

Пикторална поетика

Барокно сликарство, као и сликарство сваке друге епохе, има своју пикторалну поетику и сопствене законе уметничког стварања, који одређују морфолошко-феноменолошке карактеристике његовог стила. Док је у појединим срединама ова поетика нормирана и теоријски одређена, у другима је само свесна себе, али та свест није вербално кодификована и њен се поетско-пикторални систем мора откривати егзактно, проучавањем самих уметничких дела и механизма њиховог стварања. Потребно је открити систем основних појмова који гради ту поетику у одређеном времену и у одређеном простору. Уметност једне средине подразумева сагледавање у оквиру свеобухватног културног модела, посматрањем њеног трајања и преображавања. Ова истраживања се, међутим, не могу заснивати на основама фиктивне историјске реконструкције, којима се уметност једне средине тумачи искључиво у сопственом затвореном кругу. Нужно је утврдити припадност ширим поетско-пикторалним оквирима, да би било могуће истаћи карактеристике њене особености и самосвојности.¹

У српском барокном сликарству сложени преображаји који доводе до формирања нове пикторалне поетике нису били пропраћени изворним теоријским трактатима који би водили или образлагали уметничку праксу. Одсуство оваквих списа не значи да таква поетика није постојала и да она није била важећа норма стварања. У уговору, који је Симеон Балтић склопио са гомирским игуманом Теофилом Алексићем у Кијеву почетком јула 1762. године, он се обавезује да ће у манастирској сликарској школи радити „по регули” свог „художества”.² Балтићева „уметничка правила” нису била само

¹ О тумачењу стила као сложеног јединства форме и садржаја, који се формира у одређеним културно-историјским околностима: М. Shapiro, *Style*, у: *An Anthropology Today*, Ed. A. L. Kroeber, Chicago 1958, 287-311; J. S. Ackerman, *A Theory of Style*, JAAC XX-3 (1962), 227-237; C. J. Friedrich, *Style as the Principle of Historical Interpretation*, JAAC XIV-2 (1955), 143-151.

² М. Грбић, *Карловачко владичанство*. I, Карловац 1891, 170. На основу овог уговора М. Костић је претпоставио постојање неке врсте писаног сликарског приручника, али је на неодрживост овог закључка касније указао Д. Медаковић. Упор.: М. Костић, *Сликарски занат код Срба у 18. веку*, Гласник ИДНС III-1 (1930), 42-43, и 45; Д. Медаковић, *Манастир Гомирје*, у: *Трајом српског барока*, 166-167.

скуп морфолошких конвенција. Она су неминовно подразумевала и феноменолошке норми пикторалне поетике формиране у барокним оквирима духовности православног света, која је промишљено тежила да усклади ликовно наслеђе са захтевима новог времена. Сагледавана у тој светлости, пикторална поетика барокног православља не може се тумачити кроз пасивно прихватање западноевропских норми, које су произлазиле из другачијег наслеђа, схватања и захтева. Она је настала у креативном напору да се традиција сопственог наслеђа усагласи са новим западноевропским ликовним схватањима.

Одређење стилских карактеристика српског барокног сликарства није могуће свеобухватно сагледати једностраним морфолошким приступом. Форма је само један од феномена стила који морфологија може да опише, али не може и да га објасни. Трагањем за механизмом поетичко-реторичких основа који покреће ликовно стваралаштво, откривају се елементи који одређују унутрашњу, феноменолошку структуру стила. Испод привидне формалне неусаглашености постојале су сложене и усклађене идејне основе дефинисаног пикторалног система. Ове идеје су у појединим етапама развоја и код појединих сликара имале различит значај, али су биле заједничке за целокупно барокно сликарство и све сликаре. Управо то омогућује да се морфолошки различито сликарство Јова Василијевића, Јована Четијевића Грабована, Јоакима Марковића, Теодора Крачуна, Јакова Орфелина и Арсенија Теодоровића сагледа у феноменолошким оквирима истих стилских опредељења. Могуће је и неопходно одредити стилске особености појединих уметника, али у сагледавању целине основно је у први план истаћи феноменолошке категорије које их повезују. На исти начин је могуће говорити и о морфолошким карактеристикама појединих етапа у развоју српског барокног сликарства. Систем морфолошких норми ранобарокног сликарства се разликује од оних норми које су поштоване у високом бароку. Оне су потом измењене и у сликарству каснобарокног еkleктицизма. Утврђене феноменолошке категорије се, међутим, само мењају и добијају већи или мањи значај, али остају важеће у свим етапама развоја, што пружа основу да се барокно сликарство сагледа као јединствена стилска целина.

Барокно сликарство православног света било је још увек затворено у оквире религиозне и, посебно, црквене уметности, као доминантног облика ликовног стварања. Висока црквена јерархија и образовани представници цркве били су водећа духовна снага која је у многоме одредила целокупну барокну културу. Ове околности су пресудно утицале и на формирање новог пикторалног система, а разлике у догматском тумачењу слике биле су препрека директном прихватању католичких или протестантских утицаја. Православна и католичка црква су се у тумачењу природе сликарства и његове намене од краја XVI века нашле на истој страни, супротстављајући се

иконокластичким схватањима реформисаних цркава. Тако се у декретима Тридентског концила, упереним против протестантског иконоклазма, истичу одлуке Другог никејског сабора против опонената светим сликама. У двадесет и петој сесији концилских аката, која су посвећена призивању и поштовању светитељских моштију и светих слика, понавља се схватање да поштовање које се указује представама Христа, Богородице и светитеља прелази на њихове прототипове, као што је то утврђено на Другом никејском сабору.³ Велику пажњу борби против иконоклазма и Другом никејском сабору посвећује и Безаре Баронијус у деветом тому својих *Annales ecclesiastici*. Он се у одбрани светих слика позива на цариградског патријарха Германа, Јована Дамаскина и Теодора Студита.⁴ У писму Арсенија IV Јовановића, упућеном царици Марији Терезији у време припреме за сазивање црквено-народног сабора 1744. године, патријарх истиче да је од свих вера православље најближе католичанству.⁵ Православна и католичка црква, у бароку, уважавају слично средњовековно наслеђе. Католичанство се у борби против протестаната ослања на богату иконофилску мисао православне цркве, а православље прихвата католичку употребу слике као моћног реторичког оружја верско-политичког деловања. У украјинској полемичкој литератури се, већ почетком XVII века, јављају трактати против реформаторског иконоклазма.⁶ Врхунац у развоју полемичке литературе стављене у одбрану светих слика и религиозног сликарства представљало је обимно дело Стефана Јаворског *Камень веры*.⁷ Ова књига је писана са католичких позиција и отворено је уперена против протестантски интонираних реформи Петра Великог. Јаворски тумачи поштовање икона у истом поглављу у којем расправља и о поштовању светих моштију и реликвија, надовезујући се на кратки оде-

³ Позивање на ауторитет Другог никејског сабора било је аргумент за одбрану католичког тумачења о поштовању религиозне слике: Н. J. Schroeder, *Canon and Decrees of the Council of Trent*. 216. Упор.: G. Scavizzi, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, Storia dell' arte 21 (1974), 206-207; H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 29-30.

⁴ М. G. Ronca, *La devozione e le arti*, у: *Baronio e l'arte*, 432-433; E. Norelli, *L'autorità della chiesa antica nelle Centurie di Magdeburgo e negli „Annales“ del Baronio*, у: *Baronio storico e la Controriforma*, 295-307, поглавље „Il Concilio di Nicea“.

⁵ М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенту, лекције из историје Карловачке митрополије*, Сремски Карловци 1889, 79, где се наводи поменути став из предговора који је патријарх упутио Марији Терезији 16. фебруара 1744. године.

⁶ О раним полемичким трактатима: *Списание противъ Лютиоровъ, Въ двухъ редакцияхъ*, ППЛЗР III, col. 48-76. – О иконоклазму реформације: D. Freedberg, *The Structure of Byzantine and European Iconoclasm*, у: *Iconoclasm, Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Birmingham, Ed. A. Bryer and J. Herrin, Birmingham 1977, 165-177.

⁷ С. Јаворски, *Камень веры*, 1-178.

љак двадесет пете сесије аката Тридентског концила, који је био посвећен истим проблемима.⁸ Он, међутим, догмату о поштовању икона посвећује много више пажње, тумачећи га у складу са православном традицијом. На њу се ослања и Димитрије Ростовски, близак пријатељ Стефана Јаворског, у свом *Поучених о поклоници иконам святих*.⁹ У истој светлости је нужно протумачити и интересовање за иконоклазам Гаврила Стефановића Венцловића, који пастви у Бору и Коморану тумачи одлуке Другог никејског сабора о поштовању светих слика.¹⁰

Подударност између католичке и православне цркве у тумачењу природе и намене сликарства била је основа продора римског и италијанског барока, који преко средње Европе, посебно Пољске, стиже прво у Украјину, а затим и у Русију, где се у XVII веку стварају морфолошко-феноменолошки темељи барокног сликарства православног словенског света. Овај утицај, међутим, није био ни једини ни искључив. Православна средина је, поред снажног ослањања на пост-тридентска католичка схватања, нову ликовну поетику развијала у складу са својим догматским учењима. У том смислу се уобличавање новог пикторалног језика кретало у оквирима наглашене историчности према властитом наслеђу, које је било нужно усагласити и уклопити у владајуће хуманистичке теорије о уметности. Пут усклађивања ретроспективних императива са новим схватањима водио је кроз теоријске поставке нормативне поетике барокног класицизма, која је пружала могућност да се на основама традиционалног учења формира нова ликовна поетика барокног православља.

Нормативна поетика

У целокупном барокном стваралаштву постојала је снажна и континуирана класична линија која се, као реакција на маниризам, везивала за нор-

⁸ H. J. Schroeder, *Canon and Decrees of the Council of Trent*, 216.

⁹ За слово Димитрија Ростовског о поштовању светих икона: (Д. Ростовски) *Собрание разных поучительных слов*, I, 34-39.

¹⁰ Венцловићеве списи о иконоклазму нису били одраз његовог интересовања за историјски контекст овог проблема, нити познавања изворне грађе, него израз његовог интересовања за полемичку литературу, посебно ону која је била уперена против протестантског иконоклазма. За другачије мишљење упор.: М. Павић, *Венцловић о иконокласичким борбама у Византији*, у: *Историја, стил и стилеза, Језичко памћење и песнички облик*, II, Нови Сад 1985, 5-21.

мативно ренесансно наслеђе.¹¹ Поједини аутори, попут Виктора Тапијеа, тумаче овај класицизам као стил који је постојао истовремено са бароком и коначно га потиснуо половином XVIII века.¹² Ако се прихвати културно-историјски концепт барока који подразумева одсуство формалног стилског јединства, онда се класицизам, по схватању већине истраживача, мора тумачити као његов саставни део. Он се у термиолошкој номенклатури одређује као барокни класицизам, мада се поједини аутори залажу и за термин барокни академизам.¹³ Веза барокног класицизма са ренесансом заснивала се на хуманистичким трактатима постике реда, која је у основи полазила од заједничког античког наслеђа.¹⁴ Из тог наслеђа преузет је и појам класичног, као доктринарног, а не историјског критеријума, који је подразумевао идеју обнове, *renovatio*.¹⁵ Овако схваћен, појам класичног је у различитим периодима и срединама бивао различито тумачен, у зависности од канона који су узимани као узор.

Идеју барокног класицизма формулише Ђовани Пјетро Белори, водећи теоретичар сеићента. Он полази од класицистичке теорије уметности, чије су основе дефинисане још у ренесанси, али их надграђује критиком Ломацове маниристичке теорије и ранобарокног натурализма. У његовој теорији класицизма први пут је јасно истакнуто да постоји логична супротност између идеализма и натурализма, студија антике и студија по моделу. Белоријева схватања су пресудно утицала не само на италијански, него и на француски и немачки барокни класицизам.¹⁶ До извесне опречности долази чак и између дела и теоријских размишљања појединих уметника, који су се подједнако ангажовали у обема областима. Исти је случај и са члановима многобројних академија чији су програми прокламовали класични идеализам, који се срће у делима тек неколицине

¹¹ M. Greshalgh, *The Classical Tradition in Art*, London 1978, 11-17. За културну и литерарну традицију: R. R. Bolgar, *Introduction, y: Classical Influences on European Culture A. D. 1500-1700*, Cambridge University Press 1976, 1-30; G. Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press 1978, 289-354.

¹² V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, 25-30, и 154-189. – За другачије мишљење: J. A. Maravall, *Culture of the Baroque*, 7-8; J. Bialostocki, „Barock”: *Stil, Epoche, Haltung*, 80-82; M. Shapiro, *Style, y: An Anthropology Today*, 296.

¹³ B. C. Heyl, *Meanings of Baroque*, JAAC XIX-3 (1961), 281.

¹⁴ I. L. Zupnick, *The Iconology of Style (or Wölfflin's Reconsidered)*, JAAC XIX-3 (1961), 263-273, посебно 270.

¹⁵ F. Kermonde, *The Classic, Literary Images of Permanence and Change*, London 1983, 16. Упор.: A. Wellek, *The Term and Concept of Classicism in Literary History, y: Aspects of the 18th Century*, Ed. E. R. Wasserman, Baltimore-London 1965, 125-128.

¹⁶ E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, Icon Editions 1968, 103-111; R. Enggas, J. Brown, *Italy and Spain 1600-1750, Sources and Documents in the History of Art Series*, Ed. H. W. Janson, New Jersey 1970, 5, и даље.

њихових чланова.¹⁷ Барокни теоретичари су били окупирани прошлосту и узвишеним узорима, које није било погодно следити у практичним сликарским остварењима. Размиоилажење уметничке праксе и теоријске мисли посебно је изразито у италијанском бароку, где долази до извесног узајамног негирања сликарства и класичне теоријске мисли о сликарству. Док су уметничке теорије италијанских академија заступале нормативну поетику, сликарство је под утицајем контрареформације тежило да визуализује егзалтирано стање перцепције мистичног искуства. Илузионизам римске барокне уметности, потпомогнут динамичним композицијама, ирационалним осветљењем и кјаро-скуром, драматичним жестовима, екстатичним позама и натприродним ефектима, стимулисао је пре свега емоције, а не разум.

Овај неспоразум између теорије и праксе мање се осећао у срединама у којима је, због слабијег деловања идеја католичке реформе, утицај теорија барокног класицизма на развитак уметности био јасније испољен. Схватања која су наметале идеје контрареформације нису била неприхватљива само за уметност православља и реформисаних цркава. Своје опоненте она су налазила и у католичком културном кругу, посебно у Француској.¹⁸ Чак и у римском барокном сликарству могуће је издвојити снажну развојну линију барокног класицизма који је почивао на схватањима нормативних поетика реда. Од средине XVII века он је, како истиче Ервин Пановски, постао пресудан у теорији о уметности и уметничкој пракси.¹⁹ Процес који је довео до скидања класицистичких теорија са врха Олимпа и до њихове примене у сликарству потекао је са италијанског севера. Он полази од теорије опонашања која је била опште прихваћено место у свим трактатима о уметности, у којима су дела високе ренесансе барокним уметницима постављана као узор.²⁰ Значајан допринос прихватању нормативне поетике у теорији и пракси раног римског барока дао је и Безаре Баронијус, учени римски кардинал и поклоник хришћанске антике. Његови *Annales ecclesiastici* су ренесансно виђење паганског античког наслеђа преобразили у барокну визију антике као раног хришћанства и идеалног доба працркве, на коју су се ослањале све барокне верске обнове.²¹ Као наручилац и идеатор, он је заступао нормати-

¹⁷ Упор.: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Greenwood Press Publishers 1971, 2-3.

¹⁸ Одлуке Тридентског концила нису биле званично проглашене у Француској: A. F. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London – New York 1988, 200-235. Упор.: M. Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, 161 и даље.

¹⁹ E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, 103.

²⁰ C. Gnudi, *L'ideale classico, Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna 1986, 60. Упор.: M. Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, 149. и даље.

²¹ P. J. Jacks, *Baronius and the antiquities of Rome*, у: *Baronio e l'arte*, 75-96.

