

РАДОМИР СТАНИЋ

### ИКОНОСТАС ЦРКВЕ МАНАСТИРА СРЕТЕЊЕ НА ОВЧАРУ

У историји наше старе уметности овчарско-кабларски манастири као особена просторна културно-историјска споменичка целина имају угледно место, иако им ова научна дисциплина и њој сродне гране много дугују у погледу њиховог истраживања и научног проучавања. Научно интересовање за ове споменике, који су утврђени као непокретна културна добра од великог значаја за историју и културу СР Србије,<sup>1</sup> потиче још од Вука Ст. Карацића, који је са страхоћу аутентичног трагаоца за истинским вредностима нашег наслеђа први уочио и на светло дана изнео драгоцене податке о заоставштини неколико најзначајнијих манастира.<sup>2</sup> Од тада па до данас био је сасвим неуједначен ток занимања историчара, историчара уметности и архитектуре, као и других стручњака, према Српској светој гори, али се са сигурношћу може рећи да ни онда када је то интересовање било у складу са културно-историјским значењем и вредностима споменика у овом комплексу.

Не може се, међутим, рећи да овчарско-кабларски манастири нису били у видокругу наших водећих и научно активних историчара уметности и медијевалиста<sup>3</sup> и страних византолога који су међу

првима почели да откривају дела наше древне уметности,<sup>4</sup> али нико од њих није посветио већу пажњу њиховом изучавању. Док су се једни бавили проучавањем архитектуре,<sup>5</sup> а други сликарством,<sup>6</sup> ретки су појединци који су целовито обрађивали манастире. Неколико покушаја да се то учини, дало је лепе резултате, али с обзиром на циљ и карактер таквих приступа, наука није имала особите користи.<sup>7</sup> Монографска обрада појединих манастира, остварена пре комплекснијих истраживања, доказ је повременог научног интересовања историчара уметности средње генерације,<sup>8</sup> који су више научно актуелизовали поједина важна питања, него што су на њих дали дефинитивне одговоре.

Потреба за другачијим и савременијим прилазом испитивању и проучавању ове споменичке целине указивала се већ одавно, управо од како је историја уметности овладала новом методологијом, од како се интердисциплинарност као радни научни систем одомаћио у хуманистичким наукама и откако су утемељени амбициозни задаци и циљеви националне историје уметности.<sup>9</sup>

Можда би сва актуелност појединих научних проблема везаних за манастире на падинама Овчара и Каблара била на граници илузије да се са делатношћу заштите културног наслеђа није методолошки сјединила компонента истраживања као услов и императив. У таквом споју већ одавно се остварују многи видови примењеног истраживања који, колико год су у функцији заштите, обезбеђују веома важне, чак и капиталне, податке за дубље и свестраније познавање споменика. Овчарско-кабларски споменици и друге цркве у околини, које се хронолошки и стилски за њих везују, имали су срећу што су годинама у средишту пажње конзерватора и што је, на тај начин, успостављен активан истраживачки однос према њима. Иако су главни облици истраживања (археолошки, архитектонски, ликовни, архивски, историографски и други, усмерени ка томе да се установе најадекватнији видови конзерваторско-рестаураторских интервенција на архитектури и живопису, не може се ни слутити у којој мери њихови исходи обогаћују и оплођавају ону праву креативну научну историјско-уметничку мисао. Истраживачко-конзерваторски третман манастира Благовештење,<sup>10</sup> Св. Тројице<sup>11</sup> и Николаја<sup>12</sup> омогућио је непосредан увид у најдубље слојеве архитектонског организма ових споменика, с једне, и најкомплексније сагледавање свих својстава очуваних уметничких садржаја, с друге стране. Документација, која је током истраживања и извођења заштитних захвата

прикупљена, представља такву грађу која ће пружити елементе и податке за сасвим нова научна сазнања.

У комплементарном односу са резултатима конзерваторских истраживања налази се реализација научног пројекта проучавања зидног сликарства, иконописа и преписивачка делатност у овчарско-кабларским манастирима, који преко Завода за заштиту споменика културе из Краљева финансира Основна заједница науке региона Краљево.<sup>13</sup> Циљ овог пројекта јесте управо да се, на основу комплетне документације и паралелних истраживања дође до аргументованих научних судова о свим најважнијим питањима везаним за фреско-сликарство и иконопис, и да се, што је могуће шире, осветли улога ових манастира у продукцији и украшавању рукописних књига, другим речима, да се што потпуније обелодани њихова културна, просветна, духовна и друштвена функција.

