

### Сликариство у служби морализаторској програма

Велики задатак цркве у бароку било је и дидактичко-морализаторско деловање, које је произлазило из захтева и потреба за реформама целокупног духовног живота. Слично програмима католичке и протестантске обнове, оно је један од главних циљева истакнутих у реформама Петра Великог, које следе и поглавари Карловачке митрополије.<sup>552</sup> Пасторална делатност цркве захвата све структуре институције, а у вези са њеном едукативном улогом је и појава првих катихизиса, у којима се, поред доктринарних ставова, износи и основни морализаторско-дидактични кодекс. Јован Рајић истиче да је први писац православног катихизиса био „славни кијевски архиепископ Петар Могила”.<sup>553</sup> Након тога се у православној свету јављају многобројна катихетичка дела, међу којима су у духовном животу Карловачке митрополије велики значај имала дела Теофана Прокоповича, Платона Левшина и Јована Рајића.<sup>554</sup> Нова схватања су се одразила и на наглашено присуство морализаторске проповеди у барокном богослужењу, као и на појаву многобројних недељних проповедничких зборника у којима се редовно истиче дидактични значај пастирског деловања.

Обнова духовног живота кроз враћање изворном моралном кодексу, оличеном у животу ранохришћанске заједнице, истакнута је у барокним пропагандним програмима црквених реформи свих вероисповести. У службу пропагирања обнове основних хришћанских врлина стављени су не само школски програм и проповедништво него и плодна књижевна остварења, поезија, позориште и амблематика. Упркос извесним разликама у оквиру појединих цркава, које су се огледале у испуњавању верских дужности, барокно морализаторско стваралаштво је великим делом обухватало све културне моделе. Многе књиге којима је била намењена ова функција прештамповане су и превођене у различитим верским срединама, често уз само незнатне изме-

<sup>552</sup> Теофан Прокопович у одредбама *Духовној реуламенту* о проповедању највише пажње посвећује морализаторско-дидактичном деловању цркве, стављајући га испред догматско-доктринарног програма: (Т. Прокопович), *Духовный Реуламентъ*, 78–81. На катихетичко проповедништво, као основну дужност пастирског деловања, указује и Захарија Орфелин у *Представици Марији Терезији*: З. Орфелин, *Представица Марији Терезији*, Нови Сад 1972, 35–45. – О месту проповедништва у католичкој барокној религиозности и уметности: J. Delumeau, *Il cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, 49–58; J. V. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 44–47.

<sup>553</sup> О појави првих катихизиса у српској барокној култури и њиховој намени: Ј. Рајић, *Историја катихизма*, 14–15.

<sup>554</sup> *Исто*, 19. и даље. За критичко тумачење Рајићевих навода о историји катихизма код Срба: Д. Руварац, *Архимандритија Јована Рајића „Историја катихизма”*, Архив ИСПКМ II (1912), 225–240, 257–272, 289–310.

не; друге су настајале као проста компилација ранијих узора, а заједничка им је намена била да буду корисне духовној обнови. Ако је у тумачењу корисности међу другачијим културним средствима и било разлике, она није правасходно почивала на верској одређености.

Тумачење „ползе” имало је у бароку двојно значење, које се појављује као одраз борбе између цркве и државе. Јачање централистичке власти у апсолутистичким државама било је усмерено према смањењу моћи цркве и њене едукативне морализаторске улоге. Реформе су великим делом водиле преко измене у систему школства, које је у првом реду требало да створи добре поданике, а онда добре вернике. Симеон Полоцки у својим проповедничким зборницима истиче да су они написани на „ползу” верницима, али у његовом делу „полза” је често стављана у функцију величања владарског апсолутизма и државних реформи.<sup>555</sup> Овакво тумачење корисности још доследније је заострено у проповедништву Теофана Прокоповича, творца верских реформи Петра Великог. Наметање новог моралног кодекса који је у први план постављао световне, а не духовне вредности, било је исказано у Прокоповичевом буквару и *Духовном реуламенту*, који су сматрани целином.<sup>556</sup> Исте тенденције биле су присутне и у терезијанско-јозефинистичким реформама. Овако протумаченом морализаторско-дидактичном кодексу супротстављале су се не само католичка и протестантска него и православна црква. У посланици митрополита Павла Ненадовића, одасланој 25. септембра 1759. године, верски морализаторски програм јасно је дефинисан и у образовном плану карловачких школа: „А наипаче школнаја наука и души главноје добро јест, зањеже научениј християнин знает себе и своје домашње у закону православном утверждати и в познаније творца својего и

<sup>555</sup> Проповеднички зборници Симеона Полоцког настали су као одраз учења исказаних на Московском сабору 1667–1667. године, али и као одраз схватања која је заступао московски двор: А. С. Елеонская, „Обед душевный” и „Вечеря душевная” Симеона Полоцкоја в историко-литературном процессе, у: *Развитие барокко и зарождение классицизма*, 171; Исти, Концепция „Общей пользы” в ораторской прозе Симеона Полоцкоја, *Ош барокко к классицизму*, у: *Руская ораторская проза в литературном процессе XVII века*, Москва 1990, 86–116.

<sup>556</sup> Одређујући тематику проповедничке делатности, Теофан Прокопович у *Духовном реуламенту* већ на почетку истиче потребу проповедања „о почитанији власти, паче же самой высочайшей власти Царской”: (Т. Прокопович), *Духовный реуламентъ*, 78. – Сасвим другачија схватања од Симеона Полоцког и Теофана Прокоповича, представника руског придворног проповедничког круга, заступали су ранији украјински теолози, Лазар Баранович у проповеди на тему „Тко има право да пасе духовно стадо” тумачећи параболу о добром пастиру истиче да пастирска служба цркве не произилази из световне него од духовне власти која је цркви подарена од Христа, а не од земаљског владара: Л. Баранович, *Трубы словесъ проповедныхъ*, 362а–365а.

Бога пребивати, в заповједех церковних обучати и по тјеми живити... и показујетсја совершениј христијанин бити".<sup>557</sup>

Дидактична тематика барокне уметности уоквирена је христијанизованим тумачењем моралног кодекса који је заступала црква. Борбу између цркве и државе и њен исход могуће је скоро директно повезати са морализаторским програмом барокног сликарства. Према наређењима митрополита Павла Ненадовића, епископи су морали будно да контролишу редовно читање проповедничких зборника на богослужењу. Пола века касније, у време митрополита Стефана Стратимировића, државне власти су морале да подстичу цркву на прилежније обављање њене пастирске дужности. Победом терезијанско-јозефинистичких реформи, црква је за овакву тематику била све мање заинтересована. Постепена редукција барокног тематског репертоара најдоследније се огледала у напуштању морализаторско-дидактичног програма. У барокном периоду морализаторске теме продиру не само у зидно сликарство наоса, него се појављују и на црквеном мобилијару и на приступним зонама иконостаса, где заузимају све важније место. Померање морализаторске тематике наоса према предолтарском простору и иконостасу узроковано је чињеницом да су се морализаторске теме чврсто прожимале са догматским темама, посебно са учењем о светим тајнама, евхаристијом, покајањем и исповедањем. У том смислу барокно сликарство, као ни сколастичко богословље, није правило оштру границу. Она се све јасније очитује тек у каснобарокном периоду.

Учење о врлинама и пороцима и у бароку произлази из двеју темељних заповести хришћанске етике о чињењу добра и избегавању зла, како је то истакао још Петар Могила. Барокно сколастичко богословље је ова учења само сажело у систем и прилагодило својим схватањима. Врлинама и пороцима посвећена је цела трећа књига његовог *Катихизиса*. На основу традиционалног учења о хришћанским врлинама (богослонња добродетели), које су дефинисане још у *Првој посланици Коринћанима* (13, 13), Могилин *Катихизис* је подељен на три књиге. Прва књига је посвећена Вери, друга Нади, а трећа Љубави. Из ових трију основних хришћанских врлина, без којих нико не може да се спасе, произлазе три друге хришћанске врлине: Моли-

<sup>557</sup> Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба митрополија Павла Ненадовића*, Споменик САН СГВ, н.с. 6 (1956), 51–51. – Слична схватања истицана су и у школском програму кијевске Духовне академије. Значај науке је уважаван, али је по узору на језуитска и пијетистичка училишта наглашавано да је задатак школе превасходно заснован на потреби да полазнике научи путу спасења: Н. И. Петров, *Киевская Академия во второй половине XVII века*, Киев 1895, 100. О едукативним идеалима пост-тридентске барокне педагогије: L. Seco, *La pedagogia della Controriforma*, 181–207, посебно 186–191.

