

веку, где су његове формалне црте и смисаоне границе одређене оквирима већ раније створеног жанра.⁴⁵¹

У каснобарокном периоду се, под утицајем пикторалне поетике рококоа, постепено превазилази алегориска парадност и портрет се прожима аристократском меланхоличном осећајношћу.⁴⁵² Такав сањалачки поглед на свет исказују портрети чланова земунске породице Карамата, које је израдио сликар Георгије Тенецки.⁴⁵³ Сличне карактеристике носе и портрети женских чланова арадске племићке породице Текелија, од којих се неки приписују угледним српским сликарима Стефану Тенецком и Теодору Илићу Чешљару. Рококо је, међутим, пре свега представљао отелотворење аристократских идеала сна о срећи, који се у српској грађанској средини није могао дубоко укоренити.

⁴⁵¹ Упор.: Р. Михаиловић, *Портрети дејства у српском сликарству XIX века*, ЗНМ IX-X (1979), 593-606; В. Ристић, *Портрети дејства у српском сликарству 19. века*, Народни музеј, Београд 1973.

⁴⁵² Упор.: R. G. Saisselin, *The Rococo as a Dream of Happiness*, JAAC XIX-2 (1960-1961), 148-151.

⁴⁵³ В. Петровић, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, 73; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, 142-143.

Сколастичко богословље и барокна иконографија

Барокном сликарству је, у оквирима духовне обнове и верско-пропагандних програма Карловачке митрополије, била намењена ангажована функција визуализовања актуелних догматско-доктринарних и морализаторско-дидактичних ставова.¹ Она је одредила и његов тематски репертоар, чије су основне карактеристике биле ширење (*dilatatio*) и обогаћивање (*amplificatio*). У српском барокном сликарству могуће је истаћи низ нових тема, које се нису појављивале у уметности ранијег периода. Ширење и обогаћивање сликаног репертоара није, међутим, превасходно било у функцији изналажења нових тема. Ангажована функција барокног сликарства и тежња за његовим кодификовањем у складу са захтевима црквених реформи нужно је наметнула кризу стваралачке инвенције.² Аристотелијанска барокна реторика потискивала је инвенцију у други план и подвргавала ју је пре свега учености (*elocutio*) и распореду (*dispositio*).³ У ангажованим барокним програмима који су се формирали под утицајем црквених реформи било је превасходно важно да се актуелне идеје визуализују исправно, прецизно и јасно. Ликовно дело је било „*utilitas pictura*“, које је својим реторичким квалитетима требало да увери посматрача. Управо ова убеђивачка функција слике, у смислу потврђивања, наметала је потребу за честим понављањем, па се барокна иконо-

¹ Овакав задатак сликарства био је у бароку често истицан, посебно у списима католичке пост-тридентске реформе. Тако у другом поглављу трактата *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, кардинал Габриеле Палеоти расправља о тематици целокупне уметности превасходно у светлости декрета Тридентског сабора и верске реформе. Упор.: Р. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative*, 38-40. За слична схватања исказана и у другим трактатима упор.: С. Marcora, *Trattati d'arte sacra al tempo del Barocco*, у: *Barocco e l'arte*, 191-260.

² На ограниченост тематског репертоара српског барокног сликарства скренуо је пажњу Д. Медаковић: *Српска уметност у XVIII веку*, 163. О појединим иконографским проблемима српског сликарства XVIII века написан је знатан број студија, али је, са изузетком једног кратког синтетичког прегледа, изостао покушај њеног свеобухватнијег сагледавања. *Истио*, 156-164. – Обимнија синтетичка студија о православној барокној иконографији није се појавила ни у другим срединама.

³ Упор.: G. M. Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, у: *Rhetorica e Barocco*, 133-136, и 149-157.

графија не може тумачити само кроз прихватање нових тема, нити нових композиционих решења. Она је била сложена целина, у којој су се многоструко прожимале традиција и иновација. Старе теме су често исказивале нове идеје, а нове теме су често само другачијом морфологијом тумачиле старе идеје.

Ширење и обогаћивање барокне иконографије почивало је превасходно на продубљивању могућих значења, које је било одређивано наменом поједине представе и њеним местом у ширим оквирима задатог идејног програма. Слобода сликара је била подређена захтевима наручилаца који су унапред одређивали тему и њену намену. У том смислу тематски репертоар српског барокног сликарства, као и његов програм, нужно је сагледавати у оквирима сколастичког богословља које је било основа целокупног духовног живота Карловачке митрополије у XVIII веку. Велике теме сколастичког богословља уједно су биле и велике теме барокног сликарства, а путеви њиховог развитка су се у оквирима барокног православља скоро директно подударали.

Сколастичко богословље

Сколастичко богословље се прихвата у Карловачкој митрополији већ у првим деценијама XVIII века, заједно са рускословенским, или славјанским језиком, како се тада називала руска редакција старословенског језика, који је постао званични богослужбени и административни језик српске православне цркве.⁴ Прихватање рускословенског језика омогућило је несметани продор украјинског и руског сколастичког богословља, које је већ тридесетих година потиснуло из употребе србуљске књиге. Напуштање старих богословских схватања, која су традиционално била везана за грчку културну сферу, није прошло без замерки и отпора грчке цркве, па чак и оних њених представника као што је био Евгеније Булгарис, професор грчког колегијума на Атосу, чије је васпитање такође почивало на сколастичким основама. Он средином XVIII века упућује са Свете Горе посланицу Србима у Угар-

⁴ А. Младеновић, *О неким питањима примања и измене рускословенског језика код Срба*, Зборник за филологију и лингвистику XXV-2 (1982), 48-78; Исти, *Значај рускословенског језика за културу Срба у XVIII веку*, у: *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Зборник радова, Београд 1986, 297-301; П. Ивић, А. Младеновић, *О језику код Срба у раздобљу од 1699. до 1804. у: Историја српског народа*, IV-2, Београд 1986, 76-90.

ској у којој истиче забринутост за њихово православље и прекорева их што ради благодети овоземаљског живота, политичких слобода и материјалног благостања заборављају на духовни живот и своју веру доводе у опасност.⁵ Продор грчког богословља у Карловачку митрополију поново се уочава тек на крају XVIII века и превасходно је везан за делатност фенечког архимандрита Викентија Ракића и будимског епископа Дионисија Поповића – Папајанусиса. То не значи да је оно било потпуно потиснуто у духовном животу српске цркве. Грчки васпитаници су били Висарион Павловић, Партеније Павловић, па и Доситеј Обрадовић, који у својој аутобиографији помиње Евгенија Булгариса.⁶ Грчки утицај се, поред тога, ни у којем случају није могао мерити са важношћу украјинског и руског сколастичког богословља које је било основа целокупног верског живота Карловачке митрополије.

Украјинско сколастичко богословље почивало је на идејама о нужној реформи наслеђене средњевековне традиције, у складу са ангажованом барокном религиозношћу. Од првог налета милитантне контрареформације украјинска црква је покушала да се одбрани везивањем за средњевековну традицију и чвршћим ослањањем на грчко и руско богословље. Брестовска унија је открила све мане оваквог конзервативног затварања у оквиру властите традиције у којој нису постојали разрађени механизми који би омогућили успешно супротстављање католичком милитаризму. Већ од првих деценија XVII века против конзервативног схватања „ортодоксалиста” иступа група образоване

⁵ М. Бошковић, *Посланица Србима Евгенија Булгариса*, ЗИМС 12 (1975), 102-114. – О грчком богословљу XVII и XVIII века, које није остало имуно на западноевропске неористотелијанске утицаје: В. Н. Макаријес, *Science and the Orthodox Church in 18th and Early 19th Century Greece: Sociological Considerations*, BS XXIX-2 (1988), посебно 269-271. – О његовој присутности у континенталном залеђу, посебно у Влашкој: А. Е. Karathanassis, *La Renaissance culturelle Hellénique dans les pays Roumains, et surtout en Valachie, pendant la période préphanariote (1670-1714)*, BS XXVII-1 (1986), 29-59. Епископ Партеније Павловић, један од најугледнијих српских барокних проповедника, истиче да је похађао грчку Академију у Букурешту, где је слушао Аристотелову философију. Упор.: Д. Руварац, *Аутобиографија Партенија Павловића*, СС XV (1905), 430.

⁶ Доситеја су слава и углед Булгарисове грчке школе навели да и сâм из Далмације крене у ту школу, али по доласку није затекао угледног професора: Доситеј Обрадовић, *Живот и прикљученија Димитрија Обрадовића нареченог у калуђерство Доситеја*, у: *Дела*, Загреб 1932, 93, 100; J. Tarnanidès, *Dositiej Obradović et le monde grec*, СМ II (1972-1973), 43-60, посебно 47-48. – Грчки језик није био потиснут у школству Карловачке митрополије. Софроније Младеновић, професор грчког у петроварадинском училишту Висариона Павловића, је, по одласку у Русију, постао професор на московској Духовној академији: Ст. Стапојевић, *Софроније Младеновић (1721-1781)*, Гласник ИДНС, II-1 (1929), 97-98. На грчке теологе се позива и Јован Рајић: J. Tarnanidès, *Две редакције „Повести” Јована Рајића*, Прилози КИФ XXXIV-3, 4 (1968), 290. – Синтетички преглед присутности грчког богословља у српском XVIII веку приказан је у: J. Tarnanidès, *Traductions serbes d'oeuvres grecques au XVIIIe siècle*, СМ I (1971), 80-106. За могућност да се и развој новијег грчког богословља сагледа у светлости општих барокних реформи: F. E. Thiriet, *Orthodoxie et Réforme: deux termes antinomiques?*, ЈОБ 36/6 (1982), 101-113, посебно 108-113.

црквене јерархије, која је могућност заустављања католичког продора видела у прихватању методолошких тековина „језуитске схоластике” засноване на механизму аристотелијанске реторике.⁷ Велики раскол у римској цркви довео је, напиме, до поновног оживљавања и даљег развоја аристотелијанског схоластицизма који је у периоду ренесансе почео да замире. Поред доминиканаца који су се традиционално истицали као коментатори томистичког наслеђа, у обнови схоластичке мисли и њеном прилагођавању потребама милитантне пост-тридентске теологије предњачили су учени представници новооснованог језуитског реда. Према њиховом схватању успешна верска обнова и борба, која је требало да поврати изгубљене територије и освоји нове, почивала је на образовању, тако да су језуити убрзо постали водећи представници нових просветних идеја, да би затим готово потпуно преузели целокупно школство католичке Европе и прилагодили га педагошким методама свог римског колегија.⁸ Ускоро по оснивању језуити се шире целом Европом, усмеравајући своју делатност на пограничне области реформисаних цркава и православног истока. Један од великих центара језуитског деловања била је и католичка Пољска, која је у XVII веку захватала велики део Украјине и Литваније, што је олакшало прихватање схоластичких схватања и њихово укључивање у традицију православног богословља.⁹

Заступање реформи није значило и одбацивање предања. Оно је у оквиру реформисаног схоластичког богословља имало велики значај, а дела црквених отаца, старих учитеља и писаца су превођена, изучавана и прештампавана у бароку небројено пута. На поштовању светоотачке традиције, њеном изучавању и исправљању каснијих заблуда почивало је целокупно језуитско схоластичко теолошко образовање, а у актима Тридентског концила оно је проглашено за догмат.¹⁰ Исти став према богословском наслеђу

⁷ В. Асоченко, *Київъ съ древнейшихъ еіо училищемъ*, I, 23–32; А. Х. Робинсон, *Борьба идей в русской литературе XVII века*, Москва 1974, 312–314. – Њиховом прихватању западноевропске учености ортодоксалисти су се безуспешно супротстављали. Упор.: *Палинодія, Сочиненіе Кіевскаго іеромонаха Захаріи Койысінскаго*, ППЛЗР I, col. 900–901. – Исти отпор ортодоксалисти су имали и према променама у уметности: П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI–XVIII стт.*, 9–10.

⁸ О језуитском схоластичком педагошком методу заснованом на једноставности, љубазности, методичности и студиозности: R. G. Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma 1954, 84–115, о педагошком приступу посебно 105–110.

⁹ У првој генерацији пољских језуита истицали су се Петар Скарга, Миколај Лезуцки и Гаспар Друзбицки, аутори многобројних богословских и морализаторских списа, а након њих су следили Antoni Swierczynski и Marcin Lugowski. О деловању језуита у Пољској, Литванији и Украјини: J. de Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 338–341, 427–428.

¹⁰ R. G. Villoslada, *Storia del Collegio Romano*, 92–94.

систематски је сажео Стефан Јаворски у свом утицајном делу *Камень веры*, у којем је једно цело поглавље посвећено догмату о светоотачком предању.¹¹ Супротстављајући се ставу протестантских теолога, који су прихватајући Библију потпуно одбацили богословско наслеђе, Јаворски истиче нужност поштовања апостолског и црквеног предања, јер су у њему садржане многе верске истине и догме незаобилазне у животу цркве. Ауторитетом предања, православно схоластичко богословље је, као и теологија католичке пост-тридентске реформе, заступало своја схватања и идеје. Оно је реторички истицано и у случају када су њиме брањени сасвим нови погледи.

Први представници нове схоластичке теологије били су професори и ученици украјинских братских манастирских училишта, међу којима су се истицали Леонтије Карпович, Захарија Копистенски, Елисеј Плетенецки и Кирил Транквилион Ставровецки.¹² Поред трактата који су полемисали са католичанством, као што је спис Леонтија Карповича *Обличеніе на унию и Палинодія* Захарија Копистенског, из делатности раних схоластичких богослова издваја се проповеднички зборник Кирила Транквилиона Ставровецког *Евангеліе учийельное*. Ово дело је било од трајне важности, јер је као један од првих проповедничких зборника новог схоластичког типа утицало на формирање не само украјинског, него и руског барокног проповедништва.¹³ Транквилионово *Евангеліе учийельное* се, поред *Зерцало боіословія* и *Перло мноіоцінное*, среће и у библиотекама Карловачке митрополије.¹⁴ Ратном периоду украјинског богословља припада и морализаторско-дидактични спис *Алфавиѣъ духовный*, чији је аутор кијевски митрополит Исаија Копин-

¹¹ *Доімаѣъ о іреданіяхъ, по Сіефану Яворскому*, Москва 1887. Истицање светоотачког предања било је опште место барокног схоластичког богословља. На његов значај скренуо је пажњу и Јован Рајић у првом тому свог најобимнијег богословског списа *Теолоіическое іело*. Упор.: Д. Руварац, *Архимандритъ Јован Рајић (1726–1801)*, Сремски Карловци 1902, 116–117.

¹² О делатности ових богослова: В. Асоченко, *Київъ съ древнейшихъ еіо училищемъ*, I, 57–68. – Истом кругу припада и Мелетије Смотрицки који је касније прешао у унију, али чија су дела и поред тога била присутна у украјинском схоластичком богословљу. О томе: *Истѣо*, I, 95–97. – У барокној култури Карловачке митрополије дело Смотрицког је присутно пре свега преко његове граматике, која је по налогу митрополита Павла Нанадовића штампана у Римнику 1755. године: Г. Михайловић, *Срјска библиоіафіја XVIII века*, Београд 1964, 44, бр. 31.

¹³ Мада је Транквилионов зборник убрзо по штампању био спаљен у Москви по налогу цара и патријарха, он је постао узор каснијим проповедничким зборницима. О Транквилионовом проповедништву: І. Катаевъ, *Очерки истѣрии руской церковной іроповеди*, 114–118; С. Ефремов, *Истѣрия украинської писменііва*, I, Киів–Ляйпциг 1924, 161–162.

¹⁴ О присуству ове књиге у библиотекама Карловачке митрополије: М. Бошков, *Руска шітаміана кнѣи у нашем XVIII веку*, Годишњак ФФНС XVI–2 (1973), 550; М. Петров, *Прилоі истѣрии срјскихъ библиоіека у XVIII веку*, Прилози КЈИФ XXXV–1, 2 (1969), 97.

ски.¹⁵ И његова је књига у духовној култури Карловачке митрополије уживала велику популарност. У библиотеци манастира Дивша нотирана су три, у библиотеци Кувездина два, а по један примерак ове књиге забележен је у библиотекама манастира Велика Ремета, Гргетег и Хопово.¹⁶ Ово дело је послужило као инспирација и узор Захарију Орфелину за његову књигу *Зрцало науке*.¹⁷

Избор Петра Могила за кијевског митрополита који је 1633. године заменио Исаију Копинског, означио је прекретницу у даљем развоју украјинског схоластичког богословља.¹⁸ Не дуго по доласку на чело Митрополије он је извршио реформу кијевског братског училишта прилагодивши га програму краковске Академије и уређењу савремених језуитских колегија. У наставни програм је, поред грчког, уведен и латински, који је постао главни језик наставе. У нижим разредима су се, поред читања, писања и језика, учили аритметика, нотна певање и инструментална музика. У вишим разредима су се предавале граматика, постика и реторика, а у завршним филозофија и богословље. У настави филозофије велика пажња била је посвећена неоаристотелијанском схоластичком методу доказивања, а на часовима богословља се, поред православне, изучавају католичка и протестантска теологија. У програму су, као и на језуитским академијама, посебно неговани „схоластички диспути“, који су припремали будуће богословске полемичаре. Уз школу је утемељена библиотека и основана штампарија, која је ускоро била сједињена са штампаријом Кијево-печерске лавре. Доследно овим реформама школа је ускоро произведена у виши ранг и именована за Кијево-могиљански колегијум.¹⁹

Петар Могила је био реформатор духовног и литургијског живота у Кијевској митрополији. Његова схватања су имала утицаја и у другим православним црквама, јер су украјински теолози били најобразованији богослови целокупног православног света. Петар Могила је и као аутор снажно утицао на развој схоластичког богословља, потврђујући својим ауторитетом

¹⁵ С. Ефремов, *Історія української писменства*, I, 155.

¹⁶ М. Костић, *Дослідження Обрадовича у Хойову, Спудија из културне и књижевне історіје*, Нови Сад 1907, 342. и 340; М. Бошков, *Руска шtamпана кнїга у нашем XVIII веку*, 551, бел. 85; С. Петковић, *Манастир Кувездин и Дивша у XVIII веку*, Нови Сад 1937, 36; М. Петров, *Прилої історіји српских библиотек у XVIII веку*, 96, где се наводи примерак из библиотеке епископа Дионисија Новаковића. – Ова књига је својевремено приписивана Димитрију Ростовском, па је под његовим именом код нас и преведена. Упор.: Д. Ростовски, *Духовни азбучник*, Вршац 1990.

¹⁷ З. Орфелин, *Зрцало науке*, С предговором Д. Кириловића, Нови Сад 1952, 16–17.

¹⁸ В. Аскоченко, *Києвъ съ древнейшихъ еїо училищемъ*, I, 107–122.

¹⁹ О Могилиним реформама кијевског училишта и његовом школском програму: В. Аскоченко, *Києвъ съ древнейшихъ еїо училищемъ*, I, 125–156; С. Ефремов, *Історія української писменства*, I, 178–183.

пут реформи спровођених у отвореном дијалогу са теологијом и праксом римске цркве. Његов *Евхолоіон альбо Молийвословъ, или Требникъ*, штампан у Кијеву 1646. године, представљао је недискутабилни ауторитет за литургијски живот украјинске цркве и био је основа многобројних кијевских и лавовских издања штампаних током XVII и у првим деценијама XVIII века. Могилин катихизис *Православное исповеданіе кайолической и айосіольской церкви востіочной* је постао једно од најутицајнијих катихетичких дела, мада је у општу употребу ушао тек 1643. године, након прераде Мелетија Сиригоса и одобрења четири источна патријарха.²⁰ Изводе из прерађеног Могилиног катихизиса је за потребе Карловачке митрополије штампао Захарија Орфелин 1758. године, а затим га је у целости издао Димитрије Теодосије у Венецији, 1763. године.²¹ Под уредништвом Петра Могила штампан је и богато илустрован проповеднички зборник *Учишельное Евангеліе*, који се користио и у Карловачкој митрополији.²² Мада се у Могилином предговору истиче ауторитет традиције, овај проповеднички зборник је, као и зборник Кирила Транквилиона Ставровског, почивао на новим схватањима схоластичког богословља.

Кијевски митрополит Силвестар Косов, наследник Петра Могила, био је аутор утицајног списа *Дидаскалія, албо наука о седам сакраментѣхъ или шайнахъ*.²³ Књига је штампана 1637. године, у време када је Косов још увек био митрополит могиљевски, а дело је касније, због прихватања католичког учења о светим тајнама, ушло у списак забрањених књига на Московском сабору 1690. године. Поред тога, оно је утицало на тумачење светих тајни не само у Кијевској митрополији, него и Московској патријаршији, па и у ширим оквирима барокног православља.

Инокентије Гизелъ, последњи ректор Духовне академије за живота Петра Могила, а потом архимандрит Кијево-печерске лавре, аутор је једне од

²⁰ О ранијем, латинском издању Могилиног катихизиса: М. Viller, *La Confession Orthodoxe de Pierre Moghila métropolitain de Kiev (1633–1646)*, Roma–Paris 1927, са упутним предговором о католичким утицајима.

²¹ Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 48, бр. 35; М. Бошков, *Руска шtamпана кнїга у нашем XVIII веку*, 551; М. Петров, *Прилої історіји српских библиотек у XVIII веку*, 96. – Упор.: Т. Остојић, *Захарија Орфелин живої и рад му, Београд 1923*, 82–83; В. Миросављевић, *Српске вероучевне кнїге у Аустро-Угарској у времену од 1690. до 1902. год.*, БГ IV (1903), 178, и 188–192. – Крајем XIX века се појавио и српски превод овог катихизма. Упор.: (П. Могила), *Православно исповідање вјере кайоличанске и айосіольске церкви істочне*, прев. М. Шевић, Задар 1889.

²² О илустрацијама Могилиног проповедничког зборника: І. Свеніцкый, *Почайки кнїгопечатанія на землях України*, Жовква 1924, Таб. LIX–LXXVI. – О његовом утицају на српско барокно сликарство: Д. Медаковић, *Четири сцене на півниціма Усїенске церкви у Сени-Андреји, у: Траїом српскої барока*, 261–264.

²³ В. Аскоченко, *Києвъ съ древнейшихъ еїо училищемъ*, I, 169–179, посебно 178–179.

првих модерних украјинских историја,²⁴ али је његово најутицајније дело у кругу украјинског схоластичког богословља било *Мирь съ Боіомъ человеку, или йокаяніе свяііое*, у којем аутор излаже свету тајну покајања, под јаким утицајем католичког учења.²⁵ Патријарх Арсеније IV Јовановић је наредио да се према овом делу направи кратак извод, који је под насловом *Крайікое да йростіоз о седмыхъ йаинстввахъ учийелское наставленіе* у бакрорезном издању прво штампао Захарија Орфелин 1760. године, а потом Теодосије у Венецији 1763. године.²⁶

Антоније Радивиловски је био проповедник Кијево-печерске лавре, а потом игуман кијевског Николајевског манастира.²⁷ Он је аутор двају утицајних проповедничких зборника, *Оіородокъ Боіородицы*, који је штампан 1676, и *Венець Христовъ*, који је изашао из штампе 1688, у години ауторове смрти. Својим радом он наставља деловање Јоаникија Гаљатовског.²⁸ Лазар Баранович је написао два проповедничка зборника, *Меч духовный* и *Трубы словесъ йройоведныхъ*.²⁹ Присуство Барановичевог полемичког списка са католичанством *Nova miara starey wiary* није нотирано у библиотекама Карловачке митрополије, али су његови зборници улазили у најужи круг проповедничке литературе. Делове *Трубы словесъ йройоведныхъ* преводи већ Гаврил Стефановић Венцловић,³⁰ а њихово присуство је забележено у библиотекама манастира Кувездин, Бешеново, Велика Ремета и Беочин.³¹

²⁴ Преписи направљени из историје Инокентија Гизеља чувају се у библиотеци Будимске епархије. Упор.: Н. Р. Синдик, *Ойис рукописа*, 53–54.

²⁵ В. Аскоченко, *Киевъ съ древнейшиъ еіо училищемъ*, I, 158–160; С. Ефремов, *Истѳорія україньскоіо писменствѳа*, I, 177–178.

²⁶ Б. Вуксан, *Покајање и исповед код Срби у религиѳозној лиітератури и ірафици XVIII века*, ЗФФ XVII (1991), 257–258. Упор.: В. Миросављевић, *нав. дело*, 186–188; М. Бошков, *Руска шітаміана кнііа у нашем XVIII веку*, 550; С. Петковић, *Манастир Кувездин и Дивца у XVIII веку*, 36; Г. Михайловић, *Срїиска библиѳіафіја XVIII века*, бр. 39. и 49.

²⁷ В. Аскоченко, *Киевъ съ древнейшиъ еіо училищемъ*, I, 164.

²⁸ І. Катаевъ, *Очерки истѳории русской церковной йройоведи*, 121–124; С. Ефремов, *Истѳорія україньскоіо писменствѳа*, I, 167–168. – О присутности дела А. Радивиловског у српским библиотекама: М. Бошков, *Руска шітаміана кнііа у нашем XVIII веку*, 550; Ј. Радовановић, *Руске и румунске шітаміане кнііе XVII века у Библиѳіеци манастира Хиландара*, АП 2 (1980), 283–284, бр. 59, где је нотиран примерак кнііе *Оіородокъ Марїи Боіородицы*.

²⁹ В. Аскоченко, *Киевъ съ древнейшиъ еіо училищемъ*, I, 162–163; І. Катаевъ, *Очерки истѳории русской церковной йройоведи*, 124–125; С. Ефремов, *Истѳорія україньскоіо писменствѳа*, I, 168–170.

³⁰ Г. Витковић, *Срїиски истѳоријски и кнііжевни сїоменици*, Гласник СУД 67 (1887), 422–423, где је штампан Венцловићев превод Барановичеве проповеди на празник Христовог рођења.

³¹ Т. Остојић, *Досиїеј Обрадовић у Хоїову*, 340; М. Бошков, *Руска шітаміана кнііа у нашем XVIII веку*, 550, бел. 77; С. Петковић, *Манастир Кувездин и Дивца у XVIII веку*, 36.

Јоаникије Гаљатовски је био сарадник Лазара Барановича и Инокентија Гизеља. Завршио је Духовну академију, а њен ректор је постао 1659. године. У то време излази из штампе његов проповеднички зборник *Ключ Разумения*, у којем је штампан и омилићички трактат, настао као резултат предавања које је Гаљатовски држао на Духовној академији.³² Његово друго дело, *Месіа Правдивий*, припада кругу полемичке литературе. Дело је прво штампано на црквено-словенском 1669, а три године касније и на пољском језику, у истој штампарији Кијево-печерске лавре. Духовној култури Карловачке митрополије су оба дела била позната. *Ключ Разумения* је забележен у библиотекама манастира Врдник, Бешеново, Велика Ремета и Хопово, а *Месіа Правдивий* у Врднику.³³

Схватања украјинског схоластичког богословља продиру у руску цркву још у време патријарха Никона, а везана су за покушај исправљања богослужбених кнііа.³⁴ Долазак украјинских богослова у Москву, средином XVII века, био је већ увелико припремљен, а њихова ученост је постајала све неопходнија. Сложеност ситуација и опречна мишљења о прихватању нових схватања огледају се у судбини ученог Арсенија Грка. Он је по преласку у унијате завршио у Риму грчку језуитску академију, а по преласку у католичанство студирао у Венецији и Падови, где је постао доктор философије и медицине. По повратку у Цариград прелази у православље и замонашује се, али је након тога био приморан да пређе у ислам. По доласку у Молдавију, прелази у православље, а потом у унијате, да би 1649. године стигао у Москву као православца. Постаје професор реторике, али га убрзо проглашавају јеретиком и затварају у манастир. Патријарх Никон га је ослободио и поставио за главног редактора богословских кнііа, али га по патријарховом паду поново затварају у исти манастир као јеретика.³⁵

Првој групи украјинских богослова, који у Москву долазе средином XVII века, припадали су Симеон Полоцки, Силвестар Медведев и Карион Истомин. Симеон Полоцки је по завршетку кијевске Духовне академије наставио школовање у језуитској академији у Вилни. Затим се накратко враћа у

³² В. Аскоченко, *Киевъ съ древнейшиъ еіо училищемъ*, I, 160; С. І. Катаевъ, *Очерки истѳории русской церковной йройоведи*, 119–121; К. Біда, *Іоанікії Галяїовський и йеіо „Ключ Разумения“*, Рим 1975, репринт са предговором приређивача.

³³ М. Костић, *Досиїеј Обрадовић у Хоїову*, 340; М. Бошков, *Руска шітаміана кнііа у нашем XVIII веку*, 550, бел. 78.

³⁴ Н. Т. Каптерево, *Патріархъ Никонъ и цар Алексей Михайловичъ*, I, Москва 1909, 151. и даље; ІІ, Москва 1912, 421. и даље; Н. Д. Успенский, *Коллизия двухъ боіословий в исправлении русскихъ боіослужбенихъ кніі в XVII веке*, БТ XIII (1975), 148–171.

³⁵ А. Н. Робинсон, *Симеон Полоцкий и русский лиітературный йроцес*, у: Симеон Полоцкий, 16.

ром било је могуће пронаћи у митрополијској, епархијским, парохијским и манастирским библиотекама, а на њих се ослањају Дионисије Новаковић и Јован Рајић, који су били школовани на кијевској Духовној академији. Богословска делатност ове двојице теолошки најобразованијих Срба у XVIII веку је, на жалост, остала недовољно изучена. Рукописи Дионисија Новаковића, настали по предавањима која је он слушао на Духовној академији, нестали су за време Другог светског рата и познати су само преко описа; и они су довољни да пруже слику о целовитости његовог сколастичког образовања.⁵¹ *Еийшомь* Дионисија Новаковића припада малобројним српским богословским књигама написаним у првој половини XVIII века. Настао је крајем 1741. године, у време када је Новаковић још био професор петроварадинског училишта. Била је то прва литургика код Срба, у којој су кроз питања и кратке одговоре пружена основна и неопходна знања о храму и богослужењу.⁵²

И највећи део богословских списа Јована Рајића остао је у рукопису.⁵³ Штампан је једино *Катихисисъ малый* и то у више наврата, док се за први Рајићев богословски рад, рукописани *Молийвеник* настао још за време школовања, претпоставља да је послужио као основа за каснији *Зборник молийви*

⁵¹ Међу Новаковићевим школским списима су се, између осталог, налазили трактати о светој Тројици, о происхођењу светог Духа, о Богородичином непорочном зачећу, о блаженствима и о Божијој милости. Упор.: S. Salaville, *Manuscripts latins de Denys Novakovičs (+1767) au monastère de Grgeteg*, EO XXVII (1928), 176–184.

⁵² О Епифаніому Дионисија Новаковића: В. Миросављевић, *Српске вероучевне књије у Аустро-Угарској у времену од 1690-1902. год. (Историјско-библиографски приказ)*, БГ IV (1903), 179-182. – Међу осталим Новаковићевим делима, која су остала у рукопису, схоластичком богословљу припадају полемички трактати *О јуратији римској, сије јесті о оіѣу чистійиѣлном, Сочинење о јироисхожденіу св. Духа и Основателноје показаније о разностије мезду восіочнују и зајаднеју церковіу* и догматски спис катихетичког типа *Проедїја блаіочесїија и должностїеј христїјанских во уіоїшреблєнїе и ползу љуборачїиѣлєм познанїа истїиных вери својеја доїмайво*. Од проповеди се у рукописаним преписима сачувало само неколико, оне посвећене празницима Ваведења Богородичиног и Педесетници, затим недељи Великог поста и недељи о богатом и убогом лазару: Б. Маринковић, *Скица за три јорїреїа – I Дионисије Новаковић*, Годишњак ФФНС XI-1 (1968), 225, 227-228. – О популарности и преписима Новаковићевих списа: Л. Чурчић, *Популарност и неки јроблеми ширєва „Епифаніа“ Дионисија Новаковића, у: Српске књије и српски писци 18. века*, 76-92; Н. Р. Синдик, *Оїис рукоїиса*, 54-55, бр. 27.

⁵³ Руварчев опис Рајићевих богословских радова још увек је најпотпунија студија о овом проблему: Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726–1801*, Сремски Карловци 1902. – Рајићев велики, синодални катихизис, штампао је касније: Д. Руварац, *Катихизис синодални – Рајићев – за клирикалне школе од 1774*, СС XIV (1904), 99–102, 129–134, 166–170, 196–201, 225–229, 257–261, 289–293, 321–325 и 353–357. О историји настанка Рајићевих катихизиса: Ј. Рајић, *Историја катихизма*, посебно 31. и даље. О Рајићевом полемичком спису *Безириситрасијнаја историческаја повест о разделенију Церкве*: Ј. Тарганидис, *Две редакције „Повести“ Јована Рајића*, Прилози КЈИФ XXXIV–3, 4 (1968), 285–291. О Рајићевим проповедима: Д. Кириловић, *Проповеди Јована Рајића војницима*, ЗКЈМС III (1956), 164–167.

штампан код Јосифа Курцбека 1770. године.⁵⁴ Рајићево најобимније богословско дело, петотомски спис *Теологическое шело*, настало је највећим делом као компилација извода и превода састављена, како сâм аутор наводи, према Теофану Прокоповичу. Исти утицај присутан је и у Рајићевом катихизису, као и у његовом полемичком трактату са католичанством, који је, између осталог, писао на основу Прокоповичевог списка о происхођењу светог Духа.⁵⁵ Утицај Дионисија Новаковића и Јована Рајића на развој сколастичког богословља у Карловачкој митрополији био је велик и поред тога што су њихова дела углавном остала нештампана. Оба теолога радила су као професори у карловачким и новосадским школама, а њихови радови били су добро познати захваљујући многобројним преписима. Неки од њих су и настали за потребе просветне делатности, па у извесној мери дају слику о основној богословској култури Карловачке митрополије.

У том смислу као идеалан пример може да послужи *Теолојическое шело* Јована Рајића, написано за потребе богословске школе у Новом Саду, коју је основао епископ Мојсеј Путник.⁵⁶ Школа је била намењена образовању свештенства Бачке епархије, а настава је трајала три године, у циклусима од по три месеца. Ова тројна структура полазила је од уобичајене поделе катихетичког градива на три дела, која је била прихваћена већ у Могилином катихизису. Рајић је по доласку у Нови Сад био управник школе, а предавао је катихизис. Настава је одржавана у пет целина, „дијалога“, како их назива сâм Рајић: „1) природна богословија, 2) о веруемих, 3) о творимих, 4) о молитви и 5) о тајнама“.⁵⁷ Пишући *Теолојическое шело* за катихетичку наставу ове школе, Рајић је сваком од „дијалога“ посветио посебан том, написан у дијалошкој форми питања и одговора. У првом тому тумачи се богословље, у другом симбол вере, у трећем десетословље, у четвртном молитва, а у петом свете тајне.⁵⁸ Свих пет томова садрже 2304 стране исписане ситним Рајићевим рукописом, што очито говори о ауторовим схватањима важности и обиму основне катихетичке наставе.

Мада је православна црква у Хабзбуршкој монархији током целог XVIII века била ангажована на одбрани од милитантног католичког прозелитизма,

⁵⁴ Л. Чурчић, *Још једном о рукописаном „Канонику” Јована Рајића*, у: *Српски јисци и српске књије 18. века*, 106–117; В. Б. Петровић, *Један до сада нејошзнати рукописани Каноник Јована Рајића из 1749. године*, Гласник СПЦ 11 (1951), 149–158.

⁵⁵ Д. Руварац, *Архимандрити Јован Рајић 1726–1801*, 116–124.

⁵⁶ О богословској школи епископа Мојсеја Путника: Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, Београд 1952, 52.

⁵⁷ О Рајићевом програму за наставу катихизиса: Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726-1801*, 33-34.

⁵⁸ *Исцѣло*, 116–124.

тематски репертоар српског барокног сликарства није имао ангажован противкатолички карактер. Одсуство литературе која је полемисала са католицизмом приметно је све до средине XVIII века, када се јављају први обимнији списи ове врсте, који су већином остали у рукопису. Будимски епископ Дионисије Новаковић написао је информативни полемички трактат о разликама између источне и западне цркве, који је постао популаран у многобројним преписима.⁵⁹ Много обимније полемичко дело о разликама између источне и западне цркве написао је Захарије Орфелин.⁶⁰ Орфелиново дело, као и трактат Дионисија Новаковића, остало је у рукопису. Разлози су свакако почивали на чињеници да се Карловачка митрополија налазила у границама Хабзбуршке монархије, која је католицизам прогласила званичном државном религијом. Државна цензура је све будно пратила и спречавала сваку могућност увоза или штампања антидржавне и противкатоличке литературе, било да је она долазила из крила протестантске или православне цркве.⁶¹ И поред будне пажње цензора, ова литература је продирала до православног читалаштва Хабзбуршке монархије, где је превођена и ширена посредством преписа.⁶²

У истој мери пажња је била посвећена и контроли школског програма. У детаљним месечним извештајима које су наставници Покрово-богородичине школе у Сремским Карловцима достављали митрополиту није забележено предавање из катихизиса које би тумачило спорне догматске тачке између православне и католичке цркве, док су у неколико наврата забележе-

⁵⁹ О полемичком спису Дионисија Новаковића *Основателноје показаније о разности међу восточноју и западноју церковију*: Д. Руварац, *Прилози за историју српске књижевности. Полемички рукописи у патријаршијској библиотеци против ирвенства папе римског и учења римокатоличке цркве*, Бранково коло XVII (1911), 669–670; М. Костић, *Акаџоличка књижевност код Срба крајем XVIII в.*, Гласник СПЦ 21 (1921), 345.

⁶⁰ Директан повод за настанак Орфелиновог списка *Књига против ирвенства римског* била је проповед коју је 1773. године у дворској капели одржао Јосиф Ружичка, лични исповедник Јосифа II. Упор.: М. Костић, *Царски духовници, ирвенственици уније међу Србима*, Сремски Карловци 1922, 9–25; Д. Руварац, *Прилози за историју српске књижевности. Полемички рукописи у патријаршијској библиотеци против ирвенства папе римског и учења римокатоличке цркве*, 653; М. Костић, *Акаџоличка књижевност код Срба крајем XVIII в.*, 326–328; Т. Остојић, *Захарија Орфелин*, 40–41, и 100–112.

⁶¹ Н. Гавриловић, *Историја ћирилских штампарница у Хабзбуршкој монархији у XVIII веку*, Нови Сад 1974, 22–31, где је дат приказ историјата хабзбуршке цензуре у XVIII веку, коју је Волтер прокоментарисао максимум да је теже добру књигу унети у Беч него у Рим.

⁶² М. Костић, *Акаџоличка књижевност код Срба крајем XVIII в.*, 328–329, где се наводи пример полемичког трактата који је 1775. године у Халеу штампао на грчком језику Н. Теотикис. Упор.: Н. Р. Синдик, *Опис рукописа*, бр. 31, 32, 84, где су наведени рукописани преписи истог дела.

