

Теодор Марковић

ПРИЛОГ РАЗУМЕВАЊУ ИКОНОПИСА ЗОГРАФА ХVІІІ ВЕКА

У досадашњим истраживањима зографских икона, како су проучавања одмицала и сазнања расла зографи су добијали све важније место. Још код првих истраживача, чији се суд на жалост темељио на малом броју икона, налазимо на уочавање особина и квалитета.¹

Тако Милан Кашанини, не оцењујући високом вредношћу ово стваралаштво, 1927. говори о њему овим речима: „...рађене у старом стилу обично показују декаденцију: поводљив цртеж, сирове боје, нејасну композицију. Ипак многе од њих заслужују пажњу било по интересантној техници било по историјском значају, који се најчешће састоји у томе што икона показује продирање западних

¹ Кратко слово из историје: Напустивши у збегу 1690. год. своје „тихе луке“, после првих лутања од места до места, највећи број калуђера а међу њима су појци, преписивачи и наши зографи, сместили су се у Сентандреји. Ту су били монаси манастира Раванице, Раче, Крушедола, Хопова и других а уз њих мошти светаца, утвари и драгоцености. Њихов живот није био лак, „лишени отачаства“ а „залуд чекајући“ они су се са првим примирјем повратили до српског „Атоса“ да обнове разваљене фрушкогорске манастире. Тако се илуминаторско-иконописна школа Китријана Рачанина при храму Св. Луке у Сентандреји пребацила у манастир Беочин, да га обнове и у миру наставе рад. Калуђери Раванице са моштима Св. кнеза Лазара вратили су се такође 1697. у пусти манастир Врдник, а монаси из Жиче обновили су опустеле манастире Петковицу и Шишатовац.

Сем манастирског „пчеларника“ на Фрушкој Гори, на западу у Хрватској и Славонији живели су Срби приљубљени уз своје манастире Гомирје, Лепавину, Ораховицу, Пакру, Дреновац, Комоговину и Марчу. Код обнављања манастирских храмова Лепавине, Гомирја и Ораховице монаси се надахњују српско-византијским стилем. Сваки од ових манастира био је и просветни центар, а ризнице су чувале памћење на источник.

Да свој народ у вери и вољи одржи Патријарх Арсеније као „путујући апостол“, а „најсличнији апостолу Павлу“ како га назива јерусалимски патријарх Димитрије, обилази сва места где живе пребегли „Расцијани“, добрим саветом их упућују на неопходност подизања цркава, где ће се окупљати и причешћивати по православном обреду. Тако у прадовима уз Дунав: Карловцима, Каменици, Иригу, Мохачу, Баји, Стоном Београду, Будиму, Сентандреји, Бурву, Коморану и Остротону, дошљаци дижу нове цркве. Најочитији пример је Сентандреја са својих седам храмова. Иконостасе по тим новоиздигнутим и оправљеним храмовима је требало осликати. Тај огроман посао био је пред зографима.

утицаја, било најзад по напору који је сликар уложио док је постигао извештан декоративан ефект.”²

И Вељко Петровић се на страницама исте књиге осврће на зографски рад и закључује: „Уопште, вреди нагласити како су сликарске творевине тадашњих наших сликара, већином калуђера-зографа, техничко врло добре, вешто и савесно рађене што мора да нас чуди, када се из данашње перспективе погледа унатраг на та немирна и несигурна времена.”³

После ових почетних сагледавања уметности XVIII века, тек се после рата приступило систематичнијем прикупљању и обради зографских икона. Оно празно место од гашења пећко-дечанске радионице, до појаве барокних тежњи, што је у историји одговарало периоду између Сеобе и јачања Карловачке митрополије после београдског мира, постало је неопходна карика у ланцу. Почело је организовањем изложби, стварањем музејских збирки и израдом студија и каталога. Из тих раних шездесетих година излазе већ одређенији судови о зографској уметности. Већ друга генерација истраживача уочава нове особине.