вну пикторалну поетику засновану на идеалима хришћанског класицизма и у том смислу се сматра зачетником „протокласицизма”, који се појављује у римском ранобарокном сликарству.²² Његова схватања су снажно утицала и на низ трактата о уметности, посебно оних аутора којима су биле блиске идеје католичке пост-тридентске реформе.²³

Елементи класицизма у барокној поетици били су израз новог верског, друштвеног и политичког поретка. Постоје барокна мисао о реду, барокно схватање ауторитета, барокни репрезентативни стил и типична барокна реторика.²⁴ Било је чак покушаја да се типичан барокни поглед на свет истадне и протумачи кроз картезијански и јансенистички дух, чији се класицизам, оличен у Пусеновом делу, супротставља римској илузионистичкој уметности.²⁵ Истицање значаја барокног класицизма довело је у питање његову везу са контрареформацијом и његово римско порекло.²⁶ Сагледан у оквири-ма формирања новог културног модела, утицај ренесансе на барок осећао се више у другим срединама, него у самој Италији. Идеје италијанске ренесансе постале су добро познате широм Европе тек у време барока, а барок је у многим срединама, посебно у оквирима словенског света, у много чему имао ону функцију коју је у Италији имала ренесанса.²⁷

Класична барокна струјања, која су се више ослањала на актуелне уметничке теорије, формирала су и нормативну поетику барокног православља, која се током XVII века појављује прво у кругу кијевске Духовне академије и сликарске школе Кијево-печерске лавре. У барокној култури православног

²² S. Prosperi, V. Rodinò, *Baronio e il protoclassicismo dei pittori fiorentini a Roma*, у: *Baronio e l'arte*, 513-526. Баронијус је, поред фирентинског сликарског круга у Риму, утицао и на друге сликаре, па и на самог Пусена. Упор.: V. Gerard Powell, *Les „Annales” de Baronius et l'iconographie religieuse du XVIIe siècle*, у: *Baronio e l'arte*, 481-487.

²³ C. Marcora, *Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio*, у: *Baronio e l'arte*, 191-244.

²⁴ P. Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque*, у: *Rhetorica e Barocco*, 55-60.

²⁵ N. Pevsner, *Early and High Baroque*, у: *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. I – *From Mannerism to Romanticism*, London 1969, 39-40; H. Gouhier, *La résistance au vrai et le problème cartésien d'une philosophie sans rhétorique*, у: *Rhetorica e Barocco*, 85-97. – Картезијанске идеје у српску барокну културу нису продирале само из Кијева и Беча, него и из јужнобалканских области. Упор.: Д. Руварац, *Автобиографија Парменија Павловића*, СС XV (1905), 430, где Парменије Павловић истиче да је философ Методије из Касторије својим ученицима предавао картезијанску философију, мада је због тога био позван на одговорност пред цариградског патријарха.

²⁶ J. A. Maravall, *Culture of the Baroque*, 8-10, где се указује на раније расправе француских аутора, посебно на радикалну полемику коју су раних педесетих година водили V. L. Тарје и P. Francastel. Упор.: P. Prodi, *Ricerca sulla teorica della arti figurative*, 10.

²⁷ Л. А. Софронова, А. В. Липатов, *Бароко и проблемы славянских литератур и искусств*, у: *Бароко в славянских культурах*, 2-12; А. И. Рогов, *Проблемы славянской барокко*, у: *Славянское барокко*, 3-12.

света могуће је навести низ текстова који су били посвећени проблему сликарства. Они, међутим, нису имали форму западноевропских хуманистичких трактата о сликарству. Разлика се заснивала на другачијем тумачењу природе уметности и њене намене. Док је сликарство у западноевропској мисли, још од ренесансе, постало једна од слободних вештина, оно је у мисли православног света традиционално тумачено у богословским и догматским оквирима.²⁸ Зачеци барокне пикторалне поетике православног културног круга наговештавају се у *Зерцалу бојословиия* Кирила Транквилиона Ставровецкога, штампаном у Почајеву 1618. године. Након тога о овим проблемима расправља низ аутора, од Јоаникија Гаљатовског, Антонија Радивиловског и Лазара Барановича.²⁹ Шездесетих година XVII века јављају се и у руској средини први списи који бране нову поетику барокног сликарства. У ширењу нових схватања значајан удео су имали васпитаници кијевске Духовне академије Симеон Полоцки, Силвестар Медведев и Карион Истомино. Учени Симеон Полоцки написао је *Беседи о почитаних икон святых*,³⁰ у којој брани нову ликовну праксу, али ни она не превазилази догматске оквири карактеристичне и за друга полемичка дела о сликарству тог времена. Међу њима је свакако најзначајнији био спис који је у одбрану Симеона Ушаковог написао Јосиф Владимиров, замишљен као дијалог са српским архијаконотом Јованом Пљешковићем, конзервативним заговорником старе уметности.³¹

Ова полемичка литература, која се залагала за нову сликарску праксу, није дубље понирала у теоријске проблеме стила. Барокна структура пикторалне поетике Симеона Ушаковог открива се тек посредно, када се упореди са поетиком Симеона Полоцког.³² Лихачев говори о стваралаштву Симеона

²⁸ Упор.: В. В. Бычков, *Теория искусства на закате русскою средневековья*, Зограф 18 (1987), 65-66; Исти, *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва 1992, 588-614.

²⁹ П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI-XVIII ст.*, 9-44, поглавље „Естетични проблеми образотворчого мистецтва в українській літературі XVI-XVIII ст. и символично-алегорична образность”, у којем су сумирани извори украјинске барокне поетике.

³⁰ О овом спису: В. К. Былинин, *К вопросу о полемике вокруг русскою иконописания во второй пол. XVII в.: „Беседа о почитании икон святых” Симеона Полоцкого*, Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы, Ленинград 1985, 281-289.

³¹ Јосиф Владимиров је свој трактат о сликарству саставио 1664. године и посветио га Симону Ушаковом. Полемика са Јованом Пљешковићем налази се у другом делу списка: Е. С. Овчинникова, *Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве*, Древнерусское искусство, XVII век. Москва 1964, 9-61; А. А. Салтыков, *Эстетические взгляды Иосифа Владимировича – по „Посланию к Симону Ушакову”*, Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы, Ленинград 1974, 271-288. О Јовану Пљешковићу: В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва 1984, 167-170.

³² Упор.: В. К. Былинин, В. А. Грихин, *Симеон Полоцкий и Симон Ушаков, К проблеме эстетики русскою барокко*, у: *Барокко в славянских культурах*, 191-218.

Полоцког, Силвестра Медведевог и Кариона Истоминог као о „барокним делима која добијају строгу форму”, која је утврђена чак и својим спољашњим обликом.³³ Иста тежња за утврђивањем норме присутна је и у теоријама барокних поетика, које се формулишу као поетике правила. *De arte poetica* Теофана Прокоповича се, као и његова *De arte rhetorica* заснива на класичној доктрини мере.³⁴ Барокни класицизам, међутим, не тежи искључиво трагању за формама лепог, него и изражајности, интензивности, аутентичности и, пре свега, религиозне ангажованости. У том смислу он се разликује од каснијег Винкелмановог естетизованог схватања појма класичног, оличеног у уметности неокласицизма.³⁵ Ако се прихвати тумачење да се религиозна осећања барока, поред филозофске тенденције која их тумачи апстрактним терминима, могу одредити кроз католичку тежњу за наглашавањем спољашње појавности и тумачење идеје кроз чула и протестантску тенденцију да се идеје интерпретирају етичким терминима,³⁶ очигледно је да су у барокном православљу католички утицаји имали снажну противтежу у протестантским утицајима. На одупирање католичком, чулном тумачењу идеја надовезивало се и супротстављање прихватању великих тема уметности католичке реформације којима је истицана склоност ка маријаријама, визијама и екстазама. Мада су то често сликане представе барокне уметности католичког света, њихово присуство у српској барокној уметности једва да је прихваћено у оној форми за коју се залагала званична уметност католичке пост-тридентске реформе. Поетичко-реторичка схватања Теофана Прокоповича снажно су утицала на црквене реформе карловачких митрополита, па и на тумачење уметности у њеним оквирима.³⁷

Утицај класичних поетика реда, чији је главни заговорник био Теофан Прокопович, није у православном барокном свету био свеобухватан и искључив. Оваквим су се погледима супротстављале поетике формиране под

³³ Д. С. Лихачов, *Поэтика старой руске книжности*, Београд 1972, 100.

³⁴ К. Р. Лахман, *Два типа риторики „приличия” (decorum) – риторика Макария и „Искусство риторики” Феодана Прокоповича*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 149-169.

³⁵ О нужности разликовања појмова класицизма и неокласицизма упор.: Н. Нопур, *Neo-Classicism, Style and Civilization*, Harmondsworth, Middlesex 1973, 17-42.

³⁶ N. Pevsner, *Early and High Baroque*, у: *Studies in Art, Architecture and Design*, I, 40; J. G. van Gelder, *Two Aspects of the Dutch Baroque, Reason and Emotion*, у: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky*, Ed. by M. Meiss, New York University press, 1961, 445-552; J. Bialostocki, „Barock”: *Stil, Epoche, Haltung*, 89-90, где се указује на могућност свођења овог дуализма на заједничке барокне основе.

³⁷ Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, ЗФФ XVI (1989), 199. и даље

утицајем католичке реформе.³⁸ Конфликт између ових двају различитих схватања имао је почетком XVIII века и снажне идеолошке основе. Оне се огледају у сукобу између Теофана Прокоповича и Стефана Јаворског, два главна украјинска представника која су учествовала у реформама Петра Великог. У суштини, спор се сводио на сукоб протестантских и католичких утицаја. И Јаворски и Прокопович били су представници нове културе, али су заговарали различите путеве реформи. Стефан Јаворски је заступао католички, док је Теофан Прокопович био поборник протестантског културног модела.³⁹ Мада је Прокопович наизглед изашао као победник из овог сукоба, идеје које је заступао и бранио Јаворски имале су великог утицаја на барокну културу словенског православног света, па и на барокну културу Карловачке митрополије. Довољно је истаћи само пример Мануила Козичинског, који је образован на кијевској Духовној академији управо у време снажних утицаја Теофана Прокоповича. Његова *Трагедокомедија* показује да је током делатности у Карловачкој митрополији он заступао поетику која се ослања на схватања Стефана Јаворског.⁴⁰ Јаворски је био језуитски ђак, заступник пост-тридентског конзервативизма, чији интелектуални хоризонт оцртава његова библиотека, у којој су се највећим делом налазила дела католичких, посебно језуитских аутора.⁴¹ На овим су делима и њиховим пољским прерадама великим делом била уобличена прагматична учења кијевске Духовне академије, што указује на извесну неусаглашеност између теорије и праксе, која се јавља и у италијанској барокној култури.

Схватања која су заступали Теофан Прокопович и Стефан Јаворски у Карловачкој митрополији тумачена су као јединствено и усаглашено становиште.⁴² Један од разлога оваквог прихватања почивао је на чињеници да њихова дела нису сагледавана у светлости борбе црквених и државних реформи, него да су била стављана у службу истих интереса Карловачке митрополије. Латентна двојност емоција и разума, присутна у српској барокној култури и уметности, пружила је основе за постепено прихватање барокне

³⁸ О односу ових двеју поетика: К. Р. Лахманн, *Два етипа риторике „приличия” (decorum) – риторика Макария и „Искусство риторике” Теофана Прокоповича*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 149. и даље, где аутор ове две различите барокне поетике дефинише као „класичну” и „антикласичну”.

³⁹ J. Šerech, *Stefan Yavorsky and the Conflict of Ideologies in the Age of Peter I*, SEER XXX (1951), 40–62.

⁴⁰ Ј. Исајевић, *Мануил Козачински и књига*, Библиотекар 3–4 (1976), 386.

⁴¹ О интелектуалном профилу Стефана Јаворског: L. R. Lewitter, *Peter the Great, Poland, and the Westernization of Russia*, JHI XIX–4 (1958), 500–502.

⁴² На ово упућују и истраживања М. Бошков, *Руска штиамјана књига у нашем XVIII веку*, ГФФНС XVI–2 (1973), 557.

поетике коју је заступала бечка ликовна Академија. Била је то уметност у чијим су темељима почивале идеје католичке реформе. Она је у српском сликарству, међутим, прихваћена у тренутку када су барокна схватања већ била спутана рационалистичком строгошћу наступајућег неокласицизма и реформама просветитељског јозефинизма. Поштовање класичне поетике реда је у том смислу било важна карактеристика српског барокног сликарства. Само је у Крачуновом стваралаштву и у делатности његових следбеника нормативна поетика делимично уступила пред барокним схватањима бечке ликовне Академије. Појава неокласицистичких теорија, убрзо потом, поново је наметнула нормативну пикторалну поетику, која је утицала и на уобличавање српског каснобарокног сликарства.

Делимична одступања од ових норми дала су повод за претпоставку да је на барокно сликарство у извесној мери утицала и поетика маниризма.⁴³ Барокна поетика се служи формама маниризма, али су оне стављене у службу уобличавања новог духовног и поетичког поретка, који условљава милитантна противреформација, поново очврсла апсолутистичка дворска култура и сталешка друштва. Маниристичку поетику, субјективну и хетеродоксну у својим основама, барок ставља у службу приказивања и одбране објективног поретка, цркве, државе, друштва или философије. Изворне маниристичке црте постају у бароку црте волунтаристичког уверавања. Паралогички, херметични конхето маниризма преобликован је у морализаторску сензацију, у верску или политичку поруку. Од естетичне аутономне фигуре смисла настаје морализаторско-дидактична представа. Маниризам и барок се нападају са суштински различитих извора. Маниризам увек изнова полази од херметизма и ренесансне езотеричне аристократске традиције, док се барок напада средњовековном теологијом и црквом.⁴⁴ Барок не трага за реткостима

⁴³ Р. Михаиловић, *Утицаји западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века*, II *Маниристичка својства неких композиција српског сликарства*, ЗФФ VIII (1964), 625–631; Исти, *Иконографија маниристичке представе цркве о Јони*, ЗЛУМС 3 (1977), 219–232; М. Коларић, *Основни проблеми српског барока*, ЗЛУМС 3 (1967), 268–269. На сличан начин су утицаји маниризма протумачени и у српској барокној поезији: М. Павић, *Историја српске књижевности барокној доба (XVII и XVIII век)*, Београд 1970, 99–105. – Да се овај, према одређењу М. Павића „кићени маниристички поетски стил” може у поезији и у сликарству протумачити у оквиру барокне поетике упор.: В. К. Былинин, В. А. Грихин, *Симеон Полоцкий и Симон Ушаков, К проблеме эстетички русской барокко*, у: *Барокко в славянских культурах*, 191. и даље.

⁴⁴ Упор.: J. Sherman, *Mannerism, Style and Civilization*, Harmondsworth, Middlesex 1977, 135. и даље; J. R. Martin, *Baroque, Style and Civilization*, 19–26; M. J. Hank, *The Emergence of Baroque Mentality and Its Cultural Impact on Western Europe after 1550*, JAAC XXVIII–3 (1970), 315–325; G. R. Hocke, *Manirizam u književnosti*, Zagreb 1984, 125–128; А. Анбал, *Неколико питања словенског барока*, Прилози КИФ XXV–1,2 (1959), 13–16.

него за општим вредностима и то исказује пропагандно реторично, док је маниризам антипропагандистичан и нереторичан.

Сагледаван на такав начин, маниризам је у основи био стран барокној поезији, а присуство формалних маниристичких елемената у барокној уметности транспоновано је у нови језик и у нову функцију. Строго гледано, нормативне теорије барокног класицизма, које су утицале и на формирање српског барокног сликарства, развијале су се управо као реакција на њихово одсуство у маниризму.⁴⁵ Указивање на маниристичке утицаје у српском барокном сликарству, међутим, није било без основа. Западноевропске барокне теорије о уметности су у оквиру културног круга барокног православља прихватане са знатним изменама. То је посебно важило за теорију угледања, кључну доктрину пикторалне поезије. У украјинској мисли XVII века, која је као преносилац западноевропских идеја пресудно утицала на уобличавање барокне пикторалне поезије, доктрина угледања је у знатној мери тумачена у складу са схватањима теоретичара маниризма и блиска је Ломацу колико и Белорију. Неприхватање радикалних Белоријевих теорија било је одређено снажним утицајем традиције која је, поред барокног класицизма, била један од основних конститутивних елемената пикторалне поезије барокног православља.⁴⁶

Ut pictura sermones

Барокно сликарство, па и целокупна барокна уметност, били су најпотпуније обухваћени појмом реторичности. У оквиру православне културе, у којој поетски, ренесансно-маниристички паганизам није ухватио дубљи корен, ове реторичке принципе је потребно сагледавати у светлости контину-

⁴⁵ E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, 103; W. Friedlander, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York 1976, 50–55.

⁴⁶ Однос барока према маниризму није био искључив ни у ширим европским оквирима. И поред Белоријевог негативног односа према маниризму, он је снажно утицао на развој уметничке праксе ране барокне уметности. Упор.: C. Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction*, 170. и даље. – Везе барока са претходном епохом почивале су и на чињеници да су основне идеје Тридентског сабора биле формулисане и визуализоване управо у време маниризма. Тако су у утицајној Пискачовој Библији углавном били сабрани маниристички графички листови. На њихово стилско порекло и утицај на српско барокно сликарство указала је Р. Михаиловић у више наврата. Поред горе наведених студија упор.: *Утицаји западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века – I Саврозовејне теме у манастиру Бобани*; ЗЛУМС 1 (1962), 226–227.

