијан и нозеану (плава боја).  
Ритопек, локалитет Водице, случајан налаз.  
Откупљен од Влаје Марковића из Ритопека.  
Димензије: ширина главе прстена у коме је  
гема — 8,3 mm. Инв. број 983 (сл. 4/30, сл. 6/30).
31. — Елипсоидна, потпуно очувана гема у глави  
бронзаног прстена коме недостаје доњи део алке.  
На њеној горњој равној плавој површини  
урезан је трофеј. Доњи део геме је црне боје.  
Опсидијан и нозеану (плава боја).  
Непознато налазиште. Откупљено од Драгутина  
Благојевића из Ушћа код Обреновца. Димензије:  
ширина главе прстена у коме је гема 12 mm.  
Инв. број 2401 (сл. 4/31, сл. 6/31).
32. — Елипсоидна на ивици незнатно оштећена  
гема. На горњој равној површини урезан је суд  
са три ножице у коме су два класа жита са стране  
и мак у средини. Са сваке стране суда је по  
један рог изобиља.  
Опал, бела боја, незнатно прозиран.  
Непознато налазиште. Откупљено од Жарка  
Петровића из Салаковца.  
Димензије: дужина 13,2 mm, ширина 11,7 mm,  
дебљина 2,8 mm. Инв. број 4311 (сл. 4/32).
33. — Већа елипсоидна гема, по ивици делимично  
оштећена. На њеној горњој равној површини  
урезан је треножац, на коме стоји кантарос.  
Са сваке стране кантароса је по један рог  
изобиља. У доњем делу геме са сваке стране  
треношца је по један делфин, главом окренут  
надоле.  
Карнеол, оранж боје, прозиран.  
Београд, локалитет парк на Студентском тргу,  
археолошко ископавање 1969. године.  
Димензије: дужина 18,8 mm, ширина 15 mm,  
дебљина 4,1 mm. Инв. број 2154 (сл. 4/33).
34. — Потпуно очувана елипсоидна гема. На  
њеној горњој равној површини урезана су у  
средини три класа и два мака, по један са  
сваке стране класја, и све то увезано у букет.  
Јаспис, жута боја, непрозиран.  
Ритопек, локалитет Водице, случајан налаз.  
Откупљено од Влаје Марковића из Ритопека.  
Димензије: дужина 12,8 mm, ширина 10 mm,  
дебљина 2,5 mm. Инв. број 995 (сл. 4/34).
35. — Потпуно очувана елипсоидна гема која је  
била у прстену.<sup>11</sup> На њеној горњој равној

<sup>11</sup> Прстен данас није сачуван. Како се радило о трошном  
сребру, прстен се временом распао и његови остаци су  
загубљени. Сачувана је само гема. Прстен са гемом је  
објављен у Годишњаку Музеја града Београда, књ. III  
(1956), 79, сл. 10. Исту слику објављујемо поново  
(сл. 6/35).



5 Римске геме (37, 41), камеје (38, 39), витро (40), украсни камен (42) и посткласична гема (43) и камеја (44) у Музеја града Београда.

*Römische Gemmen (37, 41), Kameen (38, 39) Vitro (40), Zierstein (42) und postklassische Gemme (43) und Kamee (44) im Museum der Stadt Belgrad*

површини урезана је бига са возачем. Доста стилизован рад. Возач би могао да буде Сол. Карнеол, мркооранж боје са црвеним инклузијама, прозиран.

Београд, Мајке Јевросиме бр. 47, нађено у римском гробу. Димензије: дужина 13 mm, ширина 11 mm, дељина 4,5 mm. Инв. број 24 (сл. 4/35, сл. 6/35).

36. — Елипсоидна гема за прстен, оштећена по ивици. На горњој равной површини урезана је квадрага са возачем. Возач би могао представљати Сола.

Карнеол, светлооранж боје, прозиран. Непознато налазиште. Откупљено од Милорада Благојевића из Ушћа код Обреновца. Димензије: дужина 11 mm, ширина 11 mm, дебљина 5 mm. Инв. број 2456 (сл. 4/36).

37. — Потпуно очувана елипсоидна гема у глави бронзаног прстена коме недостаје већи део алке. На њеној горњој равной плавој површини урезан је у негативу на латинском језику натпис у два реда SPTAR IR. Доњи део геме је црне боје. Ахат — никола.

Место налаза и начин набавке непознати. Димензије: ширина главе прстена у коме је гема — 15 mm. Инв. број 695 (сл. 5/37).

38. — Елипсоидна камеја, незнатно оштећена на ивици. На њеној горњој страни у камену беле боје израђене су три целине. На горњој страни је венац, у средини велико грчко слово епсилон, у доњем делу натпис ΚΡΥΣΟΥ[.] Доњи део камена је боје нокта.

Оникс, прозиран.

Непознато налазиште, откупљено од Жарка Петровића из Салаковца. Димензије: дужина 18,2 mm, ширина 13,5 mm, дебљина 3,4 mm. Инв. број 3351 (сл. 5/38).

39. — Мала, елипсоидног облика, оштећена камеја. Камеју чини трослојни камен. На горњој страни је камен црне боје, у коме је натпис у два реда на грчком језику ΕΥΤΥΧΙ ΜΟΥΧΙ, Средњи део је плаве боје, део сасвим доле је црне боје.

Ахат — никола, непрозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Жарка Петровића из Салаковца. Димензије: дужина 9,5 mm, ширина 8,7 mm, дебљина 2,9 mm. број 4307 (сл. 5/39).

40. — Потпуно очувана псеудо-гема (vitro) елипсоидног облика. Са њене доње стране угравирана је мушка глава (Нерон као Аполон) окренута надесно.

Кварцно стакло, бела боја.

Непознато налазиште, непознат начин набавке. Димензије: дужина 28 mm, ширина 22 mm, дебљина 5,7 mm. Инв. број 3385 (сл. 5/40).

41. — Елипсоидна, по ивици оштећена, гема Grylos. На горњој равной површини урезана је у десном профилу мушка глава са капом у виду главе орла. Релативно солидан рад.

Кварц, варијетет авантурин, тамноцрвена боја, непрозиран.

Непознато налазиште. Откупљено од Жарка Петровића из Салаковца. Димензије: дужина 12 mm, ширина 9 mm, дебљина 3,1 mm. Инв. број 4298 (сл. 5/41).

42. — Полудраги камен обликован у виду купе, без гравирања. Камен је састављен од три слоја: доњи слој је сиве боје, средњи бело-плавичаст, а горњи бледоружичаст.

Ахат

Непознато налазиште. Откупљено од Стевановић Љубисава из села Дрмна код Костолца.

Димензије: висина 5,8 mm, дужина 9,2 mm, ширина 8,5 mm. Инв. број 3349 (сл. 5/42).

43. — Већа овална гема, потпуно очувана, састављена од два слоја камена. На горњој страни је камен плаве, а на доњој црне боје.

На плавој површини урезани су иницијали Р. и В., обликовани у готици.

Ахат — никола.

Непознато налазиште. Откупљено од Кате Ћирић, Проте Матеје бр. 30, Београд. Димензије: дужина 15,9 mm, ширина 14,6 mm, дебљина 3,3 mm. Инв. број 1489 (сл. 5/43).

44. — Потпуно очувана камеја од камена плаве боје. На горњој страни је попрсје жене окренуто надесно.

Опал, плаве боје, прозиран.

Ритопек, локалитет Водице, случајан налаз.

Откупљено од Петра Лукића из Ритопека.

Димензије: дужина 20 mm, ширина 15,8 mm. Инв. број 856 (сл. 5/44).

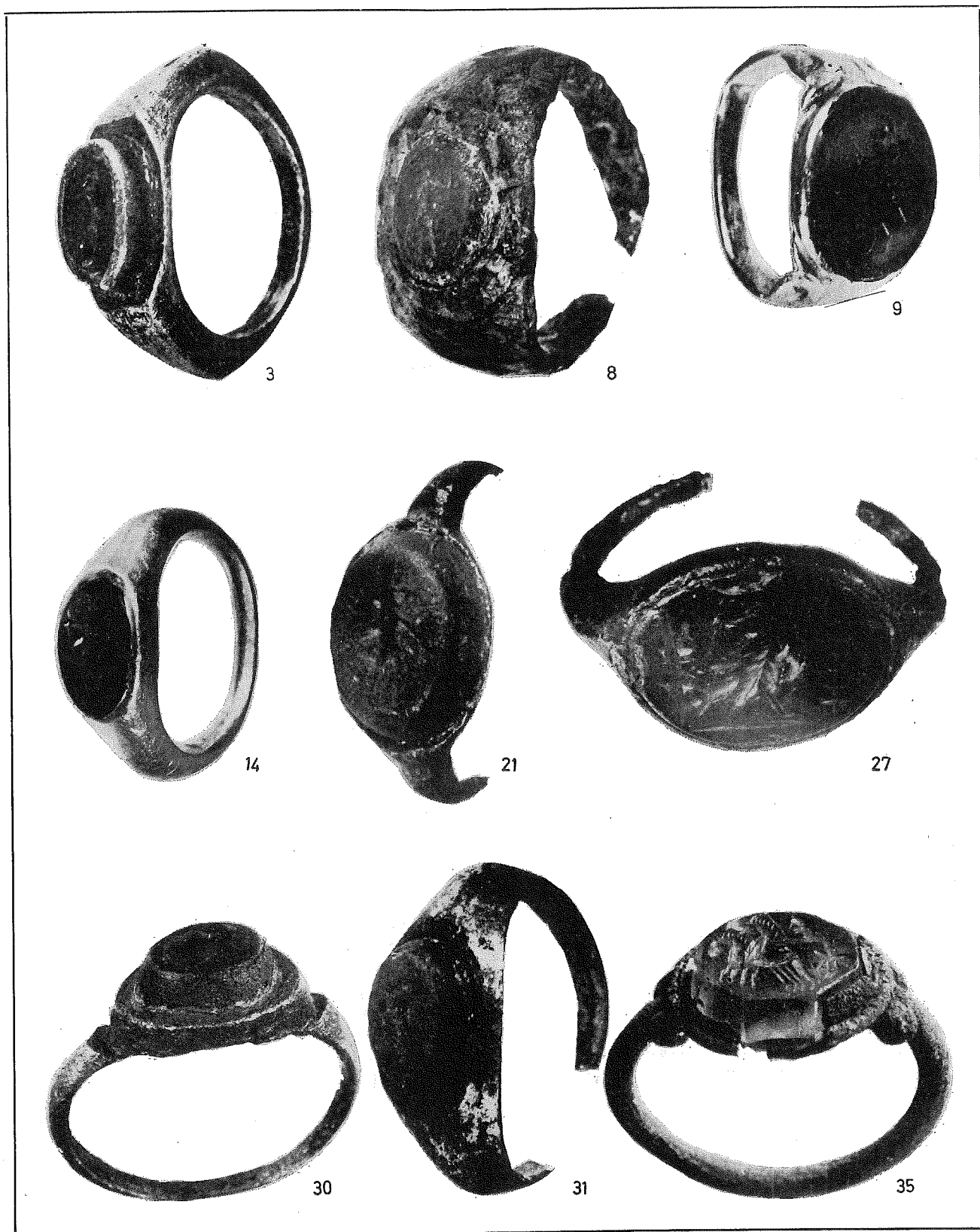
\* \* \*

\*

На гемама из Музеја града Београда представљена је већина богова римског пантеона, као и другостепених божанстава. Ту је пре свега, капитолски тријас Јупитер (кат. број 1, 2), Јунона (кат. број 3) и Минерва (кат. број 4—7). Затим Марс (кат. број 8, 9), Меркур (кат. број 10) и Сол (кат. број 11, 12). Ту је и Викторија (кат. број 15—17), па Херакле (кат. број 13), Амор (кат. број 14) и Фортуна (кат. број 17—19). Другу групу чиниле би геме на којима су угравирани људске фигуре (кат. број 21) и главе (кат. број 22—25, 40, 41), као и попрсја (кат. број 26). Посебну групу гема чине оне на којима су представљене животиње и рибе (кат. број 28—30). Геме под бројем 31—34 су разни угравирани предмети и симболи. На гемама број 35 и 36 представљен је возач у бици и квадраги (можда Сол). Интересантну групу гема чине оне са натписом (кат. број 37—39).

Тематика на гемама из Музеја града Београда позната је, углавном, са до сада пронађених гема широм некадашњег Римског Царства. Она се ничим посебним не разликује од до сада пронађених гема и камеја. Аналогни примерци могу се наћи у многим музејима, као и у и у стручној литератури. Ипак, и ове, као и свака целина има своје специфичности. Издвајају се пре свега, геме под бројем 26 и 37—39. На првој геми од горског кристала дато је попрсје римског цара из друге половине IV века. На основу физичких карактеристика лика цара, на геми (кат. број 26) се може препознати император Јулијан.<sup>12</sup> Овај налаз употпуниће

<sup>12</sup> Једина два цара из IV века који су носили браде су Јулијан и Еугениус. Определили смо се за Јулијана, иако његов опис који даје А. Марцелин не одговара у потпуности лику цара на геми (Уп. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin—Leipzig, 1933, 24 и д.).



6 Римско прстење са гемама у Музеју града Београда.

*Römische Ringe mit Gemmen im Museum der Stadt Belgrad*

репортоар ликова римских царева из IV века, који нису изразито бројни на гемама, за разлику од царева из ранијих векова.

Од гема и камеја са натписом (кат. број 37—39) интересантна је и специфична камеја под бројем 38. На овој камеји дате су три целине. У њеном горњем делу дуж ивице је обликован

венац, у средњем делу предмет који подсећа на запон, док је у доњем делу натпис.

Ако се предмет обликован у средини ове камеје пореди са првим словом у првом реду камеје под бројем 39, намеће се мисао да овај предмет није ништа друго него у рељефу обликовано велико грчко слово епсилон. Из тога

недвосмислено произилази да ово слово епсилон представља почетно слово речи ΕΥΤΥΧΙ, односно да замењује реч ΕΥΤΥΧΙ., коју у заједници са речи ΜΟΙΧΙ, налазимо и на камеји са бројем 39, као и самостално на бројним гемама у ближој и широкој околини Сингидунума. Треба истаћи да аналоган пример овој камеји у литератури није нађен. Друге две геме (кат. број 37), односно камеје (кат. број 39) су уобичајени скраћени натписи дати на латинском и грчком језику. Гема под бројем 37, на основу облика прстена, може се датовати у крај II и III век<sup>13</sup>, док гема са натписом ΕΥΤΥΧΙ ΜΟΥΧΙ, највероватније, потиче с краја III или из IV века.

Све геме и камеје у Музеју града Београда могу се датовати у време од II до IV века.

У каталожском делу наведен је начин налазка сваке геме и камеје. Видели смо да су једино геме под бројем 4, 9, 13, 21, 33 и 35 нађене под околностима које могу помоћи ближе датовању. Гема са представом Марса, у потпуно очуваном златном прстену (кат. број 9), нађена је у једном неотвараном римском гробу, у Улици Мајке Јевросиме у Београду.<sup>14</sup> Поред прстена са гемом, у овом гробу су нађене и златне минђуше.<sup>15</sup> Типолошка карактеристика прстена и минђуша опредељује настанак и употребу геме у крај III и почетак IV века.<sup>16</sup> На истом локалитету, у, такође, неотвараном римском гробу, поред стаклених судова<sup>17</sup> и једне крстасте фибуле<sup>18</sup>, нађен је прстен са два пара кугли на рамену<sup>19</sup> и гемом (кат. број 35). Крстаста фибула и карактеристике прстена опредељују настанак геме у прву половину IV века. Гема под бројем 13 нађена је приликом археолошких ископавања на локалитету Дубочај у Гроцкој.<sup>20</sup> Иако резултати са ових ископавања нису у потпуности објављени, на основу материјала који се чува у Музеју града Београда овај локалитет се може датовати у III и IV век<sup>21</sup>. Самим тим, и гема нађена на овом локалитету припада истом периоду, као и велика гема од карнеола, нађена у парку на

Студентском тргу у Београду.<sup>22</sup> Геме под бројем 9 и 21 откривене су на локалитету Плантажа у селу Ушћу код Обреновца. На овом локалитету налажен је материјал од I до IV века.<sup>23</sup> Доста рустичан рад ових гема упућује да оне, ипак, припадају периоду декаденције римске уметности, тј. III и IV веку. Геме које су се сачувале у прстењу, захваљујући облику прстења, могу се такође ближе датовати. Прстење (кат. број 8, 14, 31) које карактерише широка масивна алка, елипсоидног облика, карактеристично је за западне римске провинције током II и III века, поготово за крај II и почетак III века.<sup>24</sup> Прстење са гемама под бројем 3, 21, 31 може се датовати у III век, а карактеристично је за све делове Римског Царства.<sup>25</sup>

За израду гема и камеја у Музеју града Београда употребљавани су минерали из групе кварца, који по Мосовој скали имају тврдоћу 7. Углавном се ради о кристалним (аметист, авантурин) и криптокристалистим (калцедон, карнеол, ахат, оникс, јаспис) варијететима кварца.<sup>26</sup> Најзаступљенији је карнеол, што је карактеристично и за геме из других музеја. Доста су бројне и геме израђиване од минерала нозеану, који за подлогу углавном има опсидијан. Бојом и композицијом су ове геме сличне гемама направљеним од никола, који је такође често употребљаван за њихову израду. Камен под бројем 42 најбољи је могући доказ да украсно камење<sup>27</sup> није употребљавано само у домену глиптике већ да је и обликовано без икаквог гравирања. Трослојни ахат (кат. број 42) довољан је и упечатљив украс у прстену. Поред римских гема у камеја, у Одсеку за антику Археолошког одељења Музеја града Београда чувају се једна гема (кат. број 43) и једна камеја (кат. број 44), инвентарисане као предмети римске материјалне културе. Међутим, очигледно је да се ради о предметима из посткласичног периода. На геми од ахата-николо урезани су латинички иницијали Р и В, обликовани у стилу готице. На камеји (кат. број 44) од плавог калцедона обликовано је женско погрсеје са фризуром која ни у једном тренутку није била карактеристична за римску уметност. Све ово упућује на геме и камеје из каснијег периода. На крају истичемо да су све геме и камеје из Музеја града Београда биле коришћене у прстењу.

<sup>13</sup> За прстење овог облика уп. А. Јовановић, *Nakit u rimskoj Dardaniji*, Beograd 1978, 11 и д. За западне провинције уп. F. Henkel, *Die römischen Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete*, Berlin 1913.

<sup>14</sup> Годишњак Музеја града Београда, III (1956), 80, сл. 16.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, сл. 17.

<sup>16</sup> А. Јовановић, *op. cit.*, 14.

<sup>17</sup> Ради се о два крчага са по једном дршком. Судови су данас фрагментовани и нису објављени у стручној литератури.

<sup>18</sup> D. Војовић, *Rimske fibule Singidunuma*, Beograd 1983, sl. 435.

<sup>19</sup> Годишњак Музеја града Београда, III (1956), 79, сл. 10.

<sup>20</sup> D. Војовић, *Grocka — rimska grobnica*, Arheološki pregled, 17, Beograd 1975, 114 и д.

<sup>21</sup> Осим геме, на овом локалитету је нађено доста керамике, фибула, ситне пластике и новца, све из овог периода.

<sup>22</sup> Д. Бојовић, *Римске терме у парку на Студентском тргу у Београду*, Годишњак града Београда, XXIV (1977), 5 и д.

<sup>23</sup> В. Кондић, *Налаз римских златника код Ушћа близу Обреновца*, Старинар XVIII, Београд 1967, 207 и д.

<sup>24</sup> F. Henkel, *op. cit.*,

<sup>25</sup> *Op. cit.*,

<sup>26</sup> Рендгенским снимањем геме под бројем 1, као и микроскопским сагледавањем осталих гема на Рударско-геолошком факултету у Београду, потврђена је ова чињеница.

<sup>27</sup> О украсном камењу уп. *Edelsteine*, Stuttgart 1975.



## RÖMISCHE GEMMEN UND KAMEEN IM MUSEUM DER STADT BEOGRAD

Die Gemmen- und Kameensammlung im Museum der Stadt Belgrad entstand erst nach dem II Weltkrieg und hauptsächlich durch Ankauf. Selten werden Gemmen und Kamen geschenkt. In archäologischen Ausgrabungen werde ebenfalls wenig dieser Gegenstände gefunden. Ausser den Nationalmuseen in Belgrad und Požarevac, denen der zahlenmässige Vorrang zukommt, dürfte die Sammlung aus dem Museum der Stadt Belgrad zu den grösseren in Serbien gerechnet werden. Alle diese Gemmen und Kameen stammen der Abkunft nach aus Belgrad und Umgebung, d. h. aus dem Gebiet der einstigen römischen Provinz Mäsia Superior, welche den größten Teil des heutigen Serbiens, die nördlichen Teile von Mazedonien sowie den westlichen Teil Bulgariens umfaßte.

Die Gemmen aus dem Museum der Stadt Belgrad repräsentieren den Großteil der Götter des römischen Pantheons sowie Gottheiten zweiten Ranges. Da ist vor allem die Jupiter-Dreieinigkeits (Kat. Nr. 1, 2), Juni (Nr. 3) und Minerva (Kat. Nr. 4—7). Sodann Mars (Nr. 8, 9), Merkur (Kat. Nr. 15—16), Herkules (Kat. Nr. 13), Amor (Kat. Nr. 14) und Fortuna (Kat. Nr. 17—19). Eine zweite Gruppe würden Gemmen ausmachen auf denen menschliche Figuren (Nr. 21) und Köpfe (Nr. 22—25, 40, 41) sowie Brustbilder (Nr. 26) eingraviert sind. Eine Sondergruppe wären diejenigen mit Darstellungen von Tieren und Fischen (Kat. Nr. 28—30).

Die Gemmen Nr. 31—30 tragen verschiedene gravierte Gegenstände und Symbole. Auf der Gemme 35 und 36 ist der Fahrer in der Biga und der Quadriga dargestellt (vielleicht Sol?). Eine interessante Gruppe bilden Gemmen mit einer Aufschrift (Nr. 37—39). Die Themen auf den Gemmen im Museum der Stadt Belgrad sind hinlänglich bekannt auf Grund der bisher gefundenen Gemmen im ganzen ehemaligen römischen Kaiserreich. Sie unterscheidet sich durch nichts Besonderes von der bisher gefundenen Gemmen und Kameen. Analoge Exemplare finden sich in vielen Museen und in der fachmännischen Literatur.

Doch, wie vieles Ganzes hat auch dieses etwas Spezifisches. Vor allem weichen die Gemmen unter Nr. 26 und 37—39 ab. Auf der ersten Gemme aus Bergkristall befindet sich die Büste eines römischen Kaisers aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts. Auf Grund der physischen Merkmale des Dargestellten kann man Kaiser Julian erkennen. Dieser Fund wird das Repertoire der römischen Kaiser aus dem IV. Jahrhundert ergänzen, die auf den Gemmen nicht besonders zahlreich vertreten sind, zum Unterschied von den Kaisern aus den früheren Jahrhunderten. Von den Gemmen und Kameen mit Aufschrift (Kat. Nr. 37—39) ist die Kamee unter Nr. 38 interessant und spezifisch. Auf dieser Kamee sind drei Einheiten dargestellt. Im oberen Teil am Rande der Kamee ein Kranz, im Mittelteil ein Gegenstand der an eine Schnalle erinnert, während im Unterteil sich die Inschrift befindet. Wenn man den Gegenstand in der Mitte dieser Kamee mit dem dem ersten Buchstaben in der ersten Reihe der Kamee Nr. 39, vergleicht, drängt sich der Gedanke auf, daß dieser Gegenstand nichts anderes sei, als im Relief geformter

grosser Buchstabe des griechischen Epsilon. Daraus geht unzweifelhaft hervor, daß dieser Buchstabe Epsilon den Anfangsbuchstaben des Wortes EYTYXI darstellt, beziehungsweise das Wort ersetzt, das wir auch auf der Kamee Nr. 39, zusammen mit dem Wort MOYXI, sowie selbstständig auf zahlreichen Gemmen aus der näheren und weiteren Umgebung von Singidunum, wiederfinden. Es wäre zu betonen, daß ich ein analoges Exemplar zu dieser Kamee in der Literatur nicht gefunden habe. Die beiden anderen Gemmen (Kat. Nr. 37) beziehungsweise Kamee (Kat. Nr. 39) sind die gewohnten abgekürzten Aufschriften in Latein und Griechisch. Die Gemme unter Nr. 37 wäre, auf Grund der Ringform, aus Ende des II, oder III Jahrhunderts zu datieren, während die Gemme mit der Aufschrift EYTYXI MOYXI höchstwahrscheinlich aus dem Ende des III. oder aus dem IV. Jahrhundert stammen. Alle Gemmen und Kameen im Museum der Stadt Belgrad können in die Zeitspanne vom II. bis zum IV. datiert werden. Im Katalog ist die Weise des Fundes jeder Gemme und Kamee vermerkt. Allein die Gemmen unter Nr. 4, 9, 13, 21, 33 und 35) wurden unter Umständen gefunden, welche einer näheren Datierung abhelfen könnten. Die Gemme mit der Darstellung des Mars wurde in einem vorher nicht geöffnetem römischen Grabe gefunden. Neben dem vollkommen erhaltenem Ring aus Gold (Kat. Nr. 9) in dem sich die Gemme befunden, wurden auch goldene Ohrringe gefunden. Die typologischen Eigenschaften des Ringes sowie der Ohrringe bestimmen das Ende des III. beziehungsweise den Anfang des IV. Jahrhunderts als Entstehungszeit. In derselben Lokalität, in einem ebenfalls vorher nicht geöffneten römischen Grabe, wurden neben verschiedenen Glaswaren und kreuzförmiger Fibel, ein Ring mit zwei Paar Kugeln und Gemme (Kat. Nr. 35) gefunden. Die kreuzförmige Fibel, sowie die Eigenschaften des Ringes bestimmen die Entstehungszeit als die erste Hälfte des IV. Jahrhunderts. Die Gemme unter Nr. 13, wurde während archäologischer Ausgrabungen in der Lokalität Dubočaj in Grocka gefunden. Obwohl die Resultate nicht in Gänze publiziert sind, kann diese Lokalität, auf Grund des im Museum der Stadt Belgrad aufbewährten Materials ins III. und IV. Jahrhundert datiert werden. Demnach soll auch die in dieser Lokalität gefundene Gemme als zu diesem Zeitpunkt gehörig gerechnet werden. Dasselbe gilt auch mit der grossen Karneolgemme die am Studentenplatz in Belgrad gefunden wurde. Die Gemmen Nr. 9 und 21 wurden in der Lokalität Plantaža im Dorfe Ušće bei Obrenovac entdeckt. Auf dieser Lokalität fand man Material aus dem I. bis zum IV. Jahrhundert. Die ziemlich rustische Bearbeitung dieser Gemmen lässt darauf schliessen daß diese Gemmen doch zur Periode der Dekadenz der römischen Künste d. h. dem III. und IV. Jahrhundert angehören.

Die in Ringen erhaltenen Gemmen, können ebenfalls näher datiert werden, und zwar auf Grund der Form der Ringe. Die Ringe (Kat. Nr. 8, 14, 31), welche eine massive breite, elipsenförmige Gliedkette charakterisiert, ist für die westlichen römischen Provinzen im Laufe des II. und III. Jahrhunderts, besonders Ende des II. und anfangs des III. Jahrhunderts charakteristisch. Desgleichen können die Ringe mit Gemmen unter Nr. 3, 21, 31 ins III.

*Jahrhundert datiert werden und sind für alle Teile des römischen Kaiserreichs charakteristisch. Von den für die Verarbeitung der Gemmen und Kameen im Museum der Stadt Belgrad gebrauchtes Material sind an erster Stelle Minerale der Quarzgruppe zu nennen, die laut der Mossischen Skala eine Härte von 7 besitzen. Es handelt sich vorzüglich um kristallene (Ametist, Aventurin) und kryptokristallene Quarzvarietäten (Chalzedon, Karneol, Achat, Onix, Jaspis). Am meist verbreiteten ist Karneol, was nicht nur für die Sammlung im Museum der Stadt Belgrad, sondern auch für Gemmen aus anderen Museen in Serbien charakteristisch ist. Ziemlich zahlreich sind auch Gemmen verarbeitet aus dem Mineral Nozeanu die als Unterlage hauptsächlich Obsidian haben. Diese Gemmen ähneln der Farbe und Komposition nach dem Nikol, der ebenfalls oft für die Gemmen verwendet wurde. Der Stein unter der Nr. 42 ist der bestmögliche Beweis, daß Ziersteine nicht nur im Bereich der Gliptik, sondern auch ohne aller Gravierung geformt wurden.*

*Der dreischichtige Achat (Kat. Nr. 42) ist an und für sich genügend dekorativ um im Ringe eindrucksvoll zu wirken.*

*Neben der römischen Gemmen und Kameen, werden in der Abteilung für antike Kunst in der Archäologischen Abteilung des Museums der Stadt Belgrad eine Gemme (Kat. Nr. 43) und eine Kamee (Kat. Nr. 44) aufbewahrt welche als Gegenstände der römischen materiellen Kultur inventarisiert wurden. Aber offenbar handelt es sich um Gegenstände aus der Post-klasischen Periode. Auf der Gemme aus Achat-Nikolo sind die Initialen P und B eingraviert, und zwar im gotischen Stil. Auf der Kamee (Kat. Nr. 44) aus blaue Chalzedon befindet sich ein weibliches Brustbild mit einer Frisur die keinem einzelnen Augenblick für die römische Kunst charakteristisch war. All dies ist ein Hinweis, daß es sich um Kameen bzw. Gemmen aus einer späteren Periode handelt. Alle Gemmen und Kameen im Museum der Stadt Belgrad sind für Ringe gearbeitet.*

Јанко Радовановић

# Руска и грчка штампана јеванђеља са оковима од 1801. до 1905. године у манастиру Хиландару

У Ризници манастира Хиландара чувају се двадесет девет руских, једно румунско и три грчка јеванђеља, као и три руска апостола са оковима, штампана од 1801. до 1905. године, која до сада нису била описана нити инвентарисана.<sup>1</sup>

Тринаест руских штампаних јеванђеља налази се у олтару главне цркве или у параклисима (капелама) на часној трпези. И њих смо у овом раду све описали<sup>2</sup>, али њихови окови нису снимљени јер се јеванђеља налазе у богослужбеној употреби.

Окови јеванђеља су од позлаћеног сребра или месинга. Неки окови, најчешће под утицајем католичке уметности, рађени су у техници емаља. Има добрих и квалитетних окова од сребра. Већи број је рађен од позлаћеног штанцованог месинга. Ти окови немају уметничку вредност, али смо и њих овде описали.

<sup>1</sup> Престона јеванђеља штампана у XVIII веку са оковима описана су у нашем раду: Ј. Радовановић, *Руска и украјинска штампана четворојеванђеља XVIII века са оковима у Библиоотеци манастира Хиландара*, Музеј примењене уметности, Зборник 26—27 1982/1983, Београд, 1984, 25—45.

<sup>2</sup> За време рада у Хиландару описали смо једно јеванђеље које се налази у олтару главне цркве. Опис остала три јеванђеља доносимо у додатку рада.

Повез јеванђеља је најчешће од дрвета пресвученог сомотом, са оковом одозго. Мањи број примерака има оков преко целе корице и хрпта. На предњој корици најчешће је приказано Васкрсење Христово, што значи да је Христос победио власт ђавола и отворио људима улазак у царство небеско.<sup>3</sup> Та композиција означава очишћење од грехова<sup>4</sup> и оправдање<sup>5</sup>. У четири угла предње корице најчешће се налазе плочице са ликовима јеванђелиста који су написали јеванђеље и описали Христов живот на Земљи. На задњој корици окова јеванђеља најчешће се приказује Распеће Христово, јер је Исус на крсту принео самог себе као откупну жртву за грехе људи<sup>6</sup>, пошто његова крв чисти од сваког греха.<sup>7</sup> На задњој корици приказују се друге композиције: Крст на Голготи са оруђима страдања<sup>8</sup>: Трнов венац<sup>9</sup>, Трска са сунђером који је натопљен сирћетом и жучи<sup>10</sup> и Копље којим је прободено ребро Христово<sup>11</sup>, Благовести, догађај којим је отпочео Нови завет<sup>12</sup>, Рођење Христово<sup>13</sup>, када је дошао на земљу као Богочовек, Крштење Христово<sup>14</sup> када је, у реци Јордану, посведочено да је он обећани Месија (тима је људима отворио улазак у царство Божје), Преображење Христово<sup>15</sup>, када је тројици ученика показао своју славу, Молитва Христова у Гетсиманском врту<sup>16</sup> и Гостољубље Аврамово<sup>17</sup>, то јест Света тројица, која се велича у многим песмама и богослужењима. Учење о Св. тројици један је од најважнијих догмата православне цркве. На неколико јеванђеља нема окова већ су у сомот у златотиску утиснуте композиције. И њих смо описали пошто припадају групи престоних јеванђеља.

У раду су дати прво оригинални наслов јеванђеља, место, штампарија, година штампања, број листова и димензије. Затим су наведени листови на којима се налазе илустрације. Године штампања и индикти који су у јеванђељима означени црквенословенским словима, нису наведени у оригиналу него одговарајућим арапским бројевима. После

<sup>3</sup> Васкрсењем из мртвих и победом над сатаном Христос је показао да је Спаситељ света (Рим. 1,7; 1 Кор. 15,3—22).

<sup>4</sup> 1 Кор. 15,7.

<sup>5</sup> Рим. 4,25; 8,33—4.

<sup>6</sup> Јевр. 9,12.

<sup>7</sup> 1 Јов. 1,7.

<sup>8</sup> Сећајући се, дакле, Владико, и ми његових спасоносних страдања, животворног крста, тродневног погребља, васкрсења из мртвих, узласка на небо, седења с десне стране Бога Оца... (анамнеза Литургије Василија Великог).

<sup>9</sup> Мт. 27, 29.

<sup>10</sup> Мт. 27,34, 48; Јн. 19,29.

<sup>11</sup> Јн. 19,34—5.

<sup>12</sup> Лк. 1,26—38.

<sup>13</sup> Мт. 1,18—25; Лк. 2,4—20.

<sup>14</sup> Мт. 3,15—7; Мк. 1,9—11; Лк. 3,21—2.

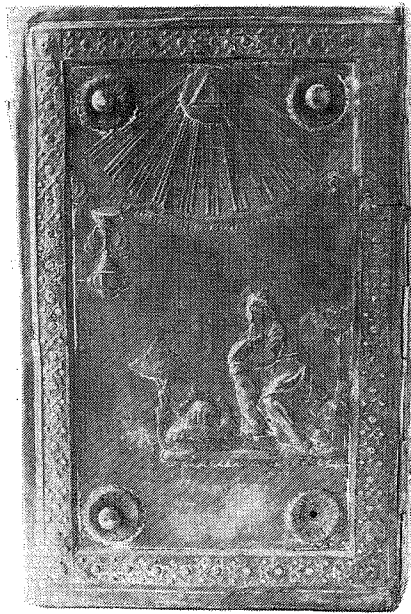
<sup>15</sup> Мт. 17,1—9; Мк. 9,2—8; Лк. 9,25—36.

<sup>16</sup> Мт. 26,39; Лк. 22,42; Јевр. 5,7.

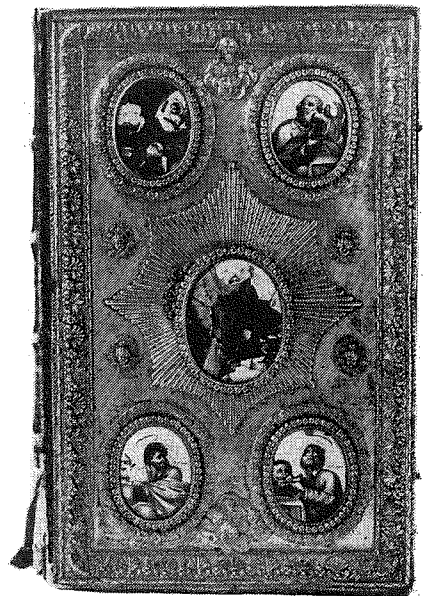
<sup>17</sup> 1 Мој. 1—35. Промислање Божје о свету дело је сва три лица Св. тројице (Јн. 517; Мт. 12,28; 28,19).



1



2



3

- 1 Манастир Хиландар бр. 0—11 — предња корица (сви снимци су Ранка Баришића)  
 2 Хиландар бр. 0—11 — задња корица — Христова молитва у Гетсиманском врту  
 3 Бр. 0—18, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

*Monastère Chilandari n° 0—11 — Face avant de la couverture (toutes les photos sont dues à Ranko Barišić)*  
 N° 0—11, face arrière de la couverture: La Prière de Gethsémani

*N° 0—18, face avant de la couverture: La Résurrection du Christ et les Évangélistes*

каталожко-библиографске обраде долази опис повеза, окова јеванђеља и њихове димензије. Опис окова на штампаним јеванђељима од 1801. до 1905. године биће скроман допринос проучавању културних и уметничких веза манастира Хиландара с Русијом и Кијево-печерском лавром. Овим радом завршен је опис јеванђеља са оковима у манастиру Хиландару.

шире зраци (сл. 2). Сачувана је горња копча са ликом једног апостола, док доња недостаје. Оков овог јеванђеља је најслабијег квалитета.

1.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО 0—11

(...) **С(Е)А)ЩЕ(Н)НОЕ ЄВ(А)НГ(Е)ДІЄ. Єѡ**  
**ц(а)рствѣющеѡмѣ Келнкомѣ градѣ Москвѣ, вѣ лѣто**  
 (...) 1815, індікта 4, м(ѣ)с(ѣ)ца Декѣмвріа; л.  
 (1)+248+4; 45×29,5 см.

Илустрације јеванђелиста испред л. 8, 71, 114 и 181. Са заставицама. Оквир око текста на свим листовима.<sup>18</sup>

Повез: дрво оковано штанцованим поцинкованим лимом.<sup>19</sup>

На предњој корици у оквирима остављено је пет поља за лепљење иконица од хартије или за плочице од емаља. У горњем делу окова приказано је небо са троуглом у коме пише Б(о)гъ. Од средине окова шире се зраци у осам кракова (сл. 1).

На задњој корици приказана је *Христово молитва у Гетсиманском врту*. Испред Исуса је путир у облацима, а у горњем делу представљено је небо и у њему троугао у коме пише Б(о)гъ. Около се

2.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО 0—18

(...) **С(Е)А)ЩЕ(Н)НОЕ ЄВ(А)НГ(Е)ДІЄ. Єѡ**  
**ц(а)рствѣющеѡмѣ Келнкомѣ градѣ Москвѣ, вѣ лѣто**  
 (...) 1836, індікта 9, м(ѣ)с(ѣ)ца Априліа; л.  
 (1)+9+367+(4); 40,3×24,6 см.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1,89, 149 и 244. Повез: дрво пресвучено сомотом и оковано плочом од позлаћеног сребра,<sup>20</sup> које је ручно искуцано. Дуж ивице је трака од лишћа и цветова, уоквирена са две уске траке. На предњој корици налази се пет плочица од емаља, окружене белим каменчићима. У средини окова приказано је *Васкрсење Христово*, али је оно већим делом уништено.<sup>21</sup> Композицију Васкрсења окружује осам троугластих кракова са зрацима. На оков су причвршћене четири главе анђела. У угловима су представљени јеванђелисти у емаљу, рађени под утицајем католичке уметности. У левом горњем углу био је јеванђелист *Маѡеј* (С. ЁВ. Ма.) са својим симболом човеком-анђелом с крилима. У десном горњем углу је јеванђелист *Јован* (С. ЁВ. Јоаннъ), приказан као седи старац, обучен у црвени хитон и тамнозелени химатион. Поред њега је његов симбол орао. Између јеванђелиста је на посебно учвршћеном делу приказано погрсе *Боја Оца* на облацима,

<sup>18</sup> Заставице и оквир око текста налазе се на свим јеванђељима, па их на другим примерцима нећемо спомињати.

<sup>19</sup> Вел. 50,5 × 31,5 см

<sup>20</sup> Вел. 42,5 × 26,5 см

<sup>21</sup> Вел. 9,5 × 7,3 см

који десном руком благосиља а у левој држи крст. Испред њега је голуб — Св. дух. у левом доњем углу је приказан јеванђелист Лука (С. ЂВ. Лука), кестењасте косе и браде, обучен у љубичасти хитон и првени химатион. Поред њега је његов симбол — во. У десном доњем углу је јеванђелист Марко (С. ЂВ. Марко),<sup>22</sup> проседи старац који је обучен у хитон маслинасте боје и тамноплави химатион. Поред њега је његов симбол — лав.<sup>23</sup> Између два јеванђелиста посебно су додате четири главе анђела (сл. 3). У свима се налазе пунце 84 С. Ж.<sup>24</sup>

Задња корица је украшена са пет плочица од сребра, у којима се налазе пунце са монограмом уметника (златара), финоћом сребра, годином израде и жигом радионице. У средини је приказан *Крст на Голгоши*<sup>25</sup> са оруђима страдања коплем и сунђером. Сцену уоквирује осам троугластих кракова са зрацима. У плочице су утиснуте пунце НД<sup>26</sup> С. Ж. 1838. У четири угла

1838

се налазе плочице од позлаћеног сребра, у чијој средини се налази круг украшен цветовима.<sup>27</sup> Две горње плочице имају пунцу 1838 С. Ж. 84, а две доње 84 Н. Д. С. Ж.

1838

(сл. 4).

3.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Црквица Св. Трифуна у башти

(...) **С(В)ДЦЕННОЕ ЕВ(АН)Г(Е)ДІЕ**. Ђѣ Ц(а)рствѣищемѣ великомѣ градѣ Москвѣ, въ Сѣнодалной тѣпографіи, въ лѣто (...) 1844, індікта 2, м(ѣ)с(а)ца іюліа; л. (1) + 7 + 172 + (4); 23,2 × 16,4 cm.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 45, 76 и 122 радио је Гр. Милославскій.

Повез: дрво пресвучено тамноплавим сомотом.<sup>28</sup> Јеванђеље је без окова. У средину предње корице у златотиску је утиснута сцена *Васкрсење Христово* са грчким натписом (ἡ ἀναστασις τοῦ Χριστοῦ)<sup>29</sup>. Спаситељ је устао из гроба, преко бедара има перизому. Десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом. С десне стране анђео придржава плочу од гроба, а испред гроба се налазе три војника. У угловима су у златотиску утиснути ликови јеванђелиста са својим симболима.<sup>30</sup> У горњем левом углу је *Маџеј* (М), а у десном *Јован* (Ј), у доњем левом углу је *Марко* (М), а у десном *Лука* (Л).

<sup>22</sup> Све плочице са ликовима јеванђелиста су вел. 7,5 × 5,8 cm

<sup>23</sup> Симболе јеванђелиста више нећемо наводити пошто су исти на свим плочицама.

<sup>24</sup> С. Ж. је непознати мајстор из 1832—1840. године (Т. Г. Голдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонов, М. Постникова-Лосева, *Руское золотое серебряное дело XV—XX веков*, Москва 1967, бр. 978, стр. 190.

<sup>25</sup> Вел. 18 × 14,2 cm

<sup>26</sup> Н. Д. је Дубровин Николаи Лукич (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, нав. дело, бр. 614, стр. 178).

<sup>27</sup> Вел. свих плочица је 11 × 10,5 cm

<sup>28</sup> Вел. 24,7 × 19,7 cm

<sup>29</sup> Вел. 82 × 5,8 cm

<sup>30</sup> Вел. 4 × 3,2 cm

На задњој корици у златотиску је утиснута композиција *Распеће Христово*<sup>31</sup> с грчким натписом ἡ σταυρωσις τοῦ Χριστοῦ. Поред крста су Сунце и Месец, а позади град. Лево од крста стоје Богородица и још једна жена, а десно Јован Богослов и Лонгин сотник.<sup>32</sup> Копча од сребра украшена је преплетима. Запис: Сије свето евангелије подвезасја 1950. г. Априла месеца 20. Моли о. Р. Б. Ј. Авакум грешни (предњи заштитни лист) и: Повезано за храм Рождества Богородице 1950. г. Јр. Ав (на л. 172<sup>б</sup>).

4.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Св. Јована Претече

(...) **С(В)ДЦЕННОЕ ЕВ(АН)Г(Е)ДІЕ**. Ђѣ царствѣищемѣ великомѣ градѣ Москвѣ, въ Сѣнодалной тѣпографіи, въ лѣто (1845), індікта 3, м(ѣ)с(а)ца іюліа; л. (1) + 8 + 259 + (4); 20,6 × 14,2 cm.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 68, 113 и 184. Рис. грав. Милославскій.

Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>33</sup> и оковано предњој корици позлаћеним штанцованим месингом. У средини је приказано *Васкрсење Христово*. Исус стоји на облацима а преко бедара има перизому. Десну руку је подигао увис а у левој држи крст. Композицију уоквирују кружићи и чокот са шест гроздова. У четири угла приказани су јеванђелисти на облацима и сви у рукама држе по јеванђеље. Ивица јеванђеља је од лозице са цветовима, а на левој и десној страни су кружићи.

5.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—22

(...) **С(В)ДЦЕННОЕ ЕВАНГЕДІЕ**. Ђѣ Ц(а)рствѣищемѣ великомѣ градѣ Москвѣ, въ Сѣнодалной тѣпографіи, въ лѣто (...) 1851, індікта 9, м(ѣ)с(а)ца іюліа; л. (1) + 9 + 368 + (4); 37,8 × 27 cm.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 89, 149 и 244.

Повез: дрво пресвучено сомотом и оковано позлаћеним плочицама од месинга и сребра. На предњој корици у средини, на посебној плочици ручно искуцаваној, представљена је композиција *Васкрсење Христово*.<sup>34</sup> Исус стоји на ивици гроба с подигнутом десном руком, а у десној држи крст са заставицом. С десне стране седи анђео који придржава плочу од гроба и три мироносице. Испред гроба лежи стражар с мачем у руци. Композицију *Васкрсења* уоквирује осам троугластих кракова са зрацима. У угловима су представљени ликови јеванђелиста од позлаћеног месинга, ручно искуцаваног.<sup>35</sup>

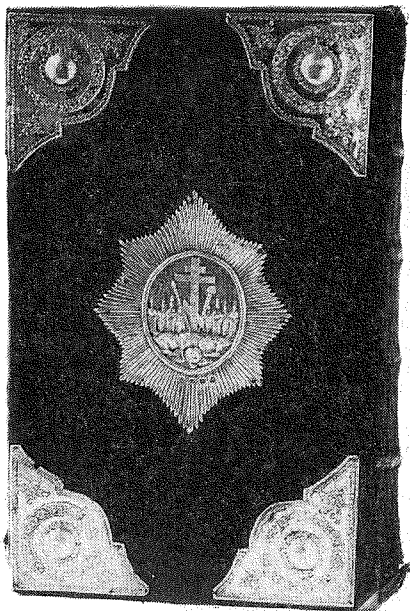
<sup>31</sup> Вел. 8,3 × 5,7 cm

<sup>32</sup> Јеванђеља која се налазе у главној цркви и параклисима нису снимљена пошто су у богослужбеној употреби.