на предавања усмерена против учења протестантске цркве.⁶³ Чињеница да је Јован Рајић 1766. године за потребе богословског училишта у Новом Саду написао један полемички уџбеник који је посветио бачком епископу Мојсеју Путнику показује да је у оквиру катихетичког програма пажња била поклањана и тумачењу спорних догматских разлика између источне и западне цркве.⁶⁴

Поред све репресивности хабзбуршког државног апарата и католичке цркве, разлике између католицизма и православља биле су јасно истакнуте. Основна догматска разлика свела се у XVIII веку свела на неколико кључних тачака, од којих је најактуелније било питање папског примата. Највећи део обимног Орфелиновог полемичког трактата посвећен је његовом побијању. Износћи аргументе он се, између осталог, ослања и на чувени памфлет *Was ist der Pabst?*, који је написао Валентин Ајбл, професор црквеног права на бечком универзитету.⁶⁵ Државна цензура није благонаклоно гледала на сва публикована учења о осталим догматским разликама између источне и западне цркве из пера православних аутора. На крају списка против папства Орфелин само наводи и кратко образлаже остале догматске разлике: догмат о папским индулгенцијама као инструментима који имају моћ да ослободе грешника од прошлих и будућих грехова; учење о квасном и бесквасном хлебу, односно учење о освешћењу евхаристије милошћу свештеника и цркве, а не Христовим речима, и причешће само под једним видом, односно забрана да се световњаци причешћују вином.⁶⁶

Програм српског барокног сликарства се у извесној мери поклапа са програмом католичке противреформације, јер је догматска учења, која је опоравала протестантска реформа, углавном заступала и православна црква.

⁶³ Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба митрополијата Павла Ненадовића*, Споменик САН ЦВ, н.с. 6 (1956), 93, где је забележен час *Катихизис о добрих дјел против Лућеров*.

⁶⁴ М. Костић, *Акаџоличка књижевност код Срба крајем XVIII в.*, 345; Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726–1801*, 124–132; Ј. Тарнанидис, *нав. дело* и место, где аутор истиче разлике између првог списка, писаног полемички, и каснијег, који је интониран преваходно историјски.

⁶⁵ Ова књига, штампана уз благослов Јосифа II, била је одраз схватања аустријског католицизма, које је у циљу јачања апсолутистичке власти државе тежило да смањи моћ римске курије. Била је то уједно и једина полемичка акаџоличка књига која је преведена и штампана за потребе Срба у Хабзбуршкој монархији. Упор.: М. Костић, *Одјеци Ајблове књиге против ирвенства међу Србима*, Годишњак скопског Филозофског факултета I (1930), 63–69.

⁶⁶ Д. Руварац, *Прилози за историју српске књижевности, Полемички рукописи у патријаршијској библиотеци против ирвенства папе римског и учења римокатоличке цркве*, 653; М. Костић, *Акаџоличка књижевност у Срба крајем XVIII века*, 328; Т. Остојић, *Захарије Орфелин*, 110. – Исте разлике у свом полемичком трактату наводи и Јован Рајић: Ј. Тарнанидис, *Две редакције „Повести“ Јована Рајића*, 289.

Српска барокна уметност нема полемички карактер који би био отворено окренут против католичке или протестантске цркве.⁶⁷ Њена ангажованост је превасходно везана за визуално формулисање властитих ставова. Тежња да се они јасно представе верницима у циљу кодификовања целокупног верског живота за који су се залагале реформе огледа се и у појави катихизиса, едукативне књиге чије постојање није забележено у ранијим епохама.⁶⁸ У оквиру овако дефинисаног програма у сликарству XVIII века могуће је истаћи нове барокне теме, које се нису појављивале, или су биле сасвим ретке у уметности ранијих епоха. Оне, међутим, нису представљале изолован продор католичких иконографских формулација у уметност православног света, него се појављују као одраз потреба да се визуално формулишу нова догматска и доктринарна схватања, која су у богословској схоластичкој литератури била већ протумачена и одбрањена. Оваква тематика је већ у XVII веку и у првим деценијама XVIII века била формулисана у украјинској и руској барокној уметности и у српском сликарству се прихвата са уверењем о њеној недискутабилној правоверности. Формално указивање на западноевропске морфолошке узорс не може ни у којем случају објаснити појаву сложене иконографске трансформације. Тумачни без ослонаца у барокном схоластичком богословљу, они само наводе на брзоплет закључак о догматски неконтролисаном прихватању западноевропских иконографских формулација.

Представе свете Тројице и анђела

Барокно схоластичко богословље упорно је истицало повезаност неба и земље, наглашавало присутност божанске промисли и милосрдну концепцију Бога, који у функцији економије спасења бди над историјом човечанства. Граница између неба и земље у барокном богословљу се све више сужава, а становници неба све чешће активно учествују у земаљским догађањима. Су-

⁶⁷ У тексту формуле за исповедање вере приликом преласка на унију се, као догматске разлике, помињу само: учење о папском примату, учење о произлажењу светог Духа и учење о чистишту. Упор.: В. Пандуровић, *Збирка историјских докумената из прошлости барањских Срба XVII и XVIII века*, Споменик СКА LXXXIV, други раз. 66 (1936), 60, где се наводи формула полагана у Печују 1690. године.

⁶⁸ Јован Рајић истиче да је први катихизис „словенских народа источног исповедања” написао кијевски митрополит Петар Могила, а након тога помиње катихизисе Теофана Прокоповича и Платона Левшина. Упор.: Ј. Рајић, *Историја катихизиса*, 14–15. – О значају катихизиса у духовном животу католичке реформе: J. Delumeau, *Il Cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, 251–253.

протстављајући се учењу реформисаних цркава о предодређености и суштинској незаинтересованости неба за људску судбину, у крилу католичке и православне цркве све више се наглашава улога божанског милосрђа. Доследно оваквом схватању, Бог и његови бесплотни помоћници добијају све значајнију улогу у уметности.⁶⁹ У ширим оквирима уметности православног света ове су промене и раније биле уочљиве, али у српску уметност оне продире тек у XVIII веку, појавом барокног схватања неба и његове чвршће повезаности са земљом.

Бранећи догму о апсолутној духовности Божјег бића, православна црква је традиционално оповргавала могућност његовог антропоморфног приказивања. И у расправама барокног схоластичког богословља о „образу и подобју божјем” наглашавана је његова бестелесност. У ту се сврху обично наводио низ цитата из Старог и Новог Завета, уз истицање да је Божји лик једино сходствен његовом савршенству и да га због тога није могуће ликовно приказати.⁷⁰ У средњовековној уметности византијског културног круга скоро да и није било тежњи за приказивањем божанског апсолута. У барокном сликарству православног света невидљиви и неразделиви Бог представља се симболима који приказују само неке од његових манифестација. Потпора за овакво схватање и упориште за дефинисање ликовних формулација пронађени су у западноевропској уметности, где су велику улогу у прослављању Бога имали словни пиктограми и симболично-амблематске представе. Јеврејско Jahwe, које је прихватано у православној цркви као симбол Бога, у барокној амблематици је било проширено у познати пиктограм свете Тројице. Божје име је обично уписивано у једнакоугаони троугао, у којем се, као симбол свете Тројице, могу појавити три пламичка.⁷¹

⁶⁹ Полазећи од божанског милосрђа као једне од основних карактеристика пост-тридентске барокне иконографије, која тежи да „становника неба доведе на земљу”, Книпинг је свом иконографском прегледу дао поднаслов „небо на земљи”. Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth*, Nieuwkoop-Leiden 1974. На визуално уобличавање ове идеје посебно је утицало барокно школско позориште које је посредством језуитских утицаја било прихваћено и у православном свету: P. Bjurström, *Baroque Theater and Jesuits in: Baroque Art: The Jesuit Contribution*, 99–110.

⁷⁰ Упор.: С. Јаворски, *Камень веры*, 1–8; (П. Левшин), *Православное учение*, 14–15; *Конзисторијални Катихизис и критика архим. Ј. Рајића на исти*, БГ III, V–1 (1904), 60–61.

⁷¹ Под називом *Deitas* оно се појављује и у Хертеловом издању Рипиног амблематског зборника, где је постављено у троугао окружен сунцем: С. Ripa, *Baroque and Rosoco Pictorial Imagery*, амблем 3. Овакав пиктограм се појављује и у илустрацијама књига. Упор.: (П. Левшин), *Православное учение*, 1. Божје име се, поред хебрејске инскрипције, појављује и у грчкој варијанти. Упор.: бакорез са анђелима који адорирају Божјем имену у молитвослову штампаном код Димитрија Теодосија 1761: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 395, сл. 356. Упор.: *Молитвослов*, Киев 1763, 2086,

Невидљивог Бога симболизовала су алфа и омега грчког алфавита, која се појављују у троуглу на композицији *Обожаванье свейе Троице*, смештеној на олтару истоимене капеле у матичној цркви језуитског реда. Словни пиктограми, чије је упориште почивало у библијском тумачењу Бога, прихватају се и у српском бароку. У зидном сликарству манастира Бођани они се појављују исписани у светлосној мандорли, а преузети су са графичких листа западноевропских Библија и њихових украјинских прерада.⁷²

Један од општеприхваћених барокних симбола Бога било је и свевидеће око постављено у троугао. Оно је визија Хорусовог лица ренесансне хијероглифике, које је у барокној амблематици постало незаобилазан пиктограм Бога.⁷³ Христијанизовање паганског симбола почивало је на стиховима псалма: „Где, око је Господње на онима који га се боје, и на онима који чекају милост његову” (Пс. 33,18) и „Очи су Господње обраћене на праведнике, и уши његове на јавк њихов” (Пс. 34,15). У Барановичевом проповедничком зборнику *Труби словесъ иройоведныхъ* овај амблематски пиктограм илуструје проповед посвећену поуци о Божјој свеприсутности и праведном гневу Божијем, а пропраћен је стихом „Господ твори правду и суд свима којима се криво чини” (Пс. 103,6).⁷⁴ Пропагирано проповедничким зборницима и илустрацијама које су их пратиле, свевидеће Божје око се среће и у српском барокном сликарству са неизмењеним симболичним значењем. Оно се на барокним иконостасима слика у медаљонима испод великог крста и изнад царских двери. На иконостасу Василија Остојића и Јована Поповића у иришкој Николајевској цркви оно је постављено на централној икони и заузима средишње место целокупног иконографског програма. Исти значај оно је имало у тематском репертоару Богородичиних и архијерејских тронов, на којима се поставља изнад средишње иконе. Пиктограм свевидећег Божјег ока одјекнуо је и у оквирима традиционалног сликарства. Он се појављује на раним представама Недреманог ока, а радионица Теодора Симеоновог сли-

где се испред службе анђелима налази иста илустрација. – За сличне западноевропске формулације са троуглом у којем су исписани алфа и омега: Н. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 38, Pl. 31b.

⁷² Упор.: Р. Михаиловић, *Умјетност и уметнички настанци на српско сликарство XVIII века, I – Старазавештање шеме у манастиру Бођани*, ЗЛУМС I (1965), 225–235, сл. 2, 3–6, 9 и 14.

⁷³ У изворном облику оно је исказивало ренесансна схватања о божанској свеприсутности. Упор.: R. Wittkower, *Hieroglyphic in Early Renaissance*, у: *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 120; E. Wind, *The Concealed God*, у: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Middlesex 1967, 218–235; G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600*, I, Genève 1958, 286–287.

⁷⁴ Л. Баранович, *Труби словесъ иройоведныхъ*, 334б.

ка га на своду приправе парохijske цркве Светог Јована Крститеља у Стоном Београду.

Наглашена барокна потреба да визуално отелотвори идеје и појмове присутна је и у ликовном представљању појединачних лица свете Троице. У барокном сликарству прихвата се антропоморфна представа Бога Оца, ретко сликана и ликовно недовољно прецизирана у ранијој уметности православног света. Он се обично приказује као старац, са дугом седом косом и брадом и владарским скиптром у рукама. Око његове главе се, посебно у графици, појављује троугао, или мандорла са уцртаном Соломоновом звездом. У средњовековној уметности византијског културног круга визија пророка Данила (7,9), у којој је он видео Бога као старца – Ведхи денми, везује се за Исуса Христа. Од XVI века у грчкој, украјинској и руској уметности Данилова визија тумачила се као слика Бога Оца, што је осуђено на Стоглавом сабору 1544. године. Овакво приказивање Бога Оца у барокном сликарству православног света узимало је све више маха, па ни поновљена интервенција против овог тумачења на Московском сабору 1667. године није зауставила његову ликовну експанзију. Прва тачка саборских расправа бавила се представљањем Саваота. Полазећи од традиционалног тумачења да Бога Оца телесно нико није видео, саборни оци су одбили могућност његовог антропоморфног представљања. Они се позивају на византијску и руску ликовну традицију његовог симболичног приказивања. Под визијом пророка Данила они су схватили пророчко виђење другог Христовог доласка.⁷⁵ Оваквом су се тумачењу супротстављали западњачки оријентисани украјински теолози. У расправи о догмату поштовања светих икона Стефан Јаворски истиче да је Бог Отац начело образа, јер је по свом лику створио Бога Сина. Он заступа став да у лику Ведхи денми треба видети Бога Оца, а не Сина. Развијајући ово схватање, он наводи да у Старом завету постоји низ потврда за антропоморфно представљање Бога Оца. По његовом мишљењу, он се у том облику први пут јавио већ Адаму и Еви, а не у лику „невидљивог духа, како су тумачили свети оци”.⁷⁶

У украјинској и руској уметности представа Бога Оца у лику старца из визије пророка Данила постала је широко распрострањена током XVII века, упркос отпору традиционалног богословља, а одатле је прихвата и српско

⁷⁵ Н. Покровский, *Очерки памятниковъ христiанской иконографiи и искусства*, С. Петербургъ 1900, 364–365.

⁷⁶ С. Јаворски, *Камень веры 4*. – Бог Отац се као „Ветхій Денми” појављује и у барокном школском позоришту познатом у Карловачкој митрополији.: Ј. Бадалић, „Сликари приказују долазак Господњега на земљу...”, *Прилог за повјест руске школске драме епохе Пејра Великог*, Споменик СКА LXII, други раз. 51 (1925), 33, 54.

барокно сликарство. Лик Бога Оца редовно се укључује у барокне композиције са тематиком теофаније, где замењује „десницу божију” која се традиционално сликала у сегменту неба. У ширим оквирима програма зидног сликарства, иконостаса, архијерејских и Богородичиних трона, он се често појављује и самостално приказан. Барокна иконографија превазилази христолошку центричност ранијих сликаних програма. Највише хијерархијско место, које је било посвећено Христу пантократору и космократору, могао је да заузме и Бог Отац. Један од раних примера у којима се у калоти куполе уместо Христа појављује Бог Отац је зидно сликарство Николајевског храма у Иригу, настало 1749. године. Јован Исајловић старији на своду првог травеја парохијске цркве у Деспотову смешта допојасни лик Бога Оца у средишњи медаљон, док су у угланим медаљонима распоређени јеванђелисти. Григорије Јездимировић на своду првог травеја храма светог Јована Крститеља у Бачкој Паланци, у духу барокног илузионизма, слика Бога Оца како стоји на космичком мундусу окружен анђеоским хоровима. Овакав тип представе приказивао се на своду првог травеја све до позног XIX века. Никола Нешковић слика допојасни лик Бога Оца на потрбушном луку изнад царских двери на иконостасу придворне капеле вршачког владичанског двора. Са уништеног иконостаса који је Теодор Крачун сликао за храм манастира Хопово сачувала се икона Бога Оца, која је била смештена изнад царских двери. Бог Отац се слика и у медаљону са крстом, који се обично поставља на врх царских двери. Карактеристични примери су стари иконостас карловачке цркве Светог Петра и Павла и иконостас у храму манастира Крушедол.

Логос, друго лице свете Тројице, са почетка јеванђеља по Јовану, постао је видљив људском роду тек кроз оваплоћење.⁷⁷ Извори за могућности антропоморфног приказивања Бога Логоса полазили су од старозаветних визија отварања неба, када се одабраним пророцима накратко појављивало лице Божије. Ове визије су у средњевековном сликарству послужиле као основ за низ симболичних представа Бога Сина, али се оне у барокној уметности ретко приказују. Лик Христа Емануила појављује се на композицијама Сабора светих бесплотних сила, попут оне коју Никола Нешковић слика на иконостасу придворне капеле вршачких епископа. Још мање је представа

⁷⁷ Прослављање Христовог имена, које је било једно од упоришта језуитских пропагандних програма, тумачено је у православном свету као њихов заштитни знак и у српском барокном сликарству се ретко појављује. Христов монограм, окружен светлосном мандорлом, среће се на иконама Великих празника, које Д. Поповић слика на иконостасу у Орловату. За западноевропске узор: Е. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 431. и даље; Н. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù, y: Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 42–43.

Христа као Анђела Великог савета одјекнула у барокном сликарству. Она се појављује само у традиционалном сликарству, попут онога које су у храму манастира Месић извели мало познати мајстори Андреј, Јован и Петар, или у храму Светог Јована Крститеља у Стоном Београду, чије је осликавање било поверено радионици Теодора Симеоновог. У барокном сликарству друго лице свете Тројице углавном се приказује као Христ.

Прослављање светог Духа традиционално је снажније истакнуто у православном, него у католичком богословљу. За разлику од Оца и Сина, треће лице свете Тројице остаје мистериозно сакривено божанском несазнатљивошћу. Барокно сликарство приказује светог Духа углавном као голуба, мада се он овако традиционално слика само у представама Христовог крштења. На композицији *Силаска светог Духа* као његов симбол појављују се пламени језици, а у представи *Христовој преображења на Тавору* његов симбол је облак. Овакво учење потврдили су и оци Московског црквеног сабора 1667. године, а на исти начин оно је протумачено и у проповеди Јоаникија Галатовског о Силаску светог Духа.⁷⁸ Они заступају учење да голуб није једнообразни симбол трећег лица свете Тројице и супротстављају се таквом његовом представљању тамо где се то изричито не помиње у јеванђељима. Повод за расправу биле су иконе са ликовима свете Тројице, на којима се треће лице приказивало као голуб.⁷⁹ Мада је Московски сабор осудио представљање голуба као општеприхваћеног симбола трећег лица свете Тројице, он се у барокној уметности православног света, па и у српском сликарству XVIII века, приказује обично на такав начин.

Христово крштење било је тема која је у оквирима барокних програма могла да исказује доктринарне интенције повезане са тумачењем о происхођењу светог Духа.⁸⁰ Популарност ове представе, на којој се треће лице свете Тројице приказује као голуб, имала је традиционално и важне литургијске подстицаје, јер је пружала могућности да се на визуално јасан начин илуструје силазак светог Духа на предложене дарове у молитви епиклезе.⁸¹ Силазак светог Духа на апостоле тумачен је као слика институционализованог

⁷⁸ I. Галатовский, *Ключь разумения*, 1146–122а, где је истакнуто да се свети Дух први пут јавио на Јордану, приликом крштења Христа, у облику голуба. Други пут се он појавио приликом Христовог преображења на Тавору, у облику облака. Трећи се пут јавио апостолима у облику ветра и, коначно, четврти пут он се јавља у облику пламених језика.

⁷⁹ Н. Покровский, *Очерки иконографии христианской иконографии и искусства*, С. Петербург 1900, 364–365, где се истиче да је Московски сабор из 1667. године потврдио раније одлуке Стоглавог сабора.

⁸⁰ J. Fleischer, *The Role of Icon Painting in Theological Controversies. Michael Damaskinos's Trinity Concept*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/6 (1982), 291–296.

⁸¹ H. J. Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 85–86.

оснивања цркве и почетак ере милосрђа, али и као слика васељенских и помесних сабора. Они су дело светог Духа, као што је то и Библија, коју је он изговорио преко многих посредника.⁸²

У барокној уметности православног света поштовање светог Духа је популаризовано низом ликовних формулација, посебно негованих у украјинском бароку. Тек посредно и у много мањем обиму оно се рефлектује и на барокно сликарство српског XVIII века. У зидном сликарству олтарског простора манастира Грабовац, поред представе Бога Оца и Бога Сина, насликана је и композиција голуба светог Духа окруженог анђелима. Посебна побожност која се односила на светог Духа није се ни у западноевропској уметности појавила пре XVII века, када су учења о даровима и плодовима светог Духа укључена у морализаторско-дидактичне програме. У раним украјинским полемичким трактатима против католичке цркве указује се на православну омилитичку традицију учења о даровима светог Духа и истичу се хомилије Јована Златоустог.⁸³ Одрас популаризоване побожности светог Духа, коју је пропагирала католичка реформа, био је присутан и у учењу украјинске схоластичке теологије. Он се појављује у катихизису Петра Могиле, где је опширно изложено учење о даровима и плодовима светог Духа, а затим улази и у садржај других дела овакве врсте. Седам дарова светог Духа: Мудрост, Разум, Савест, Крепкост, Веденије, Благодатије и Страх Божији, у ранијој традицији су приказивани као седмокраки свећњак Старога завета или као седам голубова.⁸⁴ У пропагандним програмима католичке реформе, посебно у кругу антверпенских гравера, популаризује се представљање дарова светог Духа као седам девојака, што је позајмљено из традиције персонификованог приказивања врлина.⁸⁵ У украјинској уметности се још од XVII века дарови светог Духа сликају као алегоричке интерпретације библијских тема и као амблематске представе. Они се срећу на старом иконостасу цркве Свете Софије у Кијеву.⁸⁶

⁸² (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 48–49. За патристичку традицију оваког тумачења: J. Daniélou, *Bible et Liturgie, La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après les Pères de l'Eglise*, Paris 1958, 429–448.

⁸³ *Вопросы и ответы православному зъ пайежником 1603 года*, ППЛЗР II, col. 16; *Діаріум Берестейскаго ігумена Аїанасія Филиповича 1646 года*, ППЛЗР I, col. 135–136.

⁸⁴ На такав су начин дарови светог Духа приказани на икони *Свети три јерарха*, коју радионица Т. Грунговича слика за Успенску цркву у Српском Ковину: Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, сл. 35.

⁸⁵ J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 120; K. A. Wirth, „Septem dona Spiritus Sancti”, *MJBK* XXIX (1978), 149–193.

⁸⁶ П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, 36. Представа је везана за једну од великих барокних школских свечаности Духовне академије, у којој су студенти, певајући стихове о даровима светог Духа, долазили у цркву

Плодови светог Духа помињу се у посланици апостола Павла Галаћанима (5, 22–23), а морализаторско-дидактичко тумачење и њихово ликовно представљање су у барокној уметности чврсто повезани са схватањем врлина. Према катихизису Петра Могиле и врлине су плодови светог Духа, које произлазе из њега и које човек извршава његовим садејством.⁸⁷ И свете тајне се тумаче као дарови светог Духа. На насловној страни петог тома обимног рукописаног списка *Теологическое шело* Јована Рајића, које је посвећено свetim тајнама, насликан је пиктограм *Вся совершаеиъ шойже Духъ*, са голубом светог Духа испод којег су исписани називи светих тајни.⁸⁸

Барокно сликарство уводи значајне измене и у композиције на којима су сва три лица свете Тројице приказивана заједно. Аврамово гостољубље, као традиционална старозаветна префигурација светог Тројства, није изгубило своју актуелност ни у тематском репертоару барокног сликарства.⁸⁹ Оно се слика не само у оквирима барокног православља, него се са истим значењем појављује и у актуелним девоционалним програмима унијатске и западне цркве. Укључено је у програм сликарства капеле посвећене прослављању свете Тројице у матичној кући језуитског реда, а Стефан Тенецки га слика као једну од престоних икона на иконостасу унијатске цркве у Блажу. За разлику од украјинско-руског сликарства, где је Аврамово гостољубље сликано као представа светог Тројства и са таквим се значењем укључивало у ред престоних икона, у српском барокном сликарству оно често добија ново значење које представу укључује у оквире маријанско-имакулатичне, евхаристијске или морализаторско-дидактичне тематике. Са друге стране, Христово крштење, традиционална слика теофаније, допуњено је низом нових представа чије су иконографске формулације већ раније дефинисане у западноевропској уметности. Пост-тридентски пропагандни програми наглашено прослављају свету Тројицу. Њима је посвећена друга недеља медитација *Духовних вежби* Игнација Лојоле, а једна од капела матичне куће језуитског реда посвећена је светом Тројству. Под утицајем унијатске цркве и у православном богослужењу се прихвата *Акаџисџи пресветије Тројице*, који је са благословом Лазара Барановича први пут штампан у издању *Треакаџисџиној молиџвослова* 1691. године. Он је 1697. године само језички исправљен, док га је са догматског становништа касније поправио архиепископ херсонски Инокентије.⁹⁰

Свете Софије да приме митрополитов благослов. О овој свечаности: Н. И. Петровъ, *Киевская Академія во второй половине XVII века*, Киев 1895, 107.

⁸⁷ (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 53.

⁸⁸ Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726–1801*, 119.

⁸⁹ Упор.: С. Јаворски, *Камень веры*, 8; Л. Баранович, *Меч духовный*, 72а, где се на почетку проповеди о светој Тројици појављује представа Аврамовог гостољубља.

⁹⁰ А. Поповъ, *Провославные Русские Акаџисџи*, изданные съ блаџословенія Святейшаго Синода, *Исторія ихъ происхождения и цензуръ, особенностіи содержания и*

Српско барокно сликарство прихвата представу новозаветне свете Тројице, где је Бог Отац приказан у лику старца дана, Бог Син у лику Исуса Христа, а Бог Дух у лику голуба. Бог Отац и Бог Син седе на облацима један поред другог, док се изнад њих поставља голуб светог Духа. Овакав хоризонтални композициони тип свете Тројице изворно се појављује у уметности обеју цркава још крајем средњег века. Следећи традиционалну иконографску схему, догматски потврђивану стиховима 109. псалма, Син је смештен десно од Оца, док је Бог Отац представљен као старац. Голуб светог Духа обично се поставља у средину, између двају првих лица свете Тројице. У доктринарно интонираним пропагандним програмима представа свете Тројице постављена у једнакостранични троугао подразумевала је ангажована догматска тумачења о произилажењу светог Духа. На представама православног културног круга голуб светог Духа приказује се окренут на десну страну, чиме се илуструје његово произилажење и из Бога Сина. На такав начин проблем визуализовања тумачења филиокве био је познат у уметности православља и пре барока.⁹¹ Чињеница да се међу рукописима које је Дионисије Новаковић донео са школовања на кијевској Духовној академији налазио и један спис о пресветој Тројици указује на актуелност овог догматског учења у барокном школству Карловачке митрополије.⁹² Учење о произхођењу светог Духа укључено је у полемички трактат Јована Рајића, који на почетку истиче да се приликом рада служио истоименим делом Теофана Прокоповича.⁹³

У западноевропској уметности представа новозаветне Тројице поставља се у једнакостранични троугао, а голуб светог Духа на једнакој удаљености од осталих двају лица светог Тројства, чиме је илустровано његово произилажење из Бога Оца и Бога Сина. За разлику од хоризонталног типа приказивања свете Тројице, овај се тип уобичајено назива троугаоним и у западноевропској уметности се појављује током XVI века. Овај композициони тип ускоро се појављује и у ширим оквирима европског православља, на грчким острвима и у Русији, али се доследно православном тумачењу филиокве голуб светог Духа слика окренут према Сину. У другој половини XVI века, када се троугаона представа појављује у уметности православног света, постају

постројени, Казань 1903, 69. – О представи свете Тројице у матичној кући језуитског реда: Н. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, 38, 45–46. За језуитске медитације о светом Тројству: J. de Guibert, *The Jesuits Their Spiritual Doctrine and practice*, 135–136. О представама свете Тројице у уметности пост-тридентске реформе: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 337. и даље.

⁹¹ Упор.: J. Fleischer, *The Role of Icon Painting in Theological Contraversies*, 291–292.

⁹² Упор.: Ч. Денић, *Рукописане књиге библиотеке манастира Гретице*, ЗЛУМС 24 (1988), 178, бел. 37.

⁹³ Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726–1801*, 126.

поново актуелне и расправе о произхођењу светог Духа, а о његовом сликању на представама свете Тројице расправља и московски Стоглави Сабор.⁹⁴ Ове расправе започеле су још на Фирентинском сабору, где се, међу осталим спорним догмама између источне и западне цркве, дискутовало и о произхођењу светог Духа, што је истакнуто као једна од основних разлика. Насупрот православном учењу да свети Дух производи из Бога Оца преко Бога Сина, западна црква је истицала учење да он производи из Оца и Сина.⁹⁵

У барокном сликарству православног света представа је изгубила примарно доктринарно значење. Она је приказивана као девоционална апотеоза новозаветне Тројице.⁹⁶ Голуб светог Духа слика се као једно од лица свете Тројице, мада је на неким представама прецизирано православно учење о произхођењу светог Духа. Тако је на представи новозаветне Тројице, коју Василије Остојић слика на средишњој икони Саборне цркве у Сентандреји, голуб светог Духа окренут према Сину. У програмима зидног барокног сликарства представа се постављала на сводове олтара, предолтарског простора и у калоте купола. Ово су место света Тројица већ раније добила у сликаним барокним програмима украјинских храмова.⁹⁷ Ликовна решења се ослањају на западноевропске графичке листове, на којима је, за разлику од ранијих представа, истакнута разлика у карактеризацији физичког изгледа првих двају лица свете Тројице. Повезивање Христових страдања са представом свете Тројице имало је снажног утицаја и на представу Бога Оца и Бога Сина који су сликани постављени један поред другог. Христ се на њима често приказује као искупитељ, са крстом у рукама и смртним ранама. Глорификација свете Тројице је у барокној уметности подразумевала глорификацију Христа као искупитеља.⁹⁸ У српском барокном сликарству популарна је и представа новозаветне Тројице која крунишу Богородицу. Она се, као средишња икона целокупног идејног програма, појављује на развијеним барокним иконостасима. Прихватајући ову тему у чврсто дефинисаној схеми, српски сликари варирају иконографску формулацију Бога Оца и Бога Сина, који уз посредо-

⁹⁴ Упор.: J. Fleischer, *The Role of Icon Painting in Theological Contraversies*, 294–296.

⁹⁵ *Вопросы и ответы православному съ ижежникомъ 1603 года*, ППЛЗР II, col. 14–16; *Унія Грековъ съ Косиеломъ Римскимъ 1595 года*, ППЛЗР II, col. 121–129; *О одной истинной православной вере и о святой соборной апостолской церкви, ойкумену начало приняла, и како посюду распростирается. Сочинение Осипрожскаго сиященика Василия 1588 года*, ППЛЗР II, col. 662–735.

⁹⁶ Р. Михайлович, *О бакрорезу Светла Тројица са арханђелом Михаилом, од Захарија Орфелина*, ЗНМ IV (1969), 391–394.

⁹⁷ Ф. Уманцев, *Троїцка надбрамна церква*, Київ 1970, Таб. V

⁹⁸ G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, II, London 1971, 223–224.

вање светог Духа стављају круну на главу Богородице која испред њих на облацима стоји или клечи.⁹⁹

У евхаристијском програму зидног сликарства у ниши проскомидије парохијске цркве у Сремској Каменици појављује се представа новозаветне Тројице као *Pietà*, формулисана према иконографском типу Престола милосрђа. Овај иконографски тип настаје у западноевропској уметности касног средњег века и представља милосрдну концепцију Бога Оца, који као „*patris*” свога сина приноси на жртву за спас човечанства. Христ, као друго лице свете Тројице, није приказиван као вечни Логос, него као искупитељ људског греха. Тема се у западноевропској уметности развија из представе Распећа у коју се укључује голуб светог Духа и где је традиционална рука Божија замењена ликом Бога Оца. На раним примерима приказан је Бог Отац који придржава крст са распетим Христом, изнад којег лебди голуб светог Духа.¹⁰⁰ Димитрије Бачевић слика каснију варијанту *Престола милосрђа*, са Богом Оцем који држи Христа у крилу, док је голуб светог Духа изнад њих. Овакав тип представе у барокној уметности популаризован је многобројним графичким листовима.¹⁰¹ На барокном иконостасу у храму Свете Тројице у Новој Градишки, који је почетком XIX века пренесен у цркву пророка Илије у оближњем Машићу, Бог Отац, изнад којег лебди голуб светог Духа, држи крст са распетим Христом. На престоној икони Христа, коју Стефан Тенецки слика за олтарску преграду капеле Симеона Столпника у Арад-Гају, приказана је представа свете Тројице, на којој се такође исказује искупитељска улога Бога Сина. Христ седи на облацима окружен анђелима, једном руком благосиља, док у другој држи крст. Са стране се појављују анђели са оруђем страдања, а изнад њих је голуб светог Духа и лебдећа фигура Бога Оца.¹⁰²

Света Тројица се приказује и у облику трију лица или трију глава представљених на једно тело. Овакве представе се изворно везују за паганску хеленистичку традицију, која се ослања на источњачку, египатску и персијску митологију.¹⁰³ Њени корени почивају у орфичкој традицији и тринитарном

⁹⁹ Оваква иконографска формулација, настала почетком XV века у Шпанији, Италији и Француској, у неизмењеном облику сликана је и у западноевропској барокној уметности. Упор.: D. Denpy, *The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin*, AB XLV (1963), 48–52; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II–2, Paris 1957, 621–626; J. Fleischer, *нав. дело*, 292.

¹⁰⁰ G. Schiller, *The Iconography of Cristian Art*, II, 219–224.

¹⁰¹ Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 477–778; E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press 1971, 139, где је наведен различит тип између касносредњовековног и барокног типа Престола милосрђа.

¹⁰² В. Ристић, *Стефан Тенецки у Румунији*, ЗНМ II (1959), 227.

¹⁰³ R. Pettazoni, *The Pagan Origins of the Three-headed Representation of the Cristian Trinity*, JWC IX (1946), 135–151; Р. М. Грујић, *Иконографски мотив сличан индуском Тримуртију у старој српској уметности*, у: *Ткачићев зборник*, Загреб 1955, 99–106.

Аполоновом симболизму, који оживљавају у ренесансном неоплатонизму. Представа је била веома популарна током XV и XVII века, посебно у италијанској уметности. На Тридентском концилу је одбачена и осуђена, док коначно 1628. године није забрањена булом папе Урбана VIII.¹⁰⁴ И поред тога што ју је категорично осуђивала црква, она се појављује и у барокној уметности XVII века, посебно у популарној графици антверпенског круга која је служила као општеприхваћени предлогак европске барокне уметности. У српском сликарству XVIII века ова иконографска формулација појављује се углавном у популарној традиционалној уметности и то у областима које су биле директније везане за јужнобалканске, односно италијанске утицаје. На иконама Козме Дамјановића, који ради крајем XVII и почетком XVIII века у околини Костајнице, света Тројица су представљена као три голобрада лика са заједничком круном и једним телом. У апсиди Ђаконикона хиландарског параклиса Покрова Богородичиног света Тројица су приказана као Христ са три лица и шест руку, а у унутрашњој припрати истог параклиса у облику анђела са три главе.¹⁰⁵ У збирци предлогака Радуга-зографа лик свете Тројице је приказан троликом представом Бога Оца као Старца дана, са дугим седим брадама.¹⁰⁶ У барокном сликарству, које настаје под чврстом контролом високе црквене јерархије, овакав иконографски тип свете Тројице се не појављује.

Анђели су у бароку били представљани више него и у једној другој епохи раније и касније. Ови незаобилазни посредници између неба и земље су у барокној религиозности симболизовали оптимистичку интервенцију Бога у историји. У поданичкој целестијалној јерархији анђели прослављају небеску литургију, славе пресвету Тројицу и Богородицу. Као небески изасланици они интервенишу у земаљској историји, јављају се одабранима, штите праведне и верне, опомињу и кажњавају отуђене од Бога. Истичу се као морални пример љубави и привржености Богу и узор су поштовања божанских закона. Анђелима је традиционално додељивана значајна улога у сакраменталној и есхатолошкој теологији, али се они у бароку превасходно јављају као небески гласници и посредници.¹⁰⁷

¹⁰⁴ E. Wind, *Pagan Vestiges of the Trinity*, у: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 214–255.

¹⁰⁵ Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, у: *Трајом српској бароку*, 133–134. Света Тројица са једним телом и три главе појављују се и на диптиху, који је Алексије Лазовић сликао за манастир Дечани између 1814. и 1818. године: Р. Станић, *Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, Саопштења РЗСК XXIV (1992), 238, сл. 8. – Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 476, где је истакнута и појава иконографских варијанти које се не појављују у српском барокном сликарству. Један од таквих примера је и Вијериксова представа двоглавог Бога са голубом светог Духа.

¹⁰⁶ T. Voinescu, *Radu Zugravi*, București, 67. Cat. No. 178, III. 98.

¹⁰⁷ тумачење анђела и њихове улоге у барокном сколастичком богословљу синтетички сажима: С. Јаворски, *Камень веры*, 464. и даље. Упор.: Л. Барановић, *Труби словес пророковских*, ба–бб. За шире теолошке оквире ове проблематике, њене па-

Барокна тежња за хуманизацијом становника неба одразила се и на тумачење анђела. Оживљавање утицаја античке традиције још је у ренесанси довело до паганизације њиховог ликовног представљања. Под утицајем античких представа Амора анђели се сликају као крилата деца или као одрасла феминизирана бића са крилима.¹⁰⁸ Против оваквог оригеновског представљања анђела протестовао је и Јоханес Моланус, који је истицао да њиховој духовности више одговара да буду сликани само као главе са крилима.¹⁰⁹ Критична схватања цркве безуспешно су се супротстављала нарастајућој барокној побожности анђела. За разлику од протестантске теологије, која је у њима гледала чисте духове и одбијала могућност телесног представљања, у западноевропској барокној уметности анђели постају реална присутност у свету смртника. Они се сликају као бујна телесна створења и само крила указују на њихову духовност.¹¹⁰ Популаризовање поштовања анђела, које у украјинско scolaстичко богословље и уметност продире током XVII века, било је прихваћено и у барокној култури Карловачке митрополије. Анђели се од средине XVIII века сликају све чешће. Они се према Моланусовим препорукама приказују као дечије главе са крилима, које окружују небеске представе свете Тројице, Христа и Богородице. Слични ликови украшавају развијене барокне иконостасе и остале елементе црквеног ентеријера. Карактеристични примери нових схватања су анђеоске главе у композицији *Богородичиној безирециној зачећа* на своду припрате крушедолског храма и на средишњим престоним иконама са иконостаса Јанка Халкозовића у новосадској Успенској цркви. Све чешће су и представе на којима су анђели приказани као хуманизована бића. О начину њиховог тумачења у српској барокној култури говори и драмски ораторијум Гаврила Стефановића Венцловића *Удворење арханђела Гаврила девојци Марији*. Цео ток благовештенске драме приказан је у еротизованом тону арханђеловог удварања Богородици, а она се у једном тренутку пита „човек ли си, или ангел?”¹¹¹

Учење о бесплотним силама у барокном scolaстичком богословљу још увек се заснивало на тумачењу небеске јерархије Дионисија Ареопагита, где се оне деле на девет ликова, а ликови на три чина.¹¹² На актуелност ове

тристичке и средњовековне корене: J. Danielou, *Les anges et leur mission*, Chevetogne 1953, посебно 11-24.

¹⁰⁸ G. Berfelt, *A Study on the Winged Angel: The Origin of a Motif*, 96-111.

¹⁰⁹ J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 122.

