

ОЛГА МИКИЋ

ПОРТРЕТИ СРБА XVIII ВЕКА

МАТИЦА СРПСКА
2002

Портрет је традиционална тема српског сликарства и појављује се у свим периодима његовог историјског развоја, почев од формирања прве државе Немањића у XII веку. У почетку су то само репрезентативне представе српских владара, рађене према византијским узорима, редовно уклопљене у веће или мање целине црквеног сликарства. Многобројни владарски портрети укључени су од почетка XIII века у програм зидног живописа, и то у разним деловима цркве, али најчешће на западном зиду, у припрати. Тамо су смештени ктиторски портрети. У српском средњовековном зидном сликарству најбројнији су ктиторски портрети владара који се срећу у њиховим задужбинама. Приказани су са моделом цркве у рукама како у пратњи Богородице прилазе Христу. На њима је представљен физички изглед портретисаних, али је сва пажња концентрисана на сам лик док је све остало типизирано: ставови, гестови, ношње, атрибути.¹ Истовремено се срећу и надгробни портрети ктитора, уколико су приказани изнад гробног места у цркви.² Осим ктиторских, портрети српских владара се налазе и у сложенијим композицијама као што су илустрације српских државних сабора, са представама предаје престола, односно устоличења владара, у приказима њихових самртних часова или, као учеснике, у процесијама приликом свечаних сахрана.³ Ликови српских владара срећу се и у циклусима фресака са сценама из живота појединих, најчешће Симеона Немање.⁴ Насупрот конвенционалних светачких физиономија, њихови портрети показују експресивнији цртеж и живљу боју.

Паралелно са владарским портретима у српском монументалном сликарству јављају се и савремени ликови црквених великодостојника: епископа, архиепископа и патријараха почевши од Саве Немањића, првог српског архиепископа, чији се најлепши портрет налази у цркви манастира Милешеве.⁵ Савремени ликови појединих архијереја срећу се, понекад, у композицији „Служење свете литургије”, смештеној у олтару, као и у нивовима српских архијереја приказиваних у хронолошком редоследу у припратама епископских цркава.⁶

Од почетка XIV века, када се српска држава знатно проширила, а поред владара већу улогу у државном животу почела заузимати економски ојачана властела, пра-

¹ С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934.

² Исто, 14 (реч је о портрету Стевана Немање из Богородичине цркве у Студеници насликаном на јужном зиду наоса у ниши у којој је саркофаг; слични надгробни портрети срећу се у задужбинама других Немањића).

³ В. Ђурић, *Представе српских државних сабора у српским црквама XIII и XIV века*, Зборник радова Византолошког института књ. X, Београд, 1967, одељак 3: 132—149; Исто, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института књ. XI, Београд, 1968, одељак 5: слике опела над гробовима српских владара и црквених поглавара, 110—127.

⁴ В. Ђурић, *Циклуси фресака посвећени Симеону Немањи*, Зборник радова Византолошког института књ. VIII/2, Београд, 1964, одељак 1: 69—90.

⁵ Д. Милошевић, *Иконографија Св. Саве у средњем веку*, Саопштење на међународном научном скупу „Сава Немањић — историја и предање”, Београд, 1979, 279—315.

⁶ Ј. Радовановић, *Српски архиепископи у композицији „Служење Св. Литургије” у Сопоћанима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 19, Нови Сад, 1983, 41—73; Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у српском зидном сликарству XIII—XVI века*, саопштење на међународном научном скупу „Сава Немањић — историја и предање”, Београд, 1979, 319—335.



Св. Сава — манастир Милешева (1234—1236)

сну стилизацију за разлику од провинцијског сликарства тога доба које је, у портретима, сачувало остатке реалистичког поступка.¹⁰ Последњи владарски портрет у зидном живопису, из доба државне самосталности, лик је рано преминулог сина деспота Ђурђа Бранковића, сликан крајем треће деценије XV века на довратнику ђаконикона цркве манастира Грачанице. Начин сликања његовог племенитог лика и раскошне одеће одраз је кулминације једне велике уметности која у то време почиње да ишчезава.¹¹

После губитка државне самосталности и пада под турску власт (1459), те готово потпуног замирања сваке уметничке делатности у трајању од једног века, до поновног оживљавања српског културног и уметничког живота дошло је после обнове Пећке патријаршије, 1557. године. У тада насталим мањим целинама зидног живописа, из друге половине XVI и првих деценија XVII века, појављују се и савремени портрети, махом ктиторски. Најчешће су то портрети чланова високе црквене јерархије која је после обнове Пећке патријаршије преузела не само верску него и водећу политичку улогу у српском народу. Јер нестанком владара и богатих ктитора из ре-

во подизања задужбина, а самим тим и право сликања ктиторских портрета, прелази и на њих. Тада се подижу многе властелинске цркве у којима су насликани њихови ктитори, често и са члановима њихових породица.⁷ Више него владарски, ови племићки портрети показују упадљиво реалистичке физиономије, док су им поставке фигура и гестови једнако типизирани. Овде се понекад срећу и портрети свештенослужитеља, сликани такође за живота.⁸ Иначе, и у појединим српским средњовековним манастирима налазе се портрети манастирских игумана, обично оних који су бринули о живописању цркве.⁹

Као што велику српску средњовековну уметност завршавају споменици из првих деценија XV века, из доба владавине деспота Стефана Лазаревића и његових наследника, тако и значајно српско портретско сликарство XIII и XIV века даје тада последња запажена остварења. На овим се портретима из владарских задужбина, поред префињености и мекоће стила, запажа извесно одступање од ранијег реализма. Они својом издуженошћу представљају својевр-

⁷ С. Мандић, *Портрети на фрескама*, Уметнички споменици Југославије, Београд, 1966 (Лесново — задужбина деспота Оливера; Добрун — задужбина жупана Прибила; Псача — задужбина севастократора Влатка).

⁸ М. Кашанин, *Бела црква каранска, задужбина жупана Брајана*, Старица III серија, IV—V, 1926—27, Београд, 1928, 130—133 (овде су у олтарској апсиди насликани портрети два жупанова свештеника, веома реалистички, од којих је један записом обележен као презвитер Георгије Медош).

⁹ *Зидно сликарство манастира Дечани*, посебно издање САНУ, књ. DCXXXII, Београд, 1995, Одељење историјских наука књ. 22, уредник В. Ђурић; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених досјојанственика и племића у наосу и припрати*, 265 (овде је два пута насликан портрет првог игумана Арсенија у олтару и припрати, као и портрет игумана Данила).

¹⁰ М. Кашанин, *Српски средњовековни портрети*, Уметнички преглед бр. 9, Београд, 1938, 257—261.

¹¹ С. Радојчић, *Портрети младића на довратнику у српском сликарству XV века*. Одабрани чланци и студије 1933—1978, Београд—Нови Сад, 1982, 241.

дова високе властеле није се изгубила и установа ктиторства. То је време обнављања низа великих старих задужбина и подизања нових, знатно скромнијих, чији су ктитори били из редова духовног staleжа, али су поједини припадали ситном племству које је и под турском влашћу сачувало нешто од старог господства. Зато су ктиторски портрети у споменицима из турског периода занимљиви због своје разноликости јер представљају читаву галерију ликова из различитих staleжа: од патријараха, митрополита и манастирских игумана до племенских кнежева, спахија и обичних монаха па чак и занатлија.¹² У то време се често сликају и историјски портрети старих манастирских ктитора — Немањића, као и канонизовани ликови првих српских архиепископа — светог Саве и Арсенија I. Такође се срећу и сликани низови српских архијереја завршавани, најчешће, реалистички схваћеним портретом првог патријарха обновљене Пећке патријаршије Макарија Соколовића.¹³

Осим у фреско живопису, савремени ктиторски портрети се срећу, према знатно ређе, у српском минијатурном сликарству и у иконопису. Сматра се да је оваквих портрета на пергаменту и дрвету било знатно више и да су они били нека врста предложака за монументалне фреско портрете, али да су већином уништени заједно са дворцима и тврђавама у којима су се налазили. Од сачуваних су познати: Портрет серског митрополита Јакова, у рукописном четворојеванђељу из средине XIV века, значајан као први портрет високог свештеног лица у области српског минијатурног сликарства,¹⁴ затим два портрета за које је претпостављено да представљају младе принчеве Стефана и Вука Лазаревића у српском илустрованом псалтиру познатом као „Минхенски псалтир”, на основу којих је псалтир датован у последњу деценију XIV, односно почетак XV века.¹⁵ Најлепши примерци српског минијатурног портретског сликарства сачувани су на Есфигменској повељи из прве половине XV века. На њој су приказани савремени портрети деспота Ђурђа Бранковића и чланова његове породице. Ова раскошна повеља из дворске канцеларије деспота Бранковића издата је 1429. године светогорском манастиру Есфигмену којом је деспот одредио помоћ осиромашеном манастиру и тако постао његов нови ктитор. Портрети су насликани у правоугаоним пољима у два реда. У горњем су деспот Ђурађ, деспотица Јерина и њихова деца Гргур и Мара, а у доњем реду принцепа Кантакузина, Стефан и Лазар, млађа деспотова деца. То је у ствари проширена ктиторска композиција. Минуци-



Ђурђе Бранковић са породицом —
Есфигменска повеља (1429)

¹² С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије од 1557. до 1614*, Нови Сад, 1965, 84—86, 90—91, 188—189, 197.

¹³ Г. Бабић, нав. дело (обнављајући живопис у припрати Пећког манастира сам патријарх је наложио да се осим његовог портрета живопису и ликови његових претходника на пећком престолу почевши од св. Саве).

¹⁴ Ј. Стојановић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, Четворојеванђеље серског митрополита Јакова, Лондон — Британски музеј, адд 39 636, 102—103.

¹⁵ С. Радојичић, *Портрети српских владара у средњем веку*, 281; Ј. Стојановић, нав. дело, 121.

озно сликане ликове деспота и чланова његове породице одликује несумњива портретска аутентичност.¹⁶

Сличних примера минуциозно сликаних ктиторских и донаторских портрета има и у српском иконопису, средњовековном и каснијем, из турског периода. Најстарија српска икона са савременим владарским портретима је из краја XIII века и чува се у ризници цркве Св. Петра у Риму. На њој су испод допојасних фигура св. Петра и Павла насликане минијатурне фигуре ктитора — краљевића Драгутина и Милутина и њихове мајке Јелене Анжујске.¹⁷ Нешто је млађа икона св. Николе коју је 1319. године краљ Милутин поклонио цркви Св. Николе у Барију. Овде су испод раширених руку светитеља приказани ктитор и његова супруга Симонида у молитвеним ставовима. Лик краља Милутина сликан је портретски, с карактеристичним дугим носем и косим очима.¹⁸ Донаторски портрети представника духовног сталежа срећу се такође на средњовековним иконама, али још чешће на иконама из турског периода. Они су редовно минијатурних формата, у молитвеним ставовима, обично приказани у доњим деловима икона. На њима се запажају реалистичке физиономије сликане знатно сензибилније од саме иконе са ликовима светитеља рађене у духу традиционалног, поствизантијског сликарства.¹⁹



Пећки патријарх Пајсије (1663)

У српском сликарству турског периода један од првих покушаја самосталног приказа људског лика је портрет пећког патријарха Пајсија из друге половине XVII века који се сада налази у Националном музеју у Равени. Припада групи посмртних портрета јер је сликан 17 година после патријархове смрти. На њему је дугачак запис са именима дародавца и сликара — хиландарског зографа Јована, као и година израде, 1663.²⁰ Патријарх је приказан у целој фигури, полуокренут удесно, подигнутих руку према Христу насликаном у горњем левом углу. Овај јединствени иконописни портрет, малог формата и скромних сликарских могућности, разликује се од репрезентативних архијерејских портрета сликаних у оквиру фреско живо-

¹⁶ В. Ђурић, *Портрети на пољељама византијских и српских владара*, Зборник Филозофског факултета књ. VII-1, Београд, 1963, 251—269; Ј. Стојановић, нав. дело, 129.

¹⁷ М. Татић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану са насликаним ликовима ктитора*, Зограф 2, Београд, 1967, 11—16.

¹⁸ В. Томић де Муро, *Српске иконе у цркви Св. Николе у Барију*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад, 1966, 123—124.

¹⁹ П. Мијовић, *О иконама с портретима Томе Прелубовића и Марије Палеологине*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад, 1966, 185—187; Р. Љубинковић, *Две грачаничке иконе са портретима митрополита Никанора и митрополита Виктора*, Старица, н. с. књ. V—VI 1954—55, Београд, 1956, 129—134; М. Љубинковић, *Иконостас цркве Св. Николе у Великој Хочи*, Старица, н. с. књ. IX—X, 1958—59, Београд, 1959, 171—174; Ј. Радовановић, *Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или сликање живих људи на фрескама и иконама средњег века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад, 1984, 47—56.

²⁰ С. Радојчић, *Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени*, Узори и дела старих српских уметника, СКЗ, Београд, 1975, 283—286.

писа. Претпоставља се да је рађен према патријарховом лику са минијатуре јер је по концепцији најближи поменутом минијатурном портрету серског митрополита Јакова. Покушај самосталног приказа патријарховог лика несумњиво је значајан, мада портрет у целини делује као икона. Овакав начин приказивања високих црквених представника, као профане иконе, задржао се у јужним крајевима Балкана све до XIX века као касни процес понављања старих шаблона. Поједини иконописци из XVIII и XIX века, поред историјских портрета некадашњих српских владара и архиепископа, сликају на овај начин и савремене портрете црквених великодостојника као, на пример, зограф поп Симеон Лазовић из Бијелог Поља када слика, као икону, портрет сарајевског митрополита Пајсија II, 1805. године²¹ (кат. бр. 136).