Не улазећи, овог пута, у проблем зидног сликарства и преписивачке делатности, за чије је боље познавање прикупљена исцрпна документација, дотаћићемо се иконописне уметности која је најмање изучавана и чија су дела, нарочито она познија, неправедно подцењивана.

До сада је, бесумње, највећа пажња поклоњена очуваним деловима иконостаса из Благовештења и другим делима из XVII века.<sup>14</sup> Иконе из доцнијег раздобља обухваћене су само делимично у оквиру општих прегледа уметничког садржаја овчарско-кабларских манастира<sup>15</sup> и у оквиру обраде посебних тема.<sup>16</sup> Што се тиче већих иконописних целина — иконостаса из XIX века — они су, како смо видели, само успут спомињани, понекад са најсажетијим освртом на проблем атрибуције, али никада са упуштањем у њихова стилска и друга својства.

Радећи на прикупљању документације о свим уметничким вредностима овчарско-кабларских манастира, били смо у прилици да уочимо не само низ нових података о сликарској заоставштини из XIX века, већ и да учврстимо мишљење о значају појединих већих сликарских творевина које су све до сада остале недовољно познате. Реч је, пре свега, о три иконостаса који су у целини очувани и који као својеврсне целине заслужују да буду посебно анализиране и проучаване. То су иконостаси у црквама манастира Никоље, Сретење и Благовештење. Овог пута ћемо се задржати само на иконостасу цркве манастира Сретење на Овчару, јер, с обзиром на особености и на евидентне ликовне вредности, заслужује посебну пажњу и самосталну обраду са научном документацијом.

Сретењски иконостас представља, уствари, зидану олтарску преграду насталу у оквиру просторног склопа и конструктивног решења првобитног храма. Већ ова чињеница указује на значај иконостаса као архитектонског елемента који чини јединство са градителском концепцијом цркве. Зидана олтарска преграда је доста ретка појава у нашим сакралним грађевинама која је озбиљније почела да се истражује тек у последње време.<sup>17</sup> Она може да се прати у нашим храмовима од XIII века. Међу најстарије и свакако најзанимљивије зидане олтарске преграде спада преграда у Белој цркви каранској код Титовог Ужица,<sup>18</sup> вероватно из 1340—1342. године. У мало познатој цркви, у селу Вражији Камен код Врања, запажено је присуство оваквог олтара, који, по свему судећи, потиче из почетка XIV века. Из овог столећа потичу зидани иконостаси у Старом Нагоричину и Липљану и још неким црквама. У раздобљу XVI — XVII век саграђено је неколико храмова са зиданом олтарском преградом, међу којима се истичу цркве у Поблаћу код Прибоја,<sup>19</sup> Јаначком Пољу код Новог Пазара,<sup>20</sup> Шопском Рудару код Криве Паланке, Крепићевцу, Пустинји и Слоештици.<sup>21</sup>

Иконостас у Сретењу хронолошки се сигурно везује за старију цркву, коју је, као што је познато обновио и опустели манастир епископ поставио Никифор Максимовић, потоњи ужички епископ, истакнута личност Србије у доба кнеза Милоша.<sup>22</sup> Иако се манастир у историјским изворима први пут спомиње тек у XVII веку<sup>23</sup> „судећи по архитектури цркве, мермерној розети и мермерној крстионици може се са разлогом претпоставити да је постојао у XVI веку. На такав закључак упућује и очувани зидани иконостас, једини те врсте у овчарско-кабларским манастирима, као и околност да се испод зидних слика рађених 1844. године назире ранији фреско слој“.<sup>24</sup> Са много разлога овај навод се може узети као оправдан, јер сви елементи упућују на констатацију да је приликом обнове црква у доброј мери задржала првобитна архитектонска својства, међу којима је зидана олтарска преграда несумњиво најтипичнија архаична црта. Нису, на жалост, извршена истраживања на основу којих би се могло установити до којег степена је била очувана стара црква, односно зидани иконостас. У сваком случају, садашњим изгледом иконостас у Сретењу се доста везује за зидану олтарску преграду Беле цркве у Карану.