¹¹⁰ У западноевропској барокној уметности на популарност анђела посебно је утицао њихов култ негован у кругу језуитског реда. Упор.: J. de Guibert, *The Jesuits Their Spiritual Doctrine and Practice*, 392; H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, 38.

¹¹¹ Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу*, 428.

¹¹² (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 15, где је укратко поновљено учење о небеској хијерархији Дионисија Ареопагита. Упор.: Pseudo-Denys L'Areopagi-

књиге у школству Карловачке митрополије указује податак да је она наведена у списку уџбеника које је епископ Висарион Павловић тражио из Русије за потребе петроварадинског училишта.¹¹³ У традиционалној иконографији, још увек присутној у популарној уметности XVIII века, највиши анђеоски чин није се сликао антропоморфно. У барокној уметности се овакве представе највиших анђеоских чинов све ређе појављују. На графичком листу *Светих бесплотних сила*, које је Јаков Шмуцер израдио за братство манастира Ковиљ, као и на графичком листу који је непознати мајстор израдио за манастир светих Арханђела у Јерусалиму, први анђеоски чин је, као и остала два, представљен у људском облику.¹¹⁴ Овако протумачени, небески хорови се појављују у барокним представама девоционално апотеозног карактера, каква је композиција свете Тројице са сабором бесплотних сила у куполи манастира Грабовац и представа Бога Оца са сабором бесплотних сила, коју Григорије Јездимировић слика на своду првог травеја у храму Светог Јована Крститеља у Бачкој Паланци.

Представљање анђела и њиховог земаљског посланстава није у српском барокном сликарству неговано као посебан тематски круг, нити је, као у графици, сликан као заокружен анђеоски програм. Они се укључују у шире оквире барокних представа и програма, где су старозаветне интервенције анђела тумачене као праслике јеванђеоских догађаја или као морално-дидактички примери обећане милости и наклоности према онима који покорно следе пут искупљења. Према тумачењу Дионизија Ареопагита, анђели су у Старом завету, пре него што су Мојсију предате таблице закона, показивали праоцима пут спасења, учећи их Божјој вољи и законима; а када су ови закони били предати, анђели су њима подучавали и руководили на добро. У барокним богословским делима, катихизисима, проповедничкој литератури, школском позоришту и поезији, они су наговештавали будућност и објављивали Божја дела. Њихова интервенција у историји представљала је израз божанске милости према човечанству. На исти начин су истицани и новозаве-

те, *La hiérarchie céleste*, Ed. M. de Gandillac, Paris, 1943, 185. и даље; J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 25-36.

¹¹³ Ст. М. Димитријевић, *Граба за српску историју из руских архива и библиотеке*, Споменик СКА VIII, други раз. 45 (1992), 63.

¹¹⁴ Серафими су представљени са горућим срцем у рукама. Херувими држе књиге, а престоли су приказани са троновима у рукама. Други анђеоски чин, господства, силе и власти, смештен је у средишњем делу Шмуцеровог графичког листа. Господства држе жезла, силе држе мундус, а власти су представљене као војници са копљем у рукама. Трећи анђеоски чин, начеоништва, арханђели и анђели, представљен је у доњем делу графичког листа. Начеоништва су представљена са крунама у рукама. Арханђели су, као мерачи душа, приказани са теразијама. Анђели држе дупе праведника, које су приказане као мала деца: Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, ЗЛУМС 8 (1972), 283-305. Упор.: Р. Pedrizet, *L'Archange Ouriel*, SK II (1928), 270, Fig. 12.

тни примери.¹¹⁵ Анђели су посредници у изливању божанске љубави и заштите, на којима је инсистирала барокна религиозност.¹¹⁶ Посебну улогу они су добили у тематици мучеништва, где се редовно појављују на отвореном небу носећи симболе небеске награде за земаљска страдања. Литерарне основе за овакво тумачење барокне мученишких тематике постављене су већ у патристичкој традицији која наводи низ примера анђеоске помоћи у страдању и смрти оних који су се залагали за веру.¹¹⁷

На илустрацијама Орфелиновог панегирика Мојсеју Путнику представљени су анђели који трубама прослављају епископово устоличење, позивајући народ Бачке на хиротонију. Анђели-трубачи прослављају славу Божију и на композицијама са сакралном тематиком: појављују се на престоној икони *Вазнесења Христове* са олтарске преграде коју је Јанко Халкозовић сликао за манастир Беочин.¹¹⁸ Барокна интерпретација старе тематике анђеоског концерта је, као на примерима Захарија Орфелина и Јанка Халкозовића, сведена на представу анђела-трубача, која је блиска амблематским зборницима. Труба је традиционалан атрибут персонификације *Славе*, која је свој христјанизовани пандан добила у апокалиптичним анђелима-трубачима који оглашавају отварање последњег печата Страшног суда (Откр. 8, 2).¹¹⁹ Анђели су и музичари небеског концерта космичке хармоније, који се на композицијама Богородичиног вазнесења и њеног небеског крунисања појављују већ у италијанском сликарству касног средњег века. У српском барокном сликарству тематика анђеоског концерта појавила се у развијеној форми тек на измаку епохе, када је Арсеније Теодоровић слика на певничким пултовима парохијске цркве у Баји. Доследно литургијској функцији певница и православном схватању црквене музике, приказани су анђели-певачи, од којих само један у рукама држи старозаветну харфу, симбол Давидових псалама.¹²⁰

¹¹⁵ С. Јаворски, *Камень веры*, 464–469.

¹¹⁶ *Исхо*, 464–465; (П. Могила), *Православно исповиједање вере*, 15.

¹¹⁷ J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 135–138.

¹¹⁸ Анђели су и у другим представама Вазнесења имали значајну улогу, дефинисану већ у средњовековним, теолошким списима: J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 50–61.

¹¹⁹ Амблем *Слава* у зборнику *Илика јеролимитика* визуализован је крилатом персонификацијом која труби летећи изнад земље. У морализаторско-дидактичном пропатном тексту амблем је протумачен као слика добрих дела чија се слава шири и која се не заборавља: *Илика јеролимитика*, 259–261. – Амблематски извори полазе од *Иконолоџије* Пезара Рипе, где је персонификација *Fama bona* дефинисана као „Dona con una tromba nella mano dritta”: C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1611, 154–155.

¹²⁰ Хришћанско тумачење теме полазило је од интерпретације небеске музике сфера кроз контрадикторно спајање бестелесних анђела са земаљским музичким инструментима: E. Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art, Studies in Musical Iconology*, Yale University Press, 1979, 137–149, посебно 143, белешка 2.

У оквиру барокног поштовања бесплотних сила посебно су место заузимао арханђели. Рано хришћанство познаје седам арханђела, од којих су три именована у Библији. Црква није никада званично подржала култ седморице арханђела, али су они у барокној религиозности и уметности уживали велику популарност. У западноевропској уметности појављују се и представе девет арханђела, али су имена и атрибути двојице последњих различити, чак и када их сликају исти уметници. Уобичајено се представља седам арханђела, од којих сваки има своје име и одређене атрибуте. На поштовање седморице арханђела у новијој европској уметности посебно је утицала фреска са њиховом представом пронађена у Палерму 1516. године.¹²¹ Почетком наредног века, посредством непознатог предлошка, ову фреску је гравирао Јероним Вијерикс. Вијериксов графички лист постао је општеприхваћени узор целокупне барокне уметности, а на ауторитет предлошка посебно је утицала чињеница да је он послужио као узор за истоимену олтарску слику капеле посвећене анђелима у матичној цркви језуитског реда.¹²²

Крајем XVI и почетком XVII века под утицајем холандског графичког стваралаштва појављују се представе седморице арханђела и у украјинско-руској уметности. Полазећи од графичких предлога антверпенских мајстора прихватају се западноевропске иконографске формулације арханђела који обожавају свету Тројицу.¹²³ Овако представљени арханђели касније се појављују и у српском барокном сликарству. У калоти куполе манастира Крушедол Христа пантократора окружују представе четворице арханђела. То су Михаило и Гаврило, са уобичајеним атрибутима. Два остала арханђела су представљена са кандилом и књигом у рукама.

¹²¹ На овој фресци, из XIV или чак XV века, за коју се у то време сматрало да је старија и да припада византијском културном кругу, представљена су седморица арханђела како адорирају свету Тројицу: P. Pedrizet, *L'Archange Ouriel*, 258–263. – За ранији период: С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 17–36.

¹²² J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 123–124; H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, сл. 32а. – У средишњем делу Вијериксовог графичког листа постављен је арханђео Михаило, сигурно најпопуларнији арханђео барокне уметности. Он је представљен као ратник који тријумфално стоји на побеђеном демону. У једној руци држи копље са знаком крста, а у другој палмову грану. Гаврило је представљен са огледалом и светилком у рукама, мада се он као арханђео Благовести уобичајено слика са љиљаном у руци. Рафаило, пратилац младог Товије на путу, држи у једној руци пиксиду са леком, а другом води Товију. Урило, арханђео који се налази на улазу у Еден, држи у једној руци пламени мач, а пламен му се појављује и под ногама. Салатил, арханђео који је спречио Исаково жртвовање, држи руке склопљене у молитви. Јегудил, арханђео који извршава Божије праведне казне, представљен је са златном круном и троструким бичем у рукама. Варахил, арханђео који се јавио Мојсију из горућег грма, држи у наручју прегршт белих ружа.

¹²³ P. Pedrizet, *L'Archange Ouriel*, 267–273.

Арханђео Михаило, чиновачник, кнез и предводител анђела, издваја се у први план још у средњовековној уметности обеју цркава где се око његовог лика формира зачетак идеје о хришћанском хероју.¹²⁴ Он је, као и у кругу контрареформације, најпопуларнији арханђео барокне уметности православног света.¹²⁵ Овај предводник небеске војске против Божијих непријатеља постао је и на истоку и на западу паладијум земаљског тријумфа војствујуће цркве.¹²⁶ Барокна уметност разрађује две основне форме његовог представљања, које се у обема црквама развијају без битних разлика, а чији иконографски зачеци потичу још из средњовековне уметности. У првој се арханђео Михаило представља као анђео добра, који као предводник небеске војске побеђује зло.¹²⁷ Он тријумфално стоји на пораженем демону, као победник над силама зла. У барокном сликарству представа има ангажовано верско политичко значење. Арханђео Михаило иступа као персонификација милитантне цркве која тријумфује над јересима и шизмама. Он се активно, мачем и штитом, залаже за земаљске ствари вере. Као Христов војник, арханђео Михаило се приказује и како тријумфално јаше на коњу.¹²⁸ У барокној уметности, као и у књижевности, ова пропагандно-политичка слика није исказивана отворено, него обично добија морализаторско значење.¹²⁹ Друга иконографска формулација полази од апокалиптичне визије арханђела Михаила као мерача људских душа, који указује на пут покајања и спасења.¹³⁰ Посредством полских утицаја, тема је била популарна у украјинској барокној уметности, где се укључује у тематски репертоар иконостаса.¹³¹ На

¹²⁴ M. Baudot, *Caractéristiques du culte de Saint Michel*, у: *Culte de Saint Michel et pèlerinages*, Paris 1971, 15–34; С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, 23–30, посебно 23.

¹²⁵ Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској иконографи XVIII века*, 295–297.

¹²⁶ Лазар Барановић у проповеди о арханђелу Михаилу истиче да је он небески победник који је на небу завео мир. Он се позива да и на земљи направи исти поредак уз помоћ људи: Л. Барановић, *Труби словесъ проповедныхъ*, 64а–69а.

¹²⁷ F. Avril, *Interprétations symboliques du combat de Saint Michel et du Dragon*, у: *Culte de Saint Michel et pèlerinages*, 39–52.

¹²⁸ V. Borčić, *Zbirka ikona, Odijsela Srba u Hrvatskoj*, кат. бр. 66, 68, 70.

¹²⁹ У Хертеловом издању Рипиног амблематског зборника *Тријумф арханђела Михаила над демоном* протумачен је у fatto-у амблема *Superbia* као победа скромности над охолостју: С. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, New York 1971, амблем 126.

¹³⁰ Тема небеског трибунала – Psychotasia, позајмљена из апокалиптичне визије Последњег суда, реинтерпретација је класичне теме: J. Fournée, *L'Archange de la mort et du jugement, Culte de Saint Michel et pèlerinages*, 65–91; G. Beresfelt, *A Study on the Winged Angel; The Origin of a Motif*, 57–66.

¹³¹ Уобичајено се смешта на једне од бочних двери, као на иконостасу Ивана Рутковича из парохијске цркве у месту Скварјава Нова: В. Свеніцка, *Иван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.*, 87–88. – О арханђелу Ми-

престоној икони Теодора Илића Чешљара, са олтарске преграде у храму Светих Архистратига у Мокрину, обе иконографске формулације спојене су у јединствену представу. Арханђео Михаило тријумфално стоји на побеђеном демону, у уздигнутој левици држи пламени мач, док су му у спуштеној десници теразије.

Углед арханђела Михаила у српском барокном сликарству потврђује тематика иконостаса Јована Поповића у храму манастира Ковиљ. Овај је иконостас уништен средином XIX века, али је према сачуваном опису познато да се на средишњој икони налазила представа овог арханђела.¹³² Полазећи од предлошка са графичког листа *Свете Беслојне силе анђелске*, који је за исти манастир изрезао Јаков Шмудер, на средишњој икони олтарске преграде храма Светих арханђела Михаила и Гаврила у Старој Кањижи, насликао је Теодор Илић Чешљар монументалну представу *Јављања арханђела Исусу Навину*.¹³³ На Чешљаревој композицији је Исус Навин приказан као војник. Он прима благослов арханђела Михаила клечећи, одложивши испред себе мач и копље. У проповеди српским војницима, коју је архимандрит Јован Рајић одржао у ковиљском храму пред аустријско-турски рат 1792. године, арханђео Михаило се такође појављује као заштитник земаљске војске, Срба, који су ратовали под круном хабзбуршких владара.¹³⁴ Међу арханђеловим чудима се у сликарству, као и у проповедништву, издваја догађај у Хони. Стефан Тенецки представља ову композицију на северним дверима иконостаса у Ширији.¹³⁵

У српском барокном сликарству су, поред арханђела Михаила, посебно били поштовани арханђели Гаврило и Рафаило.¹³⁶ Арханђео Гаврило, доно-

хаилу као мерачу људских душа, односно њихових добрих дела: Л. Барановић, *Труби словесъ проповедныхъ*, 64а–69а.

¹³² М. Борћевећ, *Историја Светосавског манастира Ковиља, храма Св. Арханђела Михаила и Гаврила*, Нови Сад 1891, 98.

¹³³ Јављање анђела са мачем у руци, који се Исусу Навину представља као „војвода војске Господње” (Ис. Нав. 5, 13–15), још је од средњег века довођено у везу са арханђелом Михаилом: С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, 73, 81–82.

¹³⁴ Проповед се завршава речима: „Ми пак овога светог дома жители и ваши богомольци всеусредно желимо војвода силе небеск, велики Архистратиг Михаилу, у којег храму за овај час јесте, како господом офицером тако и свима вама свагда и на сваком месту, и на води и на суку, покровитељ и заштитник у помоћи буде”: Д. Кириловић, *Проповеди Јована Рајића војницима*, ЗКЈМС III (1956), 167.

¹³⁵ Л. Барановић, *Труби словесъ проповедныхъ*, 7а–8а, где се у завршном делу проповеди на празник св. арханђела тумачи чудо у Хони. За раније ликовне узор: С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, 103–110. – О композицији С. Тенецког: М. Јовановић, *Иконе Стефана Тенецког у Ширији*, ЗФФ XI–1 (1970), 516.

¹³⁶ За разлику од арханђела Михаила, нема трагова поштовања посебног култа ових арханђела, у оној форми како се они постепено граде у западноевропској побожности још од средњег века. Упор.: J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 126.

силац добрих вести, обично се слика у формулацији везаној за представе Благовести.¹³⁷ У барокној позоришној пракси њему је намењена и улога лаудатора који велича Богородичино мистично материнство и њену безгрешност. Са љиљаном у руци и прстом упртим према небу, он се појављује у тамбуру крушедолског наоса или на дверима иконостаса. У тематском оквиру барокних иконостаса арханђео Гаврило се појављује и у представи *Благовести Захарији*, које се смештају у приступној зони сокла или на царским дверима. На иконостасу Јакова Орфелина у Стапару представа се појављује на соклу, испод иконе светог Јована Претече. Литературна паралела за тумачење представе постоји у Венцловићевој *Благовестијенској драми*, у којој Бог Отац, шаљући арханђела Гаврила Богородици каже: „Та шта се снебиваш и смућаш се у себи, о ти Гавриле, чему ли се чудиш то, а ниси ли попре ти од мене послат био к Захарији архијереју те му показа за Јованово рођење?”¹³⁸ Ширење популарности арханђела Рафаила везано је за поштовање анђела-чуvara, али је он у барокној иконографији сачувао самосвојност. Ликовне представе овог арханђела разликују се од представа анђела-чуvara. Рафаило се приказује како једном руком води Товију, док у другој носи пиксиду са леком. На овакав начин он је насликан на бочним дверима олтарске преграде Јакова Орфелина у храму манастира Бездин. Одређен истим атрибутима, он се појављује и у композицији *Богородице са арханђелима*, коју Василије Остојић слика у полукалоти олтарског простора парохijske цркве у Сремској Каменици. У амблематском зборнику *Иишка јеројолишка* арханђео Рафаило се, у пратњи младог Товије, појављује као амблем *Зайовесий Божјија*. У пропратном тексту амблема он се тумачи као сапутник, друг и пре свега учитељ младог Товије на путу искушења, ка спасењу које се постиже поштовањем Божијих закона и морално-етичких норми.¹³⁹

У барокној иконографији анђела посебно је наглашена улога чуvara и заштитника. Анђео-чуvar људи је истакнути учесник у делу заступништва за опроштај грехова и стицање божанске милости сваког човека посебно. Текстови црквених отаца, посебно Василија Великог, изграђени на старијим изворима и тумачењима теолога, попут Оригена, постали су основа за иконографију анђела-чуvara људи који су прихватили дело спасења и уз помоћ анђела-чуvara, укротитеља демона, поново постигли душевни мир и вољу за

¹³⁷ J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 37–49.

¹³⁸ Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срицу*, 412–413. Веза између ових двеју тема била је опште место и у богословској традицији претходних епоха, а истиче је и Дионисије Ареопagit: Pseudo-Denys L'Areopagite, *La hiérarchie céleste*, 202.

¹³⁹ *Иишка јеројолишка*, 33–34. – У Хертеловом издању Рипине *Иконолозије* они се појављују као fatto amblema Societas. Упор.: C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, амблем 124.

отпуст грехова.¹⁴⁰ Петар Могила истиче у катихизису: „Према том знајући, да нам анђели помажу и да посредују за нас, ми их призивамо у свакој молитви, да нам умилоствиве Бога, а нарочито призивамо онога анђела, који је наш чуvar”. Позивајући се на стихове псалма (90, 11–12), Могила истиче да сваки човек има свог анђела-чуvara, који над њим бди и који га у царство Божије води путем спасења.¹⁴¹ У светлости наглашеног поштовања анђела-чуvara, Стефан Јаворски у делу *Камень веры*, тумачи скоро целокупну функцију анђела у земаљској историји и наводи низ примера заштитничке улоге анђела из Старог и Новог завета.¹⁴²

У барокном сликарству, као и у богословљу, истиче се улога анђела-заштитника мале деце. Њихов значај наглашава и Петар Могила, позивајући се на стихове јеванђеља по Матеју (18, 10).¹⁴³ Иконографија анђела-чуvara развијала се у чврстој везаности за старозаветну књигу Товите.¹⁴⁴ Мада је средњевековна теологија формирала идеју о анђелу-чуvarу, она у западној цркви постаје популарна тек од XVI века, када је арханђео Рафаило, који прати малог Товију, постао општеприхваћена представа анђела-чуvara. Наситанак идеје о анђелу-чуvarу је у суштини представљао трансформацију средњевековног мотива божанске заштите путника у универзалну идеју свеопште духовне заштите.¹⁴⁵ Поштовање анђела-чуvara развијано је у Шпанији, током XV века прихваћено је у Италији, а одатле се проширило у римској цркви, када се од прве половине XVI века у књиге о анђелима укључују поглавља о анђелима-чуvarима. Култ су нарочито пропагирали језуити, истичући улогу анђела-чуvara у свакодневном животу, а једно од најутицајнијих дела било је *Trattato dell'angelo custode*, које је 1612. године штампао језуита Франћеско Албертини.¹⁴⁶ На ширење култа анђела-чуvara утицале су и популарне представе језуитског позоришта.¹⁴⁷ Пре тога, већ почетком XVII века,

¹⁴⁰ За патристичке изворе учења о анђелу-чуvarу и њихово тумачење: J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 92–110.

¹⁴¹ Упор.: (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 14–16.

¹⁴² С. Јаворски, *Камень веры*, посебно 464–469.

¹⁴³ (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 14, на ове стихове се уобичајено позивају и други барокни аутори.

¹⁴⁴ Мада је ова књига неканонска, била је позната и популарна у православном свету још од средњег века. Истицана је као старозаветни пример божанске заштите путника. У чину благословенија на путовање се у првом тропару помиње Товија и његов сапутник анђел. Упор.: М. Томић, *Књига Товија*, Београд 1929, 11.

¹⁴⁵ E. H. Gombrich, *Tobias and Angel*, у: *Symbol Images, Studies in the Art of the Renaissance*, II, New York 1978, 26–30.

¹⁴⁶ J. de Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 392, где су наведене најутицајније језуитске књиге о култу анђела-чуvara; E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 302. и даље.

¹⁴⁷ Тако је 1727. године језуитска мисија у Београду на дан светковине анђела-чуvara организовала сценску процесiju у којој су учествовали ученици основне школе

црква у Аустрији је увела властито литургијско прослављање анђела-чуvara.¹⁴⁸

Посредством украјинских богословских књига поштовање анђела-чуvara прихваћено је и у Карловачкој митрополији. Канон и молитва *Свјатом анјелу хранииелу* редовно улазе у садржај молитвослова који су се током XVIII века користили у српској цркви. У њима је истакнуто учење да сваки човек стиче на крштењу свог анђела-чуvara који му је дат на чување душе и тела. Канон анђелу-чувару налази се и у рукописаном молитвослову који је за време свог школовања у Шопрону саставио млади Јован Рајић.¹⁴⁹ Молитва анђелу-чувару појављује се и у *Зборнику изабраних молићви*, који је по налогу митрополита Јована Георгијевића штампан код Курцбека 1771. године.¹⁵⁰ Тропар анђелу-хранитељу укључен је и у *Зборник молићви*, који је 1770. године код Јосифа Курцбека штампан за потребе Карловачке митрополије. Ово издање, касније неколико пута прештампавано, садржало је седам илустрација, па се називало *Зборник седам икона*, међу којима се налазила и илустрација анђела-чуvara.¹⁵¹

Развој иконографске форме анђела-чуvara има у европској уметности, као и у књижевности, много варијација. Током XVIII века у српском барокном сликарству прихвата се већ дефинисана представа анђела који стојећи или лебдећи држи дете за руку, показујући му прстом према небу на пут спасења. Прст уперен ка небу носио је морализаторско-дидактична значења, указивао на краткоћу људског постојања и пролазност земаљских ствари.¹⁵²

и тек отворене гимназије. Процесију је предводио „анђео чувар са својим штићеником”: Ј. Лешњић, *Исусовачко казалиште у Београду и Петроварадину у првој половини XVIII столећа*, ЗСУММС 1 (1987), 71.

¹⁴⁸ J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 126–127.

¹⁴⁹ Зборник се завршава двома молитвама. Прва, општа „Молитва ко свјатим ангелом” упућена је анђелима хранитељима живота, док је друга „Молитва ко свјатому ангелу Хранитељу” посвећена самом анђелу-хранитељу, чувару душе и тела. Анђелу-хранитељу је након тога посвећена још једна молитва: В. Петровић, *Један до сада нејошнати рукописани Каноник архимандрита Јована Рајића из 1749. године*, Београд 1951, 21–22; Л. Чурчић, *Још једном о рукописаном Канонику Јована Рајића*, у: *Српске књиге и српски писци 18. века*, Нови Сад 1988, 113.

¹⁵⁰ *Собрание избранных молићвъ*, Вѣ Виенне 1771, лист. 9.

¹⁵¹ *Книжница сја зборникъ именуемая*, Вѣ Виенне 1770, лист 77б, са представом анђела чуvara. – Л. Чурчић, *Још једном о рукописаном Канонику Јована Рајића*, 115–116, где је исказана претпоставка да је овај *Молићвеник* могао да буде штампан према рукописаном Канонику Јована Рајића. Он је, међутим, штампан по узору на истоимене руске молитвене зборнике, одакле су преузете и илустрације: Д. Стошић, *Угледање на један руски зборник из XVIII века, О ирафичкој ойреми наших суверених издања*, РВМ 9 (1960), 256–263, сл. 5а, 5б, 5в, са различитим представама анђела-чуvara.

¹⁵² У епитафу Д. Ростовском, који се приписује С. Јаворском истакнуто је „Анђео хранитељ твој уз тебе стоји, Прстом показује каквоћу живота твог”: (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 210.

Тако представљен анђео-чувар, који своје ликовне узорне има у графичким предлошцима, уобичајено се слика на једним од бочних двери барокних иконостаса. Варијација теме анђеоске заштите је и представа анђела-чуvara са душом праведника, приказане на једној икони из Николајевске цркве у Старом Сланкамену. Истоветна иконографска формулација представљена је на бочним дверима иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима и она полази од двојне природе анђеоске заштите. Како је истакнуто у катихизису Петра Могиле, *Канону* и *Молићви анђелу чувару*, он бди над физичким животом и душом сваког човека.¹⁵³ Теодор Крачун слика анђела-чуvara који за руку држи дете у прозирној хаљини. Несумњиво да је то душа праведника. Она се, за разлику од поствизантијске традиције у којој се душе праведника сликају умотане у пелене, ослања на барокна тумачења о нагој души која се среће и у *Алфавићу духовном*.¹⁵⁴ У украјинским сценским представама параболе о богаташу и убогом Лазару, анђео који одводи душу праведника тумачи се као његов анђео-чувар. Полазећи од исте представе у *Траедокомедији* Мануила Козачинског, могуће је у овим параболма и у српском барокном сликарству претпоставити присуство анђела-чуvara, који у рај одводи душу праведног Лазара.¹⁵⁵ Неке старозаветне интервенције анђела такође се тумаче као слика заштите. На почетку ирмоса седме песме *Канона анђелу чувару* говори се о чудесном спасењу тројице младића у ужареној пећи. Полазећи од оваквих тумачења теме, Стефан Тенецки је на соклу иконостаса Вазнесењске цркве у Руми насликао тројицу младића у ужареној пећи, изнад којих је приказана фигура анђела-чуvara, раширених руку и крила. Представа је означена као *Анђео чувар*.¹⁵⁶

У катихизису Петра Могиле тематика „protectio angelica” не своди се само на бдење над појединцем, „њима припада још чување градова, држава,

¹⁵³ Почетак молитве анђелу-чувару гласи: „Ангеле Христов свети, к теби припадам и молим се, хранитељу мој свети, који си ми придодат на очување душе и тела мојега грешнога од времена светог ми крштења”: В. Петровић, *Један до сада нејошнати рукописани Каноник архимандрита Јована Рајића, из 1749. године*, 21. – Упор. сличну молитву „ангелу хранитељу” која се налази иза службе св. анђелима у: *Молићвословъ*, Киев 1763, 216б–217а.

¹⁵⁴ (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 132, где се истиче: „Наг си ушао у свет, наг ћеш и да изиђеш из њега”. Упор.: О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 184, кат. бр. 6.

¹⁵⁵ Упор.: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, 551, и 661, где се указује на низ руских и украјинских примера драме *Лазар и бојаташ* у којима се појављује анђео-чувар који одводи Лазара на небо. – За богаташа који одлази у пакао, са друге стране, везује се као судија арханђео Михаил. Пример су пре-сликане композиције са јужних двери беочинског иконостаса.

¹⁵⁶ С. Јаворски, *Камень веры*, 464. и даље, где је у низу старозаветних примера анђеоске заштите наведен и овај догађај. – Старозаветни отроци били су популарна тема и барокног школског позоришта: Р. Михайловић, *Учицаји морализаторских тема и школске драме*, 46–49.

области, манастира, црква”.¹⁵⁷ Верско-политички програми српског барокног сликарства истичу овакву улогу анђела. Представе анђела на иконостасима и арханђела на њиховим бочним дверима су, поред литургијских конотација, носиле сличне ангажоване интенције.¹⁵⁸ Они су чувари олтарског простора, најсветијег дела храма, али је њихова заштитничка улога шира. Патристичка традиција, на коју се ослања и барокно scolaстичко богословље, тумачи да су анђели заштитници верске заједнице, вере и догме. Они се као чувари божанског закона појављују већ на почетку земаљске историје. Тематика раја, као алегоричке цркве, и изгона Адама и Еве, тумачена је као праслика заштите небеског ауторитета и казне која следи из његовог непоштовања.¹⁵⁹ На почетку галерије идеализованих историјских портрета српских светитеља и владара, у зидном сликарству манастира Крушедол као заштитник вере и нације приказан је арханђео Михаило. Он стоји у ставу браниоца, са истакнутим штитом у једној и подигнутим огњеним мачем у другој руци. У зидном сликарству припрате манастира Бођани, поред арханђела Михаила, као заштитник се појављује и анђео-чувар људи.¹⁶⁰ Арханђели, који окружују Богородицу на престолу, појављују се и у сликарству олтарског простора крушедолског храма. На верско-политичке интенције сликарства крушедолског олтарског простора указују хералдичко-амблематске представе круне и српског грба насликане у соклу. У чврстој спрези са сликаним програмом полукалоте, оне исказују идеју о небеској заштити вере и нације.

Представе анђеоских интервенција укључиване су и у верско-политичке програме. Тема ослобођења апостола Петра из тамнице била је актуелна у тумачењу барокне иконографије анђела. Она је истицала идеју о појединачној заштити сваког човека, посебно поглавара цркве који су сматрани наследницима апостола Петра.¹⁶¹ Композиција се јавља у програму зидног

¹⁵⁷ (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 14.

¹⁵⁸ О теолошким изворима за литургијску функцију анђела, која је у уметности рапијерије епоха имала много већи значај: J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 85–91.

¹⁵⁹ О анђелу-чувару раја у тумачењу патристичке традиције: J. Danielou, *Les anges et leur mission*, 62–67.

¹⁶⁰ Р. Михаиловић, *Црква Ваведена бојородице манастира Бођани (Иконографија „женске цркве” – иријраије)*, 207–109. – У крушедолској припрати овај део зидног сликарства је оштећен, па није могуће утврдити да ли је и ту био представљен анђео-чувар. – На барокним графичким илустрацијама срећу се прикази анђела са мачем, атрибуту арханђела Михаила, који је насловљен као анђео-чувар. Пример су илустрације руских и српских зборника молитви: Д. Стошић, *нав. дело*, 262, сл. 5а, 5б.

¹⁶¹ Петар Могила у катихизису наводи цео догађај поменут у Делима апостолским (12, 5–11) и истиче га као пример заштите „духовних људи”: (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 14. – Са оваквим тумачењем, тема је вероватно укључена у верско-политички програм зидног сликарства припрате манастира Крушедола: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у иријраији манастира Крушедола*, 119.

сликарства припрате манастира Крушедол, где носи вишеслојно значење. Смештена је у другој зони, међу композицијама са апостолском тематиком, које су представљале алегоричку глорификацију поглавара Карловачке митрополије, пре свега самог митрополита Павла Ненадовића. Њено примарно значење је, у складу са Могилиним тумачењем, истицало идеју о анђелима као заштитницима карловачких митрополита. Ослобођење апостола Петра из тамнице појављује се и у репертоару барокних иконостаса. Георгије Мишковић слика ову композицију у соклу олтарске преграде парохијске цркве светог Николе у Сибачу, испод престоне иконе апостола Петра и Павла. Смештена у круг представа из циклуса Христовог јавног деловања, у складу са морализаторским проповедништвом, она је истицала идеју о анђелима као заштитницима сваког човека понаособ.¹⁶² Сценско-театарски апарат барокне небеске хијерархије стављен је и у службу апотеоза верско-политичких пропагандних програма. Анђели су одраз небеске славе на земљи. Они су преносиоци и посредници у примању божанске милости подарене одабранима. Познати пример је панегирик Захарија Орфелина посвећен хиротонији Мојсеја Путника за бачког епископа. Полазећи од подударности небеске и црквене јерархије, у поздравним стиховима понегирика позивају се анђеоски чиновници да прослављањем свете Тројице славе епископово име.¹⁶³

¹⁶² У проповедима Доситеја Обрадовића тема апостола Петра у тамници истиче тренутак апостолове молбе Богу и тумачи се као пример избављења Божијом милости кроз молитву: Св. Матић, *Две Доситејеве необјављене проповеди*, Гласник ИДНС III–3 (1930), 405. – Сцена се појављује и на соклу иконостаса храма светог Петра и Павла у Беркасову, који се приписује А. Шалтисту. Популарност ове теме у српском барокном сликарству нужно је сагледавати и у светлости поштовања апостола Петра, и прослављања празника часних верига. На значај ове реликвије указује и чињеница да је Стефан Јаворски издваја већ на почетку поглавља о поштовању светитеља, њихових моштију и реликвија у свом делу *Камен вери: Доиматије о поштовању свјетих мошћей*, Москва 1886, 1. Да је овај празник имао одјека и у барокној религиозности код Срба, показује и чињеница да Захарија Орфелин предлаже његово укидање: З. Орфелин, *Представка Марији Терезији*, Нови Сад 1972, 87.

¹⁶³ На четири пропратне илустрације панегирика приказани су поједини анђеоски чиновници који спуштају епископске инсигније: С. Мишић, *Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику*, Нови Сад 1959, илустрација на странама 17, 18, 29, 30 и 32. За пропратне стихове: З. Орфелин, *Песме*, Нови Сад 1983, 33–36.

Христолошке теме

Христ се у барокном сликарству, као и у схоластичком богословљу, тумачи са наглашеном тежњом ка хуманизацији његовог божанског лика. Оваквом схватању подређена је скоро целокупна тематика која се бави његовим земаљским животом. Христова искупитељска страдања истичу се већ од прве сцене отелотворења, а кулминирају у завршној сцени распећа. Барок наглашава пре свега његову улогу у економији људског спасења, а уместо судије истиче се милосрдни искупитељ, чијим је посредовањем обављено помирење између Бога и човека. У ширим оквирима европског барока то је довело до популаризовања тематике Христовог детињства, која је одјекнула и у српском сликарству. На иконама Богородице се Христом лик младенца слика се на начин на који он у ранијем периоду није био приказиван. Карактеристичан пример је полунаги младенац са престоне иконе Димитрија Бачевића из парохијске цркве у Голубинцима.¹⁶⁴ У складу са хуманизованим тумачењем Христа преобликована је и представа његовог рођења, које се слика као поклоњење отелотвореном младенцу.¹⁶⁵ Она у барокној уметности није била само повод за сложене догматске интерпретације, него и за емотивно истицање Богородичиног мајчинства. Идилични карактер барокне побожности Христовог детињства уводи у сликарство и ново тумачење свете породице, где поред Богородице и Јосиф добија значајно место. Мада у православном свету нема трагова посебне побожности посвећене Јосифу, на ликовним представама он се редовно среће као један од актера Христовог детињства.¹⁶⁶ Јосиф више није неутрални посматрач. У представама рођења он се слика поред Богородице, а у сцени *Бекство у Египат* приказан је као заштитник свете породице. На овакво емотивно тумачење Христовог детињства посебно је утицала популарна барокна поезија божићног циклуса, као и вертепска драма, која се посредством Украјине прихвата и у школству Карловачке митрополије.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Поштовање Христовог детињства било је једна од нових и популарних побожности која се појављује у уметности пост-тридентске реформе. Упор.: J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 109–119.

¹⁶⁵ О иконографији Христовог рођења: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25 (1989), 97–101; Исти, *Светлост као симбол на представама Христовог рођења у српској уметности XVIII века*, Свеске ДИУ 17 (1986), 28–39.

¹⁶⁶ О утицају језуита на ширење барокне побожности светог Јосифа: J. De Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 389–390, где су наведена најутуцајнија дела језуитских аутора посвећена ширењу овог поштовања.

¹⁶⁷ Вертеп се у украјинском школству, посебно у кијевској Духовној академији, потискује од краја XVII века, мада је задржао популарност међу бацима и студентима: Н. И. Петров: *Киевская Академия во второй половине XVII века*, Киев 1895, 91.

Хуманизовање Христовог лика и емоционално приказивање сцена из његовог земаљског живота нису потицали сложене богословске основе ове тематике, која је била важна и за барокно схоластичко богословље. Хуманизација и емоционалност су још више истицале жртвени смисао Христовог отелотворења. Христово рођење је и у бароку исказивало сложену литургијску симболику, чије је тумачење повезивало отелотворење и евхаристију. Пастрири и краљеви са истока појављују се као прототипови црквене заједнице, хришћанског света који долази да се поклони небеском хлебу. Евхаристичне конотације представе *Поклоњења новорођеном младенцу* одредиле су њено укључивање у зидно сликарство олтарског простора. У храму манастира Крушедол и капели вршачког владичанског двора она је насликана у ниши проскомидије која се у симболичној топографији храма традиционално тумачи као витлејемска пштина.¹⁶⁸ У раним полемичким трактатима против католичанства православна црква је сценом Рођења бранила учење о квасном хлебу као живом и животворном небеском хлебу,¹⁶⁹ истовремено одбијајући тумачење западне цркве која је овом темом бранила учење о причешћу под само једним видом.¹⁷⁰ Поклоњење краљева је, са друге стране, исказивало божанско, царско и искупитељско значење Христовог оваплоћења. Сличне идеје присутне су и у украјинском барокном проповедништву. Антоније Радивиловски у проповеди на недељу пред Божић говори о „књизи родства Исуса Христа, сина Давидова”. Радивиловски истиче да је Христ „цар царева” и „кнез кнежева” и то потврђује тумачењем сцене Поклоњења

Током XVIII века кружиле су Карловачком митрополијом украјинске вертепске песме, забележене у рукописаним песмарицама. Седам оваквих песама сабрао је Дамјан Калужије и штампао у својој *Песмарици*, која је издата у Бечу 1790. године: В. Миросављевић, *Српске вероучење књиге у Аустро-Угарској у времену од 1690–1902, (Историографско-библиографски прикази)*, БГ III, V-3 (1904), 227. – О вертепској драми код Срба: М. Кићовић, *Вертепска драма код Срба у вези са сличним сценом драматима*, у: *Београдски међународни славистички састајак*, Београд 1957, 619–622; Исти, *Школско позориште код Срба у току XVIII и на почетку XIX века*, Зборник радова, књ. XVII, Институт за проучавање књижевности, књ. 2, Београд 1952, 103–104; С. Матић, *Белешке о српској црквеној драми*, Гласник ИДНС IV-3 (1931), 460–462; В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, 197–198.