За портрет пећког патријарха Пајсија из 1663. године у стручној литератури је примећено да је један од ретких портрета који стоји на размеђу традиционалних представа високих црквених достојанственика и нових барокних формулација које ће се појавити неколико деценија касније.²² Он пружа податке о уметничким могућностима српских сликара тога доба, будући да је настао у мрачним временима српске историје пред Велику сеобу Срба 1690. године на територији некадашње угарске краљевине. Јер, као што је познато, после дугог периода стагнације и опадања под турском влашћу, до препорода традиционалне српске уметности дошло је у XVIII веку у новим српским уметничким центрима северно од Саве и Дунава. Још у време пада српских средњовековних држава под турску власт почело је померање већих народних маса у правцу севера и запада. Последњи српски деспоти и крупна властела, са делом народа и свештенства, прешли су тада у Угарску и постали поданици угарског краља. Српска црква се овде брзо организовала и већ крајем XV и почетком XVI века подигнути су најстарији фрушкогорски манастири. Тада се подижу дворци и тврђаве српских деспота и великаша. Каснији угарско-турски ратови који су се водили преко територија насељених Србима срушили су већину ових споменика. После пада Угарске под турску власт (1526), прешле су у ове крајеве нове масе српског народа доносећи са собом традиције поствизантијске уметности које су овде дуго неговане и одржаване. Уметничка делатност Срба у областима јужне Угарске у XVI и XVII веку углавном се не разликује од оне на Балкану а сачувана дела показују сличну стагнацију у понављању старих узора. Бољи сликарски радови, који превазилазе ниво домаће школе турског периода, дела су светогорских мајстора формираних под утицајем италокритске школе. До данас се сачувао мали број уметничких дела тога доба, махом по фрушкогорским манастирима, док ништа не знамо о онима који су се налазили у утврђеним деспотским и властелинским дворцима где је без сумње било и радова из области профаног сликарства. Поједини сачувани ликови некадашњих српских владара и властеле, које је црква уздигла у ред светитеља, настајали у време када је сећање на њих било још свеже у нашем народу, имају карактер црквеног сликарства. Таква је икона са ликовима сремских деспота Бранковића из друге половине XVI века пореклом из манастира Шемљуга.²³ Мада су крајеви преко Саве и Дунава територијално били знатно ближи Средњој и Западној Европи, до њих тада нису допирали утицаји ренесансне и барокне уметности Западна чему је разлог била турска власт и одсуство било каквих веза са европским уметничким центрима. Али када је крајем XVII века дошло до нових померања нашег етничког језгра, ситуација се умногоме изменила. За време великог Аустријско-турског рата (1683—1699) маса српског народа из Старе Србије на челу са пећким па-

²¹ Ђ. Мазалић, *Портрети сарајевског митрополита Пајсија из године 1805. рад јој Симеона Лазовића*, Гласник Земаљског музеја у БиХ, XIV, св. 2, Сарајево, 1932, 93—105; Д. Медаковић, *Сликарска породица Лазовић*, Трагом српског барока, Београд, 1976, 229.

²² М. Тимотијевић, *Портрети архиепископа у новијој српској уметности*, Зборник радова „Западноевропски барок и византијски свет” (научни скупови САНУ, књ. LIX, Одељење историјских наука, књ. 18), Београд, 1991, 158—159.

²³ Ј. Радовановић, *Прилог иконографији свјетих сремских деспота Бранковића*, Зборник за ликовне уметности Матице српске бр. 7, Нови Сад, 1991, 293.

тријархом Арсенијем III Чарнојевићем прешла је 1690. у Угарску и то у крајеве по- даље од турске границе. Ова до тада најмасовнија сеоба Срба повукла је за собом на север и оне раније досељене Србе населивши их у областима средње и горње Угарске. Гро пресељеника нашао се после Карловачког мира у оквиру хришћанске Хабзбуршке монархије, формално под заштитом царских привилегија, и у непосредном додиру са западноевропском културом. Необична, више пута истицана виталност српског народа, који је такорећи из пуног средњег века ступио у ново доба, омогућила је да се за релативно кратко време у етнички, верски и културно страној држави учврсти ново национално упориште и утемељи нова култура. Била је то права ренесанса, извршена током XVIII века, чија је позадина друштвени препород а исход култура и уметност новијег доба. Као што је обнова Пећке патријаршије дала подстицај развоју уметности турског периода, тако су Велика сеоба и новооснована српска црквена организација, Митрополија карловачка, омогућиле повољне услове за преображај српске уметности у XVIII веку. Својим деловањем и угледом Митрополија карловачка је задобила знатан престиж у духовном и политичком животу Срба; она је постала носилац привилегија бечког двора, за које се требало и даље борити, остварила је не само духовну него и световну власт над својим народом у оквирима једне правно изграђене државе каква је била Хабзбуршка монархија.

Међутим, нова културна оријентација ка Западу није прихваћена напречац. Читава прва половина XVIII века обележена је напуштањем традиционалне, турско-византијске и прихватањем модерне, западноевропске културе. Културни утицаји су тада долазили разним, често заобилазним путевима са југа и истока из у то време већ модернизованих православних центара — Свете горе и Русије. Из страха пред унијаћењем, које је све више узимало маха, српски црквени поглавари су усмерили читав духовни и културни живот Срба у Монархији у правцу једноверне Русије. Помоћу Руса учитеља, руских школских и црквених књига и у Русији школованих Срба, руски културни утицај је, насупротив аустријском државном интересу, у првој половини XVIII века преовладао. Ту руско-словенску културну оријентацију државне власти су у другој половини века, после учесталих сеоба Срба у Русију, насилно прекинуле и строгим законским одредбама упутиле целокупни црквено-народни и културно-просветни живот Срба у Монархији у правцу аустријско-немачке културе.²⁴

То се одражавало и у српској уметности тога доба. У првој етапи њеног развоја, када су још опстојавали остаци традиционалне поствизантијске уметности пренете са Балкана, која обухвата период од Велике сеобе до четрдесетих година XVIII века, деловали су многобројни анонимни или полуанонимни зографи скромног ликовног образовања. Као последњи чувари традиционалног сликарства, они су обично наступали у групама приликом обављања обимнијих сликарских послова на живописању цркава. Бавећи се готово искључиво црквеним сликарством, зографи су израдили и неколико портрета својих савременика, у оквиру зидног сликарства и иконописа, који су били попут оних у претходним периодима — ктиторски и посмртни.

У српском зидном сликарству XVIII века традиционалне представе ктиторских портрета се постепено напуштају. Присутне су, и то не редовно, још у живопису српских цркава чије је осликавање било поверено конзервативним зографима. Такви су били чланови сликарске дружине Андреје Андрејевића који су током четврте деценије XVIII века живописали цркве манастира Шемљуга и Враћевшнице и доње зоне припрате манастира Раванице. У наосу цркве манастира Шемљуга налази се развијени тип ктиторске композиције; насликани су чланови породице Ђуричка Лазаревића који је својим прилогом омогућио поновно живописање старе манастирске

²⁴ М. Костић, *Генеза немачке културне оријентације у Срба*, Југословенска књига, год. V, Загреб, 1921, бр. 43—45; Исти, *Гроф Колер као културно-просветни реформатор Срба у XVIII веку*, посебно издање СКА, књ. 88, Београд, 1932.

цркве, задужбине деспота Јована Бранковића и његове мајке деспотице Ангелине. Историјски ликови оснивача манастира такође су насликани у храму, у његовом југозападном делу, испред савременог портрета манастирског игумана Симеона Димитријевића који је свесрдно бдео над сликарским радовима у цркви.²⁵ Ктиторски портрети Ђуричка Лазаревића, његове супруге и синова приказани су у целим фигурама обучени у савремену грађанску одећу. Запажене су портретске карактеристике њихових ликова и поред знатног оштећења овог дела живописа.

После Шемљуга, чија је црква изнова живописана 1730. године, дружина Андреје Андрејевића осликала је средином четврте деценије доње зоне припрате цркве манастира Раванице ктиторством јеромонаха Стефана Раваничанина. На западном зиду, поред улазних врата у припрату, налази се његов портрет као ктитора јер је обновио порушени манастир, подигао припрату и дао новац за награду живописцима. Портрет је веома оштећен, готово уништен, па се само разазнаје фигура старијег човека у мантији са камилавком на глави. За њега је примећено да показује извесне сликарске новине у контрастима бојених партија, чиме је истакнуто постојање фигуре у простору, али да се лик портретисаног више наслућује него што се види.²⁶ Следећи рад дружине Андреје Андрејевића био је живопис манастира Враћевшнице из 1737. године. Није познато да ли је обухватао и портрет његовог тадашњег игумана Михаила, који се старао о поновном живописању старе манастирске цркве, јер је сликарство на западном зиду припрате уништено.²⁷

Међутим, у то време сликане ликове ктитора све више почињу да замењују видно истакнути натписи, обично постављени на улазу у цркву, у којима се наводе имена оних чијим је средствима и трудом храм подигнут или живописан. Један од ретких примера појаве ктиторског портрета на самом крају XVIII века, у српском, тада већ барокизованом зидном сликарству, био је лик вршачког епископа Викентија Поповића у цркви манастира Шишатовца, који нажалост није сачуван. Манастир је настрадао у Другом светском рату и тада је највећи део живописа уништен. Портрет је споменут у стручној литератури уз податак да се налазио изнад гробног места портретисаног, као што се то среће у старијем српском фреско сликарству.²⁸ Из публикованог дугачког записа испод портрета сазнаје се име аутора, сликара Григорија Давидовића-Опшића, житеља места Чалме, као и година израде, 1795. У запису су наведени и биографски подаци портретисаног, великог добротвора манастира Шишатовца, његовог некадашњег игумана и архимандрита, и потоњег епископа вршачког,



Стефан Раваничанин — припрата манастира Раванице (око 1735)

²⁵ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад, 1987, 11—16.

²⁶ М. Ђоровић-Љубиновић, *Даскал јеромонах Стефан Раваничанин*, Рад војвођанских музеја 5, Нови Сад, 1956, 78.

²⁷ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство...*, 14.

²⁸ О. Милановић-Јовић, П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Нови Сад, 1975, манастир Шишатавац, 93.



Арсеније III Чарнојевић (1708)

преминулог 16. децембра 1785. године.²⁹ Како је овај портрет настао читавих десет година после епископове смрти, претпоставља се да је рађен према репрезентативном уљаном портрету епископа Викентија Поповића, сликаног за живота, који се до Другог светског рата налазио у просторијама конака манастира Шишатовца а сада је својина Музеја Српске православне цркве³⁰ (кат. бр. 146).

У оквиру традиционалног српског иконописа из првих деценија XVIII века, који су неговали махом анонимни зографи, портрети савременика се готово уопште не срећу, чак ни ктиторски, које смо повремено сретали у претходним епохама. Изузетак је иконописни портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића, сликан две године после његове смрти, 1708, на архијерејском трону српске цркве у Острогону. Он се стилски надовезује на претходне приказе српских архијереја и припада типу „профане иконе”. Овај је утисак још очигледнији услед приказа Христа на престолу изнад лика патријарховог. Рад је непознатог иконописца који је по старом обичају више главе и око фигуре патријарха исписао дугачке записе у којима је навео његове титуле, значај и заслуге³¹ (кат. бр. 203). Верује се да је овај иконописни портрет сликан према тада постојећем бакорезном портрету патријарха за који се зна да је био наручен у Бечу убрзо после Велике сеобе.³² Постојање бакарне плоче за отискивање, чији је наручилац био сам патријарх, забележено је у инвентару резиденције Београдско-карловачке митрополије 1733. године, али је плоча касније изгубљена и до данас није сачуван ниједан отисак овог несумњиво више пута умножаваног портрета. Према истом бакорезном портрету сликан је знатно касније, 1744. године, још један портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића. То је закључено због тога

што оба портрета, без обзира на разлике у квалитету израде, показују иконографску истоветност. На њима је патријарх приказан као чеоно постављена стојећа фигура у отвореном трему, у свечаном орнату, са архијерејским жезлом у руци и митром на глави. Једино се на знатно вештије сликаном портрету из 1744. године запис налази

²⁹ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и нађиси*, књ. 2, Београд, 1983, фототипско издање, 300–361, бр. 3692.

³⁰ М. Косовац, *Српска митрополија карловачка по подацима из 1905. год.*, Сремски Карловци, 1910, манастир Шишатовца, 179.

³¹ Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима Банаћа, Румуније и Мађарске*, Споменик САНУ ХСІХ, Одељење друштвених наука, Београд, 1950, Острогон, 20 (икона се сада налази у црквеноуметничкој збирци у Сентандреји).

³² О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века као предлози за уљане портрете*, Зборник радова „Српска графика XVIII века”, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1986, 50.

уз доњу ивицу слике. У њему је наведено да је сликан по наруџбини патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, у Карловцима 1744, али име аутора није поменуто. Стилске особине овог у суштини идеализованог портрета, мека сликарска обрада његовог лика насупрот крутој поставци фигуре у орнату украшеном стилизованом орнаментиком, веома су блиске портретима српских владара у живопису припрате манастира Крушедола, који је 1751. радио руски сликар Јов Василијевић, па му је портрет Арсенија III из 1744. године уверљиво атрибуиран³³ (кат. бр. 204).

Средином XVIII века Јов је у Карловцима био придворни сликар патријарха Арсенија IV и држао је тамо неку врсту иконописне школе. О томе сведочи познати патријархов циркулар из 1743. године којим је забранио куповање икона од „којекаквих неукних мазала” и истовремено позвао све оне који имају дар за сликање да дођу у Карловце на обучавање код искусног руског иконописца Јова „који при нами образи пишет”.³⁴ Овакав патријархов поступак усмерен у правцу реформисања традиционалне српске уметности, разумљив је због тога што су у то време узорни преображаја целокупног духовног и културног живота Срба у Монархији тражени у једноверној Русији па је тај процес имао одјека и на пољу сликарства. Премда је повремених руско-српских уметничких веза било и раније, од почетка пете деценије руско-украјински утицај је сасвим преовладао.³⁵ Из назовимо је сликарске школе Јова Василијевића изашла је половином XVIII века група српских сликара која се под његовим утицајем приклонила узорима руско-украјинског барока. Овако оријентисани српски сликари, названи „мајстори прелазног периода” или „сликари раног барока”, преузели су тада водећу улогу од традиционалних зографа негујући већ знатно модернизовано црквено сликарство и огледајући се, повремено, у реалистичким приказима својих савременика. Деловали су од средине XVIII века до седамдесетих-осамдесетих година, настањени у већим местима, углавном митрополитском и епархијским седиштима, Сремским Карловцима, Новом Саду, Вршцу, Темишвару, Араду и другим варошима. Њихови радови потврђују тезу да је пре директних додира са Западом и бечком Уметничком академијом српско сликарство имало чврсте и плодотворне додире са Украјином, нарочито са Кијевом, односно Кијевопечерском лавром и њеном сликарском школом. Поједини српски сликари из група „ранобарокних мајстора” тамо су учили сликарство, попут Стефана Тенецког и Јована Поповића, а вероватно се у Кијеву дошколовао и Димитрије Бачевић, док су се остали обучавали код украјинских сликара који су боравили међу Србима у Карловачкој митрополији.

Поменути Јов Василијевић је у Карловцима обучавао неколицину младих српских сликара у духу руско-украјинског барока од којих су значајнији Васа Остојић, Јанко Халкозовић, Никола Нешковић и Јоаким Марковић. Други украјински сликар који је у Карловачку митрополију дошао, изгледа, заједно са Јовом, Василије Романовић, деловао је више у западним крајевима, у Пакрачкој епархији и Вараждинском генералату, где је у сликарству обучавао Јована Четировић-Грабована, Јована Исајловића Старијег и Григорија Јездимировића. Сви су се они највише бавили црквеним сликарством али су повремено радили и портрете савременика, и то најчешће оних из редова новог племства и грађанског staleжа. Високе представнике српске цркве портретисали су, још од првих деценија XVIII века, најчешће школовани аустријски и мађарски сликари као и поменути украјински мајстори Јов Василијевић и Василије Романовић. Јер висока јерархија Карловачке митрополије наручивала је код иновernih уметника своје барокне, репрезентативне портрете, премда

³³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад, 1981, Јов Василијевић, 19—24.