ираних утицаја средњовековне традиције. Барокна тумачења сликарства као неме проповеди полазила су од познатог става Василија Великог и Григорија Богослова да уметници својим сликама доприносе питањима вере у истој мери као и проповедници својим проповедима.⁴⁷ Ови ставови наглашавани у борби против иконоклазма постали су поново актуелни крајем XVI века, у време великог верског раскола у крилу римске цркве, када их католички теолози поново истичу у борби против протестантског иконоклазма.⁴⁸

Везе сликарства и реторике уочене су још у Албертијевом трактату о сликарству и одраз су интелектуалне климе раног кватроћента. Намена новог сликарства које предлаже Алберти истоветна је намени реторике коју заговарају Квинтилијан и Цицерон. Његова основна сврха је едукативна, оно попут реторских орација треба да покрене и увери гледаоца.⁴⁹ Оваква функција сликарства добила је у барокној култури екстремни значај, али њен основни циљ више није било трагање за истином. Изумитељска снага барокне реторике стављена је у функцију снаге суда. Реторика барокне слике је, као и реторика барокне проповеди, пре свега ангажована. Она је стављена у службу одбране ставова и убеђивања.⁵⁰ Барокна реторика није владала само ученим трактатима и школским уџбеницима. Она је потчинила поезију, а своју аутократску власт распрострла је и над свим уметностима. Реторичарски барокни рационализам, потпомогнут ерудицијом, пресудно је одређивао не само сликарство, него и архитектуру и музику.⁵¹

И барокна култура православног света прихвата ново место које је реторици одређено у систему слободних вештина (*artes liberales*). Она ствара нову структуру мишљења, које превазилази наслеђену традицију византијске реторике коју су устројили Василије Велики, Јован Златоусти, Григорије

⁴⁷ Слична схватања о односу сликарства и проповедништва исказали су и други оци православне цркве: H. Maguire, *Art and Eloquence*, 9–12; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1960, 1–3.

⁴⁸ Парагона заузима важно место и у трактату „Discorso intorno alle immagini sacre et profane”, који је написао кардинал Габриеле Палеоти: P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative*, 37. Упор.: G. Scavizzi, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, *Storia dell'arte* 21 (1974), 171–182; H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 29–30.

⁴⁹ L. B. Alberti, *On Painting*, Yale University Press 1966, 90. – Упор.: C. Gilbert, *Antique Framework for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, *Marsyas III* (1946), 87–106; J. R. Spenser, *Ut Rhetorica Pictura, An Study in Quattrocento Theory of Painting*, *JWCI* XX–1, 2 (1957), 26–44; P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and its Sources*, New York 1979, 242–259.

⁵⁰ G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, у: *Retorica e Barocco*, 128–133.

⁵¹ G. C. Argan, *La „Rettorica” e l'arte barocca*, у: *Retorica e Barocco*, 9–14; J. Bialostocki, „Barock”: *Stil, Epoche, Haltung*, 94–98; W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, 31–33.

Назијански и Григорије Ниски.⁵² У православном свету се од првих деценија XVII века појављују нове реторике у све већем броју. Рани трактати се још увек чврсто ослањају на традицију, али се временом све чешће и све доследније прихватају савремени западноевропски утицаји.⁵³ Водеће место у овим изменама припадало је кијевској Духовној академији. Снажан утицај на развој реторике у Могиланској академији имала је реторичка теорија која се развијала у суседној Пољској. Исходишна тачка у развоју пољске реторике и њеног поетичког система било је дело шпанског језуита Балтасара Грасијана. Он је преко средњовековних концепцијских принципа „*rhetorica verba cologat*” формулисао нова барокна схватања о максималном наглашавању ефеката.⁵⁴ Посредством пољских утицаја, у Украјину продире и реторика предавана на италијанским универзитетима и академијама, као и дела протестантских аутора са Меланхтоном на челу. Пољска трансформација западноевропских узора подвргнута је у Украјини новим адаптацијама условљеним другачијим актуелним потребама.⁵⁵

О значају реторике и њеном месту у систему школства Могиланске духовне академије речито говори податак да су се у кијевским архивама сачувале 183 рукописане реторике. Већина је била састављена током XVII и XVIII века за потребе наставног програма Академије.⁵⁶ Реторика се на Ака-

⁵² Један од раних трактата у којем се излаже учење о слободним вештинама написао је Никола Спафар: О. А. Белоброва, *К изучению „Книги избранной окрайце о девятих мисах и о седмех савободных художестввах” Николая Спафария*, Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы, Ленинград 1976, 305–315. За шире оквири прихватања учења о слободним вештинама у барокној култури словенског православља: В. В. Бычков, *Русская средневековая эстетика XI–XVII века*, Москва 1992, 543–549. – О византијској реторици и њеном утицају на уметност: Г. Л. Курбатов, *Риторика*, у: *Культура Византии, IV – первая половина VII в.*, Москва 1984, 331; Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 13–21.

⁵³ За сажет преглед развоја украјинских и руских реторика у XVII и почетком XVIII века: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, Москва 1988; А. С. Елеонская, *Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века*, Москва 1990, 21–54.

⁵⁴ Упор.: М. Batllori, *Gracián y la Retorica barroca en Espana*, у: *Retorica e Barocco*, 27–32. – Схватања Балтасара Грасијана су преко дела пољског реторичара Јана Квјаткевича била позната у украјинској и руској средини. Упор.: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 6–7.

⁵⁵ *Истио*, 7; А. В. Липатов, *Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы*, у: *Славянское барокко*, 57, 94. – О месту реторике у наставном програму кијевске Духовне академије: Н. И. Петровъ, *Киевская академия во второй половине XVII века*, Киев 1895, 80–83.

⁵⁶ В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 31. – Ови рукописи су преписивани и ширени даље, тако да су се сачували у многобројним библиотекама: Т. В. Буланина, *Материалы для полного инвентаря курсов риторики и философии Киево-Могилянской академии*, Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой, Ленинград 1986, 125–129.

демији делила на општу и практичну. Општа реторика је била посвећена теоријским питањима, као и проблемима настанка, неопходности и њене корисности. Практична реторика није имала тако постојан садржај и начелно је садржала поучне примере који су могли послужити као узор. Као предмет она се уводи у новоосновани Колегиј Пистра Могице, а један од првих предавача био је Јосиф Кононович Горбачки. Његова реторика *Orator Mohileans Marci Tullii Ciceronis apparatus partitionibus excultus*, која је сачувана у рукопису, представља пример нормативне реторике који се ослања на римске античке узоре, пре свега Цицерона и Тертулијана. У средишту ауторових интересовања је формирање личности оратора, кроз историју и философију.⁵⁷ Процват реторике у Могиланској академији досегао је врхунац крајем XVII и почетком XVIII века делатношћу Теофана Прокоповича, који је 1705. године постао њен професор. Исте године он је држао курс поетике, док је следеће године држао курс реторике. Прокоповичева *De arte rhetorica*, као ни његова *De arte poetica*, није штампана, али је била позната и утицајна преко многобројних преписа.⁵⁸ Они су допирали и до школа Карловачке митрополије. Тако је један препис реторике јеромонаха Силвестра Полавке из 1733. године садржао и *Exercitum rhetoricum* Теофана Прокоповича.⁵⁹ Прокоповичева реторика, настала на традицији картезијанског рационализма, истиче разум као вечну и непроменљиву категорију. Одређујући однос између поетике и реторике, Прокопович даје предност реторици. Без њене помоћи поезија не може настајати, нити се може стварати. Подређену улогу поетике Прокопович истиче и позивањем на Цицерона, када наглашава да она служи бољој формулацији реторике.⁶⁰ Прокоповичева *De arte rhetorica* припада нормативним реторикама реда, у којима се истичу правила којима се придаје универзално значење. Своја схватања Прокопович је изградио на античкој традицији, делима Скалигерија и Кохановског, али и на добром познавању француске картезијанске традиције.⁶¹

⁵⁷ В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 32.

⁵⁸ Prokopović Feofan, *De arte rhetorica libri X, Kijoviae 1706. Mit einer einleitenden Untersuchung und Kommentar herausgegeben nach zwei Handschriften aus den Beständen der Kiever Zentralen Akademie – Bibliothek von Renate Lachmann*, Slavistische Forschungen Bd. 27; *Rhetorica slavica* Bd. 2, Köln–Wien 1982; Упор.: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 76–79; А. С. Елеонская, *Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века*, 24–25.

⁵⁹ Податак је преузет из: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: Класицизам*, 440, бел. 467.

⁶⁰ Ф. Прокопович, *De arte poetica*, 344–345.

⁶¹ К. Р. Лахманн, *Два епита риторике приличия (Decorum) – Риторика Макария и „Искусство риторики” Феодана Прокоповича*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 149–169. – Упор.: Н. Gouhier, *La résistance au vrai et le problème cartésien d'une Philosophie sans rhétorique*, у: *Retorica e Barocco*, 85–97.

Украјинска нормативна реторика је, преко свог главног представника Теофана Прокоповича, била добро позната барокној култури Карловачке митрополије пре свега кроз предавања одржавана у Покрово-Богородичиној школи у Сремским Карловцима, где се пети разред звао поетика, а шести реторика. Украјински професори ове школе, Емануил Козачински и Петар Падуновски предавали су ове предмете по узор на семинаре кијевске Духовне академије.⁶² На основу ове традиције, за потребе карловачке славјано-латинске школе, Мануил Козачински је 1735. године написао реторику, која је остала у рукопису.⁶³ Следеће године је за потребе исте школе настала и друга реторика, чији је аутор по свему судећи могао да буде Петар Падуновски.⁶⁴

Барокну нормативну реторику заступао је изгледа и учени Дионисије Новаковић, професор петроварадинског училишта и потоњи епископ будимски.⁶⁵ Са школовања у кијевској Духовној академији он је донео две рукописане реторике и једну омитику, које су настале као белешке са предавања.⁶⁶ Први рукопис *Hortus suavis Praeceptorum Rhetorices floribus venuste ad*

⁶² Курс реторике је, по тадашњој пракси, трајао две године: Р. Грујић, *Српске школе (од 1718–1739), Прилози културној историји српског народа*, Београд 1908, 160; Исти, *Прилози са историју српских школа*, Споменик САН XLIX (42) (1910), 126; М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Класицизам, 438–448.

⁶³ (М. Козачински), *Artis Oratoriae Libri IV*, Сремски Карловци 1735. Рукопис се налази у Народној библиотеци Србије. Упор.: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачински и његова Трагедокомедија*, Нови Сад–Београд 1980, 101, где се указује на препис који се чува у Патријаршијској библиотеци; Ј. Рајић, *Историја Кайихизма*, 24; Н. Грдинић, *Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века*, ЗСМС 24 (1983) 45.

⁶⁴ (П. Падуновски), *Praecepta Artis Oratoriae*, Сремски Карловци 1736. Овај реторички приручник у три књиге, који се налази у Библиотеци Матице српске, сајима оба типа реторичких уџбеника. Након теоријских основа следе упутства за састављање епистола и орација. – Упор.: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Класицизам, 440, бел. 471; Н. Грдинић, *Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века*, 45. – Један, нешто скраћен препис ове Реторике чува се данас у Бечкој народној библиотеци. Упор.: М. Павић, *нав. дело*, 440, бел. 470. – Један препис реторике из средине XVIII века нотирани је и у Библиотеци Будимске епархије, али је остао недовољно истражен: Н. Р. Синдик и др., *Опис рукописа и старих штампаних књига Библиотеке српске православне епархије Будимске у Сентандреји*, Београд–Нови Сад 1991, 128, бр. 85.

⁶⁵ Д. Руварац, *Дионисије Новаковић, први учени српски богословски књижевник, професор, а потоњи и владика будимски*, Гласник СПЦ 1(14) јула 1924. (V, 13), 196–203; 15(28) јула (14), стр. 216–218; 1(14) септембра (17), 274–277.

⁶⁶ Ове рукописане књиге, које су се чувале у манастиру Гргетег, нестале су током Другог светског рата и познате су само преко ранијих описа: S. Salaville, *Manuscripts latins de Denys Novakovich (+1767) au monastère serbe de Grgeteg*, EO XXVII (1928), 175–184; С. Петковић, *Збирка рукописа манастира Кувездина, Дивче, Шицајовца и*

ornandam Roxolanam iuventutem in tullianis Kijevomohylaenae Academiae campis plantatus настао је према предавањима непознатог професора током школске 1730–1731. године. Садржао је и практичне примере из реторике Јосифа Гранског, који је био професор реторике на истој Академији.⁶⁷ Други рукопис, *Congeris Praeceptorum Rhetoricum cum Praxibus variis*, настао је према предавањима професора Игњација Бузановског одржаним током школске 1729–1730. године и у њему су сабрани многобројни реторско-омилитички примери.⁶⁸ Трећи рукопис под називом *Koutchilasia Retorica* настао је према предавањима која је на кијевској Академији држао угледни Силвестар Куљапка.⁶⁹ Куљапка је био кијевски ђак и по завршетку Духовне академије ступио је 1727. године у Кијево-печерски манастир. Ускоро након тога он постаје професор Духовне академије, чији се углед мерио са угледом Теофана Прокоповича, па је прозван „aureus benedicendus magister”.⁷⁰ Он је био настављач оних реторских схватања која је почетком века поставио Теофан Прокопович. Према запису на рукопису, предавања су завршена крајем марта 1735. године и по свему судећи Дионисије Новаковић је био полазник тог курса.

Схватања барокне реторике нису у школство Карловачке митрополије стизала искључиво посредством кијевске Духовне академије, која је од првих деценија XVIII века начелно заступала Прокоповичева рационалистичка схватања. За супротно тумачење се залагао Стефан Јаворски, ученик ретора Јоасафа Краковског и Варлаама Јасинског, у чијој су се библиотеци углавном налазиле језуитске реторике и проповеднички зборници.⁷¹ Јаворски није био усамљени опонент Прокоповичевих схватања. Он је само последњи велики представник читаве плејаде ретора проповедника украјинског сколас-

Гријеија, Споменик САН CI, Одељење друштвених наука н.с. 3 (1951), 82–83; Ч. Денић, *Рукописане књиге библиотеке манастира Гријеија*, ЗЛУМС 24 (1988), 221, бел. 13.

⁶⁷ S. Salaville, *Manuscripts latins de Denys Novakovich (+1767) au monastère serbe de Grgeteg*, 179–180, бр. 10; С. Петковић, *Збирка рукописа манастира Кувездина, Дивче, Шицајовца и Гријеија*, 82, бр. 22; Ч. Денић, *Рукописане књиге библиотеке манастира Гријеија*, 239, бел. 36/1.

⁶⁸ S. Salaville, *Manuscripts latins de Denys Novakovich (+1767) au monastère serbe de Grgeteg*, 182–184, бр. 18; Ч. Денић, *Рукописане књиге библиотеке манастира Гријеија*, 240, бел. 36/2. – Овај нестали рукопис је, судећи према опису, откупљен након Другог светског рата за Повијесни музеј Хрватске. Упор.: V. Mošin, *Stari rukopisi Srba u Hrvatskoj od XIII do XX stoljeća*, Povijesni muzej Hrvatske, Odjel Srba u Hrvatskoj, Katalog muzejskih zbirki IV, Zagreb 1970, 64, кат. бр. 86.

⁶⁹ S. Salaville, *Manuscript latins de Denys Novakovich (+1767) au monastère serbe de Grgeteg*, 181, бр. 16; Ч. Денић, *Рукописане књиге библиотеке манастира Гријеија*, 240, бел. 36/3.

⁷⁰ В. Аскоченко, *Киевъ съ древнѣйшимъ еѳо училищемъ*, II, 63–64, 112.

⁷¹ L. R. Lewitter, *Peter the Great, Poland, and the Westernization of Russia*, JAAC XIX–4 (1958), 501–502.

тичког богословља XVII века, које, посредством Пољске, прихвата парадну реторичку праксу која у први план поставља емоције а не разум. Реторичка схватања ове традиције Јаворски резимира у трактату *Риторическая рука*, који је написао за реформисану московску Славјано-грчко-латинску академију. Ова реторика, изворно написана на латинском, убрзо је преведена на „словенски језик”, што је појачало њен утицај, против којег се борио и Теофан Прокопович у *Духовном реуламеніу*.⁷²

Овакви утицаји су отворили пут за директно прихватање западноевропских реторика и у Карловачкој митрополији. Тако је међу књигама које су пописане када је 1769. године инвентарисано стовариште уџбеника карловачке славјано-латинске школе, наведено и нирнбершко издање *Soarii Rhetorica*, штампано 1753. године.⁷³ *De arte rhetorica libri tres ex Aristotelo Cicerone et Quintiliano deprompti* шпанског језуите Кипријана Соарија је посредством украјинских утицаја била добро позната и често помињана књига у Карловачкој митрополији. Сигурно се из тог разлога њено немачко издање користило као уџбеник у карловачкој славјано-латинској школи, што се види и из месечних извештаја које је „магистер риторо-синтакс” Петар Несторовић подносио митрополиту Ненадовићу. У неколико наврата Несторовић изричито истиче да су се часови одржавали према Соаријевој реторици, наводећи поглавља по којима је настава предавана.⁷⁴ На популарност Соаријеве реторике у Карловачкој митрополији упућује и чињеница да су се у Патријаршијској библиотеци сачувала четири њена примерка, два штампана у Прагу и два у Трнави. Од ова четири издања прво је штампано 1724. године, што указује на могућност да је Соаријева реторика употребљавана у Карловачкој митрополији и пре него што је прихваћена као уџбеник у карловачкој славјано-латинској школи.