¹⁶⁸ Оно је полазило од стихова из јеванђеља „Ја сам хлеб који сиће с неба” (Јов. 6,51), и даље је развијано тумачењем речи Витлејем као „domus panis”. Упор.: С. Јаворски, *Камень веры*, 310–311.

¹⁶⁹ Упор.: *О одной истинной православной вере и о святой соборной апостольской церкви, откуда начало приняла, и како посюду распростиряся. Сочинение Осирожскаго священника Василия 1588 года*, ППЛЗР II, col. 804–805.

¹⁷⁰ *Вопросы и ответы православному зъ пайежникомъ 1603 года*, ППЛЗР II, col. 48–49. – Христово рођење је довођено и у оквиру морализаторско-дидактичног програма. Лазар Баранович Христово отелотворење тумачи у светлости параболе о добром пастиру, истичући да је напустио небо и дошао на земљу да спасе човечанство: Л. Баранович, *Трубы словесъ проповедныхъ*, 9а–9б, друга проповед на празник Христовог рођења.

краљева. Они Божјем помазанику доносе царске поклоне, јер се Христ родио као цар јудејски, којем већ на земљи припада царска титула.¹⁷¹

Карактеристичан пример овако интониране представе уклопљене у сложене идејни програм иконостаса је олтарска преграда Николе Нешковића у владичанској капели у Вршцу. Поклоњење краљева насликано је на средишњој икони иконостаса, док је са стране, у овалним медаљонима, представљено Христово родословно стабло, од Аврама до Јосифа, у складу са наводима првог поглавља јеванђеља по Матеју (1, 1–16). У барокним проповедничким зборницима оно се редовно тумачи у проповеди на недељу пред рођење Христово. У Рајићевом преводу *Синодалних проповеди* Христово родословно стабло је истакнуто као слика древности вере, која постоји од почетка света и коју су прославили достојни изабраници. Са Христом као новим Адамом започиње постанак и повед новог људског поколења. Он је Давидов и Аврамов син, који довршава повед која је са њима започела. Исус Христос као Аврамов син преузима обећање њему дато у односу на све народе, а тиме што је Христ заузео Аврамово место истиче се универзални план искупљења.¹⁷² Идејни програм иконостаса концентрисан је на представљање Христове човечанске природе, отелотворене рођењем. Да би постао искупитељ људског рода, Христ је морао да буде мучен и разапет на крсту, али би његово жртвовање било непотпуно да није имао људску природу. Христово искупитељско жртвовање било је залог избављења људског рода, пророкованог старозаветним текстовима.¹⁷³ Пророк Исаија наговештава долазак Месије као „изданка стабла Јесејева“ (11, 1–3). Основно значење Јесејеве лозе, потврђено примерима старије уметности, било је исказивање доктрине инкарнације. Она се, као програмска тема, везивана за прослављање Христове земаљске природе, због тога слика и на царским дверима барокних иконостаса.¹⁷⁴

¹⁷¹ А. Радивилевский, *Венец Христовъ*, 6006–6056.

¹⁷² (Ј. Рајић), *Собрание разных неделных и праздничных наравоучительных поучений*, III, 3а–56.

¹⁷³ Појава пророка на завршници иконостаса, где окружују Христа распетог на крсту, обележава њихову улогу пресудитеља, оних који су пророковали и посведочили нужност Христовог страдања ради спасења људског рода. Упор.: Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаса XVIII века*, ЗФФ XIV–1 (1979), 286, бел. 24.

¹⁷⁴ О иконографским изворима теме: D. M. Taylor, *The prophetic scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, BM 54 (1972), 403–417; Исти, *A Historiated Tree of Jesse*, DPO 34–35 (1980–1981), 125–176; В. Милановић, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Зограф 20 (1989), 39–59. – Јесејева лоза је истицала улогу Богородице у инкарнацији Логоса и то је био разлог да се тема слика на царским дверима барокних иконостаса: Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаса XVIII века*, 309–310; А. Давидов, *Представа лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века*, ЗЛУМС 22 (1986), 152–160. – Упор.: M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 145–146, 162–163; В. Милановић, *нав. дело*, 56–58.

Барокно сколастичко богословље сагледава Христово детињство у светлости његовог искупитељског жртвовања, па се низ тема, од рођења на даље, тумачи у тим оквирима. Под утицајем проповедништва, Срећење је у барокној уметности сликано као представа жртвеног обрезивања.¹⁷⁵ У контексту префигуративних тумачења старозаветних ритуала обрезвања, овај догађај је схваћен као духовно обрезвање, одсецање страсти и истребљење грехова кроз благодет Христову и истицан је као потврда Христове човечанске природе.¹⁷⁶ Христ је, према тумачењу Јоаникија Гаљатовског, прихватајући обрезвање потврдио да је дошао на земљу да испуни старе законе, а не да их разори.¹⁷⁷ У барокном сколастичком богословљу представа је, ипак, примарно тумачена са јасним литургијским импликацијама. Она је слика евхаристичке жртве, пошто је Христ на обрезвању први пут пустио своју искупитељску крв за спас човечанства.¹⁷⁸ Чак и теме које су обично идилично интониране, сагледавају се у светлости Христовог трпљења и страдања. Антоније Радивилевски у проповедима наводи Бекство у Египат као пример Христовог земаљског трпљења.¹⁷⁹ У складу са новим схватањима пресобликована је и традиционална представа Недреманог ока.¹⁸⁰ У пост-тридентској графици као симбол „вечног страдања“ истицана је представа новорођеног Христа окруженог оруђем страдања, или Христа-детета који на леђима носи крст.

¹⁷⁵ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25 (1989), 101–103.

¹⁷⁶ (П. Левшин), *Православное учение*, 52.

¹⁷⁷ I. Галятовский, *Ключь разумения*, 156, прва проповед на обрезвање Христово.

¹⁷⁸ С. Јаворски, *Камень веры*, 311; С. Полоцкий, *Жезел управления*, 246. – Тема је у проповедничким зборницима довођена у везу са поштовањем Христове жртвене крви. У зборнику *Трубы словесъ проповедныхъ* она је илустрована композицијом Христа животног лозе, а у самој проповеди се обрезвање, преко параболе о виноградару, тумачи као алегорички пиктограм Христа у точилу: Л. Барановић, *Трубы словесъ проповедныхъ*, 1376–142а.

¹⁷⁹ А. Радивилевский, *Огородокъ Богородицы*, 784–793, где се истиче да се Христ није родио у земаљској слави него да је до ње дошао путем трпљења. – Ова тема је у зидном сликарству припрате храма манастира Крушедол постављена уз Покољ витлејемских младенаца и Богородичин покров: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припратњи манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX (1987), 120. Јоаникиј Гаљатовски, у другој проповеди на празник Покрова Богородичиног, повежује ове теме у светлости учења о безгрешном зачећу и тумачи Бекство у Египат као слику Богородичиног спасавања верске истине од јереси: I. Галятовский, *Ключь разумения*, 1886–1976, посебно 190.

¹⁸⁰ За византијске изворе ове теме: Б. Тодић, *Anaperson, Iconographie et signification du thème*, Byzantion LXIV–1 (1994), 134–164. О њеном прихватању у италијанском сликарству и даљим преображајима: М. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death, The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton, New Jersey 1978, 117–118, 227–228, 239, 268; R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas*, AB LVII–4 (1975), 487–514; E. Castelli, *Il barocco e il „Christus Infans“*, у: *Simboli e immagini, Studi di Filosofia dell' Arte Sacra*, Roma 1966, 37–40.

На овим идејним основама формира се и представа Христа који спава на крсту, окружен оруђем страдања. На раним западноевропским представама на крсту спава персонификација божанске љубави, али је она касније замењена ликом Христа-детета. Амблематска инскрипција „ја спим а срце моје је будно” (*Песма над ђесмама* 5, 3) указује на везе представе са барокном амблематиком срца у којој је показивано живо интересовање за тематику Христовог детињства.¹⁸¹ У оквирима украјинске уметности, која је пресудно утицала и на формирање представе у српском барокном сликарству, она је често била пропраћена морализаторским стиховима који истичу пример трпљења и угледања на Христа.¹⁸² Јаков Орфелин на иконостасима у Раткову, Купинову и манастиру Бездин слика заспалог Христа као нагу дечију фигуру, поред које су оруђе страдања и крст, са траком на којој су исписани уобичајени стихови из *Песме над ђесмама*. Превазилазећи антитетичност барокног конђетизма, он слика заспалог Христа са затвореним очима.

Традиционална представа Силазак у Ад у барокном сликарству се замењује евхаристијски интоцираном композицијом Христовог тријумфалног васкрсења из затвореног гроба, која се често поставља на централну икону барокних иконостаса.¹⁸³ Овако формулисана представа уобличена је по узору на истоимене композиције контрареформације, а према препорукама Јоханеса Молануса сликана је као илустрација Васкрсног шездесет шестог псалма.¹⁸⁴ Силазак у Ад се, са друге стране, у барокној уметности више не слика као представа Ускрса, највећег хришћанског празника православног света. На иконостасу Николе Нешковића у вршачкој владичанској капели, композиција није укључена међу Велике празнике, него се појављује као средишња сцена циклуса Христових страдања, указујући тиме на универзалност његовог искупљења. Приповест о праведном Јони којег избацује кит након тродневног боравка у његовој утроби често се истиче као старозаве-

¹⁸¹ J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 112–114; M. Praz, *Studies in the Seventeenth-Century Imagery*, 151–152. – Поштовање божанског детета одразило се у амблематици где је оно транспоновано у фигуру Божанске љубави. Одраз оваквих тумачења присутан је и у православљу, пре свега кроз амблематски зборник *Царски пут крста*.

¹⁸² Представа Недреманог ока је у украјинској уметности XVII и XVIII века уживала велику популарност и у приватној побожности, па је, сем у црквама, држана и у кућама: П. М. Жолтовский, *Художие жийтя на Україні в XVI–XVIII ст.*, 38.

¹⁸³ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25 (1989), 111–114. – Христово васкрсење се тумачи као рођење сунца правде, што се помиње и у васкрсној служби. О традицији соларне иконографије Христа: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, Middlesex 1983, 298–308.

¹⁸⁴ О представама Христовог васкрсења у уметности контрареформације: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 227; E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 292–294.

тна префигурација Васкрсења. У барокном проповедништву она се интерпретирала и као префигурација милосрдног Христа. У Барановичевом зборнику *Труби словесь проповедных* овом темом је протумачена и илустрована проповед о молби упућеној Христу за помоћ и спас.¹⁸⁵

Барокном христологијом доминира лик милосрдног искупитеља. Она наглашава Христову човечанску природу, *humanitas Christi*, његово тело, страдања, ране и крв, мада је традиционално сматрано да је поштовања достојно само његово божанско лице. Карактеристичан пример овог новог схватања су стихови Димитрија Ростовског *Плач на погребеніе Христово*, у којем се подробно оплакује сваки део искупитељевог тела, а које је готово директно могуће довести у везу са монументалном композицијом Христовог оплакивања из Галерије Матице српске у Новом Саду.¹⁸⁶ Овакво значење теме је, преко литургијског тумачења, било повод за њено све веће истицање на барокним иконостасима почев од олтарске преграде Димитрија Бачевића сликане за земунску Николајевску цркву. У истој светлости могуће је сагледавати и све већи значај који у програму иконостаса добија евхаристијски протумачена сцена Христовог скидања са крста.

Христово искупитељско жртвовање у барокној иконографији је сумирано циклусом његових страдања. Овај циклус у српској барокној уметности, као и у ширим оквирима источноевропског барокног православља сажима, са једне стране, наслеђена евхаристичка тумачења, док са друге стране прихвата утицаје пост-тридентске иконографије у којој је истицан морализаторски значај теме. Христова смрт и његово искупитељско жртвовање налазе се у средишту хришћанског веровања, закупљајући теологе и уметнике свих времена.¹⁸⁷ Догађаји на Голготи су у сва четири јеванђеља детаљно описани, а рана теолошка мисао је праслику Христовог страдања проналазила и у старозаветним текстовима, посебно у псалмима који улазе у склоп литургијског прослављања Христових страсти, које отпочиње већ у четвртм веку. Од тог периода развијају се и процесije везане за њихово прослављање, које ће кулминирати у средњовековним пасхалним мистеријама. Живом и драматичном сторијом догађаји на Голготи исказивали су сложене идеје Христовог евхаристијског жртвовања, победу над смрћу и силама мрака. Угледање на Хрис-

¹⁸⁵ Л. Барановић, *Трубы словесь проповедных*, 3296–3306.

¹⁸⁶ (Д. Ростовски), *Собраніе разных поучительных слов*, I, 51–99; Д. Ростовский, *Плач на погребеніе Христово съ прибавленіемъ Поклоненія Сией Троице*, Киев 1905. – Слично тумачење се прихвата и у проповедништву Карловачке митрополије: Св. Матић, *Досијејеве необјављене проповеди*, Гласник ИДНС IV–1 (1931), 125–126 „Слово о милостињи”.

¹⁸⁷ За раније, предбарокне, формулације упор.: G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II, London 1968, 9–12.

това страдања постало је крајем средњег века средиште морализаторских медитација, које су широку популарност у западној цркви стекле преко Псеудо-Бонавентуриних *Meditationes vitae Christi*.¹⁸⁸ Многе сцене страдања, подробно обрађиване и у средњовековној уметности, оживеле су под утицајем богословске литературе католичке реформације, носећи слична значења и циљеве, морализаторски тон и драмски призвук. Представе Христових страдања припадају великим темама барокне уметности, а основу нове иконографије, која је била одређена реформисаним схватањима пост-тридентске религиозности, установило је италијанско сликарство касног XVI века. Посредством низоземских графичких циклуса она је током XVII и XVIII века постала општеприхваћен европски узор. Ликовни предлошци које је усвојило источноевропско барокно православље преузимају се из западноевропских гравираних корпуса, који су се ослањали на позоришно искуство.¹⁸⁹

Догматско-литургијску основу поштовања Христових страдања у православном свету пружала су богослужења Велике недеље и дванаест јеванђеља страдања која се читају током целе литургијске године, а посебно на Велики петак.¹⁹⁰ Она су постала основа да се циклус подели у дванаест сцена. Страсна јеванђеља, међутим, нису пресудно утицала на сам одбир сцена сликаних у барокној уметности, јер ни сам број представа није био прецизно дефинисан.¹⁹¹ Циклус је обично започињао *Тајном вечером*, а завршавао се *Полаћањем у гроб*. Тако молитвена размишљања о Христовим страдањима Димитрија Ростовског, која улазе у основу барокне богословске литературе православног света, започињу *Тајном вечером*, а завршавају се стиховима *Плач на погребље Христово*. Димитрије Ростовски, васпитаник кијевске Духовне академије, поштује уобичајену праксу школских представа о страдањима које су се завршавале оплакивањем и полагањем у гроб. Ове представе су одржаване пред велики пост и пре свега су истицале Христово трпљење и страдање, па у њих нису укључиване сцене тријумфалног карак-

¹⁸⁸ I. Ragusa, R. B. Green, *Meditations on the Life of Christ*, Princeton, New Jersey 1961, 333 и даље.

¹⁸⁹ Р. Михайловић, *Иконостај XVIII века и циклус Христових страдања*, 213. и даље. Упор.: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 262–295; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 456–461. – Обавезујући узор раних иконографских формулација установљени су у Santa Trinità dei Monti и Il Gesù, матичној кући језуитског реда. Упор.: H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, у: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, 44.

¹⁹⁰ K. Andronikof, *Le cycle pascal, Le Sens des Fêtes II*, Paris 1985, 143–164; В. Михайловский, *Учение о православномъ боѣслужении*, С. Петербургъ 1889, 95–101.

¹⁹¹ Упор.: Страсно јеванђеље које је Захарије Орфелин издао 1764. године код Димитрија Теодосија у Венецији: Б. Ковачевић, *Једна до сада непозната Орфелинова књига*, Прилози за књижевност III (1923), 227–229; Г. Михайловић, *Српска библиографија XVIII века*, 65–66, бр. 57.

тера, Васкрсење и Вазнесење.¹⁹² У проширеном облику, циклус страдања је обухватао догађаје који су хронолошки започињали помазањем у Витанији и уласком у Јерусалим. Тако је улазак у Јерусалим у зборнику недељних проповеди *Меч духовный* Лазара Барановича протумачен као пролог Христових страдања.¹⁹³ Након полагања у гроб, на циклус су се могле надовезати сцене Васкрсења Христовог, његово јављање Марији Магдалени, ученицима и мајци, па чак и Вазнесење, чиме је мењана основна великопосна тематика страдања.

У српској барокној уметности сцене страдања сликају се у циклусима и појединачно. Оне се јављају у зидном сликарству, на олтарским преградама и на Христовом гробу. Формални узор се, углавном, ослањају на графичке листове илустрованих Библија, а, у зависности од места на које су постављане и програма у које су уклапане, сцене страдања носе сложене иконолошке садржаје. Ослањајући се на раније украјинске узор, циклус се најчешће среће на завршници барокних иконостаса. Један од најранијих сачуваних примера представљен је на иконостасу Димитрија Бачевића из Николајевске цркве у Земуну, а након тога он скоро редовно улази у програм развијених олтарских преграда. Илуструјући економију људског спасења кроз искупитељску Христову жртву, циклус страдања, са Распећем у средишњем, је у теолошком организму барокних иконостаса осмишљен као завршница узлазне иконолошке линије, која у приступним зонама започиње представом Благовести, смештеном на царским дверима. Благовести, тренутак Христове земаљске инкарнације, и његова телесна смрт на крсту су почетак и крај његовог искупитељског жртвовања. Мада „разногласне по догађају”, оне су „сагласне по значењу”, како истиче барокно пастирско богословље на примеру проповеди Димитрија Ростовског о Благовестима.¹⁹⁴ Могућност ове антитезе визуализоване на развијеним олтарским преградама била је у свету барокног православља уочена и примењивана још у раним програмима пост-тридентске реформе.¹⁹⁵

Циклус страдања појавиће се и на своду балдахина изнад часне трпезе у сентандрејској Саборној цркви, чије је сликање поверено Василију Остоји-

¹⁹² О школским представама на тему Христовог страдања и њиховој вези са великопосном тематиком: Н. И. Петровъ, *Кіевская Академія во второй половинѣ XVII века*, Кіевъ 1895, 104–105. – За стихове Димитрија Ростовског: (Д. Ростовски), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, I, 51–99.

¹⁹³ Л. Баранович. *Меч духовный*, 436–452.

¹⁹⁴ (Д. Ростовски), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, II, 5–11.

¹⁹⁵ Тако су у матичној кући језуитског реда капеле посвећене теми Христовог дејства, Благовестима и теми Христовог страдања, Распећу, постављене једна наспрам друге: H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decoration of the Gesù*, у: *Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 36.

ћу. Постављање сцена страдања изнад часне трпезе полазило је од симболичног тумачења олтарског простора као Христовог гроба.¹⁹⁶ Вишеслојношћу идејних значења указивао је циклус страдања и на жртвени карактер литургије, који се у бароку истиче већ у раним полемичким трактатима.¹⁹⁷ Страдања Христова се у литургији често помињу, јер се низ литургијских обреда повезује директно са њима. Великим входом, приликом преношења светих дарова из протезиса, кроз наос, на часну трпезу, читањем тропара се евоцирају завршне сцене Христових страдања, од скидања са крста, до полагања у гроб.¹⁹⁸ Постављањем страдања изнад часне трпезе била је потврђивана и првосвештеничка улога Христа. Сцене страдања сликане на Христовом гробу произлазе из формалне везе илустрованих догађаја и литургијске намене овог дела црквеног мобилијара, везаног за изношење плаштанице на Велики петак. На чеonoј страни Христовог гроба уобичајено се слика композиција Полагања у гроб, док остале сцене окружују крст са распетим Христом, као и на завршници олтарских преграда. Илустративан пример су два Христова гроба, које је за Горњу цркву у Сремским Карловцима и Успенску цркву у Великом Бечкереку сликао Димитрије Поповић. Сличну иконографску формулацију понавља и Теодор Симеонов на Христовом гробу сликаном за манастирскую цркву у Српском Ковину. Са евхаристијским програмским интенцијама циклус страдања појављује се и на бордури антиминос митрополита Викентија Јовановића Видака, који је 1773. године израдио Захарија Орфелин.

Христова страдања у новосадској Успенској цркви насликао је Василије Остојић, у сарадњи са Јанком Халкозовићем, на своду наоса изнад хора, упућујући на могућности дидактично-морализаторског тумачења теме. У барочној култури, када поново долази до оживљавања побожности везаних за Христова страдања, оне постају жив дидактичан пример истицан у бароком проповедништву небројено пута. У *Слову о христјанству* Доситеј Обрадо-

¹⁹⁶ Значење балдахина, симбола Божије славе и благодети, одређено је тумачењем часне трпезе као Христовог престола, жртвеника и гроба: И. Дмитриевский, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии*, С. Петербург 1897, 118; Е. Голубинский, *История Русской церкви*, I-2, Москва 1904, 169-172.

¹⁹⁷ Упор.: *О одной истинной православной вере и о святой соборной аистолской церкви, откуда начало приняла, и како повсюду распростиреся. Сочинение Острожскаго священника Василия 1588 года*, ППЦЗР II, col. 800 и даље.

¹⁹⁸ О развоју симболизма великог входа и вези са последњим догађајима Христовог земаљског живота: R. F. Taft, *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1978, 35-40, 44-45, 51-52, 216-219, 226-227, 244-249, упор. 213-214. и 229-230; Архимандритъ Киприанъ, *Евхаристія*, Париж 1947, 201-202; И. Дмитриевский, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии*, С. Петербург 1897, 258-261.

вић понавља једно од општих места морализаторског проповедништва: „Јер нека се помисли: зашто се зове христјанин него да се христјански живи и да за Христом иде, и зањ да је у свако доба готов не само имјенијем него и живот положити”.¹⁹⁹ Проповед изговорена у пограничним зонама православној дијаспоре није само морална метафора, она истиче Христова страдања као праслику активне побожности, на исти начин на који је она схваћана у пропагандним програмима католичке реформације. Овако назначен циклус страдања насликаће Христофор Џефаровић у живопису манастира Бојани, на самом почетку српског бароког сликарства.

Представе Христовог пута до Голготе су у српској барочној уметности ликовно разноврсније од осталих сцена циклуса страдања. Разлози за то несумњиво су почивали на чињеници да је у овој представи уметност православног света сажимала епизоде католичке иконографије „via crucis”.²⁰⁰ Током XV века популарну побожност поштовања Христовог пута на Калварију – „via crucis” преноси у католичку Европу фрањевачки ред, којем је било поверено чување Христовог гроба.²⁰¹ У популарној побожности католичке реформације „via crucis” доживљава кулминацију када број „станица” који је у почетку варирао бива кодификован на четрнаест, од којих се највећи део односио управо на ношење крста.²⁰² Под утицајем тематике „via crucis” представе Ношења крста се у неким циклусима страдања одвијају у више епизода. Тако су на иконостасу Теодора Крачуна и Јакова Орфелина у катедралној цркви у Сремским Карловцима представљене епизоде Примање крста, Христос и кћери јерусалимске, Христос пада под крстом и Симон помаже ношење крста.

Издвојена из циклуса страдања и протумачена алегоријски, представа Христа који носи крст на леђима појављује се на архијерејском трону Јована Исајловића старијег у храму манастира Сен Бурђ. Морализаторско тумачење композиције, које упућује на угледање на Христа, протумачено је стиховима исписаним на траци у доњем делу представе, који полазе од јеванђеља по Матеју (10,38). Угледању на Христа биле су посвећене медитације друге недеље у Лојолиним *Духовним вежбама*, што је овој теми донело актуелност у морализаторско-дидактичном програму католичке реформе. Она

¹⁹⁹ Св. Матић, *Досијејеве необјављене проповеди*, Гласник ИДНС III-3 (1930), 406.

²⁰⁰ Р. Михаиловић, *Иконостаас XVIII века и циклус Христових страдања*, 222-223.

²⁰¹ R. Wittkover, „Sacri monti” in the Italian Alps, у: *Idea and Image, Studies in the Italian Renaissance*, London 1978, 175-183.

²⁰² L. Zanzi, *Sacri Monti e dintorni; Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano 1990, 599. и даље.

је била популарна максима и у барокној религиозности православног света, коју је подстицало често прештампавано истоимено дело Томе Кемпијског. Ова књига је у руском преводу била позната и духовној култури Карловачке митрополије. Тематика угледања на Христа имала је одјека у барокном проповедништву и у амблематици. Јоаникиј Гаљатовски у другој проповеди на празник подизања часног крста указује на његово двоструко значење, култно и духовно. У духовном, односно морализаторском смислу, крст је симболизовао пут послушности, чистоте и спасења који је установио Христ и који су следили мученици.²⁰³ На једном од амблема у зборнику черниговског епископа Јована Максимовича *Царский путь крестя іосїодня*, Божанска Љубав показује Души различите типове крстова које су понели Христ и мученици, указујући јој да је то једини пут спасења. У светлости оваквих схватања сигурно је настала и Исајловићева представа *Христ са крстом на лебима*. Постављена на архијерејски трон, она се директно односила на моралне врлине духовног пастира и његову дужност својеволјног жртвовања за поверено му стадо.

Сцена Христовог прикивања на крст под утицајем западноевропских циклуса страдања појављује се и у барокној уметности православног света. О формулацији ове представе, која је залазила у побожност Христових рана, расправљано је на Тридентском концилу. Обавезујућа ликовна формулација, потврђена и у зидном сликарству матичне куће језуитског реда, полазила је од графичке представе коју је за илустровану библијску сторију *Evangelicae historiae imagines* језуите Јеронима Надала, израдио Јероним Вијерикс.²⁰⁴ Језуитска пропаганда је, посредством графичких листова, утврдила каноничност представе, која се скоро једнообразно слика у целокупној барокној уметности. Посредством Пискаторове Библије, она је у украјинским циклусима страдања прихваћена још у XVII веку.²⁰⁵ Овако срочене композиције се, са незнатним варирањем споредних детаља, који су произишавали из ослањања на графичке илустрације Библије Ектипе, уобичајено појављују и у циклусима Христових страдања српског барокног сликарства.²⁰⁶ Војници прикивају

²⁰³ І. Галятовський, *Ключь разума*, 2346–2406. – О представи Јована Исајловића: В. Матић, С. Борћевих, *Манастир Свети Борће*, ЗЛУМС 6 (1970), 108, бел. 71. За западноевропске формалне и идејне узор: J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 94–96.

²⁰⁴ E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 268; H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decoration of the Gesù*, у: *Baroque Art, The Jesuit Contribution*, 44.

²⁰⁵ В. Свенціцка, *Іван Руткович і сценописання реалізму українському малярству XVII ст.*, 110, 115.

²⁰⁶ Р. Михайловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, 223–224; Љ. Стошић, *Циклус Христових страдања у Бачком Петровом Селу и Библија Екџипа*, ЗЛУМС 25 (1989), 201–209.

Христа на крст положен на земљу. Са стране и у позадини стоје посматрачи догађаја. Међу њима обично стоји једна фигура која руком у проповедничком гесту указује на значење догађаја. Према илустрацији браће Јоде у Пискаторовој Библији, то је Понтије Пилат у пратњи јерусалимског првосвештеника. Он је, према апокрифним изворима, посматрао догађаје на Голготи и сâм је исписао на крсту натпис са Христовом титулом. Улогу проповедничког посредника могао је преузети Никодим или Лонгин, којем је у барокној иконографији догађаја додељена значајна улога.²⁰⁷ Поред Прикивања на крст, и сцена Подизања крста припада новијим композицијама циклуса страдања. Она се у барокној уметности православног света појављује под утицајем пропагандних програма католичке реформације. Догађај није посебно описан у јеванђеоским текстовима и све до друге половине XVI века композиција је веома ретко била представљана.²⁰⁸

Представа распетог икупитеља је сума верске мистерије и кулминација она тачка циклуса Христових страсти. Сложен и вишеслојан теолошки набој који је носила пружао је могућности њеног приказивања у различитом контексту и са различитим основама казивања, најчешће редукованим до амблематске јасности. Ретки су примери распричане наративности и они се углавном јављају на раним примерима популарног традиционалног сликарства, које у Карловачку митрополију продиру делатношћу влашких мајстора. У лунети западног зида наоса цркве манастира Враћевшница, коју је живописала сликарска радионица Андреје Андреовича, представљена је монументална композиција Христовог распећа, која сажима скоро све наративне детаље повести. Овакав тип композиција, формулисана у поствизантијском сликарству под утицајем италијанских раноренесансних представа, није се, међутим, уклапао у барокна схватања представе.²⁰⁹

На српским барокним иконостасима велики крст са распетим Христом стоји на завршници иконостаса и онда када га не окружују остале сцене страдања.²¹⁰ Поред крста обично стоје медаљони са представама Богородице и светог Јована, мада се од средине века, под украјинским утицајем, поред њих све чешће сликају Марија Магдалена и сатник Лонгин. Један од раних

²⁰⁷ E. K. Sass, *Comments on Rembrandt's Passion Paintings and Constantij Huygens's Iconography*, Kobenhaven 1971, 3–38, где су истакнуте могуће алегоричке импликације ових ликова.

²⁰⁸ Посредством графичких предлога рађених по делима великих мајстора, као што су Тинторето, Рубенс, Ван Дајк и Рембрант, представа стиче европску популарност. Упор.: нав. дело и место.

²⁰⁹ Упор.: A. Vasiliu, *Brancovan Mural Painting and Several Aspects Related to Greek Postbyzantine Art*, II, RRHA XXV (1988), 45–49.

²¹⁰ У страсним јеванђељима Респеће Христово је осма сцена – Лука 23, 32–49, зачало 111.

примера њиховог укључивања у завршни програм иконостаса појављује се на иконостасу епархијске Саборне цркве у Костајници, који 1758. године слика Василије Романович. Појава Лонгина и Марије Магдалене на представама Распећа вуче корене из средњевековне апокрифне традиције. Под утицајем барокног проповедништва и школског позоришта, они улазе у најужи круг учесника драме на Голготи. Тако је Лонгин један од главних глумаца пасхалне драме Симеона Полоцког *Вирши в Великий Пяток љри выносе љлаицчанцы*. Овај рани драмски рад ученог сколастика, настао за време школовања на језуитском колегију у Вилни, писан је под утицајем пасионатских драма пољског школског позоришта, где се Лонгин, који копљем пробада прса распетог Христа, тумачи не само у склопу евхаристолошких, него и покајно-морализаторских програма.²¹¹ Према средњевековном апокрифном наслеђу, актуелизованом у пропагандним програмима барокне полемичке литературе, Лонгин је био слеп и прогледао је тек пошто је намазао очи Христовом крвљу.²¹² На барокним представама Христовог распећа Марија Магдалена се, као у зидном сликарству Бођана и Крушедола, представља као клечећа фигура испод Христових ногу.²¹³ Ова формулација, која је у барокној уметности уживала општеевропску популарност, појављује се у западноевропској уметности још од касног средњег века.²¹⁴ Лик покајане грешнице која скрхана болом оплакује Христову смрт, посреднички молећи за опроштај људских грехова, био је честа тема барокног проповедништва. Димитрије Ростовски у молитвеним размишљањима о Христовим страдањима посвећује Марији Магдалени која плаче клечећи поред Христових ногу посебну песму.²¹⁵

Сцена Христовог распећа имала је сложене евхаристијске основе које су биле исказиване и у страсним јеванђељима. На литургији се уместо *Херувимске пјесме*, након осмог страсног јеванђеља посвећеног Распећу Христовом, певало: „Прими ме, данас Сине Божји, за причесника Тајне вечере Твоје, јер нећу казати Тајну непријатељима Твојим нити ћу Ти дати целив као Јуда, већ као разбојник исповедам Те: Сети ме се, Господе, у царству своме”. Димитрије Ростовски посвећује посебну молитву свим деловима евхаристи-

²¹¹ Б. К. Былинин, *Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого*, у: Симеон Полоцкий, 313.

²¹² J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 239. За средњевековне изворе упор.: Н. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II, London 1971, 155.

²¹³ Р. Михайлович, *Црква Ваведеня Богородице манастира Бођани (Иконографија „женске цркве” – љрипраиџе)*, ЗЛУМС 21 (1985), 210.

²¹⁴ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II, 154; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, I, London 1971, 266–267; P. Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente, Etude Iconographique*, Bellanger 1959, 165–166.

²¹⁵ (Д. Ростовски), *Собрание разных поучительных слов*, I, 91–92.

чног тела распетог искупитеља.²¹⁶ Полазећи од оваквих идејних основа приказивана је композиција Распећа у евхаристолошком програму живописа олтарског простора крушедолске манастирске цркве. Представа Мојсија који подиже змију обично се истиче као старозаветна префигурација Распећа. У проповеди на недељу пред подизање часног крста, Лазар Баранович тумачи евхаристолошко значење ове старозаветне префигурације.²¹⁷

Према деветом страсном јеванђељу, у циклус страдања укључивала се и сцена када сатник Лонгин пробија Христову прса копљем.²¹⁸ Ова тема је одјекнула и у барокном проповедништву. Лазар Баранович у проповеди на Велики петак, која је посвећена Христовом страдању, тумачи догађај евхаристолошки,²¹⁹ док га Димитрије Ростовски доводи у везу са поштовањем Христових рана.²²⁰ У српској барокној графици сцена је присутна у циклусу страдања, представљана је и на самосталним графичким листовима, али у сликарству XVIII века изгледа није имала директног одјека.²²¹ Из побожности поштовања Христових рана, током прве половине XVII века, формира се у западној цркви и једна нова побожност, поштовање Христовог срца, које постепено израста у једну од најснажнијих популарних побожности западне цркве. Она је у почетку била повезана са Христовим страдањима и поштовањем његових рана, али убрзо прераста у самосталну побожност којом је прослављано свето срце, као симбол Христове жртвене љубави према човечанству. Језуити су посебно утицали на ширење побожности.²²² Током првих деценија XVIII века побожност светог срца је била широко прихваћена и у аустријским земљама, што се одразило и на повремену и недовољно издиференцирану појаву ове представе у тематском репертоару српске барокне уметности.

²¹⁶ *Исхо*, 89–90.

²¹⁷ Почетак проповеди је илустрован дрворезном композицијом на којој су представљене обе сцене, Мојсије подиже змију и Распеће Христово. Упор.: Л. Баранович, *Труби словесъ љроповеднихъ*, 17а–20б.

²¹⁸ Јован 19, 25–37, зачало 61.

²¹⁹ Л. Баранович, *Меч духовный*, 443, илустрована је дрворезом који представља сцену пробијања Христових прса копљем.

²²⁰ (Д. Ростовски), *Собрание разных поучительных слов*, I, 73–74.

²²¹ На доњој бордури иконе Христовог полагања у гроб из Копривнице, која се налази у збирци Загребачко-љубљанске епархије, насликан је пиктограм Христових рана, који је, као и целокупна композиција, близак решењу антиминса патријарха Арсенија IV Јовановића: V. Borčić, *Zbirka slika, Odjela Srba u Hrvatskoj*, 21, кат. бр. 16, сл. 13; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 341–342, сл. 187. – М. Тимотијевић, *Захарија Орфелин – Распеће са Лонгином и поштовање Христових рана у српској уметности XVIII века*, ЗЛУМС 21 (1985), 223–233.

²²² J. de Gilbert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 392–402, где су исцрпно протумачени литерарни извори везани за развијање побожности.

Паралелно са прослављањем Христових страсти, барокна уметност православног света неговала је и тематику оруђа страдања. Оруђе којим је Христ победио смрт и сатану у почетку је тумачено као симбол Христовог тријумфа и ауторитета и све до краја средњег века није схватано као симбол Христових страсти. Од тог времена оно постаје предмет посебног поштовања и број му се повећава, а у девоционалној литератури и популарној уметности повезује се у једну велику тему медитација о Христовим страдањима.²²³ Ране медитације су носиле идеју о милосрдној заштити оних који са Христом саосећају у страдањима, а свако од оруђа повезивано је са посебном медитацијом о одређеној „станици” Христовог „via crucis”. Са друге стране, свако од оруђа повезивано је са једним од људских грехова. У програмима католичке реформације ова тема је поново оживела и стекла популарност, која се ширила посредством графичких листова. Холандски гравери, посебно круг браће Вијерикс, негују ове пиктограме на бордурама графичких листова у чијем су средишту представљане сцене Христових страдања.²²⁴

Посредством западноевропских графика пиктограми оруђа страдања прихватају се и у барокној уметности православног света. У најразвијенијем облику они се јављају на бордурама барокних сликаних плаштаница и штампаних антиминос у вези са средишњом евхаристичном представом Христовог полагања у гроб.²²⁵ Директним преузимањем са антиминос и плаштаница, оруђе страдања се приказује и у барокном сликарству, као што показује пример са бордуре композиције Христовог полагања у гроб, из парохијске цркве у Копривници, која се чува у збирци Загребачко-љубљанске епархије.²²⁶ Независно од потврђених западноевропских ликовних узора, прихватање представа оруђа страдања на бордурама антиминос имало је потпуно оправдање у традиционалном симболичном тумачењу антиминос као жртвеника. У медитативном контексту појава оруђа страдања на бордурама антиминос могла се односити на молитву трећег часа, која је током XVII и у првим деценијама XVIII века на богослужењу читана након епиклезе. Присећање на Христове

²²³ За еволуцију иконографије оруђа страдања: R. Berliner, *Arma Christi*, МЈВК 6 (1955), 35–116.

²²⁴ J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 461–463; P. Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, 203, сл. 341.

²²⁵ М. Тимотијевић, *Први српски штампани антиминоси и њихови узорци*, ЗЛУМС 23 (1987), 65–66.

²²⁶ V. Borčić, *Zbirka slika, Odjela Srba u Hrvatskoj*, кат. бр. 16, сл. 13. – Средишња представа, заједно са бордуrom, несумњиво је преузета са антиминос патријарха Арсенија IV Јовановића. Упор.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, бр. 112, сл. 187.

страсти, преко оруђа страдања, било је медитативни пут очишћења непосредно пред примање евхаристије, па и шире.

У завршном делу једне од раних драма Симеона Полоцког, *Вирши в Великий Пятток при выносе илаичанницы*, представљање средстава мучења замишљено је по принципу „немих фигура”, то јест „живих слика” често присутних у барокној школској драми. По узору на полске пасхалне дијалоге у првом акту представљен је плач Благородне Душе под крстом Христовог распећа, затим следи дијалог између Душе и Анђела, док је завршна сцена замишљена као церемонијално приказивање атрибута Христове смрти, чије се морализаторско значење тумачило певањем хора.²²⁷ Пиктограми оруђа страдања представљени су у зидном сликарству олтарског простора Благовештенске цркве манастира Крушедол. Изнад средишње композиције Христовог васкрсења насликана су два анђела. Један у руци држи крст, копље и губу, а други стуб и бич којим је Христос био шибан. Слични анђели, са оруђем страдања у рукама, појављују се на каснијем антиминосу митрополита Јована Георгијевића, ктитора зидног сликарства у наосу крушедолског храма.²²⁸

У барокној иконографији међу оруђем Христовог страдања крст је заузимао почасно место. Наглашеном прослављању ове реликвије супротстављала се протестантска теологија, па се одбрана његовог поштовања појављује већ у раним полемичким трактатима и проповедничким зборницима. Јоаникиј Гаљатовски истиче да је крст симбол Христове искупитељске љубави према грешном човечанству. Он је дрво живота, чију праслику чини низ старозаветних примера, а потврда за овакво тумачење проналази се и у новозаветним цитатима.²²⁹ О његовом симболичном значењу расправља и Димитрије Ростовски у проповеди *Поучение о чети́вероко́нечном крестѣ*, а у пас-

²²⁷ В. К. Былинин, *Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого*, у: Симеон Полоцкий, 309–317.