тва, Пост и Милостиња;<sup>558</sup> из ових настају четири главне врлине (добродетели родња): Мудрост, Правичност, Храброст и Умереност.<sup>559</sup> Из поштовања главних врлина рабале су се друге врлине. Из непоштовања Божијих закона јавља се грех, који се у Могилином *Катихизису*, доследно традиционалном учењу, дели у две групе: смртне и несмртне грехове, како је истакнуто и у првој саборној посланици апостола Јована (5, 16–17). Смртни грехови су: Гордост, Среброљубље, Блуд, Завист, Прождрљивост, Злопамћење и Немар.<sup>560</sup> Из сваког греха јављају се други пороци и зла. Тако се из гордости рабају непокорност, хвалисање, лицемерје, кавга, тврдоглавост, неслога, радозналост у невреме, обест и неуважавање Божијих закона.<sup>561</sup> Тумачећи пороке, Могила редовно истиче и одговарајућу врлину као његову супротност. Тако се пороку гордости супротставља смерност.<sup>562</sup>

У оквиру барокног моралног кодекса, за који се својом пасторалном делатношћу залаже црква, истицан је социјални карактер активне побожности. Црква није захтевала само доследно испуњавање верских закона, него и активно поштовање општих етичких норми.<sup>563</sup> У барокној теолошкој мисли пропагирање милосрдних дела заузимало је важно место. Она су полазила од актуелних схватања активне побожности и нису била само одраз традиционалног хришћанског морала. Мото „вера без дела је мртва” небројено пута се понавља у барокним списима сколастичке педагогије. Он стоји и на почетку трећег поглавља *Катихизиса* Платона Левшина. Овај мото тумачен је као нужан и једини пут који води спасењу. За ту благодет човечанство је задужио сâм Христ, који је због ње сишао на земљу и умро. Дела милосрђа Левшин даље повезује са хришћанским врлинама, посебно са Љубављу.<sup>564</sup> У *Катихизису* Петра Могила она су протумачена у оквиру учења о петом блаженству. Позивајући се на двадесет пето поглавље јеванђеља по Матеју и учење светог Теофилакта, Могила истиче основну поделу милосрђа на теле-

<sup>558</sup> (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 108–110.

<sup>559</sup> *Исто*, 110–112. – За значај хришћанских врлина, као основу спасења, указује и Јован Рајић у свом синодалном катихизису: Д. Руварац, *Катихизис синодални – Рајићев – за клирикалне школе*, СС XIV (1904), 100.

<sup>560</sup> (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 115. – У средњевековној теологији број врлина и порока је варирао, док се крајем средњег века није усталила подела на седам врлина и седам порока, прихваћена и у Могилином катихизису. О представама врлина и порока у средњем веку: R. Tuve, *Notes on the Virtues and Vices*, JWCJ XXVI (1963), 264–303; XXVI (1964), 42–72; Исти, *Allegory of Vices and Virtues, Allegorical Imagery, Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, New Jersey 1977, 57–143.

<sup>561</sup> (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 115–116.

<sup>562</sup> *Исто*, 115.

<sup>563</sup> А. С. Елеонская, *Монолој о милости Евѣимия Чудовскојо, у: Руская ораиторская проза в лиѣрайтурном процессе XVII века*, 148–163.

<sup>564</sup> (П. Левшин), *Православное учение*, 164.

сна и духовна, појединачно их објашњавајући.<sup>565</sup> У традиционалном тумачењу дела милосрђа су имала есхатолошки карактер и довођена су у везу са Страшним судом. Сколастичко богословље и барокна уметност не наглашавају толико овај њихов карактер, него их доводе у везу са морализаторско-дидактичном делатношћу цркве, где се као пример наводи сâм Христ.<sup>566</sup>

У европским оквирима велику популарност уживале су графичке серије антверпенских мајстора са представама дела милосрђа.<sup>567</sup> Свако од њих се обично представља појединачно, на засебном графичком листу, како се она сликају и у српској барокној уметности. У западноевропском бароку срећу се и примери на којима су дела милосрђа приказана заједно, али ова пракса није била прихваћена у српском бароку.<sup>568</sup> У јеванђељу по Матеју помиње се шест дела телесног милосрђа (25, 35–40), којима је касније додато и седмо дело, сахрањивање мртваца. Она су уобичајено представљана као директне илустрације учења, али су се понекад, под утицајем барокног морализаторског проповедништва, тумачила посредством библијских примера. Тако је Свадба у Кани представљана као прво, а Сусрет Христа и Самарјанке као друго дело телесног милосрђа. Аврамово гостољубље и Христ у кући Марте и Марије истицани су као шесто дело телесног милосрђа.<sup>569</sup> Истицање активне побожности довело је до веће популарности дела телесног, него дела духовног милосрђа. У српском барокном сликарству свих седам дела телесног милосрђа представљено је на западном зиду наоса храма манастира Грабовац.<sup>570</sup> Композиције су постављене у декоративне штукатуриране рамове, на чијим је врховима свако дело милосрђа објашњено пропратним натписима. Оне директно илуструју свако од милосрђа, у духу објашњења из Могилиног катихизиса. Композиције са представама дела телесног милосрђа укључене су и у морализаторско-дидактични програм зидног сликарства свода Саборне цркве Вршачке епархије. Иста тематика појављује се и на своду

<sup>565</sup> (П. Могила), *Православно исјовиједање вјере*, 97–104.

<sup>566</sup> Следећи уобичајену праксу, Доситејева проповед „Слово о милостињи” рађена на тему Христовог милосрђа, истиче дела телесног милосрђа као пут небеског спасења: Св. Матић, *Доситејева необјављена проповед*, Гласник ИДНС IV–1 (1931), 127.

<sup>567</sup> J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 328–332.

<sup>568</sup> Упор.: W. Friedlander, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press 1974, 207–210.

<sup>569</sup> J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 330.

<sup>570</sup> Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 305–306, Таб. XVII–2. – Постављање дела милосрђа на западни зид храма указује на њихово могуће есхатолошко значење. На морализаторско тумачење есхатолошке тематике у извесној мери је указивало и барокно школско позориште: Ј. Бадалић, „*Сценографија приказа другога доласка Господњега на земљу...*”, Споменик СКА LXII, други раз. 51 (1925), 59, где Премудрост објашњава грешницима да је њихова вечна казна заснована на томе што нису поштовали дела милосрђа.

српске православне цркве у темишварском предграђу Мехала. На свакој од композиција приказан је Христ како стоји у облацима, у складу са тумачењем проповедништва да је свако дело милосрђа према ближњем учињено самом Христу.<sup>571</sup> Дела духовног милосрђа су у барокном сликарству била много мање популарна. Томе је свакако доприносила и њихова непогодност за ликовно приказивање, па се она појављују и у виду персонификација или алегоријских интерпретација библијских и историјских тема.<sup>572</sup> У српском барокном сликарству није познат пример дела духовних милосрђа приказан у целовито заокруженом циклусу, мада се неке од морализаторских библијских тема, са више или мање поузданости, могу тумачити као њихове алегоријске представе.