Соаријев трактат се надовезује на традицију реторичких схватања Балтасара Грасијана.⁷⁵ За разлику од Прокоповичевих схватања, ова реторика

⁷² В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII-XVIII вв.*, 72-75.

⁷³ М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: Класицизам*, 215, 447.

⁷⁴ Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба митрополија Павла Ненадовића*, Споменик САН, CIV, Одељење друштвених наука, н.с. 6, 1956, 89, 92. О утицају реторике Кипријана Соарија у Украјини: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII-XVIII вв.*, 7. – У библиотекама Карловачке митрополије се, поред Соаријеве реторике, срећу и друга западноевропска издања. Тако је Арсеније Теофановић, игуман манастира Грабовац, као новоименовани горњекарловачки епископ донео са собом и педесет књига које су у попису нотирале само као „*Rhetorica Latina*”. Упор.: М. Петров, *Прилози историји српских библиотека XVIII века*, Прилози КИФ XXXV-1, 2 (1969), 99.

⁷⁵ Упор.: М. Batllori, *Gracián y la Retorica barroca en España*, у: *Retorica e Barocco*, 29.

контраста се у циљу стимулisanja емоција залагала за максималну употребу ефеката и реторских фигура. Мада је употреба реторичких фигура различито тумачена, зависно од обраћања емоцијама, или разуму, циљеви Прокоповичеве и Соаријеве реторике били су идентични. Обе су биле пре свега ангажоване и имале су задатак да убеди, а не да открију истину. Мада су им средства била различита, циљеви су им били истоветни, што одређује њихову заједничку барокну природу. У приступној беседи Дионисија Новаковића у духовном училишту епископа Висариона Павловића, насловљеној *Слово в ден зачатїија Пресвјатиїа Богородици и Приснодјеви Марији о њихвалах и њолзе наук свободних*, међу слободним вештинама он истиче пре свега реторику. Она је због свог достојанства и снаге, по мишљењу учених људи, царица међу свим наукама. Реторика влада над умом и намерама људи и њоме се они наводе да раде оно што је потребно; зато су ретори увек били цењени и у старом веку су их славили и сами цареви. Њена вишеструка употреба показује и њену сврху, која се састоји у исправљању рђавих људи и подршци добрим људима и делима: „Сија јест утјешителица печалних, возвидителница долу лежашћих и повержених, возбудиелница ленивих, заштителница терпљашћих. Сија безаконом погуба, грјешником ужас, неповиним пособиє, злим трепет, благим украшениє”.⁷⁶

Мада су ученици Покрово-Богородичиних школа састављали реторске саставе на различите теме, реторичка вештина је у школама Карловачке митрополије пре свега стављана у проповедничку службу морализаторско-дидактичних задатака цркве. Црква је неговала три врсте реторичког проповедништва, егзегетске, богословске и дидактичне морализаторске проповеди. Добра проповед више није била само ствар божанског надахнућа изабраних, него резултат знања и искуства које се стиче образовањем. У ту сврху она ствара посебне трактате практичних упутстава за реторички добро састављене проповеди. Први штампани спис о барокном проповедништву *Наука коройшкая альбо сїособ зложєня казаня*, написао је Јоаникиј Гаљатовски, ректор кијевске Духовне академије. Он је публикован као додатак проповедничком зборнику „Ключь разумения”, у издању штампарије Кијєво-печерске лавре 1659. године.⁷⁷ Заједно са недељним проповедима, трактат је

⁷⁶ Д. Руварац, *Дионисије Новаковић, први учени српски богословски књижевник, професор, а њошом и владика будимски*, 200; Упор.: М. Павић, *Историја српске књижевности барокној доба*, Београд 1970, 294-295; Д. М. Јеремић, *Естетика код Срба од средњеј века до Свјетозара Марковића*, Београд 1989, 55. – Слична похвала реторици исказана је и у завршетку *Трагедокомедије* Мануила Козачинског: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, 559.

⁷⁷ И. Галятовський, *Ключь разумения*, Києв 1659, 241-262; К. Бида, *Іоанікій Галятовський и його „Ключь Разумения”*, Рим 1975, (репринт првог издања) – О оми-

два пута прештампаван у Лавову, 1663. и 1665. године. У овом последњем издању спис је прерађен и издат под насловом *Наука альбо сѣособъ злохсѣня казаня*. Зборник је на руски превео новгородски митрополит Питириам 1669. године, па се након тога појављују и многобројни руски преписи.⁷⁸ У Патријаршијској библиотеци у Београду сачувани су примерци првог и трећег украјинског издања, а током XVIII века књига је забележена у митрополијској библиотеци и у епархијским и манастирским библиотекама Карловачке митрополије. На популарност овог зборника изгледа није битно утицала ни чињеница да је он на Московском сабору 1690. године био стављен на индекс забрањених књига.⁷⁹ Трактат је постао популаран као практично упутство за састављање проповеди и употребљаван је као уџбеник на академијама и семинаријама. У српском барокном проповедништву на њега се ослања већ Гаврил Стефановић Венцловић.⁸⁰

Гаљатовски прво указује на нужност прецизног одређења теме проповеди, а затим утврђује њену формалну конструкцију. Проповед мора садржати три дела: ексордијум, наратију и конклузију. У ексордијуму се указује на изабрани библијски текст који је полазна основа за грађење проповеди. У наратији се образлаже алегориска вишеслојност одабране теме, а у конклузији се тумачи основно значење које је било повод проповеди и које се истиче као догматски или дидактични пример. У другом делу, указујући на сложени пут кретања, од одабране теме, до њеног тумачења у конклузији, Гаљатовски наводи могућност да се наратија подели у делове, али се њена сложеност ни у којем случају не сме одразити на јасност ексордијума и конклузије. У трећем делу се посебно анализира фунерални панегирик, док се у двама последњим поглављима аутор враћа на тематско одређење проповеди. Једно поглавље је посвећено проповедима на поједине празнике, а у последњем поглављу тумачи се форма недељних проповеди. Говорећи о начину излагања, Гаљатовски црквено проповедништво подвргава законима световне реторике, а као примере, поред ранијег омилитичког наслеђа и својих проповеди, он наводи нешто старијег савременика, пољског ретора Симона Староволског.

литичком трактату Ј. Гаљатовског: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII-XVIII вв.*, 26-28; А. С. Елеонская, *Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века*, 23-24, 36-40. – О проповедништву Ј. Гаљатовског: И. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 119-121.

⁷⁸ К. Бида, *Иоанікій Галяшовський*, XXVIII-XXIX.

⁷⁹ *Исѣо*, XXXIV.

⁸⁰ Ч. Миловановић, *О изворима и књижевном постојању Гаврила Стефановића Венцловића*, ЗКЈМС XXX-1 (1982), 17.

Омилитички трактат Јоаникија Гаљатовског и његове прераде били су основа православног барокног проповедништва, али то не значи да се у школству Карловачке митрополије није директно посезало и за западноевропским проповедничким трактатима. *Рейторици Киријана Соарија*, која је служила као уџбеник карловачким школама, обично је био придодат проповеднички трактат *Eloquentia Sacra* који је 1711. године написао Јохан Гаспари Мерсталер. Он је прикључен и најранијем прашком издању *Соаријеве рейторике* из Патријаршијске библиотеке у Београду. У Гаспаријевом проповедничком приручнику посебна пажња се посвећује реторичким фигурама. Њих Гаљатовски у свом проповедничком трактату експлицитно не обрађује, али их издашно користи у својим проповедима.

Учени Јован Рајић је на латинском написао један омилитички трактат 1762. године, када је по повратку са кијевске Духовне академије предавао реторику у највишим разредима карловачке и новосадске славјано-латинске школе. Његова омитика, попут других српских барокних реторика, остала је, на жалост, неистражена и у рукопису. Значај проповедништва Јован Рајић истиче и у *Историји катихизма*. Он наглашава да је брига о проповедању речи Божије једна од основних дужности архијереја. Истичући духовним пастирима моралне примере апостола Павла и Јована Златоустог, Рајић закључује: „Једном речи, дужан је он бити проповедник слова и добар катихет”.⁸¹ У школским орацијама и свети Сава је сасвим у барокном духу истичан као узор ученог проповедника „от којараго ритори поучитисја”.⁸²

Пораст значаја проповедништва у српској барокној култури нужно је сагледавати у ширим оквирима црквених реформи карловачких митрополита, које су под утицајем *Духовној реуламенѣ* имале задатак да кодификују целокупан верски живот, а спровођене су под утицајем црквених реформи Петра Великог. У *Реуламенѣ* проповед је, поред школства, истакнута као једно од најмоћнијих оружја реформаторске пропаганде.⁸³ На сличан начин

⁸¹ Ј. Рајић, *Историја катихизма*, 12. – Постојање Рајићевог реторичко-омилитичког уџбеника само је маргинално нотирано. Упор.: Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726-1801*, Сремски Карловци 1902, 25-26; М. Павић, *Историја српске књижевности барокној доба*, 286. – Кратак приручник о говорништву приложен *Грамаици* Мелетија Смотричког, издатој у римничкој штампарији 1755. године, је правописно-граматички, а не омилитички приручник, како је закључено у ранијој литератури. Упор.: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 44, бр. 31.

⁸² Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба Митрополита Павла Ненадовића*, 104.

⁸³ О Прокоповичевим схватањима проповедништва и њиховим утицајима на *Духовни реуламенѣ*: И. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 161-164.

је проповедништву посвећена пажња и у актима Тридентског концила.⁸⁴ У оквиру опширних правила за будуће школе, академије, чије оснивање предвиђа *Духовни рејуламент*, Теофан Прокопович, поред правила за учитеље, доноси и посебна правила за црквене проповеднике.⁸⁵ Епископ Висарион Павловић је поседовао примерак *Рејуламент*а који се сачувао са његовим потписом. То је само један од доказа да је училиште које он оснива у Петроварадинском шанцу било оформљено по угледу на академије описане у *Духовном рејуламенту*. Наставник, професор, а затим ректор ове школе, Дионисије Новаковић, учени Ђак кијевске Духовне академије, био је познат проповедник и неке од његових проповеди сачувале су се у каснијим преписима. Новаковић је имао обичај да путује по епархијама и држи проповеди, што му је након десетогодишње делатности донело непријатности. Конзервативни представници црквене јерархије су му замерали што је, под протестантским утицајима Теофана Прокоповича, проповедао мимо богослужења. Оптужен је да у својим беседама више помиње чланове руског императорског двора, него чланове аустријске царске породице, па му је Конзисторијални суд у Сремским Карловцима 12. септембра 1747. године изрекао неопозиву забрану проповедничког деловања.⁸⁶

Пре појаве првих српских школованих проповедника карловачки митрополити су за своје катедралне храмове позивали украјинске проповеднике. Јован Рајић у *Историји кайихизма* истиче да је митрополит Мојсеј Петровић за проповедника београдске Саборне цркве позвао ученог украјинског јеромонаха Синесија Залуцког. И Мануил Козачински, ректор карловачке Покрово-Богородичине школе, прославио се у српству као проповедник. Он је именован за генералног проповедника Саборне митрополијске цркве, мада је према традиционалним канонима православља цивилима било забрањено проповедање у цркви, што је изричито истакнуто и у *Духовном рејуламенту*.

⁸⁴ H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of Council of Trent*, 161–163, 172–173.

⁸⁵ (Ф. Прокопович), *Духовный Рејуламентъ*, 77–82; Упор.: М. Костић, *Духовни рејуламентъ Петра Великог (1721) и Срби*, 66–68. – Одредбе *Духовног рејуламент*а о дужностима епископа предвиђале су њихову обавезу проповедања на богослужењу приликом генералних визитација: (Ф. Прокопович), *Духовный Рејуламентъ*, 48.

⁸⁶ Проповедничку делатност Дионисија Новаковића и пресуду Конзисторијалног суда нужно је сагледавати у светлости утицаја *Духовног рејуламент*а и типа ангажованих проповеди за које се залагао Теофан Прокопович. Путуюћи епархијама, Новаковић је учио незнање и недолично понашање парохијског свештенства и почео је јавно да га жигуше. Упор.: Б. Маринковић, *Скица за три портрета: I Дионисије Новаковић*, ГФФНС XI–1 (1988), 226. – Новаковић је поседовао примерак *Духовног рејуламент*а у својој личној библиотеци, у којој се помиње и проповеднички зборник Кирила Транквилиона Ставровецког. Упор.: М. Петров, *Прилози историји српских библиотека XVIII века*, Прилози КИФ XXXV–1, 2 (1969), 96; М. Костић, *Духовни рејуламентъ Петра Великог (1721) и Срби*, 82–83.

му.⁸⁷ На важност проповедништва указује и популарност коју је у Карловачкој митрополији уживао Симеон Баратински, генерални проповедник митрополита Викентија Јовановића, познат под надимком Симсон Христијан.⁸⁸

Под утицајем украјинске проповедничке праксе и у Карловачкој митрополији долази до укључивања проповеди у сам ток литургије. Она се више не држи након отпуста, него пре причести, док се свети дарови још налазе на часној трпези.⁸⁹ У оквиру дидактичног програма проповеди су на богослужењу обично читане из проповедничких зборника. Ова пракса успостављена је због сузбијања незнања и јереси, али и због контроле црквене институције над спровођењем започетих реформи. Уведена је под утицајем *Духовног рејуламент*а, а карловачки митрополити је предвиђају већ у првим актима започетих реформи. Захтев за читањем проповедничких зборника истиче и митрополит Павле Ненадовић у двадесет осмој тачки правила за свештенике. Јован Рајић наводи да је Ненадовић наредио да се сваке недеље и о празницима читају проповеди Симеона Полоцког из зборника „Обед душевный” и „Вечеря душевная”.⁹⁰ Ове наредбе су строго контролисане, а митрополит Мојсеј Путник препоручује епископима да будно прате да ли свештенство недељом и празницима чита проповедничке зборнике.⁹¹ Читање проповедничких зборника није напуштено током читавог XVIII века, за шта су се касније залагали митрополит Стефан Стратимировић и његов наследник Стефан Станковић.⁹²

⁸⁷ (Ф. Прокопович), *Духовный Рејуламентъ*, 77–78. Акта Тридентског концила такође забрањују проповедање цивилима, што је била директна реакција на праксу протестантских цркава. Упор.: H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, 161–163. – О проповедничкој делатности М. Козачинског, В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, 109.

⁸⁸ Г. Витковић, *Нови подаци за историју српских православних пресељеника у Угарској*, Гласник СУД XXXVI (1972), 29; М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабентићу, лекције из историје карловачке митрополије*, 152. и даље; Д. Руварац, *Симеон Христијан*, СС XIV (1904), 545–548.

⁸⁹ Место проповеди у бароком богослужењу Карловачке митрополије није довољно истражено. Дионисије Новаковић је држао проповед пре отпуста, што је изазвало негодовање будимског свештенства. Упор.: М. Јакшић, *нав. дело*, 225 и 227.

⁹⁰ Д. Гаданички, *Посланице митрополијита Павла Ненадовића (1699–1768) – Прилози за историју српског црквеног пастирства и проповедништва у XVIII веку*, Богословље 1 (1929), 32–33; Ј. Рајић, *Историја кайихизма*, 30; Ч. Денић, *Руске синодалне проповеди код Срба и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, ЗСХ 2 (1991), 72, бел. 12. – Замишљање старих омилитичких зборника црквених отаца читањем нових зборника везује се за име Симеона Полоцког. Сматра се да је он у руској цркви започео читање својих проповеди које су касније штампане. Упор.: В. П. Вомперский, *Ришорики в России XVII–XVIII вв.*, 74.

⁹¹ М. Костић, *Проповеди Јована Рајића: Сјудија о политичкој цензури српских књига у XVIII веку*, Сремски Карловци 1922, 11.

⁹² Ч. Денић, *Руске синодалне проповеди код Срба и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, 102–103.