²²⁸ Упор.: Д. Давидов, *Српски бакорез XVIII века*, кат. бр. 156, сл. 288. За раније руске формулације ових пиктограма: М. А. Алексеева, *Малоизвестные произведения русской иконографии XVII – первой половины XVIII в. – иранированные антиминосы*, Памятники культуры, Ленинград 1982, 431–448.

²²⁹ I. Галятовский, *Ключь разума*, 229а–240б, где аутор у двама проведима на празник подизања часног крста расправља о његовом симболичном значењу у материјалном и духовном смислу. За традицију поштовања часног крста и његово литургијско прослављање: S. Janeras, *Le Venerdi-Saint dans la tradition liturgique byzantine*, Roma 1988, 279–300, посебно 299–300. На популарност часног крста у оквиру барокног богослужења утицао је и *Акаџистѣ кресту Господњем*, који се под унијатским утицајима у издањима XVII века јавља знатно преправљен, већ од акаџиста штампаног у Вилни 1628. године: А. Поповъ, *Православные Русские Акаџистѣ*, изданные съ бла҃гословенія Святейшаго Синода. Истѣорія ихъ происхожденія и цензуры, особенностѣи содержанія и пострѣенія, Казань 1903, 65–67. – О значењу крста као кулне реликвије у ранијој полемичкој литератури: *Списаніе противъ Лютиоровъ*, ППІІЗР III, col. 80–100.

халној драми Симеона Полоцког крст Христовог страдања дејствује као самостални драмски херој и основни мотив сторије.²³⁰ На симболично тумачење крста у свету барокног православља утицао је и амблематски зборник черниговског епископа Јована Максимовича *Царский џуџь креста ѿсѣодня*. У амблемима овог зборника, присутног и у српским барокним библиотекама, крст је истицан као универзални симбол. Он је „весло вере” и „јарбол” брода цркве, „кључ” који отвара врата небеског Јерусалима.

Могуће је у бароку навести и многе типове Христа који се од средњег века појављују у уметности православног света. Наслеђена иконографска решења и њихова тумачења даље су развијана и обогаћивана, тако да се изворна полазишта понекад једва препознају. Неки традиционални типови срећу се ретко, док су други уживали велику популарност, као представе Христа великог архијереја и цара цара. Христ се на овим представама слика како седи на престолу. Одевен је у сакос са омофором, а на глави има владарску круну. Десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу са исписаним текстом. Литерарни извори за формирање овог иконографског типа полазили су од стихова четрдесет седмог псалма у којем се истиче да Бог седи на престолу и царује над народима (47, 8). Потврђивани су Христовим позивањем на царство небеско (Јов. 1, 36), мада је примарна аргументација за спајање његовог царског и архијерејског достојанства заснована на Посланици апостола Павла упућеној Јеврејима, у којој се најопширније међу новозаветним канонским текстовима тумачи вечно архијерејство по реду Мелхиседековом. Мелхиседек се приликом сусрета са Аврамом (И. Мојс. 14, 17–24), појављује као краљ и првосвештеник у Шалему и у том смислу он је праслика Христа, пророкованог цара цара и великог архијереја (Пс. 110, 4).²³¹

Разлози за истицање Христовог архијерејства по реду Мелхиседековом у ангажованим барокним програмима били су вишеструки. Њиме су исказивана важећа литургијска и догматска схватања, али и актуелне верско-политичке идеје. Тумачење Христовог архијерејства по реду Мелхиседековом постало је поново актуелно после појаве реформисаних цркава, које одбацују јеванђеоско установљење литургије и њен жртвени карактер. Католичка и православна црква се, у супротстављању учењима реформације, чврсто

²³⁰ (Д. Ростовски), *Собрание разных поучительных слов*, III, 77–84; В. К. Былинин, *Неизученная школьная икона Симеона Полоцкого*, у: *Симеон Полоцкий*, 313.

²³¹ Ова иконографска тема формирала се у поствизантијској уметности православног света крајем XV, али је широку популарност стекла тек у XVI и XVII веку: М. Татић-Ђурић, *Icone signée de Constantin Zgouras avec représentation du Christ Grand archeveque*, у: *Proceedings of the 1st International Congress of Peloponnesian Studies*, Athens 1976, 211–219. За богословску традицију: Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље XVII (XXXII) (1973), 17–42; XVIII (XXXIII) (1974), 17–46.

ослањају на традицију истичући да је Христ на Тајној вечери, као архијереј по реду Мелхиседековом, установио литургију као евхаристијску жртву. У сколастичком богословљу православне реформе Мелхиседеков сусрет са Аврамом (И. Мојс. 14, 17–24) у потпуности је одговарао тумачењу приношења „хлеба и вина”, као праслике Христовог литургијског жртвовања. Тумачећи догмат о литургији, Стефан Јаворски поклања пуну пажњу овој старозаветној префигурацији, истичући је као прву и најважнију праслику установљења бескрвне жртве на Тајној вечери.²³² Сусрет Мелхиседека са Аврамом он назива жртвом, јер се Мелхиседек појављује као првосвештеник који у знак захвалности за Аврамову победу над краљевима приноси Богу дарове. У тумачењу старозаветне праслике Јаворски наглашава четири чињенице које указују на подударност Мелхиседека са Христом. Мелхиседек је цар и првосвештеник, он износи хлеб и вино и благосиља Аврама.²³³ Исправност интерпретације ове праслике Јаворски заснива на већ познатим аргументима, сто деветом псалму и седмом поглављу Петрове посланице Јеврејима. Мелхиседекова жртва је због тога истицана као једна од најдиректнијих старозаветних праслика установљења евхаристије, али и причешћа под обама видовима, хлебом и вином, због чега у пост-тридентској теологији католичке цркве, која се залагала за причешће лаика под једним видом, ова старозаветна префигурација није нарочито истицана.²³⁴

Православна уметност је у литургијским темама олтарског простора традиционално наглашавала улогу Христа архијереја. Окосница је обично била композиција небеске литургије, која се у барокном зидном сликарству не приказује, па се Христ велики архијереј обично слика у нишама горњег места.²³⁵ Тематика христовог архијерејства је, више него у монументалном сликарству, присутна у програму барокних иконостаса. На иконостасима прве половине XVIII века Христ велики архијереј и цар цара сликају се на

²³² *Доимайт о свѣтѣйшей литургии, или безкровной жертиве по Стефану Яворскому*, Москва 1886, 10–13.

²³³ *Исто*, 11.

²³⁴ У декрету Тридентског концила о богослужењу архијерејство по реду Мелхиседековом тумачи се само преко Павлове посланице Јеврејима и то само онолико колико се оно надовезује на четврти стих сто десетог псалма, док догађај из Прве књиге Мојсијеве није ни поменут (И. Мојс. 14, 18). Упор.: Rev. H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, 144–145, XXII сесија, I поглавље. – За тумачење упор.: T. Šagi-Bunić, *Euharistija u životu crkve kroz povijest*, Zagreb 1984, 315–316, посебно 342.

²³⁵ Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 214–221. Христ велики архијереј појављује се на представи небеске литургије у олтарском простору храма манастира Драча и тамбуру куполе храма манастира Бођани. У програму зидног сликарства храма манастира Враћевшница Христ велики архијереј је насликан у лунети изнад врата, на источном зиду припрате, где је укључен у Деизисну представу у којој се поред Богородице и светог Јована Крститеља појављују апостоли Петар и Павле.

средишњим Деизисним представама.²³⁶ Ова се пракса у мањој мери наставља и у другој половини века. На централној Деизисној икони, постављеној у првој зони изнад престоних икона, на иконостасу Јоакима Марковића у селу Дишник из 1750, Христ је одевен у архијерејску одежду и означен као „Цар царј”. Око његовог нимба исписан је текст ирмоса четврте песме канона Богородице, глава четврта на Благовести, где се Христ прославља као судија живих и мртвих, који седи на облаку. Слична представа Христа великог архијереја појављује се на средишњој Деизисној икони иконостаса Мојсеја Суботића у Мартинцима из 1782. године. Након повлачења Деизиса из тематског репертоара развијених барокних иконостаса, представа Христа великог архијереја и даље се задржава на централним иконама. Карактеристичан пример су иконостаси Теодора Крачуна у сомборском храму Светог Георгија, храму Светог Кузмана и Дамјана у Нештину и храму манастира Хопово. На нештинском иконостасу Крачун је, поред представе Христа великог архијереја, насликао још два пута његов лик. На престоној икони Христ је приказан како стоји на облаку, обучен у хитон и химатион. Он десном руком благосиља, а у левој држи небески шар, познати атрибут владара васељене. На централној икони новозаветне свете Тројице Христ је приказан као Искупитељ, са крстом у рукама.

Протестантске реформе умногоме су пољубале и традиционално устројство црквене институције засновано на свештенству и свештеничкој јерархији. Због тога су православна и католичка црква у програмима верске обнове знатну пажњу посветиле консолидовању црквене институције и подизању угледа њеног пастирског тела.²³⁷ Ове реформе су оживеле интересовање за

²³⁶ Мада из времена првих деценија Велике сеобе у изворном облику није сачуван скоро ни један иконостас, преостало је изван број икона, које пружају могућност доношења довољно поузданих закључака. На средишњој деизисној икони са старог иконостаса храма Светог Георгија у Баноштору, који се датује у четрдесете године XVIII века и приписује Станоју Поповићу, приказан је Христ велики архијереј, обучен у епископску богослужбену одежду. Десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу на којој је исписан текст „Ја сам видјело свијету: ко иде за мном неће ходити у тами, него ће имати видјело живота” (Јов. 8, 12): Д. Давидов, Ј. Шелмић, *Иконе српских зографа 18. века*, 71–72, кат. бр. 55.

²³⁷ Тридентски концил је донео низ одлука о реформисању свештеничког устројства католичке цркве. Дужности бискупа су пооштрене да би они са већим ауторитетом могли да заведу ред међу парохијским свештенством. Упор.: Rev. H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, 46–50, 190–212. Ове идеје су снажно одјекнуле и у верским реформама Петра Великог. У *Духовном реуламенију* Теофана Прокоповича, главном инструменту црквених реформи, овом проблему је посвећена средишња пажња. У поглављу *Духовној реуламенију* о епископима прецизно су дефинисана њихова права и дужности. О својој бризи за свештенство и монаштво они су морали да извештавају новоосновани Духовни колегиј. Мада је текст настао под снажним утицајем реформацијских идеја, поједини сегменти, посебно они који се односе на институцију свештенства, формулисани су под утицајем католичке верске обнове. Упор.: (Т. Прокопович), *Духовный Реуламентъ*, Москва 1820.

тому архијерејства по реду Мелхиседековом, на којем је почивала институција новозаветног свештенства. Супротстављајући се протестантском одбацивању свештеничког чина, Тридентски концил је у првој глави декрета о богослужењу истакао значај архијерејства по реду Мелхиседековом. Исто схватање понавља и Стефан Јаворски.²³⁸ У барокним реформама ово је било кључно место за грађење ауторитета високих црквених достојанственика. У књижици *Крайкое ѿ Боіѿодобюшемъ ѿелу и крову Христѿовой ѿклоненій и времени ѿѿ ѿ настѿавление*, коју је по налогу Синода и митрополита Павла Ненадовића штампао Захарија Орфелин 1758. године,²³⁹ истиче се да су свештеници и верници приликом излажења пред архијереја, или приликом одласка, били дужни да му увек буду окренути лицем и да су том приликом пред њим морали „метание творити, и тако благословение примити”.²⁴⁰ Наглашавање архијерејског ауторитета, често до претеривања, изазивало је отпор и критике. Прво поглавље Орфелинове *Представке Марији Терезији* посвећено је управо овом проблему.²⁴¹ Рајићева *Историја катихизма* показује да су критичке опаске стизале и из крила саме цркве.²⁴²

Истицање Христовог архијерејства по реду Мелхиседековом имало је у Карловачкој митрополији важну верско-политичку позадину. Њиме се супротстављало прозелитизму католичке цркве и њеном учењу о папском примату. Постављање иконе Христа великог архијереја на архијерејске тронове исказивало је схватање православне цркве да је Христ њена једина бесмртна глава, док су епископи само његови наследници на земљи, од којих ни један

²³⁸ Декрет понавља традиционално учење да се Христово вечно архијерејство по реду Мелхиседековом није угасило његовом смрћу, како је то учила теологија протестантске реформације. Христ је по праву вечног архијереја, приликом установљивања литургије на Тајној вечери, пренео на апостоле свештенички чин, а они даље на своје наследнике. Као изворни доказ за ово учење наведене су Христове речи упућене апостолима „Ово чините за мој спомен” (Јук. 22, 19; I Кор. 11, 24; Јевр. 5, 6). Упор.: Rev. H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, 145, – За тумачење: Т. Šagi-Bunić, *Euharistija u životu crkve kroz povijest*, 315–316, 342–343.

²³⁹ Т. Остојић, *Захарија Орфелин*, Београд 1923, 81–82; Г. Михайловић, *Српска библиографија XVIII века*, 46–47, бр. 34.

²⁴⁰ Ово место из Орфелинове књиге наводи и тумачи Д. Руварац, *Архимандрит Јована Рајића „Историја катихизма”*, Архив ИСПКМ II (1912), 236–237. – О садржају ове књиге, чији је текст пре тога митрополит Ненадовић слао као циркулар: Н. Б. Гргуревић, *Један циркулар литургијске садржине из 18. века*, Богословље IX (XXIV) 1–2 (1965), 165–168, где се наведено место не помиње. О јачању епископског ауторитета, као основи католичке верске реформе: Н. Jedin, G. Alberigo, *Il tipo ideale di vescovo secondo La Riforma Cattolica*, Brescia 1985, 169–189.

²⁴¹ Орфелин критикује политику величајности којом се окружује висока црквена јерархија Карловачке митрополије сасвим у духу терезијанско-јозефинистичких реформи: З. Орфелин, *Представка Марији Терезији*, Нови Сад 1972, 15–27.

²⁴² Ј. Рајић, *Историја катихизма*, 30, – Рајићева претеривања критички је исправио и протумачио Д. Руварац, *Архимандрит Јована Рајића „Историја катихизма”*, Архив ИСПКМ II (1912), 236.

нема право да претендује на примат.²⁴³ Ова идеја исказана је већ на икони са архијерејског трона српске православне цркве у Острогону из 1708, на којој је у горњем делу приказан Христ велики архијереј, а у доњем портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића.²⁴⁴ Неговање ове праксе било је присутно у Карловачкој митрополији током целог XVIII века.

На неким барокним представама Христа великог архијереја и цара цара посебно се истиче његово царско достојанство. Од стихова четрдесет седмог псалма (47,8), оно се помиње и у многим новозаветним текстовима. У јеванђељу по Јовану, Христ говори о свом царству које „није од овог света“ (18,16). Апостол Павле у Првој посланици Тимотеју назива Христа „цар над царевима и господар над господарима“ (Тим. 6,15). Христ се и у Јовановом Откровењу назива „господар над господарима и цар над царевима“ (17,14), или „цар над царевима и господар над господарима“ (19,16).²⁴⁵ Инсистирање на Христовом царском достојанству могло је да има и политичке импликације, које за православну цркву у Хабзбуршкој монархији нису биле од мале важности. Карловачки митрополити су били не само верски, него и световни предводници Срба у Монархији. Њихово поглаварство подразумевало је, поред духовних, и низ световних прерогатива, који су били загарантовани *Привилегијама*. Управо они су били на сталном удару хабзбуршких дворских реформи, које су непрестано тежиле да смање световну власт карловачких митрополита. Карловачки митрополити су двојну природу своје власти тумачили божанским, а не земаљским пореклом. Она није потицала од царске, него од божанске воље. Ово право они су темељили на чињеници да су Христови наследници по реду Мелхиседековом. Христ је једина и вечна глава земаљске и небеске цркве. Духовни и верски поглавари су само његове пролазне слуге на земљи. Овакво тумачење супротстављало се истовремено политици државне цркве за коју се залагао хабзбуршки двор, као и

²⁴³ За традицију православног учења о примату, важећем и у бароку: А. Шеман, *Идеја примата у православној еклисиологији, Примат ајосџола Пејтра*, Крагујевац 1989, 27–47. Упор.: J. Lafontaine-Dosogne, *Une icône et une cathédre grecques à l'image du Christ aux Musées Royaux et d'Histoire*, Bulletin des Musées Royaux et d'Histoire 61 (Bruxelles 1990), 106–116.

²⁴⁴ На ову икону пажњу је скренуо Л. Мирковић, *Црквене сликарине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, Споменик САН ХСХ, н.с. 1 (1950) 19–20. Упор.: М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 160–163, сл. 5.

²⁴⁵ И Стефан Јаворски тумачећи наглашава да је Мелхиседек био уједно првосвештеник и цар: *Дојмак о свјетлости литургије, или о безкровној жртви по Стефану Јаворском*, Москва 1886, 12. – За традицију приказивања Христа на престолу, која сеже још у ранохришћански период, где произилази из империјалне иконографије: G. Francastel, *Le droit au trône, Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IVe au XIIe siècle*, Paris 1973, 15–51.

римском истицању папског примата. Политичка функција Христовог архијерејства по реду Мелхиседековом најексплицитније је исказана на иконостасу Мојсеја Суботића у Великим Бастајама. У другом реду изнад престоних икона постављен је проширени Деизис.²⁴⁶ На средишњој икони приказан је Христ. Он седи на трону постављеном на амвон. Једном руком благосиља, а у другој држи скиптар. Одевен је у сакос са укрштеним лоросом, а преко рамена му је пребачен пурпуни хермелински огртач. Око Христовог врата је свилена трака на којој виси орден златног руна, добро знана инсигнија хабзбуршких императора.²⁴⁷ Испред њега клече свети Сава и свети Симеон, као предводници дуге поворке српских светитеља приказаних на бочним иконама. Они иступају пред Христа цара цара и великог архијереја као посредници у заступничкој молитви за српски род.

Маријанске теме

Поштовање Богородице било је велика тема српског барокног сликарства. Она је постала палладијум целокупних црквених реформи Карловачке митрополије, добијајући улогу и значај сличан ономе који је имала у сликарству католичке пост-тридентске реформе.²⁴⁸ Западноевропској барокној мариологији овај тон су давали језуитски аутори, мада је он присутан и у делима осталих редова и многобројних религиозних конгрегација које су носиле њено име.²⁴⁹ Управо се у бароку рађа мариологија као посебна грана богословске науке, која се развијала без тенденције за свеобухватним теоријским сагледавањем и генералним усаглашавањем праксе. Пораст маријанске литературе, паралелно са растом њеног прослављања, био је праћен многобројним полемичким трактатима. Протестантска теологија супротставља се

²⁴⁶ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, у: *Трајом српског барока*, 218–220, сл. 116.

²⁴⁷ О значају бургундијског ордена златног руна у хабзбуршким пропагандним програмима: F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, I, 253–259. О утицају ових програма на српско барокно сликарство: М. Тимотијевић, *Уметности и политика: Портрети Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, ЗФФ XVIII (1994), 287–313.

²⁴⁸ О месту Богородице у барокној иконографији западне цркве: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 29–48; J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*, 245–284; G. Söll, *Storia dei dogmi Mariani*, Roma 1981, 326–333.

²⁴⁹ Језуити оснивају низ школских конгрегација које су биле посвећене прослављању Богородице. У овим конгрегацијама њено поштовање је добило наглашени емоционални и сентиментални тон, што је дало карактеристику скоро целој барокној мариологији. Упор.: J. de Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 386–389, 501.

учењу о Богородичином безгрешном зачећу и њеној заштитничкој улози.²⁵⁰ За њу је само Христ, спаситељ и искупитељ, био посредник између Бога и човечанства. Критика популарних облика маријанске побожности није се развила само у крилу протестантске цркве. И унутар католичанства настаје снажна реакција на нове видове култа, који су се граничили са празноверјем и јересима и који су претили да потисну средишњу улогу Христа у цркви. На прослављање Богородице у Карловачкој митрополији утицало је и њено истицање у верско-политичким програмима аустријског католичанства, где је проглашена за заштитницу Хабзбуршке монархије и владарске куће.²⁵¹ Претераним облицима маријанске побожности супротстављале су се крајем XVIII века и јозефинистичке реформе, што је имало утицаја на развој уметности у целокупној монархији.²⁵² У последњим деценијама XVIII века и у српском сликарству се осећа тежња за редукцијом пренаглашеног маријанског прослављања, које пре тога заузима значајно место у његовом тематском репертоару. Поред утицаја аустријског католичанства, пресудну улогу је свакако имало украјинско схоластичко богословље.

Расправе о поштовању Богородице, вођене између католичких и протестантских теолога, одразиле су се и на развој мариологије у крилу источне цркве. Већ у XVII веку у украјинском схоластичком богословљу било је уочљиво померање са традиционалног, христолошког, ка другачијем и новом, мариолошком тумачењу Богородице. Док су изрази побожности и оданости Марији у византијској писаној речи и уметности пре свега илустрација ипостасног јединства Христове човечанске и божанске природе, православна барокна мариологија је наглашено усмерена на прослављање саме Богородице, њеног безгрешног зачећа, небеског статуса и њене посредничке улоге у спасењу људског рода. Учење о Богородичином безгрешном зачећу среће се већ у првом издању катихизиса Петра Могиле.²⁵³ Након Могиле, ово учење су прихватили и остали представници украјинског схоластичког богословља.

²⁵⁰ О теолошком аспекту учења о Богородичином безгрешном зачећу: G. Söll, *Storia dei dogmi Mariani*, 272–318.

²⁵¹ О Богородици у барокним верско-политичким програмима хабзбуршке империје: A. Koreth, *Pietas Austriaca*, 45–69; F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, I, 142–182.

²⁵² Упор.: A. Koreth, *Pietas Austriaca*, 69–70; B. Flinić, *Jozefinistička politika s obzirom na štovanje Marije na hrvatskom tlu*, у: *Mundi Melioris Origo, Marija i Hrvati u barokno doba*, Zagreb 1988, 13–23. У светлости терезијанско-јозефинистичких реформи треба видети и Орфелинову препоруку Марији Терезији да се укине светковање Богородичиног зачећа, појаса и покрова. З. Орфелин, *Представка Марији Терезији*, Нови Сад 1972, 87.

²⁵³ Богородичина безгрешност се истиче у двадесет и првом питању прве књиге Могилиног катихизиса. Ова формулација је у каснијим издањима била преправљена. Упор.: M. Jugie, *L'Immaculée Conception chez les Russes au XVIIe siècle*, EO XII (1909), 68–69.

Јосиф Кононович Горбацки и Инокентије Гизељ, професори, а потом и ректори кијевске Духовне академије, предају учење о безгрешном зачећу у оквиру богословске наставе, што је вероватно и био разлог што је оно постало општеприхваћено у делима украјинских аутора.²⁵⁴ Лазар Баранович посвећује овом учењу једну од проповеди у зборнику *Трубы словесъ проповедныхъ*.²⁵⁵ Учење о безгрешном зачећу излаже и Јоаникиј Гаљатовски у другој проповеди на празник Богородичиног рођења у зборнику *Ключъ разума*.²⁵⁶ У украјинској мариолошкој литератури посебно место је заузимала књига Антонија Радивиловског *Оіородокъ Боіородици*.²⁵⁷ У њој су сабрана мариолошка схватања која су се током скоро пола века развијала у кругу кијевске Духовне академије. Између осталог, Радивилоски истиче учење о Богородичином безгрешном зачећу, њеном небеском статусу и њеној заштитничкој улози у економији спасења.²⁵⁸

Под утицајем украјинског схоластичког богословља, учење о безгрешном зачећу за време патријарха Никона продире и у Московску патријаршију.²⁵⁹ На Московском сабору 1690. године оно је било подвргнуто критичи, али га професори кијевске Духовне академије и даље излажу на својим предавањима. Нова схватања о поштовању Богородице преносила су се у Карловачку митрополију преко украјинске богословске литературе, а доносили су их и српски студенти Духовне академије. Тако се међу рукописаним књигама које је из Кијева донео Дионисије Новаковић налазио и трактат *Virginis Mariae Sine Labe Originali Conceptiae*. Манускрипт је у ствари представљао белешке са предавања која је на Духовној академији држао Платон Левицки 1736. године.²⁶⁰ Многи подаци упућују на то да је Дионисију Новаковићу овај спис служио као узор за предавања која је држао у петроварадинском училишту Висариона Павловића. Ова школа је од свог оснивања била посвећена Богородици, а Новаковић је, по угледу на украјинске школе, основао удружења која су носила њено име. Професори училишта сачињавали су духовни збор, Велику конгрегацију Успења Богородичиног, док су студенти би-

²⁵⁴ Упор.: *Исѣо*, 69, 71.

²⁵⁵ Л. Барановичъ, *Трубы словесъ проповедныхъ*, Киѣвъ 1684, 100–105. Упор.: M. Jugie, *L'Immaculée Conception chez les Russes au XVIIe siècle*, 69.

²⁵⁶ I. Галятовский, *Ключъ Разума*, 171–173. Упор.: M. Jugie, *L'Immaculée Conception chez les Russes au XVIIe siècle*, 70.

²⁵⁷ С. Ефремов, *Исѣорія української писменства*, I, 167; M. Jugie, *L'Immaculée Conception chez les Russes au XVIIe siècle*, 70–71.

²⁵⁸ А. Радивилоскій, *Оіородокъ Маріи Боіородици*, посебно 718–752, где су штампане четири проповеди о безгрешном зачећу.

²⁵⁹ M. Jugie, *L'Immaculée Conception en Moscovie au XVIIe siècle*, EO XII (1909), 321–329.

²⁶⁰ S. Salaville, *Manuscripts latins de Denys Novakovich (+1767) au monastère serbe de Grgeteg*, EO XXVII (1928), 178, 184–187.

ли млађа браћа конгрегације која је, изгледа, била посвећена Богородичином безгрешном зачећу, како је то било уобичајено и у украјинским школама.²⁶¹ Приступну беседу овој школи Дионисије Новаковић је посветио празнику Зачећа пресвете Богородице.²⁶² На поштовање учења о безгрешном зачећу у петроварадинском училишту указује и печат ове школе, на којем се налазила имакулатична представа Богородице која гази змију, пропраћена девизом „Tota pulchra es et macula non est in Te”,²⁶³ као и икона коју је Новаковић наручио код Јова Василијевича за Велику професорску конгрегацију.²⁶⁴

Барокну маријанску иконографију је, под утицајем схоластичког богословља, одредило учење о безгрешном зачећу, које се одразило не само на прихватање нових представа, него и на реинтерпретацију старих иконографских решења. Основни оквири веровања и ликовног представљања овог учења били су уобличени још у средњем веку. Барокна теологија и уметност мало су допринели развоју ове теме. Скоро све представе које се појављују у ширим оквирима европског барока развиле су се раније. У бароку су једино из средњовековног наслеђа одабране стандардне представе, док су друге одбачене, што је давало утисак о новој иконографији.²⁶⁵ Теолошке

²⁶¹ Подаци о Великој конгрегацији су познати и у литератури често навођени. Мала студентска конгрегација помињана је само узгредно и није познато коме је била посвећена. На основу паралела са конгрегацијама украјинских школа реално је претпоставити да је била посвећена Богородичином безгрешном зачећу или Благовестима: В. Стајић, *Два лика из Српској Града, или из Петроварадинској Шанца – II Висарион Павловић*, Гласник ИДНУ VII-1, 3 (1934), 121. У кијевској Духовној академији постојале су две студентске конгрегације, за ниже и више разреде. Оне су прво биле посвећене светом кнезу Валадимиру и његовим синовима Борису и Глебу. Тек крајем XVII или почетком XVIII века оне су посвећене Богородици, једна њеном Безгрешном зачећу, а друга Благовестима: Н. И. Петров, *Киевская Академия во второй половине XVII века*, Киев 1895, 80–83; S. Salaville, *Manuscripts latins de Denys Novakoviitch (+1767) au monastère serbe de Grgeteg*, EO XXVII (1928), 185–186. Развој ових конгрегација могуће је пратити од римског језуитског колегија надаље. Њихов задатак је био да међу студентима развијају врлине и побожност према Богородици: R. G. Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Romae 1954, 127–132.

²⁶² Д. Руварац, *Дионисије Новаковић, први учени српски богословски књижевник, професор а поштом владика Будимски*, Гласник СПЦ V (1924), 196–203, 216–218, 274–277; В. Стајић, *Висарион Павловић, Два лика из српској града, или из Петроварадинској шанца*, Гласник ИДНС VII-1, 3 (1934), 121.

²⁶³ Отисак печата сачувао се на једном сведочанству ове школе које је 1743. године потписао префект Дионисије Новаковић и секретар Арсеније Радивојевић: М. Протић, *Сведошба „содалса Теодора Нешича” из 1743*, Гласник ИДНС IX-1 (1936), 94.

²⁶⁴ Д. Медаковић, *Један сликарски ујовор из XVIII века*, у: *Пушчеви српској барока*, 265–267.

²⁶⁵ Сагледавано у ширим историјским оквирима барок је само одабрао и стандардизовао средњовековно наслеђе, али је он представљао кулминацију у другој фази развоја ове побожности и њеног прослављања: М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957.

основе веровања у Богородичино безгрешно зачеће биле су постављене у главним тачкама много пре оснивања језуитског реда, али је језуитска пропаганда утицала на то да ово учење постане општеприхваћено у целој католичкој цркви.²⁶⁶ Прослављање Богородичине чистоте било је везано за уставовљавање њених првих празника. Оно је, према неким истраживачима, прво установљено у источној цркви и тек је касније пренесено на запад.²⁶⁷ Зачетак учења о безгрешном зачећу могуће је пронаћи у Јаковљевом протојеванђељу, где се благовести Јоакиму и Ани и њихов сусрет код златних врата могу протумачити као потврда ових доктриналних схватања.²⁶⁸

Богородица је била инструмент људског спасења, а дуалистичка природа њене чистоте и мајчинске љубави подједнако је закупљала теологе свих времена. Тренутак њеног ослобођења од људског греха био је предмет дугих дискусија и временом су се искристалисала три основна става. Према теорији пурификације веровало се да је она ослобођена греха када је примила вест о Христовом рођењу. По теорији сантификације она је као и цео људски род зачета у греху, али је од њега ослобођена пре рођења, у мајчиној утроби. Треће учење, Immaculata Conceptio, заговарало је веровање да је Богородица потпуно, и пре почетка времена, била ослобођена прародитељског греха. Учење о безгрешном зачећу ширило се споро и уз велике расправе, не само међу појединим вероисповестима, него и унутар сваке цркве посебно. У XVIII веку оно није било проглашено догмом ни у једној од цркава, него је мање или више било прихваћено као популарно учење.²⁶⁹

У почетној фази иконографија Богородичиног безгрешног зачећа изражавана је великим бројем разноврсних представа, док није прихваћена

²⁶⁶ J. De Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 386. – Тридентски концил само је кратко потврдио „status quo” већ развијених доктринарно-иконаграфских формулација. Упор.: *Sess. V. Decret de peccato originali c. 5* у: H. J. Shroeder, *Canons and Decrees of Concil of Trent*, 23.

²⁶⁷ M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 6. – Присуство учења о Богородичином безгрешном зачећу постоји, према западним истраживачима, и у списима неких од богослова источне цркве, као што су Андреја Критски, Фотије или Михаел Глук. Упор.: M. Jugie, *Saint André de Crète et L'immaculée conception*, EO XIII (1910), 129–133; Исти, *Photius et L'immaculée conception*, EO XIII (1910), 198–201; Исти, *Michael Glykas et L'immaculée conception*, EO XIII (1910), 11–12; G. Söll, *Storia dei dogmi Mariani*, 217–225.

²⁶⁸ M. Jugie, *Le Protoévangile de Jacques et L'immaculée conception*, EO XIV (1911), 16–20.

²⁶⁹ Схватање о потпуном Богородичином ослобођењу од прародитељског греха проглашено је догмом западне цркве тек 1854. године: G. Söll, *Storia dei dogmi Mariani*, 340–352; M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 5. – Након тога учење је у потпуности одбачено у православној цркви, а у новијој богословској литератури обично се истиче да оно никада није ни било прихваћено. Упор.: J. Поповић, *Домаћинска православне цркве*, II, Београд 1980, 256–261; Н. Милаш, *Славенски ајос-толи Кирил и Методије и истина православља*, Београд 1985, 126–154.

једна, која је постала универзална. То прихваћено решење било је илустрација комплексних идеја, тешких за описивање и ликовно представљање. Оно илуструје само најважније тачке учења. На овој представи Богородица крунисана са дванаест звезда смештена је на небо, тријумфално је носе облаци, а око ње су постављени атрибути њене безгрешности. Она у руци држи крин или је приказана са рукама склопљеним у молитву. Обично стоји на полумесецу или мундусу који је понекад окружен змијом. Око њене главе распоређено је дванаест звезда. Тумачење симболичног значења представе Богородичиног безгрешног зачећа често се среће у барокној мариологији. Јоаникиј Гаљатовски истиче да је полумесец под њеним ногама симбол јереси и неверства јер на себи има мрље, за разлику од Богородице која је безгрешна и без мрља. Полумесец је симбол земље, греха и смрти, над којима Богородица тријумфује. Богородичина круна од дванаест звезда је, са друге стране, симбол њених вечних небеских врлина и заслуга. Прва од звезда у њеној круни је Даница, јер је Богородица попут ове звезде наговестила свитање новог дана спасења. У светлости Богородичиних космичких заслуга Гаљатовски тумачи и осталих једанаест звезда.²⁷⁰

Након првих представа које настају по наруџбинама Дионисија Новаковића и школске конгрегације петроварадинског училишта, безгрешно зачеће се појављује на своду припрате манастира Крушедол, а потом постаје једна од популарних тема српске барокне уметности.²⁷¹ На барокним иконостасима представа се често укључује у ред икона Великих празника, а један од раних примера је иконостас Димитрија Бачевића у Горњој цркви у Сремским Карловцима. Богородица безгрешног зачећа на престоној икони Стефана Тенецког, са иконостаса придворне капеле Светог Симеона Столпника у Арад-Гају, седи на облаку са Христом у наручју. Она у руци држи крин, а испод њених ногу постављен је полумесец. У горњем делу представљен је голуб светог Духа окружен светлосном мандорлом и анђелима.²⁷² Компози-

²⁷⁰ I. Gaľatovskij, *Ключ Разумения*, 153a–163b. – Повезивање Богородице са сунцем и месецом произлази из древног прототипа, који се преко Јуноне везује за Изиду. Представа Богородичиног тријумфа над смрћу и силама мрака преузета је из прве Мојсијеве књиге (3, 15), где је поменута змија из Откровења Јована са Патмоса, где Богородица тријумфује над апокалиптичном немани (12, 1–12). Упор.: E. Male, *L'Art religieux apres le Concile de Trente*, 29–48; S. Ringbom, „Maria in Sole” and the Virgin of the Rosary, *JWCI XXV* (1962), 326–330.

²⁷¹ Представа је укључена међу Богородичине празнике, а у оквиру сложеног верско-политичког програма она истиче идеју маријанске заштите која бди над Карловачком митрополијом: Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, у: *Пушчеви српској барока*, 117; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX (1987), 121.

²⁷² О укључивању композиције Богородичиног безгрешног зачећа у циклус Великих празника: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној*

ција полази од западноевропских решења, која се јављају и на графичким илустрацијама украјинске штампане књиге. Посредством украјинских узора, сличне представе су присутне и на илустрацијама књига које Јосиф Курцбек штампа за потребе Срба у Хабзбуршкој монархији. Прослављању Богородичиног безгрешног зачећа на барокним иконостасима често се посвећује и цео посебан ред икона. Иконостас Василија Остојића у вуковарском храму Светог Николе, као и иконостас Григорија Давидовића Опшића у храму манастира Шишатовца показују да се традиционална химнографска тема *Пророци су те одозго наговестили* постепено преображава у представу која је посвећена прослављању Богородичине безгрешности. На завршном реду обају иконостаса постављена је средишња композиција Богородичиног безгрешног зачећа, која је окружена медаљонима са ликовима пророка који су наговестили њену безгрешност. Ова тема је, поред пророка, била везивана и за апостоле. У другој проповеди на Успење Богородице Лазар Баранович тумачи представу апокалиптичне жене истичући да је месец симбол јереси над којима Богородица тријумфује, а да су дванаест звезда око њене главе симболи апостола. Представу Богородичиног безгрешног зачећа Баранович истиче као алегорију цркве која тријумфује над јересима, док су апостоли утемељивачи њеног правоверног учења.²⁷³

Веза између Богородице, пророка и апостола, дефинисана средњовековном химнографијом и потврђена барокним проповедништвом, исказује се и на бочним дверима Крачуновог капелског иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима. Композиција Сабор Богородице са пророцима, са јужних двери, замишљена је као пандан композицији Силазак светог Духа, која је постављена на северне двери.²⁷⁴ Силазак светог Духа је, поред Вазнесења Христовог, популарна маријанска тема *La vergine nel Collegio Apostolico*, која истиче Богородицу као *Mater Ecclesia*.²⁷⁵ Богородица је, као *Regina Prophetarum*, пророкована *Mater Ecclesia* и *Sposa Christi*. На Крачуновој композицији она седи у пози типичној за познобарокне представе Благовести, а одозго је обасјава светлосна мандорла са исписаним Божијим именом. Пророци који је окружују замишљени су као персонификоване потврде њеног безгрешног зачећа, на шта упућују и записи на

уметности, 129–132. – О престоној икони Стефана Тенецког из Арад Гаја: О. Микић, *Нови архивски подаци о Стефану Тенецком*, ЗЛУМС 5 (1969), 339–341.

²⁷³ Л. Барановић, *Трубы словесъ проповедничьхъ*, 274a–275a. На исту везу апостола са представом Богородичиног безгрешног зачећа указано је и: I. Gaľatovskij, *Ключ Разумения*, 143b.

²⁷⁴ Л. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, Нови Сад 1953, 46; О. Микић, *Теодор Крачун*, 286–287, сл. 83 и 84, где су представе омашком насловљене обрнуто.

²⁷⁵ F. P. Rotoldo, *Maria e la Chiesa nelle arti figurative siciliane*, у: *Maria et Ecclesia*, Acta Congressus Mariologici-Mariani, Vol. XV, Romae 1960, 80–84; M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 71.

свицима пророка Арона и Давида. Композиција, у оквиру православне традиције, представља алегоријску транспозицију представа Богородице окружене пророцима који у рукама држе атрибуте или свитке са текстовима који наговештавају Христову инкарнацију и њену безгрешност.