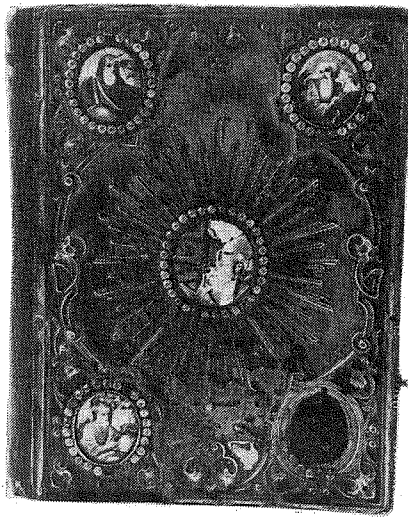
<sup>33</sup> Вел. 22 × 15,4 cm

<sup>34</sup> Вел. 17 × 14 cm

<sup>35</sup> Сви су вел. 11 × 8,7 cm



4



5



6

- 4 Бр. 0—18, задња корица — Крст на Голготи с оруђима страдања  
5 Бр. 0—32, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
6 Бр. 0—32, задња корица — Крст на Голготи

- № 0—18, face arrière: La Croix de la Passion avec les outils du supplice  
№ 0—32, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes  
№ 0—32, face arrière: La Croix de la Passion

У горњем левом углу приказан је јеванђелист *Јован Бојослов* (С. ЁВ. ΙΟΝΝΉ ΒΟ) у планинском пејсажу како Прохору диктира јеванђеље. Из неба га благосиља рука Господња (као и остале јеванђелисте). У горњем десном углу је јеванђелист *Маџеј* (С. Ё. Ματε). У доњем левом углу представљен је јеванђелист *Лука* (С. ЁВ. ΛΥΚΑ). Испред њега је прибор за писање. У доњем десном углу је јеванђелист *Марко* (С. ЁВ. ΜΑΡΚ). Последња три јеванђелиста седе испред архитектуре и пишу своја јеванђеља. Задња корица: у средини је приказан *Крст на Голгоџи* са оруђима страдања<sup>36</sup> на плочици од штанцованог сребра. Од истог материјала рађене су и четири плочице<sup>37</sup> у угловима, а у њиховој средини се налази по круг са лозицом. Две копче су од штанцованог сребра.

6.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Св. Димитрија  
(...) **С(В)ДЦЕННОЄ ЄΥ(Α)Γ(Ε)ΔΙЄ**. Ёѡ Ц(α)ρστвѡиємѡ великомѡ градѣ Москвѣ въ сѡнодальной Тѡпографіи, четвѡртымѡ тисненіємѡ, въ лѣто (...) 1852, індікта 10, м(ѣ)с(а)ца Јанваріа; л. (1) + 7 + 172 + (4); 24 × 19 cm.  
Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 45, 76 и 122 Гр. Милославскій.  
Повез: дрво пресвучено маслинастим сомотом<sup>38</sup> и оковано штанцованим месингом са танком позлатом. У средини и у угловима предње корице су плочице од емаља. У средини је приказано *Васкрсење Христѡво*.<sup>39</sup> Спаситељ је устао из гроба,

<sup>36</sup> Вел. 25 × 19,5 cm

<sup>37</sup> Сви су вел. 12 × 9 cm

<sup>38</sup> Вел. 25 × 19,5 cm

<sup>39</sup> Вел. 4,9 × 3,4 cm

обучен је у црвену хаљину. Десну руку је подигао увис, а леву испружио у страну. На ивици гроба седи анђео обучен у зелену и плаву хаљину. Од композиције Васкрсења шири се орнамент од лишња. У угловима су у емаљу медаљони јеванђелиста<sup>40</sup> са својим симболима, рађени под утицајем католичке уметности. У горњем левом углу је допојасна фигура јеванђелисте *Јована*, већим делом уништена. У горњем десном углу је *Маџеј* (Ma . . .), већим делом уништен. У доњем левом углу је *Марко* (Марко) који држи затворено јеванђеље. Обучен је у зелени хитон и црвени химатион. У доњем десном углу је *Лука*, већим делом уништен. Између јеванђелиста Марка и Луке су две плоче — *Десеѡ зайѡвѡстѡи Божјих*. Око овала јеванђелиста налазе се кружићи и полукругови. На задњој корици није било окова. Копче нису сачуване.

7.

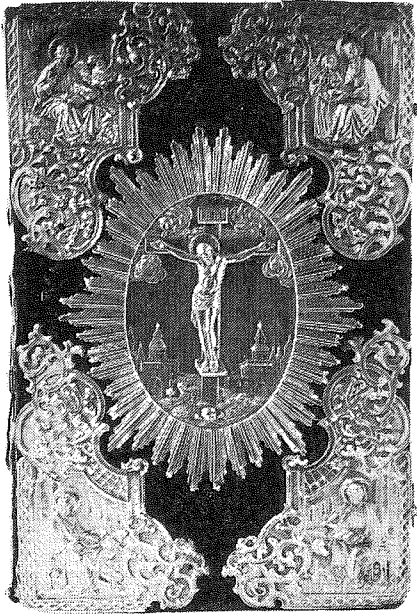
### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—32  
**СВ(А)ДЦЕННОЄ ЄΥ(Α)Γ(Ε)ΔΙЄ**. Ёѡ Ц(α)ρστвѡиємѡ великомѡ градѣ Москвѣ, въ сѡнодальной Тѡпографіи, п(я)тымѡ тисненіємѡ, въ лѣто (...) 1854, індікта 13, м(ѣ)с(а)ца Дѡкѡмврїа; л. (1) + 7 + 172 + (4); 24,3 × 18,8 cm.  
Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 45, 76 и 122 Грав. Милосавскій.  
Повез: дрво пресвучено тамноплавим сомотом<sup>41</sup> и оковано позлаћеним сребром. На предњој корици у сребрни оков утиснути су пунца<sup>42</sup>

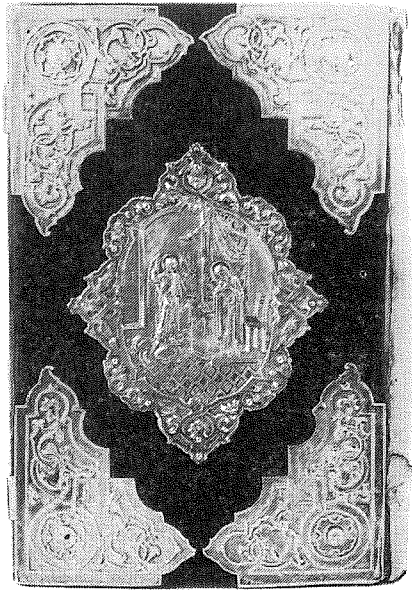
<sup>40</sup> Вел. 4 × 3 cm

<sup>41</sup> Вел. 26,5 × 20,5 cm

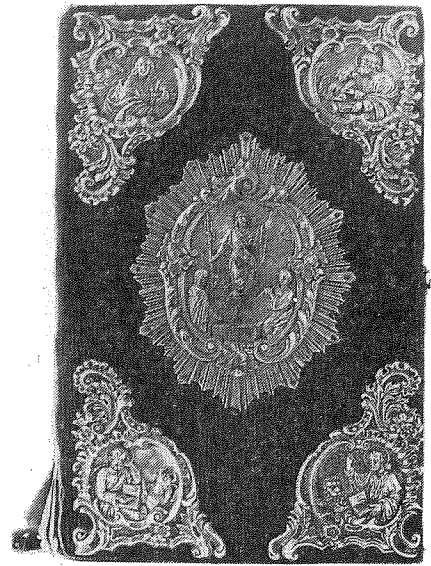
<sup>42</sup> То је радио Андеев И. који је радио од 1852. до 1862. године (Г. Гольдберг, Ф. Мишуков и други, нав. дело, бр. 619, стр. 178).



7



8



9

- 7 Бр. 0—13, предња корица — Распеће Христово и јеванђелисти  
8 Бр. 0—13, задња корица — Благовести  
9 Бр. 0—26, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

№ 0—13, face avant: La Crucifixion et les Évangélistes

№ 0—13, face arrière: L'Annonciation

№ 0—26, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

И. А. 84 и жиг. На сребрни оков на предњој 18...

корици причвршћене су плочице од емаља у боји. У средини је приказано *Васкрсење Христово* (леви део је оштећен).<sup>43</sup> Исус је устао из гроба са раширеним рукама, обучен у црвену хаљину. Десно стоји анђеоло и придржава камену плочу гроба. Обучен је у тамноплаву хаљину.

У угловима се налазе плочице са јеванђелистима до појаса у емаљу,<sup>44</sup> са својим симболима. У горњем левом углу је јеванђелист Матеј (С. Ђ. Матвеј), приказан као старац обучен у тамноплави хитон и црвени химатион. У горњем десном углу је јеванђелист Јован (С. Ђ. Јоанпъ). Он је ћелави старац обучен у црвени хитон и зелени химатион. У доњем левом углу је јеванђелист Марко (С. Ђ. Марко), приказан као старац обучен у љубичасти хитон и маслинасти химатион. Доња десна плочица, на којој је био јеванђелист Лука, уништена је. Око свих плочица су украси од ситних каменчића (сл. 5).

Задња корица: дрво пресвучено сомотом и оковано плочицама од искуцаваног сребра. У средини је представљен *Крст на Голгоји* са оруђима страдања.<sup>45</sup> У позадини су зидови града са кулама. Композицију уоквирава осам троугластих кракова са зрацима (сл. 6). У плочицу је утиснута пунца 1860 ©. М. У угловима су три

84

плочице од сребра<sup>46</sup> (недостаје доња лева), у које

су утиснуте пунце 1860 М. ©.<sup>47</sup> У средини 84

плочица је круг око кога су преплети. Недостају две копче.

8.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—13

(...) **С(К)Д)ЩЕННОЕ ЄВ(АН)ГЕЛІЄ.** Ђь царствѹющѹмъ Великомѹ градѹ Москѹѹ, въ Євѹнодальной Тѹпографіи, двадѹцѹтымъ тисненіемъ, въ лѹто (...) 1857, індікта 1, м(Ѣ)с(А)ца Септемврія; л. (1) + 9 + 368 + (4); 43,3 × 29 см. Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 84, 149 и 244 рис. А. Марковъ. Грав. Акад. И. Ческій 1830, 1831.

Повез: дрво пресвучено црвеним сомотом<sup>48</sup> и оковано позлаћеним сребром, ручно искуцаваним. У средини предње корице приказано је *Распеће Христово*.<sup>49</sup> Исус виси на крсту. Лево и десно су куле у стилу руске архитектуре. Од овала композиције шире се зраци. Пунца је 84. I. V.<sup>50</sup> У угловима су представљени јеванђелисти како седе и пишу јеванђеље. Поред њих су њихови симболи, а около преплети.<sup>51</sup> У горњем левом углу је јеванђелист Јован, а у десном *Матвеј*. У доњем левом углу приказан је *Марко*, а у десном *Лука* (сл. 7). На свим плочицама су утиснуте пунце I. V. 84.

Задња корица: У средини је приказана

<sup>47</sup> То је Феотисов М. Н. 1851—1860. год. (Т. Голѹдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 903, стр. 187).

<sup>48</sup> Вел. 45,0 × 30,5 см

<sup>49</sup> Вел. 28 × 23 см

<sup>50</sup> Т. Голѹдберг, Ф. Мишуков и други у *нав. делу*, немају иницијале овог златара.

<sup>51</sup> Све плочице су вел. 19 × 14,5 см

<sup>43</sup> Вел. 5 × 4,3 см

<sup>44</sup> Све су вел. 4,4 × 3,5 см

<sup>45</sup> Вел. 10 × 8,3 см

<sup>46</sup> Све су вел. 5,8 × 5,2 см

композиција *Благовести*.<sup>52</sup> У средини, десно, стоји Богородица са прекрштеним рукама, испред ње је пулт са отвореним Старим заветом. С леве стране је арханђео Гаврил на облацима, са десном руком подигнутом увис, док у левој држи цвет. У горњем делу сцене је голуб — Св. дух од кога се шире зраци ка Богородици. Композицију уоквирују преплети (сл. 8). Пунце су А. 53 и 84. I. V. У четири угла су плочице са 186.

преплетима. Све имају пунце 84. I. V. На хрпу недостаје оков од позлаћеног сребра.

## 9.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—26

(...) **СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ**. Ђь ц(а)рствіющемъ Великомъ градѣ Москвѣ, въ Сѣнодальной Тѣпографіи, первымъ, въ лѣто (...) 1858, індікта 1, мѣсца Маіа; л. (1) + 8 + 304 + (4); 37,3 × 24,5 см.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 74, 123 и 200.

Повез: дрво пресвучено црвеним сомотом<sup>54</sup> и оковано ручно искуцаваним и позлаћеним сребром. У средини је композиција *Васкрсење Христово*.<sup>55</sup> Спаситељ је приказан како са подигнутом левом руком устаје из гроба, у десној држи крст са заставицом. С десне стране анђеол придржава камену плочу гроба, а с леве стоје две мироносице (сл. 9). Четири листа са зрацима уоквирују композицију. На плочици су пунца И. А. 84 и жиг.<sup>56</sup> У четири угла су плочице од 1860

ручно искуцаваног сребра са представама јеванђелиста и њиховим симболима.<sup>57</sup> У левом горњем углу је јеванђелист Јован. У плочицу су утиснути пунца ДпО 84 и жиг радионице.<sup>58</sup>

. 860

У десном горњем углу је јеванђелист *Маџеј*. Плочица има пунцу А / 84 ДО. У доњем левом углу је приказан јеванђелист *Лука*, а у десном *Марко*. Ликове јеванђелиста окружују листови са цветовима (сл. 9).

Задња корица: у средини је плочица на којој је приказан *Крст на Голгоши*, са зрацима у средини. Лево и десно су зидови са лишћем. Композицију уоквирује осам кракова са зрацима (сл. 10). Плочица има пунцу ИА 84 и жиг ДО. У четири угла су плочице<sup>59</sup>, 1860

<sup>52</sup> Вел. 25 × 20,3 см

<sup>53</sup> Пунца није потпуна, недостају једно слово и тачна година. Можда је Авдеев И. који је радио од 1852. до 1862. године (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 619, стр. 178).

<sup>54</sup> Вел. 41,8 × 26,7 см

<sup>55</sup> Вел. 20,5 × 16 см

<sup>56</sup> То је Авдеев И. (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 619, стр. 178).

<sup>57</sup> Све су вел. 14 × 11,3 см

<sup>58</sup> За пунцу ДО и до нисмо нашли разрешење код Т. Голдберга, Ф. Мишукова и других, п *нав. дело*.

<sup>59</sup> Све су вел. 14 × 11,3 см

у чијој средини се налази круг од кога се шири осам кракова. Њих окружују лозице са листовима, цветовима и плодовима (сл. 10).

На средини јеванђеља је копча<sup>60</sup> са крстом у средини и плодом на врху. У копчи је пунца ДО 84.

## 10.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Св. апостола (...) **СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ**. Ђь с(ва)той Кіево-Печерской лаврѣ, въ лѣто (1859), індікта 1, мѣсца Маіа; л. (1) + 9 + 254; 20,6 × 15,5 см. Илустрације: Успење Богородице „гравер МОСК“ на л. (1<sup>б</sup>) и јеванђелиста на л. 9<sup>б</sup>, 65<sup>б</sup> 108<sup>б</sup> и 176<sup>б</sup>.

Маргине су много обрезане при повезивању. Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом.<sup>61</sup> На предњој корици налазила се плочица од окова,<sup>62</sup> која је скинута. На њој је, највероватније, било приказано Васкрсење Христово. На задњој корици није било окова.

## 11.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Главна црква

**СВЯЩЕННО ЄВАНГЕЛІЄ**. Ђь ц(а)рствіющемъ Великомъ градѣ Москвѣ, Ђь Сѣнодальной тѣпографіи, первымъ тисненіемъ, въ лѣто (...) 1859, індікта 3, мѣсца Октиврїа; л. (1) + 8 + 304 + (4); 35,7 × 23,7 см.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 74, 123 и 200.

Повез: дрво оковано сребром,<sup>63</sup> делом позлаћено. Оков на предњој корици је из једног дела. У средини је приказано *Васкрсење Христово*. Огрнут хаљином, Исус устаје из гроба. У руци држи крст са заставицом, а десном руком благосиља. С леве стране анђеол држи плочу гроба. Око композиције Васкрсења и јеванђелиста шире се преплети са орнаментима. У угловима су у сребро угравирани ликови јеванђелиста на облацима,<sup>64</sup> а сваки држи отворено јеванђеље на крилу. Поред њих су њихови симболи. У горњем левом углу је *Маџеј* (С. Ёв. Матдеј), а у десном *Јован* (С. Ёв. Јоаннъ). у доњем левом углу је *Лука* (С. Ёв. Лѣка), а у десном *Марко* (С. Ёв. Марко). Оквир ивице окова је такође од сребра, у који је утиснута пунца Э Б<sup>65</sup> и Ф В 84 и жиг.<sup>66</sup>

1863

Задња корица је од позлаћеног сребра. У средини је приказан лик св. *Александра Невској* (С. Ёв. кн. Александръ Нев.), који стоји у војничкој опреми. У левој руци држи заставу са представом Нерукотвореног образа, а десна му је на грудима.

<sup>60</sup> Вел. 6,6 × 4 см

<sup>61</sup> Вел. 22,5 × 16,5 см

<sup>62</sup> Вел. 9,8 × 8,5 см

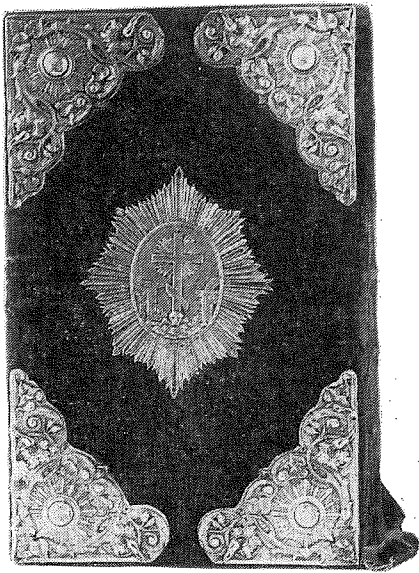
<sup>63</sup> Вел. 40 × 25,8 см

<sup>64</sup> Сви овали су вел. 11 × 8,5 см

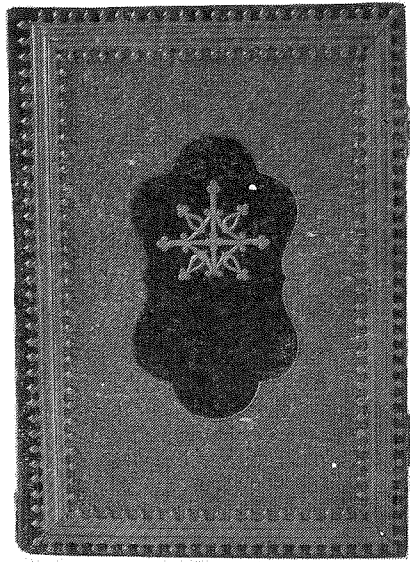
<sup>65</sup> То је Бранденбург Едуард Феодорович (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 1208, стр. 199).

<sup>66</sup> То је златар Верхолец Феодор Андеев (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 1319—1320, стр. 203).

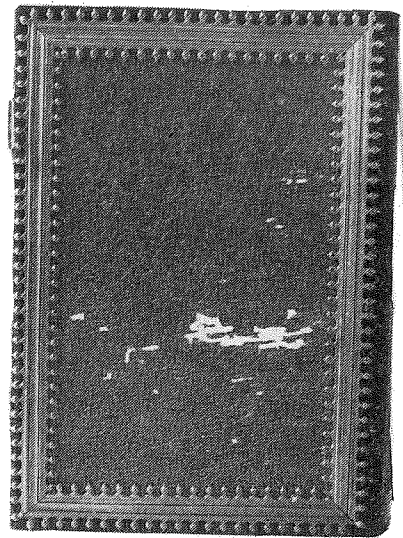




10



11



12

10 Бр. 0—32, задња корица — Крст на Голготи  
11 Бр. 0—37, предња корица  
12 Бр. 0—37, задња корица

№ 0—32, face arrière: La Croix de la Passion  
№ 0—37, face avant  
№ 0—37, face arrière,

Десно је круна на столу. С леве стране је приказан град. У угловима су кругови са орнаментима. Утиснути су пунце  
Э Е Ф В 84.

1963

На унутрашњој страни обе корице у сребро су урезана многа имена да би се помињала на богослужењу. На предњој корици налазе се имена: О здравји Алексеа. Николаа, Надежду Анну млад: Алексеа Александра, Николаа Ольгу Иоанна Пелагею Павла Павла Александра Александру Павла Иринарха Александру Стефаниду Уљану Пелагею Ольгу Колашц. Петра Михаила Наталију Настасију Соросињу Константина.

На задњој корици, на унутрашњем делу, урезана су имена: За упокој Пелагею Пелагею Феодора. Феодора, Дарю Радиона, Петра. Максима. Лариона Стефана Алксию. Иоанна. Анну Ансию Александру. Утопшаго Петра: Анну. Јаакова. Васија. Екатерину. Марину. Петра. Петра. Андрију Ольгу Александру. Елизавету. Февронију. Евгенију. Прокопија Аксинију Пелагею Александру Иоакова. Анну. Евгенија Анну. Михаила Терентија Наталију.

О здравји Николаа Максима. Јакова. Елисаветы Ольги. Пелагеи. Варвары. О здравји Марию Терентија Александри Константино Александра Оеодора Алексеа Евдокију за покой Гврана Елизаветѣ Клавдију Иоанна Оеодора Никитѣ Евгенију Матрену. Павла Денитрија Феодора Инекгладу Елену Иоанна Чеуе Сербија Иоанна Михаила Александру.

Хрбат је окован позлаћеним сребром, у које су урезани преплети и лишће, а у средини је цвет. На предњим и задњим заштитним листовима су бројни потписи патријарха и епископа који су вршили богослужења у Хиландару или су га посећивали од 1959. до 1981. године.

12.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—37

(...) С(В)ЩЕНОЕ ЕВ(АН)Г(Е)ЛІЕ. Въ царствѣющемъ градѣ С(В)ТАГО Петра, въ лѣто 1859, индикта 3, м(Ѣ)С(А)ЦА Ноябрья;

л. (2) + 392 + (5); 20 × 14 cm.

Илустрације: Распеће Христово и јеванђелисти су испред л. 1, 15, 111, 175 и 277.

Повез: тамноплави сомот<sup>67</sup> са омотом од специјално рађене коже. На предњој корици је преко сомота налепљена посебна врста коже која је на неким деловима глатка а на неким рапава. У средини је усечени део и у њему се налази крст од коже (сл. 11).

Задња корица је такође повезана у глатку и рапаву кожу (сл. 12). Истом врстом коже пресвучен је и хрбат.

Две плоче су од позлаћеног месинга и украшене су лозицом.

На предњем заштитном листу је запис из 1861. године о поклону књиге.

13.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—21

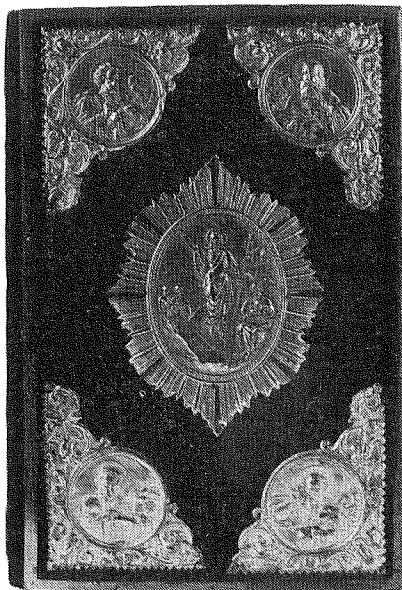
(...) С(В)ЩЕНОЕ ЕВАНГЕЛІЕ. Въ ц(а)рствѣющемъ Великомъ градѣ Москвѣ, въ С(у)нодальной Тѣпографіи, вторымъ тисненіемъ въ лѣто (...) 1863, индикта 6, мѣсца Маја;

л. (1) + 8 + 285 + (4); 38,8 × 25,5 cm.

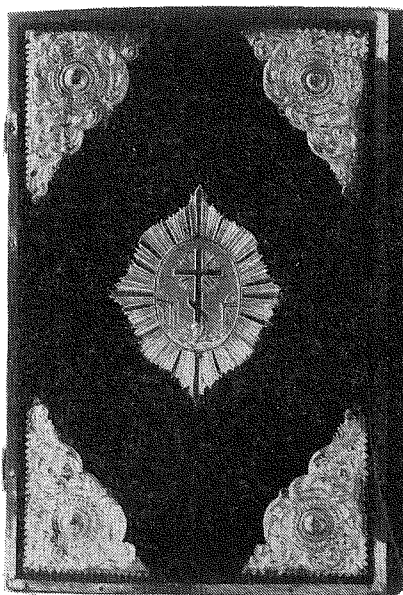
Повез: дрво пресвучено тамноплавим сомотом<sup>68</sup> и оковано штанцованим позлаћеним месингом.

<sup>67</sup> Вел. 20,3 × 14,2 cm

<sup>68</sup> Вел. 44,7 × 30 cm



13



14



15

- 13 Бр. 0—21, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
 14 Бр. 0—21, задња корица — Крст на Голготи  
 15 Бр. 0—24, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

- № 0—21, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes  
 № 0—21, face arrière: La Croix de la Passion  
 № 0—24, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

На предњој корици у средини се налази плочица на којој је приказано *Васкрсење Христово*.<sup>69</sup> Спаситељ је устао из гроба, десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом. С десне стране седи анђео, а с леве стоје две мирносице. Композицију уоквирује осам кракова са зрацима. У угловима су плочице са ликовима јеванђелиста у медаљонима<sup>70</sup>, са својим симболима. У левом горњем углу је *Маџеј*, а у десном *Јован*. у доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко*. Око свих ликова јеванђелиста налазе се листови и гранчице са цветовима (сл. 13). Изице окова су од позлаћеног месинга без украса.

Задња корица: у средини је плочица од позлаћеног месинга<sup>71</sup> на којој је приказан *Крст на Голготи*. Лево и десно су зидови. Од овала композиције шире се зраци (сл. 14). У четири угла су плочице од позлаћеног месинга.<sup>72</sup> У средини су кругови и кружићи, а околу су преплети од лишћа.

14.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—24

(...) **С(Е)АЩЕНОЕ ЄВАНГЕЛІЄ.** Ђъ царствѣющеѣ великомѣ градѣ Москвѣ, въ Сѹнодальной тѣпографіи, двадесать первыѣмъ тисненіемѣ, въ лѣто (...) 1863, індікта 6, м(ѣ)с(ѣ)ца Існїа; л. (1) + 1—3, 6—8 + 225 + (4); 21 + 14,7 см.

Недостају л. 4—5.

<sup>69</sup> Вел. 21,3 × 16,5 см

<sup>70</sup> Сви су вел. 14,5 × 12 см

<sup>71</sup> Вел. 16,6 × 13,3 см

<sup>72</sup> Све су вел. 13,3 × 9,5 см

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 58, 97 и 157 Повез: дрво пресвучено маслинастим сомотом,<sup>73</sup> предњој корици је оков од штанцованог месинга. У средини је приказано *Васкрсење Христово*. Исус је устао из гроба, леву руку је подигао увис, а у десној држи крст. Преко бедара има перизому. Десно је анђео који придржава плочу од гроба. Композицију у овалу уоквирују преплети. У угловима су представљени јеванђелисти са својим симболима. У левом горњем углу је *Јован*, а у десном *Маџеј*. У доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 15). Између ликова јеванђелиста су лозице.

На задњој корици и хрпу повез је од сомота.

15.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—35

Каталожки и библиографски подаци као код претходног јеванђеља. Вел. 23,3 + 15,3 см.

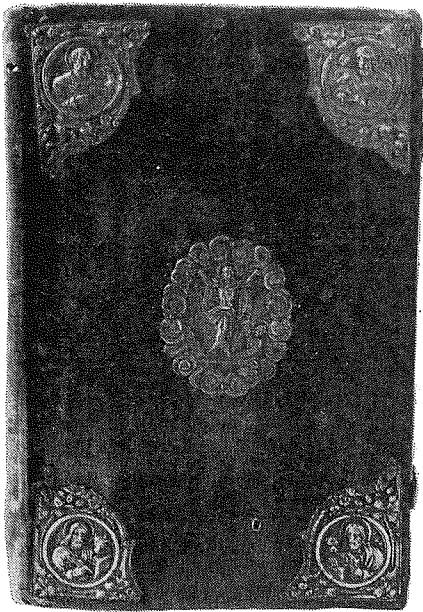
Повез: дрво пресвучено тамношавим сомотом<sup>74</sup> и оковано плочицама од ручно искуцаваног сребра. На предњој корици у средини је плочица на којој је приказано *Васкрсење Христово*.

Исус је устао из гроба и раширио руке, док се од њега шире зраци светлости. У десном делу је анђео који десном руком показује на Христа. У угловима су плочице са представама четири јеванђелиста и њиховим симболима.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Вел. 22,3 × 15,5 см

<sup>74</sup> Вел. 26 × 17 см

<sup>75</sup> Све плочице су вел. 6,3 × 5 см



16



17



18

- 16 Бр. 0—31, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
17 Бр. 0—36<sup>a</sup>, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
18 Бр. 0—36<sup>a</sup>, задња корица — Крштење Христово

- № 0—31, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes  
№ 0—36<sup>a</sup>, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes  
№ 0—36<sup>a</sup>, face arrière: Le Baptême du Christ

У горњем левом углу је јеванђелист *Јован*, а у десном *Маџеј*. У левом доњем углу је јеванђелист *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 16). У три плочице су утиснуте пунце 1865 84<sup>76</sup>.

Д О

Задња корица нема плочице од сребра. Постоје две плоче, од месинга и сомота.

16.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—36<sup>a</sup>

(...) С(ЕА)ЩЕНОЕ ЄV(И)Г(Е)ЛІЄ. Ђъ с(вѡ)той Кієво-печерской лаврѣ, въ лѣто (...) 1864, Індікта 7, м(ѣ)с(ѡ)ца Авгѣста; л. (1) + 9 + 307 + (4); 18 × 11 cm.

Илустрације јеванђелиста у боји испред л. 1, 80, 132 и 215.

Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>77</sup> и оковано позлаћеним штанцованим сребром. У средини предње корице представљено је *Васкрсење Христово*. Исус устаје из гроба са десном уздигнутом руком, а у левој држи крст. С леве стране анђео држи плочу гроба. У угловима се налазе попрсја јеванђелиста са по једном књигом у рукама. У горњем левом углу је *Маџеј*, а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 17). Између јеванђелиста су преплети. Ивица окова је од позлаћеног сребра без украса. Задња корица: окована је штанцованим позлаћеним сребром.<sup>78</sup> На њој је приказано

*Христово крштење*. Исус стоји у реци Јордану, Јован Претеча му је ставио руку на главу. С неба слеће Св. дух у виду голуба (сл. 18). Око композиције су преплети. Постоје и четири плочице у угловима. Ивица окова је од позлаћеног сребра без украса. Недостају две копче. Хрбат од сомота је оштећен.

17.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Рођења Богородице

(...) С(ЕА)ЩЕНО ЄV(И)Г(Е)ЛІЄ. Ђъ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ тѣпографіи, двадесатѣ вторымъ тисненіемъ, во лѣто (...) 1867, Індікта 11, м(ѣ)с(ѡ)ца Поємвріа; л. (1) + 8 + 225 + (4); 24, 2 × 15,3 cm. Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 58, 97 и 157. Повез: дрво пресвучено тамноплавим сомотом<sup>79</sup> и оковано сребрним плочицама ручно искуцаним. У средини је плочица<sup>80</sup> на којој је приказано *Васкрсење Христово*. Исус устаје из гроба, десну руку је раширио у страну, а у левој држи крст са заставицом. С леве стране анђео држи плочу гроба. Око овала је танак преплет, који уоквирује осам троугластих кракова са зрацима. На плочици је пунца 84 ПТ.<sup>81</sup> у четири угла су плочице<sup>82</sup> на којима су

<sup>79</sup> Вел. 27,3 × 17,7 cm

<sup>80</sup> Вел. 10 × 8 cm

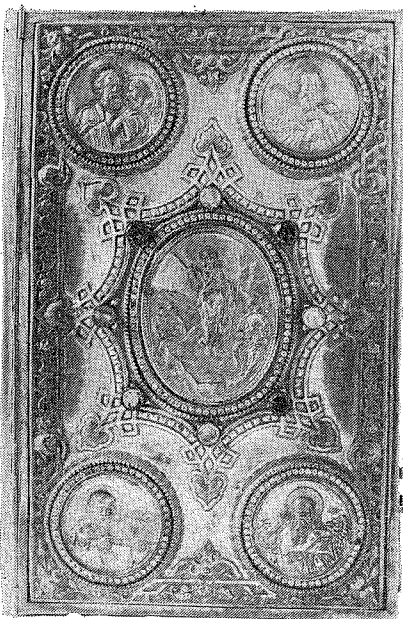
<sup>81</sup> П. Т. је Темиков Павел, јувелир из 1830. године (. Т. Гольдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 1299, стр. 202). Ова година не одговара времену штампања јеванђеља. Можда је оков преузет са неког раније штампаног јеванђеља. Другог златара са иницијалима П. Т. нисмо пронашли међу наведеним ауторима.

<sup>82</sup> Све су плочице вел. 8,3 × 6,2 cm

<sup>76</sup> Код Т. Гольдберга, Ф. Мишукова и других, *нав. дело*, нисмо могли пронаћи податке о којем златару је реч.

<sup>77</sup> Вел. 19,7 × 12,3 cm

<sup>78</sup> Вел. 19,7 × 12,5 cm



19



20



21

- 19 Бр. 0—20, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
 20 Бр. 0—20, задња корица — Рођење Христово  
 21 Бр. 0—12, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

- № 0—20, face avant: La Résurrection du Christ et les Evangelistes  
 № 0—20, face arrière: La Nativité  
 № 0—12, face avant: La Résurrection du Christ et les Evangelistes

приказани јеванђелисти, а сваки на коленима држи јеванђеље са својим симболима. У левом горњем углу је *Маџеј* (С. Ев. Матвеј), а у десном углу јеванђелист *Јован* (С. Ев. Јоанњ).

У доњем левом углу је јеванђелист Лука (С. Ев. Лука), а у десном углу Марко (С. Ев. Марко). Све плочице су оивичене траком од ромбова и у свима се налази пунца П. Т. 84.

Задња корица: у средини је плочица<sup>83</sup> са представом Крст на Голготи и оруђима страдања. У позадини су зидови с кулама. У четири угла су плочице у чијој средини се налази круг, око њега је лозица с преплетима и ромбовима на ивицама. Свих пет плочица имају пунцу П. Т. 84.

На предњем заштитном листу је запис: Преповезао јеромонах Петар 30. октобра 1971 у Хиландару.

18.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—20

(...) С(ЕА)ЩЕ(Н)НОЕ ЄВ(АН)Г(Е)ЛІЄ. Къ царствѹющемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ сѹнодальной тѹпографіи, вторымъ тисненіемъ, въ лѣто (...) 1868, індікта 12, мѣсца Декемврія; л. (1) + 8 + 304 + (4); 36,7 × 25,3 см. Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 74, 123 и 200.

Повез: дрво оковано позлаћеним месингом.<sup>84</sup> У средини предње корице је плочица<sup>85</sup> на којој је представљена композиција *Васкрсење Христиво*.

<sup>83</sup> Вел. 91 × 6,4 см

<sup>84</sup> Вел. 45 × 30 см

<sup>85</sup> Вел. 13,5 × 10,7 см

Исус је устао из гроба. Десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом. С десне стране седи анђеос, а с леве стоје две мирносице. Око композиције се налази низ ситних каменчића, као и преплети са осам кракова, на чијим врховима су листови.

У угловима се налазе четири округле плочице које су посебно додате и на њима су ликови јеванђелиста са својим симболима.<sup>86</sup> У горњем левом углу је јеванђелист *Маџеј*, а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 19). Поред ивице окова, на унутрашњем делу је трака са преплетима, лишћем и цветовима. На задњој корици приказана је композиција *Рођење Христиво*. У јаслама лежи дете Исус, Богородица га придржава, док му се пастир клања. У горњем делу су звезда и облаци. Око композиције налази се трака са преплетима, цветовима и круговима. Ивица окова је од месингане траке са позлатом (сл. 20). На хрпту<sup>87</sup> су представљени: *Свевиђе око у троуглу на облацима*, путир с дарком на облацима, *Десеј Божјих зајовесити*, завеса из два дела на облацима и гроб са крстом.

19.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—12

(...) С(ЕА)ЩЕ(Н)НОЕ ЄВ(АН)Г(Е)ЛІЄ. Къ царствѹющемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ сѹнодальной тѹпографіи, двадесатъ четвѣртымъ тисненіемъ, въ лѣто (...) 1879, індікта 7, мѣсца Маја; л. (1) + 9 + 359 + (4); 44,5 × 32,3 см.

<sup>86</sup> Све су вел. 7,8 см

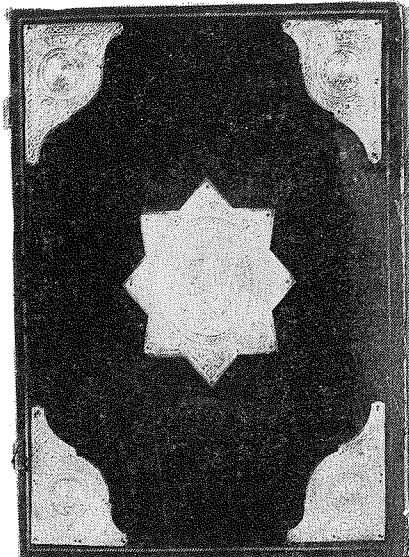
<sup>87</sup> Вел. 45,5 × 5,5 см



22



23



24

22 Бр. 0—12, задња корица — Благовести  
23 Бр. 0—15, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
24 Бр. 0—15, задња корица — Крст на Голготи

№ 0—12, face arrière: L'Annonciation  
№ 0—15, face avant: La Résurrection du Christ et les Evangélistes  
№ 0—15, face arrière: La Croix de la Passion

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 86, 143 и 235.

Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>88</sup> и оковано штанцованим позлаћеним месингом. У средини предње корице је композиција *Васкрсење Христово*, а у угловима јеванђелисти са својим симболима који су рађени на посебним плочицама. Исус је приказан како устаје из гроба. Десном руком благосиља а у левој држи крст са заставицама. Анђео држи плочу гроба. У горњем левом углу је пропрсеје јеванђелисте *Мајхеја*, а у десном *Јована*. У доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 21). На ивицама окова и поред ликова јеванђелиста налазе се траке са цветовима. На задњој корици приказана је композиција *Благовести*. С десне стране стоји Богородица са рукама испред тела. На пулту је књига са текстом „Се дѣва зачет“. С леве стране у облацима налази се арханђео Гаврил, који Богородицу благосиља десном руком а у левој држи цвет. На облацима се налази голуб — Свети дух, од кога се шире зраци ка Богородици (сл. 22). Оквир композиције је од преплета и цветова.

20.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—15

Каталожки и библиографски подаци као код претходног јеванђеља. Вел. 43,5 × 30,5 cm. Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>89</sup> и оковано плочицама од штанцованог сребра. На предњој корици у средини је плочица<sup>90</sup> на којој је приказано *Васкрсење Христово*. Исус стоји на камену испред гроба. У десној руци држи крст са заставицом, а леву руку је подигао увис. Композицију уоквирује више троугластих кракова

<sup>88</sup> Вел. 47 × 33,7 cm

<sup>89</sup> Вел. 45,5 × 32 cm

<sup>90</sup> Вел. 19,5 × 16,5 cm

са преплетима и зрацима. У угловима су плочице<sup>91</sup> са ликовима јеванђелиста, који седе и држе по јеванђеље (књигу) на крилу. У горњем левом углу је *Мајхеј*, а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Марко*, а у десном *Лука* (сл. 23). Ивицу окова чини уска трака од месинга. Задња корица: у средини је плочица<sup>92</sup> *Крст на Голготи* са оруђима страдања. У позадини је град са кулама у стилу руске архитектуре. Композицију уоквирује осам кракова с преплетима (сл. 24). У угловима су четири плочице<sup>93</sup> са кругом у средини кога оивичавају преплети.

21.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—27

СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ. Въ царствѣніи великомѣ градѣ Москвѣ, въ Євѣнодальной Тѣпографіи, седьмимѣ тишеніемѣ, въ лѣто (...) 1880, Індікта 8, мѣсѣца Існѣа; л. (1) + 7 + 172; 26 × 19,5 cm.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 45, 76 и 122. Повез: дрво оковано штанцованим позлаћеним месингом.<sup>94</sup> У средини предње корице приказан је *Христос на бреју* (*Васкрсење*) са подигнутом десном руком увис, а у левој држи крст. Недостају анђео и мироносице. У четири угла приказани су медаљони јеванђелиста, сваки са књигом у рукама. У горњем левом углу је *Мајхеј*, а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 25). Медаљоне јеванђелиста окружују гране с преплетима, лишћем и цветовима. На ивици јеванђеља је месингана трака. Недостају обе копче.

<sup>91</sup> Вел. 13 × 10,5 cm

<sup>92</sup> Вел. 17 × 14,5 cm

<sup>93</sup> Све су вел. 11,5 × 8,3 cm

<sup>94</sup> Вел. 28,3 × 21,3 cm



25



26



27

25 Бр. 0—27, предња корица — Христос на брегу и јеванђелисти

26 Бр. 0—27, задња корица — Гостољубље Аврамово

27 Бр. 0—17, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

№ 0—27, face arrière: L'Hospitalité d'Abraam

№ 0—27, face avant: Christ sur la colline et les

Evangelistes

№ 0—17, face avant: La Résurrection du Christ et les

Evangelistes

22.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Црква Светих арханђела

Каталошки и библиографски подаци као код претходног јеванђеља. Вел. 26,2 × 19,2 см.

Повез: дрво оковано позлаћеним месингом,<sup>95</sup> који је на неким местима посребрен. Преплети су резани. На предњој корици налази се пет ручно сликаних плочица. У средини је плочица с представом *Васкрсење Христово* (Воскресенје Христово).<sup>96</sup> Исус је подигао десну руку увис, а у левој држи крст са заставицом. Анђео придржава плочу гроба. Око композиције Васкрсења и овала јеванђелиста су каменчићи беле, зелене и тамноплаве боје. У угловима су медаљони<sup>97</sup> јеванђелиста са отвореним књигама и својим симболима. У левом горњем углу је *Маџеј* (С. Е. Матџеј), приказан као старац обучен у кестењасте хитон. У горњем десном углу је *Марко* (С. Е. Марко), ћелав старац обучен у хитон окер и химатион светлоплаве боје. У доњем левом углу је *Лука* (С. Е. Лука), кестењасте косе и браде. Обучен је у црвени хитон и плави химатион. У десном доњем углу је *Јован* (С. Е. Јоанњ), ћелав и сед. На отвореном јеванђељу пише: Въ начало бѣ слово ї сл. Ивица јеванђеља је од позлаћеног месинга.

На задњој корици у средини је представљено *Преображење Христово*. Исус је раширених руку на облацима. Од њега се шире зраци светлости. Лево се налази пророк Илија а десно Мојсеј. На земљи леже апостоли Петар и Јован. Недостаје Јаков. Ивица јеванђеља је од позлаћеног месинга.

Хрбат је од позлаћеног месинга и украшен је геометријским преплетима.

<sup>95</sup> Вел. 31,3 × 24,1 см

<sup>96</sup> Вел. 8,1 × 6,3 см

<sup>97</sup> Све су вел. 5,8 × 4,8 см

23.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Св. Саве

Каталошки и библиографски подаци као код јеванђеља број 21. Вел. 27,1 × 19,6 см.

Повез: дрво оковано позлаћеним и посребреним месингом.<sup>98</sup> На предњој корици у средини је приказано *Васкрсење Христово*<sup>99</sup> а у угловима јеванђелисти. Сви ликови су штанцовани. Исус је приказан у другој хаљини како стоји испред гроба. Десну руку је испружио у страну, а у левој држи крст. На десном делу анђео придржава плочу гроба. У угловима су приказана попрсја јеванђелиста са својим симболима.<sup>100</sup> У горњем левом углу је *Маџеј*, а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука*, а у десном *Марко*. Око Васкрсења и јеванђелиста су резани преплети. Ивицу окова чини трака од позлаћеног месинга. На задњој корици у средини је приказана сцена *Благовести*, резана у овалу. Десно стоји Богородица и чита Стари завет на налоњу,<sup>101</sup> а с леве стране је арханђео Гаврил, који десној руком благосиља, а у левој држи цвет. Око композиције налазе се разни геометријски орнаменти (преплети). Ивица окова је од позлаћеног месинга.

Недостаје горња копча. На доњој је плитак рез.

24.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис четрдесет мученика из Севасте

(...) С(КА)ЩЕНОЕ ЄV(АН)Г(Е)ЛІЄ. Ъ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ Євнодальной Тѹпографіи, двадес(А)ть патымъ

<sup>98</sup> Вел. 30 × 22,3 см

<sup>99</sup> Вел. 9,3 × 6,3 см

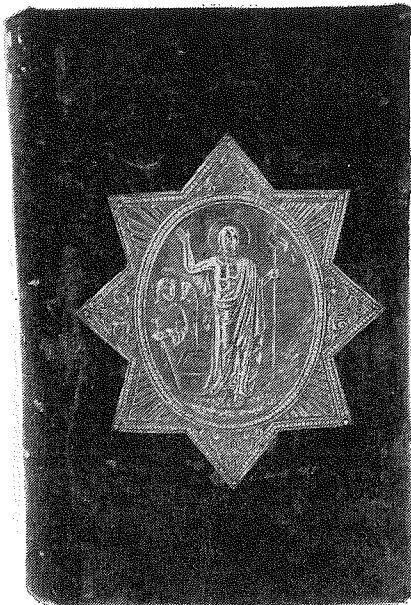
<sup>100</sup> Сви су вел. 6,9 × 5,7 см

<sup>101</sup> Вел. 10,2 × 8,2 см

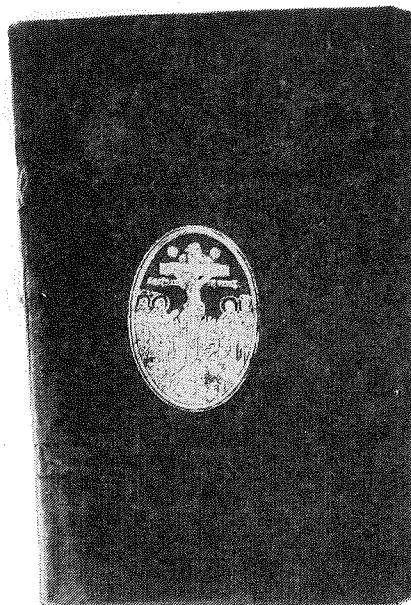


28

28 Бр. 0—17, задња корица — Благовести  
29 Бр. 0—33, предња корица — Васкрсење Христово  
30 Бр. 0—33, задња корица — Распеће Христово



29



30

№ 0—17, face arrière: *L'Annonciation*  
№ 0—33, face avant: *La Résurrection du Christ*  
№ 0—33, face arrière: *La Crucifixion*

тисненіємъ, въ лѣто (...) 1881, Індікта 9, мѣсца Маѣ; л. (1) + 8 + 225 + (4); 24,5 × 15,7 см.

Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 58, 97 и 157.

Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом и оковано плочицама од штанцованог позлаћеног месинга. У средини предње корице је плочица<sup>102</sup> са композицијом *Васкрсење Христово*. Исус у дугој хаљини стоји испред гроба. Десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом.

С леве стране су два брега, а на десној анђео држи плочу гроба. Композицију уоквирује осам троугластих кракова, у којима су преплети од лозице и зраци. У четири угла су округле плочице<sup>103</sup>, на којима су приказани јеванђелисти, са својим симболима како седе. У горњем левом углу је *Маѣј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Марко*, а у десном *Лука*. Око јеванђелиста су преплети.

На задњој корици, у средини, налази се плочица<sup>104</sup> на којој је приказан *Крст на Голгоџи* са оруђима страдања. У позадини су зидови са кулама.

Сцену уоквирује осам троугластих кракова, у којима су преплети од лозице и зраци. У четири угла су плочице<sup>105</sup> од позлаћеног месинга, а у средини сваке је круг са осам кракова, око кога су преплети од лозице и ромбоиди.

Недостају копче.

На предњем заштитно листу је запис: Сије Св. Евангелије подвезасја за храм св. оца Николаја 1952. године у Хиландару.

<sup>102</sup> Вел. 12,5 × 10,6 см

<sup>103</sup> Сви су вел. 6,2 см

<sup>104</sup> Вел. 9,8 × 7,7 см

<sup>105</sup> Све су вел. 7 × 6 см

25.

## ЈАВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—17

**СВЯЩЕННОЕ ЕВАНГЕЛІЕ.** Въ царствующемъ градѣ Москвѣ, въ Сѣнодальной Тѣпографіи, двадесать пѣтымъ тисненіємъ, въ лѣто (...) 1883, Індікта 11, мѣсца Февраля; л. (1) + : + 359 + (4); 41,5 × 30,5 см.

Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>106</sup> и оковано штанцованим плочицама од сребра. На предњој корици у средини је плочица<sup>107</sup> на којој је приказано *Васкрсење Христово*. Исус је устао из гроба. Десну руку је подигао увис а у левој држи крст са заставицом. Поред гроба десно седе анђео, а с леве стране стоје две мирносице. Композицију уоквирује осам троугластих кракова са зрацима. У четири угла су плочице<sup>108</sup> са попрсјима јеванђелиста у медаљонима са њиховим симболима. У левом горњем углу је *Маѣј*, а у десном *Јован*. У левом доњем углу је *Лука*, а у десном *Марко* (сл. 27).

Задња корица: у средини је плочица<sup>109</sup> са представом *Благовести*. Десно Богородица клечи, испред ње на столу је отворена књига. На левој страни је арханђео Гаврил, који је подигао леву руку, док у десној држи цвет. С неба слеће голуб — Свети дух (сл. 28). У четири угла су плочице<sup>110</sup>, а у средини сваке од њих круг и листови.

26.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—33

(...) **СВЯЩЕННОЕ ЕВАНГЕЛІЕ.** Въ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ

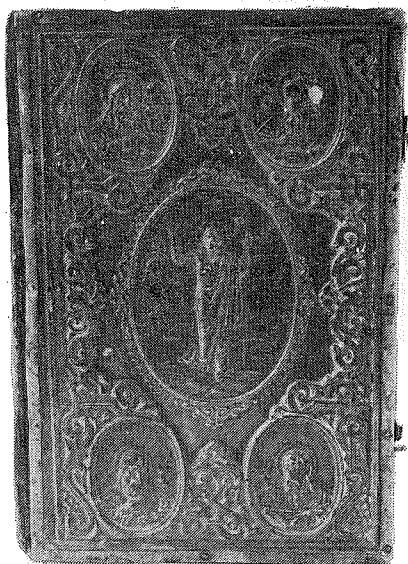
<sup>106</sup> Вел. 45 × 33 см

<sup>107</sup> Вел. 21 × 17 см

<sup>108</sup> Све плочице су вел. 14,5 × 12,3 см

<sup>109</sup> Вел. 16,5 × 13 см

<sup>110</sup> Све су вел. 13 × 9,5 см



31



32



33

- 31 Бр. 0—35, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
32 Бр. 0—35, задња корица — Благовести  
33 Бр. 0—36, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

- № 0—35, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes  
№ 0—35, face arrière: L'Annonciation  
№ 0—36, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

Түпографин, двадесатъ шестимъ тисненіемъ, въ лѣто 1885, Індікта 13, мѣсѣца Івліа; л. (1) + 8 + 225 + (4); 23,8 × 15,3 см. Илустрације јеванђелиста испред л. 1, 58, 97 и 157.

Повез: дрво пресвучено тамноплавим сомотом<sup>111</sup> и оковано једном плочицом од штанцованог месинга<sup>112</sup>, на којој је приказано *Васкрсење Христово* (сл. 29). Исус стоји испред гроба са подигнутом десном руком, а у левој држи крст са заставицом. У левом делу је анђео који држи плочу гроба. Композицију уоквирава осам троугластих кракова с преплетима и зрацима. На задњој корици, у средини, у златотиску је утиснута композиција *Распеће Христово* са грчким натписом *ἡ σταύρωσις τοῦ Χριστοῦ*. С леве стране крста стоје Богородица и још једна жена, а с десне стране Јован Богослов и Лонгин сотник. Позади су зидине града (сл. 30).

27.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Гробљанска црква посвећена Благовестима Каталожка и библиографска обрада као код претходног јеванђеља. Вел. 25 × 15,7 см. Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом.<sup>113</sup> На предњој корици у златотиску је отиснута композиција *Распеће Христово* (*ἡ σταύρωσις τοῦ Χριστοῦ*).<sup>114</sup> Лево и десно од крста приказани су Сунце и Месец. Поред крста, с леве стране, стоје Богородица и још једна жена, а с десне стране Јован Богослов и Лонгин сотник. У угловима су у златотиску утиснута попрсја

<sup>111</sup> Вел. 27,3 × 17 см

<sup>112</sup> Вел. 16 × 13,8 см

<sup>113</sup> Вел. 27,7 × 17,5 см

<sup>114</sup> Вел. 8,4 × 5,8 см

јеванђелиста са њиховим симболима.<sup>115</sup> У горњем левом углу је *Маџеј*, а у десном *Јован*. У левом доњем углу је *Марко* а у десном *Лука*.

На задњој корици, у средини, у златотиску је утиснута композиција *Васкрсење Христово* (*ἡ ἀναστασις τοῦ Χριστοῦ*).<sup>116</sup> Исус у левој руци држи крст, а десну је подигао увис. С десне стране анђео држи плочу од гроба. Испред гроба налазе се три војника.

28.

### ПРЕСТОНО ЈЕВАНЂЕЉЕ

0—35

Каталожки и библиографски подаци као код јеванђеља број 26. Вел. 21 × 13,8 см. Недостаје илустрација јеванђелисте Јована. Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом и оковано штанцованим месингом.<sup>117</sup> На предњој корици у средини је композиција *Васкрсење Христово*. Исус стоји испред гроба с подигнутом десном руком, а у левој држи крст са заставицом. У угловима су ликови јеванђелиста са њиховим симболима. У левом горњем углу је *Маџеј* а у десном *Јован*. У доњем делу је *Марко* а у десном *Лука* (сл. 31). Између јеванђелиста налазе се преплети. Ивица окова је од месинга, без украса. На задњој корици, у средини, представљена је композиција *Благовести*. У десном делу Богородица клечи и чита Стари завет, а у левом делу је арханђел Гаврил с цветом у руци. Ка Богородици лети голуб — Свети дух. Иза Богородице је завеса (сл. 32). Око композиције су преплети од лозице са цветовима. Ивица окова је без украса. Недостају две копче.

<sup>115</sup> Сви су вел. 4,1 × 3,1 см

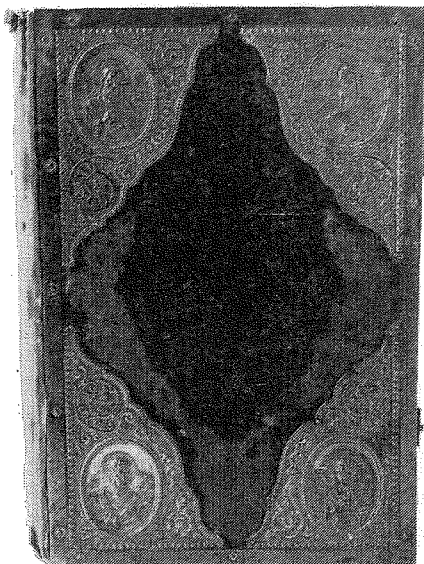
<sup>116</sup> Вел. 8,4 × 5,8 см

<sup>117</sup> Вел. 23 × 15,8 см





34



35



36

34 Бр. 0—36, задња корица — Гостољубље Аврамово  
35 Бр. 0—29, предња корица — Јеванђелисти  
36 Бр. 0—14, предња корица — Васкрсење Христово  
и јеванђелисти

№ 0—36, face arrière: L'Hospitalité d'Abraam  
№ 0—29, face avant: Les Evangélistes  
№ 0—14, face avant La Résurrection du Christ et les  
Evangélistes

29.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—36

**СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ.** Ђт тѣпографѣн Кієво-печерской лаврѣ, 1891, індікта 4, мѣсѣца апріліа; л. (1) + 343 + (5); 19,3 × 14 см.

Илустрације јеванђелиста у више боја испред л. 13, 94, 150 и 236.

Повез: дрво пресвучено сомотом маслинасте боје и оковано штанцованим сребром.<sup>118</sup> На средини плоче приказано је *Васкрсење Христово*. Исус стоји десно од гроба с подигнутом десном руком, а у левој држи крст са заставицом. С леве стране стоји анђео и придржава плочу гроба.

У четири угла су попрсја јеванђелиста са њиховим симболима. У горњем левом углу је *Маџеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 33). Између јеванђелиста су преплети са лозицом и цветовима и два крста, на врху и на дну. На горњем и доњем делу су по три главе серафима. Ивица окова је од сребра, без украса.

Задња корица је плоча од штанцованог месинга. У средини се налази композиција *Гостољубље Аврамово* (сл. 34). Три анђела седе за столом, а сваки у руци држи штап. Иза њих је мавријски храст. Око композиције је преплет од лозице са цветовима. На врху и дну налази се по један крст. На горњој и доњој ивици налазе се по три серафима. Ивица окова је од сребра, без украса. Две плоче су од сребра, без украса.

30.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—29

**СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ.** Ђт царствѣиошемѣ великомѣ градѣ Москвѣ, въ сѣнодалной

тѣпографѣн, двадесѣтъ осмымѣ тисненіемѣ, въ лѣто (...) 1893, індікта 6, мѣсѣца мѣа; л. (1) + 216 + (4); 26 × 17,5 см.

Илустрације јеванђелиста у више боја испред л. 9, 61, 96 и 151.

Повез: дрво пресвучено љубичастим сомотом<sup>119</sup> и оковано плочицама од штанцованог месинга. На предњој корици, у средини, недостаје плочица са композицијом *Васкрсење Христовог*. У угловима су плочице<sup>120</sup> са попрсијама јеванђелиста са њиховим симболима. У горњем левом углу је *Маџеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 35). Око јеванђелиста су преплети од лозице са цветовима.

На задњој корици је оквир од уске месингане траке, без украса. Постоје две копче.

31.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—14

**СВЯЩЕННОЕ ЄВ(АН)Г(Е)ЛІЄ.** Ђт с(вѣ)той кієво-печерской оуспенской лаврѣ, въ лѣто (...) 1894, індікта 7, мѣсѣца існѣа; л. (1) + 10 + 428 + (5); 42 × 29,5 см.

Илустрације јеванђелиста испред л. 102, 172 и 281.

Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>121</sup> и оковано плочицама од штанцованог и позлаћеног месинга. На предњој корици, у средини, налази се плочица<sup>122</sup> на којој је приказано *Васкрсење Христово*. Исус стоји испред гроба са подигнутом десном руком, док у левој држи крст са заставицом. Композицију уоквирује шеснаест

<sup>119</sup> Вел. 28,2 × 19,2 см

<sup>120</sup> Све су вел. 11,5 × 8 см

<sup>121</sup> Вел. 47,3 × 32 см

<sup>122</sup> Вел. 21,5 × 18 см

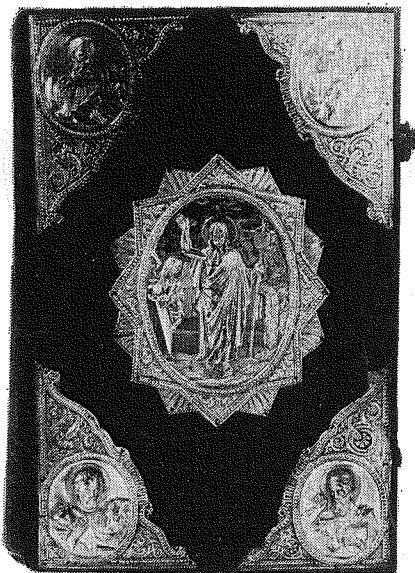
<sup>118</sup> Вел. 21,7 × 14,3 см



37

37 Бр. 0—14, задња корица — Крст на Голготи  
 38 Бр. 0—16, предња корица — Васкрсење Христово  
 и јеванђелисти

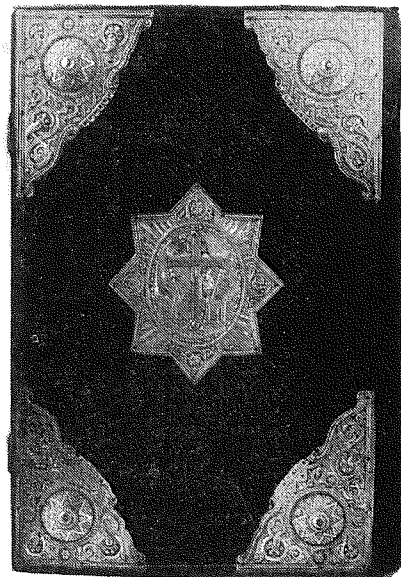
39 Бр. 0—16, задња корица — Крст на Голготи



38

№ 0—14, face arrière: La Croix de la Passion  
 № 0—16, face avant: La Résurrection du Christ et les  
 Evangélistes

№ 0—16, face arrière: La Croix de la Passion



39

троугластих кракова са зрацима. У четири угла су плочице<sup>123</sup> са попрсјима јеванђелиста и њиховим симболима. У левом горњем углу је *Мајтеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Марко* а у десном *Лука* (сл. 36). Ивица окова је од позлаћене месингане траке. Задња корица у средини се налази плочица<sup>124</sup> са представом *Крст на Голгоши* и оруђима страдања. у позадини су зидови с кулама у стилу руске архитектуре (сл. 37). Композицију уоквирује осам кракова са зрацима и преплетима. У четири угла се налазе плочице<sup>125</sup> са крацима, преплетима и оквиром од кружића.

32.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—16

Каталожки и библиографски подаци као код претходног јеванђеља. Вел. 42 × 28,2 см. Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>126</sup> и оковано позлаћеним сребром и месингом. На предњој корици су плочице од позлаћеног сребра. у средини је плочица<sup>127</sup> на којој је приказано *Васкрсење Христово*. Исус стоји испред гроба с уздигнутом десном руком, док у левој држи крст са заставицом. Анђео држи плочу гроба. Композицију уоквирује шеснаест кракова са лозицом, зрацима и кружићима. У угловима су плочице<sup>128</sup> са попрсјима јеванђелиста и њиховим симболима. У горњем левом углу је *Мајтеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Марко*

<sup>123</sup> Вел. 17,5 × 13 см

<sup>124</sup> Вел. 17,5 × 15,5 см

<sup>125</sup> Вел. 15,3 × 11,3 см

<sup>126</sup> Вел. 46 × 30,5 см

<sup>127</sup> Вел. 22 × 18 см

<sup>128</sup> Сви су вел. 17,5 × 13 см

а у десном *Лука* (сл. 38). Плочице су оивичене кружићима и преплетима. Ивица окова има траку од позлаћеног месинга. Задња корица има плочице од позлаћеног месинга. У средини је плочица<sup>129</sup> са представом *Крст на Голгоши* и оруђима страдања. У позадини су зидови града с кулама. Композицију уоквирује осам кракова са лозицом и зрацима (сл. 39). У угловима су плочице<sup>130</sup> са по кругом у средини, а око круга је осам кракова које окружују преплети са цветовима и кружићима. Ивица окова има траку од позлаћеног месинга.

33.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—19

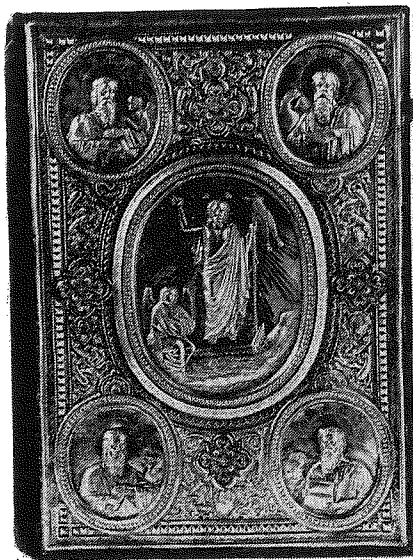
Каталожки и библиографски подаци као код јеванђеља 31. Вел. 40,3 × 29 см. Повез: дрво пресвучено сомотом и оковано ручно искуцаваним и позлаћеним сребром.<sup>131</sup> Оков на предњој корици је из једне плоче. У средини се налази композиција *Васкрсење Христово*. Спаситељ стоји у гробу с уздигнутом десном руком, док у левој држи крст са заставицом. Од Христа зрачи светлост приказана сребрним и позлаћеним зрацима. С леве стране седи анђео. У угловима су попрсја четири јеванђелиста са њиховим симболима. У горњем левом углу је *Мајтеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 40). У плочу је утиснута пунца В. С.<sup>132</sup> Између јеванђелиста су

<sup>129</sup> Вел. 18 × 14 см

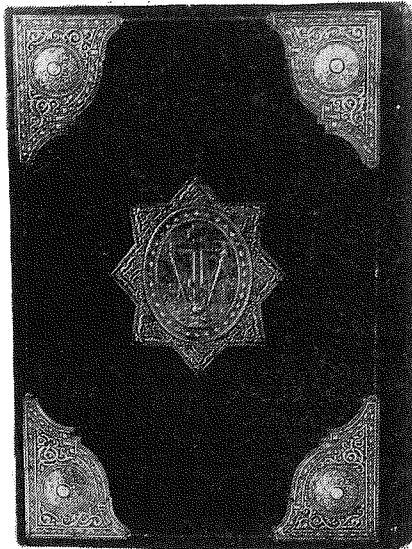
<sup>130</sup> Сви су вел. 15 × 11 см

<sup>131</sup> Вел. 42,5 × 29,3 см

<sup>132</sup> С. В. је, највероватније, Семенов Василии С. Он је основао златарску радионицу 1852. године. Почетком XX века рад је наставила његова кћи Марија (Т. Голдберг,



40



41



42

40 Бр. 0—19, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

41 Бр. 0—19, задња корица — Крст на Голготи

42 Бр. 0—28, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

*№ 0—19, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes*

*№ 0—19, face arrière: La Croix de la Passion*

*№ 0—28, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes*

преплети од лишћа. Четири плочице у облику крста<sup>133</sup> од сребра и емаља налази се између ликова јеванђелиста и лево и десно од композиције Васкрсења Христовог. Плочице од емаља<sup>134</sup> су тамноплаве, црвене и светлоплаве боје, посебно рађене и причвршћене. Где су преплети и лишће.

Задња корица: у средини се налази плочица<sup>135</sup> са представом *Крст на Голготи* у оруђима страдања. У позадини су зидови града. Сцену уоквирује осам троугластих кракова (сл. 41). У угловима су плочице<sup>136</sup> а у свакој је у средини круг са осам кракова, око кога се налазе преплети у облику лозице и ромбоидних поља на траци.

### 34.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Св. Николе

**СВЯЩЕННОЕ ЕВАНГЕЛІЕ.** Въ царствѣющемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ сѣнодальной типографіи, двадесать девятимъ тисненіемъ, въ лѣто (...) 1896, індікта 9, мѣсѣца іаннуаріа; л. (1) + 216 + (4); 23 × 17 см.

Илустрације јеванђелиста у више боја испред л. 9, 93 и 149.

Повез: дрво пресвучено љубичастим сомотом и оковано штанцованим месингом са позлатом.<sup>137</sup>

Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 736—739, стр. 182). В. С. је Саранцев В., који је радио дела од сребра 1898) године (Т. Гольдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 151<sup>а</sup>, стр. 160).

<sup>133</sup> Све су вел. 4 × 4 см

<sup>134</sup> Вел. 4 × 4 см

<sup>135</sup> Вел. 16,4 × 14 см

<sup>136</sup> Све су вел. 12 × 8,5 см

<sup>37</sup> Вел. 25 × 18 см

На предњој корици, у средини, налази се композиција *Васкрсење Христово*. Исус, обучен у дугу хаљину, стоји поред гроба. Десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом. На левој страни анђео држи плочу гроба. У угловима се налазе медаљони јеванђелиста са својим симболима.

У горњем левом углу је *Маџеј*, а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко*. Око јеванђелиста и између њих су лозице са цветовима. Ивица окова је од позлаћеног сребра, без украса.

Задња корица: у средини се налази композиција *Госпољубље Аврамово*. Три анђела седе за столом и у руци држе по штап. Аврам клечи док их служи јелом. Иза анђела су Сара и мавријски хрст. Композицију уоквирује осам троугластих кракова са кружићима и преpletима од лозице. У четири угла су плочице, у чијој се средини налази круг, а околу је крст од полукружића и три крака лозица. Ивица окова је од позлаћеног месинга, без украса.

Постоје две копче без украса.

### 35.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—25

(...) **СВЯЩЕННОЕ ЕВАНГЕЛІЕ.** Въ царствѣющемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ сѣнодальной типографіи, въ лѣто (...) 1896, індікта 9, мѣсѣца февраліа; л. (1) + 378 + (4); 39 × 27,5 см.

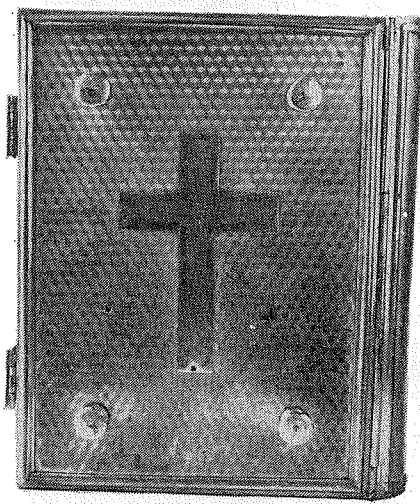
Илустрације јеванђелиста испред л. 10, 97, 155 и 247.

Повез: дрво пресвучено сомотом<sup>138</sup> и оковано штанцованим позлаћеним сребром и месингом.

<sup>138</sup> Вел. 42,5 × 29,5 см



43



44



45

43 Бр. 0—23, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

44 Бр. 0—23, задња корица — Крст

45 Бр. 0—34, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

№ 0—23, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

№ 0—23, face arrière: La Croix

№ 0—34, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

На предњој корици, у средини, налази се плочица<sup>139</sup> од позлаћеног сребра, на којој је представљено *Васкрсење Христово*. Исус стоји испред гроба са подигнутом десном руком, док у левој држи крст са заставицом. С леве стране анђеоло држи плочу гроба. Десно је камење. Композицију уоквирује шеснаест троугластих кракова, украшених лозицом и кружићима.

У угловима се налазе плочице<sup>140</sup> од позлаћеног сребра, на којима су ликови јеванђелиста са својим симболима. У горњем левом углу је *Мајтеј* а у десном *Јован*. У левом доњем углу је *Лука* а у десном *Марко*. Ивице су украшене кружићима и лозицом. Ивица окова је од позлаћене месингане траке, без украса.

Задња корица: у средини се налази плочица<sup>141</sup> са сценом *Крст на Голгоши* и оруђима страдања. У позадини су зидови града с кулама.

Композицију окружује осам кракова са зрацима, преплетима и кружићима на ивици. У четири угла су плочице<sup>142</sup>, а у свакој је круг у коме је осам кракова. Около су преплети од лозике и цветова. Ивице су украшене кружићима.

Ивица окова је од позлаћене месингане траке, без украса.

Оков овог јеванђеља идентичан је окову јеванђеља 0—16 број 32.

36.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—28

**СВЯТАГО ЕВАНГЕЛІЄ.** Въ царствѣющемъ великомѣ градѣ Москвѣ, въ сѣнодальной тѣпографіи, вторымѣ тисненіемѣ, въ лѣто (...) 1896, индикта 9, мѣсѣца іюліа; л. 392 + (5); 27,7 × 20,7 см.

<sup>139</sup> Вел. 22 × 17,7 см

<sup>140</sup> Све су вел. 17 × 12,5 см

<sup>141</sup> Вел. 17,5 × 15 см

<sup>142</sup> Вел. 15 × 11 см

Илустрације јеванђелиста испред л. 15, 112, 176 и 276.

Повез: дрво пресвучено љубичастим сомотом<sup>143</sup> и оковано плочицама од штанцованог позлаћеног месинга. На предњој корици, у средини, налази се плочица<sup>144</sup> са представом *Васкрсења Христовог*. Исус стоји испред гроба са подигнутом десном руком, док у левој држи крст са заставицом. Лево стоје анђеоло држи плочу гроба. Композиција је рађена под утицајем католичке иконографије. Сцену уоквирава осам троугластих кракова са зрацима, преплетима и кружићима. У угловима су плочице<sup>145</sup> са ликовима јеванђелиста са њиховим симболима. У горњем левом углу је *Мајтеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 42). Око овала јеванђелиста су преплети од лозике са цветовима. На ивици окова је трака од позлаћеног месинга. На ивици задње корице је трака од позлаћеног месинга. На две плоче налазе се по три крста.

37.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—23

**СВЯТОЕ ЕВАНГЕЛІЄ.** Москва, Сѣнодальная тѣпографіа, 1898, индикта 12, мѣсѣца маја; л. 326 + (4); 17,8 × 12,5 см.

Илустрације јеванђелиста у више боја испред л. 9, 93, 148 и 233.

Повез: дрво оковано позлаћеним месингом<sup>146</sup>. И предња и задња корица су украшене ситно резаним ромбовима. На предњој корици на месингану плочу стављено (причвршћено) је пет плочица од штанцованог сребра. У средини је плочица<sup>147</sup>, а на њој је приказано *Васкрсење*

<sup>143</sup> Вел. 29,3 × 21,3 см

<sup>144</sup> Вел. 16 × 13,6 см

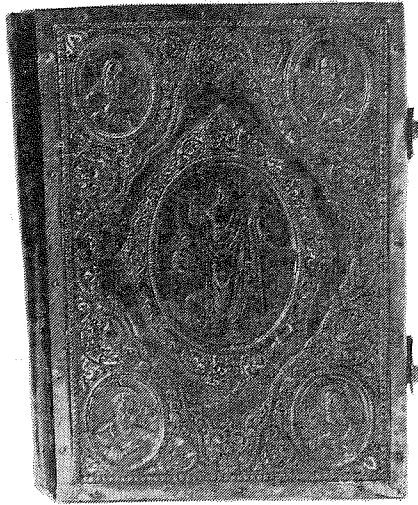
<sup>145</sup> Све су вел. 12,5 × 8,7 см

<sup>146</sup> Вел. 19,5 × 14,5 см

<sup>147</sup> Вел. 6,3 × 5 см



46



47



48

- 46 Бр. 0—34, задња корица — Гостољубље Аврамово  
47 Бр. 0—30, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти  
48 Бр. 0—41, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

- № 0—34, face arrière: L'Hospitalité d'Abraam  
№ 0—30, face avant: La Résurrection du Christ et les Evangélistes  
№ 0—41, face avant: La Résurrection du Christ et les Evangélistes

**Христово.** Исус стоји испред гроба с уздигнутом десном руком, а у левој држи крст са заставицом. Поред гроба седи анђеоло и држи плочу. У угловима су медаљони<sup>148</sup> са попрсјима јеванђелиста и њихови симболи. У горњем левом углу је *Мајшеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Марко*, а у десном *Лука* (сл. 43). Ивица окова је од позлаћеног месинга.

Задња корица је од позлаћеног месинга. У средини се налази причвршћен крст.<sup>149</sup> Ивица окова је од позлаћеног месинга (сл. 44). Хрбат је посебно резаног позлаћеног месинга.<sup>150</sup>

38.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—34

**СВЯТОЕ ЄВАНГЕЛІЄ.** Въ царствѣющемъ градѣ Москвѣ, въ синодальной типографіи, въ лѣто (...) 1900, індікта 14, мѣсца маіа; л. 240 + (5); 23 × 17,4 см.

Илустрације јеванђелиста у више боја испред л. 10, 65, 102 и 159.

Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом и оковано штанцованим позлаћеним месингом.<sup>151</sup> Предња корица је из једне плоче. У средини се налази композиција *Васкрсење Христово*. Десно од гроба стоји Исус са уздигнутом десном руком, док левој држи крст са заставицом. С леве стране стоји анђеоло и држи плочу гроба. Око композиције су преплети са лозицом. У угловима су приказани јеванђелисти са својим симболима. У горњем левом углу је *Мајшеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 45).

<sup>148</sup> Сви су вел. 3 × 3 см

<sup>149</sup> Вел. 9,7 × 6,2 см

<sup>150</sup> Вел. 19,5 × 6 см

<sup>151</sup> Вел. 25 × 17,5 см

Између јеванђелиста су преплети од лозице и цветова. Ивица окова је од позлаћеног и посребреног месинга без украса.

Задња корица: у средини је представљено *Гостољубље Аврамово*. Три анђеоло седе за столом, док им Аврам доноси храну. Позади су Сара и мавријски хрст. Композицију окружује осам кракова с преплетима од лозице и ситним кружићима (сл. 46). У угловима су четири плочице у облику крста, између којих се налазе преплети од лозице. Ивица окова је од позлаћеног месинга без украса. Постоје две плоче без украса.

39.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

Параклис Св. Ђорђа

**СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ.** Въ типографіи кіево-печерской лавры, 1900, індікта 13, мѣсца марта; л. (1) + 234 + (5); 28 × 20,5 см.

Илустрације јеванђелиста у више боја испред л. 8, 63, 100 и 158.

Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом<sup>152</sup> и оковано плочицама од штанцованог и мало позлаћеног месинга. На предњој корици у средини се налази плочица<sup>153</sup> са представом *Васкрсење Христово*. Исус обучен у дугу хаљину, стоји испред гроба. Десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом. С леве стране анђеоло држи плочу од гроба. Композицију уоквирује четири крака. У угловима су плочице<sup>154</sup> са попрсјима јеванђелиста и њиховим симболима. У левом горњем углу је *Мајшеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко*. Ивица окова је од позлаћеног месинга.

<sup>152</sup> Вел. 32,5 × 23,5 см

<sup>153</sup> Вел. 15,3 × 10,7 см

<sup>154</sup> Све су вел. 11,8 × 8 см

Задња корица: у средини се налази плочица<sup>155</sup> са композицијом *Госпољубље Аврамово*. Три анђела седе за столом и сваки у руци држи штап. Аврам клечи док их служи јелом. Позади су Сара и мавријски храст. Сцену уоквирује осам троугластих кракова, у којима су преплети од лозице и кружићи. У угловима су четири плочице<sup>156</sup> свака има по круг у средини, око којих се шире четири полукруга који образују крст. Око њега је лозица с преплетима и кружићима.

Запис на предњем заштитном листу: Ово Свето Еванђеље остављам храму Св. Великомученика Ђорђија да бих имао њега молитвеника пред Господа Бога за многа моја сагрешења. 2 Јула 1907. год. От Поснице Св. Саве.

Преповезано 22 априла 1972. г. у Хиландару  
Ј. Стојановић.

40.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—30

СВΑΤΟЄ ΕΥΑΓΓΕΛΙЄ. Ες царствующегѣ градѣ Москвѣ, въ сѣнодалнои тѣпогрѣѣи, лѣ лѣто (...) 1905, индикта 4, м(ѣ)с(ѣ)ца септемврѣа; л. 223 + (5); 24 × 17,5 см.

Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом и оковано штанцованим месингом.<sup>157</sup> Предња корица је из једне плоче. У средини се налази композиција *Васкрсење Христово*. Исус стоји поред гроба са уздигнутом десном руком, док у левој држи крст са заставицом. С леве стране анђео држи плочу гроба. Композицију уоквирују преплети са кружићима. У четири угла су попреја јеванђелиста са њиховим симболима. У левом горњем углу је *Маџеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 47). Око јеванђелиста су преплети са цветовима. Ивица окова је од месингане траке без украса.

На задњој корици ивица окова је од месингане траке без украса. Постоје две копче без украса.

41.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—41

Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον, ἀφιερωθὲν μὲν τῷ πότῃ μακαρί ωτάτῳ καὶ σοφωτάτῳ πατριάρχῃ Ἱεροσολύμων Κυρίῳ Κυρίῳ Χρυσάνθῳ τῷ Νοταρῶ. Νεωστὶ δὲ μετατυπωθὲν, καὶ ἐπιμελῶς διορθωθὲν. αὐγῆ. Ἐνετίησιν. 1803. Παρὰ Νικολάῳ Γλυκεῖ τῷ ἐξ Ἱωαννίνων. Con regia approvazione; стр. 256 + 48 (1); 34,8 × 24 см.

Насловна страна у више боја. Радио ју је Ant. Kulian. У средини је приказан Христос на облацима, а у угловима јеванђелисти са својим симболима. Илустрације јеванђелиста у боји: Јована на стр. 6, Матеја на стр. 36, Луке на стр. 84 и Марка на стр. 146. Текст у два ступца.

<sup>155</sup> Вел. 17 × 13,3 см

<sup>156</sup> Све су вел. 11,7 × 8,3 см

<sup>157</sup> Вел. 25,5 × 16 см

Повез: дрво пресвучено сомотом и оковано ручно искуцаваним позлаћеним сребром.<sup>158</sup> На предњој корици у средини је приказано *Васкрсење Христово*. Исус стоји на облацима у којима су главе анђела. Преко бедара има перизому. Испод облака налази се гроб, на чијој плочи пише τὶ ζητεῖτε νεκρῶν (што тражите живог међу мртвима). С леве стране анђео показује празан гроб. Десно од гроба су три мираносице. Испред гроба су два стражара, од којих један држи исукан мач. Око композиције су гране с лишћем и цветовима. Изнад Васкрсења Христовог на облацима се налазе *Бој Отац* са *Св. духом* и две главе анђела. Испод спене стоје св. врач *Козма* и *Дамјан* са лекарским инструментима у рукама. У четири угла приказани су пророци који седе. У левом горњем углу је *Давид* (Δβδ), обучен као цар, а у десном горњем углу цар *Соломон* (Σολομ). У левом доњем углу је пророк *Исаија* (Ἰσαῖ), а у десном пророк *Данило* (Δανήλ) (сл. 48).

На задњој корици у средини је представљено *Распеће Христово* са оруђима страдања. Лево и десно изнад крста су Сунце и Месец. С леве стране стоје Богородица и две жене. Испред њих је на коњу човек који Христу пробада ребро. С десне стране крста стоје апостол Јован и два војника. Композицију окружују гране с лишћем и цветовима. Лево и десно од Распећа налази се по један анђео на облацима. Први анђео држи свитак са словима σταυρός, а десни са словима ὁ φύλα. Изнад Распећа је *Св. иројица* на облацима са главама анђела. Бог Отац и Син седе, а изнад њих је голуб — Св. дух. Испод Распећа налазе се два анђела држе круну. Испод њих пише: δι' ἐξοδῶν ἐν 8 ἹΑφιερ. παρὰ τοῦ προῖδ. κυρίου Ἱωαννικίου Χιλαντ. σμωρ 1835 (трошком (поклоњено од) проиугумана господа Јоаникија Хиландарског 1835). У четири угла приказани су јеванђелисти са својим симболима како седе и пишу јеванђеље. У горњем левом углу је *Маџеј* (Ματθῆος), а у десном *Јован* (Ἰω). У доњем левом углу је *Лука* (Λουκᾶς) а у десном *Марко* (Μάρκος) (сл. 44). Ивица на предњој и задњој корици је од ловоров лист, преплета (сл. 49).

Хрбат је такође окован.<sup>159</sup> На горњем делу Христос седи на престолу, десном руком благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље. У средини хрпта анђео стоји на облацима. У десној руци држи дискос, а у левој свитак са текстом πανωη. На дну хрпта анђео у десној руци држи путир, а у левој свитак с текстом ὕμων. Између Христа и анђела налазе се гране с лишћем и цветовима. Оков нема пунце. Постоје две копче с орнаментима.

42.

### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—42

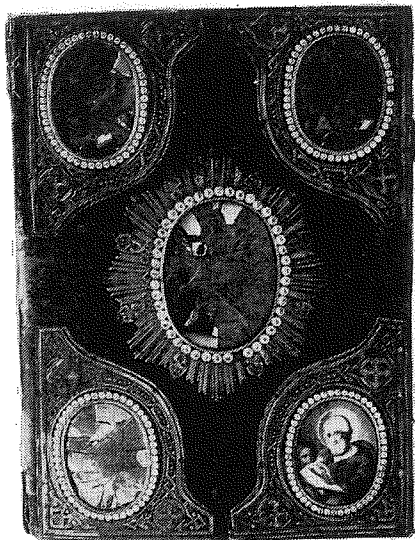
Θεῖον καὶ ἱερὸν ΕὐΑΓΓΕΛΙΩΝ ἐξ ἀρίστων ἐκδόσεων τῆς Νέας Διαθήκης ἀκριβῶς διορθωθὲν μετὰ

<sup>158</sup> Вел. 46 × 25 см

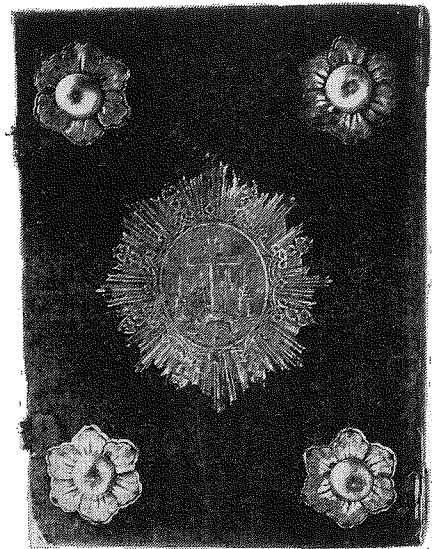
<sup>159</sup> Вел. 36,5 × 4,5 см



49



50



51

49 Бр. 0—41, задња корица — Распеће Христово и јеванђелисти

50 Бр. 0—42, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

51 Бр. 0—42, задња корица — Крст на Голгоџи

№ 0—41, face arrière: La Croix de la Passion

№ 0—42, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

№ 0—42, face arrière: La Croix de la Passion

προσθήκης τῶν τῆς παλαιᾶς μαρτυριῶν καὶ νεωτέρας εἰς τὰ κανόνια ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ τυπικῆς ὑποσημειώσεως τοῦ ἀοιδίμου ἐν ἱερομονάχοις Βαρθολομαίου τοῦ Κουτλουμουσιανοῦ. Ἐνετίησιν ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ τυπογραφείου τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Τυπογράφος Ἀ. Θ. Φιλίππου 1851. стр. 10 + 240 + 49 + (1); 34 × 25 cm.

Илустрације јеванђелиста на стр. 10, 28, 72 и 127. Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом<sup>160</sup> и оковано позлаћеним сребрним плочицама са емаљом. На предњој корици налазило се пет плочица са емаљом руске израде, али је сачувана само једна. У средини је била композиција Васкрсење Христово.<sup>161</sup> Емаљ је уништен.

Око њега су били бели каменчићи. У четири угла су биле плочице<sup>162</sup> у емаљу с ликовима јеванђелиста. Плочице су од позлаћеног сребра и у свима се налази пунца 1863 84 В. П.<sup>163</sup>

Око свих плочица налазе се бели каменчићи. На доњој десној плочици приказан је до појаса јеванђелист *Марко* (С. Ev. Марко) са својим симболом, како седи и пише јеванђеље.

Обучен је у тамнозелени хитон и тамноцрвени химатион. Плочицу окружују бели каменчићи и прешлет са два крста (сл. 50).

Задња корица: у средини се налази плочица<sup>164</sup> од позлаћеног сребра на којој је представа

*Крст на Голгоџи* са оруђима страдања. У позадини су зидови града (сл. 51). На плочици је утиснута пунца А. Ф.<sup>165</sup> 1863 84. У четири угла су плочице<sup>166</sup> у облику цвета са истом пунцом.

43.

## АПОСТОЛ

0—38

АПОСТОЛЪ (. . .) Дѣланій и посланій с(вѣ)тѣхъ Ап(о)столѣ, [во овцѣю дѣховнѣю пользѣ всѣхъ православныхъ хр(и)стіанѣ] (. . .) Въ царствѣющемъ великомѣ градѣ Москвѣ, въ лѣто (. . .) 1856, Індікта 14, м(ѣ)с(ѣ)ца Іюліа; л. (1) + 8 + 229 + (1); 34 × 22,5 cm.

Илустрација јеванђелиста Луке испред л. 1.

Повез: дрво пресвучено тамноцрвеним сомотом<sup>167</sup> и оковано плочицама од позлаћеног сребра. На предњој корици у средини се налази плочица<sup>168</sup> са композицијом *Васкрсења Христове*. Исус је приказан како устаје из гроба са подигнутом десном руком, а у левој држи крст са заставицом. Око композиције су прешлети са четири крака. У плочицу је утиснута пунца 84 ТБ/Б и жиг.<sup>169</sup> У угловима су плочице<sup>170</sup> на којима су приказани јеванђелисти са својим симболима како седе са

<sup>165</sup> А. Ф. је Фульд Александар Иосифович, 1862—1917. (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 699—702, стр. 181).

<sup>166</sup> Све су вел. 7,3 × 7,3 cm

<sup>167</sup> Вел. 37,5 × 24,2 cm

<sup>168</sup> Вел. 17,2 × 15 cm

<sup>169</sup> Е. Т. не може бити Тихонов Борис, 1820—1828. године (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 706, стр. 181), јер је апостол штампан 1856. године. Можда је оков преузет са неког јеванђеља које је раније штампано. Други златар са иницијалима ЕТ не постоји код Т. Голдберга, Ф. Мишукова и других.

<sup>170</sup> Све су вел. 12,7 × 9,4 cm

<sup>160</sup> Вел. 36,7 × 27 cm

<sup>161</sup> Вел. 10,5 × 7,8 cm

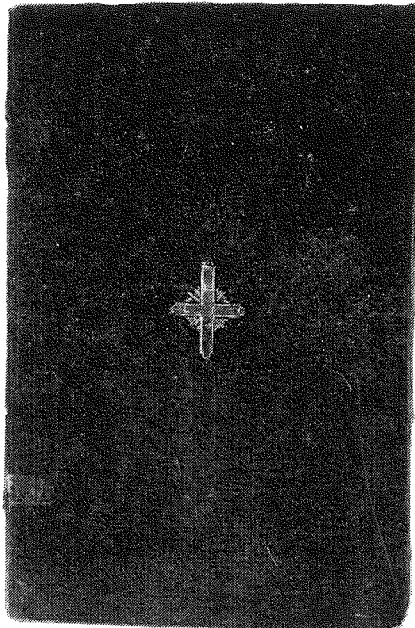
<sup>162</sup> Сви су вел. 7,9 × 6 cm

<sup>163</sup> Нисмо могли да пронађемо златара са иницијалима В. П. који је радио 1863. године. Постоји више златара са иницијалима В. П. који су радили између 1824. и 1849. године (Т. Голдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 734—735<sup>a</sup>, 50<sup>a</sup> и 1165). Један је радио 1884. године (Т. Голдберг и други, *нав. дело*, бр. 624).

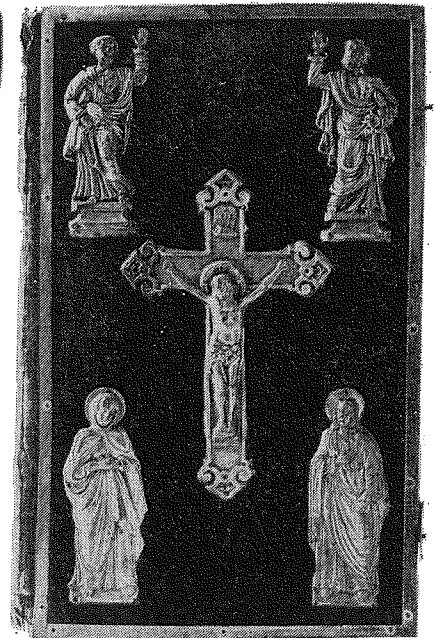
<sup>164</sup> Вел. 17,5 × 15,8 cm



52



52a



53

52 Бр. 0—38, предња корица — Васкрсење Христово и јеванђелисти

52<sup>a</sup> Бр. 0—38, задња корица — Крст

53 Бр. 0—40, предња корица — Распеће Христово и апостоли Петар и Павле

№ 0—38, face avant: La Résurrection du Christ et les Évangélistes

№ 0—38, face arrière: La Croix

№ 0—40, face avant: La Crucifixion et les apôtres Pierre et Paul

књигом у рукама. У све плочице утиснуте су пунце 84 Т Б/Б. Око њих је преплет с лишћем. У горњем левом углу налази се јеванђелист *Маџеј* а у десном *Јован*. У левом доњем углу је *Лука* а у десном *Марко* (сл. 52).