Миодраг Коларић ће за њихова остварења рећи: „... дела неуких калуђера и иконописаца, који су недостатак заната надокнадили својим ванредним даром, култивисали укусу наивношћу свог поступка.”⁴ Павле Васић иде корак даље наглашавајући да је колористички удео знатно потенциран.⁵

Али подручје које је Дунав повезивао са различитим културама било је живо за утицаје са истока и запада. Чувајући православље у срцима и црквама, уз мошти и донете иконе, народ се у почетку чврсто држао традиције. Међутим, временом утапајући се у шаренолики вишенационални миље, прилагођавајући се приликама средине у којој је требало не само привремено, но за навек остати, прихватаће се доста и од естетских мерила западне уметности. Спочетка жилаво чувајући старе облике, пробиће се брзо преко црквених и трговачких веза са Русијом, прво украјинска и румунска варијанта барока, а доцније све чешћим студирањем наших људи на академијама и универзитетима Беча и Халеа и сама западњачка иконографија. Развој иконостаса и пут од иконе до религиозне слике на њему, само је један од могућих начина сагледавања тог брзог преображаја. Цео тај пут био је дуг свега шездесет година.

Довело је то до тога да је патријарх Арсеније IV Јовановић одлучио да једним доста строгим циркуларом из 1743. год. забранио рад зографима. Чак је и предводник значајне иконографске радионице из III—V деценије XVIII века у Срему, поп Станоје морао писати понижавајуће писмо у коме моли црквене власти да му дозволе да и даље ради „да утешу старост”.

Тако у трагичној опречности друштвена средина, у којој обогаћени грађански слој, сада носилац јавног живота, иако гради цркве и поручује иконе, не потребује више мир православне иконе, но иште барокна чуда и театар. Нису више довољне узвишене речи Јеванђеља, потребно је убедити. Дубине живота плићају, на површини је дидактично-морализаторски дух реформације.

² Вељко Петровић и Милан Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927. стр. 49.

³ Исто, стр. 68.

⁴ М. Коларић, Галерија МС, Најзад и коначно, *Летопис МС*, књ. 328, св. 2—3, Нови Сад 1958. стр. 208.

⁵ П. Васић, *Доба бароки*, Београд 1971. стр. 68.

Међутим Олга Микић успоставља и везе јер уочава да су „дизражени елементи западне уметности почев од декоративних детаља, барокне стилизације, мекшег цртежа, изражавања волумена.“⁶

Сва ова досадашња запажања обједињује размишљање Д. Медаковића: „Захваљујући тој машти, том инстинкту, развио се њихов колорит... Одједном, појављује се на нашим иконама дотада невиђено, декоративно осећање...“⁷ и даље „...у чијим делима сасвим спорадично, готово збуњено, већ одјекују и први наговештаји нових барокних схватања које они примењују у подређеној, декоративној функцији.“⁸

Почетком седме деценије у испитивања се укључује и Динко Давидов. Више пажње посвећује социјалним и стилским проблемима и запажа да је: „Та уметност имала свој доста спор али сасвим специфичан развој, због чега је тешко пронаћи узор и утицаје које је она примала.“⁹ Уочиће он у развоју зографске уметности три манира: на почетку је истрајавао површиноко-линеарни, који су са све већим усвајањем декоративних барокних елемената заменили орнаментално-декоративни, да би се на крају са јачим продором руског барока прешло у компромисни манир. Давидов покушава и да одговори на питање односа зографа са традицијом: „Њихове иконе нису примитивистичко трајање преживелих ликовних канона него достојанствени завршетак дуговечног византијско-србског иконописа.“

Необично пуно поштовања и примећених вредности изнеће Миливој Николајевић: „Они су уз увек присутну простодушност, веровали изгледа, да свој посао обављају како најбоље могу и ношени таквим веровањем јасно су сагледали целину, комплетну замисао..., упућује нас на мисао да су зографи умели да сажму разнородне елементе у ненарушиво јединство.“¹⁰

Питање узора биће дуго предмет колебања и различитих оцена. На њега још није дат коначни одговор. Ипак постоје добро аргументоване претпоставке.

