

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

19-20

БЕОГРАД

1975-76



МУЗЕЈ
ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК
19—20

БЕОГРАД
1975/76.

MUSÉE
DES ARTS DÉCORATIFS
RECUEIL DE TRAVAUX

19—20

Уређивачки одбор

ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ
др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ
ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ
мр МИРЈАНА ТЕОФАНОВИЋ

Одговорни уредник

ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ

Секретар Уређивачког одбора

СВЕТЛАНА ИСАКОВИЋ

ИЗДАЈЕ МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, Вука Караџића 18

PUBLIÉ PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
Beograd, Vuka Karadžića 18

I
СТУДИЈЕ — ÉTUDES

- Др ЈОВАНКА МАКСИМОВИЋ* *Dr JOVANKA MAKSIMOVIĆ*
КАМЕНИ НАДГРОБНИ СПОМЕНИЦИ 7 LES MONUMENTS FUNERAIRES EN
PIERRE
- МАРИНА ПОСТНИКОВА ЛОСЕВА* *МАРИНА ПОСТНИКОВА ЛОСЕВА*
ПАНАГИЈА ИВАНА IV 19 ЈЕДНА ПАНАГИЈА ИВАНА IV
- Др ЦВИТО ФИСКОВИЋ* *Dr CVITO FISKOVIĆ*
СТАРЕ ТАПИСЕРИЈЕ У ДАЛМАЦИЈИ 29 LES VIELLES TAPISSERIES DE DALMATIE
- Др БУРЂИЦА ПЕТРОВИЋ* *Dr ĐURĐICA PETROVIĆ*
ВЕЗЕ МАКЕДОНИЈЕ И АЛБАНИЈЕ НА 41 LES RELATIONS ENTRE LA MACÉDOINE
ПРИМЕРУ ПРОИЗВОДЊЕ РУЧНОГ ВАТ- ET L'ALBANIE VUES À TRAVERS LA
РЕНОГ ОРУЖЈА У ДЕБРУ У XVIII И FABRICATION D'ARMES À FEU MANUE-
XIX ВЕКУ LLES À DEBAR AU XVIII^e ET XIX^e s.

II
ПРИЛОЗИ — CONTRIBUTIONS

- Мр ГОРДАНА МАРЈАНОВИЋ ВУЈОВИЋ* *Mr GORDANA MARJANOVIĆ VUJOVIĆ*
НАРУКВИЦА ИЗ ОКОЛИНЕ КОЛАРА СА 57 THE BANGLE WITH A MAGIC-RELIGI-
МАГИЈСКО-РЕЛИГИОЗНИМ OUS INSCRIPTION FROM THE NEIGH-
НАТПИСОМ BOURHOOD OF KOLARI
- МАРИНА ПУЦКО* *МАРИНА ПУЦКО*
ПСАЛТИРЬ ГРОЗНОГО И НЕКОТОРЫЕ 61 ПСАЛТИР ГРОЗНОГА И НЕКИ ПРИЛО-
ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ НОВГОРОДСКО- ЗИ ПРОУЧАВАЊУ НОВОГОРДСКЕ МИ-
ГО КНИЖНОГО ИСКУССТВА XIV ВЕКА НИЈАТУРЕ XIV ВЕКА
- Др ЉУБОМИР НЕДЕЉКОВИЋ* *Dr LJUBOMIR NEDELJKOVIĆ*
ДАТОВАЊЕ СМРТИ ЦАРА УРОША У 79 LA DATE DE LA MORT D'UROŠ, À LA
СВЕТЛОСТИ НОВЧАРСТВА LUMIÈRE DES DONNÉES NUMISMATI-
QUES
- Др ВЕРЕНА ХАН* *Dr VERENA HAN*
РАЗМАТРАЊА О ТЕХНОЛОГИЈИ И ОР- 85 A STUDY OF THE TECHNOLOGY AND
ГАНИЗАЦИЈИ РАДА У ДУБРОВАЧКОМ ORGANIZATION OF THE DUBROVNIK
СТАКЛАРСТВУ (XIV—XVI) GLASS MANUFACTURING (14th—16th
century)

ПОВЕЗИ АДМИНИСТРАТИВНИХ КЊИГА У ДАЛМАЦИЈИ ОД XV ДО XVII ВЕКА

97

LA RELIURE DES LIVRES ADMINISTRATIFS DE DALMATIE, DU XV^e AU XVII^e SIÈCLE

ЕКАТАРИНА МАНОВА

EKATARINA MANOVA

ЛИКОВИ СВЕТАЦА КОЊАНИКА У СРЕДЊОВЕКОВНОМ БУГАРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ЊИХОВА СРОДНОСТ СА СЛИЧНИМ СВЕТИТЕЉИМА У ГРУЗИНСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

105

LES FIGURES DE SAINTS À CHEVAL DANS LA PEINTURE MÉDIÉVALE BULGARE ET LEUR RAPPORT AVEC DES FIGURES RESSEMBLANTES DANS L'ART MÉDIÉVAL GÉORGIEN

ВАСИЛИЈ ПУЦКО

ВАСИЛИЈЕ ПУЦКО

РОСТОВСКОЕ СЕРЕБРЯНОЕ ДЕЛО XVII ВЕКА

113

РОСТОВСКИ СРЕБРНИ РАДОВИ XVII ВЕКА

МАГДАЛИНА СТАНЧЕВА

MAGDALINA STANČEVA

О ПРОИЗВОДЊИ КЕРАМИЧКИХ ЛУЛА У БУГАРСКОЈ

129

LA CONFECTIION DE PIPES EN BULGARIE

НИНА Г. ПЛАТОНОВА

НИНА Г. ПЛАТОНОВА

СЕРЕБРЯНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ГОРОДОВ РУССКОГО СЕВЕРА

139

СРЕБРНИ ПРОИЗВОДИ ГРАДОВА РУССКОГ СЕВЕРА

БЕЛА Л. УЉЯНОВА

БЕЛА Л. УЉАНОВА

ЦВЕТНЫЕ ПОДЕЛОЧНЫЕ КАМНИ В ИСКУССТВЕ РУССКИХ ЮВЕЛИРОВ

147

ОБОЈЕНО ДРАГО И ПОЛУДРАГО КАМЕЊЕ У РУССКОМ НАКИТУ

Др МИРОСЛАВА ДЕСПОТ

Dr MIROSLAVA DESPOT

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ЗА УМЈЕТНОСТ И ОБРТ У ЗАГРЕБУ ОД 1880 ДО ПРВОГ СВЈЕТСКОГ РАТА

155

EXHIBITIONS OF THE ZAGREB MUSEUM OF APPLIED ARTS FROM 1880 TO THE FIRST WORLD WAR

III

ОБРАЂЕНА И НЕОБРАЂЕНА ГРАЂА — DOCUMENTS

ЉУПКА ВАСИЉЕВ

LJUPKA VASILJEV

ОРНАМЕНТИКА, ПОВЕЗ И НОВО ДАТОВАЊЕ СРПСКИХ РУКОПИСА УНИВЕРЗИТЕТСКЕ БИБЛИОТЕКЕ „А. М. ГОРКОГ“ У ОДЕСИ

159

L'ORNEMENTATION, LA RELIURE ET LA NOUVELLE DATATION DES MANUSCRITS SERBES DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE „A. M. GORKI“ À ODESSA

МАРА ХАРИСИЈАДИС

MARA HARISIJADIS

СТИХОЛОГИЈ ХРИСТИФОРА РАЧАНИНА У ШАФАРИКОВОЈ ЗБИРЦИ У ПРАГУ

173

LE STICHOLOGU DE HRISTIFOR RAČANIN DANS LA COLLECTION SCHAFARIK DE PRAGUE

IV

МУЗЕОЛОШКИ ПРОБЛЕМИ — PROBLEMS DU MUSÉOLOGIQUES

*ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ**DOBRILA STOJANOVIĆ*

179

ТЕКСТИЛ И ОДЕЋА КАО ПРЕДМЕТ
КОЛЕКЦИОНИРАЊА, ЧУВАЊА И ЊИ-
ХОВО ВАЛОРИЗОВАЊЕ У МУЗЕЈИМАLES TISSUS ET VÊTEMENTS, LEUR COL-
LECTIONNEMENT, CONSERVATION ET
MISE EN VALEUR DANS LES MUSÉES*ЈЕЛИЦА ЂУРИЋ**JELICA ĐURIĆ*

195

ПРОБЛЕМ ЗАШТИТЕ ПРЕДМЕТА ПРИ-
МЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У МУЗЕЈИМА
СРБИЈЕLES PROBLÈMES DE LA PROTECTION
DES OBJETS DES ARTS DÉCORATIFS
DANS LES MUSÉES DE SERBIE*ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ**JEVTA JEVTIĆ*

199

ВИДОВИ МОГУЋНЕ САРАДЊЕ ИЗМЕЂУ
ДИЗАЈН-БИРОА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ И ОРГАНИЗАЦИЈА УДРУ-
ЖЕНОГ РАДАTHE ASPECTS OF A POSSIBLE COOPERA-
TION BETWEEN THE DESIGN PROMOTI-
ON BUREAU OF THE MUSEUM OF
APPLIED ARTS AND OUR ORGANIZA-
TION OF ASSOCIATED LABOUR

V

ПРИКАЗИ — APERCUS CRITIQUE

*РУЖА ДРЕЦУН**RUŽA DRECUN*

205

ИЗЛОЖБА МАЈОЛИКЕ ИЗ ЗАДРА ОД
XIII ДО XVII ВЕКАEXPOSITION D'OBJETS EN MAJOLIQUE
DU XIII^e AU XVII^e SIÈCLE ORIGINAIRE
DE ZADAR*ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ**DOBRILA STOJANOVIĆ*

207

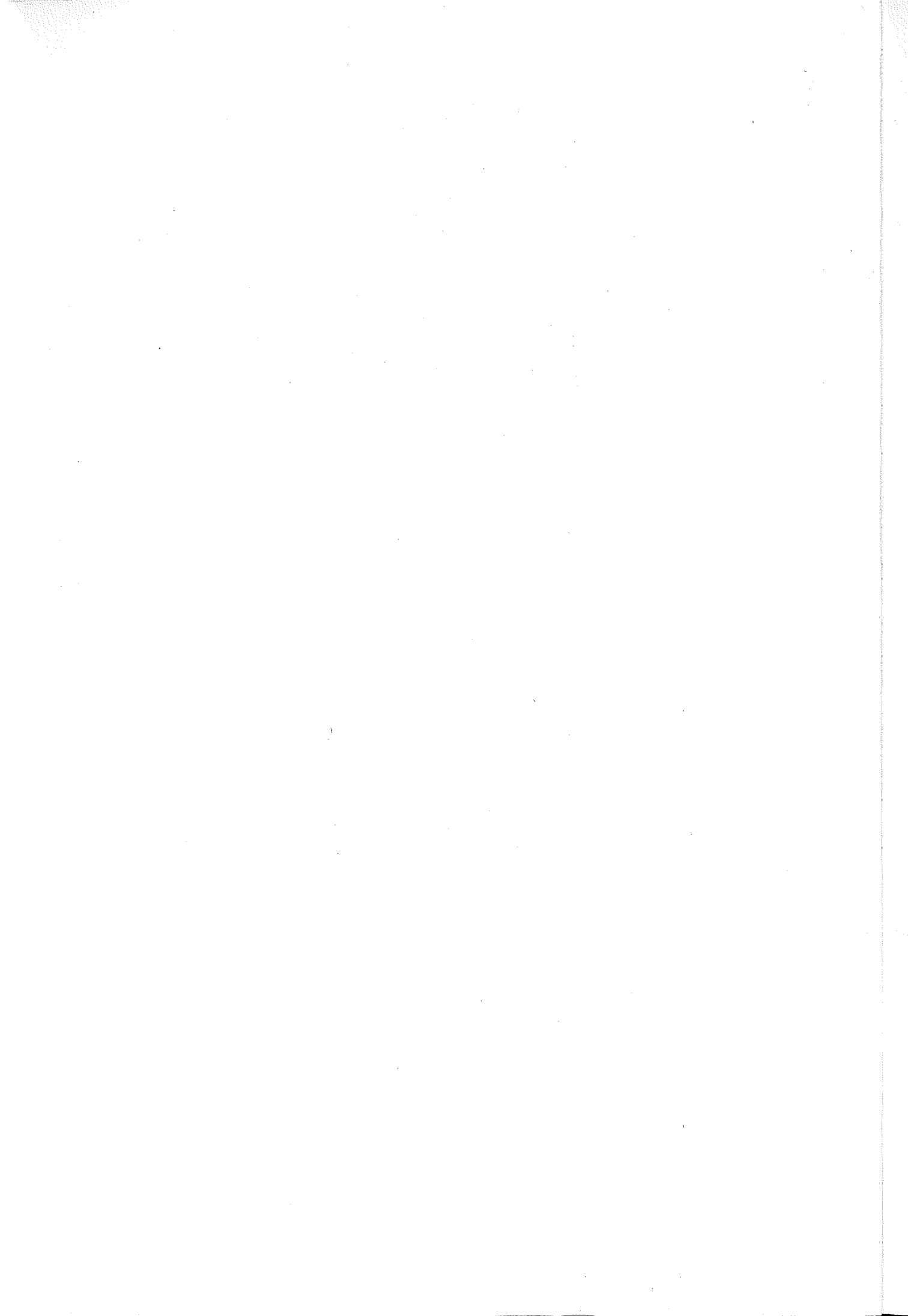
ИЗЛОЖБА — БЕЗ КОД СРБА ОД XIV—XIX
ВЕКАLA BRODERIE DES SERBES DU XIV^e
AU XIX^e SIÈCLE*мг МИРЈАНА ТЕОФАНОВИЋ**mr MIRJANA TEOFANOVIĆ*

211

ИЗЛОЖБЕ ДЕСЕ ТОМИЋ ЂУРОВИЋ, РА-
ДОМИРА СТЕВИЋА РАСА, НЕБОЈШЕ
МИТРИЋА, ИВАНА ШТРАУСА И ЕЛЕ
ГОРСКИ У САЛОНУ МУЗЕЈА ПРИМЕ-
ЊЕНЕ УМЕТНОСТИTHE ONE-MAN EXHIBITIONS OF WORKS
OF DESA TOMIĆ ĐUROVIĆ, RADOMIR
STEVIĆ RAS, NEBOJŠA MITRIĆ, IVAN
ŠTRAUS AND ELA GORSKI HELD IN
THE SALON OF THE MUSEUM OF AP-
PLIED ARTS*РАДМИЛА СТЕПАНОВИЋ**RADMILA STEPANOVIĆ*

220

ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕ-
НЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУRÉPERTOIRE BIBLIOGRAPHIQUE DES
PUBLICATIONS DU MUSÉE DES ARTS
DÉCORATIFS DE BEOGRAD



Надгробни споменици представљају посебно поглавље у историји и историји уметности у свету и код нас. Они чине сигурно најбројнију групу камених споменика чији се број код нас пење на стотине и који се стално повећава током нових археолошких и конзерваторских радова. До сада није организовано систематско евидентирање, а ни проучавање ових значајних споменика наше прошлости. Они значе прворазредне изворе за проучавање наше историје, археологије, епиграфије, историје језика и књижевности, филозофије и уметности. До сада је било појединачних радова на том пољу — објављивање појединих плоча и саркофага, рестаурације појединих споменика, читање ћириличких и латинских натписа — али је остао читав низ проблема нетакнут без завршне синтетичне студије. Остаје да се много истражује: места постављања надгробних споменика (у црквама, на којим местима у црквама, око цркава и манастира, на гробљима), друштвена припадност покојника и изглед надгробног споменика зависно од ње, облици надгробних споменика (плоче, саркофази, аркосолији), материјал и димензије, натписи (српски, грчки, латински) и њихова садржина, рељефне представе и смисао њихових декоративних или симболичних мотива, ликови покојника, однос саркофага и фресака поред њих, значај старијих традиција, византијски и западни утицаји у култу мртвих и надгробној симболици у средњовековној Србији и њихова ликовна реализација, хронолошке и територијалне границе, поновна употреба старијих споменика (античких стела и саркофага, ранохришћанских саркофага), продужетак средњовековних традиција у каснијим временима и њихов значај за решавање проблема стећака, етнографских надгробних споменика и крајпуташа. То је посао који предстоји нашој археологији, историји, епиграфици, историји уметности. За сада ми можемо, на основу данас познатог материјала, покушати да сагледамо хронолошке токове и извучемо закључке, надајући се да ће једног дана, када овај велики интердисциплинарни посао буде завршен, резултати потврдити наша данашња гледања. Овај рад, илустрован само неким познатим споменицима, је позив да се приђе систематском проучавању српских надгробних споменика и целом комплексу култа мртвих у нашем средњем веку.

КАМЕНИ НАДГРОБНИ СПОМЕНИЦИ

Прилог проучавању надгробних споменика у средњовековној Србији

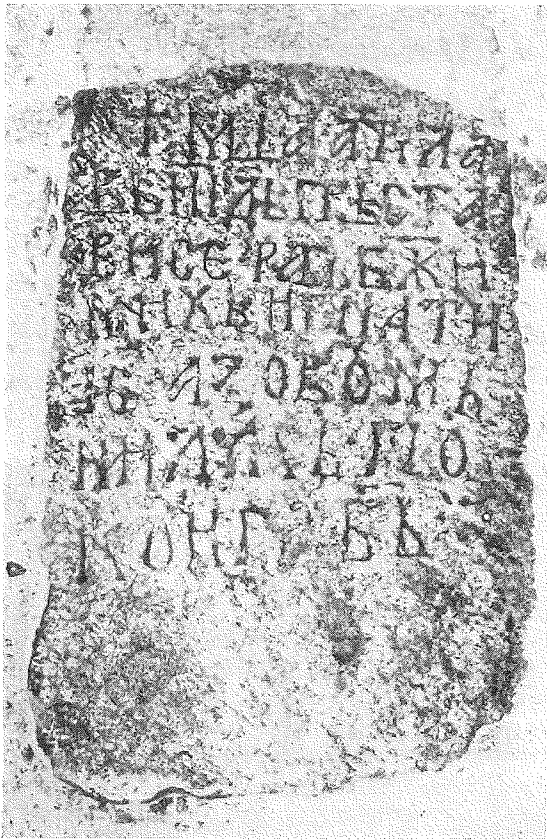
Др Јованка МАКСИМОВИЋ



1. Сопоћани, надгробна плоча протовестијара Томе

1 Sopoćani, dalle mortuaire du Protovestiaire Thomas

Камени надгробни споменици јављали су се у средњем веку углавном у три вида: плоча, аркосолиј, саркофаг. Сва три облика подизана су у црквама, а плоче и саркофази и напољу око цркава и на гробљима. Најраширенији облици су плоче које некад у нивоу црквеног пода покривају гроб, а некад су постављене на једну плочу и издигнуте изнад површине пода или тла. Плоче су често узидане у спољне и унутрашње зидове цркава или клаустара. Аркосолији, наслеђени из ранохришћанских времена, као и плоче и саркофази, најчешће су у виду arkada



2 Бања Прибојска, надгробна плоча монаха Јова Прибише

2 Station thermale de Priboj, dalle mortuaire du moine Jovan Pribiša



3 Студеница, црква св. Николе, надгробна плоча монахиње Анастасије

3 Studenica, église de St. Nicolas, dalle mortuaire de la moniale Anasthasie

или нише у зиду у коју је смештен саркофаг или плоча. Сачуван је већи број аркосолија са гробовима значајних световних и црквених личности у цркви манастира св. Јована Претече на Меникејској гори (гроб Јелене, сестре деспота Јована Угљеше), архиепископа Саве II у цркви св. Апостола у Пећкој патријаршији, патријарха Јоаникија у истој цркви, епископа Николе у манастиру Бањи код Прибоја, липљанског епископа Тодора у Грачаници, неколико гробова у Хиландару.¹ Ми се за сада на њима нећемо посебно задржавати јер је тема ограничена на камене споменике, док су аркосолији значајнији због сликаних мотива и сцена изнад надгробних споменика, али они заслужују посебну детаљну студију. Саркофази су надгробни споменици у којима најчешће не почива тело покојника, као у ранијим временима, већ је оно положено у крипту испод саркофага. У црквама се налазе гробови владарских ктитора и чланова њихових породица, црквених великодостојника архиепископа и епископа, игумана, властеле. Ктиторски гробови су углавном уз јужни зид наоса, а изнад њих су насликане ктиторске композиције. Та веза између сликаног портрета ктитора на зиду и његовог надгробног споменика имала је посебан значај. Такав обичај је био заступљен у византијској црквеној и културној сфери. На Западу су врло рано, будући да зидно сликарство није било развијено као у Визан-

¹ В. Ћоровић, Прилог проучавању начина сахрањивања и подизања надгробних споменика у нашим крајевима у средњем вијеку, Наше Старине III, Сарајево 1956, 127—147; С. Мандић, Два прилога о фрескама студеничке спољне припрате, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1966, 96—99; М. Шакоћа, Прилози познавању манастира Бање код Прибоја, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе IX, Београд 1970, 35—36, сл. 10; V. Đurić, Fresques médiévales à Chilandar, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, Ochride 1961, Beograd 1964, t. III, 91—98, fig. 56—60; В. Ћурић, Историјске композиције у српском сликарству. 5. Слике опела над гробовима, Зборник радова Византолошког института 11, 1968; Г. Суботић - С. Кисас, Надгробни натпис сестре деспота Јована Угљеше на Меникејској гори, Зборник радова Византолошког института XVI, 1975, 161—181.

тији, на плочама клесани у рељефу или ливени у бронзи ликови покојника, да би касније њихове камене лежеће фигуре бивале постављене на високе саркофаге. Изнад саркофага значајних покојника рађене су сцене у каменим рељефима или сликане на зидовима. Те представе садржавале су најчешће мотиве Страшног суда и Васкрсења, а пред крај средњег века и детаље који величају овоземаљски живот умрлог. У сепулкралној уметности српског средњег века овај заједнички начин није дошао до пуног изражаја, већ само рудиментарно, иако је било, нарочито у другој половини XIV и у XV веку, много западних елемената у репертоару мотива, орнаментике, стилских детаља.

Надгробне плоче су углавном клесане у финијем камену. На њима су лепим писмом уклесавана имена и титуле покојника и година смрти. На најстаријим сачуваним плочама најчешће се помиње само име и титула покојника, а затим све чешће и други подаци и стиховани лепо срочени епитафи. То је углавном случај у приморским крајевима који су били под Барском архиепископијом са латинским званичним црквеним језиком и у којима је преовлађивао западни утицај култа мртвих и надгробне симболике. На старијим плочама ретко, а на каснијим све чешће, клесани су и стари симболи везани за смрт и вечни живот, најчешће разлистали крст на степеничастом постољу као симбол васкрсења и дрво вечног живота. Ти општи хришћански знаци, створени у првим годинама хришћанства, задржали су вековима своју симболичну вредност и понављани су у варијацијама и у источном и у западном свету. На територијама српских држава током средњег века симболи крста су клесани на плочама и са латинским натписима у крајевима под црквеном контролом Ватикана, и са старосрпским натписима у крајевима под јурисдиксијом Цариградске и Српске архиепископије и патријаршије. С обзиром на то да су надгробне плоче сачињавале део црквеног пода, њихови натписи су услед вишевековних ходања по њима најчешће истрвени и тешко читљиви. Али, има и добро очуваних, и они представљају сведочанства изузетне историјске, епиграфске, па и литерарне вредности. Надгробне плоче са латинским натписима из старе Дукље сачуване су највише у Котору и Бару. Најстарији надгробни натпис је из IX века, и то на саркофагу Андреација, ктитора которске катедрале.² На саркофагу је уклесан дугачак латински натпис са траговима жуте или златне боје, и крстови бојени црно. Приликом археолошких радова у Старом Бару нађене су надгробне плоче из XI—XIII века. Њихови натписи у стиховима одговарају обичају и стилу тадашње западне Европе. По старим описима Бара, из времена пре рушења цркве св. Ђорђа, зна се да су надгробне плоче са латинским натписима биле узидане у спољне зидове и у под цркве.³ Обичај сахрањивања мртвих у плочнике улица и тргова, уз цркве и манастире види се у Котору, где је један готски надгробни натпис на довратнику бочних врата цркве св. Михаила, а неки на кућама у граду.⁴

Обичај сахрањивања у црквама са надгробним плочама у бочним зидовима или у клаустрима манастира у Приморју је нарочито био раширен у XIV веку и као пример могу да послуже плоча каменара Милена у цркви св. Луке у Котору и плоча мајстора Миха из Бара у фрањевачком манастиру у Дубровнику, као и многе друге.⁵ Латински натписи и епитафи уклесани су на надгробним плочама на Превлаци код Тивта и Котору: епископа Михаила из 1205. г., епископа Сергија из 1299. г., епископа Деодата из 1254. г.⁶

Најстарије сачуване надгробне плоче са ћирилским натписима су из околине Требиња. Једна је из цркве св. Петра код Чичева „из дана славног кнеза Срамка“, а друга позната плоча жупана Грда из Полица из друге половине XII века, на којој се помињу имена и брата жупана Радомира и мајстора Браје који је клесао натпис.⁷ Већ се на њима осећају формулације које ће касније бити стално заступљене у натписима на надгробним плочама и на многобројним стећцима. У скоро свим средњовековним црквеним грађевинама нађени су фрагменти, ако

² Ј. Ковачевић, Средњовековни епиграфски споменици Боке которске, Споменик САН СШ, Београд 1953, 41—45 (са старијом литературом).

³ Ђ. Бошковић, Стари Бар, Београд 1962, 17.

⁴ Ц. Фисковић, О умјетничким споменицима града Котора, Споменик САН СШ, Београд 1953, 83—84.

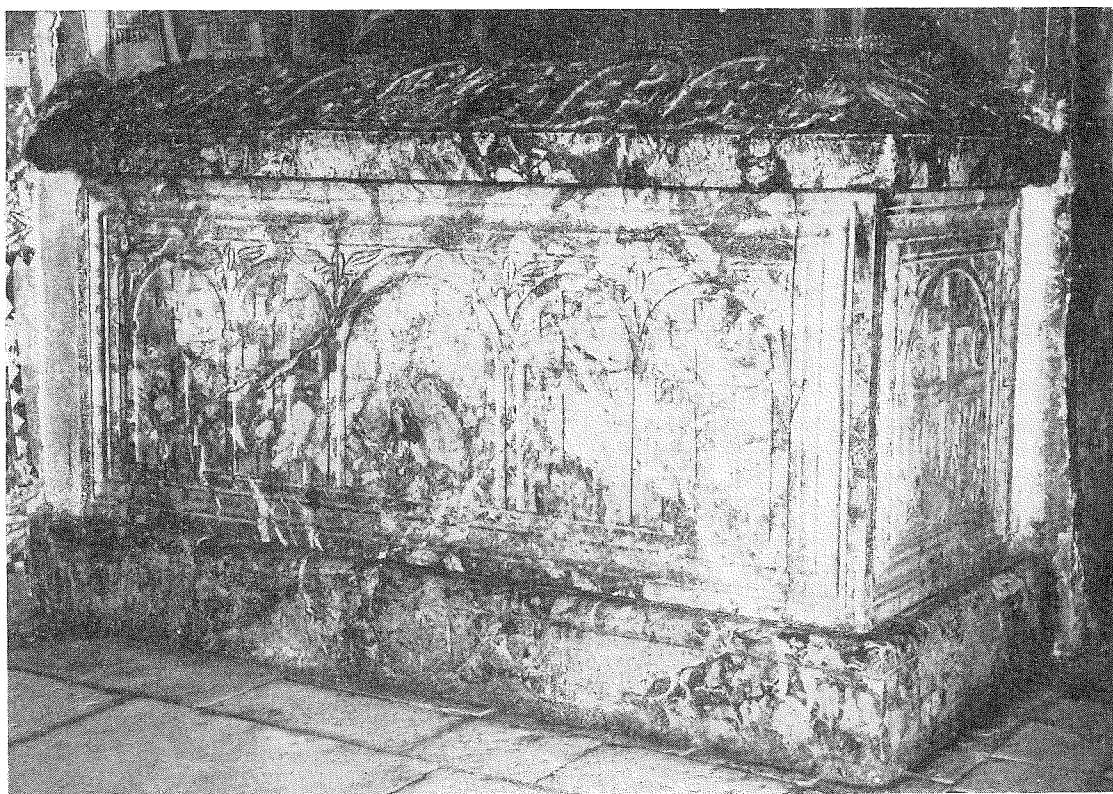
⁵ С. Fisković, Prvi poznati dubrovački graditelji, Dubrovnik 1955, 114, сл. 23; Ј. Максимовић, Которски циборј из XIV века и камена пластика суседних области, Београд 1961, 9.

⁶ Историја Црне Горе, I, Титоград 1967, Ј. Ковачевић, Барски епитафи 429—431.

⁷ Ђ. Сп. Радојичић, Кинамов Гоурдџџес, Зборник радова Византолошког института VIII, 1, Београд 1963, 255—258, сл. 1 (са старијом литературом); М. Vego, Zbornik srednjovekovnih natpisa Bosne i Hercegovine III, Sarajevo 1964, br. 130; Г. Томовић, Морфологија ћириличких натписа на Балкану, Београд 1974, 10—11. Натписи на надгробним споменицима доста су објављивани, али не систематски: Љ. Стојановић, Записи и натписи, I—VI, Београд 1902—1926; В. Ђоровић, Утјецај и одношај између старих грчких и српских записа и натписа, Глас СКА LXXXIV, Београд 1910; Ј. Ковачевић, Prvi klesari ćirilicinskih natpisa na Balkanu, Glasnik Zemaljskog muzeja (A), XV/XVI, 1960—61, 309—316; М. Vego, Zbornik srednjovekovnih natpisa Bosne i Hercegovine I—IV, Sarajevo 1962—1970; П. Ђорђевић, Историја српске ћирилице, Београд 1971; Г. Томовић, Морфологија.

не целе надгробне плоче. У Богородичиној цркви код Куршумлије нађени су делови надгробних плоча, затим велики број из разних времена већином оштећених надгробних плоча у комплексу манастира Студенице. Старије плоче имале су углавном само текст, некад и крст, а на млађима се јављају карактеристични ликови покојника. Од ранијих најбоље сачуване су плоче игумана Дионисија и Стефана, сина краља Уроша. Од Немањине првобитне гробнице остала је само касније пресликана фреска на јужном зиду наоса.

У Жичи, чије су две капеле, северна и јужна, намењене да буду гробне капеле са насликаним циклусима св. Саве Јерусалимског и св. Стефана, била је мраморна гробница и архиепископа Јевстатија I. Фрагменти саркофага су лежали почетком овог века у дворишту Жиче.⁸ У цркви св. Николе у Студеници најинтересантнија је поломљена плоча „рабе божије Анастасије“. На њој је изнад натписа уклесан осмолатични цвет уписан у круг, као розета, а испод натписа место крста на степенчастом постољу је угравирано стилизовано стабло, али из каснијег времена.⁹ У Сопоћанима је такође нађен велики број одломљених плоча са фрагментованим натписима, као што је један са именом протовестијара Томе, а на једној плочи је исклесан штит.¹⁰ У цркви св. Николе у Грацу је надгробна плоча „роба божијег јеромонаха игумана Јакима“, а у Давидовици су гробови Димитрија Вратка, са натписом, и сина великог жупана Вратислава. У Ђурђевим Ступовима има такође надгробних споменика из XII и XIII века.¹¹ Неке надгробне плоче су занимљиве не толико због уклесаних ликовних представа колико због поменутих имена. У цркви св. Николе у Брвенику из XIV века нађена је плоча непознатог



4 Пећка патријаршија, Богородична црква, саркофаг архиепископа Данила

4 Patriarchie de Peć, Eglise de la Vierge, sarcophage de l'archevêque Danilo.

⁸ М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шаkota, Студеница, Београд 1968, сл. на стр. 24 и 26; В. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, 2; В. Петковић, Жича, Старинар II, 1907, 121, нап. 13.

⁹ М. Радан Јовин, Црква св. Николе и стари конак у Студеници, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VIII, Београд 1969, 76—77, сл. 3; Р. Јовановић, Инвентар надгробних плоча пронађених у комплексу манастира Студенице, Саопштења IX, Београд 1970, 273—287.

¹⁰ М. Панић-Суреп, Заштита Сопоћана, Гробни натписи, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе I, Београд 1956, 25—26, сл. 1—8.

¹¹ М. Љубинковић, Археолошка ископавања у Давидовици, Саопштења Републичког завода за зашт. спом. културе IV, Београд 1961, 113—122.



5 Пећка патријаршија, црква св. Димитрија, саркофаг 5 Patriarchie de Peć, église de St. Démètre, sarcophage

и до данас неидентификованог кнеза Дабисе.¹² У Петковици код Страгара сачуван је такође већи број плоча са натписима, међу њима и неке са именима покојника и годинама смрти, од којих је најстарија јеромонаха Доментијана из 1379. године.¹³ Из XIV века сачуване су плоче са дужим текстовима који се односе на размишљања о смрти и на смерност покојника. Таква је плоча Тодора, сина жегра Номина из 1387. године из цркве Богородице Љевишке у Призрену,¹⁴ надгробна плоча Родопа у Дреници са уклесаним текстом из псалма (26,8) уоквиреном резаном лозицом, симболима и орнаментима¹⁵ и друге, у Марковом манастиру, Матки.¹⁶ На једној мраморној плочи је исклесан двоглави орао са лавовима и срцеликим орнаментима и палметом. Највећи број надгробних плоча из XIV века налази се у поду цркве манастира Бање код Прибоја, која је била својеврсни Пантеон.¹⁷ Плоче се налазе у олтару, наосу, припрати и трему. На десетак плоча очувани су натписи који показују да су то гробови познатих и истакнутих црквених лица и чланова познатих властеских породица. Оне су занимљиве из двојаких разлога: због садржине и облика натписа и због надгробних симболичних мотива на њима. Не задржавајући се детаљније на натписима и именима значајних историјских личности у њима (епископ Никола, ктитор Бање, монахиња Марта, његова мајка, велики челник Димитрије, велики кнез Војислав Војиновић, жупаница Витослава, монах Јов Прибиша) поменимо само исклесан мотив крста хетимасије са двоструким крацима и волутама са уписаним петолисним палметама. Тај мотив је карактеристичан за надгробне споменике раног хришћанства и византијског света склоног чувању старих традиција, а среће се и на касним грчким саркофазима и на једном саркофагу у Пећи. Двоструки крст је био клесан и на другим српским гробовима, посебно на саркофазима. О томе касније.

¹² Р. Станић, Црква св. Николе у Брвенику, Саопштења VIII, 145—149.

¹³ Д. Мадас, Црквина „Петковица“ код Страгара, Саопштења IX, 1970, 93—95.

¹⁴ С. Ненадовић, Богородица Љевишка, Београд 1963, 29—31, сл. 11, 12. (Ненадовић је објавио и друге надгробне натписе из Љевишке). О новим налазима у Призрену в. М. Ивaнoвић, Натпис са надгробне плоче монахиње Марине из 1374. године, Зборник за ликовне уметности Матице српске 10, Нови Сад 1974, 335—342.

¹⁵ Г. Бабић, Друштвени положај ктитора у деспотовини, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 150, сл. 11.

¹⁶ Ј. Мирковић, Мрњавчевићи, Старијар III, 1924—1925, Београд 1925, 11—41; исти, Још нешто из Маркова манастира код Скопља, Гласник Скопског Научног Друштва I, 1, 1925, 301—308; С. Радојчић, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 83.

¹⁷ М. Шакоћа је објавила надгробне плоче из Бање Прибојске у наведеном делу Прилози познавању манастира Бање код Прибоја, Саопштења IX, 1970, 33—46.

Клесање лежеће фигуре покојника на надгробној плочи и на саркофагу, карактеристично за епоху готике у западној Европи, није било раширено у српским земљама и на Балкану, али има појединачних примера, нарочито у оним крајевима где је преовлађивао западни утицај, посебно у Приморју, западној Босни и Хрватској у XIV, XV, па чак и почетком XVI века.¹⁸ Нарочито је занимљива сачувана надгробна плоча Јурја V Шубића из око 1303. године у Нину, на којој је исклесан у високом рељефу покојник у панцир кошуљи и са мачем у руци.¹⁹ Многа упрошћеније представе витеза су на стећцима, али је сигурно да је, и поред друкчије ликовне обраде, основна идеја иста. Као пример може се навести стећак са фигуром покојника и натписом госта Милутина из Хумског код Фоче, данас у Земаљском музеју у Сарајеву. Исти је случај и са каменим портретима покојника на саркофазима, ретким примерима из Призрена, Бобовца и Сребренице. О њима касније опширније. Можемо са сигурношћу претпоставити да су такве појаве продрале из Приморја у унутрашњост Балкана.

Поређењем надгробних натписа на плочама може се констатовати да су латински натписи, следећи обичаје западне Европе, често били стиховани и уз филозофски приступ бавили се размишљањима о смрти, бесмислености овоземаљског грешног и тапштог живота и једнакости у смрти. Пирилски натписи на надгробним плочама су истицали овоземаљске вредности, имена и титуле покојника, евентуално високо порекло и годину смрти, ретко део псалма или неког другог текста који се односи на живот после смрти. У нашој научној литератури још није проучен култ мртвих и текстови везани за њега. Из малобројних студија може се закључити да је у византијском и православном свету, па и код нас, било текстова и фресака у којима се место указивања на ослобођење и блаженство после смрти, инсистира на натуралистички начин на распадању лешева и другим морбидним детаљима, као у касној готици западне Европе.²⁰

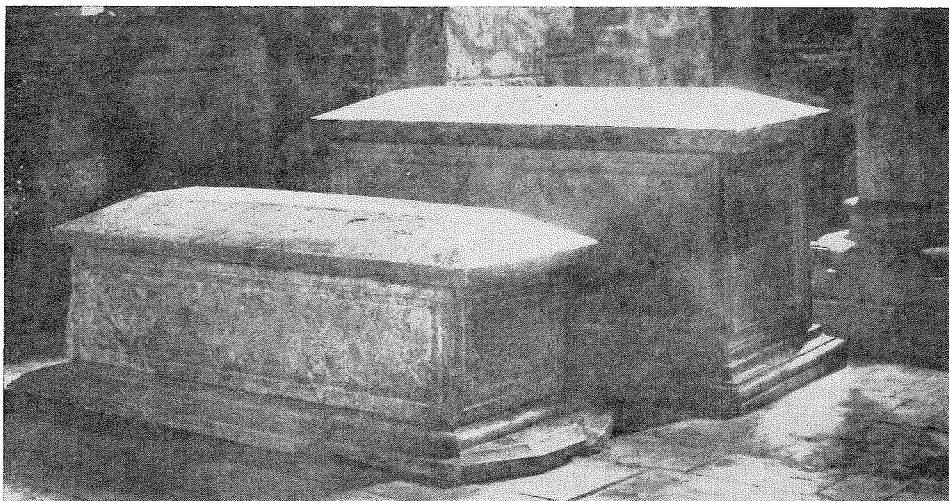
Саркофази су много сложенији облици надгробних споменика већих димензија са ширим репертоаром симболичних сепулкралних мотива, некад са портретима покојника, са много украсних елемената. На њима је јаче дошло до изражаја и уметничко осећање за монументалност и материјализовану идеју смрти. Саркофаг као облик има своје далеко порекло у античком свету, да би из касне антике прешао у свет првих хришћана. Саркофази су постепено добијали све веће димензије, разноврсније облике, нарочито поклопце, компликованију тематику. Они су били репрезентативна сепулкрална уметност. Током средњег века, од IX века па даље, устаљују се облици и мотиви у Византији и у западном свету. У Византији се задржава доста једноставна симболика из ранохришћанског периода, најчешће крстови под аркадама, двоструки крстови на степенчастим постолјима, разлистали крстови у медаљонима, хетимасија, некад орлови, све симболи васкрсења и вечнога живота. Такви су саркофази у Арти у Грчкој из XIII века, у цркви Влахерна, затим на атинској Агори и другде у Византији, о чему ће касније бити речи. На Западу су облици све компликованији са доминирајућим портретом покојника у камену и одређеним репертоаром симболичних мотива везаних за земаљски живот покојника (витешка опрема, књига, крст, симболи врлина) и за његов будући живот у царству мртвих, за култ мртвих уопште.

Српски саркофази у средњем веку били су углавном у традицијама византијске сепулкралне уметности. Било је и западњачких утицаја, посебно у XIV и XV веку, али ређе. Најстарији саркофази су сасвим једноставних облика и без украса. Истина, мало их је сачувано из ранијих времена, те можда и немамо тачну слику о њима. Преромански камени саркофаг Андреација и његове жене Марије из IX века у Котору има уклесан дугачак латински натпис и три угравирана крста. Тако изгледају и многи преромански камени саркофази у Француској, Италији, Далмацији. То враћање на ранохришћанске симболе и начине компоновања карактеристично је и за прероманске саркофаге. У Далмацији је сачувано неколико репрезентативних примерака, међу њима саркофаг Ивана Равањанина у Сплиту са дијагонално постављеним расцветаним крстовима, који ће се касније понављати на херцеговачким стећцима. Карактеристичан је и саркофаг из Археолошког музеја у Задру са низом аркада на дужој страни, у којима су крстови, розете, чемпреси, на поклопцу расцветани крстови клесани у округлим

¹⁸ М. В е г о, Средњевековни бихаћки латински споменици XVI вијека, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву IX, 1954, 255—272; L j. К а г а м а n, О djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Zagreb 1963, sl. 24, 25, 26. О ликовима покојника на надгробним споменицима у Србији каснијих времена в. М. Ћ о р о в и ћ-Љ у б и н к о в и ћ, Студентички мајстори каменоресци и њихови споменици око Петрове цркве код Новог Пазара, Зборник Народног музеја V, Београд 1967, 317—328; Р. С т а н и ћ, Скулпторални портрети ктитора и мајстора на црквама XV—XVII века у Западној Србији и Санџаку, Зограф 4, Београд 1972, 68—75. Овде не наводим литературу која се односи на етнографски материјал.

¹⁹ L. J e l i ć, Hrvatski spomenici ninskoga područja iz doba hrvatskih narodnih vladara, knj. I, Dvorska kapela sv. Križa u Ninu, Djela Jugosl. Akad. znan. i umjet. knj. XIX, Zagreb 1911, sl. 5.

²⁰ С. Р а д о ј ч и ћ, „Чин бивајемо на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, Зборник радова Византолошког института 7, Београд 1961, 39—50.



6 Дечани, саркофази

6 Dečani, Sarcophages

медаљонима, међу њима и једно дрво живота, дакле све симболични мотиви раних хришћанских саркофага, а и византијских из периода X—XII века.²¹ Нејаснији су почеци српских владарских саркофага. Ктитори владари и црквени великодостојници сахрањивани су у својим задужбинама. Мало их је сачувано из најранијих времена, а поготово са скулптуралним украсима, што нас првенствено занима због иконографије и симболике клесаних мотива и њихове скулпторске обраде. Нису сачувани надгробни споменици дукљанских владара сахрањиваних у цркви св. Марије у Крајини, у цркви св. Срђа и Влаха на Бојани, св. Петра код Требиња и у Богородичиној цркви у Стону, у цркви св. Ђорђа у Будимљу, и другим, о чему се зна из писаних споменика и извора. У низу рашких великих задужбина најзанимљивији су саркофази у Сопоћанима. Доскора је био познат само саркофаг Ане Дандоло, мајке краља Уроша I у припрати испод велике фреске која представља њену смрт. У најновије време дошло се помоћу пронађених делова до првобитних изгледа саркофага краља Уроша и архиепископа Јоаникија. Први је од ружичастог мермера без украса, сем пластичних профила на поклопцу и ивицама, док је други од црног камена са два пластична разлистала крста и једним дуплим на степеничастим постолјама, симболима васкрсења.²² Иако је сасвим оправдано претпоставити да су и раније клесани слични мотиви везани за култове мртвих и симболику вечног живота, у оквирима рашке школе први сачувани примери су из XIII века. Исти мотив разлисталог крста, као на саркофагу архиепископа Јоаникија, исклесан је и на једном фрагменту саркофага из цркве св. Марије у Свачу из последњих година XIII века.²³ У Грацу су сачувана два саркофага, од којих један велики једноставни саркофаг са пластичним профилима Јелене Анжујске под насликаном ктиторском композицијом на јужном зиду.²⁴ Из последње деценије XIII века је камени саркофаг ктитора Давида у полусрушеној цркви Давидовици код Бродарева.²⁵ Он је без украса, мањих димензија и нешто друкчији по облику. Састоји се само од поклопца постављеног на камени под, али је тај поклопац високих косих засечених страна. Клесали су га вероватно Десина де Риса и његова дружина, приморски мајстори који су зидали и цркву, о чему је остао уговор у Дубровачком архиву.

У Дечанима су сачувана четири саркофага, три клесана у камену и један резан у дрвету. Камени саркофаг Стефана Дечанског, као и друга два непознатих покојника, један у цркви а други у припрати, су од бистричког и бањичког камена, великих димензија, са јако наглашеним профилима постолја и плићим профилима на ивицама.²⁶ На њима нема никаквих скулп-

²¹ Г. Суботић, Архитектура и скулптура средњег века у приморју, Београд 1963, Т. X, 2; I. Petricoli, *Fragments de sculpture de VI до VIII stoljeća iz Zadra*, *Diadora I*, I, 1951, 188—192; M. Wenzel, *Ukrasni motivi na stećcima*, Sarajevo 1965, Т. XXX, XXXI, XXXII.

²² О. Марковић, Прилог проучавању архитектуре манастира Сопоћана, Реконструкција саркофага архиепископа Јоаникија, Саопштења Републ. завода VIII, Београд 1969, 97—98, сл. 6, 7, цртежи 4,5.

²³ Ј. Стојановић-Максимовић, О средњовековној скулптури на Црногорском приморју, Историјски гласник 3—4, Београд 1951, 71—86.

²⁴ Ђ. Бошковић-С. Ненадовић, Градац, 4. У поду црквике св. Николе у Грацу сачувана је надгробна плоча јеромонаха игумана Јакима, исто, 5.

²⁵ М. Љубинковић, Археолошка ископавања у Давидовици, Саопштења IV, 1961, 113—122.

²⁶ В. Петковић-Ђ. Бошковић, Манастир Дечани I, Београд 1941, 104—106.

торски обрађених мотива, већ саркофази делују монументалном једноставношћу и бојом камена. У вези са бојом камена треба истаћи још једну занимљиву појаву. Наиме, чини ми се да саркофази нису клесани у било којем камену. Може се уочити да су неки владарски репрезентативни саркофази клесани у мрамору ружичасте или љубичасте боје: саркофази Уроша I у Сопоћанима, Стефана Дечанског у Дечанима, делови плоча од љубичасте брече са рељефним крстовима са гробнице цара Душана из цркве св. Арханђела у Призрену, саркофази из краљевске гробне капеле у Бобовцу у Босни. Можда то није зависило од случајности и од камена који је био при руци, већ је то последњи изданак старе традиције да се владари и чланови њихових породица сахрањују у порфирним саркофазима. Још у античко време у ружичастом мрамору је нађена замена за порфир, јер је порфир био редак и скуп камен довожен преко мора из Египта. Чак је и римски цар Хадријан сахрањен у једном таквом саркофагу. Исте замене камена било је и у Италији у средњем веку. Символика боја била је значајнија од других елемената. Из писаних средњовековних извора се зна да је боја одређивала избор камена за саркофаге папа и високих црквених великодостојника, па су гранит и базалт били симболи њихове строге и јаке личности. У XII веку гранит је имао једнаку вредност као порфир.²⁷ Можда је тај обичај делимично завладао и у Србији, јер је карактеристично да је у Сопоћанима владарски саркофаг Уроша I од ружичастог камена, а Јоаникија архиепископа црн, као гранитни.

Сасвим је друкчији случај са дрвеним саркофагом, нешто мало млађим. У облику паралелоипеда са поклопцем закошеним на све четири стране, овај саркофаг има изузетно богату дрворезбарену декорацију. Розете, стилизована биљна орнаментика, извијене животиње у густом сплету и плитко резане припадају орнаменталном репертоару моравског периода и његовој загушеној декорацији.²⁸ Посебно је питање — на које ћу се вратити другом приликом — у којој мери је та наизглед бесадржајна геометријска и биљна декорација у ствари крајњи резултат тежњи ка спиритуалности, духовној апстракцији и мистичној религиозности.

У црквама Пећке патријаршије сачуван је највећи број камених саркофага из разних година и са разноликим клесаним мотивима. У средишњој и најстаријој цркви св. Апостола су три саркофага: архиепископа Арсенија, без орнамената, други, можда архиепископа Саве II, низак са клесаним крстима у густом преплету врежа, клесаним плитко скоро површински, сведеним на орнаменте двочланих трака, и трећи саркофаг, можда патријарха Јоаникија, једноставан са степеничастим усецима на поклопцу и пластичним крстом. У цркви Богородице саркофаг архиепископа Данила II, рађен у шареном ружичастом камену, украшен је аркадама у којима су крстови на степеничастим постолјима, а у угловима између лукова аркада стилизовани лиснати орнаменти. На косом поклопцу је седам аркада, од којих шест са крстовима, а средња најшира са рељефно приказаном представом хетимасије, симболом Страшног суда у виду украшеног престола са наслоном, са јастуком, књигом, крстом, венцем, сунђером и копљем. Цео саркофаг је клесан врло зналачки, вешто, са смислом за композицију целине и обраду детаља. У цркви св. Димитрија, саркофаг непознатог великодостојника украшен је клесаним аркадицама изнад којих је преплет плетеница испуњених пластичним зрнцима, а изнад плетеница ред тропрутастих осмица. На поклопцу су клесани трочлани преплет, палмете и у средини крст на полукружном постолју са крином, а затим и други мотиви: розете, кругови, цветне латике. На ужој страни саркофага, грубљом техником, исклесана је готска бифора са круговима, четворолистом и другим детаљима.

У истој цркви је и саркофаг можда патријарха Јефрема на коме су клесане аркаде, различити крстови на степеничастим постолјима, мале розете. На ужој страни поклопца исклесана је врло карактеристична велика розета, испуњена мањим розетама и цветним латикама, врло слична каменим розетама на фасадама моравске школе, посебно на Љубостињи. Декоративном стилу моравске скулптуре припада потпуно тзв. Јефимијин саркофаг у Љубостињи, на коме су плитко клесани нивои љиљана са преплетеним дршкама, без хришћанских симболичних мотива. У Пећкој патријаршији налази се и камени саркофаг патријарха Максима из друге половине XVII века (1680. г.) са грубо клесаним, више урезаним крстовима и моравским розетама на поклопцу. Ту су очевидне средњовековне традиције које су током целог турског периода врло брижљиво и програмски неговане. Оне су у разним већ дегенерисаним видовима постојале на стећцима и каснијим саркофазима и надгробним споменицима уопште. Ови саркофази рађени су у духу византијске сепулкралне уметности која је вековима настављала палеохришћанске традиције. Они су масивних и једноставних облика са старим репертоаром симболичних

²⁷ J. Déer, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, *Dumbarton Oaks Studies* 5, 1951.

²⁸ М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 54—58; Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Београд 1971, 152; В. Хан, *Дуборез Србије, Македоније и суседних земаља у светлу орнаментике моравске школе*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 323—336.



7 Никшић, гробље, стећак
7 Cimetière de Nikšić, Stećak



8 Буџе, Прибој, стећци
8 Bučje près de Priboj, plusieurs stéćaks

мотива: крстови на степеничастом постољу, разлистали крстови, розете у краковима крста, хетимасија, мало декоративних мотива и често са насликаним портретом покојника на зиду изнад саркофага, поготово ако је ктитор у питању.²⁹

Савремени византијски саркофази у Цариграду, Атини, Арти, Серу, показују исто традиционално настављање рановизантијских облика и симболичних мотива, као што су двоструки крст, аркаде са крстовима, орлови, разлистали крстови. Нађен је и саркофаг са аркадама на предњој страни у којима се налазе уклесани крстови са чемпресима и розетама између кракова крста.³⁰ Ту ранохришћанску традицију са старим симболима васкрсења у виду разлисталог крста и крста са дрвџем и розетама између кракова неговали су и владарски кругови у кијевској Русији у XI веку и римски црквени кругови током целог средњег века.³¹ У XIII веку се и у Венецији јако инсистирало на обнови традиција из апостолских и јустинијанских времена, што се изразило и на репрезентативним гробницама дуждева и високих достојанственика Млетачке Републике. Преузимају су или подражавали ранохришћански саркофази са симболичним мотивима крстова и јагњета или фигуралним композицијама под аркадама Христа са апостолима.³²

²⁹ М. Васић, Жича и Лазарица, Београд 1968, 220—225, сл. 170—176; Ј. Максимовић, Српска средњовековна скулптура, 109—110, 137—138, сл. 202, 203, 263.

³⁰ Macridy-Ebersolt, *Monuments funéraires de Constantinople*, Bulletin de correspondance hellénique XLVI, 1922; 'Α. 'Ορλάνδος, 'Η Παριγορήτισσα τῆς 'Αρτης, 'Αθήναι 1963. E. Mamboury, *Les nécropoles de Byzance*, Bulletin officiel du Touring et Automobile, Club de Turquie 1948; D. T. Rice, *The Leaved Cross*, Byzantinoslavica XI, 1. 1950; 72 ff; A. Orlandos, *The Middle Ages in the Athenian Agora*, Princeton 1961, fig. 59; P. A. Underwood, *The Karije Djami*, Bd. I, 1966, 270, 276; 'Α. 'Ορλάνδος 'Η παρά τήν 'Αρταν μονή τῶν Βλαχερνῶν, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημεῖων τῆς 'Ελλάδος, τ. Β' ('Αθήναι 1936) F 3—5, nrr. 26—31. O. Feld, *Mittelbyzantinische Sarkophage*, Römische Quartalschrift 65, 1970, 3—4, 158—184; H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. XXIII, 1972, 63—100; Macridy, Megaw, Mango, Hawkins, *The Monastery of Pips (Fenar Isa Camii)*, *Dumbarton Oaks Papers* 18, 251—298, *The Tombs*, 269—272; C. D. Sheppard, *Byzantine carved marble slabs*, *The Art Bulletin*, March 1969, 65—71; S. Eyice-N. Thierry, *Le monastère et la source sainte de Midye en Thrace turque*, *Cahiers archéologiques* XX, 1970, 47—76, fig. 2 (објављен саркофаг са аркадама у којима су крстови, чемпреси, розете).

³¹ H. Tourbet, *Renouveau paléochrétien à Rome*, *Cahiers archéologiques* XX, 1970, 99—154.

³² История Русского искусства, Т. I, Москва 1953, В. Н. Лазарев, Киевская русь, 190, сл. 193; М. И. Кресальний, Софійський заповідник у Києві, Київ 1960, 135—142, сл. 120—125.

³³ O. Demus, *A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth-Century Venice*, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton 1955, 348, ff; исти, *Zwei Dogengräber in San Marco, Venedig*, *Jahrbuch der Osterr. Byzantinischen Gesellschaft* V, 1956, 41 ff; исти, *The Church of San Marco in Venice*, *Dumbarton Oaks Studies* 6, 1960, 177—183.



9 Бобовац, фрагмент надгробне фигуре, Сарајево,
Земаљски музеј

9 Bobovac, fragment de sculpture funéraire, Sarajevo,
Musée régional

Надгробни споменик цара Душана у цркви св. Арханђела у Призрену, данас потпуно уништен, изгледа да је био једини компонован и изведен у западњачком духу и на западњачки начин. На уобичајеном месту у југозападном углу цркве, где се обично налазила и донаторска композиција сликана на зиду, био је гроб Душанов. На плочи над раком био је вероватно портрет цара Душана у каменом рељефу, а над гробом монументални камени балдахин на стубовима, капителима и конзолама. На жалост, све је остало само у ситним фрагментима, од којих је тешко направити сигурну реконструкцију.³³ Портрети покојника на надгробним споменицима су рађени у целој западној Европи, али камени балдахини над саркофазима су били у средњем веку специфичност Италије, и то Рима и Сицилије, и Шпаније. Сепулкрални балдахини над саркофагом рађени су у Риму и Палерму у XII и XIII веку, у катедрали која је била Пантеон норманских краљева и чланова њихових породица, и то са намерним тражењем израза у касноантичким репрезентативним гробницама последњих римских царева.³⁴ У Шпанији је било сличних сепулкралних камених балдахина над рељефном фигуром покојника у XIII и XIV веку. Ту су дошле до изражаја форме касне романске архитектуре и скулптуре, карактеристичне за Шпанију.³⁵ Сачувани фрагменти гроба цара Душана припадају стилски потпуно скулпторском ансамблу целе грађевине, његове задужбине и маузолеја, цркве св. Арханђела код Призрена, која је представник приморског касног романско-готског стила у комбинацији са почецима новог моравског, и дело руку приморских мајстора, которских и дубровачких. Приморски мајстори су, радећи и клешући надгробне споменике, пренели у унутрашњост Балкана западњачки обичај представљања покојника на надгробним споменицима, на плочама и саркофазима. Отуда сличне појаве и на стећцима. У засеоку Бабајићи, у околини Сребренице, познатој дубровачкој колонији у средњовековној Босни, нађен је стећак — саркофаг са ликом покојника са прекрштеним рукама на косој страни крова стећка.³⁶ Такво приказивање портрета умрлог одговара потпуно западњачкој концепцији готских гробова. На исти начин је представљен св. Шимун на косој страни великог сребрног саркофага у цркви св. Шимуна у Задру из 1380. године, наруџбина краљице Јелисавете, жене Лудовика Анжувинца, хрватско-угарског краља, а кћерке Стјепана Котроманића, босанског краља. Стари надгробни камени

³³ С. Ненадовић, Душанова задужбина манастир светих Арханђела код Призрена, Београд 1966.

³⁴ J. Deeg, н. д.

³⁵ E. Bertaux, La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle, Tombeaux romans d'Espagne (240—244), Les tombeaux espagnols du XIII^e siècle (290—295) у књизи А. Michel, Histoire de l'art, II, 1, Paris 1922.

³⁶ Š. Vešlagić, Stećci, Sarajevo 1971, 237.

релјеф св. Шимуна из XIII века, данас у задарској катедрали, рађен је на исти начин, са лежећим свецем у стилу западњачких надгробних споменика.³⁷ На саркофазима из гробне капеле босанских краљева у Бобовцу, сачуваним у фрагментима, биле су у високом релјефу израђене фигуре покојника у природној величини. Фигуре су биле, као на Западу, представљене као витези у оклопу са мачем и штитом у рукама, и штитом код ногу. На основу једног добро сачуваног фрагмента може се закључити да су ликови рађени као портрети. Опширан клесан натпис текао је око горње плоче са подацима о имену и титули покојника. Зна се да су два саркофага била изнад гробница краља Остоје и његовог сина Томаша.³⁸ Овакав обичај продро је и до Грчке захваљујући крсташима и латинској владавини, па је у Арти нађена плоча са гроба неког франачког војника са његовим портретом у панцир кошуљи, и сличне плоче, на Пелопонезу.³⁹ Релјефно представљање мушких фигура са дигнутом руком на усправним стећцима, као у Радимљи, или стећци у виду антропоморфних крстова, не спадају у традиције сепулкралне скулптуре готике, већ им изворе највероватније треба тражити у локалним интерпретацијама експресионизма касног романског стила и култних обичаја насталих у византијском свету.⁴⁰

³⁷ M. Grgić, *Zlato i srebro Zadra i Nina*, Zagreb 1972, 174—178, sl. 97—121 (са старијом литературом); J. Максимовић, *Камене иконе у Задру*, Зборник Филозофског факултета XII—1, Београд 1974, 379—391.

³⁸ P. Anđelić, *Bobovac i Kraljeva Sutjeska*, Sarajevo 1973, 86—98.

³⁹ A. Bon, *Pierres inscrites ou armoriées de la Morée franque*, *Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας*, 1964—1965 (Ἀθήναι 1966) 89—102.

⁴⁰ О лику покојника и ктитора пренето са фреске у цркви на камен стећка писали су З. Кајмаковић, *Одсјаји моравске уметности у Босни*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 306; *Историја Црне Горе 2*, Титоград 1970, В. Ђурић, *Умјетност*, 470—471.

Старији турски надгробни споменици нису проучени. У једној објављеној групи споменика из друге половине XIII века у Малој Азији налазе се камене плоче и саркофази са релјефима који приказују сцене из лова, борбе и разне симболичне мотиве птица и биљнога света. V. K. Otto-Dorn, *Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien*, *Ars orientalis* 3, 1959, 63—76, са 37 слика.

LES MONUMENTS FUNERAIRES EN PIERRE

Contribution à l'étude des monuments funéraires de la Serbie médiévale.

Les pierres funéraires forment un chapitre distinct de l'histoire et de l'histoire de l'art dans le monde entier et plus particulièrement chez nous. Elles forment assurément le plus grand groupe de monuments en pierre, et leur nombre, chez nous, se monte à plusieurs centaines, nombre qui s'agrandit sans cesse par de nouvelles fouilles et travaux de conservation. Jusqu'à présent l'on n'a pas dressé d'inventaire systématique de ces témoins importants de notre passé et l'on ne les a pas étudiés à fond. Ils constituent des sources de premier ordre pour l'étude de notre passé historique, archéologique, épigraphique, linguistique, littéraire philosophique et artistique. L'on a publié jusqu'à présent plusieurs ouvrages à ce sujet, mais toute une série de problèmes qui y ont trait sont restés irrésolus et il nous manque une étude finale et synthétique. Beaucoup de choses sont restées qu'il faut encore rechercher, ce sont: les emplacements sur lesquels l'on dressait les monuments funéraires (dans les églises, autour des églises et des monastères, dans les cimetières), le rang social des défunts et l'aspect du monument funéraire qui en découle, les diverses formes de ces monuments (dalles, sarcophages, niche voutée), matériau employé et dimensions, inscriptions (en serbe, grec, latin), teneur de celles-ci, images en relief et signification de leurs motifs décoratifs ou symboliques, représentation des défunts, rapport entre les sarcophages et les fresques qui se trouvent auprès d'eux, importance des vieilles traditions, influences byzantines et occidentales sur le culte des défunts et le symbolisme funéraire dans la Serbie médiévale et leur réalisation à travers les oeuvres artistiques, les limites chronologiques et territoriales de ces monuments, la réutilisation d'anciens monuments (stèles et sarcophages antiques, sarcophages paléochrétiens), la reprise des traditions médiévales aux époques plus récentes et leur importance pour la solution du problème des „Stećci“. C'est une tâche importante qui se pose devant nos archéologues, historiens, épigraphologues et historiens de l'art. Le présent ouvrage, illustré par quelques monuments bien connus, marque un pas vers l'étude systématique des monuments funéraires serbes et de tout le complexe du culte des morts chez nous au Moyen Age.

Les monuments funéraires en pierre appaissent en général sous trois formes: comme dalle, niche voutée ou sarcophage. La forme la plus répandue est celle des dalles, qui couvrent parfois la tombe au niveau du sol de l'église et parfois sont posées sur une autre dalle et élevées au-dessus du sol. Les niches voutées se présentent le plus souvent sous forme d'arcades ou de niches pratiquées dans les murs et elles contiennent soit un sarcophage soit une dalle. Les sarcophages sont des monuments funéraires de plus grandes dimensions présentant un large répertoire de motifs funéraires symboliques. Les dalles sont gravées d'inscriptions et de motifs symbolisant la vie éternelle et la résurrection. La sculpture de gisants représentant le défunt sur la dalle du sarcophage, si caractéristique pour l'art de l'Europe occidentale, n'est pas très répandue dans les pays balkaniques, mais on en trouve des exemples. Les sarcophages serbes du Moyen Age s'en tenaient en général aux traditions de l'art sépulcral byzantin. Les sarcophages des souverains et grands dignitaires ecclésiastiques serbes dans la patriarchie de Peć et à Dëćani sont surtout remarquables. On y retrouve l'ancien répertoire de motifs symboliques: les croix sur un socle en gradins, les croix épanouies, les rosettes entre les branches de la croix, l'hétimasie certains motifs décoratifs et sur le mur, au-dessus du sarcophage le portrait peint du défunt, surtout lorsqu'il s'agit d'un donateur. La sépulture monumentale du tsar Duchan dans l'église des Saints Archanges de Prizren, qui est aujourd'hui complètement détruite, semble avoir été exécutée dans le style occidental, avec la figure sculptée en relief du souverain. Les sarcophages des rois de Bosnie à Bobovac y ressemblaient. Remarquons cependant que les figures d'hommes à la main levée que nous voyons sur les stećci verticaux à Radimlje, par ex. ou en forme de croix antropomorphes, ne font pas partie de la sculpture funéraire de tradition gothique, mais découlent probablement de sources qu'il faut rechercher dans l'interprétation locale de l'expressionnisme du style roman tardif et dans les coutumes rituelles du monde byzantin.

Dr J. MAKSIMOVIĆ

С середины XIV и на протяжении всего XV века в культуре древней Руси звучат отголоски с вязей с балканскими странами и в особенности с Сербией.

ПАНАГИЯ ИВАНА IV

Характерные для сербского искусства иконографические сюжеты и типы продолжают жить в древнерусском искусстве и позднее. Известны копии с сербских икон XIV века, выполненные в Москве и Новгороде три Иване IV.¹ Московские художники в те годы расцвета русской культуры, придерживались древних традиций и в то же время, в поисках новых художественных форм, нередко обращались к иноземным образцам.

Марина ПОСТНИКОВА ЛОСЕВА

Оживленные сношения между Россией и Сербией, существовавшие в XVI столетии, несомненно подогревались и родственными связями Ивана IV с сербскими деспотами, амприезжавшие из Сербии делегации привозили в Москву в дарах к царскому двору иконы, кресты, панагии, что не могло не оставить следа в произведениях русского искусства того времени.

Не только в живописи древней Руси, станковой и фресковой, отчетливо видны отклики искусства Сербии, но и в узкой, малоизученной отрасли искусства, резьбе на твердом полудрагоценном камне нам удалось усмотреть, что образцом для резчика XVI века, по-видимому, послужила сербская икона.

С глубокой древности было известно искусство резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях.

Греческие мастера, работавшие в Александрии в конце четвертого — начале третьего века до нашей эры, делали уже такие сложные работы как многоцветные рельефные камеи на сардониксе.² На протяжении многих столетий продолжает жить это искусство. В значительном числе сохранились византийские камеи, высокорельефные изображения на сапфире, яшме, лазурите, жадеите, стеатите, агате и других твердых камнях.

Италия заняла первое место по производству камей в эпоху Возрождения, а итальянские мастера распространили камнерезное искусство по всей Европе.³

В XVI столетии папы, кардиналы и вельможи Италии собирали как античные, так и современные им камеи и их примеру следовали в других странах.⁴ Но до последнего времени не уделялось внимания тому, как много было резных изображений на драгоценных и полудрагоценных камнях в древней Руси, сколько камей и инталий византийской, западноевропейской и русской работы хранилось в царской казне и в патриаршей ризнице, в каком изобилии они имелись на иконах, панагиях и церковных сосудах в различных городах страны.

Когда зародилось в России искусство резьбы на драгоценных и твердых камнях пока еще не установлено, но и сейчас уже можно сказать, что оно получило особое развитие в XVI и XVII веках, но было известно и значительно раньше.

Описи великокняжеского, царского и патриаршего имущества сохранили сведения об изображениях, вырезанных на сапфирах, изумрудах, ониксе, белом коралле, мраморе, яшме, горном хрустале и других камнях.

В духовной грамоте 1462 года, Василия Темного, упоминается „икона золота на изумруде“⁵; в духовной князя Михаила Андреевича 1486 года — икона вырезанная на „перелевти“ (ониксе).⁶

В документах XVI и XVII вв. упоминания о резных камнях становятся очень частыми. Среди вкладов удельной княгини-инокини Евдокии в Кирилло-Белозерский монастырь в 1563 г. значится вырезанный на ониксе „образ Пречистья Богородицы, а во облаче Спасов образ“.⁷ В описи камней казны патриарха Филарета 1630 г. упомянуты: две панагии с резными изображениями Богоматери и Иоанна Лествичника на сардониксе, „Одигитрии“ на белой яшме, Преображения — на ониксе, Архангела Гавриила и Благовещения на яшме.⁸ Благовещение и Воздви-

¹ Г. В. Попов. „Три памятника южнославянской живописи XIV века и их русские копии середины XVI в. „Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. М. 1973, стр. 352—363.

² О. Неверов. Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа. Ленинград. 1971.

³ А. Е. Фереман. Очерки по истории камня. т. II. М. 1961, стр. 193.

⁴ О. М. Dalton. Catalogue of the engraved gems of the postclassical periods . . . in the British Museum. London, 1915, p. XVII—XXXVII.

⁵ А. Е. Фереман. Очерки по истории камня т. II. М. 1961 г. стр. 198.

⁶ Там же, стр. 169.

⁷ Записки Отделения русской и славянской археологии И.А.О. т. I. СПб. 1851, стр. 55.

⁸ ЦГАДА. фонд 235, кн. 86, л. 85 об.



1 Богоматерь „Великая Панагия“ — камея на сардониксе Москва, первая половина XVI века. Собрание Государственной Оружейной Палаты.

1 Богородица „Велика Панагија“, Москва, прва половина 16 в., камеја на сардониксу, Збирка Државне Оружане палате



2 „Иоанн Лествичник“ — камея на сардониксе Москва, 1554—1563 г.г. Собрание Государственной Оружейной Палаты.

2 „Јован Лествичник“, Москва, 1554—1563 г., камеја на сардониксу, Збирка Државне Оружане палате

жение были вырезаны на горном хрустале в панагии патриарха Адриана; Деисус на белом коралле — в панагии патриарха Иова.⁹ Все эти резные камни были как иностранной, так и русской работы.

В некоторых случаях, при описании панагий, в документах отмечено ее происхождение: „Фряжского дела“ (т. е. западноевропейской работы), „царьградского“ или „греческого“ дела. К XVI веку относятся определенные указания на то, что резьба на камне выполнена в Москве. На оборотной стороне золотой панагии с вырезанным на белом „коралле“ образом „Предста Царица“ имелась надпись „Лета 7103 (т. е. 1595) марта в день зделана бысть сия святая панагия повелением Иова патриарха Московского и всея Руси“.¹⁰

Не вызывает сомнения в русском происхождении и записанные в книге „Большой Государевой шкатулы“ в 1629 году золотые украшенные эмалью перстни с печатями — вырезанными на крупных камнях — изумруде и лале изображениями двуглавого орла, около которого — надписи.¹¹

В „Торговой книге“, составленной в 1575 году даны указания, как и чем обрабатывать камни и резать на них.¹²

Один из самых трудных для обработки камней — это сардоникс, т. е. особой расцветки оникс, разновидность агата, состоящего из разноцветных слоев.

Резьба на сардониксе требует особого искусства, так как этот чрезвычайно твердый камень не поддается металлическому резцу. Обработка сардоникса и отделка вырезанного на нем изображения производятся при помощи порошка корунда алмазной пыли и алмазом, причем во время работы резчик должен точно рассчитать толщину и очередность разноцветных

⁹ А. Е. Ферсман. Очерки по истории камня т. П. М. 1961, стр. 199—200.

¹⁰ ЦГАДА ф. 235, кн. 86, л. 89.

¹¹ ЦГАДА ф. 396, кн. 629, лл. 208 и 210.

¹² Торговая книга Записки Отделения русской и славянской археологии И. А. О. т. I. СПб. 1851 г., стр. 121.

слоев. Создание камеи на сардониксе требует длительного и терпеливого труда, порою на протяжении многих месяцев и даже лет.¹³

В Государственной Оружейной палате московского Кремля хранятся три камеи, три барельефа на сардониксе редкой величины и красоты: „Ангел пустыни“ — крылатый Исанн Предтеча, Богоматерь и Иоанн Лествичник. Эти три камеи, не похожие ни на византийские, ни на западноевропейские эпохи Возрождения, судя по особенностям стиля и техники резьбы, были сделаны в Москве в XVI-ом веке (рис. 1, 2, 3).

Все три камня овальной формы, со скошенным краем черного цвета и коричневым барельефом двух оттенков на молочно-голубом фоне. Резьба плоская, лишь слегка приподнятая над светлой, голубоватой поверхностью фона. Только голова выделена несколько более высоким рельефом, подобно тому, как это наблюдается в древнерусской деревянной резьбе. Нимбы выступают в виде светлоричневой полоски.

Камей аналогичных по стилю, по сюжетам и в особенности по характеру резьбы нет ни в одном из музейных собраний в СССР и за рубежом.

Овальная форма и темный скошенный край сардониксов характерны для западноевропейских камеи и в первую очередь для Венеции. Вполне вероятно, что эти, выделяющиеся своим размером и качеством, камни были привезены в Москву из Венеции, если учесть оживленные итало-русские связи в XV и XVI столетиях.¹⁴



3 „Ангел Пустыни“ — камея на сардониксе в панации Ивана IV. Москва 1540-е—1550-е годы. Собрание Государственной Оружейной Палаты.

3 „Анѣо Пустыняк“, Москва 1540—1550 г., камея на сардониксу, Збирка Државне Оружане палате

¹³ Так, например, изготовление в Италии камеи на ониксе с портретом Козимо I с семьей заняло пять лет — 1557—1562 г. Carolavorgi del Museo degli argenti. Firenze, 1969, p. 104.

¹⁴ В 1474 году дипломатическому агенту Толбузину было поручено набрать в Венеции художников, ремесленников, горноделов и оружейных мастеров. В 1490 году русские послы вместе с Андреем Палеологом, братом великой княгини Софьи, привозят из Италии врача и „мастеров фряз, стенных и палатных, и пушечных,



4 „Ангел Пустыни“ византийская икона Собрание Византийского музея в Афинах.

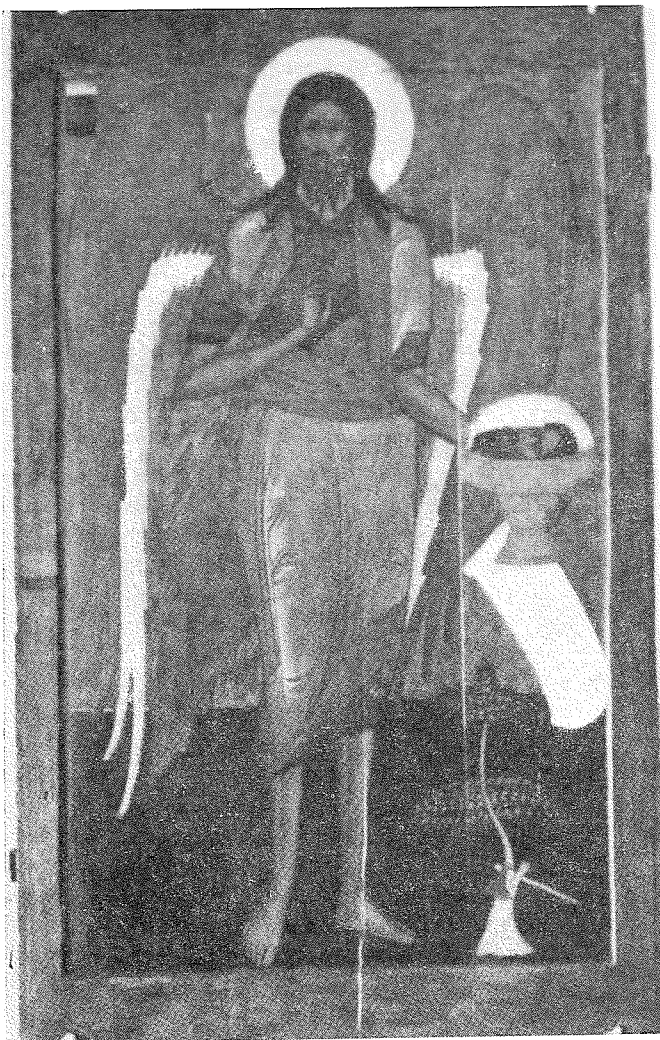
4 „Анђео Пустинѝак“, византијска икона, Збирка Византијског музеја у Атини

Что же касается вырезанных на них изображений, то в них нельзя усмотреть никаких черт западноевропейского искусства.

Каждая из трех камней имеет различный размер и стилистические особенности, при общности основы. Очевидно, что они сделаны в одном месте и в одном столетии, но в разные его годы и разными мастерами.

Общим для всех трех, кроме техники выполнения, расцветки и характера обработки камня, является удивительная красота и выразительность коричневого силуэта на молочно-голубом фоне, характерная для искусства Москвы XVI века. Изображения „Богоматерь воплощение“, т. е. с младенцем в круге на груди, а так же Иоанна Лествичника, патронального святого старшего сына Иоанна IV, царевича Ивана, не вызывают трудностей в определении, так как им имеется много аналогий в русской станковой живописи XVI века. Значительно сложнее для определения и датировки вырезанный на самом большем из трех камней (11,5—9 см) образ крылатого Иоанна Предтечи, патронального святого царя Ивана IV.

и серебряных“ и в Москве работает римский серебряник Христофор, а в 1503 году венецианский мастер Петр отливал колокол. В 1525 году Герасимов едет в Рим, вместе с папским послом, прожившим в Москве четыре года (с 1520—1524). Царь Федор Иоаннович вызывает в Москву венецианца Марка Чинопи для организации производства парчи, штофа и бархатов. На рубеже XVI и XVII столетий венецианский ювелир Франческо Ашентини вырезал в Москве для царя несколько изображений на драгоценных камнях. (Р. Виппер. Иван Грозный. М. 1922 г. стр. 24. Е. Ч. Скрижинская. Кто были Ралевы, послы Ивана III в Италию. Проблемы истории международных отношений. Сборник статей памяти академика Е. В. Тарле. Л. 1972, стр. 267—281. Записки Отделения русской и славянской археологии. Имп. Арх. общ. т. I, СПб. 1851 г. стр. 43. Карамзин. История Государства Российского, Примечание 451 к тому X, гл. IV).



6 „Ангел Пустыни“ черное изображение на золотом окладе московской работы конца XVI века. Собрание Государственной Оружейной Палаты.

6 „Анђео Пустыняк“, московски рад, крај 16 в., златни оков украшен нијелом, Збирка Државне Оружане палате

5 „Ангел Пустыни“ икона московской школы, 1560-е годы. Собрание Музея им. Андрея Рублева.

5 „Анђео Пустыняк“, икона московске школе, 1560 г., Збирка музеја „Андреја Рубљов“

В нем наблюдается больший чем в двух других камнях архаизм и некоторые черты балканизма. Вероятно этими особенностями объясняется то, что датировка его, данная в разное время и разными специалистами колебалась от XIII во XIX в. в.¹⁵

В середине XVI века из трех сардоников были сделаны панагии в роскошных золотых оправках, из которых сохранилась до наших дней только одна. Из самого большого камня с изображением „Ангела пустыни“ была сделана панагия для самого царя. На оборотной ее стороне, на золотой дверке (теперь утраченной) было выполнено чернью изображение второго покровителя Ивана IV, апостола Тита, в день празднования памяти которого родился грозный царь.¹⁶ Золотая оправка украшена драгоценными камнями, жемчугом и орнаментом из тончайшей скани с зеленой, белой, синей и красной эмалью, с вплавленными в нее мелкими шариками зерни.

Как личное имущество царя панагия хранилась не в ризнице, а в царском дворце. Дважды она пропала из дворца и была увезена из Москвы, но волею судьбы вновь возвращалась в московский Кремль.

„Ангел пустыни“ изображен в рост, прямолично, благословляющим резко-согнутой в локте правой рукой. В левой руке он держит посох с процветшим крестом и своєю отсеченную голову на овальном блюде, которое как бы висит в воздухе над согнутой рукой, от которой спускаются угловатые складки одежды.

¹⁵ Известный немецкий исследователь Hanz Wentzel, призвав необычность этой камеи, предположительно датирует ее XIII веком и выражает удивление, что она не была включена в каталог византийских древностей собрания Государственной Оружейной палаты (Kunst-Chronik. December 1965, Heft 12, S. 330—331, Abb. 1 b.)

¹⁶ Панагия подробно описана в документе начале XVII века. ЦГАДА, фонд 396, кн. 629, лл. 585—586.

Широко раскинуты светлорыжие крылья со слегка загнутыми концами перьев; им придает особую легкость то, что они почти прозрачны у основания и на концах. Из под блестяще отполированного темнокоричневого гиматия с немногими скупыми складками виднеется более светлая власьяница. Густые волосы падают на плечи выющимися прядями и приподняты над прямым пробором в виде небольшого хохолка.

Образ „Ангеля Пустыни“, крылатого Предтечи, связан с Византией, с Афоном, с Россией и с балканскими странами, где он встречается очень часто.

К атрибутам изображений „Ангела Пустыни“, составляющим особенность искусства, связанного с православной церковью, относятся крылья и отсеченная голова на блюде или в чаше.¹⁷

Крылья Иоанна Предтечи символически означают, что он более чем пророк, посланный „уготовить путь“, но не говорят о том, что он ангел.¹⁸ Отсеченная голова на блюде или в чаше, так же как и „Агнец“ — это символ жертвенной смерти.

„Ангел Пустыни“ в западноевропейском искусстве не имеет всех этих символических атрибутов. Полностью отсутствуют крылья, голова в руках Иоанна и секира у корней дерева.

Великие итальянские мастера — Боттичелли, Мантенья, Фра Филиппо Липпи, Перуджино, Рафаэль, Тициан, Леонардо да Винчи — создали большое число изображений Иоанна Предтечи, но ни на одном из них он не имеет крыльев и не держит своей головы. Не встречается ни процветшего креста на посохе, ни „бесплодного дерева“ с секирой у корней.¹⁹

Сложившийся в Византии и на Афоне образ Предтечи, изможденного, босого, с непокрытой головой, со строгим лицом испещренным глубокими морщинами, с большими, резко очерченными глазами, получил в древнерусском искусстве уже в XII веке и в особенности позднее в московской Школе Рублева и его последователей, смягчающие его черты — большую мягкость линий силуэта, меньшую суровость выражения лица (Рис. 4).

В XVI столетии иконы Иоанна Предтечи получают в России особенно широкое распространение, что частично вызвано вероятно тем, что он был патрональным святым Ивана IV.

В Музее имени Андрея Рублева хранится большая икона „Ангел Пустыни“ из Махришского монастыря, московской школы 60-х годов XVI века, возможно заказанная самим царем, на которой мы видим хотя совсем иные пропорции, но такие же как на резном сардониксе широко раскрытые крылья со слегка загнутыми концами, то же положение ног, движение одной из которых, слегка выдвинутой, подчеркивается круглящимися складками гиматия.²⁰ В отличие от изображения на сардониксе — отсутствует посох, а у ног Иоанна — секира лежащая у корней дерева (рис. 5).

Близко сходный с этой иконой, „Ангел Пустыни“ изображен чернью на золотом окладе „Одигитрии“ сделанном в последней четверти XVI века²¹ (рис. 6). Основное отличие в том, что вместо отсеченной головы он держит чашу с лежащим в ней „Агнцем“ в виде младенца. Золотой оклад был выполнен по заказу царя Федора Иоанновича и царицы Ирины для Новодевичьего монастыря, т. е. так же как и икона из Махришского монастыря, изображение чернью крылатого Предтечи сделано несколько позднее чем барельеф на сардониксе.

Наиболее близкие аналогии образу „Ангел Пустыни“, вырезанному на сардониксе в пангии Ивана IV, имеются среди памятников балканской, преимущественно сербской станковой живописи, в которой прослеживаются отголоски древних традиций византийского искусства.

Скорбный и несколько суровый лик Предтечи на пангии по типу близок изображенному на сербской иконе конца XV или начала XVI века, принадлежавшей Ивану IV (рис. 7) вероятно

¹⁷ Иногда „глава“ заменяется „Агнцем“ в образе младенца, в левой руке вместо посоха или одновременно с ним изображается свиток с надписью, а рядом с фигурой Предтечи, у его ног — секира у корней бесплодного дерева. (Ф. И. Буслаев. Общее понятие о русской иконописи. Сборник на 1866 г. изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном Музее. М. 1866, стр. 79. В. Кеменов. Иконография св. Иоанна Крестителя в восточной и западной церкви. „Православный собеседник“. Казань, 1887, июнь-июль. стр. 208—217 и 290—309).

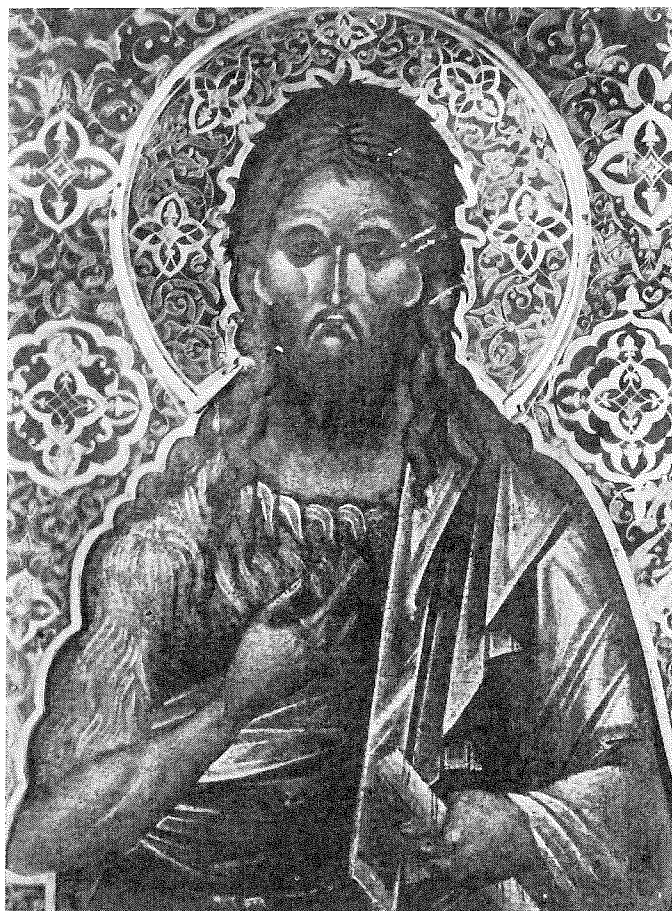
¹⁸ В трудах Федора Студита и Кирилла Александрийского отмечается, что Евангелист Иоанн включил слова „бысть человек послан от Бога, имя ему Иоанн“ для того, чтобы опровергнуть существовавшее мнение, что Предтеча был ангелом по плоти. (Evangelischer Kalender Jahrbuch für 1866—67. Herausgegeben von Ferdinand Piper, Berlin, 1866, стр. 66—68).

В Евангелии от Матфея и от Луки говорится: „Се Аз посылаю Ангела моего пред лицом Твоим, иже уготовит путь Твой перед Тобою“ (Матфея гл. II, зачало 40) „Се Аз пошлю Ангела моего пред лицом Твоим, иже устроит путь Твой пред Тобою“. (Лука гл. 7, зачало 31).

¹⁹ Alexandre Masseron. Saint Jean Baptiste dans l'Art. Paris, 1953, pp. 164—167.

²⁰ Л. М. Евсеева, В. Н. Сергеев. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. М. 1971. стр. 45—49. Размер 85 × 19,5 см.

²¹ В собрании Государственной Оружейной палаты.



7 „Иоанн Претеча“ — сербская икона к. XV — начала XVI вв. Оклад московской работы конца XVI века. Собрание Государственного Исторического музея.

7 „Јован Претеча“, московски рад, крај 16 в., српска икона, Збирка Државне Оружане палате

привезенной одной из многочисленных групп южных славян, приезжавших в Москву искать помощи и заступничества у мощного русского государства.²²

Еще большее сходство усматривается между резным изображением на сардониксе и живописным образом „Ангела Пустыни“ из сербского монастыря Дечани, датированным началом XVII века, но написанным, несомненно, в болле древних традициях.

Так же широко раскинуты крылья, более светлые на изогнутых концах. Аналогичен жест благословляющей тонкой, сухой руки, положение отсеченной головы над согнутой левой рукой и прямые складки гиматия, падающие на иконе — справа, а на панагии — слева от фигуры Претечи²³ (Рис. 8).

Посох, заверченный процветшим крестом, с двумя завитками у подножия, такого типа, как изображенный на панагии, не характерен для русских икон, но часто встречается на памятниках искусства Афона и Балкан, как XVI века, так и более ранних и более поздних. Посох — аналогичный посоху на сардониксе имеется на многих памятниках греческого и балканского искусства в собраниях музеев СССР и за рубежом.²⁴

В сербском искусстве процветший крест, символизирующий „древо жизни“ имеет особое значение и был наиболее постоянным украшением входа в храм. Процветшие кресты с двумя обращенными вверх завитками имеются на ранних фресках XIII и XIV вв. в церкви св. Ахиллия в Арилье (1296 г.) и в церкви св. Георгия в Старо Нагоричино (1317 г.).²⁵

²² После смерти Ивана IV икона перешла к его сыну Федору, а позднее, с царицей Ириной, принявшей постриг — в Новодевичий монастырь. Серебряный оклад с чернью был сделан в Москве во второй половине XVI в.

²³ Следует отметить, что изображение на сардониксе, по сравнению с живописными, передано частично зеркально, что отчетливо видно в положении ног и складках одежды.

²⁴ Можно привести множество примеров: в собрании ГИМ № 33060/108; в Гос. Эрмитаже — Византийский отдел № J75; в ГРМ № 1218(1561); в Национальном музее Београда № 1989; в церкви Mihael Voda в Бухаресте; N. Iorga. Les arts mineurs em Roumanie Bucurest, 1934, p. 15, Pl. V; Водислав Джурич. Иконе из Югославие, Београд. 1961 № 33 и 88;

²⁵ С. Н. Радойич. Изображение отрока при церковном входе в Сербской живописи начала XV века. „Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа“. М. 1973, стр. 324—331.



8 „Ангел Пустыни“ — сербская икона начала XVII века. Монастырь Дечани, Югославия.

8 „Анђео Пустинџак“, српска икона, манастир Дечани, Југославија, почетак 17 в.,

Все вышесказанное дает возможность предположить, что образцом для мастера, вырезавшего на сардониксе образ „Ангела пустыни“ служила сербская икона. Это предположение подтверждается и тем, что в славянской надписи иша прѣтеча, вырезанной на сардониксе вглубь и заполненной темнокоричневой пастой, прослеживаются черты балканизма.²⁶

Как уже было упомянуто выше, панагия Ивана IV дважды исчезала из дворца. В первый раз это случилось во время польско-шведской интервенции, в начале XVII века, когда погибло множество памятников культуры и искусства, проданных, переплавленных или просто разграбленных интервентами в московском Кремле.

²⁶ Л. М. Костюхина считает, что надпись относится к 40-м годам XVI века и что в ней усматриваются черты балканизма.

Среди многочисленных пропавших в то время вещей была, как выясняется из архивных документов и панагия Ивана IV.

Проходили годы и некоторые из утраченных драгоценностей вновь всплывали на поверхность. Так в 1616 году, мать царя Михаила Федоровича, инокиня Марфа, купила у кого-то и подарила сыну золотую чару 1515 года, с именем и титулом великого князя Василия III, написанным черной эмалью на венце.²⁷

В 1629—1630 году в московский Кремль принесли продавать и большую золотую панагию с крылатым Иоанном Предтечей на сардониксе. Она была по-видимому вывезена из Москвы в Вязьму, так как „выменена“ у „вязмитинина у торгового человека у Тимофея Лемохина“. „Промену“ было дано за нее пятьсот рублей,²⁸ сумма по тому времени очень большая.

19 ноября 1633 года панагия была передана „в образную казну“ и подробно описана в „Книге Большой Государевой Шкатулы“.²⁹

23 февраля 1687 года боярин Борис Гаврилович Юшков перенес ее „к великому государю в хоромы“,³⁰ где она, по-видимому, и оставалась до тех пор, пока в начале XVIII века часть дворцовых ценностей не была переправлена в новую столицу — Петербург. Здесь она хранилась много лет в Зимнем дворце, в деревянном ковчеге, под стеклом. Когда и при каких обстоятельствах она оттуда исчезла неизвестно. В Государственную Оружейную Палату Московского Кремля панагия поступила 27 июля 1927 года из магазина московского ювелирного товарищества.

Открытым остается вопрос о том, кто был автором-резчиком этой редкой камен с удивительной судьбой, так как о мастерах, резавших на драгоценных и твердых полудрагоценных камнях в древней Руси мы имеем лишь очень скудные и сравнительно поздние сведения.

ЈЕДНА ПАНАГИЈА ИВАНА IV

У руској култури XIV века може се констатовати утицај уметности бакланских земаља. За време владавине Ивана IV везе између Русије и Србије постају нарочито блиске и примењује се обнова интересовања за српску уметност. Српске иконе XIV века копирају се у XVI веку у Москви и Новгороду.

Одједи српске уметности и даље су продирали у руску уметност и ми их налазимо не само у многобројним иконама и фрескама, већ и у једној мало познатој и мало проученој уметности, уметности за коју се скоро и не зна — у руској обради тврдог камена.

Три камеје од мрког калцедона израђене у XVI веку у Москви чувају се у Музеју Кремља у Москви. Ови каменови јединствене лепоте украшавали су три величанствене панагије. Али само на једној од њих, израђеној за Ивана IV, сачуван је диван оквир од злата. Облик тих трију камеја, њихове боје, стил и елегантан цртеж, изразитост покрета а затим и техника њихове израде веома су слични. С друге стране не може се открити никаква сличност нити веза са византијским и италијанским камејама. Извајане слике Богоматере и светог Јована Климе (заштитника сина Ивана IV) лако дају наслутити аналогију са руском уметношћу XVI века, јер много личе на иконе и на слике извајане у дрвету тога времена. Али одређивање порекла камеје са ликом Јована Претече је много сложеније.

Св. Јован је представљен као анђео са великим крилима. Ова представа је позната у византијској уметности, у староруској, атоској и балканској уметности.

У левој руци он држи своју главу на тањиру и штап који се завршава крстом. И крила и глава на тањиру су искључиво атрибути православне цркве. Наилазимо на крст са два повијена крака какав видимо на крају Јовановог штапа, још у врло раној српској уметности.

У XVI веку налазимо у Русији много икона Св. Јована Претече, који је у то доба био нарочито поштован као заштитник Ивана IV. Али најближе аналогије с њима не налазимо у руској уметности већ у српској. Традиција српске уметности огледа се у покрету руке која благосиља, у облику крста, у стилу слике и то нам даје право да предпоставимо да је нека српска икона послужила као модел за клесану камеју панагије Ивана IV.

М. ПОСТНИКОВА

²⁷ М. Постникова-Лосева. Золотые и серебряные изделия мастеров Оружейной Палаты XVI—XVII веков. „Государственная Оружейная Палата Московского Кремля“, М. 1954. стр. 164—166.

²⁸ ЦГАДА. ф. 396, кн. 629, л. 586.

²⁹ Там же. л.л. 585, 585 об. 586.

³⁰ ЦГАДА. фонд. 396, оп. 2, кн. 595, Опись Образной Палаты. л.л. 88 об. — 89.



СТАРЕ ТАПИСЕРИЈЕ У ДАЛМАЦИЈИ

Др Цвиљо ФИСКОВИЋ

Из сачуваних списа старих далматинских архива дознаје се да су многи споменици и умјетнине у дугом току времена пропали па се, да се покаже цјеловитост наше умјетничке баштине и умјетничког стваралаштва у прошлости, мора према тим архивским вијестима писати о дјелима која више не постоје. О многима се могу изговорити ријечи уклесане на гробу Салонитанца Гаја Утија STAT... NOMEN VESTIGIA NULLA, постоји им име али им нема ни трага! Међу тим безбројним покретним споменицима нестали су у вртлогу прошлих времена особито они који бијаху створени у крхкој грађи као што су везене и исликане завјесе.

Стари нам архивски списи показују да су далматинске цркве имале много раскошних и разноликих умјетнина. То се особито види у њиховим точно иако шкрто писаним пописима. Из њих се дознаје да је у неким црквама, особито столним а и по кућама било таписерија које су ресиле њихове зидове, али се нису сачувале. Досада им барем нису нађени трагови иако је могуће да им се понеки комад негдје и пронађе.

Управо зато да употпуним тај недостатак који смањује разноликост наше ликовне баштине, изијет ћу овдје досада непознате архивске вијести од средине XVI до средине XVIII столећа, које свједоче да су се таписерије налазиле у току тог времена у столној цркви града Хвара. Та црква није била најраскошнија међу осталим далматинским столним црквама, па се, кад се већ види да је у њој било таписерија, може закључити да су постојале и у другима и то не само у столним већ вјеројатно и у пространим редовничким и истакнутијим градским црквама.

У архивским списима зову их „gazzi“ и „agazzi“ према њиховом талијанском називу.

Већ сам пред више од тридесет година изнио архивске податке о постојању таписерија у тргорској столној цркви према запису у једном од најопширнијих и најпоузданијих записника бискупских службених похода у Далмацији, записнику унесеном у омашни свезак трогирског бискупа Дидака Маноло.¹ Тај Сплићанин је скупа са својим вриједним тајником и записничаром при његовом прегледу бискупије 1759. године, свећеником Марком Перојевићем, забиљежио много стварних али и архивских података о умјетнинама и предметима столне цркве, које је онда истражио и видио у ранијим а касније несталим књигама и списима црковинарства столне цркве.

Маноло и Перојевић су дали и неколико података о таписеријама у столној цркви трогирској. Ни ти архивски изворни списи, ни те таписерије се више не могу наћи, па је свједочанство те двојице тим драгоцјеније. Они их тачно називљу и *peripetasmata aulaea, vulgo agazzi*.

Иако сам већ тај одломак из Манолоина списа објавио, сада се на њ опширније осврћем.

Из тог списка се дознаје да је Маноло прегледао лијепу свилену опрему којом су црквеним свечаностима пресвлагали зидове столне цркве, набављену 1737. године. Забиљежио је да је црква 1543. године била снабђевена с двије таписерије из оставштине Павла Антуна—Ћипика, члана истакнутог трговинског племићког рода, а затим да је из исте оставштине скрбник столне цркве Хектор Ћипко купио три таписерије које се истицаху својим ликовима, док је 1560, витез Стјепан Луцић, такођер скрбник те цркве, купио за њу једну таписерију код Ивана Ћипика. Остале зидне тканине набављаху се, пише он, средином XVII столећа.

Из тога се дознаје да је обитељ Ћипко у Трогиру посједовала таписерије у половици XVI столећа, што се уосталом може и претпоставити кад се виде њихове раскошно сазидане готичко-ренесансне а некоћ романичке палаче сред Трогира и зна за њихову хуманистичку наобразбу и богатство.

Управо у тој обитељи живјела је Милица, учена, марљива и сналажљива кћерка Јеролима Ћипика, коју су по њеном дједу чувеном Коријолану Ћипико,² хуманистичком писцу, ратнику и пријатељу умјетника и књижевника, звали Милица Коријолановић.³ Ренесансни пјесник Ханибал Луцић, пријатељ жена па стога и пјесник једне од најљепших старих хрватских љубавних пјесама „Јур ни једна на свитвила“, али и разборити водитељ својих имања

¹ С. Fisković, *Opis trogirске katedrale iz XVIII stoljeća*, Split 1940, 10, 50.

² О њему је у обитељи Ћипико живјела трајна успомена, па није чудо да му и унуке зваху Коријолановић. 27. сръња 1580. изјавио је у Трогиру о Јеролиму Алвиз Ћипико покојног Јеролима: „... diro le famose operationi nelle armi della optima memoria del ditto quondam messer Girolamo ma generalmente perche il estendersi in particolare convincirebbe recitar le lodi, et le egregie operationi nell'arma vidur in gran volumi, essendo comito della gallera traurina per 4 anni continui qual se ben è passato di questa vita mortale, et nelle lettere, et nell'armi eternamente vive...“

Trogirski spisi, sv. XI, sveščić 12. Historijski arhiv u Zadru.

³ С. Fisković, *Lučićev ljetnikovac u Hvaru. Anali Historijskog instituta u Dubrovniku VIII—IX*, Dubrovnik 1962, 210, 212. Види и рад наведен у биљешци 7.

на отоцима Хвару и Вису,⁴ опјевао је ту своју познаницу. У подуљој пјесми он је похвалио лијепе и сликовите везове које је она везла учећи тој својој вјештини као вриједна домаћица и своје дворкиње, а оне су, силазећи са околних села у њен дом, могле бити склоне лијепом везу који су везле за своју ношњу:

Чим плаћу односе дворкиње теј миле
Од тебе кадно се додворив одиле
И појду за срићом кѹ јим Бог одсуди,
Урешу одићом и доброми ћуди
И пуне крипосна свакога наука
Кѹ могу дат кросна и јагла и рука.
Тај наук доброту твојој и вридности
Божица дат хоти Палас од мудрости.
Кѹ ствар да би могла Аракне видити,
Теби не би могла не позавидити.
И ја мњу да ину при тој би забила
Жалост и вашћину коју би имила
Кадно се зарица да јој ни такмена
Ткањем та божица мудра и поштена.
А она пауком чини је да ходи
И придујим науком танко да уводи.
Да си ти госпоја већ нег све остале
Умића тер твоја уста те не хвале,
Ну слава ли гласи сама и повида,
Госпоје, свим да си госпојам наприда,
И прави да злато и сребром с свилицом
Кад се стави на то тва рука с иглицом,
Могу нам очито ставити прид очи
Што год јим скровито тва мисал поточи:
Ал небо гди одсвуд побјено звиздами
Јак облак цаклен свуд варту се над нами,
Тим сунце отиде и опет буде доћ
Да нам је на чриде сада дан, сада ноћ,
Али ти пак ниже гди витар облацце
Згоди и подвиже кријући сунашце
Који згон и стиска многократ узрочи
Да гарми, да триска и да нас дажд мочи
Ал земљу гди паше валовито море,
А мимо мејаше ли појти не море,
Алити на сриди гди она под нама
Становита сиди тишћећ себе сама,
Али гди дубраву зелен лист одива
И гора гди главу гори узвишава
И гди ју огарне снег пак с буком тѹком
Низа њу посарне водица потоком,
А под њом високо рика се надима
Текућ у широко море кѹ ју прима,
Али гди се диче цвртјем и травицом
Поља кад истиче сунце за зорицом,
Гди по њих кошуте играју скачући
И гди — звири љуте слиде јих текући:
Све тој а брез муке и све што би хтила,
Хитрост твоје руке јаглом би створила,
Тако да се лисицом прави би зец предал,
Везена иглицом харта да би гледал,
Дошла би летећи на златан клас птица,
Да је зрило мњећи жито ил пшеница
Још би мамила дивојка гиздава
Ружицом, и мнила да је ружа права.
Не море на свиту ниткор да процини
Коли даровиту Палас те учини...⁵

⁴ Исто, 208—219.

⁵ Н. Луцић, Р. Некторовић, Skladanja izvrsnih pisan razlicih, Pet stoljeća Hrvatske književnosti, 7, Zagreb 1968, 117; С. Фисковић, Нови подаци о Ханибалу Луцићу, Чакavsка риј, IV, бр. 1, Split 1974, 5.

Луцић је, како се види из наведених његових стихова, с много љубави описао Миличине таписерије у којима је та племенита Трогирка везла крајолике с животињама, као и многе њој сувремене жене и дјевојке у ренесансној Европи.

Он је описао љепоту њеног звјезданог неба које у далматинској ноћној ведрини успоређује с облком стакленом здјелом, што се окреће над људима; вјетровити приморски дан у којему узљећу облаци и скривају сунчани жар; приобални крајолик с узбурканим морским валовима; зелен гај и сњегну гору над њим с чијих падина теку потоци и набујала ријека увирући у море; пвјетна и травна поља по којим се коште играју у јутарњем свитању или се разбјеже хитро пред крволочним звијерима, а уз њих и ловачке псе у лову, омиљеле призоре ренесансних таписерија.

Ти Миличини призори, у којима се могао можда одражавати приморски и говорити далматински крајолик, били су тако увјерљиво и реалистички приказни да би се, каже пјесник, пред извезеним хртом уплашиле плахе животиње, златно класје би преварило птице а цвијеће заварало дјевојке, као да су све те појединости стварне а не уткане у Миличине таписерије. Пјесник је у томе претјерао угледавши се на античку причу о старом грчком сликару Зеуксиду, на чију су слику „Дјечак с грождем“ преварене птице сљећале да кљују јагоде, али нам је ипак оставио свједочанство о радовима Милице Коријолановићке.

Милице, презапосленој и осталим кућним и господарским пословима, које Луцић такођер спомиње, вјеројатно су при везању помагале њене дворкиње, јер пјесник каже да би их она, када би се од ње одјелиле, тражећи другдје животну срећу, не само снабдјела плаћом и одјећом већ и поучила вјештини везења кросном и иглом, коју су стицале у пространом Ћипиковом двору у којему су проводиле дане када жене нису могле често излазити на улицу ни дворкиње на градске забаве. У том времену проведеном у кућама и радиној средини малог скупеног града, гдје бијаху развијени умјетнички занати, кипарство, дрворезбарство и златарство, могло је бити развијено и везиларство, тим више што му је грађу нудило сточарство, овчари и козари које је већ у XIII стољећу приказао реалистички на каменим вратима трогирске цркве кипар Радован, а везиларство бијаше потребитије животу становника влажнога градића него ли остали умјетнички обрт.

У Трогиру се, дакле, могла развити израда таписерија а њу је могао проматрати и Луцић, који је вјеројатно похађао привлачни двор учених Ћипика када је са свог Хвара, вјеројатно пред побуњеним пучанима 1514, био побјегао с још неким племићима у тај радино градић.⁶

Опјевавши, дакле, Милицу Коријолановић открио нам је да је она, а вјеројатно и друге жене из културне средине наших приморских градова у XVI стољећу, везла таписерије. Није искључено да то бијаху и оне које је 1543. посједовала тргирска столна црква из оставштине већ споменутог Павла Антуна Ћипика, а затим њени скрбници куповали тада и 1560. године код осталих чланова управо ове обитељи, којој је припадала опјевана везиља Милица Ћипикс—Коријолановић.

Луцићева обитељ је такођер посједовала таписерије, које је вјеројатно поклонио столној цркви свог завичаја сам пјесник или његов културни син Антун, који је издао у Млещима очеве пјесме и тако их отео из заорава, усавршавао његов љетниковац и поправио му од алжирских гусара оштећени гроб.⁷

У столној цркви града Хвара се наине 1627. године спомињу четири таписерије с извезеним грбом обитељи Луцић. Ханибал је умро 1553, а његов син 1579.⁸ Обојица су, отац или син могли, дакле, поклонити те таписерије цркви, а могла их је њој оставити и Антунова супруга Јулија, умрла 1592, која је дио своје имовине оставила цркви.⁹

Ако их је посједовао само пјесник, није искључено да их је њему била саткала Милица Коријолановић.

Поред те четири таписерије с Луцићевим грбом у хварској цркви се већ у XVI стољећу налазило још неколико таписерија.

⁶ G. Novak, Hvar kroz stoljeća, Zagreb 1972, 148; Isti, Pučki prevrat na Hvaru 1510—1514, Split 1918, 95.

Луцић је у свибљу 1517. боравио и у Сплиту: Die 16 majj 1517... ac nobili ser Hanibali de Lutijs de Lesina. Splitski spisi, св. 60, 309. Хисторијски архив у Задру.

⁷ C. Fisković, Letnikovac Hanibala Lucića u Hvaru; Baština starih hrvatskih pisaca, I, Split 1971, 274. У књизи на стр. 202 поткрала се погрешка; мјесто 1562. мора писати 1547. година.

⁸ Исто, 272, биљешка 131.

⁹ Исто, 184. Годину 1574. треба исправити у 1584; G. Novak, Тестаменат Ханибала Луцића и његове невјесте Јулије. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, VIII, Београд 1928, 130.

Износим о њима неколико нових података, који се истичу међу досада познатим вијестима о постојању таписерија у Далмацији, поред вијести које сам прије више од тридесетак година изнио о онима овдје споменутих у трогирској столној цркви.

Године 1550. исплатио је скрбник столне цркве у Хвару дванаест лира за трошну таписерију мајстору Луки Јумпичићу (?), (документ I). Тај мајстор је вјеројатно био кројач који је поправио оштећено ткање. Иако није јасно означено да је та свота исплаћена за поправак таписерије, ипак је немогуће замислити да је столна црква купила од њега трошно ткање и то за тако малу своту од дванаест лира. У исплати је означено да су на таписеријама били приказани људски ликови (figure), па је тим ова биљешка драгоцјенија, то више што открива да је таписерија већ 1550. била трошна, по чему се може претпоставити да бијаше старија неколико десетљећа од овог њеног спомињања.