Зидана олтарска преграда у сретењској цркви одваја простор наоса од олтара целом висином од пода до свода. Преграда има укупно три отвора: отвор где су смештене царске двери, отвор за северни

улаз у олтар и отвор са полукружним засводњењем у горњем делу у коме је смештен крст са Христовим распећем, Богородицом и Св. Јованом Богословом. Масивна и солидно зидана преграда има и конструктивну функцију, јер својим горњим делом придржава свод наоса. Судећи по облицима зиданих иконостаса у поуздано датованим црквама, има се утисак да је сретењска олтарска преграда при обнови цркве ипак претрпела неке измене. Преграде у старијим храмовима захватале су висину до нивоа архитравне греде, односно највише до тачке одакле почиње свод. Примери иконостаса цркава у Поблаћу,<sup>25</sup> Јаначком Пољу,<sup>26</sup> Шопском Рудару,<sup>27</sup> Липљану<sup>28</sup> и Крепичевцу<sup>29</sup> ово најбоље сведоче. Сретењски се, међутим, уздиже до свода чинећи с њим конструктивну целину. Већи полукружни отвор изнад архитравне греде, у коме је смештен крст са распећем и део изнад њега што се везује за свод, чини се, потиче из времена обнове цркве — из 1818. године. Јер, данашњим својим укупним изгледом овај зидани иконостас нема потпуне аналогије ни у једној очуваној олтарској прегради из времена од XIII до XVII века, осим што је само доњим делом близак неколицини, а највише, као што смо рекли, иконостасу у Белој цркви каранској.

Све зидане олтарске преграде имале су свој сликани украс који је програмски и тематски прилагођен карактеру светости овог дела храма који раздваја земаљски и небески свет. Шта је било насликано на површинама првобитног иконостаса у Сретењу — није познато, али се може претпоставити да се испод данашњег бојеног слоја, вероватно, налазе остаци деизиса и других фреско-икона на тему молитве, а у оквиру програма симболичких сцена често надахнутим библијским метафорама.

Данас је читава олтарска преграда са обе стране прекривена сликаним декорацијама комбинацијом слике на малтеру и слика на дрвеном носачу рађених техником иконописа. Аутор ових украса је Живко Павловић, истакнути сликар XIX века, родом из Пожаревца, и један од аутора зидних слика у храму и његовој припрати.<sup>30</sup>

На западној — главној страни иконостаса сликани украси на малтеру у техници *al secco*, распоређени су у складу са уобичајеним представама на олтарским преградама и то тако што је аутор рачунао да ће оне заједно са сликама на дрвеном носачу — иконама тек чинити целину. Како је слике у обе технике радио један те исти сликар по претходно утврђеној концепцији, њему, свакако, није било тешко да оствари такво програмско и ликовно јединство.

У најнижој зони, у висини царских двери, површине су прекривене сликаним завесама светло-жуте боје, украшеним стилизованим биљним орнаментима у ромбоидним пољима. Иначе, део преграде испод архитравне греде по вертикали подељен је у пет делова које оивичавају сликани стубови са профилисаним капителима. Северни и средњи лучно заведени пролаз оперважен је у горњем делу фризом од храстових листова. У висини престоних икона на јужном делу иконостаса насликано је попрсје Св. Јована — † Оагџоц Їѡаннис о продромос приказаног како у десној руци држи развијен свитак са читљивим текстом.<sup>31</sup>

У висини архитрава на површини ограниченој с доње и горње стране траком украшеном уплетеном лозицом, дуж целе преграде, протеже се фриз од дванаест апостола са Исусом Христом, који је приказан у средини, на царском престолу. Апостолска попрсја од северене према јужној страни нижу се овим редом: Св. Матија — Ѓ. ап. Матеџа, Св. Филип — Ѓ. ап. Фѣлѣппъ, Св. Симеон — Ѓ. ап. Сѣмѡнъ зип., Св. Јаков Заведејев — Ѓ. ап. Јаковъ Зевѣдѡв., Св. Матеј — Ѓ. ап. и вѣг Матеѡѡ, Св. Петар — Ѓ. ап. Петръ, затим Исус Христос — Їсус Хрс, Св. Јован — Ѓ. ап. и вѣг Їѡаннѣ, Св. Андреј — Ѓ. ап. Андрѡѡѡ, Св. Јаков Алфејев — Ѓ. ап. Јаковъ алфе., Св. Јуда — Ѓ. ап. Јуда Јаков, Св. Вартоломеј — Ѓ. ап. Вартоломѡѡ и Св. Тома — Ѓ. ап. Тома.