³⁴ Исто, 21.

³⁵ М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, књ. VII-1, Београд, 1963, 379—410.

њих није ангажовала за израду црквеног сликарства. Истоверни представници традиционалног сликарства задовољавали су потребе конзервативних црквених општина, а за веће и важније целине црквеног сликарства позивали су сликаре из Влашке кнежевине и јужнобалканског залеђа. После патријарха Арсенија III Чарнојевића сви карловачки и потоњи београдско-карловачки митрополити портретисани су у Бечу, а аутори су им, будући да портрети нису сигнирани, непознати бечки сликари. Својим изгледом ови се портрети ослањају на тип западноевропског, репрезентативног портрета који је настао још у XVI веку и у готово неизмењеном облику је коришћен до XIX. Приказани су у фигури до бедара поред сточића на коме је архијерејска митра или књига док је у позадини стуб и богато набрана драперија (кат. бр. 71, 141, 145).

Један од првих, портрет митрополита Викентија Поповића-Хадилавића, датиран 1715. годином, у поређењу са портретом-иконом Арсенија III Чарнојевића из 1708. године, најбоље показује њихове огромне стилске разлике мада је сликан само неколико година касније. У српској портретској уметности разлози прекида са традицијом и прихватање савремених облика западњачког барока били су разумљиви. Када је крајем XVII века висока јерархија Пећке патријаршије прешла са народом у Хабзбуршку монархију, распони и разлике између ретардиране поствизантијске уметности и савремене средњоевропске били су толики да их није било могуће премостити. Утицаји који су довели до стварања самосталног портретског жанра у новијој српској уметности ишли су често путевима директних прихватања савремених европских узора. Старе средњовковне представе замењују се другачијим и новим.³⁶ Њих у српско портретско сликарство уводе средњоевропски мајстори и сликари из Украјине који још од XVII века имају чврсте контакте са западноевропском уметношћу. Њихове стилске формуле следе затим први домаћи портретисти.

У другој половини XVIII века срећу се такође поред домаћих и страни аутори премда тада најчешће нису анонимни. Они сликају углађене, репрезентативне портрете српских архијереја. Неки од њих су приказани у целим фигурама и помпезном ставу преузетим из иконографије западњачког парадног портрета. Јер високи црквени представници Карловачке митрополије нису тражили потврду портретске правоверности као што је то био случај са црквеним сликарством. Због тога су поједини српски сликари из прве половине XVIII века на традиционалан начин радили црквено сликарство, док су им ретка портретска дела била ближа духу западњачке уметности. То се може запазити на примеру сликара Георгија Стојановића, а још очигледније код Христофора Жефаровића. Нешто старији Георгије Стојановић ликовно је формиран у средини која је била под утицајем поствизантијске уметности епохе Константина Бранковеануа. Као штићеник патријарха Арсенија IV Шакабенте, он је четрдесетих година XVIII века у Карловцима сликао иконе за цркву Св. Петра и Павла и некадашњу придворну капелу Св. Трифуна у традицији поствизантијског иконописа. Поред икона, тада је радио и припремне цртеже за бакрорезне ведуте српских средњовековних манастира Дечана и Пећке патријаршије, које је у бакру резао бечки гравер



Арсеније IV Шакабента са ведуте Пећке патријаршије (1745)

³⁶ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 159.



Патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента, кат. граф. 12

а на портрету Ивана Стратимировића је у доњем левом углу минијатурна сцена са турском коњицом у бегу (кат. бр. 173, 174). Портрети су, као што је било уобичајено, сликани поводом добијања племићке дипломе коју су браћа добила од аустријског двора за њихове војничке заслуге у рату против Турака.⁴⁰ Најзаслужнији од њих, Богић Стратимировић, добио је тада и златну медаљу са ликом царице Марије Терезије коју је Жефаровић приказао на његовим прсима са урођеним смислом за калиграфско исцртавање. Ови изузетно ретки, готово усамљени коњанички портрети у српској уметности XVIII века доказ су Жефаровићевог познавања и коришћења страних графичких предлогака приликом израде слика и гравира како религиозне тако и профане тематике.

Слично се може приметити и за Жефаровићу атрибуиран портрет будимског епископа Василија Димитријевића из почетка пете деценије XVIII века. По концепцији он такође показује везу са типом западњачког репрезентативног портрета, на који се Жефаровић угледао, али се у његовој изведби, наглашеном линеаризму и крутој поставци фигуре, осећа још снажан утицај традиционалног сликарства.⁴¹ Запажено је да овај портрет представља једну варијанту ктиторског портрета јер се кроз отворен прозор у позадини слике види црквени торањ, што упућује на, из архивске грађе познат, ктиторски подухват портретисаног око подизања високог барокног торња испред првобитне Саборне цркве у Сентандреји (кат. бр. 30). За истицање ктиторских заслуга везује се и портрет темишварског епископа Георгија Поповића, сликан такође средином XVIII века. Представљен је са свитком у рукама на којем су насликани нова темишварска катедрална црква и епископски двор, подигнути у то време његовом заслугом⁴² (кат. бр. 148). Касније ктиторске портрете из друге половине XVIII века обележавају само дужи или краћи записи у којима се наводе њихови дарови или завештања појединим српским црквама и манастирима.

Поменути украјински сликари Јов Василијевић и Василије Романовић, који су око средине XVIII века боравили у Митрополији карловачкој и обучавали младе српске сликаре, радили су такође портрете српских архијереја. За Јова је наведено да је по наруџбини патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте насликао репрезентативни портрет давно преминулог патријарха Арсенија III Чарнојевића, према постојећем бакрорезном портрету, намењен будућој галерији архијерејских портрета патријарашко-митрополитске резиденције у Сремским Карловцима. Логично је претпоставити да је као придворни сликар портретисао и свог послодавца, патријарха Арсенија IV, поготову што је сачуван већи број његових уљаних портрета. Неки од њих су датирани али ниједан није сигниран. Пореклом су из митрополитске и епископских резиденција у Сремским Карловцима, Будиму, Вршцу, и из фушкогорских манастира Шишатовца, Крушедола, Гргетега и Привине Главе (кат. бр. од 65 до 70). Већином су то скромније, допојасне варијанте портрета осим сремскокарловачког који представља типичан репрезентативни портрет сликан скоро у целој фигури, у свечаном архијерејском орнату, по типу близак западњачком владарском портрету. Претпоставља се да је рад неког средњоевропског сликара, рађен 1744. године, највероватније у Бечу приликом неког од патријархових службених боравака.⁴³ Од осталих поменутих уљаних портрета патријарха Арсенија IV, радова више аутора, сликарском маниру Јова Василијевића најближи је портрет из двора епископа будимских у Сентандреји. Патријархова стамена фигура сликана је овде површински, без волумена, једино су лице и шаке мекше и пластичније обликовани. За

⁴⁰ А. Сандић, *Дипломе властелинске и родослов породице Стратимировић-Куљински*, Летопис Матице српске књ. 142, Нови Сад, 1885.

⁴¹ О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, Сентандрејски зборник I, Београд, 1987, 43.

⁴² М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 155.

⁴³ Портрет је био датиран на полеђини 1744. годином (сада невидљиво).

овај је портрет примећено да је дело сликара који је превасходно био иконописац, будући да је у приказу људске фигуре највише усредсређен на обраду лица и руку запостављајући остале делове тела и сликање просторних планова.⁴⁴

Док портретска делатност Јова Василијевића у Карловачкој митрополији остаје у сфери претпоставки, за његовог земљака и могућег сарадника Василија Романовића је сасвим извесно да је поред црквеног сликарства радио и портрете савременика. По подацима из архивске документације је познато да је радећи за цркве у Пакрачкој епархији насликао, 1757. године, три портрета пакрачког епископа Софронија Јовановића за суму од десет дуката. Како му то није било исплаћено, будући да је епископ изненада умро, тражио је од новопостављеног пакрачког епископа Арсенија Радивојевића да му се преко Синода у Сремским Карловцима овај новац исплати.⁴⁵ У двору епископа пакрачких сачуван је један портрет Софронија Јовановића, док су изгубљена друга два, вероватно његове реплике намењене славонским манастирима. Дворски портрет је публикован и детаљно описан уз напомену да приказује стил рада Василија Романовића у области портретског сликарства... „Он одаје темпераментну и реалистички расположену личност обучену да спретно барата контрастима светло-тамног служећи се истовремено сонорним колористичким односима са превагом црвене боје у потсликавању инкарната”⁴⁶ (кат. бр. 87). Сличне стилске одлике показује и портрет следећег пакрачког епископа Арсенија Радивојевића који је, највероватније, сликан убрзо по његовом доласку у Пакрац, односно у време поменутог потраживања сликара Василија Романовића. Компарацијом ова два портрета уочава се блискост њиховог сликарског поступка и коришћених палета са доминацијом мрких и црвених тонова. Затим сличан начин обликовања ликова под акцентом светла и готово истоветно сликање детаља — ушију, обрва и корално црвених усана. Портретисани су и слично постављени, глава мало окренутих улево, једино је портрет епископа Радивојевића нешто краћи, али је изгледа накондно скраћиван. Његовој атрибуцији сликару Василију Романовићу доприноси и податак да је епископ Арсеније Радивојевић после Пакрачке премештен на Будимску епархију, и то на свој захтев будући да се није слагао са ондашњом паством. Са собом је понео и свој портрет који се сада налази у двору епископа будимских у Сентандреји⁴⁷ (кат. бр. 162).

Од српских сликара који су се средином XVIII века у сликарству обучавали код Украјинаца Јова Василијевића и Василија Романовића поједини су поред црквеног радили и профано сликарство, првенствено портрете. Најчешће су то били портрети угледних представника новог српског племства и грађанског staleжа ствараног у Подунављу.

Најстарији од њих је сликар Јоаким-Аћим Марковић. Он је 1745. године забележио да је рођен и школован у Будиму, да је становник Петроварадинског Шанца и да сада као сликар и књижар борави у Северину. У Шанцу је живео од 1732. где је деловао као иконописац. Тамо је засновао породицу коју је касније напустио отишавши се за послом у Хрватску где су му настали најбољи сликарски радови. Повремено се враћао у Шанац, а и умро је тамо, у тада већ слободном краљевском граду Новом Саду крајем шесте деценије XVIII века. Мада се у Шанцу помиње као иконописац, радио је тамо и портрете а изгледа и мртве природе. У тестаменту његове супруге Терезије поред куће и покућства наведене су и слике, без сумње Аћимови радови, и то њен портрет, икона блажене Девике Марије и две мртве природе, воће и птице. Поред жениног портрета који није сачуван, сликао је пре одласка

⁴⁴ О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, 53.

⁴⁵ Д. Давидов, *Украјински утицај на српску уметност средице XVIII века и сликар Василије Романовић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, Нови Сад, 1969, 129.

⁴⁶ Л. Шелмић, О. Микић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Василије Романовић, 68.

⁴⁷ О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, 45—46.



Епископ Синесије Живановић, кат. граф. 9

у Хрватску, у Шанцу и Сремским Карловцима, портрете оберкапетана Секуле Витковића, од 1734. војног заповедника Петроварадинског Шанца, и Јована Белградија, потоњег мајора Славенског хусарског пука за кога се зна да је од 1735. служио у Илирској хусарској регименти коју је устројио и о свом трошку издржавао карловачки митрополит Викентије Јовановић. Ови занимљиви портрети личности већег од локалног значаја сачувани су у манастиру Шишатовцу јер су портретисани били добротвори овог манастира. Приказани су у парадним униформама како руком придржавају балчак сабље, симбол свог позива и високог статуса. Њихове круте поставке и површински третман, без наглашеног волумена фигуре, блиски су зографском маниру, једино су им ликови, под утицајем ранобарокних сликарских схватања, пластично обликовани на подлози ружичастог инкарната. Запажају се, за Марковића карактеристични, свежи и звучни тонови коришћене палете са превагом црвене и плаве боје. У позадини портрета Јована Белградија се кроз отворен прозор види неки иреалан пејзаж чиме је наговештен покушај приказа треће димензије⁴⁸ (кат. бр. 12, 20).

Марковићеви контакти са украјинским сликаром Јовом Василијевићем могли су бити остварени у Петроварадинском Шанцу где је, како је познато, Јов као сликар боравио пре одласка у Сремске Карловце на позив патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте. Осим тога је установљено да је Аћим Марковић био један од сарадника Јова Василијевића при изради зидних слика у припрати цркве манастира Крушедола. Тамо је на своду припрате према гравирама Богородичиног акатиста пренео у слике стихове кондака из ове похвалне песме посвећене Богородици. Свој некоректан и лабав цртеж овде је допунио себи својственим интензивним колоритом и контрастно обојеним сликарским плановима.⁴⁹ Досадашњи испитивачи његове разноврсне уметничке делатности сагласни су да је у почетку био подложен украјинском утицају док се касније осамосталио и покушао да самоиницијативно асимилира стилске облике западноевропске уметности.⁵⁰

Марковићев нешто млађи савременик, сликар Василије-Васа Остојић, знатно је дуже био уз Јова Василијевића и успео је да се потпуно прилагоди његовом начину сликања. После обуке са Јовом је сарађивао при сликању иконостаса цркве манастира Бођана и зидних слика у припрати и олтарском простору цркве манастира Крушедола. Сама та чињеница могла је да буде препорука за његове даље послове. Он се, одиста, од почетка друге половине XVIII века среће као самосталан сликар у Новом Саду, тада већ имућан грађанин чије је име бележено у списима новосадског магистрата. У почетку је сарађивао са такође успешним новосадским сликаром Јанком Халкозовићем, а заједнички су иступали и пред новосадским магистратом бранећи своја права. Захваљујући преданој сликарској активности рано је стекао углед и богатство те је 1760. године изабран за члана градског одбора а пред крај живота је, на препоруку митрополита Стефана Стратимировића, добио племство. Колико је био уважаван види се из податка да је после повлачења Јова Василијевића он преузео улогу учитеља млађих генерација. Његови су ученици били сликари Димитрије Бачевић, са којим је затим и сарађивао, Теодор Крачун, који је касније прешао код Бачевића, и Амброзије Јанковић са којим је такође сарађивао.⁵¹

⁴⁸ За овај портрет се претпостављало да представља лик Јосифа Монастерлије, добротвора манастира Шишатовца у чијој је цркви и сахрањен, па је тако публикован у чланку О. Микић, *Портрети у манастиру Шишатовцу*, Зборник радова — манастир Шишатавац, Београд, 1989, Балканолошки институт САНУ, посебна издања 38. Међутим, портрет је као лик Јована Белградија поклоњен манастиру Шишатовцу, што се сазнаје из старије периодике, и као такав је раније публикован (*Војводина*, II, Од Велике сеобе до Сабора у Темишвару, Нови Сад, 1941).