Више од једног десетљећа након тога, у травњу 1566, скрбник столне цркве је исплатио преко архиђакона Шимуна Бертову новце за рад на поправку таписерије (arazzi), зидних завјеса (spaliera) и осталог у тој цркви. Шимун је тај посао извршио у четири наднице уочи ускрсних празника, а свота од четири лире и десет новчића која му је исплаћена је вјеројатно само дио његове зараде.

Док су таписерије означене уобичајеним именом гаси према талијанском називу arazzi, дотле су неке друге зидне завјесе означене именом spaliera. У млетачком нарјечју spaliera значи направа за вјешање и држање оружја,¹⁰ али су ипак у Млетцима, у Дубровнику и у Сплиту у XVI, а у Трогиру у XVIII стољећу то зидне завјесе од различите тканине, свиле, чохе¹¹ или од црвене и жуте раше понекад с извезеним обитељским грбовима.¹² Њих су племићке сбителји поносно вјешале уз зидове дворана и соба у својим домовима. Да нису служиле само за вјешање оружја види се и по томе што их посједоваше и црква, а оружје се на њима и не спомиње.

Тих истих травањских дана 1566. Шимун Бертов је исплаћен за поправак осталих spaliera које је поставио бијелим платном да чвршће висе (док. III), а Хваркиња Марија Марјанова је опрала таписерије (док. II), прашњаве од прашине која се дизала са радова надограђивања цркве и нечисте од дима воштаница и кадионица.

Столна црква у Хвару посједовала је 1602. и неке чохе (док. IV), које је те године поправио кројач Бартул, настањен као и још неки кројачи који поправљаху црквено рухо у граду.

Све те таписерије и зидне тканине бијашу околу цркве објешене о дрвене мотке (cantinelle), које су биле причвршћене на зидове жељезним чавлима. Њих је у студеном 1613. учврстио мајстор дрводјелац Иван Донгас (док. V). Оне профилиране из XVIII стољећа недавно су скинуте са зидова апсиде. Стајаху испод зидног вијенца, мјесту прикладном за вјешање.

Из свега се тога види да су таписерије с извезеним ликовима и остале украсне зидне тканине столне цркве у Хвару већ средином XVI и почетком XVII стољећа биле старе и трошне, па да су изискивале крпљење, поправак и учвршћење.

То најбоље свједочи представка и извјештај дугогодишњег скрбника столне цркве каноника Андрије Бертучевића. Он је по својој службеној дужности а и као члан културне обитељи — којој су припадали књижевници и ерудити Јеролим Бертучевић (којему је Петар Хекторовић посветио свој чувени спјев „Р и б а њ е и р и б а р с к о п р и г о в а р а њ е“) и пјесник Хортензије Бертучевић¹³ — осјетио 1614. потребу упозорити бискупа на запуштеност столне цркве.¹⁴

Споменуто је међу осталим потребама да треба поправити и таписерије које су због биједи и нехаја да се кројачу плати само четири дневнице остале остечене и препуштене сталном опадању. Молио је стога „у и м е б о ж ј е љ у б а в и“ да их се поправи, јер да ни његово ни каснија покољења неће купити никад више сличне (док. VI). Очито је, дакле, да их је културни Андрија Бертучевић особито цијенио те по томе се може претпоставити да су биле вриједне, лијепо и ефектно извезене. Једнако тако као и за таписерије, он је молио бискупа да се и остале везене тканине столне цркве поправе, јер и те бијашу трошне.

¹⁰ G. Voerio, Dizionario del dialetto veneziano, Venezia 1858, 682.

¹¹ P. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, II, Bergamo 1925, 481, 482, 484, 487, 488 (spaliera a verdure), 491 (spaliera a brocca); V. Han, Drveni gotičko-renesansni vijenac iz Tudizićeve palače u Dubrovniku, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 10, Split 1956, 136; C Fisković, nav. djelo (1), 52.

¹² D. Božić — Vužančić, Prilog poznavanju interjera kuće u Splitu iz druge polovine 16 vij. Tri priloga, Izdanja Histozijskog arhiva Split, Split 1961, 103; P. Molmenti, nav. djelo, 491.

¹³ Д. Берџ, О хрватским пјесницима Јерониму и Хортензију Бертучевићу, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXVI св. 3—4, Београд 1960, 193.

¹⁴ О томе опширније у мојој радњи о столној цркви у Хвару коју ћу доскора објавити.

Чини се да је та Бертучевићева молба уважена и кројач Миховил Муратовић, зван Микаља, је у току липња те године поправио црквено рухо, таписерије, с п а љ е н е а и намјештај у столној цркви (док. VII).

Али брига да таписерије и зидне завјесе не пропадају није тим престала. Црквинарство столне цркве је повјерило поновни њихов поправак кројачу Филипу Радишићу уочи божићних и новогодишњих свечаности 1623. године (док. VIII), а и крајем ожујка 1624. набављени су бијели ланени конац и шарена, бојена свила за њихово поправљање (док IX).

Из пописа предмета и умјетнина столне цркве почетком 1626. (док. X) дознаје се да је њене зидове украсивало једанаест таписерија, двије таписерије с великим ликовима, три зидне црвене завјесе с људским ликовима на коњу, те чест жутих завјеса којима су били опасани ступови старе још онда непреобликоване цркве св. Стјепана.

То је доиста и разнолик и велик број таписерија за релативно могуће али недоказано веће постојање зидних таписерија у Далмацији током XVI и XVII стољећа.

Из пописа предмета који су се налазили у столној цркви средином свибња слиједеће 1627. године (док. XI), дознаје се да су у њој биле четири таписерије с грбом млетачке обитељи Приули, које су вјеројатно купљене код градског кнеза Алвиза Приули у доба његова кнежевања у Хвару 1567—1569¹⁵; четири већ споменуте с грбом племићке обитељи Луцића; једна таписерија с ликовима; три црвене с извезеним ликовима; стара и велика с извезеним ликовима и три ниско објешене.

У свибњу 1680. исплатио је скрбник столне цркве Криту из Котора и Квинту Грациани млетачко платно и ланени конац за поправак тих ткања који је извршила Вица удовица Марина Крагиновића (док. XII). То је прва везиља која се досада срета при њихову поправку. Раније су тај посао вршили кројачи, који ће га затим крајем тог стољећа поново преузети, што значи да је у том времену у граду било вриједних кројача и везиља, што се уосталом види и из осталих архивских списа.

Тако је 1695—1696 исплаћена свота за тај рад мајстору Стефаницу, а затим кројачу Антуну Шибискину. Грубо платно и за то потребит ланени конац скрбник столне цркве купио је код Ивана Марије Локатела (док. XIII). Том пригодом таписерије су постављене платном да би што више издржале о зиду.

У попису хварске столне цркве почетком 1705. било је још једанаест комада таписерија с којима се украсивала та црква и један велики веома стари комад с којим се украсивао њезин главни олтар (XIII A).

Али средином 1754. стара ткања која су украсивала главну, велику капелу или апсиду столне цркве бијаху већ сасма дотрајала, те су скинута и преобликована јер бијаху постала због своје трошности недолична на том најугледнијем мјесту цркве (док. XIV, XV). Скрбник Петар Луци је наредио да се од њих скroje и обликују сагови за столну цркву и градски кројач је то извршио, па се слиједеће године спомињу само зидни дамасци (док. XVI), који су и касније украсивали зидове апсида (док. XVII).

Андреја Бертучевић је у својој молби сличној вапају 1614. тачно прорекао за те старе таписерије: „н и м и н и н а ш а б у д у ћ а п о к о љ е њ а н е ћ е м о н а б а в и т и с л и ч н е,“ јер црква св. Стјепана, једна од ријетких далматинских столних цркава која је имала преко тринаест таписерија, никад их након њихова кидања и прекрајања 1754. није више набавила.

Сличну судбину су доживјеле и таписерије трогирске столне цркве. Украшаваху јој зидове а вјеројатно и широке ступове равних плоха подесне за њихово вјешање све до XVIII стољећа, а затим су замјењене према Манола-Перојевићевој биљешци полусвиленим завјесама.¹⁶ Ипак су стара ткања тада још била дјеломично сачувана и пренесена у капелицу и писарну палаче трогирског бискупа¹⁷, гдје се још чуваху и у другој половици XVIII стољећа.

Али данас се од њих не виде ни ти трагови. У безобзирном рушењу бискупске палаче, ради изградње песарокраљевског неоготичког суда, наметнутог обрису малог складног града у доба аустријске владавине, нестали су и трогирске ренесансне а можда и касноготичке таписерије.

О тим таписеријама столне цркве у Хвару и у Трогиру, о њиховом изгледу, композицији, нацрту и боји, врсноћи и величини данас се не зна ништа. Из архивских записа за сада се дознаје да су биле извезене с више ликова, неке с грбовима хварске обитељи Луцића а неке с грбовима млетачке обитељи Приули.

¹⁵ J e r o l i m M a c h i e d o, Memoria riguardante la insigne reliquia di San Prospero Martire comprotettore della città e diocesi di Lesina, Split 1872, 52.

¹⁶ Ц. Ф и с к о в и ћ, нав. дјело (1), 50.

¹⁷ Исто.

Не зна се ни да ли су имале свјетовне или, што је вјеројатније, светачке призоре и ликове. И грбови појединих обитељи и призори бијаху, као што је познато, извезени на онодобним европским таписеријама, па су и оне у Хвару вјеројатно биле сличног нацрта, највјеројатније са шареним грбом у средини окруженим украшеним оквиром, или с призором збијених људских ликова заокружених с цвијетним оквирним појасом на рубовима уобичајеним у ренесансно доба.

Најраније вијести о њима, барем за сада, потјечу из средине XVI стољећа. По томе би се могло претпоставити да су биле извезене у ренесансном слогу.

У том времену цвала је у Млетцима умјетност таписерија коју раширише понајвише страни мајстори. Готичке су ознаке са њих ишчезавале а нови колористички склад, украс и перспектива испуњаваху уоквирене призоре.

Тада су се и млетачке цркве, Маркова базилика и остале, окитиле њима, а познате су и кућне таписерије с грбовима млетачке властеле.¹⁸ Тај обичај њихова уношења у цркву и њихово кићење властелинским грбовима пренесен је у Далмацију, а особито у град Хвар, чију су луку често посјећивали млетачки достојанственици, заповједници бродовља и државни намјештеници. Хварани и Трогирани, као и остали Далматинци, су се у много чему поводили за Млечићима, па и у кићењу својих главних цркава нису хтјели заостајати за њима.

Четири таписерије које је градски кнез у Трогиру Млечић Алозиј Моросини продао трогирској stolној цркви 1609. и оне које су у Хвару имале грб Приулија, највјеројатније су унесене из Млетака попут многих тканина и осталих умјетнина и предмета умјетничког обрта, који је својски тражио тржиште на далматинској обали, при чему су и сустали од XVI до XVIII стољећа наши домаћи умјетнички занати.

Таписеријама бијаху украшене и далматинске богатије и културне куће и палаче. Срећају се у њима као и у споменутиим црквама у доба цвата млетачких ткања у току XVI стољећа.

У попису ствари Ивана де Циприанис, задарског племића, састављеном крајем колозова 1528. споменута је и трошна таписерија¹⁹, по чему би се рекло да је потицала већ из XV стољећа. У раскошној ренесансној палачи обитељи Габриелис на главном тргу у Корчули сучелице бискупској палачи, налазиле су се 1591. у једној соби првог ката на зидовима завјесе и тршне таписерије²⁰, које употпуњаваху богати намјештај, међу којим су били кревет са засторима, сребрарија, сагови, слике, зрцало²¹ и харпсикорд²² на којему се свирало у присности кућног друштва.

У Корчули је већ 1535. године посједовао таписерије и неки свећеник Бонсигнор. Он их је посуђивао опћини, да њима украси кућу у којој су имали одсјести млетачки синдици при свом службеном посјету граду (XVIII).

У XVI стољећу корчуланска опћина је набавила своје таписерије које су украсивале њену палачу и које је често давала у том и слиједећем стољећу тренутно скидати и уређивати при поправцима зграде, те поновно постављати (XIX).

У тој палачи су, дакле, поред таписерија висјеле као и у stolној цркви у Хвару насликане и извезене завјесе (spaliera). Тих завјеса је било у још неким далматинским кућама у току XVI стољећа и на њима бијаху насликани обитељски грбови, на пр. у кући споменутог задарског племића бијаше их четири²³, а три завјесе су имале своје оквире²⁴. У кући знанственика Фауста

¹⁸ P. Molmenti, нав. djelo, 167; R. Palluchini, Arazzi dei secoli XV e XVI. Il tesoro di S. Marco, vol. II, Firenze 1971.

¹⁹ Miscellanea II—IV, Izdanje Državnog arhiva u Zadru, Zadar 1952, 57.
Ту је додуше назначено: Uno razio vecchio tristo, a ne razzo, али будући да је споменут међу спалиерама представља вјеројатно таписерију.

²⁰ Инвентар обитељи Габриелис у Корчули 29 I 1591.:
... Item nella detta camera le sue spaliera attorno con li razi frusti.
Spisi gradskog kneza L. Falier (1590—1592). Korčulanski arhivski spisi, sv. 221. Historijski arhiv u Zadru.

²¹ ... Item uno pezzo da cortina di fornimenti del letto de damasco rosso con suoi bottoni di legno indorati ...
Item doi letti da dormir et una ceriola forniti con le sue cortine et albro ... Item tapedi — numero diese usadi ... In sala: Item una imagine della Vergine Maria, Item uno arpicordo, Item quadri cinque depenti, Item uno specchio grande. Међу сребром: Item cuchiari di argento numero diese, Item pironi di argento — numero disnove, Item tazze quattro di argento, doi delle quali sono indorate ...
Исто.

²² C. Fisković, Iz glazbene prošlosti Dalmacije. Orgulje, Mogućnosti XXI, br. 6—7, Split 1974. На стр. 730 треба исправити погрешку да је Даци градитељ оргуља у Нережишћима. Те оргуље је направио Ф. Накић, као што је то означено у посебном отиску те радње.

О харпсикорду. Исто, стр. 726, 735, биљешка 73 а. Поред наведених djела види слике харпсикорда у G. Gárgy, Old musical instruments, Budapest 1969, сл. 1—3.

²³ Нав. djelo (19), (Miscellanea II—IV), 56, 57.

²⁴ Исто, 59.

Вранчића Шибенчанина у Бечу бијаху 1585. три црвене²⁵, а у кући племићке обитељи Геремиа у Сплиту у истом том стољећу четири старе с обитељским грбом²⁶. Четири од раше, насликане, украсивале су у другој половини XVII стољећа једну од соба повјесника Павла Андреиса у Трогиру²⁷ и то као веома старе, па је вјеројатно да потицаху из XVI стољећа. Ту и код Гермије заокружаваху сву собу, сва четири зида. У том стољећу спомињу се и у Дубровнику.²⁸

Spaliere, које су биле исликане или извезене су, дакле, по садашњем нашем знању биле чешће него ли таписерије (arazzi) које су, наравно, за чедну далматинску средину биле скупе, па их је стога ријетко куповала. Али, наравно, архивски списи ће употпунити данашње знање о њиховом постојању и у овој покрајини.²⁹

Из архивских списа ће се можда дознати и за мајсторе понеке таписерије. За сада се само може претпоставити да је међу њима било и домаћих везилаца и везиља, будући да смо видјели да је вјештих везиља било у Трогиру, а у Хвару оних који су знали поправљати таписерије, те да је у Дубровнику било мајстора (asupictores, rechamatotes) који су се у XV и XVI ст. бавили израдом умјетничког веза, богато украшеног с ликовима, грађевинама и цвјетним мотивима на црквеним одорама.³⁰

Међу спомињаним таписеријама у Далмацији је дакле, поред унесених из иностранства било и оних које су израђивали и домаћи мајстори.

²⁵ Miscellanea I, Izdanje Državnog arhiva Zadar, Zadar 1949, 43.

²⁶ D. Вожић-Буžанчић, нав. djelo (12).

²⁷ С. Fisković, Kuća povjesnika Pavla Andreisa u Trogiru. Izdanje Historijskog arhiva u Splitu, 7, Split 1969, 226.

²⁸ V. Нап, нав. djelo, (11).

²⁹ Није јасно да ли зидне тканине које се јављају под различитим именима у дубровачким изворима XVI стољећа треба сматрати таписеријама. L. Восагић, Tapiserija, Enciklopedija likovnih umjetnosti 4, Zagreb 1966, 398.

Таписерија са извезеним ликовима нема ни у досада објављеним пописима покретнина сплитских кућа XVII и XVIII стољећа. D. Вожић-Буžанчић, Interjer splitske kuće u 17. vijeku. Izdanje Historijskog arhiva u Splitu, sv. 5, Split 1965, 115; D. Вожић-Буžанчић, Prilog poznavanju interijera splitske kuće u 18. stoljeću, Izdanje Historijskog arhiva u Splitu, sv. 6, Split 1967, 125.

О таписеријама међу најновијом литературом види и Chef-d'oeuvre de la tapisserie du XIV^e au XVI siècle. Katalog izložbe u Grand Palais 26 octobre 1973 — 7 janvier 1974. Paris 1973.

³⁰ K. Kovač, Nicolaus Ragusinus und seine Zeit. Archivalische Beiträge zur Geschichte der malerei in Ragusa in XV und der ersten Hälfte des XVI Jahrhundert. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalfpflege, Heft I—IV, Wien 1917, Beiblatt 5—94; — J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII—XVI v, I, II. Beograd 1952; — N. Bezić-Božanić, Prilog dubrovačkom umjetničkom vezivu XVI stoljeća. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 14, Split 1962. стр. 156.

ДОКУМЕНТИ

I

adi 10 zener 1550

Et per contadi a magistro luca gunipiciejch (?) pro uno vaço frusto a figure lire dodesi val L 12.

Volume. A. Amministrazione dell'opera di questa catedrale dall'anno 1522 sino all'anno 1628, стр. 87. Архив црковнарства столне цркве у Хвару.

II

adi 16 april 1566 et die haver contadi per mano del reverendo Colombin archidiacono a Simon di berto per quatro et meza lavoro in chiesa nel repezar i raci, spaliere et altro la setemana santa lire quatro soldi dieci v.a.l. Lire 4 soldi 10

... Item per contadi a Mara Marianova per lavor quatro raci grandi soldi dieci val Lire-soldi 10

Ibid стр. 123

III

Alli 26 april 1566 contadi per mani del ditto Colombin à Simon de berto per zornate tre lavoro in chiesa in repezar il resto de spaliere et fodrarle cum tella bianca lire tre val. — Lire 3 soldi —

Ibid. стр. 124

IV

1602 adi 2° novembre

per contadi a maestro Bartolo sartor per accomodar alcuni pani di chiesa Lire 9 soldi 2

Ibid. стр. 154.

V

8 detto (novembre 1613)

per contadi a maestro Zuane dongas per una giornata scarsa, et hà commodato le cantinelle attorno la chiesa per i razzi, et panni lire doi soldi dieci à sue spese, val. Lire . . . 2 soldi 10

Per chiodi cinquantini per ficcar le sudette cantinelle. Lire 1 soldi 10.

Ibid. стр. 202.

12. II 1609 maestro Zuanne Donguas marangon.

Ibid. стр. 171

VI

Liesena il 21 di febraro 1614

7. Li Razzi della chiesa fatti a opera sono andati a fatto di male per d'apocagine, e miseria di quattro zornate che si pagare a conto à un sarto per l'amor di Dio si proveda di cio nel farli far accomodare perche ne noi ne li posterì mai simil compravamò così anco sià fatto di altri panni tesuti perche anco quelli sono in cativo stato.

.....

Извештај о стању столне цркве у Хвару скрбника Андрије Бертучевића упућен хварском бискупу у облику писма.

Походбени спис хварског бискупа Петра Цедулина града и села на отоку Хвару. Бискупски архив у Хвару.

VII

22 zugno (1614)

per contadi a maestro Michel Muratorich sartor detto Mihaglia per giornate, 26, et ha repezato, et accomodato li paramenti, razzi, spallieri, et tutti altri mobili della chiesa à ragione di 23 al giorno alle sue spese li giorni prossimi passati val Lire 78 soldi.

Volume A. Amministrazione dell'opera di questa catedrale dall'anno 1522 sino all'anno 1628, стр. 207.

Архив црквинства столне цркве у Хвару.

VIII

20. XII 1623.

Мајстор Филип Радишић кројач поправља li parati di detta chiesa, razzi e spaliere.

Volume VI. Amministrazione dell'opera di questa catedrale dall'anno 1522 sino all'anno

1628.

Архив обитељи Макиедо у Хвару.

IX

27. III 1624.

Скрбник столне цркве исплаћује Стјепану Домио per azze per le spaliere, sede colorada.

Ibid. Посебна књижица: Libro

delli meastri tagliapetre, murari, manuali, manuale.

X

17. II 1626.

Inventario delle robbe della cathedrale di Liesena

.....

11 undezi pezzi di razzi

2 Item duo pezzo di razzi a figure grande val doi

.....

3 pezzi tre di spaliere rosse a figure a cavalo

.....

sie pezzi di spaliere zale a colone

Каптолски архив у Хвару, св. III.

XI

Adi 18 maggio 1627

Inventario di tutte le robbe che si trovano nella chiesa catedrale di Liesina

.....

Razzi a brocche con arma priuli pezzi quattro

Razzi a boracha con arma lucia pezzi quattro

Un pezzo di razzi stratti a figure

Tre pezzi di panni rossi a figure

.....

Un pezzo di razzo a figure grande vecchio

Tre pezzi di razzi bassi a broccha

Каптолски архив у Хвару свезак III.

XII

28 detto (maggio 1680) lire sette contate a Cristofolo da Cattaro per brazza quattro di canavazzo venetian à servito per rapezzar li razzi, et per un bail come per riceputa № 26 Lire 7.

Detto lire una soldi 16 contate a Domino Qinto Gratiani per azze per li sudetti razzi come per riceputa № 27 Lire 1 : 16.

Detto. Lire sei soldi 10 contate à madona Vicenza quondam Marin Cratinovich per haver repezato li sudetti razzi come per riceputa № 28 Lire 6 : 10

Vollume B Amministrazione dell'opera di questa catedrale dall'anno 1628 sino all'anno 1680

Adi 28 maggio 1680. Liesena.

Confessa Christofalo da Cattaro haver riceuto dal signor Gio: Jvaneo operario cassier lire cinque soldi otto per brazza quatro di canavazzo venetian servirà per agiustar li razzi di questa cathedrale di più per un bail L una s dodici per uso di detta val in tutto — L 4: — et Io Nicolo Tomba ho fatto presente cosi pregato per non saver lui scriver.

Io Don Nicolo Piullach fui presente quanto di sopra.

Filza 1680. Ibid.

Архив црквинарства столне цркве у Хвару.

XIII

12 (novembre 1695) detto Lire disdotto contade a maestro Steffanici per haver repezato diversi pezzi di razzi come in cautione numero 21 Lire 18 :—20 detto per canavina et acce Lire 66 : 3 tolte da Zamaria Locatello per accomodar li detti razzi come in sua nota numero 21 Lire 66 : 3

28 detto (dicembre). Lire trenta tre, soldi otto, contadi al signor Antonio Sibischin sartor per haver toccanato et rapezzato li razzi in parte della cathedrale, come in sua cautione numero 5 Lire 33 : 8

28 detto. Lire trenta nove per canavina et altra tela da Camaria locateleo per fodrar detti razzi, come in sua caution — numero 6 Lire 39:

1696 Cassa contrascritta tenuta, et maneggiata da me operaio contrascritto deve dare à 27 april Lire cinquanta soldi diece per tanti contati al sartor Sibischini per haver accomodato il resto di razzi cioè per sua fattura, e robbe soministrate come in la sua caution — № 18 L 50 : 2

Volume C. Amministrazione dell'opera di questa catedralle dall'anno 1680 sino all'anno 1700.

Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

Adi 20 Genaro 1705.

Inventario delle robbe esistenti in sacristia in custodia del sacrista reverendo signor D. Pietro Radutovich.

..... Pecci di racci per l' adobbo della chiesa numero undeci.

Un pezzo di razzo grande che tiene per strato per l'altar grande, vecchissimo

Св. А. IV. Архив Макiedo у Хвару

XIV

17 giugno (1754) spesi nel formar i tapeti dagl'arazi vecchi della capella maggiore et in cautione hodierna posta in filza al numero 16 — Lire 25 : 2 . . .

Volume F. Amministrazione dell'opera di questa catedralle dall' anno 1741 sino all'anno 1761. стр. 15.

Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

XV

Adi 17 Luglio 1754 Lesina

Ha contato il signor Pietro Lupi operario cassier di questa catedralle à me infrascritto lire venti cinque, soldi due, da me contribute in pagamento del mistro sarto, spago e azze occorse, per formar di suo ordine i tapetti per uso della chiesa medesima dalli arazzi vechi, che servivano in ornamento della capella magiore che erano già levati, per esser divenuti laseri indecanti all'ornamento medesimo, dico L 25 : 2 —

Io canonico Camza attesto di proprio pugno

Filza 20, 1754. Operario Pietro Lupi.

Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

XVI

5 giugno 1756 per accomodar damaschi . . .

Volume F. Amministrazione dell'opera di questa catedralle dall'anno 1741 sino all'anno 1761, стр. 15.

Архив црковинарства столне цркве у Хвару.

XVII

4 genaro 1783 M. V. Per contati a domino Antonio Rosignoli sarto per tella rossa constanzetta impiegata nell'acconciamento delli damaschi della capella maggiore a L 3 : — il braccio L 13 : 10.

Неувезани свешчић из XVIII столећа.

Архив црковинарства у Хвару.

XVIII

(1535) adi 13 zugno spesi per portar li racj dal reverendo bon signor per adornar pa casa de Zuan Cjejmovich per li signori sindici et per scuvar la casa et a concar le scale et tornar li a bon signor et per broche a ficar li raci soldi dizinove — L — s 19.

Cassa della comunità di Curzola 1518—1630,
свешчић 4, камерленга Антуна Исмаели. Државни архив у Задру, св. 892 Корчуланских списа.

XIX

(1539 primo april)

Item per contadi el dito per 100 verzeti per le spaliere tolti per il palaco L — s 6.

Ibid. св. 884, свешчић 8, камерленга Франа Габриелис.

(1595, Adi 5 april)

Item per zornate doi e meza andata nel comodar i panni, i razzi in palazzo — L 5 s —

Ibid. св. 892, свешчић 24 камерленга Ивана Арнери.

(1598 26 settembre)

Contadi per mano di Martin oficial per haver adionzato le spaliere in palaco L — s. 12.

Ibid. св. 884, свешчић 36 камерленга Луке Баранисио.

(1611, 4 zugno) Item oer spesi in broche et verzeti comparti da messer Zorzi copriva per acomodar li raci in porticho et in camera L — : 16.

Ibid. св. 892, свешчић 31 камерленга Франа Габриелис.

(1616, 5 marzo)

Et adi 11 detto lire doe contanti a maestro Domenego di Zorzi per chodi numero 100 longi per concar le spaliere in palaco L 3s—Et adi dette lire sie contanti a maestro Antonio Chuchovich col suo garzon per dua zornate lavor in palaco atorno le dete spaliere L 6 s —

Ibid. св. 884, свешчић 4 камерленга Николе Цетинео.

Захваљујем Бискупском ординаријату, канонику г. Јури Белићу и др. Димитру Макиедо који су ми омогућили архивска истраживања у Хвару, а проф. А. Усмианиу равна-тељу Државног архива који ми је омогућио истраживање у том Архиву у Задру.

LES VIEILLES TAPISSERIES DE DALMATIE

L'on apprend, dans les registres et les documents des archives, qu'il y avait eu dans les églises et les palais des villes dalmates des tapisseries, détruites au cours des siècles. L'auteur du présent article nous cite à ce sujet quelques données d'archives qui jusqu'à présent n'avaient pas été publiées. Les tapisseries se mentionnent sous les noms de „razzi“, „arazzi“ et „spaliere“. On en mentionne le plus grand nombre à partir du XVI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

A Trogir, réputé pour sa richesse en objets d'art, il y en avait quelques unes dans la cathédrale et dans les maisons, elles étaient ornées de figures. Le poète de la Renaissance Hanibal Lucić a chanté en langue croate la beauté de la tapisserie que tissait une patricienne de Trogir, Milica Ćipiko, dans la première moitié du XVI^e siècle. Dans la poésie qu'il lui consacre il dépeint les paysages du bord de la mer, les animaux et les oiseaux qu'elle tissait avec beaucoup d'art, aidée par ses servantes.

La famille du poète, de même que la Cathédrale de Hvar, possédaient aussi des tapisseries avec des armoiries familiales et des figures. Les tapisseries de la Cathédrale de Hvar, considérées très précieuses, étaient déjà usées vers le milieu du XVI^e siècle et au début du XVII^e, si bien qu'on les donnait à réparer aux tisserands et aux brodeuses locaux, ce qui veut dire qu'elles étaient probablement originaires du XV^e siècle. On y voyait brodés divers personnages, des cavaliers et des armoiries de maisons seigneuriales. Au XVIII^e siècle on les coupa en morceaux pour en tapisser les murs.

On mentionne aussi au XVI^e et au XVII^e siècle des „razzi“ et des „spaliere“ dans la mairie et les maisons privées de la ville de Korčula. L'auteur publie dans cet article des documents qui y ont trait et cite les ouvrages littéraires qui témoignent de leur existence au XVI^e siècle dans les villes dalmates, notamment à Raguse, Split et Zadar. Malheureusement aucun de ces documents ne les décrit en détail, et aucun de leurs fragments n'a été conservé. En plus des tapisseries importées de l'étranger il dût y en avoir, selon toute apparence, qui avaient été tissées et brodées par nos artisans et nos brodeuses, dont les noms sont mentionnés dans les documents des archives du XV^e au XVII^e siècle.

Dr C. FISKOVIĆ



Приликом кратког боравка у Дебру 1865. године аустријски конзул за источну Грчку Ј. Г. Хан приметио је „у дугачкоме базару дуги ред пушкара“ за чије производе су му рекли да се равнају са призренским¹. Та констатација о подударности дебарских и призренских оружарских производа могла би у погледу занатства дати Дебру једну досад непознату димензију, сврставајући га међу значајније произвођаче оружја у балканским областима. Јер, Призрен је био од средине XVIII па до пред крај XIX века главни оружарски центар на Балкану са високо квалитетним израђевинама — пиштољима и пушкама кременачама, који су уживали углед на балканском и ванбалканском тржишту².

О тој особености Дебра постоји, на жалост, врло мало поузданих и одређених вести и сви расположиви писани и усмени помени су с краја XIX и из првих година XX века. Они обухватају неколико штурих запажања савременика који су боравили у Дебру као путници или истраживачи историјског развоја града, као и доста испрекидана сећања на оружарску делатност коју сам забележила у Дебру 1957. године. За тај период, од девете деценије прошлог столећа па до првог балканског рата, може се донекле реконструисати, истина у grubим цртама, стање производње ручног ватреног оружја, али то је већ био сумрак пушкарског заната у Дебру. То више није била производња оружја која је требало да буде једна од одредница за појам дебарског занатства и чији су последњи одсјаји постојали још половином седме деценије прошлога века.

Када је започела производња ручног ватреног оружја у Дебру, шта је условљавало да се она појави и достигне ниво о којем пише Ј. Хан — то су питања на која се не може наћи одговор у писаним изворима који су нам приступачни. Насупрот недостатку извора првог реда, овога пута помаже усмено предање да се пронађу решења непознаница у развојном путу пушкарског заната у Дебру. Иако се у принципу ова врста наративних извора не може увек сматрати веродостојном за удаљеније епохе, сада то дозвољава подударност предања која сам слушала у Призрену 1954, у Скопљу 1955, у Тетову 1956. и у Дебру 1957. године, а која се директним или индиректним путем везује за производњу ручног ватреног оружја у Дебру.

Време појаве пушкарског заната

Најстарија позната пушкарска чаршија у Призрену звала се Додо чаршија. Према предању њу су основали средином XVIII века Горани, који су пре тога били шегрти и калфе код неког пушкара Дода у Дебру. После његовог убиства ти Горани побегли су из Дебра у Призрен и отворили пушкарске радње на кружном простору поред Кујунџијске чаршије, а где су се већ налазиле радионице ножара. Ради успомене на свог мајстора назвали су ту чаршију Додо чаршија. Предање даље износи да се од тог времена у Призрену израђују пиштољи³, који су имали своје особености и разликовали се од пиштоља „целина“ које су у Призрену у то време продавали Мирдите⁴. Дебарски пушкар Дода сматран је за изврсног мајстора, а нарочито су били на гласу пиштољи које је израђивао. Још 1954. године знало се да се за добар пиштољ уобичавало рећи да поседује квалитете као да га је радио Дода⁵.

На постојање пушкарског заната у Дебру већ половином XVIII века упућује и порекло садашњег скопског ножара Сејфула Сали⁶. Његов прадед Селим уста, који се бавио израдом ручног ватреног оружја и јатагана, дошао је у Скопље половином XVIII века из Дебра као пушкар⁷. Нешто касније, у другој половини истог столећа, населио се у Скопље из Дебра још

¹ Ј. Г. Хан, Путовање кроз поречину Дрима и Вардара, Београд 1876, 152.

² Ђ. Petrović, Puškarski zanat u Metohiji, Vesnik Vojnog muzeja 2, Beograd 1955, 85, 89, 99.

³ Исто, 85.

⁴ Податак добијен интервјуом кујунџија у Призрену 1954. и 1955. године.

⁵ Ђ. Петровић, Пушкарски занат у Метохији, 85.

⁶ Ножар Сејфула Сали био је још жив 1966. године.

⁷ Ђ. Петровић, Оружарски занати у Скопљу у 19. веку, Зборник, Музеј на град Скопје, II—III, Скопје 1965/6, 69.

ВЕЗЕ МАКЕДОНИЈЕ И АЛБАНИЈЕ НА ПРИМЕРУ ПРОИЗВОДЊЕ РУЧНОГ ВАТРЕНОГ ОРУЖЈА У ДЕБРУ У XVIII И XIX ВЕКУ

Др Бурђица ПЕТРОВИЋ

један пушкар; то је био уста Целал који је међу првим пушкарима отворио радионицу у доцније образованој Туфекцијској чаршији. Код њега је учио занат најпознатији пушкар Скопља у XIX веку Хади Мехмед Река, такође из околине Дебра, а који је био у крвном сродству са уста Целалом⁸. Потребно је напоменути да су уста Селим и уста Целал припадали групи првих пушкарских обновљене скопске оружарске чаршије.

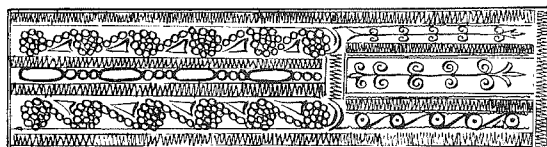
И у Тетову, још једном значајном оружарском центру у југозападном делу Балкана, Дебар се поново јавља у предањима о почецима пушкарског заната. Један од последњих потомака, по мајчиној линији, крупног тетовског ајана Абдурахман паше, Ђеладин Паљоши причао ми је да је први пушкар уопште у Тетову био неки Ковачевић, који је дошао из Дебра у село Лешок где је израђивао цеви за ручно ватрено оружје. Тамо га је затакао Редеп паша I и пошто се уверио да је добар мајстор поклатио му је једну воденицу да је преуреди за бушење цеви. Према породичној генеалогии Абдурахман паше то је могло да се догоди на самом почетку XVIII века. У сваком случају већ 1727. године постојао је тип пиштоља „калканделен“ и таквим пиштољима били су наоружани хришћани у неким деловима северне Бугарске⁹.

Ове две категорије података — изјаве савременика о територијалном пореклу и занимању њихових предака, као и сачувана усмена предања о почецима пушкарског заната у местима која су по томе доцније постала позната — значајна су као путоказ за утврђивање времена појаве производње ручног ватреног оружја у Дебру. Сви ти подаци недвосмислено говоре да је већ у првој половини XVIII века, ако не и у првим деценијама тога столећа, морао постојати у Дебру доста развијен пушкарски занат. Штавише, неки од тих података индицирају да је постојао и један одређен тип пиштоља који је био специфичан за пушкарство Дебра тога периода.



1 Детал орнаментике на јабуци дршке пиштоља Ибрахима Кастриота, који је израђен у Дебру у првој половини XVIII века (Војни музеј у Београду)

1 Détail ornemental du pommeau de la crosse du pistolet d'Ibrahim Castriotti fabriqué à Debar au début du XVIII^e s (Musée militaire de Belgrade)



2 Украси на врату дршке пиштоља Ибрахима Кастриота, који је израђен у Дебру у првој половини XVIII века (Војни музеј у Београду)

2 Décoration du fût de la crosse du pistolet d'Ibrahim Castriotti, confectionné à Debar au début du XVIII^e s. (Musée militaire de Belgrade)

„Целине дебарке“

У току вишегодишњег истраживања типских особености пиштоља и кубура који су били у употреби на Балкану у прошлости утврдила сам да је за Призрен, западну Македонију, централну и делом јужну Албанију био карактеристичан један тип пиштоља витких линија са танком благо надоле повијеном дршком која је имала врло шиљату купасту јабуку, скоро без дугмета, и окове од туча са гравираним орнаментима који се нису могли уклопити ни у један познати стилски репертоар Запада и Истока (Сл. 1). Главна пак особеност тих пиштоља били су украси на врату дршке који су се састојали од две паралелне траке розета ливених од олова, а између њих су се налазили пластични уски правоугаоници од туча (Сл. 2). За те пиштоље уобичајен је назив „шиље“¹⁰.

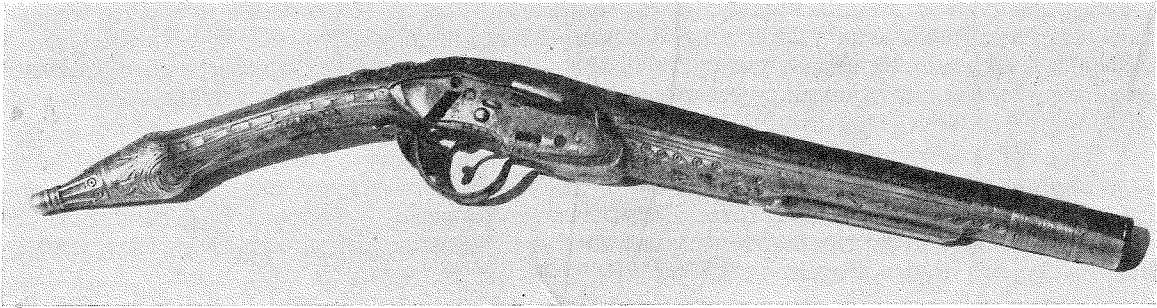
Поред ове заједничке карактеристике свих тих пиштоља уочене су међу њима и неке разлике, првенствено у облику, а затим и у другим детаљима. Због тога је извршено упоређивање „шиља“, заступљених у југословенским музејима, са њиховим типским сродницима — мирдитским целинама, леденицама са варијантама, а чији развојни пут је већ утврђен¹¹. На основу тога дошло се до извесних закључака у погледу развоја „шиља“ у XVIII и XIX веку и о заједничком и различитом између њих и целина, леденица. Главни елементи који омогућавају датовање „шиља“ у поједина раздобља поменута два столећа су следећи:

⁸ Исто, 67.

⁹ Б. Цветкова, За някои форми на Съпротива срещу турския феодален строй през XVIII в., Институт за история БАН, София 1962, 245.

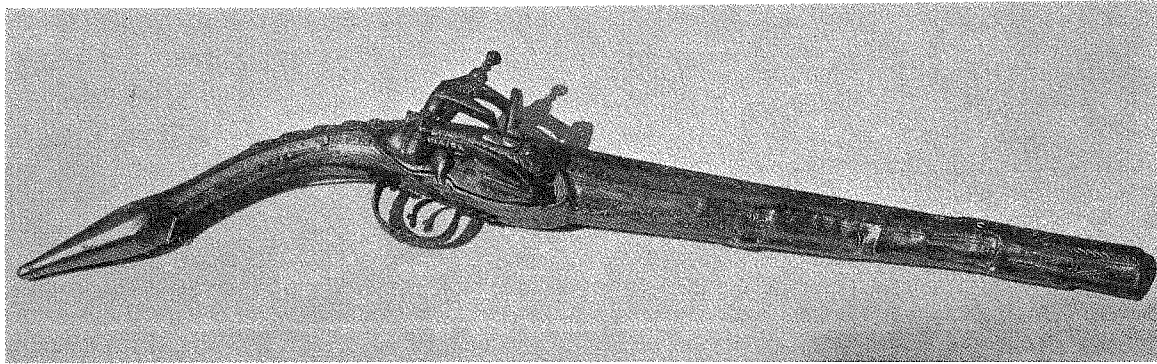
¹⁰ V. Čurčić, Starinsko oružje u Bosni i Hercegovini, Glasnik Državnog muzeja, Sarajevo, 1941 (1944), 201.

¹¹ Ђ. Петровић, Порекло и карактеристике пиштоља званих леденице, Бока — зборник радова из науке, културе и умјетности — 2, Херцег-Нови 1970, 160—166.



3. „Целина дебарка“ Ибрахима Кастриота, израђена у Дебру у првој половини XVIII века (Војни музеј у Београду).
3 „Tséliné de Debar“, ayant appartenu à Ibrahim Castriotti, confectionné à Debar au début du XIX^e s.
(Musée militaire de Belgrade)

1. Благо кос нагиб дршке пиштоља типичан је за прву половину XVIII века (Сл. 3). Он представља прелазни облик од равне дршке из друге половине XVII века, који је констатован код прототипа леденица¹², ка лучно надоле повијеној дршци која се јавља у другој половини XVIII века да би се током XIX века још више повила (Сл. 4). Повијена дршка пиштоља, исто као и повијен кундак пушке, амортизује трзај приликом опаљивања, омогућава прецизније гађање, лакше и спретније руковање.



4 „Целина дебарка“ израђена у Дебру у XIX веку (Војни музеј у Београду)
4 „Tséliné de Debar“, confectionné au XIX^e siècle à Debar (Musée militaire de Belgrade)

2. Изражено дугме на јабуци дршке заступљено је у првој половини XVIII века (Сл. 3) и представља еволутивну карику у развоју од рељефног дугмета јабуке прототипа леденице из друге половине XVII века¹³. У другој половини XVIII века то дугме почиње да се редуцира, а затим се на прелазу XVIII у XIX век, и у XIX столећу скоро сасвим спаја са јабуком (Сл. 4), дајући овом типу пиштоља особен шиљат облик, по чему је уопштено, ван области где је израђиван, и прозван „шиља“.

3. У првој половини XVIII века цеви пиштоља тауширане су сребром или златом које је нането у дељљим слојевима и на релативно већој површини цеви. Такав начин тауширања губи се постепено у другој половини XVIII века, да би се у XIX веку свео на обично уметање сребрне жице или потпуни недостатак украса на цеви. Та иста појава може се уочити и на цевима пушка „дефердар“.

4. Прецизан начин извођења орнаменталних композиција на оковима од туча, који облажу све дрвене делове пиштоља, јавља се у првој половини XVIII века (Сл. 3). У даљем току XVIII века гравирање постаје све грубље и у XIX веку прелази у скоро сасвим површинску обраду (Сл. 4).

Пиштољи „шиља“ заступљени су у знатном броју у музејима у Србији, Македонији, а и у Земаљском музеју у Сарајеву. У Цетињском музеју, на пример има их само неколико примерака, иако би према опажању Вука Караџића да је уобичајено оружје Црногораца мала пушка чији је кундак „од једноставног туча и врло шиљаст“¹⁴, требало да их буде више. С обзи-

¹² Исто, 157, 162.

¹³ Исто.

¹⁴ В. Стеф. Караџић, Црна Гора и Бока Которска, Београд 1953, 142.

ром на такав распоред „шиља“ у музејима у појединим нашим областима и на напред изнету опаску да је употребљаван у Призрену, западној Македонији и у централној и делом јужној Албанији, поставило се питање где су ти пиштољи рађени. Да ли су били производ неке од домаћих радионица оружја или су увезени из Елбасана, где је посведочена њихова производња у XIX веку.¹⁵

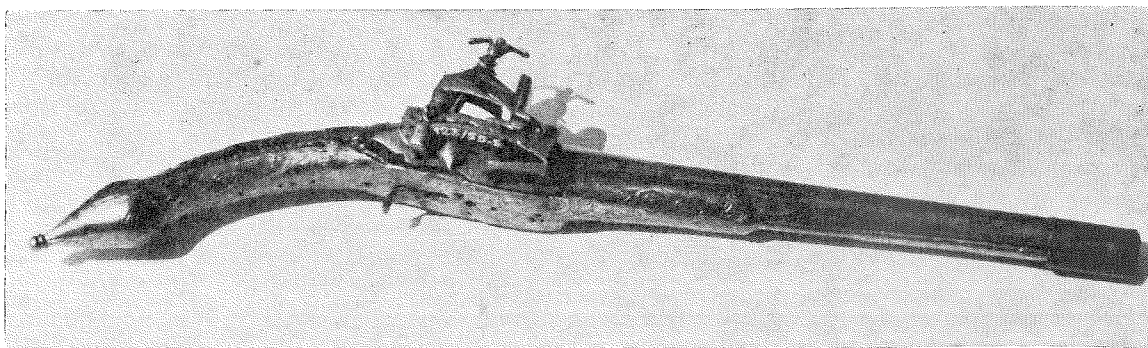
Директна испитивања која сам вршила у нашим оружарским центрима указала су да су такви пиштољи рађени на нашој територији и да би као место израде могли да дођу у обзир Призрен, Дебар и евентуално Тетово. Испитивања у Призрену упућивала су штавише да би као главно место израде тих пиштоља у нас требало сматрати Дебар, и да су то били управо пиштољи које су донели Горани из Дебра у Призрен.

Сигурну потврду да су такви пиштољи стварно рађени у Дебру нашла сам у старом инвентару Народног музеја у Београду у који су уписивани сви предмети што су стизали у Музеј откупом или поклоном у последњим деценијама XIX века. Тај инвентар водила су тада познати стручњаци, а у време када је он писан више се знало о пореклу пиштоља према месту израде него данас. Дакле, под бројем 881 уведен је пиштољ чији се опис слаже са изнетим општим карактеристикама „шиља“. Али, најважније је да је уз опис додато и име тог пиштоља „целина дебарка“.

Колико ми је познато, два најстарија сачувана примерка „целине дебарке“ у нас налазе се у Војном музеју у Београду. Један је већ поменути примерак из Народног музеја у Београду, који је 1935. године предат Војном музеју (ст. инв. бр. 124 (67-А), а други (ст. инв. бр. 129 (146) припадао је Ибрахиму Кастриоту, чије је име арабицом тауширано сребром на цеви. Орнаменте на оковима радио је неки мајстор Шабан, који се потписао арапским писмом на десној страни окова усадника. Овај други примерак (сл. 3) нешто је старији од првога, али оба поседују заједничке елементе који допуштају датовање у прву половину XVIII века.

Датовањем ове две „целине дебарке“ из Војног музеја у Београду у прву половину XVIII века наведена предања из Призрена, Скопља и Тетова добијају у веродостојности, а тиме се и потврђује претпоставка да је пушкарство морало постојати у Дебру у првој половини XVIII века и да је већ тада имало одређене квалитете и специфичности.

Усмена предања из Призрена, Скопља и Тетова упућују на то да је Дебар био у првој половини XVIII века и полазна база за ширење „целина дебарки“ у друге регионе. Већ је речено да су дебарски тип пиштоља прихватили призренски пушкари и уврстили га међу своје производе. Али, они су му дали и своју интерпретацију. До нас је, на жалост, допро само један примерак таквог пиштоља из друге половине XVIII века (Војни музеј, ст. инв. бр. 125/55-е) који допушта да се утврди да су интервенције биле мале и да су уследиле у духу начина рада мирдитских целина. Врат дршке је нешто дебљи, јабука мање зашиљена, поред ливених ружица од олова уметнут је корал (касније првени печатни восак), а угравирани орнаменти на оковима од туча дати су у ширим потезима и са извесним стилским елементима (Сл. 5).



5 „Целина дебарка“ израђена у Призрену у другој половини XVIII века (Војни музеј у Београду)

5 „Tseliné de Debar“ fabriqué à Prizren, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (Musée militaire de Belgrade)

Дебарски тип пиштоља производио се и северније од Призрена у оружарским радионицама у Ђаковици¹⁶, али није извесно да ли се радио и у Пећи, чија је производња ручног ватреног оружја припадала другој регији са другим типом пиштоља. О томе нема за сада расположивих података. Због тога Призрен и Ђаковица остају још увек као најсеверније тачке где је израђивана

¹⁵ А. Ç a u s h i, Dyfekçinjt dhe armët në Elbasan në shekullin XIX-të, Etnografia Shqiptare I, Tiranë 1962, 262.

¹⁶ Ђ. Петровић, Порекло и карактеристике, 156.

„целина дебарка“. На истоку она се сигурно јављала међу производима скопских пушкара у другој половини XVIII века, с обзиром на територијално порекло првих пушкара у Скопљу. Њена израда потврђена је у Скопљу у XIX веку¹⁷. Да ли је у ту производњу било укључено и Тетово тешко је одговорити, јер се не зна како су изгледали пиштољи „калканделен“. Традиција о пушкарима Ковачевићу из Дебра могла би на то да укаже, али порекло два тетовска пушкара из средине XVIII века: Каро из Скадра и Кајкуш из Турске¹⁸, упућивали би и на друге узор.

Израда и употреба „целина дебарки“ на западу посведочена је у Елбасану¹⁹. На основу цртежа објављеног у делу Чорин-а и Убисини-а о балканским земљама који приказује Албанца и Сулиота са витким пиштољима²⁰ што имају особености дебарских пиштоља из прве половине XVIII века, изгледа да су они употребљавани и у јужним деловима Албаније.

„Целине дебарке“ називане су у Дебру у другој половини XIX века (усмено предање) „топанца“ од исквареног турског табанца, у значењу пиштољ. У Призрену су их такође звали једноставно пиштољ, а у Елбасану „karabëreshë“²¹. Управо овај последњи назив указује на његово порекло и путеве продора на Балкан.

Пиштољи кременачи западног порекла у које се убраја и „целина дебарка“ дошли су на Балкан углавном из Италије у другој половини XVII века, и то на два начина: наоружавањем Албанаца, далматинских Хрвата и Морлака, који су служили као помоћне трупе Венеције у Далмацији, и недозвољеном трговином пиштољима или само њиховим цевима, која је претежно била оријентисана ка лукама Албаније и Грчке. На први начин раширила се у централном делу југозападног Балкана мирдитска цалина или целина, која је задржала и свој првобитни назив а добрим делом и изглед, и прерасла у Котору, Скадру и Призрену у најраскошнији балкански пиштољ, познат у нас и под именом леденица. Кријумчарењем, пак, изгледа да је унет на Балкан пиштољ који је био предак „целине дебарке“.

Недозвољена трговина оружјем између Италије и Балкана нарочито је цветала од последњих деценија XVII и током прве половине XVIII века. Главни актер је била Бреша, град у северној Италији, чувени центар за производњу ручног ватреног оружја, који се после губитка купаца у Западној Европи преоријентисао на Балкан, где је постојала неутољива жеђ за оружјем^{21а}. Грчки трговци преузимају су директно из Бреше пушке и пиштоље, или само цевима²², док је оружје „за рачун турских трговаца“ транспортовано преко Венеције, али знатно чешиће из Сенигалије, где су одржавани познати сајмови. Ту су их прихватили патрони дубровачких и бокељских бродова. Главна балканска лука за увоз тог оружја био је Драч^{22а}.

Ако је тачна претпоставка да је предак „целине дебарке“ унет кријумчарењем из Бреше у Драч, онда би његово ширење ка унутрашњости земље текло старим путем Via Egnatia из Драча ка Елбасану. У Елбасану, који је у то време већ имао солидну занатску базу²³, он је био прихваћен од оружара, и задржао је име које указује на његово порекло — „karabëreshë“. Тај назив допушта претпоставку да је Елбасан био прво место где се почео да израђује на Балкану, и да је истовремено био и полазна тачка за његово даље ширење ка унутрашњости полуострва. Напуштајући Елбасан, варијанта брешанског пиштоља је изгубила ознаку места порекла, јер то вероватно није ништа значило онима који су је прихватили. Остао је назив пиштољ као довољна одредница за нову врсту оружја које до тог времена није било у употреби у крајевима где је прихваћено.

Међутим, изгледа да је назив за тај и такав пиштољ, прототип „целине дебарке“, био бар једно време двојезичан. Наиме, сам термин „целина“ првобитно је употребљаван међу Албанцима као ознака за прве пиштоље кременаче које су упознали. Термин води порекло од талијанске речи „assicatino“ или „azzalino“, која је већ средином XVI века означавала у Италији

17 Ђ. Петровић, Оружарски занати у Скопљу, 76.

18 Податак сам добила од Ђеладина Палошија у Тетову 1966. године, тиме је прецизније одређено порекло два стара тетовска пушкара. О њима: Ђ. Петровић, Тетовски пушкари, Рад VII Конгреса Савеза фолклориста Југославије, 1960, Охрид 1964, 117.

19 А. Џауши, н.д., 262.

20 Bosnie, Serbie, Illyrie, Croatie, Dalmatie, Montenegro, Albanie par Chopin; Valachie, Moldavie, Transylvanie, Bessarabie par Ubicini, Vol. 1, Paris 1866.

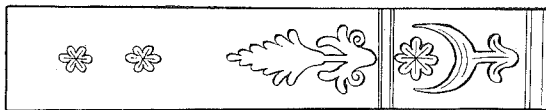
21 А. Џауши, н.д., 262.

21а Ђ. Петровић, Порекло и карактеристике, 160—165.

22 А. Гајби, Le armi da fuoco „alla Morlacca“ dette „Albanesi“, Armi antiche, Torino 1968, 8.

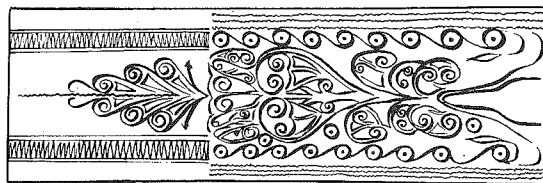
22а Исто, 4—5; Архив у Херцег Новом, Управно политички списи, фасц. XXXVIII, фол. 7, 12; Историјски архив у Котору, Управно политички списи, 14, фол. 221, 216.

23 Б. Храбак, Албанија од коначног пада под турску власт до средине XVIII века, у књизи: Из историје Албанаца, Београд 1969, 62.



6 Орнаменти на цеви пиштоља Ибрахима Кастриота. Дебар, прва половина XVIII века (Војни музеј у Београду)

6 Ornaments du canon du pistolet d'Ibrahim Castriotti. Debar, première moitié du XVIII^e s. (Musée militaire de Belgrade)



7 Детаљ орнаментике на оковима од туча пиштоља Ибрахима Кастриота. Дебар, прва половина XVIII века (Војни музеј у Београду)

7 Détail des ornements des ferrures en airain du pistolet d'Ibrahim Castriotti. Debar, première moitié du XVIII^e s. (Musée militaire de Belgrade)

табан са системом паљења на кремен. Одатле је он пренет и на оружје са таквим механизмом²⁴. Сећање на тај назив одржало се и у појму „целина дебарка“. Термин, пак, „табанца“ који се сачувао као ознака за ту врсту дебарског пиштоља у усменом предању код становника Дебра, турског је порекла и означава како пиштољ тако и механизам за опаливање на ручном ватреном оружју, табан²⁵, што се и данас употребљава. То би, према томе, могло да значи да су „целину дебарку“ пренели у Дебар особе које су живеле у средини где су постојала оба назива за те пиштоље, искварен талијански и турски, односно да је „шиља“ звана у Призрену „целина дебарка“, с обзиром на типске сродности са правом целином, док је у Дебру преовладавао назив турског порекла. У том смислу „целина дебарка“ била би само интерпретација истог појма једне друге средине.

Ако се сумира досада изложено, произилази да је мирдитска целина или призренска целина била тип пиштоља северне Албаније, а „целина дебарка“ тип централне Албаније, одакле је продро у Дебар и даље на исток и север кретањима дебарских пушкара.

Како је изгледала „целина дебарка“ која је унета из Бреше на тле централне Албаније може се само нагађати. За конкретизацију недостају потребни писани и ликовни извори. У сваком случају њен изглед није могао у прво време одступати од изгледа мирдитске целине. Међутим, остаје отворено питање где се одиграла њена трансформација, која ју је на неки начин удаљила од целине, односно где је заједничком типу дат посебан декор.

Украсни елементи на оковима од туча призренских целина упућују на балканске и северно-талијанске узоре. На дебарским пиштољима орнаментика на оковима не може се везати ни за једну епоху нити за неки од уметничких стилова. Анализа тих елемената указује да они припадају сфери безвремене народне уметности. Слични детаљи налазе се на везу женских кошуља из Корче²⁶, женској ношњи из јужне Албаније²⁷, а највише као детаљи веза на деловима младине одеће из околине Дебра, Гостивара, Тетова и Скопске Црне Горе²⁸. Штавише, детаљи украса на цеви пиштоља Ибрахима Кастриота (Сл. 6) подсећају на вез на рукавима Дебранки²⁹, а елементи завојитих линија у картушу на вез на рукавима православних девојчица из околине Дебра³⁰ и на гуњевима Дебрана³¹ (Сл. 7). То значи да је та орнаментика настала независно од утицаја расадника стилских струјања у том делу Балкана. Другим речима, она би била производ једне затворене средине, у овом случају Дебра. Сигурно је једно: да „целина дебарка“ Ибрахима Кастриота сведочи да су у првој половини XVIII века били завршени процеси у формирању тог типа пиштоља и да он у то време већ представља специфичност дебарског пушкарства за шире околно подручје.

Узроци појаве пушкарског заната

Усмено предање у Дебру повезује развој пушкарског заната са барјактарима. Сумирана та казивања би била следећа: Дебар је био барјактарски крај, сваки барјактар је поседовао земљу и неколико села која су обично припадала једном фису. Право барјактара било је да у случају потребе подигне под оружје људе са свог поседа, и због тога је сваки барјактар имао

²⁴ Ђ. Петровић, Порекло и карактеристике, 165.

²⁵ В. Стеф. Караџић, Српски рјечник, Београд 1935, с. в. Табанце.

²⁶ R. Zoizi, Dh. Mbroja, Arti popullor ne Shqiperi, Tirane, tab. 4.

²⁷ Исто, таб. 6.

²⁸ Македонски народни носии, Скопје 1963, таб. VIII, IX, XVII, XIX, XXV, XXVI.

²⁹ Т. Смилјанић, Дебарски Пољани и Реканци, Народна старина, св. 33, Загреб 1934, 67.

³⁰ Исто, 69.

³¹ Исто, 67.

свог пушкара. Ти пушкари имали су радионице у чаршији и могли су да израђују оружје и за слободну продају.

Посматрано у контексту историјског развоја институције барјактарства у северној Албанији, може се са великом дозом сигурности ослонити на ову традицију, истина са елементима из нешто познијег времена, у разматрању не само разлога за одржавање пушкарског заната већ и као једног од узрока појава тог заната у Дебру.

Оснивањем барјака, мањих територијалних јединица, на тлу северне Албаније крајем XVII века уследило је као један од метода папификације становништва после низа побуна током XVI и XVII века против увођења тимарског система, а тиме и утврђивања османске власти. На челу барјака били су постављени барјактари, људи из племена, који су требало да као експоненти централне власти буду противтежа племенским старешинама. То се одражавало кроз њихову функцију представника санџак-бега у својој области³². С друге стране општа политичка ситуација у Османској Империји, после неколико неуспешних ратова и слабљења постојећих војних структура, ишла је у прилог афирмисању нерегуларних војних формација — левенди — који се помињу већ крајем XVI века³³. С тим у складу барјактар је имао и функцију војног старешине преко кога се вршило регрутовање сиромашних брђана у нерегуларне плаћене трупе³⁴.

На захтев државе сваки барјак је у првим фазама свог развика требало да дâ 50 људи, ређе 100—120³⁵, који су били коњаници и пешаци.³⁶ Доцније тај број се пењао и до 400 људи³⁷. Држава је била обавезна да за време њиховог ангажовања у војним походима прибави за њих храну³⁸, док је набавка оружја била брига барјактара³⁹. Према томе, институција барјактарства неминовно је морала да буде повезана са набавком оружја за људство барјака, било куповином или оснивањем оружарских радионица.

Други фактор који је могао да утиче на пушкарски занат у Дебру били су процеси преласка условљеног војног поседа земље у приватни феудални посед — чифлук у осталим деловима Албаније, који су доводили до анархије и појаве деребејлера, декласираних албанских војних феудалаца који су са својим бандама постали страха и трепет за многе балканске земље⁴⁰. Нисмо сигурни да ли се наследни господари Дебра, које помиње Ј. Хаџи Васиљевић⁴¹, могу уврстити у категорију деребејлера, али чињеница је да се већ крајем XVI и у XVII веку помињу разбојничке банде из дебарске области⁴². У сваком случају прелаз тимарског система у чифлучки изазвао је велике покрете становништва централне и јужне Албаније, који су присилно, а некад и добровољно, напуштали своју земљу⁴³. Тако је формирана и миграциона струја из области Корче и Шкумбе, која је населила добрим делом и дебарску област⁴⁴. Под специфичним условима који су владали у тој области, а у које још нисмо сасвим упућени, настало је „енергично и разудано арбанашко племе Дибралије“⁴⁵.

С друге стране, трансформација једног слоја албанских феудалаца у поседнике великих чифлука довела је до промена у односу устаљених друштвених и политичких снага. Ти феудалци постају заштитници, пропагатори и гаранти стабилнијег привредног развоја, раста и економске консолидације албанских градова са знатним бројем организованих занатлија и трговаца. Такав је случај био са Скадром, Драчом, Бератом, Елбасаном, Москопољем. Истраживања албанског научника Зије Шкодра показују да се у оквиру економског развоја градова јавља почетком XVIII века прерастање Дебра, као и Тиране и Кроје, у значајне градиће са солидном занатском базом. Они су се уклопили у привредни систем централне Албаније, чије је средиште био Ел-

³² Б. Храбак, н. д., 66.

³³ М. Сесаг, *Osmanli Tarihinde Levendler*, Istanbul 1965, 349.

³⁴ Б. Храбак, н. д., 66.

³⁵ М. Сесаг, н. д., 360.

³⁶ Архив на Македонија, Скопје, Битољски кадијски сиджли бр. 27, 1. 67/IV.

³⁷ Б. Нушић, *С Косова на Сиње море*, Београд 1902, 55.

³⁸ А. М., Битољски кадијски сиджли, бр. 27, 1.56/IV, 57/II, III; 28, 1.1, 23/II, 28/III, 47/III, 54/I.

³⁹ Б. Нушић, н. д., 55.

⁴⁰ А. Вуда, *La place des Albanais dans l'histoire européenne*, *Studia Albanica* IV/1, Tirana 1967, 36—37.

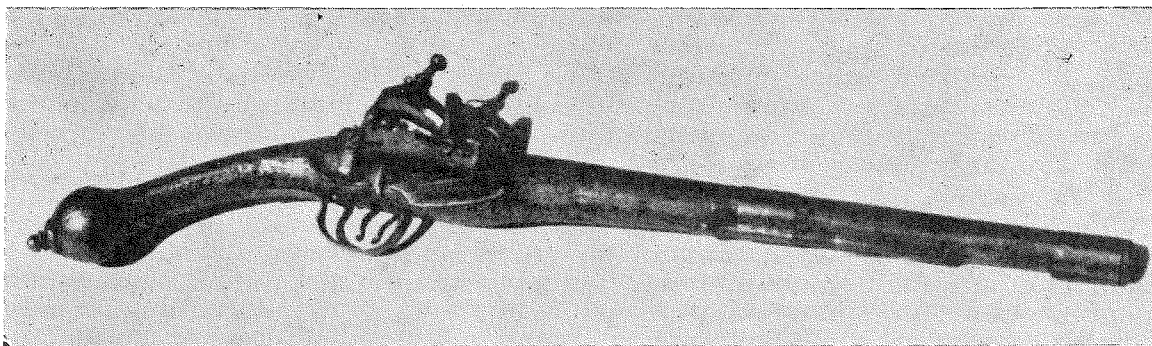
⁴¹ Ј. Хаџи Васиљевић, *Град Дебар у време ослобођења 1912*, Братство XXXI, Београд 1940, 143.

⁴² Д. Шопова, *Македонија во XVI и XVII век*, Скопје 1955, 83—84; А. Матковски, *Турски извори за ајдуството и арамиството во Македонија (1620—1650)*, Скопје 1961, 39.

⁴³ Упор. S. Naçi, *Le Pachalik de Shkoder considéré dans son développement économique et social au XVIII^e* *Studia Albanica* III/1, Tirana 1966, 126—127.

⁴⁴ Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд 1966, 140.

⁴⁵ Ј. Цвијић, *Основе за географију и геологију Македоније и Старе Србије III*, Београд 1911, 1003; Т. Смиљанић, *Дебарски Пољани*, 60—61.



8 Пиштољ израђен у Дебру у XIX веку по угледу на призренске пиштоље „призренце“ (Војни музеј у Београду)
 8 Pistolet fabriqué à Debar au XIX^e s. sur le modèle des pistolets originaux de Prizren nommés „Prizrenci“ (Musée militaire de Belgrade).

басан⁴⁶. Старим римским путем *Via Egnatia* циркулисала је роба између Елбасана и Драча, који је од краја XVII века био најважнија лука Албаније у посредничкој трговини између балканског залеђа и Запада, и где су се налазили конзулати многих европских држава⁴⁷. Широка мрежа путева повезивала је Елбасан са Стругом и Охридом, Битољем и Солуном⁴⁸. Тим путевима долазили су преко Елбасана до Драча главни трговачки артикли Македоније, а истим путевима продирали су у унутрашњост Балкана и европска роба, која је била потребна новом занатском и трговачком слоју становништва. У тај трговински систем Дебар се укључио посредством колских путева који су га повезивали са Елбасаном, Кројом, Тираном и Стругом⁴⁹. Дебар је могао учествовати у тој трговини кожом и вуном, које је давало тада још развијено сточарство на околним планинама⁵⁰. Око 1740. године, на пример, почињу да се помињу и дубровачки трговци који су долазили у дебарску област по вуну⁵¹.

Сви побројани фактори који су несумњиво деловали на развој пушкарског заната чини ми се да су могли да делују стимулативно и на његову појаву. Потребне за оружјем левенди и пратњи даребејлера биле су вероватно исте као и потребе сточара чија стада су била изложена нападима и пљачки сиромашних и гладних, али и агресивних становника неплодних крајева северне Албаније. А та стада управо су пружала услове за стварање економски јачег слоја становника који су, богатећи се трговином вуном и кожом, имали и веће захтеве и потребе. Тако би истовремено могли да утичу на производњу ручног ватреног оружја правна и имовинска несигурност и привредни успон града.

Није могуће утврдити где су се налазиле прве радње пушкара у Дебру. Може се претпоставити да су оне биле око Кара Мустафа-пашиног хана, који је подигнут 1666. године са извесним бројем дућана око њега⁵², и који је био језгро занатског дела града. Усмено предање с краја XIX века управо ту их лоцира.

Такође нема података о броју пушкарских радионица. Али, с обзиром на иселјавање дебарских пушкара у Тетово, Скопље и Призрен, може се узети да их је било у знатном броју.

Према наведеном усменом предању које истиче да су пушкарски били у служби барјактара, али да су поседовали радионице у чаршији, намеће се мисао да је у питању био тип средњовековне занатске институције salariјата. Наиме, познато је да су средњовековни градови имали своје мајсторе оружаре који су били службеници општина. Они су били обавезни да израде одређен број оружја за потребе општина и да поправљају све оштећено општинско оружје. За то су примали плату и имали на располагању радионице. Али, истовремено они су имали право да израђују оружје и за слободну продају.

⁴⁶ Z. Shokdга, Le marché albanais au XVIII^e siècle, *Studia Albanica* III/1, Tirana 1966, 164—165.

⁴⁷ Исто; S. Наџи, н. д., 130; Љ. Лапе, Прилог кон изучавањето на друштвено-економските и политички прилики на Македонија во XVIII век, Гласник на Институтот за национална историја II/1, Скопје 1958, 121—122.

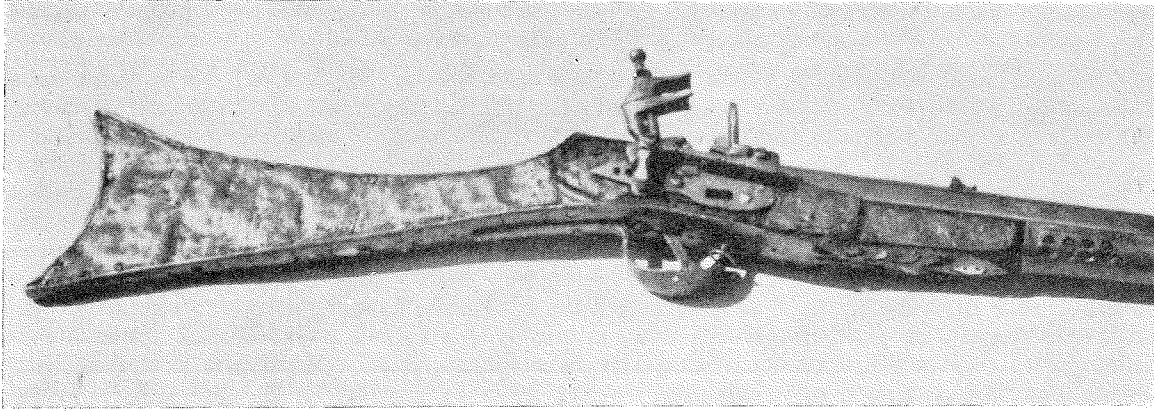
⁴⁸ F. Bianconi, Cartes commerciales — Turquie d'Europe, province d'Albanie et d'Epire, Paris 1885 приодата карта путева.

⁴⁹ Исто; Ј. Хаџи Васиљевић, Град Дебар, 132—133.

⁵⁰ Т. Смиљанић, Мијаци, Горна Река и Мавровско поље, Српски етнографски зборник 35/20, Београд 1925, 65, 86 и дд.

⁵¹ В. Винавер, Дубровник и Турска у XVIII веку, Београд 1960, 60, 115.

⁵² Х. Калешки, М. Мехмедовски, Три вакуфнаме на Качаникили Мехмед паша, Скопје 1958, 77.



9 Пушка „далијанка“ израђена у Дебру у XIX веку (Војни музеј у Београду)
9 Fusil nommé „Dalijanka“ fabriqué à Debar au XIX^e s. (Musée militaire de Belgrade)

И најзад, не зна се ко су били први пушкарски занатлије у Дебру у првој половини XVIII века. Цитирана предња из Призрена и Тетова упућују на то да су први пушкарски занатлије у Дебру били хришћани: израђивач циви Ковачевић из Тетова, убијени пушкар Дода, чије име се јавља код католичког становништва северне Албаније⁵³ и допушта да се уврсти међу хришћане, и неки пушкар Никола „Црногорац“, Албанац католичке вере са Цетиња, који се помиње као први пушкар у Дебру, оснивач пушкарског заната⁵⁴. Традиција наводи за њега да је добио од власти дозволу за рад и да је научио остале пушкарском занату. Овде је потребно напоменути да се у време Хаџи Васиљевићевог испитивања Дебра (1913. и 1930. година) знало за досељавање Албанаца „Латина са Запада“, као и из Црне Горе⁵⁵.

Иако не располажемо потребном документацијом, можемо претпоставити да су први дебарски пушкарски хришћани дошли у Дебар у јеку процеса његовог прерастања у знатније занатско место у оквиру поменутих друштвених збивања. Усмено предање износи да су „пре 250 година“ дошли у Дебар и први златари хришћани из Струге. Врло је вероватно да су се ти први израђивачи ручног ватреног оружја, можда само пиштоља, утопили у ренегате или, пак, нестали продором новог исламизованог становништва.

Средином XVIII века сигурно је да су већ радили у Дебру пушкарски муслимани, а изгледа и златари, на шта би упућивала сигнирана „целина дебарка“ из Војног музеја у Београду. Аналогно са развојем пушкарског заната у Тетову у истом периоду могло би се претпоставити да је тај други слој пушкарски био везан са институцијом деребејлера, њих прате пушкарски, као потпора и ослонац њихове моћи и одржавања на власти. Свакако су у томе имали удела и барјактари.

Израда пушака и пиштоља до 1878. године

Недостатак извора не допушта да се континуирано у времену прати развој пушкарског заната у Дебру. Због тога смо приморани да начинимо скок из средине XVIII у последње деценије XIX века, када усмено предање и писани извори поново обавештавају о постојању производње ручног ватреног оружја. Међутим, нема места никаквој сумњи да се израда оружја неометано одвијала у том временском распону од више од једног столећа. То потврђује и неколико примерака „целина дебарки“ у Војном музеју у Београду, које се према начину рада и неким спољним особеностима, битним за временску типологију пиштоља, управо могу датовати у тај период. За опстанак и даљи развој пушкарског заната у Дебру поговарала је и атмосфера која је владала у граду и околини и која се наметнула као императив да се тај занат одржи.

Пре свега Дебар је у односу на централну османску власт био независан, иако се увек налазио у склопу неког пашалука. Другим речима Дебар никада није стварно признавао званичну турску управу. Према испитивањима Ј. Хаџи Васиљевића Дебаром су владали од средине XV(?) па до 1839. године наследне паше и бегови из породице првог дебарског феудалца Хасан

⁵³ F. Норса, Das katholische Nordalbanien, сепарат из: Földrajzi Közlemények, Budapest 1906(?), 29.

⁵⁴ Б. Петровић, Оружарски занати у Скопље, 71.

⁵⁵ Ј. Хаџи Васиљевић, Град Дебар, 157, 163.

паше Хоџоглуа⁵⁶. Међутим, изгледа да су већу моћ имали „шефови“, чију управу помиње анонимни описивач Румелијског ејалета из 1838. године, и које је бирало само становништво⁵⁷.

Ти „шефови“ Дебра били су у ствари моћни бегови вође азбија, које су се понекад звале и крцалије⁵⁸, најамничке војске пешака и коњаника, који су под платом и с правом на пљачку ступали више у службу код турских паша у Европској Турској⁵⁹ него у централну османску војску. Дебрани су били на гласу као одлични војници и почетком XIX века забележио је Felix de Beaujour да су они најбољи међу војницима који се регрутују за Алжир⁶⁰. О тим азбијама изнео је занимљива запажања Т. Смиљанић. Он каже: „Азбије су се скупљали у Дебру по племенским барјацима, па су бирали за вођу неког угледнијег бега . . . и ишли су да ратују под најам, али то је бивало пре 1875. године. Но азбије су ишле у рат заправо само ради пљачке. Они, пре него што стигну до бојишта, зашли би кроз хришћанска села у позадини, да чине различите зулуме, да уништавају села и заузимају куће и имања од побијених хришћана . . . Азбије су са ових похода доносили својим кућама разну пљачку, њихове вође постојали су бегови, а заузета села њихови чифлуци“⁶¹.

Из овог текста сасвим јасно произилази да су бегови, вође азбија, били трансформисани представници старе институције барјактара. Не располажемо потребним изворима на основу којих би се могло тачно пратити време и ток процеса прерастања барјактара — врсте турског чиновника — у богатог бега. Свакако се мора рачунати са чињеницом да су те промене настале као последица материјалне користи које је доносила војна најамничка служба, што је омогућавало економско и социјално јачање барјактара, који су постали први људи у племену⁶². У сваком случају немири и нереди који настају у дебарској области почетком XIX века могли би да укажу да је тада већ уследила структурална промена функције барјактара. То би значило да је до краја осме деценије XIX века још постојала институција барјактара, иако у другом виду, и да је и даље потраживала оружје као главни и саставни део свог позива, а тиме и извора своје економске, социјалне и политичке моћи.

Одржавању и неговању пушкарског заната у Дебру доприносила је и слободна продаја оружја, без ограничења на конфесионалну припадност купца. До формирања Призренске лиге (1878) хришћанима је било допуштено ношење оружја⁶³.

У периоду власти бегова и слободне продаје и ношења оружја у Дебру је морао постојати знатан број пушкарских радионица. То се може закључити на основу већ цитиране опаске Ј. Хана из 1865. године о дугом низу пушкара у Дугом пазару⁶⁴, као и саопштења С. Гопчевића из 1888. године да су му упале у очи дућани („Буден“) ковача оружја у чаршији⁶⁵. Тиме би се могла објаснити и појава путујућих пушкара из Дебра, који су одлазили у друга места, где би се задржавали само неко време поправљајући оружје мештана и продајући ново оружје. Иако располажемо за сада само поменом дебарских пушкара у Крушеву у другој половини XIX века⁶⁶ не би требало сумњати да је то била устаљена пракса, која је практикована и у другим нашим областима.

Пушкарске радионице налазиле су се према Ј. Хану у Дугом пазару⁶⁷, главној дебарској чаршији која пресеца град⁶⁸. Усмено предање лоцира их на Житни пазар, који је раније био у склопу Хан чаршије⁶⁹, а која је добила име по већ помињаном Кара Мустафа-пашином хану. Стога се може претпоставити да пушкарске радње нису мењале положај у чаршији од средине

⁵⁶ А. Ивић, Румелијски Вилајет у години 1838, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 13, св. 1—2, Београд 1933, 119.

⁵⁷ Исто, 132.

⁵⁸ Т. Смиљанић, Дебарски Пољани, 63; Ј. Хаци Васиљевић, Град Дебар, 143.

⁵⁹ F. de Beaujour, Voyage militaire dans l'Empire Ottoman, I, Paris 1829, 348—349.

⁶⁰ Исто, 339.

⁶¹ Т. Смиљанић, Дебарски Пољани, 63.

⁶² Б. Храбак, н. д., 67.

⁶³ Т. Смиљанић, Дебарски Пољани, 71.

⁶⁴ Ј. Г. Хан, н. д., 152.

⁶⁵ S. Gorčević, Makedonien und Alt-Serbien, Wien 1889, 202.

⁶⁶ Ђ. Петровић, Оружарската дејност во Македонија во предилинденскиот и во илindenскиот период, Илinden 1903 (материјали од симпозиумот), Скопје 1970, 217, нап. 50.

⁶⁷ Ј. Г. Хан, н. д., 152.

⁶⁸ Ј. Хаци Васиљевић, Град Дебар, 130.

⁶⁹ Исто, 173.

XVIII века. Поред њих се налазио и Кујунџијски пазар⁷⁰ — чаршија златара са којима су пушкарни били у тесној професионалној повезаности⁷¹.

До девете деценије XIX века изгледа да се у Дебру израђивало само ручно ватрено оружје са системом паљења на кремен. Пре свега настављено је са производњом „целина дебарки“. Два примера тих пиштоља из XIX века у Војном музеју указују да се у основи задржао исти спољни изглед и облик, као и у првој половини XVIII века, једино што се дршка више повила надоле, нестало је дугмета на јабуци, цев је изгубила украсне мотиве, а орнаментика на оковима рађена је скоро површински без раније финоће гравирања (Сл. 4).

Усмено предање наводи да су рађене и кубуре које су такође облагане оковима од туча. Ми данас нисмо у стању да утврдимо о каквом је то типу кубура реч, али можемо претпоставити да су те дебарске кубуре биле у ствари копија призренских пиштоља „призренаца“, чији је опис оставио Вук Караџић⁷². У збирци призренских пиштоља кременџача у Војном музеју у Београду издвајају се два примерка (ст. инв. бр. 394/295) чија једноставна орнаментика завојитих и правих линија одговара начину украшавања „целина дебарки“ (Сл. 5). Тај утицај Призрена ишао је вероватно директним путем, посредством оружја које се доносило из Призрена у Дебар⁷³. На тај начин оба оружарска центра могла су међусобно да делују — Дебар дајући Призрену свој тип „целине дебарке“, а Призрен лиферујући у Дебар свој тип „призренца“. Отуда и Ј. Хан и С. Гопчевић истичу подударност оружја рађеног у Дебру и Призрену.⁷⁴

Према традицији, у Дебру су поред пиштоља и кубура рађена и два типа пушача кременџача. Један тип се звао „далијанка“, други „чопорака“ што би требало да значи скраћена. „Далијанке“ су биле обично дугачке 2 — 3 метра, цев је била спојена са усадником помоћу 12 прстенова, а кундак је био украшен „срмом“ и седефом. „Чопорак“ су биле краће пушке, само са три прстена и њихова цев је била ижљепљена. Ранији испитивачи Дебра наводе да су пушке Албанаца биле украшене златом и сребром⁷⁵.

На основу мојих испитивања типологије пушача кременџача које су биле у употреби на Балкану и које су израђиване у постојећим оружарским центрима, „далијанке“ би биле пушке које су представљале једну варијанту пушке кременџаче познате под именом „каранфилка“ или „рашак“, а која је „најсличнија арнаутки, само... је кундак на врху рашљаст“⁷⁶. За разлику од тих пушача, „далијанке“ су поседовале знатно масивнији, плjosнатији кундак, који је био мање извијен нагоре, а имао је и знатно мање наглашене извијене бочне ивице у рашље на крају кундака (Сл. 9). Каткада се рашље нису уопште ни јављале. То је била дуга и тешка пушка, која се приближавала типу пушача које су рађене у северној Италији за извоз Берберима у северну Африку⁷⁷.

⁷⁰ Исто, 177.

⁷¹ Кујунџије у Дебру у XIX веку били су хришћани. — М. М. Вељ., Дебар и његова околина, Братство VIII, Београд 1899, 36. Њихова главна преокупација било је украшавање оружја. При томе су примењивали технику искуцавања, а мање ливења. Украси на оружју зависили су од укуса потрошача. После престанка употребе кременџача, кујунџије су наставили да украшавају оружје других система. Тако су на кундаке мартинки стављали полумесеци и звезде исечене од сребрног лима, а тзв. црногорски револвери имали су сребрне окове на дршкама. До 1912. године у Дебру је било 15 кујунџијских радионица. Према сећању Илије Глигоровског златара из Скопља (интервјуи 1956. године) и Симона Аврамовског, златара из Дебра (интервјуи 1957. године), то су били:

1. Јаков Кузманов, — +1913, 1914.
2. Илија Глигоровски, 1887. — био жив 1957.
3. Коста Аврамовски, 1854—1934(?).
4. Цветко, око 1858—1918.
5. Захарије Блажевски, — +1928.
6. Иванче Кузмановски, прешао у Скопље.
7. Киро Павловски, прешао у Скопље.
8. Владимир Рисевски, прешао у Скопље.
9. Трпче Марков.
10. Трајко.
11. Ђорђе Мартинов.

12. Павле Глигоров (стриц Илије Глигоровског, информатора). Кујунџије су израђивали и металне фишек-лије и зејтинлице.

⁷² В. Стеф. Караџић, Српски рјечник, с. в. Кубура.

⁷³ Ј. Хаци Васиљевић, Град Дебар, 176.

⁷⁴ Ј. Г. Хан, н. д., 152; С. Гопчевић, н. д., 202.

⁷⁵ М. М. Вељ., Дебар и околина, 30; Т. Смиљанић, Дебарски Пољани, 69.

⁷⁶ Л. Грђић Бјелокосић, Збирница о оружју, Зора III. Мостар 1898, 3, 123, 124; В. Ћурчић, н. д., 189; Ђ. Петровић, Prilog upoznavanju načina rada sa muzejskim zbirkami oružja i vrste oružja izrađene na Kosovu i Metohiji, u Makedoniji, Bosni i Hercegovini u XVIII i XIX veku, Obrada i zaštita istorijskih zbirki u muzejima, Matična služba Istorijaskog muzeja Srbije, Beograd 1974, 16.

⁷⁷ A. G a i b i, Le Armi da Fuoco Portatili Italiane, Milano 1962, Tav. 76—A, B.

Пушке „каранфилке“ и њихова веријанта „далијанке“ допрле су на Балкан из северне Италије, највероватније у првим деценијама XVIII века, ако не и нешто раније. Главни лифегрант „каранфилки“ била је једно време фирма Carlo e figlio⁷⁸, од чега је постало у Елбасану име те пушке „карафили“⁷⁹, у Грчкој „кариофилији“⁸⁰, а код нас „каранфилка“. Те пушке су биле првенствено намењене Грчкој и Епиру⁸¹ и централној Албанији. То је била главна пушка учесника у грчком устанку 1821. године. Исту такву пушку добио је од енглеског краља Али паша Јањински 1821.⁸² Те пушке називале су се у Србији „крцалинке“⁸³, вероватно по томе што су их на Балкану носиле личне пратње албанских паша⁸⁴ крцалије. Занимљиво је да Вид Вулетић Вукасовић, који је добро познавао старо оружје, даје термин „дибранеше“ за једну врсту дуге пушке коњице⁸⁵. Сасвим је могуће да се у нашим западним крајевима, где је Вукасовић прикупљао податке, „далијанка“ из Дебра звала „дибранеше“.

С правом се може претпоставити да су „далијанке“ допрле у Дебар из централне Албаније, из Драча и Елбасана, јер за северну Албанију био је карактеристичан други тип пушке, тзв. пушке арнаутке или танчице. На порекло пушке „далијанке“ из централне Албаније указивало би и предање да је кундак те пушке био украшен седефом. Примена седефа на пушкама била је типична за јужније и јужне делове Балкана.

Сасвим је могуће претпоставити да су пушке „далијанке“ дошле у Дебар под тим називом који указује на талијанско порекло⁸⁶, и којим је требало да се издиференцирају од пушака „каранфилки“. У том смислу значајно је казивање пушкара из Шарпланинске горе да су тамо рађене две врсте цеви за пушке. Једна врста звала се „дајлен“ и била је дуга 6 педи (око 1,944 м), а друга је била краћа и звала се „каранфил“. Овде треба додати да је предак једног од главних пушкара из села Бачке у Гори дошао из Елбасана⁸⁷.

С овом белешком о називима цеви пушака које су рађене у Шарпланинској гори добија се шире подручје на којем су израђиване пушке „далијанке“ у нашим областима. Изгледа, међутим, да су оне рађене и у Тетову, јер скоро исти тип кундака јавља се на пушкама система Пибоди-Мартини, чија израда је почела у Тетову између 1875. и 1880. године⁸⁸.

Какав се тип пушке у Дебру подразумевао под именом „чопорака“ није сасвим јасно. Ипак, њена особеност: кратка изжљебљена цев, могла би да укаже да је реч о типичној османској пушки кременачи, тзв. шишаној, која се код нас највише израђивала у Босни. Занимљиво, али карактеристично је да су се шишане радиле и у Тетову⁸⁹ и Елбасану⁹⁰, значи у истој области где су израђиване и пушке „далијанке“.

У Дебру још (1957) живи сећање да су се цеви пушака и пиштоља бушиле у Дебру и то ручном бургијом без помоћи водене снаге, супротно од онога што је било, на пример, у Тетову и Призрену. Тај податак могао би да укаже на то да Дебар није био знатан произвођач цеви, већ да су оне као готов производ или полупроизвод долазиле из других оружарских центара.

Остаје непознато дали је међу дебарским пушкарима постојала подела рада: израђивачи цеви, табана, кундака, како је утврђено за Призрен и Тетово⁹¹.

Дебарске пушке и пиштољи углавном су служили за подмирење потреба становника града и околине. У незнатним количинама оне су извожене у Малесију, а свакако су их продавали и путујући дебарски пушкарски занат по Македонији. У инвентару ствари нађених код једног пушкара

⁷⁸ А. Сауши, н. д., 260

⁷⁹ Исто.

⁸⁰ Према саопштењу које сам добила у Историјском музеју у Атини 1964. године.

⁸¹ То се може закључити на основу заступљености пушака каранфилки у музејима у Атини, као и на основу ликовне документације из XVIII и XIX века, а која приказује становнике тих области управо са таквим пушкама.

⁸² Бенаки музеј у Атини, Сала А, централна витрина, предмет бр. 6.

⁸³ В. Стеф. Караџић, Српски рјечник, с. в. Крцалинка.

⁸⁴ G. C. Stone, A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armour, Portland, Maine 1934, s. v. Gun.

⁸⁵ В. Вулетић Вукасовић, Напомене о народном умјећу, Дубровник 1913, 73.

⁸⁶ У Дебру су ми причали да име потиче од реке Далијан у Матју. Ту реку, међутим, нисам успела да нађем ни на једној географској карти, као ни у забелешкама путника који су пролазили кроз ту албанску област.

⁸⁷ М. Лутовац, Пушкарски занат у Шарпланинској Гори, Гласник Етнографског института II—III, Београд 1957, 806.

⁸⁸ Ђ. Петровић, Тетовски пушкарски, 118.

⁸⁹ Х. Поленаковић, Кореспонденцијата на Јордан Хаџи Константинов-Цивот со Друштво српске словесности, Материјали 2, Скопје 1955, 40.

⁹⁰ А. Сауши, н. д., 260.

⁹¹ Ђ. Петровић, Пушкарски занат у Метохији, 89; Исто, Тетовски пушкарски, 118.

у Штипу 1838. године наводи се и 12 пари пиштоља „арнабутки“⁹², што би могло да укаже на дебарске пиштоље. Међутим, главни разносачи дебарског ручног ватреног оружја на ширем балканском простору били су азбије, крцалије, војници из Дебра и околине у служби албанских паша.

Цене пиштоља и пушака израђених у Дебру биле су доста високе. На основу казивања која сам забележила у Дебру, а према званичном прорачуну вредности новца који је колао у Македонији и Албанији крајем XIX века, а који су изнели С. Гопчевић и Ф. Бијанкони⁹³, цене у пијастрима биле су следеће:

Врста оружја	Цена	Вредност новца у односу на пијастре	Цена у пијастрима
Пар кубура	5 белих мецидија	1 сребрна мецидија: 18,5—28,5	92,5—142,5
Пар „целина дебарки“	1 турска лира	1 турска лира: 100 — 112	100 — 112
Пар пиштоља у сребру	2 наполеона	1 наполеон: 88 — 112	176 — 270
Пушка „далијанка“	10—20 наполеона		880 — 1760, односно 1350 — 2700
Пушка „чопорака“	4 — 5 турских лира		400 — 500, односно 448 — 560

Табела јасно показује да су цене оружја варирале у односу на тип и украшеност. Најјефтиније међу пиштољима биле су кубуре и „целине дебарке“, које су рађене у самом Дебру, а скупљи су били пиштољи у сребру који нису били производ дебарских пушкара. Зато би било занимљиво знати каква је била цена „целина дебарки“ ван Дебра. Међутим, пушкарима није припадао пун износ коштања оружја које се продавало са украсним оковима. Украшавање оружја је био посао кујунџија, а њихов „ценовник“ немамо.

У поређењу са ценама житарица и коже које је изнео Ф. Бијанкони, још изразитије се истиче скупоћа оружја. Тако је нпр. 20 ока жита коштало 10 — 13 пијастера, иста количина кукуруза 6 — 7. Добра овчја кожа са вуном износила је 10 — 13 пијастра, јагњећа 6, а козја 7 — 8 пијастра⁹⁴.

Последња фаза пушкарства у Дебру

Велики немири који су настали после угушивања Призренске лиге и интервенција, турске војске поклопили су се са почетком употребе пушака мартинки, савременијег система од кремљача, у Македонији. Главну улогу творца и лиферанта тих пушака преузело је на себе Тетово, које тада доживљава препород као оружарски центар⁹⁵. Пушкар Дебра нису се уклопили у нови начин производње. Њихова активност сводила се од сада само на поправку пушака, и то прво мартинки, а после и других система, маузерки са 5 метака, берданки и револвера „гасер“. Нове мартинке доношене су из Тетова у Дебар.

По свему судећи изгледа да су захвати Дервиш паше 1881. године у структуру дотадашњег живота у Дебру били ригорознији него што се мисли. Сали Осман (рођен 1911), син познатог дебарског пушкара Османа Елмаса (око 1855 — 1927), причао ми је да је његов отац био војни пушкар. Он је имао радионицу у чаршији, али она је била власништво државе, као и алат. Осман је имао чин јузбаше и носио је униформу када је ишао у касарну. У време мобилизације одлазио је као војни пушкар у пук.

Уопштена казивања о пушкарима као војним лицима чула сам од више особа у Дебру. То би значило да је после 1881. године било покушаја да се заведе контрола над производњом

⁹² Г. л. Елезовић, Пушке арнаутке, Јужна Србија, I, бр. 4, Скопље 1922, 147.

⁹³ F. Bianconi, н. д., 10; С. Гопчевић, Македонија и Стара Србија, Београд 1890, 82.

⁹⁴ F. Bianconi, н. д., 8.

⁹⁵ Ђ. Петровић, Оружарската дејност, 211.

оружја у Дебру, као што је био случај у Призрену и Тетову 1895. године, али без успеха⁹⁶. Свакако се у оквиру тих политичких поступака може схватити и неукључивање дебарских пуш-кара у производњу мартинки.

Традиција наводи да је „за време Турака“ било у Дебру 12 пушкарских радионица. Имена већине тих пушкара су заборављена. Помињу се само: Осман Елмас, његов зет Адем Требишта (— 1922), затим Исљам и његов син Ариф Себишта, па Амет, син Алије и унук Ахмет Себишта, даље се помињу пушкар Јусуф, његов син Емрула Војка и унуци Абдула и Таир Војка, као и пушкар из породице Забсунци.

Ово набрајање пушкара са карактеристичним начином навођења презимена код синова указивало би да су у сећању остали само пушкар који су живели још и у првим деценијама XX века. Њихов број би одговарао броју пушкарских радионица које је 1913. године затекао Ј. Хаџи Васиљевић у Дебру⁹⁷. Сама чињеница да је тада било у Дебру још увек 7 пушкарских радњи сведочи да је у ранијем периоду Дебар заиста био важан оружарски центар. Јер, 1913. година имала је иза себе масовно исељавање албанског живља према Елбасану, Тирани и Драчу⁹⁸, као последицу уласка српске војске у Дебар у новембру 1912. године.

Врло је вероватно да се више неће моћи утврдити ко су били пушкар у Дебру у прошлом столећу. Последња њихова група била је претежно састављена од становника села Голог Брда: Забсуна, Себишта, Требишта. Питање да ли је то био последњи продор сеоског становништва у град, који је могао да настане у последњој фази пушкарства, када се оно већ није могло да уброји међу уносне занате, остаће вероватно без одговора.

У септембру 1913. године почео је тзв. Албански бунт у Дебру против новообразоване српске власти. Иако је трајао само три дана, он је довео до материјалне и моралне пропасти становништва и уништења града⁹⁹. У Дебру су ми говорили да је тада избила и велика епидемија тифуса која је покосила преостале пушкаре. Те јесени 1913. године престао је пушкарски занат у Дебру.

* * *

У склопу оружарске делатности у нашим областима у XVIII и XIX веку Дебру припада значајно место као центру у коме се израђивао посебан тип пиштоља и посебан тип пушке са системом опаљивања на кремен. Може се такође рећи да је Дебар био полазна тачка одакле се вршило даље територијално ширење „целина дебарки“ и „далијанки“. Штавише, смело би се претпоставити да је Дебар имао временски примат са почетком производње ручног ватреног оружја у поређењу са другим оружарским центрима у Македонији. У томе је играла видну улогу економска и демографска повезаност Дебра са Албанијом, где се пиштољи и пушке кременаче јављају у другој половини XVIII века. У оквиру пак оружарске делатности на Балкану значај дебарских пушкара се нешто умањује и они се свде на репродуктивце унетих типова пиштоља и пушака из централне Албаније, односно прототипова из северне Италије.

Посматрано са техничке стране производи дебарских пушкара указују на одређен ниво техничког знања, који није био ни бољи нити гори него, на пример у Призрену, чија је оружарска производња била позната и ван граница европске Турске¹⁰⁰. Међутим, у погледу орнаментике на оковима пиштоља, кубура и пушака јавља се један феномен који је супротан тенденцијама са подручја украшавања оружја у другим нашим оружарским центрима. Без обзира на тип и врсту оружја дебарски производи били су увек једнако украшени, на исти начин и са истим мотивима, који се могу сврстати у категорију безвремене народне уметности једног ужег подручја. Та орнаментика није била подложна променама. Отуда разлике у украсу, на пример, „целина дебарки“ из прве половине XVIII и из XIX века почивају само на лошијој изради, на штету новијих примерака.

Појава понављања мотива на оковима оружја била је карактеристична за оружарске производе Албаније и зона у којима је живело становништво претежно пореклом из Албаније. Али, ту се увек правила разлика у укашавању окова према врсти и типу оружја. Сем тога, у орнаментички се увек могу запазити јаснији или слабији продори стилских гигања у свету, који доприносе, уз друге елементе, и временском датовању оружја. Насупрот томе, орнаменти

⁹⁶ Салнаме за Косовски вилајет за 1896, 517, 543, 544.

⁹⁷ Ј. Хаџи Васиљевић, Град Дебар, 175.

⁹⁸ Исто, 164—165; Т. Смиљанић, Дебарски Пољани 67; Ј. Трифуноски, Дебар, Гласник Етнографског института САН, II—III, Београд 1957, 268.

⁹⁹ Љ. Лапе, Охридскиот округ во 1914. година, Гласник на Институтот за национална историја XIII/3, Скопје 1969, 161-нап. 10.

¹⁰⁰ Ђ. Петровић, Пушкарски занат у Метохији, 98—99.

на оковима оружја израђеног у Дебру не могу се ни једним детаљем везати ни за један уметнички стил, ни Запада, ни Истока.

Управо та особеност орнаментисаних окова дебарског оружја упозорава на специфичност Дебра као потрошачког центра, јер не би требало губити из вида чињеницу да су кујунџије украшавали оружје и према жељама наручилаца. Понављање увек истих једноставних декоративних мотива на свим врстама дебарских пушкарских производа током два века упућивало би на друштво једне изоловне средине, без радозналости духа и хтења у прихватању новина у погледу украшености оружја, које им је, међутим, доносило јачање економске базе и сходно томе и друштвени положај. Укус тога друштва задовољавао се устаљеним украсима на оружју, који су почели да се примењују на најранијим пушкарским производима из прве половине XVIII века. Штавише, у односу на њих може се уочити и извесно опадање естетског нивоа. То би значило да је у питању био један окоштао, самозадовољан свет, који није имао потребу да развија естетски смисао и коме је био најважнији сам објекат.

Та специфичност духовне климе која је владала у Дебру, како смо закључили на основу предмета нашег испитивања, била је делимично и резултат пљачкашког начина привређивања већег дела становништва, које је тежило само да се обогати. Услед тога, у погледу орнаментике на оковима оружја Дебар представља изолован оружарски центар једне неинвентивне, заостале провинције.

LES RELATIONS ENTRE LA MACEDOINE ET L'ALBANIE VUES A TRAVARS LA FABRICATION D'ARMES A FEU MANUELLES A DEBAR AU XVIII^e ET XIX^{es}.

Une place importante est occupée par la petite ville de Debar, qui se trouve actuellement aux confins de l'Albanie et de la Yougoslavie, dans la fabrication d'armes à feu à l'époque de la domination ottomane au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle. L'on fabriquait à Debar, grâce à une base économique et des conditions sociales favorables, un type particulier de pistolet avec platine à silex qui était appelé „tabanca“ (ce qui en turc veut dire „pistolet“). A Prizren (dans la province de Kossovo, en RS de Serbie) où ce pistolet avait été apporté par les maîtres armuriers de Debar vers le milieu du XVIII^e siècle il s'appelait „celina debarka“ („tséliné de Debar“).

Le „tséliné de Debar“ était une arme aux lignes bien prises, à la crosse doucement arquée vers le bas, dont le pommeau conique était très pointu et n'avait presque pas de bouton. Le fût et la crosse en bois étaient revêtus de laiton gravé d'ornements n'appartenant à aucun des répertoires des styles connus d'Occident ou d'Orient.

Ce type de pistolet était proche de celui que l'on appelait à Skadar (en Albanie septentrionale) et dans la province de Kossovo „tséliné“ ou „tsaliné“, et dans les Bouches de Kotor, au Monténégro et en Bosnie et Herzégovine „lédénitsé“, nom dérivé de „Venedik“ — appellation turque corrompue de la ville de Venise.

Les deux types de pistolet ont été introduits dans les Balkans à partir de l'Italie, plus précisément de Brescia, important centre d'armurerie dans l'Italie du nord. Leur nom était aussi d'origine italienne et venait de „acciarino“ ou „azzalino“, ce qui voulait dire „platine à silex“.

Le „tséliné de Debar“ avait été introduit dans les Balkans par voie de contrebande, de commerce illicite avec les armes, qui florissait surtout au cours des dernières décades du XVII^e et les premières décades du XVIII^e siècle entre l'Italie et la partie ottomane de la péninsule balkanique. Le principal port par lequel arrivaient ces armes de contrebande était Durazzo (Durrës), à partir duquel elles étaient dirigées sur Elbasan par l'antique voie „Via Egnatia“. Elbasan avait à l'époque une armurerie déjà développée si bien que ces pistolets furent adoptés par les armuriers locaux qui, d'après leur lieu d'origine les apelèrent „karabëreshë“ et ils devinrent ainsi les pistolets typiques de l'Albanie centrale. Ce type de pistolet fut apporté d'Elbasan à Debar par les maîtres armuriers et autres membres de la population immigrée de ces contrées.

Ayant pris racine à Debar, où il reçut aussi sa décoration spécifique, le tséliné de Debar, fut apporté, vers le milieu du XVIII^e siècle, à Prizren et Đakovica (province de Kossovo), Tetovo et Skopje (Macédoine) par les armuriers qui s'y installèrent. C'est ainsi que fut démarqué le territoire sur lequel ce pistolet était fabriqué, avec les variantes locales inévitables.

On fabriquait à Debar aussi une autre espèce de pistolet qui avait une crosse et un pommeau un peu plus massifs. Il était une copie du pistolet typique des armuriers de Prizren nommé „prizrenac“. Seule, l'ornementation de ces pistolets de Debar était identique à celle des „tséliné“ de Debar.

En plus des pistolets l'on confectionnait aussi à Debar deux espèces de fusils avec la platine à silex. L'un de ces types correspondait au fusil turc typique (seshane) avec une forte crosse de section pentagonale et un canon cannelé. Le second type de fusil s'appelait „dalianka“. Cette appellation dérivée de „italiano“ (italien) souligne de façon explicite les origines de ce fusil.

Le fusil de type „dalianka“ avait un long canon et une crosse plate et massive, légèrement courbée vers le haut en sens inverse de la crosse albanaise et presque comme les fusils afghans. Sa crosse était ornée de nacre.

Par son aspect extérieur ce fusil était le plus proche de celui que l'on appelait à Elbasan „kara-fili“, en Grèce „kariofilji“ et dans les parties yougoslaves des Balkans „karanfilka“. Ce nom est dérivé du nom de la maison d'armuriers italiens „Carlo et figlio“ qui importait pendant un certain temps illicitement ces fusils dans les Balkans. Ils étaient en premier lieu destinés à l'Épire et à la Grèce, et c'est la raison pour laquelle ils sont mentionnés dans les ouvrages spécialisés de ce domaine comme „fusils grecs“.

Cependant, ce sont précisément quelques petites différences dans la courbure de la crosse entre les fusils grecs et la „dalianka“ qui ont fait garder à cette dernière sa dénomination primitive par les armuriers de Debar. Elle indiquait le pays d'où le fusil avait été importé, probablement dans les premières décades du XVIII^e siècle sinon plus tôt, en Albanie centrale (Durazzo et Elbasan). De plus ce fusil avait gardé plus de ressemblances que la „karanfilka“ avec son prototype le fusil qui avait été fabriqué en Italie et destiné aux Berbères de l'Afrique du Nord.

Les pistolets et les fusils de Debar servaient en grande partie à pourvoir aux besoins des habitants de la ville et de ses environs plus ou moins proches. Ils étaient aussi, en proportion insignifiante, exportés en Albanie du nord (région de Malsi) et en Macédoine du sud et de l'est. Cependant ils étaient surtout dispersés sur un territoire plus vaste des Balkans par les habitants de Debar et de sa région qui avaient été recrutés dans les troupes turques non-réglementaires, et par ceux qui faisaient partie de l'escorte personnelle des pachas albanais et turcs. De là vient que l'on appelle aussi les fusils de Debar „dalianke“ dans les contrées occidentales yougoslaves „dibraneché“ (de Debar) et plus généralement aussi „krdžalinke“ dérivé de „kircali“ comme s'appelaient ceux qui les portaient et qui étaient originaires de Debar, et qui formaient une infanterie mercenaire à la solde des pachas turcs d'Europe au XIX^e siècle.

La production d'armes à feu portatives à Debar a cessé au moment où ont disparu les conditions sociales et économiques qui avaient provoqué son apparition. La raison principale de cet arrêt fut l'entrée de l'armée serbe à Debar, vers la fin de 1912.

Dr. Dj. PETROVIĆ

Међу многобројним предметима који су за раносредњовековну збирку Народног музеја у Београду набављени откупом налази се и наруквица од бакра са натписом на грчком језику (сл. 1). Наруквица је откупљена 1965. године од Д. Караклајића из Брестовика који ју је, наводно, нашао на локалитету Клинац недалеко села Колара, СО Смедерево.¹ Накнадним проверавањем евидентираних локалитета на подручју општине Смедерево, нисмо наишли на локалитет овога имена. На простору између атара села Колара и суседног Водња налази се локалитет Обориште са којег потичу налази који по своме карактеру гробних прилога указују на евентуално постојање некрополе.² Уз наруквицу, од истог налазача купљено је још неколико предмета па није искључено да је он место налаза могао и да помеша. Но свеједно, реч је о територији око Дунава.

Поменута наруквица припада типу такозваних пљоснатих наруквица. Израђена је из једног комада бакарног лима дужине 19,5 cm. Крајеви су јој растављени и заобљени. Средња ширина траке је 1,3 cm, а заобљени крајеви су незнатно проширени, 1,5 cm. Спољашна страна наруквице украшена је пунктирањем. Заобљени крајеви испуњени су често употребљаваним орнаментом на крајевима (дршки, крстова, наруквица) тролисном палметом. Испод тролисне палмете, чије су латице окренуте унутрашњем делу наруквице, налазе се две веће волуте. Од бочних латица, од једне до друге палмете пунктирањем је овичено издужено правоугаоно

НАРУКВИЦА ИЗ ОКОЛИНЕ КОЛАРА СА МАГИЈСКО- РЕЛИГИОЗНИМ НАТПИСОМ

Mr Горгана МАРЈАНОВИЋ ВУЈОВИЋ



1 Наруквица из околине Колара, инв. бр. 5432.

1 Bangle from the neighbourhood of Kolari; invt. No 5432.

¹ Наруквица је у инвентар Средњовековног одељења Народног музеја у Београду уписана под бројем 5432

² За податке о евидентираним локалитетима са подручја Колара и Водња дугујем захвалност колеги Марку Поповићу.

³ Натпис су прочитали и обрадили професор Др. Фрањо Баришић и Др. Слободан Душанић. Овом приликом им се још једном најсрданије захваљујем на сарадњи.

поље испуњено словима натписа на грчком језику. Натписно поље има димензије 16 × 1 cm. Натпис почиње крстом. У теменима где се секу краци крста налазе се четири тачкице, које стварају орнамент (сл. 2). Исписан је уобичајеним скраћеницама, формулом. Пуни текст гласи: κ(ύρι)ε βοηθεΐ τήν εχουθσαν τὸ φορεῖν α')μί(ν)³. Инфинитив τὸ φορεῖν употребљен је уместо речи τὸ φόρημα⁴. Натпис у преводу значи: Господе помози оној која овај накит носи, амин. А како грчка реч τὸ φόρημα осим ширег значења ношња, накит, означава и врсту накита која се носила испод подлактице, значи наруквицу, то буквални превод може да гласи и: Господе, помози оној која ову наруквицу носи, амин.



2 Цртеж (1 : 1) орнамента и натписа наруквице из околине Колара.