У пропагирању новог моралног кодекса, поред катихетичке наставе и проповедничког деловања, значајну улогу имало је и школско позориште.<sup>573</sup> Персонификације врлина и порока су активни учесници и у *Траедокомедији* Мануила Козачинског. Исти задатак имала је и барокна амблематика. У ширим европским оквирима потискивање љубавне у корист морализаторске амблематике, односно трансформација профане у сакралну љубав, означавале су прелаз маниризма у барок.<sup>574</sup> У светлости пропагирања барокног моралног кодекса нужно је сагледавати и прештампавање *Ийишке јеройолијишке* у Курцбековој штампарији 1774. године.<sup>575</sup> Доследно новим захтевима и барокно сликарство је, као и целокупна барокна култура, имало наглашен дидактични карактер. Морализаторско-дидактичне теме барокног сликарства дефинисане су углавном интерпретацијом јеванђеоских извора, који се по-

<sup>571</sup> Св. Матић, *Доситејева необјављена проповед*, Гласник ИДНС IV–1 (1931), 127. – Упор.: Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 40; О. Милановић-Јовић, *Из сликарства и примењене уметности у Банату*, ГПСКВ VI–VII (1976), 137–139; М. Јовановић, *Иконографија сликарства у банатским црквама XVIII и XIX века*, Радови симпозијума о српско(југословенско)-румунским односима, Панчево 1971, 167, сл. 2.

<sup>572</sup> За разлику од многобројних графичких мапа са представама телесних милосрђа у антверпенском кругу једну серију дела, духовних милосрђа гравирао је Филип Гал, представљајући их као персонификоване алегорије: J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 332.

<sup>573</sup> Р. Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме*, 6. и даље, два прва поглавља о старозаветним и новозаветним морализаторским темама; Ј. А. Софронова, *Некоторые черты художественной природы польской и русской театров XVII–XVIII вв.*, у: *Славянское барокко*, 171–218; Р. Vjurström, *Baroque Theater and the Jesuits*, у: *Baroque Art, Jesuit Contribution*, 102.

<sup>574</sup> М. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 134. Упор.: R. Berliner, *God is Love*, GBA (Juillet-Aout 1953), 9–26.

<sup>575</sup> У непагинираном предговору *Ийишке јеройолијишке* Атанасије Димитријевић Секереш у неколико наврата истиче морализаторско-дидактичну важност овог зборника, посебно у моралном васпитању омладине.

јављују у зборницима недељних проповеди. Они су у барокној култури били добро познати и често су навођени као норма моралног кодекса.<sup>576</sup>

У пропагирању духовне обнове и активне побожности значајну улогу је имао барокни култ светитеља, који се редовно истичу као морални примери врлине. У средиште програма ипак је био постављен Христов лик. Његова јавна делатност, учења и параболе су основа барокног морализаторско-дидактичног деловања. Они се неизоставно појављују у зборницима недељних проповеди, које су у цркви читане у периоду од Духова до Великог поста. Својим јавним деловањем Христ износи „небеску филозофију”, а сам његов земаљски живот је „чисто огледало сваке врлине”.<sup>577</sup> Доследно доктрини *ut picturae sermo* ова тематика је ушла и у основе морализаторског програма барокног сликарства.

У катихизисима се редовно истиче да је проповед дванаестогодишњег Христа у храму представљала наговештај његовог јавног деловања и учења, мада ће он саму проповедничку делатност започети касније, тек након крштења, када му се отварају сви источници божанске премудрости.<sup>578</sup> У тој светлости, Христова проповед у храму тумачена је као образац и праслика целокупног проповедничког деловања цркве.<sup>579</sup> Основна иконографска схема, формулисана још у средњовековној уметности, полази од античких представа учених разговора филозофа са сабеседницима. Христ обично седи на катедри, окружен јеврејским свештеницима, док у другом плану стоје забринути родитељи. У ширим оквирима дидактичног проповедништва тема је изказивала приврженост цркви и љубав према Богу. Довођена је у везу са стиховима јеванђеља по Матеју „Тко оца или мајку љуби више него ли мене, није мене вредан” (10, 37). У барокном сликарству представа је могла да добије и актуелни карактер. Обогаћена елементима жанра, она је постала алегориска слика сколастичких полемичких расправа и активне побожности.<sup>580</sup>

<sup>576</sup> Поред проповедничких зборника и други морализаторско-дидактични списи су уживали висок ауторитет. Тако протосинђел Кирило Живковић, прекоревачки Јакова Орфелина због неумерености, наводи као пример зборник Кевита Тивејског, који је касније и прештампан за потребе Карловачке митрополије: Т. Остојић, *Захарије Орфелин, животи и рад му*, 44–45.

<sup>577</sup> Христов лик је био и у средишту морализаторског програма католичке цркве. Поред идеје угледања на Христа, он је чврсто повезивао морализаторски програм са литургијском мистеријом: J. de Guibert, *The Jesuits Their Spiritual Doctrine and Practice*, 566–578, посебно 572. и 575.

<sup>578</sup> (П. Левшин), *Православное учение*, 99–107, посебно 100.

<sup>579</sup> Д. Руварац, *Крайње насћавање свјашчеником у њаји словес, Сочинено Викенцием Ракичем иуменом манастира Фенека, Дјелано в Белграде в љето 1812*, БГ VI–1, 2 (1904), 86–87.

<sup>580</sup> За могућност тумачења теме у контексту актуелних верских расправа: S. Nystad, *Joseph and Mary find their Son among the Doctors*, ВМ (March 1975), 140–147.

Са овом моралном поруком композиција се појављује у тематском репертоару барокних црквених ентеријера. Василије Остојић је слика на соклу иконостаса храма манастира Грабовац, а Јован Исајловић старији је на иконостасу храма манастира Сен Бурђ смешта у картуш изнад царских двери. У каснобарокном опусу Арсенија Теодоровића Христова проповед у јерусалимском храму појављује се на архијерејским троновима и проповедаоницама. У сликарству манастира Крушедол композиција је смештена у другу зону јужне певнице, у оквиру тематике Христовог земаљског живота. Отворене књиге и узнемирени ставови сабеседника алудирали су на ангажоване верске полемичке расправе, али у оквиру задатог програма композиција је пре свега истакнута као морални пример привржености трагању за верском истином. Овакво значење пиктограма одбрањено је многобројним примерима барокне амблематике.<sup>581</sup>

Слично тумачење имала је и Христова проповед на гори, којом је истицан почетак његове дидактичне делатности. Композициона решења представља, као што је она на своду Саборне цркве Вршачке епархије, полазила су од стихова „А кад он видје народ, попе се на гору, и сједе, и приступише му ученици” (Мат. 5, 1). Као и приликом проповеди у јерусалимском храму, Христ је представљен како седи. Овај став имао је симболично значење и истицао је његов статус учитеља. Док у јерусалимском храму Христ седи на катедри, он у илустрацији ове проповеди, доследно стиху из јеванђеља, седи на гори која је у оквиру теолошке географије симболизовала Синај. За разлику од Мојсија, који се пење на Синај да би од Бога добио старозаветне законе, Христ седе на гору да би објавио своје учење. На композицији се уобичајено представља Христ окружен ученицима, док је народ приказан у подножју горе. Наспрам Матејевог описа поучавања на гори, у јеванђељу апостола Луке истакнуто је проповедање на равни. У време верских полемичких расправа, Христова учења и њихово тумачење биле су актуелне богословске теме.<sup>582</sup>

Христ се не истиче само као учитељ новозаветног моралног кодекса. Он га и потврђује већ на почетку свог јавног деловања, одолевајући искушењима ђавола. Кушање Христа, које у јеванђељима следи након крштења, а претходи његовом јавном деловању, било је популарна барокна тема. Оно се, поред зидног сликарства крушедолског наоса, појављује и на многим ба-

<sup>581</sup> У Хертеловом издању Рипиног зборника тема је истакнута као „fatto” амблема *Doctrina* са девизом „Pietas est fundamentum virtutum omnium”: С. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia, амблем 83.

<sup>582</sup> У Хертеловом издању Рипиног зборника, Христова проповед на равни је тумачена као амблем *Истини*, док је проповед на гори истакнута као амблем *Молише: Исти*, амблеми 50. и 174.