Сцене из циклуса Богородичиног детињства и догађаја који су претходили њеном рођењу у барокном сликарству се, за разлику од уметности ранијих времена, ретко појављују заједно. Познат је само пример зидног сликарства у другој зони тамбура манастира Грабовац, где су, поред Благовести, приказане композиције *Богородица хранена од анђела*, *Миловање Богородице*, *Рођење* и *Ваведење у храм*.²⁷⁶ У барокном сликарству ове теме се обично сликају издвојено из циклуса и укључују у програме којима је било истицано безгрешно зачеће. У оквирима оваквих схватања посебно је наглашавана тема благовести Богородичиним родитељима, која је, као један од кључних тренутака у тумачењу безгрешног зачећа, назначена још у Јаковљевом протојеванђељу.²⁷⁷ Према једном од учења о Богородичиној безгрешности, она је инкарнирана баш у тренутку сусрета Јоакима и Ане код златних врата.²⁷⁸ У српском барокном сликарству ова схватања су у најјаснијем виду представљена на једној од икона из циклуса Великих празника са иконостаса парохијског храма у Тењи, који су Јанко Халкозовић и Јован Исајловић старији сликали 1777. године. На поменутој икони, која је насловљена *Зачеће светле Ане*, у доњем левом углу приказане су клечеће фигуре Богородичиних родитеља. Они клече загледи у Богородицу која стоји на облацима. Богородица је, доследно учењу о њеној безгрешности, насликана са звездама око главе. У горњем, завршном делу композиције, појављује се лебдећа фигура Бога Оца од којег полази светлосни зрак који се спушта на Богородицу. Јоаким и Ана су приказани и на средишњој икони *Крунисања Имакулаше* са Халкозовићевог иконостаса у новосадској Успенској цркви. Уговор о сликању двоструке иконе који је Дионисије Новаковић, префект петроварадинског училишта, склопио са сликарем Јовом Василијевичем, потврђује да

²⁷⁶ Упор.: Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 306. – Неке од сцена из циклуса о Јоакиму и Ани појављују се на графичком листу *Светла Ана са Богородицом*, који је за славонски манастир Свете Ане наручио митрополит Павле Ненадовић код Јакова Шмукера 1758. године. Упор.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 357–358, кат. бр. 135, сл. 234–237.

²⁷⁷ М. Jugie, *La Protoévangile de Jaques et L'Immaculée conception*, EO XIV (1911), 16–20. Упор.: Л. Барановић, *Трубы словесъ проповедныхъ*, Київ 1674, 996–1056, где је проповед на празник Зачећа пресвете Богородице протумачена у складу са учењем о њеној безгрешности.

²⁷⁸ Упор.: М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 6, 18, 41; Е. Guldán, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, 76; J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*, 282.

су представе Богородичиних родитеља и у српској барокној уметности биле довођене у контекст прослављања безгрешног зачећа.²⁷⁹

Богородичини родитељи се на барокним иконостасима, као потврда њене безгрешности, сликају на царским дверима, испод представе Благовести. На царским дверима Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми они су представљени у домаћој атмосфери, како седе и читају.²⁸⁰ Учење о безгрешном зачећу рефлектовало се и на барокну иконографију Благовести, које на иконостасима постају фокусна тачка маријанског програма приступне зоне.²⁸¹ Сцене детињства су, поред учења о безгрешном зачећу, истицале и емотивни тон популарних барокних побожности према Богородици. Карактеристичан пример је композиција *Богородица са родитељима*, из некадашње збирке Јоце Вујића, која се са извесним опрезом приписује Димитрију Поповићу.²⁸²

Старозаветни симболи и префигурације Богородице тумачени су још у раној егзегетској пракси и били су популарни током целог средњег века. Они су углавном довођени у везу са Маријиним девичанским материнством, али је истицан и низ префигурација које су тумачиле Богородицу као тип вечне цркве.²⁸³ Барокна мариологија црпи инспирацију из традиционалних тумачења старозаветних префигурација, али их доводи у контекст актуелног поштовања Богородице, посебно истичући њено безгрешно зачеће. Постепени преображај старозаветних префигурација започео је у западној мариологији већ крајем средњег века. У бароку је њима само удахнут нови живот и поново су популаризоване многобројном литературом, која је, преко

²⁷⁹ У сложен програм прослављања безгрешног зачећа укључене су и представе Јоакима и Ане. Упор.: Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, у: *Путиevi српској барока*, 265–269; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 131.

²⁸⁰ О. Милановић-Јовић, *Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми*, ЗЛУМС 2 (1966), 313, сл. 7. – Благовести Захарији су такође тема која се у српском барокном сликарству појављује као префигурација Богородичиног материнства и њеног безгрешног зачећа.

²⁸¹ Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаса*, ЗФФ XIV–1 (1979), 279–320; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 118–119. Упор.: Е. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 239–242; М. D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 36–38.

²⁸² Л. Шелмић, *Збирка Јоце Вујића, каталоги слика, скулптура и цртежа*, 88, бр. 345. – Композиција Јоаким и Ана са малом Маријом појављује се и на соклу иконостаса Григорија Николића у шидској Николајевској цркви, а смештена је испод Богородичине престоне иконе. О овом иконостасу: М. Лесек, *Иконостас цркве Св. Николе у Шиду*, ЗССК XXIV (1974), 89–94.

²⁸³ S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesin, The Kariye Djami*, IV, New York 1975, 303–349, где се указује на старозаветне симболе Богородице.

Пољске и Украјине, одјекнула и у српској барокној култури.²⁸⁴ Старозаветни симболи Богородичиног девичанског материнства, који су уживали популарност у средњевековној уметности обеју цркава, постали су једно од кључних упоришта барокне маријанске иконографије. Они се појављују као атрибути пророка који су наговорили Христов долазак и Богородичино девичанско материнство. Обично се јављају у илустрацијама химне *Пророци су ње најављивали*, у представама Јесејеве лозе или поред пророка сликаних на бордурима Богородичиних икона. У барокној иконографији они се ослобађају чврсте спреге са ранијим узорима, а њихово симболично значење одређено је амблематским зборницима. Маријанска барокна амблематика није их тумачила једнострано и усаглашено. Они потврђују догму о Богородичином девичанском материнству, са јасном намером да се у први план истакне учење о безгрешном зачећу.²⁸⁵ Њихову популарност у барокној култури потврђује и благовештенска драма Гаврила Стефановића Венцловића, где је у популарном виду исказан скоро целокупан репертоар маријанске барокне симболографије.²⁸⁶

Представа крунисања, којом је Богородица слављена као краљица неба, једна је од нових тема барокне уметности. Као врхунски чин у победи над грехом и поновним задобијањем раја, композиција је заузимала средишње место у маријанским програмима.²⁸⁷ Мада је ортодоксна теолошка мисао пружала развијену основу за представу крунисања Богородице, она се у ранијој уметности слика као небеска царица само у Деизису, где, на основу

²⁸⁴ Упор.: Л. Барановић, *Трубы словесъ пророковъ*, 86–13а и 13а–146. У првој проповеди на Богородичино рођење тумаче се њене старозаветне префигурације. У другој проповеди на исти празник Барановић истиче да је мајка земље и краљица неба рођена без греха и у прослављању њеног рођења учествује цео небески збор. Старозаветне маријанске симболе тумачи Барановић и у Похвали Богородици: Л. Барановић, *Меч Духовный*, 4126–4216.

²⁸⁵ Низ старозаветних симбола, који се срећу у *Песми над џесмама* и у другим Библијским текстовима, а протумачени су у вези са Богородичиним безгрешним зачећем, је у оквирима побожности католичке цркве сабран у дефинитивну редакцију у Лауретанским литанијама 1576. године. Упор.: М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 65–70. – Под западноевропским утицајима измењено је и тумачење маријанске старозаветне симболике у штампаним издањима акатиста посвећеног Успењу Богородичином, посебно онима који су издавани у Вилни, Лавову и Кијеву: А. Поповъ, *Православные Русские Акаѣисты, изданные съ благословенія Святейшаго Синода. Истѣорія ихъ происхожденія и цензуры, особенносѣи содержанія и пострѣенія*, 45–48, и 562–566.

²⁸⁶ Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаје XVIII века*, ЗФФ XIV–1 (1979), 279–320, где је маријанска барокна амблематика детаљно анализирана.

²⁸⁷ За слично место које тема традиционално заузима у западноевропској уметности упор.: М. Kahr, *The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice*, JWC1 XXXIII (1970), 237; М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 17.

стихова четрдесет петог псалма, иступа као заступница човечанства.²⁸⁸ Крунисање Богородичино не помиње се у јеванђељима, нити у раним апокрифним текстовима, а представа се појављује у западноевропској уметности касног средњег века.²⁸⁹ У барокној иконографији крунисање Богородичино било је везано за представу свете Тројице, што се истиче и на натписима самих композиција. Богородица се обично приказује како у клечећем или стојећем ставу прима круну од Бога Оца и Сина, док изнад њих лебди голуб светог Духа.²⁹⁰ Један од раних примера ових композиција појављује се у зидном сликарству свода припрате манастира Бођани, а од средине XVIII века као централна икона укључује се и у тематски репертоар барокних иконостаја.²⁹¹

Представа Богородичиног крунисања задржала је у оквиру учења о безгрешном зачећу. Она је објашњавала проблеме везане за тумачење Богородичиног постојања пре настанка света и након његовог завршетка. Учење о безгрешном зачећу је, наиме, истицало Богородичино изузеће из закона којима су подлежали смртници. Будући да је настала пре времена, она није подлежала земаљским временским правилима. Богородичин тријумф над смрћу одбранила је још теологија раног хришћанства и био је прихваћен у обема црквама. Њено телесно вазнесење на небо представљано је између њене смрти и крунисања на небу.²⁹² Богородичино вазнесење на небо, *Assumptio corporis Sanctae Mariae*, у украјинској сколастичкој теологији је довођено у везу са учењем о безгрешном зачећу, што се одразило и на барокне представе Успења.²⁹³ Богородичино вазнесење и њено небеско крунисање у барокној теолошкој пракси наводило се као пример и један од доказа њеног изу-

²⁸⁸ В. Пуцко, *Икона „Предста царица“ в Московском Кремле*, ЗЛУМС 5 (1969), 59–74. – Полазећи од тумачења истог стиха Јоакимј Галатовски у првој проповеди на празник Успења пресвете Богородице тумачи њен небески статус и крунисање: І. Галатовский, *Ключъ Разуменія*, 146а–153а.

²⁸⁹ G. Zarnecki, *The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abbey*, JWC1 XIII (1950), 7–8, где се као рани пример наводи представа из половине XII века. Упор.: E. Male, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1953, 184.

²⁹⁰ Овај тип крунисања развијен је током XV века у западноевропској уметности и у неизмењеној форми постао је општеприхваћен у бароку: D. Denny, *The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin*, AB (November 1963), 48–52; J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 256–257; Н. Симић, *Крунисање Богородице, Нејо-знајћа икона Јована Исајовића сѣаријеј*, Београд 1957.

²⁹¹ Упор.: Р. Михаиловић, *Црква Ваведенја Богородице, манастира Бођани, (Иконографија „женске цркве“ – припрати)*, 219; Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић, у: Трајом српској барока*, 214.

²⁹² Овај иконографски распоред је у западноевропској уметности био прихваћен још у XIII веку. Упор.: М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 28–32.

²⁹³ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 124–129.

зећа из прародитељског греха, који је сматран узроком смрти. Тако је тема Богородичине смрти и њеног крунисања на небу директно довођена у оквиру учења о њеном безгрешном зачећу.²⁹⁴ На представама крунисања Богородица се често и доследно приказује као безгрешна. На централној икони Јанка Халкозовића са иконостаса Успенске цркве у Новом Саду, она у руци држи крин и стоји на мундусу, који окружује змија са јабуком у зубима.

На предбарокним западноевропским композицијама Богородица је обично представљана како прима круну од Христа, седећи поред њега, према тумачењима стихова *Песме над њесмама*, или како клечи испред Бога Оца који је крунише. Овакво, за барок конзервативно, иконографско решење, појављује се само у српској популарној уметности XVIII века, као на икони Станоја Поповића из Музеја Срема у Сремској Митровици.²⁹⁵ На великој икони *Богородичин џрон*, коју је Теодор Крачун сликао 1779. године за манастир Јазак, приказана је стојећа фигура Богородице са Христом у наручју, која у другој руци држи крин. Изнад ње је, на балдахину трона, приказан Бог Отац са скиптром у једној руци, док у другој држи круну коју пружа према Богородици. Овакав тип крунисања одређивао је однос Богородице према Богу Оцу, као првом лицу свете Тројице.²⁹⁶ На централној композицији *Богородичино крунисање* са Бачевићевог иконостаса Николајевске цркве у Земуну из 1762. године однос свете Тројице и Богородице дефинисан је натписом „Отець венчаєть Дщерь, Сынь же Матерь и Д(у)хъ с(вя)тѣи Невесту”. Богородица прима небеску круну као ћерка Оца, мајка Сина и вереница светог Духа.²⁹⁷ Сличан текст о њеном небеском статусу исписан је на свитку

²⁹⁴ А. Радивилевский, *Оіородокъ Марій Богородици*, 341–380, четири проповеди на празник Богородичиног успења у којима се њено телесно вазнесење на небо и крунисање тумачи у светлости безгрешног зачећа. – У првој проповеди на празник Богородичиног успења Лазар Баранович такође тумачи Маријино вазнесење на небо где је примила венац славе – круну од дванаест звезда: Л. Барановичъ, *Трубы словесъ ѿрошведныхъ*, 2626–2706. Упор.: и другу проповед на исти празник, где Баранович тумачи Богородичино безгрешно зачеће као разлог њене бесмртности: *Исѣо*, 271а и даље.

²⁹⁵ J. Ruda, *Style and Patronage in the 1440s: Two Altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXVIII–3 (1984), 363–381. За ову формулацију у барокном сликарству: D. Freedberg, *A Source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of Virgin: a Case Study in the Response to Image*, *BM (July 1978)*, 432–441.

²⁹⁶ M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 31.

²⁹⁷ Света Тројица су везана за Богородицу већ од њеног рођења. Антоније Радивилевски истиче да је она рођена безгрешна и као доказ наводи њено телесно вазнесење на небо. За Богородичину телесну инкарнацију он везује сва три лица свете Тројице, истичући да су они сместили Богородичино тело у Анину утробу: А. Радивилевский, *Оіородокъ Богородицы*, 440–448, четврта проповед на празник Богородичиног рођења. – Упор.: M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 19, где се указује на везу Богородице са сваком лицем свете Тројице.

који држе анђели на икони Георгија Поповића из Успенске цркве у Зрењанину и на икони Григорија Давидовића Опшића из Музеја Срема у Сремској Митровици, као и у доњем делу иконе Атанасија Тенецког из Народног музеја у Београду.²⁹⁸ Поред сцене Крунисања Богородице, она се повезује са сваким лицем Тројства понаособ. Њена веза са Богом Оцем изводи се из Генезе (3, 15), са Сином се остварује преко Апокалипсе (12), а са Духом преко пророка Исаије (11, 1–2). Статус краљице неба исказивао се и постављањем владарских инсигнија, круне и скиптра, поред Богородичиних ногу, као на престоној икони Теодора Крачуна са иконостаса храма Светог Николе у манастиру Ново Хопово.²⁹⁹

У складу са имакулатичним тумачењем Богородице реинтерпретирана је и стара представа химне *О шебе радујейсја* која се поје на литургији светог Василија Великог.³⁰⁰ Христофор Џефаровић у зидном сликарству манастира Бођани низом одвојених композиција илуструје поједине стихове химне. У основном иконографском решењу аутор се ослања на јужнобалканску традицију, која је у XVIII веку још увек била поштована.³⁰¹ Премештање композиције из припрате у олтарски простор храма је, међутим, несумњиво руско-украјински утицај, који ће се на каснијим представама доследније осећати и у композиционом склопу представе. У барокном сликарству представа се ослобађа наративног принципа ранијих Џефаровићевих узора и слика се као глорификација небеске краљице. Овакво тумачење химне било је одређено местом које она добија у идејном програму живописаних храмова. Она се уобичајено слика у полукалоти или своду олтарског простора, месту које је у склопу симболично-литургијског идејног програма олтарског простора у украјинско-руској средини добила већ током XVII века.³⁰² У полукалоти крушедолског манастира храма химна *О шебе радујейсја* представљена

²⁹⁸ В. Поповић, *Великобечкеречки сликарски аџелеи*, Зрењанин 1969, кат. бр. 13, сл. 15; Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века, Капалој збирке Народној музеја – Београд*, 161, кат. бр. 998.

²⁹⁹ О. Микић, *Теодор Крачун*, 104, сл. 1.

³⁰⁰ В. Т. Владиславлевъ, *Объясненіе боіослуженія святой православной церкви*, С. Петербургъ 1905, 374–378; Л. Мирковић, *Православна литургија*, II посебни део, Београд, 1982, 52–53.

³⁰¹ Л. Мирковић, *Манастир Бођани*, 25–27. – Упор.: P. Hertherington, *The „Painter's Manual” of Dionysius of Fourna*, London 1974, 51. – А. Божков, А. Василиевъ, *Художественной наследію на манастира Зограф*, София 1981, 102, где се наводи пример илустрације ове химне у припрати храма Успења Богородичиног у светогорском манастиру Зограф. – За раније узоре приказивања химне *О шебе радујейсја* низом одвојених композиција: Ј. Николић, *Теме ѿосвѣнене Богородици у наріеку Богородичине цркве у Слимничком манастіру*, Зограф 16 (1985), 69–70.

³⁰² Н. Покровский, *Очерки ѿамяітниковъ хрїстіанской иконоірафіи и искуссїва*, С. Петербургъ 1900, 413.

је у иконографском облику, који се ослања на новија украјинско-руска решења. Богородица, као краљица неба, седи на облаку са Христом у наручју. Са стране јој прилазе арханђели Гаврило са љиљаном и Михаило са скиптром у рукама, док су изнад њих приказана света Тројица. Илустрација ове химне појављује се и у зидном сликарству полукалите олтарског простора храма Богородичиног рођења у Сремској Каменици.³⁰³ Испод Богородичиних ногу су два анђела која придржавају полумесец, симбол земаљског греха везан за њено безгрешно зачеће. Сличну представу небеске краљице, са сином у наручју и окружену арханђелима Михаилом и Гаврилом, слика и Стефан Тенецки за српску православну цркву у Великом Сент Миклушу. Оваква формулација Богородице окружене арханђелима улазила је у познате оквири прослављања небеске краљице створене пре времена.

Барокна епоха је другачије гледала и на циклус Богородичиног акатиста. За разлику од мајстора популарног сликара, који се, приликом илустровања Богородичиног акатиста у наосу храма манастира Бездин, ослањају на традиционалне узор, следбеници Јова Василијевича у зидном сликарству припрате крушедолског храма прихватају украјинска барокна решења. Барокно scolaстичко богословље није унело знатније измене у текст Богородичиног акатиста. Он је, за разлику од неких других акатиста, остао у основи неизмењен. Новост у штампаним Богородичиним акатистима била је, међутим, појава илустрација које уводи Карион Истомин у издању посвећеном супрузи цара Јована Алексејевича.³⁰⁴ Истомин је ове илустрације пропратио посебним стиховима, који су по узору на амблематику исписивани изнад представа и испод представа. На овакве графичке илустрације штампаних Богородичиних акатиста ослањају се и следбеници Јова Василијевича приликом рада у припрати крушедолског храма. Њима су, како се претпоставља, као директни узор послужиле илустрације *Акаџистџа* штампаног у Кијеву 1731. године.³⁰⁵

³⁰³ Са десне стране Богородици прилазе арханђео Гаврило са љиљаном у руци и арханђео Рафаило са малим Товијом. Он се на представи појављује као атрибут арханђела Рафаила, а не као представник људског рода поменутог у химни, како је номирано у ранијој литератури. Упор.: Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бобани*, Београд 1952, 25–27; М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, Нови Сад 1981, 58). Са леве стране Богородици прилазе арханђео Михаило, са жезлом у руци и арханђео Јахудиљ, са круном поред ногу и трожилним бичем у руци.

³⁰⁴ А. Попов, *Православные Русские Акаџистџы, изданные съ блаџословенія Свџтейшаџо Синода. Истџорџа их џроисхожденія и цензуры, особенностџи содерџанія и џостџроенія*, 34–42, посебно 41–42.

³⁰⁵ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 33; М. Тимотијевић, *Идејни џроџрам зидноџ сликарства у џриџраџи манастира Крушедола*, 121–122.

Богородичино безгрешно зачеће се у српском барокном сликарству не препознаје само на композицијама у којима она тријумфује над смрћу и прима небеску круну. Ове представе, које се истичу као пример западноевропског утицаја, само прецизно понављају једну општеприхваћену пикторалну форму. Учење о Богородичиној безгрешности исказано је и у реду престоних икона барокних иконостаса. На њима се слика Богородица са Христом у наручју како стоји на небеским облацима. То није симболична представа крунисане краљице неба, него слика Маријине небеске предодрешености, безгрешне богомајке коју је унапред предвидела божанска премудрост. Побожност Богородичиног безгрешног зачећа, ослобођеност од прародитељског греха и тријумф над смрћу подразумевали су њено безвремено постојање. Теолошке спекулације се у тумачењу овог схватања позивају на стихове псалма (110,3). Према схватању имакулатиста, Богородица је пре инкарнације била предвиђена у вечности божанске промисли. Била је то једна од првих идеја имакулатиста западне цркве којом је објашњавано Богородичино изузеће из прародитељског греха.³⁰⁶ Идеја Богородичине предестинације, њене небеске преегзистенције, визуализована је у уметности кроз два аспекта, њену мајчинску љубав и њену девичанску чистоту. Била су то два основна квалитета које је отелотворена Богородица понела у божанској промисли. Уметност православног света истицала је Марију пре свега као Теотокос. Доследно таквом тумачењу, у старијој православној уметности Богородица је обично била представљана са Христом у наручју, а његово присуство је подразумевано и на представама на којима није био насликан. Барокна уметност тежи да помири учење о Марији као Богородици и учење о њеном безгрешном зачећу и да их визуално предочи у једној слици предестинирање мајке Божије.

Једна од оваквих доктринарних представа је и икона Теодора Крачуна са Богородичиног трона манастира Јазак.³⁰⁷ Богородица стоји на облацима, познатом симболу небеског одредишта. Њено божанско материнство потврђује и Христ, којег она држи у наручју. У другој руци она држи крин, прецизно дефинисан барокни атрибут њеног безгрешног зачећа. На балдахину трона приказан је Бог Отац. И он је окружен облацима; седи наслоњен на космички мундус, са скиптром у једној руци, док другом спушта круну према Богородичиној глави. На сличан начин треба протумачити престоне Богородичине иконе и на већини осталих Крачунових иконостаса, у Сусеку, Новом Хопову, Сремској Митровици, Нештину. Овакве представе Богородице појављују се у српском барокном сликарству посредством украјинских

³⁰⁶ М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 50–53.

³⁰⁷ О. Микић, *Теодор Крачун*, 224, кат. бр. 6.

утицаја. Оне се срећу на иконостасима Василија Романовича и Јова Василијевича, Стефана Тенецког и Димитрија Бачевића. И на престоној икони коју Јаков Орфелин слика на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима треба такође видети представу предодређене Богородице, која стоји на облацима, окружена светлосном мандорлом и са љиљаном у руци. Тежња да се визуализује предодређеност Богородичине безгрешности потиснула је у други план идеју о њој као о мајци. Она је приказана сама, без Христа у наручју. У каснијим радовима нешто млађег Крачуновог савременика Теодора Илића Чешљара долази до потискивања идеје о представљању безгрешног зачећа. На престоним иконама са иконостаса у Старој Кањижи и Бачком Петровом Селу он уместо ванвременске имакулатичне визије слика земаљску представу Богородице са дететом.³⁰⁸

Барокна мариологија истиче и улогу Богородице као посреднице и заштитнице људског рода. У барокној уметности православне цркве представе Деизиса понављају традиционална решења, док се у западној цркви Богородичино заступништво варира многобројним и разноврсним представама.³⁰⁹ У западној цркви је ова идеја била веома раширена и Богородица се појављује као заштитница многих религиозних редова, конгрегација, градова, нација и држава. Она се назива мајка милосрђа и истиче као заштитница целокупне католичке контрареформације. Ове идеје су имале своје средњовековне корене у обема црквама, али у бароку добијају много већи значај него што су имале у претходним временима.

Једна од популарних представа којом је исказивана идеја маријанске заштите била је и тема Богородичиног покроба, која је неизоставно била пропагирана проповедничким зборницима.³¹⁰ Украјински учитељи Покрово-

³⁰⁸ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, 86–87, кат. бр. 80, 88.

³⁰⁹ Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*, 264–268. – У оквиру барокне маријанске побожности идеју њене посредничке заштите посебно су пропагирале језуитске конгрегације. Упор.: J. Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 387, где се истиче да је заштитничка улога Богородице, након њеног безгрешног зачећа била једна од основних тема популарне барокне побожности.

³¹⁰ Ј. Барановић, *Труби словесъ проповедныхъ*, 39а–46а; I. Галятовский, *Ключъ разумения*, 1786–1976; А. Радивиловский, *Огородокъ Маріи Богородици*, 529–555, посебно 542–555, где се у трећој проповеди Богородица истиче као небеска врата заштите и спасења. – Мада се догађај опеван у акадисту Богородичиног покроба збио у Цариграду, тема није негована у византијској уметности. Њен настанак се везује за руску средњовековну уметност, одакле је постепено прихватана на ширим територијама православља. Упор.: А. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, SK XI (1940), 77; Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, С. Петербург 1915, 92–101; В. Талин, *Праздник Покрова Пресвятой Богородицы (его религиозный смысл и история службы)*, Журнал Московской Патриархии 10 (1967), 68–71; Ј. Мирковић, *Хеоріологіја*, Београд 1961, 57–60. – О западноевропским иконографским формулацијама Богородичине посредничке и заштитничке улоге: J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*, 261.

-Богородичиних школа проширили су популарност овог празника у Карловачкој митрополији. Већ први учитељ, Максим Суворов, започиње школску годину на празник Покрова пресвете Богородице одређујући га за патрона карловачких школа.³¹¹ Представа Богородичиног покроба појављује се у зидном сликарству, на иконостасима и на празничним целивајућим иконама, варирајући иконографска решења дефинисана у украјинско-руској средини XVII и XVIII века.³¹² Истовремено са појављивањем иконе Богородице Влахернитисе у Русији, она се преузима и на западу, где је инспирисала теологе и уметнике за стварање западњачке варијанте теме Богородичиног покроба. Тема се из Италије, током наредног века, прихвата и у другим земљама католичког света, а посебно је пропагирају монашки редови, доминиканци и кармелићани. Представа се, формулисана према западноевропским узорима, прихвата у Украјини током XVII века, када настаје спој њене западне и источне варијанте. У доњем делу композиције задржава се источна православна варијанта са Романом мелодом у средини, док се у горњем делу слика западна варијанта са Богородицом која распростире плашт. У оквирима српског сликарства XVIII века нотирано је и прихватање представе Богородичиног покроба, дефинисано у складу са западњачким тумачењем теме Mater Misericordiae, на зидном сликарству цркве Успења Богородичиног у Липови, код Арада, које изводи радионица Недељка и Шербана Поповића.³¹³ Историјски оквири предања пружали су могућности актуелног политичког тумачења тако да представа Богородичиног покроба у украјинској уметности XVII века често превазилази литерарност извора. Она се реинтерпретира у савремену барокну алегорију, која идеју маријанске заштите ставља у службу пропагандних програма цркве и државе. Сличне алегоријске интенције представа носи и у програму зидног сликарства припрате крушедолског манастирског храма, где је у лику Елифанија приказана глорификаторска алегореза поглавара Карловачке митрополије.³¹⁴ Представа Богородичиног покроба

³¹¹ Р. Грујић, *Српске школе од 1718–1739*, Београд 1908, 41; Д. Руварац, *Покрово-богородичине школе у Карловцима (1749–1769)*, С. Карловци 1926, 3; М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, ЗФФ VII-1 (1963), 403.

³¹² Икону Богородичиног покроба слика Јов Василијевич за манастир Бођани. Јанко Халкозовић слика истоимену престону икону на иконостасу манастира Мала Ремета, чији је храм посвећен овом празнику. Василије Остојић на иконостасу вуковарског Николајевског храма укључује Богородичин покров у ред Великих празника.

³¹³ Ј. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 17, бел. 67; I. Bourland, *L'icone peinte sous verre de la Vierge au manteau des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, BMRAN 58-2 (1987), посебно 146–154. За тематику Богородичиног покроба везана је и тема Богородице крилате, као актуелне барокне формулације маријанске заштите: М. Татић-Бурић, *Једна нова тема словенској барока, у: Западноевропейски барок и византијски свет*, 123–135.

³¹⁴ М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 122–123. Упор.: М. Puskás, *L'influence du baroque sur la peinture d'icônes dans*

укључена је и у маријанске теме сликане на своду храма Светих Врачева у Футогу, које се приписују радионици Јанка Халкозовића. У левом и десном углу композиције смештен је по један амблем, шлем и стрела, који потврђују симболично значење теме Богородичиног покроба, везаног за идеју заштите.

У светлости барокног тумачења маријанске заштите интерпретиране су и неке старозаветне префигурације, као Јестира пред Ксерксом, коју Теодор Крачун слика на соклу капелског иконостаса у карловачкој Саборној цркви. Јоаникије Гаљатовски у проповедничком зборнику *Ключь разума*, поред похода краљице од Сабе, која одлази у Јерусалим да се поклони Соломону, тумачи Богородичино заступништво и темом поклоњења Јестире пред персијским краљем Ксерксом. Гаљатовски, у складу са истицањем значаја Богородичиног посредништва у спасењу људског рода, тумачи ликове Соломона и Ксеркса не као старозаветне префигурације Христа, него Бога Оца.³¹⁵

Прослављање Богородичиних чуда и чудотворних икона такође полази од њене улоге посреднице и спаситељке људског рода и истиче њену бригу за људе у духовном и физичком смислу. Теолошке разлике између искупитељско-посредничке улоге Богородице и Христа у популарној побожности биле су занемариване, тако да у описима чуда она често иступа као директан борац против ђавола и порока, чиме се истиче учење о њеној безгрешности. У том тону молитву Богородици упућује и патријарх Арсеније IV Јовановић у запису на сребрној плочици са иконе Бездинске чудотворице из придворне капеле вршачког владичанског двора.³¹⁶ Поштовање Богородичиних чуда било је традиционално везано за монаштво и манастире. У оквирима православног света први их је сакупио светогорски монах Агапије Ландос, пореклом Крићанин образован у Млещима, и штампао их у Венецији 1641. године, као треће поглавље своје књиге о искупљењу грешника. Како је истакнуто у предговору, опис Богородичиних чуда Ландос је сакупио из различитих

la region des Carpates, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, 34, Фиг. 5, где је репродукована икона Богородичиног покроба, са низом портрета међу којима се појављује и Марија Терезија. – У ликовима византијских василевса сликају се алегорички портрети руских владара или портрети Јана Собјеског и Марије Казимире, док се у лику цариградског патријарха Епифанија сликају алегорички портрети кијевских митрополита. Упор.: П. Белецкий, *Украинская иконописная живопись 17–18 вв.*, Ленинград 1981, 91–91.

³¹⁵ I. Gaľatovskij, *Ключь разума*, 1786–179а. – За Крачунову композицију: О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 276. сл. 75.

³¹⁶ Патријарх се обраћа имакулатичној Богородици обученој у сунце и окруњеној звезданим венцем, захваљујући јој за многобројна чудотворна исцељења. Текст девотивне сребрне плоче је, док се икона још налазила у манастиру Бездин, објављен у: Б. Бота, *Старине манастира Бездина*, Гласник ИДНС IV-1 (1931), 110–111. О Богородичиним чудима као одразу учења о безгрешном зачећу упор.: М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception*, 57–61.

источних и западних извора, а као главни узор је по свему судећи послужила књига *Miracoli de la Madonna*, штампана 1496. године. Књигу је са грчког на словенски касније превео Самуило Бакачич, монах светогорске лавре Светог Атанасија.³¹⁷ Српска црква је безрезервно прихватила овај превод и рукописани преписи су са незнатним варијантама и допунама били добро познати у Карловачкој митрополији. Богородичина чуда је за своје потребе преписао Јован Рајић, а рукописане примерке књиге поседовале су библиотеке манастира Беочин, Крушедол, Фенек и Врдник.³¹⁸ У већини ових преписа изворни корпус од шездесет девет чуда, која описује Ландос, допуњен је описом нових чуда. Тако је рукопис, који се налазио у библиотеци манастира Фенек, садржао описе седамдесет пет чудесних догађаја.³¹⁹

Поштовање чудотворних икона и описи њихових чуда били су веома популарни у Украјини и Русији. Један од првих великих украјинских зборника овог типа било је *Небо новое с новым звездами сотвореное*, које је Јоаникиј Гаљатовски штампао у Лавову 1665. године. Гаљатовски је ово дело саставио под утицајем проповедничких зборника Антонија Радивиловског и Лазара Барановича у којима је маријанска тематика добијала све више места. Зборник је одмах по изласку доживео велику популарност. Друго издање се појавило у Лавову већ следеће, 1666, а треће у Чернигову, 1677. године. У току XVII века књига је штампана још једном, у Могиљеву 1699. године, а пре тога су се појавили руски и полски преводи. Мада је зборник углавном сабрао православну апокрифну традицију, у њему су великим делом заступљени и западни извори. Богородичник Јоаникија Гаљатовског постао је узор и другим сличним делима која се појављују у XVII и XVIII веку, а био је добро познат и српским читаоцима. У Карловачкој митрополији велик углед имао је и зборник Димитрија Ростовског *Руно орошенное*, штампан у

³¹⁷ L. Petit, *Le moine Agapios Landos*, EO II (1900), 278–285; Исти, *Agapios Landos et le Revue*, EO IV (1901), 303–305; Б. Сп. Радојчић, *Стари српски писци руске народности (од краја XV до краја XVII века)*, Годишњак ФФНС V (1960), 207–213.

³¹⁸ С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 131; Д. Руварац, *Манастир Беочин*, Сремски Карловци 1924, 29, где се наводи рукописани примерак из 1697. године.

³¹⁹ Почетком XIX века ову књигу је са грчког поново превео фенечки игуман Вигентије Ракић и штампао је 1808. године код Пана Теодосија у Венецији. Тридесетак година касније изашло је и друго венецијанско издање, што показује да се интересовање за Богородичина чуда у популарној побожности није смањило ни у првој половини XIX века. Упор.: Д. Павловић, *Вигентије Ракић – Дела у прози*, Гласник ИДНС IX-2 (1936), 144. Ракићев превод је потом препштампан и у првој штампарији обновљене Србије: *Чудеса пресвятыя Богородици*, Београде 1837. Судећи према овом издању у Ракићевом се преводу, као и код Агапија Ландоса, појављује шездесет девет чуда.

Чернигову 1693, и зборник *Богородице Дево*, који је черниговски архиепископ Јован Максимович штампао у Кијеву 1707. године.³²⁰

Популарност ових зборника пратио је доток многобројних реплика украјинских и руских чудотворних икона. У ширењу њиховог поштовања велик значај су имали и графички листови. На већини листова који су резани према Богородичиним иконама скоро редовно се истиче да је то „чудотворни образ”.³²¹ Њихова се намена у оквиру православља може упоредити са католичким „Andachtsbilder”, намењеним ширењу популарних барокних маријанских побожности. У ове представе су такође често укључиване култне слике. Поштовање чудотворних икона је у барокној побожности било веома изражено, мада су се рационалистичко-протестантски утицаји супротстављали оваквим схватањима чуда. Осуда неконтролисаног веровања у чуда и празноверно поштовање чудотворних икона ушло је у катихизис који Теофан Прокопович износи у свом буквару.³²² Екстремни ставови Теофана Прокоповича наилазили су на снажан отпор, а њега су оптуживали за приклањање протестантском учењу, које је одбацивало поштовање светих слика. Црква, па и највиша јерархија, а посебно конзервативно монаштво и популарна народна побожност, залагале су се за поштовање чудотворних икона. Популарност њиховог пресликавања заснивала се на веровању да се чудотворна моћ са оригинала преноси и на пресликану икону. Копије чудотворних икона због тога обично носе ктиторске записе у којима се истиче молба и молитва упућена Богородици за посредовање.

Међу поштованим чудотворним иконама Карловачке митрополије истичале су се Богородица шиклошка, Богородица боћанска, Богородица реметска, Богородица фенечка, Богородица војловачка, Богородица ходошка и она чувана у Српском Ковину.³²³ Међу њима је свакако најугледнија била

³²⁰ Чудотворним иконама посвећују се и многобројни акатисти, најмлађа подврста у оквиру Богородичиних акатиста: А. Попов, *Православные Русские Акатисты*, изданные съ благословения Святейшаго Синода. *Исторія ихъ происхожденія и цензуръ, особенностейъ содержанія и построения*, 566. и даље.

³²¹ Упор.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 269, бр. 47; 273, бр. 50; 377, бр. 164.

³²² Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, ЗФФ XVI (1989), 214–215.

³²³ Поштовање чудотворних икона у Карловачкој митрополији није довољно истражено. О месту и значају које су оне имале у барокној култури Карловачке митрополије говори и покушај Павла Ненадовића да у митрополијском манастиру Гргетег успостави култ чудотворне Богородице шиклошке: Д. Руварац, *Пројекат војен на заповест митрополита Павла Ненадовића од Павла Георгијевића синџела*, СС (1904), 507; Д. Глумац, *О једној изјубљеној икони манастира Гргетца*, Гласник СПЦ XLVIII-8 (1967), 170–174; Д. Ј. Капић, *Манастир Гргетца у XVIII веку*, ЗЛУМС 24 (1988), 120. – О чудотворној икони Богородице фенечке: М. Татић-Бурџић, *Фенечка чудотворница*, Свеске ДИУ 14 (1983), 43–51.

чудотворна Богородичина икона коју је монах Пајсије донео у манастир Винча 1727. године, а која је десетак година касније пренесена у манастир Бездин.³²⁴ Током друге половине XVIII века су за банатске парохijske цркве, друге манастире и епархијске резиденције настале њене многобројне копије. Оне се срећу и у најудаљенијим местима Карловачке митрополије, што несумњиво указује на то да је икона уживала свеопште поштовање. Патријарх Арсеније IV Јовановић пренео је икону из Бездина у Сремске Карловце и сместио је у придворну капелу, са намером да подстакне и ојача новоустројени барокни култ Богородичиног слављења. Ова је одлука изазвала незадовољство манастирског братства, али спор је окончан тек патријарховом смрћу 1748. године, када је икона царском одлуком коначно враћена у манастир.³²⁵

Богородичина чуда се прихватају у популарној побожности и народној књижевности, али у барокном сликарству, па ни у популарној уметности XVIII века, она нису добила одговарајућу ликовну формулацију. Разлози су свакако почивали у тежњи црквених реформи да спрече ширење празноверја и идолопоклонства. Прихвата се сликање само оних чуда чији је углед био потврђен древношћу, а која су у ширим теолошким оквирима добила дубље симболично значење. Међу многобројним чудима, несумњив углед и правоверност у барокном сликарству уживала су само чуда везана за Богородичин покров и њен живоносни источник, која су тумачена у оквирима учења о маријанској заштити и непорочном зачећу.³²⁶

Барокна поезија и проповедништво прослављали су низ јеванђеоских догађаја као теме којима је истицано Богородичино саучесништво у Христовим искупитељским страдањима. У барокној маријанској побожности уочава се померање са теме Благовести, којом је Марија традиционално тумачена

³²⁴ Икона се данас налази у придворној капели владичанског двора у Вршцу. О њеном приспећу у манастир Винча и даљој судбини: И. Руварац, *Судбина манастира Винче у Србији*, Старица IV (1887), 35–40; Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718–1739)*, Споменик СКА ЛП, други раз. 44 (1914), 163–165; О. Микић, Д. Давидов, *Поретак Срба XVIII века*, 31. – Богородица Винчанско-бездинска била је по типу копија чудотворне Владимирске Богородице. Упор.: М. Татић-Бурџић, *Богородица Владимирска*, ЗЛУМС 21 (1885), 29–50.