На задњој корици у средини налази се позлаћени сребрни крст<sup>171</sup> без пунце (сл. 52<sup>a</sup>).

Постоје и две плоче без пунце.

44.

## АПОСТОЛ

0—40

Апостолъ. Дѣланій и Посланій с(вѣ)тыхъ ап(о)столъ, [во общю дѣховню пользѣ православныхъ хр(и)стіанъ]. Бѣ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ сѣнодальной типографіи, седмымъ надесатъ тисненіемъ, въ лѣто (...) 1881, Індікта 9, м(ѣ)с(ѣ)ца Февраля; л. (1) + 8 + 224 + (3); 35 × 22 см.

Илустрације јеванђелисте Луке и апостола Павла испред л. 1 и 89.

Повез: дрво пресвучено тамнољубичастим сомотом<sup>172</sup> и оковано плочицама од штанцованог позлаћеног месинга. На предњој корици у средини је плочица<sup>173</sup> на којој је приказано *Распеће Христово*. У доњем левом углу је плочица<sup>174</sup> на којој се налази *Бојородичин* лик у стојећем ставу, а у десном доњем углу је плочица<sup>175</sup> с ликом апостола *Јована*. У горњем левом углу је

плочица<sup>176</sup> са ликом апостола *Петра*, који у десној руци држи кључеве, а леву је подигао увис. У десном горњем углу је плочица<sup>177</sup> на којој је приказан апостол *Павле* са књигом испод пазуха. У левој руци држи мач — симбол његовог мучеништва, док је десну подигао увис (сл. 53). Обојица апостола стоје. Ивица окова је од позлаћеног месинга без украса.

Задња корица: у средини се налази плочица<sup>178</sup> на којој је представљен *Крст на Голгоџи*, из чијих кракова се шире зраци. Лево и десно се налазе зидине. Сцену окружује осам троугластих кракова са зрацима (сл. 54). У четири угла су плочице<sup>179</sup> са кружићима и преплетима од лишћа. Ивица окова је од позлаћеног месинга без украса. Недостаје једна копча.

45.

## АПОСТОЛ

0—39

АПОСТОЛЪ. Дѣланій и посланій с(вѣ)тыхъ ап(о)столъ [во общю дѣховню пользѣ православныхъ хр(и)стіанъ]. Бѣ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ сѣнодальной типографіи, двадесатымъ тисненіемъ, въ лѣто (...) 1898, Індікта 11, м(ѣ)с(ѣ)ца Івня; л. (1) + 233 + (3); 33,5 × 23,5 см.

Илустрације јеванђелисте Луке и апостола Павла у више боја испред л. 9 и 97.

Повез: дрво пресвучено тамнољубичастим

<sup>171</sup> Вел. 5,8 × 4,5 см

<sup>172</sup> Вел. 37,5 × 23,8 см

<sup>173</sup> Вел. 19,7 × 12,3 см

<sup>174</sup> Вел. 12,8 × 4,7 см

<sup>175</sup> Вел. 12,8 × 4,7 см

<sup>176</sup> Вел. 11,6 × 4,2 см

<sup>177</sup> Вел. 11,8 × 5 см

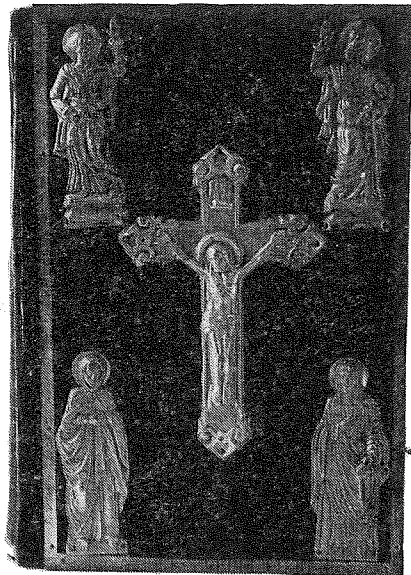
<sup>178</sup> Вел. 16,7 × 13,3 см

<sup>179</sup> Вел. 13,3 × 9,5 см





54



55



56

54 Бр. 0—40, задња корица — Крст на Голготи  
 55 Бр. 0—39, предња корица — Распеће Христово  
 и апостоли Петар и Павле  
 56 Бр. 0—39, задња корица — Крст на Голготи

№ 0—40, face arrière: La Croix de la Passion  
 № 0—39, face avant: La Crucifixion et les apôtres  
 Pierre et Paul  
 № 0—39, face arrière: La Croix de la Passion

сомотом<sup>180</sup> и оковано плочицама од штанцованог позлаћеног месинга. На средини предње корице налази се плочица<sup>181</sup> на којој је приказано *Распеће Христово*. У левом доњем углу налази се плочица<sup>182</sup> са ликом *Богородице* која стоји поред крста. На доњем десном углу је плочица<sup>183</sup>, на којој је приказан апостол *Јован* како стоји поред крста. У горњем левом углу је плочица<sup>184</sup> с ликом апостола *Петра* који стоји. У десној руци држи кључеве, а леву је подигао увис. У десном горњем углу је плочица<sup>185</sup> на којој је представљен апостол *Павле* са књигом испод левог пазуха и мачем у левој руци, а десну руку је подигао увис (сл. 55). Ивица апостола је од позлаћеног месинга без украса.

Задња корица: у средини се налази плочица<sup>186</sup> на којој је представљен *Крст на Голгоци* са оруђима страдања. Сцену уоквирује осам троугластих кракова са преплетима и зрацима (сл. 56). У угловима су четири плочице<sup>187</sup> са цветовима у средини, око којих се налазе преплети и кружићи. Ивица апостола је од позлаћеног месинга без украса. Недостају две копче.

#### Додатак

У овом делу даћемо опис три престопа јеванђеља која се налазе у олтару главне цркве. Из техничких разлога нисмо их описали за време рада у Хиландару.<sup>188</sup>

<sup>180</sup> Вел. 35,7 × 24 cm

<sup>181</sup> Вел. 19,7 × 12,3 cm

<sup>182</sup> Вел. 12,8 × 4,7 cm

<sup>183</sup> Вел. 12,8 × 4,7 cm

<sup>184</sup> Вел. 12,5 × 4 cm

<sup>185</sup> Вел. 12,5 × 4,7 cm

<sup>186</sup> Вел. 13,3 × 9,3 cm

<sup>187</sup> Све су вел. 10 × 8 cm

<sup>188</sup> Снимке свих јеванђеља и кратке описе окова добили смо добротом ризничара јеромонаха Хризостома, на чему најлепше захваљујем.

46.

#### ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО РУСКО

Главна црква  
**СВЯЩЕННОЕ ЄВАНГЕЛІЄ**, Киевъ. Къ типографіи  
 киево-печерскіа оуспенскіа лавры, 1904, індікта 2,  
 мѣсца Декемврія; 27,2 × 20,1 cm.  
 Илустрације јеванђелиста у боји су на  
 л. 7<sup>в</sup>, 62<sup>в</sup>, 99<sup>в</sup> и 157<sup>в</sup>.

Повез: дрво оковано штанцованим месингом.<sup>189</sup>  
 У средини је плочица<sup>190</sup> на којој је осликано  
*Васкрсење Христово* (Воскресеніе Христово).  
 Христос је приказан како у мандорли стоји испред  
 гроба. Десном руком благосиља, а у левој држи  
 крст са заставицом. С леве стране стоји анђео  
 са склопљеним рукама. У позадини се види  
 Голгота са крстовима. Плочица је оивичена  
 црвеним, белим и плавим кружићима. У угловима  
 су плочице<sup>191</sup> на којима су насликани јеванђелисти  
 који са јеванђељем у рукама седе. У горњем  
 левом углу је *Маџеј* (Св. ев. Маџеј), са дугом  
 седом косом и брадом. Обучен је у светлосмеђи  
 хитон и кестењасте химатион. У десном горњем  
 углу је *Јован Богослов* (св. ев. Јоанњ), са дугом  
 седом брадом. Одевен је у зеленкасти хитон и  
 црвени химатион. У доњем левом углу је  
 јеванђелист *Лука* (св. ев. Лука). Има кратку косу  
 и браду кестењасте боје. Обучен је у црвени  
 хитон и плави химатион. У десном доњем углу  
 је јеванђелист *Марко*, са седом косом и брадом.  
 Одевен је у жути хитон и плави химатион.  
 Ова плочица је доста оштећена. Све плочице су  
 оивичене црвеним, белим и плавим кружићима.  
 На задњој корици, на плочици од штанцованог  
 месинга<sup>192</sup>, приказана је композиција *Крштење*

<sup>189</sup> Вел. 30 × 22 × 6 cm

<sup>190</sup> Плочица је вел. 9,2 × 7,3 cm

<sup>191</sup> Све плочице су вел. 7,3 × 6 cm

<sup>192</sup> Вел. 13,2 × 10 cm

*Христиво*. Исус стоји у реци Јордану са прекрштеним рукама на грудима. Јован Претеча је обучен у хитон и химатион. У левој руци држи штап, а десну руку држи изнад Христове главе. На Христа падају из облака три зрака. Око композиције су орнаменти. У четири угла налазе се округле плочице.

Запис на насловној страни: Сие Божественое Еванђеље испрати от Поснице Св. Саве у Манастир свят. Апостола во дни доласка у Хиландар њ: Влч: Србског Краља Петра Карађорђевића 1910. 29 III.

47.

## НОВИ ЗАВЕТ РУМУНСКИ

Главна црква

НОВА ТЕСТАМЕНТ адекъ яшезъмжнт каре якѡм кѡ ачест кип дѡпре извоаделе гречешн чѣле веки кресе кѡ мѡна саѡ тупѡрнт, ꙗ зилеле прѣк ѡнѡцѡтѡлн нострѡ Домн СКАРЛАТ АЛЕЪАНДРЪ КАЛИМАХ Бѡде, кѡ благословеннѡ прѣк сѡнцитѡлн шиде Дмнезѡе алесѡлн Митрополнт ал Молдавиен Кврѡсе ВЕНЯМИН, Ирѡ кѡ ажѡторѡл прѣк сѡнцитѡлн Епископ ал сѡнтен Епископнн Ярѡшѡл Кврѡс ІСОСИФ, шн ал алѡр ѡбиторн де Хс Христѡнн, прин ѡсѡрдѡл фернчѡлшн ши Прѣк поменитѡлн Архимандрѡт Квр СІЛЕЕСТРЪ, ꙗтрѡ а кѡрѡл вѡрѡме саѡ ꙗрѡчѡнт, ши а дѡадохѡлн сѡнсале прѣк кѡвѡсѡлн Архимандрѡт Квр ІЛАРИЕ, ꙗтрѡ акѡрѡл вѡрѡме саѡ сѡвѡжит. ꙗ сѡнтѡ Монастире Пѣлѡцѡл. Дѡ Янѡл Явнн. Дѡ Геронтѡе Јеромнах Тупографѡл; л. 8 + 604 + 4; 20,6 × 14,8 см.

Илустрације јеванђелиста на л. 8<sup>б</sup>, 85<sup>б</sup>, 123<sup>б</sup> и 200<sup>б</sup>.

На л. 1<sup>б</sup> је композиција *Вазнесење Христиво*. Око ње се налазе Света Троица на облацима, Богородица и Јован Претеча, јеванђелисти Матеј, Јован, Лука и Марко и апостоли Петар, Павле, Јуда и Јаков. У заглављима јеванђеља су илустрације *Рођење Христиво* (на л. 1), *Крштење Христиво* (на л. 86), *Благовѡсти* (на л. 124) и *Васкрсење Христиво* (на л. 201).

Повез: дрво оковано ручно искуцаваним сребром.<sup>193</sup> На предњој корици је представљена композиција *Расѡење Христиво* (ή Σταυρ: τѡ Хрстѡ). Изнад крста су представе Сунца и Месеца. На левој страни стоји Богородица, леву руку је испружила у страну, а десну је ставила на главу. С десне стране стоји апостол Јован Богослов, обучен у хитон и химатион. Руке су му прекрштене на грудима. У четири угла налазе се пророци са по једним свитком у руци без текста. У горњем левом углу је пророк и цар *Давид* са круном на глави. Обучен је у царску одећу. У десном горњем углу налази се млади цар *Соломон*. У доњем левом углу је млади пророк *Данило* а у десном пророк *Исаија*. Ивица кова украшена је лишћем и цветовима.

На задњој корици, у средини, налази се композиција *Васкрсење Христиво* (ή ἀναστ τѡ Хс). Исус је приказан у мандорли, како устаје из

гроба. Десну руку је испружио у страну, а у левој држи крст са заставицом. На десној страни је анђео, који седи на нагробној плочи. Око гроба су два стражара. У угловима се налазе јеванђелисти. У горњем левом углу је *Јован Бѡсѡлов*, а у десном *Маѡеј*. У доњем левом углу је *Марко* а у десном *Лука*. Ивица окова је украшена народним орнаментима са цвећем. На хрпту у горњем и доњем делу приказане је по један. Простор испод њих украшен је лишћем и цвећем. У средини се налази медаљон<sup>194</sup>, на коме је урезано

Хѡи  
ннлѡ хѡ  
нѡѡ ѡ вѡ  
нѡо рѡѡчч  
1850.

На горњој копчи у медаљону је представљен анђео који у десној руци држи затворену књигу. Недостаје доња копча.

48.

## ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО ГРЧКО

Главна црква

Θεῖον καὶ Ἱερὸν ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ, ἐξ ἀρίστων ἐκδόσεων τῆς Νέας Διαθήκης, ἐπιμελῶς διορθωθέν, μετὰ προσθήκης τῶν τῆς Παλαιᾶς μαρτυριῶν, καὶ νῦν λαμπρότερον ἔκοθεν τῆ ἐγγράφῳ ἀδείᾳ. Τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ἐκδοσις ὀγδόη, ΒΕΝΕΤΙΑ, ἐκ τοῦ Ἑλληνικοῦ τυπογραφείου ὁ Φοῖνιξ, 1893; стр. (10) + 254 + л. (4) + стр. 46; 32 + 24 см.

Илустрације: Христос са јеванђелистима на стр. 1 и јеванђелисти на л. испред стр. 1, 31, 77 и 136. Повез: дрво<sup>195</sup> оковано ручно искуцаваним и позлаћеним сребром. На предњој корици, у средини, налази се композиција *Васкрсење Христиво*.<sup>196</sup> Исус стоји испред гроба, десну руку је подигао увис, а у левој држи крст са заставицом. На левој страни налази се анђео који седи са прекрштеним рукама. У угловима су медаљони<sup>197</sup> јеванђелиста са њиховим симболима. Сваки од њих држи јеванђеље. У горњем левом углу је *Маѡеј* а у десном *Јован*. У доњем левом углу налази се *Лука* а у десном *Марко*. Предња корица је украшена орнаментима. На задњој корици у средини је приказана композиција<sup>198</sup> *Рођење Христиво*. Дете лежи у јаслама, увијено у пелене. Богородица седи с десне стране. Иза ње се налази праведни Јосиф, који држи штап. Са леве стране клече два анђела. Изнад крста налази се витлејемска звезда са зрацима. У четири угла налазе се плочице кружног облика. На корице јеванђеља утиснуте су пунце МФ 84.<sup>199</sup> Јеванђеље је штампано на грчком језику, а оков му је руске израде.

<sup>194</sup> Вел. 2,7 × 2,4 см

<sup>195</sup> Вел. 34,4 × 25,2 × 6,5 см

<sup>196</sup> Вел. 14,7 × 11,5 см

<sup>197</sup> Сви су вел. 8 × 8 см

<sup>198</sup> Вел. 14,5 × 11,5 см

<sup>199</sup> М Ф је непознати мајстор 1816—1831. године.

(Т. Гольдберг, Ф. Мишуков и други, *нав. дело*, бр. 1287—1288, стр. 202). Јеванђеље је оковано старијим руским оковом.

*LES EVANGILES RUSSES ET GRECS  
IMPRIMES ET ENCHASSES ENTRE 1801 ET 1905  
CONSERVES AU MONASTÈRE CHILANDARI*

*Dans ce texte l'auteur présente vingt neuf évangiles russes, un évangile roumain, trois grecs ainsi que trois actes des apôtres, russes, enchâssés, tous imprimés entre 1801 et 1905 et conservés dans le trésor du monastère Chilandari. Jusqu'à présent ces oeuvres n'ont été ni inventoriées ni présentées.*

*Treize des évangiles russes, qui se trouvent dans l'autel de la cathédrale ou dans ses chapelles latérales, ont été presque tous décrits, mais leurs châsses n'ont pas pu être présentées, puisqu'ils sont en usage constant pour des besoins religieux. Le présent exposé donne d'abord la description catalogique et bibliographique et ensuite les informations sur les*

*châsses. Celles-ci sont en majorité en vermeil ou en laiton doré. Il y a des exemplaires très bien faits à la main, en argent, aux points, mais aussi des châsses en laiton faites sous presse. Les thèmes les plus fréquents sont la Résurrection du Christ avec des bustes des évangélistes, la Crucifixion, la Croi de la Passion avec les outils du supplice, l'Annonciation, la Nativité, le Baptême, la Transfiguration, la Prière de Géthsémani et l'Hospitalité d'Abraam ou la Sainte Trinité.*

*La majorité d'évangiles est imprimée à Moscou, mais six d'entre eux proviennent de Kiev. Ils ont fait objet de dons ou d'achats, ce qui témoigne des liens culturels et artistiques de Chilandari avec la Russie. Les trois évangiles grecs ont été imprimés à Venise.*



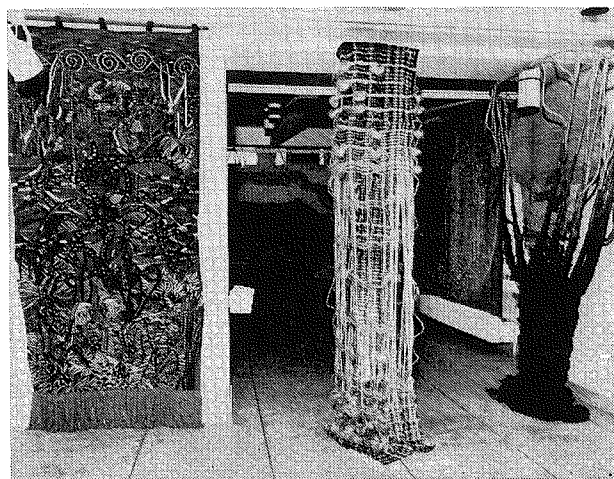
## Прикази

*Aperçus critiques*



# Приказ изложбе „Савремена таписерија у Србији“ у Музеју примењене уметности у Београду

Кашарина Агања



Годинама већ Музеј примењене уметности у Београду, следећи једну племениту традицију, поводом годишњице дана свог оснивања приређује изложбу која приказује, обично, одређену целину из једне од области примењених уметности. Тридесет трећи свој рођендан Музеј је обележио изложбом „Савремена таписерија у Србији“.

Мр Мирјана Теофановић, аутор ове изложбе, пружа увид у континуитет развоја ове гране уметности у нас, која се сматра веома младом граном стваралаштва — мада је увек спорно питање колико је она укорењена у вековима неговану ткалачку вештину наших народа, колико се она везује за традиције фолклора, а колико прихвата стране утицаје, следећи савремене токове у ликовној уметности. Чињеница је да је таписерија данас веома присутна у нашем уметничком животу, са низом запажених стваралаца који на инвентиван и оригиналан начин обогаћују ову стваралачку дисциплину.

Исцрпан, бројним репродукцијама опремљен каталог мр Мирјане Теофановић води нас кроз разне мена у развоју таписерије у Србији, обухватајући дела великог броја уметника који се њоме баве као искључивом стваралачком облашћу, као и дела афирмисаних уметника у другим областима ликовног стваралаштва који повремено, у жељи да прошире дијапазон изражавања, посежу за текстилним влакном, које пружа безброј могућности, недоступних за друге ликовне области. Аутор изложбе покушава да обухвати све врсте стваралаштва који се могу свести под појам таписерије, а којих данас има врло много. Занимљиво је, међутим, да без обзира на технику, стил и материјал у коме ради, редко наилазимо на уметника који бар једном, макар и у кратком периоду свога стваралаштва, није посезао за искуством нашег богатог фолклора као надахнућа.

У оквиру ове изложбе посебна пажња је посвећена познатој радионици „Атеље 61“ у Новом Саду, која је одиграла пионирску улогу у развоју таписерије у Србији, о чему аутор изложбе и каталога пружа исцрпне податке, наглашавајући велику улогу сликара Бошка Петровића, оснивача овог атељеа, кога можемо сматрати родоначелником модерне таписерије у Србији, као и техничког извођача радова, а касније таписеристе, Етелке Тоболке. Окупивши плејаду уметника, који су показивали интересовање за ову врсту уметничког стваралаштва, као што су: Бошко Карановић, Младен Србиновић, Стојан Телић, Лазар Вујаклија, Анкица Опрешник и још многи други, који су своје стилске одлике као сликари и графичари верно уткали у своја дела, „Атеље 61“ је одиграо судбоносну улогу. На овој изложби налазимо дела која у пуном смислу те речи можемо сматрати миљоказима на путу развоја и афирмације савремене таписерије у Србији.

Дела Бошка Петровића одликују се чврстим цртежом. Његове геометријске шаре обилују симболима, асоцирајући на архитектуру или на фитоморфне елементе у складном колориту.

Милица Зорић је, свакако, маркантан лик у таписерији. На једнобојној тканомј основи, крупним косим бодовима обликује монументалне фигуре окружене стилизованом архитектуром или пејсажом, што подсећа на иконографију средњовековних фресака. На почетку је извесне детаље наглашавала апликацијама исечака из оригиналних народних везова, стварајући јединствене ликовне целине. Користи умерене облике, које удружује са реалистичним детаљима наглашавајући мистику и поетичност својих оригиналних композиција. Таписерије Лазара Вујаклије су у погледу ликовног израза скоро идентичне са његовим сликарским опусом. У центру његовог интересовања је увек човек и његов однос према природи. Композиције су му уравнотежене и његови добро познати плави и зелени тонови са жутим акцентима у равномј плохи асоцирају на народно ћилимарство. Матеја Родичи се својом техником везује за средњовековну таписерију, а у погледу ликовне концепције дубоко је укорењен у фолклор свога завичаја. Својим вибрантним цртежом, немирним арабеским формама, некад живахним а некад сведеним мирним бојама, његова дела су веома карактеристична и лако препознатљива. Оливера Галовић-Протић је таписериста израженог сликарског темперамента, са подједнаким осећањем и за композицију и за боју. Њене таписерије су попут „текстилног колажа“ којима постиже необичне ликовне ефекте. Инспирише се природом, пејсажом и свим што је у њему — цвећем, дрвећем, птицама. Њене јарке боје, живи колористички ритам, дугује вероватно ранијим радовима на витроима. Користећи дрво, грање, канап, сисал и кудељу, стварајући тако веома занимљиве комбинације, Нада Новичић је међу првим увела у таписерију детаље који нису текстилног порекла. Често користи контрасте пуних и празних површина и међу првим је наменила своју таписерију практичним решењима, за деобу простора у условима савременог, често скученог стамбеног простора. Њени експонати одликују се сведеним складним колоритом. Нинела Пејовић је смело одвојила таписерију од зида, којем је таписерија и по својој историјској условљености била вековима намењена, обликујући је у слободном простору, попут скулптуре. Деса Томић Ђуровић, која се вишеструко бави уметношћу у текстилу, има веома широк дијапазон и доследно се надахњује народним стваралаштвом и прошлошћу. Ела Горски своје складне креације ствара комбинацијом разних техника, низањем преплета, чворова, са израженим осећањем за пиктурално, постижући тако и колористички и пластични ефекат. Композиције Бранислава Суботића су стилизоване визије зооморфних и фитоморфних форми у поетичном, складном поретку. Загорка Стојановић се одликује снажним пластичним вредностима своје текстуре које гради упреденим и неупреденим вуненим масама, остварујући

компактне структуралне композиције. Гордана Глид црпи своја надахнућа из народног стваралаштва, али их вишеструко обогаћује и колористичким и пластичним вредностима користећи игру пуних и празних, грубо упредених и неупредених влакана, градећи своју сочну текстуру. Вања Жанко је преокупирана једним трагичним раздобљем наше историје; користећи обилато симболику, она на таписеријама представља женске ликове у лакој стилизацији, обогаћене декоративним елементима народних ношњи. Рељефност текстуре и живахност колорита су главне одлике њених таписерија са израженом наративном нотом и са нагласком на драмском садржају композиције. Марија Сараз Такач такође припада ствараоцима који су се извесно време одвајали од зидне површине. Њене таписерије се одликују веома израженом пластичношћу, разноликошћу коришћења текстилног материјала и складним, често пастелним бојама. Мира Сандић, иако по основној предилекцији вајар, у своје таписерије успешно претаче и слику и рељеф, везујући их строго за зидну површину. Свака од њених таписерија представља свет за себе и све то повезује у целину симболиком и магијом игре. Ватромет боја, који недостаје скулптури, уткала је у ове таписерије пуних духовитих решења.

Изложба представља широк дијапазон стваралаца у области таписерије. Тешко их је све набројати, али се стиче увид у континуитет наше таписерије, која се подједнако напаја домаћим древним изворима, а упија и савремена ликовна кретања, примењива у медију таписерије. Мр Мирјана Теофановић указује на све моменте, на разне технике, разне концепције које учествују у креирању савремене српске таписерије. Очигледна је тенденција да се таписерија врати на зидну површину, одакле је и кренула у освајање нових изражајних могућности. Она, међутим, задржава многа испуст стечена нова искуства, нове сензибилитете и могућности, инсистирајући и даље на пластичном изразу читавом бујицом новоосвојених у класичној таписерији непознатих материјала.

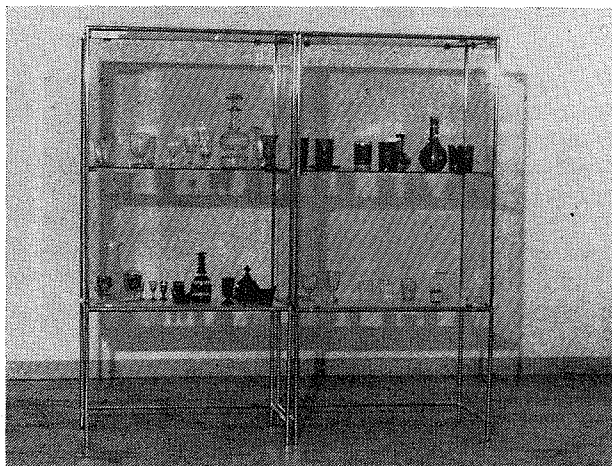
Гордана Пуцар и Јадранка Симоновић су, свакако, значајни представници нових тенденција у модерној српској таписерији. Оне на својеврстан начин уносе једну динамику необузданог размахнутог потеза и снажних форми које бујају, настају, расту и копне, пружајући подједнако и на великим и на средњим и на малим форматима утисак монументалности.

Заступљени су и други млади ствараоци (Дивна Миљивојевић, Гроздана Ранковић и други), који својом креативношћу сведоче да интересовање за ову грану уметничког стваралаштва не јењава. Ови уметници обећавају свеже сокове за будућност ове племените уметничке дисциплине, која иде у корак са свим менама на узбудљивом развојном путу ликовног стваралаштва.



# Стакло у Србији у XIX веку

Руџа Дрецул



Постала је традиција Музеја примењене уметности да се 6. новембар, дан његовог оснивања, обележи једном изложбом, која ће да прикаже неку до тада неистражену грану примењене уметности. За 6. новембар 1984. године организована је и отворена изложба „Стакло у Србији XIX века“, коју је припремила Јелица Ђурић, виши кустос. За изложбу је сачинила и студијски каталог, у коме је саопштила доста нових и необјављених података о стаклу у Србији.

На изложби је представљено преко 240 експоната, које чине вазе, чаше, бокали, флакони и други разноврсни предмети настали од прве четвртине па до краја XIX века. То је прва изложба ове врсте на којој је дат континуиран развој стакларства и уметничко-стилских достигнућа у области стакла XIX века у Србији, као и оног који је у Србију уношен. Приказани су разноврсност техничке обраде, технолошки напредак и висок ниво уметничких остварења на стаклу.

По свом културно-историјском значају пажњу на изложби привукли су предмети произведени у I и II српској фабрици стакла у Јагодини, који су тада први пут приказани јавности. Из I српске фабрике сачувано је мање предмета, док их из II има знатно више, што је било очљиво и на изложби.

Део изложених експоната чине предмети који су током XIX века увозени у Србију, као и предмети које су њихови власници куповали приликом путовања у западне земље.

Изложени предмети, нарочито они домаће производње, воде нас у време када стварање нове слободне државе прате и почеци новог начина живота. Од заостале провинције под феудалним уређењем, Србија 80-их година XIX века постаје земља са новим капиталистичким системом, на чијем челу је полетна млада грађанска класа. Она се економски и политички везује за земље Запада, прихватајући продор нових културних утицаја из тих земаља.

Оживљена привреда и други облици њеног живота допринели су и оснивању појединих индустријских грана — међу осталим и индустрије стакла. У Србији све до 1830. године употреба стакла није имала ширу примену. Потребе за финијим артиклима и другим предметима подмириване су првенствено из Аустрије, Чешке и Немачке.

Тек касније, од 1840. године знатно се повећава увоз стакла у Србију. За његову набавку трошене су огромне суме новца. То је подстакло извесне људе, међу њима и Павела Адамовића, да утичу на кнеза Милоша да се оснује домаћа фабрика стакла, која би не само производила стакло, него би га и извозила у суседне земље. Сви покушаји у том смислу нису успели. Тек је 1846. године депутат кнеза Милоша и уставобранитељ, затим и намесник кнеза Александра Обреновића — Аврам Петронијевић основао у Црном Врху, недалеко од Јагодине, прву фабрику стакла у Србији.

Због специфичности својих производа, она је спадала у ред привилегованих предузећа.

На основу познатих извора који се односе на рад ове фабрике, као и изложених експоната њене производње сазнаје се, да је она производила стакло за свакодневну употребу и fino стакло, које је следило особине свога времена. Као пример могу да послуже неки од најзначајнијих експоната.

Један од најлепших примерака из овог времена је флаша од кристала настала 1848. године. Масивне форме, има наглашену базу и брушени украс у стилу бидермајера. Исте стилске карактеристике поседује и чаша од полукристала са ћирилским натписом. Њена форма је тешка, а база масивна. Декорисана је укрштеним гранчицама. Употребно стакло, представљено са две чаше и флашом, такође је доброг квалитета. Једноставних су форми и fine структуре, са декором који одговара овим једноставним облицима.

Занимљив производ јагодинске фабрике су и такозване „српске чаше“ цилиндричног облика, фацетиране, украшене српским грбом и елементима декора прилагођеног укусу и потребама наших људи (симболи пријатељства, медаљони и натписи). Украс је рађен руком, лазурним емаљем. Позлата коју допуњује декор током времена је изгубила од свог сјаја. Изложени експонати српске фабрике стакла сведоче о добром квалитету обраде и стилским елементима украса, који не заостају много за европским. На обликовању и украшавању стакла радили су стручни мајстори Немци и Чеси, који су знање и искуство стечено у својој земљи примењивали и на производима ове фабрике. Фабрика је радила до смрти њеног власника 1852. године, после чега је пала у дугове.

Другу српску фабрику стакла основао је кнежевим указом 1879. године Јулије Бозитовац, а 1882. године је откупио и модернизовао Нацко Јанковић.

Предмети из ове фабрике заступљени су на изложби у много већем броју. Изложени су многи предмети који су припадали породици самог власника, као и његовог ортака Мике Аранђеловића.

По свом колориту и технолошким особинама врло су занимљиви изложени предмети од бојеног, опалесцентног и полупровидног стакла. Ливени су у калуку и украшени брушењем, гравирањем и сликаним емајлом. За мали украсни пехар, својину Завичајног музеја у Светозареву, може се рећи да има и уметничку и документарну вредност. Рађен је од плавог пресованог стакла, са рељефним украсом у виду птица и штита.

На штиту се налази натпис писан ћирилицом „Фабрика стакла Јагодине“, а на дну Н Ј & К. За чашу из Историјског музеја Србије такође се може рећи да има документарну вредност. Она је од опалног стакла, украшена српским грбом са двоглавим орлом и круном. У овалним медаљонима са стране су портрети Карађорђа и Петра I Карађорђевића. Испод ове композиције

на траци је натпис писан ћирилицом „успомена на крунисање 8. септембра 1904. г.“, а испод портрета „1804. г. ВОЈД КАРАЂОРЂЕ и ПЕТАР I-ви КРАЉ СРБИЈЕ 1904. г.“ Занимљива је и чаша са портретом сина власника фабрике, Душана Јанковића. Портрет је рађен фотографском техником на медаљону од порцулана. На чаши су и његови иницијали Д Н Ј. На овом предмету је као украс коришћена техника позлате.

Фабрика је неговала и израду финих уникатних предмета рађених по наруџбини. Они носе иницијале власника или натписе намењене појединим пригодним ситуацијама. Један такав примерак је и чаша са монограмом Ј. Н. на њеној црвеној основи, уоквиреним биљним орнаментима. Припадала је власнику фабрике Нацку Јанковићу. Као и прва, и ова чаша се налази у породици његових потомака.

Од већег броја изложених експоната на овој изложби поменућу оне који се истичу лепотом стила, бојом и начином украшавања. Прво ваља поменути бокал од опалног стакла, који се истиче лепим колористичким решењима. Декорисан је светлоплавом плетеницом. Дршка је плава, оперважена ружичастим стаклом са варијацијама псеудостилова. Затим две чаше од плавог стакла — стилски припадају реминисценцији на бидермајер. По чистоти стила пажњу привлачи ваза од опалног стакла украшена пластичним врежама, лишћем и пупољцима цвећа. Настала је крајем века и има све одлике сецесије. Изузетно леп предмет, који привлачи пажњу својом занатском и уметничком обрадом, свакако је и кутија ливена од плавог стакла. Сликана је белим емајлом са изузетном финоћом. Има такозвани камео-украс, метални оквир и копчу. После 1870. године врло често се на европском стаклу примењује метал као украс.

Не само поменути него и остали експонати из ове фабрике пружају нам увид у квалитет и разноврсност облика, украса и технике обраде, као и у њену развијену технологију.

Фабрика Нацка Јанковића и сина Душана — његовог ортака пратила је стилска и технолошка кретања у европском стаклу XIX века и примењивала их на своје производе. О високом домету обраде стакла у овој фабрици сведочи и награда на светској изложби у Паризу 1890. године и медаља I реда у Крушевцу 1891, где су били изложени предмети народне радиности и индустријски производи овог краја.

Српске фабрике стакла нису могле да задовоље потребе тржишта, јер је потражња била већа од њихових производних могућности и испоруке. Овако велико интересовање за производе од стакла може се објаснити и културним наплетком земље и тежњом за европеизацијом. Бржој еманципацији допринели су и Срби из Војводине, који за време револуције 1848. године прелазе у Србију, доносећи са собом европски начин живота и утичући на формирање укуса и манира. На основу архивских докумената и других извора који су у каталогу изложбе исцрпно дати, помиње се, између осталог, да је стакло преко

„Ћумрукана“ царина увозено у Србију из Аустрије и Чешке. Од 1834—1847. у Србију се сваке године увозило „бечко стакло“. Назив је везан за Беч, иако се у Бечу куповало и стакло израђено у Чешким, баварским и аустријским радионицама. Чешка је у XIX веку била велики и познати произвођач стакла у Европи. Постоје подаци да је њено стакло преко Аустрије допремано не само у Србију него и у друге балканске земље. Трговци страног порекла, стално насељени у Београду и у другим градовима Србије, увозе фино и скупоцено стакло, али већ тридесетих година помињу се и српска имена. Од 1834—1850. наилази се често на име београдског трговца Лазара Миљковића, који је навелико трговао предметима од луксузног стакла.

Стакло је било скупо, особито производи познатих радионица и центара. Само имајући људи могли су да купују ове скупе предмете. Највећи купац скупих и луксузних предмета био је богати Миша Анастасијевић. У књигама увоза заведене су и набавке за двор, људе блиске двору и друге богате појединце тадашње Србије. Као купац скупоцених предмета помиње се и кнез Милош, који је још за своје прве владавине 1839. године набављао скупоцене предмете у Бечу, а нарочито златни накит.

Међу подацима који говоре о увозу предмета од стакла помиње се да су у Србији током XIX века куповане разне врсте стакла. Чаше су врло омиљен артикал — нарочито бидермајер-чаше, што потврђује и већи број изложених експоната. По естетској вредности истицале су се оне сликане златом, позлатом и цветним орнаментима, као и оне украшене брушеним украсом и цвећем. Тражене су биле и чаше од вишебојног превученог брушеног стакла са сликаним медаљонима, које чине цветови ружа, незаборавка или разбацани ситни цветићи. Срећу се и симболи пријатељства, срдачности и хришћански симболи — вера, љубав и нада. Карактеристичне за то време биле су и чаше обавијене перлама, са иницијалима власника или дародавца. Натписи су „У спомен“, „За сећање“, „Не заборављај ме“ и др. и они се такође користе у декорацији. Поред натписа на нашем језику, има и натписа са посветом на језику земље где је предмет настао. Они су представљени слободно или су смештени у уоквирене медаљоне биљних или цветних орнамената. Приликом боравка у познатим европским бањама Висбадену и Карлсбаду имајући грађани су куповали бидермајер-чаше на којима су репродуковане панораме тих места. Омиљене су биле и чаше са хералдичким мотивима. Тако су се на изложби могле видети чаше украшене српским грбовима. Неке су рађене у српским фабрикама стакла, а неке су поручиване у иностранству. Поред ових декоративних мотива срећу се и ликови светаца. Као пример може да послужи изложена чаша са представом апостола Андреја, рађена мат шрифтом. На супротној страни има венчић са монограмом AS, а испод натпис „Aus Dankbarkeit von F. S.“, рад Хијеронимуса Хакела.

Увезени предмети који воде порекло из страних

центара сачувани су у већем броју у музејима, приватном власништву и у поседу појединих колекционара, а то потврђују и изложени експонати.

Међу предметима увезеним из иностранства издвајају се по финоћи израде и квалитету бидермајер-чаша кнегиње Љубице са брушеним овалним медаљонима и натписом. Она је произведена у Русији, као и делови кристалног сервиса набављени за двор Обреновића, украшени инкрустираним сребрним грбом. Рађени су у познатој бечкој радионици Лобмајер и носе сигнатуре те радионице.

Изузетном уметничком обрадом и лепотом стила на изложби се посебно истицало неколико експоната, који су представљали дела врхунских светских уметника на обради стакла — Антона Котгасера, Доминика Бимана, Фридриха Егермана и Лоренца Фукса. Бидермајер-чаша Антона Котгасера привлачила је пажњу не само својим стилским квалитетима већ и лепотом декоративног мотива рађеним у духу минијатурног сликања.

Посебну пажњу заслужује техника којом је изведен украс, рађен транспарентним прозрачним бојама емаља. Котгасер је усавршио овај начин сликања, што је тада представљало новину, и њиме постигао значајне уметничке вредности. Међу ретке примерке високог домета спада и бидермајер-чаша, рад Д. Бимана. Декорисана је брушеним портретом у медаљону, а има и његове иницијале. Он је постао познат по техници изведбе и брушењу портрета познатих личности. Чешки мајстор Ф. Егерман, творац литиалин-стакла, представљен је на изложби једном чашом. Пажњу заслужује и чаша која носи потпис Лоренца Фукса, такође рађена у бидермајер-стилу.

Поред ових ретких предмета који су доминирали изложбом, ваља истаћи и већи број разноврсних примерака изложеног бидермајер-стакла. Због њиховог већег броја немогуће их је појединачно истаћи. Заједничка им је особина тежина форми, наглашена база, брушени, шлифовани украс, декор сликан златом, позлатом и емаљним бојама, као и инкрустирање. Рађени су од кристалног, полукристалног, прозног, опалног, литиалин и хиатит-стакла.

Продор неостилова у уметности одразио се и на стаклу. Око 1830. године почињу да се јављају декоративни елементи готике. Особине овог стила видљиве су на чаши од двослојног стакла бојеног ружичасто и безбојно, са брушеним готским луковима. Форма је још тешка, са реминесценцијом на бидермајер. У обликовању и украшавању стакла од 1835. године преовлађују стилске особине другог рококоа. Од изложених предмета који су рађени у овом стилу најкарактеристичнија је зелена чаша са инкрустираним сребрним флоралним орнаментом и птицама. Занимљив је и флакон од трослојног брушеног стакла, декорисан брушеним овалним медаљонима и биљним орнаментом. Иста стилска својства има и чаша од двослојног црвеног и безбојног стакла, украшена брушеним медаљонима у којима се налазе сликани букетићи рађени топљеним златом.

Са другим рококоом наступа и подражавање Кине — (шиноазерија). Заступљена је на изложби кутијом у облику ковчежића од кобалт-плавог стакла превученог белим, са сценама из кинеског живота, као и чаша од тамног рубинског стакла, украшена птицама и егзотичним пејсажом. Велики број експоната представља на изложби и бојено стакло. Од 1840. године бојено стакло постаје све бројније. Користе се научни проналасци у хемији и технологији у добијању нових тонова боја. Тако су открића уранијума дала нове тонове зеленкасте, жуте и жућкасто-зелене, а мешавином уранијума са антимоном добијане су боје топаза и ћилибара. На изложби је приказан флакон од жутог урановог стакла брушен дијамантом, сликан цветићима и рокајном врежом.

Богатство изложеног бојеног стакла, које се од средине XIX века све више производи, давало је изложби фини колорит и доприносило топлини атмосфере.

Од средине века, са све већим развојем индустрије, у производњи се користи механичко дување, а усавршено је и ливење у калупу. Стакло се све више производи за тржиште. Нестаје стилског јединства. Копирају се стилови из прошлости. Не дешава се ретко да се на једном предмету преплићу елементи различитих стилова — еklektizam. Често се за оквир или затварач користи бронза или неки други материјал. После 1870. године карактеристично је опадање уметничке вредности стакла.

У уметничко-стилској обради карактеристична је примена псеудостилова. Све ове промене, процеси и етапе у производњи стакла могли су се сагледати и на изложеним експонатима, а било их је доста с обзиром на масовност производње.

Крајем XIX и почетком XX века мануфактуре које се још увек баве обрадом финог стакла прелазе на израду стакла у сецесија-стилу, који се враћа облицима и украсима узетим из природе. На изложби је било неколико примерака оваквог стакла. Као најзначајније поменућу зеленкасту вазу са биљним украсом врежа — инкрустиране сребром. Као најлепши примерци овог стила пажњу је привлачило неколико ваза Е. Галеа, познатог француског уметника из Нансија.

Он је посебном техником брушења вишеслојног обојеног стакла постигао висок уметнички квалитет и изванредне колористичке ефекте. Поред техничке обраде и примене владајућих стилова у производњи стакла у XIX веку код нас и у Европи, изложба представља и огледало друштвених прилика и културну климу времена. Преко изложених експоната могла се пратити и склоност ка раскоши и трошењу великих сума новца за куповину ових скувих предмета.

Богатство и разноврсност изложених предмета од стакла омогућили су праћење континуитета и пружили увид у развој стакла XIX века. Да би то реализовао, Музеј примењене уметности је поред експоната из свог фонда користио и изврстан број позајмљених експоната из сродних музеја — Музеја града Београда, Историјског музеја Србије, Завичајног музеја Светозарева, као и примерака из приватног власништва.

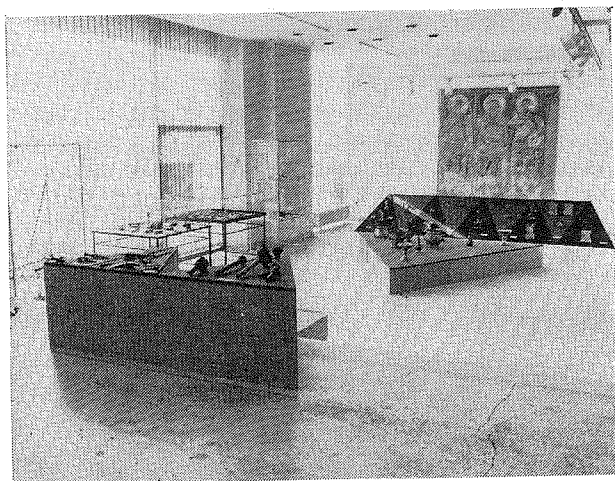
Изложбу прати и допуњује каталог. По свом истраживачком раду представља студију са новим и необјављеним подацима о стаклу у Србији у XIX веку. Рађен је на основу архивске грађе Историјског архива Србије. У ту сврху прегледани су и проучени обимни архивски документи о оснивању фабрика стакла у Србији, њиховим власницима, раду, наручиоцима и радницима. Обрађене су и дате друштвене и политичке прилике тога доба — успон и просперитет Србије после ослобођења, везивање за западне земље, развој занатства и трговине, тежња за индустријализацијом, оживљавање грађевинске делатности, као и еманципација у земљи, у чему је предњачила млада грађанска класа.

Поред архивске грађе, Јелица Ђурић је користила и литературу стручњака који су се бавили проучавањем стакла, затим путописе, историјске податке, литературу о развоју индустрије у Србији, као и податке из тадашње штампе.

Каталог је подељен у неколико поглавља: Стакло у Србији до XIX века, Прилике у Србији XIX века, Увоз стакла у XIX веку, Производња стакла у Србији XIX века, Прва фабрика Аврама Петронијевића, Нова фабрика Јулија Бозитовца, Друга фабрика Нацка Јанковића, Увозно стакло и Каталожка обрада изложених предмета.

# Уметничка обрада неплеменитих метала

Соња Вулешевић



Жеља да се прикаже обликовање предмета од различитих метала, од праисторије до почетка XVIII века, уродила је изложбом „Уметничка обрада неплеменитих метала на тлу Србије“, коју је припремио кустос Музеја примењене уметности Душан Миловановић. Ова студијска изложба одржана је у просторијама Музеја од 6. новембра 1985. до 26. јануара 1986. године. Уз сарадњу великог броја музеја из Србије, приказани су многи драгоцени предмети који осветљавају ову, још недовољно проучену грану примењене уметности.

Први део изложбе приказује неколико предмета из праисторије, да би се показала традиција обраде метала на нашем тлу. У другом делу нагласак је на експонатима из периода касне антике. Ово је доба првих контаката Јужних Словена са староседеоцима Балканског полуострва, од којих су ови прихватили различите технике обраде метала. Из овог периода сачувано је сразмерно доста материјала, који је и овде приказан.