рокним иконостасима. Димитрије Бачевић га слика на иконостасу Горње цркве у Сремским Карловцима, Георгије Мишковић на соклу иконостаса у Сибачу и Старом Сланкамену, Теодор Крачун на иконостасима у Нештину, Сремској Митровици, Сусеку и Саборној цркви у Сремским Карловцима, а Јаков Орфелин на иконостасима у Купинову, Великим Радинцима, Делиблату и Деспотову. У одолевању првом искушењу Христ истиче да човек не живи само о хлебу, него од речи које излазе из уста Божијих (Мат. 4, 7). Христово одолевање искушењима Ђавола тумачено је као огледало сваке врлине, али је његов четрдесетодневни боравак у пустињи (и одбијање да камен претвори у хлеб) посебно указивало на установљење великог поста и на пост као једну од основних врлина, поред молитве и милостиње.<sup>583</sup>

Барокно тумачење врлина и порока, које је често инсистирало на антитезама, истиче Христа као новог Адама, који уздржавањем није подлегао искушењу гордости, охолости и непослушности. Одолевање искушењу је основа спасења, па се у том контексту као примери моралне опомене сликају Адам и Ева, утемељивачи прародитељског греха. Јанко Халкозовић на соклу иконостаса храма Светих арханђела у Буђановцима слика *Сиварање Еве, Први трех, Истеривање из Раја и Каина који убија Авеља*. Са истом намером да послужи као морални пример, тематика прародитељског греха појављује се и на зидовима румунске православне цркве Светог Николе у Ритишеву. У *Катихизису* Петра Могиле је праслика свих смртних грехова (гордости, среброљубља, блуди, зависти, прождрљивости, злопамћења и немара) био преступ Адама и Еве у Рају.<sup>584</sup> На популарност ове старозаветне моралне опомене, засноване на антитези о Христу као огледалу свих врлина и Адаму као корену свих порока, утицали су недељни проповеднички зборници, у којима се у трећу недељу пред велики пост редовно проповеда о прародитељском греху испуљеном Христовим страдањем.<sup>585</sup> На старозаветне примере људског греха често се ослања и барокна морализаторска школска драма. У прологу драме о Другом Христовом доласку персонификација цркве наводи Адама и Еву и Каиново убиство Авеља као корене и прве примере библијског греха.<sup>586</sup> У четвртном приказу ове драме као инкарнација библијског греха наводи се старозаветни Набукодоносор, који се у српском барокном сли-

<sup>583</sup> (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 108–110.

<sup>584</sup> *Истио*, 115.

<sup>585</sup> В. Михайловский, *Учение о православномъ боѣслужении*, С. Петербург 1889, 86–87.

<sup>586</sup> Ј. Бадалић, „*Стираши приказ другоја доласка Господњеј на земљу...*”, *Прилој за ђовијески руске школске драме Пејра Великој*, Споменик СКА LXII, други раз. 51 (1925), 45, 49–51.

карству прво појављује на соклу александровачког иконостаса, а потом у јужној певници манастира Бездин.<sup>587</sup>

Христов разговор са Самарјанком припада групи омиљених морализаторских тема српског барокног сликарства. Одређена композиционим решењима илустрованих Библија, она се често слика у приступним зонама иконостаса, обично испод Христове престоне иконе. Тумачење теме утврђено је зборницима недељних проповеди, где се истичу две врсте жеђи – телесна и духовна. Самарјанка је била тумачена као пример верника који се напаја са животворног духовног извора. Она оставља судове за воду на бунару и одлази у село да јави о доласку Христа – извора живота. На исто тумачење теме упућују и стихови Гаврила Стефановића Венцловића.<sup>588</sup> У барокном проповедништву тема је могла да носи и сложена алегоријска значења. Антоније Радивиловски, позивајући се на Павлову посланицу Галаћанима и на светог Амвросија, тумачи животворну воду као благодети светог Духа,<sup>589</sup> док Симеон Полоцки овој еванђеоској приповести даје евхаристолошко значење. Њоме је кроз поклоњење Самарјанина Христу наговештено укидање старозаветне јудејске и увођење новозаветне духовне жртве.<sup>590</sup>

У популарне морализаторске теме везане за Христово јавно деловање убраја се и Истеривање трговаца из храма. У проповедничком зборнику *Венець Христѡвих ѡроповеди* Антонија Радивиловског истиче се да је Христ архијереј по чину Мелхиседековом и да је због тога позван да направи ред у цркви.<sup>591</sup> Проповед жигоше оне који више гледају своје него интересе вере и цркве, у духу тумачења стихова из јеванђеља по Јовану. Композиционо решење представе која се појављује у српском барокном сликарству формулисано је још у италијанској уметности касног XVI века, а преузето је уобичајеним путем, посредством графичких предлогака илустрованих Библија. Христовор Цефаровић у живопису манастира Бођани полази од графичког

<sup>587</sup> *Истио*, 49–51. О овој теми шире: Р. Михаиловић, *Ушлицај морализаторских тема и школске драме*, 46–49. – За композицију у Александрову и Бездину: Д. Нонин, *Чишћење иконостаса у Александрову код Суботице*, ГПСКВ III (1959), 309, 315, сл. 17–18; М. Јовановић, *Иконостас манастира Бездина*, ЗЛУМС 6 (1970), 128–129, сл. 10.

<sup>588</sup> Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу*, 154. – У тумачењу теме Венцловић се ослања на Барановичев проповеднички зборник *Меч духовниј*. – Упор.: Д. Медаковић, *Иконостас Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици из 1724. године*, ЗЛУМС 21 (1985), 373, где је указано на тумачење представе и на њену популарност у српској барокној уметности.

<sup>589</sup> А. Радивиловский, *Венець Христѡвъ*, 38–42.

<sup>590</sup> С. Полоцкий, *Обед душевниј*, 48–53, посебно 516. На евхаристијско тумачење Христовог разговора са Самарјанком упућује и Стефан Јаворски у свом делу *Камен веры: Доѡмаиѡ о свѡиѡиѡиѡи лѡиѡиѡиѡи, или о безкровној жерѡиѡе, ѡ Стефану Јаворскому*, 20–22.

<sup>591</sup> А. Радивиловский, *Венець Христѡвъ*, 490б.

предлошка Пискаторове Библије, док се Стефан Тенецки и његови помагачи у зидном сликарству наоса храма манастира Крушедол испомажу Библијом Ектипом. Исто композиционо решење понавља и Јован Поповић у Успенској цркви у Новом Саду.<sup>592</sup>

Прича о богатом царинику Закхеју, који се попео на дрво да би боље видео Христа, традиционално се доводила у везу са Христовим позивањем апостола. У зборнику Гаврила Петровога и Платона Левшина, који је за потребе Карловачке митрополије превео Јован Рајић, овој теми је посвећена једна цела проповед, где је Закхејево преобраћење истакнуто као пример љубави према Христу и вери и доведено у везу са првим Христовим блаженством.<sup>593</sup> У *Кашихизису* Петра Могиле Закхеј је истакнут као пример милосрдног богаташа који половину свог имања поклања „сиромашнима духом”.<sup>594</sup> Христофор Цефаровић у зидном сликарству манастира Бођани поставља ову ретко сликану представу као пандан представи Христа и прелубнице.

Христово подучавање синова Заведејевих укључено је у морализаторско-дидактички програм зидног сликарства на своду Саборне цркве Вршачке епархије. У проповеди Лазара Барановича на исту тему истакнута је потреба непрестаног припремања за други Христов долазак. Наводећи пример Христовог трпљења, он истиче врлине скромности и послушности.<sup>595</sup> На илустрацији која прати Барановичеву проповед са једне стране је представљен Христ у пратњи ученика, а са друге мати са синовима. Иза ње се назире Јерусалим, а изнад ње су у облацима постављени путир и крст. Христово учење о мирењу са ближњима и праштању, које се помиње у његовим проповедима на гори, укључено је у морализаторско-дидактички програм зидног сликарства на своду Саборне цркве Вршачке епархије. Тема дословно илуструје стихове јеванђеља по Матеју (5, 24). У исти програм зидног сликарства на своду вршачке Саборне цркве укључено је и Христово науковање о милосрђу, исказано кроз разговор са богатим јединцем, које се помиње у јеванђељу по Матеју (19, 16–22).