Пракса читања проповеди, поштована у целом XVIII веку, условила је велику потребу за увозом проповедничких зборника. Украјинско-руска богословска књига је од краја прве трећине XVIII века постала саставни део духовног живота Карловачке митрополије.⁹³ Поред обредне књиге, у митрополијским, епископским и манастирским библиотекама среће се скоро целокупна украјинска и руска проповедничка литература. У извесној мери, колико је данас могуће пратити прилив украјинске и руске штампане продукције у Карловачку митрополију, уочава се да је у првим деценијама након Велике сеобе 1690. године углавном пристизала неопходна богослужбена књига, док се у каснијим деценијама све чешће појављује општија богословска литература, зборници беседа и дидактични списи намењени пастирском деловању цркве. Поред традиционалног византијског омилитичког наслеђа, као што су дела Јована Златоустог, Јефрема Сирина, Григорија Назијанског, Кирила Јерусалимског или Василија Великог, све чешће се појављују новији проповеднички зборници, који су настајали током XVII и у првим деценијама XVIII века. Дела Кирила Транквилиона Ставровског, Јоаникија Гаљатовског, Лазара Барановича, Антонија Радивиловског, Инокентија Гизеља, Симеона Полоцког или Теофана Прокоповича, била су грандиозне енциклопедије барокне реторике, добро познате у Карловачкој митрополији.⁹⁴

Међу морализаторско-дидактичном литературом истичу се многобројни и популарни зборници празничних и недељних проповеди, обично срећених по календарском принципу литургијског годишњег циклуса. Мада је структура барокних проповедничких зборника веома разноврсна, преовлађују два основна типа. Један је био посвећен проповедима на празнике, а други проповедима на недеље. Они се под утицајем сличне западноевропске и пољске публицистике прво појављују у украјинској средини, посебно у кругу кијевске Духовне академије. Рани примерци оваквих проповедничких зборника, чији су аутори били Леонтије Карпович, Мелетије Смотришки, Захарије Копистенски или Кирил Транквилион Ставровски, били су још увек

⁹³ М. Костић, *Књиже, књижевство и књижности Срба у XVIII веку*, у: *Српска штампа у XVIII веку*, Нови Сад-Београд 1963, 13-26; М. Бошков, *Руска штампа у XVIII веку*, Годишњак ФФНС XVI-2 (1972), 527-567; Н. Гавриловић, *Историја ћириличких штампа у Хабзбуршкој монархији у XVIII веку*, Нови Сад 1974, 33-47. – Проповеднички зборници Ј. Гаљатовског и Ј. Барановича били су познати и ранобарокном проповедништву Гаврила Стефановића Венцловића. Упор.: М. Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд 1972, 49-50.

⁹⁴ О карактеристикама украјинског сколастичког проповедништва: И. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 101-114. и даље. – Проповедништву Карловачке митрополије нису остала непозната ни западноевропска издања проповедничких зборника, која се наводе у библиотечким пописима: М. Петров, *Прилози историји српских библиотека XVIII века*, Прилози КЈИФ XXXV-1, 2 (1969), 96. и даље, где се помињу *Praedicationes Latinae* и *Precatorii duo Libelli Germanici*.

везани за традиционалну омилитичку праксу византијског наслеђа, али се већ и у њима осећа доследнији утицај западног проповедништва, аутора као што су били Салмерон, Роберт Белармин, Петар Беса и Петар Скарга. Они су украјинском барокном проповедништву били добро знани преко познатих пољских проповедника као што су Бирковски, Вуска, Ходкевич, Гродзицки, Маковски и Соколовски. Барокна проповедничка књижевност формулисала је нова схватања сколастичког богословља мењајући традиционални склоп моралних норми за који се залагала црква у оквиру свог пастирског деловања.

Барокно проповедништво придворног круга Алексеја Михаиловича и Петра Великог стављено је у службу пропагирања апсолутистичких реформи двора, а догматско-верска функција потиснута је морализаторско-дидактичним циљевима и политичким интересима.⁹⁵ Главни аутори овог проповедничког круга су били Украјинци, Симеон Полоцки и Теофан Прокопович. Док су дела старијег проповедника, језуитског васпитаника Симеона Полоцког, уживала велику популарност у Карловачкој митрополији све до краја XVIII века, присуство проповеди Теофана Прокоповича скоро да и није забележено. Директно у служби реформи Петра Великог, оне су, упркос угледу који је њихов аутор уживао, биле мање погодне за коришћење у Карловачкој митрополији. Окрећући се човеку и животу, Прокопович напада стари кодекс ауторитарности и транспонује га у савремену апсолутистичку хијерархију власти, на чијем врху стоји милосрдни и просвећени владар, *arsolutum dominum*. Реформе Карловачке митрополије су, међутим, водећу улогу додељивале цркви, а не држави. У том смислу руско проповедништво петровске епохе није одговарало програму реформи карловачких митрополита и они се, углавном, окрећу старијим проповедничким зборницима Кијевске митрополије, у којима је спровођен сличан програм. На популарност украјинске сколастичке литературе у Карловачкој митрополији није пресудно утицао ни индекс забрањених украјинских књига састављен на Московском сабору 1690. године. Књиге наведене у овом индексу припадају групи зборника који се најчешће употребљавају у Карловачкој митрополији у току XVIII века, па и у првим деценијама наредног века.⁹⁶

Украјински проповеднички зборници се у Карловачкој митрополији користе све до краја XVIII века, мада је већ од седамдесетих година уочљива тежња да се они замене новим московским издањима састављеним у духу

⁹⁵ В. П. Гребенюк, *Эволюция поэтических символов российской абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М. В. Ломоносова)*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 188-200.

⁹⁶ К. Бида, *Іоанікій Галяшовський*, XXXIV-XXXVIII.

раціоналізма просвєщеног апсолутизма.⁹⁷ Ови проповеднички зборници, настали у другој половини XVIII века, били су у складу са другачијом функцијом цркве коју је у Карловачкој митрополији наметнула победа терезијанско-јозефинистичких реформи. Тако је Амвросије Јанковић, сликар и проповедник, 1763. године послао на поклон манастиру Раковац књигу проповеди *Собраніе разнихъ ѿоучишелныхъ словъ* архимандрита Гедеона Криновског, просветитељски настројеног придворног проповедника царице Јелисавете Петровне, који је своја дела писао на народном језику.⁹⁸ Овај проповеднички зборник постао је популаран у Карловачкој митрополији убрзо по изласку из штампе. Две проповеди из зборника су, у преводу Захарија Орфелина и Јована Рајића, штампане у Венецији код Димитрија Теодосија 1764. године.⁹⁹ Гедеон Криновски на почетку своје збирке истиче да се клонио красноречја и да се трудио да буде што разумљивији неукима и простима. У проповеди на параболу о сејачу Криновски, полазећи од тумачења да је семе реч Божија, истиче параболу у контексту проповедничког деловања цркве. Он опомиње проповедника да се не налази у Демостеновој или Цицероновој, него у Христовој школи, где се не учи речима, него делима и у коју не долазе мудраци, него прост народ да нађе „пользу”. Истовремено, у духу актуелних просветитељских схватања, он опомиње вернике да су дужни да пажљиво слушају и следе реч Божију.¹⁰⁰ Овакво тумачење проповедничке реторике почивало је у основи на петровским реформама раног XVIII века и представљало је коначну победу рационалистичке протестантске линије црквене реформе за коју се, наспрам католички настројеног Стефана Јаворског, залагао Теофан Прокопович.

⁹⁷ М. Костић, *Проповеди Јована Рајића, Студија о политичкој цензури српских књига у XVIII веку*, 7. и 9. – О руском проповедништву постпетровске епохе: А. С. Елеонская, *Русская ораиторская проза в литературном процессе XVII века*, 215–223. Постепено потискивање украјинског схоластичког проповедништва осећа се и у првим деценијама XVIII века. Његови последњи велики представници били су Стефан Јаворски и Димитрије Ростовски, док је већ проповедништво Теофана Прокоповича наговестило почетак нове епохе у којој је над католичким утицајима превагнуло рационалистичко протестантско проповедништво. Упор.: И. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 157–158, и 170. и даље.

⁹⁸ Ј. Стојановић, *Слуги српски записи и најписи*, II, Београд 1903, 211, запис бр. 3221, где је наведена посвета Амвросија Јанковића. Упор.: Ј. Севдић, *Преостали сликарски послови Амвросија Јанковића*, Грађа ПСКВ II (1958), 82–83; П. Штрасер, *Књијори и приложници манастира Кувездина*, у: *Фрушкојорски манастири*, зборник радова, Нови Сад 1990, 171.

⁹⁹ Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 67, бр. 59. и 60.

¹⁰⁰ Г. Криновскій, *Собраніе разнихъ ѿоучишелныхъ словъ*, 5б, предговор читатељу, и 464а–471а, посебно 467а, проповед на параболу о сејачу. – О Гедеону Криновском и његовом проповедничком зборнику: И. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 175–176.

Слична схватања су, и поред свих напора, у Карловачкој митрополији заживела тек на измаку барокне епохе. Митрополит Мојсеј Путник је, полазећи од истих просветитељских схватања, поднео Дворском савету захтев за издавање првог проповедничког зборника намењеног пастирском богословљу Карловачке митрополије, који је требало да буде штампан на народном језику.¹⁰¹ Био је то зборник који су по налогу царице Катарине II саставили Гаврило Петров и Платон Левшин. Царица је 1772. године дала налог Синоду да се о њеном трошку на народном језику састави зборник проповеди којим би се указивало на то да грађански закони имају потпору у божанским законима, као и да испуњавање божанских закона подразумева и поштовање грађанских закона. Овај еклектични зборник, састављен из разнородних извора, редукује и рационализује барокну проповедничку праксу непосредно је подређујући политичко-просветним интересима државе. У циркулару руског Синода, штампаном уместо предговора, чији је нешто измењен превод митрополит Путник приложио уз предлог за издавање на српском језику, истакнуто је да је сврха овог проповедничког зборника да створи добре поданике, хришћане и грађане.¹⁰² Мада је превод овог зборника по заповести Синода Јован Рајић завршио још 1788. године, он је под нешто измењеним насловом био издат у Бечу тек 1793. године. Он је већ од осамдесетих година XVIII века постао најчешће употребљаван проповеднички зборник, али ни појава штампаног превода није у потпуности потиснула употребу старих украјинских зборника и они се у Карловачкој митрополији користе и у првим деценијама наредног века.¹⁰³

Сарадња сликара и проповедника, њихово узајамно деловање и ослањање на заједничке реторичке узоре, били су уобичајена пракса барокног времена. Сликари и проповедници су се служили истим изворима и стварали по законима исте поетике. Они су, свако на свој начин и својим језиком, исказивали исте идеје. Барокним проповедницима и сликарима био је на располагању опширан репертоар реторичких средстава, готових формула и форми. Њихов омиљени начин мишљења били су пре свега симбол, метафора, антитеза, алегорија, конхето и амблем, за којима се не трага само

¹⁰¹ О Рајићевим Синодалним проповедима: М. Костић, *Проповеди Јована Рајића, Студија о политичкој цензури српских књига у XVIII веку*, посебно 8; Ч. Денић, *Руске синодалне проповеди код Срба и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, ЗСХ 2 (1991), 69–106.

¹⁰² М. Костић, *Проповеди Јована Рајића, Студија о политичкој цензури српских књига у XVIII веку*, 11. Ова схватања су била сасвим у духу јозефинистичке критике барокне проповедничке праксе. Упор.: F. Wehr, *Der „Neue Geist“. Eine Untersuchung der Geistesrichtungen des Klerus in Wien von 1750–1790*, MDÖS 20 (1967), 47–52.

¹⁰³ Ч. Денић, *Руске синодалне проповеди код Срба и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, ЗСХ 2 (1991), 106.

у Старом и Новом завету, него и у оквирима скоро свих хуманистичких дисциплина. Проповед, читана или слушана, била је водич и инспирација за одбир поједине теме и израду целог иконолошког програма. На ову чврсту везу између проповеди и барокног сликарства указује и пракса да се на композицијама често није исписивао назив теме, него се означавала недеља када је одређена проповед читана у литургијском циклусу црквене године. Тако се у српском барокном сликарству срећу уобичајени натписи „Недеља о слабијеном”, или „Недеља о слепом”, а представе су у неким случајевима сликане оним редом којим се појављују и у недељним проповедничким зборницима.¹⁰⁴ Илустрације проповедничких зборника могле су сликарима да послуже и као директан предлог, што показује пример композиција које Василије Остојић слика на певницама Саборне цркве у Сентандреји.¹⁰⁵

У светлости утицаја реторичке организације проповеди могуће је сагледати и саму структуру барокног иконостаса. Приступна зона сокла, са композицијама морализаторско-дидактичког садржаја и старозаветним префигурацијама, представљала је у извесном смислу увод у програм, егзордијум. Средишња зона иконостаса са циклусом Великих празника, апостолским и пророчким редом представљала је разраду, нарацију, док се завршна зона са Христовим распећем и страдањима може сагледавати као закључак, конклузија. Исти реторички механизам служио је и за састављање сложених програма барокног зидног сликарства у храмовима манастира Бођани и Крушедол.

¹⁰⁴ Распоред композиција на иконостасима Григорија Герасимовог у Доњој Ковачици, Василија Романовича у коштајничкој Саборној цркви и Јакова Орфелина у храму манастира Бездин, одређен је недељним проповедничким зборницима и то редоследом проповеди на недеље после Пасхе. Недељни проповеднички зборници понављају распоред који је раније устројен у *Цвeтнoм тpиoдy*. – О овом проблему: М. Јовановић, *Иконостас Манастира Бездина*, ЗЛУМС 6 (1970), 126–127. Упор.: I. Bach, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII st.* 199–200; Д. Медаковић, *Иконостас Григорија Герасимова московитера у Доњој Ковачици из 1724. године*, ЗЛУМС 21 (1985), 372. – О ранијој, предбарокној пракси насловљавања композиција према недељама Цветног триода упор.: С. Петковић, *Српско зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 95–99.

¹⁰⁵ Овај проблем је могуће сагледати и у обрнутом правцу. О утицају ликовних представа на литерарне описе: G. F. Scott, *The Rhetoric of Dilatation: Ekphrasis and Ideology*, WI VII–4 (1991), 301–310.

Ut pictura poesis

Аристотелијанска реторика је била одлучујући елемент у формулисању пикторалног језика барокне уметности и механизма њеног деловања. Под њеним утицајем је преображена и хуманистичка теорија о уметности, заснована на доктрини ut pictura poesis. Сестра барокног сликарства није била поезија, него догматско-дидактична проповед, а саветник барокног сликара није био песник, него ретор-проповедник.¹⁰⁶ Почетно подређивање поетике реторици уочљиво је већ у ренесанси, али преображај доктрине ut pictura poesis у доктрину ut pictura sermones представља прелаз из ренесансно-маниристичког паганизма у барокну уметност верске реформе.¹⁰⁷ Доктрина ut pictura poesis је, поред подређивања реторици, била основа за теоријска размишљања о барокном сликарству, а литерарне поетике су примењиване и на ликовне уметности.¹⁰⁸

У изједначавању поезије и сликарства полазило се од чувеног Хорацијевог стиха из *Ејисџоле Пизонима*.¹⁰⁹ Оно је било формулисано још у ренесансним хуманистичким трактатима, а потврђују га и теоријска дела о уметности, писана од краја XVI до средине XVIII века.¹¹⁰ Према хуманистичким

¹⁰⁶ Ова трансформација је у суштини означавала померање тежишта са писане на изговорену реч. О утицају аристотелијанске реторике на барокну формулацију доктрине ut pictura poesis: G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, у: *Rhetorica e Barocco*, 128–133.

¹⁰⁷ Упор.: W. S. Howel, *Poetic, Rhetoric, and Logic in Renaissance Criticism* у: *Classical Influences on European Culture*, 157; F. A. Yates, *The French Academies of the Seventeenth Century*, London – New York 1988, 151. – На кијевској Духовној академији су у почетку исти професори предавали поетику и реторику. Програми су се чврсто повезивали, а реторика је предавана и у оквиру завршног дела поетике. Од школске 1632/33. године долази до поделе, а реторика добија све већи значај и подређује поетику: Н. И. Петров, *Кијевская академия во второй половине XVII века*, Кијев 1895, 80–21.

¹⁰⁸ L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco*, Bologna 1963, 38–43. – О трансформацији барокне поезије, која под утицајем реторике, попут сликарства, постаје учена и ангажована упор.: F. J. Warnke, *Sacred Play: Baroque Poetic Style*, JAAC XXII–3 (1964), 455–463. – Значај доктрине ut pictura poesis потврдила је у бароку и амблематика: A. Schöne, *Emblematik und Drama in Zeitalter des Barock*, München 1963, 205–207.

¹⁰⁹ Хорације, *Писма*, прев. и ком. Р. Шалабалић, Београд 1972, 71.

¹¹⁰ R. W. Lee, *Ut pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York – London 1967; W. Mrazek, *Ikonomie der barocken Denkmaleri*, Wien 1953, 17–31. – За сагледавање проблема са ширег естетичког становишта упор.: J. D. Merriam, *The Parallel of the Arts: Some Misgivings and Faint Affirmation*, I, JAAC XXXI–2 (1972), 153–164; II, XXXI–3 (1973), 309–320. – Исте хуманистичке доктрине прожимале су и размишљања о вези поезије са другим уметностима. Упор.: P. Palme, *Ut Architectura Poesis*, у: *Idea and Form, Studies in the History of Art*, Stockholm 1959, 95–107; A. Morawńska, *Eighteenth-century „Paysages Moralises”*, JHI XXXVIII–3 (1977), 461–475.