Трећи део изложбе обухвата предмете из периода са краја Велике сеобе народа и раног Средњег века. Обрада метала била је једна од најразвијенијих грана примењене уметности у Средњем веку. Како су се преко Србије укрштали путеви Истока и Запада, то су се и различити утицаји одразили у уметничкој обради метала. Док се у раном Средњем веку појављују елементи мартиновске и кестељске културе, као и византијске уметности, у каснијем периоду се јасније издваја домаћа традиција. Од предмета из овог периода, још увек недовољно проученог, изложених на изложби, најзначајнији су крстови на преклоп сиријско-палестинског типа, углавном изведени ливењем, и накит белобрдског типа, наруквице од плетене жице, са завршцима у облику стилизованих змијских глава.

Четвртим одељком изложбе обухваћено је доба самосталности српске средњовековне државе. Најскупоценији предмети израђивани су, у овом периоду за цркву: крстови, реликвијари, панагије, кандила, кадионице. На њима се понављају орнаменти и симболичне представе које налазимо у монументалној уметности, уз доминантни романички и готички утицај. Треба нагласити да су бронзани предмети у већини случајева носили готичка стилска обележја.

Израда оружја је такође била распрострањена на нашем тлу, али су се увозиле и велике количине оружја из немачких и италијанских радионица. Изложени су леви примерци топуза, буздована, млатова, мачева и секира, који су највероватније рађени у домаћим радионицама. На жалост, скупоцено оружје није сачувано, већ само оно које је носила обична војска.

Последњи део изложбе обухвата период од губитка српске самосталности па до сеобе под патријархом Арсенијем Чарнојевићем. У овом периоду уметничка интересовања се преносе са монументалног сликарства и сакралне архитектуре на ситну пластику, која се најчешће ради од неплеменитих метала.

На накиту је све више турско-персијских декоративних елемената. Њих мајстори вешто комбинују са традиционалним начинима декорације, или остају у маниру средњовековне орнаментике, радећи у новим материјалима и техникама.

Од средине XVII века предмети израђени за цркву губе уметничка обележја. Предмети за кућну употребу и даље задржавају висок естетски ниво, али како се приближавамо крају овог периода, све су очигледније стилизације и сиромаштво декорације. У време Велике сеобе примећује се лагано гашење богате линије континуитета уметничке обраде неплеменитих метала. Сусрет са

средњоевропским бароком довео је до напуштања старих техника и технологија. Све се лагано подређује новом, европском укусу, који ће полако али сигурно потиснути ранији сријентални.

На основу ове изложбе можемо закључити да су у обради неплеменитих метала на нашем тлу заступљене све врсте предмета које су се паралелно израђивале у Европи. На тлу Србије, зависно од епохе, употребљавале су се све уметничке технике обраде, а на предметима се увек распознају карактеристике владајућег стила, нарочито на примерцима из српског средњег века. Израдом ових предмета углавном су се бавиле занатлије које су понекад превазилазиле оквире занатства и улазиле у подручје уметности.

# Изложба „Ризнице српске средњовековне уметности“ у париској штампи

Иванка Зорић



У времену од 22. децембра 1983. до 5. фебруара 1984. године у Уметничком павиљону у Халама—Париз приређена је изложба под називом „Ризнице српске средњовековне уметности (XII—XVI век)“. Изложба је била плод заједничког рада кустоса Музеја примењене уметности. Др Бојана Радојковић је написала опсежан уводни текст за каталог, а одабир предмета и каталошке јединице су урадили: Добрила Стојановић, Мирјана Јеврић-Лазаревић, Јелица Ђурић, Милена Витковић, Иванка Зорић, Душан Миловановић и Слободан Милеускић (кустос Музеја Српске православне цркве у Београду — сарадник на изложби).

Изложба је обухватала временски распон од XII века (са неколико уводних експоната из нешто ранијег периода) до краја XVI и почетка XVII века. На изложби су били заступљени предмети уметничке обраде метала, дрвета, веза, камена, керамике, као и иконе, илуминирани рукописи и штампане књиге. Изложено је око 250 експоната, и то оних који су власништво Музеја и оних који се данас чувају у ризницама манастира Студенице, Сопотана, Дечана, Бање код Прибоја, Свете Тројице Плеваљске, Пећке Патријаршије итд., као и позајмљених из музејских установа, библиотека или архива.

Уметнички павиљон у Паризу је веома добро организовао пропаганду, па је београдска изложба — пропраћена изузетно успешним плакатима за које је владало велико интересовање (репродукција иконе св. Димитрија из фонда Музеја) и добро опремљеним каталогом — доживела велику посету, а у париској штампи се појавило више написа.

Своје чланке и осврте о изложби објавиле су угледне новине и часописи, као што су: »Монд«, »Фигаро«, »Експрес«, »Котидиен«, »Л'Нувел Обсерватер« и »Фигаро магазен«, док је врло пријатна књига утисака посетилаца изложбе остала као одјек пријема код париске публике.

Аутори текстова у својим уводним напоменама представљају средњовековну Србију, чије богатство почива на рудницима злата и сребра који се експлоатишу, наглашавајући да она у том периоду доживљава своје златно уметничко доба. Указују да је то време када се подижу монументални споменици архитектуре — манастири исликани фрескама, чији је „сјај одолевао вековима за време отоманске окупације“ („Котидиен“). Тако аутор у »Фигароу« констатује да се „од XII до XVI века у Србији развија једна рафинирана дубоко хришћанска цивилизација“.

Аутори, такође, примећују да је српска средњовековна уметност проистекла из двоструких утицаја — источних и западних, односно утицаја из Византије, Венеције и Дубровника или, како на једном месту наводе: „Србија прихвата романску архитектуру и византијску инспирацију, венецијанску финоћу и оријентални мотив“ (»Монд«), односно да „племенити метал и везови чине синтезу између готске уметности и византијских узора“ (»Експрес«).

Нарочито истичу XIV век, славну епоху „која замало да буде сведок новог византијског царства, која је тада створила једну рафинирану уметност“ (»Фигаро магазен«).

Представљајући групе предмета, наводе да из „профаног света долази многобројан и раскошан накит, сведок једне оригиналности која се не може порећи. Од профане уметности су, поред накита, заступљени и комади керамике, док велика већина изложених дела и предмета припадају црквеном уметничком кругу“ (»Монд«). Њихову пажњу највише и привлачи црквени вез, за који кажу да је изузетног квалитета и богатства, те да представља „праве везене слике начињене од сребрне и позлаћене нити и вишебојне свиле“ (»Фигаро«). То се нарочито односи на плаштаницу са представом мртвог Христа из Студенице, коју заједно са епиманикијама и катапетазмом називају „драгуљима“ (»Монд«). У уметничком златарству виде стални континуитет развоја, диве се вештини израде и усавршавању рада. Тако констатују да уметност траје и после турског освајања, „нарочито златарство које током дуге традиције остварује ремек-дела. Оков четворојеванђеља који је извео Кондо Вук 1556. године за манастир Витовницу то потврђује“ (»Фигаро«). Исти аутор, међутим, скреће пажњу да ће се српска примењена уметност XVI века „пре свих златарство и керамика, обогатити једним новим елементом. Убудуће се манифестује утицај турског освајача“. Трећу тачку интересовања критичара обухватају српске иконе,

уметност са којом су имали прилике већ да се сретну и коју боље познају. Писци текстова, међутим, налазе речи похвале и за друге предмете на изложби, па тако „Котидиен“ каже „Извесни манастири и београдски музеји нуде нашем дивљењу илуминирана јеванђеља: једно од њих је отворено на страни где се снажни свети Лука предаје своме послу писца у кући од снова“, док, критичар »Монда« позива публику да открије ћирилично писмо и илуминације. Уместо закључака, на крају се може пренети мишљење »Монда« да је изложба показала да је „овај период од нешто више од четири века сведок процвата, зрења и скоро нестајања једне уметности“. Он позива публику у Уметнички павиљон, који „тренутно може бити циљ и прилика за ходочашће на путу за Исток — у Србију“.

Изложба је била организована у оквиру Програма културно-просветне сарадње између СФР Југославије и Француске, а под покровитељством министра иностраних послова Клода Шесона, министра културе Жака Ланга и градоначелника Париза Жака Ширака.

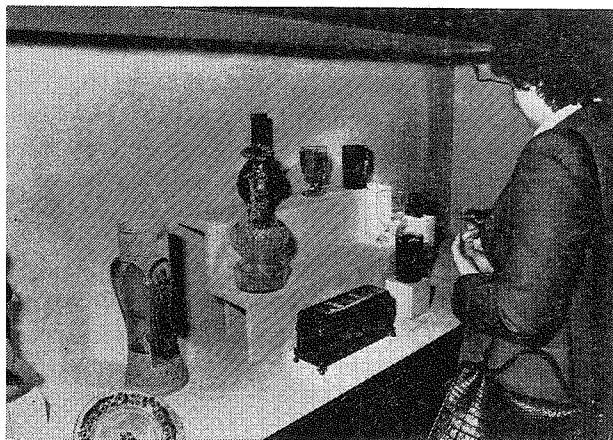
Изложбу је после париске публике имала прилика да види и публика у Београду.

За ову изложбу Музеј примењене уметности и његови стручњаци добили су награду „Михаило Валтровић“ за 1984. годину, која је те године и установљена, а коју додељује Заједница музеја Србије.



# Италијанска штампа о изложби „Уметност у Србији XIX века“

Мр Миланка Тогић



У италијанској штампи, и то пре свега оној која излази на територији северне Италије, изложба „Уметност у Србији XIX века“ је представљена као изузетан културни догађај. Све новине су донеле вест о отварању ове изложбе, многи листови су током њеног трајања доносили фотографије експоната и изложбене поставке, а »Il piccolo« је донео опширан приказ из пера Ђулија Монтенера, док је Никола дал Фалкио у »L'agenzia di viaggi« дао преглед изложеног материјала. Овај последњи каже да је „лајт-мотив изложбе борба Срба против Турске Империје, борба за културну еманципацију и изградњу друштва према западним нормама“.

У приказу под насловом „Напоље Турци, живела уметност“, Ђулио Монтенеро прво доноси преглед важних културно-историјских догађаја у Србији након 1830. године. Он каже да материјал изложбе и каталог који је припремио Музеј примењене уметности илуструју период велике културне обнове у Србији друге половине XIX века. Посебно истиче накит, „готово мистериозан“, јер се на њему најбоље може разумети „тај однос синтезе источних и западних елемената присутних у тадашњој Србији“. Историјске слике Паје Јовановића су, по њему, посебно интересантне за италијанске историчаре уметности јер је и Гатери (Gatteri) млађи сликао борбу против Турака. Приказ изложбе је закључио констатацијом да је „захваљујући мултимедијалном музејском избору материјала и пројекцији слајдова и филмова на одговарајући начин представљен историјски прогрес од ослобођења до модерне данашње Србије“. Пропратне културне манифестације на изложби „Уметност у Србији XIX века“, као што су концерт хора Musica Antiqua и промоција књиге поезије Десанке Максимовић најављене су у тршћанским листовима »Azienda autonoma«, »Il meridiano« и »Il piccolo«.

Изложба је после Граца (Kunsthale) одржана у Трсту, на тврђави Сан Ђусто, од 23. априла до 25. маја 1985. године, а затим је пренета у Љубљану (Народни музеј) и Београд (Музеј примењене уметности). Изложено је 166 оригиналних предмета из београдских музеја и то: Музеја примењене уметности, Народног музеја, Историјског музеја Србије и Музеја града Београда. Избор и каталогски подаци дело су кустоса: Јелице Ђурић — стакло, Мирјане Јеврић-Лазаревић — намештај, Душана Миловановића — метал и накит, Добриле Стојановић — вез и костим, Иванке Зорић — књиге, Радмиле Антић и Николе Кусовца — слике. Каталог, са уводним текстом Јелице Ђурић, и плакати који су пратили изложбу штампани су у поредо на немачком, италијанском и српскохрватском језику.

Изложба и каталог „Уметност у Србији XIX века“ остварени су у сарадњи са Републичким комитетом за културу СР Србије и уз помоћ привредних организација: Иво Лола Рибар, Југометал, Inex, Generalexport, Centrocoop, Универзал и Прогрес.

# Меморијално- -ретроспективна акција посвећена преминулом графичком дизајнеру Ненаду Чонкићу

*Душан Миловановић*



Између 1. и 17. априла 1983. године у Музеју примењене уметности у Београду одржана је акција поводом годишњице смрти графичког дизајнера Ненада Чонкића (1948—1982). Акција се састојала од прикупљања и систематизације заоставштине, велике ретроспективне изложбе, каталога, припремања грађе за монографију и низа трибина чије су теме биле директно или индиректно везане за личност Чонкића.

На иницијативу радне групе коју су сачињавали пријатељи и поштоваоци Чонкићевог дела, акција је изведена у сарадњи Музеја примењене уметности и УЛУПУДС-а.

Сматрало се да је годишњица смрти тренутак за покушај да се на личност и дело аутора баца право светло и верификују нека стања и квалитети у његовом опусу.

Аутори концепције целе акције били су Радомир Вуковић, Душан Миловановић и Бранислав Ивановић, а оперативни тим сачињавали су Светлана Исаковић, Рајка Миловић и Душан Миловановић, уз укључивање већег броја стручњака из Музеја и УЛУПУДС-а. Чланови великог организационог и почасног одбора учинили су да акција протекне на начин и на нивоу који је аутор својим делом и заслужио.

У току прикупљања материјала радна група је идентификовала 566 ауторских радова Ненада Чонкића, који су изведени између 1972. и 1982. године. Овај број се не сматра коначним, јер је Чонкић познат као аутор веома велике продукције. Радови су разврстани на следећи начин: 159 облакованих књига, 57 различитих публикација, 44 тотал-система, 59 плаката, 70 каталога, 74 броја различитих часописа, 59 бројева разних листова, 12 ауторских текстова и 32 рада у групи — разно.

Држећи се принципа квалитета и очуваности радна група је издвојила око 500 радова који су изложени у А и Б сали Музеја. Посао око избора радова за излагање био је веома тежак јер сви радови овог аутора имају веома висок и занатски и естетски ниво.

Када се посматрају појединачно, а особито у оквиру система и штампе, ових 566 радова, у ствари, броје више од 1000 засебних јединица, што Чонкићев опус чини готово невероватним. А када се томе дода и његов друштвено-политичко-професионални ангажман у УЛУПУДС-у и у друштвено-политичким заједницама, који је био усмерен углавном у смислу верификовања вредности струке и цеха, тек тада постајемо свесни колико су графички дизајн, УЛУПУДС, уметност и наша заједница изгубили прераном смрћу овог аутора.

Изложбу је пратио исцрпан каталог фактографског типа, који је плод рада више аутора. Одговарајући графички допринос дао је графички дизајнер Радомир Вуковић.

Свако вече у току трајања изложбе одржавана је по једна трибина чији су водитељи били еминентни уметници и посленици културе из Београда, Загреба и Љубљане. Одржано је

Душан Миловановић

Меморијално-ретроспективна акција посвећена преминулом графичком дизајнеру Ненаду Чонкићу — приказ

укупно 12 трибина, чије су теме, између осталих, биле: Друштвени положај дизајнера код нас, Однос ликовно — примењено, Улога дизајнера у југословенској привреди, Омладинска штампа и Ненад Чонкић, Графички дизајн и штампарство. Ту се окупљало и до 60 људи, од којих су многи узимали учешћа у дискусијама, што је све остало забележено на магнетофонској траци. Трибине су остале запамћене као веома успешне.

У припремању материјала за монографију учествовао је велики број стручњака, а носиоци главних послова били су Рајка Миловић, Светлана Исаковић и Душан Миловановић, док је

193

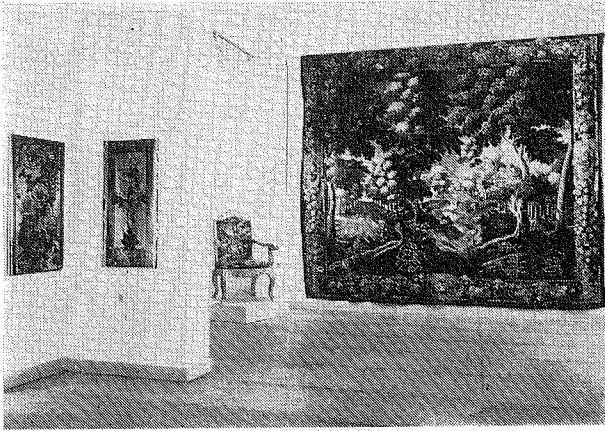
Зборник 28/29

уводни текст писао публициста Богдан Тирнанић. Монографија, на жалост, није још изашла из штампе због мањкања финансијских средстава.

Читава акција протекла је у духу Чонкићевог професионалног ритма, а сусрет са његовим делом, на овако исцрпан начин, оставио нас је у уверењу да оно што је он урадио за 10 година представља у квалитативно-квантитативном смислу преседан у нашој дизајнерској пракси, јер је то опус који би у нашим условима тешко успео да оствари и бројнији тим.

# Таписерија у Словенији

*Добрила Стојановић*



У Музеју примењене уметности је у периоду јуни-јули 1984. године гостовао Народни музеј из Љубљане изложбом „Таписерија у Словенији“, која је у нешто већем обиму, одржана у Љубљани 1982. године.

Изложба је организована у оквиру међурејубличке музејске сарадње. Сарадња између наша два музеја успостављена је још пре три деценије и надамо се да ће се и даље још успешније развијати.

Изложба има шири временски распон. На њој су приказане једна велика низоземска зидна таписерија типа „verdure“ из XVII века и једна фотеља пресвучена таписеријом истог типа. Тиме је аутор изложбе хтео да нагласи да се ова врста уметничких предмета користила у Словенији још од XVI века, што потврђују и архивски документи, где се често помињу таписерије као „фигурирани низоземски шпалери“. Потом на изложби настаје велики временски вакуум од скоро три века, да би се затим појавило петнаестак експоната са типичним карактеристикама сецесионистичког стила. Ове таписерије, малог формата, настале крајем XIX и почетком XX века, рађене су у Крањском заводу за уметничко ткање, који је деловао у Љубљани од 1898—1909. године. Завод је организован по угледу на Ткачку задругу у покрајини Шлезвиг-Холштајн. Поред неколико домаћих сликара, као мајстори картона јављају се уметници из Беча и Минхена. То је све укупно трајало десетак година, тако да овом заводу није успело да оствари замисао да уметничко ткање одржи као професионалну или аматерску делатност. Радови Завода се обликују фином палетом, хармонијом боја, успешним композиционим решењима, у којима доминирају пејзаж, мртва природа и нешто мало орнаменталних стилизација, које су одраз стила и времена у коме су настале. На свима је примењена класична техника таписерије.

Зна се да је између два рата у Словенији деловао Централни завод за женску ручну рађају, који је пропацирао уметничко ткање, али је његова делатност, на жалост, још неиспитана, тако да није нашла место ни на овој изложби.

Десетак изложених таписерија припадају стваралаштву последње деценије. Презентоване су таписерије настале у ручној ткањници „Декоративне“ — фабрике декоративних тканина у Љубљани, која на томе ради од 1972. године. На изложби је представљен само њихов избор, а остварене су по замислима и нацртима познатих савремених словеначких уметника између 1977—1979. год. Спонзор је била сама фабрика, која је тиме обележила 60 година рада.

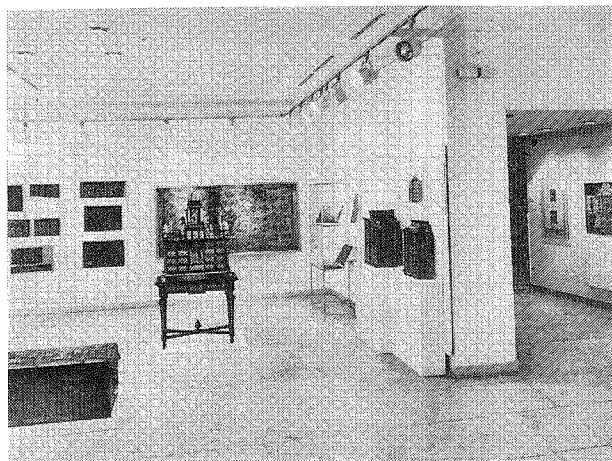
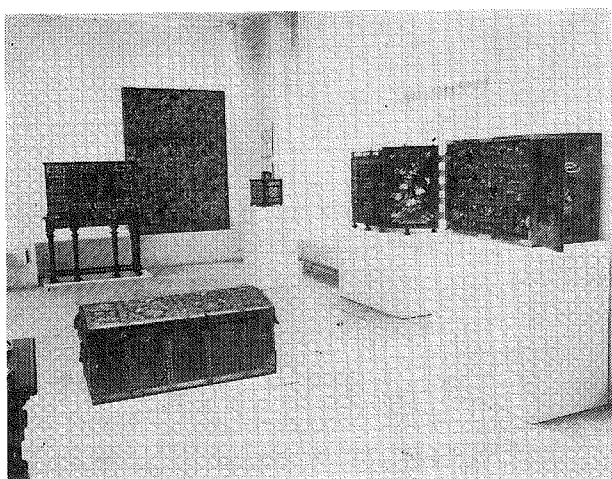
У Словенији истовремено расте интересовање појединих уметника за уметничко ткање које је базирано на класичној техници таписерије, али се јављају експериментисања и трагања за развојем нових тродимензионалних текстилних креација. На изложби су се истицали радови талентоване уметнице таписерије из Брежице Светке Милош-Раданович.

Изложено је било преко 30 таписерија, које су избором и прегледом поставком успеле да дочарају ово уметничко стваралаштво у Словенији. Аутор изложбе и студијског каталога је музејски саветник Ханка Штулар, а организатор изложбе у Београду Добрила Стојановић, музејски саветник.

# „Кабинетски ормарићи“ и „Осликана позлаћена кожа од XVI до XVIII стољећа“

Изложбе Музеја за умјетност и обрт из Загреба

Мирјана Јеврић-Лазаревић



У галеријском простору Музеја примењене уметности од 7. јуна до 29. јула 1984. године приказане су две значајне колекције загребачког Музеја за умјетност и обрт, и то комбиновањем две изложбе које је овај музеј приредио у Загребу под називом „Кабинетски ормарићи“ (1976. године) и „Осликана позлаћена кожа од 16. до 18. стољећа“ (1978. године).

Два тематски различита садржаја веома су се срећно уклопила; у поставци — алтернацијом експоната — постигнута је јединствена визуелна целина.

Кабинетски ормарић, особени комад намештаја намењен чувању докумената и ситнијих предмета од вредности — објеката сакупљачке страсти, типски се потпуно оформио почетком XVII века. Као „чувар драгоцених ствари“ и сам је постао драгоценост — предмет луксуза, који је у ентеријеру двораца, па и градске имућније куће, заузимао посебно место. Ипак, кабинетски ормарић је имао своје ограничено трајање, сведено, углавном, на једно стољеће: на измаку XVII века јењава израда овог уско специфичног, веома занимљивог и привлачног, функцијом јасно дефинисаног типа намештаја. У првим деценијама XVIII века кабинетски ормарић јавља се само спорадично, али из њега произилазе многе сродне врсте мобилијара, које даље следе свој сопствени морфолошко-стилски развој.

Хронолошки и типолошки увод изложбе кабинетских ормарића представљали су једна шпанска ренесансна „hembrга“, свадбена шкрињица из XVI века, са сликаним полихромним украсом пригодно симболичког значења, и један »vagueйо«, портативна шкрињица, једноставног облика квадра са фасадном страном која се отвара као преклопна плоча за писање, богато украшена гравираном слоновачом, такође шпанске провенијенције с краја XVI века. Поменути примерци су укључени у изложбени склоп од 22 експоната као „изворни“ типови: бројне мале фиоке, скривене преграде и једна централна ниша — елементи који чине основ конструкције ових „прототипова“ остају битне карактеристике у обликовном развоју кабинетских ормарића.

Приказане су и творевине разних европских радионица, како оних заслужних за настанак и дифузију кабинетских ормарића, тако и оних које су прихватиле и неговале њихову израду, на специфичан начин доприносићи стилској и уметничкој обради ове својевремено веома тражене врсте намештаја. Тако је Аугсбург на изложби био заступљен са три комада — два рана примера са интарзираном декорацијом изузетног уметничког квалитета и једним кабинетским ормарићем обложеним слоновачом.

Јединствен примерак кабинетског ормарића са двокрилним вратима, на постаменту, украшен рељефном корњачевином, настао у Антверпену средином XVII века — достојни репрезентант овог значајног уметничког центра који је своју интернационалну репутацију стекао управо по изради кабинетских ормарића — побудио је на изложби посебну пажњу.

Мајсторство француских радионица, које имају значајног удела у развоју овог предмета, илустровано је са два експоната.

Биле су заступљене и израђевине Низоземске, Немачке, Аустрије, Италије, Чешке, као и Енглеске, где је постојала предилекција за оријентални лак.

Један примерак са Блиског истока — из Мале Азије, издвајао се од свих осталих европског порекла минуциозношћу и прецизношћу обраде и карактеристичном орнаментиком геометријског типа. Међу изложеним ормарићима, који већ као врста намештаја имају атрактивно дејство, нашла су се права ремек-дела уметничког занатства. Било да су резбарени у дрвету (драгоцен пример: италијански ренесансни кабинетски ормарић с краја XVI века), интарзирани, оплочани слоновачом или кором од морске корњаче, фурнирани, израђени од лака, инкрустирани коралом, седефом, емаљем, или изведени у бул-техници — оплемењени најразноврснијим поступцима украшавања који се примењују на намештају, кабинетски ормарићи међу разним предметима покућства остају право уметничко благо. По броју и вредности предмета ове врсте, збирка кабинетских ормарића Музеја за умјетност и обрт из Загребa једна је од ређих у свету.

Музеолошки веома срећно укомпонован материјал друге изложбе загребачког музеја, која је имала за тему декоративну кожу, приказао је једну мање познату уметничку врсту — полихромну посребрену и позлаћену кожу, чија је примена била везана за унутрашњи архитектонски простор. Тема је илустрована са 28 експоната из раздобља од XVI до XVIII века.

Улога коже у сакралном и профаном ентеријеру недовољно је досад проучавана. Главни садржај ове изложбе чиниле су творевине у стручној литератури познате под називом »*guadamecies*« — према Гадамесу, граду у северној Африци, одакле потиче посебан начин обраде коже — производи који се својом наменом (облагање зидова, застирање прозора и постеља, украшавање намештаја, прекривање олтара, и сл.) разликују од популарних израђевина од козје коже, сваковрсних акцесорија у свакодневној употреби, чувених по граду Кордоби, где су ове израђевине посебно неговане и означене термином »*cordobanes*«.

Представљена је, дакле, једна некад веома цењена, а данас већ одумрла врста уметничке обраде коже. Посредством Арабљана донета је у Европу још у средњем веку. Ухвативши корена у Шпанији у XI века, ова занатско-уметничка техника доживела је на том оплођавајућем тлу свој пуни процват у XVI веку, да би од средине XVII века почела поступно да опада. У XVII веку биле су познате радионице у Француској (Париз, Марсељ, Лион, Авињон), Италији, Фландрији (Антверпен, Малинес, Брисел). Од друге половине XVIII века ова делатност почиње постепено да се гаси.

Сложени поступак уметничке обраде коже подробно је објашњен у каталогу који прати изложбу.

Распрострањена употреба декоративне коже, претежно у западном делу наше земље, оставила је своје трагове у колекцијама музеја, што су посведочили и изложени фрагменти тапета, олтарски прекривачи — антепндијуми, олтарски јастуци и др., који својим уметничким дометом не заостају ни за најпознатијим егземпларима у светским оквирима. Поред импортованих творевина, надмоћно заступљених, претпоставку да се ова уметничка дисциплина неговала и у домаћим радионицама потврђују архивски подаци, посебно они који се односе на Дубровник. На изложби је био присутан један занимљив примерак уметничке обраде коже са терена Хрватске (антепндијум из капеле у Церју, жупа Пешћеница-Лекеник, средина XVIII века), уз репрезентиван материјал који потиче из Шпаније, Италије, Фландрије и Француске.

Изложбе које је Музеј примењене уметности у оквиру програма међурејубличке музејске сарадње представио београдској публици резултати су преданог истраживачког рада врских стручњака Музеја за умјетност и обрт, др Вере Кружић — Uchytil, вишег научног сарадника, аутора каталога-монографије посвећене кабинетском ормарићу, студије која истовремено може да користи као енциклопедијски поуздан приручник за упознавање свих украсних техника намештаја, и мр Станислава Станичића, музејског саветника, чија студија о декоративној кожи у публикованом каталогу има значај прилога досадашњим проучавањима једне, данас нестале, гране примењене уметности.

# Поводом Првог светског тријенала мале керамике

Соња Вулешевих



Традиција уметности керамике и њен стални развој подстакли су чланове Удружења ликовних умјетника примењених умјетности Хрватске да организују манифестацију на којој ће се видети и упознати сва стремљења савремене керамике. Радећи готово четири године, уметници керамичари, чланови Удружења, реализовали су један од највећих сусрета керамичара данас у свету: Први светски тријенале мале керамике. Изложба која је одржана од 14. октобра до краја децембра 1984. у новој згради Музејског простора у Загребу, обухватила је излагаче из 41 земље света.

Главна пропозиција се односила на величину радова. Наиме, сваки учесник је могао да пошаље само једно дело чије димензије нису веће од 15 cm. Овај захтев је умногоме олакшао транспорт, што је и омогућило да чак 529 уметника пошаље своје радове. Сва дела приспела у Загреб увршћена су у Тријенале. Међународни жири, који су сачињавали стручњаци из Југославије, Мађарске, САД и Италије имао је тежак задатак да додели 10 откупних (новчаних) награда, 10 медаља и 82 почасне дипломе. Ови награђени радови, после затварања Тријенала у Загребу, чинили су изложбу која је касније представљена у свим главним градовима република и покрајина. Београђани су могли видети 105 награђених радова од 9. априла до 12. маја 1985. године у просторијама Музеја примењене уметности. Била је то есенција велике загребачке манифестације, која је пружила јединствену и богату информацију о савременој светској керамици — шта се у њој догађа и какви су правци њеног развоја. Присутне су различите ликовне идеје, стилови и преокупације, технолошка истраживања и занатска перфекција, поштовање традиције и савременог дизајна, све у малом формату. Иако многи уметници раде керамиком већих димензија, ограничење величине је за неке представљало изазов, као и за ликовне ствараоце којима керамика није основно средство изражавања.

Савремена керамика, која је изборила статус „чисте“ ликовне уметности, показује тежњу ка личном изразу уметника, као и чувању националних традиција, којима се даје савремено ликовно обележје. У том смислу уметност керамике данас одражава све историјске, социолошке и естетске доказе снаге и слабости ликовних уметности 20. века.

Видљиво је одсуство било каквог доминантног правца. Можда је један од разлога и то што је керамика медијум којим је могуће изразити било конкретне или сасвим имагинарне, објективне или изразито субјективне мотивације. Зато на овој изложби можемо видети форме које илуструју сва опредељења у савременој уметности, било да су у питању искуства поп-арта, хипер-реализма, асемблажа, или традиционалног схватања скулптуре. Упадљиво је и одсуство утилитарне керамике. Премда неколико награђених дела, међу њима и првонаграђено, полазе од употребног предмета као инспирације, овде

управо димензије ускраћују било какву употребну вредност. Посуда овде губи првобитно значење и претвара се у визуелни симбол.

Можемо запазити и разноврсна техничка и технолошка решења. Поред традиционалних керамичарских техника, као што су теракота и порцелан, често срећемо и комбиновање различитих керамичарских маса, као и имитације различитих материјала — дрвета, метала, хартије — ради постизања што различитијег израза.

Најуспешнија дела сведоче да су се млађи керамичари у већини случајева лакше сналазили у ограниченом малом формату, неоптерећени навикама. Старијим уметницима се дешавало да преношење великих керамичких форми у мање димензије заврши неуспехом.

Посебно је значајно што су се на овој изложби представили Порторико, Венецуела, Нови Зеланд, Куба, земље које ретко срећемо на великим међународним уметничким манифестацијама, што никако не значи да оне немају успешну традицију у уметности керамике. Ипак су још увек водећи уметници из Јапана, Велике Британије, САД-а, Италије, Немачке и Француске. Док јапански уметници теже префињеној једноставности, проистеклој из традиције своје земље, докле керамичари

европских земаља чешће изражавају живост и фантазију, полазећи од ликовних израза уметничких праваца 20. века.

Може се слободно рећи да је ова изложба од посебног значаја јер оспорава устаљено мишљење да величина и утилитарност керамике одређују и њен квалитет. Тиме што су на изложби окупљени најбољи радови са Тријенала мале керамике у Загребу, прве такве манифестације у свету, пружа нам се неопходна а толико ретка информација о међународним збивањима у овој грани уметности.

Југославија се представила и добром организацијом и квалитетом експоната. Природно, највише учесника је било управо из наше земље — чак 150. Чињеница да се међу награђенима нашло и 14 Југословена говори о дOMETИМА наших керамичара.

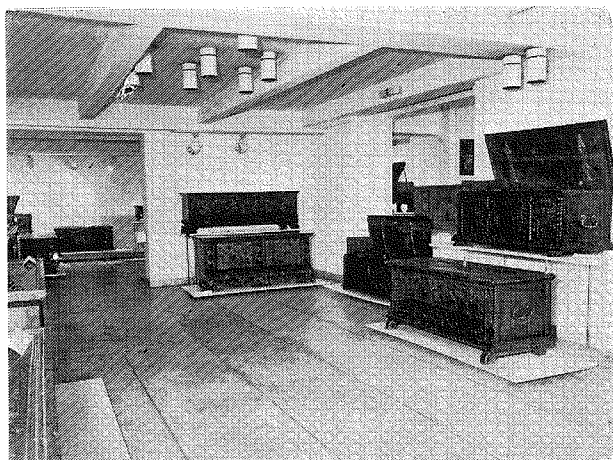
У току ове године изложбу награђених радова са Првог светског тријенала мале керамике видеће публика у свим већим градовима Југославије. Пре Београда, изложба је била у Сарајеву, видели су је грађани Скопља, Приштине, Новог Сада, Титограда и Љубљане. У току су разговори да идуће године изложба буде виђена и у иностранству, у Фаенци и Паризу. Други тријенале мале керамике планиран је за 1987. године.



# Грађанска шкриња у Словенији

Изложба Народног музеја  
из Љубљане

*Мирјана Јеврић-Лазаревић*



У оквиру програма међурејубличке музејске сарадње, у термину од 23. маја до 23. јуна 1985. године одржана је у Музеју примењене уметности (Галерија А у приземљу) изложба Народног музеја из Љубљане „Грађанска шкриња у Словенији“.

Под својим оригиналним називом „Меšчanska skrinja v Sloveniji“ изложба је 1984/1985. године приређена у Љубљани, у изложбеном простору Аркаде, а пре него што је пренета у Београд приказана је и у Загребу, у Музеју за умјетност и обрт.

Аутор изложбе и пропратног студиозно обрађеног каталога је Весна Бучић, музејски саветник Народног музеја у Љубљани. Експонати (укупно их је било 43) су изабрани примерци шкриња које су биле у употреби на територији Словеније од краја XV до последње трећине XIX века, а које се данас чувају у збиркама словеначких музеја као музејски предмети од изузетног значаја за реконструкцију историјске слике друштвено-економских и уметничких прилика и токова. Селекција изложбеног материјала извршена је са непогрешивим критеријумом и са истанчаним осећањем за естетске и уметничке вредности.

Приказане шкриње носе карактеристике раздобља у којима су настајале — од касне готике, преко ренесансе, маниризма и барока, до класицизма, као и обележја прелазних стилских епоха. Поред импортованих примерака, израђених у европским мање или више познатим центрима производње, биле су заступљене и творевине које аутор са одређеном сигурношћу приписује домаћим радионицама. Страни стилски утицаји, који су на тло Словеније продирали преко суседних земаља, Аустрије и Италије — трансформисани асимилацијом, добили су у локалним радионицама сасвим специфичан одраз.

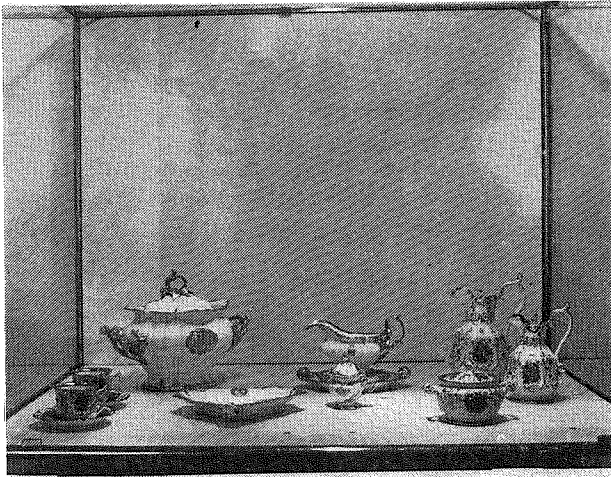
Између неколико шкриња — представника народног стваралаштва које махом датирају из XIX века и представљају ретардиране рустифициране стилске варијанте владајућих европских стилова, издвојен је један примерак као реминисцентни праоблик шкриње — тог најранијег типа намештаја, који своје порекло вуче из египатске цивилизације.

Да је и технолошки развој одиграо своју улогу и допринео обликовним менама шкриње — очигледан доказ пружили су сами експонати. Богатство примењених техничких поступака у обради и украшавању — од најједноставнијих до најсложенијих, разноврсност у орнаменталном репертоару и организацији декора у оквиру композиционих схема, посебни су чиниоци занимљивости предмета коме је изложба посвећена, предмета који представља изворни тип рецепијентног мобилијара из кога су изведене друге врсте, као што су ормар (који се развио у готици), креденац (у ренесанси), комода („шкриња са фиокама“ — у бароку).

Колико као творевине домаћих радионица толико и као импорт, објекти које нам је представила ова изложба остају сведочанство о сложености културно-историјских и економских прилика у Словенији, као и о високо развијеној традицији амбијенталне културе на том тлу.

# Изложба чешког порцулана

Јелица Ђурић



У Музеју примењене уметности од 27. септембра до 23. октобра 1983. године одржана је изложба под називом „Чешки порцулан 1792—1982“, у сарадњи са Музејом примењене уметности из Прага. Било је изложено преко 150 предмета (139 каталожних јединица), од најстаријих до савремених производа.

Аутори изложбе и каталога су др Дагмар Хејдова и кустос Јана Хорнекова. Врсни стручњаци и познаваоци историје развоја израде и обраде порцулана у Чешкој, оне су из богате колекције разноврсних предмета од порцулана који се чувају у њиховом Музеју одабрале примере који најуспешније приказују усавршавање технологије, стилски развој и лепоту украшавања које омогућава овај скупоцени материјал.

У XVIII веку, када је у Бечу цветала производња порцулана, Чешка је била у саставу Хабсбуршке Монархије. Бечка власт није желела конкуренцију престоничкој мануфактури, због чега Чеси нису ни користили обиље првокласног каолина из околине Карлових Вари све до пред крај века. Тек почетком деведесетих година јављају се први покушаји у Лежници, Славкову, Клаштерцу и другим местима која су и данас позната по производњи порцулана.

На овој изложби били су представљени предмети из најранијег периода производње, који се одликују каснобарокним облицима и кобалтноплавим украсом. Почетком XIX века својим квалитетом и изгледом издваја се порцулан из чешких радионица рађен у стилу ампира. Од тада датира и појам „чешки порцулан“, који који је касније у нашим крајевима означавао квалитетне производе од овог материјала.

Већ у другој деценији XIX века посебна пажња посвећује се школовању младих људи који раде у производњи порцулана, што се одражава на побољшању квалитета порцуланске масе и ликовног украшавања. Високим дометом производа насталих око средине XIX века на изложби су се истицали делови сервиса рађених за бечки двор и „туновски сервис“ власника фабрике порцулана у Клаштерцу — Јозефа Матије Туна. Доба другог рококоа, шездесетих година, означило је врхунац мајсторства у XIX веку, јер су све шира употреба и индустријска производња порцулана учиниле да дође до застоја у чешкој производњи. То илуструју предмети историјских стилова настали у другој половини XIX века. Око 1900. године познати су производи из Карлових Вари, у стилу сецесије, а после 1905. под утицајем школе Ота Вагнера почиње производња предмета глатких облика, прилагођених употребним вредностима. Између два светска рата долази до изражаја функционализам предмета за свакодневну употребу. Око 1930. фабрика у Острову израђује гарнитуру за јело и пиће, чији су поједини делови од ватросталног порцулана, па се може користити и за припремање и за сервирање јела. Делови сервиса могли су се и појединачно куповати.

У чехословачкој индустријској производњи порцулана и данас се примењује тај принцип. После 1945. године организује се тесна сарадња ликовних уметника, технолога за порцулан и

радника у фабрикама, како би се постигла израда лепог и квалитетног порцулана. Резултат овакве сарадње биле су, између осталог, три велике награде за порцуланске гарнитуре на Светској изложби у Брислу 1958. године. Савремена индустријска производња порцулана у Чехословачкој, као и ауторска дела појединих уметника, налази своје место у оквирима европских кретања.

У уводном делу каталога изложбе дат је историјски развој чешког порцулана у непуних две стотине година. Сви важнији догађаји и личности који су утицали да чешки порцулан

у овом временском раздобљу добије карактеристике које су га одвајале од осталих мануфактура и фабрика истакнути су у овом лепом, студиозном тексту. Подвучен је и значај мануфактура које су доприносиле стицању угледа чешке производње.

Све је то на самој изложби потврђено експонатима, од најстаријих до савремених, па је каталожки део употпунио податке о предметима. На тај начин постигнут је складан преглед развоја чешког порцулана, што је утицало на заинтересованост за изложбу, која је имала велики број посетилаца.

# Салон Музеја примењене уметности 1983—1985.

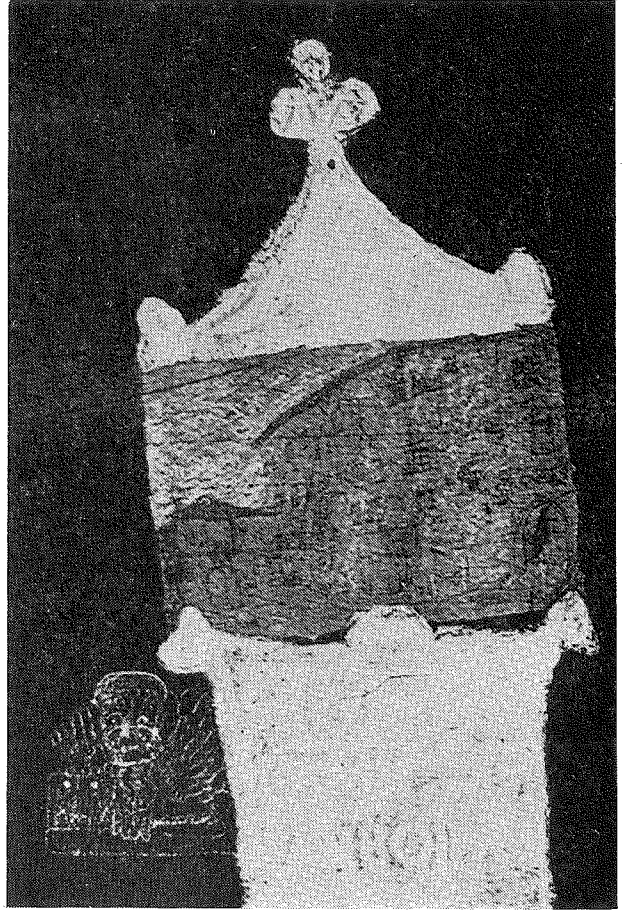
(из каталога)

*Марија Меснер*

На двадесетпетогодишњицу постојања Салона Музеја примењене уметности, замишљеног да истражује савремену примењену уметност и презентује врхунска достигнућа и уметнике из широког спектра њених дисциплина, како у домену уникатног стваралаштва, тако и у индустријској производњи, слободно се може рећи да је он већ на почетку добио свој адекватан лик и да је, оствареним изложбама и манифестацијама којима су оне биле пропраћене, имао и значење и значај који му је дат.

У периоду од 1983. до 1985. године приређено је једанаест изложби у организацији виших кустоса музеја мр Мирјане Теофановић и Светлане Исаковић. Нових уметничких имена није било, све сфере нису могле бити заступљене, али, што је за сагледавање пређеног пута и постигнутих резултата веома важно, све изложбе приказују дела водећих уметника примењене уметности Србије и носе неопходне премисе одабраних ретроспектива.

01:  
КЊИГА И СЛИКА. МИОДРАГ  
ВАРТАБЕДИЈАН ВАРТА. Април 1983.



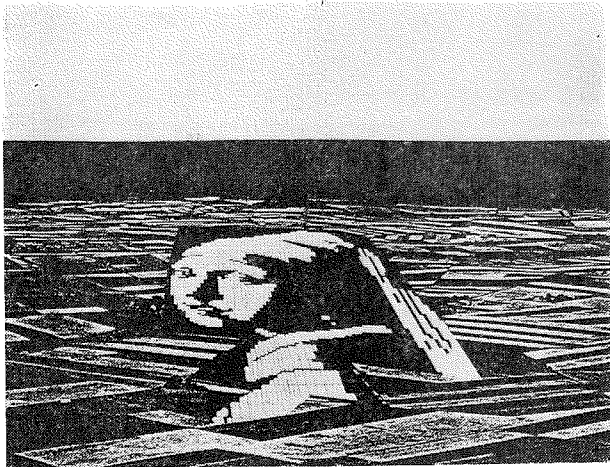
Имали смо прилику да видимо посебну фигуру у нашој примењеној уметности: Миодрага Вартабедијана Варту, цртача, илустратора и сликара изразито поетске вокације, „дух који тражи шире просторе“ (Лазар Трифуновић), уметника који је изградио свој истанчани уметнички језик из древних симбола камених споменика, користећи, при том, „раскошну структуру“ технике колажа и „боју као основни изражајни елемент“ (Весна Лакићевић). Ту „духовну инспирацију“ уметникову Душко Радовић је доживео као „трагање за заједничким ликовним именитељем за све оно што је било и што ће бити“.

У опреми књига и часописа, плакату, заштитним знацима и другим решењима увек препознајемо ликовну чистоту и идејни идентитет уметника, а у илустрацијама и сликама његова природа добија још пунији замах. Ту се Варта служи „слободним композицијама“ у којима се машта меша „са елементима стварног и реалног“, где човек значи „полазиште и везу у стварању свијета“ и „њима кодифицира нову слику односа времена и простора“ (Марија Иветић).

Свој чудесан и хомоген свет Вартабедијан је приказао на изложби Салона одржаној у години када је навршио двадесет пет година уметничког рада. Представио се са 87 радова из свих области у којима се огледао.

02.

БОРО ЛИКИЋ. *Изложба графичкој дизајна.*  
Април 1983.