<sup>592</sup> Р. Михаиловић, *Ушцај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лейта” и „Изнање шрвоаца из храма” у српском сликарству XVIII века*, ЗЛУМС 2 (1966), 296–302.

<sup>593</sup> (Ј. Рајић), *Собрание разних неделних и празничних наравоучителних поучених*, I, 4а–7б.

<sup>594</sup> (П. Могила), *Православно исповиједање вјере*, 92. – У барокном проповедништву тема је истицана и као пример покајања: Л. Барановић, *Труби словес шроповедных*, Кијв 1674, 294а, проповед о покајању.

<sup>595</sup> Л. Барановић, *Меч Духовный*, 422а–429б.

Популарна парабола о слепцима које води слепац укључена је у морализаторско-дидактички програм зидног сликарства на своду храма светог Николе, Саборне цркве Вршачке епархије. У оквирима верско-полемичких расправа, парабола је истицана као пример лажних јеретичких учитеља, а Христ је једини прави учитељ, који зна пут који води спасењу. Овакво тумачење параболе поткрепљивано је стиховима јеванђеља по Јовану: „Ко мене следи, не иде по тами” (8, 12).<sup>596</sup> У *Алфавитиу духовном* парабола је истакнута као поучан пример да у свему треба следити разум, а не ићи за бесмисленим плотским похотама.<sup>597</sup> Парабола о лицемерју оних који у туђем оку виде трн, док у своје не виде брвно је, за разлику од средњег века, била веома популарна у барокној уметности.<sup>598</sup> У зборнику *Ишцај јеројолитијика* парабола се појављује као амблем *Осудење*, који се у пропратном тексту тумачи у оквирима жигосања лицемерја.<sup>599</sup> Ова се парабола у српској барокној уметности појављује у зидном сликарству и међу темама на соклу иконостаса. Христофор Цефаровић је слика на јужном зиду у припрати цркве манастира Бођани.<sup>600</sup> Морализаторске тенденције параболе јасно су одређене натписима, а ликови су приказани у савременој одећи, што је несумњиво алузија на актуелност теме. Према графичком узору из илустроване Библије Ектипе, парабола је била сликана на соклу иконостаса Николајевске цркве у Земуну.<sup>601</sup> Од истог узора полази и Теодор Крачун, сликајући параболу на соклу иконостаса у Сремској Митровици и у Сусеку. Истоимену сцену Георгије Мишковић слика на соклу иконостаса у Сибачу и Старом Сланкамену, а Јован Исајловић старији на иконостасу храма Светог Георгија у Боботи и Григорије Јездимировић на иконостасу Николајевске цркве у Равном Селу (Шове) – постављају је изнад северних бочних двери.

Парабола о двома удовичиним лептама постала је у барокној уметности једна од популарних и општеприхваћених тема, која је покретала моралне и религиозно-философске проблеме везане за идеју активне побожности

<sup>596</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински шроповеднички зборници*, ЗЛУМС 26 (1990), 173.

<sup>597</sup> (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 54.

<sup>598</sup> Р. Михаиловић, *Ушцаји морализаторских тема и школске драме*, 50–52; М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 173–174, сл. 6.

<sup>599</sup> *Ишцај јеројолитијика*, 243–248. У Хергеловом издању Рипиног зборника парабола је истакнута као fatto амблема *Клевети*: С. Рипа, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, амблем 94.

<sup>600</sup> Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, 54–55, сл. 69.

<sup>601</sup> Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, у: *Пушчеви српског барока*, 154, сл. 99, 100. Упор. графички лист Герарда де Јодеа у: J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 195.

представника црквене заједнице, као и ангажовану верско-политичку делатност цркве. Дидактична повест о побожности сиромашне удовице била је захвална тема барокне поезије и проповеди која је присутна и у српској култури XVIII века.<sup>602</sup> Подстицаји су долазили из руско-украјинске морализаторске књижевности, где је ова тема из католичке проповедничке праксе усвојена за потребе православне цркве. У српској барокној уметности ова је тема била посебно популарна у зидном сликарству, мада је њено присуство забележено и на црквеном мобилијару. Она се појављује на једном ормарићу за продају свећа, који се данас налази у збирци Пакрачке епархије.<sup>603</sup> Тема се јавља већ у живопису Христофора Џефаровића у манастиру Бојани, затим у зидном сликарству наоса храма манастира Крушедол, Успенској цркви у Новом Саду и Футогу.<sup>604</sup> Српски сликари полазе од познатих и уобичајених предлогака тога времена, Библије Пискатора и Ектипе. У зидном сликарству манастира Бојани и Крушедол, композиција је до крајности редукована по узору на предлогак из Библије Ектипе, док су представе у Успенској цркви у Новом Саду и Футогу проширене у развијену моралну алегорију, са наглашеним дидактичним амбицијама. Наспрам удовице, која једном руком дискретно спушта лепте у ковчег, док је другу побожно поставила на груди, постављен је раскошно одевен Јеврејин који оholим гестом, из високо уздигнуте руке испушта лепте. На другој страни композиције постављен је Христ који присутнима тумачи догађај.<sup>605</sup>

Парабола о таланту и лењом слуги укључена је у морализаторско-дидактички програм сликарства на своду Саборне цркве Вршачке епархије. Она улази у круг недељних проповеди барокног проповедништва.<sup>606</sup> Лазар Баранович у свом зборнику *Меч духовный* тумачи параболу као слику Васкрсења у проповеди на исти празник. Талант закопан у земљу је Христ жртвован за спас човечанства.<sup>607</sup> У седмом поглављу треће књиге *Духовној алфавији* па-

<sup>602</sup> Р. Михаиловић, *Ујицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лептија” и „Изјанање њрвоваца из храма” у српском сликарству XVIII века*, 293–302; М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 175–176, сл. 8.

<sup>603</sup> V. Borčić, *Zbirka ikona, Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1974, кат. бр. 360. – Популарност теме о двама удовичиним лептама у српском барокном сликарству могуће је довести у везу са значајем народних каса из којих су се, између осталог, издржавале и школе.

<sup>604</sup> Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бојани*, 49, сл. 61; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 39–40.

<sup>605</sup> У Хертеловом издању Рипиног зборника парабола је поменута као fatto амблема Милостиња: С. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, амблем 138.

<sup>606</sup> Л. Баранович, *Меч духовный*, 199. и даље.

<sup>607</sup> *Исио*, 36–9.

рабола је интерпретирана као морална алегорија дидактичном максимом: „Не закопај талант који си добио у земљу лењости и неосетљивости”<sup>608</sup> Она је са оваквим значењем укључена и у морализаторску школску драму *Страшно изображение вѣораѣо ѣришесѣвѣя Гдня на земљу*.<sup>609</sup>

Морализаторско-дидактичним циљевима била је подређена и есхатолошка тематика барокног сликарства. Учење о будућем животу тумачено је као крајњи циљ земаљског живота, а актуелизовање оваквог схватања било је подстакнуто одбацивањем протестантских учења о предодређености.<sup>610</sup> Барокну есхатолошку тематику одређивало је и наглашавање милосрдне концепције Христа искупитеља, уместо традиционалне слике судије. Други Христов долазак није, као у претходним временима, био пре свега истицан као слика небеског трибунала и у том смислу је уочљив постепен нестанак Деизиса из тематике барокних иконостаса. Сличне тенденције присутне су и у зидном сликарству. Тако се представа Страшног суда, колико је данас познато, у барокном сликарству појављује на западном зиду парохијског храма у Футогу и румунске православне цркве Светог Николе у Ритишеву.<sup>611</sup> Мада је у полемичким трактатима редовно истицано одбацивање католичког учења о чистилишту, оно није имало одјека у тематском репертоару барокног сликарства. Есхатолошка тематика је превасходно сагледавана у светлости морализаторско-дидактичног учења о кажњавању греха и награђивању врлине. Карактеристичан пример је школска драма *Страшно изображение вѣораѣо ѣришесѣвѣя Гдня на земљу*, чији се рукопис сачувао и у нашим крајевима.<sup>612</sup>

<sup>608</sup> (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 163. – У Хертеловом издању Рипиног амблематског зборника парабола се појављује као fatto амблема награђивања оних који негују и умножавају врлине: С. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, амблем 140.