⁴⁹ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 33.

⁵⁰ Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд, 1980, 54—64; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Јоаким Марковић, 34—39.

⁵¹ П. Васић, *Новосадски сликар Васа Остојић*, Доба барока, Београд, 1971, 137—142; Л. Шелмић, О. Микић, *Мајстори прелазног периода...*, Васа Остојић, 45—54.

Да је поред обимног црквеног сликарства Васа Остојић радио и портрете сазнаје се из заоставштине његовог сина Јована, угледног новосадског сенатора. У њој су, поред осталог, наведени портрети Јована и његове супруге Ане, као очеви радови, који су дати на чување некој Јулијани Михајловић у Новом Саду а касније им се губи траг.⁵² Мада се на основу писаних извора с правом претпостављало да је радио портрете угледнијих савременика, Остојићу је до сада поузданије приписан само портрет будимског епископа Софронија Кириловића, из двора будимских епископа у Сентандреји, и то на основу стилске анализе, односно поређења са његовим позним иконописним радовима у сентандрејској Саборној цркви. Извесна стилска сродност изражена је у тврдом цртачком поступку и начину наглашавања крупних бадемастих очију, појачаним контурама капака, као и у описивању материје, нарочито крутих набора сликане одеће и драперије. Уз то је познато да је сликар уживао наклоност овог епископа са чијим је „допуштењем и благословом” добио да слика иконостас и певнице Саборне цркве у Сентандреји⁵³ (кат. бр. 94).

Такође је наговештена могућност Остојићевог ауторства портрета Владислава Фехерварија, обервојводе коморанских шајкаша а доцније капетана шанца у Новом Ковиљу.⁵⁴ Приказан у целој фигури и надменом ставу, у одећи угарског племства и са племићким грбом насликаним у горњем десном углу, овај би портрет могао бити Остојићев рад поготову што је сликан 1753. године, када је Фехервари, после развојачења Потиско-поморишке границе, из Коморана прешао у Шајкашку добивши племство и поседе у Новом Ковиљу. То је типичан пример племићког парадног портрета сличан репрезентативним портретима високе црквене јерархије (кат. бр. 199).

Поред наведених портрета, склони смо да Васи Остојићу припишено израду још једног квалитетног портретског рада из седме деценије XVIII века. У то време његова је популарност била на врхунцу. Тада је сликао иконостас сремског манастира Раковца и то по наруџбини врховног поглавара српске цркве у Монархији, митрополита Павла Ненадовића. Реч је о портрету Андреје Андрејевића, члана једне од најпознатијих српских породица у Сремским Карловцима. Био је администратор карловачког спахилука барона Ифелна и управник поште у Петроварадину. Он и његов брат Јаков као богати људи подигли су 1735. године високи торањ на цркви манастира Велика Ремета. Средином XVIII века није било важнијег догађаја у политичком животу српског народа у којем они нису учествовали. Због својих заслуга добили су племство 1763. године и то посредством митрополита Павла Ненадовића. Како су се приликом таквог догађаја наши људи обично портретисали, Андрејевићев портрет је датован у средину седме деценије XVIII века. На њему је он приказан у за то време уобичајеној чеоној, прилично крутој поставци, у богатој племићкој одећи са рукама које неспретно придржавају балчак сабље и медаљон са ликом Марије Терезије на грудима. Његов једри још младалачки лик пластично је моделован тонском градацијом ружичастих тонова а материјализација богате одеће са сатенским рефлексима успешно је изведена (кат. бр. 10).

За недавно установљен портрет бачког епископа Висариона Павловића, који је погрешно био евидентиран као лик темишварског епископа Петра Петровића, такође се претпоставља да је рад Васа Остојића из почетка друге половине XVIII века и то на основу стилске сродности са његовим радовима у начину обраде лика осетљивим ружичастим тоновима и материјализацији брокатне одеће наглашених сатенских прелива (кат. бр. 135). За овај портрет се зна да се налазио у некадашњем двору бачких епископа у Новом Саду, пре његовог страдања у буни 1849. године.

⁵² В. Стајић, *Новосадске биографије*, књ. 3, Нови Сад, 1938, 285—297.

⁵³ О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, 46—47.

⁵⁴ М. Милановић, *О портрету једног војника и о портретима наших ратника уопште*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад, 1968, 350.

Веровало се да је уништен, међутим он је са осталим старијим портретима ове епархије сачуван и касније смештен у репрезентативне просторије новог бачког двора саграђеног почетком XX века.

Ученик Јова Василијевића био је и вршачки сликар Никола Нешковић, штићеник и дворски сликар вршачко-карансебешког епископа Јована Ђорђевића, потоњег митрополита карловачког. Сликаство је, по сопственом казивању, учио у Сремским Карловцима и Петроварадинском Шанцу а касније наставио у атељеу неког немачког сликара у Пожуну. Тамо је очигледно боравио краће време будући да је већина његових познатих, сигурних радова изведена у стилу ранобарокне уметности украјинског смера. То се првенствено односи на његово најважније сликарско дело, иконостас придворне капеле владичанског двора у Вршцу, на којем су очигледни утицаји руско-украјинске школе како у иконографском репертоару тако и по ликовним обележјима. Мислило се да је боравак у Пожуну више утицао на његову портретску делатност. То се односи на два мушка портрета који су се чували у породици уметникових потомака као његови радови. Ови су портрети били запажени јер показују утицај сликарства тзв. „пожунског круга”, односно школе која је била под стилским утицајем познатог словачког сликара Јана Купецког. Међутим, Нешковићево ауторство ових портрета, који су квалитетни радови зналачке моделације изведене контрастним сенчењем, касније је оспорено мишљењем да је њихов аутор располагао већим знањем него што га је у својим сигурним радовима показао Никола Нешковић.⁵⁵ Како породичне податке не треба занемарити, може се претпоставити да је портрете Нешковић са собом донео из Пожуна као радове свог учитеља или неког другог пожунског сликара. У породици Нешковићевих потомака сачуван је и његов аутопортрет на којем је себе приказао као отменог грађанина у елегантном грађанском оделу са жабоом, са палетом и кичицом у рукама. Одликује се светлим, меким и осетљиво сликаним колоритом који се среће и на његовим иконописним радовима. На аутопортрету је забележена година 1785. али се сматра да је настао раније, око 1760, а да накнадно убележена година представља време његове смрти (кат. бр. 126).

У Нешковићеве раније радове сврстава се портрет Теодосија Веселиновића, архимандрита манастира Бездина.⁵⁶ Портрет је настао пре 1750, године смрти портретисаног, а по нашем мишљењу и пре Нешковићевог боравка у Пожуну. На то упућује његова глатка фактура и меко обликовање ружичастог инкарната на начин близак радовима његовог првог учитеља, украјинског сликара Јова Василијевића (кат. бр. 18).

Дуго се претпостављало да је Никола Нешковић био аутор допојасног такозваног „пурпурног портрета” његовог заштитника, митрополита Јована Ђорђевића, из галерије архијерејских портрета митрополитског двора у Сремским Карловцима, као и његове реплике која се налазила у владичанском двору у Вршцу. Касније је његово ауторство оспоравано јер су стилске одлике ових портрета, смео сликарски потез и контрастно сенчење у топлој црвено-мркој гами, ближи радовима наших академских сликара, представника зрелог барока, па је портрет атрибуиран Теодору Крачуну.⁵⁷ У новије време из сачуване архивске документације се сазнало да је аутор ових портрета, уз још две њихове реплике, бечки сликар Франц Цумпе. Наиме, године 1773. наручио је митрополит Јован Ђорђевић четири своја портрета код бечког сликара Франца Цумпеа (Franz Zumpe) за суму од 14 дуката. Како их није преузео, а исте године је умро, сликар се почетком 1774. обратио Илирској дворској депутаци-

⁵⁵ П. Васић, *Карактеристике стила Николе Нешковића*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад, 1959, 51; Л. Шелмић, О. Микић, *Мајстори прелазног периода...*, Никола Нешковић, 38–45.

⁵⁶ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *Уметничко благо Срба у Румунији*, каталог изложбе, Београд—Нови Сад, 1991, кат. бр. 38.

⁵⁷ М. Коларић, *Енциклопедија ликовних уметности*, књ. 3, Загреб, 1964, Крачун Димитријевић Теодор, 236.

ји са молбом да се донесе решење и преузму слике које је израдио по налогу покојног митрополита и да му се исплати уговорени хонорар. Он је у овој молби титулисан као „царско-краљевски дворски сликар”. После дуже преписке дошло је средином исте године до повољног решења за сликара и одлуке да се портрети откупе а новац, у нешто смањеном износу, исплати из заоставштине покојног митрополита Ђорђевића. Такође је одлучено да се слике што пре и то бесплатно пренесу у Сремске Карловце преко српских трговаца који долазе из Беча.⁵⁸ Од поменутих портрета два су добро очувана и налазе се у Музеју српске православне цркве у Београду, раније у митрополитском двору у Сремским Карловцима, и владичанском двору у Вршцу (кат. бр. 39, 40). За још један је утврђено да је сада у вршачком двору, пренет највероватније из манастира Месића, док је четврти, изгледа, уништен⁵⁹ (кат. бр. 41).

Наруџбина портрета код угледног бечког сликара не изненађује јер је митрополит Јован Ђорђевић и раније, као епископ вршачки, ангажовао стране средњоевропске сликаре за израду својих портрета. У вршачком двору налазе се два његова репрезентативна портрета, сликани у целим фигурама и природној величини, од којих је један сигниран и датиран рад темишварског сликара Михаела Вагнера (Johann Michael Wagner) из 1765. године, док се други, несигниран, такође њему приписује премда је, вероватније, рад неког другог средњоевропског мајстора. За њих је речено да су примери напуштања идеала пастирске скромности православних архијереја и доследног прихватања политике величања прелата као кнежева цркве⁶⁰ (кат. бр. 37, 38).

Средином XVIII века започео је своју плодну делатност и сликар Стефан Тенецки, један од водећих носилаца украјинске стилске оријентације. Пореклом из племићке породице у Липови, штићеник арадског епископа Исаија Антоновића и његовог наследника Синесија Живановића, чији је био придворни сликар, угледан грађанин и сенатор арадски, Тенецки се првим радовима јавља у петој деценији XVIII века да би следећих педесет година трајала његова сликарска активност, тако рећи до смрти, 1798. године. Сликаство је учио у Кијеву, највероватније у сликарској школи Кијевопечерске лавре јер његове радове из области црквеног сликарства одликује не само савладано занатско знање већ и темељно теолошко образовање. То је посебно запажено на његовом најзначајнијем делу — зидном сликарству у наосу цркве манастира Крушедола. Највише се бавио иконописом где је на многобројним иконостасима истрајно неговао и разрађивао облике ранобарокног иконописа који нису били лишени извесне традиционалне стилизације и очуване православне духовности. Уз то је знао да слика слободнијим, пастознијим потезима нарочито у приказима пејзажа у позадинама икона.⁶¹ Уз религиозно сликарство повремено је радио и портрете. Још као ђак копирао је у Кијеву портрет руског цара Петра Великог, који је чувао у својој кући а према породичном предању га је радио када му је било двадесет година. У његове ране портретске радове из почетка пете деценије XVIII века убрајају се портрет његовог заштитника арадског епископа Исаија Антоновића и портрети појединих чланова тада најчувеније арадске племићке породице Текелија. Они показују круте поставке портретисаних и чврсту моделацију ликовна док им је торзо сликан без волумена и виднијег наглашавања форме. У поза-

⁵⁸ Архив Војводине, *Илирска дворска дејушација*, фасц. 227/1773. и 136/1774, Нови Сад; Zuppa Francu, *Thieme-Berker*, Allgemeines Lexikon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1947, 597.

⁵⁹ Л. Мирковић, *Црквене сликарине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, манастир Бездин, 8 (портрет Јована Ђорђевића из Бездина сада је у Народном музеју у Београду — збирка Арсе Милатовића) кат. бр. 42.

⁶⁰ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новој српској уметности*, 164; о М. Wagneru: J. Berkeszy, *Temesvári művészek*, Temesvár, 1910, 24—26.

⁶¹ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода...*, Стефан Тенецки, 72—79; М. Јовановић, *Сликаство темишварске епархије*, Нови Сад, 1997, 14—16, 122—139.

дини портрета епископа Антоновића је набрана драперија решавана слободним по-тезима у нијансама тамнозелене и мрке боје (кат. бр. 11).

Аутопортрет Стефана Тенецког из његове зреле уметничке фазе, настао шездесетих година XVIII века, представља највише уметничко достигнуће у области портретског сликарства. На њему је приказан у одећи угарских племића са палетом у руци, у ентеријеру неке јавне зграде са готским луцима, могуће у арадском сенату чији је био члан. По општем изгледу, поставци и крутим гестовима фигуре, припада типу ранобарокних портрета, али је пластична обрада његовог сугестивног лика изведена веома зналачки контрастима светло-тамних партија у скали мркоцрвених и смеђих тонова. Портрет је у целини решаван тонски са богатством валера и наглашеном индивидуалношћу лика портретисаног, свесног свог значаја и угледа (кат. бр. 197).

На основу ових стилских карактеристика, посебно истакнутих у аутопортрету, могао би се ауторству Стефана Тенецког приписати и портрет Георгија Станковића, спахије са поседом поред Мохача, сликаног 1771. године када му је обновљено племство. Сличних димензија, одеће и самосвесног става, руку ослоњених на столицу поред себе, оба су портрета решавана тонски осетљивим валерским сенчењем. На портрету Георгија Станковића у горњем десном углу насликан је племићки грб изнад којег су његови иницијали док је испод грба забележено да је обновљен 1771. године. Као много тражен и изузетно покретљив сликар, Тенецки је тих година вероватно био у Мохачу ангажован пословима из области црквеног сликарства (кат. бр. 171).