После три деценије уметничког стваралаштва, Боро Ликић је у Музеју примењене уметности изложио „четири циклуса који приказују његове напоре у одређеним правцима примењене графике“ (Павле Васић): плакате, насловне стране, илустрације и радове које је назвао експериментима (107 експоната).

Најпре асистент Матије Зламалика који је водио катедру за плакат, а касније и сам професор на Факултету примењених уметности, Ликић је „овладао том дисциплином, њеном композицијом, идејним, естетичким и утилитарним елементима“, те са сигурношћу изналази решење којим „доминира јасноћа поруке“. Пишући о осталим циклусима, аутор уводног текста каталога др Павле Васић истиче Ликићев „тренд“ да варира и преображава неку графичку тему „од тамно-светлог до линеарног, од валера до текстуре, од штриха до растера, од чврстог до расплинута“. „Један опит те врсте био је портрет Салвадора Далија“, а „много сложенији покушај — Меерграфија“, циклус инспирисан „Портретом девојке“ Јана Вермера, за који прави бројне техничке варијације „које се после удружују у посебну симболику, везану и за значај географских карата“.

03.

АРАНКА МОЈАК АРИ. *Изложба керамике.*  
Август — септембар 1983.

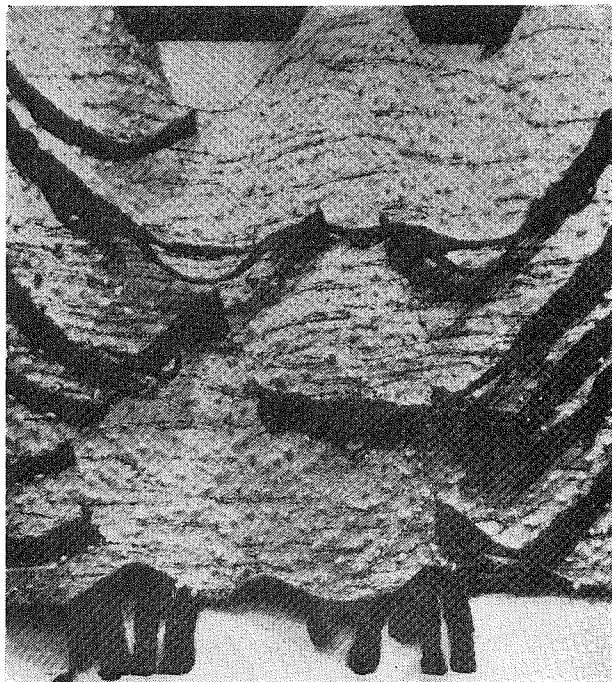


Аранка Мојак, уметник, педагог и организатор уметничког рада, једна је од најоригиналнијих личности које су се родиле током релативно кратког, али необично брзог развоја керамичке уметности код нас. На изложби Салона приказала је избор радова насталих од 1961. до 1983. године (82 експоната). Основно обележје стваралаштва Аранке Мојак чине, по речима аутора уводног текста каталога Светлане Исаковић, „технички поступак грађења руком“, без употребе грнчарског точка, „пре свега грађења из ваљаних трака и плоча“ и „мотиви животиња и биља“, које уметница „опсесивно варира“ читавог свог уметничког живота. „Асоцијативним везама својих фигура у неочекиваној симбиози различитих бића“, она ствара „свет каткад фантастичан, каткад мистичан и гротескан“, увек пун унутрашње драме исказане ритмом површина и боја, перфорацијама и прорезима, смењивањем светлог и тамног. Ликовност животиња и биљака доводи „до границе култног, до границе стварања митолошког круга везаног за најдубље емоционалне и имагинативне процесе“.

Уметничко искуство и аутентичан израз Аранке Мојак видни су и тада када свој опус тематски мења и проширује увођењем социјалних тема, мотива из НОБ-а или илустрација књижевних дела.

04.

НИНЕЛА ПЕЈОВИЋ. *Изложба таписерије.*  
Септембар 1983.



Стваралачки пут Нинеле Пејовић „одредио се“, по казивању саме уметнице, већ од „прве помисли да ради таписерију“. Она је одмах „пред собом имала концепт просторне таписерије тада авангардне групе пољских таписериста“, што је и показала изложивши на свом првом јавном наступу, на Октобарском салону 1970. године, дело сасвим нове естетске садржине.

Писац уводног текста каталога мр Мирјана Теофановић наводи још два пресудна момента која су јој „помогла да ослободи своје креативне потенцијале“. То је, најпре, срећна околност што се укључила у акцију Експеримент, коју је иницирао прегалац примењене уметности Драгослав Стојановић Сип, а, потом, што је за уметнички лик Нинеле Пејовић још значајније, „непосредан сусрет са неизмерним богатством форми са мора и његових обала, који дубоко импресионирају аутора и постају његов стални извор инспирације“. Све таписерије настале после тог судбоносног догађаја назваће „Морекази“ (оно што море казује).

Јосип Шкунца тврди да су радови Нинеле Пејовић „мала ремек дјела у таписерији, сретна синтеза локалистичког и универзалног“, где се „спајају духовне наслаге поднебља с индивидуалним сензибилитетом“.

На изложби Салона Музеја примењене уметности представљено је 13 њених композиција од сисала и кудеље, у стилу карактеристичном за „Мореказе“, где је „супротстављање глатко тканих површина и оних са густим наносима пуштених нити“ дато „у виду ненаметљивих пандана, који се укључују у ритам кретања заталасане, рељефно повијене површине таписерије“.

05.

ЗОРА ЖИВАДИНОВИЋ ДАВИДОВИЋ.  
*Изложба костимографије.* Април 1984.



„Изложба пројеката и остварених сценских костима Зоре Живадиновић Давидовић представља — како у уводу каталога наглашава Душан Ристић — не само једну ретроспективу њеног опуса посвећеног позоришту, већ и један биланс њене активности на том пољу“ (49 експоната).

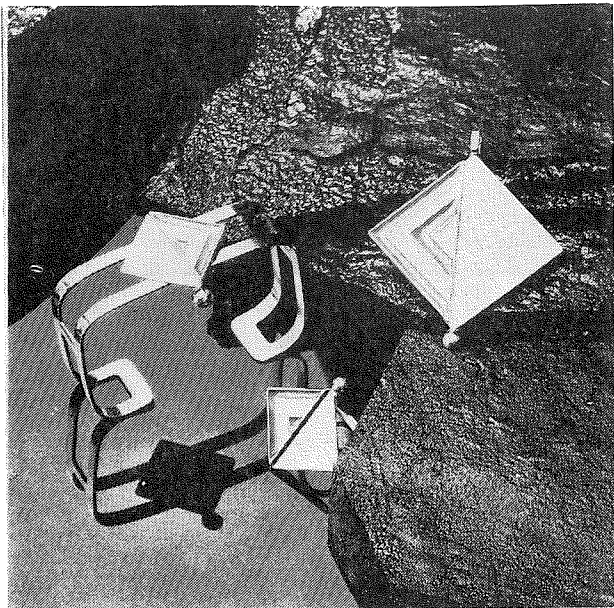
Схватајући сценски костим „као драмски елемент у представи“, у другом уводном тексту каже др Миленко Мисаиловић, везујући га за психологију и драматургију лика, Зора Живадиновић Давидовић успева да да „визуелизацију или материјализацију извесних односа“, „стил људског живљења и понашања у једној епохи“, а не суво копирање неких времена. Ту „слојевитост у функцији и значењима костима“ остварује и „кад су извођачи обучени на једва видљив и прозачан начин који више делује као природан савезник голог тела или негација костима“.

Све те проблеме нарочито успешно решава у сценском обликовању ликова из стваралаштва Боре Станковића, у чему открива изузетан сензибилитет: „трага за драматиком коју наговештава одговарајући материјал (ланено платно, на пример)“, „ослушкује костиме“ лика који је осуђен на ћутање, „а у слојевито распоређеним бојама наговештава ужас отуђености или усамљености“.

Портрет уметнице и њеног својеврсног деловања у области костимографије допуњују бројне скице „различитог карактера и стилских особина, од лаких, импровизованих и лепршавих крокија у боји до солидних радних пројеката“ (Д. Ристић).

06.

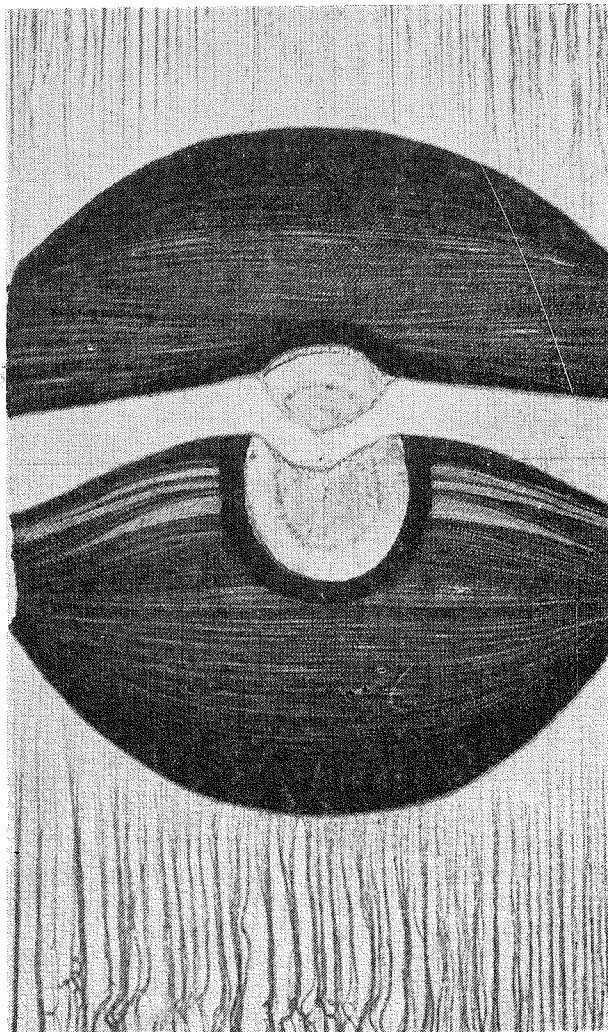
SILVER CONNECTION. ЗОРАН ПРВАНОВИЋ.  
Изложба накита. Април-мај 1984.



Изложба накита Зорана Првановића (60 експоната) заслужује посебну пажњу, јер је то једна од малобројних озбиљних изложби савременог накита код нас, а Зоран Првановић један од ретких уметника који је читав свој стваралачки опус посветио том медију. Он се определио за накит од метала, првенствено од сребра, чему разлог, по мишљењу аутора првог дела уводног текста каталога Душана Миловановића, треба тражити „у податности материјала и могућностима његовог обликовања“. Раније керамичар и вајар, Првановић у раду са металом користи своје моногоструко искуство. „Црта“ и „ваја“ огрлице, наруквике и „прстенове стамених форми“, „супротставља сјајно обрађене површине полиране до високог сјаја потпуно пригушеним плохама“, „као да жели да укаже на крајности које се у металу могу постићи“, каже у другом тексту каталога аутор Катарина Адања. При том и светлост користи као ликовни елеменат, стварајући чудесну игру преливања сјаја и боја на конвексно-конкавним површинама, будући утисак сталног кретања услед пресијавања. На тим комбинацијама углачаних површина и фрагмената грубе фактуре Душан Миловановић ишчитава, поред естетичких и стилских одређења, „култно обраћање и дубоко религиозно транспоноване средњовековног искуства“, схвативши Првановића као „модерног ствараоца који је логично изникао из богате и дуготрајне традиције српског златарства“.

07.

НАДЕЖДА НОВИЧИЋ. Изложба таписерија.  
Септембар 1984.



Надежда Новичић је изложбом Салона, којом је обележила двадесет година рада, приказала, поред таписерија које су, како сама тврди, њено коначно опредељење, и друга своја дела (батике, ћилиме) настала у протеклом периоду (22 експоната).

Пронашавши, коначно, свој медиј, уметница се слободно препустила истраживањима и креирању сопственог уметничког исказа. Увела је у ткиво таписерије природан материјал (шибље, грање, дрво) и користи га, следећи често кроз све технике визију прастарог орнамента „Стабло живота“, у облику вертикално спојених флоралних мотива. „Своју вертикалну мисао“ она води „лакоћом једног мага“ (Миленко Првачки).

„У чврсто тканим средишњим површинама композиције“ употребљава гране „као потку“, а „у коначном исходу језгра композиције“ „солидну масу дрвета обухвата у танке нити канала“ (Мирјана Теофановић).

По речима Ђорђа Јовића, таписерије Надежде Новичић поседују карактеристике које њено „ауторство издвајају у сада већ нараслој скупини“ таписериста-истраживача „облика нових намена и дејстава“.

08.

МИЛАН МАРТИНОВИЋ. *Графичко обликовање — илустрације — плакати — графике — цртежи у боји — акварели.* Септембар 1984.



„У раду Милана Мартиновића постоји стална потреба да се стваралачка личност исказује на неколико планова. Он упоредо негује цртеж и графику као ликовне дисциплине и низ дизајнерских садржаја које обрађује као визуелно-утилитарна подручја“, пише аутор уводног текста каталога Срето Бошњак. Тако су на ретроспективној изложби у оквиру Салона заступљене готово све области уметничког интересовања: графичко обликовање, израда знакова и амблема (међу којима и знак Музеја примењене уметности из 1969. године), плакати, илустрације и др., али и графике, цртеж у боји и акварел, укупно 77 радова. Чини се да је Михаило Петров, професор Мартиновићев, предвидео „судбину“ свог ђака. Већ у време његове прве самосталне изложбе записује да млади уметник креће особеним смером који је „изван оног широког тока наше савремене графике“, а да његова „маштовитост и сањарења из листа у лист постижу све продубљенији строго графички израз и све штедерије богатство композицијом обухваћених облика, танано лирских по свом визуелном деловању и увек занимљивих у супротстављању један другоме“. Данас Срето Бошњак закључује да су „истраживања водила Мартиновића у правцу изналажења универзалног ликовног језика, способног да искаже унутарње садржаје уметничке свести, али и односе које та свест успоставља са објективним редом ствари“, а одатле је пут водио у „трагање за функционалним обједињавањем графичког знака и његове визуелне комуникативности“.

09.

МИЛАНКА БЕРБЕРОВИЋ. *Позоришни костим.* Април 1985.



Уметност Миланке Берберовић се доживљава двојако. Она је костимограф, исходиште њеног стваралаштва је позориште, али студије комада, како их она, сликарски, ствара, дело су за себе. Миланка Берберовић је костимограф који дубоко комуницира са драматуршким нивоима текста и даје веома суптилна решења, надахнута сопственом визијом света. „Њене скице већ сугеришу представу“ пише Јован Ђирилов, аутор уводног текста каталога, наглашавајући увек присутно осећање за целину. Она никад не креира костим за „само једну личност драме“, она увек „облачи“ читав ансамбл. То осећање целине води је и ка једном друкчијем, ширем сагледавању појединих епоха, које схвата као време или тренутак у којем се човек нашао на свом непрекидном цивилизацијском путу. Она се „откако се почео облачити на самом почетку каменог доба више никад није скинуо, али никада ни поновио начин на који се облачио“. Чини се да је суштина уметности Миланке Берберовић у томе што се у њеним делима „осећа и наше време, зна се да то данашњи човек гледа своју сопствену прошлост“.

Свој чврсто саздани свет, који исликава финим потезима, нешто редукованих боја али топле гаме, представила је на изложби Салона Музеја примењене уметности костимографским скицама, реализованим костимима и фотографијама из представа (60 експоната).



10.  
АЛЕКСАНДАР КЛАС.  
Ретроспективна изложба примењене графике.  
Септембар 1985.



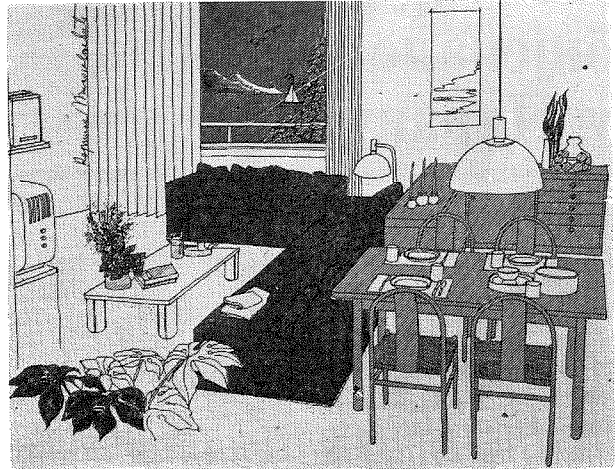
На Салону је приказана ретроспективна изложба карикатуристе Александра Класа, која је означила 35 година уметничког рада, 30 самосталних и преко 300 колетивних наступа, као и бројне награде и признања на међународним конкурсима и фестивалима карикатуре. „Овакве изузетне изложбе — у уводном тексту каталога каже Слободан Новаковић — помажу да се, пред нашим очима, затвори један стваралачки круг“ и „да нам уметник, као на длану, понуди своје дело као јединствену метафору утиснуту у време“.

Класова уметност се развијала у окриљу дневне штампе у којој је провео свој радни век. Из свакодневне карикатуре која се „прочита једним погледом“, из „плаката које треба гледати на улици, јер шта је плакат без неба, цртица и бркова које су доцртала деца“ (А. Клас), из истрајног напора да се реагује на актуелно, израсло је и „трајно и универзално у његовом стваралаштву“ „Можда ће одредницу овог преобимног дела чији се „графички знаци“ шире „преко свих пет континената“, најбоље дати сам уметник, који каже да је „кариатура, посебно новинска, својеврсан коментар, примедба, виц или смешна слика“, којом „карикуриста не може променити неко стање“, „али може да наведе на размишљање“, а „о смешним стварима треба понекад размишљати озбиљно“.

„Клас је реализовао читаве серије карикатура на спољнополитичке и домаће теме, серије карикатура сликовитих путописних белешки, а у последње време специјализовао се за актуелан телевизијски коментар“.

Осим карикатура и илустрација, на изложби Салона је изложио и плакате, радове из области графичког дизајна и значке (115 експоната).

11.  
РАДМИЛА МИЛОСАВЉЕВИЋ.  
Дизајн ентеријера. Септембар 1985.



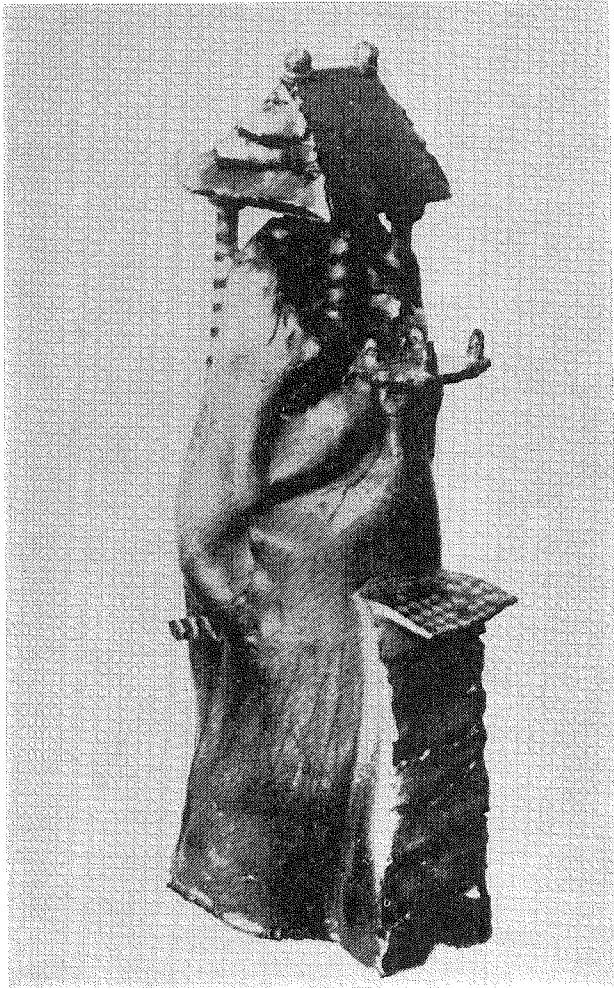
Ако су архитектура, ентеријер и дизајн три подједнако важне координате које одређују човеково станиште и становање, онда се арх. Радмила Милосављевић, стваралац који их у свом делу обједињује, с правом може назвати истинским архитектом стамбеног простора. Схвативши да је, како сама каже, „стан човека у великом граду, пред крај 20. века . . . једна од многих кутија које се слажу без темеља и крова, без подрума и тавана и лебде између неба и земље, нападнуте буком и смогом, без хоризонта“, „да је стан простор у коме се одвија свакодневни живот људи, онај живот који је сама суштина битисања“, који подразумева сва догађања између рођења и смрти, схватила је и да решавање тог стамбеног простора значи „улажење у суштину самог живљења укућана“, јер је „свака породица свет за себе“. То је, пре свега, значило упознавање „психологије, друштвених прилика, економских могућности, стамбених услова, куповне моћи наших људи“, па и више: привреде земље, производње и тржишта.

Као стручњак који је, преко рубрика у листовима, у непосредној комуникацији са корисницима, решио око 3.000 стамбених ентеријера из целе земље, а и као дизајнер серијског, индустријски произведеног намештаја, Радмила Милосављевић је, како каже арх. Александар Миленковић, писац уводног текста каталога, постала „права особа, на правом месту, у право време“, што је подразумевало „идеалан спој знања, труда и талента“.

На изложби Салона приказала је 72 решења.

Свейлана Исаковић

## III међународни бијенале керамике у Пирану\*



Надежда Аксентијевић, Југославија

I

Историјску судбину једне уметничке дисциплине на омеђеном географском и културном простору опредељују друштвене и културне институције и индивидуални креативни чинови. Она се гради из традиције, али и из инвентивног отпора традицији, из колективног стварања, кроз образовне и уметничке центре, али и из усамљеничких битака које сваки уметник бије да би у материјалу исказао своју сопствену уметничку визију.

И у мађарској и у југословенској керамици, иако на различите начине, делује овај општи механизам. Обе имају своје митске утемељиваче керамичке уметности, као што су међу Југословенима Hinko Juhn и Иван Табаковић, а код Мађара Иштван Гадор [István Gádor], уз Гезе Горку [Geze Gorka] и Маргит Ковач [Margit Kovács], заслужне (у Мађарској пре свих Иштван Гадор) што ће својим ентузијазмом заразити велики број младих уметника.

И мађарска и југословенска послератна уметничка керамика прошле су кроз период тражења узора у традицији: у Мађарској у народном стваралаштву, експресивности примитивних уметника, готским глазираним плочицама и традицији бечке уметничке школе, а у Југославији подједнако у народном грнчарству, средњовековној уметности, старогрчкој митологији, па и у уметности далеких источних цивилизацији.

Модернији ликови обрасци су се, ранијих година, примали у складу са различитом проценом вредности — проценом која није била само културна. Отворенији начин комуницирања са светом омогућио је у Југославији широк спектар опредељења према конструктивизму, футуризму, надреализму, зависно од личних афинитета уметника, док је у Мађарској неговање архитектонске керамике утрло пут апстрактним концепцијама пре него што су оне биле легализоване у другим уметничким дисциплинама. Касније веће отварање Мађарске према свету омогућило је креативно везивање и за друге ликовне токове у савременој уметности. Одлучујућу улогу у томе, као и у наглом полету мађарске керамике седамдесетих година, имали су следеће манифестације и центри: Печуј од 1968, Шиклош од 1969. и Кечкемет од 1978. године. То постају места окупљања уметника из других земаља, а због одличних технолошких услова и експериментални полигони за бројне мађарске керамичаре.

Да ли због мањег утицаја таквих центара (само је симпозијум у Аранђеловцу, симпозијум мањих техничко-организационих могућности, интернационалан) или због других узрока, тај експериментаторски дух, карактеристичан за савремену мађарску керамику, није подједнако присутан и у Југославији, у којој индивидуални ликовни концепти имају превагу. Отуда, посматрајући ретроспективно, мања је истраживачка а већа ликовна разноврсност (чак и атомизирање) југословенске керамике, у којој су, доскора, преовлађивали фигуративни мотиви,

\* Уводни текст каталога III међународног бијенала керамике Пиран 1984. објављен на словеначком језику.

наративни призори, симболички склопови и колористичко богатство мајоличког материјала, како у керамопластици тако и у керамосликарству. Истовремено, мађарски уметници се изражавају превасходно скулпторским језиком, у коме ће односи између маса и простора, чистих пластичних вредности и фактуре (првенствено каменине и порцулана), бити уздигнути у ранг фундаменталних естетских категорија.

Иако је свако поређење непрецизно и неизбежно робује схематизму, треба поменути да у мађарској керамици не налазимо нарацију, да је људска фигура (најчешће торзо или ливено из калупа) ређе заступљена, а да југословенски керамичари показују више интересовања за варирање посудне форме и прибегавају снажнијим бојама. Керамичко украшавање архитектонских објеката у Југославији је много ређе него у Мађарској, али ни у мађарске ни у југословенске фабрике не продире лако култивисани керамички дизајн, иако се у Кечкемету успешно организује тријенале силикатног дизајна.

Најновије генерације и мађарских и југословенских керамичара показују, међутим, видљиву конвергенцију својих ликовних одређења, уз разлике које су обележиле оба културна простора. У југословенској керамици све је већи помак од фигуративног ка апстрактном облику, мајолика уступа место каменини и порцулану, наративне сцене су све ређе, а керамички објекти су, пре свега, керамичке скулптуре и чисте ликовне сензације. На утицај поп-арта и новог реализма неће остати имуне ни југословенска ни мађарска керамика. Све чешће се зачaja и повезаност праисторијског језика форме са индивидуалном митологијом.

Технолошке иновације југословенске керамичаре сигурно не интересују мање него мађарске, али су они још увек, као што су некад били мађарски керамичари махом затворени у своје мале керамичке радионице. У Мађарској су, међутим, посебно образовањем Интернационалног керамичког студија у Кечкемету, обезбеђени не само технички услови већ и услови за интернационалне везе и признања.

## II

Ако смо обележили експериментисање материјалом као и изразиту оријентацију мађарских уметника керамике, биће природно да се око ове основне матрице групише највише керамичара, иако такви експерименти не изостају ни код оних чија су основна уметничка интересовања другојачија. Тај изазов материјала и експериментисања њима неће, међутим, код најснажнијих личности сузбити стварање сложенијих уметничких визија већ ће их, напротив, подстаћи. Ово најкарактеристичније доказује једна од водећих личности саремене мађарске керамике *Имре Шрамел* (Imre Schrammel).

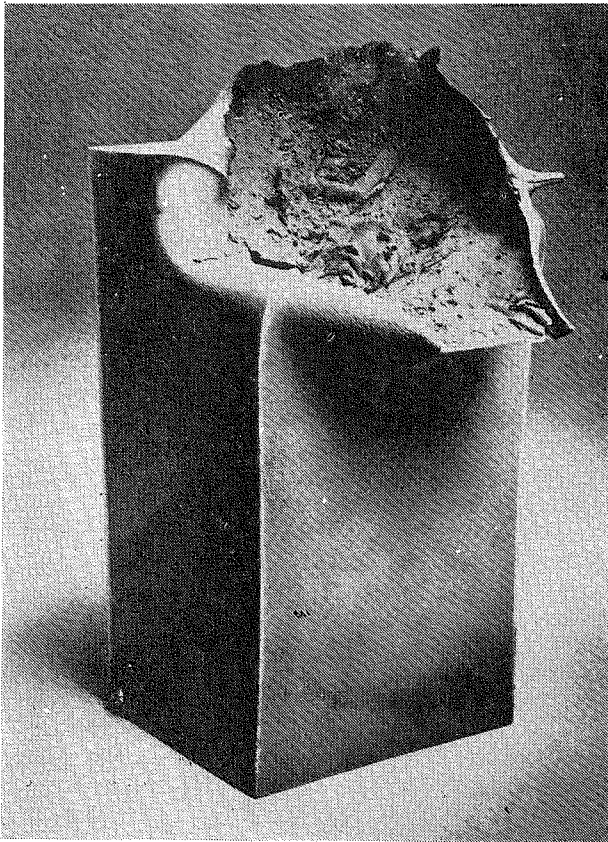
Консеквентност и снага дела Имре Шрамела нису у избору једног спектакуларног манира, ма колику оно деловало експресивно. И кад обликује своје

геометријске форме синтезом правилности и асиметричности и кад у статичку керамичку масу уноси, пушчаним метком, драматику експлозивног покрета, он не тежи ефекту, већ пластичком изражавању основних сила постојања. Иако је тај циљ свесно предвиђен, вредност његовог дела не дугује ништа самој намери, већ скоро сензуалном осећању за керамички материјал, темељном еротизму који је истински услов креације у спреси плана и случајност. Ни остаци сагорелих мртвих птица на керамичкој маси нису само плод једне надреалистичке визије, нити екстравагантно украшавање керамичке подлоге псеудофосилима, већ средство за постизање сложенијег циља: стварања дела-медија за синтетичко доживљавање противуречности између смрти и живота, цивилизације и природе, лета и пада. У његовм, најчешће тамнопеченим, формама без гласуре не описује се него се језгровитим језиком материјализује ова поларност, па и трагичност света.

Такво аутентично демонстрирање природе скулптуралне керамике постало је неизбежно подстицајно за многе младе мађарске керамичаре, па је Шрамелов утицај знатан и на оне који су се определили за другојачији уметнички концепт. Међу њима је свакако и Шандор Кечкемети [Sándor Kecskémeti]. Немиран истраживачки дух, напустиће обраду финог порцулана да би увео једну специфичну технологију паљења лет-лампом, бушење и цементирање цигле и стварања од њих скулптуралне композиције дивље и грубе снаге, сличне фрагментима разорених имагинарних насеља, и зидове обележене каткад натписима графита. И његови монументални облици, налик на фантомске израслине лаве, и његови дискретни порцулански панои показују само различите видове сусрета између уметника и материјала — борбу и сагласност, отпор и подавање, који добијају значење једне метафизичке поруке.

Иако мотивисан духом чији је покретач Имре Шрамел, *Фекете Ласло* [Fekete László], има различит однос према форми и материјалу. Мада ће и сам у последњим радовима користити цигле [опеку], истина у смиренијим композицијама него Кечкемети, он ће после фазе порцуланске скулптуре такође смиреним таласастим слојевитим фигурама, од бојене и неглазиране глине, наћи најсугестивнији израз. Ова некада употребљавана, а сада неуобичајена техника слагања дугих низова заобљене керамичке масе, преобразена на ефектан начин [поступак уметник скрива од јавности], омогућује Фекете Ласлу да вијугавим линијама обојене глине варира форме аналогно музичким варијацијама. Најразличитије варијације ових форми довешће Фекете Ласла и до надреалних фигура, изузетно ретких у мађарској керамици.

За разлику од многих мађарских уметника, *Илона Бенко* [Ilona Benko] није откривалац и експериментатор, али начин на који продубљује керамички израз сврстава је међу истакнуте мађарске уметнике. Било да гради округле разлистале или попуцале и некад жицом стегнуте



Имре Шрамел, Мађарска

форме, било стубове сечене жицом, или преобликоване тамне посуде са траговима алатки и чипки, она то чини са изванредним осећањем за меру и керамички материјал. Истовремено снажни и елегантни, архаични и модерни, грубо рустични али са траговима женске руке, ови радови достижу симболички смисао без прибегавања општем симболичком репертоару. У уникатним посудама са интервенцијама помоћу отискивања и исецања *Карољ Секереш* (Károly Szekeres) испољава уметнички немир, иначе потпуно дисциплинован у смиренним једноставним формама употребних предмета које ради као дизајнер познате фабрике. Његова дела, често смештена у отворени простор, остављају утисак архаичности или природних феномена, каткад и помоћу вегетативних отисака. Такође у контрасту са дизајном посуде, уникатни радови *Емеше Вашарели* (Emese Vásárhelyi — ради заједно са Секерешом) изгледају као комади сирове истргнуте глине који зраче елементарном снагом керамичког материјала.

Преокупација *Терезе Борзе* (Teréz Borza) је сасвим друге врсте од Емеше Вашарелија. Она и у порцуланским посудама, а посебно у објектима у слободном простору и панонима, настоји да карактеристичном техником растезања (са претходним отискивањем, односно утискивањем) порцуланског материјала до транспарентности и лепршавости, искаже сензибилност и поетску елеганцију.

Скулптуралне тенденције које смо приметили код ове групе на специфичан начин долазе до изражаја код оних керамичара у чијим радовима су окосница апстрактна и геометријска форма. Тако *Марија Орос* (Mária Orosz) остаје годинама верна једном чврстом програму: варирању геометријских форми. Распоређивање маса, динамичко смењивање строгих и повијених линија и увођење сенки у порцуланске површине није, међутим, код ње вођено духом конструктора већ духом занесеног проповедача свега форми. Отуда у њеним мирним коцкама аморфна керамичка маса, на површинама меки „текстилни“ набори или пукотине, а у већини радова смењивање строгости и необавезности.

*Ласло Хорвај* (László Horváth) пуну порцуланску масу, сечену жицом (што је често техника мађарских керамичара), обликује у геометријске форме, на којима интервенише удубљивањем и извлачењем, показујући прецизан скулптурални осећај и деликатну способност моделирања. Иако и сам опседнут апстрактним формама, *Јанош Пробстнер* (János Probstner), истражујући контрасте између мирне и рустичне површине снажних скулптуралних маса, не затвара своје форме у строги свет чистих облика. Сама фантазија којом се варирају форме, спремност уметника на случајност у процесу стварања и пријемчивост облика за асоцијативне везе, отварају апстрактним размишљањима нове могућности.

Код *Каталин Товалђи* (Katalin Tóvalgyi), геометријски, претежно лоптасти, облици различитих димензија сложени су најчешће, у отворене композиције, па њихови односи добијају смисао естетске провокације.

*Безе Леринц* (Gyözö Lőrincz) се, међутим, не задовољава да своје елементарне геометријске облике само размешта, већ их декорише упечатљивим графичким црно-белим линијама. Сукоб геометријских са аморфним облицима, видљив у радовима *Илоне Ламел* (Ilona Lammel), усмерен је напором карактеристичним за модеран дух, да се искаже поларност у оквиру једне уметничке синтезе.

Људска фигура и мотиви преузети из природе нису овде тако широко заступљени као у радова југословенских керамичара. Ови мотиви су, међутим, видљиви на посудама *Еве Кун* (Eva Kun), које су рађене каткад као специфичне скулптуралне композиције, а каткад као предмети са дискретним барелефима и бојеним тоновима. У почетку свог уметничког пута она тежи да традицију народног грнчарства приближи сензибилитету модерног човека, без незграпности и наметљивости које понекад одликују такве покушаје. Не напуштајући рад на посуди, временом ће све чешће стварати фигуре жена са ефектним контрастима између изливених лица и груди и лепршавих набора драперије.

За разлику од ње, *Ђеђ Фус* (György Fusz) негује савремени суперреалистички израз. Његове људске фигуре стварају утисак бића из једног паралелног, али фантомског света.

Сасвим је различит свет *Марије Геслер* (Mária Geszler), свет нежних, повијених и усталасаних порцуланских површина, осликаних фотографичким пејзажима, људска фигура са набраном такође осликаном одећом у којој се поигравају светлост и сенка. Фотографија не само да не занемарује керамички материјал већ доприноси лепршавости керамичких објеката који каткад изгледају као да су обликовани ваздухом.

Уметница суптилне фантазије, задржавши способност младалачког сневаша, она ствара свет маште, близак и нестваран истовремено, који иако пресликан из свакодневног света зрачи, наизглед једноставном али врло тананом лепотом. Из контраста између необрађене и обрађене порцеланске масе (добивене и обрађене температуром), *Ева Завадзки* (Eva Zavadzky) сугерише сензуалну димензију керамичког материјала и помоћу одливака претежно женских тела (горзо) смештених у средиште паноа. У делу Каталин Орбан и Илдико Полгар, иако обе експериментишу материјалом, пресудан је ликовни концепт, па није случајно што се код њих залажу одједи неких од основних ликовних визија карактеристичних за наше доба.

Тако је дело *Каталин Орбан* (Katalin Orbán) сасвим у оквиру преокупације модерне уметности и кад настоји да у техници колажа керамички материјал обележи сликарским средствима и кад њиме имитира папир, текстил или лишће. Речено је, с правом, да дело *Илдико Полгар* (Ildikó Polgár) представља праву керамичку гозбу, не само зато што је супериорно користила технолошке предности доступне њеној генерацији, већ и због храбрости да, остајући самосвојна, уведе нове ликовне обрасце или апсорбује утицаје. На самом почетку своје каријере изненадила је јавност серијом антропоморфних идола изведених од сегмената различите и различито обојене глине, налик истовремено на фаричке идоле и на попартистичке и опартистичке објекте. Иза привидне једноставности тог креативног идиома открива се један сложен уметнички свет, чији корени досежу до архаичних извора, старогрчке традиције и народног стваралаштва, али све то је непогрешиво уведено у модерно време. Идоли у Шиклошу, смештени у отвореном простору, постају тако материјализована обележја једне специфичне имагинарне и органски целовите цивилизације, легитимно повезане са прошлим и садашњим. Ову органску целовитост њено дело неће изгубити ни кад радознано и осећајно ради своје мртве природе (сервиси, флаше, шешири, рукавице, торте), ослањајући се на трагање попартистичке америчке керамике, у којима паралелни свет од печене глине (порцулана) постаје медијум метафизичког проницања у феномен свакидашњег. На њима она, према прави и вешт керамичар, као и други најзначајнији уметници поставља питање о самим границама своје уметности. Ову врсту стваралачког немира испољаваће и при истраживању технолошких могућности порцелана, које подиже на ранг естетског чина и кад у серији кловнова исказује иронију и гротеску, и кад носталгичну лиричност личне митологије постиже модерним средствима

фотокерамике, керамографике, као и кад ради своје барелефе.

Особена личност мађарске керамике је, свакако, *Орћуштај Томаж* (Ortutay Tomás). То што је врстан дизајнер и керамичар само је повољна околност која му омогућује да изрази, пре свега, своју опседнутост драматиком рађања и смрти. И као да му је сам медиј керамике недовољан, он ће у свој симболички репертоар увести праве гранате, точкове на зидовима од цигала, необичне записе на керамичком материјалу. Његова дела у последње време пре су концепти (понекад, као у споменику од привидно слеђене лаве, са одједима ленд-арта) него што су уобичајени керамички радови. Па ипак, управо у таквим делима уметност керамике исказује неочекиване и разноврсне могућности.

Иако се људска фигура и природни препознатљиви мотиви поступно повлаче из југословенске керамике, један круг керамичара, мада састављен од веома разноврсних (и по сензибилитету и по програму) уметничких индивидуалности, може се означити као (иако на нов начин) круг оних који настављају фигуративни ток керамичке уметности у Југославији.

Овај нови третман предмета показују можда најјасније веристички предмети (каткад отисци правих) *Катице Павелке*. Преузети из интимног ентеријера и обрађени под утицајем поетског реализма, они делују фантастично због своје привидно подударности са стварним предметима, стварајући утисак заустављеног времена, нестајања, тишине и ишчежавања.

За разлику од К. Павелке, под утицајем источњачке керамике свој поетски свет маште ставара у керамици *Надежда Аксентијевић*. Њене специфичне и минуциозно урађене композиције захтевају поступно откривање и уживање у детаљима који се тек касније обликују у целовит доживљај нежног и бајколичног света предмета. Оне представљају приче (серија ових необичних, иако препознатљивих, предмета назива се „Плава прича“) испрчане суптилним колоритом и светлошћу, састављене од мноштва детаља, али истовремено заокружене у ликовне целине. Кад у најновије време *Аранка Мојак* симбиотички утискује лирику познатих песника у глину, она иза себе има већ богат уметнички опус у коме су иницијални мотиви биљке и животиње, а повремено маске људских лица. Грађени претежно од глиених трака, они се преображавају у надреалну флору и фауну, експресивну по свом изгледу и симболичку по свом значењу. Овај свет ће у њеној најновијој „лирској“ серији добити смиреност и потенцирану хуманост, а при том неће изгубити ништа од своје првобитне снаге.

*Ивана Тајомировић* долази до експресије на други начин — керамографиком и фотокерамиком (начин све чешће присутан у модерној керамици, али ретко коришћен у Југославији). Њени панои комбиновани од снимљених предела (камењари, најчешће са дрвећем) и дограђених керамичких детаља, циљају да, интермедијски, омогуће не само нову естетску визуру већ и сложеније поимање стварности.

Тоне Демшиар размишља, пре свега, скулптурално. Основна провокација за њега је однос фигуре и масе и природни објекат (нпр. јабука), не искључиво као мотив, већ као предмет који латентно садржи неочекивана скулптурална својства. Њему је не само довољна него и потребна неглазирана теракота, која ничим не омета постизање скулптуралног циља.

Сликар по образовању, керамичарка Љерка Њерш, префињени лиричар снажног топлог колорита, убраја се међу најзначајније керамосликаре у Југославији. Већ серија дискретно сензуалних женских актова, изведених једноставним линијама на керамици, наговештава њене уметничке склоности и намере, којима, иако на нов начин, остаје привржена све до данас. И раније у колорисаним посудама, у којима боја складно пријања уз пластичку декорацију, у осликаним пејзажима којима керамички материјал даје специфичну сугестивност и у чипкастим торбицама од керамике декоративно достиже ступањ уметничке визије. Свет који Љерка Њерш слика на мајолици и каменини је свет пречишћене, усмерене и хумане, али ни мало баналне лепоте. Љубомир Косић препознатљиве предмете на инвентиван начин користи каткад као чисте, скоро апстрактне елементе. Он своје узор налази у ликовном простору од енформела до попарта, преносећи их са успехом у медиј керамике, у којем они добијају једну специфичну реинтерпретацију.

На сличан начин, али са оријентацијом према скулптуралном, препознатљиве природне елементе користи Љиљана Трајковић. Трагајући за што разноврснијим облицима, истичући покрет, гичкост и тананост материјала, које каткад постиже сагоревањем тканине на фигури (торзо) или стезањем (конопцем, жицом) облика, и она ствара дела убедљиве експресивности, на самој граници апстрактне форме.

И у југословенској керамици ће апстрактна фигурација, природно, наћи своје место. Керамички панои *Карела Племенића* изведени су у најбољој традицији апстрактне уметности. Графичар по образовању и вокацији, он ће у ликовној интерпретацији керамичке површине наменити линији основну улогу, доказујући још једном пријемчивост керамичког материјала. *Игора Крмић* интересује двојност појавних облика материје, рафинирано обрађене и необрађене. Обично је то асоцијативно посудна форма у сусрету са грубом и апстрактном керамичком масом контрастне боје.

Напустивши симболички осмишљене композиције у којима је људска фигура, иако стилизована, имала средишњу улогу, *Драгољуб Ацић* доследно, наставља свој пут до чистих апстрактних форми редуцираних на односе маса и монохромне површине, које могу да се сместе међу бојене скулптуре карактеристичне за један тренд у савременој скулптури.

Особен је пластички израз *Делије Првачки*. Иако смештена у широк круг керамичара који своје инспирације налазе у органским формама, она тим формама даје значење апстрактног објекта

(обично мултиплицираног у серије) који има своју посебну логику, начин опстанка и развој. Временом ће све више истицати еволутивне процесе форме, дошавши у најновијим радовима до низова неких могућих плодова који подлежу сукцесивној, апстрактној трансформацији.

Сасвим је специфична појава, не само на простору Југославије, уметност *Ханибала Салвара*. Истраживачка страст, о којој маркантно сведочи и серија „термичких формација“, привидно доводи Ханибала Салвара до саме границе керамичке уметности. Али, ако се ослободимо импресије изазване оригиналним поступком у коме се слојеви вишебојне глине, скоро хемијски преображени високим температурама, секу после печења тестером, нуди нам се обиље сензитивних, асоцијативних и ликовних доживљаја. Привидна хаотичност ових керамопластичних формација, плод „контролисане случајности“, омогућује им да постану генератор, а не само исходште стваралачког процеса. Исписујући бојене пределе неког могућег света, слојеви и линије „термичких формација“ као да сажимају време од вулканских ерупција које су формирале њихову геолошку структуру до зачетка органског живота снажних боја.

Читава једна група керамичара у Југославији поћи ће од посудне форме као упоришта за своје керамопластичке и керамосликарске преокупације, елиминишући, више или мање, облик посуде као носиоца употребне функције.

Тако, док *Дубравка Урбан* ради посудну керамику са реминисценцијама на једноставну грнчарију, а *Елеонора Брук* им само малим отиском руке и благим интервенцијама даје уникатну вредност, *Љубиша Мишић* својим моделирањем постиже да посудна форма добије чисто скулптурално значење. Израђени занатски савршено, уз коришћење технолошких иновација, његови посудолики облици, прецизно ускаћујући форму и глазуру, добијају елеганцију и ненаметљиву али маштовиту разиграност. На тај начин они истовремено показују неисцрпне скулптуралне (посебно у двозидним посудама) могућности керамике у варирању керамичког праоблика посуде и начин на који супериорно занатско знање у керамици може да постане поуздан ослонац естетском концепту.

И *Јагранка Вељковић* остаје у кругу уметника који праве посуде са интервенцијама у распону од традиционалних до слободних форми, сложених најчешће у групне композиције. То су махом пљоснати, широки облици, који могу да делују и као панои у простору.

Приклањајући се све бројнијим керамичарима који једно дело граде од више врста често различито обојене глине, *Марина Бадурина*, интерпретирајући на свој начин искуство савремених енглеских керамичара, ствара карактеристичне керамопластичке псеудопосуде, псеудопосуде, обично косих отвора, украшене каткад једноставном геометријском декорацијом. Ако је својевремено дала посебан сјај стваралаштву у мајолици, заступљеном у једном периоду керамичке уметности у Југославији који

карактерише и обиље фигуративних дела, *Мирјана Исаковић* ни најновијим опредељењем, радећи посудне облике, не изневерава, већ на нов начин употпуњује свој основи уметнички програм. Реч је, пре свега, о потреби да се изрази покрет и богатство природних облика и боја, наизглед наивним, а у основи рафинираним уживањем у свету и животу. Тако и њене посуде, скупљене у збирку „Један летњи дан“, са сликаним бојама неба и облака, стварају утисак покрета и настоје да пруже радост чулима.