2 Drawing (1 : 1) of the ornament and inscription on the bangle from the neighbourhood of Kolari.

На територији данашње Србије, пљоснате наруквице познате су нам са низа локалитета, а посебно се на њих често наилази на локалитетима дуж Дунава.⁵ Све ове пљоснате наруквице су са растављеним крајевима, често заобљеним. Међутим, уколико су орнаментисане, то су искључиво урезани геометријски орнаменти, као на пример на наруквицама са локалитета Висока Раван у с. Брестовику.⁶

Праву аналогију нашој наруквици из околине Колара налазимо нешто даље од данашње територије Србије, у суседној Бугарској. У селу Абланица, недалеко од Благоевграда (југозападна Бугарска) нађена је идентична наруквица од бакарног лима⁷ (сл. 3). Оне су једнаке и



3 Наруквица из с. Абланица, Бугарска (по Ж. Важаровој и В. Чачевој, сл. 7).

3 Bangle from the village of Ablanica, Bulgaria. (According to Ž. Važarova and V. Čačeva; picture No 7).

по материјалу и типу наруквице, по употребљеном орнаменту и начину извођења орнамента, по тексту натписа и типу слова. Једина разлика је у томе што се последња реч амин код наруквице из Абланице завршава словом N, које на нашој наруквици недостаје. Како немамо размеру у којој је прављен цртеж у публикацији наруквице из Абланице, не можемо рећи да ли је до скраћења текста на нашој наруквици дошло због смањене дужине бакарног лима, или због повећаног орнамента у заобљеним крајевима.

Наруквица из Абланице нађена је случајно, али на локалитету на коме је касније археолошким ископавањима констатована некропола, по пратећим прилозима из гробова датована је у периоду IX—X века.⁸ Ж. Важарова, аутор ископавања и један од аутора публикованог материјала са некрополе из села Абланице, у усменом саопштењу указала ми је на још неколико примерака наруквица са грчким натписом а типа наруквице из Абланице. То су: наруквица из с. Капетан Андреево, Хасовска област, нађене са материјалом IX—X века; наруквица нађена на некрополи III у Варни са материјалом X века и наруквица из Манастирског комплекса, северозападно од Преслава, са материјалом из IX—X века.⁹

⁴ По професору Др. Фрањи Баришићу.

⁵ Подаци су узети према материјалу уписаном у инвентар Средњовековног одељења Народног музеја у Београду.

⁶ М. Ћоровић - Љубинковић, Ископавања у Брестовику (лок. Висока Раван), Зборник радова Народног музеја I, 1958, 330.

⁷ Ж. Важарова и В. Чачева, Средновековен некропол при с. Абланица, Благоевградски окръг, Археология 1968/2, 29, сл. 7

⁸ Иста, н. д., 29, сл. 7

⁹ Колегиници Ж. Важаревој се и овом приликом захваљујем на пруженим подацима према најновијим археолошким ископавањима некрополе у Бугарској.

Без обзира на то што је наш примерак наруквице случајан налаз, а нема ближих података о условима налаза, немамо разлога да је по идентичним аналозијама из Бугарске, провереним археолошки — систематски копаним некрополама, не ставимо у исти временски период IX—X век.

Обичај ношења амuleта и уопште предмета за које се веровало да имају магијско-заштитни карактер познат је још из паганског времена. Тај обичај се одржава и касније, и међу накитом ранохришћанског периода многобројни су примерци који се нису носили само и једино као украс, већ су имали и карактер магијско-религиозни.¹⁰ Многи су ношени из чисте побожности, као иконице. Али многи су примерци са исписаним порукама, препорукама, једноставним поменима имена Господа или неког свеца, или чак одређених стихова појединих Псалми.¹¹ Најпогоднији су за то били делови прстења (глава, врат), мада су са истим значењем ношене и огрлице, наруквице и неке друге врсте накита.

Потреба за оваквим предметима, почевши од ранохришћанског периода никада није сасвим изостала. Али на одређеној територији Балканског полуострва њихов број се повећава у периоду трајања покрштавања словенских племена. Насељена трајно, почетком VII века, на простору који је остао као процеп између деловања Западне и Источне цркве чији се утицај разграничавао језиком на коме је вршено богослужење — латинским и грчким, словенска племена коначно примају хришћанство средином IX века, или тачније почетком друге половине IX века. У ранофеудалној Србији и овај процес се завршава у периоду око 867—874. године, а у Бугарској око 864. године. До коначног покрштавања дошло је преко Источне цркве, из Византије и уз употребу грчког језика. Отуда и разни предмети који стижу на словенску територију тек покрштеног становништва носе печат источног богослужења, што се огледа кроз разне формуле исписане на грчком језику.

Ти први пригодни предмети магијско-религиозног карактера стижу међу покрштене Словене као залога за примљену нову веру и као неопходна потреба у замену за нека дотадања веровања и обичаје. То су свакако били предмети импортовани преко добро утврђене трговачке мреже, а припремљени у одређеним центрима. Додуше, осим крста као симбола нове вере, тешко је веровати да је текст исписан на појединим деловима накита наилазио на шире разумевање. Међутим њихова употреба је, бар судећи по територији на којој се ови предмети налазе, била веома разграната, нарочито у периоду IX—X па чак и XI века. Касније, вероватно под утицајем деловања ученика Хирила и Методија и изостављањем грчког језика при богослужењу, изостају и на накиту формуле исписане грчким језиком. Њих смењују формуле са истим значењем (преводима) али исписане старословенским језиком, језиком оних који су се овим предметима служили. Један од најпознатијих предмета са натписом магијско-религиозног карактера је — много пута од разних аутора цитирани — прстен краљице Теодоре из XIV века са текстом утиснутим у врат прстена ниело техником: Т к о г а н о с и п о м о з и м у Б о г.¹² Сличне натписе или натписе са сличним значењем и наменом има и неко друго средњовековно прстење које се чува у средњовековним збиркама Народног музеја у Београду,¹³ Земалског музеја у Сарајеву и неким другим нашим музејима.¹⁴

Налази поменутих наруквица код нас и у суседној Бугарској доказују нам још једном нешто што је и раније, уз проучавање неких других предмета материјалне културе, исказивало као чињеница. А то је да се идентичан или сличан накит на који се наилази на једној широј територији насељеној Словенима веома дуго одржава и траје. Чак ни вештачки створене политичке (административне) границе ранофеудалних и феудалних држава нису битно могле да утичу на издвајање и велику разлику у односу на карактер једне опште словенске материјалне културе. Корени ове материјалне културе су били заједнички, па чак и утицаји који стижу са стране долазе из истих центара и наилазе на исти пријем, одбир и уклапање.

Основна материјална словенска култура била је дуго подлога из које су произлазиле појединачне материјалне културе називане различитим именима али у суштини заједничких карактеристика што су се огледале у ношњи, накиту, обичајима, керамици а највише у језику.

¹⁰ Између осталих, да наведемо само материјал публикован у O. M. D a l t o n, *Catalogue of Early Christian Antiquities*, London 1901, 19, 27.

¹¹ G. L. D a v i d s o n, *The Minor Objects*, Korinth XII, Princeton, New Jersey 1952, 241, 47, fig. 1915.

¹² Ј о в а н К о в а ч е в и ћ, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 159; М. Ћ о р о в и ћ - Љ у б и н к о в и ћ, *Прокупачки налаз српског средњовековног накита*, *Зборник радова Народног музеја I*, Београд 1958, 148; Б. Р а д о ј к о в и ћ, *Накит код Срба*, Београд 1969, 27, Но. 87.

¹³ М. Ћ о р о в и ћ - Љ у б и н к о в и ћ, н. д., 148

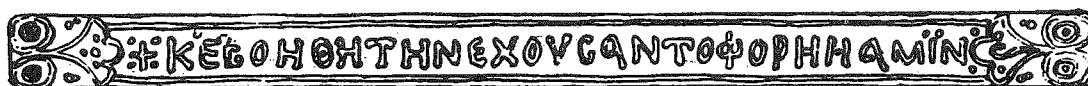
¹⁴ И. Ч р е м о ш н и к, *Налази накита у средњовековној збирци Земалског музеја у Сарајеву*, *Гласник Земалског музеја*, Сарајево 1951, 257.

THE BANGLE WITH A MAGIC-RELIGIONS INSCRIPTION FROM
THE NEIGHBOURHOOD OF KOLARI

A bracelet of bronze with a magic-religious inscription has been found in the vicinity of the village of Kolari, at the „Klinac“ locality. It is a bracelet of the so-called flat type; made from one piece of sheet copper 19.5 cm. long. Its ends are forked and round off (picture No 1), ornamented with a trifoliolate palmetto, while the rest of the bracelet surface is filled with a framed facet containing an inscription in Greek (p. No 2). The inscription begins with a cross and reads as follows:



The inscription has been written with the usual abbreviations, while its full text should read as follows:



which means: „God help her who wears (this) jewelry.“

The flat-type bracelets are known as findings from various localities in Serbia; they are particularly frequently appearing at the localities along the Danube. Another bracelet which is really analogous to the Kolari bracelet, however, is found in the neighbouring Bulgaria. An identical bracelet (p. No 3) has been excavated in the village of Ablanica in the southwestern part of Bulgaria. The Ablanica excavations have shown that this locality contains remnants of a necropolis dating probably from the period between the 9th and 10th centuries. Several more bracelets of the similar type and with similar inscriptions have been found at a number of localities in Bulgaria, together with the 9th—10th-century materials, and, therefore, regardless of the fact that our bracelet is a casual finding, it may be basically said to have originated in the same period.

The custom of wearing decorative objects with the magic-protective symbolics has been known since the pagan times; but even later, in the early Christian jewelry, we can see the continuation of the tradition. The need for such objects was always evident and its number increases especially in the time of the conversion to Christianity of the Slavic tribes settled in the Balkan Peninsula. Definitely settled in the early 7th century, in the area that found itself in the gap between the influences exerted by the Western and Eastern Churches, in the space which was clearly divided by the languages of the religious services — the Greek and Latin — the Slavic population definitely accepted Christianity in the mid-9th century, or more precisely, in the second half of the 9th century, the religion which came to them through the Eastern Church, from Byzantium. It is clear that at that time, in the territory of the just converted population, there were found many objects linked with the newly accepted religion. The period between the 9th and 10th centuries witnessed a great need for these objects (filled with various occasional and appropriate wordings) found from time to time in our country and in Bulgaria and Greece.

Mr G. MARJANOVIĆ

ПСАЛТИРЬ ГРОЗНОГО И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ НОВОГОРОДСКОГО КНИЖНОГО ИСКУССТВА XIV ВЕКА

Марина ПУЦКО

При изучении произведений книжного искусства XIV века авторы различных исследований, за редким исключением, придерживаются теории о болгарском влиянии на новгородскую книжную орнаментику. Между тем, сравнительное изучение орнаментации новгородских рукописей заставляет настоятельно отнестись к этой гипотезе, так как имеющийся в распоряжении современного исследователя материал подсказывает иное решение данной проблемы. Эта работа посвящена изучению Псалтири Грозного — одного из первоклассных памятников книжного искусства Новгорода XIV века. Описание художественного убранства рукописи и исследование его стиля не является самоцелью. Это — один из этапов на пути к решению более важной и более сложной проблемы, каковой является происхождение и развитие тератологического орнамента в убранстве новгородской рукописи XIV века.

Сведения о рассматриваемом памятнике не отличаются обстоятельностью. Существует предположение, что рукопись вывезена Иваном Грозным из Новгорода в числе трофеев, захваченных в результате похода 1570 года. В Троице-Сергиев монастырь Псалтирь была вложена царем по князе Василии Ивановиче Шуйском, на что имеются указания в Описи 1641 года.¹

Краткое, но довольно точное описание рукописи было сделано архим. Леонидом (Кавелиным).² Миниатюры Псалтири Грозного описывали Ю. А. Олсуфьев³ и Д. В. Айналов.⁴ Некоторые замечания по поводу ее художественного убранства были также высказаны в работах общего порядка, авторы которых касаются рассматриваемого памятника лишь мимоходом.⁵ Тератологический орнамент рукописи по существу остался неисследованным. Оклад Псалтири был с удивительной тщательностью описан Ю. А. Олсуфьевым, высказавшим ряд метких наблюдений относительно стиля серебрянных ажурных накладок.⁶

Рукопись заключена в досчатый переплет, (размер 32,5 × 26,0 см; толщина досок 1,5 см; толщина книги в переплете 11,5 см), обтянута рытым бархатом малинового цвета; бархат лицевой доски, как установил Ю. А. Олсуфьев, подложен толстым пергаменом. Внутри доски оклеены голубым шелком. Верхняя крышка переплета украшена литыми из серебра накладными пластинками. Средник имеет вид шестилепестковой розетки, в завершающихся трилистниками лепестках которой изображены львы. Одни из них кусают свой хвост, заканчивающийся растительным побегом, другие — как бы стремятся выйти за пределы розетки, третьи — повернувшими головы к зрителю. Стебли, образующие контуры лепестков розетки, переплетены. Наугольники верхней крышки переплета образованы перевивающимися стилизованными побегими. По краям верхней доски, между наугольниками, четыре литых жука. На нижней доске шестнадцать таких же жуков. Из двух застежек сохранилась только одна, с серебряным наколочником в форме крина. Изготовление оклада Ю. А. Олсуфьевым отнесено к тому же времени, когда была переписана рукопись.

Книга состоит из 327 пергаменных листов, размером 32,0 × 25,5 см. Текст написан крупным уставом, по 16 строк на странице. Пергамен довольно тонкой выделки; некоторые листы имеют штопку. Заголовки кафизм и обозначения первых псалмов выполнены очень крупным уставным

¹ „Псалтырь в дещь на харатьѣ заставици и слова большие писаны золотом поволочена бархатомъ червчатым застѣжки и наугольники серебряные позолочены а дель ту псалтырь гдрь црь и великий кнзь Иванъ Васильевичъ всеа Русии по кнзе Василье Ивановиче Шуйскомъ“ (лл. 276 и 266 а).

В настоящее время рукопись хранится в Отделе рукописей Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Инв. № 8662.

² архим. Леонид. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1881, № 7 (стр. 24—26).

³ Ю. А. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921, стр. 11—12; его же. Искусство XIV—XV вв. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1924, № 30.

⁴ D. Ainalov. Trois manuscrits du XIV^e siècle à l'exposition de l'ancienne Laura de la Trinité à Sergiev „Recuesl Uspenskij“, t. II, Paris, 1932, pp. 250—252.

⁵ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.-Л., 1947, стр. 97; его же. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 67, рис. 59; А. Н. Свириин. Искусство книги Древней Руси. М., 1964, стр. 82, рис. на стр. 204—207; Т. В. Николаева. Собрание древних рукописей. „Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники“. М., 1968, стр. 170, рис. 212, 215; М. В. Алпатов. Сокровища русского искусства XI—XVI веков. Л., 1971, рис. 52; 53.

⁶ Ю. А. Олсуфьев. Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев, 1926, стр. 155—158, табл. IX (средник).

письмом киноварью, с различного рода завитками. Добавления к киноварному контуру подцветенных желтым и синим деталей придают надписям особую декоративность. Надписания псалмов киноварные. На л. I почерком XIX века сделана надпись: „Вклад царя и великого князя Иоанна Васильевича.“

Художественные украшения распределяются в рукописи следующим образом:

л. 2 об. Вверху помещена прямоугольная заставка, углы которой завершаются переплетенными растительными побегими. В нижних углах изображены сиринь в колпакообразном головном уборе, образованном плетенкой. Центр заставки заполнен тератологическим орнаментом из перевивающихся грифонов и змей. Фигуры грифонов, а также переплетения выполнены киноварным контуром по золотому фону. Ниже — сказание о составлении Псалтири, а также о существовавшем обычае исполнения псалмов, (оговорена принадлежность 72-го псалма Асафу, а 12-го — Идуфиму). Инициал „Д“ (рис. 1).

лл. 4—5. Комментарии к Псалтири.

л. 5 об. — 9. О духовной пользе Псалтири. Инициал „С“ в виде двух грифонов со сплетенными хвостами и крыльями; в пасти одного из них птица (рис. 2).

л. 9 об. — 11. Письмо, излагающее содержание Псалтири. На л. 9 об. инициал изображающий сиринь, с переплетающимися хвостом и крылом.

л. 11—18. Распорядок чтения Псалтири. На л. 11 инициал „Б“ в виде грифона с ремневидными переплетениями хвоста и крыла, оканчивающихся растительными побегими.

л. 18—18 об. „Письмо о пользе знания устава Псалтири“. На л. 18 инициал изображающий в профиль сиринь; хвост и крыло его образуют несложную плетенку.

л. 18 об. — 19. Молитва к св. Троице. На л. 18 об. инициал „Т“ в виде грифона с переплетениями и растительными побегими. В конце молитвы приписка: „Молви тихо, а не борзо“.

л. 19 об. Фронтиспис в виде трехглавого храма, служащий обрамлением для миниатюры с изображением стоящего фронтально в рост пророка Давида. Пространство обрамления заполнено тератологическим орнаментом; боковые стороны завершаются двумя симметрично расположенными фигурами человека-птицы. Плоскость завершающего фронтисписа трехглавия заполнена сложным плетением из фигурок грифонов (рис. 3).

л. 20. Лист-прокладка.

л. 21. Начало Псалтири. Вверху прямоугольная заставка, заполненная тератологическим орнаментом из перевивающихся грифонов и змей, фигуры которых, очерченные киноварной контурной линией, выделяются на синем фоне. Углы завершаются растительными побегими. Ниже — Пс. 1. Инициал „Б“ в виде грифона, с переплетением хвоста, крыла и лапки (рис. 4).

л. 22. Пс. 2. Инициал „В“ образован змеей и двумя грифонами с перевитыми крыльями, хвостами и лапами.

л. 23 об. Пс. 3. Инициал „Г“ состоит из змей и грифона с переплетенными хвостом и крылом.

л. 24. Пс. 4. Инициал „В“ в виде змеи и грифонов с переплетающимися хвостами и крыльями.

л. 25. Пс. 5. Инициал „Г“ в виде грифона, шея которого переплетена веткой с побегими, а также переплетены хвост и крылья.

л. 26 об. Пс. 6. Инициал „Г“ состоит из грифона с переплетающимися хвостом, крылом и шеей.

л. 27 об. Пс. 7. Инициал „Г“ изображает грифона с перевивающимися шеей, крылом и хвостом.

л. 28 об. Пс. 8. Инициал „Г“ образует грифон с перевитыми шеей, крылом и лапами.

л. 31. Молитва после 1-ой кафизмы. Инициал „Б“ в виде змеи и грифона с ремневидными переплетениями.

л. 32 об. Пс. 9. Инициал „И“ состоит из грифонов с переплетенными хвостами и крыльями.

л. 36. Пс. 10. Инициал „Н“ образован грифонами с перевивающимися хвостами и крыльями.

л. 37. Пс. 11. Инициал „С“ в виде кусающих друг друга грифонов с перевитыми хвостами и крыльями.

л. 38. Пс. 12. Инициал „Д“ в виде двуглавого грифона с переплетенными хвостом, крылом и лапами.

л. 39. Пс. 13. Инициал „Р“ состоит из грифона с ремневидными переплетениями хвоста и крыла.

л. 40. Пс. 14. Инициал „Г“ в виде грифона с перевивающимися шеей, хвостом и крылом.

л. 40 об. Пс. 15. Инициал „С“ образован грифонами со сплетающимися хвостами и крыльями; из пасти выпускают перевитые ветки.

л. 41 об. Пс. 16. Инициал „О“ в виде грифона с перевивающимися хвостом и крылом, конец которого держит грифон в клюве.

л. 43 об. Молитва после 2-ой кафизмы. Инициал „Г“, состоящий из фигуры грифона с ремневидными переплетениями хвоста и крыла, оканчивающегося стилизованными побегими.

л. 45 об. Пс. 17. Инициал „В“ в виде грифона с перевивающейся петлями шеей и переплетающимися хвостом и крылом.

л. 50. Пс. 18. Инициал „Н“ образован грифонами с обвивающими лапки хвостами; шеи перевиваются с крыльями.

л. 51 об. Пс. 19. Инициал „О“ состоит из грифонов с перекрещивающимися шеями и переплетающимися хвостами и крыльями.



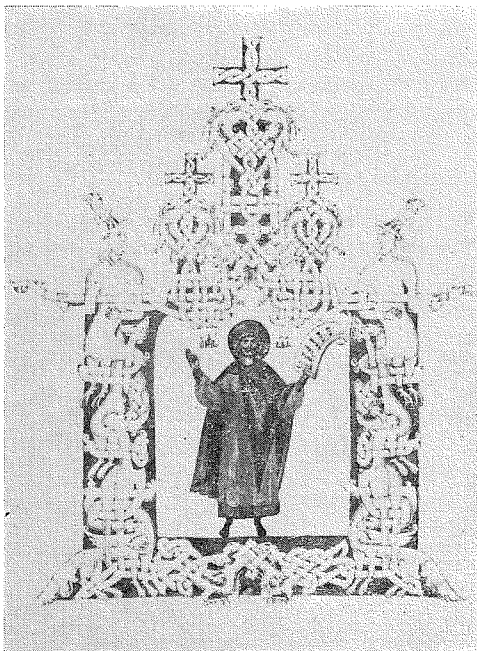
1 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей
ГБЛ, № 8662, л. 2 об.

1 Псалтирь Грозного, 14 в., Одежье рукописа Др-
жавне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 2 в.



2 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей
ГБЛ, № 8662, л. 5 об.

2 Псалтирь Грозного, 14 в., одежье рукописа Др-
жавне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 5 в



3 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей
ГБЛ, № 8662, л. 19 об.

Фронтиспис с изображением поророка Давида.

3 Псалтирь Грозного, 14 в., одежье рукописа Др-
жавне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 19 в




4 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей
ГБЛ, № 8662, л. 21.

4 Псалтирь Грозного, 14. век., одежье рукописа Др-
жавне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 21 в


Принятые в статье сокращения: ГБЛ — Гос. Библиотека СССР имени В. И. Ленина.
СА — „Советская археология“. ТОДРЛ — „Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР“.
Л. — Ленинград М. — Москва. СПб. — С.-Петербург

- л. 52. об. Пс. 20. Инициал „Г“ в виде грифона с шеей перевитой жгутом, завершающимся растительным побегом; переплетающийся хвост и крыло.
- л. 54. Пс. 21. Инициал „Б“ состоит из грифона и змеи, переплетающейся с его хвостом и крылом; шея грифона перевита стеблем с побегами.
- л. 56 об. Пс. 22. Инициал „Г“ в виде грифона с перевивающимися хвостом, крылом и шеей; шея опутана растительным побегом.
- л. 57 об. Пс. 23. Инициал „Г“ образован фигурой грифона с перевивающимися хвостом, крылом и шеей; крыло заканчивается веткой, которую грифон держит в клюве.
- л. 59. Молитва после 3-ей кафизмы. Инициал „Г“ в виде грифона с ремневидными переплетениями крыла и хвоста.
- л. 60 об. Пс. 24. Инициал „К“ состоит из змей, образующих сложную плетенку.
- л. 62. Пс. 25. Инициал „С“ в виде двух грифонов, кусающих друг друга; с переплетающимися хвостами и крыльями.
- л. 63. Пс. 26. Инициал „Г“ образован грифоном с переплетающимися хвостом, крылом и шеей; из клюва выпущена ветка с побегом.
- л. 65. Пс. 27. Инициал „К“ в виде двух грифонов с ремневидными плетениями хвостов, крыльев и шей.
- л. 66. Пс. 28. Инициал „П“, состоящий из переплетенных фигур грифона и змеи.
- л. 67. Пс. 29. Инициал „В“ в виде грифона с перевивающимися хвостом и крылом и шеей, перевитой петлями (рис. 5).
- л. 68. об. Пс. 30. Инициал „Н“ образован фигурами двух грифонов с переплетающимися хвостами и перевивающимися шеями крыльями.
- л. 71. Пс. 31. Инициал „Б“ состоит из фигуры грифона, с плетениями хвоста и крыла.
- л. 73. Молитва после 4-ой кафизмы. Инициал „В“ в виде грифона с перевитыми шеей и крылом, образующими верхнюю петлю буквы, и переплетающимся хвостом.
- л. 74 об. Пс. 32. Инициал „Р“ образован грифоном со сплетенными хвостом и крылом, заканчивающимся растительными побегами.
- л. 76 об. Пс. 33. Инициал „Б“ в виде грифона с перевивающимися лапами, хвостом и шеей.
- л. 78. Пс. 34. Инициал „С“ состоит из грифона с ремневидными плетениями хвоста и крыла; в клюве держит перевитый ремень.
- л. 81. Пс. 35. Инициал „Р“ в виде грифона со сплетающимися хвостом и крылом; в клюве держит перевитый ремень, образующий петлю.
- л. 82. Пс. 36. Инициал „Н“ состоит из грифонов с переплетающимися шеей, хвостами и крыльями.
- л. 86. Молитва после 5-ой кафизмы. Инициал „О“ в виде двух грифонов кусающих друг друга, с перекрещивающимися шеями; хвосты и крылья переплетены (рис. 6).
- л. 89 об. Пс. 37. Инициал „Г“ образован перевивающейся змеей.
- л. 91 об. Пс. 38. Инициал „Р“ состоит из фигуры грифона, с плетениями хвоста и крыла.
- л. 93. Пс. 39. Инициал „Т“ в виде грифона, шея которого переплетается с веткой, пускающей побеги; крыло и хвост образуют переплетение.
- л. 95. Пс. 40. Инициал „Б“ образован грифоном с ремневидными плетениями хвоста, крыла и одной лапкой.
- л. 96 об. Пс. 41. Инициал „Ю“ в виде змеи, образующей плетенку, и грифона, крыло и хвост которого переплетаются и обвивают его шею.
- л. 98. Пс. 42. Инициал „С“ состоит из грифонов с переплетающимися хвостами и крыльями; в клювах у грифонов перевитые ремни (рис. 7).
- л. 98 об. Пс. 43. Инициал „Б“ образован плетенкой с отходящим побегом.
- л. 101 об. Пс. 44. Инициал „О“ состоит из пары грифонов, кусающих друг друга; их резко изогнутые шеи перекрещены и перевиты хвостами, крылья переплетены.
- л. 103. Пс. 45. Инициал „Б“ в виде грифона с перевивающимися хвостом и крылом.
- л. 105. Молитва после 6-ой кафизмы. Инициал „Т“ образован парой грифонов, держащих в клювах ветки с побегами; хвосты и крылья грифонов переплетены.
- л. 106 об. Пс. 46. Инициал „В“ в виде двуглавого грифона с переплетающимися шеями; хвост, крыло и лапка перевиты.
- л. 107. Пс. 47. Инициал „В“ состоит из грифона и змеи, переплетающейся с его хвостом и крылом. В клюве у грифона перевивающийся стебель.
- л. 108 об. Пс. 48. Инициал „О“ образован плетенкой, напоминающей в центре буквы крест.
- л. 110. Пс. 49. Инициал „Б“ в виде грифона, шея которого переплетена с пускающей побеги веткой; крыло и хвост также переплетены.
- л. 112 об. Пс. 50. Инициал „П“ состоит из переплетающихся хвостами и крыльями грифонов.
- л. 114 об. Пс. 51. Инициал „Ч“ в виде шести перевивающихся грифонов.

Ѡжиди гдѣи бѣи.
 П въ цркви гоговска въ мѣвѣ згла
 голетъ славу.
 Господь по топамъ славетъ.
 П съ днѣ та гдѣ урвѣ вѣткѣ.
 Гдѣ въ посты и дѣи въ свои мѣдѣ.
 Гдѣ въ гвѣтѣхъ мѣхъ въ мѣхъ.
 Плъ въ дѣвѣ къ коньцѣхъ
 пплъ въ ошнѣхъ въ дѣвѣхъ
 о цркви парутъ въ коньцѣхъ
 ппкъ въ цнѣхъ въ ошнѣхъ въ коньцѣхъ.

 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ


5 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 67.

5 Псалтирь Грозного, 14. век., одеяние рукописца Державне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 67

Господь по топамъ славетъ.
 П съ днѣ та гдѣ урвѣ вѣткѣ.
 Гдѣ въ посты и дѣи въ свои мѣдѣ.
 Гдѣ въ гвѣтѣхъ мѣхъ въ мѣхъ.
 Плъ въ дѣвѣ къ коньцѣхъ
 пплъ въ ошнѣхъ въ дѣвѣхъ
 о цркви парутъ въ коньцѣхъ
 ппкъ въ цнѣхъ въ ошнѣхъ въ коньцѣхъ.

 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ


6 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 86.

6 Псалтирь Грозного, 14. век., одеяние рукописца Державне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 86

Въ коньцѣхъ коньцѣхъ въ коньцѣхъ
 ппкъ въ коньцѣхъ коньцѣхъ
 о цркви парутъ въ коньцѣхъ
 сплъ въ коньцѣхъ коньцѣхъ
 пплъ въ коньцѣхъ коньцѣхъ
 оу въ коньцѣхъ коньцѣхъ.

 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ

7 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 98.

7 Псалтирь Грозного, 14. век., одеяние рукописца Державне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 98

Господь по топамъ славетъ.
 П съ днѣ та гдѣ урвѣ вѣткѣ.
 Гдѣ въ посты и дѣи въ свои мѣдѣ.
 Гдѣ въ гвѣтѣхъ мѣхъ въ мѣхъ.
 Плъ въ дѣвѣ къ коньцѣхъ
 пплъ въ ошнѣхъ въ дѣвѣхъ
 о цркви парутъ въ коньцѣхъ
 ппкъ въ цнѣхъ въ ошнѣхъ въ коньцѣхъ.

 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ
 Гдѣ не сѣтъ агнъ въ коньцѣхъ

8 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 11.

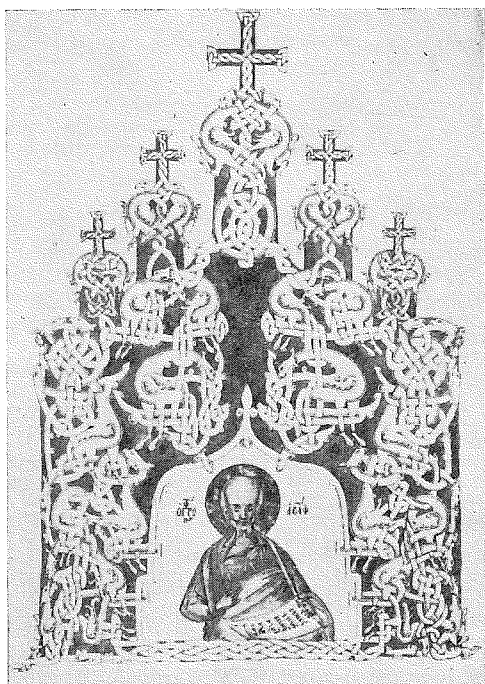
8 Псалтирь Грозного, 14. век., одеяние рукописца Державне библиотеке Лењина, бр. 8662, л. 11

л. 115 об. Пс. 52. Инициал „Р“ образован грифоном с перевитой петлями шеей и переплетающимися хвостом и крылом.

л. 116 об. Пс. 53. Инициал „Б“ в виде грифона со сплетенными хвостом и крылом.

л. 117. Пс. 54. Инициал „В“ состоит из фигурки грифона с перевивающимися шеей, крылом, хвостом и лапкой.

- л. 120. Молитва после 7-ой кафизмы. Инициал „Б“ в виде грифона, крыло и шея которого образуют сложную плетенку; хвост перевивает стебель с побегами.
- л. 122 об. Пс. 55. Инициал „П“ образован парой грифонов с переплетенными хвостами и крыльями, обвивающими их шеи; в клсвах у грифонов ветки с побегами.
- л. 124. Пс. 56. Инициал „П“ в виде двух грифонов с обвивающими шею сплетениями хвостов и крыльев; в клсвах ветки с побегами.
- л. 125. Пс. 57. Инициал „А“ состоит из пары грифонов, один из которых кусает грудь другого; хвосты и крылья переплетены.
- л. 126 об. Пс. 58. Инициал „И“ образован парой грифонов с переплетающимися хвостами, крыльями и шеями.
- л. 128 об. Пс. 59. Инициал „Б“ в виде грифона и змеи, перевивающейся с его хвостом и крылом (рис. 8).
- л. 129 об. Пс. 60. Инициал „О“ состоит из пары грифонов с перекрещивающимися шеями и перевитыми хвостом и крылом.
- л. 130 об. Пс. 61. Инициал „Н“ в виде двух грифонов с перевивающимися хвостами и крыльями, образующими перекладину буквы.
- л. 131 об. Пс. 62. Инициал „Б“ состоит из грифона и змеи, которая кусает шею грифона, переплетаясь с его хвостом, крылом и лапкой.
- л. 132 об. Пс. 63. Инициал „О“ в виде грифона с перевивающимся хвостом и крылом, конец которого он держит в клсве.
- л. 134 об. Молитва после 8-ой кафизмы. Инициал „Г“ образован фигуркой грифона, шею которого обвивает стебель с побегами. Хвост и крыло переплетены.
- л. 136 об. Пс. 64. Инициал „Т“ в виде грифона с переплетающимися хвостом и крылом; шею грифона перевивает стебель с побегами.
- л. 138. Пс. 65. Инициал „В“ состоит из змеи и двух переплетающихся грифонов.
- л. 140. Пс. 66. Инициал „Б“ образован фигурой грифона, шею которого кусают две перевивающиеся змеи; крыло и хвост переплетены.
- л. 140 об. Пс. 67 (ошибочно обозначенный как пс. 66). Инициал „Д“ в виде грифона, выпускающего из клсва змею, которая, перевиваясь, кусает его грудь. Крыло, хвост и лапки грифона переплетены.
- л. 144. Пс. 68. Инициал „С“ состоит из двух грифонов со сплетенными хвостами и крыльями; в клсвах у грифонов ветки с побегами.
- л. 148. Пс. 69. Инициал „Б“ образован грифоном перевивающейся шеей и переплетающимся с хвостом крылом.
- л. 149 об. Молитва после 9-ой кафизмы. Инициал „И“ состоит из ремневидных плетений, змеи и грифона с переплетенными хвостом и крылом.
- л. 151 об. Пс. 70. Инициал „Н“ в виде двух грифонов с перевивающимися шеями и переплетенными хвостами и крыльями.
- л. 154. Пс. 71. Инициал „Б“ образован двумя грифонами с переплетающимися хвостами и крыльями (табл. X-3).
- л. 156. Пс. 72. Инициал „К“ в виде сложных переплетений змей и грифонов.
- л. 158 об. Пс. 73. Инициал „В“ образован двуглавым грифоном с перевивающейся петлями шеей и переплетенными хвостом, крылом и лапкой.
- л. 161 об. Пс. 74. Инициал „И“ состоит из двух грифонов с перевивающимися хвостами, крыльями и шеями.
- л. 162 об. Пс. 75. Инициал „З“ образован грифоном, хвост и крыло которого переплетаются с пятью змеями.
- л. 163 об. Пс. 76. Инициал „Г“ в виде грифона, крыло которого, обвивая шею, заканчивается побегами; хвост образует плетенку.
- л. 166. Молитва после 10-ой кафизмы. Инициал „Г“ в виде грифона с переплетающимися хвостом и крылом; из клсва выходит ветка с побегами.
- л. 169 об. Фронтиспис, который схематически воспроизводит фасад пятиглавого храма, служит обрамлением миниатюры. На ней, под стрельчатой аркой, представлено поясное изображение пророка Асафа, облаченного в голубой хитон и коричневый гиматий. В левой руке у него свиток, раскрытый на словах: „Внемлите людие мой закон мой“ (рис. 9).
- л. 171. В верхней части листа прямоугольная заставка, заполненная тератологическим орнаментом из многочисленных сплетенных фигур грифонов и змей. Пс. 77. Инициал „В“ в виде грифонов, образующих довольно сложное плетение (рис. 10).
- л. 177 об. Пс. 78. Инициал „Б“ состоит из двух переплетающихся грифонов и стебля с побегами.
- л. 179 об. Пс. 79. Инициал „П“ образован переплетением двух грифонов и змей.
- л. 181 об. Пс. 80. Инициал „Р“ в виде грифона с перевивающейся петлями шеей и переплетенными хвостом и крылом.
- л. 183. Пс. 81. Инициал „Б“ изображает грифона с переплетенными хвостом и крылом.



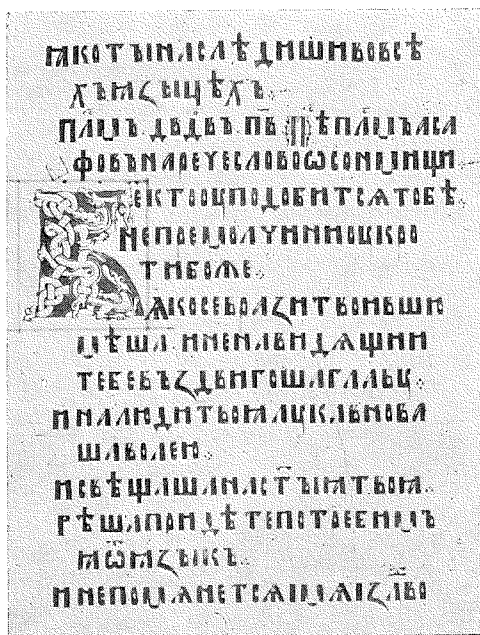
9 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 169 об. Фронтиспис с изображением пророка Асафа.

9 Псалтирь Грозного, 14. век, одеяние рукописи Державне библиотеке Лейна, бр. 8662, л. 169 в. Фронтиспис с ликом пророка Асафа



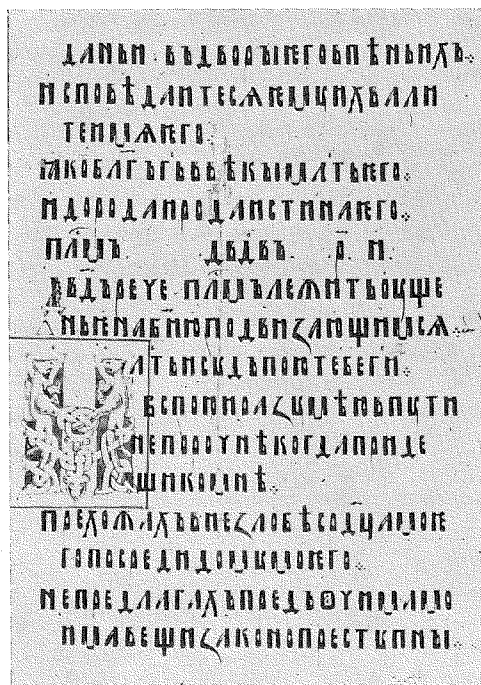
10 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 171.

10 Псалтирь Грозного, 14. век, одеяние рукописи Державне библиотеке Лейна, бр. 8662, л. 171



11 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 184.

11 Псалтирь Грозного, 14. век, одеяние рукописи Державне библиотеке Лейна, бр. 8662, л. 184



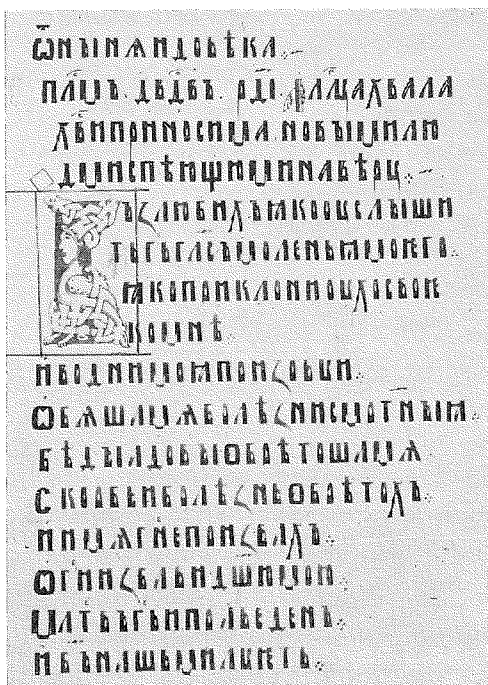
12 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 216.

12 Псалтирь Грозного, 14. век, одеяние рукописи Державне библиотеке Лейна, бр. 8662, л. 216

л. 184. Пс. 82. Инициал „В“ образован фигурами трех грифонов с переплетающимися хвостами и крыльями (рис. 11).

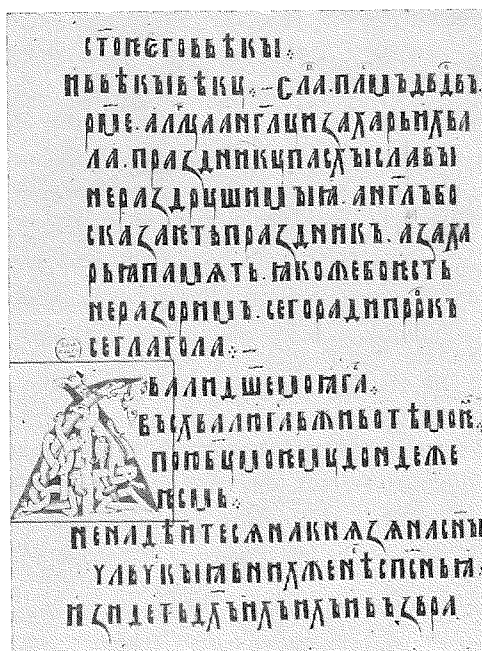
л. 185 об. Пс. 83. Инициал „К“ состоит из стеблевидных плетений с побегами и фигуры грифона с переплетающимися хвостом и крылом.

- л. 187. Пс. 84. Инициал „Б“ в виде переплетающихся грифона и змеи.
- л. 189 об. Молитва после 11-ой кафизмы. Инициал „Ц“ образован сложными переплетениями грифона и змей.
- л. 191. Пс. 85. Инициал „П“ в виде грифонов с переплетенными хвостами и крыльями.
- л. 192 об. Пс. 86. Инициал „О“ образован двумя грифонами, кусающими друг друга, с резко изогнутыми и перекрещивающимися шеями, с перевитыми хвостами и крыльями.
- л. 193 об. Пс. 87. Инициал „Г“ в виде грифона с переплетенными хвостом и крылом.
- л. 195 об. Пс. 88. Инициал „М“ состоит из двух грифонов со сплетенными хвостами и крыльями и двух перевивающихся змей, кусающих шею грифонов.
- л. 200 об. Пс. 89. Инициал „Г“ в виде переплетающихся двух змей.
- л. 20 об. Пс. 90. Инициал „Ж“ образован ремневидными плетениями с побегими.
- л. 205. Молитва после 12-ой кафизмы. Инициал „Ц“ в виде грифона и змей, образующих сложную плетенку.
- л. 206. Пс. 91. Инициал „Б“ состоит из фигурки грифона со сплетенными шейей, крылом, хвостом и лапкой.
- л. 207 об. Пс. 92. Инициал „Г“, изображающий грифона с переплетениями шеи и крыла и перевивающимся хвостом.
- л. 208. Пс. 93. Инициал „Б“ образован переплетениями двух змей.
- л. 210. Пс. 94. Инициал „П“ в виде грифонов с ремневидными переплетениями.
- л. 211 об. Пс. 95. Инициал „В“ в виде фигуры грифона с ремневидными переплетениями шеи, крыла и хвоста.
- л. 212 об. Пс. 96. Инициал „Г“ состоит из переплетений стебля с побегими.
- л. 213 об. Пс. 97. Инициал „В“ образован ремневидными плетениями с побегими.
- л. 214 об. Пс. 98. Инициал „Г“ состоит из фигурки грифона с переплетениями крыла, шеи и хвоста.
- л. 215 об. Пс. 99. Инициал „В“ в виде грифона с ремневидными переплетениями, кусающего свою шею.
- л. 216. Пс. 100. Инициал „М“ образован фигурами двух грифонов со сплетенными хвостами и крыльями (рис. 12).
- л. 218. Молитва после 13-ой кафизмы. Инициал „Б“ в виде двух грифонов с ремневидными переплетениями.
- л. 218 об. Пс. 101. Инициал „Г“ изображает грифона с переплетениями шеи и крыла и с перевивающимся хвостом.
- л. 221. Пс. 102. Инициал „Б“ образован фигуркой грифона с ремневидными переплетениями шеи, стебля с побегими, хвоста и крыла.
- л. 222 об. Пс. 103. Инициал „Б“ в виде грифона, с плетениями шеи, крыла и хвоста.
- л. 226 Пс. 104. Инициал „И“ состоит из ремневидных плетений змеи и грифона.
- л. 230. Молитва после 14-ой кафизмы. Инициал „Г“ в виде грифона, с переплетением шеи, хвоста и крыла.
- л. 231 об. Пс. 105. Инициал „И“ образован фигурками грифонов с ремневидными переплетениями хвостов и крыльев.
- л. 235 об. Пс. 106. Инициал „И“ в виде грифонов с перевивающимися хвостами и крыльями; головы грифонов держат в пасти две змеи.
- л. 239. Пс. 107. Инициал „Г“ образован фигуркой грифона, выпускающего из клюва ветку с побегом; хвост и крыло переплетены.
- л. 240. Пс. 108. Инициал „Б“ изображает грифона с переплетенными хвостом, крылом и лапкой.
- л. 243 об. Молитва после 15-ой кафизмы. Инициал „П“ образован грифонами с переплетенными хвостами и обвивающимися шею крыльями.
- л. 244 об. Пс. 109. Инициал „Р“ в виде грифонов с перевивающимися хвостами и крыльями.
- л. 245 об. Пс. 110. Инициал „И“ состоит из двух грифонов с ремневидными плетениями шей, крыльев и хвостов.
- л. 246 об. Пс. 111. Инициал „Б“ образован грифоном с переплетенными хвостом и крылом.
- л. 247 об. Пс. 112. Инициал „Х“ в виде пары грифонов, с ремневидными плетениями хвостов и крыльев.
- л. 248. Пс. 113. Инициал „В“ изображает двух грифонов с переплетенными хвостами и крыльями.
- л. 250. Пс. 114. Инициал „В“ в виде сирина, в профиль, с переплетенными хвостом и крылом (рис. 13).
- л. 250 об. Пс. 115. Инициал „В“ образуют два грифона с перевивающимися хвостами и крыльями.
- л. 251 об. Пс. 116. Инициал „Х“ в виде грифонов с переплетающимися шеями, крыльями и хвостами.
- л. 251 об. Пс. 117. Инициал „И“ образован двумя грифонами с переплетенными шеями, один из которых заглядывает голову другого; крылья и хвосты перевиты.
- л. 254 об. Молитва после 16-ой кафизмы. Инициал „Т“ в виде грифона с ремневидными плетениями хвоста и крыла и стебля с побегими.



13 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 250.

13 Псалтирь Грозного, 14. век, одеяние рукописи Државне библиотеке Леньина, бр. 8662, л. 250



14 Псалтирь Грозного, XIV век, отдел рукописей ГБЛ, № 8662, л. 301 об.

14 Псалтирь Грозного, 14. век, одеяние рукописи Државне библиотеке Леньина, бр. 8662, л. 301 в

- л. 256. об. Пс. 118. Инициал „Б“ изображает грифона с переплетенными крылом, шей, хвостом и одной лапкой.
- л. 262. „Ставленье первое“. Инициал „Р“ состоит из фигурки грифона с переплетенными хвостом и крылом.
- л. 264. Инициал „Т“ в виде грифона с переплетенными хвостом, крылом и шей, со стеблем с побегами.
- л. 267. „Ставленье второе“. Инициал „П“ образован фигурками двух грифонов с перевивающимися хвостами и крыльями.
- л. 273. Молитва после 17-ой кафизмы. Инициал „В“ в виде пары грифонов с перевивающейся шей, крылом и хвостом.
- л. 273 об. Пс. 119. Инициал „К“ состоит из ремневидных плетений с побегами и переплетенных грифона и змеи.
- л. 274 об. Пс. 120. Инициал „В“ в виде переплетающихся змеи и грифона со сплетенным крылом и хвостом.
- л. 275. Пс. 121 (не нумерован). Инициал „В“ изображает грифона, с ремневидными переплетениями хвоста и крыла растительным стеблем.
- л. 275 об. Пс. 122. Инициал „К“ в виде сложных переплетений змей и грифонов.
- л. 276. Пс. 123. Инициал „Ю“ образуют грифоны с ремневидными плетениями хвостов и крыльев.
- л. 276 об. Инициал „Н“ в виде грифонов с перевивающимися крыльями и хвостами.
- л. 277. Пс. 125. Инициал „Е“ образован плетениями двух змей.
- л. 278. Пс. 126. Инициал „А“ составляет грифон с ремневидными переплетениями стебля, шие, крыла и хвоста.
- л. 278 об. Пс. 127. Инициал „Б“ в виде грифона, с переплетением шеи, крыла и хвоста.
- л. 279. Пс. 128. Инициал „М“ воспроизводит двух грифонов со сплетеными хвостами и крыльями.
- л. 279 об. Пс. 129. Инициал „И“, образованный ремневидными плетениями.
- л. 280. Пс. 130. Инициал „Г“ в виде грифона с переплетающимися крылом, шей и хвостом.
- л. 280 об. Пс. 131. Инициал „П“ состоит из пары грифонов с ремневидными плетениями шей, крыльев, хвостов и стебля.
- л. 282. Пс. 132. Инициал „С“ в виде грифона, переплетенного со змеей.
- л. 282 об. Пс. 133. Инициал „С“ образован парой грифонов с переплетенными шеями и перевивающимися хвостами и крыльями.
- л. 283 об. Молитва после 18-ой кафизмы. Инициал „Г“ в виде грифона с ремневидными плетениями хвоста, шеи и крыла.

- л. 284 об. Пс. 134. Инициал „X“ образован переплетениями хвоста змеи и крыла грифона.
- л. 286. Пс. 135. Инициал „И“ состоит из ремневидных плетений с побегами.
- л. 287. Пс. 136. Инициал „Н“ в виде грифонов с переплетающимися шеями, крыльями и хвостами.
- л. 288. Пс. 137. Инициал „И“ образован ремневидными плетениями.
- л. 289. Пс. 138. Инициал „Г“ состоит из стебля с побегами.
- л. 291 об. Пс. 139. Инициал „И“ в виде переплетений стебля.
- л. 292 об. Пс. 140. Инициал „Г“ изображает грифона с переплетенными шейей, крылом и хвостом.
- л. 294. Пс. 141. Инициал „Г“ в виде грифона с переплетающимися шейей, крылом и хвостом.
- л. 295 об. Пс. 142. Инициал „Г“ состоит из змеи и грифона с переплетенными крылом и хвостом.
- л. 296. Молитва после 19-ой кафизмы. Инициал „П“, изображающий двух грифонов с переплетенными шеями, крыльями и хвостами.
- л. 298. Пс. 143. Инициал „Б“ образован грифоном, с перевивающимися хвостом, крылом и лапками.
- л. 299 об. Пс. 144. Инициал „В“ в виде перевивающихся грифона и змеи.
- л. 301 об. Пс. 145. Инициал „X“ состоит из переплетения змеи с крылом и хвостом грифона (рис. 14).
- л. 302 об. Пс. 146. Инициал „X“ в виде грифона с переплетениями хвоста и крыла.
- л. 303 об. Пс. 147. Инициал „X“ в виде грифона, с плетениями крыла и хвоста, и стебля с побегами.
- л. 304. Пс. 148. Инициал „X“ изображает грифона, с переплетенными хвостом и крылом, и змеи.
- л. 305 об. Пс. 149. Инициал „В“ образован фигурками грифонов, со сложными плетениями хвостов и крыльев.
- л. 306. Пс. 150. Инициал „X“ в виде двух грифонов с перевивающимися хвостами и крыльями.
- л. 306 об. Пс. „кроме числа“. Инициал „М“ состоит из двух грифонов со сплетенными хвостами и крыльями.
- л. 308. Молитва после 20-ой кафизмы. Инициал „Б“ изображает грифона с переплетенными хвостом и крылом.
- л. 309. „Молитва кончающая Псалтирь“. Инициал „М“ образован грифонами с перевитыми хвостами и крыльями.
- л. 309. об. Песнь Исхода, (Исх. XV, 1—19). Инициал „П“ в виде грифонов с переплетающимися шеями, крыльями и хвостами.
- л. 311 об. Песнь Моисея, (Втор. XXXII, 12—43). Инициал „В“ состоит из грифонов со сложными сплетениями хвостов и крыльев.
- л. 316. Песнь св. Анны, (I Кн. Царств II, 1—10). Инициал „О“ в виде грифонов с перекрещивающимися шеями и сплетенными хвостами и крыльями.
- л. 317. Песнь 4, прор. Аввакума, (Авв. III, 1—19). Инициал „Г“ образован грифоном с переплетенными стеблем шейей, хвостом и крылом.
- л. 320. Песнь 5, прор. Исаии, (Ис. XXVI, 9—20). Инициал „О“ в виде грифонов со сплетенными хвостами и крыльями.
- л. 321. Песнь 6, прор. Ионы, (Иона, II, 3—10). Инициал „В“ изображает грифона с переплетающимися хвостом и крылом.
- л. 322. Песнь 7, Трех отроков, (Дан. III, 26—56). Инициал „Б“ в виде грифона с перевитыми хвостом и крылом.
- л. 325. Песнь 8, Трех отроков, похвала, (Дан. III, 57—88). Инициал „Б“ состоит из фигурки грифона с перевитыми хвостом и крылом.
- л. 326. Песнь 9, Богородицы, (Лк. I, 46—55). Инициал „В“ образован грифоном с ремневидными переплетениями.
- л. 326 об. Песнь 10, св. прор. Захарии (Лк. I, 68—79). Инициал „Б“ в виде грифона с перевивающимися хвостом и крылом.

Новгородские рукописи Псалтири, в отличие от византийских имеющих обычно цикл миниатюр со сценами из жизни пророка Давида и иллюстрации к Песням,⁷ либо многочисленные изображения в виде небольших фигур в тексте и на полях,⁸ как правило, украшены неиночими иллюстрациями. В Псалтири Грозного всего лишь два портретных изображения — пророков Давида и Асафа.

⁷ Примером этой редакции иллюстрированной Псалтири может служить известная рукопись Национальной Библиотеки в Париже (гр. 139). Н. Buchtal. *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting.* London, 1938; см. также ее позднейшие копии: К. Weitzmann. *Eine Pariser Psalter Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai.* Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft, VI (1957), ss. 125—143. Ср. также: В. Н. Лазарев. *Царьградская лицевая Псалтирь XI века. „Византийская живопись“.* М., 1971, стр. 246—255; S. Der Nersessian. *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks.* Dumbarton Oaks Papers, XIX (1965) pp. 155—183; М. V. Alpatoff. *A Byzantine Illuminated MS of the Paleologan Epoche in Moscow.* The Art Bulletin, 12 (1930), pp. 207—218.

Давид представлен в виде старца с лицом обрамленным белоснежными локонами волос, выбившихся из-под головного убора, и с небольшой седой бородой. Шапка на голове Давида округлой формы, с красным верхом и золотистым околышем.⁹ Пророк облачен в голубой хитон, с красной отделкой, и коричневый плащ; на ногах темнокрасные сапожки. Правая его рука отведена в сторону, в левой — свиток, раскрытый на начальных словах первого псалма. По сторонам фигуры надпись: „Пророкъ Давидъ“ (рис. 4).

Изображения пророка Давида не имеют единой иконографической традиции. Его представляют и в виде юного певца, играющего на струнном музыкальном инструменте,¹⁰ и в виде старца с развернутым свитком и с царской короной на голове.¹¹ Последний тип изображений обычно встречается в стенописях, в частности в росписях простенков барабана купола¹², но известен также и в книжной миниатюре Давид еще всего представлен со стеммой на голове, которая, по мнению Н. П. Кондакова, до XII века была единственной условной формой венца на царство.¹³ Однако, встречается и другая форма головного убора, больше напоминающая русские княжеские шапки похотий на митру византийский камилавкий.¹⁴ В головном уборе такого рода Давид представлен на миниатюре в Псалтири в Бодлейанской библиотеке в Оксфорде, ок. 950 г. (Cod. Auct. D. IV, I),¹⁵ а также в ряде русских стенописей (церковь Успения в Волокове,¹⁶ Успенский собор во Владимире¹⁷). Миниатюра оксфордской рукописи является наиболее близкой типологической параллелью для изображения Давида в Псалтири Грозного. Пророк здесь так же предстает перед зрителем в облике царя, держащего развернутый свиток; правая рука поднята и отведена в сторону.

Изображения пророка Асафа встречаются крайне редко. Одно из них украшает Псалтирь конца IX в. в монастыре Пантократора на Афоне (№ 61, л. 102), иллюстрируя пс. 72.¹⁸ Асаф представлен как автор указанного гимна. Он изображен стоящим в рост, поднимая правую руку и держа левой больших размеров рог, который подносит к губам. Если в указанном манускрипте Асаф показан играющим, то в миниатюре фрагмента Псалтири 1053—1054 гг. в Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 266), принадлежавшего рукописи 'Αγίου Τάγου 53 Библиотеки Греческой патриархии в Иерусалиме, он предстает молитвенно сосредоточенным, поднимая лицо и воздев руки.¹⁹ В обоих отмеченных примерах Асаф темноволосый, с небольшой бородой. Если изображения Асафа крайне редко встречаются в изобилующих многочисленными иллюстрациями византийских рукописях, то тем более поразительно его появление в Псалтири Гроз-

⁸ Хлудовская Псалтирь в Историческом музее в Москве (греч. 129). Н. П. Кондаков. Миниатюры греческой рукописи IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве. „Тр. Московск. Археологич. общества“, УП (1878), стр. 162—183; В. Н. Лазарев. Несколько критических замечаний о Хлудовской Псалтири. „Византийская живопись“, стр. 240—245, с указ. лит. См. о греческих рукописях Псалтири этого типа: L. H. Grondijs. La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chludov. „Byzantion“, XXV—XXVII (1955—1957), fasc. 2, pp. 591—616; S. Dufrenne. L'illustration de psautiers grecs du Moyen Age. Paris 1966; S. Der Nersessian. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. P. Paris, 1970. Из русских рукописей можно указать как относящуюся к этой же редакции иллюстраций на Киевскую Псалтирь 1397 г.: П. М. Жолтовский. Київські мініатюри 1397 р. „Матеріали з етнографії та мистецтвознавства“, VI (1961), стор. 125—143; Г. Н. Логвин. Київська Псалтир. „Українське мистецтвознавство“, V (1971), стор. 179—199, с указ. лит. В. Д. Михачева. Миниатюры Киевской Псалтири и их византийские источники, в изд.: „Книга и графика“. М. 1972. стр. 38—47; Эта система иллюстрации псалтирного текста не нашла отклика в украинском искусстве, в то время как среди русских рукописей известно несколько списков такого же типа (Н. Н. Розов. О генеалогии русских лицевых псалтирей XIV—XVI веков. „Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств“. М., 1970, стр. 226—257).

⁹Ср. Н. П. Кондаков. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, стр. 63 и сл.

¹⁰ См.: K. Weitzmann. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln und Opladen, 1963. ss. 43—44, Abb. 41—42; P. d'Ancona. La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle. Paris—Bruxelles, 1925, fig. 1; E. V. Garrison. Studies in the History of Mediaeval Italian Painting, vol. II. Florence, 1955, fig. 33. Эти изображения Давида в виде музицирующего юноши, рядом с которым иногда помещают Мелодио, восходят к античным изображениям Орфея, которые проникают в христианское искусство в довольно ранний период. См.: A Grabar. Recherches sur les sources de l'art paléochrétien. „Cahiers archéologiques“, XII (1962), pp. 119—120; id. La premier art chrétien. Paris, 1966, fig. 84. По иконографии Давида см.: L. Réau. Iconographie de l'art chrétien, t. II — 1. Paris, 1956, pp. 254—281.

¹¹ V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, fig. 211, 414, 147, 110.

¹² Его же. О росписи Софии Новгородской. „Древнерусское искусство (Художественная культура Новгорода)“. М., 1968, стр. 43—44, рис. на стр. 20, 22, 24.

¹³ Н. П. Кондаков. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века, стр. 60.

¹⁴ Подробнее см.: В. Н. Лазарев. Групповой портрет семейства Ярослава „Русская средневековая живопись“. М., 1970, стр. 50 (с указ. литературы вопроса).

¹⁵ K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935, s. 63, Abb. 405.

¹⁶ Л. А. Мацулевич. Церковь Успения пресв. Богородицы в Волокове. „Памятники древнерусского искусства“, IV. СПб., 1912, рис. 13.

¹⁷ В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, табл. 74.

¹⁸ S. Dufrenne. Op. cit., p. 29, pl. 13.

¹⁹ V. Lazarev. Storia della pittura bizantina, p. 142, fig. 148.

ного, особенно, если учесть что ее украшают всего лишь две миниатюры. Иконографический тип Асафа здесь совсем иной. Пророк изображен в старческом возрасте, с высоким взъероленным лбом и небольшой раздвоенной бородой. Он одет в голубой хитон и коричневый гиматий. Положение правой руки перед грудью напоминает жест античных ораторов, в левой руке у Асафа раскрытый свиток с начальными словами псалма, который надписывается его именем (табл. III). Одним словом, облик Асафа типологически ничем не отличается от изображений пророков и праотцев, примером которым могут служить мозаики начала XIV в. в росписи Кахрие Джамии в Константинополе.²⁰ Д. В. Айналов, один из первых описавший миниатюры Псалтири Грозного, указал на их близость к фрескам Волотова и Ковалева, и соответственно, датировал памятник 1350—1360-ми гг.²¹ В. Н. Лазарев высказал мнение, что миниатюры выполнены новгородским художником в традициях Феофана Грека в 80-х гг. XIV века.²² При детальном сравнении миниатюр с росписями церкви Успения в Волотове, действительно, нельзя не обратить внимание на их ближайшее сходство. Общими чертами наделены изображения царя Давида, (в Волотове он занимал медальон на южной подпрудной арке);²³ близкой параллелью для образа Асафа может служить фигура Мелхиседека. У Давида небольшая седая борода и пышная шапка распадающихся на пряди седых волос. Схожим является и облик: крупный нос, строгий взгляд из-под несколько нахмуренных бровей. Головной убор украшен жемчужной обнизью. У Мелхиседека удлинённый овал лица, строгий, несколько скошенный в сторону взгляд; рука прижата к груди.²⁴ Все изображения полны внутреннего напряжения.

Обе миниатюры выполнены в довольно обобщенной манере. Внутренняя динамика, преувеличенная эмоциональность, экстремность облика их с новгородскими монументальными росписями второй половины XIV века и особенно с волотовскими фресками. В моделировке лиц, как и при передаче одежд, миниатюрист использует живописные приемы мастеров фресок в Волотове. Изображения выполнены легкими свободными мазками. Колорит выдержан в серовато-коричневой гамме. Пробела неодинаковой плотности: иногда они почти прозрачны (у глаз), иногда положены более корпусно (отметки у глаз, высветления лба); белки глаз, пробела волос и бороды имеют наибольшую плотность. Удары разбеленной киновари вносят новый акцент в несколько холодноватый колорит. Складки одеяний выступают острыми углами, образуя молниеносные зигзаги и тонкие расщепы. Стилистическое сходство миниатюр с росписями церкви Спаса Преображения на Ковалеве (1380) является более слабым.²⁵ Попытку В. Н. Лазарева сблизить миниатюры с росписями Феофана Грека нельзя признать удачной. Выполнение миниатюр новгородцем, хорошо знакомым с приемами монументальной живописи, не подлежит сомнению. Стилистическая близость миниатюр к фрескам Волотова уже позволяет определить место миниатюр Псалтири Грозного в новгородской живописи, но, однако, не дает возможности уточнить датировку, поскольку атрибуция волотовских росписей до сих пор вызывает споры среди исследователей.

Церковь Успения на Волотове поле в окрестностях Новгорода построена в 1352 году. По указанию летописи, в 1363 году она была украшена фресками. После того как в 1855 году в алтарной части храма (на горнем месте) были обнаружены более архаичные по стилю фрески, между исследователями возникли разногласия относительно датирования основного цикла росписей. Первое обстоятельное исследование фресок Волотова было осуществлено Л. А. Мацулевичем. Он предполагал, что основная часть изображений выполнена в 1363 году, а росписи алтаря были выполнены вскоре после постройки. Анализируя стиль волотовских росписей, Л. А. Мацулевич настойчиво подчеркивал их исключительную близость к мозаикам Кахрие Джамии и в этом видел одно из наиболее сильных доказательств своей датировки.²⁶ А. Н. Грабар также склонен относить фрески Волотова к 1360-м годам и считать их авторами новгородских мастеров.²⁷ Эту же точку зрения отстаивает О. Демус.²⁸ Нам также представляется наи-

²⁰ P. A. Underwood. *The Kariye Djami*, vol. II. New York, 1966, pl. 51.

²¹ D. V. Ainalov. *Op. cit.*, p. 252. Т. В. Николаева (Указ. соч., стр. 172) повторяет определение Д. В. Айналова.

²² В. Н. Лазарев. *Феофан Грек и его школа*. М., 1961, стр. 67.

²³ Л. А. Мацулевич. Указ. соч., рис. 13; М. В. Алпатов. *Фрески храма Успения на Волотовом поле*. „Этюды по истории русского искусства“. М., 1967, стр. 76—87, рис. 52.

²⁴ В. Н. Лазарев. *Феофан Грек и его школа*, рис. 53 б.

²⁵ Ср. В. Н. Лазарев. *Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века*. „Русская средневековая живопись“, стр. 234—278; его же. *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*. London, 1966, pp. 171—176, 262.

²⁶ Л. А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 29.

²⁷ А. Н. Грабар. *Несколько заметок об искусстве Феофана Грека*. ТОДРЛ, XXII (1966), стр. 84.

²⁸ O. Demus, rec.: V. Lazarev. *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*. „Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft“, XVI (1967), ss. 355—359.

более вероятным, что известие новгородской летописи под 1363 годом имеет ввиду осуществление основного цикла росписей, а не более ранних фрагментов алтарных фресок, как это считает В. Н. Лазарев.²⁹ Однако, атрибуирование миниатюр ввременно выполнения волоотовских фресок, т. е. 1360-ми годами было бы поспешным и опрометчивым. Во-первых, следование художника-миниатюриста живописной традиции более раннего времени не представляет ничего необычного. Во вторых, палеографический анализ письма Псалтири Грозного, проведенный Н. Б. Тихомировым,³⁰ показал, что возникновение рукописи следует относить не ранее последней трети XIV века.

Основным украшением рукописи являются заставки и многочисленные инициалы тератологического стиля, с ярко выраженными ремневидными переплетениями. Заставки прямоугольной формы. Заполнение их центра и окончания углов составляют стилизованные растительные побеги; в одном случае на углах в основании заставки изображены сирины (рис. 1). Заполняющие заставки переплетения грифонов и змий, как правило, образуют три стержня, от которых грифоны как бы стараются оторваться, но еще больше запутываются в ремневидных плетениях среднюю стержня. Заставки расположены в начале книги и перед отдельными главами. После заставки обычно следует заглавие и текст, начинающийся инициалом (рис. 1, 13). В приемах заполнения книжного листа Псалтирь Грозного следует византийской традиции,³¹ получившей отражение и в искусстве Запада. Однако, на Западе в прямоугольных заставках чаще всего располагали миниатюры.³²

Особый художественный интерес в Псалтири Грозного представляют архитектурные фронтисписы,³³ традиция помещения которых перед началом текста восходит к глубокой древности.³⁴ В средневековых рукописях фронтисписы такого типа встречаются с XI по XIV столетия включительно. Они украшают произведения книжного искусства Грузии³⁵ и Армении,³⁶ Византии,³⁷ Франции и Германии.³⁸ Передко такие же фронтисписы можно встретить и в русских рукописях. Развитием тератологического орнамента на русской почве, вероятно, следует объяснять появление нового типа фронтисписа. Он сохраняет лишь внешние очертания фасада храма, имеющего иногда еще изображение раскрытых царских дверей, плоскости которых, как и обрамляющая часть, сплошь заполнены фигурами фантастических зверей, грифонов, опутанных ремневидными переплетениями. И только в конце XIV века, сохраняя уплотняющийся тератологический орнамент, художники опять возвращаются к более реалистической трактовке храма. Следующим этапом в развитии архитектурного фронтисписа было внесение в изображение храма различных его деталей (окна, двери, наличники).³⁹ Несмотря на наличие, казалось бы, безграничной фантазии, художник, при всем разнообразии переплетения в тератологической орнаментальной системе, использует инициал, порой совсем не изменяя его форму. В архитектурных фронтисписах Псалтири Грозного (рис. 3, 9) легко можно распознать фигурки грифонов, тулова которых в редких случаях завершаются человеческой фигурой.

Все инициалы рассматриваемой рукописи выполнены киноварным контуром, вдоль которого ложится желтой полосой тень с чешуйками и отходящими от нее „ресничками“. Инициалы, как правило, имеют синий подкладной фон, который в некоторых случаях очерчен легким

²⁹ В. Н. Лазарев датирует основной цикл волоотовских росписей 80-ми гг. XIV столетия и приписывает их ученикам Феофана Грека. — В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 53—54. См. также: Г. И. Вздорнов. О первоначальной рапши Волоотовской церкви „Византия, готы, славяне и Древняя Русь, Западная Европа“. М. 1973. стр. 281—295.

³⁰ Приносим искреннюю благодарность Н. Б. Тихомирову, сообщившему нам еще неопубликованные результаты своих наблюдений.

³¹ А. И. Соболевский. Славяно-русская палеография, изд. 2-е. СПб., 1908, стр. 62. См. также: V. Lazarev. Storia della pittura bizantina, fig. 212, 214, 226, 255, 256, 258; O. Pächt. Byzantine Illumination. Oxford, 1952, pl. 12, 28; M. L. Gengaro, Fr. Leoni, G. Villa Codici decarti e miniatre dell Ambrossana. Milano, 1957, tav. LII, XC, XC.IV

³² См. наприм., Евангелие Хервурдского монастыря, XII в. T. Buddensieg. Zur ottonischen Buchmalerei und Elfenbeinskulptur in Sachsen. „Festschrift für K. H. Usener“ Marburg, 1967, s. 110, Abb. 35.

³³ Для архитектурных фронтисписов в русских рукописях см.: А. И. Некрасов. Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie. „Recueil Uspensky“, II, p. 253—281.

³⁴ Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. СПб. 1901, стр. II.

³⁵ Ш. Я. Амиранашвили. Грузинская миниатюра. М., 1966, рис. 30, 32, 33.

³⁶ А. Н. Свирин. Миниатюра древней Армении. М.-Л., 1939, стр. 24 и сл.

³⁷ M. L. Gengaro, Fr. Leoni, G. Villa. Op. cit., tav. L, LI; G. Galavaris. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969, fig. 377.

³⁸ A. Boinet. La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Paris. 1913, pl. IV b., XVIII.

³⁹ Наприм., „Смоленская Псалтирь“ 1395 г. — А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси, рис. на стр. 210. Подробнее о рукоп. см.: Г. К. Богуславский. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV века и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания; С. О. Долгов. Архангельская Псалтирь. „Древности. Тр. Московск. археологич. общ.“, XXI, вып. I, стр. 77—89.

киноварной линией, благодаря чему инициал приобретает подчеркнутую графичность. Сопоставление контрастных цветовых пятен придает орнаменту спокойную ритмичность. Инициалы, помимо их непосредственного назначения, играют важную роль в декоративном убранстве листа, а также в наполнении заставок и фронтисписов, в которых они служат одним из орнаментальных мотивов. В „сюжетном“ отношении инициалы изредка представляют относительно простые плетения, но чаще они изображают опутанных жгутами фантастических грифонов. Лишь в трех случаях грифоны заменены сиринами (лл. 9 об., 18, 250). Основной составной частью инициала, как и заставок, являются ремневидные плетения. Однако, они утрачивают обычную для тератологического орнамента ранних рукописей массивность и тяжеловесность, приобретают большую пластичность. В этом отношении инициалы Псалтири Грозного и современных ей рукописей представляют конечную фазу в развитии инициала в новгородском книжном искусстве. В конце XIV века ремневидные переплетения инициала приобретают еще большую усложненность и декоративность, а затем новсе утрачивают звериный элемент.

Инициалы в Псалтири Грозного украшают почти каждый лист рукописи. По основным типам их можно разделить на три группы: растительные, антропоморфные (в виде сиринов) и зооморфные (в виде грифонов).

Первая группа инициалов в численном отношении весьма незначительна (лл. 98 об., 108 об., 212 об., 213 об., 279 об., 286, 288, 289, 291 об). Инициалы этого типа образованы переплетениями стебля с растительными побегами. На них явно ощущается влияние византийских форм. В инициале „О“ использован излюбленный византийский мотив сплетающихся кругов, которые образуют крест.⁴⁰ Изображение ремневидных плетений с растительными побегами многократно встречается в росписи потолка Палатинской капеллы в Палермо и в орнаментике ряда византийских памятников.⁴¹

Вторую, самую малочисленную группу составляют инициалы изображающие сиринов (лл. 9 об., 18, 250). Сирин первого инициала с молодым лицом, изображенным в фас, в то время как туловище повернуто в профиль. Крыло и хвост образуют причудливые плетения, усложняемые веткой с растительными побегами. На голове сирина колпакообразный головной убор, украшенный плетенкой. Описанный тип сирина в произведениях прикладного искусства встречается довольно редко. Чаще сирина изображали в профиль, с отороченным колпаком на голове. Таким он представлен в рассматриваемой рукописи на л. 18 и л. 250 („В“). Одно крыло у него приподнято, как бы для взмаха, другое образует вместе с хвостом плетенку, которая заканчивается растительным побегом. Аналогичные изображения сиринов встречаются в произведениях русской скульптуры и прикладного искусства XII—XIII вв. Подобное изображение на серебряном наруче из Старорязанского клада В. П. Даркевич и А. Л. Монгайт пытаются связать с языческой русальной символикой.⁴² А. А. Павловский в подобных изображениях „птиц с человеческими головами“ в росписях Палатинской капеллы видел исключительно декоративный мотив.⁴³ Изображения сиринов с поднятыми крыльями можно видеть и в скульптурном декоре наружных стен Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.⁴⁴ Не станем здесь перечислять все известные изображения сирина в русском искусстве XII—XIII веков, получающие затем распространение в книжном убранстве. Символика этого образа до сих пор остается неразгаданной, а предлагавшиеся в литературе объяснения ни в одном случае не являются убедительными.

Зооморфные инициалы, составляющие основную часть орнаментальных украшений Псалтири Грозного, весьма разнообразны. Основную массу составляют грифоны изображенные по одному или же парными группами. Хвосты, крылья и лапы грифонов образуют сложные плетения. За этой плетенкой, порой сложной и витиеватой, совершенно исчезает фигура грифона, превращаясь в часть этих плетений.

⁴⁰ А. Павловский Живопись Палатинской капеллы в Палермо. СПб., 1890, стр. 171, рис. 54 а. Сходные орнаментальные мотивы можно встретить в св. Софии в Константинополе, в скульптурной резьбе и мозаиках Сан Марко в Венеции, в мозаиках Софии Киевской, а также в русских рукописях XII века.

⁴¹ А. Павловский. Указ. соч., стр. 222, рис. 109—111. По наблюдениям А. А. Павловского, завивающийся стебель с узкими длинными, резко расширяющимися концами, — характерное изображение арабских листьев, — встречается в рукописях Корана. О широких экономических и культурных связях Новгорода с Византией и странами арабского Востока см. Ф. Д. Гуревич, Р. М. Джанполадян, М. В. Малевская. Восточное стекло в Древней Руси. Л., 1968, стр. 6.

⁴² В. П. Даркевич, А. Л. Монгайт. Старорязанский клад 1966 года. СА, 1967 № 2,

⁴³ А. Павловский. Указ. соч., стр. 219.

⁴⁴ См. Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польской. М., 1964, стр. 126—127, табл. XXXVIII в.

В начале рукописи ремневидные переплетения инициалов довольно бесхитростны. Но постепенно плетенка усложняется. Художник все чаще сопровождает контурные линии ремней желтой полосой-тенью, отчего они приобретают некоторую объемность. Иногда в плетенке появляется змея с головой грифона. В таких случаях переплетается шея грифона, из пасти которого обычно выходит жгут с растительным побегом или с плетенкой. Хвост, крыло и лапы грифинов образуют весьма сложную сеть плетений, проследить строение которых порой довольно затруднительно, (наприм., лл. 11, 18 об., 22, 24, 25, 31, 41 об. 52 об., 54 и др.).

Следующую разновидность инициалов указанной группы составляют фигуры грифонов, у которых крылья, хвосты и лапки образуют несложную, легко читаемую плетенку. Ремни довольно тонкие, а плетения плавные, несколько завивающиеся. Иногда грифон представлен кусающим себя, но гораздо чаще он выпускает из пасти ветку с побегами. Такие инициалы на протяжении всей рукописи встречаются сравнительно редко, (наприм., лл. 21, 23, об., 45 об., 56, 73 и др.).

Количественно более значительную подгруппу представляют инициалы образованные парой грифинов (И, К, О, П, С). В инициалах „И“, „Н“, „П“ грифоны с ремневидными плетениями обычно образуют каркас буквы, а выходящие из их пасти жгуты или побеги выполняют функцию перекладины. Грифинов обычно изображают с обращенными друг к другу туловищами и поднятыми кверху или повернутыми в разные стороны головами (лл. 65, 179 об. и др.). Иногда же, наоборот, грифоны обращены друг к другу спинами и повернуты к середине головами (л. 32 об.). Инициалы „С“ встречаются преимущественно двух типов: грифоны кусают друг друга; их хвосты, извиваясь в плетениях, образуют концы букв (л. 37) или же переплетения хвостов и крыльев образуют каркас буквы, тела грифонов изгибаются, в клювах ветки с растительными побегами; и только в одном случае грифон держит в своей пасти хвост птицы (л. 5 об. рис. 2). По тому же принципу, что и инициалы указанной подгруппы, построены инициалы „О“, в образовании которых также участвуют два грифона, обращенные спинами друг к другу (лл. 51 об., 101 об.). Шеи грифонов резко изогнуты и переплетены так, что грифоны кусают друг друга. Над их головами переплетаются растительные побеги. Хвосты и крылья образуют сложную плетенку. Этот инициал особенно часто используется в декоративном заполнении фронтисписов.

Едва ли можно усомниться в том, что орнаментальное украшение Псалтири Грозного, поражающее неисчерпаемой фантазией и разнообразием мотивов, выполнено рукой незаурядного художника. Как ученые прошлого столетия, так и современные исследователи неоднократно ставили вопрос о путях проникновения тератологического орнамента на Русь. Ф. И. Буслаев⁴⁵ и Н. П. Кондаков⁴⁶ на искусство и культуру восточного христианства как на основной и единственный источник развития форм тератологического стиля в Западной Европе, Скандинавии, а позднее в Болгарии.⁴⁷ Передаточным пунктом форм звериной орнаментики греко-восточного искусства Н. П. Кондаков считал Сирию.⁴⁸ Анализируя росписи потолка Палатинской капеллы в Палермо, А. А. Павловский также указывал на искусство Востока как на первоисточник этих форм и подкреплял свои выводы ссылками на обширный круг памятников.⁴⁹ В изображениях грифонов и львов он усматривал лишь геральдичность.⁵⁰ О. С. Попова⁵¹ и А. Н. Свирич,⁵² следуя выводам ученых прошедшего столетия,⁵³ ставят появление тератологического орнамента на русской почве в зависимость от влияния болгарского искусства. Такие же выводы повторяются в диссертации З. И. Ильиной⁵⁴ и статье В. П. Даркевича.⁵⁵ Между тем,

⁴⁵ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. Пг., 1917, стр. 37.

⁴⁶ Н. П. Кондаков. Македония. СПб., 1909, стр. 55—56.

⁴⁷ Н. П. Кондаков писал: „Для всех варварских европейских народов севера неистощимую сокровищницей было христианство и культура христианства восточного, а вместе с тем письменность, предания и античные греко-восточные художественные формы. . . Болгарские рукописи XI—XIII вв. вырабатывали, таким образом, характерную орнаментальную систему, состоящую из переплетений людей и животных и господствующую затем у нас в России, период XIII—XV вв.“ — Там же, стр. 55—56.

⁴⁸ Его же. Зооморфические инициалы греческих и глаголических рукописей X—XI стол. в библиотеке Синайского монастыря. СПб., 1903, стр. VI.

⁴⁹ А. Павловский. Указ. соч., стр. 169, 220, рис. 50, 51.

⁵⁰ В его книге, на стр. 220, читаем: „Особенно выступает эта геральдичность в изображении пары грифонов и львов, стоящих на задних лапах и приподнимающих на высоту передними ногами; отвернутые друг от друга туловищами.“

⁵¹ О. С. Попова. Новгородская рукопись 1270 года. „Зап. отд. рукописей Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина“, 25 (1962), стр. 184—219.

⁵² А. Н. Свирич. Искусство книги Древней Руси, стр. 76.

⁵³ Ср.: Н. П. Кондаков. Македония, стр. 54; Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. III. Л., 1930, стр. 37.

⁵⁴ З. И. Ильина. Тератологический орнамент новгородских и псковских рукописей XIII—XIV вв. Автореф. канд. дисс. Л., 1963, стр. 21.

⁵⁵ В. П. Даркевич. Романские элементы в древнерусском искусстве и их переработка. СА, 1968, № 3, стр. 70—85.

уже несколько десятилетий назад, В. Борн в результате сравнительного изучения скандинавской и новгородской тератологии пришел к выводу о их взаимосвязи,⁵⁶ и это положение теперь может быть подкреплено археологическими находками в Новгороде в 1958 г. деревянных резных колонн. Наиболее примечательной из них является покрытая плоским резным орнаментом, состоящим из ремневидных переплетений, с включением в круговые обрамления изображений грифонов и зверей. Этому произведению резьбы XI века типологически близок орнамент деревянной резьбы украшающей скандинавские порталы того же времени.⁵⁷ Отмеченное сходство едва ли можно считать случайным, особенно, если учесть, что черты искусства романской Скандинавии проявляются и в архитектуре Новгорода XI века.⁵⁸

Первые примеры появления линейной художественной тератологии в книжном искусстве Новгорода относятся к первой половине XII века. Это — орнаментация Юрьевского Евангелия.⁵⁹ В дальнейшем развитие тератологического орнамента можно проследить на примере таких рукописей как Службеник Варлаама Хутынского, кон. XII века,⁶⁰ Пантелеимоново Евангелие, кон. XII — нач. XIII века,⁶¹ Симоновское Евангелие 1270 г.⁶² и других памятниках новгородского книжного искусства. При их изучении связь книжной тератологии с декором различных видов прикладного искусства становится очевидной. В XII веке элементы тератологического орнамента получают широкое распространение, особенно в белокаменной резьбе⁶³ и в ювелирных изделиях,⁶⁴ явно отражающих влияния романского искусства. Нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что тератологический орнамент получает наибольшее распространение в тех пограничных областях Руси, которые имели постоянную связь со странами с развитым романским стилем. Это — Новгород и сопредельные с ним области, а также Галицко-Волынские земли. X-XII века — время расцвета романского искусства в Западной Европе. Формы этого стиля довольно быстро распространяются на территории Центральной Европы и Италии; позднее проникают в Скандинавию, Англию, Польшу. Как теперь все больше выясняется, Русь домонгольского периода имела развитые связи как со странами Западной Европы, так и с Востоком, Византией, западными и южными славянами.⁶⁵ В частности, Новгород находился в постоянных сношениях с норманским севером, где в орнаментике были широко распространены изображения грифонов, единорогов, сирен и т. д.⁶⁶ В XIII веке тератологический стиль находит отражение и в искусстве тех областей, через которые проходил большой путь „из варяг“ в греки. На распространение звериного стиля в этих землях указывают произведения ювелирного искусства и орнаментированные рукописи. Весьма примечательно, что тератологическая орнаментация не только в русских рукописях, но также в болгарских и сербских⁶⁷ в XII—XIII веках была распространена в районах пограничных с западноевропейскими, в частности с итальянски-

⁵⁶ W. Born. Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei. „Seminarium Kondakovianum“, V, (1932), s. 65.

⁵⁷ Ср.: Г. Н. Бочаров. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969, стр. 76, рис. 58—62; A. Tuulse. Skandinavica romana. Warszawa, 1970, sl. 2—4.

⁵⁸ В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.). М., 1970, стр. 10.

⁵⁹ В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887, табл. LIV.

⁶⁰ Там же, табл. LVIII.

⁶¹ Там же, табл. LX.

⁶² Там же, табл. LXII.

⁶³ См.: Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси; его же. Скульптура Древней Руси. Владимир, Боголюбово. М., 1969.

⁶⁴ Б. А. Рыбаков. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971, рис. 44 (браслет XII века с изображением птиц и зверей из клада, найденного во Владимире в 1896 г.). В тератологическом стиле выполнена и орнаментация браслета из Старорязанского клада. См.: А. Л. Монгайт. Художественные сокровища Старой Рязани. М., 1967, рис. 19 (орнамент, напоминающий „С“, необычайно близок инициалу Погодинской Псалтири XIV в., но в последнем случае растительные завитки более стилизованы).

⁶⁵ В. Мошин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. ТОДРЛ, XIX (1963), стр. 43, 45.

⁶⁶ А. Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. ПДПИ, 1913, стр. 19. См. также: А. Н. Грабар. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и „Слово о полку Игореве“. ТОДРЛ, XVIII, 1962, стр. 235.

В. Н. Лазарев, указывая на тесную взаимосвязь Новгорода со Скандинавией, однако считает, что тератологический стиль в Новгороде получил развитие под влиянием болгарской орнаментики, передаточным пунктом которой явилась Киевская земля. Это предположение может оказаться верным только до некоторой степени. Уже при самом беглом сопоставлении ранних киевских и галицко-волынских рукописей с западными становится очевидным, что они имеют мало общего с орнаментальными мотивами Болгарии (ср.: В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад, стр. 2, 32). Этот вопрос, однако, нет возможности рассмотреть в рамках данной работы, и мы в ближайшее время посвятим ему специальное исследование.

⁶⁷ См.: Болонски Псалтир. Български книжовен паметник от XIII век. София, 1968; J. Максимовић. Студије о Мирослављевом Јеванђељу. „Зборник Народног музеја“, IV. Београд, 1964, стр. 214—215.

ми, и с русскими землями. Здесь необходимо отметить, что сербская и болгарская книжная орнаментация носит несколько иной характер чем орнаментика русских рукописей.⁶⁸ Поэтому теория о болгарском влиянии на развитие последней представляется совершенно необоснованной.

Что касается теории о появлении новгородского тератологического орнамента как результате взаимосвязи Новгорода с искусством Скандинавии, то она при сравнительном изучении материала получает все новые подкрепления. Например, нельзя не отметить сходство орнамента скандинавских надгробий XII века с орнаментом новгородских рукописей того же времени. Так, орнамент надгробия св. Ботвида, 1176 г. и купели XII века⁶⁹ необычайно близок орнаменту Службеника Варлаама Хутынского. Эти орнаментальные традиции получают дальнейшее развитие уже в XIII—XIV веках, примером чего может служить заставка с инициалом в Евангелии 1323 года (Гос. Исторический музей, Хлуд. 29). В XIII веке наступает расцвет новгородского тератологического орнамента. Татаро-монгольское нашествие приостановило жизнь многих русских культурных и экономических центров. Многие мастера, оставшиеся в живых, бежали в земли незавоеванные татарами — в Галицко-Волынское княжество и на Север Руси. К указанному времени в Новгороде уже сложился в книжной орнаментике свой стиль, характерный для северорусских земель. Его особенности отразились прежде всего в цветовой гамме инициалов: сочетание киновари, голубца и желтой охры для Новгорода становится классическим. В XIV веке это цветовое сочетание характеризует уже не только орнаментацию новгородских рукописей, но и киевских. Таковым является орнамент Киевского Евангелия 1393 года.⁷⁰ Этот факт делает вполне допустимым предположение, что влияние на тератологический орнамент рукописей Киева и юго-западных областей шло в это время из Новгорода, где тератология пустила глубокие корни в искусстве.

Какими же путями шло развитие художественного убранства новгородской рукописной книги в XIV веке? Как уже отмечалось выше, XIII век был для Новгорода расцветом тератологии. Однако, с течением времени тератологические мотивы несколько видоизменяются: фигурки грифонов птиц и зверей все больше утрачивают реалистическую трактовку, приобретая большую стилизацию и декоративность; ремневидные переплетения становятся более пластичными. К рубежу XIII—XIV столетий орнаментальные мотивы заметно усложняются. Новгородский орнамент конца XIII века особенно ярко характеризует Симоновское евангелие 1270 года,⁷¹ в художественном убранстве которого, наряду с геометрическими мотивами, отдается предпочтением звериной тематике. В инициалах кроме грифонов встречаются изображения львов, собак, змей и людей, фигуры которых опутаны ремневидными плетениями. Натуралистическая трактовка животных в некоторой степени еще следует орнаментальным традициям Византии и Запада. Наряду с этим все более распространяются звериные мотивы, приобретая все возрастающую стилизацию и становясь неотъемлемой частью художественного убранства рукописей Новгорода и северорусских земель.

В конце XIII — начале XIV столетий художники все чаще предпочитают изображение грифона опутанного ремнями другим орнаментальным мотивам. В качестве примера можно указать на Музейское евангелие начала XIV века⁷² и Евангелие 1323 года.⁷³ Ремневидные плетения еще тяжеловесны и бесхитроствы, легко „читаемы“. Далее наряду с усложнением тератологии на страницах рукописей все чаще появляются изображения сиринов, человеко-птиц, людей. Ввиду того, что тематика книжных украшений XIV века в Новгороде значительно обогащается рядом новых сюжетов, необходимо наметить основные линии развития художественного оформления рукописей. Для первой из них характерно стремление украсить страницы книги большим количеством антропоморфных инициалов, в другой — преобладает тератологический орнамент. Памятники первой группы, можно сказать, единичны. Это — Псалтирь XIV века из собрания Фролова (ГПБ, Г. п. 1.2),⁷⁴ антропоморфные инициалы которой имеют

⁶⁸ J. Максимовић. Там же; В. А. Мошин, (ТОДРЛ, XIX, стр. 79), в подкрепление предположений о влиянии русской тератологии на болгарскую указывает на сербские и болгарские рукописи XIII века, в которых обнаружены следы влияния в правописании и графике, свидетельствующие о пользовании русскими оригиналами.

⁶⁹ A. Tuulse, Op. cit., il.

⁷⁰ Історія українського мистецтва, т. II. Київ, 1967, стор. 329, рис. 230. Перемены происшедшие в украинском книжном искусстве в XIV в. отмечены в кн.: Я. П. Запаско. Орнаментальные оформления украинской рукописной книги. Київ, 1960, стор. 47.

⁷¹ О. С. Попова. Новгородская рукопись 1270 года, стр. 204.

⁷² Ее же. Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние. „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода“. М., 1968, стр. 181.

⁷³ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 102 а,б.

⁷⁴ Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953, стр. 51.

преимущественно жанровую тематику (лл. 8, 51 об., 147 об., 290, 297 об.) и, до некоторой степени, — Евангелие 1359 года (ГПБ, Соф. 2),⁷⁵ на полях которого встречаются человеческие фигурки. Памятники второй группы многочисленнее: Музейское евангелие XIV века и Евангелие 1323 года, упоминавшиеся выше, Евангелие 1362 года (ГПБ, Соф. 3),⁷⁶ вторая и третья Погодинские Псалтири XIV века (ГПБ, Погод. 2 и 3).⁷⁷ Орнамент инициалов Евангелия 1359 года состоит из грифонов, масок животных и ремневидных плетений, которые заметно утрачивают тяжеловесность, присущую более ранним образцам. В инициалах все чаще встречаются переплетения грифонов и змей. Плетенка становится все более замысловатой. Однако, орнамент заставок все еще сохраняет простоту и строгую симметричность построения. Инициалы Псалтири Погодина № 2 составляют изображения грифонов с ремневидными переплетениями; в виде исключения встречаются инициалы растительного характера. Колорит орнамента составляет характерное для Новгорода трехцветье: голубец, охра и киноварь; и лишь в некоторых случаях голубец заменен зеленой краской. Псалтирь Погодина № 3 более аристократична по своему художественному оформлению? Ее текст украшают заставки и многочисленные инициалы. Линия киноварного контура значительно тоньше. Переплетения витиеваты. Орнаментальное убранство этой рукописи довольно близко Псалтири Грозного, в частности, построение некоторых инициалов и заставок. Однако, ближе к концу в Псалтири Погодина № 3 в колорите инициалов происходят некоторые изменения. Художник словно возвращается к образцам XI—XII веков, где киноварь служила и контуром, и фоном.⁷⁸

Инициалы Псалтири Грозного в построении ремневидных переплетений, в рисунках сиринов и человеко-птиц особенно близки инициалам Паремийника 1378 года (ГБЛ. Собр. Ундольского. Рум. 1207) и Евангелия XIV века (ГИМ. Воскр. 2).⁷⁹ Более отдаленное сходство обнаруживают с ними инициалы Службника XIV века (ГПБ, О. п. 1.7)⁸⁰ и Апостола 1391 года (ГПБ, Погод. 26).⁸¹ По существу, построение и форма инициалов этих рукописей сближается с Псалтирью Грозного и рукописями этого круга лишь традиционным орнаментом. В тератологии уже сказывается упадок. Рисунок становится более небрежным, звериные мотивы все чаще заменяются другими орнаментальными формами. Все это позволяет думать, что художественное украшение Псалтири Грозного осуществлено в период наибольшего расцвета новгородской тератологии. Близость орнаментальных мотивов Псалтири рукописям последней трети XIV века лишь подкрепляют нашу атрибуцию новыми аргументами.

ПСАЛТИР ГРОЗНОГА И НЕКИ ПРИЛОЗИ ПРОУЧАВАЊУ НОВГОРОДСКЕ МИНИЈАТУРЕ XIV ВЕКА

Аутор указује да велики брџ дела о новгородској минијатури XIV века, сем неких изузетака, подржава теорију о бугарском утицају на орнаментику у новгородским рукописима. Међутим упоредна проучавања орнаментике рукописа из новгородских скрипторија, упозоравају на опрез према поменутој хипотези. Најсавременија изучавања сугеришу друге путеве уметничких утицаја у новгородским рукописима.

Проучавање Псалтира Грознога, најрепрезентативнијег рукописа новгородске школе, коме је овај рад углавном и посвећен, само је једна етапа на путу за решавање много важнијег и сложенијег проблема, какав је настанак и порекло тератолошког стила у орнаментици новгородских рукописа. Кроз детаљни опис рукописа — од листа до листа — и указивање на све карактеристике и финесе у развоју тератолошког стила у новгородским рукописима, аутор закључује да би порекло ове орнаментике можда требало тражити у скандинавској уметности XII века.

М. ПУЦКО

⁷⁵ Там же, стр. 33.

⁷⁶ А. Н. Свирин. Искусство книги. Древней Руси, стр. 200—201.

⁷⁷ Е. Э. Гранстрем. Указ. соч., стр. 52.

⁷⁸ См. также инициалы на лл. 154 и 155 об.

⁷⁹ М. В. Шепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Гольщенко. Описание пергаменных рукописей Гос. Исторического музея, часть I. „Археографический ежегодник“ за 1964 год. М., 1965, стр. 191.

⁸⁰ Е. Э. Гранстрем. Указ. соч., стр. 54.

⁸¹ Там же, стр. 35.

ДАТОВАЊЕ СМРТИ ЦАРА УРОША У СВЕТЛОСТИ НОВЧАРСТВА

Др Љубомир НЕДЕЉКОВИЋ

Питање природе и времена смрти цара Уроша обрађивали су многи наши па и страни историчари, а посебно осамдесетих година прошлога века. Најстарији родослови, летописи и записи говоре да је Урош умро у четвртак 4. XII 1371, или у уторак 2. XII 1371, а то значи после Вукашинове погибије код Черномена 26. IX 1371. Насупрот томе, а око стотину година касније, јавља се прва вест о Урошевој насилној смрти, да га је убио краљ Вукашин или деспот Угљеша. Њу доноси у другој половини XV века Димитрије Кантакузен у *Житију св. Јована Рилског* (Јиречек-Радоњић, *Историја Срба* I, с. 327). То, као и неке друге приче и записе прихватила је и наша народна машта, да би оправдала пропаст српског царства, слично као и тобожњу издају Вука Бранковића, да би оправдала косовску трагедију. Са колико мало критике су тај проблем тумачили многи а нарочито страни аутори, види се н. пр. из приказа Valentina Laga: *Memoire sulla Dalmatia, Venezia* 1869. р. 245, где не само да погрешно датује (1365), него штавише и специфицира Урошево убиство (вероватно по Орбинију), да га је убио краљ Вукашин: „Uccide d' un colpodi mazza Ugoscio re di Serbia“, мислећи свакако на буздован. Нешто касније, а одвојено један од другог, јављају се Иларион Руварац и Љуба Ковачевић, који на темељу дубровачких и млетачких извора доказују да Вукашин није убио цара Уроша. То је изазвало живу препирку међу нашим историчарима, те се против њиховог мишљења јављају Панта Срећковић и Рус Владимир Качановски (Рад југосл. академије) доказујући да је Вукашин убио Уроша. Нешто касније препирка се водила само између Ковачевића и Срећковића, када је Ковачевић и по трећи пут, а на основу дубровачких извора доказивао: „Краљ Вукашин није убио цара Уроша“ (штампано 1886. у Државној штампарији у Београду, а прештампано из Службених Српских Новина), већ да је Урош умро после Вукашинове погибије. По томе питању објављен је и чланак у *Ogledu*, I, бр. 33, Београд, 1. VII 1866, непотписан, вероватно од Љубе Стојановића. У овај проблем умешао се и Јиречек, који је на темељу дубровачких докумената („*Diversa cancelariae*“, 1371), а тумачећи бројање девете индикције закључио (штампано у Збирци Константина Јиречека I, 1959, под „Српски цар Урош, краљ Вукашин и Дубровчани“), да је јерусалимски калуђер Роман Пркос примио по вољи и пристанку цара Уроша једну половину „српског дохотка“ 15. X 1371, а другу половину 3. XI, 1371. То значи да је цар Урош и после Вукашинове смрти био жив, па према томе да га није могао ни убити. Јиречек, као и наши претежно новији историчари (међу њима и Г. Раде Михалчић, у свом још нештампаном раду) сматрају да је цар Урош умро у четвртак 4. XII 1371, те се то сматра као већ утврђено, иако докази нису баш потпуно сигурни.

Овде ћемо покушати да тај проблем осветлимо и са чисто новчарског гледишта тога доба. Још Јиречек је своједобно нагласио да је у прилог бољег проучавања историје српскога народа потребно обрадити и корпус српског средњовековног новца. Мој родитељ, поч. Милан рекао је: „да је од свег нашег средњовековног новца најзанимљивији босански, јер у њему кити мноштво прикривених економско-политичких и културних података тога доба“. Испитујући и тумачећи први период босанског новчарства (1347—1389) извдојили смо неке примерке динара, погрешно класификованих као рашки (краљевски Душанови и царски Урошеви), те смо утврдили да су то босански, Стефана II Котроманића и Стефана Твртка (види Љубић Т. VI, 23 и Т. VII, 4, као и Т. IX, 17, 18 и 21), а сем тога и неколико до сада још необјављених примерака, што ћемо све другом приликом приказати. За оне примерке за које би се на први поглед могло сматрати да припадају цару Урошу утврдили смо да потичу из босанске ковнице и да припадају Стефану Твртку, који се на њима приказује као сувладар цара Уроша, а то су следећи примерци:

1) А) Цар на коњу удесно, натпис у монограму: $\tilde{\text{р}}\tilde{\text{ш}}-\tilde{\text{ц}}\tilde{\text{ь}}$ (Урош цар). Испод коња грб (босански) у облику штита, а у њему нејасно, нешто као мач у руци, а поред штита лево слово „Т“ (Твртко). Испод главе коња слово „О“ или „С“.

Р) Рашки грб (кацига са перјаницом и витлом) удесно, витло без оквира, а околу натпис: „VROSIVS — IMPERATOR“. Промер 19 mm, тежина 1,16 гр, у нашој збирци (слика бр. 1, пробушен).

2) А) (слично као и 1), али изнад штита а на трбуху коња и једно контрамаркирано слово „Т“.

Р) (слично као и код 1), али натпис обрнуто распоређен: „IMPERATOR — VROSIVS“, а на средини кациге види се отисак контрамарке са друге стране. 20 mm, 0,97 гр, у нашој збирци (сл. 2).

3) А) (слично као и 1), али поред главе владара: „СФЪ—ЦРЪ“ (Стефан цар), а испод коња уместо грба слово: „Т“.

Р) (слично као и код 1), натпис се врло тешко чита. 18 mm, 0,83 гр, рђаво обрађен примерак, у збирци Ковачевић у Народном музеју у Београду (сл. 3).

4) А) (цар на коњу као и код 3), са нечитким монограмом: „—Ъ—ЦЪ“, вероватно: СФЪ—ЦЪ, испод коња слово „Т“.

Р) Рашки грб са кацигом улево, витло без оквира, у дуплом оквиру натпис: „VROSIV --- VR“. 19 mm, 1,22 гр, у Народном музеју у Београду, (сл. 4).

4а (сличан као и 4), али се монограм добро чита: „СФЪ — ЦРЪ“, са истим реверсом, 19 mm, 0,59 гр, у Народном музеју у Београду.

5) А) цар на коњу удесно, монограм поред главе: „ωφ — Π — Γ“, нејасно, испод коња штит (босански грб).

Р) Рашки грб, кацига удесно, витло без оквира, испод кациге слово „Т“, а околу натпис ћирилицом: „ЦРЪ—ꙁꙋwШЪ“, 20 mm, 1,18 гр, у нашој збирци (сл. 5).

6) А) цар на коњу удесно, монограм: „ꙁꙋ—ЦЪ“, испод коња слово „Т“.

Р) рашки грб, витло без оквира (?), околу натпис: „ꙁꙋОШ—Ц—Ъ“, испод грба некакав знак, 20 mm, 1,16 гр, у Народном музеју у Београду (сл. 6).

7) А) Цар на коњу удесно, поред главе: „СФЪ—ЗРЪ“, испод коња слово „Т“, а испред коња доле још једно контрамаркирано „Т“.

Р) Рашки грб са кацигом улево, витло без оквира, околу јасан неразумљив натпис: „VMSR—TVMSRV“, вероватно треба да прикаже Уорошево име, сасвим другачијег стила (готски утицај). 17 mm, 0,88 гр, пробушен, у нашој збирци, (сл. 7).

7а) А) (као и код 7), док испод коња видимо монограм слова: С и Т, тј. Стефан Твртко.

Р) (Слично као и код 7), али натпис јасан: „VROSIVSI—MPERATOR“, са витлом без оквира, 0,80 гр, (Љубић, Т. IX, 21).

8) А) Владар под византијском круном, у десној руци крст, у левој жезло(?), уздигао се са престола, део одоре остао у престолу. Очењујемо да је престо висок са наслоним, јер се виде прегроби у висини седишта, као и уобичајена резбарија са обе стране наслона, а тело владара је пропорционално приказано, а и сувише високо да би се одора у престолу могла сматрати као њен доњи део, испод појаса. Поред главе: „ꙁш ---“.

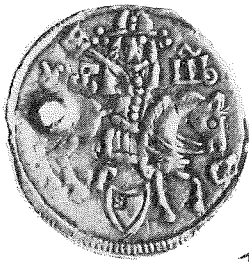
Р) Рашки грб са кацигом улево, витло без оквира, околу натпис: „VROSIVS --- TOR“, 19 mm, 1,00 гр, пробушен, у нашој збирци (сл. 9). Нешто слично видимо код Љубића на ТИХ, 18, али без слова „Т“, а сем тога са словом „Т“, али нешто другачије приказано ТИХ, 17. Теж. 0,99 и 0,79. Веома сличан нашем примерку 8, постоји и у охридском музеју.

ТАБЛА I

СУВЛАДАРСКИ ДИНАР СТЕФАНА ТВРТКА
1—8 Динар цара Уроша као узор за Тврткове сувладарске динаре

PLANCHE № 1

LE DINAR DE STEFAN TVRTKO EN CO-REGENT
1—8 Le dinar du tsar Uroš ayant servi de modèle au dinar de Tvrtko en co-régent



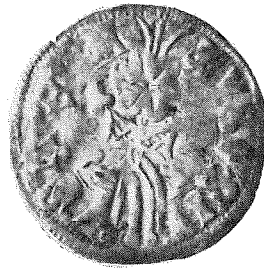
1



2



3



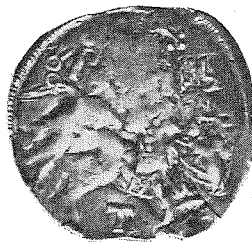
4



5



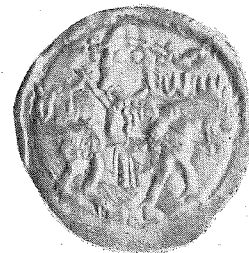
6



7



8



ТЕЖИНСКА ТАБЛИЦА И ДРУГЕ ГЛАВНЕ ОСОБИНЕ

бр.	врста новца	главне особине	приказан	при- мерака	средња тежина у гр.	вели- чина у мм	ковница
1	А) цар на коњу Р) рашки грб ћирилица	оквир на витлу без страних особина	Љубић IX 17 и сл.	12	1,23	18—20	рашка
2	А) цар на коњу Р) рашки грб латиница	„ „	Љубић IX, 19,20 и сл.	27	1,09	18—20	рашка
3	А) цар на престолу Р) рашки грб, латиница	„ „	Љубић IX, 16	45	1,15	18—20	рашка
4	А) цар на престолу ауреола Р) грб, латиница	„ „	Љубић IX, 13 и 14	32	1,06	18—20	рашка
5	сувладарски Тврткови	витло без окви- ра, босански грб, слово „Т“	на табли сл.1—7 и 9	8	1,01	17—20	босанска
6	А) цар на престолу или коњу Р) рашки грб	витло без окви- ра, са или без слова „Т“	Љубић IX 17,18 и 21	3	0,86	17—20	босанска

Већ једним обухватним погледом можемо утврдити да предњи приказани примерци новца (сл. 1—7, као и 9) представљају готово потпуне копије сличних врста новца цара Уроша. Да то није рашки, т.ј. Урошев новац, казују не само другачији квалитет сребра, нешто нижа тежинска стопа и другачија стилска обрада, него и елементи које не виђамо на рашком новцу, а то је онај штит испод коња (босански грб), као и слово „Т“ (Твртко) испод кациге или коња. Сем тога витло изнад кациге без оквира је необично ретко на рашком, док је редовно на босанском новцу. Онај штит (испод коња) налазимо и на последњој банској врсти динара Стефана II Котроманића, као и на његовом краљевском новцу (што ћемо приказати другом приликом), што јасно говори за континуитет новчарства Стефана II и Стефана Твртка, као и оно „Т“ да значи Твртко, а то значи да су све те врсте приказаног новца без сумње босански новац.

У погледу политичког значаја тога новца сматрамо да је то сувладарски новац Стефана Твртка тј. као сувладара са царем Урошем, јер поред Урошегов имена постоји и оно скромно Твртково „Т“, а поред тога и амблеми и рашке и босанске државности. Сувладарство према рашко-немањихкој прагматици приказано је и на заједничком новцу Уроша I и Драгутина, Драгутина и сина му Владислава, Стефана Дечанског и Душана, Душана и Уроша, Уроша и Вукашина, а исто тако и овде Уроша и Стефана Твртка. Планови за постизање сувладарске функције па и рашког престола, виде се већ код првог босанског Немањих Стефана II Котроманића, који је у ту сврху отковао и свој краљевски новац чисто рашког типа (о чему ћемо ускоро нешто више изнети), али је те планове цар Душан 1350. у зачетку искварио. У истом смислу се труди и Стефан Твртко, што се очигледно види по његовом сувладарском новцу са царем Урошем, који овде приказујемо, као и по контрамаркираном Душановом новцу са Твртковом контрамарком а монограмом у ћирици, највероватније поводом његовог крунисања за српског краља у Милешеви 1377 (што ћемо ускоро сјавити), а што онако звучно илустрuje његова повеља Дубровнику 1378. (Миклошић CLXXXVI, и Љ. Стојановић *Писма и Повеље* 85). Коначно и Тврткови которски динари по Душановом узору, а сем тога и његове повеље, као и прихватање церемонијала рашког двора упућују нас на разумевање политичког пута којим је кренуо Твртко, па сходно томе да одредимо и значај његовог новчарства. Према томе Твртково новчарство је верна слика тадањих економско-политичких збивања.