Миодраг Јовановић, желећи да врати углед зографима, осврнуо се једним делом своје студије о руско-српским уметничким везама у XVIII веку, у покушај разрешења овог проблема: „Не би се могло тврдити да су покушаји зографа да продубе простор, остваре преспективу и осветле палету увек руског порекла, али се чини логичним да су се руски утицаји морали одразити у стилској еволуцији зографског стваралаштва.“¹¹

⁶ О. Микић, *Иконе зографа и мајстора прелазног стила XVIII. века у Галерији МС*, Грађа за проучавања споменика културе, Војводина II, Нови Сад 1958.

⁷ Д. Медаковић, *Српска уметност XVIII в.*, Београд 1980. год., стр. 10.

⁸ Исто, стр. 22.

⁹ Д. Давидов, *Иконе фрушкогорских зографа*, каталог МС, Н. Сад 1961. стр. 7.

¹⁰ М. Николајевић, *Галерија МС, Српско сликарство XVIII и XIX века*, Нови Сад 1972., стр. 14.

¹¹ М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, књ. VII—1, Београд 1963. стр. 63.

Проучавања уметности и културе прве половине XVIII века показала су да су „изражени елементи западне уметности...“ у зографском стваралаштву, плод оне усмерености коју је српска духовна организација још у средњем веку одржавала са Русијом а сада у време верског, културног и политичког притиска појачала. Забринути за свој опстанак, чували су предане догмате оне из црквеног као и из народног предања од свега што је долазило са запада, Срби су своју моралну потпору тражили у православној Русији.¹² У време када се требало супроставити агресивној језуитској пропаганди и ући у економску и културну атмосферу монархије, тачније прилагодити своје биће новим условима, а задржати неокрњену суштину, Русија је била земља са већ пронађеним и изграђеним одбрамбеним средствима. Она на преласку векова врши културно-политичку модернизацију и поставши снажна земља моћна је да се бори за своје интересе са западом, али и да мисли о проширењу територије на рачун Турске на Балкану.

Унутар њеног духовног бића догодиле су се битне црквене и друштвене реформе предвођене патријархом Никоном и царем Петром I. Те промене поделиле су духовно земљу створивши две опречне струје. Прву чини званична уметност која се посветовњачује, преко рада дворског круга и зографа окупљених у московској Оружејној палати. 1711. год. укинута је „сверуска уметничка радионица“ и тај процес бива завршен.

Нова естетика коју прихвата званична уметност преузета је са запада и доноси ако погледамо нама познате четири престоне иконе из манастира Велике Ремете, рад сликара московске школе¹³ (Сл. 2), карактеристичне елементе за њу: анатомску правилност цртежа, чвр-

¹² Пошто је Србима у Угарској штампање било цензурисано, често и потпуно ускраћивано, а наше цркве оскудевале у књигама богослужбеним, и како окромне скрипторије по манастирима нису могле да задовоље тражено, то се наши монаси и свештеници упућују да ишту потребно од Руса или су куповали од путујућих књижара-званих „москали“ и „утешитељима православља“. Руски цареви су неким нашим манастирима издавали „жаловану грамату“ која им је омогућавала сваких седам година прошњу милостиње по Русији. Примера ради монаси манастира Пакре одлазе у Русију; када се 1720. год. са пута вратио манастирски намесник Теодор донео је собом „књига и утвари у вредности од сто рубаља“. Када је игуман манастира Комоговине 1715. год. такође био у Русији по милостињу, срео је црногорског митрополита Данила Петровића, који га је даровао књигама. (Видети опширније код Д. Кашић, Српски манастири у Хрватској и Славонији, Београд 1971. стр. 199 и 300).