теоретичарима, сестре уметности, како су обично називани сликарство и поезија, рођене су истовремено. Разликовале су се само у начину изражавања, док су им садржај и сврха били истоветни. Схватање да је сликарство нема поезија, а поезија изговорена слика, исказивано је у бароку често и са ентузијазмом. Формулација *ut pictura poesis* доводила је сестре уметности у хуманистичким теоријским трактатима у много ближу везу него изворни Хорацијев текст. Често је истицано да су не само песници, него и сви писци, сликари. Оваква тумачења поетике била су добро знана барокној култури православног света, где су се надовезивала на слична схватања исказана још у средњовековној византијској мисли. Реторика је у византијском школству имала велику улогу, која се одразила не само на проповедништво него и на поезију. У том смислу је развој барокне поезије православног света, поред пресудног уплива западноевропских утицаја, нужно сагледавати у континуитету са живом средњовековном традицијом. Пикторалну поетику Станоја Поповића могуће је посматрати у светлости поетских схватања Гаврила Стефановића Венцловића, као што је поетику Симона Ушаковог могуће поредити са поетиком Симеона Полоцког. Тежња за декоративношћу и графичистичка орнаментација израз су истоветних поетичких схватања.¹¹¹

На српску барокну културу, па и на њено сликарство, пре свега су утицали трактати о поетици, који настају у кругу кијевске Духовне академије. Најутицајнији од ових списа била је *De arte poetica*, коју је Теофан Прокопович написао за потребе истоименог курса који је држао на Духовној академији 1705. године.¹¹² Прокоповичева поетика је дуго кружила у многобројним рукописаним преписима и била је добро позната, не само у кругу Духовне академије, него и у ширем свету словенског барокног православља. Један од ових преписа, који се чувао у библиотеци бјелоруског митрополита Георгија Кониског, штампан је у Могилеву 1786. године. Ово издање је продужило утицај Прокоповичевих тумачења поетике и она су у кијевској Духовној академији била актуелна током целог XIX века. Прокоповичева *De arte poetica* замишљена је као школски уџбеник, што аутор истиче већ на почетку предговора.¹¹³ Он полази од античког наслеђа Аристотелове и Хора-

¹¹¹ Д. Давидов, Л. Шелмић, *Иконе српских зојрафа 18 века*, 21–26; В. К. Былинин, В. А. Грихин, *Симеон Полоцкий и Симон Ушаков, К проблеме эстетички русскої барокко*, у: *Барокко в славянских культурах*, 191–219. Оба аутора истичу заједничке естетске вредности и стилско јединство између поетског и ликовног стваралаштва, али се превасходно задржавају на морфолошким подударностима. – За традиционалне, средњовековне корене везе између поезије и сликарства упор.: Н. Maguire, *Art and Eloquence* 3–8, 19–21, где аутор указује на снажан утицај реторике.

¹¹² Ф. Прокопович, *De arte poetica*, 336–457. – О вези између Прокоповичеве поетике и реторике упор.: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 76–96.

¹¹³ Ф. Прокопович, *De arte Poetica*, 336.

ције поетике, али су му добро позната и савремена дела, пре свега она која долазе из пољског барокног круга, као што је била Понтанова *Poeticarum institutionem*. Залажући се за поетику реда, он истиче важност образовања, а одређујући природу поезије, наглашава њену корисност. Поштујући хорацијевски принцип *ut pictura poesis*, Прокопович истиче да песник у поезији исказује емоције на исти начин као што сликар „картинно рисује”.¹¹⁴

Украјински учитељи који долазе као предавачи у карловачку Покрово-Богородичину школу доносе и прве уџбенике поетике, који су обично настали по забелешкама са предавања у кијевској Духовној академији. Један овакав уџбеник поетике, прикључен уз реторику, сачувао се у рукопису који се налази у Нотингемској универзитетској библиотеци.¹¹⁵ Други уџбеник поетике укључен је у један рукописни зборник, који се чува у Библиотеци Матице српске. Поетички трактат *Insenios Poeseos*, прикључен на крају овог зборника, настао је по диктату са предавања професора Теодора Јерофимовича 1729. године, што је истакнуто на његовој насловној страни. Претпоставља се да га је у Сремске Карловце донео Максим Суворов, или неко од његових следбеника.¹¹⁶

Наслеђене хуманистичке доктрине о сликарству, засноване на паралелизму са поезијом, у барокној култури су, под снажним утицајем Аристотелове реторике, прилагођене новим схватањима и потребама. Камен темељац ових барокних поетика била је доктрина подражавања, чије су основе биле формулисане још у раноренесансним хуманистичким теоријама.¹¹⁷ Оне су полазиле од недовољног разумевања изворног Аристотеловог тврђења да је сликарство, као и поезија, подражавање природе, али не онакве каква она јесте, него онакве каква би требало да буде. Према схватању хуманистичких теоретичара, природа чак ни у свом најсавршенијем облику није без мана, што је, сем селективног одабирања цитата из природе, упућивало и на угледање на друга, старија и призната уметничка дела, где је идеја савршености већ била остварена. Уметницима се саветује да буду обазриви у увођењу новина и препоручује им се угледање на велике примере прошлости. Исти-

¹¹⁴ *Истѳо*, 419. – Упор.: П. М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, 12, где је указано на исто место из Прокоповичеве поетике.

¹¹⁵ М. Preatridge, *Један словенски рукопис који је дошао у Нотингем преко Новог Сада*, у: *Научни саставак слависти у Вукове дане*, Реферати и саопштења, Београд 1972, 25–28.

¹¹⁶ Theodorus Irofitowich, *Insenios Poeseos*, Kiev 1729, 123a и даље. – Упор.: Н. Грдињ, *Морална симболика и емблематика украјинскої порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века*, ЗСМС 24 (1983), 45; М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: Класицизам*, Београд 1976, 213–214.

¹¹⁷ R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 9–16.

цање ауторитета признатих уметничких дела постаје доминантно у маниристичким теоријама о уметности. У дуализму супротности између „природе” и „духа”, „субјекта” и „објекта”, маниристичка доктрина угледања ставља у први план метафизичку реалност. Одбацујући реалност појавног света, она се опредељује за „дух” и „субјекат”.¹¹⁸ Барокне теорије о уметности, које се формулишу као реакција на маниристичко отуђење од појавне стварности, поново, насупрот угледању на старе мајсторе, истичу директан контакт са природом. Екстремно наглашавање овог идеала довело је до рабања каравањовског натурализма у бароку, али главни ток барокне уметности кретао се у оквиру компромисног идеализма, који се формира као реакција на обе крајности, маниризам и натурализам.¹¹⁹

Подражавање се, као једна од основних категорија, појављује и у поетици Теофана Прокоповича. Он указује на вишеслојност значења ове категорије у зависности од видова уметности на које се односи и од којих свака има своју форму опонашања. Следећи општа схватања времена, Прокопович истиче да је нужно подражавати познате и прослављене узор, али нема речи похвале за ропско и слепо плагирање.¹²⁰

Доктрина подражавања усмеравала је барокно сликарство православног света према, на први поглед сасвим различитим, узорима. Са једне стране су истицани актуелни примери западноевропске уметности, а са друге је исторична барокна ретроспективност упућивала на поштовање традиције. Дела западноевропске уметности су у свету барокног православља била углавном позната преко графичких листова и корпуса веома разноврсног садржаја, као што су били цртежи анатомије, архитектуре, перспективе, као и композиције са библијском и историјском тематиком.¹²¹ Полазећи од доктрине подражавања, западноевропска барокна култура је понудила низ илустрованих Библија које су настале као зборници предлога за потребе црквеног сликарства. Оне су у европским оквирима употребљаване као општепризнати

¹¹⁸ E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, 80–81; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford University Press 1975, 106.

¹¹⁹ E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, 102–103. – О двоструком значењу термина природа и двоструком тумачењу доктрине њеног опонашања у уметности упор.: J. Bialostocki, *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, у: *The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton University Press, New Jersey 19633, 19–30.

¹²⁰ Ф. Прокопович, *De arte Poetica*, 381–385; Упор.: В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 83–84. О подражавању упор. и: Т. Irofinowich, *Insenios Poeseos*, 147a–148a. – Сасвим другачији, афирмативан приступ копирању узора истакнут је већ на почетку Ерминеје Дионисија из Фурне: Р. Netherington, *The „Painter’s Manual” of Dionysius of Fourna*, 5.

¹²¹ П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, 70–72.

узор и биле су добро познате у уметности барокног православља, као и српским барокним сликарима.¹²²

Амстердамски издавач и гравер Јохан Никола Фишер звани Пискатор штампао је *Theatrum Biblicum*, једно од првих издања илустрованих Библија, у којем су сабрани графички листови низоземских манириста са краја XVI века. Ова Библија је одиграла значајну улогу у модернизацији украјинске и руске уметности XVII века, а није остала непозната ни српској барокној уметности.¹²³ Поред Пискаторове Библије, која је у европској уметности била популарна готово два века, на српско барокно сликарство пресудније су утицала слична, касније штампана дела. Биле су то, пре свега, Библија Ектипа, која је први пут издата у Аугсбургу 1695. године, затим Библија Јохана Урлиха Крауса, чије је објављивање започело у Аугсбургу 1694. године, као и Библија Каспара Лукиена, издата у Амстердаму 1694. године, коју је потом 1708. године прештампао Христоф Вајгл.¹²⁴ До данас се сачувао један примерак Библије Ектипе, са потписом Јована Четиревића Грабована, док је у инвентару манастира Грабовац забележена Библија Христофа Вајгла, купљена 1712, исте године када је и штампана. Разлог за куповину је свакако почивао у чињеници да је манастирско братство тих година покушавало да оснује сликарску школу.¹²⁵ Један примерак Килијанове Библије био је откупљен за Галерију Матице српске. Њено порекло није поуздано утврђено, али записи на маргинама указују на то да је била у употреби у Карловачкој

¹²² М. Јовановић, *О графичком делу као предлошку српској уметности XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, Зборник радова, Београд 1986, 193–196; М. Јовановић, *Илустроване Библије из библиотеке у Бечу и Минхену*, ЗФФ X–1 (1968), 299–305; Ј. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992.

¹²³ На значај Пискаторове Библије скренута је пажња већ у првим радовима о бароку у православном културном кругу: М. В. Алпатов, *Проблема барокко в русской иконописи*, у: *Барокко в России*, Москва 1926, 6. – За значај Пискаторове Библије у српској барокној уметности упор.: Р. Михайловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века – I Синарговезине теме у манастиру Бобани*, ЗЛУМС 1 (1965), 226; Р. Михайловић, *Бобани и Библија Пискајора*, ЗФФ IX–1 (1967), 297–295.

¹²⁴ На значај Библије Ектипе, која је у српском барокном сликарству одиграла улогу коју је један век раније у украјинском и руском сликарству имала Пискаторова Библија, скренуо је пажњу Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, ЗНМ IV (1964). Прештампано у: *Пушеви српског барока*, 147–156. – За утицај осталих илустрованих Библија упор.: Р. Михайловић, *Бобани и Библија Јохана Урлиха Крауса*, ЗЛУМС 6 (1970), 73–84; Ј. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству XVIII века*, 38. и даље.

¹²⁵ М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, ЗЛУМС 1 (1965), 214; Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 309; Л. Шелмић, *Прилози проучавању зографског сликарства у Барањи (Уз једно необјављено писмо зографа Теодора из 1742. године)*, СЗ 1 (1987), 275.

митрополији. Илустроване Библије се срећу и у епархијским библиотекама, што указује на то да су за њихово изучавање, поред сликара, били заинтересовани и наручиоци. У попису библиотеке Бачке епархије, начињеном за време епископа Арсенија Радивојевића, међу намачким књигама се помиње и једна *Biblia Zographica*, наведена међу уџбеницима, на крају списка.¹²⁶

Западноевропске илустроване Библије и њихове украјинско-руске пре-раде нудиле су српском барокном сликарству тематске формулације које су оквирно припадале историјском сликарству. Оне су биле прилагођаване пикторалној поетици барокног православља, постајући чинилац нове и другачије духовне стварности. Прихватање западноевропских предлога било је пропуштано кроз призму барокне ретроспективности и у том смислу није могуће говорити о пасивном копирању, тим више што мали број сачуваних примерака указује на претпоставку да су решења која су они наметали ширена посредством радионица и сликарских приручника, сличних онима који су се у великом броју сачували у фонду сликарске школе Кијево-печерске лавре.¹²⁷ Постојање ових приручника, посебно са оним композиционим решењима која се нису могла наћи у западноевропским узорима, може објаснити уједначеност њихових иконографских формулација. У сликарским радионицама посвећивана је велика пажња сликању ликова Христа, Богородице и других светитеља. На овакав начин су исти иконографски типови неговани у сликарској школи Кијево-печерске лавре, као и у другим радионицама.¹²⁸ Начин третирања предлога и његово прилагођавање ретроспективној пикторалној поетици барокног православља нису увек били истоветни. Они су у основи зависили од сврхе и намене, као и хијерархије места које је композицији било намењено.

На сличан начин се барокна пикторална поетика односила и према властитим узорима прошлости. По налогу епископа Јована Георгијевића, његов придворни сликар Никола Нешковић је 1753. године насликао икону са ликовима *Светих сремских десјоџа Бранковића*. Запис на икони говори да је она рађена по узору на стару икону коју је митрополит пронашао у манастиру Шемљуг. Нешковић понавља наручени узор, али његов резултат није дословна копија. Он слика барокну икону на којој ликови светитеља

¹²⁶ М. Петров, *Прилої истѳрији срѳских библиѳтека у XVIII веку*, Прилози КЈИФ XXXV-1, 2 (1969), 106.

¹²⁷ П. М. Жолтовскѳий, *Малюнки киево-лаврскѳої иконописної майстернї*, Київ, 1982.

¹²⁸ *Истѳо*, 10-11. За овакав тип приручника намењен изради зидних композиција и икона карактеристичан пример је зборник Радѳ Зѳграфа, веома разнородног садржаја. Упор.: Т. Voinescu, *Radu Zugravy*, București 1978, 27-35.

превазилазе схематичност узора и приближавају се скоро портретском схватању.¹²⁹ Полазећи од иконе, која се приписује Андрији Раичевићу, Нешковић жели да постигне што већу „истинитост” приказаних светитеља. Та истинитост се не постиже дословним копирањем узора. Он тежи да ликове представи што живљима, што ближима њиховом стварном изгледу. Несумњиво је да је угледање на природу коректор којим се исправљају грешке узора. Учење о исправљању предлога провером у природи улази у основе теорије барокног класицизма. Она је била јасно формулисана у Белоријевом трактату и значила је превазилажење метафизичког маниристичког отуђења у корист враћања ранијим ренесансним искуственим схватањима.¹³⁰

Оваква схватања била су добро позната православној барокној култури. У катихизисима XVII и XVIII века упорно и доследно се понављају традиционална учења о теорији иконе, формирана још у периоду иконокластичких борби.¹³¹ Тумачење класичних иконофилских текстова VIII и IX века постало је, међутим, сасвим другачије. У оквиру барокних расправа о уметности они су истакнути као аргумент ауторитета и стављени у одбрану нових схватања. Заступници новог сликарства, који су под утицајем западноевропских трактата прихватили миметичку доктрину сличности са појавним светом – живоподобие, истицали су да се држе средњевековног тумачења иконе, заснованог на теорији опонашања првообраза. Древна икона више није истицана као истинити праобраз, јер се он дуготрајним понављањима постепено изменио и удаљио од живог, аутентичног лика. Због тога је било нужно да се лик на новим иконама исправи у складу са природом да би се приказала његова идеална лепота. Јов Василијевич на престоној икони крушедолског иконостаса слика традиционални тип Христа великог архијереја познатог српској уметности XVII и прве половине XVIII века. Он у основи понавља иконографско решење које су пре њега сликали Станоје Поповић, Георгије Стојановић, Недељко и Шербан Поповић. Василијевич следи задати иконографски тип и слика Христа на престолу, одевеног у архијерејску одежду са митром на глави. Христ и на крушедолској икони, доследно традицији, десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу. Очигледна разлика између Василијевичеве иконе и истоимене иконе коју Георгије Стојановић неколико година раније слика за храм Светог Петра и Павла у Сремским

¹²⁹ П. Васић, *Карактеристѳике стѳила Николе Нешковића*, у: *Доба барока*, 44-45; Д. Медаковић, *Минијатура ѳараклиса из Дечана*, у: *Пушѳеви срѳскої барока*, 105, сл. 74. и 75.

¹³⁰ Упор.: С. Goldstein, *Visual Fact Over Verbal Fiction*, 29-38; Е. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, 106-107.