Из групе српских сликара тзв. „прелазног периода” за још једног се верује да је после учења сликарства у радионици Васе Остојића уметнички формиран у Кијеву, јер његови сигурни радови из шездесетих година XVIII века показују високе стилске одлике украјинског барока. То је Димитрије Бачевић, иконописац карловачки и привилеговани сликар карловачког митрополита Павла Ненадовића. Бавио се искључиво иконописом па је за време своје релативно кратке али плодне уметничке делатности насликао већи број икона и иконостаса за фрушкогорске манастире и парохијске цркве у Срему. Портрете савременика није радио. Као мајстор од угледа, обимније сликарске послове обављао је у сарадњи са другим сликарима, често својим ученицима. Познато је да је васпитао а затим и сарађивао са неколицином млађих сликара.⁶²

Један од његових ученика и потоњих сарадника је бечкеречки сликар Димитрије Поповић. За њега се зна да рођен 1738. године у свештеничкој породици због чега је у архивској грађи често бележен као „Димитрије молер, духовников син”. Сликарски занат је код Бачевића учио око 1760. јер је тих година у карловачким црквеним књигама забележено његово присуство. Претпоставка да се после сарадње са Бачевићем нашао на студијама у Бечу није документима потврђена, али је прихваћено мишљење да се касније усавршавао у некој модернијој сликарској школи крајем седме деценије XVIII века. Неки његови потоњи радови, нарочито олтарска слика Вазнесења Богородице из римокатоличке цркве у Тителу, датирана 1770. годином, показују сасвим западњачко схватање барокне композиције. Међутим, његови истовремени и каснији радови за српске цркве у Банату показују већу везаност за стил свог првог учитеља. То је допринело да постане један од преносилаца украјинске варијанте српског ранобарокног иконописа коју је неговао Димитрије Бачевић, премда Бачевићево занатско знање и цртачку вештину није достигао.⁶³

⁶² П. Васић, *Доба барока*, Димитрије Бачевић иконописац карловачки, 191—205; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода...*, Димитрије Бачевић, 11—19; М. Костић, *Димитрије Бачевић*, монографија, Нови Сад, 1996.

⁶³ О. Милановић-Јовић, *Радови бечкеречке сликарске породице Поповић у цркви у Врањеви*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине VI—VII, Нови Сад, 1976, 101—107; В. Поповић, *Велики Бечкерек сликарско среди-*

Мада превасходно иконописац, Димитрије Поповић је сликао и портрете својих савременика. Додуше, за изванредан број портрета и икона који су му раније приписивани, пореклом из музеја Јоце Вујића у Сенти, његово ауторство је касније оспорено. Нама изгледа прихватљиво да је у Бечкерек ради и портрете поготову ако се они, по предању у породици, чувају као његови радови. Такав је случај са портретом Теодора Крстића, некадашњег бечкеречког угледног трговца и градског судије, чије се име налази у попису бечкеречких грађана из 1773. године. Тих година је вероватно и портретисан, свестан значаја своје функције и друштвеног престижа. Стилске особине овог портрета показују извесну сродност са Поповићевим иконописним радовима, нарочито у обради лика портретисаног на којем је изражена пластичност постигнута светлијим акцентима на подлози мркоруменог инкарната (кат. бр. 103). Сличне стилске особине, у поједностављеној провинциској варијанти, присутне су на портрету Милана Гавриловића, трговца стоком из Чарнојевићева, касније пресељеног у Нови Кнежевац. Сликан је, као и претходни портрет, седамдесетих година XVIII века и представља робустни лик сеоског спахије, кнеза, са масивном палицом у руци. Овај портрет, из фонда Народног музеја у Зрењанину, евидентиран је као рад непознатог бечкеречког сликара (кат. бр. 25).

Сви наведени портретски радови наших ранобарокних сликара, који су углавном настајали од четрдесетих до седамдесетих година XVIII века, поред већег броја аутора неједнаких ликовних могућности показују извесне заједничке особине. То су њихови типизирани изрази, ставови и гестови портретисаних, лишени правог дескриптивног натурализма. Они остају у оквирима схематског приказа људског лика. У погледу стила заједничка им је особина површинска концепција чврстих контура као и присутна тежња аутора да дочара волумен и постојање фигуре у простору. Заједничко је и њихово инсистирање на што вернијем приказивању парадне одеће портретисаних који су, као што смо видели, били представници виших друштвених слојева. По свим особинама наши ранобарокни портрети показују сличност са руско-украјинским провинцијским портретима из краја XVII и прве половине XVIII века. Названи „парсуни”, од латинске речи персона, ови су портрети приказивали њихове људе из редова ситног племства. Магнате су портретисали страни сликари. Јер се тада сматрало да право на портрет имају само привилеговани чланови друштва којима ни малограђани средњег сталежа у Украјини ни обични козаци нису припадали. Властите портрете представници средњег сталежа нису наручивали. Поред икона, у њиховим кућама су се могли наћи само портрети њихових националних великана. По правилу, портрети су сликани неким поводом — приликом добијања високог положаја, војног чина и сл. Позе портретисаних су редовно укочене, израз лица замрзнут, одело парадно. Њихови су аутори третирани као сликари-занатлије. Цеховски организовани, имали су своје сликарске радионице са ученицима и нису обавезно били образовани. Неки од њих су занат тако усавршили да су понекад били бољи од школованих сликара. За њихове су радове карактеристични типизирани ликови и мрка обојеност инкарната. Унутар оквира барокне уметности тај је тип портрета постао широко распрострањен од Пољске преко Украјине до Угарске, апсорбујући локалне елементе, али чувајући утврђене формалне схеме.⁶⁴

Седамдесете године XVIII века обележене су превирањима у духовном животу Срба у Хабзбуршкој монархији која су пратила напуштање старих и прихватање нових ликовних схватања. После смрти митрополита Павла Ненадовића и избора Јована Ђорђевића за новог карловачког митрополита, у кругу високе српске јерархије

ише у *Банат*у, Зборник за ликовне уметности Матице српске 13, Нови Сад, 1977, 117—129; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода...*, Димитрије Поповић, 54—60; Ј. Кнежевић, Димитрије Поповић, кат. изложбе, Зрењанин, 2001, 81—82.

⁶⁴ П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII—XVIII века*, VI — Световни портрет у сликарству Кијева и левобрежној Украјини, Ленинград, 1981, 184—230.

превагнула је струја која се супротстављала дотадашњој руско-украјинској културној оријентацији и залагала за већу усмереност према Западу. То је време кад је Беч водио одлучујућу битку за апсолутистичке реформе на чијем је удару првенствено била црква. Спровођење ових реформи временски се поклапа са десетогодишњим деловањем Илирске дворске депутације, 1769—1779, на чијем је челу био гроф Фрањо Колер. Тада је законским путем смањена ранија моћ карловачких митрополита, као политичких поглавара српског народа, а и духовна моћ им је знатно ограничена. Те промене у духовном животу, црквене и школске реформе и нова културна оријентација према Бечу одразиле су се и у даљем развоју српског сликарства. Од почетка седамдесетих година српска средина је била припремљена да оствари своју зrelu барокну фазу у којој ће се појавити највећи сликар српског барока, Теодор Крачун. То је мајстор који представља највиши домет до којег се успео један наш сликар зрелог барока, премда је у младости формиран на тековинама украјинског ранобарокног сликарства. Претходница му је био Јован Поповић, још један наш сликар школован у Украјини, који се првим радовима јавља око 1760. године. У време његовог школовања наступиле су знатне промене у културној оријентацији Кијевске духовне академије и њене сликарске школе. Почетком друге половине XVIII века у кијевској сликарској школи осећали су се први знаци кризе дотадашњег ранобарокног пиктуралног система. Били су то наговештаји новог поглавља у развоју украјинске барокне уметности због већег приближавања западноевропским узорима. У то време се тамо обучавао Јован Поповић на чијим се радовима из шездесетих година XVIII века уочава тежња ка потпуном напуштању ранобарокних ликовних образаца. Радећи у српским црквама Карловачке митрополије, он тада већ слика са сигурношћу искусног мајстора који волумен моделује бојом. Један је од првих српских барокних мајстора који слика префињено, валерски, уз примену светло-тамних ефеката. Уз то, као школован сликар, добро познаје анатомију, поставку и скраћења фигура у простору, као и композицију са више актера. Поједине од њих рађене су по узору на религиозне композиције западноевропског маниризма и барока. За њега је речено да је до појаве Теодора Крачуна био мајстор најизразитијег сликарског темперамента чији се замах открива чак и на оним иконама које је, покоравајући се захтевима наручилаца, морао да ради на устаљен начин смерних иконописаца. Његови иконописни радови, поготову у српским црквама у Сегедину и Александрову, чине најпотпунији прелаз ка стваралаштву Теодора Крачуна.⁶⁵

Због запажених сликарских могућности и изразите пиктуралности овом је сликару приписана израда једног изванредног портрета из седме деценије XVIII века. То је портрет будимског епископа Дионисија Новаковића, представника оне струје у српској јерархији која је тежила за напретком, уз то познатог по опредељењу за духовне и културне утицаје из Украјине. Лик овог ученог и прогресивног епископа сликан је веома осетљиво, префињеном валерском градацијом ружичастих и окер тонова са применом светло-тамних партија, приближавајући се западњачком сликарству позног барока⁶⁶ (кат. бр. 132). Сличне стилске особине показује портрет архимандрита Христофора, посрбљеног Руса који је као генерални проповедник био веома омиљен у српском народу. Портрет је, како је претпостављено, могао настати почетком шездесетих година XVIII века у време када је Јован Поповић сликао сегедински иконостас а архимандрит Христофор, као проповедник, тамо боравио⁶⁷ (кат. бр. 202).

Прве сликарске поуке добио је Теодор Крачун од новосадског сликара Васе Остојића, коме је помагао при сликању иконостаса Саборне цркве у Будиму, изгорелог почетком XIX века. Затим је неко време сарађивао са карловачким иконопи-

⁶⁵ Д. Давидов, *Барокни иконостас из Суботице (Александрово)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, Нови Сад, 1975, 149—160; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд, 1980, 38—89; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 95—97.

⁶⁶ О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сендандреји*, 43—49.



Митрополит Павле Ненадовић, кат. граф. 31

сцем Димитријем Бачевићем да би крајем седме деценије XVIII века стечено знање допунио на студијама у Бечу. Од почетка осме деценије заузет је обимним сликарским пословима у српским црквама на подручју Карловачке митрополије, које је често изводио у заједници са другим сликарима. Тако је у свом првом већем послу за цркву Св. Георгија у Сомбору сарађивао са сликарима Јованом Исајловићем-Старијим и Лазаром Сердановићем, а у последњем, за Саборну цркву у Сремским Карловцима, радио је у сарадњи са сликаром Јаковом Орфелином. У међувремену је самостално насликао још четири иконостаса, већи број покретних икона и неколико савремених портрета. Сагледано у целини, Крачуново сликарство показује три развојне фазе које се континуирано надовезују. У младости је следио поуке својих првих учитеља, представника ранобарокног сликарства. Затим је, после боравка у Бечу, покушао да реформише стил претходне ранобарокне епохе и да га усклади са актуелним средњоевропским схватањима. У последњој фази потпуно је прихватио ликовна обележја средњоевропског, каснобарокног еkleктицизма. Он је један од ретких наших сликара чијим се делом повезују две развојне етапе српског барокног сликарства, ранобарокни и каснобарокни период. Коначно, он је мајстор у чијим је радовима најдоследније изражено претварање старих иконописних схема у савремену барокну слику.⁶⁷

Крачунова портретска делатност, нажалост, није обимна. Значајна је првенствено по томе што је настајала у време када се овај ликовни род тек ослобађао пригодних оквира наивно схваћене парадности и типизираних, укрупњених ставова портретисаних. Донедавно су му приписивани само портрети карловачког митрополита Павла Ненадовића, сачувани у више реплика и каснијих копија. Одиста, његов први портретски рад је припремни цртеж за бакрорезни портрет митрополита Ненадовића из краја седме деценије XVIII века, који је у Будиму изрезао Јохан Филип Биндер. Крачун је овај цртеж извео са неког од постојећих уљаних портрета митрополита Ненадовића, будући да је рађен после његове смрти. Овај допојасни портрет у овалном медаљону постављен је на барокно-класицистички сокл на којем је двојни грб: Карловачке митрополије и племићки грб породице Ненадовић са титуларним записом завршеним навођењем датума митрополитове смрти — 15. авг. 1768 (кат. граф. 31). Од поменутих уљаних портрета митрополита Павла Ненадовића који су се налазили у митрополитском и епископским седиштима и у важнијим српским манастирима, квалитетом се истиче попрсни портрет из некадашње галерије митрополитског двора у Сремским Карловцима који је одавно атрибуиран Теодору Крачуну (кат. бр. 116). По реалистички схваћеној физиономији, коришћењу светлосних контраста при конструкцији слике као и изванредној материјализацији брокатне одеће, овај би портрет могао бити рад неког бољег страног сликара, поготову што се зна да је већина карловачких митрополита свој портрет за дворску галерију наручивала код страних сликара. Крачун је тек касније, после допунског школовања у Бечу, могао сликати на овај начин. То потврђује његов најбољи портретски рад, из средине осме деценије XVIII века, портрет Јована Јовановића, архимандрита манастира Хопова, потоњег епископа горњокарловачког и бачког, који представља врхунац његове портретске уметности. Настао око 1776. године, када је Крачун сликао иконостас цркве манастира Хопова, портрет се у манастиру налазио до Другог светског рата када је пренет у Загреб са осталим драгоценостима из фрушкогорских манастира. После рата је враћен у Београд, у Патријаршију, и заведен као својина Музеја Српске православне цркве. Портретисани је приказан у фигури до бедара са књигом у руци коју наслања на мермерни сточић док другом руком придржава крст на грудима. По својим издуженим пропорцијама близак је Крачуновом канону фигуре. Суптилна, психолошка обрада његовог мисаоног лика, уз присутне формалне

⁶⁷ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар, 1746—1793*, Нови Сад, 1989, 64.



Архимандрит Јован Рајић, кат. граф. 37

квалитете уметниковог зрелог стила, ставља га у ред наших најбољих барокних портрета. За разлику од Крачунових црквених слика, где више долази до израза његов богат, контрастан колорит, овде се запажа сведеност гаме у префињеној валерској градацији која дочарава потребну илузију волумена и простора. У стручној литератури за овај портрет је наведено: „Тај антологијски портрет српског сликарства доказује у којој је мери Крачун био комплетан сликар, способан да аналитичко, рационално посматрање модела срећно усагласи са својом колористичком сензибилношћу”⁶⁸ (кат. бр. 76).

Поменућемо да се још један портрет из друге половине XVIII века води као рад Теодора Крачуна јер на полеђини има сигнатуру аутора и годину 1789, која представља очигледан фалсификат.⁶⁹ Овај портрет непознатог грађанина са званичним називом „Господин у црном капуту” квалитетан је рад у маниру зрелог барока али је, по нашем мишљењу, сувише чврсте и компактне форме па се тешко може довести у везу са Крачуновим каснијим радовима (кат. бр. 130).