Манастири Крушедол, Шишатовић и Врдник помагали су новчано, књигама, одежама и осталим. „Према једном попису у сремским црквама је већ 1732. год. било 60% руских књига... тј. 456 србуља и 681 руска“. Од тих књига на разне начине допремљених многе су биле илустроване и могле су послужити нашим зографима као узор. Набројаћемо најважније:

„Учителное евангелие“ Петра Могиле штампано 1637. год.

„Толковой псалтир“ штампан 1697. год.

„Печерски патерик“ штампан 1702. год. и

„Титуљарник“ издан 1672. год.

Илустрације Толковой псалтира користиће Кипријан Рачанин и Г. С. Венцловић при илустрирању својих рукописних књига. Сл. 1.

¹³ П. Васић, нав. дело, стр. 12. Иконе су у манастир Велика Ремета склоњене 1737. год. после насилног пожара манастира Раковице код Београда, где су се од 1701. год. налазиле, као поклон руског цара Петра I игуману Григорију за учињене услуге приликом склапања карловачког мира 1699.

сте форме грађене меким прелазима светлости, одежде украшене златним флоралним орнаментима.¹⁴

Помешаност традиционалних схватања и нових реалистичких елемената најсликовитије показују зидне слике друге школе у црквама Јарослава, Толчкова и Великог Ростова, осликаване крајем XVII и поч. XIII в.¹⁵ Старозаветне и новозаветне личности смештају се у барокни амбијент наглашеног натурализма, декоративности и драматичности радње. Порекло ових новина истраживачи су нашли у илустрованим албумима који из Немачке и Холандије долазе у Русију.¹⁶ У Јарославу је била популарна „Библија Пискатора“ холандског гравера Фишера.

Нисмо поменули без разлога фреске из Јарослава и њихову графичку инспирацију јер оне садрже читав низ елемената које ћемо наћи на иконама зографа. То мноштво детаља другачијих од византијских за које се претпостављало да су барокног порекла — руске варијанте сада добија своју потврду. Ове фреске сигурно нису директни извори, али иконе рађене у истом декоративном стилу то могу бити.

Проговорићемо и о раду оних иконописаца који су остали реакција на црквене реформе. Окупљени углавном по сеоским сликарским колонијама, раде ти иконописци у духу старијег иконописа XVII века. По вредности рада они се крећу, зависно од области, од понародњаченог стила наглашене линеарности, живог колорита и тамних инкарната, до икона које врло пажљиво декоративно обрађују одежде златним линијама, а лицима дају пластичност изразито белим мрљама осветлења. Познато је више сеоских радионица али је свакако на првом месту квалитетом остала радионица Палеха. Њихове иконе су наше цркве већ од 1705. год. почеле увозити.¹⁷ По нашим музејима могу се наћи иконе руског порекла највероватније купљене или донешене прошњом.

Као пример навешћемо две: Крштење Христово, која се чува у Галерији уметнина у Сплиту (Сл. 3), која је са сличнима могла дати колористички подстицај. Карактеристично је решење сегмената неба.

Друга икона коју ћемо споменути је Нерукотворени Образ пореклом из цркве у Сегедину (Сл. 4). Сведочи нам о другом стилском типу. Рађена је са оним карактеристичним осветљавањем које ће наши зографи покушати да копирају али не владајући довољно техником стављају грубље оне лако уочљиве три тачке-мрље бледоружичасте боје у угловима усана и на врху браде тако да физиономије попримају помало деформисан облик.

¹⁴ Благовештенска црква у Сентандреји поручиће око 1730. год. из Русије престоне иконе Христа и Богородице са Христом. Оне стилски имају наведене особине.

¹⁵ В. Г. Брюсова. *Фрески Јарослава*, „Искусство“, Москва 1983. год.

¹⁶ Црквена уметност и богословска мисао неговали су се у Украјини у Кијевско-Печерском манастиру, првом и најјачем православном центру који је пружао отпор према Пољској. Илустроване Библије са протестантског подручја истискивале су у манастирским штампаријама Москве и Кијева византијске узор.

¹⁷ М. Јовановић, нав. дело, стр. 397.