Северно од лучног отвора, у коме је смештена целина са крстом, представљена је стојећа фигура Св. Николе — С. Николай. Одевен је у архијерејску одећу држећи у десној руци затворену књигу, а у левој жезло. Јужно од лучног отвора насликан је Св. Сава — С. Савва а. арх. сркс. у свечаној архиепископској одежди са истим реквизитима у рукама. У потрбушју лука над отвором налазе се три медаљона са представом Св. Авекрија — С. Авкрѣа, Св. Евсевија — С. Евсеѡѡ и непознатог светитеља. С једне и друге стране од њих на луку дат је по један анђео у стојећем ставу. Лево и десно од лучног отвора представљен је по један серафим, а највишу површину испод свода односно изнад отвора са крстом испуњава велика композиција Тајне вечере — Тајна вечера.

Источна страна олтарске преграде, њено позађе, украшено је оскуднијим садржајем који у програмском смислу нема много везе са темама приказиваним на иконстасима. Он је, уствари, саставни део општег програма декорисања олтарског простора. Има се утисак да је сликар на овим површинама стављао оне фигуре и сцене које нису могле да нађу своје место на другим зидовима. У висини царских

двери а између њих и северног улаза у олтар, представљен је, у стојећем ставу, црнокоси свештеник чије су руке везане. Изнад њега исписан је текст који гласи: *Свѣщеникъ недостоинъ сѣбѣ жити стѣ тайнѣ связавъ ѿ ангѣла*. Представа ове личности има сасвим одређено симболично значење. Изнад царских двери приказана је Св. Тројица — *Сѣта Троица*. Свѣрено до отвора са крстом је Св. Силвестер — *Сѣтъ Силвестеръ папа*, а јужно Св. Јован — *Сѣтъиъ Јованъ Ипактисъ*. Споредније површине третиране су доста немарно. Прекривене су лежерно изведеном орнаментиком стилизованих биљних и геометријских мотива.

Није тешко уочити да су површине на главној — предњој страни иконостаса у програмском погледу исликане на традиционалан начин. Исус Христос са апостолима, Св. Јован Крститељ и Св. Никола су личности које су још од XIII века сликане на олтарским преградама.<sup>28</sup> Није, међутим, било уобичајено, без обзира на све поштовање, да се Св. Сава слика на олтарским преградама, али је често приказиван у олтарском простору.<sup>33</sup> Све остало што је насликано на малтеру одашњег зиданог иконостаса више се везује за тематску садржину слика које испуњавају зидове олтарског простора и наоса, него за сликани програм преграде.

У стилском и техничком погледу сликани украси изведени на површини зиданог иконостаса, ни по чему се не разликују од осталих слика које прекривају зидне површине олтара и наоса.<sup>34</sup> Чест је случај да се се сликари, сликајући свѣтачке представе на зиданим олтарским преградама, трудили да слике схвате и изведу на иконописачки начин, при чему су примењивали посебан поступак у моделовању и исликавању ликова. У Сретењу је, међутим, Живко Павловић испољио потпуно истоветан однос при сликању украса на иконостасу и слика на зидовима храма. Стога је лако препознати његову руку на обе ове целине.<sup>35</sup>

Тематско и програмско јединство са украсима на зидовима иконостаса чине слике на дрвету — иконе које су постављене на олтарској прегради. Њихов распоред је уобичајен и типичан не само за време настанка, већ и за раније раздобље. Оне се смишљено уклапају, односно допуњују репертоар тема сликаних на зидној површини иконостаса. Саставни су део једне целине. На главном улазу у олтарски простор смештене су царске двери. Северно и јужно од двери налазе се престо не иконе Богородица са Христом и Исус Христос. У лучном отвору изнад архитравне зоне испуњене фризом апостола са Исусом Христом, постављен је крст са представом Хри-

стовог распећа поред којег су северно Богородица, а јужно Св. Јован Богослов.