Један од следбеника Теодора Крачуна био је сликар Јован Исајловић-Старији из Даља, са којим је у почетку и директно сарађивао. Слично Крачуну, и он је прве сликарске поуке добио од представника претходне генерације ранобарокних сликара, од Украјинца Василија Романовића. Касније је био више под Крачуновим утицајем, чији му је сликарски рукопис био веома близак, мада је његова колористичка палета, прожета светлим пастелним тоновима рокајног штимунга, ближа представницима каснобарокног еклектицизма. Највећи део своје плодне уметничке делатности посветио је сликању српских цркава у Славонији, Бачкој и Барањи, често у сарадњи са другим сликарима. При раду на црквеном сликарству користио је графичке предлошке узете из радова манириста на Западу. На то упућује наглашена извитопереност његових фигура, немирна линија цртежа а такође и композициона решења преузимања у целини из западњачких сликарских приручника. Фигуре његових светитеља сликане су у извијеним, готово егзалтираним ставовима са наглашеним осећањем за волумен. Исајловић брзо напушта ранију статичност и површинску обраду фигура а истовремено и ону стару склоност ка употреби декоративних елемената у виду позлаћене стилизоване орнаментике.⁷⁰ Ранија претпоставка да је сликао и портрете савременика потврђена је проналаском портрета Николе Вировца, велепоседника из Осијека, који показује стилске особине Исајловићевих зрелих радова. Приказан је у фигури до бедара, окренут мало удесно, у одећи угарских племића светлоплаве боје. Његова издужена фигура, несразмерно мале главе, извијеног става и наглашеног трбуха, веома је блиска Исајловићевим ликовима светаца из последњих деценија XVIII века, када је највероватније настао и овај портрет (кат. бр. 19).

У последњим деценијама XVIII века настала је у српском сликарству промена ликовне оријентације, од зрелобарокних ка каснобарокним стилским особинама, коју је својим последњим радовима започео Теодор Крачун. Међу сликарима који су сасвим прихватили стил каснобарокног еклектицизма посебно се истичу Јаков Орфелин и Теодор Илић Чешљар.

За разлику од својих претходника, Јаков Орфелин се ликовно формирао без директних додира са сликарством украјински оријентисаних мајстора. Прво цртачко знање добио је од стрица, славног Захарија Орфелина, а затим се, по његовом наговору, уписао на студије графике на Бечкој уметничкој академији. Претпоставља се да је био стипендиста темишварског епископа Викентија Јовановића-Видака код кога

⁶⁸ Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века*, Нови Сад, 1968, Теодор Крачун, 44—69; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 93—104.

⁶⁹ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века* (каталог збирке Народног музеја), Београд, 1987, кат. бр. 575.

⁷⁰ О. Микић, *Сликар Јован Исајловић-Старији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, Нови Сад, 1971, 105—118; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 104—105.

је његов стриц био једно време у служби. По завршеним студијама, Јаков Орфелин се већ у првим својим радовима окреће средњоевропским, каснобарокним узорима. Са стрцем Захаријем прелази затим у Сремске Карловце где се стално настанује, заснива породицу и тамо остаје до смрти. У Карловцима се, осим сликарством, бавио и практичним друштвеним пословима. Захваљујући својој предузимљивости, брзо се уздигао међу најугледније карловачке грађане тога доба. Био је члан градске управе, татор за Доње, петропавловске цркве, велики приложник за оснивање Карловачке гимназије и један од првих чланова њеног старатељског фонда. Доласком његовог заштитника епископа Викентија Јовановића-Видака у Карловце, када је 1774. изабран за карловачког митрополита, постаје као привилегован сликар још за посленији, насликавши тих година низ иконостаса од којих је најзапаженији иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима, рађен у сарадњи са Теодором Крачуном. Оптерећеност великим пословима на пољу црквеног сликарства слабила је његову креативну снагу и квалитет радова постепено опада. Мада је био сликар са добром школом и добро савладаним занатом, он није поседовао снажнији сликарски темперамент. Представник је једне умерене, скоро рационалистичке варијанте барока коју карактерише уздржаност у цртежу и композицији а нарочито у боји. У фази када се приближио стилу рококоа, та његова уздржаност задржала га је од оне разнежености и мекоће типичне за овај правац. Једино се по светлом, пастелном колориту више приближио рококоу јер му је цртеж увек био академски строг, што представља прву рационалистичку компоненту тада наступајућег неокласицизма.⁷¹

Као портретиста, Орфелин је по концепцији и једноставности сликарског поступка ближи неокласицистичким схватањима. Раније му је приписивано сликање портрета епископа Јосифа Јовановића-Шакабенте и Петра Петровића, сликаних палетом меких рокајних тонова, до проналаска његовог једино сигнираног портретског рада који представља младог карловачког митрополита Стефана Стратимировића.⁷² Сама концепција овог портрета, једноставна биста на неутралној, празној позадини, без барокне штафаже и декоративности, на њој је све усредсређено на лик портретисаног и његове психолошке вредности, као и непосредност и свежина сликарског поступка које су карактеристике стила неокласицизма (кат. бр. 176). Портрет је сликан убрзо после Стратимировићевог избора за карловачког митрополита, око 1790. године, и то у неколико реплика, јер се потом појављују његове копије, сигнирани и датирани радови других сликара из 1792. и 1795. године (кат. бр. 181, 182).

На основу стилских аналогичности Орфелину се приписују и портрети претходних карловачких митрополита — Викентија Јовановића-Видака и Мојсеја Путника — поготову што је познато да је, заједно са стрцем, уживао њихову наклоност и подршку. Ови реалистички схваћени портрети приказани у погресу у полуокренутом ставу, са израженим психолошким карактеристикама портретисаних, по концепцији и једром моделовању ликова палетом светлих ружичастих и окер тонова веома су блиски портрету младог митрополита Стратимировића. Нису сигнирани али је портрет митрополита Мојсеја Путника датиран годином 1785 (кат. бр. 153). Портрет његовог претходника, митрополита Викентија Видака, датован је нешто раније, у крају осме деценије XVIII века (кат. бр. 74). Познате су и бројне копије ових портрета, радови слабијих сликара с краја XVIII и из XIX века. Такође је евидентиран репрезентативни портрет митрополита Мојсеја Путника који је за галерију митрополитских портрета радио 1782. године познати бечко-пештански сликар Јохан Донат⁷³ (кат. бр. 152).

⁷¹ Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века*, Јаков Орфелин, 71—31; Ч. Денић, *Кућење Захарија и Јакова Орфелина у Карловцима*, Библиотекар 3—4, Београд, 1976, 515—521; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 114—118.

⁷² П. Васић, *Доба барока*, Откриће једног портрета, Београд, 1971, 143.

⁷³ О Ј. Донату: К. Garas, *Magyarországi festészek a XVIII. században*, Budapest, 1955, 213.

Још је један портрет из последњих година XVIII века с разлогом евидентиран као сигуран Орфелинов рад. Портретисани је Јован Харанитовић, парох српске цркве у Краљевцима, у време када је Јаков Орфелин тамо сликао иконостас 1794. године. По породичном предању, тада је настао и овај портрет. Он показује извесну стилску сродност са претходним Орфелиновим радовима по рационалном цртежу и зналачком моделовању палетом светлих, пастелних боја, премда је у односу на њих нешто слабији рад без јаче изражених психолошких карактеристика портретисаног⁷⁴ (кат. бр. 201).

Јаков Орфелин је и аутор цртежа за бакрорезни портрет историчара Јована Рајића који је 1793. године резао познати бечки гравер Јохан Георг Мансфелд. Портрет је прављен за преднасловни лист Рајићеве *Историје разних словенских народа...* за коју је Орфелин дао цртеже за графичке прилоге у тексту, вињете са ликовима српских владара, и композицију „Роду и обществу” приказану на посебном листу у књизи. На портрету је Рајић приказан у овалном медаљону на чијем је рубу запис: Јоан Раич архимандрит рођен в Карловце Сремском 1726 года 11-ог ноембриа. Испод медаљона на барокном соклу су одговарајући натписи на српском и латинском језику (кат. граф. 37).

За Теодора Илића Чешљара, другог истакнутог представника познобарокног еклектицизма у српском сликарству последњих деценија XVIII века, утврђено је да је изучавање сликарског заната започео у Темишвару а наставио у Новом Саду код сликара Јована Поповића, запаженог ђака кијево-печерске сликарске школе. Његов је стилски утицај очигледан на Чешљаревим раним радовима. Касније је своје уметничко школовање допунио студијама на бечкој сликарској академији, премда није извесно када је тамо боравио јер се његово име не налази у протоколима непотпуно сачуване архиве бечке академије. На његово средњоевропско ликовно образовање указују, првенствено, каснији радови, као и сарадња са Винченцом Фишером, професором и саветником бечке академије, са којим после студија сарађује, као помоћник, на сликарским пословима у католичкој катедрали у Великом Вараду. Касније и самостално ради велике историјске композиције за ову катедралу од којих је најпознатија „Мучење св. Варваре”, чију је реплику насликао за епископски двор у Пакрацу. Утицај Фишеровог еклектичног стила, каснобарокних, рокајних и неокласицистичких схватања, присутан је у Чешљаревим радовима који настају по повратку из Беча. Од почетка осамдесетих година, као зрео сликар, веома је запослен сликањем иконостаса и зидних слика за српске православне цркве, олтарских композиција за католичке, као и израдом портрета црквених достојанственика и угледних грађана за епископске резиденције и приватне домове. Био је један од родоначелника грађанског сликарства код Срба чије ће се тековине пресудно одразити у портретском жанру.⁷⁵

Као портретиста, Чешљар се рано афирмисао, судећи по једном запису који се налази у богослужбеној књизи цркве Св. Николе у Великој Кикинди који гласи: „Теодор малер, портре мајстор, дође у двор малати контраве за фамилију обрстлајтнанта, месеца декем. 1770. лета”.⁷⁶ Ови његови рани портретски радови нису познати али су вероватно били блиски портрету темишварског епископа Викентија Јовановића-Видака сликаног пре 1774. године односно пре његовог избора за митрополита карловачког и преласка у Сремске Карловце. Портрет се чува у двору епископа темишварских, сада Српском викаријату у Темишвару. По концепцији то је прави

⁷⁴ М. Лесек, *Иконостас цркве св. Николе у Краљевцима*, споменица 1961—1996, Сремска Митровица, 1996, 127—138.

⁷⁵ Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века*, Теодор Илић Чешљар, 83—91; М. Коларић, *Теодор Илић Чешљар*, Зборник Народног музеја II, Београд, 1959; М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар* (1746—1793), Нови Сад, 1989 (монографија са комплетним каталогом радова).

⁷⁶ П. Момировић, *Завис о сликару Теодору Чешљару*, Књишко-архивски споменици из Баната, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, I, Нови Сад, 1957, 125—126.

познобарокни, репрезентативни портрет. Епископ је приказан у фигури до бедара, у слободном ставу и свечаном орнату како подигнутом десном руком благосиља. Његов чврсто моделован лик под акцентом светлости као да израња из тамне позадине. Доста интензиван, усклађен колорит и изванредна материјализација одеће упућују на Чешљареву способност да бојом дочара племенитост материје (кат. бр. 72). Осим овог портрета из почетка осме деценије XVIII века постоје непроверени подаци да је Чешљар убрзо потом, средином исте деценије, после сликања торња некадашње српске цркве у Будиму, боравио неко време у Сентандреји где је сликао портрете и држао уметничку школу за децу српских учитеља и свештеника.⁷⁷ Могуће је да су тада настали портрети неких чланова познате сентандрејске породице Авакумовића које је Чешљар портретисао у неколико махова. Јер он је био први наш сликар новијег доба који је поред црквеног сликарства паралелно израдио већи број савремених портрета у маниру средњоевропског позног барока, рококоа и неокласицизма.

У Чешљареве раније портретске радове убраја се и портрет пакрачког епископа Атанасија Живковића који се својом снажном, чврстом моделацијом и контрастним осветљењем везује за концепт барокног портрета (кат. бр. 49). Већ његови каснији радови, настали после академије, показују извесне стилске промене. Лишени барокне драматике и помпезности, ови интимни портрети указују на Чешљарево стилско опредељење за рококо. Колорит му постаје свиласт, топао, прозиран са наглашеним осећањем за тактилне вредности сликане материје, а светлост смирености, благо акцентована само на лику портретисаног. Формиран на тековинама западњачког позног барока, Чешљар се брзо опредељује за рокајну палету која је више одговарала његовом благом и осећајном сликарском темпераменту. Такви су му портрети епископа Јосифа Јовановића-Шакабенте из епископских резиденција у Новом Саду и Пакрацу, од којих је пакрачки слабија реплика новосадског, затим портрети епископа Петра Петровића, из двора епископа горњокарловачких, тада у Плашком, и из епископске резиденције у Вршцу (кат. бр. 78, 79 и 142, 143).

Њима су по стилу блиски портрети Алке Текелије, удате Путник, и младог Стефана Авакумовића као архимандрита манастира Гргетег, сви сликани префињеном рокајном палетом (кат. бр. 6, 196). Ови су портрети настали у кратком временском раздобљу од неколико година, средином девете деценије XVIII века. Међутим, већ при крају исте деценије, под утицајем неокласицизма, показују се нове уметникове склоности ка редуцирању палете и истицању форме. Чешљар је био кадар и кад је сводио палету на крајњу уздржаност, готово у оквиру монохромности, да оствари тонско богатство валера и пуну засићеност гаме. На великом, парадном портрету епископа Јосифа Јовановића-Шакабенте, сликаног 1788. године за епископску резиденцију у Вршцу, те се стилске промене могу пратити. Овај репрезентативни портрет у целој фигури, колористички сведен и смирен у раскошном орнату чији свилени набори показују извесну скулптуралну крутост, најбоља је потврда трансформације уметничког стила од рокајне етеричности до непосредног реализма (кат. бр. 80). Процес напуштања боје још је изразитији на портретима појединих чланова сентандрејске породице Авакумовић, нарочито на портрету арадског епископа Павла Авакумовића, сликаног 1789. године, на којем је колорит сведен на најмању могућу меру, док је моделовање чврсто и зналачко (кат. бр. 4). Слично је сликан и портрет Јована Ђекића из Осијека, једног од најимућнијих трговаца осијечке Доње вароши, приказаног у оделу угарских племића са запечаћеним писмом у руци које је, вероватно, потврда о добијању племства (кат. бр. 36).

Сви Чешљареви рани биографи истичу, као посебно запажен, његов портрет Јована Рајића, угледног ковиљског архимандрита и историчара. Претпостављало се

⁷⁷ П. Васић, *Доба барока*, Сликарство XVIII века у северној Војводини, Београд, 1971, 100.