Дакле везе са Русијом нису биле умањене ни пре 1718. год. док још трају животне неизвесности. Оне су одржаване и пре доласка руских учитеља и сликара по званичној дужности 1726. год. у Београд и Карловце. Долазак тих Руса,¹⁸ који су својим образовањем могли плодносно да оплоде наш духовни живот на свим културним пољима, био је знак потреба зрелости и нараслог капацитета да се усвоје нове вредности и спроведе модернизација. Докле год је наш зограф стајао уплашен и немоћан пред тим иконама радије се одлучивао за познато, па ће пре копирати Богородицу из нише на припрати великореметског храма,¹⁹ (Сл. 5), или радити житејне иконе налик на њему познате из Пећи и Дечана. Али када је мода руских икона поплавила тржиште и захватила наш народ, било је питање престижа и опстанка, преузети нешто од њих. Све до првих сликара-световњака који раде директно научени руском бароку на академији у Кијеву или уз званичног митрополијског сликара Јова Василијевича, зографи ће нарочито тежити декоративности. Најизразитија су дела попа Станоја;²⁰ примера ради наводимо његову икону Св. Јована Крститеља (Сл. 6), са нештинског иконостаса из 1741. год. Он је „кити“, али не прелази у лош укусу. На икони су сабрана искуства четири деценије развоја зографске иконе. У суштини светитељев лик је традиционалан и догматски непромењен. Плави хитон и светлокрки химатион решени су старом техником, поступком постепеног откривања светлости, док широко вучене дебеле линије набора стварају познату арабеску. Ни у обради инкарната, који је истина специфичан, Станоје не излази из традиције. И поред његове готово народне веселости да шара и испуњава простор тежи и да га продуби, истина наивно сужавајући линије пода у једну тачку иза лика светитеља.

Крила, крст, посуда на којој је глава светитељева обрађује доследно графички, а како то јако одудара од сликарског поступка којим решава лик и долик, то је сигурно коришћен за узор графички предложак. У стилизованим брдима и дрвету са секиром налазимо онај наивни натурализам који у зографску икону улази од самог почетка.

Радови слични овој икони били су доказ мере, могућности али и савести формиране на српско-византијском узору.

Досадашњи истраживачи видели су на зографским иконама невештину и наивност, тумачили су их историјским околностима а понеки признавали поштење израде и колористичко богатство и то би било све. Стално су тражена изворишта и то по правилу на страни па је зографска икона у таквом тумачењу производ туђих идеја, механичког преузимања и посељаченог укуса. Радо су истицана честа сељакања и у брзини урађен рад зографа. Такви закључци су очито

¹⁸ Мисли се на учитеље Максима Суворова и Емануела Козачинског и нешто раније пристиглог сликара Георгија Герасимова. (по оцени писца)

¹⁹ Рад попа Станоја са почетка његове зографске делатности. Налазила се у капели Успења Богородице у Стапару, а сада се чува у Галерији Матице Српске.

²⁰ П. Васић, *Зограф Станоје и његово дело*, Зборник за ликовне уметности МС. 14, Нови Сад 1978, стр. 325—337.

доношени због непознавања духовне и иконописачке проблематике које стоје пред иконописцем у току рада.

Духовно стање иконописаца сматрамо за основни покретач у одступању од ранијих узора. Зато је значајно пре свега њихово стално учествовање на богослужењима, тај мир и молитва као неопходан



1



2



3



4



5



6

услов за лично смирење и прецизан рад. Сама остварења доказују врло поштену и беспрекорну израду која свакако не би трпела неподесне услове од просторија, неорганизованости итд.