Оп-артистички и поп-артистички елементи које налазимо на њима не изгледају, што је занимљиво, преузети из репертоара ових ликовних праваца, већ као да су логично произашли из саме природе њеног уметничког циља. У основи декоративни објекти посудног карактера, они ову декоративност превазилазе постајући специфични објекти — ликовне сензације. Обједињујући и апстрактне форме и облике које асоцијативно подсећају на плодове, Бранка Узур, Бојана Швертасек и Едита Мерле стварају керамичке објекте чија је функција првенствено да генеришу неке могуће митолошке представе. Керамичке скулптуре *Бранке Узур* и *Бојане Швертасек* и фактуром (рустичном, грубом, шамот) и неглазираном површином потенцирају сугестивну сировост керамичког материјала. Обе, и обрадом и сведеним обликом, намењују керамичком објекту улогу сензибилног медијума који узнемирава скривене, архаичне насlage нашега духа и који добија тајно значење нашим учешћем. Бранка Узур, радећи често из различитог и различито бојеног керамичког материјала, прибегава директнијој митолошкој грађи да би постигла тај циљ: на предмете ће стављати необичне натписе или ће их преузети као препознатљиве облике митске вредности „*Вишка ишја*“. Бојана Швертасек ће, пак, проћи у својим радовима еволуцију од плодоликих облика (који би могли да буду и архаичне посуде)

до у ватри сагорелих форми са тамним енергетским језгром које својом скривеношћу анимира нашу имагинацију.

Ако смо до пре извесног времена видели керамички свет *Едити Мерле* у коме су птицолики облици били препознатљиви знак као лирско испољавање једне личне митологије, у најновијим радовима видимо наговештај помицања од лирског према епском изразу форме, где лирско ипак остаје језгро креације. Задржавајући у основи специфичност скулптуралног начина изражавања (са теракотом као ликовним средством, чак и кад ради у каменини), птицу као формативни и и симболички ослонац и способност маштања, она све чешће ствара скулптуралне облике великих димензија који теже да личном миту дају универзалније значење. Једноставни и снажни, клонули и чврсти у исти мах, грађени најчешће у јединству цилиндричних форми и шупљина (у којима се цилиндричне форме каткад удвајају), ови облици остављају утисак сачуваних споменика неке микроцивилизације.

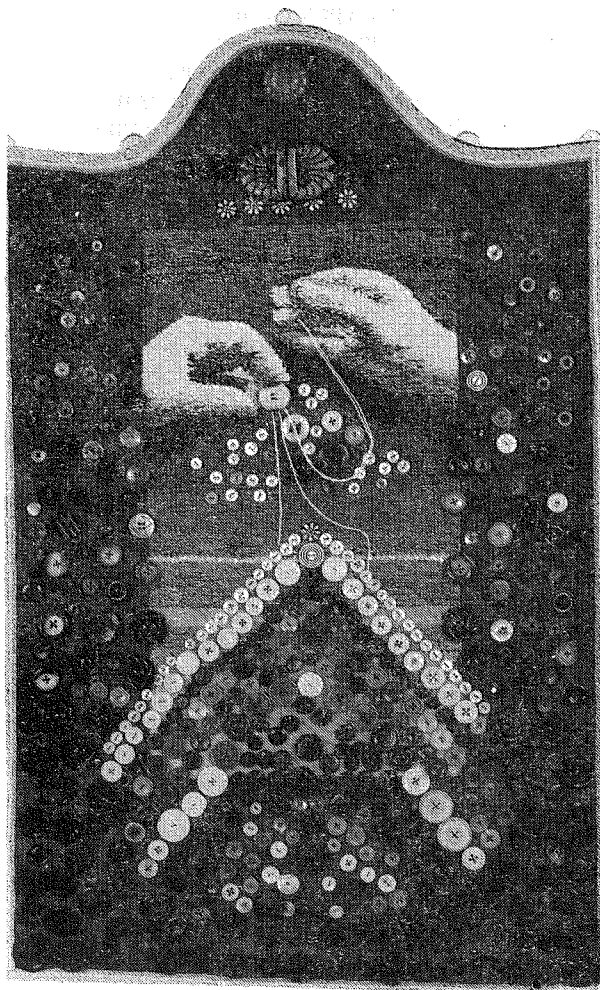
### III

Ако је искуство заиста аутентично, сусрет различитих искустава не може да угрози индивидуалност, него напротив, туђе искуство тада постаје могуће димензија сопственог. Отуда у данашњем, међузависном свету није само потреба него и императив савремене уметности суочавање различитих уметничких концепата да би се испитао домашај и смисао сопственог. Изложбе ове врсте, чију традицију поштују али смишљено формира Обална галерија у Пирану, граде се на уверењу да је у савременој уметности неопходан дијалог не само између различитих ликовних визија већ и између различитих културних средина.

Вера у смисао овог дијалога допринела је и организовању ове изложбе.

Мр Мирјана Теофановић-Салихаић

## Међународни бијенале таписерије у Пирану\*



Нађи Јудит, „Шивач дугмади“

Од времена револуционарних збивања у домену савремене таписерије током шездесетих година, када је дошло до радикалних промена у битним концептима овог медија, били смо у прилици да у стопу пратимо и осмотримо један бујни експеримент у развоју одвајања таписерије од зида и њено улажење у простор, који је освојила. Тај процес започиње најпре слободнијим ткањем, што доводи до дезинтеграције класичних техника и појаве високог рељефа на још увек дводимензионалној зидној таписерији. Затим се таписерија издваја у простору у виду скулптуре, да би коначно као амбијентална таписерија, и овладала њиме. Током седамдесетих, нова визуелна искуства из претходне декаде постепено су се ширила, доживљајући тако сталну „премијеру“. Скоро да смо поверовали да све то и није само понављање старог већ да је реч о аутентичном и оригиналном. Изгледа да је та еуфорија за експериментом потрајала исувише дуго јер нас је почетак осамдесетих затекао у једном одушевљењу за који заправо и нисмо имали истинских мотива. Тек тада смо почели да више запажамо да се упоредо са овим безбројним формалним новитетима који су нам приуштили тек краткотрајна узбуђења, помало у сенци али континуирано, све време развијала дводимензионална таписерија, пружајући свој стваралачки допринос савременом стваралаштву. Она постепено постаје и предмет интересовања аутора просторне таписерије, који су, можда заморени експериментом, све чешће је враћали на зид. Стога нам није необично што је тема овогодишњег међународног пиранског Бијенале таписерије управо „повратак на зид“, концепт који је омогућио да се открију, истакну и прикажу све нијансе овог феномена савремене таписерије. Поред великог богатства форме изложених таписерија, јасно се издваја неколико истраживачких трендова, које смо условно назвали: мотивисана структура, реминисценције на прошлост, индивидуални путеви, облик-боја-линија и инспирација фолклором.

*Мотивисана структура* интересује већу групу учесника изложбе, који истичу у први план феномен визуелних вредности структуре, градећи целовите композиције првенствено помоћу нити, било да је она чврсто ткана или слободна. Цветка Милош поседује изузетно нијансирано осећање за рељефно структурирану нит. Таписерија „Сећање“ је дело истинског савременог ликовног значења.

У сасвим другом маниру истиче доминантну улогу нити Марика Данч-Рот. Чврсто ткану основу обликује обликује у виду пуне рељефне линије и то је битни чинилац композиционе схеме њене таписерије „Триптих“. Блиско овим визуелним концептима гради своје таписерије и Ета Садар. Гордана Глид можда најрадикалније прихвата доминантну улогу структуре и материјала, дозвољавајући да је они у потпуности воде, што њена таписерија „Кикља“ најбоље илуструје. Посебно су занимљива дела два аутора, Раде Петрове-Малкић и Гиге Ђурагића, који налазе инспирацију у домену медицине. У таписерији

\* Одржан 1985. године



„Циркулација“ Рада Петрова-Малкић повезује материјал финих пластичних цевчица, које живот значе у медицинским интервенцијама, спајајући их са праисконским заштитником живота — вуном. Стваралачки набој она проналази у неминовном контрасту новог и традиционалног. Овај прецизни постулат транспонује у раскошни визуелни израз монохромне, структуралне таписерије хоризонтала и вертикала, живот и смрт.

На таписерији Гиге Ђурагића облици ослобођене основе асоцирају на дијаграм живота. Наилази одакле и само се за трен конкретизује у естетски обликованој нити, да би одмах затим наставио даље, другде негде да пулсира, у неизвесном. Јудит Дропа (Judit Dgorpa) своја дела назива „текстилна графика са додатком светлости“. Могли бисмо помислити да је то само једна од безброј етикета које се састављају уз дела савремене таписерије, али није тако. Овај аутор динамичног духа воли брзо да реализује своје идеје, па стога користи црни индустријски трико разплет између металног оквира и на овај начин постиже суптилне композиције од транспарентне структуре и светлости. Марија Доромби (Magia Dogramby), слично поменутом аутору, ефекте светлог и тамног изводи у густој или ређој нити, само се ова још више приближава „текстилној графици“ јер су овде преплетене нити отиснуте у техници сито-штампе. Да радикално експериментисање није привилегија само просторне таписерије, показује нам дело Лујзе Гечер (Lujza Gecser), која користи филмску траку као структурирану нит. Она је дуго и успешно експериментисала текстилним просторним конструкцијама а, вративши се зиду, не губи интересовање за експеримент. Закључимо, дакле, „повратак на зид“, не значи обавезно и враћање класичној техници. Таписерија „Преображај“ базира се на идеји да сваки човек на другачији и посебан начин разумева своју околину. Ту је Л. Глечер дала три варијанте њене визуелне интерпретације.

*Реминисценција на прошлости* окупира занимљиву групу аутора коју зближавају избор теме, опредељење за фигурацију и приврженост класичној техници ткања. Али чини се да ове ауторе, пре свега, мотивише једна блага носталгија за прошлим временима, или, боље рећи, за некадашњим квалитетима живота, који су, у нашој захукталој свакидашњици, заборављени. Данас више немамо времена да се дивимо грациозној женствености, великим умовима или људској оданости. Поетски свет Жуже Перели (Zsuzsa Perelli) прожет је иронијом животне реалности, коју она конкретизује у префињеном складу рафиниране скале пастелних боја и замагљених суптилних облика. Своја дела сама изводи у минуциозној техници гоблена, али, када жели да подвуче експресивност садржине, не устручава се да прави радикалне измене. У дуплом портрету „Амнезија“ приказан је брачни пар након много година живота. Ликови су исти као и пре, али шта је остало од велике романтичне љубави, која је нестала у просутим нитима на полеђини лица? Њена дела „Старина“

и „Земља и вода“ представљају магичну хармонију форме, мисли, емоција, материјала и технике. Јудит Нађ (Nagy Judit) се враћа прошлости преко фетижације објеката у виду једног дугмета или инсекта, на пример, које издиже на пиједестал битног. На таписерији „Велики шивач дугмета“, дугмад су јој послужила да се врати у чаробни свет детињства. Наиме, у дому Ј. Нађ био је обичај да се дугмад скупљају и уредно чувају, велика, сјајна и разнобојна, а деца нису смела да их дирају. Измешати их и у нереду аплицирати у својој таписерији, дати им заправо једну уметничку реалност — за њу је то значило зрење и као човека и као ствараоца. Ипак, најчешћа тема њених таписерија су инсекти, у натприродној величини и лепоти, портретисани у виду несентименталне, реалистичке презентације, виртуозне у цртежу, префињене у боји.

По својој вокацији првенствено сликар, Мерсад Бербер повремено се бави и таписеријом. Сваки његов сусрет с овим другим медијем резултира аутентичним делом. Карактеристичан неокласицистички сликарски манир препознатљив је и овде, али у потпуно новој форми, која следи и користи визуелне могућности проткане нити, дајући његовим делима нову уметничку садржину. Наиме, док нам се ликови са платна чине далеки, неухватљиви у флуидима прошлости, на таписеријама су, напротив, конкретни, опори, статични: ту је прошлост, дефинитивна и непроменљива.

Јасенка Тучан се инспирише ремек-делима средњовековне таписерије на тему „Једнорога“, очигледно настојећи да пружи њихову савремену визуелну интерпретацију.

Аниту Томљановић интересује наша интелектуална баштина. Она остварује импресивне портрете у, за њу, карактеристичној, прецизној фигуралној композицији.

*Индивидуалне њушине* три аутора, Каталин Гујаш (Katalin Gulyas), Маргит Силвицки (Margit Silvitzy) и Гизеле Шолти (Gizella Solti) издвајамо као путеве група стваралаца где сваки од њих следи негује свој, посебан вид таписерије.

К. Гујаш су блиски концептуални постулати савремене уметности, које реализује уз помоћ фотографије умотане у прозачном белом текстилу. Њу привлачи тренутак, исечак из живота к ји посматра у сегментима и обликује у веће или мање композиције, претварајући реални свет у један конкретни привид.

За развој таписерије М. Силвицки битно је напоменути да се она, после врло успешних остварења у домену просторне таписерије, недавно „вратила на зид“. Централна идеја њених нових таписерија је тежња да тродимензионалне сензације трансформише у две димензије и на њима, чини се, као да аутор сања трећу димензију, јер је ту, као и у сну, све је могуће; у једном реалном простору испреплетене су супротности прошлости и садашњости. Овај свој имагинарни свет форми М. Силвицки комуницира у техници колажа, у провокативном контексту облика и материјала, крутог квадрата и арабеских линија старе чипке.

Дела Г. Шолти одају ауторово образовање у најбољој традицији мађарске таписерије. Као стваралац, она настоји да класичним средствима, у обичним предметима, открије нова значења форме. На таписерији „Пола капута на штрафте“ она у једној личној својеврсној техници и различитим материјалима природних боја остварује дело антидекоративних тенденција и драматичног ефекта.

*Облик-боју-линију* комуницирати у материјалу и техници медија таписерије првенствено као ликовну сензацију — средишњи је проблем једне групе југословенских стваралаца. Доајен овог врло присутног ликовног манира међу нашим таписеристима је Бошко Петровић, који у историји савремене југословенске таписерије заузима посебно место, првенствено својим делима, а потом и пионерском улогом коју је имао у њеном развоју. Таписерија „Вапај II“ је површински постављена композиција, у којој нити бојене вуне откривају скривене путеве њеног настајања.

Овај поступак је још упечатљивији на делу „Колаж“, у којем аутор рафинираним структурирањем нити постиже вибрацију облика својствену само медији таписерије. Бранислав Суботић визуелни догађај поставља у средиште, супротстављајући његову динамичну линију и богати колорит мирним монохромним површинама оквира.

Стругар Стојанка разапиње своју композицију у експресионистичком сукобу светла, боје и линија. Звест Аполонио је, напротив, јасно ограничио бојена поља и на тај начин дисциплиновао ткану нит. Ела Горски свој ликовни свет изражава у израженој текстури која местимично прелази у плитки рељеф, остварујући тако једну врло артикулисану композицију. Стеван Чукић гради свој свет форми у занимљивој симбози кубистички сегментираних облика и, таписерији блиског сенчења, шрафирањем.

Инспирација фолклором значи, пре свега, истицање лепоте орнамента, контраста опорог колорита и рустикалних садржаја, што је карактеристично за неколико аутора из Мађарске и Југославије. Упркос заједничких извора инспирације, ова дела често делују крајње разнородно, па ипак у њима препознајемо једну

дубоку мотивисаност стваралаштвом народне уметности.

Ирена Балаш (Iren Balazs) ствара импресивну таписерију „Девојка којој су много говорили“, која плени својим богатим колоритом, провокативном формом, комплексном композицијом текстуре и рељефа. Чини се као да је аутор за тренутак зауставио један живи ритам усковитланих форми топлог колорита, који су се рађали под њеном руком, да бисмо управо ми уживали у тим раскошним облицима. Ирен Боди (Iren Bodi) користи у свом евоцирању руралне природе друга техничка средства текстилне уметности, која јој омогућују да прикаже вегетацију и домаће животиње у форми дводимензионалног линеарног орнамента. Експресивна дела Жуже Сенеш (Zsuzsa Szenes) делују на нас првенствено својим јаким колоритом и крупном, зрнастом структуром нити, чиме нас ово дело асоцира на прелегу традицију мађарске народне уметности, која на таписерији овог аутора постаје једна рафинирана и промишљена стилизација.

Етелка Тоболка нас у свом лако сличном акварелу, тек наговештеном зимском пејсажу, позива у свет непрегледних равница. Доне Миљановски, напротив, воли чврсте дефинисане облике стилизованих биљки и традиционалне архитектуре, што асоцира на језгровит језик форме народне уметности.

Чини се да уопште, овогодишњи пирански Бијенале таписерије доказује да „повратак на зид“ никако не представља једну ретардацију. Напротив, изложена дела својом стваралачком виталношћу доказују супротно. То је видно како у делима мађарских аутора које више окупира експеримент, тако и код југословенских стваралаца, који следе нешто традиционалније форме.

Мисаони посматрач пред овим делима може лако да се упита докле сежу границе савремене таписерије и, да ли је, уопште, термин таписерија овде још увек адекватан. Ипак, стимулативна лепота ових дела, као стваралачки допринос аутора обе земље, потискује у други план све те евентуалне дилеме. За нас остаје битно богатство визуелног доживљаја који пред њима осећамо.

Милена Вишковић

# Андреј Андрејевић, Исламска монументална уметност XVI века у Југославији, куполне џамије, Београд 1984.

Књига Андреја Андрејевића *Исламска монументална уметност XVI века у Југославији, куполне џамије*, посвећена је V међународном конгресу за проучавање југоисточне Европе (AIESEE), одржаном септембра 1984. у Београду. Издавачи су Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду и Балканолошки институт Српске академије наука и уметности. Рад је завршен крајем 1979, а у пролеће следеће године одбрањен као докторска дисертација на Филозофском факултету у Београду. Пред нама је без битних измена, али са знатно смањеним обимом прилога.

Намера аутора је била издвајање карактеристичних уметничких појава и одређивање њиховог места и односа према истовременој исламској монументалној уметности на Балканском полуострву, а посебно према турској уметности у Цариграду и Малој Азији. Поред прегледа историјских и културних прилика у Османском Царству у XVI веку и представљања оновремених путописаца, ту је и исцрпан преглед објављених текстова о исламској уметности код нас, као и преглед наше и стране литературе о турској архитектури. (На више места у књизи скренута је пажња на последице које настају услед небрижљивог праћења литературе.) У испитивању исламских куполних здања аутор се задржао на џамијама као најтипичнијим и најпотпуније уметнички обрађеним представницима исламске монументалне уметности. Оновремени описи и ликовни документи непоздани су за доношење закључака, а највећу тешкоћу причињава недостатак историјских извора. Од сачуваних писаних извора XVI века, међу којима су најважније задужбинске повеље — вакуфнаме, у оригиналу на арапском и турском, до сада је публиковано само двадесетак. Овај систем вакуфа (задужбина) и њихових оснивача посебно је обрађен и истакнуто је да су многи од бројних споменика настали као задужбина исламизираних оснивача пореклом из југословенских земаља баш у XVI веку, када су људи нашег порекла били на високим положајима у самом Цариграду и широм европског дела Царства. Владавина султана Селима II и везировање његовог зета Мехмеда Соколовића било је време највеће градитељске активности међу становништвом старе Херцеговине под турском влашћу. Посебно је истакнут велики значај Мехмеда Соколовића и исламизираних гране његовог рода, као и срећна околност временског подударња његовог везировања са истовременим препородом турске уметности. Бројни споменици у Босни и Цариграду настали су као плод његове дугогодишње сарадње и пријатељства са великим Синаном, који је заједно са Хајредином Старијим прославио османску архитектуру.

Џамије обрађене на терену груписане су стилски и типолошки, а затим су издвојени типични представници бројнијих врста, као и усамљени споменици који се издвајају својим архитектонским концепцијама. За сваки појединачни споменик дати су неопходни подаци о оснивачу, настанку и историји његове задужбине, кратак опис и

основни цртежи, а потом су обрађени архитектонски и историјско-уметнички проблеми. Укупно је одабрано дванаест џамија: Јахја-пашина у Скопљу, Исхак Челебијина у Битољу, џамија у Нишкој тврђави, Чекрекчијина и Бегова џамија у Сарајеву, Алтун-алем џамија у Новом Пазару, Алаца-џамија у Фочи, Хајдар-кадијина у Битољу, џамија у Пљевљима, Ферхадија у Бања Луци, Хасан-агина у Рогову и Хадум-џамија у Таковици. Поузданом анализом архитектонских одлика аутор је извео код нас прву доследну типолошку класификацију четири основна типа куполних џамија: утврдио је да је стандардни тип једнопросторне џамије, са тремом наткривеним трима куполицама и са једним минаретом, био најраспрострањенији код нас у XVI веку; другом типу припадају једнопросторне џамије са двотравејним тремом и порталом помереним у леви травеј; трећи тип представљају најрепрезентативније грађене вишепросторне џамије са развијеном основом, а четврти чине малобројне џамије чије су куполе подигнуте на хексагоналној или октогоналној бази. Посебно су обрађени материјали и конструкције, а у оквиру типолошких разлика праћени су појава, порекло и устаљивање одређених просторних и конструктивних решења, па се њиховим поређењем са одговарајућим материјалом на турском терену дошло до поузданог одређивања њиховог места у ширим оквирима исламске архитектуре. Закључено је да је највећи број наших џамија подигнут са карактеристикама класичног стила, и то у доба процвата османске архитектуре, и да се није јавио ни један нови тип. Ову непосредну везу између Цариграда и провинције аутор објашњава „на само свешћу поручиоца да престоница располаже највећим бројем врних градитеља, већ свакако и још живим предањем о богатим уметничким традицијама старог царског града, те метрополе средњовековног света, која је још од њеног оснивача, Константина Великог, Европи увек давала најпознатије прототипове за најзначајнија задужбинска здања“.

Досадашњи радови скоро искључиво обрађују архитектонски аспект споменика, а сада се, први пут, сусрећемо и са анализом пластичне и сликане декорације џамије. Мало је споменика са сачуваном полихромном зидном декорацијом (Карађоз-бегова у Мостару, Ферхадија у Сарајеву и „Главица“ џамија у Ливну), а несумњиво најстарија и највреднија оваква целина XVI века у нашој земљи данас је она у Алаца-џамији у Фочи.

Приликом разматрања декорације покренута су и питања из шире проблематике исламске уметности. Тако је посебна пажња посвећена проблему ликовних представа, што је од изузетног значаја када се зна да су бројна непотпуна, чак нетачна

тумачења створила заблуде са дуготрајним последицама. Још недавно могли смо да прочитамо да је „забрана ликовног представљања божанства и живих бића које је створио Бог дала посебан смер исламском сликарству и скулптури, одређујући им декоративну функцију“.

Пажљивог читаоца свакако ће изненадити код нас нов приступ овом проблему, који ће, надамо се, допринети објективнијем сагледавању и разумевању исламске уметности у целини.

Анализа декоративних елемената је још један проблем вредан пажње. Аутор је напоменуо да је много теже, за разлику од архитектуре, пратити токове којима су уметнички мотиви прелазили из једне области у другу. Посебно су велике тешкоће са мотивима у турској уметности, где сусрећемо елементе најразличитијег порекла, понекад интерпретиране без довољног познавања њихових развојних токова. Тако из новије турске литературе сазнајемо да је још у селџучкој уметности XI века омиљен руми орнамент, састављен од веома стилизованих представа зооморфних облика, временом постајао све апстрактнији, и да се у XVIII веку, под утицајем европских стилова, толико дегенерисао да је било скоро немогуће утврдити његово порекло. Западни аутори су га чак интерпретирали као мотив стилизованог лишћа. И у нашој литератури спомиње се као „биљна стилизација“ или „преплет лозица“, а аутор ове књиге употребљава термин „флорална руми-орнаментика“. Питање је да ли су мотиви на својим „путовањима“ увек задржавали и своју симболичну вредност, или су је губили и задржавали чисто декоративан карактер, а можда касније добијали нека нова значења. Очигледно је орнаментика недовољно истражена област, којој у будућности треба посветити више труда, како би се разрешила сва њена слојевитост и сложеност.

Неоспорно да је пред нама изузетно значајна научна синтеза, резултат дугогодишњег проучавања једног поузданог и истрајног истраживача који је на основу теренског рада и критичког коришћења литературе и писаних извора издвојио основне типове куполних џамија код нас, утврдио њихове сличности и разлике са споменицима на матичном тлу, као и одлике које су настале као резултат локалних градитељских традиција. Текст је пропраћен добро одабраним илустрацијама и цртежима, у прилогу су вакуфнаме XVI века (избор), речник термина и резиме на енглеском језику. Успело графичко решење доприноси прегледности ове књиге, која је својом појавом попунила једну велику празнину и која ће свакако бити међу најдрагоценијим за сва даља проучавања исламске уметничке баштине у нашим крајевима.

# Изложбе у галерији Музеја

ОДРЖАНЕ У ПЕРИОДУ  
ОД 1. I 1983. ДО 31. XII 1985.

01.  
ДЕВЕТИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ  
организатор: Музеј и Заједница салона  
архитектуре  
изложено: 120 експоната  
одржана: од 2—27. II 1983.
02.  
ВОЛГОГРАД, УЛИЦА ПОРТ САИД  
(архитектура Србије — осма деценија)  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 73 експоната  
одржана: од 2—27. II 1983.
03.  
ШЕКСПИР И ЊЕГОВО ДОБА  
организатор: Музеј и Савезни завод за  
међународну научну, просветно-културну и  
техничку сарадњу  
изложено: 410 експоната  
одржана: од 3—20. III 1983.
04.  
НЕНАД ЧОНКИЋ (1948—1982)  
организатор: Музеј и УЛУПУС  
изложено: 500 експоната  
одржана: од 1—17. IV 1983.
05.  
ТАПИСЕРИЈЕ ЕВЕ ГЛАДОВИЋ  
организатор: Аутор, Титоград  
изложено: 29 експоната  
одржана: 5—17. IV 1983.
06.  
ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН БОРЕ ЛИКИЋА  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 107 експоната  
одржана: од 19. IV—15. V 1983.
07.  
КЊИГА И СЛИКА,  
МИОДРАГ ВАРТАБЕДИЈАН ВАРТА  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 87 експоната  
одржана: од 21. IV — 15. V 1983.
08.  
РАТНЕ ФОТОГРАФИЈЕ, ЖОРЖ СКРИГИН  
организација: Музеј и Институт за филм  
изложено: 90 експоната  
одржано: од 18. V — 15. VI 1983.
09.  
СЛОВЕНАЧКИ ПАРТИЗАНСКИ ПЛАКАТ  
организатор: Музеј и Историјски музеј Србије  
изложено: 67 експоната  
одржана: од 19. V — 5. VI 1983.
10.  
V ТРИЈЕНАЛЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ  
КЕРАМИКЕ  
организатор: Музеј и Ликовни сусрет Суботице  
изложено: 258 експоната  
одржана: од 15. VII — 15. VIII 1983.

11.  
**ИЗЛОЖБА КЕРАМИКЕ**  
**АРАНКА МОЈАК-АРИ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 82 експоната  
одржана: од 30. VIII — 18. IX 1983.
12.  
**XX ДЕЧИЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН**  
**ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 218 експоната  
одржана: од 6—23. X 1983.
13.  
**ИЗЛОЖБА ТАПИСЕРИЈЕ НИНЕЛЕ ПЕЈОВИЋ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 13 експоната  
одржана: од 1—18. IX 1983.
14.  
**ИЛУСТРАЦИЈЕ ПЕСАМА**  
**ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА-ЗМАЈА**  
организатор: Музеј и Галерија матице српске — Нови Сад  
изложено: 150 експоната  
одржана: од 22. IX — 23. X 1983.
15.  
**ЧЕШКИ ПОРЦЕЛАН 1792—1982.**  
организатор: Музеј и Музеј примењене уметности из Прага  
изложено: 139 експоната  
одржана: од 27. IX — 23. X 1983.
16.  
**САВРЕМЕНА ТАПИСЕРИЈА У СРБИЈИ**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 67 експоната  
одржано: од 6. XI 1983. — 24. I 1984.
17.  
**X САЛОН АРХИТЕКТУРЕ**  
организатор: Музеј и заједница салона архитектуре  
изложено: 112 експоната  
одржана: 2. II — 28. II 1984.
18.  
**СРЕДЊЕВЕКОВНО БЛАГО ИЗ СРПСКИХ**  
**РИЗНИЦА**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 236 експоната  
одржана: од 14. III — 15. IV 1984.
19.  
**КОСТИМОГРАФИЈА, СЦЕНСКИ КОСТИМ**  
**ЗОРА ЖИВАДИНОВИЋ-ДАВИДОВИЋ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 49 експоната  
одржано: од 24. IV — 6. V 1984.
20.  
**SILVER CONNECTION**  
**ЗОРАНА ПРВАНОВИЋА**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 60 експоната  
одржана: од 26. IV — 13. V 1984.
21.  
**БАНКА ЗНАКОВА,**  
**ИЗЛОЖБА ГРАФИЧКОГ ДИЗАЈНА**  
организатор: Музеј и УЛУПУДС  
изложено: 37 експоната  
одржана: од 17 — 30. V 1984.
22.  
**„РИБА“ — БРИТАНСКА НАГРАДА ЗА**  
**АРХИТЕКТУРУ 1980.**  
организатор: Музеј и Британски савет  
изложено: 30 експоната  
одржана: од 17. — 30. V 1984.
23.  
**ТАПИСЕРИЈА У СЛОВЕНИЈИ ОД XVII ВЕКА**  
**ДО ДАНАС**  
организатор: Музеј и Народни музеј из Љубљане  
изложено: 27 експоната  
одржана: од 7. VI — 15. VII 1984.
24.  
**КАБИНЕТСКИ ОРМАРИЋИ и ОСЛИКАНА**  
**ПОЗЛАЋЕНА КОЖА ОД 16. ДО 18. СТОЉЕЋА**  
организатор: Музеј и Музеј примењене уметности из Загреба  
изложено: 22 + 28 експоната  
одржана: од 7. VI — 29. VII 1984.
25.  
**КУЛТУРА КУВАЈТА**  
организатор: Музеј и Републички завод за међународну, научну, просветно-културну и техничку сарадњу  
изложено: 277 експоната  
одржана: од 1. — 7. VIII 1984.
26.  
**ИЗЛОЖБА ТАПИСЕРИЈЕ**  
**НАДЕЖДЕ НОВИЧИЋ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 22 експоната  
одржана: од 5. IX — 30. IX 1984.
27.  
**МИЛАН МАРТИНОВИЋ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 77 експоната  
одржана: од 6. IX — 30. IX 1984.
28.  
**XXI ДЕЧИЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН**  
**ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 242 експоната  
одржана: од 18. X — 18. XI 1984.
29.  
**ПРОЈЕКТИ ЗА ТЕКСТИЛ,**  
**БЛЕРИМ ЉУЖА**  
организатор: Музеј, СИЗ културе Србије и СИЗ културе АПК  
изложено: 60 експоната  
одржана: од 22. XI — 9. XII 1984.

Изложбе у галерији Музеја одржане у периоду од 1. I 1983. до 31. XII 1985.

30.

**СТАКЛО У СРБИЈИ XIX ВЕКА**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 248 експоната  
одржана: од 6. XI 1984. — 28. I 1985.

31.

**СТАРА БРИТАНСКА ФОТОГРАФИЈА**  
организатор: Музеј и Британски Савет  
изложено: 101 експонат  
одржано: од 13. XII 1984. до 13. I 1985.

32.

**„РИБА“ ГОДИШЊА ИЗЛОЖБА  
НАГРАЂЕНИХ ОБЈЕКТА**  
организатор: Музеј и Британски савет  
изложено: 20 експоната  
одржана: од 24. I — 21. II 1985.

33.

**ЗЛАТКО УГЉЕН, РЕТРОСПЕКТИВА**  
организатор: Музеј и Институт за архитектуру,  
урбанизам и просторно планирање и Умјетничка  
галерија БиХ  
изложено: 70 експоната  
одржано: од 7. — 21. II 1985.

34.

**XI САЛОН АРХИТЕКТУРЕ**  
организатор: Музеј и Заједница салона  
изложено: 68 експоната  
одржана: од 24. II — 31. III 1985.

35.

**I СВЕТСКИ ТРИЈЕНАЛЕ МАЛЕ КЕРАМИКЕ**  
организатор: Музеј и УЛУПУХ ЗАГРЕБ  
изложено: 427 експоната  
одржано: од 9. IV — 5. V 1985.

36.

**ПОЗОРИШНИ КОСТИМ  
МИЛАНКЕ БЕРБЕРОВИЋ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 60 експоната  
одржана: од 4. — 21. IV 1985.

37.

**БРИТАНСКИ ПЛАКАТ „X 3 ПОСТЕР“**  
организатор: Музеј и Британски савет  
изложено: 65 експоната  
одржана: од 21. V — 21. VI 1985.

38.

**ГРАЂАНСКА ШКРИЊА У СЛОВЕНИЈИ**  
организатор: Музеј и Народни музеј из Љубљане  
изложено: 46 експоната  
одржана: од 23. V — 23. VI 1985.

221

Зборник 28/29

39.

**ТОПУСКО — 1944.  
ЗАГРЕБ — 1984.**  
**„ПРВИ КОНГРЕС КУЛТУРНИХ РАДНИКА  
ХРВАТСКЕ“**  
организатор: Музеј и Историјски музеј Србије  
изложено: 182 експоната  
одржана: од 26. VI — 5. VII 1985.

40.

**УМЕТНОСТ У СРБИЈИ XIX ВЕКА**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 166 експоната  
одржана: од 1—30. VIII 1985.

41.

**ДИЗАЈН ЕНТЕРИЈЕРА РАДМИЛЕ  
МИЛОСАВЉЕВИЋ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 72 експоната  
одржана: од 3—21. IX 1983.

42.

**ПОЉСКИ ПЛАКАТ**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 100 експоната  
одржано: од 6 — 25. VIII 1985.

43.

**АЛЕКСАНДАР КЛАС. РЕТРОСПЕКТИВНА  
ИЗЛОЖБА ПРИМЕЊЕНЕ ГРАФИКЕ**  
организатор: Музеј (Салон)  
изложено: 115 експоната  
одржана: од 10. IX — 29. IX 1986.

44.

**XXII ДЕЧИЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН  
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 171 експоната  
одржана: од 6 — 27. X 1985.

45.

**ИЛУСТРАЦИЈА ДЕЧИЈИХ КЊИГА**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 75 експоната  
одржана: 26. IX — 27. X 1985.

46.

**УМЕТНИЧКА ОБРАДА НЕПЛЕМЕНИТИХ  
МЕТАЛА НА ТЛУ СРБИЈЕ ОД ПОЗНЕ  
АНТИКЕ ДО 1690. ГОДИНЕ**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 564 експоната  
одржана: од 6. XI 1985. до 27. I 1986.

47.

**„35. ГОДИНА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ  
УМЕТНОСТИ“**  
организатор: Музеј примењене уметности  
изложено: 58 експоната  
одржана: од 6. XI 1985. до 27. I 1986.

В. Розић

# Преглед издања Музеја примењене уметности у Београду од 1982. до 1985. Године

Répertoire bibliographique des publications  
du Musée des arts décoratifs de Belgrade  
1982—1985.

(наставак — suite)

У „Зборнику“ сталној периодичној публикацији Музеја примењене уметности, у бројевима 16—17 (1972—1973), 19—20 (1975—1976) и 24—25 (1980—1981) дат је преглед издања Музеја од 1951. до 1981. године.

Четврти наставак обухвата публикације издате у периоду од јануара 1982. до децембра 1985. године. У већ устаљеној класификацији извршена је промена: упражњена група IV обележаваће, од сада, монографије савремених уметника, објављене поводом изложби Салона Музеја примењене уметности. У ту групу накнадно је увршћена монографија Зорана Јовановића, издата 1981. године.

## II КАТАЛОЗИ ЗБИРКИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

CATALOGUES DES COLLECTIONS DU  
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

7. ILUSTRACIJE DEČJIH KNJIGA. Svetlana Isaković. (Redakcija: Svetlana Isaković, Mirjana Jevrić-Lazarević, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Milanka Todić. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Fotografije: Radomir Živković. Dizajn: Rajka Milović). Beograd. (Štampa: „Radiša Timotić“, Beograd). 1985. Стр. [24] са [18] репродукција. 22 × 22.

Muzejske zbirke, VII.

Са каталожким пописом експоната.

Изложба збирке Музеја примењене уметности била је у Новосибирску (СССР), Малмеу, Штокхолму, Гетеборгу (Шведска).

У нашој земљи у: Приштини, Београду, [Новом Пазару и Чачку].

Изложбу је организовала Светлана Исаковић.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 200

## IV МОНОГРАФИЈЕ САВРЕМЕНИХ УМЕТНИКА ИЗДАТЕ ПОВОДОМ ИЗЛОЖБИ САЛОНА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

MONOGRAPHIES DES ARTISTES  
CONTEMPORAINS PUBLIÉES À L'OCCASION  
DES EXPOSITIONS DU SALON DU MUSÉE  
DES ARTS DÉCORATIFS

1. ZORAN JOVANOVIĆ. *Karikatura. Crtani film.* (Milan Vlajčić: [tekst]: Zapis o karikaturi. Uređivački odbor: Predrag Golubović, Svetlana Isaković, Zagorka Janc, Vladimir Ličina, Dragoljub Milošević, dr Bojana Radojković, Ksenija Rajh. Prevodioci: Nela Trošt-Maciev: engleski, Nenad Altman: francuski. Fotografija: portret autora: Nikola Jančić. Grafičko-tehnička realizacija: Ivan Čehić). Beograd. Muzej primenjene umetnosti. Dom sportova, omladine i pionira „Pinki“, Zemun. Institut za film. (Štampa: ČGP „Delo“, Ljubljana. Klišea: NIGP „Borba“, Beograd). 1981. Стр. [4] + 148 са [118] црно-белих и [24] репродукција у боји + 2 табле + [4] + [2] интерпонирана листа + заштитни омот. 27,7 × 26. Тврди повез.

English title and text: Zoran Jovanović. Cartoon. Animated Film. Titre français et texte: Zoran Jovanović. La caricature. Le dessin animé.

Ова књига издата је поводом ретроспективне изложбе карикатура — цртани филм Зорана Јовановића „Без речи“ у: Музеју примењене уметности, Београд; Галерији „Пинки“, Земун; Југословенском информативном и културном центру, Њујорк; Галерији савремене ликовне уметности, Нови Сад. — У Музеју примењене уметности ова изложба је одржана у оквиру Салона Музеја примењене уметности [у организацији Светлане Исаковић].

Тираж/Tirage: 2000

Дин. 600



2. МИЛОШ ЋИРИЋ. *Графичка идентификација*  
1961—1981. Музеј примењене уметности,  
Београд. Мај 1981. (Гордана Поповић-Васић:  
Предговор. Главни уредник: Милорад Ђурић.  
Рецензенти: Богдан Кршић, Боро Ликић.  
Лектор: Бранислава Петровић Ћера.  
Превод: Дарја Флере. Коректор: Бисенија  
Баретић. Фотографија: Богдан Шовљански,  
Петар Вранеш, Петар Егедушевић, Драгољуб  
Кажих, Бранислав Николић, Драган Стошић,  
Вукан Ћирић, Ђорђе Одановић, Борут Вилд.  
Техничка реализација: Слободан Николић,  
Совра Барачковић. Графика књиге: Милош  
Ћирић). Београд. Српска књижевна задруга.  
Музеј примењене уметности.  
(Штампа: Београдски издавачко-графички завод).  
1981. Стр. [252] са 999 репродукција и  
документарних фотографија. 24 × 20.

English title, text and Summary: Miloš Ćirić.  
Graphic identification 1961—1981.

Са биографским и библиографским подацима  
о уметнику и каталожним описом експоната. —  
Речник: Страни изрази и професионални термини:  
238—243.

Књига је издата поводом изложбе Салона Музеја  
примењене уметности.  
Покровитељи: Републичка заједница културе  
СР Србије и ПИБ „Инвестбанка“, Београд.

Тираж/Tirage: 1500 Дин. 600

## VI КАТАЛОЗИ ИЗЛОЖБИ — CATALOGUES DES EXPOSITIONS

### Б. СТУДИЈСКЕ И ТЕМАТСКЕ ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — EXPOSITIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS — ÉTUDES ET THÈMES

28. ОГЛЕДАЛА. *Историјско-стилски развој*.  
Мирјана Јеврић-Лазаревић.  
Музеј примењене уметности, Београд.  
6. XI 1982 — 9. I 1983.  
(Др Бојана Радојковић: [Предговор].  
Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић,  
Добрила Стојановић, Светлана Исаковић.  
Одговорни уредник др Бојана Радојковић.  
Аутор изложбе: Мирјана Јеврић-Лазаревић.  
Консултант за техничку поставку изложбе:  
арх. Радомир Вуковић. Конзервација и  
рестаурација: Владан Банковић, Иван Лазић,  
Јован Ивановић, Мирјана  
Андрејевић, Миливоје Радуловић.  
Изложба је реализована са материјалом који је  
пружила збирка Музеја примењене уметности  
заједно са легатима Ирине Симић и Бранке  
Јовановић, као и депозитом Живорада  
Михајловића и позајмицама које су дале установе:  
Музеј града Београда, Београд са својим  
подручним музејима и збиркама: Конаком  
Кнегиње Љубице, Музејом Томе Росандића,  
Збирком Петра Поповића и Збирком Ксеније и  
Раденка Перића; Основна школа „Браћа Рибар“,  
Београд и приватна лица. Лектор: Селма Чоловић.

Превод резимеа на француски: Мара Кордић.  
Фотографија: Бојан Танчев, Радомир Живковић:  
кат. бр. 71, само детаљ. Цртежи: Огњен  
Радуловић. Графичка и ликовна опрема:  
Совра Барачковић). Београд. (Штампа и клишеа:  
БИГЗ, Београд). 1982. Стр. 110 са 88 репродукција  
од којих [7] у боји и [13] цртежа + [2] + корице  
на преклоп. 23 × 22,5.

Titre français et Résumé: Le miroir. Développement  
historique et de style.

Са студијски обрађеним каталожним јединицама.  
— Избор из библиографије: 21—22.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 300

29. ВОЛГОГРАД, ул. ПОРТ САИД. Реприза  
изложбе „Архитектура Србије — осма деценија“  
одржане у Волгограду од 25. септембра до 31.  
октобра 1982. године у оквиру акције Дани  
културе СР Србије у РСФСР (СССР). Музеј  
примењене уметности, Београд. 2. фебруар —  
27. фебруар 1983. (Радомир Вуковић: [текст].  
Редакција: др Бојана Радојковић, Мирјана  
Јеврић-Лазаревић, Добрила Стојановић,  
Светлана Исаковић. Одговорни уредник:  
др Бојана Радојковић. Организација изложбе и  
каталог: Радомир Вуковић. Фотографије за ову  
изложбу урадили: Мирко Ловрић, Влада  
Поповић, Миленко Долер, Љуба Костић, Михајло  
Рувидић. Моделе урадили: Гордана и Зорислав  
Фајндовић. Фотографија: Александар  
Владимирович-Левицки. Опрема каталога:  
Радомир Вуковић). Београд.  
(Штампа: Србоштампа, Београд). 1983. стр. 12  
са [2] посебне илустрације и [64] репродукције.  
23 × 22.

Тираж/Tirage: 600 Дин. 100

### 30. ИЛУСТРАЦИЈЕ PESAMA JOVANA JOVANOVIĆA ZMAJA OD PRVIH IZDANJA DO DANAS.

Ivanka Zorić. Muzej primenjene umetnosti, Beograd  
[i] Galerija Matice srpske, Novi Sad. Izložba se  
organizuje povodom obeležavanja  
stopedesetogodišnjice rođenja Jovana Jovanovića  
Zmaja u saradnji sa Galerijom Matice srpske iz  
Novog Sada i Zmajevog muzeja iz Sremske  
Kamenice. Beograd, septembar-oktobar 1983.  
Novi Sad, novembar-decembar 1983. (Dr Bojana  
Radojković: [Predgovor]. Uređivački odbor: Jelica  
Đurić, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović,  
mr Mirjana Teofanović, mr Milanka Todić.  
Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Autor  
i idejna postavka izložbe: Ivanka Zorić. Realizacija  
izložbe: Ognjen Radulović, Ivanka Zorić. Saradnja:  
Narodna biblioteka Srbije, Beograd; Rukopisno  
odeljenje Matice srpske, Novi Sad; Muzej grada,  
Novi Sad; Zmajev muzej, Sremska Kamenica;  
Narodni muzej, Beograd; Arhiv SANU, Beograd;  
Izdavački centar Radivoj Ćirpanov, Novi Sad;  
Dnevnik — Izdavačka delatnost, Novi Sad;  
Izdavačko preduzeće Vajat, Beograd; Dečije novine,  
Gornji Milanovac. Lektura: Darinka Zorić. Prevod  
[na] engleski Miroslav Janković. Fotografija:  
Vladimir Srđanović. Design: Rajka Milović).

Београд. (Štampa: Srbštampa, Београд). 1983.  
Стр. [38] са [67] црно-белих и [3] репродукције  
у боји. 22 × 24.  
English Summary: [The Illustrations of the Jovan  
Jovanović Zmaj's Poems].

Са каталошким пописом експоната.  
Реализацију изложбе и штампање каталога  
омогућили су Републичка заједница културе  
Србије, Самоуправна интересна заједница културе  
Војводине и Одбор за обележавање и прославу  
стопедесетгодишњице рођења Јована Јовановића  
Змаја.

Тираж/Tirage: 1500 Дин. 200

31. САВРЕМЕНА ТАПИСЕРИЈА У СРБИЈИ.  
Мирјана Теофановић. Музеј примењене уметности,  
Београд. Новембар 1983 — јануар 1984.  
(Др Бојана Радојковић: [Предговор]. Уређивачки  
одбор: Јелица Ђурић, др Бојана Радојковић,  
Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић,  
мр Миланка Тодић. Одговорни уредник: др Бојана  
Радојковић. Аутор изложбе: мр Мирјана  
Теофановић. Дизајн изложбе: арх. Радомир  
Вуковић. Техничка скица за поставку изложбе:  
Миливоје Радуловић, Огњен Радуловић,  
Мирослав Васиљевић, Мирко Ивановић, Милан  
Марков, Смиља Муцић, Вера Стојановић.  
Експонате посудили: Музеј града Новог Сада;  
Атеље 61, Нови Сад; Галерија савремене ликовне  
уметности, Нови Сад; Музеј савремене уметности,  
[Београд]. Лектор: Селма Чоловић. Превод на  
енглески: Александар Петровић. Фотографије:  
др Миле Ђорђевић и Душанка Миљковић.  
Графички уредник [и] опрема каталога:  
Совра Барачковић). Београд.  
(Штампа: „Нови дани“, Београд). 1983. Стр. 122  
са 67 репродукција + [2] + [1] интерпонирани  
лист + корице на преклоп. 25,5 × 25,5.  
English Summary: [Modern] Tapestry in Serbia.  
Са студијски обрађеним каталошким јединицама  
и биографским и библиографским подацима  
о уметницима.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 300

32. SARAJEVO. RADOMIR VUKOVIĆ. *Vizuelne  
komunikacije*. Kulturni centar Beograda. 1. februar —  
7. februar 1984. (Jevta Jevtović: [Tekst]).  
Odgovorni urednik: dr Bojana Radjoković.  
Organizatori izložbe: Gradski komitet SSRN  
Beograda, Koordinacioni odbor za XIV zimske  
olimpijske igre, Kulturni centar Beograd, Muzej  
primenjene umetnosti, Beograd. Organizacija izložbe:  
Ljiljana Popović. Prevod: Nela Trošt-Maciev. Opredma  
kataloga: Radomir Vuković). Beograd. Muzej  
primenjene umetnosti. (Štampa: Srboštampa,  
Beograd). 1984. Стр. [20] са [12] табли  
илустрација. 28,5 × 20,5.  
English title and text: Sarajevo. Radomir Vuković —  
Exhibition of visual communication.  
Са биографијом и библиографијом уметника.  
Ову манифестацију су помогли Трајна радна  
заједница СИНТУМ, Београд; Саобраћајни  
факултет у Београду — Катедра за регулисање  
саобраћаја; МЕБЛО, Нова Горица; Србоштампа,  
Београд.