да је сликан крајем осамдесетих година, када је Чешљар био тражени портретиста високе српске јерархије, племства и обogaћеног грађанства. Оригинал није сачуван али је постојала његова копија, рад сликара Арсенија Теодоровића из почетка XIX века. По њој су многи млађи сликари током XIX века радили Рајићев портрет приказан у фигури до колена како седи у фотељи са отвореном књигом у руци.⁷⁸

Поред неколико уљаних портрета епископа Јосифа Јовановића-Шакабенте, намењених његовим епископским седиштима, Чешљар је израдио и скицу за његов графички портрет који је у Бечу гравирао Марк Квирин, један од најбољих ученика Јакоба Шмуцера. Портрет је рађен за преднасловну страну књиге Алексија Везилића *Крајкоје најисаније о сјокојној жизни*, штампаној у Бечу 1788. године. Сигнирао га је само бакрорезац али се уверљиво претпоставља да је цртеж израдио Теодор Илић Чешљар. Епископски лик је овде сликарски решаван па овај минијатурни, бакрорезни портрет поседује изузетне уметничке квалитете. Приказан је у округлом медаљону на правоугаоном постолу са палмином граном и књигом. На чеоном делу постоља је натпис, његов титулар, у китњастој овалној картуши (кат. граф. 15).

У последњим деценијама XVIII века започео је своју плодну делатност још један наш сликар, представник познобарокног еkleктицизма, Карловчанин Стефан Гавриловић. У парохијским књигама Доње цркве у Сремским Карловцима он је од 1783. године бележен као „сликар овдашњи” који је заједно са братом Илијом, позлатаром, припадао слоју угледних и имућних карловачких грађана. Претпоставља се да је сликарски занат учио од Јакова Орфелина, са којим је потом и сарађивао, а блиско му је било и сликарство Теодора Крачуна, чије је иконе обнављао и копирао. Није искључено да је затим учио у неком већем уметничком центру Монархије, будући да су му први познати радови две запажене историјске композиције „Гај Муције Сцевола пред Парценом” и „Краљица Томирида са Кировом главом” сликане према истоименим Рубенсовим гравирама. Обе рађене по наруџбини карловачког митрополита Мојсеја Путника почетком осамдесетих година XVIII века, од којих је једна сада у Народном музеју у Београду, сведоче о несумњивој зрелости његовог сликарског поступка. То се првенствено односи на зналачку обраду раскошне одеће приказаних личности са познавањем тактилних вредности сликане материје. На њима се запажају и до тада неуобичајени, хладни, сивкасто-љубичасти тонови инкарната, као одјек наступајућег неокласицизма, који се срећу и на његовим истовременим портретским радовима. Јер за Стефана Гавриловића је познато да је у почетку, до пред сам крај XVIII века, радио само мање обимне сликарске послове, махом појединачне иконе и портрете. Тада је, стекавши као сликар већи углед, почео да слика и комплетне иконостасе парохијских цркава у Срему, и то често у сарадњи са другим сликарима. Ова његова обимна активност, која се прати кроз прве две деценије XIX века, у стилском погледу показује да је сликар и поред утицаја неокласицистичких схватања остао везан за каснобарокну уметничку традицију.⁷⁹

Што се тиче његове портретске делатности, до сада је познат портрет митрополита Мојсеја Путника, настао највероватније када и поменуте историјске композиције датиране годином 178..., који показује сличне сликарске особине изражене у зналачкој обради сликане материје и угаситомрким тоновима инкарната (кат. бр. 154).

Квалитетнији му је рад портрет Викентија Поповића, епископа вршачког и великог добротвора манастира Шишатовца, како је забележено на самом портрету уз годину његове израде, 1785. Приказан у ентеријеру са богатом штафажном позади-

⁷⁸ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад, 1978, 44.

⁷⁹ О. Батављевић, *Сликарство Стефана Гавриловића*, Зборник Народног музеја V, Београд, 1967, 409—415; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд, 1980, 141—142; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 121—122.



Епископ Јован Јовановић, кат. граф. 14

ном која обухвата масиван стуб и његове архијерејске симболе — митру и штаку, како седи у фотели са отвореном књигом у руци, овај је портрет типичан пример познобарокног репрезентативног портрета. Веома квалитетна материјализација његове брокатне одеће и вешто моделовање лика сивољубичастог инкарната, ставља га у ред најквалитетнијих архијерејских портрета тога времена (кат. бр. 146).

Појава рококоа у српском познобарокном сликарству сводила се, углавном, на измену колористичке скале у смислу прихватања нежних, деликатних боја пастелних тонова и у начину тумачења светлости која је равномерно распоређена насупрот контрастном, барокном осветљењу. Утицај рококоа није се код нас одразио у приказима галантних аристократских забава и композиција митолошке садржине, већ једино у оквиру портретског жанра. Поред поменутих портретских радова Теодора Илића Чешљара, на којима је запажен утицај рококоа, рокајни приступ портретисаним ликовима још је убедљивији на портретима чланова угледне земунске породице Карамата, у радовима сликара Георгија Тенецког из 1785. године. Живот и делатност овог загонетног сликара нису познати премда се претпоставља да се школовао у неком већем западном центру. Да је био врстан мајстор, склон рокајном схватању израженом у лежерној поставци и деликатном колориту портретисаних, најбоље сведочи портрет младог Александра Карамате сликан у полупрофилу са љупко забаченом главом. Он и његова мати Марија сликани су палетом светлих, изнијансираних тонова са посебним осећањем за сјај и лепоту сликане материје (кат. бр. 92, 93). Овом мало познатом сликару, за кога се погрешно веровало да је у сродству са нешто старијим арадским сликаром Стефаном Тенецким, својевремено је несигурно приписана израда портрета младог Саве Текелије, који је настао у Араду деведесетих година XVIII века.⁸⁰ Овај веома квалитетан рад у рокајном стилу, који је вероватно дело неког бољег средњоевропског сликара, представљао би кулминацију његовог мајсторства у лакоћи цртежа и сјају и лазурности палете (кат. бр. 195).

Стилски преображај од барока и његове рокајне варијанте ка неокласицизму, запажен на појединим портретским радовима Јакова Орфелина и Теодора Илића Чешљара, још је изразитији на делима уметника чија је делатност везана за крај XVIII и прве деценије XIX века. На њима је изражен сукоб опречних ликовних схватања барокно-рокајне помпезности и сјаја и грађански поједностављеног класицизма. Од барокних ликова племића и чланова високе црквене јерархије у XVIII веку до портрета обичних грађана у XIX, пређен је пут од репрезентативног, дворског барока до једноставног, грађанског класицизма. Рани портретски радови наших сликара тога доба, првенствено најзначајнијих, Арсенија Теодоровића и Павела Ђурковића, то најбоље показују. Њихова у основи још барокна схема, са наглашеном маестозношћу у изразу и ставу, подређена је новом ликовном третману. Тако су Ђурковићеви портрети сомборског сенатора Николе Деметровића и бечејских спахија брачног пара Чокић, настали на самом крају XVIII века, дати у потпуно барокној концепцији али су третирани на начин који сведочи о несумњивом утицају неокласицизма. Барокни елементи подређени су строгој дисциплини моделовања, а пластичност је изражена скромнијим колористичким средствима. Њихово извесно барокно расположење огледа се у композиционој схеми и у пригушеној палети са извесним светло-тамним акцентима (кат. бр. 26, 205, 206). Ђурковић ће се касније вратити оваквом начину сликања у приказу портрета фелдмаршала Петра Дуке из 1806. године, сачуваном у копији Павла Чортановића, који је такође још под утицајем барокних схватања, а тај ће начин сликања задржати само за приказивање значајних историјских личности као сликарство које не припада обичним грађанима⁸¹ (кат. бр. 33).

⁸⁰ О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, каталог изложбе Галерије Матице српске, Нови Сад, 1965, кат. бр. 196, 17.

⁸¹ М. Коларић, *Класицизам код Срба*, књ 1, Београд, 1965, 105—106.

Сличан је случај са раним портретским радовима сликара Арсенија Теодоровића који су несумњива потврда да је у српској уметности крајем XVIII века наступило време раскида са портретном традицијом барока. Стварајући своја прва портретска дела у последњој деценији XVIII и почетком XIX века, у доба када је српска уметност била у знаку стилских промена од позног барока ка неокласицизму, он је понекад показао већу везаност за стилске облике позног барока. То је очигледно у његовом црквеном сликарству а у портретском се највише односи на репрезентативни портрет пакрачког епископа Кирила Живковића, настао на самом крају XVIII века, 1799. године. Монументалног формата, парадног става и барокне помпезности, портрет је сигурно био по вољи архијереју који је наручио и дугачак запис са својом биографијом брижљиво исписан на постаменту стуба у десном делу слике. На овом изванредном портрету подједнако студиозно су изведени материјализација богатог архијерејског орната и детаљи штафажне позадине као и психолошка обрада мисаоног лика портретисаног. Његова у основи академски аранжирана композиција, вешто и лако сликање материје са деликатношћу типично рокајне палете стилски га још чврсто везују за ликовне формуле познобарокне уметности. Оно што га приближава новом начину сликања, који у тежњи за реализмом одбацује сјај и помпу барокних портрета, јесте уметникова способност да се концентрише на најбитније, на психолошку обраду лика чији је израз смирености и сазнања о сопственом значају уверљиво представио⁸² (кат. бр. 50). Међутим, на портрету младог Георгија Суботића, секретара епископа Кирила Живковића, сликаном готово у исто време, запажамо други ликовни поступак. Портретисани је приказан у строго класицистичкој допојасној поставци без сувишних детаља у позадини слике и без икакве барокне патетике. Његове стилске одлике, наглашен цртеж, чврста моделација и сведен колорит, у складу су са новим схватањима ликовног рационализма. Портретисани је био млад, школован човек, један од првих Срба адвоката у Угарској, и Теодоровић га је приказао на нов, савремен начин са непосредношћу која је једна од главних одлика класицистичког грађанског сликарства (кат. бр. 184).

Још убедљивија класицистичка концепција изражена је на портретима Доситеја Обрадовића, које је Арсеније Теодоровић радио у неколико махова. За време сликарских студија у Бечу упознао је великог српског списатеља, филозофа-рационалисту, и његов је пријатељ и поштовалац остао до краја живота. Први пут га је портретисао 1791. године, још као студент сликарства, по наруџбини банатског спахије Јакова Чокрљана, такође поштоваоца Доситејевог. Овај Теодоровићев први портретски рад није сачуван али је познат по каснијој реплици, будући да ју је сам сликар израдио 1818. године наводећи на полеђини године првобитне израде портрета и његовог каснијег копирања. Овим портретом сликар је јасно изразио каквим ликовним схватањима припада. Његова једноставна композиција, уздржан колорит и чврсто, скоро скулпторски обликовано лице, недвосмислено потврђују Теодоровићево класицистичко опредељење. Портретисани је приказан како седи поред стола претрпаног књигама, у фигури до бедара круто постављеној и са извесним анатомским грешкама у цртежу (кат. бр. 133). Теодоровић је касније насликао још неколико Доситејевих портрета од којих је најпознатији онај у једноставној допојасној поставци према којем је рађен графички портрет за Доситејеву књигу *Мезимац*, штампану 1818. године у Венецији. Осим Доситејевих, насликао је Теодоровић, у истом класицистичком духу, портрете и цругих српских значајних личности тога доба — историчара Јована Рајића, митрополита карловачког Стефана Стратимировића, епископа вршачког Петра Јовановића-Видака, а међу њима и посебно запажен портрет епископа темишварског Стефана Авакумовића. Приказан скоро у целој фигури

⁸² Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века*, Арса Теодоровић, 103; О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића*, 40.

у свечаном ставу и раскошном архијерејском орнату, овај би се портрет по величини и помпезности могао упоређивати са портретом пакрачког епископа Кирила Живковића. Али осим монументалности и репрезентативног изгледа ту престаје њихова даља сличност. Док је портрет Кирила Живковића из 1799. године рађен под још јаким утицајем познобарокног сликарства, Авакумовићев портрет из 1811. године показује друга ликовна схватања. Материја је на њему приказана са несумњивим сликарским осећањем али без рокајне префињености и мекоће, него сажето, у пуном волумену, са пригушеном палетом хладних љубичастих тонова. Лик портретисаног сликан је контрастима ружичастих и сивкастих тонова а моделован зналачки у ширим површинама које дочаравају скулптурално обликовану форму. По овим стилским особинама уз снажан реализам портретисаног лика, овај је портрет једно од врхунских Теодоровићевих дела у домену тада владајућег неокласицизма⁸³ (кат. бр. 8).

Арсеније Теодоровић је, као и други српски сликари, радио и цртеже за бакрорезне портрете наших људи које су, по правилу, у бакру резали страни гравери. Израдио је цртеже за два графичка портрета митрополита Стефана Стратимировића, затим за портрете бачког епископа Јована Јовановића и познатог сомборског просветара Уроша Несторовића, као и за поменути портрет Доситеја Обрадовића за његову књигу *Мезимац*. Ови су портрети рађени или као посебни графички листови или као додатак штампаним књигама обично на преднасловној страни. Најстарији од њих је графички портрет митрополита Стратимировића из краја XVIII века, који је по Теодоровићевом цртежу изрезао у Бечу аугзбуршки гравер Јохан Најдл. Познат је као посебан отисак мада је могуће био намењен за неку књигу. Конципиран је у духу познобарокне уметности како седи поред сточића на којем је отворена књига, док је у позадини библиотека и богато набрана драперија (кат. граф. 44). Други бакрорезни портрет митрополита Стратимировића штампан је у књизи *Историја Угарске и сјоредних земаља* Јохана Кристијана Енгела. Сасвим једноставно, строго класицистички конципиран, са митрополитовим попрсјем у овалу, испод којег су у правоугаоном соклу исписане његове титуле, портрет је у доњем делу сигниран па се сазнаје да га је цртао Арсен Теодоров, резао у Бечу Мађар Самјуел Цетер, док се о његовом издавању бринуо Јохан Кристијан Енгел. Књига је штампана 1804 (кат. граф. 43). Цртеж за бакрорезни портрет бачког епископа Јована Јовановића израдио је Теодоровић око 1804—1805. године. На њему је испод медаљона са епископовим ликом, датом у профилу, приказана у класицистичком соклу композиција на којој је исти епископ представљен како скида ланце са руку два роба. Сцену прати запис: „Разреши нам вериге владику”. То се односи на догађај из Првог српског устанка када је бачки епископ од турских ага и бегова откупљивао српско робље (кат. граф. 14).

Графички портрет Уроша Несторовића, оснивача прве српске учитељске школе у Сентандреји, касније пренетој у Сомбор, штампан је у његовом *Слову ђриликоју во- звиженога образа ево вел. имп. Франца I*, издатом у Будиму 1817. године, на којем је забележено да га је сликао Теодоровић, цртао Керлинг а гравирао Ленхарт у Пешти. Приказан је у попрсју у овалу (кат. граф. 32). Слично је конципиран и бакрорезни портрет Доситеја Обрадовића који је као преднасловни лист у Доситејевој књизи *Мезимац* штампан у Венецији 1818. године. Сигниран је лево доле: Арсеније Теодоровић живопис. у Бечу 1794. и десно доле: Ј. Ант. Ђулијани реза у Млнк. 1817⁸⁴ (кат. граф. 33).