9 Приказ смрти цара Уроша
9 Représentation de la mort du tsar Uroš.



10 Динар цара Уроша као узор за бр. 9
10 Dinar du tsar Uroš ayant servi de modèle au № 9



11 Посмртни динар цара Уроша из рашке ковнице
11 Dinar posthume du tsar Uroš provenant de l'atelier de Raška



12 Посмртни динар цара Уроша вероватно из бо-
санске ковнице

12 Dinar posthume du tsar Uroš provenant proba-
blement d'un atelier de Bosnie



13 Посмртни динар цара Уроша са деспотом Јоаном
(Кантакузеном) као сувладаром

13 Dinar posthume du tsar Uroš avec le despote Jean
Cantacuzène en co-régent



У овоме случају нас понајвише интересује датовање Урошеве смрти, јер једна читава група новца — у првом реду сувладарске врсте новца Стефана Твртка — изазвала је идеју да би се могло ревидирати датовање смрти цара Уроша, а на следећи начин. За време ауторитативног владања краља Вукашина сматрамо да нико сем њега и цара Уроша није могао на територији царства ковати новац, јер такав новац нам није познат. Исто тако је потпуно убедљиво да је сувладар цара Уроша могао бити само Вукашин, а тек после његове смрти неко други, а то је Стефан Твртко. Пошто је утврђено да је цар Урош живео и после Вукашинове смрти, то би стварно сувладарство Твртково могло постојати само у раздобљу између Вукашинове и Урошеве смрти, т.ј. између 26. IX 1371, па до наводне Урошеве смрти 4. XII 1371, а то је свега два месеца и једна недеља дана. Морамо напоменути да и црква, која нам пружа понајвише историографских података, иде у раскорак са уобичајеним датовањем смрти цара Уроша, јер га слави 2. децембра. Међутим, овде смо приказали читаву једну групу Твртковог сувладарског новца, која је по варијабилности, облика и стила а по нашем апроксимативном оцењивању, могла бити откована у времену од најмање око годину дана, не рачунајући при томе

на све оне тадање припреме које су биле потребне за ковање неког новог новца. За онако кратко време једва се могло и сазнати за прави исход мариичке битке и њене прве последице. Тако се у Авиџону сазнало за мариичку катастрофу тек у пролеће 1372. год. (Јиречек-Радсњић, *Историја Срба I*, с. 320). У насталом општем запрепашћењу и политичкој неизвесности није у својим политичким плановима могао тако брзо да се снађе ни Твртко, па ни да почне а камоли да откује толико тога сувладарског новца.

После распада Урошевог царства они најважнији нови властодржци (Лазар, Марко, Дејановићи, Алтомановић и Балшићи) поред организације своје власти, потрудили су се да већ 1372. год. почну и са ковањем властитог новца. Са друге стране, Стефан Твртко у исто време почео је са ковањем, али сувладарског новца са царем Урошем, а то би значило да је он као тада најеминентнији Немањић очекивао и веће политичке успехе. После ликвидације Алтомановића 1374. год. настала је извесна политичка стабилизација, па ипак изостаје неко очекивано веће Твртково политичко ангажовање. При томе он престаје са ковањем било каквог новца, па га не кује ни присвоје крунисању за српског краља 1377, већ је само скупио царски Душанов новац и контрамаркирао га својим монограмом у ћирилици. Тиме је некако бље разумљив и онај онако скроман и суздржљив облик ковања његовог сувладарског новца.

На таблицама смо приказали динаре цара Уроша као узор за Тврткове сувладарске динаре (сл. 8 и 10). Сличан овом последњем, али у другачијем стилу, кован је посмртни Урошев динар, са ореолом око главе, са оквиром око витла на рашком грбу, а за разлику од готово истог облика динара без оквира око витла (сл. 11 и 12), од којих је први кован убрзо после Урошеве смрти, вероватно у рашкој ковници, а онај други можда и у босанској, иако се може рећи да их је обрадила једна те иста рука. И ови примерци долазе у обзир при расправљању о Урошевој смрти, слично као и сувладарски динари деспота Јоана (вероватно Кантакузена, за које се раније погрешно сматрало да припадају деспоту Оливеру, Љ. Недељковић, *Проблем новца Деспота Јоана Оливера*, Зборник Нар. Муз. V Београд 1967.), који су свакако ковани убрзо после Урошеве смрти, исто као и слични Душанови динари са деспотом Јаном. Ови динари деспота Јоана могли би се употребити за датовање Урошеве смрти у случају када би се сигурније идентификовао тај Јоан, па утврдило и време његове интервенције на рашкој територији.

На темељу свих овде изнесених података, а углавном тумачењем сувладарског новца Стефана Твртка са царем Урошем, можемо ако не утврдити, а оно бар оправдано наслутити да је за ковање тога новца било потребно најмање око годину дана времена, а према томе долази у обзир и мерење досадањег датовања Урошеве смрти унапред за исто толико времена. По апроксимативном нумизматичком оцењивању, то је могло бити негде у првој половини 1373. год. По овом овде набаченом проблему требало би да даду свој суд и наши историчари.

LA DATE DE LA MORT D'UROŠ, A LA LUMIERE DES DONNEES NUMISMATIQUES

Une nouvelle documentation matérielle au sujet de la monnaie médiévale de Bosnie est exposée et interprétée ici. L'on en tire la conclusion que Stefan Tvrtko frappait dans son officine des dinars du type d'Uroš, avec des additions bosniaques (bouclier, lettre „T“ = Tvrtko, le tourniquet dans les armes de la Rascie sans bordure, un matériel et un style un peu différents, et un titre un peu plus bas), sur lesquels l'on voit Tvrtko comme co-régent du tsar Uroš (fig. 1—7), et probablement aussi la représentation de la mort d'Uroš (fig. 9). Du point de vue numismatique il s'agit là de sept espèces de monnaies connues jusqu'à présent, que Tvrtko n'a certainement pas pu frapper dans l'intervalle entre la mort de Vukašin, le 26. IX 1371, et la date présumée de la mort d'Uroš, le 4. XII 1371, c'est à dire dans les deux mois et demi pendant lesquels Tvrtko pouvait faire fonction de co-régent du tsar Uroš. Il fallait pour cela au moins un an dans les circonstances qui régnaient alors dans la frappe. Par conséquent la supposition s'impose qu'Uroš est probablement mort plus tard et, à en juger d'après les critères numismatiques, probablement quelque part au cours de l'année 1373. Or ce problème devra être aussi élucidé par nos historiens.

Dr L.J. NEDELJKOVIĆ

РАЗМАТРАЊА О ТЕХНОЛОГИЈИ И ОРГАНИЗАЦИЈИ РАДА У ДУБРОВАЧКОМ СТАКЛАРСТВУ (XIV—XVI)

Др Верена ХАН

Међу до сада познатим средњовековним центрима за производњу стакла на Балканском полуострву Дубровник поседује најбогатију писану грађу о тој својој занатској делатности. Вишеговешња изучавања савесно вођених књига разнородне администрације дубровачке владе из периода од XIV до XVI века открила су релативно велик број података који су пружили могућност да се за раздобље од три столећа осветле неки општи токови историје старог дубровачког стакларства¹, а такође неки њени посебни одсеци². Тако се на основу архивских вести дошло и до извесних сазнања о технологији и организацији стакларске производње у граду, што до сада није било предмет научног интересовања.

Идеја да се проучи релативно оскудна архивска грађа о технологији и организацији рада у дубровачком стакларству заснивала се на уверењу да овај материјал, ма како био малобројан, то у пуној мери заслужује. Наиме, досадашња изучавања средњовековног или уопште старог стакла све очигледније указују на нужност да се у склопу једне шире тематске целине крене од принципа да је свако од питања која је сачињавају подједнако важно и значајно без обзира на угао из којег се она посматрају. Усвајајући овај методски принцип, технологија и организација рада у старој производњи стакла добијају одређено место у научном приступу његовом историјском развоју. Да останемо само на једном примеру: сазнања из технологије средњовековног стакла, или стакла уопште, могу да пруже и већ пружају ефикасну помоћ у настојањима да нам неке истине из збира сложених проблема естетике старог стакла остану ближе.

Поређења расположивог фонда писаних изворних података о технологији и организацији рада у дубровачком стакларству од XIV до XVI века са пребогатом грађом о истом проблему у стакларству Венеције—Мурана, које је кроз наведено раздобље било повремено повезано са дубровачким, доводе до закључка да су дубровачки подаци по броју и садржини више него скромни. Међутим, на основу поређења те исте дубровачке архивске грађе са изворним писаним подацима о стакларству у балканским просторима долази се до сазнања да у тим релацијама дубровачка грађа представља најисцрпнији до сада познати фонд разнородних обавештења о стакларству, па тако и о његовој технологији и организацији производње у том делу Европе.

Пре излагања сакупљене архивске грађе задржаћемо се на још једној напомени методолошког значаја. У односу на нека питања за која дубровачка изворна грађа не даје основ за поуздане закључке, примењен је метод закључивања „по аналогји“ са муранским стакларством, што се оправдава везама дубровачког стакларства са муранским које су са више или мање упорности одржаване у раздобљу на које смо усмерили наша изучавања.

Разматрајући технологију и организацију рада у старом дубровачком стакларству схватили смо неколико проблема: основне и споредне сировине, стакларске пећи, алатке, затим принципе оснивања радионица и организацију рада у њима, и најзад врсте производа.

За раздобље које се испитује архивска документа не дају једнако исцрпна обавештења о *основним сировинама* за производњу дубровачког стакла. Било је могућно да се размотре само четири основна састојка стакла — силицијум-диоксид, калцијум-оксид, натријум-оксид и срча. Неуједначеност у подацима којима се располаже била је последица разних узрока, а свакако да је највише зависила — ма како се то у први мах чинило неприхватљивим — од стицаја случајних околности, које су довеле до тога да се такве вести унесу у књиге владине администрације или да у њима не буду регистроване.

Свакако да су по случајности, на пример, у консултованим документима изстале белешке о једној од основних сировина за стакло, о *кварцином њеску*, силицијум-диоксиду (SiO₂). Међутим, сумње нема да је кварцни песак употребљаван у дубровачкој производњи стакла од самих њених почетака. Ово уверење подржава аналогја са развојем муранске производње у којој је кварцни песак био искључиво употребљаван све до XIV века. У том веку почињу да се у

¹ В. Хан, Архивске вести о стаклу у Дубровнику из XIV и прве половине XV века, Зборник 15, Музеј примењене уметности, Београд, 1971, 41—66; Исти, Les relations verrières entre Raguse et Venise au XIV^e et XV^e siècles, Annales du 6^e Congrès International pour l'Histoire du Verre, Cologne, 1—7 Juillet 1973, Liège 1974 (sous presse).

² В. Хан, Прилог проучавању дубровачког стакларства XVI века, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XXXVII, св. 3—4, 1971, 213—225; Исти, Fifteen and sixteen century trade in glass between Dubrovnik and Turkey, Balcanica IV, Beograd 1973, 163—178.

Мурану јављају тенденције да се кварцни песак замени кварцним каменом, белутком³. Неке аналогije са таквим током развоја назиру се и у дубровачком стакларству. Наиме, постоје подаци да су у XV и XVI веку и дубровачки стаклари употребљавали белутак⁴ и да су га набављали у неким приобалним местима Албаније, тако на пример у Драчу и Saο di Poli, у близини Драча⁵. Ово сазнање допушта претпоставку да је за производњу стакла у Дубровнику и кварцни песак делом добављан са пространих, чистим песком богатих обала црногорског и албанског приморја. Треба истаћи да је управо чистоћа песка био један од услова за добијање стакла доброг квалитета.

Будући да се међу придошлицама са Балкана који су кроз више столећа на неки начин активно учествовали у муранском стакларству помињу у четрдесетим годинама XV века и неки Албанци, а посебно појединци из Драча⁶ и Скадра,⁷ што се може довести у везу са млетачком управом над неким деловима Албаније, па и над помињаним градовима, није искључено да су и мурански стаклари у тој земљи набављали кварцни песак и белутак.

Произвођачи стакла у средњовековном Дубровнику долазили су без тешкоћа до друге основне сировине за израду стаклане масе, до *креча*, калцијум-оксида (CaO). Кречњак, уопште широко распрострањен у Далмацији, лако се налазио и релативно лако прерађивао и под условима средњовековне технологије. Познато је да су у XV и XVI веку у дубровачкој околини биле подизане многе кречане⁸, јер је тада потражња за кречом у граду била велика. Креч није био потребан само за градњу, већ је био употребљаван и у неким занатима, тако на пример у кожарству⁹, или у производњи стакла. Кречана је било такође у западном „индустријском“ предграђу Дубровника, на Пилама, у близини стакларских радионица.¹⁰

У дубровачком стакларству од XIV до XVI века употребљавана је трећа у нашем низу основна сировина као алкалијска компонента *coga*, натријум-карбонат (Na₂CO₃). О томе је у документима нађено релативно много података. Сода се добијала од пепела морских биљака које су расле на обалама медитеранског базена. Овај вегетабилни пепео довожен је у Дубровник из неких апулијских лука са којима су Дубровчани повремено одржавали поморско-трговачке везе (Бринди и Манополи, Галиополис)¹¹, затим из Александрије¹² и са Блиског истока (Бејрут¹³, Јафа¹⁴). У дубровачким документима пепео од морских биљака различито је називан: тако „cinere gatina“ (1324)¹⁵, „cinere di Levante“ (1491)¹⁶, „cinere barutine“ (1494)¹⁷, „cinere minute“ (1542)¹⁸, „cinere in rocha“ (1542)¹⁹, или само „cinis“ (1493, 1528, 1531),²⁰ без ознаке која би указивала било на врсту или на порекло тог пепела.

Иако се помени о соди у грумену не јављају у непосредној вези са стакларима у Дубровнику, без сумње су се, поред неких других дубровачких занатлија, тако на пример текстилаца или произвођача сапуна, њоме користили такође стаклари. У архивској грађи ова сода се јавља као

³ L. Zecchin, Vetriere muranesi dal 1326 al 1350, Rivista della stazione sperimentale del vetro, No 6, Vol. primo, novembre—decembre 1971, неп. друга стр.

⁴ Хисторијски архив, Дубровник (HAD), Debita Notariae (Deb. Not) 83.251.

⁵ Б. Храбак, Јевреји у Албанији од краја XIII до краја XVII века и њихове везе са Дубровником, Зборник 1, Јеврејски историјски музеј, Београд 1971, 71, бел. 52; Исти, La Verrerie dans les villes et aux demeures des fonctionnaires et de grands propriétaires terriens dans les pays balkaniques (1480—1660), Зборник радова, Међународно Саветовање „Средњовековно стакло на Балкану (V—XV век)“, 24—26 април 1974, Београд, Балканолошки институт, Београд 1975. Саопштење.

⁶ За неке податке о учешћу Албанаца у муранском стакларству дугујем захвалност великом познаваоцу историје ове занатске делатности господину Luigi Zecchin-у, Мурано.

⁷ L. Zecchin, Vetriere muranesi fra il 1443 ed il 1445. Rivista della stazione sperimentale del vetro, novembre—decembre, 1972, Vol. secondo. Estratto, p. 4.

⁸ D. Roller, Dubrovački zanati u XV i XVI stoljeću, Zagreb 1951, 125—126.

⁹ D. Roller, н. д., 144.

¹⁰ У уговору који је Ђорђо из Фиренце склопио са дубровачком владом за оснивање стакларске радионице наводи се да се кућа за радионицу може подићи на Пилама, испод Светог Ловријенца, где се производио креч, В. Хан, Архивске вести о стаклу, 61., док. 2.

¹¹ HAD, Mobilia 14 (ord.). 112'.

¹² Mobilia 17 (ord.). 13.

¹³ Придев „barutine“ уз термин „cinere“ означава да је тај биљни пепео пореклом из Бејрута (Барути)

¹⁴ HAD, Diversa Cancellariae (Div. Canc.), 128. 147.

¹⁵ HAD, Diversa Notariae (Div. Not.), 4.73'.

¹⁶ HAD, Liber Consilii minoris (Cons. minus), 24.109'.

¹⁷ Deb. not. 56.144'.

¹⁸ Div. Canc. 128.147.

¹⁹ Исто.

²⁰ Cons. minus 24.243; Deb. Not. 78.34; Div. Canc. 120.39'.

„allumen de roche“²¹, или „lume di Roccha da parti di Levante“²². Назив „lume di rossa“ помиње се у уредби дубровачке владе од 21. маја 1583. године, којом је утврдила цене превоза робе између Дубровника и Анконе, односно Венеције.²³ У муранској стакларској терминологији ова сода најчешће се помиње под називом „roscheta di Levante“²⁴.

У дубровачким записима помиње се да је биљни пепео, искроришћен у производњи стакла, набављан „ex Levante“ и „ex Ponente“, то јест на Истоку и на Западу. Пепео са западних страна заостајао је по квалитету за оним са Истока. С тиме у вези занимљива је изјава дубровачког стаклара Ивана Радоњића који се жалио на квалитет пепела што му је 1523. године био донет „са Запада“, јер њиме није могао да постигне безбојно и прозачно стакло.²⁵

Подаци о употреби пепела од морских биљака и груменасте соде у производњи стакла у старом Дубровнику наводе на закључак да је дубровачко стакло тада било на бази силицијум-диоксида натријум-кречњачко ($\text{Na}_2 \cdot \text{CaO} \cdot 6\text{SiO}_2$). Такво је било и ондашње муранско. У старом и средњем веку, у стакларским центрима на обалама медитеранског базена, а нарочито у његовом источном делу, производило се по правилу стакло таквог састава чије су две основне сировинске компоненте биле чист кварцни песак и сода од пепела морских биљака. Дobar квалитет ових основних сировина био је и разлог што су у тим областима осниване стакларске радионице.

У изучаваној грађи није нађен податак о томе да се у Дубровнику производило калијумско-кречњачко стакло за које се уместо соде као алкалијска компонента употребљавала поташа, односно калијев карбонат (K_2CO_3). Поташа такође није искоришћавана у муранском стакларству; чак су предузимане мере против њене употребе. Тако се, на пример, у статуту муранских стаклара, у „*mariegoli*“ из 1441. године, забрањује употреба поташе („*alumen de fezza*“), јер није давала стакло доброг квалитета.²⁶

Приликом недавних археолошких истраживања двају локалитета на ширем дубровачком подручју (Колочеп, Лопуд)²⁷ откривено је стакло које делом припада XIV и XV веку. Хемијске анализе овог стакла показале су да је оно натријум-кречњачко (Табл. 1—4)²⁸. Данас се још не располаже поузданим елементима за закључак да је реч о стаклу дубровачке производње, иако би се то по логици могло очекивати. Резултати хемијских анализа, међутим, налазе своју потврду у подацима из архивских докумената, који говоре о употреби пепела од морске вегетације и соде у грумену у дубровачком стакларству. Хемијске анализе фрагмената са локалитета на Лопуду и Колочепу показале су још неке занимљивости. Ово стакло садржи и извесну количину калијумдиоксида од поташе, а такође фосфорпентоксид (P_2O_5) који потиче од дрвеног пепела. У тој прјави можда би се могла назрети једна од специфичности хемијске технологије дубровачког стакла. Међутим, за поуздане закључке биће потребан много већи број анализа од оних које су до сада обављене.

Сазнање о томе да се од XIV до XVI века у Дубровнику производило натријумско стакло, можда са још неким хемијско-технолошким специфичностима, представља значајан елемент за идентификацију стакла дубровачке израде не само међу археолошким налазима на дубровачком подручју, већ и у земљама ближег и даљег дубровачког залеђа, или уопште на Балкану, односно у свим оним земљама за које се поуздано зна да су увозиле стакло дубровачке израде.²⁹

С р ч а је у стакларству средњег века била важна основна сировина. У смеси стакла утицала је на боље таљење сировина и доприносила квалитету стакла. У онашњој европској производњи муранска срча била је нарочито цењена.³⁰ Мурански стаклари, међутим, набављали су још квалитетнију у земљама Блиског истока.³¹

²¹ Mobilia 14 (ord.). 130.

²² HAD, Liber Consilii Rogatorum (Cons. Rog.), 49.27.

²³ Т. Поповић, Трговачки односи Дубровника и Анконе, Зборник Филозофског факултета, XI—1, Споменница Јорја Тадића, Београд 1970, 459.

²⁴ A. Gasparetto, Il vetro di Murano dalle origini ad oggi Venezia 1958, 248, sub voce „vetro maritimo“.

²⁵ Mobilia 29 (extra.). 3^o.

²⁶ A. Gasparetto, н. д., 64. бел. 68.

²⁷ Дугујем захвалност Заводу за заштиту споменика културе и природе, Дубровник, односно директору проф. Дубравки Беритић што ми је пружена могућност да консултујем откривено стакло и да неколико фрагмената буду хемијски анализирани.

²⁸ Балканолошки институт Српске академије наука и уметности у Београду организовао је прва хемијска испитивања старог стакла у Југославији, у сарадњи са Технолошким факултетом у Београду. Анализе фрагмената стакла са Колочепена и Лопуда извршене су под руководством проф. др Милутина Јовановића.

²⁹ У нашем раду „*Problèmes relatifs à l'identification de l'ancienne verrerie ragusaine*“, Balcanica V, Beograd 1974, поделили смо могуће терене истраживања на неколико „археолошких зона“, 216—220.

³⁰ F. Rademacher, Die deutschen Gläser des Mittelalters, Berlin 1933, 45.

³¹ A. Gasparetto, н. д., 49—50.

Неке вести посредне документарне вредности указују на то да је у периоду од XIV до XVI века срча искоришћавана и у дубровачком стакларству. Томе у прилог говоре подаци који илуструју неке детаље из свакодневног дубровачког живота. Тако, на пример, међу заложеном робом коју је ради продаје телал на тргу јавно извикивао, поред целих судова од стакла налазили су се и разбијени³². У дубровачким дућанима са стакленом робом и срча је представљала предмет продаје³³. Сенат утврђује њену откупну цену³⁴. У апотекама где се такође продавала стакларије, нарочито медицинска, као на пример уринали или наочари, стако се већ увелико употребљавало у самом апотекарству и, разуме се, током употребе разбијало, а срча је сакупљана и чувана³⁵. Сличице из дубровачке свакидашњице које смо овде навели недвосмислено указују на то како је некада у Дубровнику срча била цењена. Брижљиви однос Дубровачна према стакленом кршу по логоци намеће закључак да је то могло бити само последица производње стакла у граду, односно стална потреба радионица за срчом.

У дубровачким документима нису до сада нађена непосредна обавештења о с п о р е д н и м с и р о в и н а м а за израду стакла, као на пример о средствима за деколорисање стаклене масе од последица нечистоћа сировине или за њено бистрење, или пак о сировинама које су служиле за бојење стакла. Иако је познато да се током XV и XVI века у Дубровнику израђивало поред обичног стакла („*vetro comune*“) ³⁶ такође кристалинско („*vetro cristallino*“) ³⁷ чије су главне одлике биле безбојност и прозачност, дакле виши квалитети стакла који су утицали и на естетски изглед предмета, о сировинама којима су те вредности постизаване података нема. Архивске вести обавештавају да се од XV века у Дубровнику производило стакло за прозоре у боји³⁸, истина у скромној гами, али о средствима за бојење или о поступцима при раду, у расположивим документима обавештења нису нађена. Како су, међутим, основна знања о бојењу стакла стара готово као стакло само, без сумње се технологија бојења у дубровачким радионицама није разликовала од генерацијама проверених искустава.

Сумње нема да су знања о примени основних и споредних сировина у производњи стакла у Дубровнику одговарала степену ондашњих општих знања у европском стакларству, а посебно искуствима у муранском. Будући да су у том раздобљу мурански стаклари повремено учествовали у производњи стакла у Дубровнику³⁹, а дубровачки стаклари одлазили у Венецију да би се тамо снабдели „стварима потребним за обављање свога заната“⁴⁰, како се то уопштено наводи или се посебно истиче да су у Венецији набављали боје⁴¹, може се без двоумљења закључити да се основна хемијска технологија дубровачког стакларства није много разликовала од ондашње муранске.

На бази посредних вести дошло се до сазнања да је најстарија до сада позната с т а к л а р с к а п е ћ у Дубровнику била подигнута у првој четвртини XIV века⁴². Како се настанак ове пећи везује за муранске мајсторе⁴³, претпоставља се да је била конструисана на начин који је тада у Мурану био уобичајен (сл. 1)⁴⁴.

Археологија још није дала одговор на питање: који су типови стакларских пећи били употребљавани у старом и средњем веку на Балканском полуострву. Неки до сада откривени трагови пећи, сачувани у нивоу основе, не садрже елементе за њихову реконструкцију⁴⁵; док за друге налазе уопште није сигурно да је реч о пећима за производњу стакла⁴⁶.

³² Deb. Not. 3.41.

³³ Div. Not. 14.173.

³⁴ Cons. Rog. 32.78 . . . Et sia obligato receiver et comprar li vetri rotti a follari tre la libra de Ragusa . . . ; ова одлука односи се на муранског стаклара Ђовани Тамбарлина, који је крајем прве деценије XVI века радио у Дубровнику.

³⁵ Div. Canc. 83.41 . . . una cassetta bassa vecchie cum vidri roti.

³⁶ Cons. Rog. 32.78.

³⁷ Mobilia 14.84¹; Cons. Rog. 32.78.

³⁸ Располаже се подацима о стаклу у боји које је употребљавано за застакљивање прозора, упор. В. Х а н, Архивске вести о стаклу, 56.

³⁹ V. H a n, Les relations verrizres entre Raguse et Venise (sous presse).

⁴⁰ В. Х а н, Архивске вести о стаклу, 49, бел. 83; Cons. Rog. 26.201¹.

⁴¹ Cons. Rog. 26.201¹.

⁴² V. H a n, Les relations verrieres entre Raguse et Venise.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Упор. А. G a s p a r e t t o, н. д., 56.

⁴⁵ M. A. B e z b o r o d o v, Glasherstellung bei den slawischen Völkern an der Schwelle des Mittelalters, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt — Universität zu Berlin, Jg. VIII (1958/59), No 23,192; G. R. D a v i d s o n, A Medieval Glass-Factory at Corinth, American Journal of Archaeology, T. XLIV (1940), 297—327.

⁴⁶ V. V e l o v, La Production du verre dans la capitale médiévale bulgare Veliko Trnovò de la fin du XII^e à la fin du XIV^e siècle. Зборник радова, Међународно саветовање „Средњовековно стакло на Балкану (В. XV век)“, 24—26 април, Београд 1974. Саопштење.

Таблица 1.

	S — 1*	S — 2	S — 3	S — 4	S — 5
SiO ₂	66,30	65,80	65,00	61,40	68,40
Al ₂ O ₃	1,60	1,46	1,50	1,30	2,03
CaO	6,20	7,15	8,86	5,60	7,10
MgO	1,83	2,02	4,00	5,54	2,30
Na ₂ O	13,60	14,80	14,05	18,40	12,20
K ₂ O	4,35	3,80	3,05	3,55	3,10
P ₂ O ₅	0,57	0,48	0,37	0,51	0,40

Резултати хемијске анализе 5 фрагмената стакла са локалитета црква св. Срђ, Колочеп. Главни састојци стакла.
Results of the chemical analyses of glass 5 fragments from the locality: the Church of St. Srđ, Koločep. The main ingredients of the glass.

Таблица 2.

	S—1*	S—2	S—3	S—4	S—5
Fe ₂ O ₃	3,00	2,55	1,60	2,18	2,07
TiO ₂	0,02	0,03	0,02	0,01	0,04
MnO	1,60	1,35	1,12	1,16	2,03
CuO	0,75	0,50	0,32	0,20	0,28
ZnO	0,03	0,03	0,02	траг	траг

Резултати анализа 5 фрагмената стакла са локалитета црква св. Срђ, Колочеп. Споредни састојци стакла.
Results of the chemical analyses of 5 glass fragments from the locality: the Church of St. Srđ, Koločep. The secondary ingredients of the glass.

Таблица 3.

	L—1**	L—2	L—3	L—4	L—5	L—6	L—7
SiO ₂	65,80	67,00	65,20	66,00	67,30	66,50	66,50
Al ₂ O ₃	2,50	1,80	1,40	2,76	2,65	3,10	1,80
CaO	12,56	10,40	19,10	11,20	13,15	10,35	8,80
MgO	2,25	3,45	0,35	3,20	0,70	0,55	2,80
Na ₂ O	12,70	13,50	12,10	13,20	14,10	14,40	15,70
K ₂ O	2,50	2,75	1,75	2,25	1,50	3,10	3,40
P ₂ O ₅	траг	траг	—	траг	—	траг	траг

Резултати хемијских анализа 7 фрагмената стакла са локалитета црква св. Илија, Лопуд. Главни састојци стакла.
Results of the chemical analyses of 7 glass fragments from the locality: the Church of St. Ilija, Lopud. The main ingredients of the glass.

Таблица 4.

	L—1**	L—2	L—3	L—4	L—5	L—6	L—7
Fe ₂ O ₃	0,28	0,25	0,43	0,46	0,36	0,33	0,43
MnO	1,30	1,40	0,10	0,58	0,06	1,29	0,44
CoO	—	0,20	0,10	—	—	—	—

Резултати хемијских анализа 7 фрагмената стакла са локалитета црква св. Илија, Лопуд. Споредни састојци.
Results of the chemical analyses of 7 glass fragments from the locality: the Church of St. Ilija, Lopud. The secondary ingredients of the glass.

Још се не зна, а постоји основана сумња да ће се икад више дознати где је била смештена најстарија нама позната стакларска пећ у Дубровнику. Вероватно се налазила унутар зидина града, као што је извесно да је друга позната пећ, она из 1419. године, била подигнута у самом

* С-1 до С-5 су ознаке за фрагменте стакла са локалитета: црква св. Срђ, Колочеп

** Л-1 до Л-7 су ознаке за фрагменте стакла са локалитета: црква св. Илија, Лопуд

граду, у једној од ћелија Доминиканског манастира⁴⁷. Свега неколико година касније мења се ситуација за смештај стакларских пећи у Дубровнику. Тако је трећа пећ за коју знамо била 1423. подигнута изван градских зидина, на Пилама, испод тврђаве св. Ловријенац⁴⁸. У овом западном дубровачком предграђу биће током XV и XVI века по правилу подизане стакларске радионице са једном или више пећи, а такође радионице неких других заната.

Главни разлог што су у XV веку стакларске пећи грађене изван градских зидина Дубровника без сумње је исти који је раније, већ крајем XIII века, навео Венецијанце да из свог града преселе већину стакларских радионица на мурански оток. На то је, пре свега, утицала стална опасност од пожара, како у Венецији тако и у тада већ густо насељеном градском језгру Дубровника са још увек релативно великим бројем дрвених кућа. Није, међутим, искључено да су такође хигијенски разлози доприносили томе да се из града постепено склањају они занати који су га прекомерно загађивали. Свакако је дим који је кроз више месеци даноноћно куљао из димњака стакларских пећи био велика сметња људима који су становали у њиховој близини.

Кућа на Пилама у којој је 1423. године била подигнута трећа нама позната стакларска пећ у Дубровнику, покривала је површину од око 100 m²⁴⁹. Био је то простор у који се без тешкоћа могла сместити једна пећ чије би димензије одговарале пећи — *clibanus operi* — коју је добро познати бенедиктински монах Теофило детаљно описао у другој књизи свог већ много цитираног дела „*De artibus*“⁵⁰. Без сумње је о технологији неких средњовековних знаната добро обавештени Теофило црпео своја знања, ако не у сваком случају из личног искуства, а оно на основу норми свога времена, односно у конкретном случају на основу уобичајених типова средњовековних стакларских пећи и система њиховог функционисања.

У последњој деценији XV века, у радионици дубровачког стаклара Николе Ифковића, смештеној на Пилама, која је покривала површину од око 120 m²⁵¹, било је подигнуто неколико пећи.⁵² Овај податак говори да је у то време стакларство у Дубровнику досегло виши степен развоја. Наиме, чињеница што се у једној стакларској радионици налазило више пећи доказује савршенију технологију, јер циклус производње за добијање стаклене масе, па и сама израда предмета према броју пећи били су подељени на више фаза, што је омогућавало несметани ток рада, а тиме и већу продуктивност и бољи квалитет производа⁵³.

Закључак који се могао извући из расположиве изворне грађе о томе да је крајем XV века технологија дубровачког стакларства била на вишем степену, поткрепљен је још једним доказом. Наиме, управо у исто време архивске вести обавештавају да је Никола Ифковић извозио своје стакло у јужну Италију (Апулија, Калабрија, Сицилија)⁵⁴ и Александрију⁵⁵, што би говорило у прилог тези да је развијена технологија позитивно утицала и на општи изглед дубровачког стакла, односно да је оно због својих ондашњих естетских квалитета налазило купце и изван граница Републике.

Неки подаци указују да су стакларске пећи у Дубровнику биле делом или у целини грађене од опеке⁵⁶. Од опеке биле су грађене стакларске пећи у Тоскани⁵⁷. Није познато да ли је одговарао квалитет домаће грађе за дубровачке пећи. Неки подаци по логици наводе на закључак

⁴⁷ В. Хан, Архивске вести о стаклу, 42.

⁴⁸ D. Rollet, н. д., 137; В. Хан, н. д., 43.

⁴⁹ ... una casa ... di grandezza di passi cinque per ogni faccia, упор. В. Хан, Архивске вести о стаклу, 61, док. 2.

⁵⁰ Postmodum compone furnum ex lapidibus et argilla, longitudine pedum XV et latitudine X in hunc modum..., Theophilus, *The Various Arts*, trans. from the Latin with Introduction and Notes by C. R. Dodwell, edit. The Nelson and sons, 1961, 37.

⁵¹ ... Domum suprascriptum largam brachiis 24 et longam brachiis 24 ..., Cons. minus 24.93.

⁵² Cons. Rog. 26.198'.

⁵³ Поводом открића стакларске радионице у Торчелу о средњовековним стакларским пећима и њиховој конструкцији исцрпно је писао А. Гапраетто, *A proposito dell'officina vetraria torcellana*, Studi veneziani VIII, 1966, 3—18.

⁵⁴ Mobilia 14.84'; Mobilia 15 (extra.). 169; Mobilia 16 (extra.), 47'.

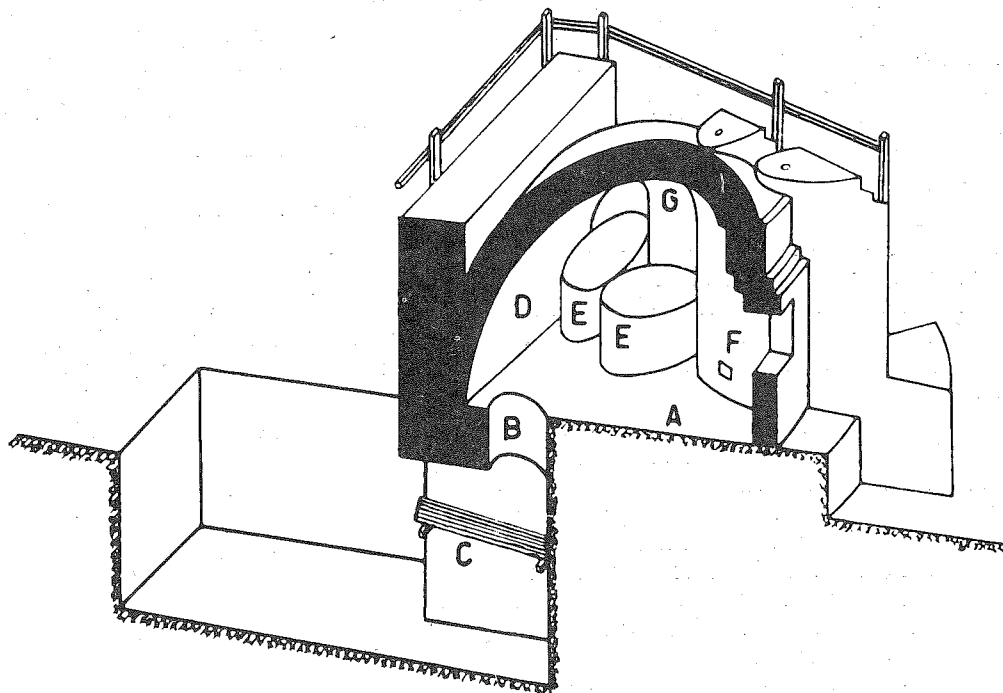
⁵⁵ Div. Not. 75.174; Mobilia 15 (extra.). 169; Mobilia 16.30'.

⁵⁶ Mobilia 25.76. Кад је колеганција за стакло 1512. године преузела радионицу покојног Николе Ифковића заједно са инвентаром, удовица Ифковићева тужила је колеганцију да би јој вратила 1 240 комада опеке или да јој плати 12 дуката за ту опеку, јер тај контингент није улазио у погодбу приликом преузимања инвентара радионице. Са пуно оправдања може се претпоставити да је ова опека у радионици чувана за оправку или градњу нових пећи.

⁵⁷ L. Zecchin, *Vetriere muranesi fra il 1443 ed il 1445*, *Rivista della stazione sperimentale del vetro*, Volume seconde, novembre-dicembre, Estratto, p. 2.

да су оне грађене и од домаће опеке⁵⁸. Други примери, међутим, дају наслутити да домаћа опека није била издржљива на оној температури, која је била потребна и у производњи стакла. Сумња се заснива на чињеници што је, на пример, за потребе градње пећи у дубровачким ливницама, где су исти разлози условљавали одређени квалитет грађе, ватростална опека набављана на страни (Марке, Мурано⁵⁹). Чак је и земља за ливење лумбарди купована у Венецији⁶⁰.

Проблем такође остаје отворен у вези са израдом стакларских лонаца од земље (у средњовековној муранској терминологији „paele“⁶¹) у којима се талила смеша или се загревала већ пречишћена маса стакла, припремљена за израду предмета. У Мурану су биле нарочито цењене „paele“, израђене од земље која је набављана у Цариграду⁶². Да ли су стакларски лонци израђивани у Дубровнику или су набављани на страни, или је купована одговарајућа земља, а израђивали су их домаћи грнчари, на ова питања нису нађени одговори у расположивим документима.



Сл. 1. Стакларска пећ у муранским радионицама (пресек); А — преграда која дели огњиште од коморе, у којој се тали смеша; В — округли отвор („око“) кроз који пролази пламен; С — решетка над огњиштем; D — средишњи засведени део пећи; Е — земљани лонци за таљење смеше; F — мало огњиште; G — свод (По L. Zecchin-у).

1 Glass furnace from the Murano workshops (cross section); A — partition separating hearth from chamber where mixture is melted; B — round opening („eye“) through which flame passes; C — grating above hearth; D — central vaulted part of furnace; E — earthen pots for melting mixture; F — small hearth; G — vault. (According to L. Zecchin).

У архивској грађи Дубровника стакларске алатке јављају се под уопштеним називима „capita“⁶³, „ferramenta“⁶⁴ и „instrumenta“⁶⁵, док термини за поједине врсте примарних, у суштини једноставних и малобројних алатки — за лулу, шипку, маказе, машице-пинцету⁶⁶

⁵⁸ Johannes Matheus Gabrielis, оклопар из Милана 17. II 1513. тужи Михајла бачвара и стаклара у Дубровнику да му није поред осталог платио опеку за стакларску пећ; опека је била непечена, што говори у прилог мишљењу да је била домаћег порекла. Део текста о томе из поменуте тужбе гласи: „... ego dedi tibi milliarum duo laterum seu mathonos non coctos pro fornace vitraria 2 000 ut eos mihi solvas ...“, Mobilia 26, 39.

⁵⁹ D. Roller, н. д., 123.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ A. Gasparetto, Il vetro di Murano, 242, sub voce paele.

⁶² L. Zecchin, Vetriere muranesi dal 1426 al 1440, Rivista della Stazione del vetro, Vol. secondo, luglio-agosto, Estratto, p. 4.

⁶³ Cons. Minus 3.20'.

⁶⁴ Cons. Rog. 26.201'.

⁶⁵ HAD, Lamenta de foris (Lam. de foris) 21. ad folio 20.

⁶⁶ У средњовековној муранској терминологији основне стакларске алатке познате су под следећим називима: стакларска лула — „canna pro sufflandis vetri“; шипка — „pontello“; маказе — „tagianti“; машице, клешта, пинцета — „borsella“.

— и секундарних, нису познати. Како се зна да су дубровачки стаклари куповали у Венецији⁶⁷ или уопште у Италији ствари за свој знат, па и алат,⁶⁸ а могућно је да су мурански стаклари долазећи на рад у Дубровник доносили свој алат, биће да у оба центра није било већих разлика у употреби појединих врсти алатки и у њиховим називима. Најзад, будући да је реч о једноставним алаткама од метала, најчешће од гвожђа, — а неке од њих, као на пример маказе или машице, употребљаване су такође у другим занатаима, а производили су их дубровачке занатлије⁶⁹, — нема места сумњи да су стакларске алатке биле такође локални производи.

О оснивању радионица и организацији рада у њима архивски подаци дају неку слику, иако она још није довољно осветљена. У овим акцијама, ксје су обележене локалним специфичностима, аналогije са муранским стакларством нису се наметале, а нити су тражене.

Из докумената јасно произилази да је дубровачка влада, веома заинтересована за производњу стакла, била готово у свакој до сада познатој акцији оснивања поједине радионице на неки начин присутна. Влада се, на пример, непосредно ангажује на томе да створи физичке услове за производњу. Тако влада одређује терен на коме ће се радионица подићи⁷⁰; одобрава мајстору зајам за њену изградњу⁷¹; радионица је у општинском власништву, а даје се мајстору у најам⁷². Влада такође одобрава кредите за саму производњу стакла⁷³.

Оснивање стакларске радионице спроводи се и посредством предузимача, који није у стакларској струци; влада са њим уговара оснивање радионице, а он треба да се побрине да нађе мајсторе према којима постаје материјално обавезан⁷⁴.

Континуитет у производњи стакла у Дубровнику влада је осигуравала и примањем у службу домаћих и страних стаклара⁷⁵. Примање у радни однос спроводило се актом о постављењу са појединошћима о условима примања; по правилу општинска служба трајала је годину дана, понекад уз повластице бесплатног стана и радионице; по потреби радни однос се годишње обнављао.

Оснивање друштва или колегације за производњу стакла и за његову продају представљало је посебан облик организовања стакларске производње у граду. У колегацији једна страна даје капитал, а друга улаже свој рад. Обостране обавезе и добитак, као уосталом и губитак, деле се према принципима утврђеним уговором. У XVI веку дубровачке колегације за стакло сачињавали су с једне стране по неколико представника властеле, а с друге по неколико домаћих и страних мајстора⁷⁶. У истом веку, међутим, такође поједини мајстори организују и воде стакларску радионицу, разуме се, снос сав материјални ризик производње, што се не ретко негативно одразило на финансијско стање тих предузимљивих појединаца, а пољуљан им је био и углед, јер су их понекад дуговања довела у затвор⁷⁷.

Сложени процес рада у стакларској радионици захтевао је више пари руку. Стога је извесно да мајстори нису никад сами радили. Узимали су помоћнике, који се у документима називају „socius“⁷⁸. Било је случајева да се мајстор са својим „другом“ помоћником доживотно удружио, а добит су делили према уговору⁷⁹.

У својој радионици предузимач ангажује више специјализованих мајстора⁸⁰. Уз мајсторе били су фамулси-ђетићи који су учили занат и помагали им у раду. Већином то су била деца

⁶⁷ HAD, Liber Consilii Maioris (Cons. Maius) 5.31.

⁶⁸ Cons. Rog. 26.201'.

⁶⁹ Z. Šundrića, Prilog proučavanju veterinarske službe u starom Dubrovniku, Beograd 1970, 48.

⁷⁰ Cons. Rog. 45. 35'.

⁷¹ Cons. Rog. 42. 52—52'.

⁷² Cons. Minus 24. 93, 126; Cons. Minus 36.292'.

⁷³ Cons. Rog. 26.198'; 45. 52; 48.69'; 54.115.

⁷⁴ В. Хан, Архивске вести, 43—44.

⁷⁵ В. Хан, н. д., 47, бел. 57; 50, бел. 97.

⁷⁶ В. Крекић, Trois fragments concernant les relations entre Dubrovnik (Raguse) et l'Italie au XIV^e siècle, Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Knj. IX (1966), 21, doc. No 3. Div. Not. 89.125'; Div. Canc. 103, 151'; 104.150'.

⁷⁷ Због дугова у вези са производњом стакла била су у затвору два, по архивској грађи судећи доста позната, стаклара: Никола Ифковић (јавља се у документима од 1491, умро је 1511) и Лука, син Ђованија, такође стаклара (јавља се од 1525, до 1545).

⁷⁸ Div. Not. 18.91'.

⁷⁹ Div. Not. 18.91'; 19.162'.

⁸⁰ В. Хан, Архивске вести, 43.

сељака из шире дубровачке околине и из Херцеговине⁸¹. Уговори који се склапају између мајстора и фамулуса садрже мање више исте формуле примењиване за све занате у граду. Стаklarски наук трајао је најмање три, а највише десет година⁸².

Како процес производње стакла и израда предмета нису трпели прекиде у раду, посао у радионици развијао се у континуитету кроз одређени период у години. У уговорима са појединим мајсторима изричито се наводи да треба да раде дању и ноћу, односно тако дуго док се ватра у пећи одржава. Кад се гаси, мајстори су слободни све до оног дана кад производња поново почиње, односно кад се поново запали ватра у пећима⁸³.

У муранском стакларству, чија је организација захваљујући сачуваним прописима заната — *mariegoli*, добро и готово до у детаље позната, радни период у једној години трајао је непрекинуто у две смене кроз седам, касније осам, да би се најзад усталио на девет месеци⁸⁴. У преосталим месецима године радионица се доводила у ред, оправљане су оштећене пећи или су срушене поново подизане, набављане су сировине, куповано је дрво за пећи, организована је продаја готове стакларије.

У до сада консултованим документима нису нађене непосредне вести о томе колико је трајао „радни период“ у дубровачким радионицама стакла. Стаклари у Дубровнику нису имали своју сталешку корпорацију, па према томе ни статут којим би била регулисана питања специфична за организацију стакларске производње. Чини се према посредним подацима да је време производње стакла током једне године у Дубровнику трајало колико у Мурану, то јест најпре од почетка јануара до средине августа, а касније од децембра до августа, и најзад од новембра до августа, иако је и у томе било неких одступања.

У све сложенијем развоју Дубровника за период који разматрамо потребе за стаклом су расле и утицале на динамику и обим производње, а проширена производња стварала је у становника нове навике, односно изазивала је ширу потражњу за стакленим предметима.

У раздобљу од XIV до XVI века стаклари у Дубровнику производили су шупље стакло. Били су то судови, чаше, лампе и стакло за прозоре. Према намени стакло се могло поделити на трпезно, алхемијско, апотекарско и медицинско. Како је стакло за прозоре такође добијано дувањем („*oculus*“)⁸⁵, то оно припада групи шупљег стакла. По квалитету дубровачко стакло делило се на „обично“ и „кристалинско“, што је овде већ истицано.

У консултованим документима наишло се на око тридесетак назива за разне предмете од стакла, који су били несумњиви производи дубровачких радионица⁸⁶. Ти су називи одговарали сумње нема, и типској разноликости предмета, тако на пример разни термини за чаше или за бџе. Није познато да ли су обликовани само дувањем или су стављани и у калупе.

У записима се уопштено говори о изгледу и украсу предмета који су произашли из дубровачких радионица. Наводе се једноставни, глатки, неукрашени⁸⁷, или такви који су на неки начин били декорисани⁸⁸. Детаљи о изгледу предмета и врстама њиховог украшавања нису познати.

Данас се, према томе, о изгледу старог дубровачког стакла може још увек само нагађати. С обзиром на чињеницу да је развој дубровачког стакларства текао уз повремене више или мање интензивне додире са муранским, како је то у више наврата већ истицано, вероватно да је дубровачко стакло било на неки начин и формално блиско муранском. Без сумње ће даља изучавања на интердисциплинарним основама — пре свега архивска, археолошка и хемијско-технолошка — дати елементе за поуздану идентификацију дубровачког стакла и показати у којој је мери оно било слично муранском, односно у чему се можда неким својим специфичностима, формално-естетским или технолошким, или једним и другим, од њега разликовало.

⁸¹ Било је фамулуса из Конавља: Div. Canc. 90.51^o; 97.41, а долазили су такође из Требиња: Div. Canc. 94.72.

⁸² У петнаестак уговора склопљених између мајстора и дечака-младића који су желели да науче стакларски занат, време трајања науковања могло се ограничити на три до десет година; трајање је зависило, разуме се, и од старосити дечака, односно младића.

⁸³ D. Rollet, н. д., 137—138; В. Хан, Архивске вести о стаклу, 62, док. 4.

⁸⁴ A. Gasparetto, н. д., 52, бел. 34.

⁸⁵ Упорди графичку схему процеса израде „окулуса“ по R. Chambon-у у М. А. Без Бороодов, Химија и технологија древних и средњовековних стекло, Минск 1969, рис. 41.

⁸⁶ V. Han, *Problèmes relatifs à l'identification de l'ancienne verrerie ragusaine*, 86.

⁸⁷ В. Хан, Прилог проучавању дубровачког стакларства, 225.

⁸⁸ Исто.

A STUDY OF THE TECHNOLOGY AND ORGANIZATION
OF THE DUBROVNIK GLASS MANUFACTURING
(14TH — 16TH CENTURY)

Among the known medieval glass manufacturing centres of the Balkan Peninsula stands Dubrovnik with the richest written material pertaining to this handicraft. On the basis of the archival research work we have got a certain idea of the technology and organization of the glass manufacturing in that town. The following questions in this connection have been considered: the basic and secondary raw materials, glass furnaces, tools, the principles of founding glassworks, their organization of work and kinds of products. In such cases where the Dubrovnik records could not be used as a basis for drawing reliable conclusions, we have applied a method of inference by analogy with the Murano glass production, which is justified by the connections maintained between these two glass producing centres in the 14th—16th-century period.

Although there is no record in the archival material about the use of quartz sand — silicon dioxide, as the basic raw material in manufacturing Dubrovnik glass articles, there is no doubt that its use was the same as that in Murano. Owing to the fact that in the Murano glass production there were tendencies to using white quartz instead of sand, we are also able to infer, by analogy, that even in Dubrovnik a similar course of development of the glass production was possible. The Dubrovnik glass producers acquired white quartz in Albania.

Glass producers in Dubrovnik had no difficulty acquiring lime — calcium oxide, their basic raw material for the production of glass mass. Generally, limestone was easy to find in Dalmatia. In the 15th and 16th centuries, in the Dubrovnik surroundings many limekilns were built since demand for lime was great, not only on account of various building projects but also because some other trades needed that raw material. Limekilns were also found in the western, „industrialized“ neighbourhood of Dubrovnik where glassworks were located.

On soda — sodium carbonate, one of their basic raw materials, we have found comparatively many data in the Dubrovnik archival records. Soda was obtained from the ashes of seaweeds that grew by the coasts of the Mediterranean Basin, and was acquired both in the East and West. Thus, the ashes for soda was brought to Dubrovnik from the Apulian ports, Alexandria, Beirut and Jaffa.

The data on the use of soda lead us to infer that the Dubrovnik glass made on the basis of silicon dioxide was essentially the sodium-calcareous glass. There are no data on the use of potash. The chemical analyses of the medieval glass found in some localities of Dubrovnik's larger area (Koločep, Lopud) show that it was the sodium-calcareous glass. Although there are no reliable elements that would indicate to the glass of the Dubrovnik origin, this could be a logical supposition. After establishing the fact that the sodium-calcareous glass was produced in Dubrovnik, we had obtained one of the elements for the identification of Dubrovnik glass which was to follow.

Some indirect information show that glass shatter, too, was used as one of the basic raw materials in the Dubrovnik glass manufacturing in the period between the 14th and 15th centuries. Another information about people's everyday life in Dubrovnik prove that glass shatter was highly rated in Dubrovnik, as a consequence of the glass production in the town and of the demand for that raw material by Dubrovnik's glassworks respectively.

Though it is known that Dubrovnik also produced the „crystalline“ glass which needed the „secondary“ raw materials for decolorizing and clearing the glass mass, and though it is also known that they produced stained glass besides, which needed some special means, there are no data about all this.

No doubt that the knowledge of the use of the basic and secondary raw materials in the Dubrovnik glass production corresponded to the general fundamental knowledge about it in Murano. Owing to the fact that the Murano glassmakers came to Dubrovnik, from time to time, to take part in its glass manufacturing, and that the Dubrovnik glassmakers used to visit Venice in order to supply themselves with the material needed for their trade, we can doubtlessly infer that the basic chemical technology of the Dubrovnik glass production was not much different from the Murano glass production of that time.

It is supposed that already the first Dubrovnik glass furnace, made in the first quarter of the 14th century, was constructed in accordance with the Murano model. The earliest glass furnaces in Dubrovnik were set up within its ramparts, and later in the western suburbs, too, below the St. Lovrijenac Fortress. This was a consequence of a permanent danger of fire in that already densely populated town with a still comparatively large number of wooden houses; and it was also, for reasons of health, necessary to remove from the town all those trade workshops which polluted it excessively.

There are records about a number of 15th-century glassworks with several working glass furnaces in each, which speaks about a well-developed technology. As Dubrovnik glass was exported at that time to South Italy and Alexandria, it may be said that the advanced technology and bought about good effects in the general appearance of Dubrovnik glass articles which, on account of their aesthetic qualities, found customers even beyond the boundaries of the Republic of Dubrovnik.

On the basis of some indirect information we have come to know that glass furnaces in Dubrovnik were made of bricks either partially or wholly. But we do not know whether the domestic bricks were used for that purpose or the refractory material had to be imported, as in the case of the foundry furnaces. The same problem remains with the glassmakers' crucibles of earth in which glass mass was melted.

The tools have only been recorded under the general names, with no term for any individual kind. As it is known that glassmakers of Dubrovnik bought their tools in Venice — and it is probable that the Murano masters who came to Dubrovnik to work used to bring their tools with themselves, — we can suppose that in both centres there were no greater differences either between their respective tools in use or between their terminologies.

The Dubrovnik Government was much concerned about the glass manufacture, which can be inferred from the fact that the Government was involved in some way in almost every action of founding glassworks we know from the records thus far. The Government creates physical conditions for the production, offers lots for the construction of glassworks, gives loans to the master glassmaker to build it or builds it itself and leases it to the glassmaker, and gives him credits for the production.

The Government of Dubrovnik secured an uninterrupted glass production by employing both foreign and domestic master glassmakers; as a rule, they were employed to work for one year, and, if the need arised, the contract was extended.

The glass manufacturing in Dubrovnik was also organized by colligations in which one side gives capital while the other invests labour; the profit is shared in accordance with the clauses of the agreement.

The trade was learned three years at the least or ten years at the most. Apprentices were boys — famuli who came to town mostly from the villages in Dubrovnik's closer hinterland.

Hollow glass was also produced in Dubrovnik in the period between the 14th and 16th cent.; from the archival material we gather that there were about thirty kinds of Dubrovnik glass products. We can still only guess what their appearance was; it is probable that Dubrovnik glass was formally similar to Murano glass, and yet it was different in a certain way.

Dr V. HAN

ПОВЕЗИ АДМИНИСТРАТИВНИХ КЊИГА У ДАЛМАЦИЈИ ОД XV—XVII ВЕКА

Зайорка ЈАНЦ

Богати архиви приморских градова дуж југословенске јадранске обале представљају нецирпну ризницу података који се постепено уграђују у историју наших народа. Можда баш због тог садржајног богатства остали су незапажени повези канцеларијских, нотарских, трговачких и црквених административних књига. Неке од њих су повезане у бели пергамент без украса, друге пак имају повезе од смеђе или црвенкасте коже са утиснутим орнаментима. У томе великом броју очуваних повеза књига, који се данас углавном налазе у архивима, стилски се издваја знатан број повеза украшених једном врстом „веза“ белом кожном врпцом¹. Временски распон у коме можемо пратити повезе овога типа обухвата период од XV до XVII века. Ове су књиге добијале појачања од тамне коже преко већ готовог повеза рађеног слепим или златним отиском. Та појачања су имала облик ширих кожных трака које су текле хоризонтално по ширини књиге и на њима су били изведени поменути украси белом кожом. Везене траке су обухватале хрбат и допирале до половине обеју корица. У неким случајевима је једна трака, обично средња, опасивала целу књигу и копчала се с горње стране металном копчом, или се њен крај задевао у омчу од чврсто уврнутог прева. Појачања повеза кожным ременима, особито опасивање целе књиге и притезање помоћу копчи, имало је функцију да заштити рубове листовца пергамента или хартије, будући да су то биле углавном књиге за свакодневну употребу.

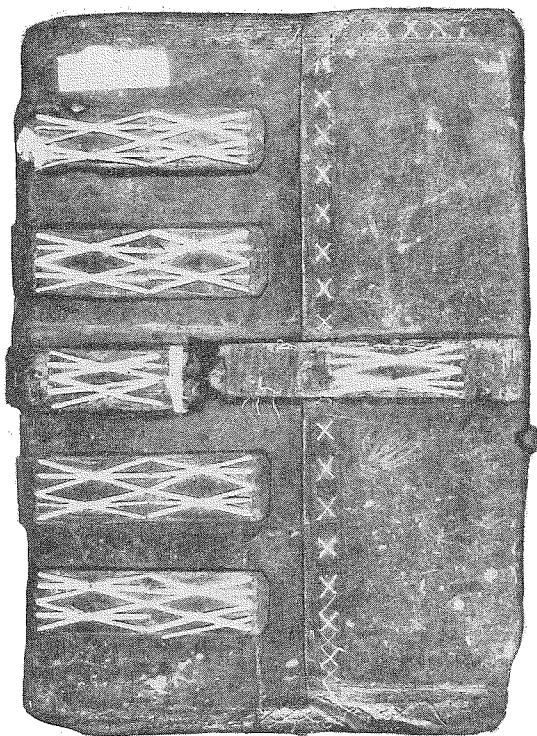
Вез белом кожом колористички се издвајао од тамне подлоге кожных ремена на којима је био изведен, као и од често немирне орнаментике у слепом или златном отиску којом је била украшена површина повеза између њих. Насупрот овој немирној орнаментацији, украс изведен белим кожным врпцама био је строго геометријски.

Орнаментика добијена дугим хоризонталним и укрштеним бодовима белом кожом разликовала се у појединим фазама свога живота на повезима административних књига наших приморских градова. У XV веку, како се види по очуваним примерцима, бод „покрстице“, какав се јавља у везу на текстилу примењује се на повезима за украшавање рубова. На кожным ременима што опасују књигу, до половине корица или у целини, налазимо једну врсту двоструког лепезастог орнамента направљеног од три хоризонтална „пружана“ бода сакупљена у средини малом омчом која излази из отвора у кожном ременима. Најлепши пример оваквог украса, истовремено и најлепше очувани повез ове врсте из XV века, је трговачка књига Дубровчана Николе и Луке Кабожића (Nicole i Luce di Saboga) из 1426—1433. године (сл. 1), што се чува у Хисторијском архиву у Дубровнику (19 — бр. 28¹). Књига има преклоп кси када се књига затвори прекрива једну трећину горњих корица. У мало другојачем облику овакав преклоп је уобичајен и код оријенталних рукописа. Другу варијанту издужених покрстица и хоризонталних пружаних бодова налазимо на повезу Канцеларијске књиге (Acta Cancellariae) града Осора из 1466—1467. године (Т. I, 1). Овај повез је рестауриран према оригиналу. Има три ремена од којих два допиру до половине корица, а трећи опасује целу књигу. И ова књига има преклоп.²

Из XVI и XVII века очуван је већи број повеза ове врсте. Негде до средине XVI века употребљава се бод праве покрстице којом се у то време често испуњавала цела површина кожных појачања. При томе је за сваку покрстицу прављен посебан отвор у кожном ременима. Такав пример имамо на повезу Libro Dell'Amministrazione (Del Procuratore Santa Maria Maggiore) из 1529. године која се чува у Дубровачком архиву под бр. 49. Покрстице овде теку хоризонтално у четири реда (сл. 2). Средином XVI века на неким повезима групе покрстица граде неку врсту мрежасте траке која тече средином кожног ремена, као што је случај на двома књигама из Цреса: Књига пашарине (Herbaticum) из 1543—1555. године (сл. 3) и административне књиге из 1567—1574. године (сл. 4 и Табла I, 2). Обе се чувају у Хисторијском архиву у Риједи. На матичној књизи рођених из града Крка вођеној од 1565. до 1619. године налазимо на ременима три хоризонтална дуга бода која се са оба краја завршавају двоструком покрстицом (Табла I, 3). Књиге из Цреса и Крка обично немају преклоп, а кожни ремени допиру само до половине корица.

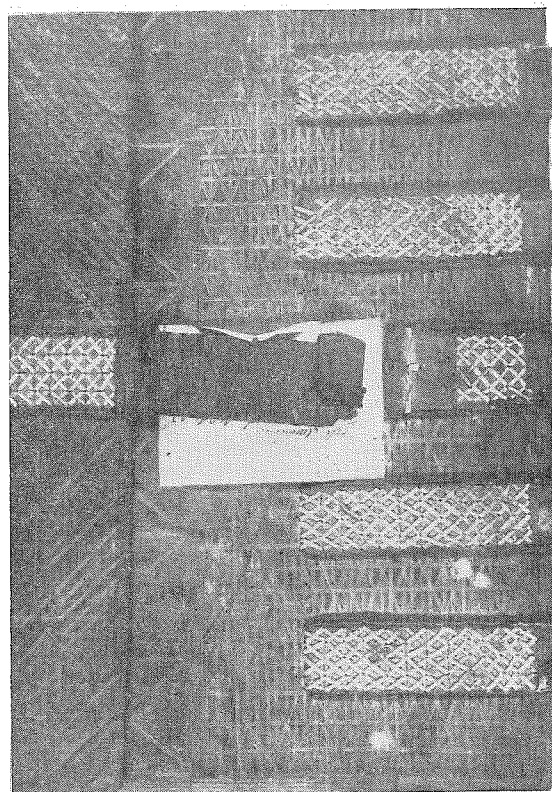
¹ Н. Б е з и ћ - Б о ж а н и ћ, Прилог проучавању умјетничког увеза књиге у Далмацији, Зборник Музеја примењене уметности 18, Београд 1974, 84.

² На подацима Осора, Крка, Цреса и из Истре захваљујем колеги др Бранку Фучићу, научном сараднику Јадранског института ЈАЗУ у Риједи.



1 Трговачка књига Николе и Луке Кабожића, Дубровник 1426—1433. година, Хисторијски архив, Дубровник

1 Livre de comptes de Nikola et Luka Kabozić, Raguse, 1426—1433. Archives historiques de Dubrovnik

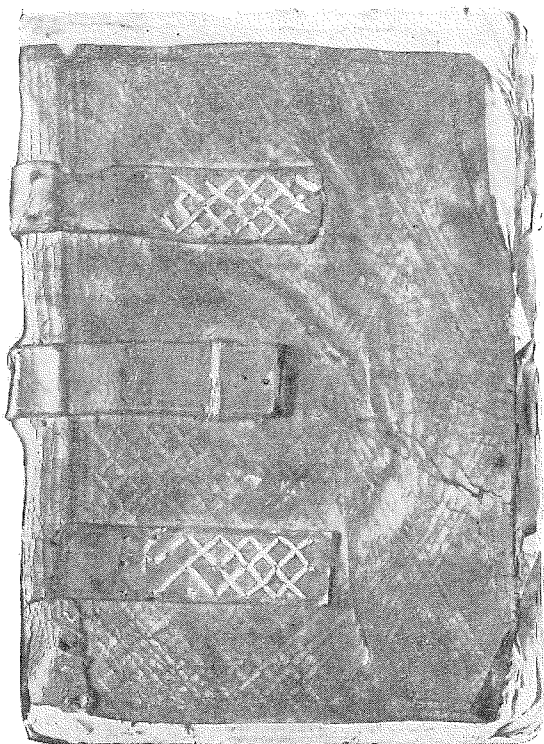


2 Административна књига, 1529. Хисторијски архив, Дубровник

2 Livre administratif, 1529. Archives historiques, Dubrovnik

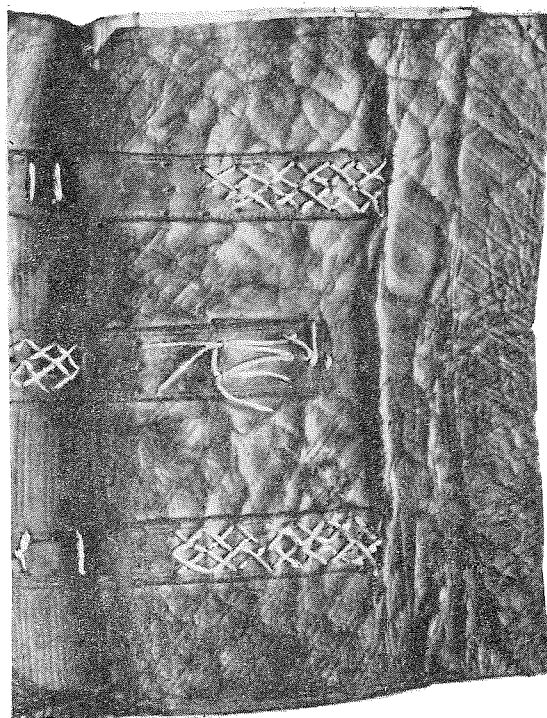
XVI век доноси и једну техничку новину у овој врсти повеза. Наиме, покрстица са четири отвора у кожном ремену кроз које се провлачила бела кожна врпца полако нестаје. Сад се све чешће појављује нека врста мреже добијене дијагонално укрштеним белим нитима. Ово се преплитање изводи на тај начин што се најпре натегну врпце укосо, само у једном правцу кроз отворе на ивицама четвороугаоног поља у које се орнамент поставља. Затим се, такође укосо, нит води у супротном правцу, наизменично испод и изнад натегнутих нити. Тако се добија мрежа која је само по ивицама причвршћена за подлогу а даје утисак покрстице. Могло би се рећи да је овај поступак усавршавање технике украшавања белом кожом и њиме је избегнуто прављење отвора у кожном ремену за сваку покрстицу посебно. Ова орнаментика са покрстицама и хоризонталним паралелним продуженим бодовима употребљава се у XVI и XVII веку и налазимо је у безброј варијанти. Такав је случај са књигом *Registro dell'Ufficio della Grascia* из 1633—1636. године, сада у Хисторијском архиву у Дубровнику (сл. 5). У XVII веку квалитет израде украса белом кожом опада, врпце су танке и лако се кидају. На једној књизи из 1556. године, такође из Дубровачког архива, бела врпца је замењена првеном текстилном позаментеријском „пертлом“, тачно према ранијем узору. Истовремено маштовитост орнаментике из ранијег периода ишчезава да би уступила место украсу са једноставним великим покрстицама које се смењују са празним пољима без хоризонталних линија. Један од каснијих примера оваквог украса имамо на повезу књиге општинског магацина за жито града Цреса из XVII века (Табла I, 4).

Упоредо са наведеним, мање или више раскошним повезима, рађеним овом техником, јављају се и скромнији од белог пергамент са појачањима од смеђе коже на хрпту. Преко ових квадратних или правоугаоних комада чврсте коже налазимо две или више покрстица изведених уврнутим цревом. Добро очувани примерак оваквог повеза имамо на књизи издатака (*Libro della Datta*) из 1640. године у Хисторијском архиву у Дубровнику под бр. 12 (сл. 6). Овакви једноставни и отмени повези употребљени су за један део књиге вођених у канцеларији кнежевог двора у Дубровнику.



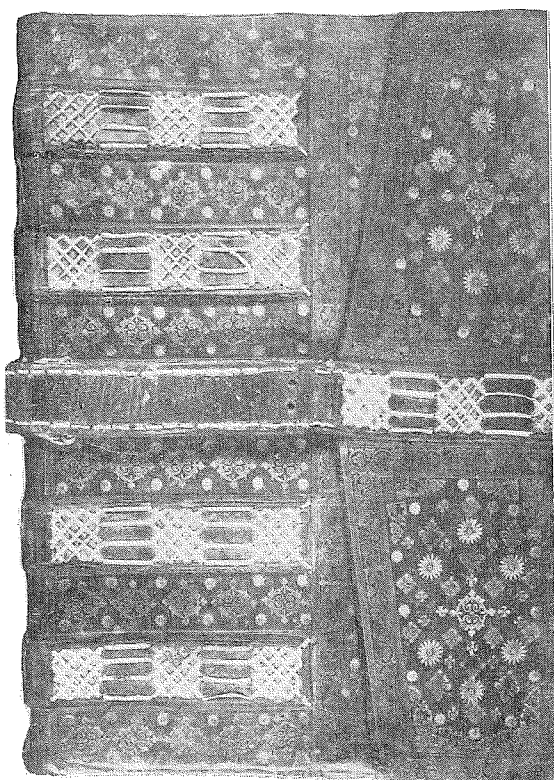
3 Књига пашарине, Црес, 1543—1555. Хисторијски архив, Ријека

3 Registre du tribut payé au Pacha, Cres, 1543—1555. Archives historiques, Rijeka



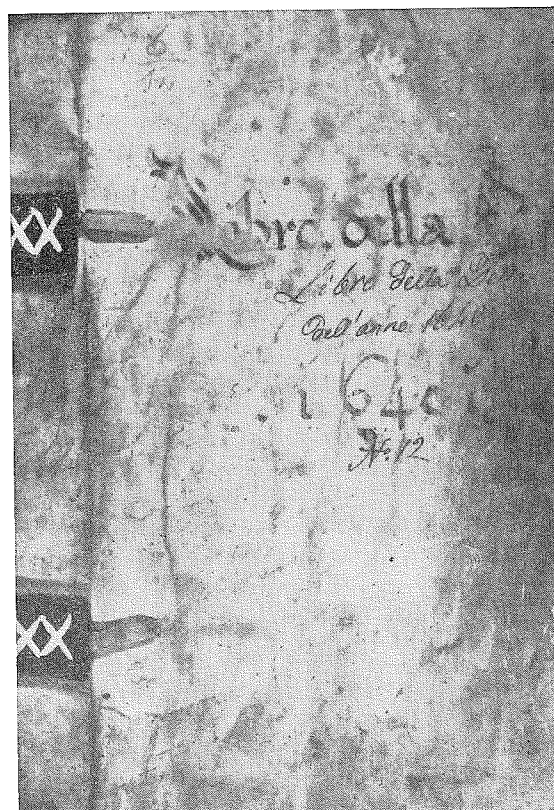
4 Административна књига, Црес, 1567—1574. Хисторијски архив, Ријека

4 Livre administratif, Cres, 1567—1574. Archives historiques, Rijeka.



5 Registro dell'Ufficio della Grascia, 1633—1636. Хисторијски архив, Дубровник

5 Registro dell'Ufficio della Grascia, 1633—1636. Archives historiques, Dubrovnik



6 Libro della Detta, 1640, Хисторијски архив, Дубровник

6 Libro della Detta, 1640, Archives historiques, Dubrovnik

Повези украшени белом кожом, крстастим и пружаним бодом у разним варијантама претстављају посебну стилску групу и налазимо их искључиво на административним књигама у градовима дуж наше обале и у суседној Италији. Велики део ових повеза урађен је несумњиво у домаћим радионицама, али порекло ове технике је у Италији. Узајамне културне и трговачке везе између далматинских и талијанских градова биле су врло живе. Наши су мајстори одлазили у Италију на школовање или на рад, а талијански мајстори долазили у наше приморске градове и обављали разне послове за поједине самостане и грађане. Све је ово утицало да се и ова техника повезивања раширила у нашим крајевима. Везе Дубровника са острвима су такође знатне још од најранијих година постојања Републике. Тако видимо да је 10. јануара 1417. године забележено у канцеларијским књигама да један повезани бривијар треба предати Georgiu Arbanensi капелану Ластова³, те су и ове везе могле допринети распрострањењу повеза украшених белом кожом. С друге стране, Венеција је, ради контроле пословања, инсистирала на једнообразности службених књига, нотарских протокола и црквених административних књига у крајевима које је држала под својом влашћу⁴. Т. de Marinis помиње рачунске књиге и књиге дужника и поверилаца фирентске породице Строци (Strozzi) што се чувају у градском архиву у Фиренци. Оне су украшене истом орнаментиком коју смо поменули на књигама из наших архива. Прва књига је из 1486. године (Табла I, 5). Друге две су украшене истоветно; једна је из 1510. године а друга из 1515. године⁵ (Табла I, 6.). У градском архиву у Антверпену чува се регистар рачуна банкара Affataiti-ја, Тосканца који је радио у Антверпену; ту је орнаментика нешто сложенија⁶ (Табла I, 7). Велики део административних књига из истарских архива, које су свакако у већини случајева талијанске продукције, чувају се у Хисториском архиву у Пазину и њихова се орнаментка не издваја много од наведених примера.

Један део поменутих повеза рађен је у домаћим радионицама, али овај проблем није још проучен. Нешто више података имамо о дубровачким мајсторима. По остацима повезивачког алата у Фрањевачком самостану у Дубровнику видимо да је и ту била повезивачка радионица. У XV веку у књигама (Debita i Testamenta) Дубровачког архива посјављују се посремено називи „magister a libris“ или „magistri librorum“⁷. Универзалност уметника у средњем веку и ренесанси, будући да су они писали, сликали и повезивали књиге, чинила је да се истичало у први план оно што је тадашњем човеку било важније, а то је најчешће био текст и сликани украс. Због тога је вероватно релативно мало података о повезивању и повезивачима. Ипак, и оно мало што знамо, помаже нам да добијемо одређенију слику о овом занату. 11. јануара 1351. године сликар Марко из Апулије обавезао се да ће украсити минијатурама и увежати један мисал⁸. О томе говори и податак да се у септембру 1450. године свештеник Никола обавезао да ће Клементу Гучетићу исписати дубровачки статут и предати га опремљеног, осим златних копчи на корицама⁹. Копче је вероватно требало да уради неки златар. Године 1457. помиње се Живан Радојевић као „magister librorum“¹⁰. Мало веће је 1488. године прихватило молбу Матије Кобужића, који се бавио повезивањем књига, да повеже нотарске и канцеларијске књиге Републике. Веће је такође одредило и цену за повезивање и то: 100 карти (лева и десна страна отворене књиге од пергамента) 9 перпера и 3 динара. За 100 карти књиге од хартије само 8 динара. Кобужић је био обавезан да бесплатно увеже све старе нотарске и канцеларијске књиге¹¹. Средином XVI века често се помиње монах Силвестар који такође ради за кнежеву канцеларију¹². У књигама издатака кнежевог двора у Дубровнику често се налазе подаци о ценама које су плаћене за припрему пергамента за неку књигу или за њено повезивање (rilegatura). Тако је у Libro della Detta за 1657—60. године на листу 3^v забележено: „... Libro della Detta ... 1,10 перпера; Libro di mobile ... 4 перпера; Libro di stabile ... 2,80 перпера; Libro della Detta (1650. con coperta) ... 3 перпера“. (Ова последња књига повезана је у бели пергамент без украса). С обзиром на околност да је тај посао обављен 1657. године, дакле седам година по завршетку годишта, а забележено је „rilegatura con coperta“, могло би се претпоставити да је књига најпре била у картонском повезу, јер се није могло тачно знати колико ће листова бити по-

³ Div. Sanc. 41, fol. 66 (HAD). На податку захваљујем др Ђурђици Петровић, ванредном професору.

⁴ Б. Фучић, Увез глагољске књиге, Зборник Музеја примењене уметности 18, Београд 1974, 18.

⁵ T. de Marinis, La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI, Notizie ed elenchi. Vol. I (Napoli, Roma, Urbino, Firenze), Tav. D 1, D 6, D 7.

⁶ Исти, Tav. D 14.

⁷ С. Fisković, Dubrovački sitnoslikari, Prilozi povjesti umjetnosti u Dubrovniku 6, Split 1950, 9.

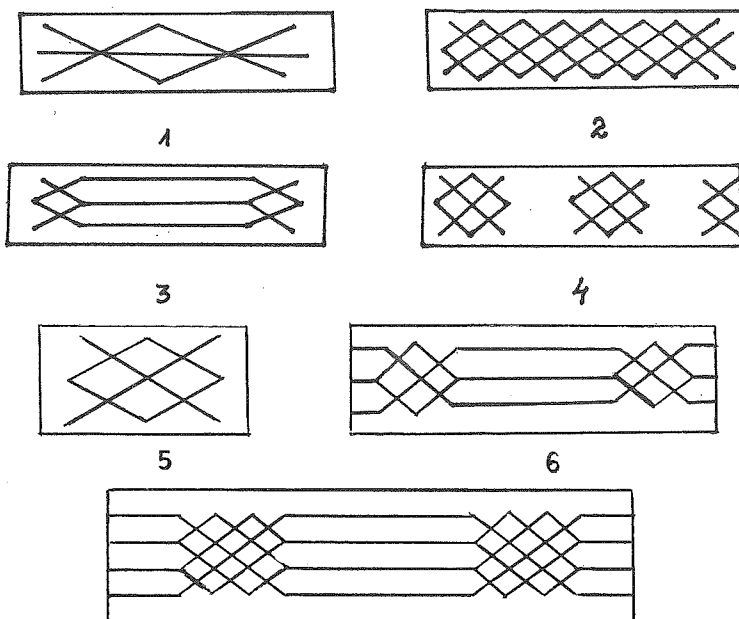
⁸ Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII и XIV века, књ. II, Београд 1952, 9.

⁹ С. Fisković, н. д. 10.

¹⁰ Исти, н. д. 9.

¹¹ D. Roller, Dubrovački zanati u XV i XVI stoleću, knj. 2, Zagreb 1951, 170.

¹² На податку захваљујем др Здравку Шундрици, сараднику Хисторијског архива у Дубровнику.



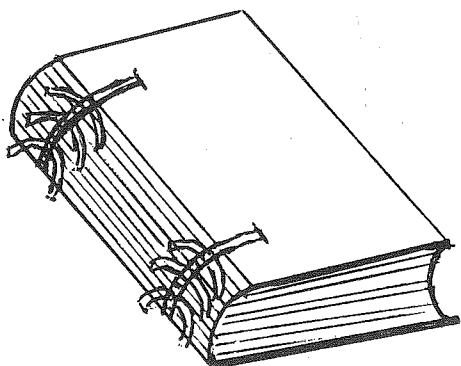
- 1 Acta canzelariae, Црес 1466—1467. Хисторијски архив, Ријека
- 2 Књига пашарине, Црес 1543—1555. Хисторијски архив, Ријека
- 3 Матица рођених, Крк, 1585—1619. Хисторијски архив, Ријека
- 4 Књига општинског магазина за жито, Црес, XVII век, Хисторијски архив, Ријека
- 5 Књига Филипа Строци, 1486. Градски архив Фиренца, (цртеж по Т. de Marinisu).
- 6 Књига Филипа Строци, 1510. Градски архив, Фиренца (снимак по Т. de Marinisu).
- 7 Регистар рачуна банкара Афатаитија, 1548. Градски архив, Антверпен (снимак по Т. de Marinisu).

7

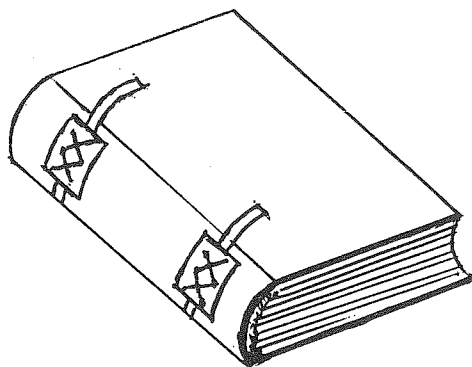
- 1 Acta canzelariae, Cres, 1466—1467. Archives historiques de Rijeka
- 2 Registre du tribut payé au Pacha, Cres, 1543—1555, Archives historiques de Rijeka
- 3 Registre des naissances, Krk, 1585—1619, Archives historiques, Rijeka
- 4 Livre de comptes du Grenier municipal, Cres, XVII^e s., Archives historiques de Rijeka
- 5 Livre de Philippe Strozzi, 1486. Florence, Archives municipales, (dessin d'après T. de Marinis)
- 6 Livre de Philippe Strozzi, 1510, Archives municipales de Florence (photo d'après T. de Marinis)
- 7 Livre de comptes du banquier Affataiti, 1548, Archives municipales d'Anvers, (photo d'après T. de Marinis).

требно. Када је књига била завршена и када је дефинитивно требало одложити у архив, она је добила своју „сортуру“. На то указују и подаци који следе: „Tre quaterni di Charta bergamina al Libro . . . 9 перпера“. Јула 1658. године забележено је на листу 68^r исте књиге: „Un foglio Bergamina al Libro . . .“. Тако можда треба тумачити и обавезу Матије Кобужића да увезе „све старе нотарске и канцеларијске књиге“ коју му је Мало веће ставило у задатак 1488. године.

У неким случајевима видимо да су повезане рачунске књиге, књиге издатака и дневници пословања, поручивани из Италије. Тако Мартоло Ђурђевић пише 29. децембра 1585. године своме брату Павлу у Анкону и поручује за породицу Гундулића (Gondola), поред осталог, и одређене књиге и прецизно означава које, ког обима и какав повез треба да имају. На једном



7 Начин прошивања књиге, XV—XVII век, Дубровник



7 Procédé de brochage, XV^e—XVII^e siècle, Dubrovnik

месту каже: „Farete far ancor per lui un quadernuccio della cassa di charta 100, come il uostro. . .“.¹³ Начин повезивања једне од ових књига поручених за Гундулића можемо познати по опису из наведеног писма. То је повез од пергамента са појачањима од коже. Он би могао да буде исти као и повез Libro della Detta кнежевог двора у Дубровнику из 1640. године (сл. 6), која такође има повез од белог пергамента са појачањима од тамне коже на хрпту. Код ових књига је и сам начин прошивања занимљив, а налазимо га на дубровачким књигама од почетка XV века. Прошивање се вршило преко уских кожних ремена. Када су корице превучене пергаментом, на местима где је прошив стављана су појачања од чврсте тамне коже. Од дебљине књиге зависио је облик ових појачања и на колико ће места она бити пробијена шилом. Онда се уврнуто црево провлачило испод ремена преко којих се прошивало и извукло кроз отврсе на појачањима. Са спољашње стране су се сада направиле две или више покрстица и са унутрашње стране се црево чврсто завезало. Тако се по покрстицама које се ту јављају на хрпту, а поред функционалности имају и декоративни карактер, ови повези уклапају у групу повеза о којима је овде говорено (сл. 7).

Даља испитивања архивских књига и њиховог повеза откриће и друге домаће повезивачке радионице и мајсторе. Исто тако на њима ће се налазити, уз извесне локалне одлике, утицаји талијанских приморских градова или градова на чијим су универзитетима студирали или докторирали људи из наших крајева. У сплету ових питања посебно је занимљиво како је начин повезивања административних књига из јадранских области доспео у Средњу Европу. Овакве повезе налазимо у Шпрону (Мађарска), у Прагу и Бечу. Овај стил је тамо прихваћен од домаћих мајстора и сматран је радом домаћих, националних радионица. Тешко је веровати да је овај начин повезивања био утврђено правило за све архивске књиге, а још мање прихватљиво да су се сви тога придржавали. А ипак, код свих наведених повеза заједнички је начин украшавања белим кожним врпцама, као и примењена орнаментика.

Ако узмемо да је ова техника настала у Италији и да се раширила нашим приморским градовима, то има своје логично историјско објашњење. Међутим, на повезу нотарске књиге Архива у Шпрону датираном у време између 1522. и 1529. године¹⁴, налазимо скоро идентичан украс као на дубровачком повезу књиге Николе и Луке Кабожића из 1426—1433. године (сл. 8). Такође у почетак XVI века датован је и повез „Шестипанске књиге“ што се чува у Градском архиву у Прагу, на коме су покрстице изведене уврнутим цревом (сл. 9).¹⁵ У Националној библиотеци у Бечу налази се један повез пореклом из Тирола датован у 1505. годину који је везан белом кожом¹⁶.

После свега намеће се једна претпоставка, која ће то и остати све док се читав проблем повеза архивских књига овога типа не буде проучио, и то не само у сквирима наше земље него и у поменутих земљама средње Европе, и њихове везе са књигама из Далмације. Реч је заправо о могућности да је у преношењу овога стила украшавања повеза значајну улогу могао одиграти, још увек загонетни Феликс Петанчић¹⁷. Од многих претпоставки о његовим бројним функцијама на двору Матије Корвина ипак остаје сигурно да је он руководио дворском преписивачком и минијатурском радионицом. Такође је прихватљиво да је он вршио и коректуре текстова с обзиром на своје одлично познавање латинског, грчког, халдејског, арапског и турског језика¹⁸. Ово би се могло прихватити када се зна да се у склопу скоро свих преписивачких радионица налазила и повезивачка. Тако је било и касније у штампаријама. Због тога

¹³ Захваљујем др Верени Хан, научном саветнику Балканолошког института САНУ, што ми је скренула пажњу на ово писмо, и др Здравку Шундирци који га је пред штампу проверио и допунио.

Div. Canc. 177, 104^a—105 a tergo:

„... Gondola ha bisogno delli libri per il suo negocio, cosi il Menze per la compagnia loro. Però farete per il Gondola il libro guaderno di charta 500 de carta reale, ma ottima non cativa, come questi a me mandati, facendoli coperte di cordovano di che color a uoi piace, rigandolo per tenir conto ad aspri. Il suo giornale sia di carte 200 con coperte di bergamina e correggie di cordovano. Farete far ancor per lui un quadernuccio della cassa di charte 100, come il uostro. Di più li mandarete un libro per copie de conti, l'altro per ricevute e mandate, che di simil libri costa se ne troua fatti et a buon mercato. Per il Menze fornite il guaderno di carte ducento cinquanta et il suo giornale di 100, et un libro che seruirà e per conti e per mandate e riceute. Le coperte di questi di Menze sieno tutti con coperte bergamine. E del costo di tutti questi libri date debito al Menze in suo conto nouo . . . e mandate li qui a ritorno di Giouanni di Francesco che si spedirà fra X giorni . . .“

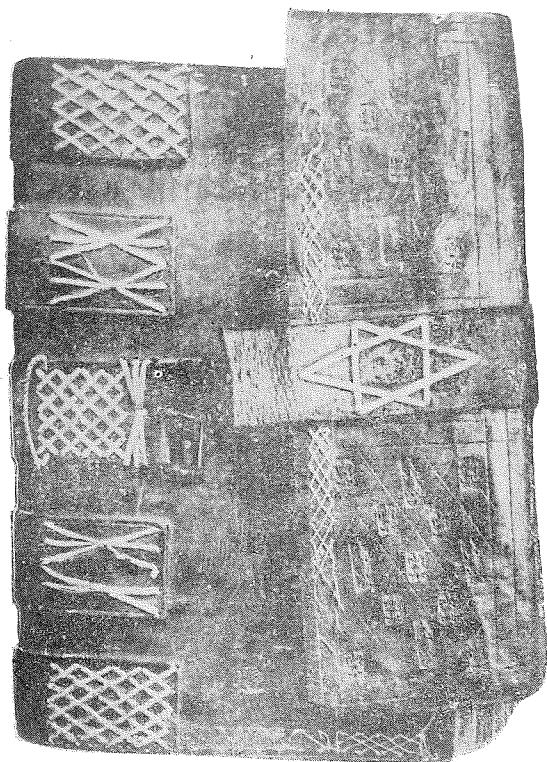
¹⁴ É. K o r o k n a y S z. Die Buchkunst von Westungarn, Savaria Múzeum, 1971. Bild 3.

¹⁵ P. H a m a n o v á, Z Dějin knižní vazby od nejstrašich dob do konce XIX. stol. Praha 1959, Nr. 36, 254.

¹⁶ O. M a z a l, Europäische Einbandkunst aus Mittelalter und Neuzeit — 270 Einbände der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz-Austria, s. a. Nr. 65.

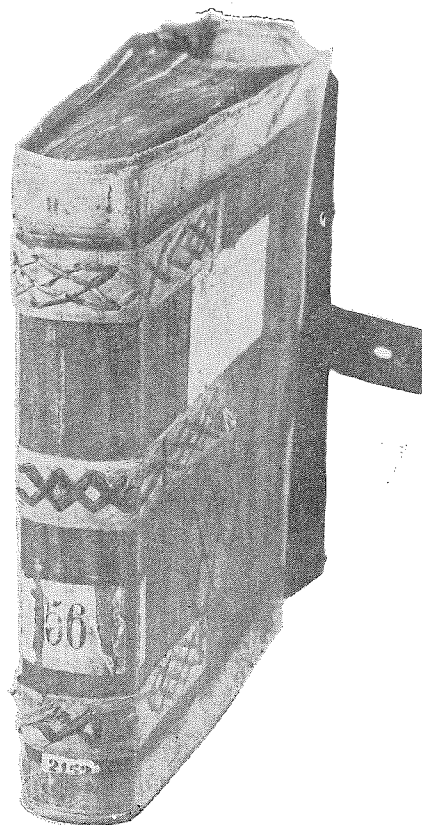
¹⁷ D. K n i e w a l d, Феликс Петанчић и његова дела, Гласник САНУ, посебно издање, књига CCCL. Одељење литературе и језика, књ. 12, 4

¹⁸ Исти, н.д. 9



8 Архивска књига, Шопрон, 1522—1529. Архив, Шопрон, (снимак по Е. Корокнај).

8 Registre d'archives, Šopron, 1522—1529, Archives de Šopron. Photo d'après E. Koronkay



9 „Šestipanska knjiga“, 1526. Градски архив, Праг, (снимак по П. Хамановој).

9 „Šestipanska kniha“, 1526, Archives municipales de Prague (photo d'après E. Koronkay)

се чини доста оправдана и врло примамљива теза да је овај начин повезивања из Италије, преко наших крајева, највероватније преко Дубровника, пренео на угарски двор управо фра Феликс Петанчић или Felix Ragusinus Dalmata како га назива Никола Олахи у своме делу *De Hungariae*¹⁹.

LA RELIURE DES LIVRES ADMINISTRATIFS DE DALMATIE, DU XV^e AU XVII^e SIECLE

Dans les villes de la côte adriatique yougoslave l'on se servait, du XV^e au XVII^e siècle de livres administratifs reliés dans le cuir. Le décor de ces reliures consistait en une espèce de broderie de cuir blanc. Les ornements étaient géométriques et se composaient généralement de diverses variantes du point de croix et de longs points horizontaux. Dans certains cas du XV^e et du XVI^e siècle, ces longs points horizontaux étaient passés à travers une petite boucle, formant ainsi un ornement en double éventail. Cette technique avait été importée d'Italie, quoiqu'une grande partie des reliures dont on se servait en Dalmatie eût été confectionnée dans des ateliers locaux.

Etant donné que ce genre de décoration des livres administratifs se retrouve dans les archives hongroises, tchécoslovaques et autrichiennes, et sont considérées comme étant produites par des ateliers nationaux, la question s'impose de savoir comment cette technique est parvenue dans les pays de l'Europe centrale. L'on ne peut ignorer l'éventualité que cette ornementation des reliures ait été introduite — de Raguse — à la cour de Mathias Corvin par fra Felix Petančić (Felix Ragusinus Dalmata). Bien entendu que cette question reste en suspens tant que ces reliures des archives de l'Europe centrale et leur rapport avec les livres dalmates n'aient été étudiés à fond.

Z. JANC

¹⁹ N, Olahi de Hungaria et Atila . . . libri duo . . . Varasini 1774, Lib. I, Cp. V, stav II, 19—20.

Током дуготрајног периода средњовековља у црквама Византије и њој суседних земаља хришћанског Истока сликани су свети ратници Георгије, Димитрије, Проконије, Нестор, Меркурије, Теодор Тирон и Теодор Стратилат. Видимо их као стојеће фигуре или као коњанике. Као целе фигуре приказани су обично у наосу, у појасу стојећих светаца изнад орнаменталне зоне у основи уздужних зидова храма или на зидовима поткуполних пиластера у висини истог појаса. Свети ратници су сликани и као коњаници у наосу, у предворју, и на спољном западном зиду цркве. Тако су приказивани у византиској уметности, а и у уметности балканских народа, Блиског истока и других земаља, чија уметност има заједничке елементе са византиском иконографијом.¹

Занимљиво је разматрати да ли се у исто време сусрећу те разноликости у приказивању истих светаца или су неке од њих раније, и у којим случајевима их дају са оружјем и у панциру а да нису коњаници и, с друге стране, када се појављују као наоружани коњаници. Трагови преласка могу се запазити у оним случајевима кад стојећи свеци носе, осим оружја и панцира, још и мученички крст и венац (у западној Бугарској у цркви код с. Беренде)². А има ликова св. Теодора Тирона и Теодора Стратилата наоружаних и без панцира (у цркви код с. Марица, Софијски округ и др.).

У сачуваном бугарском средњовековном зидном сликарству, као и на неким споменицима са истом врстом сликарства у Византији и другим земљама чији је средњовековни уметнички правац близак њеном, у ранијој епохи често се виђају св. Георгије и Димитрије само у ратничкој опреми.³ На тој етапи промена њихових ликова ми их сусрећемо наоружане, у стојећем ставу на северном или јужном зиду наоса, а само у ретким случајевима св. Георгије седи, као на фрескама средњовековне бугарске манастирске цркве код с. Кремиковци.⁴ У руском средњовековном сликарству у том положају налазимо св. Димитрија Солунског на једној икони из XII/XIII столећа у Третјаковској галерији⁵ и на медаљону на маргини иконе св. Георгија из Грузије.

Сличне положаје и места заузимају и други, најчешће војни свеци као Теодор Тирон и Теодор Стратилат⁶, али их у бугарском средњовековном сликарству има релативно мало.

Мање сличним војним свецима можемо сматрати и Меркурија, кога у Бугарској приказују стојећег, али и као коњаника (Драгалевски манастир код Софије).

Разуме се, у браћењу претпоставке, иако веома веродостојне, да постоји закономерност у хронолошким постепеним изменама тих типова приказивања, још има тешкоћа, због постојеће непотпуности у прегледу познатих објеката и њиховом проучавању у разним рејонима Бугарске и других земаља.

Али је нарочито карактеристично приказивање веома поштованих светаца Георгија и Димитрија (ређе Меркурија, а можда и Теодора) као коњаника, углавном у сликарству једног

ЛИКОВИ СВЕТАЦА КОЊАНИКА У СРЕДЊОВЕКОВНОМ БУГАРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ЊИХОВА СРОДНОСТ СА СЛИЧНИМ СВЕТИТЕЉИМА У ГРУЗИЈСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Екатџарина МАНОВА

¹ Σωτηρίου Γ. Α., Σωτηρίου Μ. Γ., 'Η βασιλική τοῦ ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκης σ. 219 πίναξ 93; L'art byzantin art européen, Palais Zappeion, Athènes 1964, пл. 130. 470; Antoine Bon, Archaeologia mundi, Byzanz, Nagel, (1972), Abb. 139; A. Grabar, Un nouveau reliquaire de saint Demetrios, Dumbarton Oaks Papers, 8, 1954, стр. 310, 312, 313; f. 24, 25, 29, 30, 35, 36; V. I. Petković, La peinture serbe au Moyen Age, I, Beograd 1930, пл. 112b, 114a, 155a; II, Beograd 1934, XXXIV, XXXVIII, L-LIX, CI, CLIX; I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris 1929, цмп. 23, пл. 17_{1,2}. А. В. Банк, Византийское искусство 1966, табл. 150, 151, 155, 156, 157; Т. В. Николаева, Древнерусская мелкая пластика XI—XVI века, Москва 1968, стр. 14, 16, 19; сл. 6, 25, 28, 30; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, Москва 1948, табл. 123, 173, 184, 201, 204, 288, 1976, 184, 173, 71.

² Е. Бакалова, Някои типологични особености на стенописите в Беренде, ИИИИ, VIII, 1965, сл. 3.

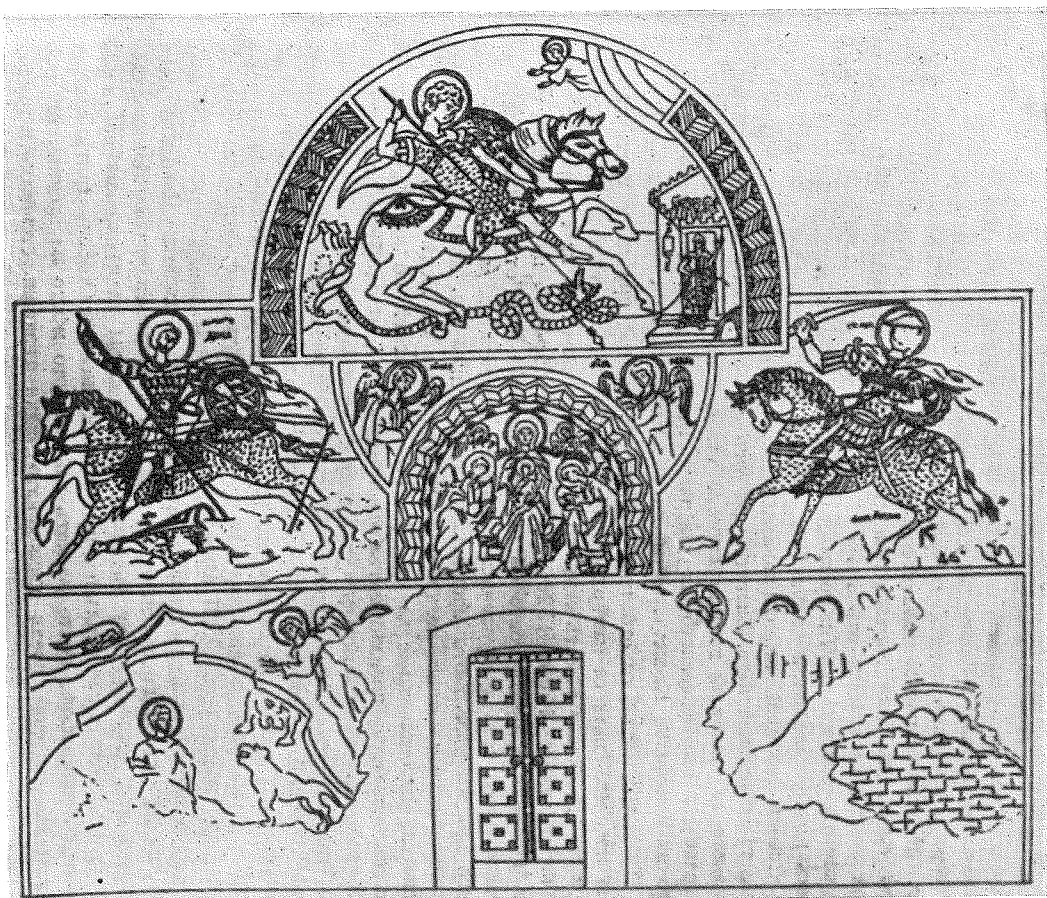
³ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси 1959, табл. 16, 51, 54, 56, 57, 58—62, 75, 109.

⁴ А. т. Божков, Творческият метод на българския художник от епохата на турското робство до възраждането, ИИИИ, X, 1967, сл. 3; A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 327, 328, LVb, LVIIb.

⁵ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 220, 221; Г. Н. Чубинашвили, н. д., табл. 58.

⁶ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 71.

периода каснијег средњег века, при чему су чак у истим црквама дата два типа ликова (св. Георгије у Кремиковцима, св. Меркурије у Драгалевској манастирској цркви, св. Димитрије код Бобошева и др.).⁷ Сем тога, у овим случајевима ликови коњаника су повезани са каснијим изграфисањем споменика или се пак односе на допунско или поновно сликање зидних површина у њима. (Сл. 1, 2).



1 Св. Георгије, Св. Димитрије, Св. Меркурије, Манастир Дечани, 15 в.
1 St. Georges, St. Démètre et St. Mercure, — Monastère de Dečani, XV^e siècle.

Међутим, као најречитији пример ваља навести ликове тих популарних војних светаца на једном споменику у југозападној Бугарској из касног средњег века (XVI/XVII). Тамо видимо ликове св. Георгија и Димитрија који су симетрично постављени један према другом као коњаници у јединственој композицији. Упркос томе сваки од њих је дат са оним детаљима са којима их приказују појединачно на фрескама и иконама. (Сл. 3).

Слично повезивање тих ликова је изузетно ретко, али у Бугарској оно није једино. Постоји сличан пример и из ранијих епоха — то је релефна иконописна композиција светитеља — коњаника који јашу у једном правцу, пронађена у граду Созопољу на Црном мору, из XI—XII века, а чува се у Црквеноисторијском музеју у Софији. По времену она је најближа ликовима светитеља — коњаника повезаних на овакав начин у Грузији и Кападокији.⁸ У горе споменутом музеју на такав начин су распоређени војни свецци Георгије и Димитрије и на једном делу иконостасног фриза из Пловдива. Тај фриз као и још неколико фресака и једна иконописна композиција у изложбеној галерији у крипти храма — споменику Александру Невском у Софији датују се у XVI—XVII век, а такође и композиција фресака са истим темом у старом делу цркве

⁷ А. Грабар, н. д., табл. LI, LV, LVI; Е. К. Манова, Средновековното въоръжение според някои стенописи в Югозападна България; М. Ковачев, Драгалевският манастир Св. Богородица Витовшка и неговите старини, София 1940, сл. 77, 95—98, стр. 75, бел. 7.

⁸ I. D. Stefanescu, н. д., V. I. Petković, н. д.; Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства; Г. Н. Чубинашвили, н. д.

св. Николе у с. Марици, Софијски округ. Приказивање св. Георгија заједно са св. Димитријем среће се често у Румунији и Југославији, а у Грузији га приказују често и са св. Димитријем и св. Теодором.

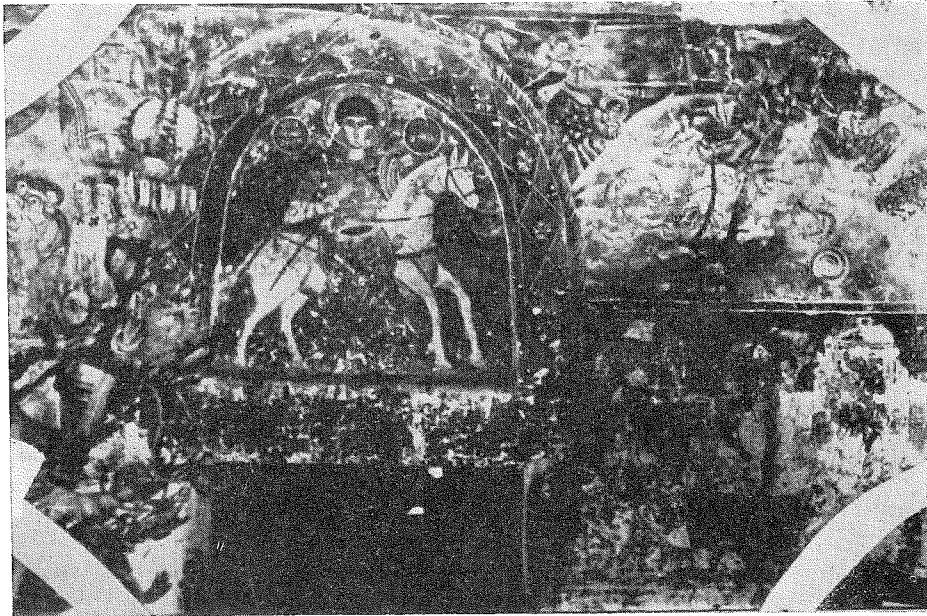
Промена у приказивању св. Георгија најпре као мученика, какав је на споменицима из ранијих епоха, затим као ратника, а касније коњаника, предмет је анализе В. Н. Лазарева у којој је нашло место прихватљиво објашњење да је то последица развитка феудалних односа у средњовековној држави.¹⁰

У кретању коња св. Георгија такође се примећује разлика у различитим периодима сликања — ход је лаган, свечан, спокојан на ранијим споменицима, а узнемирен и напет на каснијим; мада се при објашњавању ових разлика донекле придаје значај и улози коришћених узора,¹¹ ипак та промена по свој вероватноћи има одређеног основа. Управо се овим особеностима карактерише покрет коња и на познатим у нас споменицима из касног средњег века.

Ваља такође подвући да постоји извесно јединство и у погледу места¹² које се даје тим ликовима — заправо у западном делу уздужних зидова или на самом западном зиду цркве.

Два света ратника Георгије и Димитрије у Бугарској су често постављени као стојеће фигуре један поред другог, а касније и као коњаници, дати симетрично, и то их приближава сличном повезивању њихових ликова у Југославији, Румунији, Грчкој, Русији, док се другде комбинују св. Георгије са св. Теодором, каквих случајева има у Грузији,¹³ или оба Теодора (Бугарска, Југославија).

Под именом Теодор позната су два светитеља, уз додатак епитета Стратилат и Тирон. У Бугарској се обично срећу у појасу стојећих светаца у унутрашњости цркве.



2 Св. Димитрије, манастир Бобошево, 15 в.

2 St. Démètre, — Monastère de Boboševo, XV^e siècle.

¹⁰ В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи и образ Георгия воина в византийском и древнерусском искусстве, Византийский временник, т. VI, Москва 1963, стр. 195—197; Е. Л. Привалова, Художественное решение двух композиций „чудес“ св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневекоья, Вестник отделения общественных наук Грузинской ССР, 1963, № 1, стр. 186.

¹¹ Е. Л. Привалова, н. д., стр. 190; Г. Н. Чубинашвили, н. д.

¹² М. Ковачев, Драгалевският манастир Св. Богородица Витошка и неговите старини, София 1940, стр. 109, сл. 77; стр. 133, сл. 95—98; А. С. Василиев, Една старинна църква при с. Студена, Годишник на народния археологически музей, кн. VII, 1942, стр. 169, сл. 109, 112; Е. К. Манова, Върху някои иконографски черти на св. Георги в български стенописи от XV в., Археология, IV, 1962, кн. 3, стр. 6—10; Д. Панайотова, Старата църква в с. Марица, Археология, VII, 1965, кн. 4, стр. 21—24, сл. 1; Е. Бакалова, Някои типологични особености на стенописите в Беренде, ИИИИ, VIII, 1965, сл. 3; Kunst in Kappadokien, Ph. 99; В. Л. Петковић, н. д., пл. 112b; J. D. Stefanescu, н. д.; A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, p. 301.

¹³ Е. Л. Привалова, н. д., 192.

Симетрична композиција светаца-коњаника Георгија и Теодора у Грузији има нешто другачије време сликања од исте на нашим фрескама са ликовима светаца-коњаника Георгија и Димитрија, али независно од тога међу њима се запажају аналогije не само у позама него и у тамној, сиво-мркој гама боја у сликарству Марице, Карпукова, Алина, с једне, и Адиши и Икви¹⁴, па и Ипрари и Накипари¹⁵, с друге стране.

Разлика између бугарских и грузинских фресака испољава се конкретно у томе што је тамо св. Георгије приказан као коњаник у пратњи св. Теодора још у XII веку, док у Бугарској није познат његов лик коњаника у зидном сликарству од XV столећа, и обично је у пратњи св. Димитрија.

Треба обратити пажњу и на чињеницу да је и у Бугарској једна од веома распрострањених и типичних епизода из житија, која у многим случајевима представља врхунски моменат светињских подвига, управо та где Георгије спасава принцезу од немани („Чудо са змајем“). И та сцена се, како изгледа, овде даје уместо целог његовог житија.¹⁶ Врло је вероватно да је то појава синтетизовања у средњовековном сликарству уопште (слично развијеном и скраћеном циклусу приказивања јеванђелске приче), а у конкретном случају и у бугарском, што касније налази најречитији израз у спајању у једну композицију два изузетно широко позната и цењена светиња-коњаника Георгија и Димитрија у сликарству старе цркве св. Николе у с. Марици, Софијски округ, као и црква св. Георгија у с. Студена, Парнички округ, а и на иконама у Црквено-историјском музеју у Софији, које потичу из Пловдива, или пак у Филијали Националне уметничке галерије у крипти храма — споменика Александру Невском у Софији.