Царски двери, крст са постољем и иконе Богородице и Св. Јована Богослова обрађени су у дуборезу на начин на који је то у ово доба рађено. Упадљиво вешто и лако мајстор је у липовом дрвету извео веома складан орнаментални систем, који се заснива на стилизацији биљних мотива и геометријских елемената. Резане у плитком рељефу са сигурним осећањем форме и изванредном техником при моделовању орнамената и њихових целина, царске двери су свакако најрепрезентативније дуборезно остварење. Ктитору је очигледно био циљ да се сва пажња усредреди на овај део иконостаса кад је реч о пластичној обради, мада при том није занемарен крст и комади који чине његову целину. Престоне иконе, рађене на једноставној равној дасци, без икаквог су дуборезног украса. Оне су једноставно умонтиране у правоугаона лежишта на иконостасу, издубљена при њиховом постављању. Није тешко закључити да је аутор дуборезних делова иконостаса истоветан са мајстором који је радио његов сликарски — иконописачки део. У прилог овој констатацији иде податак да су престоли на којима седе Христ и Богородица на престоним иконама, по начину како су они орнаментисани, веома слични са декоративном пластиком дуборезбарених двери. Поједини мотиви на иконама, нарочито по томе како су обликовани, потпуно су истоветни са мотивима са царских двери.

**Царске двери** у погледу дуборезне обраде представљају пример лепог склада између концепције и реализације. Сликане површине ограничене су на левој и десној страни венцем од стилизованог храстовог и буковог лишћа. Горе и доле су изрезбарене целине које се састоје од акантусовог лишћа и ваза украшених цветовима. Северно и јужно крило двери раздваја дуборезна вертикална трака испуњена храстовим лишћем и шишаркама. Све то чини доста раскошан декоративно-пластичан оквир који донекле засењује иконописом украшена елипсоидна поља. На тим пољима (18 x 64 цм) насликани су Богородица и арханђео Гаврило из Благовести. Богородица је дата на северном крилу. Изнад ње је натпис *Блговѣщеніе вѣдѣ Мѣрѣч*. Представљена је у постојећем ставу окренута у 3/4 профилу. у десно, док јој свети дух у виду голуба слеће на главу са зраком сунца. Смерног, скоро детињег израза, Богородица је прекрстила руке на прсима. Обучена је у тамно-плаву хаљину, порубљену око врата и на рукавима златном траком са ниском од драгог камења. Огрнута је мефоријом кармин црвене боје, чији је крај пребачен преко



леве руке. Испод мафорија видљива је смеђа коса са раздљком. Богородица стоји у ентеријеру који је испуњен једноставним намештајем и поплочаним подом. Правоугаони сто прекривен је зеленим чаршафом обрубљеним смеђом траком. Сто се ослања на стопу кружног облика. Са леве стране је драперија, чији су набори сликани светлим и тамним тоновима црвене боје.

Инкарнат Богородичног лица изведен је зелено-окерним тоновима, који описују сенку на ивицама лица, док су светљени делови моделовани светлијим окерима са свело-ружичастим акцентима, који су на најистакнутијим деловима образа, носа и чела. Сенке у удубљењу око очију наглашене су и изведене светлосмеђим тоновима.

Арханђео Гаврило — *С. арханџел Гавриџ*, насликан на јужном крилу двери, приноси Богородици љиљанов цвет држећи га у десној руци док испруженим кажипрстом леве показује на небо. Арханђео је је искоракнуо десном ногом ка Богородици и, мада стоји на облаку са којег слеће није постигнут утисак лакоће његовог небеског бића. Напротив, изобличена и тешка стопала остављају утисак тежине и статичности целој фигури и њеној прикованости за тло. Арханђео је одевен у белу хаљину украшену на рукавима златном наруквицом и драгим камењем. Преко дуге беле хаљине је краћа, зелена, скупљена око струка и порубљена златном траком на којој је посуто драго камење. Шал кармин-црвене боје пребачен је преко груди, а крајеви се лепршаво спуштају испод руку. Сазвучју чистих и звонких боја доприноси и модроплава боја арханђелових крила. Моделација лица постигнута је на исти начин као и на лицу Богородице. Заобљена форма главе моделована је мрким окером у осенченим деловима и расветљена до бледих и ружичастих окера на испупченим партијама лица.

Престоне иконе, брижљиво сликане на једноделној липовој дасци, чине занимљиве творевине у којима су дошли до изражаја минуциозност иконописне технике, с једне, и стилске карактеристике типичне за њиховог аутора. Као што је код царских двери присутно настојање да се лепотом дуборезне орнаментике импресионира верник, тако је код престоних икона испољена тежња да се исти ефекти постигну сликањем у боји.