¹³¹ Упор.: П. Могила, *Православно истѳовѳедање вѳере катѳоличанске*, 133-134; (П. Левшин), *Православное учѳение*, 181-182.

Карловцима почива пре свега на другачијем тумачењу праобраза. Георгије Стојановић улепшава икону декоративном орнаменталношћу без тежње да постигне пластичност волумена коју Јов Василијевич истиче у први план. Он схематизовани Христов лик са икона својих претходника коригује према схватању идеалне лепоте која тражи проверу у појавном свету.

Доследно новом тумачењу света, схватање лепоте се доводи у везу са природом и као идеал се истиче живоподобие.¹³² Оно је постало средишњи појам око којег су се водиле полемике о старом и новом сликарству. Истицање новог идеала доводи и до промена назива сликара у словенском свету. Уместо ранијег назива зограф, у употребу се уводи назив живописац, који се преко руских утицаја прихвата и у српској средини. У барокној поетици идеал „живоподобия” нема натуралистичке конотације. Симеон Полоцки у спису *Беседа о њочишаних икон святих* истиче миметичку доследност угледања на природу као битан квалитет, али насликаног Христа тумачи као метафору Бога представљену у плотском лику.¹³³ Угледање на природу у барокним класичним теоријама није означило залагање за натурализам, посебно не за онај који не би био контролисан идејом. Појава наивног реализма била је примарно одређена угледањем на природу, као корективним чиниоцем ликовног узора и важним реторичким средством за потврђивање истинитости представе.¹³⁴ Он је чак и у свом најекстремнијем облику био заснован на алегориском тумачењу симболичне слике света. Доктрина опонашања природе је у пикторалној поетици православног света била идеалистичка. Мада сликарској школи Кијево-печерске лавре, судећи по низу директних забележака, није било страно непосредно угледање на природу, цео систем обуке се пре свега заснивао на изучавању ликовних предлога који су прецртавани.¹³⁵ Таква је у суштини била доктрина угледања и у западноевропским барокним трактатима, као што је Белоријев, где је филозофски и религијски дефинисана неоплатоничарским схватањима.¹³⁶

¹³² Упор.: П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI-XVIII ст.*, 11-12; В. В. Бычков, *Русская средневековая эстетика XI-XVIII века*, Москва 1992, 588-617.

¹³³ Упор.: В. В. Бычков, *Теория искусства на закате русского средневековья*, Зограф 18 (1987), 73.

¹³⁴ Р. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative*, 43-45. О сличним тенденцијама у барокним поетикама: Л. А. Софронова, *Принцип отражение в иконографии барокко*, у: *Барокко в славянских культурах*, 78-101. – За другачије тумачење упор.: В. Свенцицка, *Іван Руткович і стилювання реалізму в українському малярстві XVII ст.*, Київ 1966, посебно 11-12.

¹³⁵ П. М. Жолтовський, *Малюнки киево-лаврської іконописної майстерні*, 7-8.

¹³⁶ J. R. Martin, *Baroque, Style and Civilization*, 39, и даље, поглавље о натурализму.

Хуманистичке теорије о уметности су наспрам угледања постављале доктрину инвенције. Она се није примарно везивала за проналажење нових сликарских тема, него за интерпретацију и тумачење кроз изналажење доброг и новог распореда фигура и њиховог израза.¹³⁷ Ова два учења се у хуманистичким теоријама нису налазила у међусобној супротности. Уметник је полазио од могућности слободног одабирања предлога које је имао на располагању, без потребе да своју аутентичност и оригиналност наглашено истиче. Еклектицизам, као критички појам, у актуелној пракси барокног сликарства није имао негативно значење. Барокни сликари и теоретичари уметности често истичу пример Апелеса, као „еклектичара” који је сједињавањем квалитета својих претходника постао најбољи сликар.¹³⁸ Оригиналност инвенције је, као примарни уметнички квалитет, била истакнута тек у потоњим временима. У оквирима православног барокног културног круга хуманистичко тумачење инвенције било је умногоме супротно традиционалном тумачењу сликања икона као понављања праобразних типова. Утицај овако наслеђене традиције, у којој је идеја о канону сачињавала суштину стваралачког метода, сигурно је у великој мери одредио спутавање истицања инвенције. Она је била страна религиозној и литургијској функцији слике као феномена сталног духовног удубљивања.¹³⁹

Еклектицизам је био једна од општих карактеристика барока, на којој је посебно инсистирала црквена патронажа у свом хтењу да успостави контролу над уметношћу.¹⁴⁰ Српско барокно сликарство, као и целокупно сликарство барокног православља, било је пре везано за доктрину угледања него за доктрину инвенције. Сигурно је да су ову карактеристику подједнако одређивали и сликари и њихови наручиоци, који су у поштовању доктрине угледања потврђивали своја религијска схватања, укусу и жеље. Сачувани угово-

¹³⁷ R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 16-23.

¹³⁸ На пример Апелеса указује и: А. Радивиловський, *Огородокъ Маріи Богородицы*, 442. Упор.: П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI-XVIII ст.*, 15. – О еклектицизму у бароку и проблему његовог тумачења: D. Mahon, *The Construction of a Legend: the Origins of the Classic and Eclectic Misinterpretations of the Carracci*, у: *Studies in Seicento Art and Theory*, 195-229; Исти, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on Validity of a Label*, *JWCI* XVI (1953), 303-341; C. Goldstein, *Visual Fact Over the Verbal Fiction*, 26, и 188-189, где се истиче да Карачијев еклектицизам има у основи поставке маниристичког теоријског размишљања и у суштини је идеалистичан, мада подразумева проверу по природи. – О афирмативном тумачењу еклектицизма посебно: R. W. Lee, *Review of Mahon's „Studies in Seicento Art and Theory”*, *AB* XXXIII (1951), 204-212; D. Mahon, *Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications*, *AB* XXXV (1953), 226-232, где аутор у одговору на Лијеву критику одбија еклектицистичку теорију.

¹³⁹ Упор.: В. В. Бычков, *Византијска естетика: Теоријски проблеми*, 300.

¹⁴⁰ Упор.: I. L. Zupnick, *The Iconology of Style (or Wölfflin Reconsidered)*, 270.

ри, склапани између сликара и наручилаца, често намећу одређени узор који је уметник био дужан да поштује. Доктрину инвенције у српском барокном сликарству нужно је сагледавати у оквиру целокупне кризе њеног значаја у барокној култури. Према тумачењу Гвида Морпурга Таљабуеа, ова криза је била одраз ауторитета аристотелијанске реторике. У структури аристотелијанског реторичког модела инвенција је у барокним трактатима о уметности, поетикама и реторикама, била подређена диспозицији и елокутији.¹⁴¹ Сагледавано у тој светлости, редуковање тематског репертоара и поштовање узора се не може тумачити искључиво негативно, као одраз недостатка креативне снаге. Великим делом оно је било одраз званично истакнутих идеала и потреба наручилаца којима су се уметници морали повиновати. Српско барокно сликарство је углавном било окренуто потребама цркве која му је наметнула функцију визуализовања њеног верско-политичког програма. Јоаникије Гаљатовски на почетку свог омилитичког трактата беспоговорно истиче да онај ко жели да напише или изговори проповед прво мора да одабере тему из Библије, која је „фундаментомъ всего казаня”.¹⁴²

Преношење емотивног искуства било је главна тема барокних религиозних представа, чак и у кругу уметника који су заступали класична схватања поетике реда. Аристотелово тумачење да су тема сликарства људска бића у акцији у хуманистичким теоријама повезивано је са схватањем да се покретом тела изражавају емоције и психичка стања душе. Душа ставља људско тело у покрет, па су студије људског покрета биле везиване за проучавање емоција које су их изазивале. Представљање изражајних, театарно наглашених покрета у сликарству, истицано је потребом да се у посматрачу изазову истоветне снажне емоције. Полазећи од оваквих тумачења хуманистичких трактата, поетика барокног сликарства потенцира важност става, покрета и геста, до театрализоване афектације.¹⁴³

Изучавање језика покрета заокупљало је велику пажњу у XVII и XVIII веку. Веровало се да је то елементарни и универзални језик комуницирања, који је претходио вавилонском лингвистичком распаду, а чија је моћ изнад изговорене речи.¹⁴⁴ Аристотел је целу другу књигу своје реторике посветио

¹⁴¹ G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, у: *Rhetorica e Barocco*, 133–135. На сужавање слободе инвенције у барокним трактатима о уметности указано је и у: P. Prodi, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative*, 37–38.

¹⁴² I. Галятовський, *Ключъ Разумения*, 241.

¹⁴³ R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 23–32. – За средњовековно схватање представљања емоција упор.: H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DPO XXXI (1977), 125–147; Исти, *Art and Eloquence*, 91–96.

¹⁴⁴ J. R. Knowlson, *The Idea of Gesture as Universal Language in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, JHI XXVI–4 (1965), 495–508.

емоцијама, као главној људској особини кроз коју се постиже реторичко уверавање, што је имало снажног одјека и на схватања барокних пикторалних поетика. У циљу постизања снажних емотивних ефеката, у барокном проповедништву је подстицана наглашена гестикација, посебно у католичком културном кругу. Присталица оваквих схватања био је и Стефан Јаворски, што потврђује његов реторички трактат *Риторическая рука*. Наводећи руку као алегорију реторике, он истиче прсте као њене елементе. Последњи, пети прст реторике, назван „произношение”, Јаворски посвећује тумачењу употребе гласа и покрета у проповедништву. Он поистовећује ретора са глумцем и саветује му да глас, став, покрет главе, очију и руку прилагоди тексту који изговара. Јаворски, између осталог, саветује: „Да изменяется лице по различнымъ слова, и да будетъ лице овогда ласкаво, овогда печально, овогда весело и прочая”.¹⁴⁵ Ослањајући се на реторику Кипријана Соарија у карловачким Покрово-Богородичиним школама, о овим проблемима је говорио Петар Несторовић. У месечном извештају за јануар 1755. године он обавештава митрополита Ненадовића да је према трећој књизи Соаријеве реторике говорио бацима „о громогласних реченијах употребљенији” и о понашању младих ретора за проповедаоницом.¹⁴⁶ Реторички симболизам гестикације тумачен је, не само проповедницима, него и сликарима. У ту сврху су штампани посебни приручници у којима је илустрацијама објашњавано симболично значење појединог покрета, положаја руку и шака. Тако су руке уздигнуте према небу означавале дивљење (*admiror*), а спуштене према земљи безнађе (*despero*). Испружене руке са приљубљеним длановима означавале су молитву (*oro*), а руке са склопљеним длановима упућивале су на туговање и оплакивање (*ploro*). Уздигнута рука са раширеним прстима симболизовала је победу (*triumpho*), а рука са савијеним прстима указивала је на захтев за тишином (*silentium postulo*).¹⁴⁷ Теофан Прокоповић у *Духовном рејуламенију* иступа против екстремног проповедничког глуматања, отворено алудирајући на прокатолички метод Стефана Јаворског. Он не одбацује значај покрета у проповедништву и уметности, али се супротставља његовој злоупотреби у циљу изазивања површних емоционалних узбуђења. Прокоповић у својој *De arte poeti-*

¹⁴⁵ В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII–XVIII вв.*, 73, и 75. где је наведено пето поглавље *Риторике* Стефана Јаворског.

¹⁴⁶ Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба Митрополита Павла Ненадовића*, Споменик САН СIV, Одељење друштвених наука, н. с. 6 (1956), 89.

¹⁴⁷ Развој корпоралне реторике могуће је континуирано пратити већ од високе ренесансе, преко барока, све до неокласицизма: R. Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration”*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* I (1987), 89–115; J. P. Seigel, *The Enlightenment and the Evolution of Signs in France and England*, JHI XXX (1969), 96–115; D. Johnson, *Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and „The Oath of the Horatii”*, AB LXXI–1 (1989), 92–113.

са посебно поглавље посвећује тумачењу патоса (*passio*), истичући да поезија, као и сликарство, представља повишене емоције и расположења. Патос се доводи у везу са хиперболом, постичко-реторичком стилском фигуром која улази у основе барокног пикторалног језика.¹⁴⁸

Утицај Прокоповичевих схватања, преко *Духовної реґуламенїа* и његове поетике, био је у Карловачкој митрополији несумњиво велик. Она је формирала званични укус који се поетиком реда у основи супротстављао наглашеном истицању емоција и гестикације поетике контраста. То, међутим, не значи да је емотивност потиснута из српског барокног сликарства. Напротив, низ композиција показује афектирано истицање емоција, посебно у каснобарокном периоду. Интересовање за људску фигуру, покрет и израз потврђују сачувани цртежи Јована Поповића, настали за време школовања у сликарској школи Кијево-печерске лавре. Његове студије глава откривају интересовање не само за изучавање типова физиономија, него и за истраживање исказивања људских емоција. Јован Поповић је стечена знања касније примењивао и у сликарству, што показују иконе са олтарске преграде Николајевске цркве у Иригу, првог рада насталог по повратку у Карловачку митрополију, који изводи у заједници са Василијем Остојићем. Међу иконама које се приписују Јовану Поповићу истиче се експресиван лик уплакане Марије Магдалене која брише очи марамицом, насликан у левом углу завршног хоризонталног реда пророка. На сличан начин је Марија Магдалена приказана и на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину. На учену и промишљену употребу гестикације указују допојасни ликови апостола са овог иконостаса. Они су изведени као мала галерија корпоралне реторике, у којој је емотивно расположење сваког апостола прецизно протумачено покретима руку.

Да ова знања нису преношена само формално показују зидне композиције *Парабола о удовичиним лейијама* и *Изјанање трговаца из храма*, са бочних зидова наоса Успенске цркве у Новом Саду, које се убедљиво приписују Јовану Поповићу.¹⁴⁹ Сваки од учесника морализаторске представе о двема удовичиним лептама приказан је са простудираним ставовима и гестовима. Слика превазилази истоимену композицију из Пискаторове Библије, која му

¹⁴⁸ Ф. Прокопович, *De arte poetica*, 419–425. Упор.: G. Scavizzi, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, Storia dell' arte 21 (1974), 185–193. – О средњовековној хиперболи: Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 84–90.

¹⁴⁹ За цртеже Јована Поповића: Д. Давидов, *Барокни иконостас из Суботице (Александрова)* – 1766, ЗЛУМС 11 (1975), сл. 3–6; П. М. Жолтовський, *Малюнки києво-лаврської іконописної майстерні*, 8. – О композицијама у Успенској цркви у Новом Саду: Р. Михайловић, *Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лейија” и „Изјанање трговаца из храма” у српском сликарству XVIII века*, ЗЛУМС 2 (1966), 293–302, сл. 3. и 9.

је послужила као предложак. Он занемарује маниристички продубљену архитектуру графичког листа и у први план истиче учеснике догађаја. У средини композиције стоји удовица, чија је скромност исказана погнутом главом и скоро затвореним очима. Она леву руку држи на грудима, у знаку општеприхваћеног геста исказивања покорности и љубави према Богу. Главу је окренула на исту страну, да њене очи не би виделе шта ради десна рука, којом дискретно спушта лепте у касу храма. На другој страни касе, у форми омиљене барокне антитезе, приказан је охоли грешник. Он стоји раскошно обучен, уздигнуте главе и погледа упереног у десну руку, у којој држи кесу са новцем. Другом, високо уздигнутом руком, он испушта новац у касу. У складу са барокном склоношћу ка хиперболизацији, понашање сваког од ових двају протагониста поновљено је у ставовима и гестовима споредних личности. Док скромну удовицу следи само један верник, пример охолог грешника следе четворица верника. На другој страни композиције приказан је Христ, који својим следбеницима и присутнима тумачи догађај ораторски подигаваши кажипрст десне руке. На другој композицији, *Изјанање трговаца из храма*, пажњу сликара више заокупља студија израза. На средини сцене стоји Христ са уздигнутим штапом у рукама, окренут према гомили изненађених трговаца, који у паници беже. Сваког од њих сликар тежи да прикаже са различитим, индивидуалним изразом. Наглашавајући јачину унутрашњих емоција, он њихова лица претвара у гротеске изобличене гримасама.

Барокно сликарство истиче емоције, посебно у тематици Христових страдања и његовог искупитељског жртвовања. На завршним зонама српских барокних иконостаса сликане су представе суђења и страдања, са свесном тежњом да се у постепеном наративном току нагласи емоционални набој, који кулминира у средишњој представи Христовог распећа. У барокној религиозној поезији долази до оживљавања традиционалне тематике ламентације, која је имала велики значај у развоју пикторалног приказивања емоција и у средњовековном сликарству.¹⁵⁰ Директне паралеле између литературе, поезије и проповедништва, и сликарства могуће је истаћи и у бароку. Експресивне представе Христовог оплакивања и полагања у гроб, које се на развијеним барокним иконостасима појављују испод великог крста са распетим Христом, исказују исти емотивни набој присутан и у стиховима Димитрија Ростовског *Плач на погребеніе Христѣво*.¹⁵¹

¹⁵⁰ На подударност тематике Христових страдања са барокном поезијом указала је Р. Михайловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, у: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 224–225. – За сличне подударности поезије и сликарства у средњем веку: Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 91–108.