Занимљива проучавања илустрованих сцена из житија св. Георгија на средњовековним фрескама Грузије извршила је Е. Л. Привалова. На њима видимо да св. Георгије као коњаник ретко када носи штит¹⁷ (као паралела са сличним атрибутом узет је један лик са зидног сликарства у Старој Ладоги). Али тамо промене у лику св. Георгија настају знатно раније, а где се о њима саопштава у публикацијама — Павниси — сликарство је из релативно касније епохе и обзиром на историјске услове те земље (XII век).

Што се тиче приметне тематско-композиционе сличности тих ликова са нашим, може се рећи да се и у Грузији, и у Бугарској приказивање св. Георгија као коњаника запажа хронолошки касније од његовог иконографског типа као мученика или светог ратника у стојећем ставу.

У том свом раду Е. Л. Привалова се задржава на чињеници да се сцене из житија св. Георгија „Чудо са змајем“ и „Спасавање чеда из заробљеништва“, као једна од честих, обично дају заједно, упоредо и најчешће са двојцом светаца-коњаника Георгија и Теодора, нарочито поштованих у Грузији, како је у Адиши и Бочорми. У другим пак случајевима уместо коњаника насликани су циклуси са сценама из њихових житија (Икви и Павниси).¹⁸

Још је занимљивије повезивање догађаја код „Чудо св. Георгија“, где он спасава из заробљеништва код Бугара (Бурца) једно мушко чедо, при чему је на фрескама Ванија у Имаретији епизода пропраћена чак и натписом „заробљен у Бугарској“.¹⁹ Сличних натписа има и на Садгерском крсту (1447—1451 г.).²⁰

Паралелно су приказана та два најпознатија чуда и на два уздужна зида цркве у Иквију, док се на западном зиду налазе ликови светаца-коњаника Георгија и Теодора.²¹

У свом историјском грађењу лик св. Георгија у средњовековној уметности пролази кроз неколико иконографских схема. У ранијој епохи он је мученик са венцем и жезлом. Касније се његов лик у сликарству мења у ратника да би најзад стигао и до ратника-коњаника. Примери које В. Н. Лазарев наводи о приказивању св. Георгија као коњаника у древноруској уметности потичу из XIII—XV века.²² Има га и на икони у мозаику из XIV века у Лувру.²³

У средњовековној уметности заједно са св. Георгијем често приказују као ратника и Теодора Тирона, тако на једном релефу из XII—XIII века у цркви св. Марка, Венеција (према

¹⁴ Е. Л. Привалова, н. д., 194, 196—197.

¹⁵ Ш. Я. Амираншвили, История грузинского искусства, Москва 1963, табл. 72, 74.

¹⁶ В. Н. Лазарев, н. д., 207, 212, 217—219; Е. Л. Привалова, н. д., 190—194.

¹⁷ Е. Л. Привалова, н. д., 200

¹⁸ Е. Л. Привалова, н. д., 206

¹⁹ Е. Л. Привалова, н. д., 203, 207, 211.

²⁰ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси 1959, 173.

²¹ Е. Л. Привалова, н. д., 191, 210.

²² В. Н. Лазарев, Новый памятник..., Визант. временник, VI, 1963, 210.

²³ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 304.



3 Св. Георгије и Св. Димитрије, црква у селу Марица, 16 и 17 в.
3 St. Georges et St. Démètre, — église du village Marica, XVI^e et XVII^e s.

Вентуриу: *Storia dell arte italiana*, II, Милано 1902, стр. 528—530, обр. 371).²⁴ В. Н. Лазарев с разлогом примећује да је победа феудалних односа у Византији и каснија војна експанзија довела до тога да се ликовима светаца-мученика дају црте ратника.²⁵ Због тога исти аутор правилно иступа против извођења војних светаца из старијих типова у радовима представника старе школе истраживача иконографије, јер се на такав начин запоставља идејни садржај лика.²⁶ Улога заштитника војног staleжа у Русији уведена је по византијском примеру.²⁷ Међутим, треба исто тако нагласити став који је хришћанска црква примењивала још веома рано у настојању да уништи и преобрази све популарне паганске култове који су у основи скретања са хришћанске догме. У Бугарској такав је случај са веома јаким и стабилним култом трагичног јунака-коњаника Хероса, чије су многе црте у доба хришћанства прешле на коњаника св. Георгија.

Најстарији примери приказивања св. Георгија заједно са св. Димитријем могу се, можда, тражити на рељефима у триптисима од кости, нарочито од слоноваче, где рељефни ликови светаца-ратника, груписани по двојица са стране чувају централну сцену Деизиса — приказану у виду византијске дворске сцене.²⁸ И ту се примећује једна на први поглед не толико директна веза са војним свецима-коњаницима Георгијем и Димитријем у цркви с. Марице, без обзира на велики интервал времена што их раздваја, јер у тој цркви, стојећи један према другоме, спојени у јединствену композицију, опет заузимају место поред композиције Деизиса и опет са цртама дворског церемонијала. Међутим, у погледу приказивања борбе са змајем В. Н. Лазарев сасвим умесно тражи порекло у уметности древног Истока,²⁹ показујући како је црква „искористила тај лик за своје циљеве, уневши у њега симболички смисао“. Ту се позива на Евсевија, по коме се „под змајем у оно време подразумевало паганство“.

²⁴ В. Н. Лазарев, *Новый памятник...*, Визант. временник, VI, 1963, 198—201.

²⁵ Исти 202—204.

²⁶ Исти, 203.

²⁷ Исти, 208.

²⁸ Исти, 201.

Аутор овде свете ратнике у вези са њиховим ставовима назива „телохранитељима“.

²⁹ Исти, 204, 205.

У коптској уметности нарочито популарни светац-коњаник који убија змаја је Теодор Стратилат. А околности борбе са змајем у житију св. Теодора и св. Георгија, као и св. Димитрија врло су сличне.

Најранији лик Георгија змаја убице налази се у Кападокији.³⁰ Тамо, у стеновитим црквама — 28-ма око Карандекилиса и св. Варвара око Елмале килесе — светитељи-коњаници Гесргије и Теодор дати су један преко пута другог, а под ногама им је змај, прободен њиховим копљима. Слика је из XI столећа.³¹

Често приказивање св. Георгија као победника над змајем у кападокијском зидном сликарству В. Н. Лазарев не без разлога повезује са чињеницом да је малоазијска велепоседничка аристократија осигуравала главне кадрове за командни састав византијске војске, па је стога сасвим логично да су у Кападокији били популарни ликови светаца-коњаника.³²

У виду коњаника су дати св. Георгије и св. Теодор и на фрескама у црквама Грузије — св. Архангели у Ипрарију (1096 г.) и св. Кирик и Јулита у Накипарију (1111 г.), а исто тако и св. Георгије у Накипарију (1130 г.).³³

Релативно каснијим сликањем св. Георгија као коњаника бавила се и ауторка овог рада.³⁴ Међутим, једна изузетно занимљива композиција која обухвата спојене ликове коњаника Георгија и Димитрија а налази се у старој цркви св. Николе у с. Марици, Софијски округ, још увек није добила задовољавајуће разјашњење. Старије сликарство тог споменика, у које спадају поменути коњаници, потиче из XVI—XVII, а додато западно крило је са фрескама из XIX столећа. О целокупној декорацији ове цркве припрема се посебна публикација.

Пишући поводом симетричног постављања двојице светитеља-коњаника какво налазимо и у пластици средњег века — а конкретно св. Георгија и Теодора Стратилата представљених на рељефу Димитријевског манастира код Кијева — В. Н. Лазарев³⁵ заступа мишљење да њихова иконографска композиција потиче са Блиског истока. Он наводи симетрично дате ликове истих светитеља на фрескама Карандек-килисе у Кападокији из XI века.^{35а} Приказивање св. Георгија и Димитрија једног поред другог има најраније примере још у Кападокији, Византији, у балканским земљама, Русији³⁶ и другде. У већини случајева стојећи свети ратници претходе наоружаним коњаницима.

Даље измене у иконографији св. Георгија у руском средњовековном сликарству дају основа В. Н. Лазареву да истакне извесну демократизацију лика, његово претварање у чувара усева и стоке³⁷, што се запажа и у нас, чак и у не тако давним етнографским традицијама.

У бугарском касном средњовековном приказивању св. Георгија, нарочито у цркви села Марице, где је непосредно до Деизиса, а у горњем десном углу поља јасно се види кључ тврђаве, светац је још увек спаситељ од тлачења, јер становништво које је црква послуживала још увек веома опипљиво трпи од туђе власти и гаји наду у некакову силу, која му може помоћи да збаци тај јарам.

Што се тиче представљања св. Димитрија као војника-коњаника и његовог повезивања са св. Георгијем, допуштамо предпоставку да је то последица његове велике популарности још у раним годинама Друге бугарске државе.

Повезивање двојице светаца не само као коњаника већ и као ратника у стојећем ставу, често срећемо у средњовековној уметности Југославије, Румуније, Русије, Грчке³⁸, док у Кападокији, а још више у Грузији³⁹, св. Георгија више повезују са св. Теодором. Спајањем ликова одређених поштованих личности објашњава се аналогним епизодама у житију тих светаца.

³⁰ Исти, 205, цртеж 10.

³¹ Исти, 205, 206, цртеж 10.

³² Исти, 206, цртеж 10.

³³ Ш. Я. Амира на швили, История грузинского искусства, Москва 1963, 215, табл. 72—74.

³⁴ Е. К. Мано ва, Някои иконографски черти на св. Георги в българските стенописи от XV в., Археология, IV, 1962, кн. 3, стр. 6—10, сл. 1—6.

³⁵ В. Н. Лазарев, Новый памятник . . . , Визант. временник, VI, стр. 211.

^{35а} Исти, 205, 206, цртеж 10.

³⁶ Kunst in Karpadokien, стр. 160, фото 46; н. д. 219 стр. 93; I. D. Stefanescu, н. д., 23, табл. 17, 1, 2; V. I. Petković, н. д., I, табл. 112b, 155a, II, табл. L—LIX, CI; Т. В. Николаева, н. д., сл. 6.

³⁷ В. Н. Лазарев, Новый памятник . . . , Визант. временник, VI, 215—217, цртеж 29.

³⁸ V. I. Petković, La peinture serbe au Moyen Age, I, Beograd 1930, пл. 112b, 155a; I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture religieuse en Moldavie, Paris 1929, 23, табл. 17_{1,2}; Т. В. Николаева, Древнерусская мелкая пластика XI—XVI в., Москва 1968, 19, сл. 6, 30; Σωτήριου Γ. Α., Σωτήριου Μ. Γ., н. д., 219, сл. 93.

³⁹ Ш. Я. Амира на швили, н. д., 215, табл. 72—74; Г. Н. Чубинашвили, н. д., табл. 42—47, 152, 156, 186—188.

Овде ваља нагласити да су питања повезана са приказивањем св. Димитрија и тумачењем сцена из његовог житија још увек веома мало разрађена област.

Према досадашњим проучавањима у Бугарској није познато повезивање св. Теодора као коњаника са неким од обично сликаних светаца-коњаника Георгија, Димитрија и Меркурија.

Св. Теодор Стратилат најчешће је дат као стојећи ратник, и то обично у суседству са св. Теодором Тироном⁴⁰, а ређе поред св. Георгија, Меркурија, Прокопија.

Симетрична композиција састављена од ликова светаца Теодора Тирона и Теодора Стратилата (у хагиографској литератури један се тумачи као двојник другог)⁴¹ вероватно се уобличила око XII века^{41а}, а у XV столећу разлика у њиховим ликовима постепено се губе. Најпознатије су њихове симетричне фигуре у манастиру близу Кремиковаца (1497. г.) и Поганову у Југославији (1499 г.). За ликове двају Теодора као паралелних коњаника на фрескама Доње Каменице (Југославија), Добрском⁴² и другде, прихваћен је иконописни тип популаран за Кападокију.

Због блиских по садржини страна у житију св. Георгија и св. Димитрија, њихови ликови су стављани један поред другог и у руским средњовековним иконостасним појасевима.⁴³

Треба обратити пажњу на извесну доследност у паралелном приказивању светих-ратника Георгија и Димитрија у горе поменутим земљама.

Св. Димитрије се релативно касно укључио у састав мученика источног хришћанства. Истраживачи саопштавају да у ранијим мартирологијама Истока он није познат. Има података да је његов подвиг слављен најраније у Сирмијуму 9. априла.⁴⁴

Заједно са мученицима и ратницима хришћанске религије овај светац је приказан у једном декоративном појасу поред св. Георгија, Теодора Тирона, Теодора Стратилата, Евстратија, Прокопија, Нестора, Артемија у тригтисима од слоноваче још око XI века,⁴⁵ нарочито с обе стране композиције Деизиса.

Познати су неки ранији ликови св. Димитрија још као стојећег свеца на мозаику у Михаиловском манастиру у Кијеву из 1118. године и као седећег свеца на икони у Третјаковској галерији у Москви из XI—XII века.⁴⁶

Како лик св. Георгија, тако и лик св. Димитрија пролази кроз фазу ратника који стоји, у средњовековном сликарству и пластици⁴⁷, а касније и коњаника⁴⁸, при чему у цркви манастира Дечани (XIV) коњаник св. Димитрије пробада копљем обореног „цара Калојана Загорјанина“⁴⁹ (т.ј. бугарског владара Калојана). Како се види, овде се одржава распрострањено веровање да бугарски цар Калојан приликом опсаде Солуна 1207. год. није убијен од људске руке, него од покровитеља града св. Димитрија.

Осим на упоредо постављеним руским иконостасним иконама, ликови св. Георгија и Димитрија налазе се један поред другог или се повезују са иконама, фрескама и рељефима у Кападокији — Соханде, Каранлек, Елмале, у Каленићу (и другде у Југославији), у Попауцу (Румунија), од XI до XVI столећа, као и у Грузији (Садгерски крст).⁵⁰

Следећи степен у правцу наше симетричне композиције заједно датих коњаника налазимо на рељефној икони у Рјазанском музеју, која потиче из Солотчинског манастира XIV века, на којој светитељи јашу упоредо, приказани спреда, а само главе и предњи део тела су окренути један према другоме.⁵¹

⁴⁰ Л. Мавродинова, Св. Теодор — развитие и особенности на иконографския му тип в средновековната живопис, ИИИИ, т. XIII, 1969, с. 33.

⁴¹ Исти, 40.

^{41а} Исти, 40, 41, 45, 48, 49, 51.

⁴² Исти, 40, 50; Ст. Михайлов, Църквата Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат в с. Добърско, Известия на археологическия институт, т. XXIX, 1966, с. 10.

⁴³ В. Н. Лазарев, н. д., 221.

⁴⁴ H. Delehaye, Les origines du culte des martyrs, Bruxelles p. 228.

⁴⁵ В. Н. Лазарев, н. д., Визант. временник, VI, 1963, 200—201.

⁴⁶ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 173, 220.

⁴⁷ В. Н. Лазарев, н. д., Визант. временник, VI, 1963; А. В. Банк, Византийское искусство, табл. 126—131; Т. В. Николаева, Древнерусская мелкая пластика, стр. 19, сл. 30.

⁴⁸ Antoine Bon, Archaeologia mundi, Byzanz, Nagel [1972], Abb. 130, 135.

⁴⁹ V. I. Petković, La peinture serbe au Moyen Age, I, Београд 1930, пл. 112b.

⁵⁰ Kunst in Kappadokien, стр. 160, фото 46, 99; В. Л. Петковић, н. д., 155а; I. D. Stefanescu, н. д., 23, табл. 17_{1,2}; A. Gabaг, Un nouveau reliquaire de saint Demetrios, Dumbarton Oaks Papers, 8, 1954, стр. 310, 312, 313, сл. 24, 25, 29; V. I. Petković, н. д., II, Beograd 1934, пл. CLXXXVIIa; В. Н. Лазарев, н. д., Визант. временник, VI, 1963, прегл. 10, 11; Г. Н. Чубинашвили, над. дело табл. 173.

⁵¹ Т. В. Николаева, Древнерусская мелкая пластика... сл. 6.

Сличан став заузимају св. Георгије и Димитрије као јахачи упоредо, а главе и груди су им окренуте једног насупрот другога, на фрескама параклиса цркве св. Димитрија у Солуну, такође из XIV века⁵².

У Бугарској, у цркви св. Николе у с. Марици, Софијски округ, симетрично (слично хералдичној) грађена композиција са ликовима св. Георгија и Димитрија налази се на северном уздужном зиду у унутрашњости старог дела храма, непосредно до композиције Дезиса. То сведочи о даљем развоју те симетрије у ставовима. Коњи су тачно супростављени, тела јахача такође, једино су копча једносмерно упоредна.

Та чињеница показује да је такав тип приказивања рођен на Истоку, а када је већ нашао примену на Балканском полуострву, па и у другим Византији суседним земљама, то се догодило тек после извесног периода времена, око XIV столећа је већ распрострањен, јер су у неким од тих земаља примери управо из касније епохе. Композиција се гради и развија и после тога, при чему су видне етапе овакве измене, а на другим местима има и својих недовољно разјашњених страна.

Умеравајући пажњу на особености и промене у иконографији — у Бугарској популарних — светаца-коњаника Георгија и Димитрија, и тражећи настајање и везе, особито у погледу њиховог симетричног сликања, у јединственој композицији на фрескама старог дела цркве св. Николе у с. Марици, покушавамо да откријемо неку зависност између насталих иконографских измена и времена у коме су створене. Испоставља се да те промене нису обична појава искључиво у бугарском средњовековном зидном сликарству, него да имају нечег заједничког и са развојем ликових поменутих светитеља, као и у разним гранама средњовековне ликовне уметности у другим земљама, за које се зна да су на почетним етапама свог средњовековног уметничког стваралаштва имале активне контакте са византијском уметношћу.

Постојање извесне доследности, а можда и узајамне условљености промена у иконографији могло би да неће примену и потпомогне одређивање хронолошких оквира сликарског украшавања једног или групе споменика средњег века.

Не улазећи у питање идејне садржине обрађених ликовних морамо приметити да друштвено-политичка ситуација у којој су створени, а чија су сватања заступљена при њиховом заједничком грађењу, није била равнодушна према тематици средњовековног сликарства. У случајевима у којима се то може назрети на бугарским споменицима споменули смо и истакли постојање сличних појава и на споменицима у другим земљама.

У разматраним темама могу се приметити црте у којима се назире рађање световне тематике у средњовековној уметности као жанр сцене, пејзаж, детаљи борбе и слично. Е.Л. Привалова, на пример, открива ране манифестације сликарског жанра мртве природе у средњовековној уметности на једној често приказиваној сцени из живота Св. Георгија.⁵³

Као веома поштовани свети ратници Георгије и Димитрије приказује се, како смо видели, на рељефима, мозаику, фрескама, минијатурама и иконама. То је општа тематика коју све те гране средњовековне уметности — византијска, источна, балканска и друге, — разрађују, руководећи се вероватно сродним обрасцима. Овде има удела и поглед на свет, који је у оној епохи у поменутих земљама такође био сродан.

LES FIGURES DE SAINTS À CHEVAL DANS LA PEINTURE MÉDIÉVALE BULGARE ET LEUR RAPPORT AVEC DES FIGURES RESSEMBLANTES DANS L'ART MÉDIÉVAL GÉORGIEN

L'auteur parle de l'iconographie des saints guerriers dans la peinture médiévale bulgare en exposant les diverses variantes de traitement de ces figures, partant de leur représentation en martyrs, et, en passant par les saints stratèges, arrive à celle des guerriers à cheval, en faisant un rapprochement entre cette représentation et les conceptions religieuses et sociales médiévales. En exposant leurs rapports avec les figures correspondantes dans la peinture des Balkans et de Russie, il constate leur analogie la plus proche avec la peinture géorgienne bien plus ancienne en date.

E. MANOVA

⁵² Σωτηρίου Γ. Α., Σωτηρίου Μ. Γ., н. д., 219, πίναξ 93.

⁵³ Е. Л. Привалова, н. д.

Серебряное дело в Ростове не получило широкого развития, но уже само существование этого центра ювелирного искусства, засвидетельствованное письменными источниками, делает необходимым выявление круга памятников, которые изготовлены местными мастерами. Изучение серебряных изделий в фондах Гос. Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника, дало возможность провести некоторые наблюдения, которые и положили начало работы. Основные её результаты предлагаем в этой статье.

РОСТОВСКОЕ СЕРЕБРЯНОЕ ДЕЛО XVII ВЕКА

Василий ПУЦКО

Ювелирных изделий, датируемых ранее первой половины XVII в., в Ростове Великом почти не сохранилось (те единичные образцы, которые находятся в музейной коллекции, приозонные). Одной из основных причин этого является разграбление ризниц ростовских церквей и монастырей в Смутное время польско-литовскими интервентами. В числе прочих были расхищены и собранные в течение нескольких столетий сокровища ризницы Успенского собора.¹

К середине XVII в. Ростов по-немногу успел оправиться от „литовского разорения.“ „Следы его хотя и были еще свежи в памяти стражилов, — писал А. А. Титов, — но среднее и молодое поколение теперь свободны были от тех ужасов, которыми обыкновенно сопровождалась набеги „поганой Литвы“². Пользуясь активными материалами, население Ростова указанного времени условно можно разделить на две основные категории: посадских людей и митрополичьих. Переход посадских тягловых людей на службу к митрополиту был довольно частым явлением. Известно, что в 1636 г. посадские земские старости жаловались, что тяглецы с посада разбрелись: либо стали в стрельцы, либо живут по слободам за ростовским митрополитом и монастырями.³ По росписи 1635 г. оказалось 75 беглых посадских людей, из них 18 закладчиков за митрополитом.⁴ Митрополит Варлаам 3 ноября того же года подал челобитную с жалобой, что посадские люди хотят отнять у него крестьян и просил у государя „обороны.“⁵ В 1636 г. в Ростов был послан сыщик Иван Совин, которых вернул в посад 63 человека.⁶ В 1649 г. в митрополичьих слободах были отобраны в посад работные люди 86 дворов, всего 101 человек, а с детьми и родней 207 человек.⁷ По окладному списку Титова (1653 г.) показаны занятия новосельских тяглецов, среди которых упомянут и один серебряник.⁸ Сведения о проживании в Ростове мастеров серебряного дела находим в различных документах начиная примерно с 1640-х гг. Одним из основных источников наших сведений о ростовских серебряниках являются дозорные и переписные книги.⁹ Но поскольку в них показаны занятия далеко не всех жителей, нет гарантии, что учтены полностью и мастера серебряного дела.

Если обратить внимание на социальную топографию Ростова XVII в., нельзя не заметить, что значительная часть ремесленников проживала в митрополичьих слободах. Нередко это были беглые посадские люди. Такие выражения как „сшел за митрополита“, „жил за митрополитом“, „взят из-за митрополита“ часто можно встретить в деловых бумагах того времени. К митрополиту уходил на службу ростовский обыватель, когда становилось не под силу терпеть „опалу и пеню“ воевод, которые не стеснялись и в тюрьму сажать и на правеже бить „для своей корысти.“¹⁰ Состоять под охраною митрополита, находясь у него на службе, было более выгоднее, чем подчиняться власти воеводы.¹¹ Поступивший на службу к митрополиту ремесленник, ес-

¹ Подробнее см.: Дневник Марины Мнишек. Русский перевод с предисл. А. А. Титова. М., 1908, стр. 49.

² Переписные книги Ростова Великого второй половины XVII века. Изд. А. А. Титова. СПб., 1889, стр. VI—VII.

³ П. П. Смирнов. Посадские люди и их классовая борьба до середины XVII века, т. I. М., 1947, стр. 175.

⁴ ЦГАДА, Столбцы Разряда, Приказный стол, № 98, л. 3.

⁵ Там же, л. I.

⁶ П. П. Смирнов. Указ. соч., т. I, стр. 177, 420—423.

⁷ Его же. Указ. соч., т. II. М.—Л., 1948, стр. 580. Итог приказа Галицкой чети в 1653 г. дает в Ростове новосельских 136 дворов, людей в них 306 человек. (Там же, стр. 581). По данным переписной книги 1678 г., А. Чепчугов отписал к посаду в Ростове из-за митрополита, монастырей и одного вотчинника 91 двор, людей в них 260 человек. — Ростов. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. Изд. Н. А. Найденова. М., 1884, стр. 19 и сл.

⁸ П. П. Смирнов. Указ. соч., т. II, стр. 581 (прим. I). В переписной книге 1619 г. нет указания на проживание в Ростове серебряников.

⁹ Перечень источников по истории ростовского серебряного дела, на основании которых составлен и прилагаемый к статье перечень мастеров XVII в., см.: СА, 1971, № 4, стр. 251 (прим. 4).

¹⁰ А. А. Титов. Кремль Ростова Ярославского. М., 1905, стр. 18.

¹¹ Предисл. А. А. Титова к изд.: Переписные книги Ростова Великого второй половины XVII века, стр. XII—XIII; А. А. Титов. Кремль Ростова Ярославского, стр. 18.

тественно, в первую очередь должен был выполнять его заказы. Соответственно, и митрополит не имел необходимости, за исключением особых, случаев, поручать выполнение своих заказов иногородним мастерам, тем более что мог пользоваться еще и услугами посадских ремесленников, которых в Ростове во второй половине XVII в. было достаточно. Отнесенные выше обетаательства побудили нас обратиться к выявлению работ ростовских мастеров.¹² В процессе изучения серебрянных изделий, представляющих вклады митрополитов и других духовных лиц, а также посадских людей, было обнаружено, что часть вещей представляет собою изделия серебрянников Москвы и Ярославля. В них чаще всего чувствуется рука мастера твердо следующего определенным художественным традициям, даже в тех случаях, когда он не ставит перед собой задачу дать максимально точное воспроизведение определенного образца. Это наблюдение позволяет предположить, что некоторые произведения ростовского литургического серебра выполнены осевшими здесь ярославскими мастерами. Изделия местных мастеров иногда не лишены некоторого примитивизма. Серебряники далеко не всегда владеют всеми средствами профессионального мастерства, которые отличают работы московских и ярославских мастеров. Только в последней четверти XVII в. (особенно в последнем десятилетии), ростовские мастера серебряного дела достигают большого мастерства и создают произведения мало чем уступающие изделиям вышедшим из крупнейших центров художественного ремесла.

Наиболее ранним произведением ростовских серебрянников XVII в. мы склонны считать водосвятную чашу, датированную 1641 г. (рис. I).¹³ Она сравнительно небольших размеров и представляет собою приземистый по форме сосуд с гладкой поверхностью. Тулово в форме сильно сплющенного полушара; стояк, соединяющий тулово с круглым покатым, с уступом к краю, поддоном, имеет форму сплюснутого шара. По верхнему краю тулова выполненная оброном позолоченная вкладная надпись вязью: „Лета 7150 декабря 15 дня сделана бысть сия чаша в дом пречистыя Богородицы и великаго чудотворца Леонтия повелением великаго господина преосвященнаго Варлаама митрополита Ростовскаго и Ярославскаго.“¹⁴ В технике оброна выполнен и узкий позолоченный орнамент со стилизованным растительным мотивом по уступу поддона. На днище чаши в медальоне гравирован Голгофский крест. Как своими формами, так и принципами декоративного убранства, роль которого отведена обронным надписи и орнаменту, водосвятная чаша 1641 г., сделанная „повелением“ митрополита Варлаама, существенно отличается от аналогичных изделий московских мастеров этого же времени, примером которых может служить водосвятная чаша 1633 г. из Успенского собора в Ростове.¹⁵

К числу работ митрополичьих серебрянников, наряду в водосвятной чашей 1641 г., следует отнести литургические сосуды, вложенные в 1676 г. в Успенский собор митрополитом Ионой Сысоевичем (1652—1690).¹⁶ Входящий в состав этого комплекта потир выполнен в строгих и несколько тяжеловатых пропорциях. Чаша потира почти полусферическая, стояк имеет шесть расширяющихся книзу граней, переходящих в поддон с шестилопастным уступом и круглым краем; соединяющее чашу со стояком „яблоко“ в форме сплюснутого шара, с шестью клеймами, украшенными гравированным орнаментом. Позолоченная поверхность потира украшена гравированными изображениями Деисуса, херувимов и святителей (московских и ростовских), выполненными легкой контурной линией.¹⁷ Типологически потиру 1676 г. чрезвычайно близок другой потир из Успенского собора,¹⁸ вероятно, изготовленный тем же мастером, который, кроме того, мог быть исполнителем и потира 1679 г., вложенного митрополитом Ионою в Воскресенский монастырь в Угличе.¹⁹ Не лишне указать, что последнее изделие имело своим непосредственным образцом потир московской работы, вложенный Д. А. Строгановым „к церкви благоверному царевичу Димитрию“ в Углич,²⁰ который так навсегда и остался в ростовской соборной ризнице. Сравнивая указанные изделия, можно ясно видеть, какую роль играли образцы для ростовских серебрянников и какие они допускали отступления от оригинала. Формы

¹² В. Г. Пуцко. Ростовский потир митрополита Ионы. „Советская археология“, 1971, № 4, стр. 250—255.

¹³ Инв. № Б-319. Выс. 18 см., диам. чаши — 32 см. Сохранность хорошая: местами лишь погнут верхний край.

¹⁴ А. А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках М., 1911 (далее — А. А. Титов. Ростов Великий . . .), стр. 40. Надписи на серебрянных изделиях XVII в. приведены в изд.: А. А. Титов. Ростовская и ярославская старина, вып. 2. Ярославль, 1888.

¹⁵ А. А. Титов. Ростов Великий . . ., стр. 39—40, рис. 7.

¹⁶ В. Г. Пуцко. Ростовский потир митрополита Ионы, стр. 251—254, рис. 1.

¹⁷ Из московских святителей представлены Петр и Алексей; ростовские изображены все, канонизованные ко времени изготовления потира.

¹⁸ В. Г. Пуцко. Ростовский потир митрополита Ионы, рис. 2.

¹⁹ Угличский историко-художественный музей, инв. № 118. Выс. 20,5 см, диам. чаши 13,6 см, диам. поддона 4,1 см. См.: И. Лавров. Путеводитель по церквам г. Углича, Ярославль, 1869, стр. 85.

²⁰ Ростовский музей, инв. № Б-292. А. А. Титов. Ростов Великий . . ., стр. 36.



1 Водосвятная чаша, серебро, 1641 г.
1 Čaša za osvećenje vode, 1641 g., srebro

потира 1679 г. в общих чертах повторяют потир Д. А. Строганова, но митрополичьий серебряник выполняет более массивное „яблоко“, совершенно идентичное описанному в потире 1676 г. Стояя потира имеет косые „ложки“ с резким изгибом вправо, но одни из них оставлены гладкими, а другие украшены гравированным орнаментом, тогда как в строгановском потире чередуются „ложки“ с гравированным и чеканным растительным орнаментом. Ростовский мастер обычно отдает предпочтение гладкой и гравированной поверхности перед покрытой чеканным узором, особенно при выполнении литургических сосудов. Принципиально сходными во всех отношениях с названными потирами являются дискос и проскомидные тарели из комплекта литургических сосудов митрополита Ионы 1676 г.²¹

Замечательным образцом мастерства ростовских серебряников является серебряный чеканный крест, вложенный митрополитом Ионою в Воскресенский монастырь в Угличе в 1676 г.²² Крест восьмиконечный, позолоченный. По краям украшен жемчужной обнизью. Боковые грани покрывает гравированный растительный орнамент. Кроме обычных изображений на лицевой стороне чеканен растительный орнамент. На обороте, в крестообразном „киотце“ перекрестья, виртуозно выполнено гравированное изображение в рост св. Николы. Для этого на престольного креста, как и для потира 1679 г., мы также можем указать использованный мастером образец, которому он особенно точно следует при выполнении чеканных изображений на лицевой стороне. Это — на престольный крест, вложенный в Успенский собор в Ростове царем Михаилом Федоровичем и его отцом патриархом Филаретом (в прошлом ростовским митрополитом) в 1623 г.²³ Ориентация ростовского мастера на крест изготовленный в Москве в начале XVII в., по всей видимости, была вызвана желанием митрополита Ионы Сысоевича послать в монастырь, архимандритом которого он прежде являлся и ктиторм которого стал впоследствии, воспроизведение одной из наиболее примечательных вещей ростовской соборной ризницы.

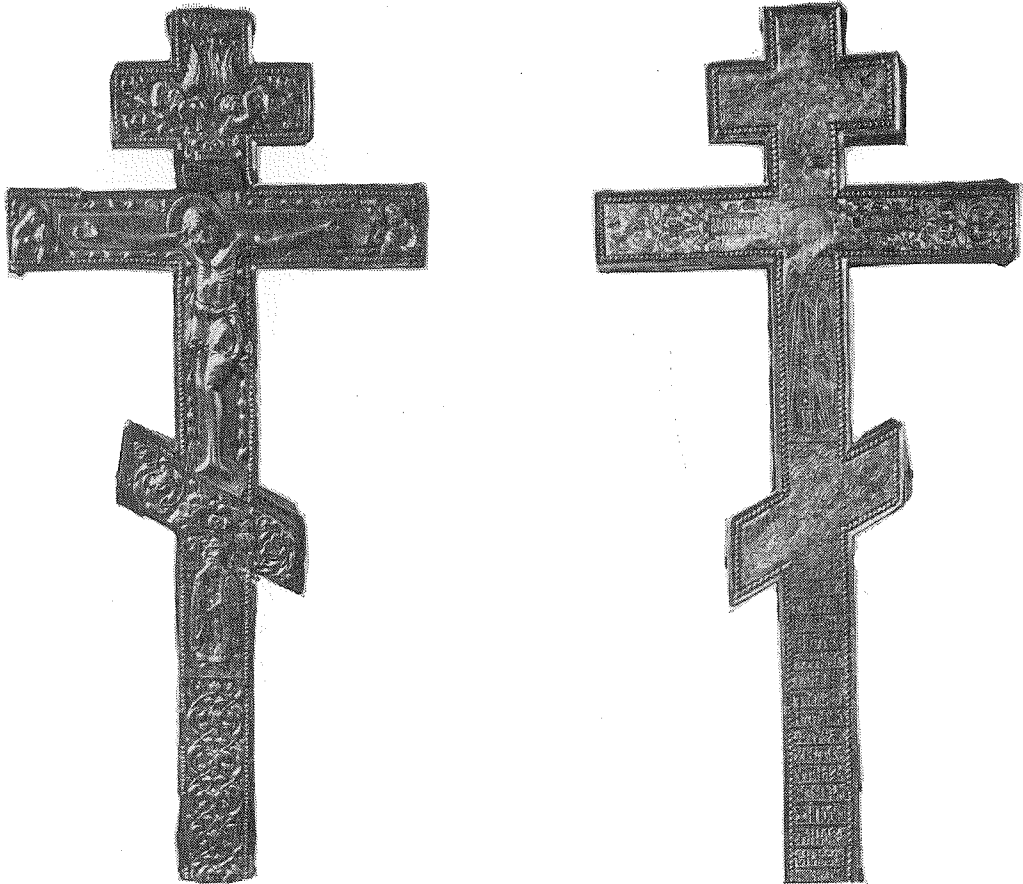
Иона Сысоевич, судя по описям имущества собора и церквей митрополичьего двора, а также сохранившимся вещам, сравнительно немного заказывал серебряных изделий. Его неистощимая энергия в основном была направлена на строительство митрополии в Ростове, Воскресенского монастыря в Угличе, который он перенес на новое место,²⁴ а также других хра-

²¹ В. Г. Пуцко. Ростовский потир митрополита Ионы, стр. 254, рис. 3.

²² Угличский музей, Инв. № 106.

²³ Ростовский музей, инв. № Б-59. А. А. Титов. Ростов Великий . . . , стр. 31, рис. 4.

²⁴ Подробнее см.: Б. Эдинг. Ростов Великий, Углич. М., 1913, стр. 178 и сл.; В. Н. Иванов. Ростов Великий, Углич. М., 1964, стр. 188 и сл.



2 a-b. Напрестольный крест Василия Говядинова, серебро. 1670 г.
2 а), б) Prestoni krst Vasilija Govjadinova, 1670 g., srebro

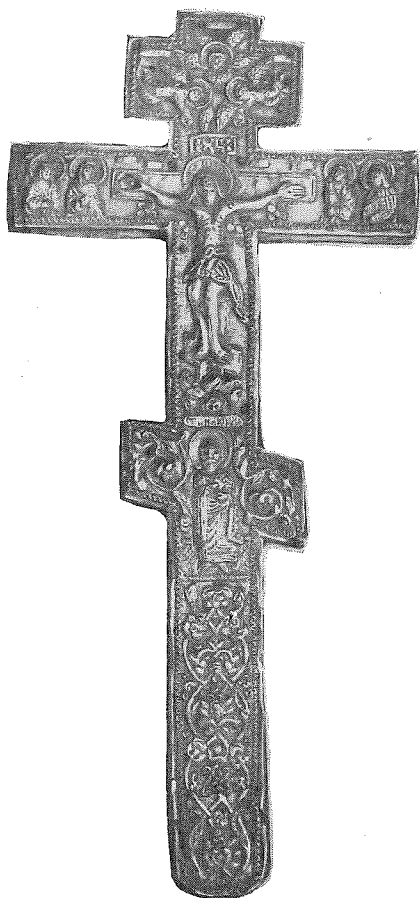
мов своей обширной епархии. Но, тем не менее, работавшие при его дворе мастера серебряного дела все же сумели заложить прочные основы для развития ювелирного искусства в более широких масштабах.

Об уровне мастерства ростовских посадских серебряников третьей четверти XVII в. некоторое представление дают несколько сохранившихся напрестольных крестов. Наиболее интересным из них по художественному исполнению является вложенный купцом Василием Говядиновым в 1670 г. в церковь св. Леонтия в Заровьи (рис. 2 а, б).²⁵ На лицевой пластине с прекрасным пониманием пластики чеканено распятие с мелкими фигурками предстоящих Богоматери и ученика и скорбящих ангелов; фигура князя Владимира, имеющего на голове корону западного образца, приземистая. Чеканный орнамент довольно четкого рисунка. Обратная сторона этого восьмиконечного креста покрыта искуснейшей гравировкой, сильно напоминающей своими орнаментальными мотивами книжные заставки. В центре гравирована сильно удлиненная фигура св. Леонтия Ростовского, на рукояти — пространная вкладная надпись вязью, выполненная в технике оброна. Значительно примитивнее исполнение напрестольного креста 1664 г., который „в Ростов к Николе чудотворцу Подозерсксму . . . тшанием и радением своим по обещанию своему и по родителям своих позолотил Андрей Ермолаев сын Щеткин“ (рис. 3).²⁶ Типологически он является сильно упрощенной копией московского образца. Кресты такого типа московского происхождения сохранились в нескольких ростовских ризницах. О том, что указанная модель пользовалась популярностью у ростовских серебряников при выполнении напрестольных крестов свидетельствует и крест 1687 г., вложенный Василием Долговым Сабуровым в церковь села Серафопова (рис. 4).²⁷ Кроме обычных изображений, на лицевой пластине крестов этого типа в нижнем перекрестии чеканена большеголовая фигура св. Николы. По своему исполнению крест из с. Серафопова несколько выше креста 1664 г., но

²⁵ Ростовский музей, инв. № Ц-921 /634. Разм. 34,5 X16,3 см.

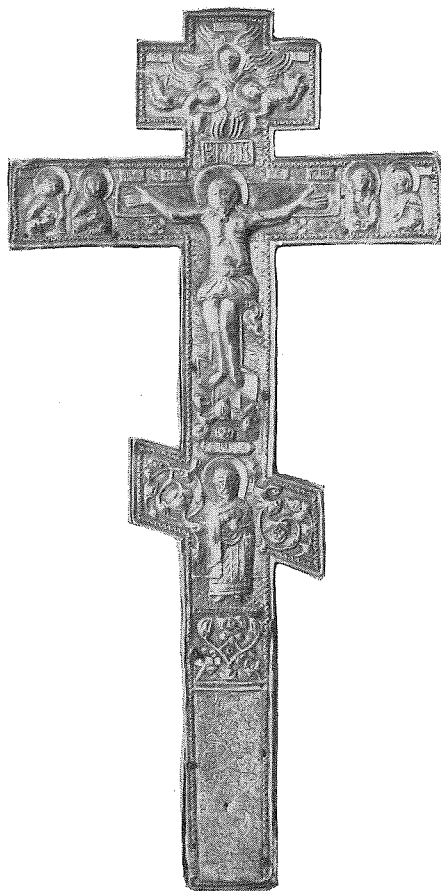
²⁶ Там же, инв. № Ц-922/390. Разм. 34,0 X16,0 см.

²⁷ Там же, инв. № В-63. Разм. 32,8 X16,3 см.



3 Напрестольный крест Андрея Шеткина, серебро. 1664 г.

3 Prestoni krst Andreja Ščetkina, 1664 g., srebro



4 Напрестольный крест Василия Долгова Сабурова, серебро. 1687 г.

4 Prestoni krst Vasilija Dolgova Saburova, 1687 g., srebro

выполнивший это изделие мастер в сущности также не выходит за пределы художественного ремесла.

Существенные сдвиги в развитии серебряного дела в Ростове в XVII в. происходят с назначением на архиерейскую кафедру Иоасафа Лазаревича. Новый митрополит (1691—1701) выступает теперь в качестве основного заказчика ростовских серебряников и, очевидно, весьма определенно диктует при этом свои условия. На изготовление изделий из драгоценных металлов Иоасаф Лазаревич расходует не только деньги митрополии, но и свои „келейные“. Над выполнением его заказов трудятся не только ростовские, но также, московские, ярославские, украинские и, возможно, работающие в конце XVII в. в Москве иностранные мастера. Биограф Иоасафа Лазаревича А. А. Титов когда — то написал: „К сожалению, у Иоасафа не было того художественного вкуса, каким обладал приснопамятный для Ростова митрополит Иона.“²⁸ Изучение связанных своим происхождением с его именем памятников торевтики располагает к совершенно иным выводам.

Сведения о митрополите Иоасафе Лазаревиче до нас дошли крайне отрывочные.²⁹ Несколько расширить их удастся путем привлечения косвенных данных. Хранящийся в Ростовском музее большой напрестольный крест из позолоченного серебра (из ризницы Успенского собора) имеет на рукояти следующую надпись: „198, августа в 4 день построися сей животворящий крест с мощами Чудова монастыря архимандритом Иоасафом Лазаревичем по своим родителям и по супруге своей Иулите, по детех своих Иакове да Феодсре да Василие Ивансвх и что Василий был диак в Серебряной палате в верху, а кто помянет сих преставшихся, и сам помяновен

²⁸ А. Титов. Иоасаф Лазаревич, VII митрополит Ростовский. М., 1887, стр. 4.

²⁹ Там же, стр. 4—12; В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, ч. II. СПб., 1892, стр. 413; А. Титов. Ростовская иерархия. Материалы для истории русской церкви. М., 1890, стр. 74; Летопись о ростовских архиереях. Изд. А. А. Титова. СПб., 1890, стр. 15, 23; Сборн. имп. Русск. Исторического общества т. 60. СПб., 1887, стр. 319.

будет от Бога.³⁰ Этот большой украшенный превосходной чеканкой, комьями и жемчужной обнизью крест, очевидно, выполнен в московских придворных мастерских, услугами которых Иоасаф мог воспользоваться как архимандрит Чудова монастыря в Кремле и как отец чиновника Серебряной палаты. Из этой приуроченной к 1690 г. надписи также узнаем, что до принятия монашеского пострига заказчик креста был Иваном, был женат и имел довольно многочисленную семью. Если „Лазаревич“ была его фамилия, то по ней можно предположить украинское происхождение Иоасафа. На Украине начиная с XVII в. известно несколько родов Лазаревичей,³¹ как и то, что в конце XVII в. немало украинцев успешно делали карьеру в Москве и на государственной и на церковной службе. Будущий ростовский митрополит мог быть одним из них. Если внимательно присмотреться к выполненным по заказу Иоасафа Лазаревича произведениям торевтики, можно заметить, что он явно испытывал влечение к украинским барочным образцам.

В связи с высказанным выше замечанием, вероятно, не безынтересно отметить, что выполнение некоторых заказов Иоасаф Лазаревич поручал работавшему при Патриаршем дворе крупнейшему мастеру конца XVII в. Василию Андрееву, ученику переселившегося с Украины Афанасия Грухменского.³² В частности, Василий Андреев изготовил для ростовского митрополита крест и пютир.³³ Из надписей на них становится известным, что внук митрополита Иван Яковлев являлся приказным. Таким образом, находим еще одно звено, соединявшее Иоасафа Лазаревича с придворными мастерскими.

„Летопись о ростовских архиереях“, говоря о деятельности митрополита Иоасафа Лазаревича в Ростов, отмечает, что он „построил в соборной церкви иконостас резной золоченой, евангелие большое на александрийской бумаге, дска верхняя золота с камением, сосуды золотые весом 14-ть фунтов; на царских вратах оклад серебряной вызолочен, весу в нем пуд с четвертью; образ пресвятыя Богородицы Владимирския, оклад личной серебряной чеканной вызолочен; венцы серебряные гладкие золоченые, в том числе три венца с камением, весу полпуда; лампы серебряные, местами золочены, числом шесть лампад, а весу в них пуд 15 фунтов; митра золотая с алмазами и с драгим камением, по цене пятьсот рублей; . . . в соборную церковь его архиерейского вклада: крест благословящий, с мощми, серебряной, золоченой; кандило серебряное золоченое; да пред образом Успения пресвятыя Богородицы лампада серебряная, золоченая, весом в 10-ть фунтов: паникадило медное весом 9 пуд“ (стр. 15). Значительная часть перечисленных вещей сохранилась и может служить наглядным свидетельством того, чему преимущественно уделял внимание Иоасаф Лазаревич. Привлекая к выполнению своих заказов различных мастеров-серебряников, он тем самым немало способствовал проникновению в ростовскую торевтику барочных мотивов, получивших к тому времени достаточно широкое распространение в прикладном искусстве Украины и Москвы.

Самым ранним серебряным изделием с именем Иоасафа Лазаревича является оправа каменного креста с рельефными изображениями, выполненная в мае 1695 г. (рис. 5 а, б).³⁴ Несмотря на скромный характер, можно заметить, что она выполнена с большим тактом. Лицевая сторона обрамления, тщательно скрывающего повреждение каменного рельефа, украшена растительным и геометрическим (в виде плетенки) орнаментом, выполненным в технике оброна, с заполнением фона густой штриховкой. Обратная сторона оправы гладкая, и только по сторонам киота в перекрестии полууставом переходящим в скоропись нанесена надпись с перечислением реликвий. На рукояти памятная надпись об обновлении.³⁵ По концам рукавов креста на тонких проволочных стержнях посажены мелкие жемчужины. Такая скромная и вместе с тем изящная оправа как нельзя более соответствует характеру заключенного в нее произведения мелкой пластики.

В расходных книгах Ростовской митрополии находится указание, что серебряник Алексей Постников в декабре 1697 г. „сделал в Углецкий уезд в Троицкую Дивногорскую пустыню во вкладном их монастырском серебре крест благословящий.“ Серебра пошло 1 фунт, на позолоту — „полчетверти золотых.“ За работу и за золото мастер получил 5 рублей 30 алтын и 2 день-

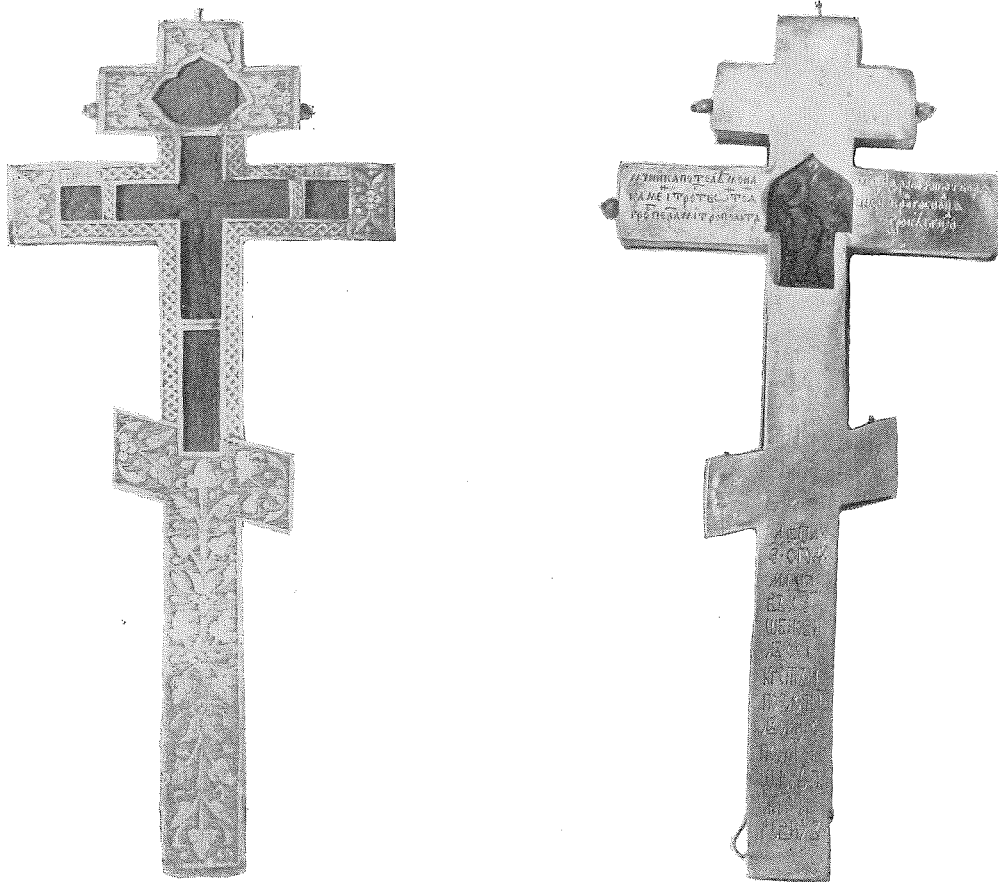
³¹ В. Л. Модзалевский. Малороссийский Родословник, т. П. Киев, 1912, стр. 14—20.

³² А. Орешников. Фряжских резных дел мастер, серебряник и медальер конца XVII века. — Сборник Оружейной палаты. М., 1925, стр. 5—10, с указ. более старой лит. Новейшая литература и дополнительные данные о Василии Андрееве приведены в моей статье: „Златница“ Иоасафа Лазаревича. — „Нумизматика и сфрагистика“ (в печати).

³³ П. С. Уварова. Каталог ризницы Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. М., 1887, стр. 3, П, табл. 2.

³⁴ Ростовский музей, инв. № В-70. Разм. 26,5 X 12,0 см. А. А. Титов. Ростов Великий. . . , стр. 46.

³⁵ „7203 году мая в 27 де(нь) обновил сеи крест и позлотил митрополит Иоасаф Лазаревич“.



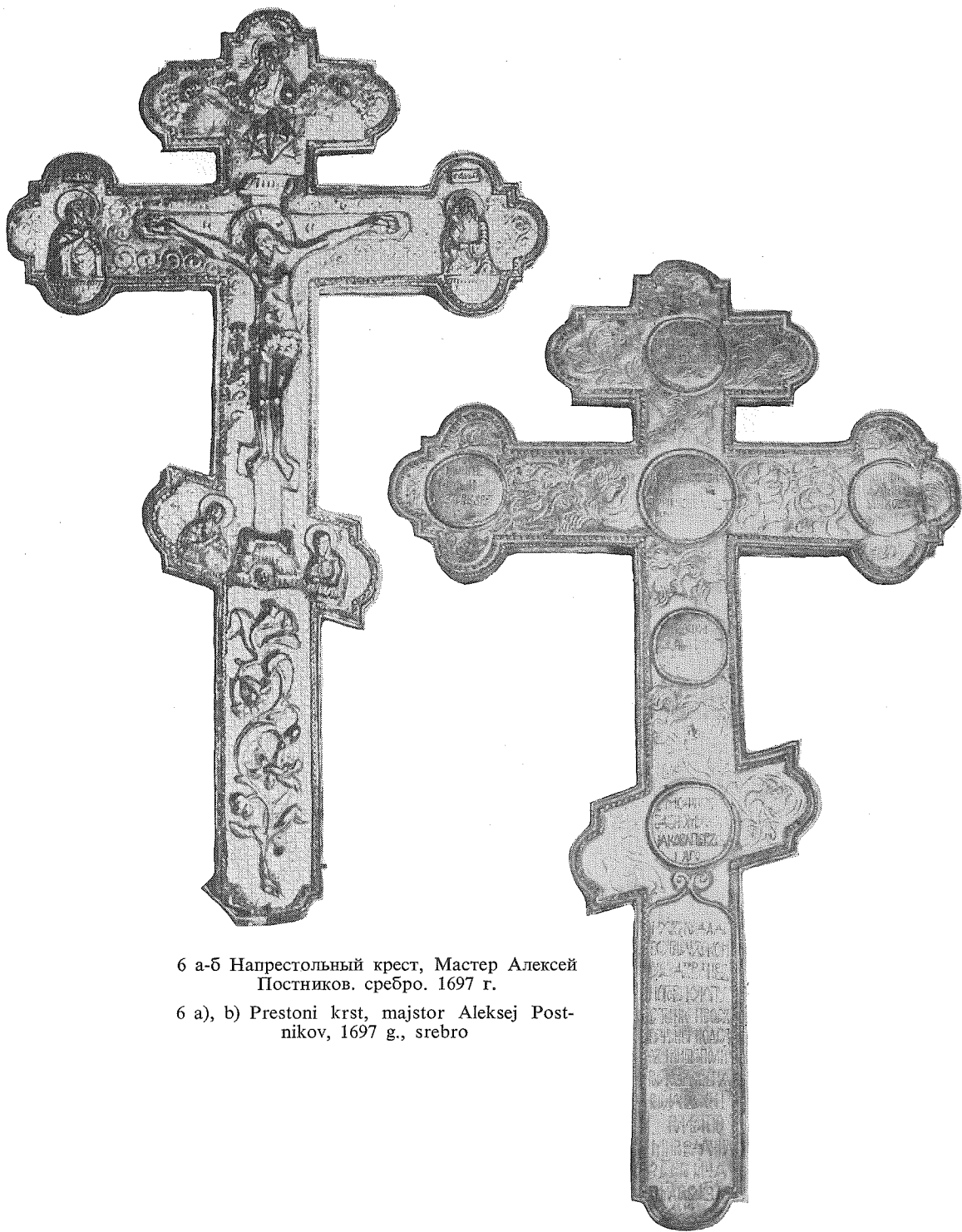
5 а-б. Оправа креста митрополита Иоасафа Лазаревича, серебро 1695 г.
5 а), б) Okov krsta mitropolita Joasafa Lazarevića, 1695 g., srebro

ги.³⁶ Этот крест мы обнаружили в фондах Ростовского музея в 1967 г. и затем поместили его в экспозицию отдела древнерусского искусства (рис. 6 а, б).³⁷

Крест восьмиконечный, с закруглениями на концах; концы большой поперечной перекладины имеют по три полукруглых выступа. По краям с обеих сторон чеканена кайма с мотивом бегунка. На лицевой стороне семиконечный крест с крупным рельефным распятием. Тело Христа представлено провисшим. В верхнем перекрестьи поясное изображение Саваофа, от которого исходит на Христа святой дух в виде голубя. По сторонам Саваофа олицетворения солнца и луны с пояснительными надписями. В композицию распятия входят поясные фигуры Марии и Иоанна Богослова на большой перекладине и Марии Магдалины с сотником Лонгином — на нижней, у подножия креста, водруженного на Голгофе. На оборотной стороне креста чеканено шесть круглых медальонов с начертанными на них обозначениями заключенных в кресте реликвий. Фон, как и боковые стороны креста, украшен канфаренным растительным узором в виде сочных растительных завитков. На рукояти надпись, служащая окончанием текста расположенного в медальонах: „... их же даде во Углецькой уезд в Дивногорьскую пустыню преосвященный Иоасаф митрополит Ростовьски (и) Ярославьскии в лето мироздания 7205-го месяца марта в 27 день.“ Таким образом, в надписи отмечена лишь передача митрополитом Иоасафом в марте 1697 г. в Дивногорскую пустынь реликвий, впоследствии вложенных в исполненный ростовским серебряником Алексеем Постниковым из монастырского серебра крест

³⁶ Э. Д. Добровольская. Новые материалы для истории Ростовского Кремля. Прилож. I. Мастера-строители Ростовской митрополии и города Ростова, известные по документам 1691—1704 гг. — Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области, вып. I. Ярославль, 1958, стр. 44.

³⁷ Ростовский музей, инв. № Ц-930/II. Разм. 37,0 X 22,0 см. Сохранность хорошая. Крест работы Алексея Постникова передан музею из Оружейной палаты в 1930 г., куда поступил при изъятии церковных ценностей в 1920-е гг. из церкви Иоанна Предтечи в с. Шестаково, построенной митрополитом Арсением Мацеевичем в 1749 г. Не исключено, что к этому времени и относится перемещение креста из Дивногорской пустыни. В с. Шестаково крест видел А. А. Титов во второй половине прошлого столетия. — А. А. Титов. Ростовский уезд Ярославской губернии. Историко-археологическое и статистическое описание. М., 1885, стр. 121—122. См. также: Ростовская старина, вып. 1. Изд. А. А. Титова, Ростов, 1883, стр. 17.



6 а-б Напрестольный крест, Мастер Алексей Постников. серебро. 1697 г.

6 а), б) Prestoni krst, majstor Aleksej Postnikov, 1697 g., srebro

в декабре того же года.³⁸ Если бы мы не имели указания на изготовившего этот крест мастера, могли бы на основании стилистических особенностей без каких-либо колебаний отнести изделие к продукции московских серебряников. Крест работы Алексея Постникова чрезвычайно близок имеющему московское клеймо напрестольному кресту 1683 г. в собрании музея-заповедника Киево—Печерской лавры³⁹ и кресту вложенному полковником Сумского слободского украин-

³⁸ Реликвии вложены в углубления в деревянной основе креста и залиты воскомастикой.

³⁹ Инв. № 2826. Крест имеет надпись: „Сей святыи крест на Москве зделан до Густине монастыря Прилуцкого приложил от. Авксентию игумену того ж монастыря“. Действительно, в 1683 г. Густынского монастыря

ского полка И. И. Перекрестовым в Вознесенскую церковь в Тростянце.⁴⁰ Какими-либо сведениями, которые могли бы дополнить данные расходных книг Ростовской митрополии об Алексее Постникове, мы не располагаем. Поэтому не можем сказать, был ли он коренным ростовцем или пришлым мастером. Нам представляется более вероятным последнее предположение. Подражания ростовских серебряников московским изделия имеют ясно различимые качественные отличия, чего отнюдь нельзя сказать о кресте 1697 г. Рельеф не перегружен мелочной детализацией. Заполняющие фон пунктирные завитки способствуют тому, что фигуры не воспринимаются разрозненными. Заполняющий обратную сторону креста узор легкий и изящный, с ритмичными изгибами стебля с прихотливо отходящими в стороны листьями.

С крестом 1697 г. из Дивногорской пустыни может быть по стилю и по манере выполнения фигур и орнаментальных мотивов сближен напрестольный серебряный крест, который „состроил монах Боголен на зборные денги.“⁴¹ Характерно, что и в надписи на этом кресте сказывается привычка мастера ставить „ъ“ в конце не только оканчивающихся согласными слов, но и слогов, (наприм., „восемьдесят“). Крест шестиконечный, с полукруглыми выступами на верхних концах. Распятие также изображено на семиконечном кресте, но фигура Христа имеет иные пропорции. Предстоящие обнаруживают большую близость аналогичным изображениям на кресте 1697 г. Чеканный на рукояти растительный узор также чрезвычайно близок описанному на кресте работы Алексея Постникова. Сходно и художественное решение пластины обратной стороны, с тем лишь различием, что больше медальонов определяющих расположение реликвий и иного мотива заполняющий промежутки между ними орнамент. Из отличий в иконографической схеме следует отметить размещение фигур предстоящих исключительно по концам большой перекладины; у подножия креста в низком рельефе выполнена панорама города с высокими шатровыми постройками. В верхней части креста чеканено „Отечество.“ Отмечая черты сходства и различия между крестом с именем монаха Боголепа и крестом 1697 г., мы вполне допускаем возможным предполагать выполнение первого креста также Алексеем Постниковым.

Наиболее значительным произведением, созданным в последнее десятилетие XVII в., был в Ростове гигантский оклад, покрывавший икону Владимирской Богоматери в Успенском соборе Ростова. Эту икону местное предание приписывало кисти прославленного киевского иконописца конца XI — начала XII вв. Алипия Печерского.⁴² Оклад выполнен из серебра и местами позолочен. Судя по всему, работой над этим окладом были заняты несколько мастеров, прошедших специальную выучку и прекрасно владевших искусством чеканки. Имеющиеся на окладе надписи свидетельствуют о том, что он был изготовлен в несколько приемов. Выкованный из толстой серебряной пластины оклад собственно иконы датирован 1695 г.⁴³ Невысокий чеканный рельеф, по своему характеру напоминающий на обратной стороне креста 1697 г., покрывает почти исключительно позументы одежды, украшенных травчатым узором и драгоценными камнями. Основную часть оклада составляет обрамление, состоящее из отдельных пластин.⁴⁴ Это обрамление заполнено чеканными изображениями и имеет семь накладных черневых клейм, иллюстрирующих сказание о мнимой иконе Алипия, перенесенной, по свидетельству Печерского патерика, в Ростов Владимиром Мономахом.⁴⁵ Из числа украшающих обрамление чеканных изображений наиболее интересны по исполнению большие фигуры ангелов, облаченные в золоченные диаконские одежды. В руках у них свитки с текстами песнопений в честь Богоматери и ветки с цветами. Одежды ангелов сплошь заполнены разнообразными узорами, главным образом растительного характера, выполненными в технике чеканки. Поверх стихарей одеты короткие далматики, усыпанные камнями. Юные, несколько пухлые лица обрамлены красивыми прядями ниспадающих на плечи длинных волос. Головы имеют подчеркнута высокий рельеф (рис. 7). Заполняющая плоскость одежд легкая орнаментация не утомляет глаз, и это достигается лишь путем весьма вдумчивого использования возможностей которые

игумен Авксентий „Якимов“ с келарем иеромонахом Германом и дьяконом Иовом были в Москве и получили подтверждение грамоты царя Михаила Федоровича о приезде на шестой год. — К. В. Харлампович. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь, т. 1. Казань, 1914, стр. 356.

⁴⁰ Архиеп. Филарет (Гумилевский). Историко-статическое описание Харьковской епархии, отд. Ш.М., 1857, стр. 113—114; С. Таранушенко. Памятки мистецтва старої Слобожанщини. Харків, 1922, табл. СХІ, I (крест датирован 1691 г.).

⁴¹ Ростовский музей, инв. № Ц-925/78. Разм. 31,3 X 19,0 см.

⁴² В 1919 г. специальной комиссией в результате тщательного осмотра было установлено, что это список начала XVII в. — А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. — „Вопросы реставрации“, вып. II. М., 1928, стр. 152; И. Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 245.

⁴³ Слева внизу надпись: „7203 года августа в 13 день построена сия риза Пресвятыя Богородицы тщанием преосвященнаго митрополита Иоасафа Лазаревича Ростовскаго и Ярославскаго“. Инв. № В-116.

⁴⁴ В настоящее время оклад хранится в фондах музея в разобранном виде.

⁴⁵ Д. Абрамович. Кисво-Печерський патерик. (Памятки мови та письменства давньої України, т. IV). Київ, 1930, стр. 177—178. Накладные черневые клейма добавлены к окладу в 1795 г.

дает мастеру искусство чеканки по серебру. Ниже фигур выполнен сочный растительный узор в стиле украинского барокко, в обрамлении которого находятся медальоны с надписью: „Сий серебряной оклад образа Пресвятыя Богородицы нарицаемая Владимирския начаса строити в лето 7204-г повелением преосвященнаго Иоасафа митрополита Ростовскаго и Ярославскаго и совершися в лето от рождества Христова 1701 при ево архиерействе“. Следовательно, выполнение оклада обрамления иконы было осуществлено в течение пяти лет (1696—1701).⁴⁶ Кроме крупных фигур ангелов оклад имеет чеканные изображения Успения Богоматери, Коронования Богоматери, а также овальные медальоны с поколенными фигурами Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и царевича Иоасафа — патрона митрополита Иоасафа Лазаревича, бывшего заказчиком оклада. На углах рельефы с изображением сидящих евангелистов. Пространство между медальонами, заключенными в обрамления из дубовых листьев, заполнено крупным барочным узором.

Это монументальное произведение торевтики в Ростове имеет своей ближайшей аналогией столь же внушительных размеров серебряный чеканный оклад иконы Богоматери Черниговской-Ильиной, также относящийся к концу XVII в.⁴⁷ Отмеченное сходство вряд ли является следствием случайности. Оклад обрамления черниговской иконы выполнен по заказу гетмана И. Мазепы, который, как известно, был заказчиком не только украинских мастеров. В Музее украинского изобразительного искусства в Киеве хранится Евангелие в замечательном окладе с первоклассными московскими эмальями. Загадочный мастер „иноземец Георгий Дробус“,⁴⁸ имя



7 Оклад иконы Владимирской Богоматери в Успенском соборе Ростова, серебро. 1695—1701 гг. Фрагмент.

7 Fragment okova ikone Vladimirske Bogorodice u Uspenskom saboru Rostova, 1695—1701 g., srebro

⁴⁶ Для ангелов на окладе см.: Д. Шербаківський. Реліквії старого Київського самоврядування. — „Київ та його околиця в історії і пам'ятках. Київ, 1926, стр. 236—240, рис. после стр. 236; Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских гравёров XVI—XIX вв., т. I. СПб., 1895, стб. 64, 67—68, рис. в стб. 69. Для чеканного растительного узора ср. оклад Евангелия кон. XVII в. с гербом миргородского полковника Д. Апостола, для композиции „Коронование Богоматери“ — середник оклада Евангелия 1701 г. — М. З. Петренко. Українське золотарство XVI—XVIII ст. Київ, 1970, стр. 91—92, 95—96, рис. на стр. 91, 94. Обычай украшения одежды чеканным в низком рельефе растительным узором существовал и в немецкой торевтике. — С. R. von Rissenfels. Muttergottesstatue (1701) — Ausburger Barock. Ausburg 1968, N 523, Abb. 233.

⁴⁷ Картины церковной жизни Черниговской епархии их IX-вековой ее истории. Киев, 1911, табл. после стр. 78; П. М. Жолтовський. Метал, в кн.: Історія українського мистецтва, т. III. Київ, 1968, стр. 342, рис. 252.

⁴⁸ Инв. № 266. К. В. Шероцкий. Киев. Путеводитель. Киев, 1917, стр. 229; М. З. Петренко. Указ. соч., стр. 158.



8 a-b. „Златница“ митрополита Иоасафа Лазаревича, золото. 1701 г.

8 a), b) „Zlatnica“ mitropolita Joasafa Lazarevića, 1701 g., srebro

которого обозначено на окладе, оказался никем иным как работавшим в Москве Юрием Фробусом.⁴⁹ Барочные мотивы в торевтике, получившие особенно широкое распространение во второй половине XVII в. на Украине, не остались чуждыми и московским мастерам, среди которых было немало осевших в России иностранцев. Конец XVII в. может считаться периодом наиболее тесного сотрудничества русских и украинских мастеров, подтверждением чего могут служить приводившиеся в литературе примеры. Данное обстоятельство в значительной мере затрудняет определение национальности трудившихся над окладом Успенского собора в Ростове мастеров. Еще труднее сказать, в чем именно выразилось в выполнении этого произведения участие ростовских серебряников и имело ли оно место вообще. Существующее сходство между окладом и крестом Алексея Постникова позволяет дать на это положительный ответ.⁵⁰

У описанного оклада иконы Владимирской Богоматери в Успенском соборе в Ростове сохранился служивший привеской к ней золотой дукач (рис. 8 а, б).⁵¹ Он состоит из трех отдельных частей: пластинки с чеканным изображением Богоматери с младенцем, монеты, а также гладкого серебряного обрамления с надписью: „сию златницу принесенную на памяновение души святейшаго Адриана патриарха Московскаго преосвященный Иоасаф митрополит Ростовский и Ярославский приемши себе приложыл иконе пресвятей Богородицы. 1701.“ Следует обратить внимание, что надпись имеет начало на той стороне дукача, с которой видна гербовая часть монеты, из чего можно заключить, что именно эта сторона мыслилась как лицевая.⁵² Надпись настолько подробно освещает историю изделия, что время его изготовления может быть определено с точностью в несколько месяцев. Патриарх Адриан скончался в ночь на 16 октября 1700 г. Монета достоинством в 10 дукатов могла быть получена Иоасафом Лазаревичем только после указанной даты. Сам заказчик дукача умер 10 ноября 1701 г. Форма надписи, в частности отсутствие точной даты вклада, позволяет думать, что изготовление дукача могло быть закончено в ближайшие месяцы после смерти митрополита Иоасафа.

Вставленная в кольцо серебряной оправы золотая монета сильно опилена, так что от нее в сущности осталась тонкая пластинка с рельефом гербовой стороны с изображением двуглавого орла с короной и надписью на ободке: „APCI DVX AVS DVX BVRG MAR MOR 1637“ (рис. 8б). Это богемская золотая монета Фердинанда II (1619—1637), чеканенная в пос-

⁴⁹ О нем см.: Е. С. Шукина. Резчики монетных штемпелей второй половины XVII века Федор Байков и Юрий Фробус. — Труды Гос. Исторического музея, вып. XXV, 1955, стр. 158.

⁵⁰ В дальнейшем я рассчитываю посвятить окладу иконы специальную работу.

⁵¹ Ростовский музей, инв. № Б-408. Дdiam. пластинки с чеканным изображением, 4,2 см, монеты — 4,3 см серебряной оправы — 5,3 см. Сохранность хорошая. Склепки на обрамлении, очевидно, поздние. А. А. Титов. Ростов Великий..., стр. 41.

⁵² Любезно указано И. Г. Спасским.

ледный год его жизни минцмейстером Якубом Бернардом Валхером, знак которого (шести-конечная звезда в руке) виден в нижней части, на ободке.⁵³ На аналогичной монете, чеканенной в том же 1637 г. тем же минцмейстером, на другой стороне (в ростовском экземпляре она не сохранилась) изображение в рост короля Фердинанда II, с надписью по окружности: „FERDINANDVS. II. DG (.R.) IM. SE. AV. GE. H. BO. REX“⁵⁴. Особенностью экземпляра монеты из Успенского собора в Ростове по отношению образца воспроизведенного в своде монет Чешского Королевства является иной гербовный знак на щите.

Изображение Богоматери с младенцем на „златнице“ Иоасафа Лазаревича по своей иконографии не находит аналогий в русских иконах. Богоматерь и стоящий рядом с ней младенец с коронами на головах, причем корона Богоматери типологически близка короне, в которой изображен Фердинанд II. В руке Богоматери скипетр, у младенца — держава. Одежду Богоматери составляют хитон и орнаментированный плащ, на голове повой, поверх которого возложена корона. Младенец в царском далматике. Выступающий полуваликом ободок золотой пластинки заполнен венком из дубовых листьев, перевязанных лентой.

Обычай изображать Богоматерь в короне пришел в Россию с Запада. Изображения такого рода были широко распространены в Германии и Польше.⁵⁵ Из последней (чаще всего через Украину и Белоруссию) они проникали на Русь. Нам неизвестны датированные украинские иконы Богоматери в короне XVII в. Но именно к этому времени относится начало распространения „коронаток“, чему в дальнейшем в немалой степени способствовали проведенные в первой половине XVIII в. коронавания Трокской, Ченстоховской, Почаевской и Жировицкой икон.⁵⁶

Изготовление дукачей, как показало фундаментальное исследование И. Г. Спасского, было в основном связано с конкретными районами Левобережной Украины. Судя по наиболее ранним дошедшим до нас сведениям, это были медалевидные украшения.⁵⁷ Среди описанных в 1711 г. „штатульных вещей“ изюмского полковника Ф. Шидловского значится „запона золотая, в середине пять алмазов да четыре яхонта червчатых в круг оставлено пятнадцать яхонтов червчатых же, подвешено три изумруда да на золоте сверху колечко в пробое золотое, с исподней стороны наведен финифтью образ богородичен с предвечным младенцем в ландшафте“⁵⁸. Если представляется вполне вероятным, что заказчик „златницы“ в Ростове знал украинские дукачи, то только тем, что предмет окончен был изготовлением лишь после смерти Иоасафа Лазаревича можно объяснить чрезвычайно скромное для такого изделия обрамление, лишенное какихлибо украшений. На сегодняшний день „златница Иоасафа Лазаревича едва ли не наиболее ранний из сохранившихся золотых дукачей.

Мы ничего не знаем об отношениях, связывавших ростовского митрополита с патриархом Адрианом. Весьма возможно, что их сближение произошло еще в годы, когда Адриан был архимандритом Чудова монастыря (1768—1786). Иоасаф становится архимандритом этого же монастыря в 1788 г., а уже в июле 1791 г. был посвящен Адрианом (ставшим к тому времени патриархом) в сан Ростовского митрополита. По словам А. В. Карташева, Адриан ввел „монополию“ киевлян в русском епископате.⁵⁹ Но, думается, было бы явным сшибком приписывать продвижение украинцев на видные церковные посты в конце XVII в. исключительно одному личному расположению к ним патриарха Адриана.⁶⁰ Для этого существовало много иных причин.

„Златница“ Иоасафа Лазаревича является ничем иным как разновидностью известных на Украине дукачей, обычно служивших частью женского убора и нередко приносимых в дар их прежними владелицами к иконе Богоматери. Этому обычаю последовал и митрополит Иоасаф. Данное обстоятельство, в определенной степени, раскрывает одну из причин, обусловивших проникновение украинских мотивов в ростовское серебряное дело конца XVII в. Сравнивая характер чеканки золотого медальона дукача с окладом иконы, к которой он был приве-

⁵³ B. Skrbek. *Mince království Českého za panování rodu Habsburského, od r. 1526, díl III. Část obrazová. Pardubice 1891—1913, Tab. 21 (N 48).*

⁵⁴ *Ibid.*, díl I, str. 253, díl III, tabl. LVI, obr. 468.

⁵⁵ См., наприм.,: G. Gugitz. *Die lintzer Gnadenbilder und ihre Verbreitung durch das kleine Andachisbild. — Stadtmuseum Linz. Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1965, S. 68, Abb. 3, 5, 9, 12—14, 18; Ausburger Barock, N 523, Abb. 233; J. Grabowski. Ludowe obrazy drzeworytnicze. Warszawa, 1970.*

⁵⁶ Н. Диковский. Коронавание Жировицкой чудотворной иконы Богоматери. „Гродненские епарх. вед.“, 1901, №№ 36—52.

⁵⁷ И. Г. Спасский. Дукачи і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. Київ, 1970, стр. 30—31.

⁵⁸ Там же, стр. 31.

⁵⁹ А. В. Карташев. *Очерки по истории русской церкви*, т. II. Париж, 1959, стр. 499.

⁶⁰ Ср.: К. В. Харлампович. *Указ. соч.*, т. I, стр. 257.



9 Потир Анны Полибиной, серебро. 1699 г.
9 Putir Ane Polibine, 1699 g., srebro

шен, нетрудно заметить черты их сходства, и в этом ничего нет удивительного. Изготовление дукача по времени совпадает с завершением работы над окладом.

Из числа произведений торевтики исполненных при Иоасафе Лазаревиче и перечисленных в „Летописи о ростовских архиереях“ значительная часть сохранилась. В процессе их изучения удалось выяснить, что многие из них выполнены московскими мастерами. Оклад царских врат для иконостаса Успенского собора в настоящее время известен лишь по старым снимкам. По расходным книгам митрополичьего двора можно также узнать о некоторых работах выполнявшихся по распоряжению Иоасафа Лазаревича но оконченных уже после его смерти.⁶¹

Из выполненных при Иоасафе Лазаревиче окладов икон для Успенского собора в Ростове можно указать на два хранящиеся в местном музее. Один из них покрывает икону с изображением Владимирской Богоматери, выполненную в первой половине XVII в. Оклад состоит из пластин позолоченной басмы с растительным узором. Икона Богоматери Одигитрии с четырьмя приписными фигурами московских святителей на полях имеет подобный оклад, но живопись иконы относится к XVIII в. По всей вероятности на этой иконе сказались последствия пожара 1730 г., опустошившего собор.

⁶¹ Э. Д. Добровольская. Указ. соч., стр. 44 (Посадские серебряники Алексей Алексеев, Андрей Васильев и Алексей Лепендин обложили окладами несколько икон).

Кандило, предназначенное Иоасафом Лазаревичем для помещения перед храмовой иконой собора, представляет золоченную лампаду больших размеров с корпусом в виде уплощенного полушария. В трех клеймах чеканена вкладная надпись, датирующая изделие 1692 г.⁶² Тем же временем датированы и другие кандила.⁶³

Стилистические особенности характеризующие ювелирные изделия выполненные по заказу Иоасафа Лазаревича в определенной мере могут быть отмечены как присущие ростовским серебряным изделиям конца XVII в. вообще. Из записей в расходной книге митрополичьего двора можно заключить, что для выполнения заказов митрополита широко привлекались и посадские мастера. Очевидно, работой одного из них являются литургические сосуды из ризницы Богоявленского Авраамиева монастыря в Ростове. Особенно интересен своим декоративным убранством потир, датированный 1699 г.⁶⁴ Чаша потира помещена в прорезной чеканный кожух с узором из выпуклых стеблей с цветами, среди которых помещены четыре овальных медальона (трехфигурный Деисус и Распятие). В разложистых медальонах „яблока“ гравированы цветы и изображения шестикрылых херувимов. По поддону чеканены растительные завитки, образующие треугольные обрамления для гравированных погрудных изображений святых. В накладных круглых медальонах в довольно высоком рельефе выполнены фигуры сидящих евангелистов с их символами (рис. 10). По краю чеканены изображения херувимов. В четырех клемах расположен текст вкладной надписи: „7208 декабрь в 25 день в Ростовский уезд в Богоявленский монастырь приложила сии сосуды церковные окольничево Богдана Федоровича Полибина жена ево вдова Анна Андреевна ради вечнаго помяновения мужей своих Феодора, Петра, Феодора и всех сродников преставльшихся“ (рис.9). Входящий в этот комплект литургических сосудов дискос имеет большую тарель на прорезном поддоне с растительным узором и изображениями херувимов. Тип описанного потира 1699 г. и его декоративное убранство находят параллели в московских изделиях последних десятилетий XVII в.⁶⁵ Мотив крупных чеканных цветов с листьями, столь характерный для западноевропейских серебряных изделий, можно указать также в румынской, белорусской и украинской торевтике. В частности, он встречается в киевских изделиях конца XVII в., примером которых может служить дарохранительница, выполненная в 1695 г. монахом киевского Выдубецкого монастыря Феодоритом.⁶⁶ Нередко можно встретит этот мотив и в русской металлопластике, особенно московской. Если для серебряного дела Ростова середины и третьей четверти XVII в. является характерным широкое использование традиций ярославских мастеров, то серебряники последнего десятилетия XVII в. стремятся идти в ногу с московскими. Следствием этого, а также тесного сотрудничества со столичными и украинскими мастерами и следует, на наш взгляд, объяснить усиленное проникновение барочных мотивов в ростовскую торевтику, чему в немалой степени способствовали и личные вкусы Иоасафа Лазаревича.

Еще один яркий пример барокко в ростовской металлопластике конца XVII в. можно указать в изделии из меди. Это большая водосвятная чаша, выполненная для Богоявленского Авраамиева монастыря.⁶⁷ Стены тулова, крышка и поддон чаши покрыты крупными чеканными растениями с раскрытыми бутонами цветов, напоминающими подсолнечник. По верхнему краю чаши разбросаны небольшие букеты цветов. При небольшом количестве дошедших до нас произведений ростовской торевтики это изделие в какой-то мере дополняет представление об искусстве художественной обработки металла.

⁶² Ростовский музей, инв. № Б-394. Диам. 48 см.

⁶³ А. А. Титов. Ростов Великий . . . , стр. 28; В. А. Талицкий. Ростовский Успенский собор. М., 1913, стр. 44.

⁶⁴ Ростовский музей, инв. № Б-262, Выс. 30,5 см, диам. чаши 17,7 см. А. А. Титов. Ростов Великий . . . стр. 115.

⁶⁵ Н. Макаренко. Выставка церковной старины в музее барона Штигилица. „Старые годы“, 1915, июль-август, стр. 28, 32—33, 49, табл. после стр. 26, 32, 50; Е. Михайловский, И. Ильенко. Рязань, Касимов. М., 1969, рис. 63; М. З. Петренко. Указ. соч., стр. 78, 80, рис. на стр. 79 (Потир, вложенный гетманом И. Самойловичем в Киево-Печерский монастырь в 1686 г., не является украинским изделием, как это предполагает М. З. Петренко. Правписание и характер вязи литургической надписи по венцу чаши, форма монограммы Христа необычны для украинских изделий, в то время как они находят ближайшие соответствия в изделиях вышедших из московских придворных мастерских, примером которых может служить золотой с эмалью потир 1679 г. из кремлевской церкви Воскресения „что у него государя вверху“. — Н. Макаренко. Указ. соч., стр. 28. рис. после стр. 26).

⁶⁶ М. З. Петренко. Указ. соч., стр. 82, рис. на стр. 81; ср. также: В. Дроздов. Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному музеї. — Чернігів і північне Лівобережжя. Київ, 1928, стр. 328—329, рис. 2 (оклад Евангелия Ю. В. Дунина-Борковского, 1685 г.); В. Шугаевский. Дари Юрія-Василя Дунина-Борковского. „Записки Українського наукового товариства в Києві“, т. XX, 1926, стр. 52—61, рис. 1, 2.

⁶⁷ Ю. Шамурин. Ростов-Великий, Троице-Сергиева лавра. М., 1913, стр. 46, рис. после стр. 36 (совершенно необоснованно отнесена к эпохе Грозного); Д. А. Иванов. Спутник по Ростову Великому Ярославской губернии. Ростов Великий, 1912, стр. 74.



10 Потир Анны Полибиной,
фрагмент

10 Fragment putira Ane Polibine,
srebro

Изучение сохранившихся в Ростове произведений ювелирного искусства показывает, что последнее десятилетие XVII в. было единственным и весьма коротким периодом расцвета серебряного дела этого древнего города, чему в большой степени содействовал своими многочисленными заказами Иоасаф Лазаревич. Хотя ростовцы в довольно широких масштабах вели торговлю,⁶⁸ все же удаленный от Волги Ростов не мог соперничать с такими крупными экономическими и торговыми центрами как Ярославль или Кострома. Соответственно, и серебряное дело имело в Ростове ограниченные размеры. Вступивший после смерти Иоасафа Лазаревича в управление Ростовской митрополией известный писатель и теолог Димитрий Туптало был человеком иных взглядов, чем его предшественник. Убедившись в том, что духовенство закоснело в невежестве, он решительно отказывается от „умножения“ соборной ризницы и всю свою энергию обращает на просвещение, основывает духовное училище.⁶⁹ Последовавшие вскоре петровские реформы сильно подорвали былую экономическую мощь Ростовской митрополии.⁷⁰ Лишившись материала и основного заказчика, ростовские серебряники вынуждены были перейти на изготовление мелких изделий, преимущественно бытового характера (кольца, серьги, подвески, ложки и т. п.). Посадские церкви к указанному времени успели восстановить необходимый инвентарь, и поэтому число предназначенных для них серебряных изделий к началу XVIII в. резко сокращается. С оживлением культового строительства в середине XVIII в., предметы утвари из благородных металлов уже ввозятся из Москвы. Судя по данным письменных источников, в Ростове достаточно работало серебряников и в течение следующего столетия, причем некоторые из них занимали довольно видное общественное положение в городе.

Оглядываясь на путь развития ростовского серебряного дела в Ростове, нельзя не отметить, что в нем в немалой степени отразились не только конкретные экономические условия,

⁶⁸ С. И. Сакович. Из истории торговли и промышленности России конца XVII века (Труды Гос. Исторического музея, вып. 30). М., 1956, стр. 12, 14, 35, 51, 57, 61, 66, 72, 73, 75, 76, 78—79, 80, 87, 90, 99, 101.

⁶⁹ И. А. Шляпкин. Св. Димитрий Ростовский и его время. Спб., 1891, стр. 356, 328—353.

⁷⁰ В 1691 г. Петр I отобрал у Ростовского митрополита 240 килограммов серебряной посуды для перечеканки в монету. С 1692 по 1700 гг. митрополия выслатила государству 15 000 рублей. В 1701 г. из Белогостицкого монастыря взят в Монастырский приказ некоторые вклады кн. М. Темкина-Ростовского. В 1722 г. монастырь доставил для денежного двора серебряную посуду и лом. — Описание документов и дел архива Св. Синода, т. II, ч. 2, стр. 119; т. III, стр. 589.

но и сам уклад жизни города, а также общие условия, в которых развивалось русское прикладное искусство XVII в. Таким образом, город, широко известный своими архитектурными памятниками и украшающими их стенописями, приобретает для нас значение и центра ювелирного искусства. Изучение продукции таких центров серебряного дела может оказать существенную помощь в понимании сложного процесса развития русской ювелирки допетровского времени, а также в решении некоторых общих проблем.

Приложение.

Словарь ростовских мастеров-серебряников XVII и начала XVIII в.

- Абакумов Иван**, серебряник. В переписной книге 1646 г. значится среди крестьян Ладанной слободки митрополита Варлаама.
- Алексеев Алексей**. „Ростовец посадской серебряник“. 20 февраля 1702 г. „обложил 8 икон молений и Леонтиев ростовских чудотворцов окладом серебряным резным и басемным“. За работу получил 5 алтын 2 деньги.
- Богданов Ефим**, серебряник. В 1652 г. с сыном Борисом жил в „слоботках“ митрополита.
- Василий**, серебряник. Во второй половине XVII в. жил в приходе Николы на Подозерьи.
- Васильев Андрей**, „посадской серебряник“. 8 января 1702 г. работал вместе с М. Васильевым; обложили „9 икон молений и Леонтиев ростовских чудотворцов окладом серебряным“. За работу дали обоим 7 алтын.
- Васильев Лука**, серебряник. В 1686 г. держит с Михайлом Васильевым лавочное место.
- Васильев Михаил**, „посадский серебряник“. 8 января 1702 г. работал вместе с А. Васильевым (см.). 5 марта 1702 г. „позолотил животворящий крест что на агнцы“. За работу и золото получил 2 руб. Вместе с Л. Васильевым (см.) держит лавочное место.
- Григорьев Перфилко** „бобыль серебряник“ Жил „во дворниках на Олексееве подворье Луговского“ Стефановской десяти. По сведениям переписной книги 1646 г., в 1642 г. „сошел в Ярославль от бедности“.
- Лавюдов Ефим**, серебряник. В переписной книге 1646 г. значится среди крестьян Ладанной слободки митрополита Варлаама.
- Лепендин Алексей**, „серебряник“. 1 марта 1702 г. „обложил 11 икон молений в домовую казну домовым окладом“. За работу получил 7 алтын 2 деньги.
- Михайлов Василий**, серебряник. В 1678 г. живет в посаде с сыном Иваном. Приписан из Никольской десяти.
- Михайлов Никифор**, серебряник. В 1678 г. живет в посаде. Приписан из Никольской десяти.
- Михайлов Федор**, серебряник. По сведениям переписной книги 1709 г., живет в Стефановской десяти с сыновьями Александром (20 л.) и Федором (17 л.).
- Мокеев Владимир**, серебряник. В 1646 г. живет на посаде, в слободах.
- Подобедов Трофим**, серебряник. Известен по упоминанию в синодиках Успенского собора XVI в. Единственный серебряник, имя которого вписано в соборные синодики.
- Постников Алексей**, серебряник. В декабре 1697 г. „сделал в Углецкий уезд в Троицкую Дивногорскую пустыню во вкладном их монастырском серебре крест благословящий“. Серебра пошло 1 фунт, на позолоту „полчетверти золотых“. За работу и за золото получил 5 руб. 30 алтын 2 деньги. В настоящее время крест в Ростовском музее (инв. № Ц-930/II). В XIX в. находился в церкви с. Шестаково (А. А. Титов. Ростовский уезд Ярославской губернии. Историко-археологическое и статистическое описание. М., 1885, стр. 121—122).
- Семенов Василий**, серебряник. По сведениям переписной книги, живет в приходе св. Отец. В 1651—1677 гг. держал в Ростове лавочное место.
- Тишкин Карп**, серебряник. Во второй половине XVII в. жил в приходе церкви Козмы и Дамиана.
- Филиппов Елисей**. Жил в приходе церкви Симеона Столпника Пятницкой десяти. В 1677 г. держал в Ростове лавочное место.

РОСТОВСКИ СРЕБРНИ КРСТОВИ XVII ВЕКА

Аутор наводи имена ростовских мајстора који су, као златари радили у Ростову Великом у XVII веку. Објашњавајући да су ранији радови ростовских златара пропали за време польско-литавских ратова, на основу архивске грађе и сачуваних предмета, аутор приказује, по његовом мишљењу, најкарактеристичније сребрне предмете, првенствено крстове, затим чаше, оков икона и путире између 1641—1699. године. Већину ових предмета били су поручили познати ростовски митрополити.

В. ПУЦКО

О ПРОИЗВОДЊИ КЕРАМИЧКИХ ЛУЛА У БУГАРСКОЈ

Мајгалина СТАНЧЕВА

Познате су неограничене могућности глине као материјала за производњу са врло широким дијапазоном — од грађевинске керамике до дела примењене уметности. У неким случајевима ове могућности су довеле производњу керамике до степена који превазилази њене специфичности и граничи се са могућностима других материјала. Дотичемо се овог питања само зато што је у случају керамичких производа — лула — глина доведена до степена када губи своју основну специфичност и искоришћује се на начин који керамичку производњу приближава златарству.

Керамичке луле могу без двоумљења да се уброје у посебну врсту примењене уметности. Овај тип лула, који је предмет нашег рада, израђиван је у Европи од XVI до XIX века закључно, претежно у земљама Балканског полуострва, али и у врло удаљеним земљама Западне Европе, углавном касније — у другој половини XIX века.

У нашем раду задржаћемо се на налазима у Бугарској. Треба рећи да се глиненим лулама дуго није поклањала пажња и штавише по музејима су ретко прикупљане. Али, последњих година у свим музејима у Бугарској стварају се збирке глинених лула налажених углавном приликом археолошких ископавања. Засада су највеће збирке у земљи у Историјском музеју у Софији¹ и у Окружном историјском музеју у Варни². Значајне по броју су и збирке у окружним историјским музејима у Великом Трнову, Салистри, Разграду и др. Софијску и варненску збирку, као и збирке у другим бугарским музејима чине луле израђене у већим бугарским занатским центрима. Без сумње има међу њима и примерака донетих са стране.

Домаћа производња лула, т.ј. њихова производња у бугарским градовима у време турске владавине, на разне начине се поуздано утврђује. Најсигурнији доказ о постојању такве производње у одређеном граду без сумње су писмени подаци — архивска документа, епиграфски споменици, натписи — печати на самим лулама. Овом врстом извора и другим подацима о производњи лула у Бугарској већ смо се користили за рад о софијској и варненској колекцији³. Најзад, нови налази потврђују распрострањеност ове врсте примењене уметности.

На једној надгробној плочи из 60-тих година XIX века нађеној у селу Хрсово, разградски округ (северна Бугарска), на некрополи поред касносредњовековне цркве, између вегетативних декоративних мотива и испод релефног крста приказана је лула⁴. Њено постављење у средиште плоче показује да је тај предмет везан за занат покојника који је ту сахрањен „раб божи Иван“. То потврђује да су луле у XIX веку израђивали бугарски мајстори. Уосталом, такве податке и за раније датовање дају печати и знаци на варненским и трновским лулама⁵. У истом селу Хрсово нађена је и половина каменог калупа за луле⁶. Многи калупи за луле познати су и из града Ваца⁷.

Чак и само ово неколико чињеница доказује да су у разним градовима Бугарске, у већим или мањим производним центрима, па чак и по селима, израђиване глинене луле. Списак софијских еснафа из 1604. године означава врло рани датум за постојање ове производње у Софији⁸. Може се претпоставити да су мајстори лула радили и пре овог датума, а повећање њиховог броја довело је до оснивања еснафа.

Независно од документације о дамањој производњи тешко је издвојити луле израђене у бугарским градовима и селима од увезених. То је могуће само детаљним проучавањем великог

¹ Збирка Историјског музеја Софије садржи око 500 лула. Њено проучавање је извршено када је бројила 350 примерака. М. Станчева и Ст. Медарова, *Производството на глинени лули у нас, Музеи и паметници на културата*, VIII, кн. 4, Софија, 1968, 4—13.

² Збирка у Варни садржи око 400 бројева. М. Станчева, *Колекцията од лули във Варненски музей, Известия на Народния музей — Варна*, кн. VIII(XXIII), Варна, 1972, 81—99.

³ М. Станчева и Ст. Медарова, *нав. дело*, 4—6 и већ наведена литература.

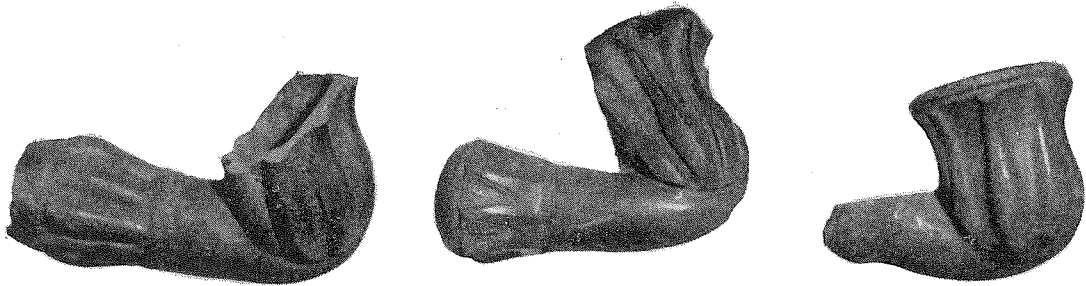
⁴ Непубликована. За обавештења сам обавезна колеги Ара Маргос (град Девња), коме се и овом приликом захваљујем.

⁵ М. Станчева, *нав. дело*, 96—97. За обележавање бугарских имена на лулама из Великог Трнова били су љубазни да нас обавесте колеге који раде на трновској колекцији.

⁶ Непубликован. Нађен при ископавањима која је водио Ара Маргос.

⁷ За њих нам је дао податке Б. Николов руководиоц археолошког одељења у Окружном историјском музеју у Враце.

⁸ А. Иширков, *Софија през XVII век*, Софија 1912, 57.



1 Једнообразне луле. Варна. 1 Pipes uniformes, Varna.

броја примерака из једног истог насеља. За такво утврђивање значајни су: 1) број лула истог типа са јасно истакнутим општим ознакама у облику и декорацији; 2) број потпуно истих лула, код којих се чак и грешке понављају; 3) број лула истог типа са печатима код којих се један основни елемент и његове варијанте понављају.

Ако се при таквом начину рада повежу сва три услова (т.ј. ако се код једне многобројне групе лула истог типа нађених у одређеном насељу установи неколико истоветних примерака са поновљеним грешкама), може се без двоумљења прихватити постојање домаће производње.

Овај метод рада применили смо код софијске и варненске колекције. Резултати су врло охрабрујући⁹. У оба града се јасно истичу одређене групе, које се готово сигурно могу означити као домаћа производња. (Сл. 1).

На проблему домаће производње овде се нећемо подробније задржавати. То је утврђена чињеница. Ако у ранијим истраживањима нисмо имали довољно основа да претпоставку да су у овој производњи активно учествовали Бугари (у списковима софијских еснафа из 1604. године за овај занат су назначени само мајстори турског порекла), нова открића, која смо напред поменули, недвосмислено показују да овај занат прелази и у руке Бугара.

Производња овог типа керамичких лула, коју овде посматрамо, без сумње је оријенталног порекла и негује се више од три столећа. Видећемо касније да је она кроз ова три столећа сачувала своје основне карактеристичне црте. Осим у земљама Балканског полуострва, керамичке луле овог типа јављају се и далеко на Североистоку и на западу. Кијевски¹⁰ и московски налази¹¹ сведоче да су ове луле доспеле у Русију као трговачка роба. Али није сасвим искључена ни могућност преношења галупа и њихова производња тамо. Такво је мишљење и истраживача московских налаза глинених лула¹².

Посебно је занимљив податак да су се луле истих облика и фактура производиле у XIX веку у Паризу и одатле се упућивале према источним тржиштима.¹³ Уосталом, сличне појаве су познате на Западу и код производње фајанса оријенталног типа, који је делимично био намењен за источна тржишта, а делимично за задовољавање „источњачке“ моде у земљама произвођача.

Кроз XIX век још увек се задржао занат за производњу лула.¹⁴ Али производња је већ ограничена и при крају века цигарета доводи и сам занат до потпуног одумирања.

Керамичне луле су сразмерно мале — њихова је дужина заједно са камишлуком просечно од 5 до 8 cm, а висина чашице — реципијента од 4 до 6 cm. Мање или веће су изузеци. Као што је познато, керамичка лула се постављала на крај дугачке цеви и тако се обликовао т.зв. чибук.

⁹ М. Станчева, нав. дело, 83—90; М. Станчева и Ст. Медаров, нав. дело 8—9.

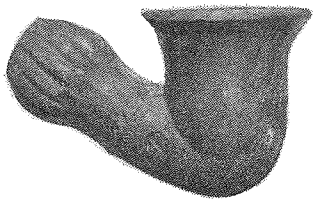
¹⁰ Киевске луле видела сам у Историјском музеју у Киеву. Нису публиковане.

¹¹ Колекцију лула у Државном историјском музеју у Москви прегледала сам захваљујући заменику директора В. М. Раушенбах и руководиоцу одељења керамике Т. Дулкина, а у Музеју историје и реконструкције града Москве захваљујући А. Г. Векслер.

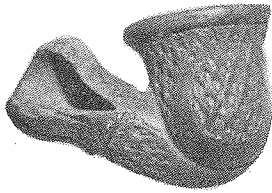
¹² М. Г. Рабинович, Гончарна слобода в Москве XVI—XVIII вв., Материали и исследования по археологии СССР, 7, Москва 1947, 72 сл.

¹³ Ове луле сам видела у Државном историјском музеју у Москви. М. Станчева, нав. дело, 92.

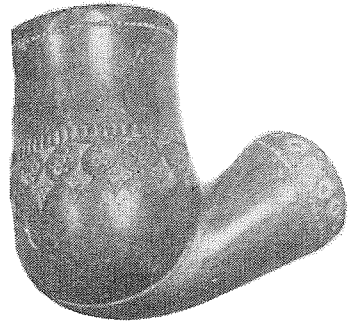
¹⁴ Подаци за то су раније наведени.



2 Лула. Варна.



2 Pipe, Varna.



3 Лула. Варна.

3 Pipe, Varna.

Луле су израђивана од врло fine пречишћене глине. Прелом је раван и оштар. Веома ретко, и то само код одређених типова лула од беле глине, смеша је зрнастија. У керамичкој гами боје варирају од светле окер до смеђе. Врло често се сусреће чиста светла равномерно јарко црвена боја. Црне луле се добијају код печења са редукцијом. (Сл. 2,3)

Спољна страна лула је глачана, осим код сиво-белих. Премазивана је лаком, код црних често са сребрнaстим одсјајем. (Сл. 4)

Луле се обликују у калупима израђеним од меког камена (најчешће кречњака), који допушта урезивање ситних и финих детаља облика, а понекад и украса. Трагови дводелног калупа пажљиво су заглађивани. Каналић који је везивао чашу луле — реципијент — са камишлуком обично је накандно пробијан. Известне разлике у размери овог каналића (шири или ужи) као и у величини чашице — показују да су мајстори и у том погледу настојали да задовоље разне захтеве купаца.

Задржаћемо се пре свега на оним питањима која се односе на производњу лула као на примењену уметност.

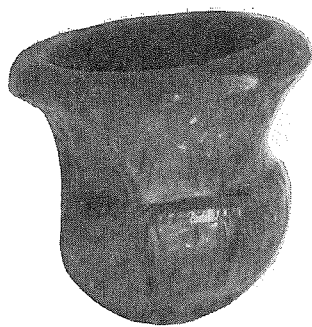
Поћи ћемо од материјала чија својства у знатном степену обезбеђују уметнички ефекат. Кроз ова три столећа, током којих је производња керамике за друге потербe необично развијена, ниједна врста керамичких производа, изузев лула, не израђује се од тако fine и квалитетне глине. Таква глина се добија кроз дуг процес пречишћавања. Њена пластична својства су доведена до крајњих граница. Њена „осећајност“, ако се тако може рећи, за примену свих начина украшавања је врло висока.

Добијене боје после печења такође доприносе лепоти предмета. Нарочито су лепи јарки тонови циглацрвено и сјајно згуснуто — црвено.

Облик луле је једна од највећих брига мајстора. У том погледу разнообразност је бескрајна и неисцрпна. Основни функционални захтеви — место где се ставља дувaн и камишлук за спајање са дугом дрвеном цеви — допуштају много варијанти пре свега у облику чашице. Код најједноставнијих врста лула мајстор се задовољава издуженим сразмерним обликом са елегантним завојем или краћим пријатно заобљеним формама. Разумљиво је да много већи интерес представљају оне луле чији су облици сами по себи декоративни. Оне често подражавају какав предмет у смањеном виду, али најраспрострањеније су луле са чашицама које имитирају цветове било у природном или стилизованом облику. И ту су варијанте велике — од затвореног пупољка, чији листићи као да чувају садржај пријатног мириса, до широко отвореног цвета кроз који се немилице излучује тај пријатни мирис. Подражавају се разноврсни цветови — бетонија, перуника, звончићи, хризантема (затворена), ружин пупољак. Особито често nailазимо на разне облике нарциса — жути нарцис са високом чашицом конусног облика и венац са крупним отвореним листићима у основи. Мајстор је при изради лула ову врсту нарциса подражавао толико да је овај тип постао врло распрострањен, због чега су и сам цвет почели да називају „лулица“. (Сл. 5)

Треба истаћи да је цвет врло успешно подражан било у природном или стилизованом облику. Изражавање тако деликатног модела у тврдом материјалу изванредно је постигнуто одличним прилагођавањем материјалу код најбитнијих карактеристика чашице или пупољка цвета. То је једно од најуспелијих уметничких достигнућа у производњи лула. (Сл. 6,7,8,9)

По нашем мишљењу, давање преваге облику цвета није случајно. Мајстор је у то унео симболику повезујући мирис дувана са пријатним мирисом цвета. Наравно, чашица, луле не подсећа увек потпуно на цвет. Врло често у њеној основи (често дискоидног облика) или по



4 Лула са сребрастим лаком. Софија.

4 Pipe à vernis argentin. Sofia.



5 Лула у облику цвета. Варна.

5 Pipe en forme de fleur. Varna.



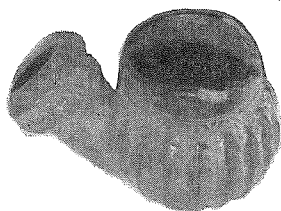
6 Лула у облику цвета. Варна.

6 Pipe en forme de fleur. Varna.

ивици камишлука изражени су поједини елементи цвета. Понекад је цветолик облик нарочито код нџрица, сасвим поједностављен — конусни горњи део преко округле равни у основи. То је можда најчешћи и масовни облик глинених лула, задржан и у XIX веку као основни и типични.

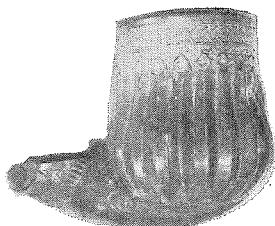
Код других видова чашица, који подражавају облик каквог предмета или само подсећају на њу врло често се налази на луле у облику буради, чалми, филцана и др. Јављају се и туђи чудни облици, наметнути мајсторовом маштом — чизма (Сл. 10), људска глава, мастионица и др. Врло је вероватно да су управо ти појединачни примерци донети са стране. Лула је ситан покретан предмет. Мало је вероватно да су донете луле предмет трговачког увоза. Вероватније је да су их куповали путници и при повратку донели у бугарске крајеве.

Најзад, још једно врло битно средство за постизање уметничког ефекта код керамичких лула је украшавање њене површине. Нису све луле украшаване. При томе пада у очи да нису украшаване луле најједноставнијих облика и најслабијег квалитета. Без сумње су оне биле јефтине. Са распрострањењем пушења природно је да се јавила и потреба за производњом доступном сиромашнијим слојевима насеља.



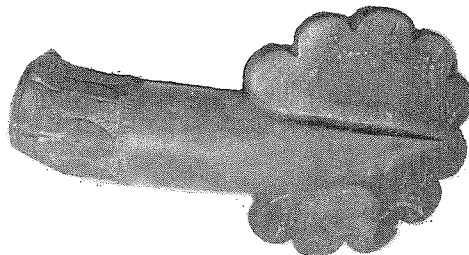
7 Лула у облику цвета. Софија.

7 Pipe en forme de fleur. Sofia.



8 Лула у облику цвета. Софија.

8 Pipe en forme de fleur. Sofia.



9 Лула у облику цвета. Софија.

9 Pipe en forme de fleur. Sofia.

Према техници израде орнамената луле се деле на две групе: орнаменти урезани на површини калуца и добијени истовремено са одливањем луле; и орнаменти нанети на површину луле помоћу алатки. Природно, први начин је био много лакши. Једна група лула од беле глине из Варне украшена је са по једном крупном розетом на обе стране чашице, и оне су вероватно домаће производње.¹⁵ Релативно ређе се ставља појединачан мотив на лули и то углавном на луле од беле глине, која је зрнастија и не допушта финију орнаментуку. Али мајстори настоје да помоћу калуца добију и ситније орнаменте сличне отискивањем. У Софији¹⁶ и у Варни¹⁷ нађене су групе лула израђених од једног истог калуца са рељефним ситним орнаментима. Код једне такве групе лула из Софије понавља се и мали дефект, што значи да су оне настале из истог калуца.¹⁸ (Сл. 11)

¹⁵ М. Станчева, нав. дело, 87—88.

¹⁶ М. Станчева и Ст. Медарова, нав. дело 9.

¹⁷ М. Станчева, нав. дело, 92, сл. 20.

¹⁸ М. Станчева и Ст. Медарова, нав. дело 9—10.



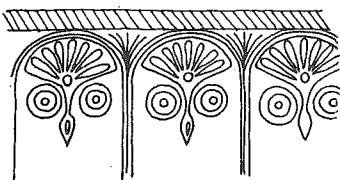
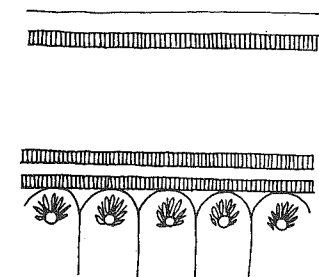
10 Лула у облику чизме. Варна.
10 Pipe en forme de botte. Varna.



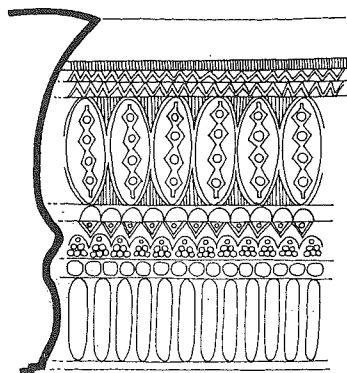
11 Лула са украсима рађеним на калупу.
Софија.
11 Pipe dont les ornements avaient été gravés
dans le moule.