<sup>609</sup> Ј. Бадалић, „*Страшни приказ друѣоѣа доласка Госѣоднеѣ на земљу...*”, 59.

<sup>610</sup> Један од битних момената барокног морализаторског кодекса који је пропегларала црква заснивао се на тумачењу активне побожности, која се заснивала на максимуми да је вера без дела мртва и да човек на земљи стиче заслуге за вечни живот.

<sup>611</sup> М. Бугарин, *Црква Светих ѡрачева у Фуѣоѣу*, Нови Сад 1980, 17–20; О. Милановић-Јовић, *Из сликарства и ѣримењене уметности Војводине*, ГПСКВ I (1957), 81. Међу недовољно истраженим примерима је илустрација дванаесте главе Јовановог Откровења насликана изнад улаза у припрату храма манастира Грабовац. Упор.: С. Чампраг, *Манастир Грабовац у Маѡарској*, ЗДНМС 17 (1957), 146, црт. 5.

<sup>612</sup> У прологу драме се поред персонификације Цркве појављује седам врлина: Кроткост, Дарежљивост, Чистота, Стрпљивост, Одрицање, Братољубље и Ревност к молитви. Оне су главни актери и у осталим призорима, чија је есхатологија пре свега морализаторски дидактична: Ј. Бадалић, „*Страшни приказ друѣоѣа доласка Госѣоднеѣ на земљу...*”, 45–59. – Слична схватања следи и Орфелинова „Ода на воспоминање вѡрого Христова Пришесѡва”, која је интонирана пре свега као позив на покајање: З. Орфелин, *Песме*, Нови Сад 1983, 88–93.

Представе блаженства, којима је наглашавана идилична слика будућег небеског живота праведних, такође се доводе у везу са активном побожношћу и објашњавају у оквирима морализаторско-дидактичког програма. Петар Могиле се на почетку тумачења блаженстава позива у катихизису на учење Јована Златоустог.<sup>613</sup> Новост је, међутим, било повезивање блаженстава са делима телесних и духовних милосрђа које Могиле излаже у интерпретацији петог блаженства.<sup>614</sup> Очигледно је да се он ослања на схватања западне цркве, која је, одбијајући протестантско учење о предодређености, повезивала блаженства са милосрђима. Доследан продор католичких схватања видљив је и у чињеници да је за потребе руске православне цркве касније преведено и обимно петотомско дело о блаженствима, чији је аутор римски кардинал и угледни проповедник Роберт Белармин.<sup>615</sup> Учење о блаженствима, изложено на уобичајен начин кроз питања и одговоре, укључено је и у катихизис Теофана Прокоповича, а преко њега и у синодални катихизис Јована Рајића.<sup>616</sup>

Учење о блаженствима, које истиче наступајуће време спасења које ће собом донети темељну промену, било је популарна тема барокног морализаторског проповедништва, које истиче њихову пасторалну вредност, без наглашене есхатолошке потке. Оно је својим морализаторско-дидактичним интенцијама саопштавало стику новог света, морал небеског краљевства, чијим ће поштовањем на земљи нестати сиромашни, гладни, жедни и прогоњени. Блаженства се, као слика будућег живота спасених у краљевству небеском, у зидном сликарству обично смештају на свод храма. У наосу манастира Крушедол, Стефан Тенецки их слика у поткуполном простору, ослањајући се на графичке узорне из илустроване Библије Христора Вајгла.<sup>617</sup> Према новом,

<sup>613</sup> (П. Могиле), *Православно исповиједање вјере*, 92, где се истиче да су блаженства део Христових учења у којима је описано будуће стање у краљевству божијем. Апостол Матеј износи програм девет хришћанских блаженстава, као први од пет великих Христових говора на гори (5, 3–12), а апостол Лука их доноси скраћено, у пару са несрећама. Он прво набраја блаженства, а затим наводи несреће (6, 20–26). Према библијској егзегези, позивајући се на стихове јеванђеља по Матеју (5, 17), учење о блаженствима сматрано је Христовом допуном Мојсијевих закона.

<sup>614</sup> (П. Могиле), *Православно исповиједање вјере*, 97–104.

<sup>615</sup> Р. Белармин, *О вечном блаженствима святих*, С. Петербург 1784, посебно I, 41–72, где су блаженства истакнута као путеви који воде у небеску монархију.

<sup>616</sup> За катихизис Теофана Прокоповича: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 15, 51, бр. 11, 37. Упор.: Д. Кирилковић, *Буквар Теофана Прокоповича код Срба*, 16; В. Миросављевић, *Српске веронаучевне књиге у Аустрији-Угарској*, 177. – За синодални катихизис Јована Рајића: Д. Руварац, *Катихизис синодални – Рајићев – за клирицалне школе од 1774*, СС XIV (1904), 356–357.

<sup>617</sup> Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, у: *Пушеви српској барока*, 155.

барокном тумачењу, она се директно надовезују на морализаторско-дидактични програм у доњим зонама. Представе блаженстава укључене су и у морализаторски програм сликан на своду наоса Саборне цркве Вршачке епархије. У обама примерима свих девет блаженстава приказано је у циклусу, доследно схватању исказаном и у *Катихизису* Петра Могиле да су блаженства међусобно нераздвајно повезана „да ако ко жели имати једну врлину, у правом и истинском смислу, тај треба да има и све друге: а ко једну само од врлина са свима нема, тај је лишен свијех осталих”.<sup>618</sup>

Есхатолошкој тематици српског барокног сликарства припадају и представе Христових чудесних васкрсења, као што су Васкрсење Јаинове кћери или Васкрсење удовичиног сина из Нана, а пре свега Васкрсење Лазара из Витаније, брата Марте и Марије. Ова приповест редовно улази у зборнике недељних проповеди.<sup>619</sup> У зидном сликарству манастира Бођани она је смештена у северну певницу, а у крушедолском сликарству постављена је на западни зид, изнад улазних врата. Композиција се појављује и на бочним дверима иконостаса у храму Светог Теодора Тирона у Иригу. На уобичајене барокне представе Лазаревог васкрсења снажно су утицали холандски маниристички графички листови, посебно они које је према истоименој композицији Фредерика Цукарија гравирао Корнелис Корт.<sup>620</sup>

Доследно морализаторско-дидактичком схватању, већина есхатолошких тема барокног сликарства преузета је из Христове проповедничке делатности, протумачене у барокним проповедничким зборницима. Парабола о сејачу у проповедима Кирила Транквилиона Ставровецког и Симеона Полоцког имала је традиционално есхатолошко значење, по којем је Христ сејач који је у човеку посејао добро семе, док је коров дело ђавола.<sup>621</sup> У *Духовном алфавију* се такође истиче есхатолошко-морализаторски контекст тумачења ове параболе.<sup>622</sup> У алегоричком контексту жетва се тумачи као крај света, када ће анђели као жетеоци одвојити праведне од грешника. Парабола се истиче и као пример јавног деловања цркве и доводи у везу са проповедништвом.<sup>623</sup> Поучна прича о сејачу припада честим темама које се сликају на

<sup>618</sup> (П. Могиле), *Православно исповиједање вјере*, 106.

<sup>619</sup> Л. Баранович, *Труби словеса проповедных*, 296а–297б; Л. Баранович, *Меч Духовный*, 430.

<sup>620</sup> R. E. Spear, *The Raising of Lazarus, Caravaggio and the Sixteenth Century Tradition*, GBA LXV (1965), 68–69.

<sup>621</sup> К. Транквилион Ставровецкий, *Учительное евангелие*, I, 252а–258а; Л. Баранович, *Меч духовный*, 249б–256а.