Тираже/Tirage: 1000 Дин. 100

33. СРЕДЊОВЕКОВНО БЛАГО ИЗ СРПСКИХ  
РИЗНИЦА. Музеј примењене уметности,  
Београд. Март—април 1984.  
(Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
Аутори каталога: Милена Витковић: камен,  
Јелица Ђурић: керамика, Иванка Зорић: књига,  
Мирјана Јеврић-Лазаревић: намештај и камен,  
Слободан Милеуснић: иконе, Душан  
Миловановић: метал, Добрила Стојановић:  
тканина и вез. [Поставком изложбе руководила  
Добрила Стојановић]. Фотографије: Душан Тасић,  
Радомир Живковић, Милан Ђатовић [и] Иван  
Бузјак. Графички уредник: Совра Барачковић).  
Београд. (Штампа: „Нови дани“, Београд). 1984.  
Стр. [16] + [23] табли са [26] репродукција + [1].  
22,5 × 23.

Са каталошким пописом експоната.  
Ова изложба одржана је у Паризу у Pavillon  
des Arts, децембар 1983 — фебруар 1984. године  
са каталогом под називом  
»Trésors de l'art serbe médiéval (XII<sup>e</sup> — XVI<sup>e</sup>  
siècle)«.

Тираж/Tirage: 1000 Распродато/Épuisé

34. СТАКЛО У СРБИЈИ XIX ВЕКА.  
Јелица Ђурић. Музеј примењене уметности,  
Београд. Новембар 1984 — јануар 1985.  
(Др Бојана Радојковић: [Предговор].  
Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић,  
Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић,  
мр Миланка Тодић. Одговорни уредник  
др Бојана Радојковић. Аутор изложбе и каталога:  
Јелица Ђурић. У раду на поставци учествовали су:  
Мирјана Андрејевић и Миливоје Радуловић.  
Позајмили предмете за изложбу: Завичајни музеј,  
Светозарево; Музеј града Београда; Историјски  
музеј СР Србије, [Београд] и приватни власници.  
Лектор: Селма Чоловић. Превод резимеа: Вера  
Глигоријевић. Коректор: Горица Марковић.  
Фотографије: Радомир Живковић, Душан Тасић,  
Слободан Штефић. Графичка опрема каталога:  
Ненад Јовановић). Београд.  
(Штампа: Србоштампа, Београд), 1984. Стр. 132  
са VI репродукција у боји и 76 црно-белих  
репродукција. 22 × 23.  
Résumé in english: [Glass in Serbia in the 19th  
century].  
Са студијски обрађеним каталошким јединицама.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 500

35. УМЕТНИЧКА ОБРАДА НЕПЛЕМЕНИТИХ  
МЕТАЛА НА ТЛУ СРБИЈЕ *од позне антике  
до 1690. године*. Душан Миловановић. Музеј  
примењене уметности, Београд. Новембар 1985  
— јануар 1986. (Др Бојана Радојковић: [Уводна  
реч]. [Уређивачки одбор]: др Бојана Радојковић,  
Добрила Стојановић, Мирјана Јеврић-Лазаревић,  
мр Миланка Тодић, Светлана Исаковић.  
Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
[Аутор изложбе: Душан Миловановић].  
Поставка изложбе: Душан Миловановић, Драган  
Живковић. [Лектор уводног текста: Селма  
Чоловић]. Превод: Вера Глигоријевић.  
Фотографије: Радомир Живковић. Дизајн:  
Александар Пајванчић Алекс). Београд.

(Штампа: Туристичка штампа, Београд). 1985.  
Стр. 210 са 564 репродукције + [6] + корице  
на преклоп. 22 × 22,5.

English title and summary: METALWORK IN  
SERBIA from Late Antiquity until 1690.

Са студијски обрађеним каталожским јединицама,  
списком институција са којима се стручно  
сарађивало приликом остваривања ове изложбе и  
библиографијом.

Издавање овог каталога помогли су:  
Inter-Continental, Београд; Беобанка, Београд;  
Заједница осигурања имовине и лица „Дунав“,  
Београд; Југословенски аеротранспорт, Београд;  
Југословенска извозно-кредитна банка, Београд;  
Југоекспорт, Београд; Народна радност, Београд;  
„Папир“, Београд; РО Технопромет, Београд;  
Centrotexil, Београд; Заводи Црвена застава,  
Крагујевац.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 800

#### V ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У ИНОСТРАНСТВУ

#### EXPOSITIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS A L'ÉTRANGER

4. KUNST IN SERBIEN DES XIX.  
JAHRHUNDERTS = L'ARTE IN SERBIA NEL  
XIX SECOLO = УМЕТНОСТ У СРБИЈИ XIX  
БЕКА. (Jelica Đurić: Einleitender Text = Testo  
introduttivo = Уводни текст. Redaktionsausschuss  
= Comitato di redazione = Уређивачки одбор:  
Dr. Bojana Radojković, Dobrila Stojanović,  
Svetlana Isaković, Mag. Milanka Todić.  
Verantwortlicher Redakteur = Redattore  
responsabile = Одговорни уредник: Dr. Bojana  
Radojković. Der Katalog wurde vorbereitet von  
den Kustoden des Museums der Angewandten Kunst  
in Belgrad = Il catalogo è stato preparato dai  
custodi del Museo di arte applicata di Belgrado =  
Каталог припремили кустоси Музеја примењене  
уметности из Београда: Jelica Đurić: Glas =  
vetri = стакло, Mirjana Jevrić-Lazarević: Möbel =  
mobilo = намештај, Dušan Milovanović: Metall  
und Schmuck = metalli e gioielli = метал и накит,  
Dobrila Stojanović: Stickerei und Kostüm = ricami  
e costumi = вез и костим, Ivanka Zorić:  
Buch = libri = књига. Der Auswahl der Bilder  
trafen = La scelta dei quadri è stata fatta da =  
Избор слика извршили: Radmila Antić — Museum  
der Stadt Belgrad = Museo della città di Belgrado  
= Музеј града Београда und = e = и Никола  
Кусовац — Nationalmuseum Belgrad = Museo  
nazionale di Belgrado = Народни музеј, Београд.  
Das Museum der angewandten Kunst dankt für  
Zusammenarbeit und ausgeliehenes Material dem  
Nationalmuseum in Belgrad, dem Historischen  
Museum Serbiens in Belgrad und dem Museum  
der Stadt Belgrad = Il Museo di Arte applicata  
ringrazia per la collaborazione e per i prestiti il  
Museo nazionale di Belgrado, il Museo storico  
della Serbia di Belgrado e il Museo della città di  
Belgrado = Музеј примењене уметности захваљује  
се на сарадњи и позајмици материјала Народном  
музеју у Београду, Историјском музеју Србије

у Београду и Музеју града Београда. Lektor =  
Lettore = Лектор: Margita Joksimović. Übersetzung  
ins Deutsche = Traduzione in tedesco = Превод  
на немачки: Anica Karalić. Übersetzung ins  
Italienische = Traduzione in italiano = Превод на  
италијански: Giacomo Scotti. Isabella Meloncelli  
Milak. Korektor = Corretore = Колектор: Jelica  
Milosavljević. Farbfotos = Fotografie a colori =  
Фотографије у боји: Dušan Tasić. Photographie =  
Fotografie = Фотографије: Radomir Živković.  
Graphische Gestaltung des Katalogs = Allestimento  
grafico del catalogo = Графичка опрема каталога:  
Nenad Jovanović). Belgrad = Belgrado =  
Београд.

(Druck = Stampa = Штампа: Srboštampa,  
Belgrad). 1985. Стр. 100 са [1] картом + XXXII  
табле са [51] црно-белом и [10] репродукција у  
боји + [8]. 22 × 22,5.

Са студијски обрађеним каталожским јединицама.  
Herausgabe des Katalogs anlässlich der  
Ausstellungen in Graz, Triest und Belgrad 1985 =  
Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della  
mostra presentata a Graz, a Trieste e a Belgrado  
nel 1985 = Каталог се издаје поводом изложбе  
одржане у Грацу, Трсту и Београду 1985.

Auflage/Tiratura/Тираж: 3000

Дин. 800

#### Г. ИЗЛОЖБЕ САЛОНА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

#### EXPOSITIONS DU SALON DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

59. ANDREJA MILENKOVIĆ. *Grafički dizajn.*  
Salon Muzeja primenjene umetnosti. Mart 1982.  
(Pavle Vasić: [Uvodni tekst]. Redakcija: Svetlana  
Isaković, Zaga Janc, dr Bojana Radojković, Dobrila  
Stojanović. Odgovorni urednik: dr Bojana  
Radojković. Organizacija izložbe i redakcija  
kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela  
Trošt-Maciev). Beograd. (Štampa: Forum, Novi  
Sad). 1982. Str. [28] sa [32] reprodukcije i [1]  
crtežom umetnika. 21 × 21.

English title and text: Andreja Milenković.  
Exhibition of graphic design.

Са каталожским пописом експоната и биографијом  
уметника.

Тираж/Tirage: 500

Дин. 30

60. MILOŠ ĆIRIĆ. *Grafička identifikacija* 1961—1981.  
14. samostalna izložba grafike. Salon Muzeja  
primenjene umetnosti. 1.—11. april 1982.

(Gordana Popović Vasić: [Uvodni tekst]. Uređivački  
odbor: Svetlana Isaković, Zagorka Janc, dr Bojana  
Radojković, Dobrila Stojanović. Odgovorni urednik:  
dr Bojana Radojković. Komesar izložbe: Marselina  
Ilić. Saradnik na kolekciji: mr Brana Pavlović.  
Znak Muzeja primenjene umetnosti: Milan  
Martinović. Oblikovanje kataloga, pozivnice i  
plakata: Miloš Ćirić). Beograd. (Štampa kataloga  
i pozivnice: Škola za industrijsko oblikovanje,  
Beograd; štampa plakata: Mirjana i Miloš  
Martinović). 1982. Str. [4] sa 29  
reprodukcija u tekstu i na korišćama.  
24 × 20.

Са описним легендама и биографијом уметника.  
Штампање каталога омогућили Републичка  
заједница културе СР Србије и ПИБ  
Инвестбанка, Београд.  
Тираж/Tirage: 500 Дин. 30

61. VLADIMIR MARENIĆ. *Scenografije i pasteli*.  
Salon Muzeja primenjene umetnosti. April 1982.  
(Dr Jovan Konjović, Dušan Popović, Miloš Hadžić,  
Gojko Miletić i Velimir Lukić: [Uvodni tekst].  
Redakcija: Svetlana Isaković, Zaga Janc, dr Bojana  
Radojković, Dobrila Stojanović. Odgovorni urednik:  
dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija  
kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela  
Trošt-Maciev. Fotografije: Branko Čugelj, Ruža  
Čirić, Steva Bogdanović, Miroslav Krstić). Beograd.  
(Štampa: SNP-e — OOUR Štamparski pogon). 1982.  
Стр. [40] са [23] репродукције и [1]  
фотографијом уметника. 21,5 × 22.  
English title and text: Vladimir Marenic. Stage  
design and pastels.

Са каталожним пописом експоната, биографијом  
и библиографијом уметника.  
Тираж/Tirage: 500 Дин. 30

62. BOGDAN KRŠIĆ. *Crteži — grafički listovi —  
tipografija — knjiga*.  
Salon Muzeja primenjene umetnosti. Maj—juni 1982.  
(Predrag Palavestra: [Uvodni tekst]: Kršić, deset  
godina kasnije. Redakcijski odbor: dr Bojana  
Radojković, Zagorka Janc i Svetlana Isaković.  
Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković.  
Organizacija izložbe: Radomir Vuković. Prevod na  
engleski: Nikola Kršić. Fotografija: Dragoljub  
Kažić, Branko Nikolić i Ivo Eterović.  
Likovno-grafička oprema: Bogdan Kršić. Tehnički  
urednik: Sovra Baračković). Beograd. (Štampa:  
Beogradski izdavačko-grafički zavod). 1982. Стр. [36]  
са [69] репродукција и [1] фотографијом уметника  
+ корице на преклоп. 22,5 × 20.

English text: [Bogdan Kršić]. Drawings — Graphic  
proofs — Typography — Books. — [Preface]:  
Predrag Palavestra: Kršić, ten years later.  
Са каталожним пописом експоната, биографским  
и библиографским подацима о уметнику.  
Овај каталог штампан је као наставак каталога  
самосталне изложбе Богдана Кршића 1972.  
године у Музеју примењене уметности у  
Београду.

Тираж/Tirage: 600 Дин. 30

63. НИКОЛА МАСНИКОВИЋ.  
*Изложба примењене графике*. Салон Музеја  
примењене уметности. Септембар 1982. (Момчило  
Павловић): Прологомена за Николу.  
Редакција: др Бојана Радојковић, Добрила  
Стојановић, Светлана Исаковић. Одговорни  
уредник: др Бојана Радојковић. Организација  
изложбе и каталог: Светлана Исаковић. Превод:  
Нела Трошт Мациев. Коректура: Радојка  
Милићевић. Фотографија аутора: Лазар  
Масниковић. Фотографије: Никола Масниковић.  
Дизајн: Никола Масниковић). Београд. (Штампа:  
Школа за индустријско обликовање, Београд).  
1982. Стр. [60] са [180] репродукција, [1]  
фотографијом и [1] пртежом уметника + [1]

интерпонирани лист + корице на преклоп.  
22,5 × 20,5.

English title and text: Nikola Masniković.  
Exhibition of graphic design.

Са каталожним пописом експоната и  
биографским подацима о уметнику.  
Тираж/Tirage: 500 Дин. 50

64. BRANISLAV STAJEVIĆ. *Izložba keramike*.  
Salon Muzeja primenjene umetnosti. Oktobar 1982.  
(Redakcija: Svetlana Isaković, Zagorka Janc,  
dr Bojana Radojković. Odgovorni urednik:  
dr Bojana Radojković. Organizacija i katalog izložbe:  
Svetlana Isaković [i] mr Mirjana Teofanović.  
Postavka izložbe: Boro Nježić. Fotografija umetnika:  
Britt Louis Sundell. Fotografije: Branislav Stajević.  
Likovna oprema kataloga: Nenad Jovanović).  
Beograd. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1982.  
Стр. 12 са [10] репродукција и [1] фотографијом  
уметника.

English title and text: Branislav Stajević. Exhibition  
of ceramics.

Са каталожним пописом експоната, биографским  
и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 30

65. BORO LIKIĆ. *Izložba grafičkog dizajna*. Salon  
Muzeja primenjene umetnosti. April 1983. (Pavle  
Vasić: [Uvodni tekst]: Plakat i trend Borivoja  
Likića. Uređivački odbor: Jelica Đurić, dr Bojana  
Radojković, Dobrila Stojanović, mr Mirjana  
Teofanović, mr Milanka Todić. Odgovorni urednik:  
dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija  
kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Nela  
Trošt Maciev. Fotografije: Milan Savić. Dizajn  
kataloga: Boro Likić). Beograd. (Štampa: GRO  
„Kultura”, OOUR „Slobodan Jović”, Beograd).  
1983. Стр. [24] са [50] репродукција и [1]  
фотографијом уметника. 24 × 20.

English title and text: Boro Likić. Exhibition of  
graphic design.

Са каталожним пописом експоната и биографијом  
уметника.

Тираж/Tirage: 600 Дин. 100

66. KNJIGA I SLIKA. MIODRAG  
VARTABEDIJAN VRATA. *Izložba*. Salon Muzeja  
primenjene umetnosti. April 1983. (Lazar Trifunović,  
Katarina Adanja, Vesna Lakićević, Duško Radović,  
Marija Ivetić, Sava Stepanov: [izvodi iz kataloga]:  
[Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jelica Đurić,  
dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović,  
mr Mirjana Teofanović, mr Milanka Todić.  
Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković.  
Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana  
Teofanović. Prevod: Madge Tomašević.  
Fotografije: Dimitrije Manolev, Marko  
Blagojević. Dizajn kataloga: Miodrag Vartabedijan).  
Beograd. (Štampa: Beogradski izdavačko-grafički  
zavod). 1983. Стр. 24 са [7] вињета у тексту,  
[33] репродукције и [2] фотографије уметника.  
24 × 20,5.

English title and text: Exhibition of Book and  
Painting. Miodrag Vartabedijan Varta.

Са каталожним пописом експоната, биографским  
и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 100

67. NINELA PEJOVIĆ. *Izložba tapiserije*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1983. (Mr Mirjana Teofanović [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jelica Đurić, dr Bojana Radojković, Dobriła Stojanović, mr Mirjana Teofanović, mr Milanka Todić. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i autor kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevodi: dr Josip Prezburger. Fotografije: Miodrag Đorđević, Dušanka Miljković. Dizajn kataloga: Nikola Masniković). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1983. Стр. [18] са [8] репродукција и [1] фотографијом уметнице. 24 × 20.

English title and text: Ninela Pejović. Exhibition of tapestry.

Са каталожним пописом експоната, биографским и библиографским подацима о уметници. — Изводи из каталога и приказа изложби.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 100

68. ARANKA MOJAK ARI. *Izložba keramike*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Od 30. avgusta do 18. septembra 1983. godine. (Svetlana Isaković: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jelica Đurić, dr Bojana Radojković, Dobriła Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednici: dr Bojana Radojković i dr. Bányai János. Organizacija izložbe i katalog: Svetlana Isaković. Prevodioci: Aladics János: мађарски језик, Aleksandar Saša Petrović: енглески језик. Fotografije: Gavriло Grujić, Milan Čejović, Dragan Jojkić, Petar Mojak. Dizajn: Petar Mojak, Illés Lajos. Beograd. (Štampa: NIŠRO „Forum”, Novi Sad). 1983. Стр. [36] са [22] репродукције и [1] фотографијом уметнице. 24 × 20.

Magyar text: Aranka Mojak Ari. Kerámia kiállítása. — English title and text: Aranka Mojak Ari. Exhibition of ceramics.

Са каталожним пописом експоната и биографским подацима о уметници.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 100

69. ЗОРА ЖИВАНОВИЋ ДАВИДОВИЋ. *Изложба кошћимографије*. Салон Музеја примењене уметности. Април 1984. (Душан Ристић [и] др Миленко Мисаиловић: [Уводни текстови]. Редакција: Јелица Ђурић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Организатор изложбе и каталог: мр Мирјана Теофановић. Превод: Зорица Хаџи-Видојковић. Лектор и коректор: Радојка Исаковић. Фотографије: Драгољуб Кажић. Зоран Давидовић. Графичка опрема каталога: Богдан Кршић. Технички уредник: Совра Барачковић). Београд. (Штампа: „Нови дани“, Београд). 1984. Стр. 16 + [7] табли са [12] репродукција + корице на преклоп са [1] фотографијом уметнице. 24 × 17.

Titre français et text: [Zora Živadinović Davidović]. L'exposition du costume théâtral.

Са каталожним пописом експоната, биографијом и библиографијом уметнице и изводима из каталога и приказа изложби.

Тираж/Tirage: 800 Дин. 100

70. SILVER CONNECTION. ZORAN PRVANOVIĆ. *Izložba nakita*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. April — maj 1984. (Dušan Milovanović [и] Katarina Adanja: [Uvodni tekstovi]. Redakcija: Jelica Đurić, dr Bojana Radojković, Dobriła Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija i katalog izložbe: Svetlana Isaković. Postavka izložbe: Zoran Prvanović, Svetlana Isaković, Dušan Milovanović. Lektor: Radojka Miličević Isaković. Fotografija: Jovan Grujić. Dizajn: Radomir Vuković. Tehnički urednik: Nenad Jovanović. Marketing: Dragomir Vesović). Beograd. (Štampa: Srboštampa, Beograd). 1984. Стр. [24] са [12] репродукција и [1] фотографијом уметника. 22,5 × 20.

English title and text: Silver connection. Zoran Prvanović. [Exhibition of jewellery].

Са каталожним пописом експоната, биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 1000 Дин. 100

71. NADEŽDA NOVIČIĆ. *Izložba tapiserija*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1984. (Nadežda Novičić: [Uvodna reč]. Redakcija: Jelica Đurić, dr Bojana Radojković, Dobriła Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. [Tekst]: [izvodi iz kataloga i prikaza izložbi]: Katarina Adanja, Milenko Prvačić, Kosta Vasiljković, Đorđe Jović, Ivica Mladenović, mr Mirjana Teofanović. Organizacija izložbe: mr Mirjana Teofanović. Prevodi: Nela Trošt-Maciev. Lektor i korektor: Radojka Isaković. Fotografije: Nadežda Novičić. Tehnički urednik: Svetlana Mladenov). Beograd. (Štampa: GIRO „6. oktobar”, Pančevo). 1984. Стр. [12] са [5] репродукција. 24 × 21.

English title and text: Nadežda Novičić. Exhibition of tapestry.

Са каталожним пописом експоната и биографским подацима о уметници.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 100

72. MILAN MARTINOVIĆ. *Grafičko oblikovanje — ilustracije — plakati — grafike — crteži u boji — akvareli*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1984. (Sreto Bošnjak: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jelica Đurić; dr Bojana Radojković, Dobriła Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i katalog: Svetlana Isaković. Prevod: uvodni tekst i biografija: Nela Trošt Maciev, izvodi iz kritika: Ružica i John White. Lektura engleskog teksta: John White. Korektura: Kosta Rakić. Opredmetanje kataloga, plakata, pozivnice: Milan Martinović). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1984. Стр. [16] са [22] репродукције и [1] фотографијом уметника. 24 × 20.

English title and text: Milan Martinović. Graphic design — Illustrations — Posters — Engravings — Drawings in colour — Watercolours.

Са каталожним пописом експоната, биографијом уметника и изводима из критика.

Тираж/Tirage: 500 Дин. 100

73. MILANKA BERBEROVIĆ. *Izložba: Pozorišni kostim*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. April 1985. (Jovan Ćirilov: [Uvodni tekst]. Redakcija: Svetlana Isaković, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Milanka Todić. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Dušanka Vartabedijan i John White. Dizajn: Miodrag Vartabedijan). Beograd. (Štampa: Studio 5, Grocka). 1985. Стр. [24] са [11] црно-белих и [7] репродукција у боји и [1] цртежом уметнице. 22,5 × 20,5.

English title and text: Milanka Berberović. Exhibition of stage costume design.

Са каталошким пописом експоната и биографским подацима о уметници.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 200

74. ALEKSANDAR KLAS. *Репросјекивна изложба примењене графике*. Салон Музеја примењене уметности. Септембар 1985. (Слободан Новаковић: [Уводни текст]. Редакција: Светлана Исаковић, Мирјана Јеврић-Лазаревић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Миланка Тодић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Организација и каталог изложбе: Светлана Исаковић. Превод: Вера Глигоријевић. Фотографија аутора: Лав Иванов. Дизајн: Александар Клас). Београд. (Штампа: НО „Политика“ — ООУР Штампарија, Београд). 1985. Стр. [32] са [115] репродукција и [1] фотографијом и [9] карикатура уметника. 24 × 20.

English title and text: Aleksandar Klas. Exhibition of graphic design.

Са легендама и биографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500

Дин. 200

75. RADMILA MILOSAVLJEVIĆ. *Izložba: Dizajn enterijera*. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1985. (Radmila Milosavljević [i] Aleksandar Milenković: [Uvodni tekstovi]. Redakcija: Svetlana Isaković, Mirjana Jevrić-Lazarević, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Milanka Todić. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Organizacija izložbe i redakcija kataloga: mr Mirjana Teofanović. Prevod: Lazar Milosavljević. Fotografija: Milan Janković. Dizajn: Milan Rakić). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje, Beograd). 1985. Стр. [20] са [4] репродукције у боји и [1] фотографијом уметнице. 29 × 21.

English title and text: Radmila Milosavljević. Exhibition of interior design.

Са [4] илустрована примера решавања стамбеног простора, биографијом, библиографијом аутора и библиографијом о аутору.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 300

## Д. ИЗЛОЖБЕ ДЕЧЈЕГ ОКТОБАРСКОГ САЛОНА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

### EXPOSITIONS DU SALON D'OCTOBRE DES ARTS DÉCORATIFS — TRAVAUX DES ENFANTS

19. [ДЕВЕТНАЕСТИ] XIX ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. *Примењена уметност*. Музеј примењене уметности, Београд. 20. октобар — 5. децембар 1982. (Добрила Стојановић: [Уводни текст]. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Уређивачки одбор: др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, Светлана Исаковић. Организација изложбе: Вида Илић. Избор радова, каталог и поставка изложбе: Добрила Стојановић. Жири за награде: Илић Вида, Јанковић Љубомир, Манзаловић Љиљана, Милошевић Чеда, Стојановић Добрила. Техничка помоћ: Јованка Гајић и Миливоје Радуловић. Фотографије: Радомир Живковић. Дизајн: Иванка Меснер). Београд. (Завод за новинско-издавачку и пропагандну делатност ЈЖ, Београд). 1982. Стр. [24] са [14] репродукција у тексту и [1] на корицама + прилог. 23 × 17. Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 800

Дин. 20

20. [ДВАДЕСЕТИ] XX ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. *Примењена уметност*. Музеј примењене уметности, Београд. 6. октобар — 23. октобар 1983. ([Вида Илић]: [Уводна реч]. Одговорни уредник др Бојана Радојковић. Уређивачки Одбор: Јелица Ђурић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић, мр Миланка Тодић. Организација и каталог изложбе: Вида Илић. Избор радова: Вида Илић [и] мр Миланка Тодић. Жири за награде: Драгољуб Варајић, Миливој Грујић-Елим, Вида Илић, Чедомир Милошевић, мр Миланка Тодић. Техничка помоћ: Јованка Гајић и Огњен Радуловић. Фотографије: Милан Ђатовић). Београд. (Штампа: ГРО „Култура“ — ООУР штампарија „Слободан Јовић“, Београд). 1983. Стр. [20] са [15] репродукција у тексту и [1] на корицама + прилог. 23 × 17. Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 800

Дин. 20

21. [ДВАДЕСЕТПРВИ] XXI ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. Музеј примењене уметности, Београд. 18. октобар — 18. новембар 1984. ([Милена Витковић и Иванка Зорић]: [Уводна реч]. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Уређивачки одбор: Јелица Ђурић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Организација и каталог изложбе: Милена Витковић и Иванка Зорић. Избор радова: Милена Витковић и Иванка Зорић. Жири за награде: Милена Витковић, Зора Живадиновић-Давидовић, Иванка Зорић, Соња Иванковић, мр Здравко Милинковић. Фотографије: Радомир Живковић). Београд.

(Штампа: Школа за индустријско обликовање, Београд). 1984. Стр. 21 са [15] репродукција у тексту и [1] на корицама + [3] + прилог. 23 × 20.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 50

22. [ДВАДЕСЕТ ДРУГИ] XXII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. Музеј примењене уметности, Београд. 6. октобар — 27. октобар 1985. ([Ангелина Фолгић]: [Уводна реч]. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Уређивачки одбор: Светлана Исаковић, Мирјана Јеврић-Лазаревић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Миланка Тодић. Организација и каталог изложбе: Ангелина Фолгић. Избор радова: Ангелина Фолгић, мр Миланка Тодић. Жири за награде: Миланка Берберовић, Славко Шћепановић, Иван Благовић, Ангелина Фолгић, мр Миланка Тодић. Фотографије: Радомир Живковић. Ликовна опрема: Ненад Јовановић). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1985. Стр. 20 са [15] репродукција у тексту и [1] на корицама + прилог. 23 × 20.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 100

## Ђ. ИЗЛОЖБЕ ИЗ ДРУГИХ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ ИНСТИТУЦИЈА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

### EXPOSITIONS DES AUTRES INSTITUTIONS YOUGOSLAVS ACCUEILLIES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

8. БЛЕРИМ ЛЈУЖА. *Изложба пројекција за џекстил*. Музеј примењене уметности, Београд. Новембар 1984. (Катарина Адања [и] Нико Тано: [Уводни текстови]. Редакција: Јелица Ђурић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Организација изложбе и редакција каталога: мр Мирјана Теофановић. Превод на енглески: Нела Трошт Мациев. Фотографије: др Миодраг Ђорђевић, Душанка Миљковић. Ликовна опрема каталога: Ненад Јовановић. Реализација: ГРАС студио, Београд). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1984. Стр. 24 са [11] црно-белих и [4] репродукције у боји. 23 × 21.

English title and text: Blerim Ljuža. Exhibition of textile designs.

Са каталожним пописом експоната и биографијом уметника.

Изложба је организована у оквиру сарадње СИЗ-а културе Србије и СИЗ-а културе АП Косово.

Тираж/Tirage: 500

Дин. 150

## Е. ИЗЛОЖБЕ ИЗ ИНОСТРАНСТВА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

### EXPOSITIONS DE L'ÉTRANGER ACCUEILLIES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

17. УМЕТНИЧКО БЛАГО ДРЕЗДЕНСКОГ БАРОКА из збирке „Grünes Gewölbe” и збирке порцелана у „Zwinger”-у, Дрезден, Немачка *Demokratische Republika*. Музеј применене уметности, Београд. Септембар — октобар 1982. (Joachim Menzhausen: [Uvodni tekst]: Drezdenski barok. Odgovorni urednik: dr Bojana Radojković. Izložbu pripremili: dr Joachim Menzhausen, direktor „Grünes Gewölbe” iz Drezdena, dr Ingerole Menzhausen, direktor „Porzellansammlung” iz Drezdena, dipl. art Eva Herzog, šef-restaurator „Grünes Gewölbe” iz Drezdena. Koordinator izložbe: Jelica Đurić, Dušan Milovanović. Prevod: Vera Stojić. Likovna oprema: katalog, pozivnica, plakat: Nenad Jovanović). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд. Кolor припрема: Plutal, Pirska Bistrica). 1982. Стр. 64 са 74 црно-беле и [6] репродукција у боји. 21 × 19.

Са каталожним описом експоната и литературом. Изложба је припремљена у оквиру сарадње између СФРЈ и Немачке Демократске Републике.

Тираж/Tirage: 1500

Дин. 200

18. ЧЕШКИ ПОРЦУЛАН. *Из збирки Музеја примењене уметности, Праг, Чехословачка*. Музеј примењене уметности, Београд. Септембар — октобар 1983. ([Др Дагмар Хејдова: Уводни текст]. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Концепција изложбе, избор експоната и каталог: Dr Dagmar Hejdova, csc., Dr Jana Hornekoва. Координатор изложбе: Јелица Ђурић. Превод каталога: Dušan Karpatsky, Лектор: Селма Чоловић. Фотографије: Gabriel Urbanek, Josef Ehm. Ликовна опрема: Ненад Јовановић). Београд. (Штампа: Србоштампа, Београд. Фотослог: Борба, Београд). 1983. Стр. 48 са [30] репродукција. 21 × 19.

Са каталожним описом експоната.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 200

## Ж. ИЗЛОЖБЕ САЛОНА АРХИТЕКТУРЕ

### EXPOSITIONS DU SALON D'ARCHITECTURE

8. ОСМИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ. Заједница Салон архитектуре. Музеј примењене уметности, Београд. Од 2. фебруара до 28. фебруара 1982. године. (Александар Миленковић, арх.: [Уводни текст]: Прилог „Биографији“ београдског Салона архитектуре. Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Изложба и каталог: Радомир Вуковић, арх. Дизајн: знак Салона архитектуре, каталог, плакат: Радомир Вуковић, арх. Реализација: ГПРС студио, Београд). Београд. За Заједницу Салон архитектуре Музеј примењене уметности. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1982. Стр. [120] са репродукцијама и цртежима. 22 × 22,5.

Садржи списак чланова Заједнице Салона  
архитектуре, каталoшки попис експоната и  
текстуална образложења самих аутора.

Тираж/Tirage: 2200

Дин. 120

### 9. ДЕВЕТИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ.

Заједница Салон архитектуре. Музеј примењене  
уметности, Београд. Од 2. до 27. фебруара 1983.  
(Слободан Драговић, арх.: [Уводни текст]  
Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
[Изложба и каталог: Радомир Вуковић]. Дизајн:  
знак Салона архитектуре, каталог, плакат:  
Радомир Вуковић. Фотографија на насловној  
страни: Гордан Поморишац. Реализација: ГРАС  
студио, Београд). Београд. За Заједницу Салон  
архитектуре Музеј примењене уметности.  
(Штампа: Србоштампа, Београд). 1983. Стр. 80  
са репродукцијама и цртежима. 22 × 22,5.  
Са каталoшким пописом експоната и текстуалним  
образложењима самих аутора.

Садржи:

#### *Циклус погсећања*

Зоран Маневић: Др арх. Милутин Борисављевић.

#### *Трибина*

Иван Ратковић: Истраживање неискоришћених  
потенцијала старог Београда — Живот у  
поткровљу. — Богдан Богдановић: Један дан,  
један случај, једна урбанoфилoзофема.

Тираж/Tirage: 2200

Дин. 300

### 10. ДЕСЕТИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ.

Заједница Салон архитектуре. Музеј примењене  
уметности, Београд. Од 2. до 29. фебруара 1984.  
године. (Михаило Митровић: [Уводни текст].  
Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
[Изводи из увода ранијих каталога]: Зоран  
Маневић, Јевта Јевтовић, Ранко Радовић,  
Радомир Вуковић, Михаило Митровић,  
Александар Миленковић, Слободан Драговић.  
[Изложба и каталог: Радомир Вуковић]. Дизајн:  
знак Салона архитектуре, каталог, плакат:  
Радомир Вуковић, арх. Фотографија на насловној  
страни: Гордан Поморишац. Реализација: ГРАС  
студио, Београд). Београд. За Заједницу Салон  
архитектуре Музеј примењене уметности.  
(Штампа: Србоштампа, Београд). 1984. Стр. 83  
са репродукцијама и цртежима. 22 × 22,5.  
Са каталoшким пописом експоната и текстуалним  
образложењима самих аутора. — Са прегледом  
досадашњих награда и каталога изложби Салона  
архитектуре.

Тираж/Tirage: 2200

Дин. 300

11. [ЈЕДАНАЕСТИ] 11. САЛОН АРХИТЕКТУРЕ.  
Заједница Салон архитектуре. Музеј примењене  
уметности, Београд. Од 28. фебруара до 31. марта  
1985. године.

(Бата Кара-Пешић, арх.: [Уводни текст]  
Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
Поставка изложбе: Драган Живковић, арх.  
Реализација каталога за ГРАС студио, Београд:  
Ненад Јовановић). Београд. За Заједницу Салон  
архитектуре Музеј примењене уметности.  
(Штампа: Србоштампа, Београд). 1985. Стр. 48  
са репродукцијама и цртежима. 22 × 22.

Са каталoшким пописом експоната и  
текстуалним образложењима самих аутора. — Са  
списком чланова Заједнице Салон архитектуре. —  
Установљава се Награда учесника Салона. —  
Пратеће изложбе.

Садржи:

Радомир Вуковић, арх.: [Пратећа изложба]:  
Меморија. Запажања пролазности или знаковита  
архитектура.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 300

### 3. ИЗЛОЖБЕ ТРИЈЕНАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЕРАМИКЕ

#### EXPOSITIONS DE LA TRIENNALE DE LA CÉRAMIQUE YOUGOSLAVE

3. [PETI] 5. TRIJENALE JUGOSLOVENSKE  
KERAMIKE. Muzej primenjene umetnosti, Beograd.  
Juni — avgust 1983. Likovni susret, Subotica.  
Septembar — Beograd. Juni — avgust 1983.  
Likovni susret, Subotica. Septembar — novembar  
1983. (Zoran Markuš: [Uvodni tekst]: Savremena  
jugoslovenska keramika. Početkom 80-ih godina.  
Uređivački odbor: Jelica Đurić, Dobrila Stojanović,  
mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik:  
dr Bojana Radojković. Organizator i realizator  
5. trijenala jugoslovenske keramike: Svetlana  
Isaković. Katalog izložbe: Svetlana Isaković, Dušan  
Milovanović, Ognjen Radulović. Postavka izložbe  
u Subotici: Katarina Mesaroš, Petar Šadi. Lektor i  
korektor: Radojka Milićević Isaković. Prevodilac:  
Nela Troš Maciev. Stalni znak manifestacije: Dunja  
Bošković. Fotografija: Radomir Živković. Dizajn  
kataloga i plakata: Radomir Vuković. Tehnički  
urednik: Nenad Jovanović). Beograd. Muzej  
primenjene umetnosti. (Štampa: Srboštampa,  
Beograd). 1983. Стр. [60] са [165]  
репродукција. 22 × 22.  
English text: Zoran Markuš: Contemporary Yugoslav  
ceramics. (Early Eighties).

Са каталoшким пописом експоната и  
биографијама уметника.

Каталог је штампан у сарадњи са Ликовним  
сусретом, Суботица.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 250

### VII PERIODIČNE PUBLIKACIJE PÉRIODIQUES

#### A. MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI. ZBORNIK

#### MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. RECUEIL DE TRAVAUX

VII ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ  
А. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.  
ЗБОРНИК

17. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.  
ЗБОРНИК. 24—25.

(Уређивачки одбор: Светлана Исаковић, Загорка  
Јанц, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић.  
Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
Секретар Уређивачког одбора: Марија Меснер.  
Лектор: Селма Чоловић. Превод на енглески  
језик: Вера Глигоријевић. Превод на француски



језик: Зорица Хаџи-Видојковић. Коректор:  
др Мирко Јанц. Корице: Андреја Андрејевић.  
Графичка опрема: Радомир Вуковић. Технички  
уредник: Ненад Јовановић за ГРАС студио).  
Београд. (Штампа: БИГЗ, Београд, 1982).  
1980—1981. Стр. 178 са [84] илустрације и [2]  
табле са цртежима. 29 × 20,5.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil  
de travaux. 24—25.

Садржај — Table des matières

## I Студије Études

Мр Мирјана Прошић-Дворнић: Женски  
грађански костим у Србији XIX века.  
Summary: Woman's town costume in the  
19th century Serbia.

## II Прилози Contributions

Мр Млађан Цуњак: Случајни налази из Криваје  
код Приједора. Summary: Accidental findings  
from Krivaja near Prijedor. —

Н. Б. Тетерятникова: Новгородская каменная  
иконка XV века из собрания Музея имени  
Андрея Рублева: — Др Верена Хан: Трагом  
писаних података о оплетеним боцама од стакла  
у Дубровнику. Summary: Researching the written  
data on wicker glass bottles in Dubrovnik. —  
Василии Пуцко: Памятники русского прикладного  
искусства XV—XVII веков в Ростове. —

Н. Б. Тетерятникова: Резной деревянный крест  
мастерской Амвросия в частном собрании  
Нью-Йорка. — Др Цвито Фисковић:  
Ренесансни жрвањ за рижу у Дубровнику.  
Summary: Renaissance millstone for grinding  
rice in Dubrovnik. — Јелица Ђурић: Двострука  
боца из Музеја примењене уметности у  
Београду. Résumé: Burette double du Musée des  
Arts Décoratifs de Belgrade. — Љубомир  
Вујаклија: Ризница цркве Св. Јурја у  
Петроварадину — Сребрина прве половине 18.  
века. Zusammenfassung: Die Schatzkammer der  
Pfarrkirche des Hl. Georg in Peterwardein —  
Silbergeräte aus der erste Hälfte des 18. Jahrh. —  
Милена Витковић: Три таписерије из збирке  
Музеја примењене уметности у Београду.  
Summary: Three tapestries from the collection  
of the Museum of Applied Arts in Belgrade. —  
Мр Смилка Габелић: Заветни тањира манастира  
Леснова.

Summary: Votive plates from the monastery of  
Lesnovo. — Љиљана Мишковић-Прелевић:  
Валтровићеви нацрти за крунидбене предмете  
Петра I Карађорђевића. Summary: Valtrović's  
design of coronation objects for Peter I  
Karađorđević. — Др Драгутин Тошић: Плакат  
Четврте југословенске уметничке изложбе.  
Summary: Poster for the Fourth Yugoslav Art  
Exhibition. — Светлана Исаковић: Даница  
Шантић — Поводом прве самосталне изложбе  
керамичке уметности из друге републике.  
Résumé: Danica Šantić — A propos de la première  
exposition individuelle d'un céramiste d'art  
provenant d'une autre république yougoslave.

## III Прикази Aperçus critiques

Др Бојана Радојковић: Огласи у старој српској  
штампи. — Др Бојана Радојковић: Изложба  
„Енглеско сребро“ — из Викторија и Алберт  
музеја. — Загорка Јанц: Градска ношња у Србији  
током XIX и почетком XX века. — Мр Миланка  
Тодић: Изложба старе српске фотографије у  
СР Немачкој. — Мр Миланка Тодић: Изложба  
британске фотографије. — Милена Витковић:  
Изложба „Сиријски уметнички предмети и  
фотографије“. — Прикази енглеске штампе о  
изложби „Српско златарство“ у Лондону у  
Викторија и Алберт музеју. — Мр Миланка  
Тодић: Изложба „Повезивачи српских књига“. —  
Мара Харисијадис: Раде Михалчић, Крај српског  
царства. — В. Илић — Мр М. Тодић: Изложбе  
у галерији Музеја одржане у периоду од  
25. августа 1977. до 1. новембра 1981. године. —  
Марија Меснер: Преглед издања Музеја  
примењене уметности у Београду 1976—1981.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 150

18. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ.  
ЗБОРНИК. 26—27 (1982—1983). (Уређивачки  
одбор: Јелица Ђурић, др Бојана Радојковић,  
Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић.  
Одговорни уредник: др Бојана Радојковић.  
Секретар Уређивачког одбора: Марија Меснер.  
Лектор: Селма Чоловић. Превод на немачки  
језик: Вера Стојић. Превод на енглески језик:  
Вера Глигоријевић. Превод на француски језик:  
Зорица Хаџи-Видојковић. Превод на италијански  
језик: Милена Николић. Коректор: Горица  
Марковић. Корице: Андреја Андрејевић. Графичка  
опрема: Радомир Вуковић. Технички уредник:  
Ненад Јовановић). Београд.  
(Штампа: БИГЗ, Београд, 1983). 1982—1983.  
Стр. 152 са репродукцијама и цртежима.  
29 × 20,5.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil  
de travaux. 26—27.

Садржај — Table des matières

## I Симпозијум Symposium

Љупка Васиљев: Једна књиговезачка  
радионица XVI века у Србији.  
Résumé: Un atelier de reliure du XVI<sup>e</sup>  
siècle en Serbie. — Лазар Чурчић: Повез,  
српских књига штампаних у Венецији, у  
штампарији Димитрија Теодосија,  
од 1761. године. —  
Résumé: Rilegatura dei libri serbi stampati  
a Venezia dal 1761 nella stamperia  
di Dimitrije Teodosije. — Јанко Радовановић:  
Руска и украјинска штампана четворојевањела  
XVIII века са оковима у библиотеци манастира  
Хиландара. Résumé: Les tétraévangiles imprimés du  
XVIII<sup>e</sup> siècle, russes et ukrainiens, aux revêtements  
d'orfèvrerie, conservés à la bibliothèque  
du monastère Chilandar. —  
Вера Сечански: Штампарија и књиговезница  
Емануила Јанковића.  
Zusammenfassung: Druckerei und Buchbinderei

des Emmanuel Janković. —

Нада Ђокић: Један ужички књиговезац из средине XIX века.

Summary: A mid-19<sup>th</sup> century bookbinder from Užice. — Загорка Јанц: Дворски књиговезац Франц Енгелхарт.

Résumé: Franz Engelhardt, relieur de cour. — Мр Миланка Тодић: Повези албума за фотографије. Summary: Photograph album bindings. — Бојана Обрадовић: Књиговезачка радионица Паштрмац.

Summary: Bindery of the Paštrmac family. — Мира Обрадовић: Однос читалаца према књизи и библиотечка заштита. Summary: Readers' approach to the book and library care.

II Студије и прилози — Études et contributions

Др Павле Васић: Сликар Срба Ђенаро Базиле (1722—1782). Цртежи Ангелине Атлагић.

Summary: The painter of the Serbs — Gennaro Basile (1722—1782). Drawings by Angelina Atlagić. — Милан Ивановић: Неки подаци о

иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији. Résumé: Des informations sur l'iconostase des Saints-Apôtres, église de la Patriarchie de Peć. — Љубомир Вујаклија: Ризница цркве Св. Јурја у Петроварадину (II део).

Zusammenfassung: Schatzkammer der Pfarrkirche des Hl. Georg in Peterwardein (II. Teil). —

Маја Ристић-Шолајић: Полихромија саркофага Стефана Дечанског. Физичко-хемијска испитивања. Summary: Polychromy of the sarcophagus of Stephan of Dečani. Physical and Chemical Investigations.

III Прикази — Aperçus critiques

Др Радмила Михаиловић: Огледала.

Историјско-стилски развој. — Јелица Ђурић:

Верена Хан — Књига о дубровачком стакларству. — Мр Млађан Цуњак: М. Улић — Српска православна црква у Сремској Каменици. — Вида Илић: Изложбе у галерији Музеја одржане у периоду од 29. октобра 1981. до 31. децембра 1982. године.

Тираж/Tirage: 1000

Дин. 300

### Б. АРХИТЕКА »ARCHITÈQUE«

3. АРХИТЕКА 80. Гласило Интересне заједнице Салона архитектуре и Сектора за архитектуру, урбанизам и архитектонски дизајн Музеја примењене уметности у Београду. Број 3.

11. фебруар 1983. године. (Одговорни уредник: др Бојана Радојковић. Редакција: др Бојана Радојковић, Јелица Ђурић, Добрила Стојановић, Миланка Тодић. Уредник [публикације]. Радомир Вуковић. Фотографија на насловној страни: Горан Поморишац). Београд. За Интересну заједницу Салон архитектуре Музеј примењене уметности. (Штампа: Србоштампа, Београд). 1983. Стр. 28 са [14] илустрација. 22 × 22,5.

Садржај: Белешке, записи, информације, ауторски текстови о првој серији од десет наставака ДАН (Дан архитектонских наступа) програма.

Тираж/Tirage: 2200

Без цене

М. Меснер