Орнаментисање лула помоћу калупа имало је то приемућство што су могли да их израђују и мање вешти мајстори. Али слаба страна овог начина је сразмерно брзо трошење калупа — отупљивање оштрих ивица, губљење рељефности орнаментата. (Сл. 4, 11)

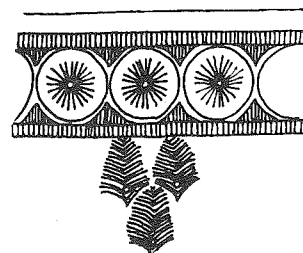
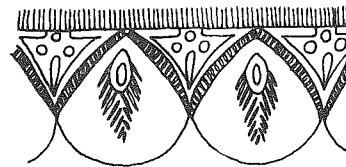
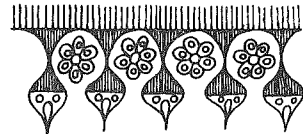
Због тога су најквалитетније луле украшаване ручним утискивањем орнаментата. Упоредљаван је изванредно велики број зумби са најразноврснијим укарским елементима — од косе црте до палмете и лотоса врло сложене форме. (Сл. 12)



12 Урезани мотиви на лулама
из Софије и Варне.
12 Motifs gravés dans les pipes
de Sofia et de Varna.

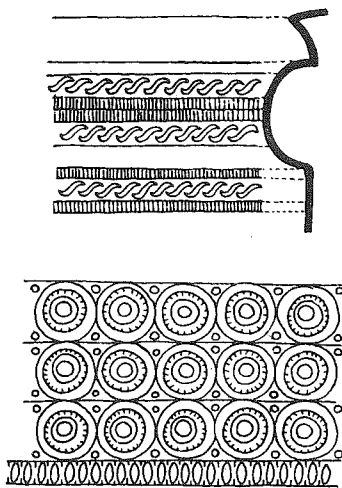


13 Сложена композиција са утис-
нутим орнаментима на лули.
13 Composition complexe d'or-
nements gravés sur la pipe.

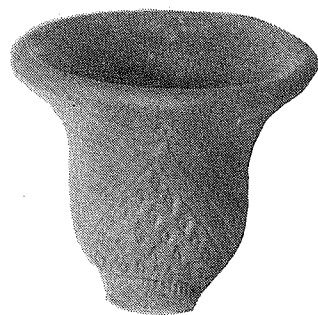
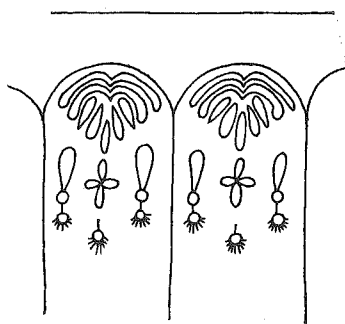
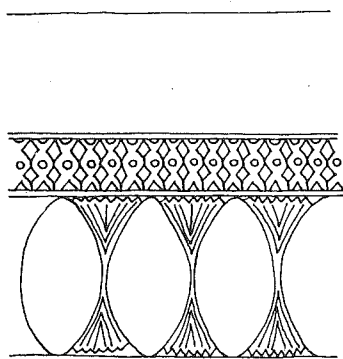


14 Стилизовани вегетабилни мо-
тиви, утиснути на лули.
14 Motifs végétaux stylisés gravés
sur la pipe.

Сви ови елементи имају једну заједничку црту — необично су мали и оштри зато што је за украшавање утискивањем најкарактеристичнија његова минијатурност. Сама површина која може накнадно да се украси код једне већ компликоване форме (многолисна, фасетирана, призматична и сл.) не допушта крупне мотиве. Код лула са утиснутим орнаментима као да су се мајстори устезали да сваку равну површину покрију сложеним украсним композицијама. (Сл. 13).



15 Поновљени једноставни мотиви утиснути на лули.
15 Motifs simples répétés, gravés sur la pipe.



17 Лула. Софија.
17 Pipe. Sofia.

16 Мотови који подсећају на архитектурне елементе.
16 Motifs rappelant des éléments architecturaux.

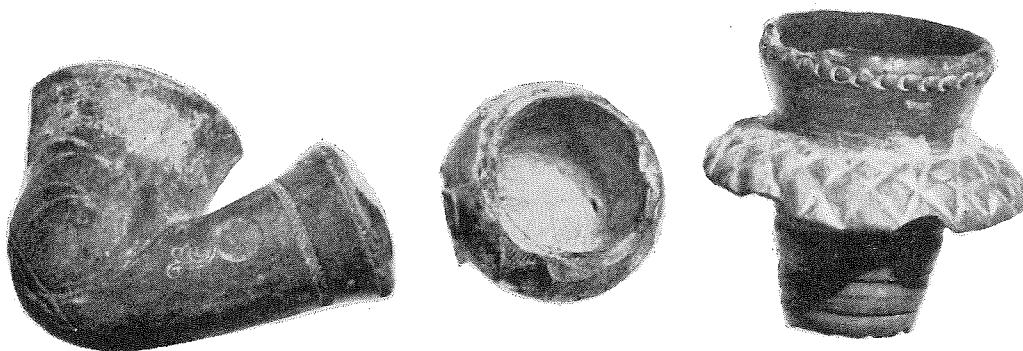
Елементи помоћу којих се стварају сложене украсне композиције обично су геометријског облика: кружићи, црта, С-линија, ромб, квадрат, тачка, лук и др. Ређе се срећу вегетабилни мотиви — палмета или полупалмета, розета или њен део, облици листова, лотос и др. (Сл. 14). Врло ретко и само у једном слободно постављеном вегетабилном мотиву — гранчица са цветовима — елементи су реалистички израђени. Обично је све доведено до упрошћене стилизације елемената, најпогодније за ову технику (Сл. 15). Једна врло карактеристична група мотива је искоришћена из архитектурне декорације — лукови, стубићи и др. (Сл. 16).

Ефекат се постиже значајним спајањем тих елемената. Композиције су најразноврсније. Понекад се стварају од десет-петнаест разних елемената повезаних на најсложенији начин. Каткад се ефекат постиже равномерним понављањем истог мотива, који испуњава велика троугаона или овална поља, окружује ивице или основу чашнице. Понекад као да мајстор осећа *horror vacui*. Он разбацује мотиве па их вешто спаја. Умеренија и ограничена је примена украшавања утискивањем код оних група лула које се из много разлога касније датирају — друга половина XVIII и XIX века. У овој касној епохи користе се и зупчастим точком за постизање својеврсног пунктирања. (Сл. 17).

Али украшавање утискивањем не задовољава мајсторе. Почиње да се ставља позлата на целе површине или на поједина украшена поља. Сребром се инкрустирају минијатурни, изванредно танки кружићи и ивице. У претходно припремљеним спиралним улегнућима око чашнице и камишлука луле увија се сребрна жица. У више случајева овај нежни метални украс доспео је до нас тешко оштећен, али јасно видљив. (Сл. 18).

Украшавање керамичких лула утискивањем има изразито источно-турско-персијски карактер.¹⁹ Разумљиво је да су украсне композиције прилагођене малим размерама украшаваног предмета и његовим савијеним облицима. Основни ефекат је добијен ритмом орнамената. Мајстор нема могућности да развије карактеристичну слободну игру пузећих преплетених вегетабилних мотива познату код других врста примењене уметности тога времена. Он обично и вегетабилне мотиве сажима у строг ритам. Ту и тамо јавља се слободно растурен букетић, који подсећа на касни фајанс из Кутахије у минијатурном облику (Сл. 19, 20, 21). Понеке геометријске композиције као да понављају камене и гипсане декоративне елементе из архитектуре. Уочавају се многе везе са кованим бакром.

¹⁹ То нам потврђује поређење са другим примењеним уметностима. Види н. пр. E. Kühnel, *Islamische Kunst*, Berlin, 1925.



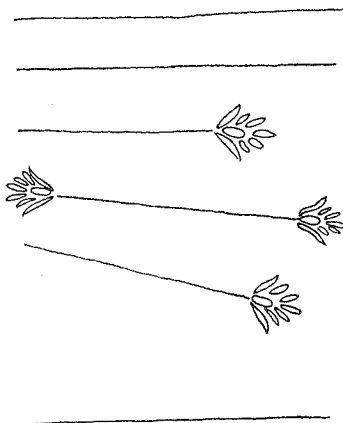
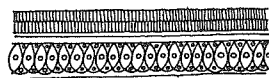
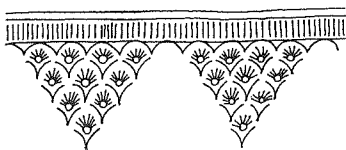
18 Лула из Варне са позлатом и инкрустацијом сребра.

18 Pipe de Varna dorée et incrustée d'argent.



19 Лула. Варна.

19 Pipe, Varna.



20 Мотови на лулама из Варне.
20 Motifs ornant les pipes de
Varna.

21 Слободно распоређени вегета-
билни мотиви на лули из Варне.
21 Motifs végétaux librement dis-
posés sur une pipe de Varna.

Досад што је речено не исцрпљује потпуно проблем производње лула у Бугарској, нити многобројна и најразноврснија питања која искрсавају при посматрању лула нађених у Бугарској, а у вези са овим уметничким занатом. Покушаћемо да изнесемо неке од закључака до којих воде ова посматрања.

1. Производња лула је самосталан занат. Он је потпуно одвојен од савременог грнчарства, тиме што има сасвим различиту технологију — од обраде основног материјала (глине) до начина украшавања. То захтева сасвим различите алатке и другу квалификацију занатлија. Зато произвођачи лула у Бугарској имају свој посебни еснаф — еснаф лулаша.²⁰ Он је најраније потврђен у Софији турским документима из 1604. године.²¹ Независно од тога да ли еснафске организације постоје током XIX века, произвођач лула је и тада одвојен од осталих занатлија.²²

2. Својом технологијом и украшавањем производња лула је врло блиска уметничкој обради метала, и то пре свега златарству (кујунцилуку) тога доба. Одливање се врши у каменим калупима. За украшавање се употребљавају алати какви се служе при украшавању метала. Примењује се позлаћивање. Аплицирају се сребрне плочице и жице. Ово је врло распрострањено и при украшавању малих површина предмета од дрвета и кости. Ту се јавља, као што правилно запажа Б. Радојковић, „веза између различитих грана уметничких заната“, у турској и балканској уметности кроз XVI—XVII век.²³ Ова веза (између производње лула и златарства) може одмах да се уочи при прегледу бугарских златарских производа тога времена.²⁴

²⁰ А. Иширков, нав. дело, 57.

²¹ Исто

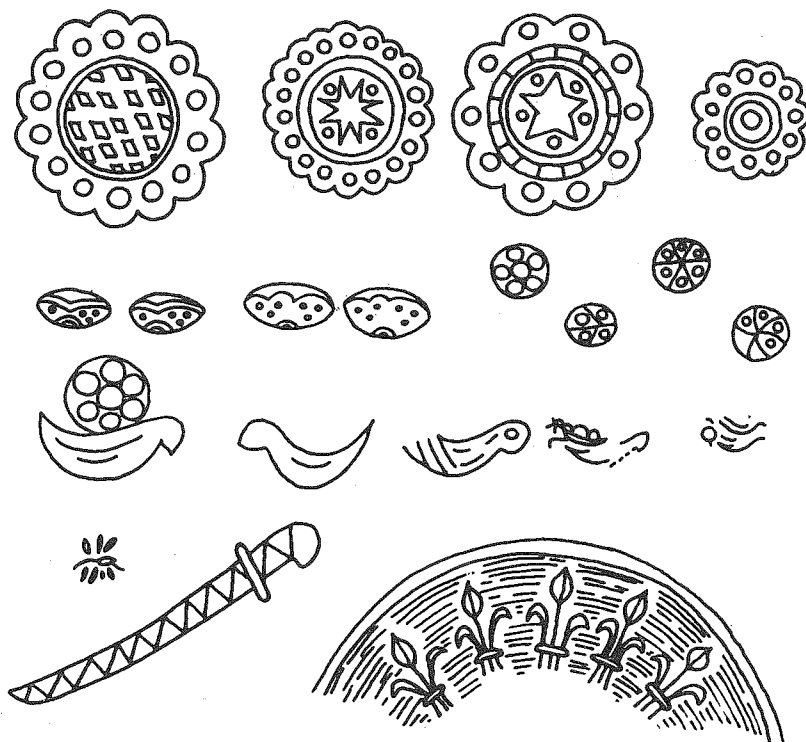
²² То је слично већ споменутој надгробној плочи у селу Хрсово.

²³ Б. Радојковић, Турско-персијски утицај на српске уметничке занате XVI—XVII века. Зборник за ликовне уметности, 1, 137.

²⁴ М. Иванов, Златарските произведения от XVI—XIX вв Музея на Бачковски манастир, София 1967; С. Георгиева и Д. Бучински, Старото златарство във Враца, София, 1959.

Ближа сродност може да се нађе између керамичких лула и одређене врсте златарских производа — т. зв. зарфџи, израђени од танке металне плоче, најчешће посребрен бакар, а ређе сребрна.²⁵ И облик и величина лула и зарфџа су сразмерно блиски. Велика је сличност не само у појединим мотивима, који су код зарфџа резани и ковани, већ и у систему украшавања.

3. Неоспорно је да је производња лула *rag excellence* примењена уметност. Али за разлику од многих других грана примењених уметности тога доба, чије традиције живе и данас у разним облицима, ова се је потпуно угасила. Покушај да пронађемо потребу коју су задовољавале лепо украшене луле донекле ће објаснити њихово нестајање. Јер оне одражавају дух и укус једне одређене епохе.



22 Ознаке на лулама из Варне.

22 Estampilles marquant les pipes de Varna.

Овај уметнички занат донели су на Балкан, а пре свега у бугарске крајеве Турци. Он нема ничег заједничког са домаћом керамичком традицијом. Богато украшена мала лула или керамичка чашица (реципијент) за дуван, која се ставља на наргиле, одражава прохтев за рафинираним задовољствима, тражење одговарајућих оквира за та задовољства — типична за Исток. Колико год да је била велика спретност мајстора, израда једне такве луле изискивала је много времена. Њен стваралац и њен власник гледали су на њу као на својеврстан накит. Најлепши примерци скоро увек носе печат мајстора. Обично је то минијатурни монограм на арапском језику у округлом или овалном оквиру.²⁶ Али врло често нејасни знаци подражавају арапски натпис. То је пружало преимућство роби која носи „потпис“ свог творца. Међу лулама у Бугарској често се наилази на некакав знак, који замењује потпис на арапском.²⁷ Занимљив је случај са једном групом лула из Варне код којих се знак произвођача јавља у разним варијантама и бројевима.²⁸ Вероватно су у питању разни мајстори из једне исте радионице. (Сл. 22).

У исто време луле се производе и у Западној Европи.²⁹ Нарочито је распрострањен један тип лула од беле глине са малим чашицама и дугим тесним цевима. То је т. зв. холандски тип лула, произведен у Енглеској у XVIII веку. Из Варне је познат једини налаз од неколико таквих

²⁵ С. Георгиева и Д. Бучински, нав. дело 271, таб. XCV.

²⁶ Овде се нећемо интересовати овим печатима. Они су проблем за посебно изучавање.

²⁷ М. Станчева, нав. дело, 85, сл. 9 и сл. 10.

²⁸ Исто, сл. 9.

²⁹ I. Walker, Clay Pipes from the Fortress of Louisbourg, *Archaeology*, 20, n. 3, Washington 1967, 187—193.

³⁰ Исто.

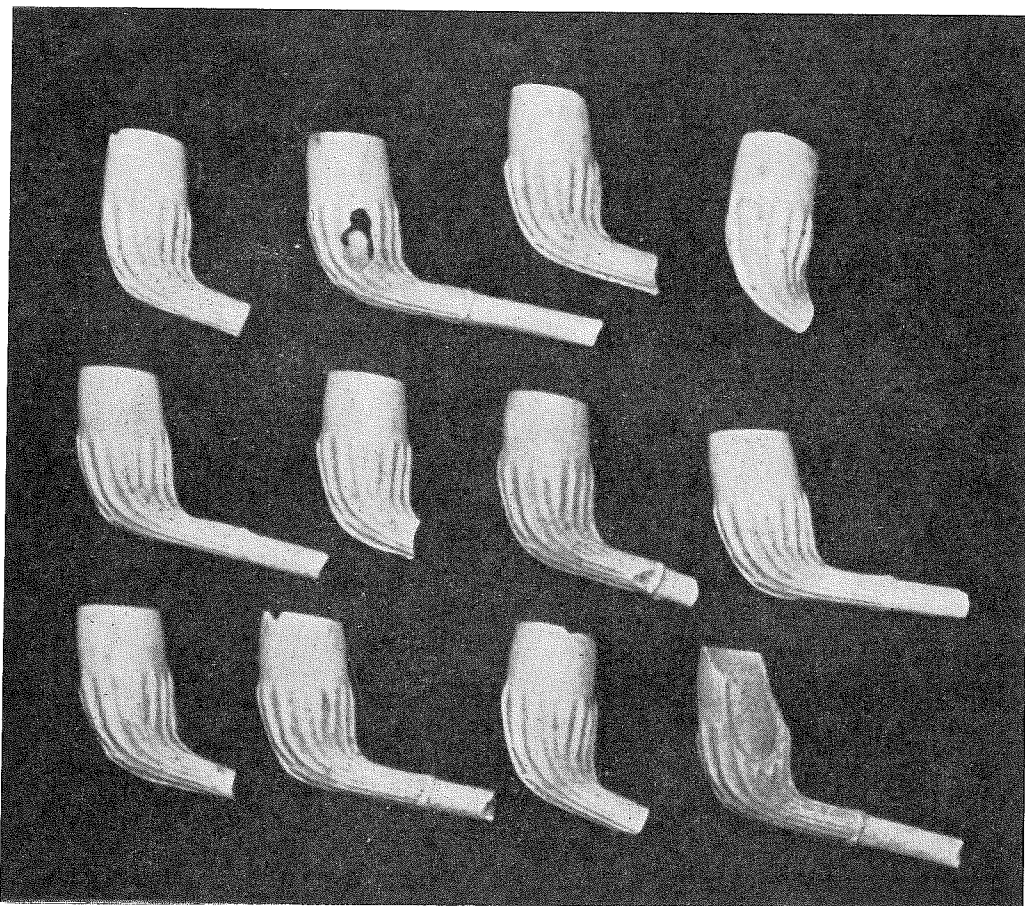
³¹ М. Станчева, нав. дело, 97—98, сл. 27.

лула, које су нађене неупотребљаване.³² (Сл. 23). Изгледа да није успео покушај да се у бугарске крајеве унесе таква роба. При развијеној домаћој производњи лула на које је становништво навикло, холандске луле нису наишле на добар пријем.

Мада су луле произвођене од разног материјала у многим земљама, није нам познат други тип лула израђених са толиком пажњом и тако богатим украшавањем. Нова времена са новим друштвено-економским условима мењају начин живота и навике, укусе потрошача, па ова производња ишчезава. Наравно, на ову промену велики утицај имала је и цигарета, која је исто тако повезана са новим условима.

Широко распрострањена производња лула у бугарским градовима па чак и селима, начин како би њоме овладали бугарски мајстори још један је доказ њихове активности у свим гранама уметничких заната током XVI—XIX века.

Не сматрамо да смо досадашњим покушајима да проучимо ову занимљиву грану примене уметности, на коју је мало обрађана пажња,³² исцрпили проблеме у вези с њом. Напротив, њено проучавање, особито у поређењу са другим сувременим уметничким занатима, открива привлачне могућности. Неке од њих овде су само наговештене, наведене више због непосредног личног посматрања многобројних налаза лула у Бугарској него ради њиховог стављања у одговарајући широки оквир компаративног истраживања.



23 Холандске луле нађене у Варни.

23 Pipes hollandaises trouvées à Varna.

³² Засада највећи интерес за ове налазе показали су совјетски и румунски археолози. У неколико истраживања совјетских археолога, на које смо указали при проучавању софијских и варненских лула, покушава се да се објасни њихово време и порекло. Румунски археолози укључују луле у налазе од XVI—XVIII века, али се не упуштају у њихово детаљније разматрање.

LA CONFECTION DE PIPES EN BULGARIE

La confection de pipes en terre était très répandue en Bulgarie particulièrement au XIX^e siècle. Nous le voyons d'après les documents conservés dans les archives (liste des confréries artisanales de Sofia en 1604), comme aussi d'un grand nombre de dépôts archéologiques. Les plus grandes collections de pipes en terre se trouvent dans le Musée Historique de Sofia et dans le Musée Historique Départemental de Varna. Il y en a aussi dans d'autres musées.

La fabrication de pipes en terre est un art spécial qui fut importé en Bulgarie par les Turcs. Par le procédé de sa fabrication et de son ornementation, la confection de pipes en terre est proche du façonnage artistique des métaux, plus particulièrement de l'orfèvrerie. Le coulage des pipes se fait dans des moules de pierre et leur ornementation avec les mêmes outils dont on se sert pour orner les métaux. On utilise la dorure de même que l'application de petites plaques et de fils en argent. Ces pipes se divisent d'après la technique de leur ornementation, en deux groupes: dans le premier les ornements sont gravés sur la surface du moule et sont obtenus en même temps que la pipe; dans le second les ornements sont imprimés sur la pipe terminée à l'aide de divers outils. Les plus beaux exemplaires de pipes portent presque régulièrement la marque de leur auteur — un monogramme miniature en langue arabe, dans un cadre rond ou ovale.

M. STANČEVA

СЕРЕБРЯННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ГОРОДОВ РУССКОГО СЕВЕРА

Искусство ювелиров русского Севера по своему высокому качеству, богатству орнаментальных мотивов, своеобразию технических приемов обработки и украшения серебряных изделий, занимает значительное место в истории русского ювелирного дела.

Основными художественными центрами были Сольвычегодск, Великий Устюг, Вологда, Вятка и Архангельск.

Для каждого из этих центров период расцвета наступал в разные годы, так как был тесно связан с их социально-экономическим состоянием.

Наиболее благоприятные условия для развития художественной культуры в Сольвычегодске сложились в XVI—XVII столетиях, когда Сольвычегодску принадлежало экономическое и торговое первенство среди городов русского Севера.

Нина Г. ПЛАТОНОВА

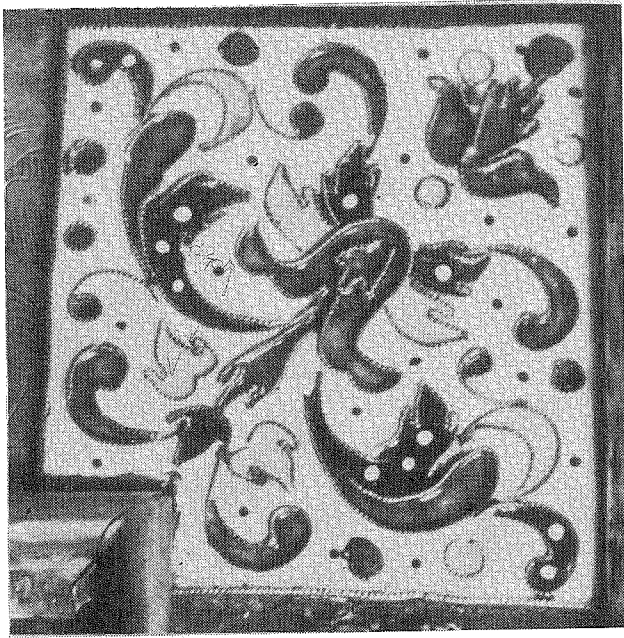
1 Чаша, Сольвычегодск, к. XVII в. Серебро. Эмаль.

1 Чаша, Сольвычегодск, край 17 в. серебро, эмаль.



2 Чаша, Сольвычегодск, к. XVII в. Серебро. Эмаль.

2 Чаша, Сольвычегодск, край 17 в., серебро, эмаль.



3 Великоустюжская эмаль (Деталь оклада иконы 1679 года).

3 Великоустюжская эмаль (деталь оклада иконы из 1679 г.).

В развитии серебряного дела Сольвычегодска наблюдаются традиционные приемы обработки и украшения изделий из драгоценных металлов, которые известны были мастерам Новгорода и Москвы.

Широко применяли в Сольвычегодске басму (тиснение рельефных узоров на тонком золоте или серебряном листе), эмаль по сканному орнаменту, резьбу и чернение.

Особую группу изделий составляют живописные эмали Сольвычегодска последней четверти XVII века, которые в древних описях и документах получили название эмалей „усольского дела.“ Это совершенно оригинальное искусство, своеобразное, яркое и красочное.

Основные особенности „усольских“ эмалей таковы, что их безошибочно можно отличить от изделий других русских художественных центров конца XVII века. Их необычная, яркая, многоцветная роспись на белом эмалевом фоне, сверкающем подобно снегу, разнообразные сюжетные изображения, сразу же обращают на себя внимание.



4 Табакерка, Великий Устюг, 2 пол. XVIII в. Серебро. Скань.

4 Табакера, Велики Устјуг, друга половина 18 в., серебро, филигран.

На „усольских“ эмалях можно встретить изображение не только крупных цветов тюльпана, ромашки, василька и подсолнуха, но и изображения птиц, животных, юношей и девушек и даже многофигурные композиции миниатюрного письма на темы притч, аллегорические изображения знаков Зодиака, времен года.

Наиболее интересные и сложные сюжетные и орнаментальные изображения встречаются на чашах, поверхность которых давала большие возможности мастерам развернуть сложную композицию. Многофигурные сцены часто заключены в красивые рамки из цветов, листьев и завитков в стиле барокко.

Как образцы раннего миниатюрного письма по эмали очень интересны изображения на крышках туалетных коробочек. На крышке одной коробочки изображена девушка в желтом платье с зеркальцем в руке, на другой — соколяничий в ярком кафтане с соколом на руке.

В растительных узорах Сольвычегодских мастеров всегда доминируют цветы тюльпанов самых причудливых форм и расцветок. Такое обилие тюльпанов в росписи по эмали было тесно связано с общей модой на этот цветок в декоративном искусстве XVII века как в Западной Европе, так и в России. Сочные тюльпаны на стеблях с листьями часто украшали золотые и серебряные сосуды, поливные изразцы и расписные сундучки великоустюжских мастеров второй половины XVII века.

Одновременно с эмальерным делом в Сольвычегодске развивалось искусство скани, широко распространенного в русском ювелирном деле технического приема. На протяжении XVI, XVII и первой половины XVIII веков скань украшала сольвычегодские изделия вместе с эмалью, в отличие от новгородских и московских памятников ювелирного дела XVI века. Сольвычегодские же ювелиры стали выполнять сканные серебряные изделия без эмали только с последней четверти восемнадцатого столетия.

Образцы высшего мастерства черневого дела северных городов известны с XVI столетия. Из городов русского Севера, пожалуй, только Сольвычегодск не создал черневых изделий в том многообразии форм, орнаментов и технических приемов, которых так много в Великом Устюге, Вологде и Вятке.

Великий Устюг в развитии ювелирного искусства русского Севера занимал ведущее место в XVIII веке. Времени расцвета ювелирного дела в Великом Устюге предшествовал длительный период его развития.

Самый ранний из сохранившихся и точно датированных памятников эмальерного искусства, сделанный в Великом Устюге, относится к 1679 году, это оклад на иконе св. Прокопия и Иаонна Устюжских.



5 Табакерка, Великий Устюг, XVII в. Серебро. Чернь.

5 Табакера, Велики Устјуг, 17 в., сребро, нијело.



6 Стакан, Вологда, 1841 г. Работа Сакердона Скрипицына.

6 Чаша, Вологда, 1841 г., рад С. Скрипицына.



7 Ятаган в серебряной оправе с чернью, работы вятского мастера 1793 года.

7 Ятаган у серебру украшен нијело, 1793 г., рад вјатског мајстора.

Сканые узоры на окладе иконы развернуты на белоснежном фоне, чередующимся с черным. Если обилие белой эмали сближает изделия великоустюжских эмальеров с работами сольвычегодских мастеров, то вся остальная цветовая гамма, а главное орнамент и технический прием наложения эмалей, совершенно иные. Ни в одном другом центре мы не встречаем на изделиях с эмалью по сканному орнаменту фона сплошь залитого эмалью, как это делалось в Великом Устюге.

Великоустюжские ювелиры создали великолепные сканные изделия во второй половине XVIII столетия. Коробочки и табакерки, ларцы, солонки и небольшие кубки отчетливо выделяются среди сканных изделий других русских центров серебряного дела своим густым ажурным орнаментом стилизованных трав и фантастических цветов, положенных на гладкий золоченый фон. Ажурный орнамент сканных изделий Великого Устюга стилистически близок местной

народной росписи. Живописные растительные узоры на устюжских прялках, ковшах и другой утвари живо перекликаются с такими же мягкими и округлыми изгибами цветов и листьев скан-ных работ.

Ювелирные изделия с чернью работы великоустюжских мастеров мы не знаем ранее середины XVIII века, но к этому времени они были уже известны по всей России. Их формы весьма изящны и разнообразны, с характерным темным черневым рисунком. Черневая композиция всегда логически была увязана с золоченым, слегка опущенным фоном, который дополнялся беспокойными резными или чеканными завитками рококо.

Целая плеяда потомственных мастеров черного искусства Великого Устюга создала свои особые приемы выполнения черневой гравюры во второй половине восемнадцатого столетия и первой четверти XIX века, в период наивысшего расцвета этого мастерства.

Влияние устюжской черневой гравюры сказалось на черневых работах многих художественных центров Севера: Вологде, Вятке, Архангельске, а также в городах Сибири.

Памятники серебряного дела вологодской работы по своим формам и приемам украшения довольно разнообразны. Вологодские ювелиры широко применяли резьбу, басму, литье, чеканку, скань, эмаль и чернь.

Несколько особняком стоит серебряный оклад с эмалью рукописного евангелия 1577 года (Собрание ГИМ), работы мастера Федора (Феодорище), характеризующий в какой-то мере работы вологодских эмальеров XVI столетия. Цвета эмали, покрывающей фон и местами одежды и нимбы, разнообразнее, чем в других северных центрах. Кроме обычных для русского Севера синего и зеленого цветов имеются черный, желтый, светло-синий, бледно-зеленый и белый. Сложность изображения, многоцветность эмали и высокое мастерство выполнения говорят нам о том, что этот памятник не был единственным и что вологодские серебряники достигли в искусстве эмали значительной высоты.

В искусстве вологодских ювелиров значительное место занимала чеканка. Орнаментальные мотивы рококо в вологодской чеканке тех лет оригинальны и разнообразны. Самые крупные цветы на длинных круто загнутых спиралью, стеблях, рельефные связки плодов — слив, груш и других фруктов на коротких стеблях, соединенных вместе и положенных на раковину, обильно украшают оклады икон и другие чеканные предметы того времени. Эти мотивы часто встречаются не только в чеканке, но и на деревянных резных спинках вологодской мебели.

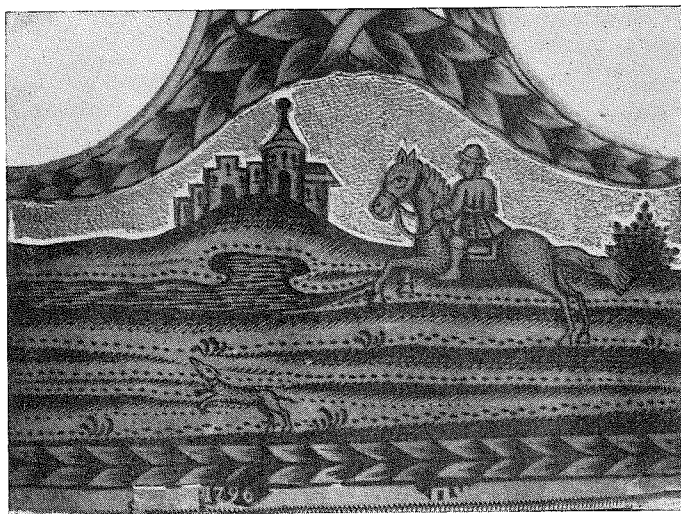
Орнамент вьющегося стебля с сочными рельефными листьями, раковинами, ягодами, розетками и трилистниками остается характерным для вологодских чеканных изделий и на протяжении XIX века.

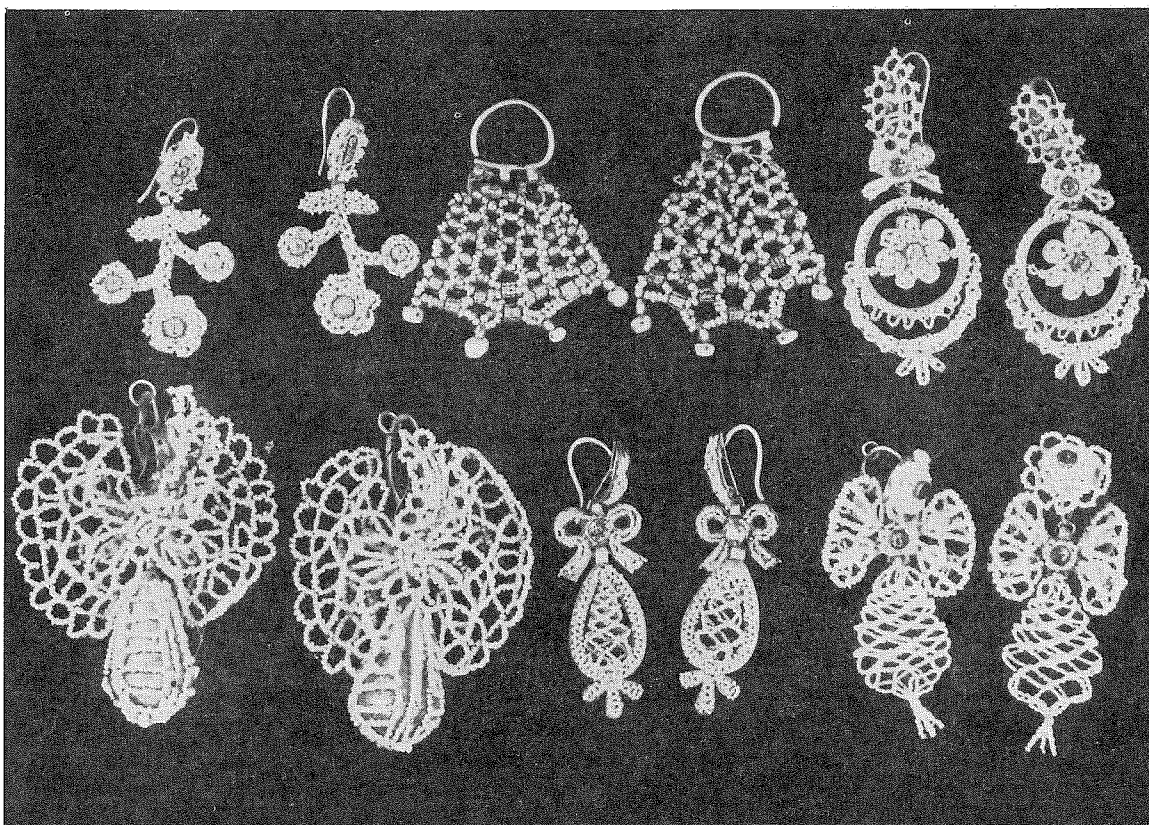
Вологодские ювелиры применяли в своих работах и скань. Длинные сканные ветви, густо покрытые с двух сторон побегами и законченные мелкими завитками, характерны для вологодских изделий второй половины XVIII века и первой половины XIX столетия. Свеобразие вологодского сканного орнамента больше всего напоминает русские северные народные изделия из бересты.

Черневое мастерство в ювелирном деле Вологды, по-видимому, получило развитие только с 70-х годов 18 столетия. Черневые изображения на изделиях того времени выполнены очень

8 Деталь оправы охотничьего ножа, работы вятского мастера 1796 г.

8 Деталь украса ловачьего ножа, 1796 г., рад вятского мастера.





9 Жемчужные серьги, работы северных русских мастеров, XVIII—XIX в.

9 Бисерные наушнице, 18—19 в., рад севернорусских мастора.

четким, тонким и легким рисунком и светлой, скорее серой, чем черной чернью на позолоченном, слегка углубленном, канфаренном фоне. Вологодские ювелиры середины XIX века дали первоклассные образцы тонкой черневой гравюры на серебряном фоне. Вологодские мастера Иван Зуев и Сакердон Скрипицын были высокого класса граверами, чисто и четко выполнявшими черневые работы. Они были не только хорошими резчиками и черневых дел мастерами, но работали также и как чеканщики. В многочисленных работах этих больших мастеров отражена разнообразная тематика, в которой можно встретить патриотические сюжеты, посвященные Отечественной войне 1812 года, вологодские виды и карты, показывающие большшй интерес к родному краю, а также изображения, иллюстрирующие различные литературные произведения.

В работах вятских мастеров серебряного дела больше всего заметно влияние сольвыгодских ювелиров периода расцвета в XVII веке и великостюжских черневых дел мастеров восемнадцатого столетия.

В противоположность устюжским черневым изделиям с галантными сценами, кавалеров и дам в костюмах XVIII века, в обрамлениях грациозных завитков рококо, пальметок и раковин, вятские мастера чаще гравировали изображения, близкие к народной жизни, как, например, спянохоты, напоминающие лубочные картинки того времени. Цвет вятской черни очень темный, четко выступающий своими контурами на золоченом канфаренном фоне.

Еще в середине 19 века вятские серебряники выполняли чеканные ювелирные изделия высокого качества, не уступающие работам столичных ювелиров того времени.

По сохранившимся памятникам архангельских серебряных дел мастеров второй половины XVIII века можно судить о высоких качествах чеканных, резных и черневых работ. В резных и чеканных изделиях архангельских серебряников первой половины XIX века чувствуется еще сильное влияние ювелирных приемов мастеров предшествующего столетия.

Особый интерес представляют для нас северные серьги, низанные из мелкого речного жемчуга, своеобразные по форме, легкие и нарядные, служившие прекрасным дополнением к народному костюму с шитым жемчугом головным убором. Их делали на Севере почти повсеместно, в Олонецкой, Вологодской, Архангельской и других губерниях, где в изобилии находили жемчу-

жние раковины. Ловить жемчуг разрешалось всем, поэтому среди охотников за жемчужными раковинами было много крестьян. Они сами обрабатывали жемчужные зерна и сами же применяли их для украшения праздничных женских одежд, головных уборов, ожерелков и серег. Пожалуй, поэтому ни одна другая область ювелирного дела не была так близка к народному искусству как жемчужное плетение и низание из мелкого речного жемчуга.

Советские ювелиры широко используют богатейшее наследие мастеров русского Севера при изготовлении современных ювелирных украшений.

СРЕБРНИ ПРОИЗВОДИ ГРАДОВА РУСКОГА СЕВЕРА

Северна Русија била је чувена по богатству предмета украшених емајлом, филиграном и нијелом.

У XVII веку је Солвичегорск био главни центар за бојени емајл сасвим оригиналног стила. На белој позадини која бљешти као снег севера били су насликани велики цветови живих боја, изванредно сјајни, животиње и птице, фантастична створења, јеленови, лабудсви, младићи и девојке са плавим увојцима, параболе и алегорије.

Велики Устиуг је нашироко познат по својим златарским производима украшеним нијелом. Године 1761 су трговци Афанасије и Стефан Попов отворили „фабрику“ емајла и нијела у којој су израђивани јако тражени златарски производи. Али та фабрика је постојала само 15 година.

Међу најчувенијим златарима XVIII века поменимо Михајла Климшина, Алексеја Мохнина, и златарску породицу Јилина која је продужила с радом још у XIX веку.

Рад у ажурираном филиграну из Великог Устиуга истиче се у XVIII веку веома фином изработом и оригиналним цртежима.

Златарство у Вологди најближе је оном у Великом Устиугу. Најважнија дела су изванредно гравирање испуњено нијелом, које су израђивали златари из Вологде, Сакердсн Скриптисин и Иван Суев у тридесетим и четрдесетим годинама XIX века.

Не наилазимо нигде на филигран који би био сличан ажурираном филиграну из Вологде са својим дугим густим гранама и уврнутим гранчицама.

У XVII веку се Виатка приближава, по бојеном емајлу Солвичегодску а у XVIII—XIX веку по раду у сребру украшеном нијелом Великом Устиугу. Многбројна путовања златара нам довољно објашњавају ову појаву.

Једна фабрика „северног нијела“ данас производи у Великом Устиугу предмете од сребра украшене нијелом, чија сличност по техници и украсима са старим златарским предметима говори о трајности ове традиције.

Н. Г. ПЛАТОНОВА



10 Стакан, Великий Устиуг,
1961 г. Работа фабрики
„Северная чернь“.

10 Чаша, Великий Устиуг,
1961 г., рад фабрике „Се-
верна чернь“.

В русском ювелирном искусстве, кроме камней драгоценных, на протяжении многих веков применялись поделочные камни, которыми богата страна, особенно Урал. Это малахит, родонит, яшма, агат, лазурит и пр.

В наши дни ювелиры СССР также широко используют яркие цветные поделочные камни для ювелирных украшений — кулонов, колец, брошей, браслетов, серег.

До XVII в. поделочного цветного камня в России не добывали и мастера пользовались главным образом привозным из Византии из Срденей Азии и различных стран Западной Европы.

Начиная с XVII в. в России появляется свой цветной камень и русские самоцветы. Одно открытие следует за другим. Около 1635 года в предгорьях Урала были открыты медные руды малахита. Еще раньше здесь были обнаружены сердолики, агаты, яшмы.

В 1668 г. было открыто богатейшее месторождение цветных камней близ Мурзинской слободы недалеко от Верхотурья, в 1700 г. яшмовая гора на р. Аргунь. На побережье Байкала найдены нефрит и лазурит.

Указом Петра I от 14 января 1725 года в Петергсфе была основана первая гранильная фабрика. Со всех концов России привозили в Петергоф различные поделочные камни. Через год, в 1726 году была организована вторая такая фабрика в Екатеринбурге, район которого изобилует месторождением цветных камней.

На далеком Алтае в 1787 г. была открыта третья государсувенная гранильная фабрика — Кольванская, где обрабатывались превосходные яшмы, порфиры, белоречит.

ЦВЕТНЫЕ ПОДЕЛОЧНЫЕ КАМНИ В ИСКУССТВЕ РУССКИХ ЮВЕЛИРОВ

Бела Л. УЛЬЯНОВА



1 Корчик и чарки. Россия XVII в. агат, серебро.

1 Посуде, Русија 17 в., агат, серебро.

Самая большая роль в деле развития русского художественного камня выпала на долю богатого поделочным камнем Урала. Мелкие кустари — самоучки еще с начала XVIII в. научились находить и обрабатывать уральские цветные камни. Вокруг Екатеринбургской гранильной фабрики возникли небольшие мастерские по обработке малахита, нефрита, яшмы, орлеца, селенита.

В собрании Государственного Исторического музея хранятся разнообразные ювелирные изделия из поделочного камня.

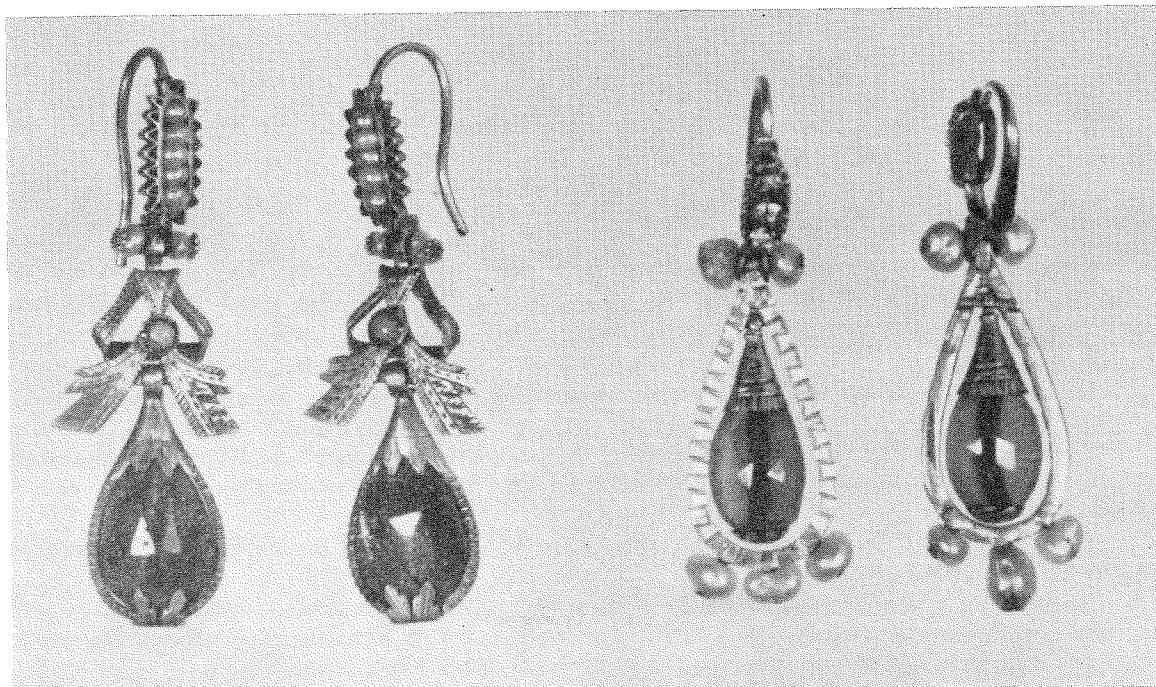
В ювелирном искусстве Древней Руси (цветной) поделочный камень, попадал в руки мастеров в ограниченном количестве, и потому употреблялся на изготовление небольших чарок, стаканов, станчиков, потиров, обычно в золотой или серебряной оправе.

В ювелирных изделиях из поделочного камня очень большое значение имеет правильно найденное соотношение камня и драгоценного металла. Мастера Древней Руси особенно тщательно подбирали оправу, так, чтобы она не играла доминирующей роли.



2 Табакерка. Россия XVIII в. оникс, серебро.

2 Табакера, Русија 18 в., оникс, серебро.



3 Серьги. Россия XIX в. авантюрин, серебро.
3 Наушнице, Русија 19 в. авантурин, серебро.

4 Серьги. Россия XIX в. сердолик, серебро.
4 Наушнице, Русија 19 в., сердолик, серебро.



5 Потир. Россия XIX в. яшма,
серебро.

5 Путир, Русия 19 в., яспис,
серебро.

В 1329 году для новгородского архиепископа Моисея был выполнен массивный потир из красной яшмы. Широкий венеч и вертикальные полосы оправы, соединяющие венеч со стояном украшены сканным орнаментом и камнями кабошонами, хорошо сочетающимися со сдержанным цветом и строгой формой каменной чаши. (Собрание гос. Оружейной палаты).

Широко известен каменный потир 1449 года работы мастера Ивана Фомина, заказанный ему Василием Темным. Чаша из краснокоричневой яшмы с белыми прожилками, обрамлена легкой полосой орнамента из тончайших золотых сканных веревочек. (Собрание Загорского музея).

Хранящийся в Историческом музее небольшой ставчик XVII в. выполнен из светло-зеленого нефрита. Тонкий резной рисунок и скромная резная надпись на узких полосах серебряной оправы, небольшой чеканный поддон не привлекают внимания и лишь оттеняют декоративные достоинства камня. Хорошо сочетается тонкая позолоченная оправка с полупрозрачным желтоватым агатом в чарках XVII века.

В XVIII в. цветные поделочные камни использовались ювелирами для изготовления разнообразной формы пуговиц, перстней, нарядных серег, браслетов.

Пуговицы грушевидные, круглые, шарообразные из агата, яшмы, сердолика, малахита с драгоценным металлом служили украшением одежды и высоко ценились наряду с пуговицами золотыми, серебряными и из драгоценных камней.

В перстнях XVI и XVII вв. встречаются такие камни, как нефрит, сердолик, зеленые яшмы, бирюза. Для перстней с гербами и печатями и для печатей, которые в конце XVII в. и особенно в XVIII и XIX вв. были широко распространены, часто применялся сердолик, ценившийся не только за красоту цвета, но и за твердость.

Во второй половине XIX в. большое распространение получили небольшие серебряные скульптуры, укрепленные на каменных постаментах. Это пресс-папье с литыми фигурками из серебра на подставках из мрамора или яшмы. Часы, вмонтированные в большие куски цветного камня или часы в виде прямоугольной колонны из тонких пластин оникса, как, например, выполненные фирмой Болина.

Очень хорош каменный потир из темно-серой яшмы 1888 года. Гладкий, прекрасно отполированный камень с легкой резьбой по нижней части чаши и поддону, хорошие пропорции, стройный изящный силуэт потира создает впечатление легкости и изящества. Московский ювелир с большим тактом оправил потир золоченым серебром таким образом, что оправа не затмевает камня. Лишь узкие полоски обрамляют верхний край чаши и край поддона и только 4 золоченые дробницы укреплены на чаше.

В XIX—XX вв. всемирную известность русским ювелирным изделиям из поделочного камня принесла Петербургская фирма Фаберже. Изделия этой фирмы поражали современников и продолжают вызывать удивление и восхищение оригинальностью замысла и подлинно виртуозным исполнением.

Мастера фирмы Фаберже много внимания уделяли подбору камня, добываясь того, чтобы он по своей тональности, по своему характеру и узору больше всего подходил для выражения творческого замысла художника и вместе с тем, чтобы в каждом произведении как можно лучше проявлялись природная красота и декоративные качества камня.

В своих произведениях фирма Фаберже применяла отечественные камни, найденные главным образом на Урале — нефрит, обсидиан, родонит, халцедон, агат и др. Широко использовался и горный хрусталь. Основной задачей художника-ювелира было найти нужную форму и оправу, чтобы оттенить красоту, созданную природой.

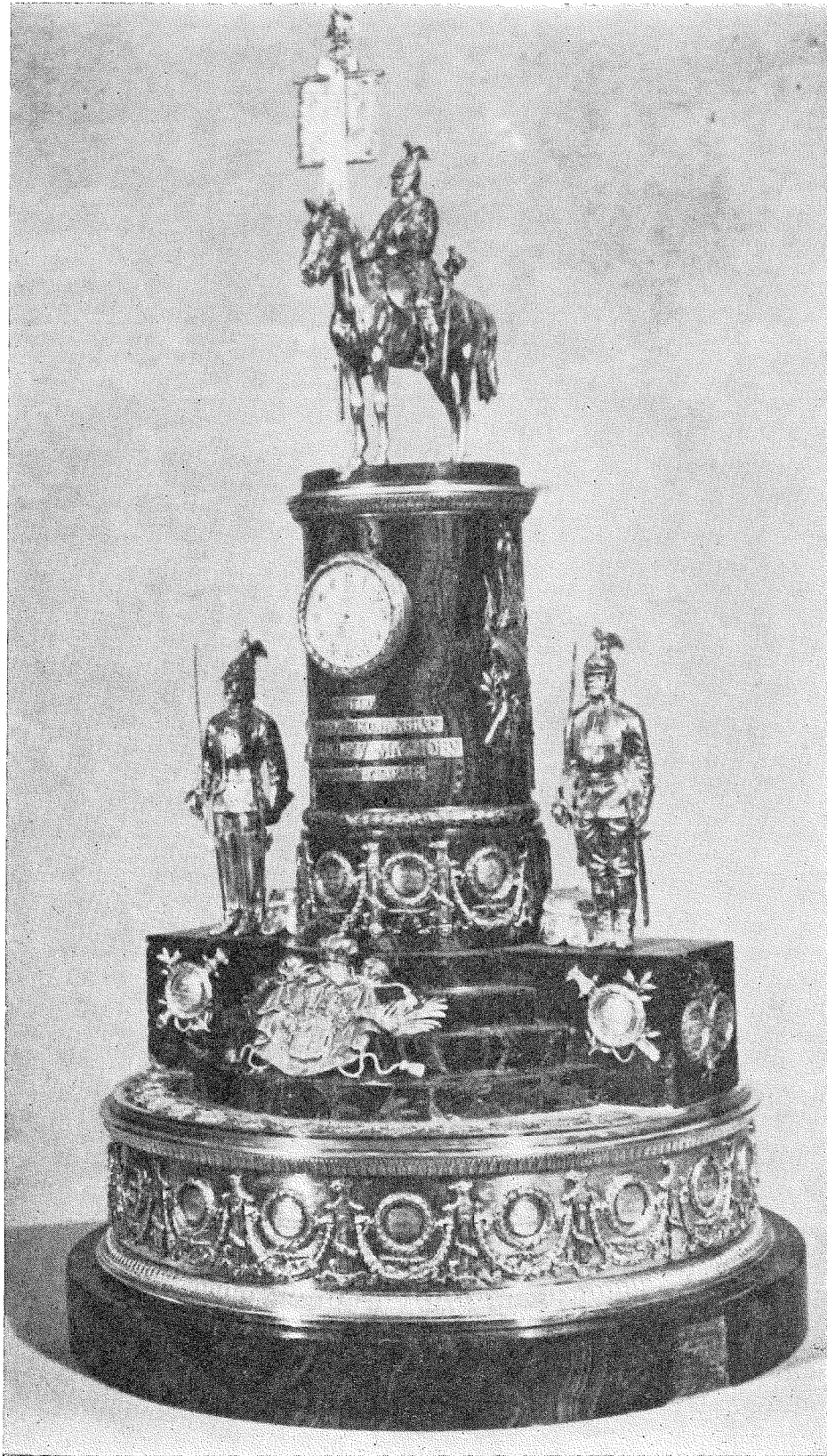
Примером удачного соотношения камня с оправой может служить выполненная мастерами фирмы Фаберже небольшая прямоугольная брошь из агата. При первом взгляде кажется, что узор на камне нанесен кистью, искусной рукой художника и только при тщательном рассмотрении можно убедиться, что брошь сделана из природного камня, с включенными в нем травами. Тонкое обрамление в виде банта из мелких розочек в полной гармонии с изящным рисунком агата, включения в котором образуют как бы лесной пейзаж. Излишнее количество украшений может испортить общее впечатление от прекрасно подобранного камня высокого качества. Таким примером могут служить настольные часы, выполненные фирмой Фаберже, в виде малахитовой колонны на круглом ступенчатом постаменте с серебряными золочеными листьями, скульптурами всадника-конногвардейца со знаменем в руке и двух пеших гвардейцев с обнаженными саблями. Золоченые скульптуры хорошо увязаны с формой постамента и густым зеленым цветом малахита, но многочисленные золоченые накладки несколько мешают воспринять красоту камня и заслоняя его чудесный рисунок.

Интересная группа каменных изделий фирмы Фаберже — это многочисленные скульптурные фигуры людей и животных, которые почти всегда дополнялись теми или иными драгоценными камнями: глаза из бриллиантов или сапфиров, нити бус из жемчуга или бриллиантов, ошейник из мелких рубинов и т. д. Фигурки, завоевавшие широкую популярность, обладают большой привлекательностью, восхищают подбором камня, тонкой и тщательной его обработкой. Образы животных были созданы на основе внимательного изучения природы, многих зарисовок с натуры и скульптурных эскизов.

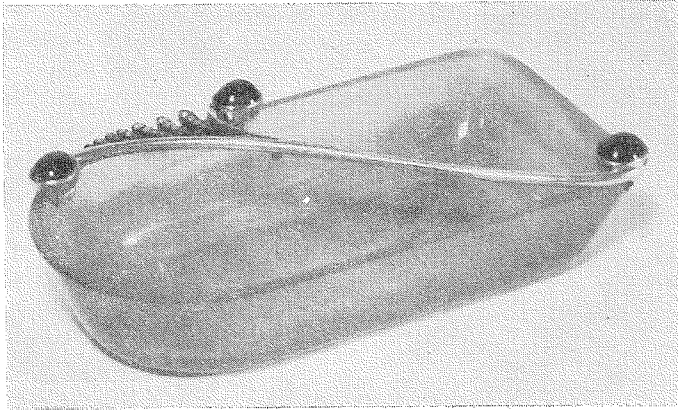
Прежде чем мастер-резчик приступал к обработке камня, целая группа художников-модельеров выполняла восковые модели, в которых тщательно прорабатывалась каждая деталь. Миниатюрные изображения животных и птиц выполнялись в юмористической, часто в сильно стилизованной манере.

Мастера Фаберже проникали в самую сущность характера и поведения того или иного животного, их отличает безошибочное верное чувство материала, очень точно передающего окраску и характер изображаемого животного или птицы. Иногда же остроумно контрастные резкие и смелые сочетания создают неожиданные интересные пятна.

Большой популярностью пользовались небольшие фигурки людей, выполнявшихся мастерами фирмы Фаберже из различных разноцветных камней. И здесь, также как и в фигурках животных, находим с одной стороны — реалистическую передачу того или иного образа и с другой — юмористическое воспроизведение метко подмеченных комических черточек.

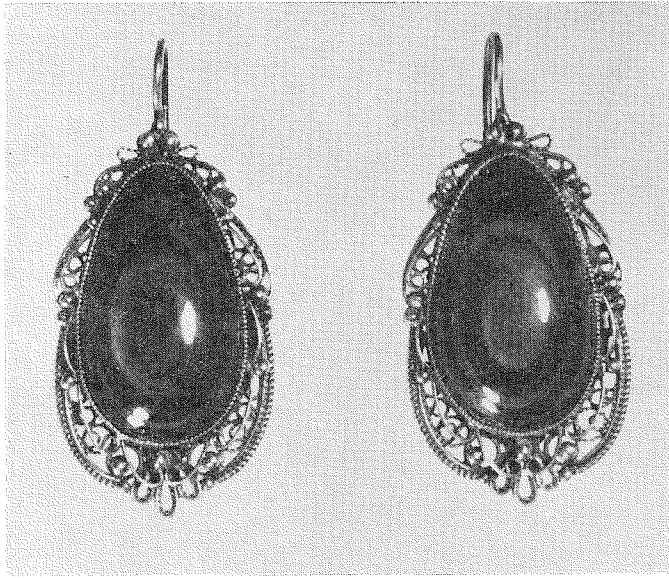


6 Часы. Петербург 1901 г. фирма Фаберже. малахит, серебро.
6 Часовник, Петербург 1901 г., фирма Фаберже, малахит, серебро.



7 Пепельница, Петербург нач. XX в.
фирма Фаберже. агат,
золото, сапфиры.

7 Пепельара, Петербург, почтак 20 в.,
фирма Фаберже, ахат, золото, сафир.



8 Серьги. Москва 1970 г. мастер Ю. П.
Савельев, обсидиан, серебро.

8 Наушнице, Москва 1970, мајстор J. П.
Савельев, обсидиан, серебро.

Часто употреблялись на одной той же вещи, различные комбинации камней, что требовало не только очень высокой техники исполнения, но и большого вкуса.

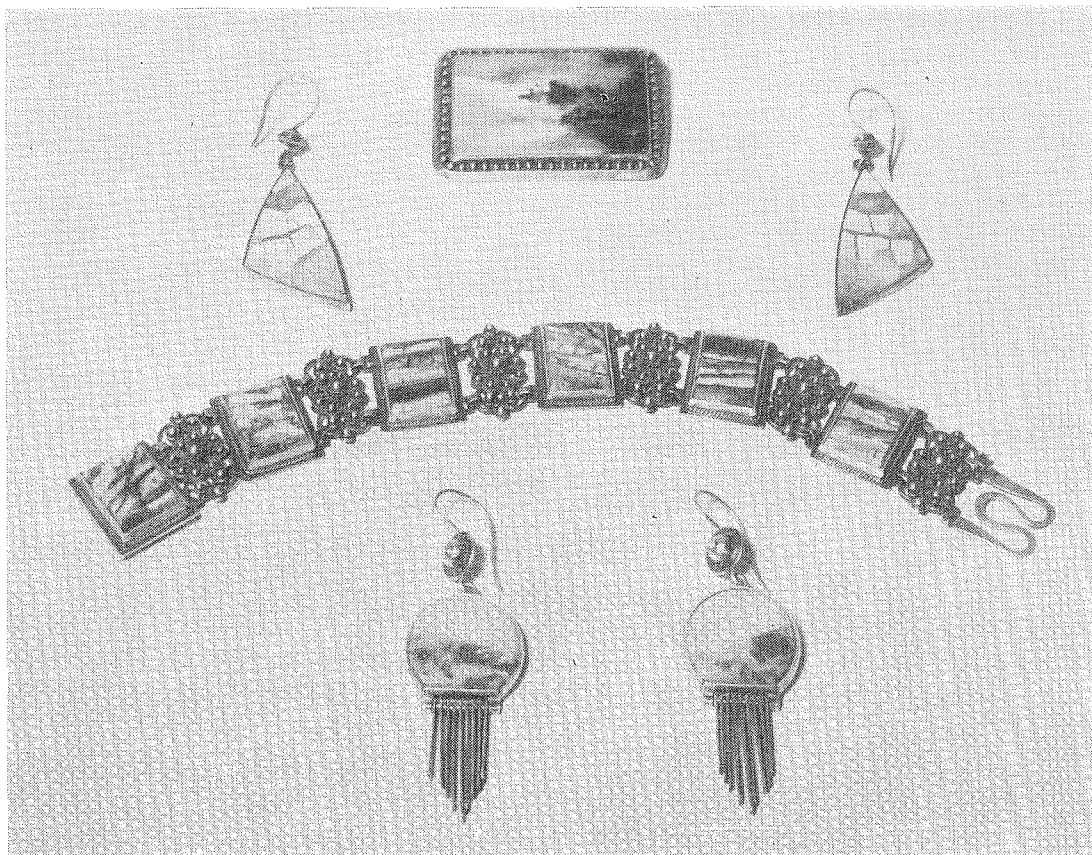
Интересна фигурка маляра с ведром и кистями за спиной, перепачканного краской, костюм которого передан лазуритом и оркской яшмой.

Для каменных изделий второй половины XIX века характерно стремление возможно лучше выявить природную красоту поделочного камня, в тщательно продуманных формах ювелирных изделий показать лучшие свойства материала. Это направление наметило путь, на котором стоят советские мастера-ювелиры, много внимания уделяющие в настоящее время цветному поделочному камню. В их произведениях очень определенно сказывается стремление к четким, лаконичным, тщательно продуманным формам, к цветовому решению, и любовному отношению к материалу.

Основное внимание художников-модельеров и мастеров-ювелиров направлено на возможно лучшее выявление естественной красоты камня, его цвета или же его строения и затевого рисунка жилок и вкраплений.

Можно указать на многочисленные примеры превосходного использования камней в ювелирных украшениях, выполненных на московской и ленинградской ювелирных фабриках, на заводе „Русские самоцветы“ и на Свердловской ювелирно-гранильной фабрике. Многие украшения работы советских ювелиров заслужили высокую оценку и вызвали восхищение на выставках, организованных за рубежом.

Простые по формам и гладко отполированные изделия Свердловской ювелирно-гранильной фабрики в полной мере показывают лучшие стороны нашего уральского поделочного камня. В этих украшениях нет ничего лишнего ни в форме, ни в оправках, ничего беспокойного для глаза.



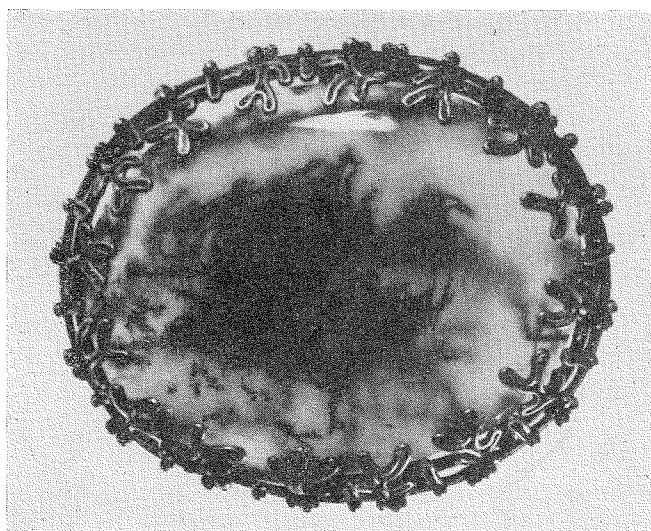
9 Украшения из уральских камней. Работа Свердловской ювелирной фабрикк, 1960 годы.

9 Украси од уралског камня, рад Свердловске јувелирне фабрике, 1960. г.

Основное, что привлекает к ним внимание, это природная красота камня, умело выявленная и использованная мастерами — художниками.

Особенно обращает на себя внимание скромная брошь прямоугольной формы из куска темной яшмы с редким по красоте рисунком, в гладкой серебряной оправе с зернью.

Достойное место среди современных ювелирных изделий из поделочного камня в коллекции Государственного Исторического музея занимает изящная брошь работы ленинградского художника-ювелира Ютты Александровой-Паас. Тщательно продуманное легкое серебряное обрамление, хорошо гармонирующее с тонким рисунком камня, правильно найденные пропорции поднимают это украшение из недорогого, в сущности, материала до степени драгоценности.



10 Брошь. Ленинград 1970 г. мастер Ютта Александрова-Паас. мозовик, серебро.

10 Брош, Лењинград 1970 г., мајстор Ј. Александрова-Пас, мозовик, сребро.

ОБОЈЕНО ДРАГО И ПОЛУДРАГО КАМЕЊЕ У РУСКОМ НАКИТУ

Свакако да је мноштво наслага минерала Кавказа, Урала и планина у Сибиру један од главних чинилаца развоја производње руског накита са украсима од јасписа, агата, опсидијана, кристала, родонита (ружичњака), топаза и другог обојеног тврдог камена. У XIV и XV веку израђивани су леви путири од црвеног јасписа са златним оковом и филигранским орнаментом. У XVII веку на велико су израђивани пехари за вино, купе, кондери и зделе од тврдог камена украшени сребрним или златним оковом.

Касније, у XVIII и XIX веку, од тврдог камена су израђивани разни артикли за кућну и личну употребу, као што су бурмутице, кутије за цигарете и козметичке препарате, минђуше, печати, сатови итд.

Предмети које је израдио знаменити руски драгуљар и златар Carl Faberge у техничком погледу су непревазиђени у историји европске производње предмета од обрађеног тврдог камена.

Совјетски драгуљари се много користе обојеним драгим и полудрагим камењем у свом раду: минђуше, нарукнице, привесци, брошеви, прстење и други накит од тврдог камена, или њиме украшен, веома је популаран у Совјетском Савезу.

Б. Л. УЉЯНОВА

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ЗА УМЈЕТНОСТ И ОБРТ У ЗАГРЕБУ ОД 1880 ДО ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

Др Мирослава ДЕСПОТ

Изложбена дјелатност Музеја за умјетност и обрт у Загребу имаде за собом замјерну традицију, јер управо та загребачка музејска установа од свога оснотка године 1880. почиње одмах и с том толико значајном граном музејског дјеловања. Знадемо да је Музеј након подужих преговора коначно основан мјесеца фебруара године 1880. и отворен исте године 20. јуна. Налазио се најприје у Гајевој улици број 26 и био је приступачан публици два пута тједно, недјељом и четвртком без наплаћивања улазнице. Од самог почетка Музеј је посједовао доста богате разноврсне збирке текстила, коже, метала, нешто стакла и порцелана, по који комад намјештаја, црквене предмете и друго.¹ Свега мјесец дана након отварања приређена је мјесеца јула исте године у музеју прва омања самостална изложба цртарија ђака мушке и женске препарандије. Изложба је била оцијењена као позитиван резултат рада наставника Рогоуље, који је — чини се — радио врло индивидуално са својим ђацима, постизавајући управо на такав начин веома лијепе и добре резултате.² Уз цртарије били су изложени и поједини комади намјештаја, израђени у познатој радионици загребачког столара Фердинанда Будицког, који је и каснијих година израђивао врло занимљиве столарске предмете неохисторијских облика, украшавајући их на веома лијеп начин домаћим етнографским мотивима. Ти његови мајсторски изведени предмети побудили су неколико година касније живу позорност на великој миленијској изложби у Пешти, одржаној године 1896, у част прославе тисућгодишњице угарског краљевства.³ Исте године одржана је у Музеју још једна изложба, отворена 1. септембра. На тој изложби, која је трајала неколико дана,⁴ излагао је познати хрватски сликар Ferdo Quiquerez⁵ своју једну овећу слику која је приказивала св. Јакова, а била је израђена као наруџба за једну митровачку гробну капелу.⁶ Поткрај октобра приређена је и трећа изложба на којој су излагане радње архитекта Александра Сећа, које је наведени израдио у вријеме свог студија у Минхену.⁷ Свакако је и та мала изложба значила опет један корак напријед у раду и резултатима Музеја. Међутим на неко вријеме закочио је даљи рад Музеја велики загребачки потрес од 9. новембра 1880. који је присилио Друштво умјетности — музејског оснивача, да на неко вријеме затвори Музеј. Страдала је зграда а и поједини изложци, па су збирке биле најприје похрањене на тавану професора Изидора Кршњавог на Јосиповцу, а касније у подруму и тавану палаче Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу. Године 1882. Музеј је био поново оспособљен и то у понешто повећаном облику, а смјештен је и овога пута у једном приватном стану. Још прије самог отварања и премјештања Друштво умјетности је на иницијативу Кршњавог намјеравало године 1881. одржати овећу изложбу *Селачког домаћег обрта*, која је требало да буде отворена у јесен исте године. Друштво је у ту сврху израдило и издало програм из којег сазнајемо да су на изложби имали бити заступани текстилни производи уз предмете од дрвета, метала, керамике и стакла. Изложба је требало да прикаже потпуну слику нашег домаћег селачког стваралаштва какво је тада постојало у народу.⁸ Припреме за изложбу вршене су и даље, но иако је она била заказана за октобар, све до септембра није стигла Друштву ниједна пријава.⁹ Напосљетку ју је Кршњави ипак великим залагањем остварио те је она свечано отворена 20. новембра године 1881. у згради Југославенске академије знаности и умјетности.

¹ Мирослава Деспот, Неколико података о почецима „Музеја за умјетност и обрт“ у Загребу године 1880, Зборник Музеја примењене уметности, Београд 1968, 12, 135—140.

² Народне Новине, 1880, 149 Даље кратица Народне новине — Н. Н.

³ О миленијској изложби написао је опширан каталог тадањи тајник загребачке трговачко-обртне коморе Милан Кршић, под насловом Извјешће о миленијској изложби краљевине Угарске и код те пригоде судјелујуће Босне и Херцеговине, те краљевине Хрватске и Славоније год. 1896, Загреб 1897.

⁴ Била је отворена до 6. септембра.

⁵ Види Р (адослав) П (угар), Quiquerez Ferdo, Сликарство XIX стољећа у Хрватској, Каталог изложбе, Загреб 1961, 211

⁶ Обзор, 1880, 201 даље кратица Обзор — О.

⁷ Н. Н. 1880, 247.

⁸ О. 1881, 183

⁹ И (зидор) Кршњави, Поглед на развој хрватске умјетности у моје доба. Из мојих записа. Хрватско Коло, Загреб 1905, књ. I. 248 и даље.

Забилежиле су је готово све загребачке новине, но најдетаљније је била описана у *Обзору и Народним Новинама*.¹⁰ Изложба је била отворена до 6. јануара 1882, па је након затварања велики дио предмета преузео Музеј за умјетност и обрт повећавши и на тај начин своје збирке. Године 1882. је Музеј поново отворен, па је том приликом Кршњави опширно описао нови музејски постав.¹¹ Загребачка јавност се, изгледа, није много интересирала за отворени музеј, па је због тога стално вршена новинска пропаганда, која међутим није имала превелики успјех. Године 1883. приређена је у Музеју, након станке од три године, занимљива изложба старих слика из загребачке првостолне цркве, које су се двије године налазиле у Бечу на рестаурирању. Рестаурирао их је тадањи равнатељ царске школе за поправљање слика именован Schellein дотјеравши их према сувременим новинским вијестима до максимума.¹² Крајем године 1883. била је приређена изложба умјетнина из врбовачке цркве; с обзиром на чињеницу да је побудила доста велико занимање у јавности, потрајала је све до фебруара године 1884.¹³ Убрзо затим је почетком фебруара приређена веома занимљива изложба фајансе и лимож-радова И. Бауера, који се за тај свој изузетно фини посао оспособио у Бечу. Према новинским вијестима требало је да дође у Загреб и отвори на обртној школи самосталан керамички течај, на које би с временом оспособио добре керамичаре.¹⁴

Године 1886. вођени су преговори за прелаз Музеја из приватних у државне руке. Након крајних преговора прешао је Музеј заједно с обртном школом под управу земаљске владе у Загребу, па је тим службеним актом закључена на неки начин и његова прва радна фаза. Службена предаја извршена је љети 1886. Музеј је тада посједовао преко 2000 предмета, стечених даровањем и понешто купњом, имао је уз то и размјерно добру и доста велику приручну библиотеку.

Музеј наставља изложбену дјелатност, па је у музејским просторијама у децембру 1886. приређена овећа изложба бројних обртничких радова, међу којима су се истицали и поједини керамички и жељезни умјетничко-обртни производи израђени у обртничкој школи.¹⁵ И године 1887. одржана је омања изложба кућног обрта, претежно народних ћилима, који су се након изложбе продавали путем дражбе.¹⁶

Мјесеца маја 1891. пресељен је Музеј у нову зграду обртне школе, и то у њен средњи дио, гдје се налази и данас. Те исте године вршене су у Загребу велике припреме око рада на јубиларној господарској изложби, која је била приређена поводом 50-годишњице постојања Господарског друштва у Загребу. Том приликом приређена је у новоотвореним музејским просторијама и велика међународна умјетничка изложба, па су уз стране сликаре излагали и поједини наши домаћи умјетници. Изложба је као и господарска била отворена 15. августа 1891. Посјет на умјетничкој изложби је првих дана био изузетно слаб, кривња је лежала на умјетничком друштву, које није вршило довољну пропаганду, немајући уз остало у читавом Загребу чак ниједан пропагандни плакат, а нису ни преко новина рекламирали ту велику умјетничку манифестацију. Тек неколико дана касније након појаве каталога је и посјет постао бројнији, а и штампа¹⁷ је почела с већим интересом пратити тај ликовни догађај. Из каталога сазнајемо да је на изложби излагано преко 300 слика, што је свакако био импозантан број, а били су уз то изложени и поједини предмети примјењене умјетности, уз нацрте архитектата, па фотографије и поједини вриједни предмети из ризнице загребачке катедрале, који ће се неколико година касније, то јест 1896, појавити и на миленијској изложби у Пешти, гдје су такођер побудили велику пошторност.

У међувремену Музеј понешто стагнира, музејски предмети су још увијек у сандуцима, престају и изложбе, па тек године 1900. поводом велике међународне изложбе у Паризу чујемо опет нешто више о музејској дјелатности. Те године Музеј шаље у Париз преко 100 комада разноврсних етнографских предмета, који су тада сачињавали саставни дио његових збирки. Међутим загребачка јавност прати са становитим негодовањем ту музејску неактивност, која се очитовала на тај начин што су музејски предмети и даље почивали у сандуцима. Ново отварање и постављање Музеја завукло се све до 1909. године и кроз читаво то вријеме је само године 1908, и то

¹⁰ О. 1881, 56, 65, 67, 69, 70, 72, 76, 81, 84, 85; Н. Н. 1881, 178, 183, 184, 266, 271—276, 278

¹¹ Н. Н. 1882, 154

¹² Виенац, 1883, 21, стр. 348

¹³ Н. Н. 1883, 294; О. 1883, 295

¹⁴ О. 1884, 29, 36; Н. Н. 1884, 36

¹⁵ Н. Н. 1886, 150, 283, 285

¹⁶ О. 1887, 53, 59

¹⁷ Н. Н. 1891, 71, 227, 229, 231, 240; Јубиларну господарску изложбу описао је публициста Јанко Иблер у опсежном дјелу под насловом Господарско-шумарска јубиларна изложба хрв.-слав. господарскога друштва у Загребу г. 1891. — приредио — . Са 47 портрета и 22 слике, Загреб 1892

поткрај септембра, приређена самостална изложба познатог и недавно умрлог хрватског сликара Oskara Hermanna, који је након довршених студија у Минхену први пут презентирао своје радове загребачкој публици, получивши према сувременим новинским критикама замјеран успех.¹⁸

Мјесеца фебруара године 1909. довршени су били готово сви припремни радови, па је на посљетку услиједило и поновно свечано отварање Музеја 19. маја 1909. Нови постав је и овога пута детаљно описан и објелодањен у штампи,¹⁹ а доскора је приређена и једна омања самостална изложба. Овога пута је излагао мајстор златар Бурић један веома лијепо израђени реликвијар, за којег је направио нацрт познати градитељ Hermann Volee.²⁰ Неколико мјесеци прије службеног отварања, од 14. до 21. фебруара, излагани су у Музеју нацрти за цркву св. Блажа у Загребу. Ту изложбу организовао је одбор за изградњу цркве.²¹ Непосредно пред Први свјетски рат изложен је у атрију Музеја модел једног брода, па је и на тај начин привучена публика у новоотворену установу.

За вријеме рата приређене су омање изложбе кућне радиности, али углавном замире и у тој установи сваки даљи рад и активности, па је дјелатност сведена на минимум. Закључно можемо установити да су свакако све наведене изложбе, иако веома разнородне, придонијеле даљем развоју Музеја, па он може и данас да гледа с поносом на своју прошлост, која је била пуна и вриједних изложених резултата које не треба ни данас заборавити.

DIE AUSSTELLUNGEN DES ZAGREBER
„MUSEUMS FÜR KUNST UND GEWERBE“
von 1880 bis zum I. Weltkrieg

Die Ausstellungstradition des Zagreber „Museums für Kunst und Gewerbe“ ist eine recht alte. Die ersten kleinen Ausstellungen werden sofort nach der Eröffnung des Museums im Jahre 1880 veranstaltet. Von dieser Zeit an mehren sie sich. Sie sind recht verschieden, Bildausstellungen, Ausstellungen ethnographischer Gegenstände und endlich auch jener auf welchen Gegenstände der angewandten Kunst ausgestellt werden. Der erste Weltkrieg hemmte auf längere Zeit diesen Museumspropaganda — Zweig, und erst mit der Zeit werden die Ausstellungen reichlicher. Sie mehren sich quantitativ und qualitativ bis zum heutigen Tage.

Dr. M. DESPOT

¹⁸ Die Frau, 1908, 219(6252); Agramer Zeitung, 1908, 228

¹⁹ Музеј за умјетност и обрт. Н. Н. 1909, 116

²⁰ Н. Н. 1909, 122

²¹ Н. Н. 1909, 35

Две сараднице Археографског одељења Народне библиотеке СР Србије (стипендисти Београдског универзитета у оквиру размене са Универзитетом из Одесе), један слависта и један историчар уметности, провели су крајем 1969. и почетком 1970. године месец дана на обради рукописне збирке Григоровича у Одеси.

Том приликом извршена је археографска обрада целокупног рукописног материјала српске редакције који ће бити комплетно систематизован и објављен као саставни део корпуса описа свих јужнословенских ћирилских рукописа Археографског одељења Народне библиотеке у Београду. Радећи по принципима екипне, свеобухватне и свестране обраде, засноване на детаљној палеографско-језичкој, филигранолошкој, текстолошкој и историјско-уметничкој анализи рукописа, екипа је прикупила материјал који пружа најреалније могућности за датовање рукописа и одређивање њиховог порекла, а исти се може користити као основа за истраживачки рад научника и стручњака многих профила.

У овом раду доноси се материјал и резултате до којих се дошло приликом историјско-уметничке и филигранолошке обраде Григоровичеве збирке рукописа у Одеси. Посматран са гледишта потреба историчара уметности, рад на прикупљању грађе-копија орнаментике и иницијала из рукописа Одешке збирке има своје одговарајуће место у целокупном осталом материјалу.

Посебна пажња обрађена је новом датовању рукописа помоћу водених знакова, који су датовани према постојећим штампаним албумима водених знакова и филигранолошком материјалу који је својина Археографског одељења Народне библиотеке. Отклоњене су раније грешке у датовању, констатоване су и потврђене године настанка према постојећим непосредним и посредним подацима. На пример за рукопис 1/102, 11 (20), који је био датован XV веком, утврђено је на основу водених знакова и накнадно пронађеног записа да је из 1517. године. Рукопис 1/106, 15(6), раније датован XV веком, предатован је на основу водених знакова и пронађеног записа 1418. године. Или бр. 1/110, 19 (28), раније датован XV веком, а сад предатован 1457. годином у којој је и рукопис настао.

Веома је важно напоменути да смо код неких рукописа ове збирке, чије је датовање обухватало веће временске распоне или је у датовању направљена грешка по један, два, а негде и по три века, ове грешке исправили, на пример код рукописа бр. 1/105, 14 (653) датован XIV или XV веком. Међутим, установили смо да је из треће четвртине XIV века. Број 1/120, 29 (84) датован је XVI—XVII веком, а рукопис је у ствари из треће четвртине XIV века. Ова два рукописа досада су биле две посебне јединице. Установљено је да је то јединствен рукопис па је тако и у овом раду наведен. Рукопис 1/119, 28 (132), датован XVI—XVII веком, у ствари је из прве и треће четвртине XVI века. Број 1/21, 30 (545) датован XVII веком, по новом датовању потиче из средине XV века. Бр. 1/124, 33 (111), датован XVII—XVIII веком, према нашем датовању потиче из треће четвртине XV века.

Напомињемо још и то, да смо поједине рукописе, који ни у временском, ни у садржинском погледу нису чинили јединствену целину, раздвојили, као 1/103, 12 (656).

Досада нико од научника-филолога и слависта који су појединачно или комплетно обрађивали ову збирку нису посветили довољно пажње илуминацији и повезу.

1. 1/97,6 (536) Живот св. Симеона српског и типик св. Саве, трећа четвртина XIV века.

Папир, 224 л. устав, српска редакција

Водени знаци: 1) глава једнорога врло слична Мошин-Траљић 5867 из 1374. године; 2) кардиналски шешир врло сличан Мошин — Траљић 2387 из 1376. године; 3) крин врло сличан Мошин — Траљић 649 из 1346. године; 4) слово П са крстом врло слично Мошин — Траљић 5337 из 70-тих година XIV века. Према воденим знацима рукопис је настао у трећој четвртини XIV века.

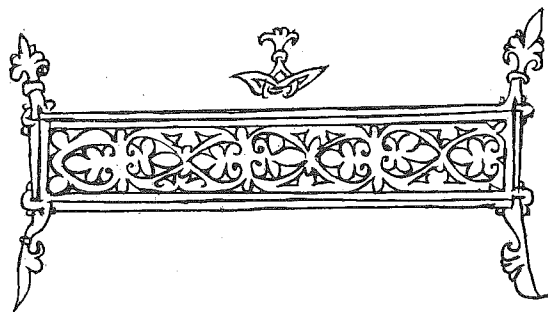
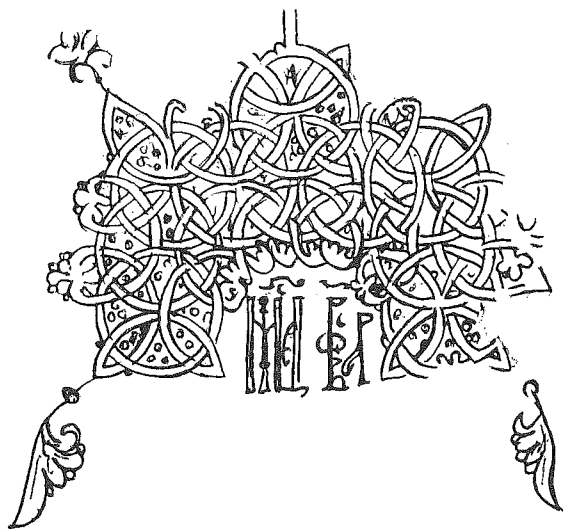
Орнаментика: На почетку листа заставица потковичастог облика, састављена од кругова међусобно испрлетених. Цртеж заставице изведен сепијом и танким пером. Међупростори

ОРНАМЕНТИКА, ПОВЕЗ И НОВО ДАТОВАЊЕ СРПСКИХ РУКОПИСА УНИВЕРЗИТЕТСКЕ БИБЛИОТЕКЕ „А. М. ГОРКОГ“ У ОДЕСИ

Љуика ВАСИЉЕВ

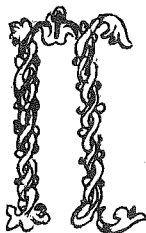
су објени наизменично тамноплавом бојом и сепијом. Заставица је оштећена (сл. 1). На листу 159' уска правоугаона заставица у танком оквиру. Средишни део заставице украшен је стилизованим геометријско-биљним срцоликим орнаментом. Цртеж заставице изведен је варзилком. Димензије 10 × 5,5 cm (сл. 2). Иницијали овога рукописа су геометријски стилизованих широких површина наглих прелаза ка танким линијама. Цртани су варзилком. На листу иницијал компонован од двочланог преплета, обојен тамноплавом и зеленом бојом. Цртеж је изведен сепијом (сл. 1).

Оригиналног повеза нема. Рукопис је преповезан у XIX веку. Корице пресвучене жућкастосивом кожом.



2 Живот св. Симеона српског и типик св. Саве, (Одеса, 1/97, 6(536)), трећа четвртина XIV века, заставица и иницијал

2 Vie de St. Siméon de Serbie et Typic de St. Sava (Odessa, 1/97, 6(536)), troisième quart du XIV^e siècle, en-tete et initiale



1 Живот св. Симеона српског и типик св. Саве, (Одеса, 1/97, 6(536)), трећа четвртина XIV века, заставица и иницијал

1 Vie de St. Siméon de Serbie et Typic de St. Sava (Odessa, 1/97, 6(536)), troisième quart du XIV^e s. En-tete et initiale.

2. 1/99,8 (534) Четворојеванђеље, почетак XIV века.

Пергамент, 98 листова, устав, српска редакција.

Орнаментике нема, али су поједине речи на које писар скреће пажњу обликоване на маргинама геометријским словима.

Повез је доста оштећен. Сачуване су само задње корице: даске са жлебовима по рубовима који се не прекидају на угловима, пресвучене орнаментисаном кожом. Капитална врпца не постоји. Правоугаони простор дијагоналама и линијама подељен је на мање правоугаоне површине. На пресецима линија утиснути су биљни мотиви, стилизовани срцолики цветови. Правоугаоник је уоквирен орнаментисаним концентричним оквирима. Повез потиче из доба настанка рукописа.

3. 1/100,9 (655) Минеј осамдесетих година XIV века.

Пергамент, 2 листа, устав, српска редакција.

Орнаментике нема. Почетна слова сваког новог пасуса писана су избледелом сепијом, слова су геометријска величине 0,5 cm.

Повеза нема, фрагмент се чува у фасцикли.



3 Књига царства, (Одеса, 1/106, 15(6)), 1418 године, заставица, иницијал и текст

3 Livre des Rois (Odessa, 1/106, 15(6)), 1418, en-tete, initiale et texte

4. 1/101,10 (50) Празнични минеј седамдесетих-осамдесетих година XIV века.

Пергамент, 131 лист, устав, српска редакција.

Орнаментике нема. На листу 124, два иницијална слова „Б“ и „В“ издужених линија украшени задебљањима кружног облика на средини вертикале стабла, а гранчицама и троугловима у доњем делу стабла. Иницијали су нацртани на простору између двостубачног текста, танким пером и варзилом.

Рукопис нема повеза, чува се у картонској кутији.

5. 1/102,11 (20) Житија св. Саве, Стефана Дечанског и др. из 1517. године.

Папир, 195 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) папска тијара врло слична Брике 4901 из 1513. године.

Орнаментике нема. На листовима: 84', 126' и 158' налази се неколико првених циноберних иницијала танких површина без украса, изведених уз блоковну површину текста.

Оригиналног повеза нема. Рукопис је преповезан у XIX веку. Марморисане картонске тамнозелене корице у полукожи.

6. 1/103,12 (656) Минеј (фрагмент), трећа четвртина XV века.

Папир, 1 лист, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) маказе сличне Брике 3685 из 1459/60 (1457—1472) године. Према сачуваном детаљу воденог знака, фрагмент датујемо у трећу четвртину XV века.

Орнаментике и повеза нема. Фрагмент се чува у фасцикли.

7. 1/103 а, 12 (656) **Минеј (фрагмент), прва трећина XVI века.**

Папир, 1 лист, полуустав, српска редакција.

Воденог знака нема. Датовање је извршено на основу палеографске и језичке анализе.

Фрагмент се раније чувао заједно са бројем 1/103.

Орнаментике и повеза нема, чува се у фасцикли.

8. 1/106,15 (6) **Књига царства, 1418. године.**

Папир, 334 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) три брда са крстом врло слична Брике 11722 из 1413/23 године;

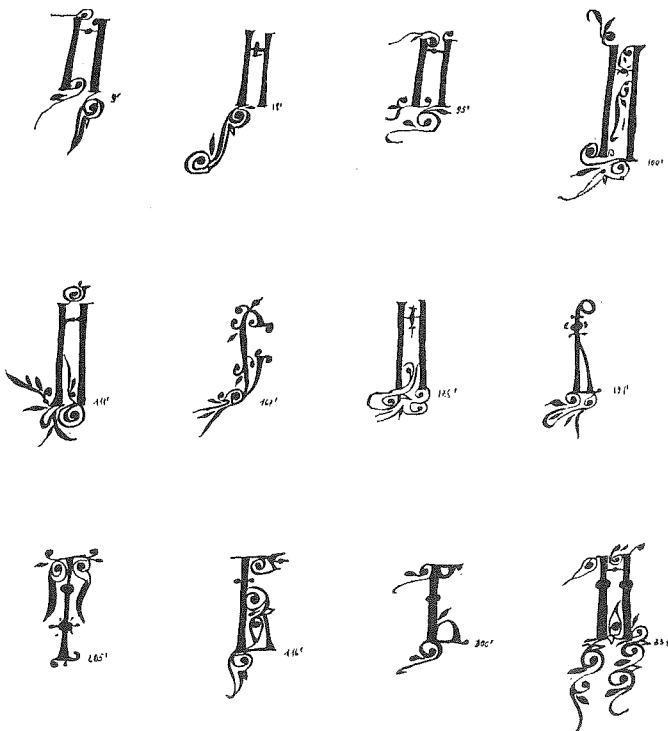
2) три брда са путачом врло слична Брике 11750 из 1418. године (1421/27) године;

3) псеће главе врло сличне Мошин — Траљић 2488 из 1400. године (1402/15) године;

4) слово „P“ врло слично Зонги 923 из 1405. године; 5) глава јелена слична Брике 15557 из 1403. године; 6) коњска глава, у расположивом филигранолошком материјалу исти тип не постоји, датована је на основу записа и осталих водених знакова овога рукописа двадесетих година XV века; 7) пас врло сличан Брике 3643 из 1400 (1415) године.

Орнаментика: На листу 2' правоугаона заставица балканскога стила, компонована од четири међусобно прихваћена круга, испреплетена тракама у облику дијагонала, елипсастих површина, карика и полулукова. Углови су украшени стилизованим гранама, са листовима и пупољцима. На средишњем делу горње површине заставице је црвени стилизовани цвет необичног облика. Цртеж заставице рађен је црвеним мастилом и дебљим пером. Преплет и кругови су обојени бледосивом и жућкастом бојом, а међупростори тамноплавом, светлозеленом и наранчасто-жутом бојом. Боје су густе, тонови доста загасити. Величина заставице 15,5 × 7,2 cm. На почетку текста истога листа насликан је велики иницијал стилизованих контура. Стабло слова компоновано је од двочланог преплета, строгих контура. На крајевима су петље и волуте. По средини вертикале стабла слова налазе се декоративни кружићи. Боје: жута, зелена и загаситоплава. Цртеж иницијала је циноберни (сл. 3). Мали је број геометријских иницијала рађених цинобером, украшених богатим декоративним мотивима (сл. 4).

Повез: дрвене корице са жлебовима по рубовима. Даске су пресвучене тамномрком орнаментисаном кожом. Капитална врпца и хрбат су изгубљени. Металне копче сачуване су. Даске су слободне. Предње корице: велики правоугаони простор подељен је дијагоналама на мање правилне геометријске површине. На пресецима дијагонала утиснути су кружићи. Празни међупростори украшени су симетрично распоређеним стилизованим биљним мотивима: срцоликих цветова, кринова, розета. Уоквирује их широк стилизован орнаментисани оквир, мотив оријенталне егзотичне лозице необичних цветова (сл. 5). Задње корице:

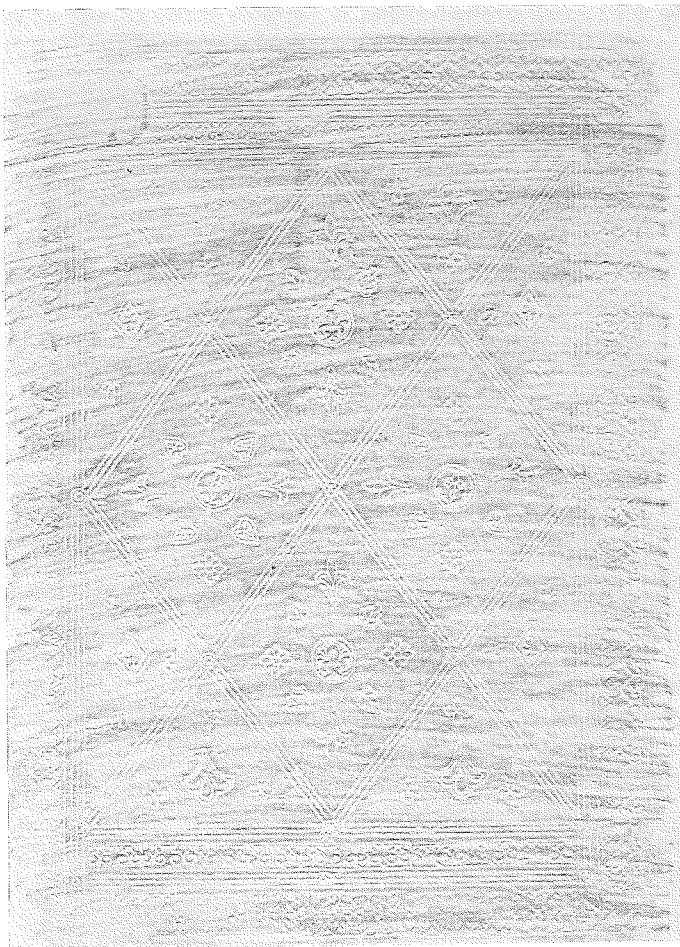


4 Књига царства, (Одеса, 1/106, 15(6)), 1418 године, иницијали

4 Livre des Rois (Odessa, 1/106, 15(6)) 1418, initiales

5 Књига царства, (Одеса, 1/106, 15(6)), 1418 године, повез-предња корица

5 Livre des Rois, (Odessa, 1/106, 15(6)), 1418, Couverture — vue de front



правоугаони простор подељен је дијагоналама на мање геометријске површине. На пресецима су утиснути кружићи. Средишњи део је компонован на исти начин као и код предњих корица (сл. 6). Повез је добро очуван и потиче из времена настанка рукописа.

9. 1/107,16 (110) Пролог, трећа четвртина XVI века.

Папир, 187 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) котва у кругу са звездом одозго и контрамарком „Ц—Ц“ идентична Сремска Митровица 324 око 1570/80-тих година; 2) котва дуплих контура у кругу са звездом одозго и контрамарком „П“ идентична МСЦ Грујић бр. 204 из треће четвртине XVI века. Орнаментике нема. Геометријски иницијали, широких површина, цинобер или загаситопрвени, без украса или са малим украсима: бобицама, задебљањима и таласастим линијама које се шире зракасто око проширених делова стабала слова. Често су петље или мала проширења ових иницијала обликована као људски ликови са очима, носем, устима. Мањих црвених циноберних иницијала геометријских, благо изломљених, украшених богатим декоративним геометријско-флоралним детаљима. Изведени су у танким и широким површинама са наглим прелазима од дебелих линија ка танким. Велики је број сличних иницијала који стоје по страни или улазе у блоковну површину текста не нарушавајући њену целину (сл. 7). Рукопис оригиналног повеза нема, чува се у фасцикли.

10. 1/108,17 (556) Јефимиј Зигабен-књига о богомилима, из краја XIV и средњом XV века.

Рукопис је састављен од два дела: I део крај XIV века, II део средина XV века.

Папир, 70 листова, устав и полуустав, српска редакција.

Водени знаци: I део 1) грифон врло сличан Мошин — Траљић 1064 из 1390 (1391/95) године. II део: 1) цвет сличан Брике 6306 из 1438 (1438/60) године; 2) маказе врло сличне Брике 3365 из 1454 (1456/62) године.

Орнаментике нема. Рукопис је састављен од два дела временски различита. У првом делу незнатан број геометријских иницијала, танких издужених линија, украшени бобицама по

вертикали стабла слова. У другом делу, који је из XV века, налази се иницијал „В“ чије је стабло слова изломљено у облику полумесеца, украшено цртицама. Цртеж иницијала рађен је варзилом.

Оригинални повез није сачуван. Повез картонски, марморисане корице зеленкастоплаве у полукожи из XIX века.

11. 1/109,18 (126) Четворојеванђеље, средина XV века.

Папир, 118 листова, полуустав, српска редакција.

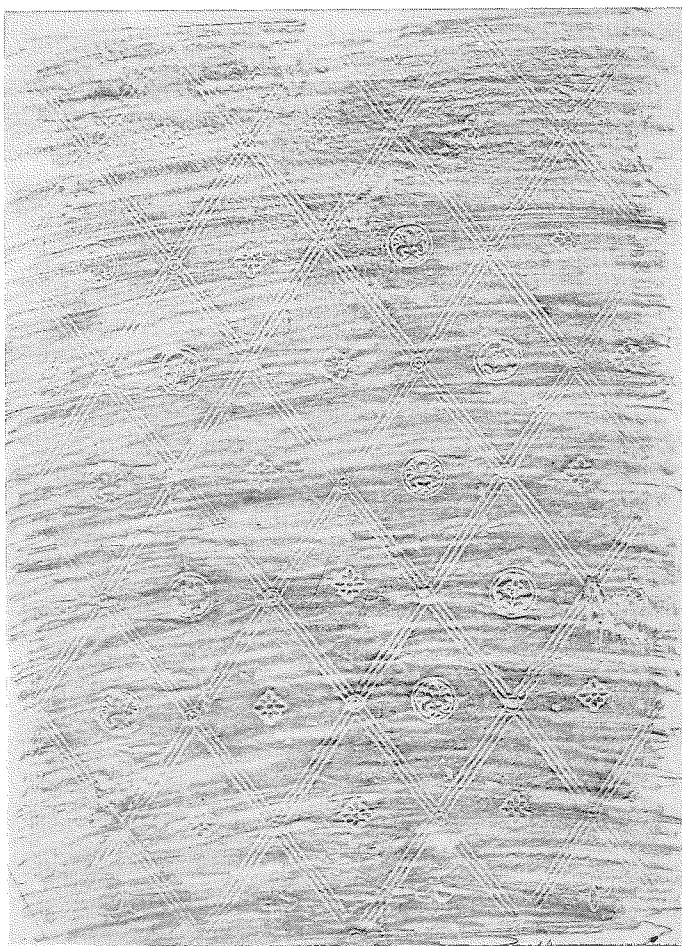
Водени знаци: 1) маказе врло сличне Брике 3685 из 1459/60 (1457/72) године; 2) ловачки рог врло сличан Брике 7685 из 1425 (1437) године.

Орнаментике нема. Црвени иницијал „П“ изведен од једночланог стилизованог преплета, местимично разуђених линија и полулучна задебљања, петље и чворови, на листу 32 уз блоковну површину текста. Изнад је наслов чија су слова тамноцрвена и плава. Са десне стране наслова на маргини је црвена стилизована грана са листовима и цветовима. На листу 93 црвени стилизовани иницијал „В“ обликован од једночланог преплета. Петље иницијала су скоро правоугаоне и прихваћене срцоликим чвором који образује петље. Већа петља је украшена са унутрашње стране декоративним биљним мотивом-цветом. Цртеж је рађен танким пером. Иницијал је укомпонован у блоковну површину текста (сл. 8). Оригиналног повеза нема. Рукопис се чува у картонској кутији.

12. 1/110,19 (28) Чланци о раздвајању источне и западне цркве, 1457. година.

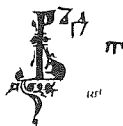
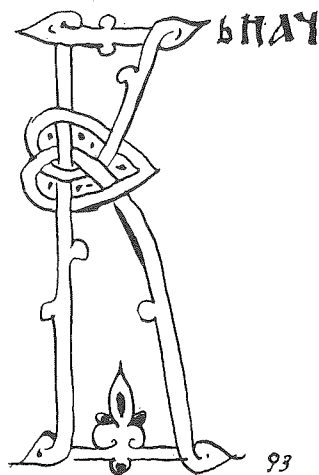
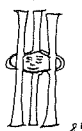
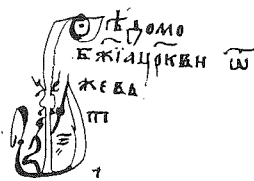
Папир, 77 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) маказе, овај тип маказа у расположивом материјалу не постоји, датујемо га на основу записа из 1457. године; 2) три брда у кругу са крстом врло слична Брике 11882 из 1457. године; 3) маказе идентичне Брике 3668 из 1454 (1456/62) године; 4) слово „С“ слично Брике 9026 из 1445 (1446/53) године; 5) три брда врло слична Брике 11709 из 1466. године.



6 Књига царства, (Одеса, 1/106, 15(6)), 1418 године, повез-задња корица

6 Livre des Rois, (Odessa, 1/106, 15(6)), 1418, Couverture — dos

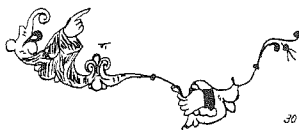


7 Пролог, (Одеса, 1/107, 16(110)), трећа четвртина XVI века, иницијали и текст

7 Prologue, (Odessa, 1/107, 16(110)), troisième quart du XVI^e s. initiales et texte

8 Четворојеванђеље, (Одеса, 1/109, 18(126)), средина XV века, иницијал

8 Quatrévangile, (Odessa, 1/109, 18(126), milieu du XV^e siècle, initiale



9 Чланци о раздвајању источне и западне цркве, (Одеса, 1/110, 19(28)), 1457 године, иницијали

9 Ecrits traitant du schisme entre l'Eglise d'Orient et l'Eglise d'Occident, (Odessa, 1/110, 19(28)), 1457, initiale

10 Песма над песмама са тумачењима, (Одеса, 1/118a, 27(94)), трећа четвртина XVI века, иницијал

10 Cantique des Cantiques avec commentaires, (Odessa, 1/118a, 27(94)), troisième quart du XVI^e s., initiale

Орнаментике нема. На листовима: 1, 25', 32', 36, 37, 47, 50' и 76' нацртани су циноберни и тамноцрвени иницијали стилизованих линија, рађени веома сигурном и вештом руком. Линије слова благо се леме и повијају обликујући петље које су богато украшене гранама са листовима и пупољцима. Стабла слова су изведена у широким и танким линијама благих прелаза. Иницијали су веома декоративни, украшени геометријско-биљним детаљима. На листу 30' на маргини испод текста нацртана је канцовка: две руке које су повезане стилизованом таласастом граном са пупољцима и цветом. Цртеж је изведен танким пером и црвеним мастилом. Лист 65 на маргиналном простору са стране нацртана је канцовка: стилизована рука држи грану која се рачва, а између је исписани текст канцовка (сл. 9). Оригинални повез није сачуван. Повез картонске корице мраморисане у смеђерној боји из XIX века.

13. 1/111,20 (415) Зборник са тумачењима, чланцима и летописом српским, прва четвртина XVI в. Папир, 117 листова, полуустав, српска редакција. Водени знаци: 1) котва дуплих контура у кругу са кружићем одозго и контрамарком „А—Б“ идентична Брике 590 из 1523 (1527/30) године; 2) кардиналски шешир врло сличан Конс. Минус 31 из 1511—14 године.

Орнаментике нема. На листовима 7' и 18' мали црвени иницијали изломљених линија, украшени танким нитима са бобицама који су зракасто распоређени око окоснице стабла слова. На листовима 19' и 46 црвени геометријски иницијали украшени су богатим декоративним гранама са листовима и пупољцима које излазе из доњег дела стабла слова. Интересантно је напоменути да у рукопису наилазимо на велики број цртежа из XVIII века, и то на листу 42' св. Ђорђе на коњу, лист 76' на маргини доле цртежи коза и птица, лист 87' св. Ђорђе на коњу како убија аждају, лист 109 св. Ђорђе са крстом. Оригиналног повеза нема. Рукопис је преповезан у XIX веку, картонске корице мраморисане, зеленожућкасте боје у полукожи.

14. 1/112,21 (11) Зборник, трећа четвртина XVII века.

Папир, 119 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) круна са звездом и полумесеком одозго и контрамарком „В—И“ врло слична Николајев 221 из 1659. године; 2) исти знак са контрамарком „С—В“ врло сличан Николајев 217 и 218 из 1658. године; 3) исти знак са контрамарком „И—Б“ врло сличан МСЦ Грујић бр. 24 из треће четвртине XVII века; 4) исти знак са контрамарком „И—Б“ контрамарка слична акту Мусли Ефендији, босански тефтердар око 1670/89 године.

Орнаментике нема. Мали број црвених иницијала геометријских облика, украшени полулучним проширењем по вертикали стабла слова. На маргини листа 89 налази се црни цртеж изведен невештом руком; попрсје Христа као младића и још две људске главе испод, из XVIII века.

Рукопис нема повеза и чува се у картонској кутији.

15. 1/116,25 (91) Поменик из манастира Слепче.

Рукопис је састављен из три дела. I део из прве четвртине XVI века, II део из средине XVI века, III део из осамдесетих година XVI века.

Папир, 190 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: I део: 1) котва у кругу са звездом одозго слична Пећ 92 (додатак) из 1526. године; 2) круг сличан Брике 2998 из 1523/24 године; II део: 1) котва дуплих контура у кругу са звездом и контрамарком „Т—Ц“ врло слична Пећ 58 из 1552. год.; 2) исти знак врло сличан Цетиње 6 из 1552. године. III део: 1) котва у кругу са звездом и контрамарком „Х—С“ врло слична Чајниче 3 из 1572/79 године; 2) исти знак са контрамарком „ПАЗ“ врло слична МСЦ Грујић бр. 196 из 1581. године; 3) исти знак са иницијалима „Ф—Ф“ и контрамарком „Х—С“ идентична Пећ 30 из 1573/75 године.

На почетку I. листа уска правоугаона заставица, компонована од двочланог преплета који обликује плетеницу, у уском оквиру. Са горње стране по средини је стилизован цвет који украшава заставицу. Цртеж заставице је изведен сенијом, а међупростори су обојени тамноцрвеном бојом. На маргини листа 3 нацртана је канцовка-стилизовани црвени цвет са листовима.

Оригинални повез није сачуван. Рукопис је преповезан у XIX веку. Картонске корице жуто-сиве боје.

16. 1/118,27 (94) Песма над песмама, са тумачењима, трећа четвртина XVI века.

Папир, 3 листа, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) контрамарка „АБ“ (која иде уз котву дуплих контура са звездом и уз кардиналски шешир, слична Брике 3460 из 1564. године).

Орнаментике нема. На I. листу велики црвени иницијал изведен невештом руком, украшен декоративним флоралним мотивом: гранама са листовима и пупољцима.

Рукопис нема повеза, чува се у фасцикли.

17. 1/118 а, 27 (94) Песма над песмама, са тумачењима, трећа четвртина XVI века.

Папир, 4 листа, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) котва дуплих контура и кругу са звездом одозго, врло слична Охрид 29 из 1547. године; 2) исти знак са контрамарком „С—Ц“ идентичан Цетиње 37 из 1568. године.

Орнаментике нема. На листу 4 тамноцрвени стилизовани геометријски иницијал строгих линија и широких површина, украшен на више места бобицама и полулучним проширењима. Из доњег дела стабла слова излази велика декоративна стилизована грана са листовима, пупољцима и цветовима која се пружа лево и десно пратећи окосницу стабла иницијала (сл. 10).

Рукопис нема повеза, чува се у фасцикли.

Оба ова фрагмента била су спојена као један рукопис.

18. 1/119,28 (132) Зборник прича, поука, посланија и житија, прва и трећа четвртина XVI века.