Истина је да су зографи, превасходно монаси окупљени при манастирима око главног иконописца и уваженог духовника, често били у ситуацији да је требало хитро радити за новосаграђене храмове, где год се раштркао избегли српски народ. Али њихово послушање захтевало је рад у колективу, а познато је да су иконе у свим ранијим раздобљима рађене по операцијама, тако да су појединци сходно таленту наклоњенији једној а други другој операцији. А да није тог колективног духа и поделе рада зар би се могле исликати онолике иконе.²¹

Да би се остварила солидност икона, а зографске су и више од тога, неопходне су просторије добро осветљене и простране где ће се сместити већи број иконописаца са потребним прибором и већи број икона ако се ради рецимо иконостас. Обрада и припрема дрвета — од избора одговарајућег и његовог дугог сушења (полугодишњег и више) до формирања даске са ковчежићем и кушацима и резбарском декорацијом, преко постављања слојева препаратуре и коначног урезивања цртежа — захтевала је временску извесност без журбе и високо квалификоване занатлије. Посао је требало уговорити, црквени простор и иконостас премерити, договорити се о многим важним детаљима и коначно испоручити и поставити завршена дела. Ипак за све ово није неопходно да се посао обавља на месту поручбине, а понајмање да се радионица или зограф стално сељакају.²²

Стога закључујемо да се израда вршила у одређеним манастирским центрима. Али вратимо се самој икони, она ће сама себе најбоље објаснити. Ево како их ми видимо.

Примећујемо два изразита слоја на њима: духовни — који је у свом најпречишћенијем облику и световни — који је у највећој бујности какву икона може да понесе. У овом слоју примећујемо фолклорни елемент у боји и господски у кићењу. Ова два слоја гуше један другог у њој и зато зографска икона делује збуњујуће.

Ранија духовност са целокупне иконе, на зографским иконама се повлачи само у лица светитеља. Све остало икона је уступила људском укусу. Без обзира на ситна реалистична детаљисања, ликови светаца на зографским иконама су најпречишћенији светитељски ликови. Никада у свом ранијем бивствовању икона није имала ликове који су на тако лак и једноставан начин израђали из таме. Стално смо били збуњивани изразито тамном бојом инкарната, чему се објашњење тражило у голготи народа. Повод би ипак пре био духовне природе — да се што јача светлост појави у тами греха.

²¹ Д. Давидов у каталогу за изложбу: Иконе српских зографа 18. в., САНУ, Београд 1977. наводи бројку од десет хиљада насталих икона само до треће деценије 18. века, на територији Карловачке митрополије.

²² Дешавало се да се један део радионице сходно потреби пресели, као што је то случај са члановима „Темишварског руфета“ када два зографа одлазе у Свети Андреј.

Народу је угодила сјајем и жестином боја. Тако је у тешким временима Господ силазио међу људе на начин како су Га могли прихватити.

У новој средини у туђинским прадовима народ се постидео свог сељаштва и свим силама се трудио да стане раме уз раме — да се може одмеравати. Господству које су срили у новој земљи приближили су се кроз богато искићене украсе на иконама — то је и задивљеност а и пука поводљивост. Читав овај световни, пресвучени, слој није задирао у суштину иконе, она је и даље остала изразито православна и као таква није извршила прелаз.

Тако зографска икона није била ни крај православља, нити је начињала нешто од новина. Све ново на њој била је само одежда у коју се икона облачила да би сачувала свој опстанак. Стара икона се прилагођавала не губећи свој есхатолошки смисао. Само се народ изменио и православна духовност све је мање налазила места у њиховим срцима.

Teodor Markovich

Summary

A CONTRIBUTION TO UNDERSTANDING OF ICON-PAINTERS FROM XVIII C.

The icon-painters *izographoi* as witnesses of hard times in the first half of the 18th Century hand down the memory of Christian spiritual values. They have preserved the essence of the icon: the traditional image of the Saints and thus made intimate to the people the Lord Who abides in His Saints. In this period of turning point for Balcanic Church art, these naive icon-painters did not loose the inherited spirituality of the great mediaeval theological sense for Tradition. In spite of the decorative accretions coming from the Roman-Catholic influence, via Russian Baroque, they have not changed the mystical essence of the icons.

In this way the *zographoi* have been the faithful preachers of Orthodoxy, which has found its pictorial expression in their inventiveness, simplicity and almost childish sense for colour.