¹⁵¹ (Д. Ростовски), *Собрание разных поучительных слов*, I, 51–99; Д. Ростовский, *Плач на погребеніе Христѣво съ прибавленіемъ Поклоненія Сией Троице*, Киев 1905.

Посредством Хорацијеве дефиниције смисла поезије, у хуманистичким теоријама је формулисана и теорија декорума, „приличия”, којој су посвећене многобројне странице у трактатима XVI и XVII века. Под овим појмом у сликарству је подразумевана потреба за прецизном карактеризацијом учесника представе, одређење њихове старости, пола, карактера и психичког стања.¹⁵² Као и многе друге доктрине у склопу *ut pictura poesis*, теорија декорума је своје нововековне зачетке добила у Албертијевом трактату о сликарству, док је у Леонардовом трактату она проширена на одређење одеће актера и прецизну дефиницију места догађаја. У пост-тридентском периоду теорија декорума је добила нов задатак, одређујући верско-догматску и морализаторско-дидактичну подобност слике, као и шта се на којем месту може сликати и изложити. Ова ангажованост учења постала је опште место барокних поетика, које је често било укључивано у догматске и морализаторске расправе о сликарству. Правилима декорума посвећен је и највећи део десете књиге Прокоповичеве *De arte rhetorica*, који је у реторици, као и у поетици, важан елемент убедљивог саопштавања истине. Као заступник класичне поетике реда, он се супротставља наглашеној употреби декорума и хиперболизацији стилистичких примера.¹⁵³ Одрас оваквих схватања присутан је и у Прокоповичевој *De arte poetica*, где је посебно поглавље посвећено пристојности.¹⁵⁴

Декорум је у барокном сликарству, као и у поезији, имао важну улогу у грађењу основне композиционе структуре. Његово значење, дефинисано хуманистичким трактатима, у пракси се претварало у неумерено набрајање. Барокно схватање декорума није се ограничавало само на битно и често је прерастало у театралност, сентименталност и пренаглашену емоционалност. Контрола нормативне поетике је у српском барокном сликарству спречавала прекомерно наглашавање његовог значаја. Западноевропски графички предлози, који су често основно композиционо решење оптерећивали декорумом, обично се прочишћавају и поједностављују. Овај процес није био, како се често тумачи, само одраз скромних сликарских знања, него и другачијих естетских идеала. Карактеристичан пример је композиција *Бекство у Епифанију*, коју Теодор Илић Чешљар на соклу иконостаса у Бачком Петровом Селу слика према истоименом графичком листу Килијанове Библије. Основно композиционо решење доследно је преузето, али су многи детаљи

¹⁵² R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 34–41.

¹⁵³ П. Лахманн, *Два збора реторики „приличия” (Decorum) – Реторика Макария и „Искусство реторики” Феофана Прокоповича*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 149–169, посебно 163.

¹⁵⁴ Ф. Прокопович, *De arte poetica*, 425–428.

промишљено изостављени. На графичком листу Килијанове Библије Јосиф је приказан као снажан мушкарац средњих година, одевен у кратку хаљину која истиче мускулозност његових руку и ногу. Он једном руком води магараца на којем јаше Богородица са Христом у наручју, а другом придржава торбу пребачену преко рамена из које вири његов столарски алат. На Чешљаревој композицији Јосиф је насликан као сувоњав седи старац, одевен у дугу хаљину, која му покрива руке и ноге. И он носи торбу пребачену преко рамена, али се њена садржина једва назире. Сличном поступку поједностављивања Чешљар је подвргао и лик Богородице са дететом. Изостављен је шешир за сунце, који на композицији из Килијанове Библије виси на Богородичиним леђима.

Аристотелијанско тројно јединство места, времена и драмске радње, формулисано за потребе драмске и епске поезије, преко хуманистичких трактата је постало општеважећи постулат сликарских поетика и пре барока.¹⁵⁵ Њега су од краја XVI века истицали теолози и моралисти више него сами теоретичари постике и оно је улазило у састав учења о образованом уметнику, који је морао да буде добар познавалац тематике коју је сликао. У кругу барокних теолога су око поштовања постулата тројног јединства вођене многобројне и учене расправе, које су се посебно бавиле представљањем библијских тема. У њима се истицао проблем ликовног сажимања сложених библијских догађаја у јединствену ликовну целину која би поштовала овај хуманистички принцип. У име морално-дидактичних тежњи сликарству је дозвољавана слобода сажимања наративне историјске истине. С обзиром на тумачење времена у сликарству као статичном медију, барок је дозвољавао појаву полисценских композиција које су се директно супротстављале аристотелијанском тумачењу јединства, које је у односу на време предвиђало само могућност сликања моносценских наратија.¹⁵⁶ Полисценске композиције су у сликарству традиционално оријентисаних мајстора скоро правило. Оне се у великом броју појављују у зидном сликарству храма манастира Драча и Враћевница. У маниру традиционалних полисценских композиција приказани су *Догађаји из живота светог Јована Претече*, *Чуда светог Николе* и *Исцелјење ослабљеног на соклу иконостаса храма Успења Богородице у Српском Ковину*, који се приписује Теодору Симеоновом. И у боћанском сликарству Христофора Џефаровића наративне полисценске композиције се

¹⁵⁵ R. W. Lee, *Ut pictura Poesis*, 61–66.

¹⁵⁶ Упор.: M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches*, 431–160, Chicago–London 1990, 2; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton University Press 1970, 33–36, посебно 21, где се одређују моносценски и полисценски метод у пикторалном исказивању литерарног садржаја.

често појављују. Карактеристични примери су *Исцељење слепој*, *Кушање Христово*, *Свадба у Кани*, *Парабола о добром Самарјанину* и *Парабола о блудном сину*. У зидном сликарству храма манастира Крушедол оне су скоро потпуно одсутне. Поступак сажимања више сцена у једну композицију, ипак, није био стран ни образованим барокним сликарима. Димитрије Бачевић у композицији *Кушање Христово*, са сокла иконостаса Горње цркве у Сремским Карловцима, спаја две временски и просторно одвојене епизоде, које су у Библији Ектипи илустроване у различитим јеванђељима (Мат. 4, 1 и Лук. 4, 5).¹⁵⁷ Барокни теоретичари су половином XVII века образложили и укључивање светитеља који су живели у различитим временским периодима у исту композицију.¹⁵⁸ Превазилажење Аристотеловог драмског јединства почивало је на потреби да се створи јединствен идејни програм слике. Теодор Крачун, на бочним дверима иконостаса у хору Саборне цркве у Сремским Карловцима, слика Богородицу окружену старозаветним пророцима, проналазећи формалне узорце у композицији *Силазак светјој Духа*. Један јеванђеоски историјски догађај послужио је као подстицај за симболичну композицију у којој се на истом нивоу реалности спајају старозаветне и новозаветне личности. Исти мајстор, на икони из Нештина, укључује у композицију *Богородичиној крунисања* ликове светог Николе и арханђела Михаила. Барокно схватање јединства почивало је на супротстављању, на повезивању међусобно супротних појмова.¹⁵⁹ Оваквим тумачењима ће се успротивити неокласицистичке теорије о уметности, које ће поштовање идеје о тројном јединству истаћи као један од доктринарних постулата.

У обимном поетичко-реторичком репертоару стилских фигура барокно сликарство, поред хиперболе, истиче пре свега антитезу. Она је снажно утицала на барокне стилске формулације и поред тога што њена пренаглашена употреба није прихватана у поетикама реда.¹⁶⁰ У барокној поезији и проповедништву антитезама се исказивала парадоксална природа Христове инкарнације, његова земаљска и божанска природа. Богородичин небески статус супротстављан је њеном земаљском пореклу, а низ антитеза створен је у част прослављања њеног безгрешног зачећа. Многе од ових идеја барок је

¹⁵⁷ Упор.: Љ. Стопић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству XVIII века*, 42, сл. 19–21, где није уочен полиценски карактер Бачевићеве композиције, мада је указано на његове двоструке узорце.

¹⁵⁸ S. Ringbom, *Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, JWC I LII (1982), 45–46.

¹⁵⁹ Л. А. Софронова, *Принцип одражања у поетике барокко*, у: *Барокко у славјанских културах*, 78–101.

¹⁶⁰ У тумачењу барокних реторичких фигура редовно се истиче значај антитезе, која је била основа поетике контраста.

наследио из претходних времена или их је преузимао из библијског текста. Тако је омиљена стилска фигура барокног проповедништва Лазара Барановича, Стефана Јаворског и других, била слика Христа владара који тријумфално улази у Јерусалим јашући на магарцу.¹⁶¹ На основама антитезе почиња и низ морализаторско-дидактичних композиција у којима се врлина супротставља пороку. Насупрот молитви охолог фарисеја је молитва скрушеног митара, раскалашном животу богаташа се супротставља пример убогог Лазара, а небризи лудих девојака будност оних које су биле мудре. Антитечка нарација се истиче и у оквиру једне параболе. Раскалашни живот блудног сина завршава се покајањем у очевом дому.

Антитеза одређује и саму структуру барокне слике. Она се утврђује и тумачење светлости, која се поставља према тамни и мраку. Мада су ова схватања била позната још у средњем веку, помиње их Августин у *De civitate Dei* (XI, 23), и мада је супротстављање белог црном, светлости мраку, било протумачено аристотелијанском категоријом антитезе још у Албертијевом трактату о сликарству, ликовно решење је изнађено тек у барокној уметности.¹⁶² У српском барокном сликарству антитечко тумачење светлости прихвата тек генерација уметника школованих у кругу бечке ликовне Академије. У суштини оно је доследно разрађено само код једног сликара, Теодора Крачуна, јер његови нешто каснији следбеници Јаков Орфелин и Теодор Илић Чешљар стижу на Академију у време када су познобарокна схватања већ умногоме била прилагођена идејама наступајућег неокласицизма. На многим Крачуновим композицијама уочљиво је свесно супротстављање светлих и тамних површина управо на начин на који су оне изворно протумачене у западноевропском барокном сликарству. Оно се појављује управо на оним композицијама где је његова употреба могла да истакне симболично значење поетичко-реторичког наглашавања супротности добра и зла. То су пре свега композиције *Благовести*, *Рођење*, *Преображење* и *Васкрсење Христово*, које су у основи носиле идеју победоносног тријумфа светлости над силама мрака, а које су се често помињале у барокним проповедима на те празнике.¹⁶³

¹⁶¹ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25 (1989), 109–110. Упор.: Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 53–83, посебно 68–74.

¹⁶² D. Summers, *Contraposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, AB 59 (1977), посебно 351.

¹⁶³ М. Тимотијевић, *Светлост као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века*, Свеске ДИУ 16 (1985), 57–61; Исти, *Светлост као симбол на представама Христовог рођења у српској уметности XVIII века*, Свеске ДИУ 17 (1986), 28–39.

У структури барокне слике антитеза, као основна стилска фигура поетике контраста, није одредила само наглашавање светло-тамних односа. Она је директно повезана и са барокним колористичким односима, који идеју антитезе наслеђују из ранијих теоријских размишљања. Мада је „живоподобие” као новоистакнути идеал наметало колористичке норме појавног света, барокно сликарство је још увек чврсто везано за симболично тумачење боје. Традиција је, на пример, одређивала боју Христових и Богородичиних драперија, а амблематски трактати су тумачили боје персонификованог света идеја. Поетике реда барокног класицизма истицале су хармоничан колорит, а поетике контраста су га стављале у ангажовану функцију подстицања емоција и наглашавале могућност његовог довођења у антитетичке односе, уочене још у ренесансним теоријама.¹⁶⁴

Продор неокласицистичких теорија крајем XVIII века је и у српској уметности наговестио потискивање хуманистичке теорије о уметности на којој је почивала пикторална поетика барокног сликарства.¹⁶⁵ Лесинг је у свом делу о Лаокону истакао да поезију и сликарство треба пре сматрати добрим суседима, него сестрама.¹⁶⁶ Овакво схватање је постепено искристалисало свест о самосвојности сликарства и нужности конституисања његових самосталних теоријских основа.¹⁶⁷

Алеџорија

У основи пикторалне поетике барокног сликарства, његовог стварања и тумачења, почивао је алеџоријски начин мишљења, који је полазио од средњовековног неоплатоничарског тумачења света идеја, али је у оквирима европског барока добио значајније место него што је икада имао у средњеве-

¹⁶⁴ S. Y. Edgerton, *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine*, JWC I XXXII (1969), 109–134.

¹⁶⁵ О неокласицистичким трансформацијама доктрине *ut pictura poesis*: R. G. Saisse-lin, *Ut Pictura Poesis: DuBous to Diderot*, JAAC XX–2 (1961), 145–156, посебно 152–156, где се расправља о Дидроовим схватањима.

¹⁶⁶ За Лесингово тумачење односа поезије и сликарства: R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, 20–21; E. H. Gombrich, *The Place of the Laocoon in the Life and Work of G. E. Lessing* (1729–1782) у: *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford 1984, 29–49.

¹⁶⁷ Хуманистичка теорија сликарства остала је актуелна и у XIX веку, мада је добила другачије тумачење од онога које је имала у бароку. Упор.: R. Park, „*Ut Pictura Poesis*”: *The Nineteenth-Century Aftermath*, JAAC XXVIII–2 (1969), 155–164; G. P. Lindow, *Raskin's Version of Ut Pictura Poesis*, JAAC XXVI–4 (1968), 521–527.

ковљу.¹⁶⁸ Алеџоријски дух је био дубоко усађен у интелектуални живот XVII и XVIII века, а философске, религијске и поетске идеје времена систематски и доследно су исказиване у алеџоријском руху. Трагање за скривеним значењем алеџорија улазило је у основе општег образовања. Полазећи од важних реторичких схватања да су проповедништво и сликарство сестре уметности, оне су у бароку биле тумачене преко истих извора и инспирисане су истим мотивима.¹⁶⁹ Алеџоријско тумачење улази у бит основне структуре свих жанрова, од митологије и библијских тема, представа свакодневног живота и мртвих природа, до пејзажа и портрета. Исти поетичко-реторички алеџоријски принцип важио је и за друге форме уметничког изражавања.¹⁷⁰

Алеџорија је присутна и у барокној култури православног света. У украјинској и руској култури алеџоријско тумачење прожима литерарно стваралаштво, поезију и проповедништво, школско и дворско позориште, панегрике и ефемерни спектакл. Барокна реторика се и у сликарству најчешће служи проширеном, полифоном алеџоријом, која слојевито тумачи основну мисао узастопним додавањем нових алузија и других украса. Она постепено открива основну мисао, непрестано развијајући идеју о њеној вишезначности, која се ставља у функцију тумачења и одбране главне теме. Ова полифonna алеџоријска вишезначност се у сликарству одражавала на прекобројно гомилање симболичних акцесорних детаља, који су присутни и у зидном сликарству крушедолског храма. Ослобођене од доктрине ретроспективности, барокне алеџорије крушедолског зидног сликарства полазе од актуелног барокног схватања да „у збиру многобројних детаља расте велика идеја и поука слике”.¹⁷¹ Слојевитост барокне алеџорије, протумачене као „continua-

¹⁶⁸ Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 13; W. Mrazek, *Ikono-logie der barocken Dekenmalerei*, 75–88; Исти, *Metaphorische Denkform und ikonologische Bild-form*, Kunstchronik IX (1965), 304–305. – За другачије мишљење упор.: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 426–428, где је значај алеџорије у барокној уметности сведен на утицај Рипиног амблематског зборника као утицајног примера такозване апстрактне алеџоричности.

¹⁶⁹ E. Honig, *Re-Creating Authority in Allegory*, JAAC XVI–2 (1957), 180–193, посебно 186; F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London – New York 1988, 132–132. За основне проблеме дефинисања алеџорије у ликовним уметностима: R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1989, 49–55.

¹⁷⁰ J. Bialostocki, „*Barock*”: *Stil, Epoche, Haltung*, 97; J. R. Martin, *Baroque, Style and Civilization*, 119–153, Упор.: H. Sedlmayr, *Allegorie und Architektur*, у: *Rhetorica e Barocco*, 197–207.

¹⁷¹ Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедол*, у: *Путеви српској барока*, 127. – Овако тумачење алеџорије као продужене метафоре истицано је и у барокним реторикама. Среће се и у реторичком приручнику, који је служио као уџбеник у карловачким Покрово-богородичиним школама: (П. Падуневски), *Præcepta Artis Oratoriae*, 236. – Упор.: А. А. Морозов, *Метафора и алеџорија у Свјетлана Јаворскојој*, у: *Поетика и стилстичка русској литератури*, *Памятник академика В. В. Виноградова*, Ленинград 1971, 35–44; Л. М. Жолтовский, *Художественная жизнь на*