Већа везаност за формалне елементе познобарокног стила присутна је само на раним радовима будимског сликара Михаила Живковића. Похађајући сликарску

⁸³ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића*, Портретско сликарство, 39—54.

⁸⁴ Исто, кат. бр. 65—69, 93—94.

академију у Бечу у последњој деценији XVIII века, када је на њој већ завладао дух неокласицизма, он убрзо мења своја уметничка схватања која су од друге деценије XIX века преусмерена у правцу владајућег стила неокласицизма. Поред већег броја икона за српске цркве у будимској епархији забележено је да је радио и портрете.⁸⁵ За резиденцију будимских епископа у Сентандреји насликао је портрет будимског епископа Дионисија Поповића, могуће свог заштитника и мецене, и копирао портрет заслужног карловачког митрополита Павла Ненадовића. Портрет епископа Дионисија Поповића класицистички је конципиран; приказан је у полуфигури наглашеним цртежом и палетом хладних, угашених тонова са превагом мрке и загаситожуте боје. Датовањ је у другу деценију XIX века јер је стилски најближи Живковићевим иконописним радовима из тог периода⁸⁶ (кат. бр. 150). Копија портрета митрополита Павла Ненадовића, која на полеђини има сигнатуру аутора, рађена је по оригиналу из митрополитског двора у Сремским Карловцима, евидентираног као рад Теодора Крачуна. Мада почетнички рад, настао у време сликарског школовања, са извесним непрецизностима у цртежу и поставци фигуре, сликан је осетљивом рокајном палетом светлих, лазурно нанесених боја. Примећено је да овај портрет није дословна копија Крачуновог оригинала већ да га је Живковић реинтерпретирао ослањајући се на сопствене сликарске могућности⁸⁷ (кат. бр. 118).

Поред уљаног постоји и графички портрет епископа Дионисија Поповића који је у Бечу 1798. године у бакру резао Јохан Георг Мансфелд. Припремна скица за бакрорезни портрет, приказан у овалном медаљону дуж чије су ивице исписани његово име и титуле, веома је прецизно цртана и сликарски моделована слично припремним цртежима за графичке портрете митрополита Стефана Стратимировића, радовима сликара Арсенија Теодоровића, па се може претпоставити његово учешће и у изради овог портрета (кат. граф. 35).

Копирањем портрета познатих личности, првенствено појединих знаменитих српских архијереја, бавили су се многи сликари-професионалци али се срећу и приучени сликари-аматери који су се са доста успеха бавили овим послом. Најпознатији од њих је Јоаникије Миљковић, свестрано образован калуђер, игуман манастира Војловице и писац монографије свог манастира, штампане у Будиму 1801. године. Бавио се успешно и сликарством а претпоставља се да је сликарски занат изучио код Јакова Орфелина. Са доста успеха копирао је за манастир Сенђурађ портрете темишварског епископа Петра Петровића и карловачког митрополита Јована Георгијевића, како је на полеђинама портрета забележио уз податак да их је сликао 1796. године при игуману манастира Сенђурђа кир Августину Петровићу (кат. бр. 43, 144). Ови су портрети квалитетни радови па је прихватљива претпоставка да је Јоаникије Миљковић учествовао у изради зидних слика у цркви манастира Војловице 1797. године. Његови оригинални радови су две иконе Распећа Христовог, обе сигниране и датиране годинама 1796. и 1808, рађене за манастире Сенђурађ и Војловицу у маниру позног барока.⁸⁸

Нису квалитетнији радови неких професионалних, провинцијских сликара XVIII века, сврстаних у епигоне водећих српских уметника тога доба. Као пример наведемо сликара Григорија Давидовића Опшића, родом из Чалме, из круга подражавалаца Теодора Крачуна, који је током последњих деценија XVIII века био веома плодан иконописац. Насликао је већи број иконостаса и зидних слика за сеоске цркве у Срему а најзначајнији његови радови, иконостас и зидне слике цркве манастира Шишатовца, страдали су у Другом светском рату. Тамо је насликао и над-

⁸⁵ К. Вуковић, *Михаило Живковић (1776—1824)*, Нови Сад, 1997.

⁸⁶ О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, 48—49.

⁸⁷ К. Вуковић, нав. дело, 18.

⁸⁸ Л. Мирковић, *Црквене сликарине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, Споменик САНУ ХСІХ, Одељење друштвених наука, Београд, 1950, 3 и 11 (манастири Војловица и Сенђурађ).

гробни портрет манастирског ктитора, вршачког епископа Викентија Поповића што се, како је већ поменуто, сазнаје из његовог публикованог записа. Осим овог портрета из 1755. године, Опшић је неколико година касније насликао портрет спахије Ђорђевића, власника поште у Горњем Товарнику и то највероватније у време када је сликао иконостас српске цркве тога места по уговору који је црквена општина у Горњем Товарнику са њим склопила 8. маја 1804. године.⁸⁹ Као и на својим иконописним радовима, сликар је на овом портрету приказао издужену и готово без пластицитета површински обрађену фигуру, круто постављену, у одећи, грађанској, јаркоцрвене боје са писмом у руци. То је симбол који упућује на његов статус угледног власника поште. Као типичан провинцијски рад, овај се портрет директно ослања на традиционално сликарство прве половине XVIII века, што је изражено у његовом наглашеном линеаризму, површинској обради фигуре и коришћењу палете интензивних, неоплемењених боја (кат. бр. 44).

Слично су третирани портретски радови и других провинцијских сликара XVIII века, скромних ликовних могућности, евидентирани као дела непознатих аутора. Међу њима се свежином колорита и непосредношћу сликарског израза истичу поједини портрети наших људи који се по стилској припадности везују за зографско сликарство, иако су настајали у другој половини XVIII века. Такви су портрети Петра Желалића, поморског капетана из Бијеле, Илије Милојевић-Јовића, племенског сердара из Дрниша, Андрије Фитоле, аустријског официра из Коморана, као и портрети неких чланова племићке породице Текелија из Арада. Они су настајали само коју деценију пре, или чак паралелно са потпуно западноевропским портретским радовима наших водећих, школованих сликара тога времена (кат. бр. 46, 108, 194, 198).

Графички портрети Срба, који се у већем броју јављају у другој половини XVIII века, били су углавном везани за српску штампану књигу. Лепо опремљена књига са низом гравира имала је често, на преднасловној страни, портрет аутора или онога коме је књига била посвећена. Српске књиге XVIII века, штампане у Бечу, Будиму, Венецији и Лајпцигу, примиле су тада савремену моду илустровања у коју је био укључен и бакорезни портрет. Извођачи ових портрета били су редовно странци, најчешће бечки и пештански бакоресци. Међу боље стране гравере који раде за српску публику убрајају се Марк Квинин, Венцел Енгелман, Тома Месмер, Јакоб Шмуцер и Јохан Георг Мансфелд из Беча и Јохан Филип Биндер из Будима и Антон Тишлер из Пеште. Српски бакоресци Христофор Жефаровић и Захарије Орфелин се нису бавили гравирањем портрета јер су наше књиге штампане на страни где су штампарије имале своје сталне гравере. Они су понекад радили припремни цртеж за графички портрет као, уосталом, и поједини наши истакнути сликари тога доба од којих смо поменули цртеже Теодора Крачуна, Јакова Орфелина, Теодора Илића Чешљара и Арсенија Теодоровића. Поменут је и Жефаровићев цртеж за бакорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте у *Сћематској графичкој*, који је резао Тома Месмер, као и Месмеров портрет истог патријарха рађен по цртежу Георгија Стојановића. Осврнућемо се и на цртеж портрета Мојсеја Путника, рад Захарија Орфелина, мада не знамо да ли је био намењен за гравирање. Налази се на посебној страни рукописне књижице, похвалне песме *Поздрав Мојсеју Пушнику*, коју је написао и цртежима украсио Захарије Орфелин приликом устоличења Мојсеја Путника за бачког епископа 1757. године.⁹⁰ Истанчано цртан, овај допојасни портрет је уклопљен у богато разуђен барокно-рокајни оквир, алегоријско-ам-

⁸⁹ М. Лесек, *Непознати радови Григорија Давидовића-Ойшића*, Рад војвођанских музеја, 15—17, Нови Сад, 1966—1968, 189—193.

⁹⁰ Д. Давидов, *Графички портрети Срба XVIII века*, студија у каталогу изложбе *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад, 1965, 133; Исти, *Српска графика XVIII века*, 188—189; Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин: поздрав Мојсеју Пушнику*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18, Нови Сад, 1982, 71.



Књижевник Јован Мушкатиновић, кат. граф. 29

блематског склопа, који је највероватније прецртан из неке француске књиге. На унутрашњем рубу оквира је натпис — титулар Мојсеја Путника (кат. граф. 36). Као већина графичких портрета у књигама, и овај портрет подсећа на такозване „уметнуте слике”, јер је познато да су за бакрорезне портрете постојали шаблони, декоративни оквири за уметнуте слике, које су поседовале уходане граверске радионице. Њихове алегоријско-амблематске концепције одговарале су личностима писаца, историчара, филозофа и других учених људи па су при изради њихових портрета ови шаблони коришћени са додатком одговарајућих текстова. Такав оквир са много алегоријских детаља запажа се на портрету ученог темишварског епископа Петра Петровића, рад бечког гравера Хијеронимуса Лешенкола (кат. граф. 34). Неки од ових графичких портрета послужили су као предлошци за сликане портрете наших људи, као на пример бакрорезни портрет арадског епископа Синесија Живановића из римничког србљака, за који је по нашем мишљењу цртеж припремио Стефан Тенецки, а по којем је касније сликан уљани портрет истог епископа из летње резиденције арадских епископа у Арадгају (кат. бр. 47 и кат. граф. 9). Таквих примера, где су графички портрети служили као предлошци за уљане, има више и о њима је посебно писано.⁹¹

У српским књигама штампаним почетком XIX века налази се још неколико бакрорезних портрета Срба XVIII века, махом културних и књижевних посленика, чији је рад утемељен још у XVIII веку. То су портрети књижевника Јована Мушкатиновића, рад пештанског гравера Готфрида Прикснера, црквеног писца Викентија Ракића, рад непознатог аутора, сомборског сенатора Николаја Шимића, рад пештанског гравера М. Хумбса, великог српског добротвора Саве Текелије, рад бечког гравера Јохана Јареша и др.⁹² На њима се, као и на поменутим портретима Јована Рајића и Доситеја Обрадовића, у стилском погледу запажа утицај неокласицизма кога је са одушевљењем прихватило образовано српско грађанство.

У односу на сликане портрете Срба XVIII века, графички за њима заостају и по броју и по уметничким вредностима. Међутим, док су сликани портрети били намењени амбијентима салона митрополитске и епископских резиденција, свечаним просторијама манастирских конака и тада ретким домовима српских племића и богатих грађана, а самим тим неприступачни за ширу јавност, бакрорезни портрети су преко књига имали сталну и непосредну везу са грађанском класом која је од краја XVIII века била носилац многих културно-уметничких акција српског друштва у Хабзбуршкој монархији. Због тога су графички портрети својевремено имали извесну културну мисију, данас културно-историјски значај.

Резимирајући изнето, може се закључити да је портретско сликарство код Срба тек у XVIII веку постало самостални ликовни жанр, будући да је до тада портрет био уклопљен у веће или мање целине црквеног сликарства. Затим да се стилски развијало упоредо са главним током српске црквене уметности тога доба, почевши од традиционалних, зograфских решења преко ранобарокних, везаних за украјинске утицаје, до потпуно западњачких, барокно-рокајних облика укључујући и прве наговештаје неокласицизма. Додуше, ове стилске мене се на портретима испољавају брже и очигледније него у српском црквеном сликарству јер је израда портрета појединих чланова највиших друштвених слојева често поверавана страним сликарима. Они су неговали, на Западу одавно познат, репрезентативни, владарски тип портрета који је посебно одговарао високој јерархији српске цркве у Монархији потврђујући њиме своју теократску владавину. На њих су се највише угледали школовани српски сликари који у последњим деценијама XVIII века раде запажене, репрезен-

⁹¹ О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете*, 49—53.

⁹² В. Васић, *Портрети као илустрација српске књиже 1800—1830*, Библиотекар 4, Београд, 1961, 325.

⁹³ Д. Давидов, *Графички портрети Срба XVIII века*, 137.

тативне портрете понекад монументалних формата. На њима су архијереји представљени у свечаним, парадним орнатима са свим инсигнијама и барокном штафажом у позадини слике истичући тиме статус и углед српске цркве на који су и сами претендовали као њени највиши представници. Међутим, истовремено се појављују и једноставни, интимни портрети на којима су представници високе црквене јерархије приказани без барокне помпезности и сјаја. То су скромни, допојасни ликови, дати у полупрофилу, без инсигнија и осталих акцесорних елемената, са уобичајено празном позадином. На њима је све подређено узвишеној скромности, као основној пастирској врлини, а сва пажња сликара је усредсређена на приказивање моралног лика портретисаног. Сматра се да су овако поједностављени и морализовани портрети појединих српских архијереја настајали под утицајем протестантског културног круга, будући да су протестантска учења била позната духовној аристократији Карловачке митрополије.⁹⁴ Овакав тип портрета обично се среће у монашким срединама док су за репрезентативне просторије митрополитског и епископских дворова чешће наручивани парадни портрети католичког типа.

Портрети Срба XVIII века из осталих друштвених редова, нарочито војног, показују тежњу ка барокној репрезентативности и истицању сталешког угледа приказивањем оружја, медаља, колајни и других знакова престижа, док новонастало племство, поред надменог става, има обавезно насликан видно истакнут племићки грб као симбол свог новог друштвеног статуса. Остали портрети угледних српских грађана тога доба су скромнији и једноставнији, поготову кад приказују ликове првих српских учених људи, писаца, историчара, просветара и др., често сликаних са књигом или неким значајним документом у руци.

На крају морамо поменути и културно-историјски значај ових портрета. Портретисани Срби XVIII века су били најугледнији чланови тадашњег српског друштва ствараног у Подунављу. Њихова се имена срећу у службеним актима државне администрације, међу учесницима црквено-народних сабора, у списковима великих дародаваца, на књигама, бакрорезима и сачуваним записима и натписима. Портрети Срба XVIII века су зато двоструко занимљиви; као ликови људи извесног историјског значаја и као уметничка дела по којима можемо пратити развој и препород српске уметности од традиционално-схематских решења до модерних, реалистичких.

⁹⁴ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 166—168.