Папир, 561 лист, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: I део: 1) круг врло сличан Брике 3073 из 1519. године; 2) кардиналски шешир врло сличан Брике 3392 из 1498 (1497/1501) године; 3) теразије округлих тасова у кругу са кружићем одозго и контрамарком у облику цвета идентичне Брике 2552 из 1507 године; 4) кардиналски шешир са контрамарком „П“ сличан Брике 3496 из 1507. године; 5) кардиналски шешир са контрамарком „А“ идентичан Брике 3458 из 1511. године; 6) тијара врло слична Брике 4901 из 1513. године; 7) теразије равних тасова у кругу са звездом врло сличне Брике 2602 из 1507 (1522/26) године; 8) рука са цветом врло слична Брике 10756 из 1526. године; 9) рука са иницијалима и цветом одозго слична Брике 10764 из 1509. године; 10) котва дуплих контура у кругу са звездом и контрамарком, АА слична Шибеник III а 20 око 1520 (1505—1530) године; 11) теразије врло сличне НБ Београд бр. 31 из 1514. године; 12) кардиналски шешир врло сличан Брике 3409 из 1519 (1523/27) године; 13) теразије идентичне Брике 2456 из 1508/10 године. II део из треће четвртине XVI века: 1) контрамарка „Х—С“ (која иде уз котву дуплих контура у доњем делу) врло слична Љубљана 22 из 1574. године; 2) котва дуплих контура доњег дела у кругу са цветом одозго и контрамарком „Б—Б“ врло слична Свеучилишна библиотека Загреб 7131 из 1573. године; 3) котва у кругу са звездом одозго и контрамарком „АП“ врло слична Лесновски пролог ЈАЗУ III ц 14 из 1572. године; 4) исти знак са контрамарком „ПАЗ“ врло сличан Никољац 7 из 1568. године; 5) котва дуплих контура у кругу са звездом одозго и контрамарком „В“ врло слична ЈАЗУ IV д2 из 1554—1565 године; 6) кардиналски шешир са контрамарком „П—Ц“ (која је код Брикеа без тролита) врло слична Брике 3488 из 1565. године, а контрамарка Брике 3480 из 1545. године; 7) анђеоло у медаљону са контрамарком „Б—С“ (контрамарка иде код Брикеа уз анђела али другог типа) идентичан Брике 634 из 1576. године; 8) котва дуплих контура доњег дела у кругу са звездом одозго и контрамарком „АБ“ врло слична Пећ 13 из седамдесетих година XVI века; 9) котва у кругу са звездом и контрамарком „Ф—Ц“ идентична МСЦ Београд бр. 15 из 1569. године; 10) исти знак са контрамарком „АП“ идентичан Сремска Митровица 324 око 1570. године.

Орнаментика садржи заставице раскошног неовизантијског стила у богатим бојама и злату и одговарајуће иницијале. Лист 15 правоугаона заставица цртана сепијом кроз чију се средину провлачи грана са симетрично распоређеним златним цветовима. На средини горње ивице налази се златан крст, испод заставице наслов у црвеној и сивој боји. Лист 411 правоугаона заставица обликована од преплета двоструке осмице. Из углова израстају стилизоване гране. Међупростори су обојени тамноцрвеном и сивожутом бојом. Лист 450 правоугаона заставица обликована од хоризонталних и вертикалних цртица на чијим се крајевима налазе крупни цветови. Иницијали су рађени у геометријском стилу, а бојени црвеном и златном бојом. На дволинијским тракама налазе се чворови, петље и на крајевима цветови.

Оригиналан повез не постоји, рукопис је преповезан у XIX веку, картонске корице у полукожи.

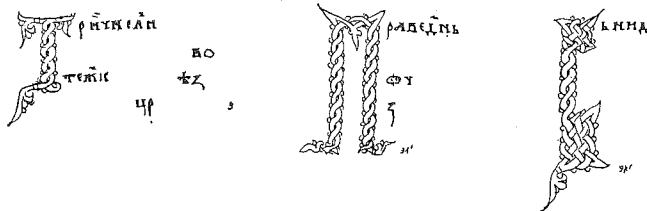
19. 1/120,29 (84) и 1/105,14 (653) Чти минеј, трећа четвртина XIV века.

Папир, 134 листова, устав, српска редакција.

Водени знаци: 1) два круга са крстом врло слична Мошин-Траљић 2043 из 1360/70 године; 2) крушке идентичне Мошин-Траљић 4420 из 1379. године; 3) исти знак врло сличан Мошин-Траљић 4286 из 1347. године; 4) арбалет врло сличан Мошин-Траљић 254 из 1362. године. Рукопис је рестауриран у XVI веку, водени знак овога дела папира је котва у кругу са угластим четворолистом одозго, врло слична Нилолајев 128 из 1588. године.

Орнаментике нема. На листу 9 стилизовани плетени иницијал тордираног стабла, а крајевима се завршавају стилизованим гранама са палмовим лишћем. Цртеж је рађен бледом сепијом. На листовима: 31, 31', 32, 86', 97, 97', и 98 насликани су стилизовани иницијали издужених облика од двочланог преплета који, обликујући иницијал, уврћу се у плетенице и образују стабло слова. Крајеви преплета украшени су стилизованим гранама са листовима у пулољцима. Петље код слова „В“ су решеткасте. Цртеж је рађен црним мастилом, а преплет је обојен светлозеленом, светлоцрвеном и светло плавом бојом. На листу 95' је наслов уоквирен стилизованим змијама испреплетеним двочланим преплетном, змајем. Цртеж је изведен сепијом (сл. 11).

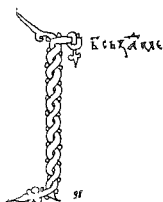
Повез: дрвене корице са жљебовима по рубовима који се прекидају на угловима, пресвучене су тамноцрвеном орнаментисаном кожом. Капитална врца црвено-зелена. Кожа на хрпу је подерана. Трагови металних копчи који затварају рукопис сачувани.



11 Чти минеј, (Одеса, 1/120, 29(84)), трећа четвртина XIV века, иницијали, наслов и маргинални украси

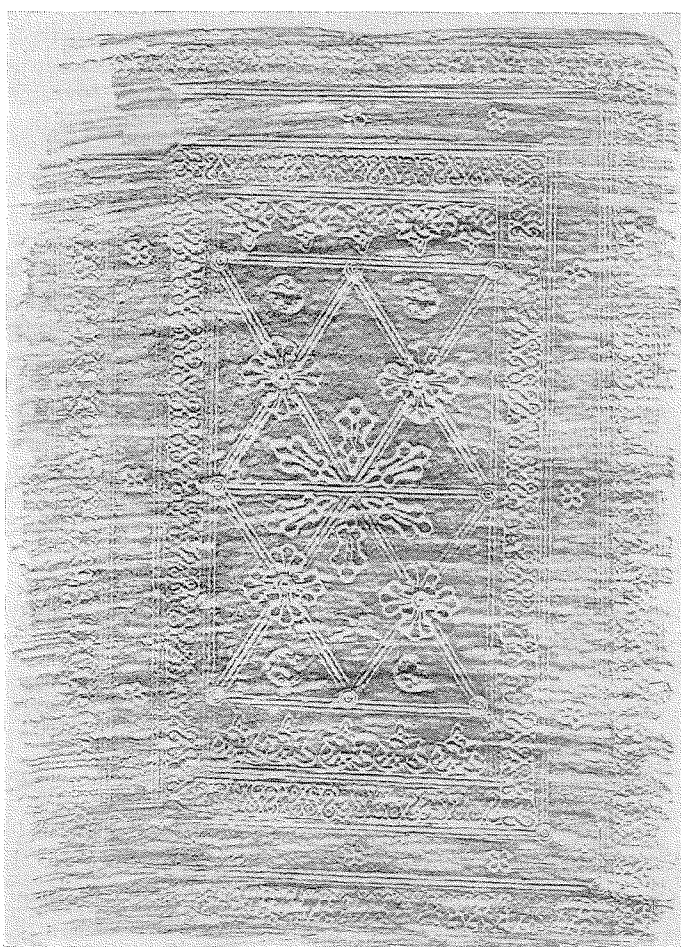


11 Ménologe, (Odessa, 1/120, 29(84)), troisieme quart du XIV^es. initiales, titre et enluminure marginale



12 Чти минеј, (Одеса, 1/120, 29(84)), трећа четвртина XIV века, повез-предња корица

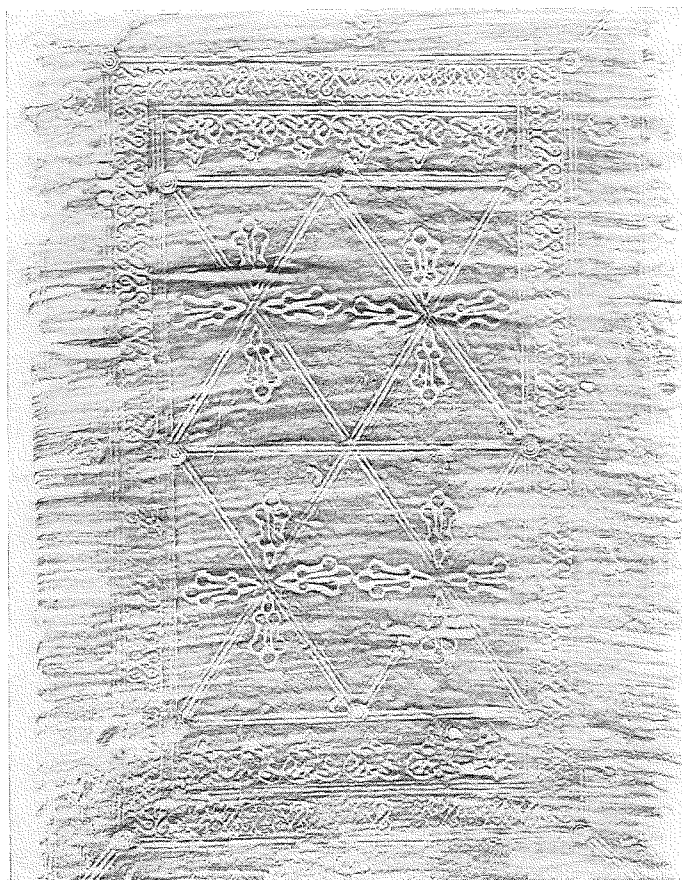
12 Ménologe, (Odessa, 1/120, 29(84)), troisieme quart du XIV^e s., Couverture — partie frontale



Предње корице: по средини правоугаоног простора иду дијагонале и линије које деле овај правоугаони простор на мање геометријске површине. На пресецима су утиснути концентрични кружићи и стилизовани цвет-крин компонован у облику крста. У међупросторима централног дела симетрично су распоређене стилизоване палмете које образују велик цвет. Концентрични орнаментисани оквири затварају правоугаони протсор (сл. 12). Задње корице: велики правоугаони простор подељен је дијагоналама и линијама на мање правилне геометријске површине-ромбоиде и троуглове. У тачкама пресека дијагонала стилизоване палмете обликују крст. Декоративни орнаментисани оквир затвара ову правоугаону површину (сл. 13). Повез веома добро очуван из доба настанка рукописа.

13 Чти минеј, (Одеса, 1/120,
29(84)), трећа четвртина XIV века,
повез-задња корица

13 Ménologe, (Odessa, 1/120,
29(84)), troisizme quart du XIV^e s.,
couverture — dos

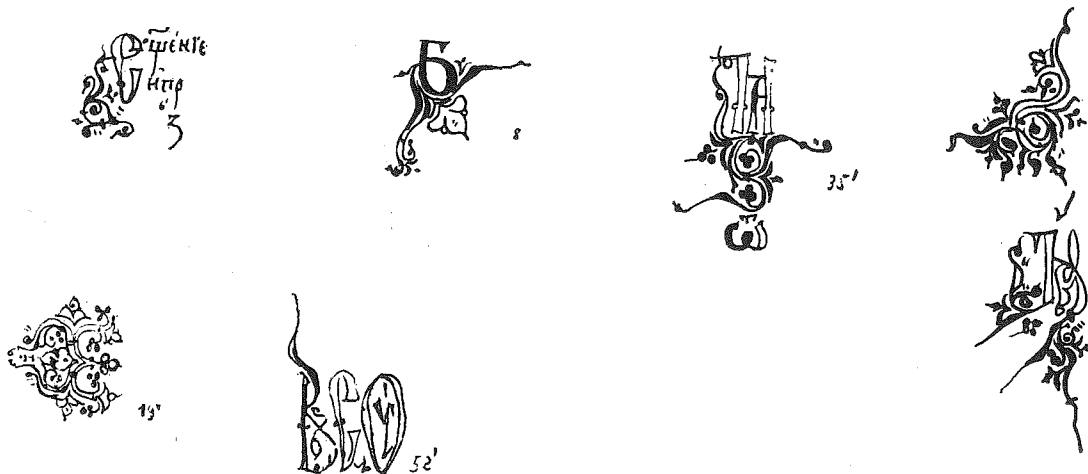


20. 1/121,30 (545) Богородичник, средина XV века.

Папир, 148 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) цвет идентичан Брике 6658 из 1451 (1455/57) године; 2) на листу 146 део воденог знака-круг са тролистом са краја XVI века.

Орнаментике нема. Црвени геометријски иницијал украшен богатим декоративним украсима, гранама са листовима, цветовима и пупољцима. Украси се гранају на маргиналном простору, а често улазе између редова текста (сл. 14). Често наилазимо на маргиналне украсе у зелено-плавом и црвеном колориту као богато стилизоване гране са листовима и цветовима.



14 Богородичник, (Одеса, 1/121, 30(545), средина XV века, иницијали

14 Office à la Vierge, (Odessa, 1/121, 30(545)), milieu du XV^e s. initiales

ТАБЕЛАРНИ ПРЕГЛЕД СТАРОГ И НОВОГ ДАТИРАЊА

сигнатура	наслов рукописа	старо датовање	ново датовање
1. 1/97,6 (536)	Живот св. Симеона српског и типик св. Саве	XIV век	трећа четвртина XIV века
2. 1/99,8 (534)	Четворојеванђеље	XIV век	почетак XIV века
3. 1/100,9 (655)	Минеј	XIV век	пергамент, највероватније из 80-тих год. XIV века
4. 1/101,10 (50)	Празнични минеј	XIV век	пергамент, из 70—80-тих година XIV века
5. 1/102,11 (20)	Житије св. Саве, Стефана Дечанског и др.	XV век	из 1517. године
6. 1/103,12 (656)	Минеј, фрагмент	XV век	трећа четвртина XV века
7. 1/103а,12(656)	Минеј, фрагмент	XV век	прва трећина XVI века
8. 1/106,15(6)	Књига царства	XV век	из 1418. године, запис
9. 1/107,16(110)	Пролог	XVI век	из треће четвртине XVI века
10. 1/108,17(556)	Јефимиј Зигабен-књига о богомилима	XV век	I део из краја XIV века II део из средине XV века
11. 1/109,18(126)	Четворојеванђеље	XV век	середина XV века
12. 1/110,19(28)	Чланци о раздвајању источне и западне цркве	XV век	из 1457. године, запис
13. 1/111,20(415)	Зборник са тумачењима и летописом српским	XV век	прва четвртина XVI века
14. 1/112,21(11)	Зборник	XV век	трећа четвртина XVII века
15. 1/116,25(91)	Поменик из манастира Слепче	XVI или XVII век	I део из прве четврт. XVI века II део из средине XVI века III део 70-тих год. XVI века
16. 1/118,27(94)	Песма над песмама са тумачењима	XVI век	трећа четвртина XVI века
17. 1/118а,27(94)	Песма над песмама са тумачењима	XVI век	трећа четвртина XVI века
18. 1/119,28(132)	Зборник прича, поука, посланија и житија	XVI—XVII век	I део из прве четвртине XVI века II део из треће четвртине XVI века
19. 1/120,29(84) и 1/105,14(653)	Чти минеј	XVI—XVII век XIV или XV век	трећа четвртина XIV века
20. 1/121,30(545)	Богородочник	XVII век	середина XV века
21. 1/124,33(111)	Триод цветни	XVII—XVIII век	трећа четвртина XV века

* ИЗВЕСТИЈА на Народната библиотека и Библиотеката на Софијскиот државен универзитет, Том III (9) посветен на петия меѓународен славистичен конгрес, Софија, Народна библиотека, 1963, стр. 29—41.

Наведене сигнатури су садашње постојеће у збирци (1/97) и старе које су познате у литуратури (536).

Повез: дрвене корице са жљебовима по рубовима који се прекидају на угловима, пресвучене мрком орнаментисаном кожом. Капитална врпца црвено-зелена. Кожа на хрпту подерана. Сачувани трагови металних копчи. Даске повеза су оштећене. На повезу трагови отпалих металних украса. Начин компоновања предњих и задњих корица је идентичан. Правоугаони простор дијагоналама и линијама подељен је на мање геометријске површине. На пресецима су били утиснути метални украси којих сада нема. Правоугаони простор уоквирује уска стилизована трака-лозица са тролисним цветом у срцоликом оквиру. Повез је из доба настанка рукописа.

21. 1/124,33 (111) Триод цветни, трећа четвртина XV века

Папир, 254 листова, полуустав, српска редакција.

Водени знаци: 1) три брда са крстом врло слична Брике 11702 из 1440. године; 2) исти знак без крста врло сличан Брике 11656 из 1452. године; 3) исти знак врло сличан САНУ Београд, бр. 15 око 1477. године; 4) исти знак врло сличан Корчула 1/36 из 1460 године.

Орнаментике нема. Велики је број црвених иницијала геометријских облика украшених на више места дуж стабла задебљањима, танким нитима са бобицама, зарезима, попречним цртицама и крстићима у петљама. На крајевима стабла попречне линије излазе из свог оквира као танке нити са бобицама. На листовима: 85, 111, 112, 113, 125, 199 и 243 у горњем делу а између текста нацртане су заставице компоноване од таласастих црвених линија украшених са горње и доње стране цртицама издвене сепијом. На листу 181 уска плетена заставица, двочлани преплет образујући заставицу обликује плетеницу. Крајеви преплета завршавају се стилизованим цветовима. Цртеж заставице рађен је црвеним мастилом. Преплет је украшен танким цртицама изведеним сепијом.

Оригинални повез није сачуван, рукопис се чува у картоној кутији.

L'ORUEMENTATION, LA RELIURE ET LA NOUVELLE DATATION
DES MANUSCRITS SERBES DE LA BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE
„A. M. GORKI“ A ODESSA

Deux collaboratrices de la Section Archéographique de la Bibliothèque Nationale de la RS de Serbie ont séjourné à Odessa vers la fin de l'année 1969 et au début de 1970 aux fins de l'étude de la collection Grigorović de manuscrits.

A cette occasion elles ont examiné tout le matériel manuscrit, en vue d'en extraire les manuscrits en rédaction serbe qui seront plus tard étudiés systématiquement et publiés comme faisant partie du corpus de la description de tous les manuscrits cyrilliques des Slaves du Sud éditée par la Section Archéographique de la Bibliothèque Nationale de Belgrade. Le travail de l'équipe de collaborateurs de cette section était basé sur l'analyse détaillée paléographique, linguistique, filigranologique, textologique, historique et artistique de ces manuscrits.

Les filigranes des documents ont été copiés soigneusement, systématiquement classés et datés, ce qui a permis une nouvelle datation plus précise et plus exacte des manuscrits. De même l'on a accordé une attention particulière à l'enluminure et à la reliure des manuscrits, ce qui n'avait pas attiré jusqu'à présent l'attention des chercheurs, qui étaient des philosophes ou des slavistes et qui avaient étudié à fond ou en partie cette collection.

Le sujet du présent article est une nouvelle datation de la collection et la description complète de ses ornements et reliures.

LJ. VASILJEV

У Народном музеју у Прагу чува се драгоцена збирка словенских, претежно српских рукописа коју је уступио музеју Павле Шафарик.¹ У тој збирци налази се, поред осталих српских рукописа, и Стихологиј који је исписао и илуминирао Христифор Рачанин, један од најпознатијих писара и илуминатора међу Рачанима, калуђерима манастира Раче на Дрини, који су то име задржали и када су прешли у јужну Угарску крајем XVII века. Стихологиј Христофора Рачанина, који је доспео у Шафарикову збирку, тамо се чува под сигнатуром IX. H. 9 (Š13).²

СТИХОЛОГИЈ ХРИСТИФОРА РАЧАНИНА У ШАФАРИКОВОЈ ЗБИРЦИ У ПРАГУ

Мара ХАРИСИЈАДИС

Рукопис је исписан на хартији. Величина је 14,5 × 10,5 см и има 122 листа. У XIX веку рукопис је повезан у дрвене дашчице превучене црном кожом са утиснутим орнаментима на ивицама повеза и натписом: *Stihologia MDCLXXI*. Према запису на л. 104v рукопис је исписао Христофор Рачанин 1671. године „повеленијем и мздоју Прохора јеромонаха Рачанина.“³ Осим записа Христоворовог у рукопису је сачуван занимљив податак о трогодишњем походу Ахмет-паше на Крит и заузећу његовом 1669. године.⁴

Рукопис садржи стихологиј и летопис који су објавили П. Шафарик⁵ и Љ. Стојановић.⁶

Рукопис је Христофор Рачанин илуминирао низом заставица и иницијала којима је наглашен почетак појединих поглавља.

Најдекоративнија заставица се налази на почетку поглавља: *На вѣднѣи поемѣ на гла мѣжа млиаѣа*. (л. 1r). Она има облик дугачко правоугаоника, а њен украс образује ваза из које полазе гране које се преплићу и завршавају трolistима. Основа заставице је златна, контуре грана су црвене и зелене, док је њихова основа необојена. Иницијал Б је образован преплетима (сл. 1).

Следећа заставица се налази изнад: *стихолога наги вѣва* (л. 2v). Ту заставицу образују четири траке које се тако преплићу да су добијени наизменични ромбови и елипсе. Боја основе је златна, преплети имају црвене и зелене контуре. Иницијал Г је образован преплетима.

На почетку поглавља: *стихологије прѣвѣемѣ на прѣзники* (л. 26v) налази се заставица у облику портикуса, украшена преплетним орнаментима. Основа заставице је златна, а контуре преплета су зелене и црвене. Иницијал П је украшен преплетима (сл. 2).

Изнад почетка текста: *инѣ стѣхологије* (л. 32r), је заставица изведена преплетима који образују пет елипса. Основа је златна и зелена. Иницијал О је антропоморфног типа. Обрадује га глава брадатог човека (сл. 3).

Изнад почетка поглавља: *стихови на хвалитѣ начинаеть прѣваа страна* (л. 38r) је заставица коју образују у средини крст, а завршавају стилизовани биљни орнаменти (сл. 4).

Изнад почетка текста: *сице починаемѣ славѣ и катвасѣ* (л. 41r) је дугачка правоугаона заставица са оквиром. Украшена је цветом од којег полазе две спирале. Основа је златна, а контуре су црвене и зелен (сл. 5).

Изнад почетка поглавља: *вѣ стѣю и великѣю сѣвѣотѣ вѣче*. (л. 63r) је мала заставица изведена преплетима и стилизованим флоралним орнаментима.

Изнад почетка поглавља: *ст ѣи вѣскѣни гла ѣ* (л. 85r) је правоугаона уоквирена заставица украшена вазом од које полазе разврежале лозице. Основа је необојена и сивоплава. Контуре лозица су зелене и жуте.

¹ Т. А. Воскресенски, Славянскія рукописи хранящіяся въ заграничныхъ библиотекахъ: Берлинской, пражской, вѣнской, любланской, загребской и двухъ бѣлградскихъ, Сборникъ отдѣленія русскаго азыка и словесности Имт. Акад. наукъ XXX. СПб 1883, ; А. И. Яцимирскіи, Описание южнославянскихъ и русскихъ рукописей, заграничныхъ библиотекъ, Петроград- 1921. Исти сборник, ХCVIII. J. Vašica - J. Vajs, Soupis staroslovanskych rukopisu Narodního musea v Praze, Praha 1957; 3. Јанц, Илуминирани старословенски рукописи из збирке Павела Јосифа Шафарика, Зборник музеја примењене уметности, 12, Београд 1968, 7—27.

² А. И. Яцимирскіи: н. д.; J. Вашица - J. Вajs, н. д., 310—314., бр. 145 Воскресенски у своме опису словенских рукописа не наводи овај Стихологиј. У расправи З. Јанц он такође није обухваћен.

³ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, Београд 1902, 405, бр. 1658.

⁴ А. И. Яцимирскіи, н. д. 831

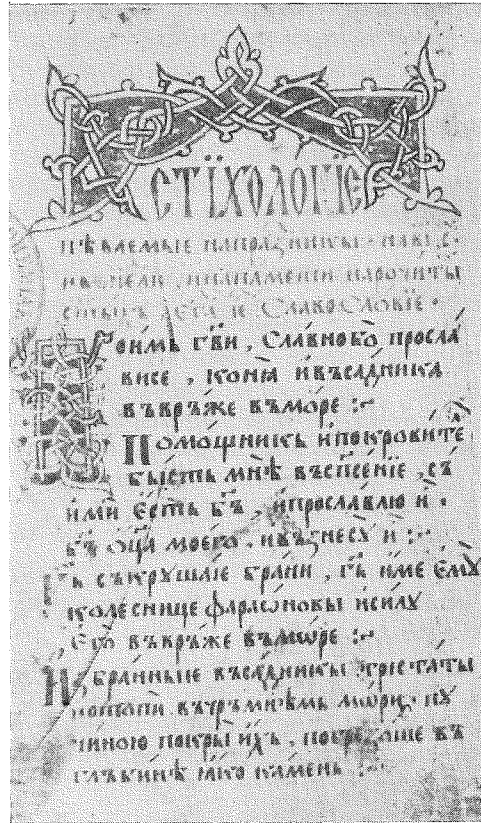
⁵ P. Šafařík, Památky dřevního písemnictví jihoslovánuo. Praze 1851, 65—89.

⁶ Љ. Стојановић, Споменик III, 124—129.



1 Стихологиј у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу IX. Н. 9 (§ 13), л. 1r

1 Stichologue dans la collection Šafarik, au Musée National de Prague IX. N. 9 (§. 13) fol. 1r



2 Стихологиј у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу IX. Н. 9 (§ 13), л. 26v

2 Stichologue dans la collection Šafarik au Musée National de Prague IX. N. 9 (§. 13) fol. 26, v.

Изнад почетка поглавља: сѣи вѣородичны поемь (л. 91r) је мала заставица истог типа као она на листовима 36r и 63r. Преплет којим је изведен орнамент је црвен и сивозелен.

Изнад почетка поглавља: стѣхи на лѣтоуагѣи (л. 95r) налази се заставица коју образују преплети са сивозеленим контурама. Основа је сивозелена и златна.

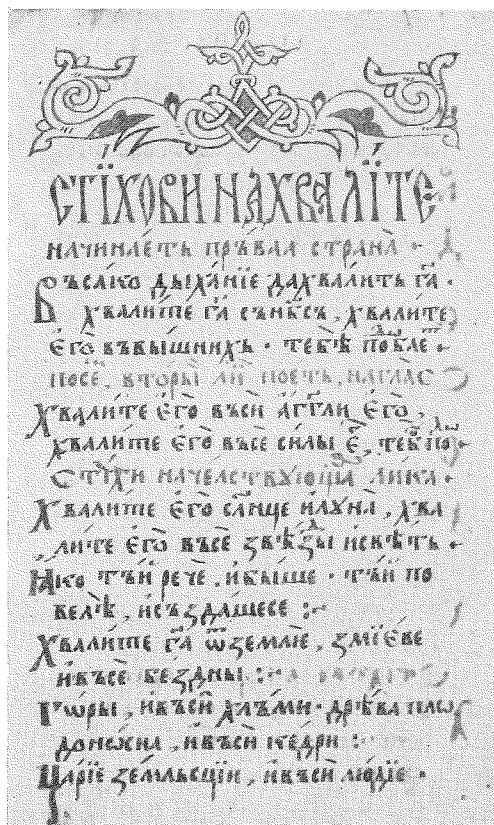
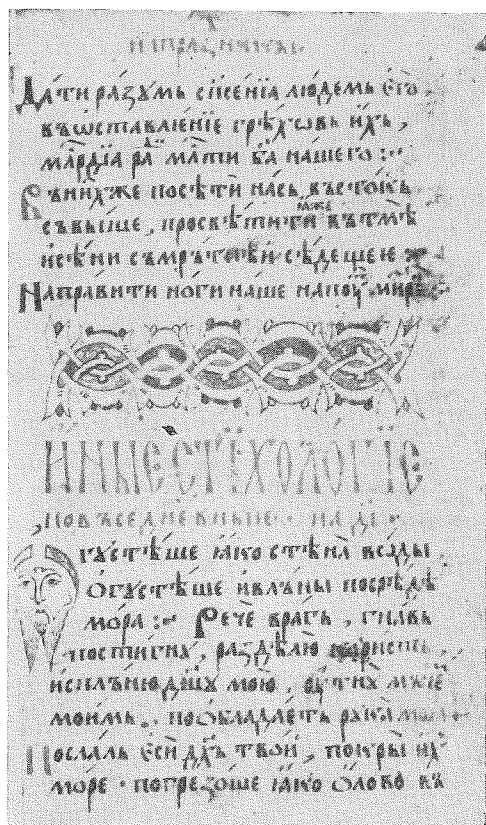
Изнад почетка поглавља: чинь осѣненію водѣ (л. 105r) налази се заставица чији преплети образују ромбове и елипсе. Преплети су необојени и имају контуре сивозелене. Основа је жута и сива.

Изнад почетка поглавља: лѣта ѡсѣтворени мирѡ (л. 113r) је заставица истог типа као на листовима 38r, 63r и 95r. Образована је преплетима и стилизованим флоралним орнаментима сивих и црвених контура (сл. 6).

Из овог описа и приложених репродукција се види да се илуминација нашег Стихологија састоји из орнаментике доста хетерогеног карактера. Ту су заступљене заставице украшене у средини вазом из које полазе гране и лозице (л. 1r и 85r). Затим заставице у којима је у средини преплетени орнамент од којег полазе стилизоване гране (л. 38r, 91r и 113r). Трећи тип заставица је најраспрострањенији у илуминацији старих српских рукописа. Код тих заставица преплети образују елипсе или наизменично ромбове и елипсе (л. 2v, 32r, 95r и 105r). Најзад једна заставица у облику портикуса је украшена преплетима, док је заставица на л. 41r доста усамљена у овом рукопису.

Преписивач и илуминатор овог Стихологија Христофор Рачанин је оставио низ рукописа религиозног карактера веома занимљивих по својој илуминацији,⁷ а који се сада налазе већи-

⁷ М. Харисијадис, Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа, Зограф, 3, Београд 1969, 34—38; Др Д. Богдановић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, Још један рукопис Христопора Рачанина, Библиотекар, 5, 1968, 501—517.



3 Стихологиј у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу IX. Н. 9 (§ 13), л. 32 г

3 Stichologie dans la collection Šafarik au Musée National de Prague, IX. Н. 9 (§. 13) fol. 32, г.

4 Стихологиј у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу IX. Н. 9 (§ 13), л. 38 г

4 Stichologie dans la collection Šafarik au Musée National de Prague, IX. Н. 9 (§. 13) fol. 38, г.

ном у београдским збиркама, док се ван Београда у нашој земљи један чува на Цетињу,⁸ други у Цавтату,⁹ а трећи у Загребу.¹⁰ Према томе је Стихологиј у Прагу четврти рукопис Христофора Рачанина ван Београда док се пети чува у Болоњи.¹¹

Илуминација рукописа Христофора Рачанина је графичког карактера и састоји се из заставица са хетерогеном орнаментиком, и фигурама, као и фигуралним композицијама и разноврсних иницијала. Међу њима су најраскошнији Служабници са портретима аутора појединих служби¹². Исто тако је раскошан споменути рукопис Цетињског манастира-цветни триод бр. 38, са заставицама у које су унети фигурални мотиви. Тако се на почетку рукописа (л. 1г) налази композиција Деизиса, која је распоређена у три медаљона¹³, а на почетку поглавља: на величји вечери (л. 301в) сцена вазнесења Христова¹⁴. У осталим рукописима Христофора

⁸ Д. Вуксан, Рукописи Цетињског манастира, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, Скопље 1936, 205—206.

⁹ С. Новаковић, Прилози к историји српске књижевности. Живот српског испосника Петра Коришког, Гласник Српског ученог друштва, XXIX, 1871, С. Новаковић, Теодосија мниха Хиландарца похвала светоме Симеону и Сави, Старине XI, 1879, 160 и даље; Исти, Теодосија мниха Хиландарца дјело о Петру Коришком, Старине XVI, 1884, 9 и даље; В. Мошин, Izveštaj o radu na uređenju Bogišićeve arhive u Cavtatu sa kata-lozima zbirke rukopisa i arhivske zbirke. Ljetopis Jugoslovenske akademije, knj. 59, 1954, 25, br. 116.

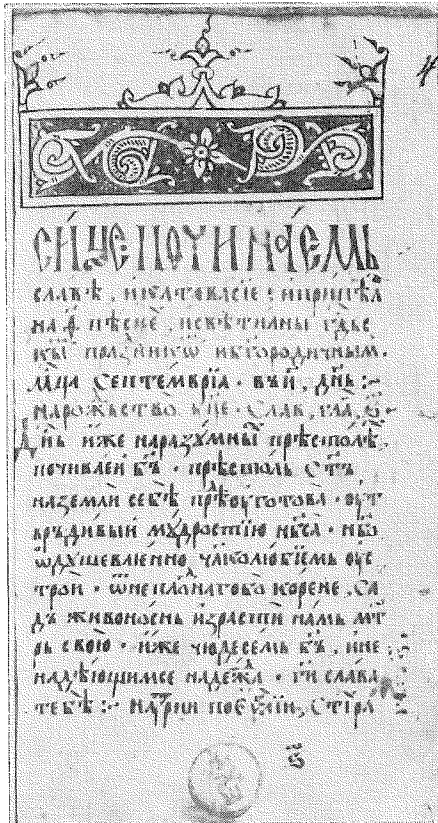
¹⁰ В. Мошин, Тирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске. Копитарца збирка словенских рукописа и Цојсов тирилски одломак у Љубљани: Београд 1971, 27, бр. 17; Приказ те публикације, у коме је наведено где се тај рукопис налази, М. Харисијадис, Библиотекар, 1—2, Београд 1972, 208.

¹¹ М. Харисијадис, Писмо Јована Дамаскина о човеку у једном српском рукопису XVII века, 700 година медицине у Срба, Београд 1971, 135 и даље. Тај рукопис није сигниран, али се може приписати Христофору Рачанину на основу дуктуса.

¹² М. Харисијадис, Христофор Рачанин... сл. 13; Ј. Цернић, н. д., сл. 1; М. Protić, A survey of the development of old Serbian literature, Serbian orthodox church, Its Past and Present, vol. 1. No. 1. Beograd 1965, сл. на стр. 33.

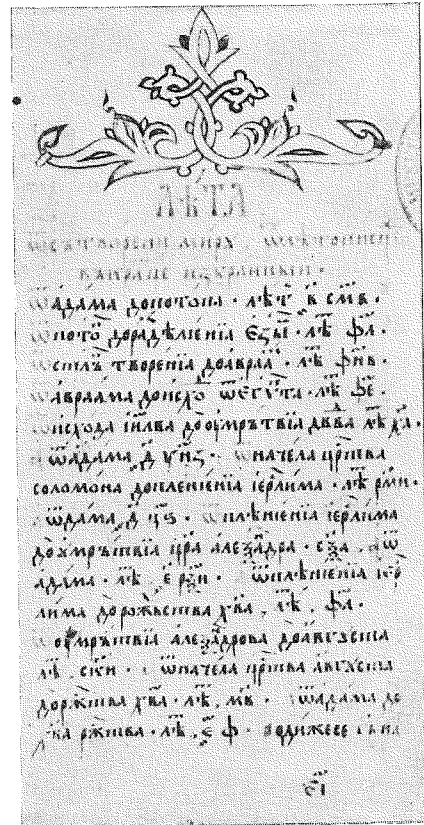
¹³ М. Харисијадис, Христофор Рачанин, сл. 10.

¹⁴ Sv. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950. Таб. LVI



5 Стихологиј у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу IX. Н. 9 (§ 13), л. 41 г

5 Stichologie dans la collection Šafarik au Musée National de Prague, IX. Н. 9 (§. 13) fol. 41 г.



6 Стихологиј у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу IX. Н. 9 (§ 13), л. 113 г

6 Stichologie dans la collection Šafarik au Musée National de Prague, IX. Н. 9 (§. 13) fol. 113 г.

Рачанина илуминацију сачињавају претежно заставице украшене преплетима,¹⁵ или људским главама од којих полазе преплетне траке¹⁶, као и веома хетрогени иницијали, међу којима се налазе и иницијали који образује фигура Христова¹⁷.

Орнаментика нашег Стихологија се по својој стилу укључује у остале рукописе овог веома плодног и обдареног писара и илуминатора. Међутим, у овом рукопису јављају се и нови елементи, односно варијанте орнаментике карактеристичне за његове рукописе. Као и заставице, и иницијали имају ближих и даљих паралела у његовим рукописима. Тако је занимљив иницијал П на листу 26v који је сличан иницијалу у Служабном минеју за децембар, данас у Музеју Српске православне цркве бр. 85, л. 24v, док антропоморфни иницијал на л. 32г има своју паралелу у рукопису који садржи службу св. Петру Коришком, данас у збирци Богишић у Цавтату (л. 51r)¹⁸.

Из записа на л. 104v се види да је рукопис исписан по налогу Прохора јеромонаха Рачанина¹⁹. О њему знамо да се „преставио“ у Загребу 1676. године и да су му на опелу била два патријарха и шест владика при Дионисију јеромонаху. Према другом запису који је оставио грешни јеромонах Симеон видимо да је Прохор био веома цењен. Рукопис у којем се сачувао тај запис налази се као и наш Стихологиј у Шафариковој збирци у Прагу, под сигнатуром IX. D. 16. (Ш. 2)²⁰.

Иако није назначено где је настао наш Стихологиј, он је по свој прилици исписан у манастиру Рачи за који су везани, колико је познато, сви Христофорови рукописи.

¹⁵ М. Харисијадис, н. д. сл. 1, 2, 6, 7, 11, 12

¹⁶ Иста, н. д. сл. 14

¹⁷ Иста, н. д. сл. 17

¹⁸ Иста, н. д. сл. 9

¹⁹ Упор. нап. 3

²⁰ Љ. Стојановић, н. д. 415, бр. 1711; Ј. Вашица - Ј. Вајс, н. д. 219, бр. 43; М. Протић, н. д. 33

О Христофору Рачанину, преписивачу и илуминатору тога рукописа, сачувано нам је доста података. Знамо да је низ рукописа исписао у манастиру Рачи. Такође нам је познато да је узео учешћа у поклоничком путовању у Јерусалим у пратњи патријарха Арсенија III Чрнојевића 1682. године²¹.

Рукописи које је исписао и илуминирао Христофор Рачанин имали су утицаја на рад све чланова братства Рачанина, као и каснијих наших писара, тако да ћемо на орнаменталне мотиве његових рукописа наилазити у низу каснијих споменика наше писане речи.

До сада познат по садржини и записима, овај Стихологиј, са чијем смо орнаментиком сада упознати, употпуњава нам представу о делу најпознатијег и најобдаренијег међу Рачанима, калуђерима „једног од ретких заосталих расадника српске писмености“²².

LE STICHOLOGUE DE HRISTIFOR RAČANIN DANS LA COLLECHION SCHAFARIK DE PRAGUE

L'on conserve dans la collection Schafarik bien connue au Musée National de Prague, en plus des autres manuscrits slaves, un nombre prépondérant de manuscrits serbes et le Stichologu manuscrit et enluminé par Hristifor Račanin, le fameux moine du monastère de Rača, sur La Drina qui fut l'un des derniers centres de rayonnement des manuscrits serbes.

Le manuscrit englobe des Annales en plus du Stichologue. Il est orné par une série d'en-têtes au début des chapitres. Ces ornements sont d'ordre graphique et par leur style s'insèrent bien dans l'oeuvre d'enlumineur de Hristifor Račanin, et des autres membres de la congrégation. Ce stichologue, qui jusqu'à présent avait été connu par son contenu et ses annotations, et dont nous avons eu à présent l'occasion d'étudier les enluminures, donne une image plus complète de l'oeuvre de ce copiste et enlumineur bien connu.

M. HARISTADIS

²¹ С. Новаковић, Дневник патријарха Арсенија Чрнојевића о путовању у Јерусалим 1683. године. Гласник Српског ученог друштва, XXXIII, 1872, 185

²² Ј. Скерлић, Историја нове српске књижевности, Београд 1921, 31



Првим збиркама текстилних и одевних предмета, ретроспективно посматрано под нашим условима, могле би да се сматрају ризнице средњовековне властеле и владара као и црквених великодостојника и институција.¹

У духу схватања и сходно начину живљења феудалаца и код нас се, као и у осталим земљама одговарајућег друштвеног уређења, јавља тенденција ка акумулирању драгоцености у које се увршћују и скупоцене тканине и одећа. Њихово поседовање није била само ствар потврђивања друштвеног престижа, већ је ван сваке сумње, у нагомилавању ове врсте предмета, био живо присутан и економски моменат, јер су представљале некад чак врло високу материјалну вредност. Ово потврђују писани извори које можемо да пратимо од XIII века. У њима се, особито у тестаментима и покладима, одевни предмети и тканине наводе одмах после новчаних вредности и необрађеног драгоценог метала или накита. Некад, мада врло ретко, наводи се и њихова вредност, често се у тешким материјалним приликама залажу као и остале драгоцености.

У документима која говоре о поклонима црквама и манастирима, особито приликом њиховог оснивања, такође се наводе скупоцени текстилни предмети, искоришћени за украс цркве, свештеничке одежде и разне литургијске потребе. Најзад писани извори, који су некад литерарног карактера, наводе предмете ове врсте које световни и верски достојанственици примају на дар од својих страних колега или владара. Реципроцитет постоји и са наше стране.

На основу докумената правно-имовинског карактера види се да се скупе тканине и делови одеће, не само због своје материјалне вредности већ донекле и у циљу одржавања традиције, преносе са родитеља на децу и ближе сроднике, што на извештан начин може да укаже и на евентуалне сакупљачке тенденције њихових власника. Можда би ову претпоставку могао на неки начин да потврди постојећи музеј Оружане палате у Кремљу, чији материјал прикупљан неколико векова у ствари представља ризницу московских великих кнежева, и у коме је међу осталим драгоценостима заступљена владарска и одећа највиших црквених великодостојника. Аналоган пример представљају сале Трезора краљевске палате у Стокхолму, од 1969. године отворене јавности где је приказан накит, краљевска одећа и таписерије рађене за краљевски двор, сакупљане од краја XVI века. Исти принцип отварања владарских ризница јавности примењен је у Енглеској, Аустрији, Данској, као и у поменутом музеју у СССР-у.

Предмети који се у нашим изворима цитирају, на основу описа који су некад врло исцрпни, могу да се сматрају успешним занатским производима, а често достижу ниво уметничке обраде. Они су својим естетским изгледом и квалитетом рада били предодређени да красе витрине наших музеја, као што је случај са многим музејима у свету, али су стицајем разних околности већим делом пропали. Извесно је како то констатује М. Горки, да су: Основу уметности положили занатлије (међу њима помиње и ткаче), чији уметнички обрађени предмети радују наше очи и пуне музеје...².

Текстилни предмети су због природе материјала и разних других неповољних фактора, на нашем терену очувани у неупоредиво мањем броју од осталих предмета примењене уметности. Упркос томе они сведоче о високој уметничкој свести и могућностима свјих стваралаца и наручилаца. Чињеница је да су објекти ове врсте који су се одржали до наших дана у великој већини сакралног карактера, јер је црква у време пропасти наше средњовековне државе и њених институција ипак на одређен начин уједињавала народ и покушала да очува традицију славне прошлости, коју су поред осталог могли да аргументују и предмети високе уметничке и материјалне вредности, задржани у њеном поседу, пошто су у своје време поклањани или рађени за потребе цркве. Крајем XVII века црквени главари се стављају на чело највеће миграције наших народа и том приликом преносе међу осталим драгоценостима и скупоцене текстилне израђевине, које попуњавају ризнице, знатно раније, а и тада осниваних сремских манастира. Овај

ТЕКСТИЛ И ОДЕЋА, КАО ПРЕДМЕТ КОЛЕКЦИОНИРАЊА, ЧУВАЊА И ЊИХОВО ВАЛОРИЗОВАЊЕ У МУЗЕЈИМА

Зачени колекционирања текстилних предмета
на нашем терену с освртом на манастирске
ризнице

Добрила СТОЈАНОВИЋ

¹ Сам термин -ризница- изведен је од речи -риза- која је у средњем веку била синоним за одећу.

² Горки и М., Об искусстве, наши достижения 5—6, Москва 1935.

материјал је по завршетку Другог светског рата постао база фондова Музеја српске православне цркве у Београду.

У тешким данима турске доминације драгоцености се скривају у матичним црквама или селе у неприступачније манастире, као што је случај преношења многих уметничких предмета из херцеговачких манастира у Пиву или Цетињски манастир. Чести су случајеви преношења предмета у околне земље, па и далеку Русију, у намери да се сачувају од уништења или дочекају боље услове да би евентуално били приказани новим поколењима.

Многе манастирске ризнице су током векова, или у неким случајевима непосредно после турских упада, пале у руке непријатељу, или бивале уништене, какав је био случај са ризницом манастира Грачанице. С друге стране сигурно је да много драгоценог материјала, скриваног од очију и гнева непријатеља, остаје и даље далеко од нашег сазнања да би изузетно постало предмет случајних открића, што доказује најновији налаз богате ризнице уметничког материјала у манастиру Бањи код Прибоја.

Доста је старог текстила уништено због различитих обичаја, као што је кување светог мира на старим одежама или сахрањивање старих одежди на знатно касније покопаним високим црквеним достојанственицима, што доказује гробни налаз у цркви св. Петра код Новог Пазара, где се међу одежама из XVII века нашао епитрахил с краја XIV, почетка XV века. Одећа се у тешким економским приликама прекраја, крпи, или ради од више различитих тканина, што показују неке одежде, на пример, из ризнице манастира св. Тројице код Пљеваља, или поједине из Музеја српске православне цркве у Београду. Може се претпоставити да су црквена одећа и покривачи у неким случајевима прекрајани од световних одела. Ово потврђују рестаураторски захвати извршени у Уметничком музеју у Букурешту 1960—62. године, којом приликом су паранџом и праћењем саставних шавова неких црквених покривача из манастира Бистрице и Путне добијена световна одела XV—XVI века.

Текстилни предмети у нашим црквеним ризницама су углавном магационирани, често чувани под врло неповољним условима. Драстичан пример неприкладног чувања црквених одежди и литургијских покривача представљале су ризнице манастира Пиве и Леснова. Редак је случај да се материјал ове врсте правилно чува, конзервише, чак поставља у одговарајуће витрине, како је учињено у манастиру Крупи и донекле у Крки. У најповољнијем положају су манастирске ризнице претворене у врсту музеја, као у манастиру Студеници, Пећкој патријаршији, или Цетињском манастиру. Далеко су у овом погледу одмакли манастири у Румунији, који су свој материјал, у коме доминира текстил, по претходној конзервацији изложили по музеолошким принципима стварајући на тај начин музеје, што је урађено у манастиру Путни, Сучевици, Драгомирни и другима. У њиховим трезорима се чувају тканине и црквени везови који потичу од краја XIV века. Манастирима је у овом погледу пружена помоћ врхунских музејских стручњака из земље, као што под нашим условима на уређењу и музеолошкој поставци манастирских ризница раде сарадници Завода за заштиту споменика културе.

Значајне збирке текстила у музејима и ризницама Европе

Прве збирке текстила у музејима ван наше земље формиране су приликом оснивања разних комплексних музеја почевши од прве половине XIX века. Стваране су на бази поклона једног или више колекционара, или на иницијативу тзв. антиквара, какав је на пример случај са изванредном збирком тканина, детаља одеће и таписерија, чији најстарији примерци припадају касној антици, у Музеју Клини у Паризу. Некад су стваране на иницијативу археолога, као при формирању Историјског музеја у Москви 70-тих година прошлог века, који добија колекције Универзитета и Археолошког друштва, као и знатне поклоне, а после Октобарске револуције прима драгоцене предмете који су раније припадали појединцима. Фонд се знатно повећава и изванредним археолошким налазима. Сада његова збирка текстилних и одевних предмета броји преко 400.000 примерака, насталих од VI—VII века па до савременог стваралаштва. Знатно раније пада настанак Ермитажа, чије прве колекције, везане за владарски посед, датирају од 1764. године. Током XIX века и касније обогаћују се археолошким налазима, као и увршћивањем у фондове значајних приватних збирки-Лихачева, Штиглица и других, чији је акценат на предметима примењене уметности. Данас овај музеј има јединствене колекције текстилног материјала, од којих истичемо тканине и ћилиме централноазијског порекла који се датирају пре наше ере.

Збирке текстила и одеће налазе своје пуно оправдање у музејима типа примењене уметности који се формирају у Европи од средине XIX века под разним називима. Најчешће су то музеји за уметност и занате, или су уметничко-занатски, декоративне или примењене уметности. Током друге половине XIX века оснивају се готово у свим развијеним земљама Европе музеји те нове

специјалности, првенствено у циљу унапређења производње предмета свакодневне употребе и уметности у страху од доминације машина и индустријске производње. Ове идеје проистичу из теоретских основа покрета — Art and Craft — (уметност и занати) и реакција које су изазвали индустријски, занатски и уметнички производи приказани на великим светским изложбама, почевши од Лондонске одржане у Хајд-парку 1851. године, на којој је примењена уметност имала највећи удео. Као први основан је у Лондону следеће године Музеј мануфактуре, у који су укључени предмети са велике изложбе и Државне школе дизајна основане још 1837. године. Назив музеја се мења у Уметнички музеј, затим Музеј орнаменталне уметности, који је почео да ради 1855. године, а већ следеће године имао 111.000 посетилаца, што показује интерес који у јавности влада за ову проблематику, у време које карактеришу живе дискусије и теоретисања на ову тему. Сеобом у South Kensington музеј по њему добија и назив, а од последње године прошлог века носи име Викторија и Алберт музеј, који је данас један од најзначајнијих музеја примењене уметности у свету. Основно уређење музеја је по материјалу, што је и данас принцип готово у свим музејима овог типа.

На територији бивше Аустроугарске Монархије као први у низу оснива се 1864. године Музеј за уметност и индустрију, данас Аустријски музеј примењене уметности у Бечу. Сасвим у духу времена уз музеј се оснива занатска школа. Циљ му је био изучавање домаће примењене уметности кроз збирку предлога. И његово унутрашње уређење има за основу деобу по материјалу и стварање одељења за проучавање појединих грана примењене уметности, а међу њима и текстила. Међу музејима насталим у истом духу основан је и загребачки Музеј за умјетност и обрт 1880. године, на иницијативу Хрватског друштва умјетности као „збирка узорака за мајсторе обртнике и умјетнике који треба да поново унапреде производњу предмета свакодневне употребе и умјетности, толико упропаштену због наступа строја и индустријске производње³“. Између осталог он поседује богате збирке текстила и костима почевши од средњег века, чији је акценат на домаћој у оквиру европске примењене уметности.

Почетком века, 1905. године у Паризу, Централна унија декоративне уметности оснива Музеј декоративне уметности са циљем да „... да поновну вредност, поред великих уметности... уметности декора и орнамента...“⁴ Све ове институције прикупљале су и с временом проучавале материјал са више подручја примењене уметности, а међу њима и текстилне и одевне предмете свих епоха и региона, зависно од могућности, као и предмета ужег интересовања.

У извесним ситуацијама одређене гране мануфактуре, касније индустријске производње, везане за неке производне гране, што је на пример случај са Лионом, познатим ткачким центром, намећу идеје и доводе до формирања специјализованих музеја. Тако је Трговинска комора у Лиону основала Историјски музеј тканина 1890. године, у намери да на одређен начин помогне и усмери даљи развој производње свиле у Лиону, која је у то време већ имала традицију од три века. Циљ је био да специјалисте у музеју уче и студирају употребу различитих текстилних материјала, процес ткања и примену најразличитијих декоративних формула током векова. Данас овај музеј има изванредну колекцију тканина које потичу из времена од пре наше ере до XIX века. Године 1954. постаје седиште Интернационалног центра за проучавање старог текстила, који окупља најеминентније стручњаке и установе из целог света, који се баве проучавањем старог текстила,⁵ међу њима и Музеј примењене уметности у Београду. У најновије време са истим циљем основан је 1946. године Музеј текстила Биоска у Тарасу, важном текстилном центру у околини Барселоне. Везан је за индустријски институт у Тарасу у коме су окупљени произвођачи текстила. Музеј је најбогатији тканинама у Шпанији. По својим изванредним примерцима спада међу истакнуте институције ове врсте у свету.

Као пример стварања музеја на најмодернијим музеолошким принципима на бази сакупљачког рада једног човека, наводимо фондацију Абег у Ригисбергу у Швајцарској. Име носи по оснивачу, Швајцарцу, фабриканту текстила из Торина, који је дуги низ година колекционирао тканине настале у најранијим временима из разних области, значајних центара за производњу особито свилених тканина. Поред тканина прикупљени су и други предмети примењене уметности који су украсним мотивима везани за тканине, што је наглашено и у изванредно простудираној музејској поставци. У музеју постоји и најсавременија радионица за конзервацију текстила.

Наводећи истакнуте примере колекционирања текстила и њихово увршћење у музеје не треба пренебрегнути збирке текстила при црквеним и манастирским ризницама, од којих су

³ Мунк З., Музеј за умјетност и обрт о деведесетој обљетници (непагинирано), Музеј за умјетност и обрт Загреб 1880—1970, Загреб 1970.

⁴ Музеј примењене уметности у Београду је његов члан од 1970 године.

⁵ Poisson G., Les musées de France, 117, Paris 1950.

неке прерасле у музеје. Карактеристичне су за све земље и вероисповести. Једну од најбогатијих ризница представља Ватикански музеј у Риму, који у својим трезорима поред осталих уметничких дела чува и текстилне предмете. На другој страни познате ризнице старог текстила, који је често у одевној функцији, представљају на пример ризнице катедрала у Регенсбургу, Халберштату, Упсали, као и многе друге готово у свим земљама Европе. Најзначајније ризнице материјала са православног верског подручја представљају оне из светогорских манастира. У њима су нарочито заступљени примерци изванредног црквеног веза. Знатно је сиромашнија ризница Цариградске патријаршије, у којој се углавном чува текстил из времена турске доминације. Право благо црквеног текстила налази се у манастиру Тројицесергејевске лавре у Загорску, недалеко од Москве, сада претвореном у музеј. Богатство старих цркава и свештеничке одежде почевши од XII века, из старих цркава са територије Новгорода, чува се у музејском комплексу истог града. Овим се не исцрпљује дуга листа мноштва ризница које чувају материјал ове уметничке категорије.

Текстил и одећа у музејима Србије, посебно у Музеју примењене уметности

Интересовање за ову врсту предмета у смислу прикупљања и изучавања интензивирало се у Србији, као и у осталим европским земљама у прошлом веку, упоредо са појавом занимања за археологију. У време формирања првих правих музеја у Европи јављају се и код нас потребе и жеље за изучавањем прошлости, а у вези с тим и предмета материјалне културе. Предузимају се путовања у циљу упознавања и обиласка наших средњовековних споменика од стране културних људи, научника и уметника, као и првих музејских сарадника, не увек нашег порекла. Том приликом описују се разне драгоцености, међу њима и неки текстилни предмети. Као последица упознавања и прикупљања ове врсте материјала, јављају се и тежње да се баштина нашег народа прикаже јавности, па и у другим земљама. Тако се остварује Свесловенска изложба, етнографског карактера, одржана у Москви 1867. године. Нешто касније, на Будимпештанској земаљској изложби одржаној 1884. године, приказани су и наши најдрагоценији текстилни предмети, у то време чувани у ризницама фрушкогорских манастира. То подстиче М. Валтровића, тада „чуvara“ Народног музеја у Београду, да између осталог ради на проучавању споменика старог српског веза. Његови резултати на овом пољу имају и данас своју вредност.

Међу различитим уметничким објектима у збиркама Народног музеја у Београду у прошлом веку нашао се и понеки текстилни, уметнички обрађен предмет. Тако на пример 1874. године Музеј добија на поклон од архимандрита манастира Дечана огрлицу за фелон, дар Деспине супруге Њагоја Басараба. Међутим и знатно касније, чак и у овом послератном периоду, у збирке овог музеја доспева и понеки текстилни предмет било као поклон или резултат појединих археолошких захвата. Музеј града Београда поседује занимљиву збирку одевних предмета и тканог материјала, што је везано за развој и историју града и живота његових грађана.

Највеће богатство текстила сакралног карактера који се датују од почетка XIV века налази се у поседу Музеја српске православне цркве у Београду, а представља, као што је већ речено, сакупљен материјал углавном из ризница фрушкогорских манастира из којих је током другог светског рата пренет у загребачки Музеј за уметност и обрт, да би после рата био враћен цркви. Велики део овог материјала чува се у депоу, магациониран, заштићен једино од прашине и инсеката, а изложен је само део најдрагоценијих предмета.

Више музеја у Србији, комплексног типа, завичајног или локалног карактера, поседује поједине текстилне и одевне предмете, или групе предмета који су већином етнографског карактера, а знатно ређе су то примерци који припадају примењеној уметности, несистематски прикупљани. Представљају употребне предмете који су се стицајем разних околности нашли на нашем тлу, или су ту и створени. Међутим, ови предмети прави смисао и значај налазе тек у музејима у којима постају објекти од примарног значаја. Мада се ова потреба у нашим приликама већ дуже осећала, до оснивања одговарајуће установе јасног профила дошло је релативно касно, тек средином овог века.

У Србији је после другог светског рата потенцирана потреба за оснивањем једне специјализоване установе која би прикупљала материјал примењене уметности првенствено са терена Србије, али и са других страна у циљу компаративних студија. Новембра 1950. године Министарство за науку и културу НР Србије основало је Музеј примењене уметности са седиштем у Београду. Базу за музејске збирке чинио је материјал, углавном страног порекла, који је у нашу земљу након последњег рата враћен реституцијом, а због недостатка одговарајуће установе чуван на Академији примењених уметности у Београду. Музеј започиње рад на систематском откопу. Основа материјала са нашег терена постаје већ следеће године откупљена збирка Љубе Ивановића, сликара. Већи део ове збирке је етнографског карактера, знатне уметничке вредности.

Сходно постојећим музејима у свету и једином сродном музеју у земљи, Музеју за уметност и обрт у Загребу, мала група стручњака, који су у овом музеју отпочели рад, а који је за нашу средину био пионирски, створила је унутрашњу организацију музеја, која је формирање одељења базирала на материјалу. Тако је између осталих створен сектор за историјско-стилски развој текстила и костима, чији је задатак прикупљање материјала и проучавање ове гране примењене уметности од њених зачетака до наших дана. Хронолошки то је велики период, а сем тога је материјал који је приликом оснивања, као и првим откупима унет у збирку био разнородан, па је то захтевало комплексан студијски рад. Политиком откупа дат је акценат и приоритет нашем материјалу. Потребно је било створити основне групације по којима би материјал у збирци био класиран. Основна подела је била категорисање предмета на текстил и костим. Унутар њих створена је схема по којој је материјал био подељен на неколико група. Подела у текстилу базирана је на техникама и материјалу, па су створене групе — тканине, везови, чипке, таписерије, ћилими. Оне су добиле подгрупе, зависно од специфичности рада, унутар којих су предмети подељени по географској припадности. У оквиру овакве поделе материјал је класиран хронолошки. Тако су, на пример, теписи првенствено дељени по техници рада, затим груписани регионално, а унутар те припадности хронолошки. Исти принцип је узет и при класификовању чипки. Њихова основна подела је на основу технике рада, на пример чипке рађене иглом, клеповане (на батиће), кукичане, и њихове комбинације, а унутар тога вршена је регионална подела па тек онда хронолошка. Међутим, ако је овом техником рађен неки одевни предмет, на пример рукавице, он прелази у категорију костима. Код тканина, уколико немају одређену намену, која би утицала на њихово сврставање, ишло се првенствено на материјал, па онда на регионалну припадност, унутар које је поштована хронологија. Зависно од намене везови су у основи дељени на лаичке и црквене, јер је то једна од битних карактеристика, како у погледу технике рада тако и одређених иконографско-стилских особина. Унутар тога вршена је подела као и у осталим групацијама. За већину предмета примењене уметности од особитог су значаја стилске карактеристике, па је могуће вршити у оквиру одређених група на бази географских целина и ову врсту систематизације. Сродно груписање предмета извршено је у многим музејима како примењене уметности тако и комплексним, који некад поседују богати фонд предмета ове врсте. То је на пример спроведено у Државном историјском музеју у Москви, као и у Викторија и Алберт музеју у Лондону. Подела предмета може да базира и на географским целинама унутар којих се врши хронолошка и подела по материјалу, како је на пример примењено у Ермитажу у Лењинграду и Уметничком музеју у Букурешту.

Код костима је извршена подела на свештеничку и лаичку ношњу, што је за одевање битно. У оквиру тога материјал је дељен по функцији на одело, рубље и обућу, а затим на поједине врсте унутар њих, на пример хаљине, које су груписане регионално, типски, па унутар тога хронолошки. Основа ове врсте категоризације предмета је њихова намена, а не материјал и техника као код текстила. Овој групи предмета припадају различити детаљи који прате поједине типове ношње, на пример лепезе, рукавице, сунцобрани и друго, који се групишу као и остали делови одеће. Код грађанског костима ношеног у Србији током прошлог века, јер старији материјал музеј не поседује, битна су три типа-такозвана грађанска ношња специфична за нас, ношена и у Грчкој, европски начин одевања и ношња преузета од Турака. Како она поседује одређену терминологију, материјал је по њој и класификован.

Поред оригиналних предмета у овом одељењу Музеја се систематски прикупљају и чувају као илустративни материјал, нужан за студијски рад, копије са фресака текстилних орнамената и костима, као и старе фотографије, што је због недостатка оригиналног материјала драгоцено. Прве се групишу по локалитетима хронолошки, а друге хронолошки на бази стилских карактеристика костима. Збирка старих журнала, од значаја за проучавање новијег костима, део је фонда библиотеке Музеја. Ову врсту предмета чувају и познати музеји костима у свету, на пример Музеј костима града Париза.

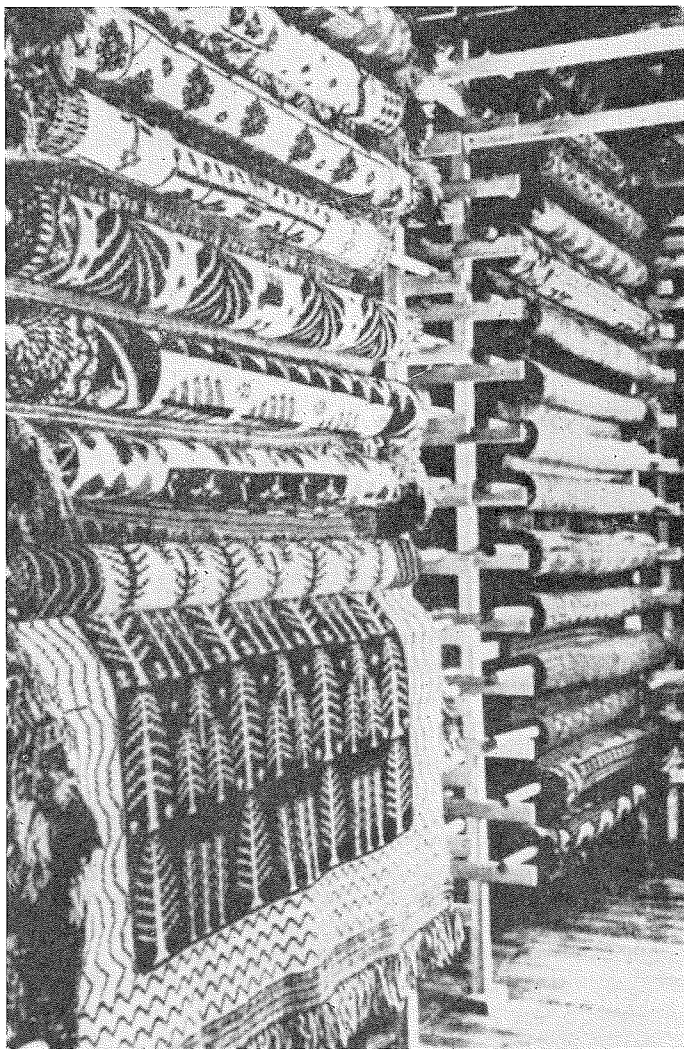
Критеријуми за увршење текстилних предмета у збирке музеја, њихова обрада и смештај

Критеријуми по којима поједини предмети или групе предмета улазе у збирку једног музеја, уопште посматрано, првенствено одређује врста музеја и његова концепција. Да ли ће један предмет бити увршћен у колекције текстила и костима, у овом случају одређено — Музеја примењене уметности, за то је од значаја да он својим обликовањем или изгледом задовољава уметничке, естетске и техничке норме да би био сврстан у ову категорију предмета, јер су све ове карактеристике важне за предмете примењене уметности. Стручном анализом предмета се затим установљава његова регионална, хронолошка и стилска припадност. Често се у првој фази рада предмети који припадају овим гранама примењене уметности не могу ближе да одреде, јер не поседују сигнатуре, марке, печате и сличне ознаке, које их ближе одређују, што

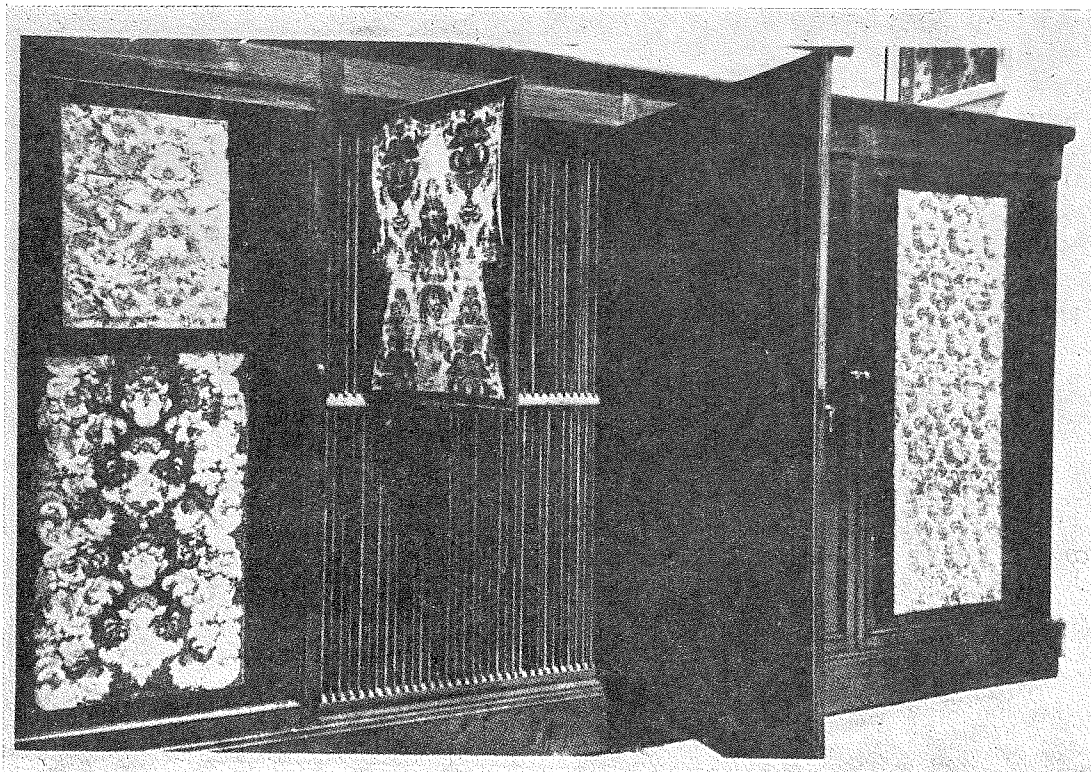
отежава рад на њиховој идентификацији. Код ових предмета готово су од подједнаког значаја за ближе одређивање како врста употребљеног материјала и техника рада тако и орнаменталне и иконографске карактеристике. Тек после дужег рада на упознавању ове врсте материјала могуће је на основу општег изгледа предмета одмах дати и одређено мишљење о њему.

За један предмет, да би у одређеној ситуацији постао музејски објекат, сем поменутих квалитета од значаја је и реткост у његовој врсти. Пресудни моменат при његовом уношењу у музејске збирке има и његов значај за поуну фонда или одређене колекције. У случајевима припреме неких акција, рецимо изложби одређеног карактера, акценат при избору материјала за фонд музеја биће на предметима потребним за њихово остварење. Да би предмет био откупљен или као поклон унет у збирку, потребно је да се о њему припреми реферат у коме ће бити ближе одређен и процењен. Откупна комисија музеја на бази реферата, потреба збирке и расположивих финансијских средстава одлучује о његовом прихватању или одбијању.

Пошто се предмет откупи, због специфичности материјала, осетљивости и могућности инфекције, како предмета који се већ чувају у збирци тако и лица која њиме рукују, потребно је да прође кроз процес дезинфекције па да се тек онда смести у депо и узме у стручну обраду, пошто се претходно сними. Предмети се затим размештају у за то подесне ормане, у идеалној ситуацији специјално пројектоване за ову врсту предмета, како би у њима били распоређени на најбољи могући начин. Основни подаци о предмету се, по већ устаљеној пракси, уписују у Пролазну инвентарску књигу и добијају редни број улажења предмета у музеј. Затим се за предмет ради стручни картон са свим елементима који ће га одредити хронолошки, стилски, регионално, поред нужног описа, стања у коме се налази, димензија, начина набавке као и евентуално каснијих конзерваторских захвата на њему. Елементи из ових рубрика се у одељењу документације уносе у Главни инвентар музеја, по коме предмети добијају свој број, који се



1 Депо ћилима у Музеју народне уметности у Варшави
1 Dépôt de tapis au Musée des Arts Populaires de Varsovie



2 Депо тканина у Музеју у Тарасу

2 Dépôt de tissus au Musée de Taras

уписује и у картон, а њиме и сами предмети обележавају. Сем главног инвентара практично је да свака збирка поседује и инвентарску књигу својих предмета што је корисно и при ревизији материјала.

Предмети се затим обележавају сталним инвентарским бројевима, који се уписују и на ормане, фијоке и полице где су смештени у депоу. Практично је повезати их топографски са картотеком, како би се лакше сналазило у депоу и руковало материјалом. При распореду намештаја у депоу као и предмета у њему, најважније је да буде лако приступачан и да се њиме лако рукује. Потребно је да се предмети у депоима редовно надгледају, како би се на време уочиле евентуалне промене и благовремено интервенисало. Руковање овим материјалом, који је често крх, мора да је крајње пажљиво да би се сачувао од накнадних оштећења. Да би се спречио, на неким предметима већ започет процес, најчешће дезинтеграције ткива, најбоље је да се тканине у депоима одлажу у хоризонталном положају. Препоручљиво је да се не савијају јер се на превозима најлакше оштећују. У неким случајевима је корисно увијање предмета око облице. Није препоручљиво стављати предмет на предмет, а уколико смо на то приморани због недостатка простора за смештај предмета, између њих треба ставити фину хартију, или танку тканину. У многим музејима предмети ове врсте имају за то специјално израђене платнене навлаке, да би се заштитили од спољних штетних фактора. То се препоручује особито за предмете великих димензија, као што су ћилими или таписерије, које се ређе стављају у ормане, а чешће на неку врсту ногара. У сваком случају за ове предмете је важно да се увијају око мотки (сл. 1). Текстилни предмети се обележавају бројевима у оквиру печата музеја, што се изводи на тракама или комадима тканина, па затим ушива на предмете, јер би директно обележавање на самим предметима било штетно. Мада је, као што је већ поменуто, за ову врсту материјала препоручљиво да буде смештен у хоризонталном положају, праве се и изузеци, па се тканине смештају вертикално у орманима, у за то специјално израђеним рамовима. То је на пример делимично практиковано у Државном историјском музеју у Москви, Музеју декоративне уметности у Паризу, као и Музеју тканина у Тарасу у Шпанији (сл. 2). Костими на држачима или манекенима чувају се у депоима Ермитажа у Лењинграду као и у Метрополитен-музеју у Њујорку (сл. 3). Овај начин одлагања материјала у депоу је практичан са становишта прегледности и бржег уочавања промена на материјалу, као и у случају студијског рада на одређеној проблема-тици. Али је донекле штетан за саме предмете.



3 Депо костима у Метрополитен-музеју у Њујорку
 3 Dépôt de costumes au Musée Métropolitain de New York

Депои текстила у неким музејима су систематски организовани и претворени у студијске збирке приступачне стручњацима, уметницима, студентима, па и посетиоцима, како је то на пример уређено у Викторија и Алберт музеју у Лондону, у Државном историјском музеју у Москви и фондацији Абег у Ригисбергу у околини Берна. Други вид систематско организованих збирки текстила представља смештај предмета исте категорије непосредно уз изложене предмете одговарајуће врсте, како је спроведено у Музеју Клини у Паризу и Бенаки музеју у Атини.

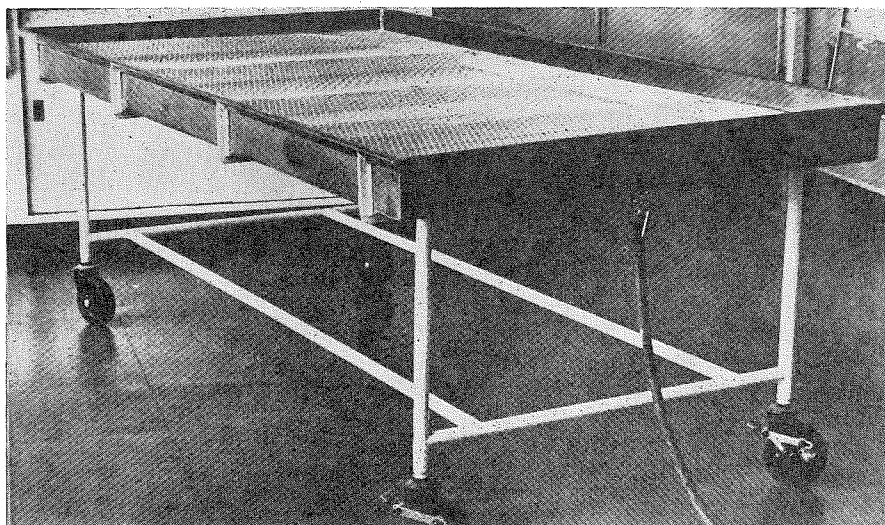
Заштита и презентација текстилних предмета

Будући да су текстилни предмети на специфичан начин осетљиви, они захтевају и одређени поступак. Осетљивост појединих предмета је условљена природом и структуром влакана, као и техником рада. Конзервација предмета има два основна вида-контролу од околине и репарацију објекта. Прва почиње да се примењује тек од прошлог века, а друга је знатно старија, готово као и интерес људи за ову врсту предмета, мада није увек вршена у истом духу. Најчешћи узрочници оштећења су светлост, кисеоник и влажност, с једне стране, и инсекти и микроорганизми, с друге. Према томе основне мере конзервације су чишћење и отклањање прашине, дезинфекција материјала од разних микроорганизама и заштита од инсеката, првенствено мољаца. Сем ове заштите од околине, кад је у питању текстил, потребна је и заштита у циљу очвршћавања слабе материје и спречавање дезинтеграције влакана. За ову врсту заштите приоритетно је установити врсту материје од које је предмет начињен, од чега зависи даљи третман.

Прашина и јаја инсеката отклањају се четкањем, трешењем или употребом усисивача. Код чвршћих тканина ово се може вршити безбедно, док се код осетљивијих, између усисивача и предмета поставља лака тканина. Вода је најбољи одстрањивач прашине, за оне врсте тканина које се могу квасити и чије се боје неће разложити у њој. Примењује се и чишћење тканина разним органским хемијским једињењима, познато као „француско чишћење“, где је било у употреби од средине XIX века. Његова предност је што не омекшава влакна тканине као вода, па представља мању опасност у погледу тегљења и мењања облика тканине. Сем тога ефикасније

одстрањује мрље, али је прилично скупо. За чишћење текстилних музејских објеката најчешће је у употреби перхлоретилен. При овом раду потребно је водити рачуна о запаљивости и штетним испарењима. За овај вид конзервације потребне су неке инсталације, основно је припремити сто специјално за то подешен (сл. 4).

Развоју ларви мољаца и разних микроорганизама који нападају тканине погодују мрак, топлота и некретање, па се пошто је предмет већ прошао кроз гасну комору, препоручује често ветрење материјала, излагање како ваздуху тако и светлости. Да би се у депоима и изложбеним просторијама стално одржавала повољна влажност и температура ваздуха, идеална је употреба инструмената који ће ово регулисати, а то су хигрографи, хигрометри или комбиновани апарати термохигрографи. Сматра се да је за ову врсту предмета одговарајућа влажност испод 70%, а температура 15—25°. Превентиву од напада инсеката представљају и разна ароматична средства природна или хемијска, најчешће су то разни инсектициди, које не треба постављати директно на предмете, већ изоловано, најбоље у малим кесицама од газе.



4 Сто за прање текстила

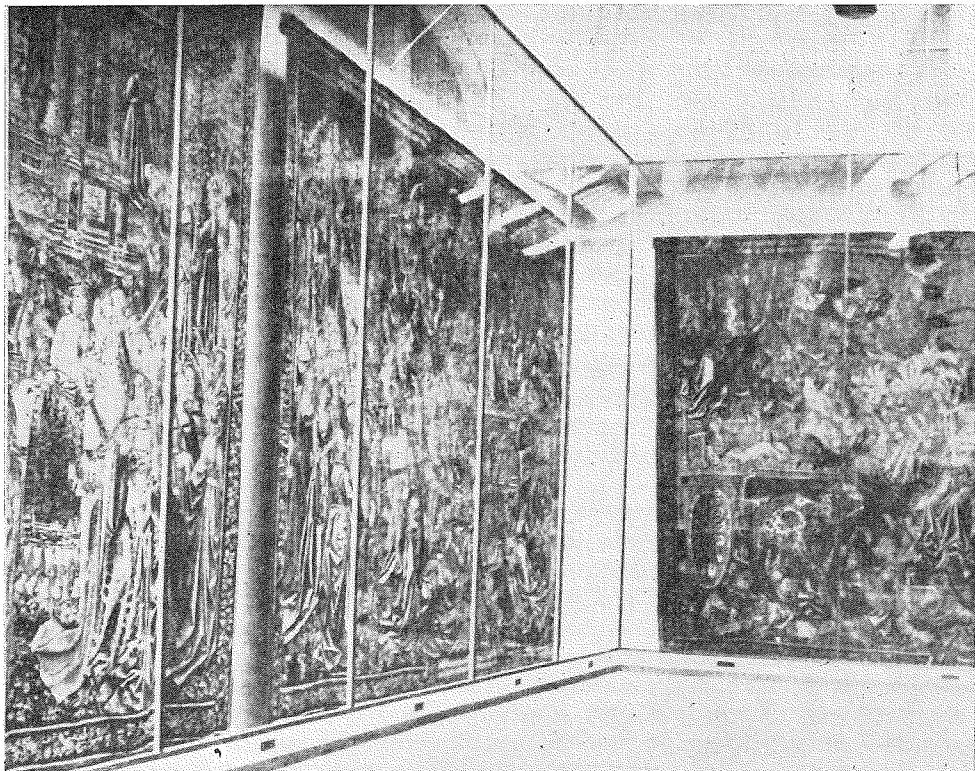
4 Table destinée au lavage des tissus

Учвршћење текстила ослабљене текстуре врши се причвршћивањем за јачу тканину, импрегнирањем влакана, као и њиховим комбиновањем. Учвршћивање помоћу тканине се врши ушивањем, што је знатно старији начин, или лепљењем, што спада у савремене методе. Оно је економичније, али се не примењује у свим случајевима. Некад се врши импрегнација влакана у циљу чувања од дезинтеграције. Први начин се увек примењује код грубљих тканина, таписерија и ћилима. На нашем терену је искоришћен још у XVI веку, о чему говоре архивски подаци. У неким случајевима се прибегавало рестаурацији оштећених делова, што практикују и најпознатије радионице за ову врсту конзервације, као што је Mobilier nationale у Паризу (сл. 5).

Изолагање тканина јакој светлости може да буде опасно нарочито за свилу, која је најмање отпорна. Степен негативног утицаја зависи од интензитета светлости, врсте извора светлости као и врсте тканине. Природна светлост је штетнија од вештачке због знатних ултравиолетних радијација. У идеалним условима уграђују се у музејске депое као и изложбене сале апарати за мерење интензитета светлости-луксметри. За тканине се препоручује интензитет од око 50 лукса. Да би се материјал ове врсте заштитио од спољних штетних фактора, корисно га је од њих изоловати потребном опремом, орманима, витринама и другим, а од интензитета светлости најбоље неком врстом завеса, које се чак навлаче на витрине за све време док се не укаже потреба да се у изложбеним салама у присуству посетилаца померају, што је, на пример, спроведено у Уметничком музеју у Букурешту и музејима Новгорода. Негде се чак тешки, кабасти предмети као што су таписерије постављају у огромне застакљене витрине, на пример у Викторија и Алберт музеју у Лондону (сл. 6). У сваком случају ова врста предмета у изложбеним салама треба да буде заштићена витринама или застакљеним паноима (сл. 7). Ређе се особито приликом краћих тематских изложби толерише излагање текстилних предмета слободно у простору у циљу бржег и ефектнијег успостављања контакта са публиком (сл. 8), мада је ово изузетно и стална пракса, на пример, у Музеју костима града Париза.

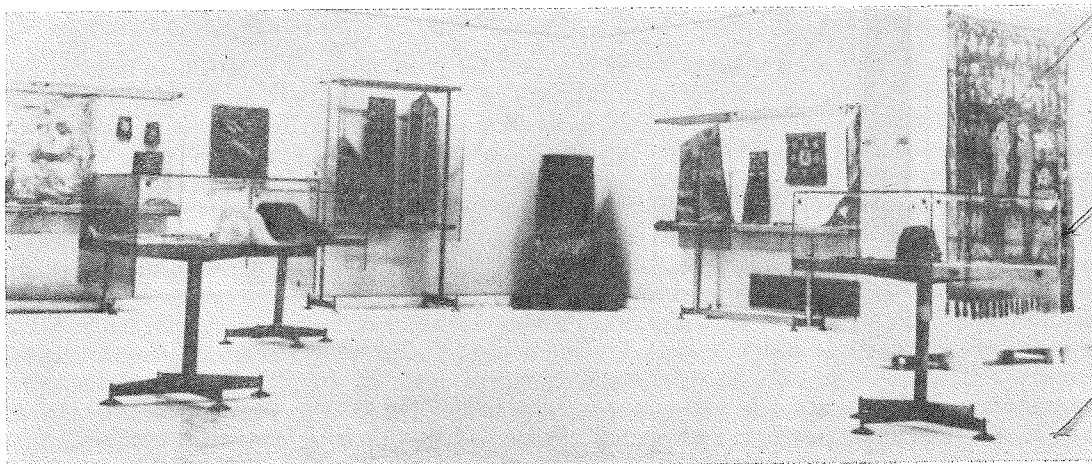


5 Радионица за рестаурацију таписерија у Мобилиер национал у Паризу
5 Atelier de restauration des tapisseries au Mobilier National de Paris



6 Излагање таписерија у Викторија и Алберт музеју у Лондону
6 Exposition des tapisseries au musée Victoria et Albaert de Londres

Начин презентовања овог материјала је посебан проблем и решава се зависно од стања предмета који се излажу, концепције изложбе и расположивих могућности. Основно је да се при излагању првенствено води рачуна о заштити експоната, а да при том буду поштовани естетски принципи, да се води рачуна и о томе да предмет што је могуће више дође до изражаја. Важно је да се при излагању предмети не оштећују разним помоћним средствима, као ексерима,



7 Детаљ изложбе — Вез код Срба од XIV—XIX века у Уметничком музеју у Букурешту
7 Détail de l'exposition „La broderie chez les Serbes du XIV^e au XIX^e siècle“, dans le Musée artistique de Bucarest



8 Детаљ изложбе — Европско одевање у Србији од средине XIX века до тридесетих година XX века у Музеју примењене уметности у Београду

8 Détail de l'exposition „Le costume européen en Serbie à partir du milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années trente du XX^e“, dans le Musée des Arts Décoratifs de Belgrade

прибавачама и сл. већ их уредно треба припремити за излагање нашивањем потребних трака и других елемената за вешање, увек са наличја тканине. Слабије треба поставити и оштећења поправити. Одећа се најчешће поставља на манекене стилизованих облика, или одговарајуће држаче. Важно је не утрпавати предмете у витринама или на паноима, а особито значајне истипати и посебним издвајањем у простору. Легенде које их објашњавају не треба постављати на предмете, већ испред или поред њих. Да би већи предмети били боље сагледани треба водити

рачуна о њиховом одстојању од гледаоца. Приликом поставке различитих изложби увек се наилази на специфичне проблеме који ће се решавати зависно од могућности. Распоред витрина и паноа у простору треба првенствено да буде руковођен потребом за циркулацијом посетилаца, као и извесном архитектонском поделом простора.

Валоризација текстилних предмета кроз сталну поставку музеја, повремене изложбе, публикације и пропаганду

Валоризација предмета у једном музеју у основи је зависна од концепције музеја, па тек онда од апсолутне вредности предмета, што значи да одређен предмет неће бити на исти начин вреднован ако су у питању музеји различитих врста. Његово поседовање ће у једном музеју бити од примарног значаја, док ће он у другом бити само пратећи објекат, о чему првенствено одлучује основна развојна линија једне установа. При припремању и реализовању концепције једног музеја важно је да се јасно одреди која врста предмета, са ког подручја и из ког времена треба да буде заступљена, како би на најбољи могући начин била остварена њена основна идеја, која се спроводи сталном музејском поставком. На пример у Музеју примењене уметности у Београду, чији је основни циљ-прикупљање, проучавање и излагање предмета примењене уметности код Срба, на сталној музејској изложби акценат је дат на ову врсту предмета. Развојна линија основних грана примењене уметности нашег народа постигнута је излагањем оригиналних предмета, а у њиховом недостатку прибегло се илустративном материјалу, допуњујући изложбу фотографијама, копијама са фресака и оригиналним портретима. Упоредо са објектима везаним за стваралаштво српског народа са одређеном мером приказани су и предмети који су били у употреби код нас, како би се комплексније сагледале економске и културне потребе и могућности, као и везе наших предака са другим земљама и народима. Тиме је углавном наметнута потреба за сакупљањем страног материјала примењене уметности у Музеју и поседовања некад вредних колекција овог материјала, као што је, на пример, у сектору текстила и костима, збирка оријенталних тепиха, који су вековима употребљавани у нашем народу. У неким случајевима је сакупљачка делатност усмерена потребом за упоредним праћењем појединих техника рада, на пример при формирању збирке везова, чипки и слично.

Богатство извесне гране или групе предмета у фонду музеја или њихово поседовање у другим институцијама или у приватном власништву, често је од пресудног значаја при организовању разних тематских изложби. С друге стране осветљавање једног проблема, било ако је у питању једна техника рада или сагледавање одређених стилских карактеристика евидентних на различитом материјалу често доводе до конципирања одређених изложби. Тако је, на пример, на сектору текстила и костима у Музеју примењене уметности између осталих остварена изложба-Уметнички вез код Срба од XIV—XIX века, која је у својој првој варијанти остварена 1959. године, била конципирана искључиво на бази праћења историјско-стилског развоја ове технике рада на сакралним објектима. Знатно касније 1973. године, проширена новооткривеним предметима из ове области и допуњена лаичким материјалом, била је база за припрему изложбе-Вез код Срба од XIV—XIX века, која је исте године одржана у Државном историјском музеју у Москви и Уметничком музеју у Букурешту. У својој првој варијанти била је приказана у музејима републичких центара у земљи.

Разнородност збирке, као и постојање аналогног материјала у многим колекцијама у свету, иницирало је реализацију изложбе-Оријентални теписи (из збирке музеја). Занимљив начин одевања у Србији, првенствено због паралелизма типичног за прошли век, утицао је на припрему изложбе-Европско одевање у Србији од средине XIX века до тридесетих година овог века, која је остварена на бази материјала који се чува у музејском фонду.

С друге стране предмети из збирки текстила и костима су били један од елемената ради бољег осветљавања и сагледавања појединих стилских целина реконструисаних у Музеју низом врло занимљивих изложби — Примењена уметност од ренесансе до сецесије, Историјски стилови друге половине XIX века, Европска примењена уметност XVIII и XIX века, — и друге. Поседовање предмета одређених, некад и удаљених региона и потреба за њиховим презентовањем довела је до остварења на пример изложбе — Турски предмети примењене уметности у збиркама музеја, — Персијска примењена уметност, и слично. На свим поменутих изложбама били су међу осталима заступљени и текстилни, као и разни одевни предмети. Све ове видљиве манифестације претпостављају претходан студијски рад на проучавању одређене проблематике из које резултирају.

Вредновање предмета у музејима се остварује и публикавањем. Основно је објављивање појединих предмета од изузетног значаја, било као изразитих представника неког стила или технике рада, или резултата археолошких радова. Могу да буду сумарно обрађени у виду, на пример, интересантних аквизиција музеја, али и студијски применом научних метода у раду.

Група предмета међусобно повезаних у одређеном смислу, техником рада, стилски, регионално, функцијом или на други начин, често намеће потребу за стручном обрадом и објављивањем. Тако настају каталози појединих збирки музеја, који се студиозно припремају. Они су од велике користи јер се њима јавност и стручњаци упознају са често ретко или никад излаганим предметима из једног музеја, а није потребно наглашавати њихов значај за аналогне студије при обради предмета исте, или сродне категорије у другим институцијама.

У извесним случајевима опус једног уметника, без обзира коме временском периоду припада, може да створи потребу за проучавањем и публиковањем његових радова. Ово резултира из његовог значаја за развој одређене гране уметности, у нашем случају текстила.

Велике тематске изложбе прате студијски каталози који по правилу садрже уводне текстове, који су резултат дугог стручно-научног рада на одређеној проблематици, а затим садрже каталог изложених предмета. Каталожки део сем назива предмета, димензија, доноси опис предмета са потребним аналогијама, које су за ову врсту предмета, најчешће анонимних, несигнираних и готово увек видљиво необележених, од великог значаја, јер се на основу компаративног материјала могу ближе да одреде како хронолошки тако територијално и стилски. У њему треба да буду заступљени и елементи који говоре о техници рада и материјалу, што је такође важна компонента у ближе одређивању ове врсте предмета. Сваку каталожку јединицу треба да прати и исцрпна библиографија која се односи на сам предмет.

После дугогодишњег рада на проучавању одређене категорије предмета примењене уметности, као и компаративног материјала на ширем подручју који га у извесним ситуацијама ближе одређује и осветљава, могуће је предузети веће научне подухвате, као што се Музеј примењене уметности прихватио реализовања *Историје примењене уметности код Срба*, која ће бити значајан допринос упознавању материјалне културе нашег народа. Она ће представљати развојну линију, исцрпно обрађену, појединих грана примењене уметности, од значаја за наше уметничко стварање у овом домену. Базира се на проучавању писаних и ликовних извора као и материјала који се чува у нашим музејима и ризницама. У њој су своје место нашли између осталог текстилни и одевни предмети везани за стварање нашег народа.

Сем поменутих форми рада дужност музеја је да пропагира јавности материјал који му је поверен, на разне начине. Одржавањем јавних предавања, различито кондицираних, зависно од тога коме су намењена, припремањем различитих приредби, најпогодније су за то у уметничким музејима профила примењене уметности-стилске вечери, или концерти у одговарајућем стилском амбијенту. Практикује се приказивање филмова стручно-дидактичког карактера у вези са објашњавањем појединих техника рада типичних за одређене гране примењене уметности, или приказивањем неких значајних колекција, или водећих музеја примењене уметности у свету. Наведене форме су најчешће пратеће акције повремених изложби које се одржавају у музеју.

Предмети из фондова музеја популаришу се перманентним издавањем разгледница или дијапозитива најатрактивнијих објеката. Сем наведених примера предмети и акције једног музеја презентирају се јавности путем штампе, радија, телевизије. Између свега наведеног можда су од највећег ефекта размене изложби, међумузејског карактера, некад од међународног значаја, које првенствено имају за циљ међусобно упознавање у области једне одређене врсте стваралаштва, у нашем случају примењене уметности, блиске човеку свих времена и региона.

На основу свега изнетог може се бар делом сагледати колико је комплексан рад музеја који је живи организам, а посебно музејског радника, и колико је ентузијазма потребно да би се тај разноводан посао са успехом обављао. Ово је верно, сликовито, са много тошине, окарактерисао А. Креин у уводном делу књиге *Рођење музеја* у циљу да мало информисаној јавности предочи шта у ствари представља рад у једном музеју и колико изискује самоодрицања.

Све третиране или само начете тезе у овом раду нису исцрпене и свака би за себе могла да буде база за разраду посебне теме, што би допринело осветљавању проблематике, не специјално обрађиване, већ само делимично дотицане у појединим радовима различитог карактера.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Adams P. R., Strategie de la presentation, Museum vol. VII, № 1, 1954.
2. Aus den Sammlungen des Museums, Wien 1958.
3. Artamonov M., Le Musée d'Etat de l'Ermitage, Museum vol. X. № 2, 1957.
4. Beecher E. R. The conservation of textiles, Museums and monuments, XI 1968.
5. Feller R. L. Contrôle des effets deteriorants de la lumiere sur les objets de musée, Museum vol. XVII, № 2, 1964.
6. Filipović M., Prilog istoriji naših muzeja, 8, Zagreb 1953.
7. Gabus J., Principes esthetiques et preparations des expositions didactiques, Museum vol. XVIII, № 1, 1965.
8. Galkina P. I. Les musées de l'URSS: collections et activities, Museum vol. XI, № 4, 1958.
9. Горкий М., Об искусстве, журн. „Наши достижения“, Москва 1935, № 5—6.
10. Государственная оружейная палата Московского кремля, Москва 1954.
11. Grbić M., Postavke arheoloških zbirki u srpskim muzejima, Tkalčićev zbornik II, Zagreb 1958.
12. Guida internazionale ai muzei e alle collezioni pubbliche di Costumi e di Tessuti, Venezia 1970.
13. Han V., Razvoj zbirki i muzeja od XIII do XIX vijeka, na teritoriji Jugoslavije, Tkalčićev zbornik II, Zagreb 1958.
14. Harnoncour R. et Kaufmann E., Les musées et les arts industriels, Museum vol. II. № 3, 1949.
15. Henezel H., Le musée historique des tissus de Lyon, Paris 1927.
16. Jacques W., Musée municipal de costume Paris, Museum vol. X. № 3, 1957.
17. Jarry M., La restauration des tapisseries de Malte par l'atelier de rentraiture du Mobilier national, Paris, Museum vol. XXI, № 4., 1968.
18. Клобуčар О., Kako postavljati muzeje primjenjene umjetnosti, Muzeji 9, Zagreb 1964.
19. Крейна З., Рождение музея, Москва, 1969.
20. Martin K., La recherche scientifique dans les musées d'art et les musées d'histoire, Museum vol. XXI, № 4, 1968.
21. Munk Z., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1970.
22. Nicolescu C., Virjoghie F., Costumes roumaines de cour du XV siècle et du XVI siècle reconstituées dans l'atelier de restauration du Musée d'art RSR, Bulletin de liaison du Centre International d'étude des textiles anciens, Lyon 1976.
23. Niubio T., Museo textil Biosca, Tarrasa, Museum vol. VIII, № 4, 1955.
24. Plenderleith H. J., Philipot P., Climatologie et conservation dans les musées, Museum, vol. XIII, № 4, 1960.
25. Poisson G., Les musées de France, Paris 1950.
26. Prufferowa E., Les musées ethnographiques, Museum vol. XIX, № 2, 1966.
27. Riviere G. H., Visser H. F. E., Les vitrines de musée, Museum vol. XIII, № 1, 1960.
28. Sallet F., Souchal G., Le Musée de Cluny, Paris 1972.
29. Setteval A., Les sales du tresor, Palais royal, Stockholm, Museum vol. XXIV, № 4, 1972.
30. Stettler M., The Bern Abegg Foundation, Riggisberg, Museum vol. XXI. № 2., 1969.
31. Stettler M., Otawsky K., Abegg Stiftung Bern in Riggisberg, Bern 1971.
32. Стојановић Д., Уметнички вез код Срба од XIV—XIX века, Београд, 1959. Исти.
33. Уметност текстила у Србији, Београд 1970.
34. Stojanović D., Broderia artistică la Sîrbi, secolul al XIV lea-secolul al XIX lea, Bucureşti 1973.
35. Vanjoukova S., Le musée national d'histoire Moscou, Museum vol. XIV № 4, 1961.
36. Victoria and Albert museum (guide), London 1956.
37. Водич, Музеј примењене уметности, Београ 1970.

LES TISSUS ET VETEMENTS, LEUR COLLECTIONNEMENT, CONSERVATION ET MISE EN VALEUR DANS LES MUSEES

Dans cet exposé l'on traite des collectionneurs de tissus de nos régions du point de vue historique en se basant sur les sources écrites et sur le matériel conservé, à partir des trésors médiévaux ecclésiastiques ou laïques, jusqu'à leur état actuel et leur conservation dans les trésors des églises existants. On mentionne aussi les collections intéressantes de tissus dans les musées et trésors réputés d'Europe, en mettant l'accent sur les raisons de les collectionner et de les traiter dans les musées du type „musée d'art décoratif“. On parle ensuite de la manière de conserver les tissus et vêtements dans les musées de Serbie, en accordant une attention particulière au Musée d'Art Décoratif de Belgrade au sein duquel se trouve un département consacré à l'étude de l'évolution historique et stylistique des tissus et costumes, contenant près de deux mille objets. L'organisation et le fonctionnement de ce département sont analysés en détail. L'on pose et explique aussi, en détail les critères pertinents, permettant d'incorporer les objets en textile aux collections d'un musée, en tenant compte de la conception de celui-ci, et l'on parle aussi de la manière de les traiter et de les placer. L'on parle ensuite en détail de la protection et de la présentation des tissus et costumes dans les musées et, finalement, de la mise en valeur de ceux-ci, qui est réalisée grâce à l'exposition permanente du musée respectif, des expositions occasionnelles, des éditions spécialisées et de la publicité.

D. STOJANOVIĆ



ПРОБЛЕМ ЗАШТИТЕ ПРЕДМЕТА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У МУЗЕЈИМА СРБИЈЕ

Јелица БУРИЋ

Године 1969. Музеј примењене уметности у Београду, одлуком Извршног већа Србије, постао је носилац матичне службе за предмете примењене уметности у музејима на територији Србије, ван аутономних покрајина. Ова служба предвиђа евидентирање предмета примењене уметности у свим подручним музејима и прикупљање стручне документације о њима, упознавање са стањем и условима рада у музејима, као и давање предлога за бољу организацију стручног рада.

У току петогодишњег деловања ове службе извршен је обилазак свих музеја на територији Србије и добијени су подаци о броју предмета по збиркама, о изложбеном простору, депоима и радионицама, о броју и профилу стручњака. На тај начин створен је комплетан преглед стања и деловања у појединим музејима и у целокупној музејској служби. Овакав приступ омогућио је да се о месту и улози предмета примењене уметности говори на основу чињеница које су одраз стања у музејима и њихових садашњих могућности.

Будући да у музејима ван Београда постији већи број нерешених проблема који се постављају и пред матични Музеј примењене уметности и пред друге установе које су, по природи свога деловања, у могућности да помогну, то ће овом приликом бити речи само о музејима на територији уже Србије.

На овој територији делује 26 музејских установа, углавном комплексног типа, а мрежа музеја покрива читаву територију Републике. Оваквом организацијом предвиђена је заштита свих објеката значајних за историју, културу и уметност области на којој музеј развија своју делатност, а самим тим и за историју нашег народа. Многи музеји имају развијен истраживачки рад у области археологије, старије и савремене историје, стварају колекције ликовних дела. Међутим, ни у једном не постоји збирка предмета примењене уметности, нити се овај материјал систематски прикупља и обрађује. Запостављање проблематике примењене уметности није одраз стања на терену и недостатка предмета. Напротив, предмета високих уметничких квалитета, вредних пажње музејских радника, има у музејима а, што је особито неповољно, и ван музеја, а постоји опасност да они не нађу место у музејским збиркама ако им се на време и са дужном озбиљношћу не посвети пуна пажња. Међу археолошким налазима или у инвентарима етнографских збирки налазе се и примерци примењене уметности. Пронађени археолошким методом или у оквиру етнографске збирке, они су само један од предмета археолошког налаза и локалитета, или један од детаља етнографске целине, који карактерише одређено време или регију. Наравно да обрађен, похрањен у депоу или изложен, тај предмет такође ужива пун музеолошки третман који се проводи у музеју и заштићен је равноправно са свим осталим предметима и збиркама дотичног музеја. Међутим, уметнички обрађен употребни предмет даје обиље података само ако је свестрано проучен од стране стручњака специјализованог за изучавање примењене уметности. У овом случају најчешће нису проучене уметничке, стилске, занатске особености предмета које говоре о утицајима, карактеристикама стила, о укусу и богатству власника, и не добија се јаснија слика о времену и друштву у коме је предмет настао. Мада не сматрамо да је највећи недостатак то што су предмети примењене уметности у другим збиркама, мишљења смо да их на неки начин треба издвојити из сбиља археолошког и етнографског материјала, који поред свог несумњивог значаја често нема уметничке квалитете, и ове предмете валоризовати на основу свих особености које их издвајају од осталих и одређују њихов посебни значај.

Узроци оваквог стања су комплексни, а решавање проблема подразумева рад и координацију већег броја установа и максимално залагање стручњака који већ раде по музејима и оних који ће тек доћи у њих.

Један од узрока је и то што кустоса историчара уметности у музејима има у најмањем броју. Готово сваки музеј има археолога, етнологa, историчара-понекад и више њих, што знатно утиче и на рад саме установе и на њену оријентацију. На жалост, историчара уметности у музејима на целој територији уже Србије, изузимајући Београд, има само шест.¹ И од овог

¹ Податак је из 1974. године, а у међувремену је дошло до неких измена, о којима матична служба нема потпуну евиденцију.

малог броја стручњака који би могли да се баве проучавањем историје уметности и прикупљањем уметничких предмета на свом терену, њих четворо су директори својих установа, а поред тога што су ангажовани комплексним пословима руковођења установом, стручне прекупације неких од њих не крећу се у правцу проучавања историје уметности, већ најновије историје. Можда није ни потребно напоменути да се ни један од њих не бави искључиво проучавањем историје и предмета примењене уметности. Мишљења смо да овакво стање онемогућава рад на проучавању уметности и стварању уметничких збирки у музејима, што се у великој мери уочава приликом упознавања са депоима и сталним изложбама ових музеја. Наравно да и испитивање терена и попис предмета музејске вредности у приватном власништву, чак и у градовима у којима се музеји налазе, није могуће извести са овако малим бројем стручњака. Податак да скоро у свим градовима у којима се налазе музеји постоје и приватни колекционари, који се систематски баве прикупљањем предмета, најчешће уметничких, стварајући сопствене збирке, речито говори о постојању предмета на терену, које музејски радници нису у стању да идентификују и проведу евиденцију о њима. И број колекционара и број збирки, као и предмета у њима, стално се повећава, што у већини музеја није случај. На жалост, познато је да и међу музеалцима, или њима блиским стручњацима, има такође људи који поседују богате и вредне збирке уметничких предмета. Ове приватне збирке често нису приступачне стручњацима из музеја, а скоро по правилу не постоји евиденција о предметима у њима.

Последице овога су мали број предмета примењене уметности који улазе у музеје само повремено, откупом или поклоном-уколико их сами власници понуде, и свако одсуство систематски прикупљених и уобличених збирки ових предмета.

Један број музејских стручњака, поред свих неповољних услова, специјализовао се искључиво за научно истраживачки рад на пољу историје примењене уметности. Захваљујући њима створене су богате збирке Музеја примењене уметности, Музеја града Београда и Историјског музеја СРС. Истовремено они су се афирмисали као врсни стручњаци чији рад значи велик допринос у изучавању културне историје нашега народа и развоју музеологије у нас, па њихова помоћ може бити корисна и за стручни рад ван музеја у којима су запослени.

Предлог Музеја примењене уметности у Београду, као матичног за предмете примењене уметности, био је да се за сада задрже у збиркама у којима се већ налазе, али да се обрати пажња на њихова уметничко-стилска и занатска обележја и да се приликом израде документације о одређеном предмету и ови подаци унесу. Добра фотографија допунила би картон о предмету. На тај начин би се предмети примењене уметности делимично издвојили из осталог материјала који се налази у појединим музејима. Уколико би се, према пројекту матичне службе, централна документација прикупљала у матичном музеју за одређени музејски материјал, у овом случају за предмете примењене уметности у Музеју примењене уметности у Београду, добио би се преглед целокупног фонда на територији Србије, а подаци о сваком појединачном предмету овде би се могли допуњавати, уколико је то потребно.

Ово би био један од првих корака ка решавању питања примењене уметности на терену Србије, до предузимања радикалних мера у циљу систематског прикупљања и проучавања, чији би крајњи задатак био формирање збирки предмета примењене уметности у свим музејима.

У циљу пружања помоћи музејским стручњацима који су вољни да обрађују предмете примењене уметности у својим музејима, а нису специјализовани за овај посао, Музеј примењене уметности организовао је 1971. године тродневни семинар за кустосе музеја на територији Србије и АП Косова.² И поред тога што је одзив кустоса из музеја Србије био врло добар и што су они изразили задовољство због могућности да се упознају са радом специјализоване музејске установе, сматрајући да им је ова акција користила, изостао је успех у раду у музејима и на терену. Узрци су свакако вишеструки и у великој мери условљени постојећим стањем. Пре свега, семинар од три дана, поред врских предавача са великим искуством у раду, не пружа могућности да се савлада проблематика и стекне стручно знање за рад који изискује дужи период уз систематско стручно усавршавање. Ако се узме у обзир да слушаоци у већини нису били историчари уметности, већ других музеолошких струка, тежина проблема који се пред њих поставља добија праве размере. Осим тога, музеји у унутрашњости, будући да су комплексног типа, већином нису у могућности да обезбеде уско стручну литературу за кустосе који се баве примењеном уметношћу, што у великој мери онемогућава систематски и континуирани рад. Већина кустоса, с обзиром на то што су друге специјалности, заузети су радом у својој струци и задужени збиркама предмета које обрађују, чиме је такође отежан рад на новој проблематици.

² Ј. Ђурђић, Семинар о обради и вођењу документације предмета примењене уметности, Зборник МПУ 15, Београд 1971, 164.

Међутим, њихов труд и ангажованост на упознавању и овог музејског материјала у сваком случају биће користан и за музеј у коме раде и за њих саме, јер се неће дешавати да из несавешности о предметима примењене уметности одбију неки вредан објекат да приме у музеј. На семинару су упознати са разноврсношћу ових предмета и литературом коју могу да консултују да би прибавили што више података о њима, како би их лакше идентификовали и оценили.

Музеј примењене уметности, као матични, са својим стручњацима специјализованим за све врсте предмета примењене уметности и материјале од којих се они израђују, у свом плану рада предвиђа одлазак у музеје на територији уже Србије, ради идентификовања ових предмета и пружања помоћи за њихову обраду. У недостатку новчаних средстава, на жалост, ова делатност се одлаже из године у годину. И у овом случају мишљења смо да се не треба ограничавати само на предмете који су већ у музејима, већ је неопходно регистровати и оне који се налазе у приватном власништву и у другим установама које немају музејски карактер.

Све ове извршене и планиране акције које предузима Музеј као матична установа и низ сличних примера сарадње и акција које кустоси овог Музеја појединачно извршавају, не могу потпуно да реше проблем заштите, што значи прикупљања, стручне и научне обраде предмета примењене уметности на територији Србије. Да примењена уметност нађе своје одговарајуће место у музејима Србије и у културној и уметничкој баштини потребна је, као што је већ речено, сарадња већег броја установа које би овом проблему посветиле већу пажњу.