<sup>622</sup> (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 171.

<sup>623</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 174–175, сл. 7.



соклу иконостаса. Она се јавља на соклу иконостаса Николајевске цркве у Земуну, сликана по узору на графички предложак из Библије Ектипе.<sup>624</sup> Полазећи од истог предлошка, Теодор Крачун је слика на соклу иконостаса у Нештину и Сусеку, а Мојсеј Суботић је слика на соклу иконостаса парохијске цркве у селу Мартинци. Парабола је укључена у морализаторско-дидактички програм живописа крушедолског наоса.

Парабола о молитви охолог цариника и понизног фарисеја појављује се као девето дејствије у *Траедокомедији* Мануила Козачинског.<sup>625</sup> Ово кратко дејствије са охолом молитвом фарисеја и понизном молитвом цариника завршава се морализаторским поученијем анђела који одводе митара, док ђаволи одвлаче фарисеја. Слично морализаторско значење исказује и проповед Лазара Барановича у зборнику *Меч духовний*, где се парабола истиче као морализаторско-дидактични пример и опомена која говори о уздизању понизних и одвајању грешника од праведника на Страшном суду.<sup>626</sup> У другом Барановичевом зборнику *Труби словесъ проповедныхъ* парабола се илуструје и тумачи у вези са проповеди о светој тајни покајања. Овакво тумачење често се среће и у проповедничким зборницима других аутора, јер је овој параболи била посвећена прва припремна недеља пред велики пост. У Рајићевом преводу поученија Гаврила Петровог и Платона Левшина налазе се две проповеди о митару и фарисеју. Прва је посвећена разликовању гордости и смирења, а у другој се тумачи начин на који је могуће избећи гордост.<sup>627</sup> Ова кратка парабола исказана је само у једној прецизно одређеној слици, како се традиционално и представља. У живопису Христофора Цефаровића у припрати цркве манастира Бојани у горњем делу композиције приказан је фарисеј као старац који стоји усправно, обучен у раскошно одело. Он изговара своју охолу молитву једном руком показујући на цариника, који је у доњем делу композиције представљен како клечи оборене главе, ударајући се десном руком у прса.<sup>628</sup> Парабола је укључена и у програм живописа крушедолског наоса, а слика се на соклу и изнад бочних двери барокних олтарских преграда. На иконостасу Теодора Крачуна у Сусеку, иконостасима Василија Остојића у Нерадину и Дивошу, као и на иконостасу Николајевске

<sup>624</sup> Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, у: *Путијеви српског барока*, 153–155, сл. 101–102.

<sup>625</sup> В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, 519–521.

<sup>626</sup> Л. Баранович, *Меч духовный*, 346б и даље. – У Хертеловом издању Рипиног амблематског зборника парабола је наведена као пример Хипокризије: С. Рира, *нап. дело*, амблем 90.

<sup>627</sup> (Ј. Рајић), *Собрание разних неделних и празничких наравоучителних поучений*, 7б–10а и 10а–12а.

<sup>628</sup> Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бојани*, 58, сл. 75.

цркве у Земуну, парабола је сликана на соклу.<sup>629</sup> На иконостасу Јована Исајловића старијег у храму Светог Георгија у Боботи, она је смештена изнад јужних бочних двери.

Парабола о узваницима на царску гозбу редовно улази у круг недељних проповеди.<sup>630</sup> У средњовековној егзегези краљеве слуге су биле тумачене као пророци, посебно Јован Претеча. Позвани гости су симболизовали јеврејски народ који одбија Божији позив, док је под осталим народом подразумевано паганско човечанство које прихвата хришћанство. Званица која је дошла без дарованог свадбеног руха тумачила се као грешник који одбацује хришћанство и због тога бива осуђен на пакао и вечне муке. Парабола је даље истичана и као слика евхаристије, а доследно томе и као слика вечног живота блажених.<sup>631</sup> Парабола о широким и уским вратима, која се кратко помиње само у јеванђељу по Матеју, била је блиска барокном морализаторском менталитету и појављује се у првом издању амблематског зборника *Иџика јеро-йолоиџика*, штампаном 1712. године. У барокном проповедништву парабола је могла да носи вишеслојна значења.<sup>632</sup> У Барановичевој проповеди „Азь есемъ дверь” наведен је низ јеванђеоских цитата везаних за тумачење Христа као симболичних врата спасења, а на дрворезној илустрацији штампаној на почетку проповеди представљена су затворена врата иза којих стоји Христ. На вратницама је приказивано оруђе страдања, што упућује на жртвену улогу Спаситеља.<sup>633</sup> У проповеди о покајању у истом зборнику Баранович доводи параболу у везу са овом светом тајном, тумачећи узана врата као пут који води спасењу.<sup>634</sup> У *Алфавију духовном* она се повезује са „тесним јеванђеоским путем” духовног разума, који се супротставља рационализму запада.<sup>635</sup> Мада она не улази у круг парабола често илустрованих у барокном сликарству, могуће је навести пример представе илустроване у живопису параклиса Светог Саве у манастиру Хиландар. Прилагођена узорима монашког морализаторског поимања, парабола је представљена композицијом на којој у првом плану грешници играју „танец паклени”, док их ђаво одводи према

<sup>629</sup> Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, у: *Путијеви српског барока*, сл. 103–104.

<sup>630</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 178–179, сл. 10.

<sup>631</sup> Д. Медаковић, *Четири сцене на иваницама Успенске цркве у Сени-Андреји*, у: *Трајом српског барока*, 261–264.

<sup>632</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 179–180.

<sup>633</sup> Л. Баранович, *Труби словесъ проповедныхъ*, 334а–335а.

<sup>634</sup> *Исџо*, 295б.

<sup>635</sup> (Д. Ростовски), *Алфавиј духовни*, 34–35.

широким вратима пакла. У позадини, кроз уска врата раја улазе монаси, носећи на леђима своје крстове.<sup>636</sup>

Есхатолошко тумачење задржала је и парабола о богаташу који је живео у изобиљу и о сиромашном Лазару који, лежећи пред његовим вратима сав у чиревима које му лижу пси, чезне за мрвицама хране које падају са богаташевог стола. Поучност ове параболе у барокним проповедничким зборницима развијана је у више слојева.<sup>637</sup> У морализаторском контексту она је истицала милосрђе као врлину, а у есхатолошком смислу исказивала је идеју о коначној награди онима који трпе и идеју о вечној казни за земаљско зло. У есхатолошком контексту, ова морална прича је могла да указује и на идеју о посебном суду. Парабола се, осим у барокном проповедништву, појављује као интермедија у дванаестом дејствију *Траедокомедије* Мануила Козачинског, где је завршена дидактичном песмом анђела који убогог Лазара односе у Рај.<sup>638</sup> У проповеди „Слово о христјанству” Доситеј Обрадовић излаже слично морализаторско значење параболе и завршава поучном максимом коју отац Аврам упућује богаташу у паклу: „Синко, ти си све своје добро уживао на оном свијету, а Лазар зло; сад је право да се ти мучиш тако, а Лазар да се радује.”<sup>639</sup> Тема је била популарна још у уметности средњег века и сликана је у низу епизода, од гозбе до смрти и коначне награде убогом и вечне казне богаташу. Полазећи од дрвореза који су украшавали проповедничке књиге Кијево-печерске штампарије, Василије Остојић ову параболу на певници саборне цркве у Сентандреји илуструје првим делом приче који описује гозбу у богаташевој кући,<sup>640</sup> док је на соклу иконостаса у цркви Светог Николе у Земуну и храму манастира Јазак насликан епилог параболе.<sup>641</sup> Сасвим изузетно, на северном зиду румунске Николајевске цркве у Ритишеву парабола је илустрована двома композицијама. На једној композицији Лазар је приказан са псима који му лижу ране, а на другој је насликан у Аврамовом рајском крилу.

<sup>636</sup> Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, у: *Трајом српској барока*, 138–139; Исти, *Христјанске параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, у: *Пушчеви српској барока*, 155.