³²⁵ Пре тога је, 1745. године, направљена копија, која се и данас налази у Саборној цркви у Сремским Карловцима: Ј. Вујаклија, *Из инвентара Сремскокарловачке Саборне цркве*, ГПСРБ VI–VII (1976), 304. О сукобу Патријарха Арсенија IV Јовановића са бездинским братством: М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенићу*, Сремски Карловци 1899, 239–240; Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности*, у: *Трајом српског барока*, 258–259.

³²⁶ Д. Медаковић, *„Богородица живоносни источник” у српској уметности*, у: *Пути савременог барока*, 157–177. Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 210–211.

као Теотокос, на тему Христовог распећа, где Богородица узима све активности учешће у страдањима као саискупитељица људског рода – *Salvatrix Mundi*. У светлости пророчанства Симеона Богопримца тумачен је низ тема, од Бекства у Египат, преко Христовог одласка у Јерусалимски храм, до његовог жртвеног распињања на крст. Богородичин живот је, као и Христов, био протумачен као непрестано страдање. Према Јоаникију Гаљатовском, она је због трпљења на земљи добила вечни живот. У тој светлости се тумаче Богородичина смрт и њено телесно вазнесење на небо.³²⁷ Богородичино саучесништво у Христовим страдањима посебно се разматрало у оквиру Христовог распећа. Лазар Баранович у похвали Богородици истиче њену присност и везу са искупитељским и евхаристичним жртвовањем Христа, наглашавајући да је она лоза, а Христ грозд.³²⁸ Према традиционалним схватањима која су полазила од стихова јеванђеља по Јовану (19, 26), Богородица је стајала у близини крста, како су посебно истицали фрањевци она је „*stat fixa in loco*”, али у барокној иконографији постаје све популарнија представа клонуле Богородице, коју Теодор Илић Чешљар слика на представи Христовог распећа за католичку цркву у Великом Вараду.³²⁹

На једној икони Христовог распећа из храма Светог Николе у Сегедину посрнула Богородица је приказана са мачем који јој пробада прса. Ова представа се везује за тему Богородице од седам жалости, која је одјекнула и у српском барокном сликарству.³³⁰ Литерарне основе теме везују се за јеванђеље по Луци, где Симеон Богопримац прориче Богородици: „А и теби самој пробошће нож душу, да се открију мисли многих срца” (2, 36). Црквени оци су овај стих тумачили алегорички, као пророчку слику сумње која ће пробости Богородичину душу. У западноевропској барокној побожности тема је популаризована илустрованим трактатом који је 1649. године штампан у Антверпену.³³¹ Богородица је обично била представљана са седам кружно распоређених мачева, који јој пробијају прса, мада се срећу и представе где је Богородичино срце прободено само једним мачем. Ова побожност се посебно проширила у немачким земљама, а на њену популарност су утицали графички листови које штампају антверпенски мајстори. Већ је Еразмо Ротердамски био против оваквих представа, а оне нису наишле на одобравање

³²⁷ I. Галятовский, *Ключь разума*, 1476–148а. За ликовно представљање ове идеје: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 280–281, где Богородичино крунисање окружују композиције са сценама њених земаљских трпљења.

³²⁸ Л. Баранович, *Мач духовни*, 415а.

³²⁹ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, 54, кат. бр. 68. Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 277–278.

³³⁰ Д. Медаковић, *Богородица од седам жалости*, *Барокне теме српске уметности*, у: *Трајом српског барока*, 251–259.

³³¹ Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 276.

ни у званичним круговима пост-тридентске реформе.³³² Представа Богородице од седам жалости била је популарна у сликарству барокног православља, о чему сведочи и епиграм Теофана Прокоповича укључен у његову *De arte poetica*.³³³ У амблематској формулацији Богородица од седам жалости се среће и у зборнику Бенедикта ван Хефтена, који је под називом *Царски џуџи крсти*, прештампан 1709. године у Чернигову.³³⁴ У српском сликарству ова тема се појављује већ на самом почетку XVIII века, на престоној икони коју Саватије Крабулећ слика за стари иконостас манастира Дреновац. Након тога она се јавља на иконостасу храма манастира Дивша, где Теодор Стефановић Гологлавац слика Богородицу са мачем у грудима поред крста са распетим Христом.³³⁵ Оваква представа Богородице среће се на графичким листовима *Службеника* изданих у московској Синодалној штампарији крајем XVIII века, а касније је преузета и у *Службенику* штампаном за потребе обновљене српске цркве у Београду 1838. године.

Представе светитеља

Поштовање светитеља, њихових моштију и реликвија било је у бароку подвргнуто строгим критикама теолошких мислилаца реформисаних цркава, али управо у ово време долази до њиховог наглашеног прослављања у крилу католичке и православне цркве.³³⁶ Одбијајући протестантско учење о предестинацији, контрареформација истиче светитеље као пример активне побожности и херојског жртвовања за веру. Већ од друге половине XVI века настаје многобројна мартиролошка литература, међу којом се истиче Баронијусов *Martyrologium Romanum* у којем су сабрани животи римских ранохришћанских мученика. Поред полемичких и апологетских дела, дидактична

³³² *Исхо*, 277.

³³³ Ф. Прокопович, *Сочинения*, Москва 1961, 449–450.

³³⁴ Д. Медаковић, *Богородица од седам жалости*, 256. Упор.: M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 150–151.

³³⁵ Д. Медаковић, *Богородица од седам жалости*, 252–257.

³³⁶ Карактеристичан пример наглашавања барокног култа светитеља у православном богослужењу је и појава *Акаџиста свим светим*, дела кијевопечерског монаха Мартирија, први пут штампаног у Вилни 1628. године. У њему се прво прослављају старозаветни патријарси, потом пророци, апостоли, мученици, светитељи, преподобници и праведници. У закључном икосу прослављају се сви свети рајски житељи: А. Попов, *Православные Русские Акаџисты*, изданные сь благословения Святейшаго Синода, *Исторія ихъ происхожденія и цензуръ, особенностей содержания и исторо-* енія, Казань 1903, 68–69.

функција светитељских култова пропагирана је у барокним програмима школског позоришта, амблематике и проповедништва, који добијају задатак да бране морални кодекс католичке реформе.³³⁷ Пост-тридентско јачање светитељских култова имало је одјека и у крилу православних цркава. Стефан Јаворски у делу *Камень веры*, упереном против протестантског утицаја у православној цркви, многобројне странице посвећује поштовању светитеља, њихових моштију и реликвија. Јаворски, у складу са схватањима барокне схоластике, побија протестантско учење навођењем низа примера из Старог и Новог завета, светоотачког предања православне цркве, а на крају истиче логичне доказе који, по његовом схватању, произлазе из здравог разума.³³⁸ Ово дело је снажно подстицало прослављање светитеља и у барокној култури Карловачке митрополије. Архивска грађа пружа многобројне податке о значају који су мошти светитеља, њихове честице и реликвије имале у верском животу барокне епохе. Мошти су посебан значај имале у манастирским срединама, где се већ у првим деценијама XVIII века подижу репрезентативне конструкције намењене њиховом излагању. Карактеристичан пример је конструкција намењена моштима Теодора Тирона, које су се чувале у Хопову. Сличне конструкције подижу се и у другим манастирима, нарочито у онима у којима су чуване мошти угледних националних светитеља. Ови манастири постају значајна ходочасничка средишта, у којима су у част светитељских моштију организоване „торжествене” барокне свечаности.³³⁹

Наглашавање спољне стране култа светитеља није било критиковано само у протестантској теологији, него је присутно и у крилу католичке и православне цркве. У одредбама *Духовној рејуламенџи* Теофан Прокопович скреће пажњу на нужност провере аутентичности светитељских моштију и истиче захтев за забраном празноверица које прате њихово поштовање.³⁴⁰ Идеје исказане у *Духовном рејуламенџи* следе и реформе карловачких митрополита, а некритичан однос према моштима осуђује и Захарија Орфелин у свом полемичком трактату против папства.³⁴¹ И поред оваквих критика,

³³⁷ О барокном култу светитеља у Хабзбуршкој монархији и њиховом прослављању: G. Karner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, Wien 1978, 86–95, посебно 95–99, и 112–122.

³³⁸ *Домѣиѣ о почитѣніи свѣтѣхъ мощѣй по Стефану Яворскому*, Москва 1886, 1–31, и 32–48. – О одлукама Тридентског концила о поштовању светитеља и њихових моштију у католичкој цркви: H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, 215–217.

³³⁹ Упор. свечани пренос моштију Стефана Штиљановића у нови кивот, који је одржан у манастиру Шишатовца 12. јуна 1760. године: М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку. Прилог изучавању ефемерног сјектиакла*, у: *Манастир Шишатовца*, Зборник радова, Београд 1989, 353.

³⁴⁰ (Ф. Прокопович), *Духовный Рејуламентъ*, 23.

³⁴¹ Т. Остојић, *Захарија Орфелин, животој и рад му*, Нови Сад 1923, 108–109.

поштовање светитеља имало је у барокном схоластичком богословљу и духовном животу Карловачке митрополије велики значај. Својим жртвовањем светитељи су постали посредници и помоћници у спасењу, а исцелитељи и заштитници у свакодневном животу.³⁴² Њихово прослављање уживало је у бароку велику популарност и поред свих покушаја црквених реформи да сузбију празноверје и кодификују популарну побожност. Оваква схватања пропагирао је велик део званичне цркве и то посебно онај који се директније ослањао на католичка схватања. Оштрој критици култа светитеља који је долазио из крила реформисаних цркава супротстављано је поновно проверавање и истраживање хагиографских извора. Димитрије Туптало, каснији ростовски митрополит, у оквиру православне цркве кодификовао је средњовековно хагиографско наслеђе. Он је 1684. године започео састављање *Житија свѣтѣхъ*, чије је штампање довршено у Москви почетком наредног века.³⁴³ На сличан начин проверени су рукописани и штампани акатисти посвећени светитељима. У *Духовном рејуламенџи* се истиче да је потребно проконтролисати и поправити ранија богословска и богослужбена дела, па и акатисте, службе и молитве, посебно оне штампане у Украјини. Овај подухват био је један од првих задатака новооснованог Духовног синода.³⁴⁴

Пропагирање активне побожности, посебно у периоду милитантне противреформације, довело је до истицања мученичке смрти светитеља као примера херојског жртвовања за веру. Овакве представе подстицале су жар залагања за земаљску цркву, посебно наглашен у језуитским мисионарским пропагандним програмима. У циљу покретања снажних емоција верског жара, у периоду милитантне противреформације појављује се низ илустрованих приручника који су приказивали начине и оруђе тортуре. Оваква дела, попут *Trattato de*

³⁴² Лазар Баранович у проповеди посвећеној светој Параскеви истиче симболично значење њеног жртвовања. Светитељка је пет пута затварана и мучена, а са сваким од ових мучења она је постајала заштитница оболелих, посебно слепих, хромих и глувих: Л. Барановић, *Труби словесъ проповедныхъ*, 56а–59а.

³⁴³ Прво издање, штампано између 1689. и 1705. године поновљено је између 1711. и 1718. године. Ово издање, касније неколико пута прештампано, било је добро знано у барокној култури Карловачке митрополије и скоро неизоставно је нотирано у епархијским и манастирским библиотекама, па и у парохијским црквама: М. Бошков, *Руска штиамѣна књѣга у нашем XVIII веку*, Годишњак ФФНС XVI–2 (1973), 541. – Димитрије Ростовски је био један од најприврженијих следбеника Стефана Јаворског, а као украјински васпитаник добро је познавао не само православну хагиографску, него и савремену католичку мартиролошку литературу на коју се често позива. На разноврсност и сложеност извора на које се он ослања скренута је пажња и у: В. Аскоченко, *Киевъ съ древѣйшимъ еѣо училищемъ Академію*, I, 221–222, где се, поред Метафраста и Минеја, истичу западни аутори.

³⁴⁴ Прво је извршена провера старих акатиста који су били преведени са грчког, а потом се приступило прегледу новијих руских акатиста: А. Поповъ, *Православные Русские Акаѣистѣи*, изданные съ блаѣословенія Свѣтѣйшаѣо Синода, Истѣорія ихъ происхожденія и цензуры, особенѣости содержанія и пострѣенія, 80–94.

gli instrumenti di martiro, снажно су утицала на ликовне представе светитеља и често су употребљавана као узор приликом сликања њихових страдања.³⁴⁵ Тематика маририја, међутим, у српском барокном сликарству није била прихваћена у оној мери у којој је била присутна у пропагандним програмима католичке цркве. У целокупном барокном сликарству могуће је истаћи само неколико репрезентативних примера маририја, као што је композиција *Каменоване архиепископа Стефана*, укључена у програм зидног сликарства припрате манастира Крушедол.³⁴⁶ Посебно место у оквиру маририолошке тематике заузима монументална композиција *Мучење св. Варваре*, коју је Теодор Илић Чешљар насликао за пакрачког епископа Павла Авакумовића у време када истоимену сцену слика и за католичку катедралну цркву у Великом Вардуду.³⁴⁷

Одсуство монументалних представа маририја не значи да је ова тематика потпуно изостала у српском барокном сликарству. Она је само потиснута у други план и великим делом одређена нормама хагиографског наслеђа. Усековање главе Јована Крститеља, које се на барокним иконостасима често слика испод његове престоне иконе, није било одраз утицаја западноевропске маририолошке тематике. Овај догађај се у православној цркви прославља као празник, па се слика и на целивајућим иконама, а посредством западноевропских узора мења се само морфолошка формулација композиције.³⁴⁸ На сличан начин нужно је протумачити и присуство тематике

³⁴⁵ О барокној маририолошкој иконографији у пропагандним програмима контрареформације: F. Zeri, *Pittura e Controriforma, Alle origini dell' „arte senza tempo“*, Turin 1957, 66–68; D. Freedberg, *The Representation of Martyrdoms During the Early Counter-Reformation in Antwerp*, BM (March 1976), 128–138; L. H. Monssen, *Rex Glorioso Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography*, AB (March 1981), 130–137.

³⁴⁶ О иконографији крушедолске композиције: Р. Михаиловић, *Композиција Каменоване св. Стефана манастира Крушедола*, ЗНМ V (1967), 389–396; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX (1987), 116–120.

³⁴⁷ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, 52–61, кат. бр. 66, 67. – Истицање ове светитељске се у Карловачкој митрополији развија под утицајем њеног поштовања у Украјини. Упор.: *Житија св. Димитрија Рословског*, IV, Москва 1903, 75–78, и о поштовању њених моштију 88–96; А. Радивиловский, *Огородок Марии Богородицы*, 667–673 и 674–682, проповеди на празник свете Варваре у којима се она прославља као најпоштованија великомученица у православљу. Света Варвара је, као заштитница православља, била прва великомученица која је у бароку добила свој акатист. Аутор акатиста био је Јоасаф Краковски, а акатист је први пут штампан са благословом Лазара Барановича 1691. године. Касније се редовно прештампава издање које је поправио сам аутор 1706. године. А. Попов, *Православные Русские Акафисты, изданные съ благословения Святейшаго Синода. История их происхождения и цензур, особенностей содержания и истории*, 72–74.

³⁴⁸ Упор. Крачунове целивајуће иконе Усековање светог Јована Крститеља: О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 236, кат. бр. 19; 260, кат. бр. 56. – О празновању овог празника: Л. Мирковић, *Хеортолозија*, Београд 1961, 115.

маририја у популарном традиционалном сликарству, што не значи да она, посредством западноевропских утицаја, није претрпела измене. У зидном сликарству храма манастира Драча јавља се низ маририолошких тема које се не могу у потпуности објаснити наслеђем сликаних менолога и упутствима изнесеним у *Ерминији* Дионисија из Фурне.³⁴⁹

Представљање светитељских чуда, као и представе њихових страдања, у српском барокном сликарству нису досегле популарност коју су уживале у пропагандним програмима католичке реформе.³⁵⁰ Из светитељских житијних циклуса чешће се издваја и самостално слика чудо светог Николе, који враћа вид Стефану Дечанском. Сцена се обично поставља у соклу иконостаса, испод светитељеве престоне иконе, као на иконостасу Димитрија Бачевића у земунској Николајевској цркви. На иконостасу Успенске цркве у Српском Ковину испод светитељеве престоне иконе приказана су три чуда, а међу њима и враћање вида Стефану Дечанском.³⁵¹ Ни појава ове теме у барокном сликарству не може се везати за утицај западноевропских тумачења светитељских чуда. Она је одраз традиционалног наслеђа које оживљава у бароку. Ликовна формулација теме заснива се на Цамблаковом житију Стефана Дечанског, а први пут се појављује у *Празничном минеју* Божидара Вуковића, који је био предлогач за сликање ове теме у зидном сликарству манастира Драча, као и за икону Георгија Стојановића коју наручује патријарх Арсеније IV Јовановић за иконостас придворне капеле у Сремским Карловцима.³⁵² Графички листови на којима је средишња представа светитеља окружена сценама из његовог живота утицали су на приказивање чуда светог Николе у сликарству.³⁵³

³⁴⁹ Упор: Р. Hetherington, *The „Painter's Manual” of Dionysius of Fourns*, 56–59, London 1974, 71–81.

³⁵⁰ О присуству тематике чуда у барокној иконографији контрареформације: Ј. В. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*, 138–141. – Тематика чуда у српском барокном сликарству била је углавном везана за кодификоване старозаветне теме анђеоских чуда, јеванђеоске теме Христових чуда и чуда поменутих у апостолским делима. Тако се у зидном сликарству у припрати храма манастира Крушедол појављују чуда из живота апостола Петра и Павла. Упор.: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 118–120.

³⁵¹ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 218, кат. бр. 216. Т. ХСП; Исти, *Споменици Будимске епархије*, 377, где је наведен тематски репертоар иконостаса.

³⁵² Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, у: *Трајом српског барока*, 216–217; Б. Голубовић, *Георгије Стојановић*, 19, кат. бр. 37. Упор.: Д. Медаковић, *Српска графика шtamпаних књига XV–XVII века*, Београд 1958, Таб. XLIV–1; С. Петковић, *Ликови Срба светитеља у српским шtamпаним књигама XVI века*, ЗЛУМС 26 (1990), 141–147.

³⁵³ За приказивање чуда светог Николе у барокној графичкој: Ј. Радовановић, *Св. Никола, његово житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987, посебно 49–51, где аутор указује на традиционалне литерарне изворе; Р. Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме*, 118–132, где аутор у поглављу „Легенда о светом Николи” указује на утицај барокног школског позоришта у формирању иконографије графичких листова са светитељевим житијем.

У српском барокном сликарству, попут страдања и чуда, није знатније одјекнула ни тематика визија и екстаза, која је у пост-тридентској религиозној уметности уживала знатну популарност, посебно у оквирима новог мистицизма пропагираног делима многобројних аутора.³⁵⁴ Велики мистичари контрареформације посвећивали су своја дела јединству душе и Бога, кроз љубав. Ово мистично јединство, које је раскидало границе између неба и земље, било је основа барокног илузионизма католичког културног круга.³⁵⁵ Мистична књижевност католичког барока није имала снажнијег утицаја на барокно богословље православног света, што је био један од разлога за одсуство тематике светитељских визија и екстаза у сликарству. Други, много значајнији разлог, била је чињеница да ни исихастичка традиција није у већој мери присутна у барокној духовној култури православног света. На оживљавање интересовања за средњевековни мистицизам и појаву неоисихазма у XVIII веку утицао је украјински монах Пајсије Величковки. Неоисихазам је, међутим, стекао ширу популарност у источнословенском свету тек након 1793. године, када је Григорије, ученик и следбеник Величковског, издао превод зборника трактата средњевековног аскетизма.³⁵⁶ Тематика визија у српском барокном сликарству остала је везана за кодификоване литургијске, јеванђеоске и хагиографске теме. Визија Петра Александријског се и у XVIII веку приказује у проскомидијама олтарског простора, али само у оним целинама чије је осликавање било поверено традиционално усмереним радионицама. Тако се ова композиција појављује у проскомидији храма манастира Драча, који осликавају следбеници Давида из Селенице и проскомидији храма манастира Враћевшница, који осликава радионица Андреје Андреовича. У тематском репертоару барокног сликарства у оквирима теме Богородичиног покровца слика се визија Андрије Јуродивог. Међу представама овог типа истичу се Визија светог Јована са Патмоса, која се среће у опусу Стефана Тенецког и Теодора Илића Чешљара, а посебно место заузима *Визија светог Јосифа Новог*, коју је јереј Стефан Богословић насликао 1782. године за манастир Партош. На овој недовољно истраженој композицији приказан је темишварски епископ Јосиф Фуско, рођен у Дубровнику. Он стоји одевен у свечану ар-

³⁵⁴ Упор.: J. Delumeau, *Il Cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, 86–95; M. Bergamo, *La Scienza dei Santi, Studi sul misticismo del secentesco*, Firenze 1984, 109. и даље где се указује на ново тумачење мистицизма.

³⁵⁵ F. Hartt, *Love in Baroque Art*, 6. и даље: R. T. Petersson, *The art of Ecstasy, Teresa, Bernini, and Crashaw*, New York 1970, 66–83.

³⁵⁶ A. É. Tachiaos, *Mount Athos and the Slavic Literatures*, Cyrillomethodianum IV (1977), 32–33. За тумачење тематике визија у исихастичкој традицији, као реалности а не симбола: V. Lossky, *Le problème de la „Vision face a face” et la tradition patristique Byzance*, Studia Patristica 2 (1957), 512–537.

хијерејску одежду и са епископском штаком у руци, а испред њега се појављује визија Богородице са дететом, окружене облацима.³⁵⁷

У барокном сликарству се постепено напуштају и наративни циклуси светитељских житија. Они се углавном задржавају само у зидном сликарству чија је израда поверавана традиционално оријентисаним радионицама.³⁵⁸ У бароку се није посебно неговао ни стари тип икона са сценама житија, које се, као и наративни хагиографски циклуси зидног сликарства, чешће појављују у кругу популарних конзервативних мајстора. Барокне иконе уобичајено понављају решења која се пре тога већ појављују на графичким листовима. Средишњу представу светитеља окруживале су одабране сцене које су указивале на светитељева чуда и мученичко страдање, као одраз ангажованог односа према вери. На престоним иконама које Стефан Тенецки слика за иконостас Николајевске цркве у Старом Сланкамену средишње представе светог Николе, Димитрија, Георгија и Јована Крститеља, окружене су са стране са по три барокна картуша у којима су насликане сцене из светитељевог живота, његова чуда и страдања.³⁵⁹

Српским барокним сликарством доминирају представе стојећих фигура. Истицање светитељевог лика уместо представе неког историјског догађаја из његовог живота је одраз поштовања традиционалне доктрине о светим представама и њеног хијерархијског устројства у сликаном програму храма.³⁶⁰ Тако је у оквиру морализаторско-дидактичног програма насликаног на своду вршачке Саборне цркве укључено више од стотину стојећих ликова светитеља, који исказују херојски пример жртвовања за веру и поштовање моралног кодекса кроз целокупну историју цркве од њених библијских почетака. На оваква схватања су, поред житија Димитрија Ростовског, утицали проповеднички зборници у које су биле укључене и проповеди на светитељске празнике. За разлику од житија која су хронолошким редом тумачила живот појединих светитеља од рођења до смрти, или мученичког стра-

³⁵⁷ Упор.: Д. Давидов, *Иконе зографа Темешварске и Арадске епархије*, ЗЛУМС 17 (1981), 47, кат. бр. 73, Т. XXXII, сл. 2.

³⁵⁸ Тако је у наосу храма манастира Драча насликан циклус светог Николе, а у капели Светог Јована Крститеља у Успенској цркви у Српском Ковину јавља се циклус са сценама из његовог живота, Упор.: С Петковић, *Животис цркве Успене у Српском Ковину (Raczkev-и)*, 52; Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 337.

³⁵⁹ О. Милановић-Јовић, *Иконостас Николајевске цркве у Старом Сланкамену*, ЗЛУМС 6 (1970), 371–372. Упор.: Н. Medeleanu, *Valori de arta vechie romaneasca*, Arad 1986, 59–60, сл. 62, где је репродукована житијна икона светог Николе, коју је Стефан Тенецки потписао 1775. године. – За житијне иконе у традиционалном сликарству упор.: Д. Давидов, Л. Шелмић, *Иконе српских зографа XVIII века*, кат. бр. 34; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, кат. бр. 105, 135.

³⁶⁰ J. J. Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 57.

дања, у проповедничким зборницима је пажња усмерена на њихов морални лик. Светитељеви живот и страдање били су само повод за истицање морализаторско-дидактичног примера. У зборнику *Труби словесъ проповедныхъ* Лазар Баранович тумачи светог Георгија као пример хришћанског хероја који на животном путу бира стазу жртвовања за истину и веру.³⁶¹ На пропратној илустрацији проповеди светитељ је представљен као коњаник у оклопу, а на траци која тумачи симболично значење композиције свети Георгије је назван Христовим војником. У проповеди посвећеној светом Димитрију, Баранович га алегоријским тумачењем параболе о добром пастиру пореди са Христом. Као што добар пастир жртвује свој живот за овцу, тако свети Георгије жртвује свој живот за Христа. Наглашавајући морализаторско значење жртвовања, он истиче трпљење као моралну врлину мученика.³⁶² Барокна иконографија светих ратника развија се у спрези са Еразмовим списом *Enchiridion militis Christiani*, који није остао непознат украјинско-руској, па ни српској култури XVIII века. За потребе латинске школе у Руми превео га је наставник и месни парох Василије Крстић, а рукопис се сачувао у неколико преписа.³⁶³

Стојеће фигуре светитеља углавном су биле одређене појмом херојског, који је као једну од категорија барокне уметности истакао још Вернер Вајзбах. Овакво тумачење појма подвргао је ревизији Николас Певснер у својој студији о противреформацији, указујући на његове маниристичке корене.³⁶⁴ Певснер, међутим, не доводи у питање Вајзбахово схватање мученика као хероја контрареформације, независно од тога што га стилски везује за маниризам. У каснијим студијама указано је на ренесансне корене појма, чија је литерарна аргументација везана за раносредњовековне изворе.³⁶⁵ Православни барокни свет добро је познавао своје теолошко наслеђе, али појам херојског у српском сликарству није аутохтон, нити се директно везивао за православну омилитичку праксу. Она је само потврдила она схватања која

³⁶¹ Л. Барановичъ, *Труби словесъ проповедныхъ*, 100а–104а.

³⁶² *Исѣю*, 52а–55б.

³⁶³ Л. Чурчић, *Илустрирање рукописних књига из XVIII века бакрорезом и један њакав рад Захарија Орфелина*, Библиотекар 1–3 (1961), 68; J. Huizinga, *Erasmus of Rotterdam: With a Selection from Letters of Erasmus*, London 1952, 50; A. H. T. Levi, *Erasmus, The Early Jesuit and the Classics*, у: *Classical Influences of European Culture*, 223–233; E. Panofsky, *Erasmus and the Visual Arts*, JWCI XXXII (1969), 221–222.

³⁶⁴ W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1923, 40–78; N. Pevsner, *The Counter-Reformation and Mannerism*, у: *Studies in Art, Architecture and Design, I: From Mannerism to Romanticism*, London 1969, 25–26.

³⁶⁵ J. S. Lasso de la Vega, *Eroe greco e santo christiano*, Brescia 1968; C. Eisler, *The Athlete of Virtue*, у: *The Iconography of Asceticism*, у: *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 82–97.

су у српско барокно сликарство продрла из западноевропске уметности директно или посредно, преко украјинских узора.³⁶⁶ Представа победничког атлете један је од најстаријих симбола тријумфа врлина у европској култури, чији корени потичу из класичне Грчке. У грчким гимнастичким играма, одржаним у част богова, победник је веровао да је имао божанску подршку. Припремање за победу дисциплинованом вежбом тела и самопрегорним животом повезивано је са врлинама које су означавале мужевност и храброст. Оне су се, заједно са моралном снагом и окретношћу, поистовећивале са програмом неопходним за тријумф такмичара на олимпијским играма. Идеја врлог атлете много мање је метафорична него што на први поглед изгледа.³⁶⁷ Вежба, на грчком *ascensis*, практиковање дисциплине, психичке контроле и реда, била је најважнији аспект активности неговања врлине код водећих грчких философа. Према Аристотелу „вежбање моралне снаге је врлина”. Она је награђивана круном вечности коју су добијали олимпијски победници, који су постали појам прослављања врлине. Палестре, стадиони и арене били су место алегоријског представљања врлина. Страдање мученика у раном хришћанству повезивано је са ареном или стадионом, где је класична идеја о атлетском представљању врлина реализована у новом облику. Мучење-страдање, само је по себи и пре свега атлетска агонија и победа, па су паралеле између атлетских игара и мученичких страдања представљане у хришћанској уметности свих времена.

Византијском империјалном и литургијском ритуалу, који је задржао грчко-римски карактер, било је блиско то схватање, али су неоплатоничарски писци јасније исказали идеју повезивања класичног атлете са хришћанским врлинама.³⁶⁸ Међу њима Јован Златоусти у својим хомилијама највише задржава идеју живе сцене палестре и гимназиона, стадиона и хиподрома. Он се ослања на апостола Павла код којег се први пут у хришћанској традицији среће овакав пикторијализам. Он се касније открива у делима Василија Великог, Григорија Назијанског и Јована Дамаскина. Гимнастичко вежбање класичних атлета поистовећивано је и поређено са систематском молитвом и медитацијом. Тако Василије Велики назива Јована Крститеља хришћанским атлетом. Аскетизам је својим изворним значењем, у смислу класичне вежбе,

³⁶⁶ О пост-тридентском схватању хришћанског хероизма: J. Delumeau, *Il Cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, 81–85. – Значајну улогу у формирању и ширењу новог схватања аскетизма је имао језуитски ред: J. de Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 566–578, поглавље „Reformation of Life and Ascetical Effort”, где се склоност према аскетизму тумачи као основна карактеристика језуитске духовности.

³⁶⁷ C. Eisler, *The Athlete of Virtue: The Iconography of Asceticism*, 82–97.

³⁶⁸ Л. Г. Курбатов, *Ришорика*, у: *Култура Византии IV – первая половина VII в*, Москва 1984, 353.

постао пут стицања врлине и одолевања искушењима.³⁶⁹ Ова су схватања крајем средњег века постала позната и западној Европи, где добијају строгу еклезијалну форму. Манастирски живот је тумачен као живот у палестри. У култури и уметности ренесансе долази до оживљавања изворних класичних схватања, када се личности из црквене историје, протумачени као слике врлине, представљају као атлете.³⁷⁰

У хришћанском смислу атлете се тумаче као примери мученика, па и самога Христа.³⁷¹ Представе Крштења, Бичевања и Васкрсења призивају сећања на атлетску карактеризацију Христа која се среће у хомилијама Јована Златоустог, где се он описује као олимпијски победник, „атлета вечне врлине”.³⁷² Још у раном хришћанству сторија о Христовом страдању повезивана је са гимнастичким вежбама, а у медитативном смислу оне нису значиле само страдања него и његову борбу. Христ није само духовни него и физички борац за спас човечанства и вере.³⁷³ У том се смислу могу разумети и представе мускулозног Христа, које српски барокни сликари преузимају из западноевропских предлога. Појмом херојског дефинисани су и Христови саборци, мученици и светитељи, па и његови библијски претходници, пророци и цареви. Мада барокна поетика баштини идеју херојског примера врлине, која је формулисана још у ренесанси и раније, он је у многоме измењен и стављен у службу ангажованих верско-политичких програма. Носиоци херојских врлина истичу се као борци за веру, Христови војници, не само на моралном плану него и као активни творци историје цркве на путу ка њеној тријумфалној победи. Оваква идеја разрађена је већ у низовима српских светитеља, монаха и владара који се појављују на почетним листовима *Схематикографије*.³⁷⁴ Ослањајући се на исте основе, ова идеја је разрађена у зидном сликарству Јова Василијевића у припрати храма манастира Крушедол. Изнад низа светитеља, насликаних у првој зони припрате храма, постављене су ком-

³⁶⁹ За шире оквире византијске естетике аскетизма: В. В. Бичков, *Византијска естетика: Теоријски проблеми*, 233 и даље.

³⁷⁰ Познати су примери скулптура пророка рађених према омилитичким изворима Јована Златоустог. Упор.: С. Eisler, *The Athlete of Virtue: The Iconography of Asceticism*, 86.

³⁷¹ J. S. Lasso de la Vega, *Eroe greco e sancto christiano*, 75–79.

³⁷² С. Eisler, *The Athlete of Virtue, The Iconography of Asceticism*, 90; J. de Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, 572–573.

³⁷³ Полазећи од истих извора античког схватања херојства, теолошка мисао христјанизује Херкула. Он је пример врлине и у том смислу је праслика Христа-хероја. Упор.: F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London-New York 1988, 191–192. Упор.: J. B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 129, где се као пример херојске врлине истичу мученици.

³⁷⁴ *Схематикографија – Изображеније Оружја илирических, Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, листови 1–8.

позиције чије се алегоријске интенције могу протумачити као историјски примери врлина.³⁷⁵

Истицање светитеља као историјског *exemplum*-а који бира пут врлине присутно је и на њиховим појединачним представама, а барокно сликарство углавном следи формулације које су пре тога изнађене у западноевропској графици. Бакрорезна представа Стефана Штиљановића, коју је за манастир Шишатавац изрезао Христофор Џефаровић, тумачи се као пример херојске врлине чија је формулација заснована на теми Херкула на раскршћу, популарне алегорије европских владарских митологија.³⁷⁶ Могуће је навести и другачије примере, када графика следи решења која се пре тога појављују у сликарству. На графичком листу са представом светог Саве и Симеона, који Захарија Орфелин ради по узору на једну хиландарску икону, изражава се идеја о светитељима који у избору животног опредељења следе пут вере, *vita contemplativa*. Владарске инсигније, као симболи презирања земаљске таштине, приказани су под њиховим ногама, а они као утемељивачи српске цркве држе модел храма у рукама.³⁷⁷

У зидном сликарству манастира Крушедол још увек се у извесној мери поштује традиција која је у сликаном програму храма давала светитељима значајно место утврђено ауторитетом старих и угледних тумача литургије. Светитељи се традиционално деле у четири категорије, а међу њима се прво издвајају апостоли. Они се, као и пророци, обично сликају у куполи и највишим зонама. Затим следе јеванђелисти који се постављају на пандантифе. Угледни архијереји, свети оци и литургичари сликају се у олтарском простору или у његовој непосредној близини. Остали светитељи, мученици, свети ратници и химнографи, сликају се у наосу, испод куполе. Најнижи ранг светитеља, као што су монаси, испосници, свете жене и локални светитељи, представљају се у западном делу храма.³⁷⁸ Следећи правило да *exemplum* илуструје општу идеју, у каснијим барокним сликаним програмима избегава се нагомилавање светитељских фигура. Доследно симболичној топографији

³⁷⁵ М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 118–120.

³⁷⁶ Р. Михаиловић, *О Џефаровићевом бакрорезу Св. Стефан Штиљановић, у: Манастир Шишатавац*, Зборник радова, Београд 1989, 241–265.

³⁷⁷ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 198, сл. 136; Д. Медаковић, *Историјске основе иконографије св. Саве у XVIII веку, у: Барок код Срба*, 127–138. О симболичном значењу круне упор.: F. Nordström, *The Crown of Life and Crown of Vanity*, Acta Universitatis upsaliensis I (1959), 127–137; J. Brown, *Hieroglyphs of Death and Salvation*, AB (September 1970), 265–277.

³⁷⁸ Н. J. Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 61–62. О литургијском прослављању светитеља, односно старозаветних праотаца, отаца, патријараха и пророка, новозаветних апостола, проповедника, јеванђелиста, мученика, исповедника и учитеља: И. Дмитриевский, *Историческое, догматическое и шашинственное изъяснение божественной литургии*, С. Петербург 1897, 309–311.

храма, литургијско јединство небеске и земаљске црквене заједнице илуструје се одабраним светитељима. Међу општепоштованим светитељима православног света у бароку се значајно место даје угледним архиепископима, црквеним оцима, посебно литургичарима светом Григорију Богослову, Јовану Златоустом и Василију Великом. Они се сликају у олтарском простору, на бочним дверима иконостаса, проповедаоницама и архијерејским столовима. Свети Јован Дамаскин и остали химнографи редовно се појављују у тематском репертоару сликаних певница. Ови светитељи су задужили цркву не само својим моралним животом, него пре свега делом, као активним односом према вери. Био је то разлог због којег су они у барочној религиозности много више поштовани него пустиножители и подвижници, који и у сликаном програму манастирских храмова заузимају све скромније место. Значајног удела у формирању ових схватања имале су петровске реформе, а потом и јозефинистичко-просветитељске идеје ненаклоњене монашком животу и његовим идеалима.³⁷⁹ Популарна барокна побожност негује култове заштитника, пре свега светог Николе и светих ратника Георгија и Димитрија, док се међу светим женама истиче света Петка, чије су мошти једно време биле чуване у Београду.³⁸⁰

Национални светитељи су у оквирима хагиолошког прослављања имали посебну улогу.³⁸¹ Њихово поштовање у Карловачкој митрополији нужно је сагледавати у светлости савременог барочног историзма, заснованог на тумачењу црквене историје Бездара Баронија, али и у континуитету традиције коју је неговала Пећка патријаршија.³⁸² Нужно је, међутим, истаћи разлику између пост-тридентског прослављања светитеља у крилу римске цркве и њиховог прослављања у програмима Карловачке митрополије. Наднационална римска црква је у први план истицала ранохришћанске мученике. Мада су посебно прослављани светитељи који су страдали у Риму и чије су мошти ту чуване, пуна пажња била је поклањана и другим ранохришћанским мученицима. У области Сремске епархије, која је јурисдикционо била подређена карловачким митрополитима, рано хришћанство је у време Дио-

³⁷⁹ Карактеристичан пример је еволуција Доситејевог схватања светитељских жита и монаштва: Т. Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хойову*, 3, 323–324.

³⁸⁰ Ј. Мирковић, *Прејодобна Параскева – Петка*, Хришћански живот I (1922), 142–150.