Пре свега, требало би да се будући музејски стручњаци још у току студија упознају и са развојем примењене уметности, са стилским одликама појединих епоха, предметима примењене уметности, и да том приликом добију прва сазнања о примењеној уметности. На тај начин могли би се и одредити за ужу специјализацију изучавања ове гране историје уметности. У току студија би се практична настава за ове студенте могла да обавља у Музеју примењене уметности и на Академији примењених уметности, како би се они што боље упознали са историјом и техникама, а истовремено дошли у ближи контакт са предметима. Наравно да би било пожељно да семинарске и дипломске радове обрађују из тематике примењене уметности. Тако би се створио изванредан број будућих музејских радника који су већ стручно оријентисани на изучавање примењене уметности, што би несумњиво допринело разноврснијој, богатијој и плоднијој делатности музеја у које би оне после студија одлазиле.

Музеји, пак, у своме интересу за што успешнију делатност на своме подручју, морали би да буду заинтересовани да имају и стручњаке оваквог профила, јер предмети примењене уметности пружају праву слику о својој културној, уметничкој и историјској вредности и обогаћују сазнања о историји народа коме припадају само ако су комплетно стручно обрађени и презентовани стручној и широј јавности.

У оквиру постављеног проблема, ради његовог дефинитивног решења, не сме се заобилазати фактор новчаног улагања. Оснивачи музеја, који су највећим делом и финансијери њихових програма, не могу да буду ослобођени обавезе да финансијски стимулишу рад својих подручних установа и да омогућавају отварање радних места за нове стручњаке чији ће рад користити друштву. Само заједничком и усаглашеном акцијом свих институција којима је задатак да унапређују рад музејских установа и стручњака у њима може се доћи до извршења жељених и постављених задатака.

Познато је да су данас предмети примењене уметности веома тражени и у свету и код нас, да се њима тргује и на недозвољен начин, а често се извозе и у иностранство. Последњих година интересовање за ове предмете нагло је порасло. Препродаја, у земљи и иностранству, шверцовање и друге недопуштене радње којима су изложени стилски намештај, стари порцелан, стакло, накит, књиге, као и присуство приватних колекционара, знатно отежавају прикупљање и заштиту ових предмета у музејима, па је и то један од императива да се музеји што пре и организовано ангажују око откупа ових предмета. Данас смо већ у ситуацији, да се и предмети настали између два рата, који заслужују пажњу музеалаца, тешко налазе. Због тога би требало да музеји на чијој се територији налазе старије фабрике за израду предмета у кућној употреби (стакла, тепиха итд.) прикупљају старије примерке своје производње, како би имали и експонатне домаћих индустријских производа насталих на територији коју музеј изучава.

Овом приликом разматран је само један од нерешених проблема наше савремене музеологије. Иако не сматрамо да је то једино питање на које треба да одговори наша музеолошка служба, мишљења смо да би приступањем, провођењу у дело предложене акције музеји бар делимично одужили свој дуг друштву и испунили своју мисију, а уметнички предмети који имају и употребну вредност нашли своје место у њима.

LES PROBLEMES DE LA PROTECTION DES OBJECTS DES ARTS DÉCORATIFS DANS LES MUSÉES DE SERBIE

Le service de coordination muséale à partir d'un centre de rayonnement de Serbie, fondé en 1969 est unique en son genre en Yougoslavie. L'on a pu se rendre compte, grâce à l'activité de ce service que la protection des objets d'art décoratif, conservés dans les musées du territoire restreint de la république de Serbie, n'était pas complètement assumée. On propose donc une meilleure organisation du rassemblement, de l'étude et de l'exposition de ces objets. L'on prévoit aussi, comme l'une des conditions primordiales de cette activité, l'augmentation du nombre des cadres spécialisés dans ce domaine.

J. ĐURIC

ВИДОВИ МОГУЋНЕ САРАДЊЕ ИЗМЕЂУ ДИЗАЈН-БИРОА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ОРГАНИЗАЦИЈА УДРУЖЕНОГ РАДА

Јевџа ЈЕВТОВИЋ

Полазне основе за сарадњу дизајн-бироа са организацијама удруженог рада из привреде

У Музеју примењене уметности постоје сектори за изучавање историјско-стилског развоја примењене уметности са збиркама и то:

- уметничка обрада керамике, порцулана и стакла,
- уметничка обрада метала,
- уметничка обрада текстила и костима,
- уметничка обрада дрвета и стилски намештај,
- уметничка обрада књиге и примењена графика,
- сектор за савремену примењену уметност и
- биро за унапређење дизајна — Дизајн биро.

Поред ових сектора, у Музеју постоје и делатности стручно-научне библиотеке, документације, пропаганде, столарско-конзерваторске и препараторске радионице. Осим сталне изложбене поставке, у два посебним галеријама непрекидно се одржавају разноврсне изложбе примењене уметности и дизајна.

Дизајн биро је нова оперативна јединица Музеја која има задатак да истражује, припрема и организује непосредну сарадњу са привредом, дизајнерима и примењеним уметницима. Своју стручно-научну основу дизајн-биро има у свим осталим делатностима Музеја.

Већ само набрајање сектора и збирки указује на популаран и широко прихватљив профил и садржај Музеја примењене уметности. Он прикупља, чува, проучава и излаже предмете примењене уметности, који имају употребне, али и естетске и друге вредности. Због тога, овај Музеј има све услове да иницира и развија сарадњу са организацијама удруженог рада из привреде. Саобразно збиркама Музеја то се, пре свега, односи на индустрије: неметала, металну, дрвну, текстилну и графичку. Међутим, подручје индустријског обликовања (design), као универзални феномен савременог индустријско-производног и потрошачког комплекса, са својим интердисциплинарним карактером, готово је неограничено. Дизајн у великом опсегу проширује могућности сарадње Музеја и са осталим индустријама, привредним гранама, коморама, пословним групама, трговином и разним научним установама.

Полазну основу у конципирању сарадње Музеја примењене уметности са организацијама удруженог рада представља, дакле, његов углед, искуство, стручни и научни кадар и постсјање његових богатих збирки које обухватају предмете примењене уметности и дизајна у најширем хронолошком распону. Томе треба додати и специјализовану библиотеку, са особито богатим фондом стручних часописа у којима се обрађује проблематика савремене примењене уметности и дизајна.

Све то доприноси да су стручњаци Музеја (за накит, метал, намештај, порцулан, стакло, керамику, текстил, савремену примењену уметност и индустријски дизајн) веома обавештени о најновијим достигнућима у својој области. Они су у стању да у свако доба, као експерти, изврше стручну експертизу, или да дају корисне сугестије и стручну помоћ у погледу перспектива постојеће или нове производне оријентације: било да су у питању старији, историјски стилови или, пак, њихова савремена стилизација и примена у индустрији и трговини.

Практична и теоријска усмереност Музеја на праћење и тумачење проблема и стваралаштва из области савремене примењене уметности и дизајна — допринела је да се формира *Биро за унапређење дизајна*, чији су оквирни задаци обрађени у овом тексту.

**Дизајн као функција интереса привреде и културе.
Удруживање интереса, знања, рада и средстава —
метод сарадње Дизајн-бироа са својим партнерима**

Своје задатке Дизајн-биро остварује у тесној организационој, програмској и пословно-техничкој сарадњи са дизајнерима и примењеним уметницима — с једне стране, и са организацијама удруженог рада — с друге стране. У тај однос Музеј, преко Дизајн-бироа, уноси своје фондове, огромно теоријско и практично искуство, кадрове, уходане стручне и пословне везе, центре за информације, пропаганду и документацију . . .

Музеј примењене уметности преко Дизајн-бироа извршава свој део задатака на плану унапређивања теорије и праксе дизајна у нашој средини. Таква настојања су, истовремено, и део наше укупне културне и привредне политике. Полазећи од непосредних потреба привредних организација, Дизајн биро ће настојати да мобилише и ангажује на практичним задацима дизајна огроман потенцијал дизајнера и примењених уметника, који није довољно искоришћен. Он жели да га усмери ка задовољавању конкретних захтева привреде. Дизајн се у том односу јавља као неопходна карика која спаја интересе привреде са неким циљевима културе. Јер, дизајн је један од значајнијих фактора бољег привређивања. Он омогућује да се послује рентабилније и производи боље; по мери и савременим захтевима потрошача; уз пуно искоришћавање стручног и научног искуства. По својим естетским компонентама, дизајн је и значајан фактор културне политике, јер хуманизује свет производа и подиже ниво опште и ликовне културе. С обзиром на све то, рад на сталном унапређивању дизајна, и у теорији и у пракси, има изузетан друштвени значај који обавезује све друштвене субјекте.

У оквиру оваквих сазнања, а полазећи од уставних одредби о слободној размени рада између сфере привреде и непривреде — сматра се да би формирање својеврсне интересне заједнице око Дизајн-бироа било врло погодна форма за слободно удруживање и снага и средстава — на вишестрану корист од таквог удруживања.

Дизајн-биро би за чланове своје интересне заједнице обезбеђивао сталну сарадњу најбољих стручњака из разних области: дизајнера, њихових ауторских група и атељеа. Задатак је Дизајн-бироа да стално и правовремено информисе дизајнере о свим захтевима наручилаца, пре свега о њиховим потребама, пословним и другим жељама и амбицијама. С друге стране, дизајнери и уметници — као равноправни чланови исте интересне заједнице — имају задатак и обавезу да прилежно, квалитетно и благовремено „одговарају“ на постављене задатке; да стално имају у виду унапређивање интереса (производње и пласмана) организација удруженог рада са којима су се удружили. У таквој истоветности, интереса, у међусобној равноправности, у слободној размени рада, налази се основ и залага за успешну сарадњу.

Програмска оријентација Музеја примењене уметности, изражена кроз све развијене садржаје и видове рада Дизајн-бироа, допринеће битним позитивним променама у друштвеном статусу ове установе. До сада претежно конвенционално фиксиран, као културно-просветна установа, са углавном буџетским карактером финансирања, овај Музеј би тако постао још динамичнији; имао би све изостренији „слух“ за оно што су нови интереси културе и привреде. Ти интереси, иначе, нису тако раздвојени и непомирљиви као што се то до недавно мислило. Музеј жели да у своју делатност угради акционо повезивање са привредом путем удруживања интереса, знања, рада и средстава. Свакако, реч је о оживотворењу у пракси једне нове политике и новог друштвено-економског односа који настаје између једне културне установе и шире друштвене и производне средине. На овом путу, услед општег неискуства, разумљиво је да треба очекивати и одређене тешкоће па и отпоре.

**Рад и резултати рада — основ за регулисање односа
Дизајн-бироа и његових партнера**

Дизајн-биро Музеја примењене уметности био би оснивач, организатор и стручна служба предвиђене интересне заједнице. Она би се вероватно састојала од не великог броја радних организација из различитих области производње и промета, самог Дизајн-бироа и истакнутих дизајнера, примењених уметника и њихових ауторских атељеа.

У даљем раду на евентуалном формирању интересне заједнице, разматрања и идеје изнетих у овом тексту могли би да послуже као једна од програмских основа за удруживање и доношење самоуправних нормативних аката. Односи међу партнерима у интересној заједници заснивали би се на пракси демократског, самоуправног договарања и потпуној равноправности. Они би се ближе регулисали основним актом о удруживању из којег би, потом, произишлаголи и други документи.

На основу већ стеченог искуства, може се предложити форма оквирног уговора о пословно-техничкој сарадњи, који би склапао Дизајн-биро са сваким партнером понаособ. Ови уговори би требало да изразе различите интересе и специфичне захтеве сваког члана. Тек на основу њих, када се Дизајн-бироу повери конкретан задатак, склапали би се и уобичајени пословни уговори са свим детаљима који су предмет уговора и од значаја за његово правоваљано извршавање.

Уколико ма из којих разлога не дође до формирања интересне заједнице, Дизајн-биро ће самостално наставити са радом на билатералној основи, бирајући партнере који за такву сарадњу имају макар и привременог интереса. Удруживање у нашој пракси има доказана преимућства. Али, унапређивачки рад на дизајну може се, са више тешкоћа, вршити и без интересне заједнице.

У пројектованој интересној заједници, финансирање би се, дакле, вршило по двама основама:

- а) путем фиксног годишњег новчаног улога за услуге општег типа и
- б) путем склапања посебних и конкретних уговора за одређене послове и задатке које извршава Дизајн-биро.

Истраживања, проучавања, саветовања, дефинисање производног програма, маркетинг . . .

Први задатак у контексту дугорочне сарадње Бироа са ма којом организацијом удруженог рада било би упознавање са њеном производном оријентацијом — тренутним и дугорочним плановима развоја као и са свим осталим подацима од битног значаја за бољу и функционалну сарадњу.

По потреби, организовао би се низ стручних састанака — саветовања уз учешће дизајнера, уметника, модних стручњака, штампе, економиста, пропагандиста, стручњака за маркетинг, представника трговинске мреже и других. Циљ ових перманентних консултација и анкета је да се врши систематско испитивање, истраживање и критичко вредновање одређеног производног програма, или дела асортимана, или појединачних производа — у циљу њиховог дефинисања и тржишне провере — без којих нема савремене производње. Ова испитивања би се неговала као стални вид сарадње, при чему би Дизајн биро имао и функцију истуреног одељења за маркетинг — за ужа или шири испитивања тржишта и укуса потрошача.

За рачун организација које ступе у стручно-пословну сарадњу са Дизајн-бироом стално би се пратиле одговарајуће домаће и стране публикације, изучавала кретања на тржишту, појава нових производа или модних токова и — на основу тих и других података — изводили закључци и давале сугестије за могућну производњу партнера; за унапређење пласмана, дизајна амбалаже, ефикасније пропаганде и слично. Основно питање данас није „п р о и з в о д и т и“, већ „ш т а“, „к а к о“ и „з а к о г а“ производити. Добар део одговора на та питања може да пружи дизајн ако се зналачки искористе његови методи; ако се примени дизајн-процес као начин размишљања и поступања.

Примери коришћења фондова, колекција и појединачних предмета из збирки Музеја — „старо“ као инспирација за нов дизајн

На примеру само једне збирке која постоји у Музеју — збирке метала и накита — указаће се разноврсне могућности у њеном савременом коришћењу од стране одговарајућег произвођача — сарадника Дизајн-бироа.

Музеј има највећу колекцију накита у земљи: од античког до савременог, домаћих и страних мајстора и златарских радионица. Постојање овог фонда омогућује избор, давање стручних савета и сугестија за његово коришћење произвођачима и трговини путем:

- израде директних копија (са одговарајућим текстом и легендом), у племенитим и јевтинијим материјалима, у ексклузивним или уникатним издањима, или у масовној серијској производњи и
- систематског проучавања овог фонда Музеја, чији би поједини предмети или колекције могли да послуже као инспирација савременим дизајнерима за креирање сасвим нових производа.

Стручњаци Музеја би за потребе својих партнера могли да дају сугестије и савете у погледу избора и коришћења фондова накита и из других музеја у Београду и у земљи, као и накита из приватних колекција.

Поред накита, Музеј располаже богатим фондом осталих предмета од метала, несумњиве употребне, декоративне и историјско-стилске вредности — у свим познатим техникама производње и украшавања; у различитим материјалима: злату, сребру, бронзи, платини, неким легурама . . . Поменимо, на пример: сребрно, златно и бакарно посуђе — зделе, тањире, чаше, пехаре . . . збирку свећњака, декоративне браве, окове, појасеве, разне украсне и друге предмете. И овде постоји могућност, као и код накита; да се производе копије тих предмета, или да они послуже као инспирација за нову стилизацију и сасвим нове производе.

Попут наведених примера за функционално и естетско коришћење предмета из збирке метала, може се, исто тако, засновати коришћење предмета и из свих осталих збирки Музеја. То, поред осталог, треба да омогући Дизајн-биро.

Заснивање и коришћење масовне базе у пројектовању — ангажовање најафирмисанијих дизајнера у дугорочној сарадњи

У циљу прикупљања свих релевантних података за текући и перспективни производни програм организације са којом сарађује, Дизајн-биро би засновао најширу сарадњу и ангажовао најеминентније дизајнере и уметнике београдског и ванбеоградског круга. Циљ тог окупљања био би стално упознавање са производним потребама и тржишним могућностима партнера и, на основу тога, тражили би се њихове идеје и пројекти за постојећи и будући производни програм. Реч је о изради не само пројеката, прототипова и модела, већ и одређених студија, које морају послужити као стручно-научни ослонац у производњи и у пласману. Посредством Дизајн-бироа постигло би се максимално идејно и креативно ангажовање афирмисаних дизајнера и њихових атеља. Тако би они, у блиској перспективи, представљали масовни и готово неисцрпни извор идеја и креација за потребе наручилаца. Такву ширину није могуће постићи у својој режији ни у једној привредној организацији, чак и када располаже властитим дизајн-бироом. Овако дугорочно усмерена сарадња привредних организација са Дизајн-бироом подразумева индивидуално ангажовање креатора, али надасве и њихов рад у тимовима, што, по правилу, даје боље резултате.

Посебно је важно истаћи моменат дугорочности сарадње, јер је он у директној вези са застаривањем текућих производних програма. (Према неким искуствима у индустрији робе широке потрошње, производни програм застарева већ за пет година). Отуда би дизајнери, са осталим стручњацима из радне организације, имали задатак и да се баве пројектовањем нове производње, предвиђајући нове, будуће, потребе и пратећи промене у технологији и у настајању нових материјала. То би био, донекле, визионарски аспект сарадње са Дизајн-бироом.

Избор, селекција, валоризација и препорука нових производа

Након добијања мноштва нових пројеката и идеја за производњу, потребно је извршити њихову критичку и научну процену са становишта маркетинг-концепта. То подразумева селекцију понуђених решења, њихову корекцију, поновну дораду . . . у циљу примања стручне, моралне, а понекад и материјалне одговорности за пројекте и идеје који се предлажу за реализацију. Дизајн-биро би вршио и ту деликатну функцију, самостално или преко колективног тела састављеног од стручњака свих профила и уз незаобилазно учешће наручилаца. Предлози за нове дизајн-производе, који прођу и такав филтер, као и сви остали, ниуколико не обавезују наручиоца да их прихвати. То је искључиво његово право!

Подразумева се да сви предлози, идеје и пројекти за нове производе морају да имају неопходна конструктивна, технолошка, производна и економско-комерцијална образложења. Требало би да садрже назнаку потенцијалног или фактичког тржишта; да обраде све могућности продаје и мотивисаност крајњег корисника — купца. На темељу тако образложених елемената биће лакше самоуправним и пословним органима у радној организацији да донесу одговарајуће одлуке.

Неки облици рада Дизајн-бироа: конкурси за нове идеје, изложбе и ревије, дизајн-рекламе и пропаганде, графички дизајн

Дизајн-биро ускоро отвара нове, савремено уређење, радне просторије, у којима ће се обављати његов целокупан рад. У њима ће се, пре свега, приређивати весма различите *изложбе дизајна* партнера са којима Биро има успостављену сарадњу. У овим просторијама обав-

љаће се и остале делатности као што су: одржавање стручних и пословних састанака, организовање дискусија, конференција за штампу, промоција нових производа, тестирање посетилаца и пословних кругова, рад на информисању и пропаганди, постојање и искоришћавање прегледне и сажете документације о дизајнерима и дизајну производа робе широке потрошње итд.

Изложбе у организацији Дизајн-бироа могу бити информативно-пропагандне, ревијске, комерцијалне, студијске или комбиноване — зависно од договорених циљева који се желе постићи. По намени могу бити за широку публику, отвореног типа, или усмерене на одређене делове јавности. На пример, за пословне људе, новинаре, представнике дистрибутивне мреже, пословође трговине, банкаре . . . Или, пак, само за децији узраст, омладину, одрасле, странце, итд. Зависно од карактера и намене појединих изложби, утврђивало би се време трајања: од десет дана, до неколико месеци. Дизајн-биро би организовао рекламу и пропаганду свих ових изложби путем слања писаних обавештења средствима информисања, оглашивачким службама, пословним круговима итд.

По жељи радних колектива који сарађују са Дизајн-бироом, могу се у њиховим просторијама организовати *покрејне и групе изложбе примењене уметности*, педагошко-инструктивног карактера, са материјалом који одговара производњи и интересовању дотичне организације. На пример, изложбе стакла, порцулана, керамике, накита, намештаја, опреме књиге, текстила (костим, таписерија, вез, теписи . . .), свих врста графике (плакат, илустрација, карикатура . . .), фотографије, архитектуре, као и остале тематске или комбиноване изложбе. Ове изложбе могу да буду праћене усменим или писменим објашњењима кустоса или примењених уметника. Они могу држати појединачна предавања или организовати читаве курсеве образовног или педагошко-дидактичког карактера — све праћено илустрацијама и пројекцијама.

За време трајања изложби могу се организовати у пропагандне сврхе *модне ревије* и слични облици представљања производа, *уметничке ситилске вечери* (уз учешће еминентних уметника), *пројекције* (филмске и путем дијапозитива), а затим организовати тестирање публике, пословних кругова уметника и других слојева јавности. Заједно са *стручним разговорима на трибини, конференцијама за штампу* и путем обраде спроведених анкета — може се добити потпунија слика о производима и производној оријентацији; о њиховим добрим својствима, али и о недостацима. На основу тако спроведеног поступка, извучили би се закључци за даљи рад: вршило усавршавање асортимана; унела побољшања и измене у дизајн постојећих производа, спроводило директније усмеравање на одређена тржишта итд.

У нас је још увек незадовољавајуће стање у области *графичког дизајна*. Дизајн-биро управо то може да да свој највећи допринос обухватајући његове најзначајније видове као што су: дизајн амбалаже, позивнице за изложбе, плакати, летци, проспекти, „шау-картони“, каталози производа и каталози изложби, рекламни панои, пројекти и решења за оглашавање на ТВ, радију и штампи. Дизајн-биро би преузео пројектовање и извођење и свих осталих врста графичког дизајна. На пример: ликовно-графичко решење тзв. тоталног дизајна или „лика фирме“ који подразумева знак, меморандум, писмо, све пословне папире, рекламне и информативне написе који су у контакту са јавношћу, пројектовање (светлећих) реклама у дневном и ноћном изгледу — све то разрађено за извођење у црно-белој техници и у боји, у дводимензионалним и пластичним решењима.

Дизајн-биро може, по жељи наручиоца, поред пројектовања, да преузме и комплетан задатак у коначној реализацији ових дизајн-пројеката тако што ће извршити избор најбољег извођача и организовати стручан надзор у току израде — до испоруке готовог производа. На тај начин Биро пружа стручну помоћ и растерећује партнере од послова изван његове основне делатности.

За радне колективе — сараднике Дизајн-бироа — обезбедило би се *својом олашавањем и рекламом у публикацијама које издаје Музеј*. Просечно, Музеј издаје 15—20 разних публикација годишње (каталога, зборника, каталожских проспеката и сл.) које се, поред продаје у Београду, шаљу на око 400 адреса најважнијим научним и културним установама у земљи и у иностранству.

Дизајн-биро може припремати и спроводити сталне и повремене *јавне и инђерне конкурсе* чији је циљ мобилисање најкреативнијих снага у земљи да стварају моделе (производе) за потребе наручилаца. Ови конкурси имају двојак значај: за производњу обезбеђују нове идеје, квалитет и квантитет (популарно речено обезбеђују концентрисану „памет“), а истовремено су и стални огласи: служе подсећању и информисању јавности о расписивачу — привредној организацији; о њеним плановима, производима, економској снази и слично. Ове конкурсе, по правилу, конципира и спроводи Дизајн-биро са својим партнером.

Дизајн биро се може активно укључити у *пројектовање читавој система олашавања и про-паганда* производа својих партнера — као саставног дела целовитог дизајн-процеса. Тиме би он настојао да пропагандно иступање партнера осмисли идејно, естетски и организационо. То је нарочито важно код *лансирања нове производње и промоције нових производа*. За рачун својих сарадника Дизајн-биро може да организује њихово *испуњавање на другим изложбама и сајмовима* у земљи и у иностранству обезбеђујући добре пројекте и извођаче.

THE ASPECTS OF A POSSIBLE COOPERATION BETWEEN THE DESIGN PROMOTION BUREAU OF THE MUSEUM OF APPLIED ARTS AND OUR ORGANIZATIONS OF ASSOCIATED LABOUR

The Design Promotion Bureau is a new organization unit of the Museum of Applied (Decorative) Arts; the work of the Bureau is still in the experimental stage. Its functioning is relied on the professional-scientific experience and expert staffs of all the sections and services of the Museum. The aim of DPB is to spread the policy and practice of the art of making designs and in this way to promote the business-commercial cooperation and connections between the Museum and our working organizations of designers and decorative artists, in harmony with the practical needs and requirements of the society. The Bureau is engaged in the research work regarding finding out possibilities for the promotion and expansion of design in the full sense of the word, through organizing working cooperation and coordination of interests of all factors in the process of creating designs as important elements of economy and culture: beginning from the ordering parties over creators (designers) and producers to the business and, finally, to the consumers of the industrially designed objects, that is design itself.

The basis of the Bureau's activity is constituted by its agreements with the corresponding partners — juristic and physical persons. In carrying out its agreed and other duties, the Bureau is, before all, guided by its objective to affirm the high-quality design and to propagate it in the regular and practical economic and cultural activities of our working organizations and citizens. Its most important function is the promotion of design in the organizations of associated labour with which DPB wants to maintain a lasting cooperation. Consequently, the task of the Bureau is to cooperate with the economic labour organizations in order to realize factual spreading of culture through economy on the known principles of associating and exchanging labour among various social institutions.

A DPB's recommended platform which could gather together firms, designers and decorative artists is an eventual formation of specific interest communities or cherishing of a long-term bilateral cooperation based on agreements. In either case the Museum's DPB could be the founder, the organizer and the expert service of such an interest community. This organizing, based on interest, could be carried out on the foundations and experiences of the whole system of self-management in our country. On one side, there are obvious needs of individual industrial enterprises for better designs of their products; on the other, there is a large number of designers with college education and artists whose faculties are not adequately used. The role of the Bureau is also to prompt a meeting between industry and designers and to make their fruitful cooperation possible . . .

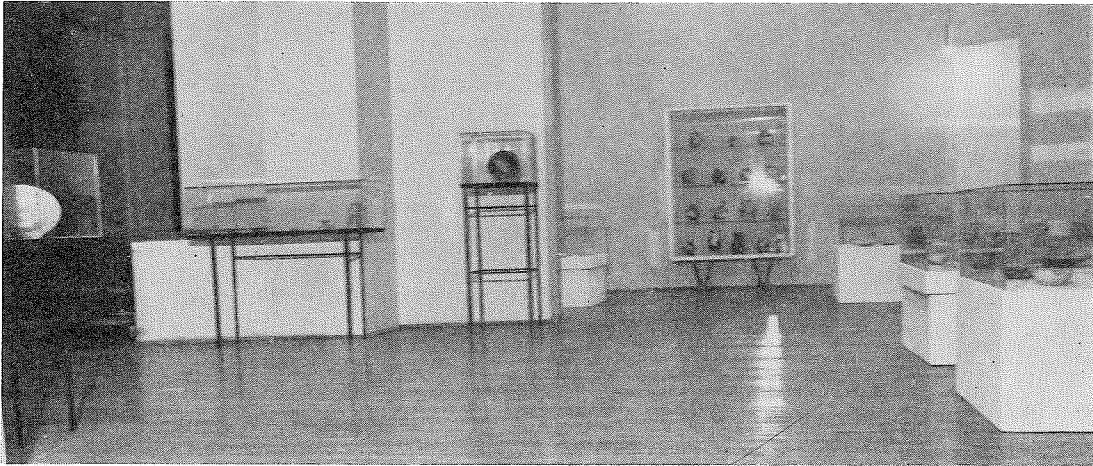
Starting from the factual socio-economic and purely economic situation, the author deals in his writing with the possible work of the Design Promotion Bureau, making an analysis of its programme. DPB anticipates research work, studies, consultations and, finally, its suggestions regarding definite production programmes — all this with the aim to secure prosperity to the labour organizations which cooperate with the Bureau.

The example of the collection of jewelry of the Museum of Applied Arts is pointed at in this study as an encouragement for the firms dealing with the manufacturing and placing of jewelry to establish cooperation with the Bureau. The author goes on expounding also all other forms of work on the promotion of the design practice in every organization of labour; he refers to the methods of selection, evaluation and recommendation regarding design of new products.

Special attention is paid to eventual exhibitions of well-designed products as an aspect of propaganda and a way of development of consumers' taste. At its clients' demand, DPB can organize production of designs — projects of consumer goods; announce competitions of designers for obtaining new ideas and new designs of products; promote all forms of the graphic design including advertisements and publicity; secure introduction of new products and develop a series of forms of education in the realm of design.

Of course, the author's discourse is about a model programme which will be either verified or altered by the practice itself.

J. JEVTIČIĆ



ИЗЛОЖБА МАЈОЛИКЕ ИЗ ЗАДРА ОД 13—17. ВЕКА

Изложба мајолике из Задра била је гостујућа изложба Народног музеја, а по свом карактеру имала је међурејублички значај. На изложби је било приказано око 130 експоната керамике која се употребљавала у Задру од 13. до 17. века. Пронађена је углавном после другог светског рата приликом копања темеља за новоградње.

На изложби су биле представљене све врсте фајанса и мајолике, које су се у то време производиле у познатим талијанским центрима: Фаенци, Ферари, Сиени, Венецији и др. Исто тако заступљени су били и сви стилски правци примењивани тада на керамици. То је управо период кад је Италија у области ове гране примењене уметности достигла највиши уметнички ниво и постала водећа земља у овој врсти производње.

Према великом броју пронађених предмета који потичу из 15. и друге половине 16. века, од којих сви нису били ни изложени, види се да је Задар као и остали градови уз јадранску обалу у то време одржавао са Италијом врло развијене културне и трговачке везе.

Поред талијанске керамике, у Задру је нађено и шпанске а такође и мањи број домаће из задарских радионица.

Експонати на изложби били су представљени посетиоцима хронолошким редом, по земљама и локалитетима из којих потичу. Редослед излагања био је следећи:

Архајска керамика из 13. и 14. века

Нађена приликом ископавња античког Форума у Задру. На изложби је била заступљена са неколико примерака својствених томе добу и са украсом изведеним у плавој, тамносмеђој и зеленој боји.

Шпанско-маварска, 15. век

Настала у Шпанији и Валенцији у 15. веку. Ова керамика одликује се мрежом позлаћеног листера испод којег се налазе плави стилизовани мотиви.

Касноготски врчеви 1460—1490

Били су представљени већим бројем примерака насталих у Фиренци у 15. веку. Њих карактеришу округли медаљони испуњени реалистичним мотивима, апстрактним биљним орнаментима, натписима, иницијалима, натписима религиозног садржаја, хералдичним знаковима и животињским ликовима. Изложен је био и већи број фрагмената са карактеристичном орнаментиком пауновог пера, цвета перунике и других.

Гравирана керамика (друга половина 15. — крај 16. века)

Експонати из ове групе потичу из Венеције, Падове и Фераре. Израђени су од црвене глине и украшени техником гравирања. Старији примерци декорисани су мушким или женским портретима и ликовима животиња.

Керамика типа „Alla porcellana“ (крај 15. века)

Означава примерке керамике настале у Фаенци крајем 15. века. Подражава кинески порцалан и његове орнаменталне украсе као и цветове хризантема.

Зделе „Хисторијског стила“ (16. век)

Заступљене су на изложби само са неколико комада с обзиром на мали број пронађених примерака. Одликују се декором митолошког и религиозног садржаја.

Предмети стила „compredia gio“ (16—17. век)

Јављају се у Фаенци од средине 16—17. века. Карактерише их бела глазура и дискретан цртеж, који је изведен у неколико боја — црном, плавом и зеленом. Од декоративних мотива најчешће су употребљавани Амор са луком и стрелом или усамљени лик неког свеца.

Различити керамички стилови у Задру

Представљају предмете разних стилова који су настали и употребљавани у Италији. Ту спадају предмети из Урбина, затим стил „bianco sul bianco“ и стил „condione“ поникао у северној Италији и Венецији.

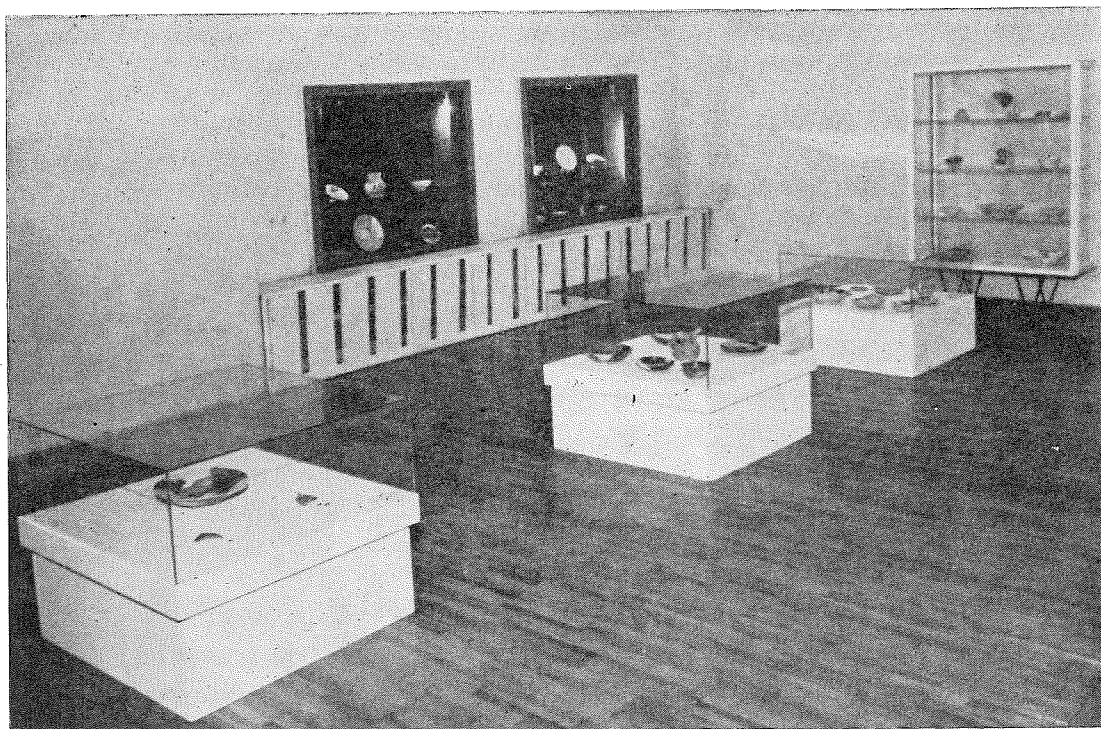
Керамичке зделе једноставнијег типа

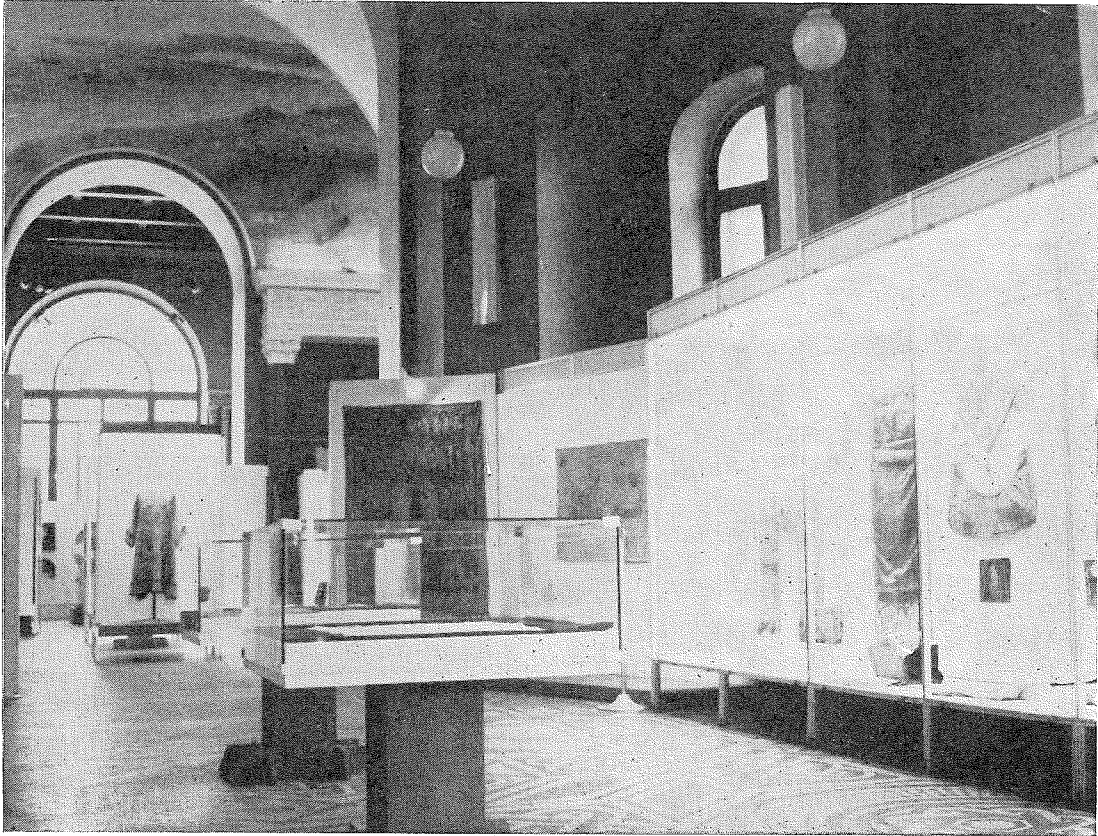
Овом групом обухваћени су експонати настали у северној Италији — Венецији и Ферари. Декорисани су техником која је слична техници гравирања, само је цртеж обрађен дебљим потезима четке — зграфито. Украс је изведен зеленом и окер бојом, а састоји се од геометријских и биљних орнамената.

Изложени експонати по лепоти својих облика и украса сведоче о развијеним културним и и трговачким везама које је Задар одржавао у то време са суседним медитеранским и другим европским земљама.

Изложбу је стручно обрадила и припремила кустос Народног музеја у Задру другарица Софија Петричели (Petricioli). Организацију, поставку и редакцију каталога у Музеју примењене уметности извршила је Р. Дрецун.

Р. ДРЕЦУН





1 Поглед на изложбу у Државном историјском музеју у Москви

ИЗЛОЖБА — ВЕЗ КОД СРБА ОД XIV—XIX ВЕКА

На основу уговора између Државног историјског музеја у Москви и Музеја примењене уметности у Београду одржана је у музеју у Москви изложба — Вез код Срба од XIV—XIX века, која је обухваћена и Програмом о културној сарадњи између наших земаља. Организована је као реципроцитет за изложбу Руска примењена уметност од XV—XX века, којом је годину дана раније Државни музеј из Москве гостовао у Музеју примењене уметности у Београду.

Изложбу је чинило 206 везова, који представљају најрепрезентативнији материјал уметничког стваралаштва у овој области, затим неколико оригиналних портрета и репродукција, изложених као илустративни материјал који је на одређен начин допуњавао основне експонате ове изложбе. Поред сакралних предмета паралелно су изложени и предмети лаичког карактера који временски нису могли да буду заступљени у раним периодима, јер нису сачувани. Занимљиви су са гледишта праћења и проучавања узајамних односа који се огледају како у погледу технике рада тако и орнаментално-стилских карактеристика. Концепцијом изложбе обухваћен је материјал у распону од неколико векова у којима је уочљиво више фаза уметничког развоја, које резултирају из одређених историјских, економских и културних односа типичних за поједине периоде. Сходно основној хронолошкој подели материјала спроведеној у студијском каталогу који је пратио ову изложбу, предмети су и на изложби груписани у оквиру те хронолошке поделе, по одређеним стилским целинама. Изложба је била смештена у три сале у којима се редовно излаже византијски материјал сталне поставке Државног историјског музеја, а витрине, које су служиле за поставку нашег материјала, заклањале су редовну музејску поставку. На овај начин добијен је јако издужен простор не баш идеалан за излагање. Витрине углавном вертикалне, не специјално припремане за нашу врсту материјала, биле су спојене у низу, што је диктовало међусобно просторно повезивање предмета не увек најсрећније. Циљ нам је био да у овој ситуацији одржимо стилске групације у поставци, повезивањем сродних предмета, у стилском као и у погледу технике рада. Простор је донекле разбијен постављањем у централни део четвороугаоних, хоризонталних витрина, у које су смештени ситнији материјали и фини везови

каснијих периода. У првом делу изложбе, тј. у првој сали, која је уствари интегрални део осталих, изложени су били предмети настали од почетка XIV до краја XVII века, који се у основи ослањају на византијско и поствизантијско уметничко стварање, а на извесним предметима су уочљиви и елементи ислама, изражени углавном у декору. Другу групу, која је била смештена у следећем одељку изложбе, сачињавали су предмети са карактеристикама барока и рококоа, док су у последњој сали били смештени радови настали током XIX века. Већим делом су лаичког карактера и доста њих чине делови српске грађанске ношње уз које су били излагани и портрети у циљу приказивања и објашњења њихове намене. Крупни предмети су због недостатка витрина били



2 Детаљ са изложбе у Државном историјском музеју у Москви



3 Детаљ са изложбе у Уметничком музеју у Букурешту

монтирани на слободне, међусобно повезане, углавном застакљене панове. Материјал је био постављен на белу подлогу, праћен кратким легендама, а на почетку изложбе је дата дуга инструктивна легенда.

Изложбом је приказан континуитет, хронолошки и стилски, ове значајне гране примењене уметности, представљен најрепрезентативнијим сачуваним материјалом прикупљеним из више музеја у земљи и из манастирских ризница. Велику већину материјала чинили су предмети из фонда Музеја српске православне цркве у Београду, затим неколико примерака веза из Народног музеја у Београду, док је сав лаички материјал из збирки Музеја примењене уметности у Београду. Портрети наших грађана XIX века позајмљени су из Музеја града Београда. Ризнице манастира Студенице, Дечана, Пећке патријаршије, Крке такође су за ову прилику позајмиле свој најдрагоценији материјал из ове области уметничког стварања. Позајмљени су и репрезентативни предмети ове врсте из Епархијског двора у Вршцу и из Пакраца. Сем везова рађених на нашем терену или наручених за нас, на изложби је приказано и неколико примерака руских и украјинских везова, који су у наше области стизале углавном као поклони. На поставци изложбе са аутором су сарађивали сарадници Комбината за изложбе при Министарству за културу СССР-а и колеге из одсека тканина музеја, домаћина изложбе. Изложба је отворена 12. јуна и трајала је до 12. јула 1973. године. Отворио је помоћник министра за културу Руске републике, друг Зајцев, а затим су узели реч министар при нашој Амбасади у СССР-у друг Верещ, саветник за културу наше Амбасаде, директор Државног историјског музеја и директор Музеја примењене уметности. Потом је аутор, пошто је објаснио концепцију изложбе, провео кроз сале угледне госте. Изложба је била лепо примљена од публике и стручњака. Похвално је приказана у совјетској стручној литератури, преко радија и телевизије. Посетило је 82.433 посетилаца, чак и из најудаљенијих азијских делова СССР-а. Занимљива су запажања како обичних посетилаца, радника и интелектуалаца, тако и стручњака, чак и врхунских совјетских колега, уписана у књигу утисака. Она су пре свега један од доказа корисности ових акција у циљу међусобног упознавања народа, некад чак врло удаљених, у географском смислу. Поводом изложбе у Москви је одштампан каталог — **СЕРБСКОЕ ШИТЬЕ XIV—XIX в.в.**, који је на жалост објављен у скраћеној верзији, нарочито је то драстично спроведено са каталожним делом, који доноси само назив предмета, датацију, материјал и технику и власништво предмета. Апстраховани су описи са аналогама, натписи и библиографија.

Иста изложба са незнатним изменама, које су се односиле на уношење неколико предмета румунске провенијенције који су у нашу земљу доспели као поклони, одржана је и у Уметничком музеју у Букурешту, пошто је претходно ушла у Програм о културној сарадњи између наше две земље. Она је реципроцитет за изложбу Дворски костим Румуније од XIV—XVIII века, којом је музеј из Букурешта гостовао у нашем Музеју 1969. године.



4 Детаљ са изложбе у Уметничком музеју у Букурешту

Изложба је приређена у великој, добро осветљеној сали, намењеној повременим изложбама овог Музеја. Смештена је у витрине разних типова, не специјално пројектоване за ову прилику, али подесне за излагање ове врсте предмета. Делом је материјал био изложен на великим застакљеним паноима. Поједини значајни предмети специјално су наглашени, изолованом поставком у простору. Изложбу је постављао аутор уз помоћ колега из средњевековног одсека овог Музеја и техничког особља. Отворена је 13. новембра 1973 и трајала је до 8. јануара 1974. Отворена је у присуству највиших руководица из области културе Румуније, амбасадора наше земље у С.Р.Румунији, као и многих представника дипломатског кора, затим најеминентнијих стручњака из области проучавања уметности. Изложбу су отворили в.д. директора Уметничког музеја и политички саветник наше Амбасаде. Аутор је потом провео присутне кроз изложбу, дајући потребна обавештења. Изложбу је посетило 32.750 људи, са интересовањем је примљена од јавности и стручњака. Сем штампе приказана је на радију и телевизији.

Поводом изложбе Уметнички музеј у Букурешту је одштампао лепо опремљен каталог - *Broderia artistica la Sirbi secolul al XIV -lea-secolul al XIX-lea*, — који је донео примљени текст готово у целини, изостављајући словенске и грчке натписе.

Изложбу је припремила и организовала Добрила Стојановић, руководилац сектора за историјско-стилски развој текстила и костима Музеја примењене уметности, која је у оба случаја била и комесар изложбе. Студијски каталог који је припремљен поводом ове изложбе, такође је дело аутора изложбе.

Д. СТОЈАНОВИЋ



1 Деса Томић-Ђуровић, декоративна тканина

ИЗЛОЖБЕ ДЕСЕ ТОМИЋ—ЂУРОВИЋ, РАДОМИРА СТЕВИЋА-РАСА, НЕБОЈШЕ МИТРИЋА, ИВАНА ШТРАУСА И ЕЛЕ ГОРСКИ У САЛОНУ МУЗЕЈА ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ

И у петој години свог постојања Салон Музеја примењене уметности није посустао у настојањима да што потпуније оствари своју сложу концепцију приказивања разноврсних дисциплина савременог дизајна, нити је изневерио своје критерије при избору учесника Салона.

У оквиру овогодишњег Салона Музеј примењене уметности приредио је пет изложби на којима је приказао целовита дела ових еминентних стваралаца на пољу примењене уметности: текстил Десе Томић-Ђуровић, графику Радомира Стевића-Раса, медаље Небојше Митрића, архитектуру Ивана Штрауса и таписерију Еле Горски.

У фебруарском термину свог Салона Музеј је представио познатог дизајнера декоративних тканина Десу Томић-Ђуровић, која је у пространој галерији, на првом спрату, изложила преко седамдесет експоната штампаних и сликаних тканина насталих у периоду 1954—1974. године, због чега се ова изложба може обележити и као ретроспектива једног у истину динамичког стваралачког опуса. Односно, овде су била изложена дела од ауторових првих огледања у техници текстила, преко тако популарног, пре десетак година, црно-белог оп-арт дезена па све до најновијих реализација декоративних тканина за ентеријере хотела, ресторана и јавних установа, међу којима бисмо посебно истакли дизајн декоративних тканина за нову зграду Народног библиотеке у Београду (сл. 1.) где је Деса Томић-Ђуровић на импресиван начин открила своје формалне афинитете; истовремену осетљивост за савремене стилске варијације као и за нашу богату средњовековну декоративну традицију, које амалгамира у један нов њој својствени визуелни израз.

Изложба Радомира Стевића-Раса побудила је код публике посебно интересовање јер је реч о ствароцу који је половином пете декаде врло успешно дебитовао и убрзо након тога постао једно од најблиставијих имена наше савремене графике, да би већ четком шездесетих изненада своје стваралачке потенцијале ставио у службу једне друге музе, Талије. У последње време међутим, овај талентовани аутор у неколико махова наговештавао је свој повратак првобитној вокацији, графичком визуелном изразу.



2 Радомир Стевић-Рас, дрворез „Шеки“

У Салону МПУ Рас је изложио дрворезе и графике на свили, библиографска издања, омоте за књиге и Расову азбуку, дела која су настала у временском распону 1956 — 1963, који ћемо условно назвати ауторовом првом фазом, јер се надамо да ћемо у не далекој будућности присуствовати његовој изложби на којој ће бити изложени и радови из његове друге фазе, за коју верујемо да управо започиње.

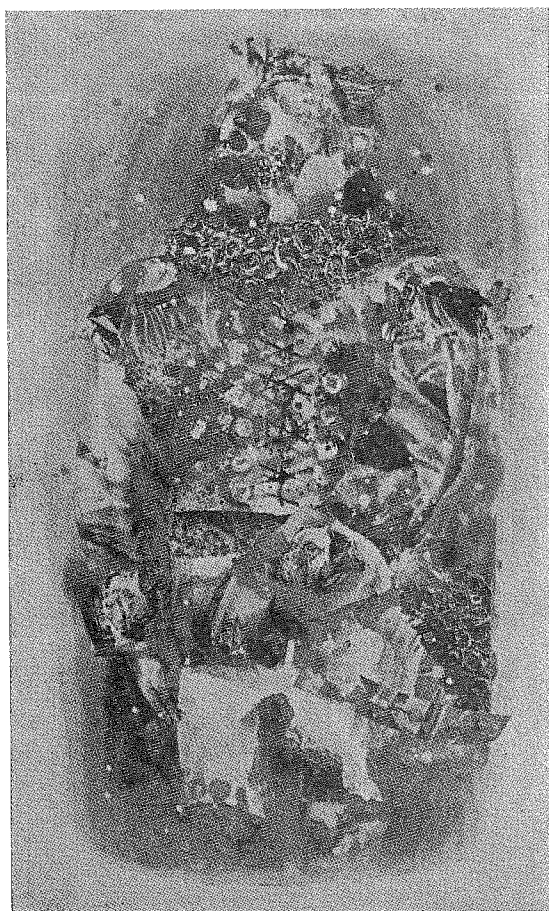
Дрворези и графике на свили делују на нас пре свега својим изузетно садржајним и комплексним ликовним изразом за који је карактеристичан известан унутрашњи немир који се, међутим, не испољава већ на први поглед кроз широку, чврсту и јасну Расову композицију, него прџбија из безброј малих разбијених површина од којих је заправо главна тема сачињена, и која се појављују пред нама у виду неке прозирне похабане сликарске материје. Тај први, површински утисак нестаје у тренутку када у посматрање ових дела уведемо чинилац време (што је својствено перцепирању музичког или књижевног дела) и кренемо у истраживање њихове ликовне структуре, препуштајући се визуелним авантурама једног узаврелог света црно-белих композиција које је, мислећи на нас, стварао Радомир Стевић-Рас (сл. 2).

Библиографска издања настала су истовремено када и графике на свили, почетком шездесетих година и чине са њима једно стилско јединство; и овде немирне линије другог плана упорно настоје да ублаже строги графизам основне композиције.

BE
PA
MAB
KATA
O
LO
CH
A



4 Радомир Стевић-Рас, библиографско издање
„Вера Павлодљска“ од Матије Бећковића



3 Радомир Стевић-Рас, библиографско издање „Ср-
бија“ од Оскара Давича

Библиографска издања у боји која су изведена на лавираном пергаменту у техници колажа откривају нам нове Расове визуелне сензације засноване на фигуралним представама. Ако бисмо се осланили на дефиниције из ликовних енциклопедија, рекли бисмо да Рас ту поставља извесне надреалистичке контексте, јер демонтирањем једног и постављањем другог реалистичког фрагмента ствара иреалне ситуације — витезу уместо оковратника ставља руже, на пример; међутим, ми овде пре уочавамо једну од многобројних песничких метафора и способност илустратора да осети и најтајније интима израза поетске речи.

Омоти за књигу, било их је изложено укупно четрнаест, припадају периоду између 1956. и 1960. године. Однос између текста и ликовног прилога на свим омотима спроведен је једнообразно: у доњем десном углу илустрације Рас поставља једнобојну правоугаону површину на коју исписује име аутора и наслов дела.

На овим радовима Рас се препушта својим сликарским поривима и остварује минијатурне композиције са мотивима градског или сеоског пејзажа, пуне сочних колористичких прелива. Међу њима бисмо посебно истакли омот за књигу *Gozba Trimalhinova* од Арбитер Петронија. Илустрација представља реалистички конципирану сцену са античке гозбе, али прозирни слојеви пастелно ружичасте и светлоплаве боје као и испрекидана линија цртежа, доприносе да она делује као сцена из неког далеког и нестварног света сасвим утонулог у сету и мир неповратне прошлости. За Раса је антички свет недохватљив, то је његов неостварени сан. Он му се диви, жели да га разуме и да га начини својим духовним претком. Није стога нимало чудновато што је за узор изабрао грчко писмо када се 1960. године прихватио ридизајна (Redesign) ћирилице.

Када је Рас започео рад на библиографским издањима дошао је до закључка да би данашња ћирилица могла бити боље обликована. У жељи да исписани текст и пратећа илустрација чине јединствен ликовни догађај, није оклевао да се и сам лати тог посла. Међутим, обликовање нових слова он није базирао на постојећим словима ћирилице већ је за свој узор одабрао њихов архетип — слова алфабета. Запажајући да је свако поједино слово ћирилице компоновано у оквиру једног замишљеног квадрата подједнако великог без обзира на слово које је у питању, закључио је да то неминовно проузрокује сажимање оних слова за која овај квадрат није довољан; док се слово „Л“, на пример, у њега може лепо укомпоновати, то није случај и са словима „В“ или „Н“. Рас је констатовао, према томе, да су поједина слова садашње ћирилице стешњена у за њих неприродно малом простору који на неки начин треба увећати.

За постављени проблем Рас проналази модерно решење; као што се данас проблем станавања на ограниченом простору града решио проширењем у висину — изградњом небодера, тако је и Рас слова своје азбуке повећао за још један квадрат! На тај начин створио је услове да се „висска“ слова слободније компонују, што му је омогућено да обликује мале складне композиције исписаних речи које нам нису изражавале само духовну већ и своју визуелну лепоту, (сл. 4).

И симболи визуелних комуникација савременог живота, ваљда услед сталног убрзања наших животних токова, постали су лаконски и често поједностављени до скоро потпуне безизражајности. Стваралачка личност Радомира Стевића-Раса у овом погледу представља изузетак, јер је на његовој изложби сасвим видљиво да је аутор свесно одбацио овај општи манир стилизације савременог графичког израза, препуштајући се у целости једном другом, своје личном и богатијем свету, због чега његова изложба у Салону МПУ представља уистину раскошан визуелни доживљај.

Изложба је била отворена од 1. априла до 19. априла.

У циљу остварења што разноврснијег програма изложби и бриге да при томе не застави ниједну дисциплину савремене примењене уметности концепција Салона МПУ предвиђа доследну презентацију свих материјала примењене уметности. Обрада метала, која је у прошлости била тако омиљена, у новије време представља готово праву реткост. Међутим, београдски вајар Небојша Митрић управо овом материјалу поверава, у великој мери, своје стваралачке визије, а својим плодним радом и значајним резултатима у домену уметничке обраде метала не само да је успео да надокнади ту празнину у савременом стваралаштву већ је са истинским успехом, могло би се рећи, поново афирмисао ову, данас неоправдано запостављену област примењене уметности. Музеј примењене уметности, дакле, имао је више разлога да организује изложбу „Трећа страна медаље“ на којој је њен аутор Небојша Митрић изложио тачно стотину медаља, реализованих у последње две деценије.



5 Небојша Митрић, медаља портрет научника Стојана Новаковића

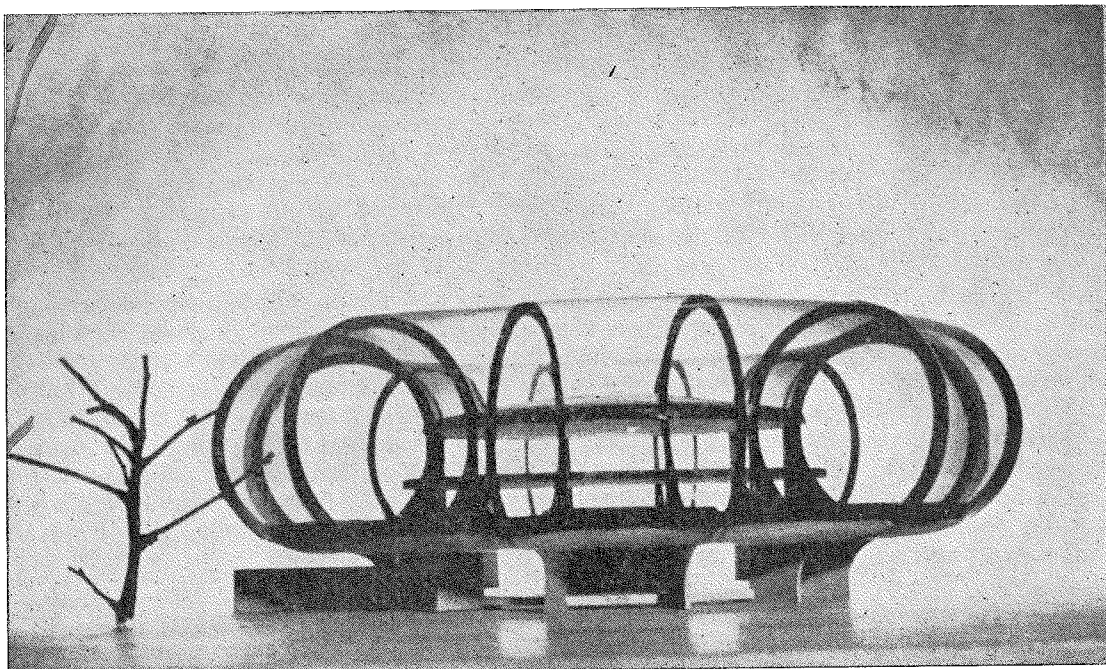


6 Небојша Митрић, медаља поводом стогодишњице филозофског факултета у Београду

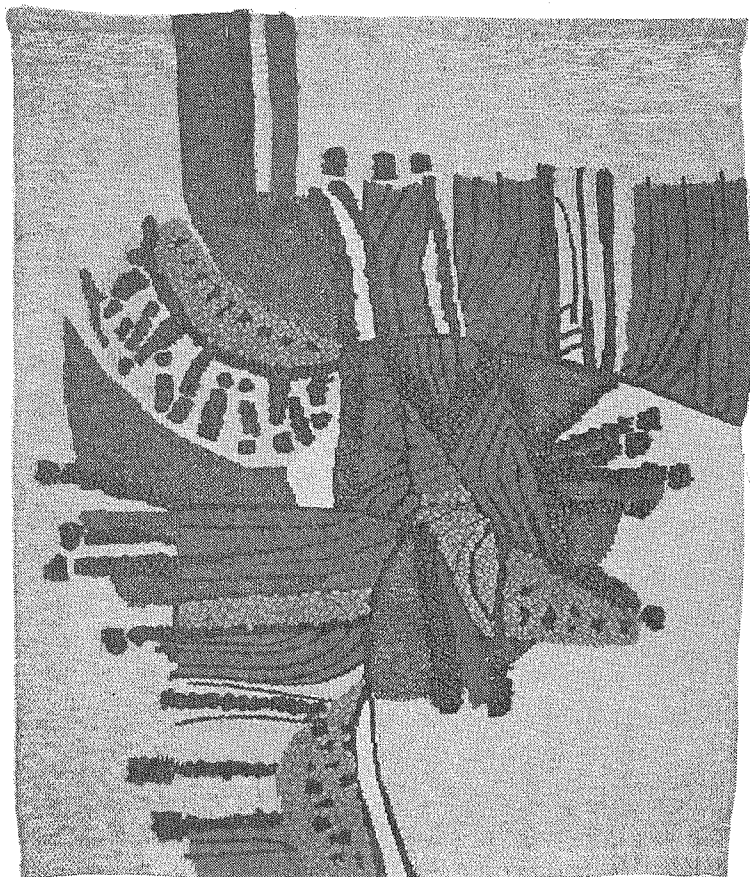
Медаље представљају својеврсну хронику о средини у којој су настале, чија друштвена слојевитост одређује богатство и разноврсност њихове тематике.

Као што ни у животу нису јасно издвојени поједини његови домени тако би и сваки покушај постављања чврстих оквира у погледу тема медаља био унапред осуђен на неуспех. Међутим, једна еластична подела која би омогућила да стекнемо само представу о тематици изложбе Митрићевих медаља, обухватила би пре свега медаље које обележавају датуме културне и политичке историје, спортске и уметничке приредбе, затим медаље-портрете са ликовима хероја, светаца, сликара, глумаца, вајара, научника и песника и, коначно, ту су грбови и печати.

Избор симбола за тему медаље представља духовни напор чији еквивалент можемо тражити у стваралачком напону интелекта при грађењу поетског језика. То је, међутим, један од првих проблема са којима се аутор сукобљава у процесу израде медаље. Аутор изложбе, Небо-



7 Иван Штраус, макета Музеја ваздухопловства у Сурчину



8 Ела Горски, таписерија
„Композиција 1“

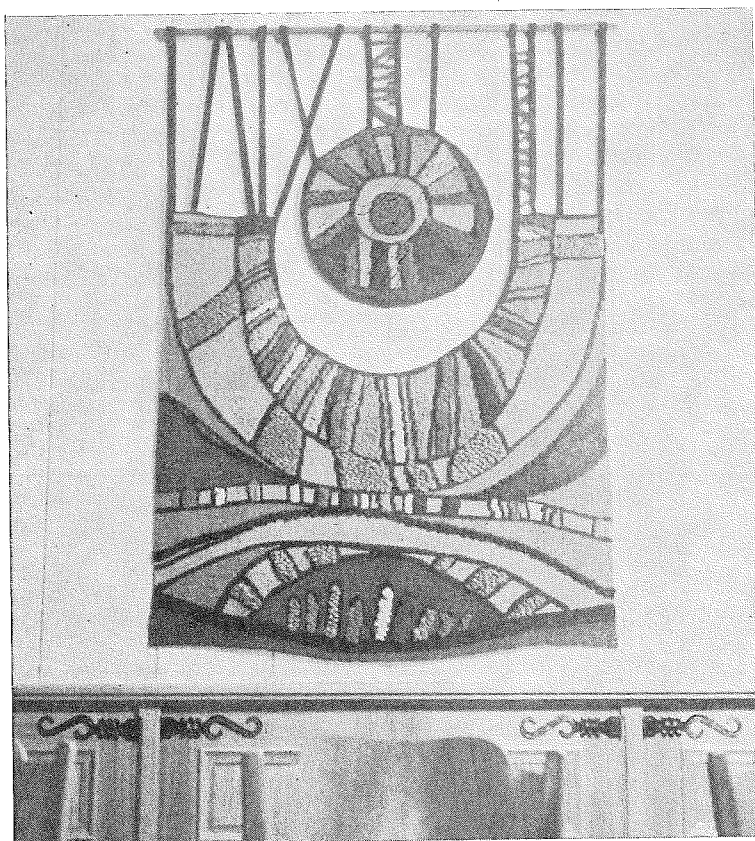
јша Митрић, импресионира посматрача својом способношћу да се готово са темом на којој ради, да проникне њеној суштини, открије њене истинске симболе. Било да је реч о спортском догађају или прослави јубилеја универзитета, увек је ту присутна ауторова крајња усредсређеност на оно што је битно и прецизан избор од само неколико, најчешће, фигуралних представа од којих гради композицију, аверса или реверса медаље.

Другу фазу у настајању једне медаље представља пластична обрада ових пронађених симбола. Међутим, она се тако може назвати тек условно, односно само ако се при томе мисли на реализацију, јер већ приликом избора симбола неминована су ауторова размишљања и о њиховој визуализацији. У овој етапи рада Небојша Митрић показује нове видове своје стваралачке личности, способност да идеју медаље — њене симболе, преведе на одговарајући језик облика, остварујући дубоку интеракцију између садржине и форме медаље; свака поједина фигура, предмет или представа пејзажа истовремено симболишу поруку и представљају носеће ликовне симболе композиције.

На изложеној медаљи — портрету Стојана Новаковића, финагибања широких и глатких површина плитког рељефа дискретно нагавештавају најкарактеристичније црте научног проуховљеног лика на којем се истичу само мисаоне очи, које овде постају средиште комуникације са гледаоцем (сл. 5). Међутим, у окриљу друге теме обрада форме постаје потпуно нова. На медаљама израђеним поводом јубилеја универзитета (сл. 6) на пример, најтананије стилизације фигуралних представа или предмета сажете су у минуциозно обликованим композицијама. И, када бисмо наставили анализу у овом смеру наша приповест имала би онолико посебних и оригиналних казивања колико је било изложених медаља које, ипак, имају и једну заједничку особину — на свима, увек је присутан високи стваралачки критериј њиховог аутора Небојше Митрића.

Изложба „Трећа страна медаље“ била је отворена од 21. маја до 17. јуна 1974. године.

Програмом изложби Салона МПУ предвиђено је да се сваке године позове и један аутор из других република. Ове године Савет Салона МПУ упутио је позив једном од најминималнијих југословенских архитеката, Ивану Штраусу, који живи и делује у граду Сарајеву.



9 Ела Горски, таписерија „Сењање“

Чини се да су овогодишње изложбе Салона биле у знаку ретроспективног излагања, будући да смо се и на овој изложби упознали са целовитим опусом овог архитекте који је настајао у току двадесетогодишње и, како нам изложба показује, необично плодне делатности.

Архитектура је одувек представљала једну од најкомплекснијих дисциплина дизајна, било да је реч о материјалу, технологији грађења или ергономији. Проналажења одговара на ова питања захтевају од архитекте потпуно владање и најновијом информацијом како би био у стању да синтетиче резултате ових разнородних проблема у једно интегрално решење — архитектонски дизајн.

У којој је мери Иван Штраус успео да кроз свој рад оствари права решења, о томе речито говоре експонати са његове изложбе које чине пројекти и реализовани стамбени и јавни грађевински објекти. Међутим, на овој изложби аутор није приложио и техничке цртеже, како бисмо могли да сагледамо њихову унутрашњу структуру, због чега смо у ситуацији да преко изложених фотографија поменутих здања, најчешће снимљених из неколико аспеката, пратимо самог облика Штраусовог архитектонског дизајна.

Док најраније радове овог аутора (Депанданс у Сланом или Министарство пошта у Адис Абеби) одликује сасвим једноставна форма заснована на принципима функционалности, здања која су настала крајем шездесетих имају више разуђену форму, али која не превазилази строге оквире геометријског облика (Насеље сунца у Сарајеву и пројекат хотела на Мариндвору у Сарајеву).

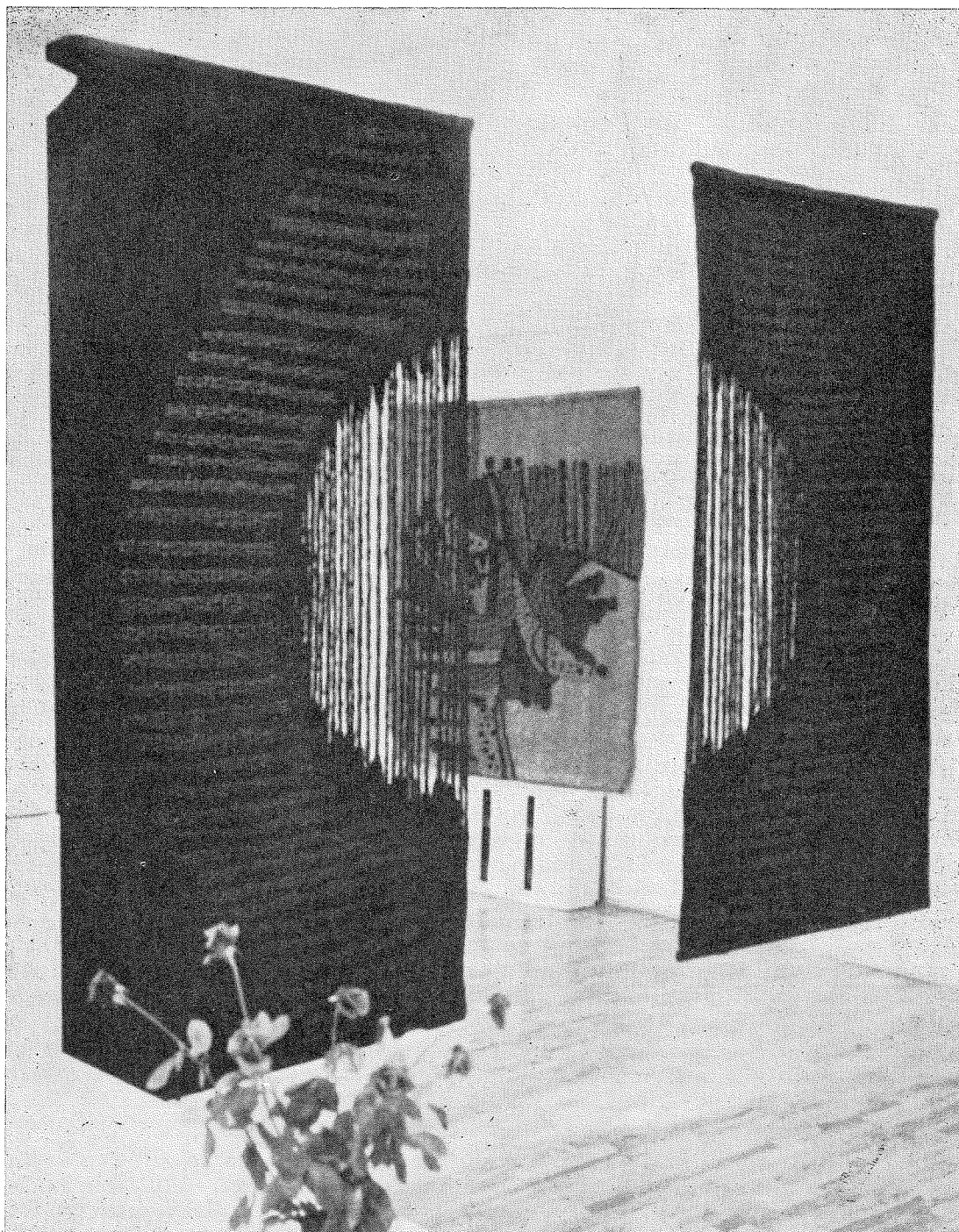
Овој компактној и затвореној форми Иван Штраус остаје доследан и у једном од најновијих пројеката, Музеју ваздухопловства у Сурчину (сл. 7), који представља до сада најсемељнију, а можда и најуспелију, синтезу материјала, конструкције и облика.

Изложба је одржана од 17. септембра до 10. октобра 1974. године.

Изложба таписерија Еле Горски приређена је у новембарском термину Салона МПУ. Поред најновијих дела која су заузимала већи део изложбеног простора, Ела Горски излсжила је и своје раније радове, па смо тако могли да у континуитету сагледамо постепеник њених преданих истраживања разноврсних техника ткања, којима инвентивно користи у грађењу искључиво нефигуралних композиција.

На таписеријама „Композиција 1“ (сл. 8) из 1967. и „Кретање“ из 1968. године у којима су формални ефекти прастарих техника преплетања, узлања, пупанца итд. структурисани према овременим ликовним афинитетима, Ела Горски првенствено привлаче изражајне могућности ових традиционалних техника и материјал вуне, њихова улога у грађењу ауторових пластичних визија динамичне линије и живог колорита.

Ове таписерије делују на нас, пре свега, као зрела и доречена дела апстрактне уметности. Намеће нам се стога помисао да ли оне уопште припадају домену примењене уметности т.ј. да ли оклевамо да их назовемо делима ликовне уметности само због чињенице што су изведене у техници и материјалу карактеристичном за примењену уметност. Али, бојим се да би нас даља разрада те врло занимљиве идеје извукла изван оквира и намене овог текста, те бисмо се



10 Ела Горски, таписерија „Композиција 5“

у овом тренутку зауставили само на непосредној рефлексији у вези с њом. Ако је аутор у току процеса настајања дела мотивисан, првенствено, остварењем ликовног дојма, без обзира на технику и материјал у којима визуализира своје идеје, то бисмо дело уврстили у ликовне уметности.

У касније насталим таписеријама Еле Горски запажају се извесна колебања аутора да ли да у овој техници и материјалу настави грађење свог ликовног израза или да се упусти у истраживања примордијалног значења таписерије — материјализацију простора савременог јој ентеријера.

Очигледно је да се аутор определио за ову другу могућност, јер изложена дела јасно показују да су ауторова интересовања за чисте ликовне феномене, која су присутна у најранијим делима, током рада почела да уступају место новијим вокацијама. Односно, већ од 1970. године, или одређеније, на таписерији „Сећање“, Ела Горски уводи у своје радове први пут и феномен простора који пласира у виду „негативних“ површина које равноправно егзистирају са оним отканим (сл. 9).

У најновијим делима, као што је „Композиција 5“ из 1974. године, однос таписерије и простора постаје још непосреднији, таписерија се ослободила зида и продрла у простор. „Композиција 5“, која је компонована од две правоугаоне површине, у простору је слободно постављена. Она му се опире својим пуним непрозирним површинама, са њима се преплиће на полукружним деловима где основу чине јаке нити неправилног предива а потка постаје сам простор или га искоришћује као елеменат композиције на делу где су две правоугаоне површине раздвојене и допуштају да се простор између њих увуче и делује као компактна негативна површина таписерије, тако да када кроз њих покушамо и да прођемо скоро да се осећа физички отпор компактне композиције (Сл. 10).

У погледу колорита, који Ела Горски у ранијим таписеријама обилно примењује у грађењу својих композиција, на „Композицији 5“ боје су врло уздржане и дубоко интониране, као да ни колоритом аутор није желео да наруши ову целовитиу потпуну везу пластичних вредности простора и ткане материје.

Изложба Еле Горски обилује стваралачким авантурама и оставља нас да са великим интересовањем пратимо даљи развој овог талентованог аутора таписерије.

Изложба је трајала од 26. новембра до 10. децембра 1974. године.

Mr M. ТЕОФАНОВИЋ

ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

— Наставак —

RÉPERTOIRE BIBLIOGRAPHIQUE DES PUBLICATIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BEOGRAD

— Suite —

У Зборнику Музеја примењене уметности 16—17 (1972—1973) објављен је Преглед издања ове институције до средине 1973. године који садржи преко 80 публикација¹ класификованих у 14 група и подгрупа.

Овај наставак обухвата најновије едиције Музеја, објављене у временском интервалу од јула 1973. до краја 1975. године — укупно 31. Наведени су само одељци класификације заступљени у периоду од последње напред наведене две и по године издавачке делатности Музеја а нумерација библиографских јединица унутар одељака, у циљу одржавања континуитета, надовезује се на претходну (из Зборника 16—17). Каталогизација новопостављеног Салона архитектуре добила су ознаку Ж. у групи VI., чиме је проширена и класификациона шема за једну подгрупу.

II. КАТАЛОЗИ ЗБИРКИ МУЗЕЈА ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ —

CATALOGUES DES COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

3. Марија Букановић, Загорка Јанц: ОРИ-
ЖЕНТАЛНИ РУКОПИСИ. (Уређивачки
одбор: Дрецу Ружа, Јанц Загорка, Јев-
товић Јевта. Одговорни уредник: Јев-
товић Јевта. Превод на немачки: Стојић
Вера. Фотографије: Живковић Радомир.
Графичка опрема: Грозданић Миле).
Београд. (Штампа: Школа за индустриј-
ско обликовање). 1973. Стр. 46 + XXXII
табле са [32] репродукције. 22 × 18,5.
Музејске збирке, III.

Deutscher Titel und resumee: Orientalische
Manuskripten.

Са међународним ознакама за трансли-
терацију арапских слова, литературом,
речником употребљених техничких тер-
мина и каталошким пописом предмета.
Тираж/Tirage: 1.000. Din. 10,00

4. Др Бојана Радојковић: ФИЛАКТЕРИЈИ,
ЕНАМЛУЦИ, ПРИПОЈАСНИЦЕ. (Од-
говорни уредник: Јевта Јевтовић. Уређи-
вачки одбор: Јевта Јевтовић, Добрила
Стојановић, мр Мирјана Теофановић.
Превод на немачки: Вера Стојић. Фо-
тографије: Радомир Живковић. Графикча
опрема: Борис Мациев). Београд. 1974.
(Штампа „Србија“). Стр. 143 са 10 слика
и XI табла са [107] слика и цртежима
+[1]. 23,5 × 18,5. Музејске збирке, IV
Deutsch Titel und Zusammenfassung: Phy-
lakterien, Enamlüks, Patrontaschen.

Са напоменама и каталошким пописом
предмета.

Тираж/Tirage: 1.000. Din. 30,00

III. МОНОГРАФСКЕ СТУДИЈЕ — MONOGRAPHIES

3. Загорка Јанц: КОЖНИ ПОВЕЗ СРПСКЕ
БИРИЛСКЕ КЊИГЕ ОД XII ДО XIX
ВЕКА. (Одговорни уредник: Јевта Јев-
товић. Чланови редакције: др. Бојана
Радојковић, Добрила Стојановић, Јевта
Јевтовић, маг. Мирјана Теофановић.
Опрема корица и ликовна обрада књиге:
Борис Мациев. Преводилац: Вера Стојић.
Фотографије: Душан Тасић, Петар Ра-
дошевић, Радомир Живковић — Београд,
Ивица Бузјак — Загреб, Петар Алчев —
Охрид. Фото службе: Национална биб-
блиотека — Беч, Народни музеј — Праг,
Народни музеј — Београд, Републички
завод за заштиту споменика културе —
Београд. Цртежи: Борис Мациев, Заго-
рка Јанц). Београд. (Штампа „Србија“).
1974. Стр. 172 [+4 интерпониране] са
сликама, цртежима и таблама репродук-
цијама + заштитни омот. 24 × 17,5.

Deutscher Titel und Zusammenfassung: Le-
dereinbände serbischer kyrillischer Bücher
vom XII. bis zum XIX. Jahrhundert.

Попис илустрација и на немачком језику.
Са примедбама, скраћеницама и општим
регістром.

Тираж/Tirage: 979. Din. 40,00

IV. ПОСЕБНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ — PUBLICATIONS SPÉCIALES

2. BEOGRADSKI POLITIČKI PLAKAT
44—74. (Svetlana Isaković, Boro Likić, Jevta
Jevtović: [autori tekstova]. Redakcioni od-
bor: Simeun Babić, Svetlana Isaković, Jevta
Jevtović, Bogdan Kršić, Boro Likić, Alek-
sandar Pajvančić Alex. Odgovorni urednik:

¹ Тачан број је 84. (Публикација под VI.B.2. односи се на изложбу коју је овај Музеј организовао у Москви и не спада у његова издања).

Jevta Jevtović. Recenzenti: Nada Andrejević Kun, dr Miodrag Jovanović. Biografski podaci i legende: Svetlana Isaković. Prevod: Aleksandar Saša Petrović. Fotografija: Miodrag Đorđević, Mirko Lovrić, Hristifor Nastasić. Dizajn: Aleksandar Pajvančić Alex. Tehnički urednik: ing Ljubomir Savić. Beograd. Štampa: Primorski tisk, tiskarna Jadran, Koper. 1974). Str. [143] sa 148 reprodukcija [od kojih 19 u boji] + 40 reprodukcija crno-belih. 22,5×22,5.

English title and text: The Belgrade political poster 44—1974.

Књига је издата поводом 30-годишњице ослобођења Београда.

Тираж/Tirage: 2.000. Din. 50,00

VI. КАТАЛОЗИ ИЗЛОЖБИ — CATALOGUES DES EXPOSITIONS

Б. ОСТАЛЕ ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ —
AUTRES EXPOSITIONS DU MUSÉE
DES ARTS DÉCORATIFS

21. POVEZI I OKOVI KNJIGA IZ JUGOSLOVENSКИH KOLEKCIJA. (Jevta Jevtović: [Predgovor]. Zagorka Janc: [Uvodni tekst]. Izbor eksponata i kataloške jedinice dr Branko Fučić, Eva Sz. Koroknay, Fedor Močanin, Jasna Tomičić, Neda Anzulović, dr Vidosava Nedomački, Zagorka Janc. Tematska i muzeološka postavka izložbe Zagorka Janc. Oprema kataloga: Nikola Masniković. Prevod na engleski: Aleksandar Petrović. Fotografije: Petar Alčev — Ohrid, Radomir Živković — Beograd, Ante Režić, prof. Ante Rendić-Miočević — Split, Viktor Plavec — Varaždin, Slavka Prostar — Ljubljana, Zvonimir Mikas — Zagreb. Redaktor kataloga: Zagorka Janc. Glavni i odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Redakcija: Jevta Jevtović, Ruža Drecun, Zagorka Janc). Beograd. (Štampa »Srboštampa«). 1973. Str. 119 sa 5 slika i [35] tabli sa 42 reprodukcije + [1]. 24,5×21.

English title and text: Bindings and metal book platings from yugoslav collections.

Са литературом, речником термина и односим библиографским подацима у каталошком делу.

Тираж/Tirage: 1.000. Din. 10,00

22. IZLOŽBA BEOGRADSKI POLITIČKI PAKAT 44—1974. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 3. XII. 1974 — 12. I. 1975. (Svetlana Isaković: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevtović Jevta, Radojković dr Bojana, Stojanović Dobrila, Teofanović

mr Mirjana. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija i katalog izložbe: Svetlana Isaković, kustos. Fotografija: Mirko Lovrić, Miodrag Đorđević. Dizajn: Aleksandar Pajvančić Alex. Tehnički urednik Boris Maciev. Beograd. Štampa kolora Primorski tisk, Koper. Štampa teksta »Srboštampa«, Beograd). [1974]. Str. 34 sa [19] reprodukcija u boji. 22,5×22.

Са каталошким пописом експоната, хронолошки, по годинама. — Изложба је одржана као јубиларна манифестација поводом 30-годишњице ослобођења Београда.

Тираж/Tirage: 700. Din. 20,00

G. ИЗЛОЖБЕ САЛОНА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — EXPOSITIONS DU SALON DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

21. VESNA POPOVIĆ. Izložba dizajna. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1973. (Mr Mirjana Teofanović [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevta Jevtović, Ruža Drecun, Zaga Janc. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija izložbe i katalog: mr Mirjana Teofanović, kustos. Prevod: Milivoje Isailović. Fotografija: dr Miodrag Đorđević, Dušanka Miljković. Dizajn: Milan Rakić. Beograd. Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). [1973]. Str. [21] sa 13 reprodukcija i portretom umetnice. 23,5×20.

English title and text: Vesna Popović. Exhibition of engineering design. Gallery of the Museum of Applied Arts. September 1973.

Са биографским подацима о уметници.
Тираж/Tirage: 500. Din. 3,00

22. ALEKSANDAR PAJVANČIĆ ALEX. Grafički dizajn. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar—oktobar 1973. (Zoran Markuš: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevta Jevtović, Ruža Drecun, Zaga Janc. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija i katalog izložbe: Svetlana Isaković, kustos. Prevod: Aleksandar Petrović. Dizajn: Aleksandar Pajvančić-Alex. Fotografija: Hristifor Nastasić. Beograd. Štampa »Srboštampa«). [1973]. Str. [32] sa [25] reprodukcija i portretom umetnika. 24×20,5
- English title and text:* Aleksandar Pajvančić Alex. Exhibition of graphic design. Gallery of the Museum of Applied Arts. [September—october 1973].

Са биографским подацима о уметнику.
Тираж/Tirage: 500. Din. 3,00

23. **DESA TOMIĆ ĐUROVIĆ.** Izložba tekstila i serigrafija. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Februar 1974. (Prof. dr Pavle Č. Vasić: [Uvodni tekst]. Redakcija: Drecun Ruža, Janc Zagorka, Jevtović Jevta. Odgovorni urednik: Jevtović Jevta. Organizacija izložbe: mr Mirjana Teofanović, kustos. Prevod: Mirjana Rajković. Fotografija: Mirko Lovrić, dr Miodrag Đorđević, Dragoljub Kažić, Branibor Debeljković, Bogoljub Cikota. Dizajn: Milan Rakić. Beograd. Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). [1974]. Str. [32] sa [21] reprodukcijom i portretom umetnice. 24,5×21.
English title and text: Desa Tomić Đurović. Exhibition of textile design. Gallery of the Museum of Applied Arts. February 1974. Са биографским и библиографским подацима о уметници.
Тираж/Tirage: 500. Din. 5,00
24. **РАДОМИР СТЕВИЋ РАС.** Расова азбука. Салон Музеја примењене уметности. Април 1974. (Зоран Маркуш: [Уводни текст]. Редакција: Јевта Јевтовић, Ружа Дрепун, Зага Јанц. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Организација и каталог изложбе: Светлана Исаковић. Дизајн: Божидар Арежина Ариш. Превод: Мира Рајковић. Београд. Штампa „Култура“). [1974]. Стр. [44] са репродукцијама, цртежима и портретом уметника + [2] коричне. 24×20,5.
English title and text: [Radomir Stević Ras]. Ras's alphabet. Gallery of the Museum of Applied Arts. April 1974. Са биографским подацима о уметнику.
Тираж/Tirage: 500. Din. 5,00
25. **НЕБОЈША МИТРИЋ.** Трећа страна medalje. Izložba medalja. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Maj 1974. ([Nebojša] Mitrić [Tekst]. Autori kataloških jedinica: Nada Todorović, Iza Krainer-Mitrić, mr Mirjana Teofanović. Redakcija: Jevtović Jevta, Radojković dr Bojana, Stojanović Dobrila, Teofanović mr Mirjana. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija izložbe: mr Mirjana Teofanović, kustos. Prevod: Petrović Aleksandar. Fotografija: Cikota Bogoljub, dr Đorđević Miodrag, Lovrić Mirko, Milutinović Žika, Nastasić Hristifor, Tanjug-agencija. Dizajn: prof. Milan Rakić. Beograd. Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). [1974]. Str. [34] sa [35] reprodukcija i portretom umetnika. 24×20,5.
English title and text: Nebojša Mitrić. Exhibition of medals. Gallery of the Museum of Applied Arts. May 1974. Са биографским подацима о уметнику.
Тираж/Tirage: 700. Din. 5,00
26. **IVAN ŠTRAUS.** Izložba arhitekture. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1974. (Arh. Aleksandar Đokić: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevtović Jevta, Radojković dr Bojana, Stojanović Dobrila, Teofanović mr Mirjana. Odgovorni urednik: Jevtović Jevta. Organizacija i katalog izložbe: mr Mirjana Teofanović, kustos. Prevod: Nela Trošt. Fotografija: Boris Osim, Dragan Radovanović, Gojko Sikimić, Fahrudin Logo, Maglajlija Mehmedalija, Mišo Krajtmajer. Dizajn: Boris Maciev. Beograd. Štampa »Srboštampa«). [1974]. Str. [20] sa [14] reprodukcija i portretom umetnika. 24×20,5.
English title and text: Ivan Štraus. Exhibition of architecture. Gallery of the Museum of Applied Arts. September 1974. Са биографским и библиографским подацима о уметнику.
Тираж/Tirage: 500. Din. 10,00
27. **ELA GORSKI.** Izložba tapiserije. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Novembar 1974. (Prof. dr Pavle Vasić: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevtović Jevta, Radojković dr Bojana, Stojanović Dobrila, Teofanović mr Mirjana. Odgovorni urednik: Jevtović Jevta. Organizacija izložbe i kataloga: mr Mirjana Teofanović, kustos. Prevod na francuski: Margita Ristić. Prevod na engleski: Nela Trošt. Fotografija: dr Miodrag Đorđević, Miloš Rašeta, Slobodan Nikolić. Dizajn: prof. Milan Rakić. Beograd. Štampa: Beogradski izdavački grafički zavod i Škola za industrijsko oblikovanje). [1974]. Str. [46] sa [6] crteža, [16] reprodukcija [od kojih 12 u boji] i portretom umetnice. 24×20,5.
English title and text: Ela Gorski. Exhibition of tapestry. Gallery of the Museum of Applied Arts. November 1974. Упоредни текст и на француском језику. — Са биографским подацима о уметници.
Тираж/Tirage: 500. Din. 20,00
28. **BOSILJKA KIĆEVAC.** Izložba ilustracije dečije knjige. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Mart 1975. (Božidar Timotijević: [Uvodni tekst]: Bosiljka Kićevac u svetu topline i nežnosti. Glavni i odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Redakcija: dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, Jevta Jevtović, mr Mirjana Teofanović. Organizacija izložbe Zagorka Janc. Prevodilac: Mara Kordić. Dizajn: Nikola Masniković. Fotografije: Miodrag Đorđević, Dušanka Miljković, Hristifor Nastasić). Beograd. (Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje).

[1975]. Str. [26] sa [9] reprodukcija i portretom umetnice. 24×20,5.

Titre et texte francais: Bosiljka Kičevac. Exposition des illustrations des livres d'enfants. Salon du Musée des arts décoratifs. Mars 1975.

Са биографским и библиографским подацима о уметници.

Тираж/Tirage: 500. Din. 5,00

29. ЛЈУБОМИР ДАМЈАНОВИЋ. Примењена графика. Салон Музеја примењене уметности. Април 1975. (Мића Поповић: [Уводни текст]. Уређивачки одбор: Јевта Јевтовић, др Бојана Радојковић, Добрила Стојановић, мр Мирјана Теофановић. Одговорни уредник: Јевта Јевторић. Подаци за каталог: Лjubомир Дамјановић. Редакција каталога и организација изложбе: Мирјана Јеврић. Преводилац: Александар Петровић. Фотографија: Драгослав Елезовић, Станислав Тасић, Александар Пешић. Дизајн: Лjubомир Дамјановић, Никола Масниковић). Београд. (Штампа: Школа за индустријско обликовање. Клишеи: „Борба“). 1975. Стр. [30] са [14] репродукција и портретом уметника. 24×20.

English title and text: Ljubomir Damjanović. Graphic design. Gallery of the Museum of Applied Arts. April 1975.

Са биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500. Din. 10,00

30. NIMANI '75. Shyqri Nimani. Izložba grafičkog dizajna. Salon Muzeja primenjene umetnosti, Beograd. 29. V. — 16. VI. 1975. (D[ragoslav] S[tojanović] Sip: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevtović Jevta, Radojković dr Bojana, Stojanović Dobrila, Teofanović mr Mirjana. Odgovorni urednik: Jevtović Jevta. Organizacija izložbe i kataloga: mr Mirjana Teofanović, kustos. Prevod na albanski: Shyqri Nimani. Prevod na engleski: Nela Trošt. Dizajn: Shyqri Nimani. Beograd. Štampa »Rilindja«, Priština). [1975]. Str. [30] sa [12] reprodukcija [od kojih 11 u boji] i portretom umetnika. 24×20,5.

English title and text: Shyqri Nimani. Exhibition of graphic design. Gallery of the Museum of Applied Arts, Beograd. 29. V — 16. VI. 1975.

Naslov na albanskom i tekst: Shyqri Nimani. Ekspozitë e dizajnit grafik. Saloni i Muzeut të Arteve Aplikative, Beograd. 29. V. — 16. VI. 1975.

Са биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500. Din. 20,00

31. DRAGOLJUB ADŽIĆ. Izložba keramike »Osećaj vremena i prostora«. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Septembar 1975. (Mila Rajković: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Redakcija kataloga: Ruža Drecun. Prevodilac: Zorica Hadžividojković. Fotografija: Silvester More. Dizajn: Jovan Lukić). Beograd. (Štampa: Prosveta, Novi Sad. Kliše: Forum, Novi Sad). 1975. Str. [34] sa [23] reprodukcije i portretom umetnika. 24×20,5

Корични наслов: Dragoljub Adžić. Keramika.

Titre francais et résumé: Dragoljub Adžić. »Le Temps et l'espace«. Céramique plastique. Salon du Musée des arts décoratifs. Septembre 1975.

Са биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 500. Din. 10,00

32. BRANISLAV SUBOTIĆ SUBE. Izložba tapiserije. Salon Muzeja primenjene umetnosti. Novembar 1975. (Radenko Mišević: [Uvodni tekst]. Uređivački odbor: Jevta Jevtović, dr Bojana Radojković, Dobrila Stojanović, mr Mirjana Teofanović. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Redakcija kataloga: Dobrila Stojanović. Lektor i prevodilac: Aleksandar Petrović. Fotografija: dr Miodrag Đorđević. Dizajn kataloga i plakata: Branislav Subotić-Sube. Beograd. Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). [1975]. Str. [26] sa [6] crteža, [10] reprodukcija [od kojih 3 u boji] i portretom umetnika. 24,5×20,5.

Корични наслов: Branislav Subotić Sube. Tapiserije.

English title and text: Branislav Subotić Sube. Exhibition of tapestry. Gallery of the Museum of Applied Arts. November 1975.

Са биографским и библиографским подацима о уметнику.

Тираж/Tirage: 600. Din. 10,00

Д. ИЗЛОЖБЕ ДЕЧЈЕГ ОКТОБАРСКОГ САЛОНА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ —

EXPOSITIONS DU SALON D'OCTOBRE DES ARTS DÉCORATIFS — TRAVAUX DES ENFANTS

10. [ДЕСЕТИ] X ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности у Београду. Од 19. октобра до 19. новембра 1973. (Катарина Адања: [Уводни текст]. Организација и

каталог изложбе: Вида Илић, кустос. Постава изложбе: Борис Маџиев. Каталог опремио: Борис Маџиев. Снимци: Чедомир Милићевић). Београд. (Штампа „Радиша Тимотић“). [1973]. Стр. [32] са [7] репродукција + прилог. 16×16.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1.000. Распродато
Épuisé

11. [ЈЕДАНАЕСТИ] XI ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. Од 18. октобра до 19. новембра 1974. [Вида Илић: Уводни текст]. (Организација и каталог изложбе: Вида Илић, кустос. Дизајн: Борис Маџиев. Фотографија: Дејан Илић). Београд. (Штампа „Србоштампа“). [1974]. Стр. [32] са [9] репродукција + прилог. 16 × 16.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1.000. Din. 2,00

12. [ДВАНАЕСТИ] XII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН. Примењена уметност. Музеј примењене уметности, Београд. Од 17. октобра до 16. новембра 1975. [Вида Илић: Уводни текст]. (Организација и каталог изложбе: Вида Илић, кустос. Фотографија: Оливера Гавриловић). Београд. (Штампа „Радиша Тимотић“). [1975]. Стр. [32] са [11] репродукција + прилог. 16×16.

Прилог садржи податке о додељеним наградама [1 лист].

Тираж/Tirage: 1.000. Din. 3,00

Б. ИЗЛОЖБЕ ИЗ ЗЕМЉЕ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ —
EXPOSITIONS DU PAYS DANS LE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

2. ДИМЧЕ КОЦО. Ретроспективна изложба таписерија и цртежа. Музеј примењене уметности, Београд. 26.VI.1973. — 22. VII. 1973. (Љубица Дамјановска: [Уводни текст]. Редакција: Јевта Јевтовић, др Бојана Радјковић, Ружа Дрепун, Загорка Јанц. Превод: Добрила Стојанова. Фотографија: Стојан Петковић. Графичка опрема: Борис Маџиев. Београд. Штампа „Радиша Тимотић“). [1973.]. Стр. [16] са [4] репродукције. 21,5×21,5.

Са биографским подацима о уметнику. — Превод каталога уметникове изложбе у Музеју савремене уметности у Скопљу. Изложба је одржана у оквиру сарадње са тим Музејом.

Тираж/Tirage: 500. Din. 3,00

3. MAJOLIKA IZ ZADRA. Izložba gotičke i renesansne keramike. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Novembar 1973. [Organizatori izložbe]: Narodni muzej—Kulturnohistorijski odjel, Zadar [i] Muzej primenjene umetnosti, Beograd. (Jevta Jevtović: [Predgovor]. Sofija Petricoli: [Uvodni tekst]. Redakcija: Jevta Jevtović, Ruža Drečun, Zaga Janc. Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Organizacija izložbe: Ruža Drečun. Tehnički urednik: Nikola Masniković. Beograd. Štampa: Škola za industrijsko oblikovanje). [1973]. Str. [22] sa [10] tabli sa [26] reprodukcija. 22×22.

Са каталожким пиписом експоната.

Тираж/Tirage: 500. Din. 5,00

4. БОБОВАЦ И КРАЉЕВА СУТЈЕСКА. Музеј примењене уметности, Београд. 14.III—14.IV 1974. (Јевта Јевтосвић: [Предговор]. [Текст] Бобовац и Краљева Сутјеска — stolna мјеста босанска владара у XIV и XV столећу [написао] др Павао Анђелић. Редакција: Јевта Јевтовић, Загорка Јанц, Ружа Дрепун. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Организација изложбе: Земалски музеј, Сарајево [и] Музеј примењене уметности, Београд. Ликовна опрема каталога: Борис Маџиев. Фотографије: Земалски музеј, Сарајево. Београд. Штампарија: Србоштампа). [1974]. Стр. 20 са [20] репродукција. 22,3 × 21,5.

Са каталожким пописом експоната.

Тираж/Tirage: 500. Din. 10,00

5. ПОСУДЕ ЗА ПИЋА КРОЗ ВЕКОВЕ. Музеј примењене уметности, Београд. Јули-септембар 1975. (Организација изложбе: Народни музеј, Љубљана [и] Музеј примењене уметности, Београд. Јевта Јевтовић: [Предговор]. Текст: Ханка Штулар. Превод: Хелена Милићевић. Опрема каталога: Борис Маџиев. Београд. Штампарија „Србоштампа“). [1975]. Стр. 19. 20,5 × 14,5.

Садржи попис изложених предмета. — Превод са словеначког језика.

Тираж/Tirage: 500. Din. 3,00

Е. ИЗЛОЖБЕ ИЗ ИНОСТРАНСТВА У
МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
EXPOSITIONS DE L'ÉTRANGER DANS
LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

5. DEČJI NAMEŠTAJ + OBJEKTI IGRE. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. 15. — 28. II. 1974. ([Uvodni tekst]: Dečji nameštaj i dečja soba — Istorijski pregled

[napisala] Barbara Markowsky. Izložbu pripremio: Muzej za umetnost i zanatstvo, Keln. Likovna oprema kataloga: Boris Maciev. Fotografije: Hans Dieter Weber, Rolf Zimmermann, Rheinisches Bildarchiv — Köln, Klaus Göhling — Düsseldorf, Oskar Kogoj — Miren] YU, Phywe Ag — Göttingen, Eberhard Tittel — Berlin, Oranje Nassau Museum — Delft. Beograd. Štamparija: Srboštampa). [1974]. Str. 34 sa 5 slika i 40 reprodukcija. 21×22,5.

Са каталожним пописом експоната. — Изложба је организована у сарадњи са Информативним центром Савезне Републике Немачке у Београду.

Тираж/Tirage: 500. Din. 5,00

6. РУСКИ И СОВЈЕТСКИ ПОРЦУЛАН XVIII—XX ВЕКА. Музеј примењене уметности, Београд. Март-април 1975. (Каталог саставили: Уводни текст Н. А. Ашарина. Каталожне јединице — А. Л. Бадурова. Фотоси — В. И. Усачов. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Организација изложбе: Ружа Дрепун. Превод: Ирина Фесенко. Графичка опрема: Борис Мациев. Београд. Штампa: Србоштампa). [1975]. Стр. [22] са [10] таблица репродукција.

Са кратким историјским подацима у каталожном делу о фабрикама порцулана. — Наслов узет са корица. — Штампарска грешка на насловној страни: Руски и совјетски порцулан XIII—XX века, уместо: XVIII—XX века.

Изложба је организована у сарадњи између Музеја примењене уметности у Београду и Државног историјског музеја ордена Лењина из Москве, а у оквиру Програма културне сарадње СФРЈ и СССР.

Тираж/Tirage: 600. Din. 10,00

Ж. ИЗЛОЖБЕ САЛОНА АРХИТЕКТУРЕ EXPOSITIONS DU SALON D'ARCHITECTURE

1. SALON ARCHITECTURE 74. Архитект, Архитектура и urbanizam, Beograd projekt, Energoprojekt, Projektantski biro RTB, Projektbiro, Srbija, Tehnički biro Fakulteta. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. April 1974. (Odgovorni urednik: Jevta Jevtović. Dizajn: Dragan Stojanovski. Beograd. Štampa: Srboštampa). [1974]. Str. [36] sa [50] reprodukcija [interfol.]. 22×20.

Sadržji: Jevta Jevtović: Povodom osnivanja Salona arhitekture. — Zoran Manević:

Izložba arhitekture u prošlosti. — Pravilnik o radu Salona arhitekture.

Са подацима о експонатима.

Тираж/Tirage: 500. Распродато/Épuisé

2. SALON ARCHITECTURE 75. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Jun 1975. Jevta Jevtović: [Predgovor]. (Organizacija. Muzej primenjene umetnosti i radne organizacije Arhitekt, Arhitektura i urbanizam, Beograd projekt, Centroprojekt, Energoprojekt, Projektantski biro RTB, Projektbiro, Srbija, Tehnički biro Fakulteta. Organizacioni sekretar Salona: Darko Popović. Odgovorni urednik kataloga: Jevta Jevtović. Dizajn: Nenad Novakov. Beograd. Štampa: Srboštampa). 1975. Str. [16] sa [41] reprodukcijom + prilog. 21×21.

Са подацима о експонатима.

Прилог садржи обавештење председника жирија, проф. арх. М. Пантовића, о наградама и признањима [1 лист].

Тираж/Tirage: 250. Распродато/Épuisé

VI. ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ — PÉRIODIQUES

13. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК. 16—17. (Уређивачки одбор: Јевта Јевтовић, Ружа Дрепун, Загорка Јанц. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Секретар Уређивачког одбора: Војислава Розиић. Дизајнер: Андреја Андрејевић. Превод: на француски Мара Кордић, на руски Маја Паровић, на енглески Мира Рајковић. Фотографије: Радмир Живковић, Христифор Настасић). Београд. (Штампа „Србија“). 1972—1973. Стр. 171 са сликама и цртежима + [1]. 29 × 20.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux. 16—17.

Тираж/Tirage: 1.000. Din. 10,00

Sadržaj — Table des matières

I Студије — Études

Василиј Пуцко: Оков јеванђеља Фјодора Кошке. Резюме: Оклад евангелија Федора Кошки. — Др Бојана Радојковић: Сребрне чаше српског порекла из Белоречанске некрополе. Summary: Silvers bowls of serbian origin from the Belorečanski nekropolis. — Др Радмила Михајловић: У знаку барокне теме „Donna velata“. Résumé: Sujet baroque de la Donna velata. — Мр Мирјана Теофановић: Официјелна организација за унапређење дизајна. Summary: Official organisation for improvement of design.

II Прилози и грађа — Sources et documents

Др Ђурђица Петровић: Космач. *Résumé*: Kosmač — Touaglia pilosa. Загорка Јанц: Једна алатка из XIV века. *Résumé*: Un outil du XIX^e siècle. — Др Верена Хан: Архивске вести о турском текстилу XV века у Дубровнику. *Summary*: Archival records of the 15 th-century turkish textile in Dubrovnik. — Мара Харисијадис: Илуминирани псалтир бр. 25 збирке Р. Грујића у Музеју српске православне цркве у Београду. *Résumé*: L'enluminure du psautier No. 25 de la collection de R. Grouić au Musée de l'église orthodoxe serbe à Beograd. — Др Мирослава Деспот: Загребачка новинска реклама као извор примењене уметности у Хрватској у XIX столећу. *Zusammenfassung*: Die zagreber Zeitungs-Reklame als quelle zur angewandten Kunst Kroatiens im 19 Jarhundert.

III Прикази и извештаји — *Aperçus critiques et comptes-rendus*

Загорка Јанц: „Жена“ — Друга светска изложба фотографије. („La femme“ — Deuxième exposition universelle de la photographie). — Др Бојана Радојковић: Благо из морских дубина. (Trésor du fond de la mer). — Јасмина Рогановић: Руска народна примењена уметност од XV—XX века. (L'art appliqué populaire russe du XV^e—XX^e siècle). — Нада Андрејевић-Кун: Сценски костим Милице Бабић. (Costume scénique de Milica Babić). — Павле Васић: Пјерцупан старога Беча (6.II 1973—15.III 1973.). (Porcelaine de la Vienne ancienne). — Мирјана Јеврић: Столно посуђе и прибор од ренесансе до сецесије. (La vaisselle et le service de table de la Renaissance jusqu'à l'Art nouveau). — Јевта Јевтовић: Савремена примењена уметност — Девет изложби у Салону Музеја примењене уметности. (L'art décoratif contemporain). — [Вида Илић]: Просветно-педагошки рад у периоду од 1. јануара 1972. до 1. јуна 1973. (Travail pédagogique du Musée du 1^{er} janvier 1972 jusqu'au 1^{er} juin 1973). [Вида Илић]: Изложбе у галерији Музеја — одржане у периоду од 1. јануара 1972. до 1. јула 1973. године. (Expositions dans la galerie du Musée qui ont eu lieu du 1^{er} janvier 1972 jusqu'au 1^{er} juillet 1973. — Радмила Степановић: Преглед издања Музеја примењене уметности у Београду. (Répertoire bibliographique des publications du Musée des arts décoratifs de Beograd). — Радмила Степановић: Попис периодичних публикација у библиотеци Музеја примењене уметности за 1970., 1971. и 1972. годину. (Liste des périodi-

ques dans la bibliothèque du Musée des arts décoratifs — 1970, 1971 et 1972).

14. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК. 18. (Уређивачки одбор: Јевта Јевтовић, др Бојана Радојковић, Загорка Јанц. Одговорни уредник: Јевта Јевтовић. Секретар Уређивачког одбора: Војислава Розић. Дизајнер: Андреја Андрејевић. Превод резимеа на француски: Мара Кордић). Београд. (Штампа „Србија“). 1974. Стр. 111 са сликама и цртежима + [I]. 29 × 20.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. [Recueil de travaux]. 18.

Тираж/Tirage: 1.000. Din. 20,00

Садржи реферате са симпозијума, одржаног 27. и 28. новембра 1973. у Музеју примењене уметности у Београду, поводом изложбе „Повези и окови књига из југословенских колекција“ у овоме Музеју.

Садржај — Table des matières

Др Бранко Фуцић: Увез глагољске књиге. *Résumé*: Les reliures des livres glagolitiques. — Василиј Пуцко: Оклад руской литургической книги XIV—XVII веков. (Окови руских литургијских књига XIV—XVII века). — Божидар Райков: За старите българиски художествени подвѣрзии и обкови. (Прилог проучавању бугарског уметничког повеза и окова). — Љупка Василев: Три ренесансна повеза из 1544. године из збирке САНУ. *Résumé*: Trois reliures de la Renaissance, oeuvres du maître Matteo Pagano. — Мара Харисијадис: Прилог проучавању повеза старих српских рукописа. *Résumé*: Contribution à l'étude des reliures des anciens manuscrits serbes. — Гордана Томић: Дуборезне корице за јеванђеље рад Хади-Рувима. *Résumé*: La reliure en bois sculpté d'un évangélaire ouvragé par Hadži-Ruvim (Rouvime). — Др Otto Mazal: Gotische Bucheinbände aus dem ehemaligen Konvent des deutschen Ritterordens in Leibach (Ljubljana). (Готски повези из некадашњег самостана немачког ритерског реда у Љубљани. — Др Maria Krynicka: Les reliures polonaises à composition architecturale. (Пољски повези са архитектонским композицијама). — Невенка Безић-Божанић: Прилог проучавању уметничког увеза књига у Далмацији. *Résumé*: Contribution à l'étude de la reliure artistique en Dalmatie. — Јасна Томичић: Вараџдински увези. *Résumé*: Les reliures de livres a Varaždin. — Др Видосава Недомачки: Облик, опрема и

повез јеврејских књига. *Résumé*: Forme, appareil et reliure des livres hébraïques. — Светлана Исаковић: Примерци сецесије на изложби „Повези и окови књига из југословенских колекција“. *Résumé*:

Les exemplaires de style „Secession“ à l'exposition des reliures et couvertures de livres provenant des collections yougoslaves.

P. СТЕПАНОВИЋ

Dizajner: ANDREJA ANDREJEVIĆ

Lektor: VERA STOJIĆ

Korektor: RADOJKA MILIĆEVIĆ

Prevod rezimea

na francuski: MARA KORDIĆ

na engleski: ALEKSANDAR PETROVIĆ

Štampanje završeno maja 1976

Štampa: BEOGRADSKI IZDAVAČKO-GRAFIČKI ZAVOD

Tiraž: 1000