<sup>637</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 180–182, сл. 11, 12. Упор.: Р. Михаиловић, *Ујицаји морализаторских тема и школске драме*, 53–54.

<sup>638</sup> В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, 539–553.

<sup>639</sup> Св. Матић, *Доситејево неопјављене проповеди*, 405–407.

<sup>640</sup> Д. Медаковић, *Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји*, у: *Трајом српској барока*, 261–264.

<sup>641</sup> Д. Медаковић, *Христјанске параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, у: *Пушчеви српској барока*, 154, сл. 103, 104.

Парабола о мудрим и неразумним девицама припада групи есхатолошких парабола популарних још од средњег века, а као тема будности била је актуелна и у барокним морализаторским програмима. Мотив бдења је у време политичких и верских борби имао поучно-дидактички карактер и парабола постаје општеприхваћена захваљујући свом месту у амблематској литератури и школском позоришту. У седмом приказу драме *Сирачино изображение вијораја ирешестивја Гдня на земљу* есхатолошко значење параболе тумачи сâм Бог Отац.<sup>642</sup> Њено композиционо решење је у барокном сликарству било зависно од илустрација којима је прва парабола пропраћена у проповедничким зборницима. У горњем делу представљене су мудре девојке које са упаљеним свећама у рукама прате Христа, док су у доњем делу, испред затворених врата раја, представљене неразумне девојке, са угашеним свећама.<sup>643</sup>

У круг традиционално есхатолошки тумачених парабола које се појављују у тематским оквирима барокног сликарства улази и повед о безумном богаташу. У раном проповедничком зборнику Кирила Транквилиона парабола је још увек задржала традиционално есхатолошко тумачење.<sup>644</sup> У каснијим зборницима она је добила другачије, превасходно морализаторски интонирано значење. Лазар Баранович у зборнику *Меч духовный* тумачи богаташеву ускладиштену пшеницу као реч Божију, која се не сеје и не умножава на њиви духовној. Богаташ је алегорички пример таштине која не гаји љубав према другима и не учествује у туђим патњама.<sup>645</sup> Слично тумачење парабола је добила и у проповеди Симеона Полоцког. У зборнику *Обед душевный* он наводи пример Христа који на искушење ђавола одговара одбијањем свих земаљских добара, а затим набраја и тумачи пороке који се рабају из богатства.<sup>646</sup> Проповед на ову параболу у Рајићевом преводу Синодалног зборника такође је уперена против неумерености у сакупљању земаљских добара, а насупрот користољубљу истиче се умереност.<sup>647</sup> Јован Четиревић

<sup>642</sup> Ј. Бадалић, „*Сирачини приказ другоја доласка Господњеј на земљу...*”, 33, 54; (Д. Ростовски), *Азбучник духовни*, 173–174. Упор.: Р. Михаиловић, *Ујицаји морализаторских тема и школске драме*, 55–59; М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству*, 182–183.

<sup>643</sup> Упор. Т. М. Жолтовский, *Художне житија на Украјни в XVI–XVIII ст.*, 131; В. Војчић, *Zbirka ikona, Odjela Srba u Hrvatskoj*, кат. бр. 176; О. Милановић-Јовић, *Из сликарства и примењене уметности у Банату*, ГПСКВ VI–VII (1976), 150, Таб. XXV, сл. 4; Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, у: *Трајом српској барока*, 139.

<sup>644</sup> К. Транквилон Ставровецкиј, *Учительное евангелие*, I, 334а–337а; (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 132, где се истиче есхатолошко тумачење параболе.

<sup>645</sup> Ј. Баранович, *Меч духовный*, 285а–292б.

<sup>646</sup> С. Полоцкий, *Обед душевный*, 425б–438б.

<sup>647</sup> (Ј. Рајић), *Собрание разных неделных и праздничных наравоучительных поучений*, I, 70а–72б.

Грабован слика ову тему на певницама храма Светог Јована Крститеља у Стоном Београду, а Василије Остојић на певници Успенске цркве у Сент-Андреји, следећи илустрације украјинских проповедничких књига.<sup>648</sup>

Продирање новог рационалистичко-просветитељског моралног кодекса у српској култури је започело појавом Доситејевих *Совјета здраваго разума*, где се као морални примери више на наводе Христ и светитељи, него личности из античке историје.<sup>649</sup> Међу српским каснобарокним сликама и њиховим наручиоцима просветитељске морализаторске теме су одјекнуле тек делимично. Композиције Стефана Гавриловића *Гај Муције Сцевола ђед Порценом* и *Томирида с Кировом ѓлавом*, сликане према Рубенсовим графичким листовима по наруџбини митрополита Мојсеја Путника, произлазиле су из оживљавања традиције барокног неостоицизма Јустуса Липсијуса, који је херојским примерима из античке прошлости заступао идеје хришћанског морала.<sup>650</sup>

<sup>648</sup> Д. Медаковић, *Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји*, у: *Трајом српског барока*, 261–264; М. Тимотијевић, *Иконографија параболо у српском барокном сликарству*, 183–184, сл. 16.

<sup>649</sup> Доситејева делатност није ни у којем случају била једнозначна. Његово рано проповедништво је, за разлику од каснијих дела, било чврсто везано за барокну традицију коју је он упознао за време боравка у Хопову. Упор.: Т. Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хопову*, 336–369. – Одрас схватања моралног кодекса усаглашеног између цркве и државе представљао је Синодални проповеднички зборник Московске патријаршије, који су по налогу Катарине II саставили Платон Левшин и Гаврило Петров. О српском издању овог зборника: Ч. Денић, *Руске Синодалне ђројоведи и њихово ширење у Хрватској крајем 18. века*, ЗСХ 2 (1992), 69. и даље.

<sup>650</sup> М. Тимотијевић, *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола ђед Порценом” и „Томирида с Кировом ѓлавом”*, у: *Зборник радова посвећен Павлу Васићу*, Београд 1995. (у штампи).

## Закључна разматрања

У развоју новије српске уметности барокном сликарству припада оно место које у средњевековној уметности има сликарство XIII века. Стваралаштво ових двају векова означило је прекретницу и поставило темеље на којима се даље развијало средњевековно и нововековно сликарство. У XIII веку српско сликарство, као и целокупна уметност, улази у оквире византијског културног круга у којем се развијало током средњег века. Једном прихваћен систем пикторалне поетике није значајније довођен у питање ни у периоду турске власти све до последњих деценија XVII века.

Сеобом 1690. године, након аустријско-турских ратова, велик део српског народа нашао се у оквирима савремене европске државе каква је била Хабзбуршка монархија. На позив Леополда I, што је посебно важно, у Аустрију је прешао и патријарх Арсеније III Чарнојевић са високом црквеном јерархијом. Уместо грчким залеђем, Срби су се нашли окружени иноверном средњеевропском културом, која је била потпуно другачија од оне коју су вековима познавали и неговали. Прилагођавање новој култури било је питање опстанка. Превазилажење старог пикторалног система, негованог скоро пет векова, било је неминовно, али раскидање са традицијом није било једноставно ни безболно. Напуштању старих и прихватању нових схватања најдуже се опирало сликарство. Теологија слике је у православној догматици имала важно и јасно дефинисано место, које није могло бити напуштено а да се не пољуљају и основна питања догме. Због тога је барокно сликарство имало спорији и другачији пут развоја од осталог уметничког стваралаштва.

У првим деценијама после Велике сеобе долази до оживљавања верског живота на територијама које је након турског пораза окупирала Аустрија. Организација верског живота који је предузела католичка црква имала је све карактеристике пост-тридентских реформи. Католичанство се милитантно залагало за спровођење идеје о јединственој цркви под римским окриљем и православно становништво које је вековима живело на овим територијама убрзано је превођено у унију. Организација духовног живота, коју одмах након Велике сеобе предузима патријарх Арсеније III Чарнојевић, првенствено је имала задатак да спречи њено спровођење, које је у то време у Славонији и Барањи узимало све више маха. На темељу Привилегија, које су Србима га-