³⁸¹ Иста се тенденција уочава и у крилу католичке цркве, када се већ од краја XVI века јављају прве публикације на ову тему, као што је била Моланусова књига *Indiculus Sanctorum Belgii*: J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*, 287.

³⁸² Д. Медаковић, *Историјска свесћ код Срба у време царице Марије Терезије*, у: *Барок код Срба*, 67–80; Исти, *Портрети српских владара у XVIII веку*, у: *Путиevi српског барока*, 271–275; Исти, *Представе српских владара – светитеља у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, 107–125. Упор.: G. Brogi Bergoff, *L'historiographie erudite dans l'aire dalmato-croate et serbe*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 175. и даље.

клецијана дало неколико угледних мученика, као што су били први сирмијумски епископ Иринеј или фрушкогорски мученици.³⁸³ Њихово прослављање у барокним пропагандним програмима није било присутно. Тек касније, у време неокласицистичког историзма, они се директније укључују у верски програм српске цркве у Хабзбуршкој империји.³⁸⁴ У барокним програмима није истицано ни сремско порекло светог Димитрија, који је према традицији, као ђакон у Сирмијуму био погубљен неколико дана након епископа Иринеја.³⁸⁵ Прослављање светитеља није у Карловачкој митрополији било повод ни за формирање култова новомученика, који су у пост-тридентским програмима католичке цркве имали екстремни значај. Мада постоје индикације да је било тежњи за канонизацијом патријарха Арсенија III Чарнојевића, српска црква у XVIII веку није канонизовала ни једног новог светитеља.³⁸⁶

У оквиру верско-политичког програма од виталног интереса је било прослављање светитеља средњевековне немањинске државе, творца српске државотворности и верске аутокефалности. У овако дефинисан програм, преузет од Пећке патријаршије, укључени су локални прекосавски светитељи, сремски деспоти Бранковићи, Стефан Штиљановић и архиепископ Арсеније, који су доказивали политички и верски континуитет Пећке патријаршије и Карловачке митрополије.³⁸⁷ Основа верско-политичког програма, заснована

³⁸³ О сирмијумском епископу Иринеју: Н. Вулић, *Војводина у римско доба*, у: *Војводина I*, Нови Сад 1939, 79; Ф. Гранић, *Црквени односи на територији Војводине до краја византијске владавине*, ГИДНС V–3 (1933–34), 326. – О фрушкогорским ранохришћанским мученицима: Н. Вулић, *Фрушкогорски мученици*, ГЛУНС IV (1931), 361–367.

³⁸⁴ Арсеније Теодоровић је на иконостасу храма Светог Стефана у Сремској Митровици насликао престону икону светог Иринеја, испод које је у оклу приказана сцена његовог мучења: Ј. Шелмић, О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића*, 71; М. Лесек, *Уметничка дела у XVIII и XIX веку*, у: *Сремска Митровица*, Сремска Митровица 1969, 164.

³⁸⁵ Н. Вулић, *Војводина у римско доба*, 78; Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историјски извори*, Београд 1954, 16; Б. Ферјанчић, *Сирмијум у доба Византије*, у: *Сремска Митровица*, 36.

³⁸⁶ О светости патријарха Арсенија III Чарнојевића расправљало се на Хоповском сабору, када је његово тело, сахрањено у Крушедолу, било омивено: Р. Грујић, *Духовни живот*, у: *Војводина II*, 347; Д. Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, II, Нови Сад 1959, 395–396; Р. Веселиновић, *Смрт патријарха Арсенија III Чарнојевића у Бечу, пренос тела и сахрана у манастиру Крушедолу 1706*, ЗДНМС XVI (1957), 75–79. – У оквирима барочног прослављања светитеља у Карловачкој митрополији није истицан ни култ јужнобалканских неомартира. Упор.: D. J. Constantelos, *The „Neomartyrs” as Evidence for the Methods and Motives Leading to Conversion and Martyrdom in the Ottoman Empire*, *The Greek Orthodox Theological Review* XXIII–3, 4 (1978), 216–234.

³⁸⁷ Ј. Радовановић, *Прилози иконографији светих сремских деспота Бранковића*, ЗЛУМС 7 (1971), 295–313; М. Костић, *Стефан Штиљановић (Историјско-хагиографска студија)*, Глас СКА СХ, други раз. 60 (1923), 54–100; Р. Зарић, *Лик Стефана*

на прослављању националних светитеља, формулисана је почетком четрдесетих година у придворном кругу патријарха Арсенија IV Јовановића, а визуално је била предочена штампањем Џефаровић-Месмерове *Систематикографије*, која је остала основни иконографски узор током целог XVIII века.³⁸⁸ Постављање националних светитеља у средиште верско-политичког програма Карловачке митрополије, у којем су верски и политички мотиви били изједначени, одредило је ликовне формулације њиховог приказивања, које се развијају у чврстој спрези са западноевропском владарском иконографијом.³⁸⁹

Графички листови владарске политичке пропаганде посредовали су у трансформацијама ликовног представљања светитеља. Ову везу потврђује и графички лист Захарија Орфелина са ликом кнеза Лазара, рађен према истоименом изгубљеном делу Христофора Џефаровића, који скоро дословно понавља графички портрет Карла VI из 1723. године.³⁹⁰ Ова барокна алегореза, која кроз лик кнеза Лазара велича митрополита Јована Георгијевића, типична је ангажована баронијевска интерпретација хероја прошлости стављеног у функцију величања хероја актуелног политичког тренутка. Политичка интерпретација светитеља била је популарна и у придворном поповедничком кругу Петра Великог.³⁹¹ Исти барокни алегорички механизам, којим се кроз поштовање националних светитеља и прошлости велича златно доба реновације, присутан је и у *Трагедокомедији* Мануила Козачинског, посвећеној митрополиту Викентију Јовановићу. Верско-политичка функција

Штиљановића у српској уметности XVII-XIX века, Саопштења РЗРК XVII (1985), 69-83. Према једној белешци, честица Арсенијевих моштију чувала се у манастиру Крушедол: С. Петковић, *Манастир Крушедол од 1754-1774*, СС (1905), 572.

³⁸⁸ *Систематикографија, Изображеније оружја Илиричких, Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, Ед. Д. Давидов, Нови Сад 1972, 5-31; Д. Медаковић, *Представа српских владара - светитеља у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, 121-122. За шире оквире националног програма патријарха Арсенија IV Јовановића упор.: С. Гавриловић, *Српски национални програм патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабента из 1736/37 године*, ЗИМС 44 (1991), 39-48.

³⁸⁹ Барокни култ светитеља ставља се и у средиште политичког пропагандног програма апсолутистичких монархија, каква је била Хабзбуршка монархија: G. Karner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, посебно 22-29.

³⁹⁰ Ј. Шелмић, *Бакрорез „Кнез Лазар“ Захарије Орфелина*, ЗЛУМС 9 (1973), 291-301, посебно 293; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, 169-170, сл. 22а, 22б. Упор.: G. Rózsá, *Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen*, АНА XXXIII-3, 4 (1987-88), 276-277.

³⁹¹ Низ проповеди Теофана Прокоповича био је директно намењен прослављању Петра Великог. О Прокоповичевом проповедништву у функцији петровских реформи и величању личности владара и световне власти: I. Катаев, *Очерк истории русской церковной проповеди*, 161-164, посебно 163. - Овакав тип проповеди заснован на механизму историјске идентификације већ раније је устројио Симеон Полоцки. Упор.: А. С. Елсонская, *„Обед душевный“ и „Вера душевная“ Симеона Полоцкого в историко-литературном процессе*, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 172.

светитељских култова била је високој јерархији Карловачке митрополије добро позната и преко хабзбуршких *Staatskirchentum* свечаности.³⁹²

За потребе литургијског прослављања националних светитеља српска црква је већ првим деценијама након Велике сеобе оформила посебан зборник молитвених правила - празнични минеј, популарно називан *Србљак*. Овај зборник је допуњавао руске минеје који су од краја XVII и у првим деценијама XVIII века у јурисдикционим областима Карловачке митрополије заменили и потиснули из употребе старе србуљске минеје. Пошто се у издањима руских минеја нису налазиле службе Србима-светитељима, њихова употреба у Карловачкој митрополији представљала је политички проблем који је могао да наруши њен национални идентитет и верску аутономију. Висока црквена јерархија није, међутим, желела да решавањем овог проблема наруши чврсте везе са истоверном руском црквом у којој је тражила потпору за одупирање насртајима католичког прозелитизма. Решење је пронађено у стварању нове богослужбене књиге у којој су сабрани покретни делови литургије Србима-светитељима.³⁹³

Први рукописани зборник молитвених правила српским светитељима саставио је 1714. године раковачки игуман Теофан, учени монах који је приликом путовања у Русију имао прилике да расправи проблем српских допуна руских минеја. По свему судећи, он је био човек од поверења патријарха Арсенија III Чарнојевића, па је на његово инсистирање и по његовој жељи могао да приреди први *Србљак*.³⁹⁴ Настанком *Србљака* српска црква је у Хабзбуршкој монархији решила још један битан проблем, питање свог не-

³⁹² G. Karner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, 27-29. - Упор. конотације владарске иконографије на Џефаровићевом графичком листу са ликом Стефана Штиљановића и његову везу са визитацијом Шицашовца: Р. Михаиловић, *О Џефаровићевом бакрорезу „Св. Стефан Штиљановић“*, у: *Манастир Шицашовца*, 241-269; М. Тимотијевић, *Џефаровићев бакрорез „Св. Стефан Штиљановић“ и визитација Шицашовца 1753. године*, Свеске ДИУ XVIII (1987), 93-105.

³⁹³ Ј. Чурчић, *Србљаци у XVIII веку*, у: *Српска графика XVIII века*, 55-79.

³⁹⁴ У овом рукописном зборнику налазила су се правила и животописи српских светитеља из светородне лозе Немањића, светог Саве, Симеона Немање, Стефана Првовенчаног, краља Милутина, Стефана Дечанског и цара Уроша, затим житије и похвала кнезу Лазару, Максиму Бранковићу, Мајци Ангелини, Стефану Бранковићу, Јовану Бранковићу и Стефану Штиљановићу. У зборник су, мимо правила, ушле службе преносу моштију Стефана Првомученика, заштитника средњевековне српске државе и служба Теодору Тирону, чије су мошти чуване у фрушкогорском манастиру Хопово. - О раковачком игуману Теофану: Ј. Чурчић, *Србљаци у XVIII веку*, 67-69; Исти, *Повести о постанку манастира Раковца у крајњем манастирском летопису игумана Теофана из 1704*, у: *Фрушкогорски манастири*, Зборник радова, Нови Сад 1990, 129-132, где се између осталог истиче да је игуман Теофан са пута у Русију донео свих дванаест минеја и тротомска житија светих. - Недуго потом, 1719. године, издао је карловачки митрополит Викентије Јовановић илустровани бакрорезни *Месецослов* на дванаест листова у фолију: Ж. Марковић, *Бакрорезни српски илустровани календар из 1719. године*, Сусрети библиографа '83, Инђија 1984, 66-67.

прекинутог историјског континуитета, од оснивања аутокефалне цркве под светим Савом до доласка патријарха Арсенија III Чарнојевића у Хабзбуршку монархију. Управо је ова намена *Србљака* одредила његово обликовање и његову основну структуру. У молитвена правила игумана Теофана ушло је седам служби Србима-светитељима из најраније рашке политичко-црквене историје Срба и пет служби из сремског деспотског периода српске историје. Приређивач *Србљака* је очигледно водио рачуна о томе да угледним немањинским светитељима рашке епохе равноправно дода сремске светитеље који су све до Велике сеобе имали периферни карактер. Након сеобе, фрушкогорски манастири су се нашли у средишту српске цркве у Хабзбуршкој монархији и тиме је култ сремских деспота постао снажан политички аргумент у доказивању континуитета српске цркве у угарским земљама. На јасно интонирану политичку функцију *Србљака* указује и сâм одбир светитеља. Са изузетком светог Саве, оснивача српске аутокефалне цркве, одабрани су светитељи који превасходно улазе у политичку историју нације.

Када су се након скоро пола века стекли услови за нову редакцију и појаву штампаног издања *Србљака*, арадски епископ Синесије Живановић, ранији архимандрит манастира Раковац, укључио је у корпус службу архиепископа Арсенија, још једног светитеља из српске црквене историје, првог наследника светог Саве на архиепископској столици.³⁹⁵ Сигурно је да је један од разлога за његово укључивање у *Србљак* била чињеница да је архиепископ Арсеније рођен у Срему. Први штампани *Србљак* арадског епископа Синесија Живановића четири године касније већ је био прештампан у венецијанској типографији Пана Теодосија.³⁹⁶ Појава штампаних *Србљака* је подстакла даље ширење барокног култа српских светитеља и њихово ликовно представљање. Поред портрета Синесија Живановића, у римничком издању су се налазиле и представе свих светитеља чије су службе биле уврштене у *Србљак*. Испред сваке службе налазио се посебан графички лист са светитељевим ликом. Израда скица за графичке илустрације Јозефа Антона Лидла је, како се претпоставља, поверена Стефану Тенецком.³⁹⁷ Већим делом они полазе од оштеприхваћених решења Христофора Џефаровића и Томаса Месмера, док су неки ликови, попут представа Стефана Првовенчаног и светог Симеона, рађени по узору на представе светитеља у украјинским богослужбеним књигама.³⁹⁸ Венецијански *Србљак* је имао само једну графичку

³⁹⁵ Л. Чурчић, *Србљаци у XVIII веку*, 71–73.

³⁹⁶ Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 78–79, бр. 73.

³⁹⁷ О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века као предлози за уљане портрете*, у: *Српска графика XVIII века*, 51.

³⁹⁸ Д. Медаковић, *Представа српских владара – светитеља у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, 122. – На сличне узор из украјинских штампаних књига ослања се и Никола Нешковић сликајући ликове цара Уроша и Стефана Дечанског у *Параклису*

илустрацију Захарија Орфелина, са светитељима представљеним у медаљонима.³⁹⁹ Овакав тип груписања српских светитеља био је већ познат у српској барокној уметности. Јавља се на графичким листовима са представом манастира Студеница, рађеним у Москви 1758. године и у основи полази од старе схеме Лозе Немањића.⁴⁰⁰

Појава венецијанског *Србљака* била је и његово последње издање у XVIII веку. Хабзбуршки двор је ускоро спровео реформу црквеног календара, што се директно одразило и на прослављање српских светитеља. Почетна редукција календара првенствено је имала циљ да смањи број заповедних празника.⁴⁰¹ Из економско-политичких разлога и у складу са својом рационалистичко-просветитељском политиком, Марија Терезија је уз одобрење папа Бенедикта XIV и Климента XIV прво смањила број католичких празника. Само током 1754. године укинута је двадесетак празника, а оштрим репресивним мерама сломљена је опозиција народа и непослушног клера. Дворска политика је била потпомогнута делатношћу водећих интелектуалаца који истичу национално, економско, религиозно и морално право државе да смањи превелики број верских празника. Након тога бечки двор је спровео редукцију православног календара, тежећи да се унијатски и православни празници изједначе по броју са католичким календаром, као и да се укидањем националних светитеља припадници других вероисповести што више денационализују.

Српска црква је у Хабзбуршкој монархији током прве половине XVIII века, заједно са недељама, славила око сто седамдесет празника. Међу празницима је био и велик број руских светитеља који су прихваћени преко руских минеја. Гроф Колер је преко царског комесара дао инструкцију да се на црквено-народном сабору сазваном у Сремским Карловцима 1769. године, споразумно са епископима, укине што већи број празника. Поред отпора присутних епископа, новоизабрани митрополит Јован Георгијевић је био приморан да прихвати наређења двора и на једној од седница Синода, који је наставио рад након распуштања сабора, донета је одлука да се од јавног светковања разреши педесет и шест празника, од којих се двадесет и седам

Стефану Дечанском: Д. Медаковић, *Минијатуре Параклиса из Дечана*, у: *Пушче српског барока*, 98–99.

³⁹⁹ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 318–319, сл. 157. – Графичка илустрација из венецијанског издања *Србљака* послужила је као узор за истоветну икону из збирке Вршачке епархије.

⁴⁰⁰ Д. Медаковић, *Представа српских владара – светитеља у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, 122. – За представу манастира Студенице: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 356–357, сл. 230, 232.

⁴⁰¹ М. Костић, *Гроф Колер као културно просветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку*, 130–151.

односило на празновање руских светитеља.⁴⁰² У овој првој редукцији празника није укинут ни један празник српских светитеља, чије се службе налазе у *Србљаку*, него је чак, након завршетка сабора, залагањем митрополита Георгијевића, са новим календаром изашао из штампе *Зборник молитва са Свјихиром Србима свјетихъ*.⁴⁰³ Митрополит Георгијевић је био један од најважнијих поборника прослављања националних светитеља. На архијерејском сабору 1769. године одлучено је да се по угледу на недељу Свих светих уведе заједнички празник свим српским светитељима, под именом Сабор српских просветитеља.

Против овакве редукције православног календара, која није укинула заповедно светковање ни једног српског светитеља, дигао се унијатски апостолски викар за Хрватску, Василије Божичковић, из чега се изродила оштра полемика која је указивала на дубље државно-политичке проблеме прослављања српских светитеља. Божичковић је истицао да Срби, помињући своје краљеве, деспоте и јерархе негују сећање на своју славну прошлост. Прослављање српске државне идеје, подржаване светковањем српских владара, било је у супротности са аустријском државном политиком и начелом државне јединствености, главним циљем терезијанских реформи.⁴⁰⁴ Пре дефинитивне редукције православних празника, одржан је у Бечу 1773. године Синод унијатске цркве Хрватске, Угарске и Ердеља и договорено је да се у календар уврсти само шеснаест празника.⁴⁰⁵ Одмах по закључењу Синода унијатске цркве, затражено је да се и православни календар по броју празника приближи католичком, који је имао тридесет седам празника, и унијатском, који је сведен на шеснаест празника. Пошто је баш у то време умро митрополит Георгијевић, гроф Колер је сачекао сазивање новог народног црквеног сабора, који је одржан 1774. године, и пред Синод изнео захтев за даљом редукцијом календара. У међувремену се обратио Атанасију Деметровићу Секерешу да на основу грчког календара, који је био зајемчен при-

⁴⁰² *Истио*, 135; М. Грбић, *Карловачко владичанство*, III, Карловци 1893, 24, наводи да је Синод разрешио 69 празника.

⁴⁰³ Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 95–96, бр. 95; М. Грбић, *Карловачко владичанство*, III, 24–26, где су наведени заповедни празници. – Исте, 1771. године, штампан је код Јосифа Курбека и *Мјесецослов* у којем су такође црвеном бојом обележени сви заповедни празници. Упор.: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 96, бр. 96.

⁴⁰⁴ Божичковићева полемика против српских светитеља побудила је језуитског професора Фрању Ксавера Пејачевића, опата цркве Светог Тројства у Петроварадину да напише обимно дело *Historia Serviae*, у којем у облику дијалога износи историју српске државе и вере од VII до XII века: М. Костић, *Акаџоличка књижевност код Срба крајем XVIII века*, 346.

⁴⁰⁵ М. Костић, *Гроф Колер као културно просветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку*, 142–143.

вилегијама, направи преглед максимално могуће редукције православних празника. Тај је предлог за време сабора поднесен Синоду са захтевом да се од шездесет осам заповедних празника од јавног прослављања разреши још двадесет седам празника. Од Синода је затражено да се уместо десет националних светитеља задржи јавно прослављање само светог Саве, који је проглашен заштитником српске цркве у Хабзбуршкој монархији.⁴⁰⁶

Преговори око укидања националних светитеља продужили су се и на следећу годину, када је Синод коначно пристао да се број празника смањи на тридесет и девет. Из опрезности представљање новог календара са редукованим бројем празника одложено је за наредну годину. Пред Ускрс следеће, 1776. године, штампан је у Курцбековој штампарији нови *Месецослов*, који је изазвао опште негодовање. У њему су поред укинутих празника избрисани и сви српски светитељи сем светог Саве. Државне власти су поред осталих реформи наредиле енергично спровођење и увођење новог календара, што је довело до отворене народне побуне.⁴⁰⁷ Жалбе митрополита Викентија Јовановића Видака упућене двору нису доносиле плода, а Марија Терезија је посебном наредбом заповедила да се сви разрешени и неразрешени празници поново огласе у целој Карловачкој митрополији у свим црквама и парохјама. Незадовољство се сручило на поједине епископе, па и на самог митрополита. Они су оптужени да су изневерили своје пастирске дужности, издали народне интересе и допринели спровођењу уније. Даљу редукцију календара спровео је Јосиф II. По његовом налогу Синод је 1786. године свео преостала четрдесет и два заповедна празника на двадесет и два. Међу разрешеним празницима били су углавном они посвећени апостолима и јеванђелистима.⁴⁰⁸

Кроз богослужбене књиге и борбу против редукције календара најдиректније се открива настојање високе јерархије Карловачке митрополије да очува култ Срба–светитеља, чија је национално–верска функција популаризована и изграђивана богатом историографском литературом.⁴⁰⁹ Продирање новог барокног духа у традиционалну хагиографску литературу уочљиво је већ у XVII веку, када је Пећ била духовно средиште Срба. Пећска патријар-

⁴⁰⁶ М. Грбић, *Карловачко владичанство*, III, 27–28. где су наведени нови заповедни празници.

⁴⁰⁷ М. Костић, *Гроф Колер као културно просветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку*, 162–168; М. Грбић, *Карловачко владичанство*, III, 33–34.

⁴⁰⁸ *Истио*, 36–37.

⁴⁰⁹ Расправљајући о основама српске историографије XVIII века, Никола Радојчић је истакао да „Тадашњим Србима је због древне љубави према историји и, још више, због преких политичких потреба изгледало да је историја најпреча народна брига. Отуда сасвим несразмерно старање око ње”: Н. Радојчић, *Основе српске историографије XVIII века и њен распоред*, 24.

шија је истицала своје јединство изван отоманских, аустријских и млетачких граница, а њене сталне везе са верницима изван турских области биле су главни канали полагањег напретка и узмицања средњевековних схватања пред новим идејама.⁴¹⁰ Стварање националног верско-политичког програма у придворном кругу патријарха Арсенија IV Јовановића, у чијем су средишту били постављени Срби светитељи, било је отелотворено у графици, али се непосредно одразило и на развој сликарства.⁴¹¹ Идеја да се светитељи средњевековне немањихке државе повежу са сремским светитељима почивала је на тежњи да се укаже на идејни континуитет и ауторитет Карловачке митрополије. Она је већ била исказана у *Србљаку*, а само је разрађена у *Сћемајћографији*. Мада је у барокном верско-политичком програму ова идеја имала прворазредни значај, она није потекла из XVIII века. Изворно је била формулисана још у XVI веку, у време извођења зидног сликарства у припрати новоподигнутог храма манастира Крушедол, где се традиционални низ светитеља дома Немањиха проширује члановима сремске деспотске породице Бранковића. Судаћи према сачуваним остацима зидног сликарства у припрати храма манастира Крушедол, Јов Василијевич је 1750. године великим делом само поновио ранији програм прве зоне.⁴¹²

У бароку се, напуштањем традиционалног програма декорисања црквеног ентеријера, мења и место намењено сликању националних светитеља. Зидно сликарство манастира Грабовац показује да се национални светитељи групишу на зидовима предолтарског простора, а угледно место они добијају и на парпетним плочама певничких конструкција. Национални светитељи добијају све значајнију улогу у тематском репертоару барокних иконостаса. Њихово укључивање у идејни програм олтарских преграда могуће је пратити већ од XVII века, а изворно се везивало за деизисну тематику. На иконостасу манастира Житомислић, који се приписује Георгију Митрофановићу, иконе светог Саве и Симеона постављене су на крају развијеног Деизиса.⁴¹³ На старом иконостасу манастира Ораховица, који је Саватије Крабулећ насликао крајем XVII века, свети Сава и Симеон појављују се на престоној икони Исуса Христа. У овом веку појављују се и прве самосталне представе светог Саве и Симеона које се постављају у ред престоних икона. Тако се на

⁴¹⁰ Исто, 18–19.

⁴¹¹ Д. Медаковић, *Национална историја Срба у светлости црквене уметности новије доба*, у: *Пућеви српског барока*, 77–82.

⁴¹² То потврђују откривени доњи делови прве зоне старог зидног сликарства. За везу крушедолске прве зоне са *Сћемајћографијом* и савременим украјинским узорима: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 114–116.

⁴¹³ Упор.: Ј. Којић, *Манастир Житомислић*, Сарајево 1983, 115–116, 122.

старом иконостасу манастира Лепавина међу престоним иконама налазила и икона светог Саве и Симеона из 1647. године. Истоимена икона се потом појављује и на иконостасу парохијске цркве у Глоговцу.⁴¹⁴

На барокним иконостасима се, поред светог Саве и Симеона, постепено појављују и други српски светитељи. Недуго након изласка из штампе Цефаровић–Месмерове *Сћемајћографије*, национални светитељи се укључују у тематски репертоар иконостаса сремскокарловачке цркве Светог Петра и Павла, чије је осликавање поверено Георгију Стојановићу. Овај иконостас представља полазну тачку у укључивању српских светитеља у тематски репертоар барокних иконостаса. Средишњу представу Благовести, поред пророка и јеванђелиста, окружују и ликови националних светитеља. У горњем, завршном делу двери, на једном крилу приказани су светитељи из лозе Немањиха: свети Сава, Симеон Немања, Стефан Првовенчани и краљица Јелена, а на другом чланови деспотске породице сремских Бранковића: владика Максим, деспоти Стефан и Јован и деспотица Ангелина. Очигледна је тежња да се укаже на њихову повезаност и истакне идеја континуитета српске државне и црквене институционалности.⁴¹⁵ Следећи пример су престоне иконе са иконостаса манастира Крушедол, које је насликао Јов Василијевич током 1745. године. На престоној икони Благовештења, празника којем је посвећен крушедолски храм, у одвојеном доњем делу се, поред светог Симеона и Саве, појављује и лик владике Максима.⁴¹⁶ Димитрије Бачевић на парпетима иконостаса манастира Јазак, поред света три јерарха, слика ликове српских светитеља: владике Максима, Стефана Штиљановића, деспота Јована Бранковића, кнеза Лазара, светог Саве, Симеона Немање, Стефана Првовенчаног, Стефана Дечанског, краља Милутина и цара Уроша.⁴¹⁷ На Бачевићевом иконостасу појављује се још једна новост. У зони престоних икона, поред Христа, Богородице и Силаска светог Духа, празника којем је посвећен манастирски храм, налази се и икона цара Уроша, чије су мошти чуване у Јаску. За разлику од поменутог крушедолске престоне иконе, где су српски светитељи представљени у доњем делу, испод композиције Благовес-

⁴¹⁴ С. Милеуснић, *Представе националних светитеља у црквеном сликарству Славоније*, Глас СРПМ, год. IX, бр. 111–114 (1981), 12.

⁴¹⁵ Б. Голубовић, *Георгије Стојановић*, 15–16.

⁴¹⁶ П. Васић, *Сликари иконостаса манастира Бојана и Крушедола*, у: *Доба барока*, 77–92.

⁴¹⁷ Д. Медаковић, *Национална историја Срба у светлости сакралне уметности новије доба*, у: *Пућеви српског барока*, 80; Исто, *Историјске основе иконографије св. Саве у XVIII веку*, у: *Сава Немањих – Свети Сава*, Београд 1971, 401; П. Васић, *Доба барока*, 201–204; С. Милеуснић, *Црквено-уметнички предмети из ризнице фрушкогорских манастира*, у: *Фрушкогорски манастири*, Београд 1990, 252–253, кат. бр. 44, 46. и 47.

ти, на јазачком иконостасу цар Урош је на једној од престоних икона представљен сам.

У даљој еволуцији барокног програма олтарских преграда истиче се иконостас Теодора Крачуна у сусечкој цркви Арханђела Гаврила из 1779. године, где су на царским дверима насликани свети Сава и Симеон, док се на бочним дверима појављују кнез Лазар и цар Урош. Свети Сава и Симеон су представљени на царским дверима као оснивачи српске цркве.⁴¹⁸ Први је насликан у архијерејској, а други у монашкој одећи, што их истиче као зачетнике пуног живота цркве. Цар Урош и кнез Лазар су насликани у форми репрезентативних историјских ликова, на главама носе круне, а у рукама владарске инсигније. На њихов светитељски статус упућују само ореоли и палмина грана у рукама кнеза Лазара. Мошти ове двојице светитеља чуване су у фрушкогорским манастирима, а биле су то истовремено и најстарије мошти српских средњовековних владара у јурисдикционим областима Карловачке митрополије. То је сигурно био и разлог што су баш њихови ликови издвојени из поворке српских средњовековних владара–светитеља и представљени као слика православних српских владара, постављена на бочне двери.

Међу престоним иконама на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима Теодор Крачун је 1780. године насликао икону светог Саве и Симеона.⁴¹⁹ Укључивање иконе са ликовима светог Саве и Симеона у ред престоних икона на иконостасу катедралног храма Карловачке митрополије исказивало је идеју о њеном верско–политичком идентитету, угледу и дуговечности, чији корени сежу до оснивача српске државе и аутокефалне српске цркве. Престоне иконе Христа, Богородице, Јована Крститеља и патрона храма у основи су везане за идеју посредништва, па у тој светлости треба видети и укључивање иконе најпоштованијих српских светитеља. Године 1785. Мојсеј Суботић на иконостасу у Великим Бастајама слика најпотпунији низ националних светитеља у српском барокном сликарству.⁴²⁰ Низ започиње ликом замонашене деспотице Ангелине Бранковић, а затим следе деспот Стефан Бранковић, Симеон Мироточиви, краљ Милутин, краљ Владислав и архиепископ Арсеније. На средишњој икони је представљен Деизис, на којем се Христу обраћају свети Сава и Симеон. Након тога су представљени Стефан Дечански, Максим Бранковић, цар Урош, кнез Лазар, деспот Јован Бранковић и Стефан Штиљановић. Низ светитеља на иконостасу у Великим Бастајама замишљен је као проширени Деизис у којем се, као национални заступници пред Христом, појављују српски светитељи. Ослањајући се

⁴¹⁸ О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 134–136, кат. бр. 7, 8, 11, 12.

⁴¹⁹ *Истио*, 186, кат. бр. 11.

⁴²⁰ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, ЗЛУМС 6 (1971), 134–136.

на традиционалне представе проширеног Деизиса, које се појављују на раним барокним иконостасима, Мојсеј Суботић је формулисао идеју која пре тога на иконостасима у овако развијеном облику није сликана.⁴²¹

Догађаји крајем седамдесетих година XVIII века, који су умногоме уздрмали и изменили идејне програме Карловачке митрополије, одредили су и преображај барокне иконографије националних светитеља. Завршне терезијанско–јозефинистичке реформе су сужавањем политичке моћи цркве и њеним затварањем у оквире верског деловања нужно узроковале раздвајање јединственог верско–политичког програма Карловачке митрополије. Национални светитељи и даље заузимају значајно место у црквеној уметности, али се у осталим областима ликовног стваралаштва њихово приказивање лаицизује и у први план се истиче њихов световни карактер.⁴²² Прво се у делу Павла Јулинца *Крајкоје введеније в историју њихових славено–сербског народа* уместо светитељских ликова појављује графичка илустрација оригиналне медаље сремских деспота Бранковића са њихове даровне хрисовуље светогорском манастиру Светог Павла.⁴²³ Након тога се у *Историји разних словенских народа, најаче Болгар, Хорватов и Сербов* ученог ковиљског архимандрита Јована Рајића, штампаној у Бечу у последњим годинама XVIII века, јављају идеализовани историјски портрети српских средњовековних владара без светитељских атрибута. Ови ликови су рађени у духу схватања, сасвим другачијих од представа у Цефаровић–Месмеровој

⁴²¹ У српској барокној уметности идеја посредништва националних светитеља појављује се пре тога на графичком листу венецијанског *Србљака*. У горњем делу приказана је допојасна фигура Исуса Христа, а испод ње су представљени медаљони са ликовима српских светитеља. У доњем делу листа исписан је текст: „Изображенија свјатих сербских цареј, књажеј, деспотов и архиепископов за род и отечество своје мољашчихся”: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 318–319. – Деизис са светим Савом и Симеоном се у популарној рустичној форми појављује и на дрворезу Стефана Ликића из 1721. године. На овом дрворезу најпоштованији српски светитељи приказани су у проскинези, што упућује на традиционалне узор Стефана Ликића и његових наручилаца: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 250–251, сл. 14. О изворима ове представе који сежу до илустрација из Цветног триода, штампаног у Мркишиној цркви 1565. године: С. Петковић, *Ликови Срба светитеља у српским шtamпаним књигама XVI века*, ЗЛУМС 26 (1990), 148–155. – Проширени Деизисни чин, у којем се уместо апостола приказују светитељи, појављује се на насловним странама украјинске штампане књиге још у XVII веку, као на *Анџолоиону* штампаном у Чернигову 1678. године благословом Лазара Барановича; І. Свенцицкий, *Почаїшки кнїгопечатання на землях України*, Т. XXX, Ч. 70.

⁴²² Д. Медаковић, *Представа српских владара – светитеља у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, 124; *Исти, Портрети српских владара у XVIII веку*, у: *Пути српског барока*, 271–275.

⁴²³ Деспотица Ангелина и њени синови Георгије и Јован представљени су као владари, у стојећем ставу, са круном на глави: П. Јулинац, *Крајкоје введеније в историју њихових славено–сербског народа*, Беч 1765, (Репр. Београд 1981), 124, према старој пагинацији: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 399.

Схематикографији и Србљаку Синесија Живановића. Нову концепцију историјског портрета предложио је издавачу сам митрополит Стефан Стратимировић.⁴²⁴ Сигурно је да се она делимично ослањала на актуелна неокласицистичка схватања, али њени основи произлазе из Баронијусовог, археолошки интонираног барокног класицизма.⁴²⁵

Сликарство у служби догматској програма

Један од основних задатака барокног сликарства у свим срединама, па и у српској, била је ликовна формулација актуелних догматско-доктринарних схватања. Међу кључним догматским питањима полемичких расправа било је поштовање светих тајни. Теологија реформисаних цркава одбацивала је свете тајне, сматрајући их само формалним обредима који указују на припадност хришћанству, а корист од њих видела је једино у томе што потхрањују веру. Католичка црква је, ослањајући се на предање, инсистирала на њиховој снази и моћи, тумачећи их као знак божанске милости. Указајући на значај поштовања светих тајни, тридентска теологија је истицала њихово јеванђеоско установљење у Христу, што су учења реформисаних цркава одбијала.⁴²⁶ То је захтевало од обеју страна да јасно дефинишу своја схватања, па је сакраментална теологија постала велика тема барокне богословске мисли, не само католичког и протестантског, него и православног света. Уједначавање верског живота и његово контролисано одвијање у оквиру институције било је један од основних задатака реформи у свим црквама. Тумачење светих тајни, повезивано са активном побожношћу, улазило је у основе катихетичког учења. Оно је небројено пута понављано у проповедничким зборницима, а под снажним утицајем католичких схватања први пут је систематски изложено у делу Силвестра Косовог *Дидаскалија, албо наука о седам сакраменџах или*

⁴²⁴ Н. Радојчић, *Српски историјар Јован Рајић*, Београд 1952, 78; Д. Медаковић, *Портрети српских владара у XVIII веку*, 274–275.

⁴²⁵ Ph. J. Jacks, *Baronius and the Antiquities of Rome*, у: *Baronio e l'arte*, 76–96.

⁴²⁶ О тумачењу и значају светих тајни у оквиру пост-тридентске католичке реформе: J. Delumeau, *Il Cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, 46–49; A. J. Möhler, *Symbolica*, 229–276. На Тридентском концилу о светим тајнама расправљало се на VII, XIII, XIV и XXI сесији: R. H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, посебно 51–53. – О месту светих тајни у ликовним програмима католичке реформе: E. Male, *L'art religieux après le Concil de Trente*, 65–72; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 297–310.

тајнахъ. Под утицајем украјинске сакраменталне теологије, учење о светим тајнама се кодификује и у верском животу Карловачке митрополије. По налогу патријарха Арсенија IV Јовановића сачињен је 1745. године кратак извод о светим тајнама, *Поучение о таинствѣхъ церковныхъ*, из књиге Инокентија Гизеља *Миръ съ Боіом человеку, или покаяние святое*, који је био подељен свештенству са налогом да се учи напамет. Бакрорезно издање ове књижице прво је приредио Захарија Орфелин 1760, а потом је она прештампана у Венецији 1763. године.⁴²⁷

Истицање светих тајни у јавном животу цркве имало је за последицу и њихово све наглашеније ликовно уобличавање. Међу светим тајнама кључно место је заузимала евхаристија, којом је визуализовано јединство цркве са искупитељем, добијање опроштаја грехова и стицање залога вечног живота. Њена популарност у барокном сликарству била је подстакнута и актуелним полемичким расправама, у којима су брањена учења и истицане догме. Још од времена Фирентинске уније, источна и западна црква су многобројним списима браниле своје ставове, а ране полемичке расправе биле су превасходно везане за питање припреме евхаристијског хлеба.⁴²⁸ Током XVII века у украјинској сколастичкој литератури кроз супротстављање протестантским учењима, која су одбијала евхаристијско литургијско славље и његов жртвени карактер, долази до прихватања аргументације католичке цркве. Већ у првим деценијама XVII века у кругу украјинских литургичара долази до приближавања католичком тумачењу претварања предложених дарова у мистично тело и крв Христову. Тако се у службеницима Гедеона Балабана и Елисија Плетенецкога напушта традиционално православно учење да се предложени дарови претварају у тело и крв Христову приликом изговарања

⁴²⁷ О овој рукописаној књизи и њеним штампаним издањима: В. Миросављевић, *Српске вероучевне књиге у Аустро-Угарској у времену од 1690. до 1902. год*, БГ IV (1903), 186–188; Т. Остојић, *Захарија Орфелин, живиот и рад му*, Београд 1923, 80–81, 84; Г. Михайловић, *Српска библиографија XVIII века*, 52–53, 60, бр. 39. и 49.

⁴²⁸ О сакраменталној теологији у раним полемичким списима: *О едной истинной православной вере и о святой соборной апостольской церкви, ойкумену начало приняла, и како посюду распростирается, Сочинение Острожскаго священника Василия 1588. года*, ППЈЗР II, col. 800–838; *Вопроси и ойвеиы православному зъ пайежникомъ 1603. года*, ППЈЗР II, col. 41–48; *Описание Анѳохійскаго патріарха Петра Венеційанскому Архидіакоу Доминику*, ППЈЗР III, col. 19–54. – Распрострањеност и популарност приказивања појединих светих тајни у српском барокном сликарству скоро да су адекватне месту које су оне имале и у програмима католичке цркве. На првом месту је света тајна евхаристије, а затим следе покајање и крштење, док су остале тајне побуђивале знатно мању пажњу. Ово место није било одређено само степеном важности поједине свете тајне у верском животу цркве, него и њеним значајем у полемичким расправама. На извесну хијерархију светих тајни указује и Јоаникије Гаљатовски, мада истиче њихову недељивост и јеванђеоско установљење. Упор.: И. Галятовський, *Ключь разума*, Київ 1659, 276–34а.