#### Исус Христос на престолу (54 x 77,5 x 2 цм)

Исус Христос — *Иис Хрс* са круном на глави, тамне косе која у увојцима пада по раменима, седи на раскошном златном трону и тамно-плавом јастуку украшеном златним кићанкама. Трон је сав обликован маштовитом комбинацијом стилизованих биљних и ге-

ометријских мотива. Његов наслон је пресвучен зеленом тканином, на којој су златом извезени геометријски мотиви. Христ, одевен у архијерејску одежду, десном благосиља, а у левој држи отворено јеванђеље на коме је исписан следећи текст: *Изъвѣстъ пастырь добрый и знаю мѡа и знают тѡа. Шкоже знаетъ мѡщцѣ и азъ знающца.* Доња тамно-плава наборана хаљина која пада по стопалима, украшена је сребрним везом. Епитрахилъ је зелен са златном траком на порубима. Пурпурни сакос обрубљен је златном траком и ниском драгог камења као и златним везом у облику цветова. Сакос је постављен зеленом тканином. О десном Христовом боку виси златом везен надбедреник са крстом црвене боје. Бели, свилени омофор украшен је златним везом и златним тракама што носе драго камење. Пурпурно-златна круна на глави декорисана је разнобојним драгим камењем. Христов трон са црвеним супеданеумом лебди на сивим усковитланим облацима. Христово лице моделовано је лазурним наносима жутог окера, који се благо затамљује до мрког окера у сенкама око очију, на ивицама лица и на осенченим партијама врата. Ружичастим окером акцентовани су најосветљенији делови образа, чела и уста. Позадина је тамно-плава до половине иконе, а у горњем делу је расветљена у светло-плаву боју хоризонта који са сунчаним зрацима што се шире око Христовог ореола стварају утисак продубљеног простора. Цела сликана површина уоквирена је црвеном траком са белим ивицама. Трака се у угловима проширује у виду стилизованог биљног орнаmenta.

#### Богородица на престоу са Христом (53,5 x 77,5 x 2 cm)

Приказана је Богородица — *Мрѣч* која седи на раскошно обрађеном златном трону чији наслон са сваке стране придржава по један атлант, на тамно-плавом јастуку украшеном златним кићанкама. Наслон на унутрошњој страни трона пресвучен је зеленом тканином декорисаном златним нитима. Богородична дуга наборана хаљина је тамно-плава и украшена сребрним везом на крајевима, а златном траком око врата и по ивици рукава. Мафориј, кармин-црвене боје са зеленом поставом, оивичен је златном траком и драгим камењем. На глави јој је отворена златна круна украшена драгим камењем. У десној руци држи скиптар, а левом придржава Христа који седи на крилу. Христос благосиља десном, а у левој држи скиптар и придржава тамно-плаву сферу. Одевен је у светло-сиви хитон и цинобер химатион. На глави му је златна круна. Испод трона је црвени супеданеум. Позадина, инкарнат и моделација решени су на исти начин као и на икони Исуса Христа. У доњем делу испод

супеданеума ситним словима исписан је текст: *Изобразилъ Живко Павловичъ, иконописецъ пожаревачкїй. У Крѣшевцѣ АѢ: априла 16. А: Г. 1844.*

Текст натписа открива три важна податка: име аутора, датум настанка икона и место у коме су сликане. За даља разматрања подаци су значајни као одреднице, не само за решење питања атрибуције, већ и за утврђивање других важних момената из живота и рада Живка Павловића.

#### **Крст са распећем, Богородица и Св. Јован Богослов**

На архитравној греди, која належе на доњу страну полукружног отвора у другој зони иконостасног зида, смештена је посебна целина иконостаса, коју чине крст са Христовим распећем и иконе Богородице и Св. Јована Богослова. У дубоком рељефу представљени су адосирани грифони, чији су репови увијени у медаљон испод крста. Медаљон, на коме је насликана уобичајена представа Адамове лобање као симбола Голготе, уоквирен је резбареним рамом испуњеним латицама цвета. На њега је наслоњен крст, који је дуборезно скромно обрађен. На споју кракова изрезбарени су снопови зракова, а тролисни завршеци кракова оперважени су представом стилизованог храстовог лишћа. На врху вертикалног крака налази се скулпторално обрађен голуб у лету. Ивице сликаних површина прати трака испуњена зрнцима и удубљењима. Из раширених чељустии рифона раздвајају се изрезбарени листови акантуса и храста, који држе елипсоидне иконе са представом Богородице и Св. Јована. Оквирии овии икона резбарени су у облику храстовог и буковог лишћа, чије је представе такође испуњавају површине лево и десно од грифона.

На крсту је насликано Христово распеће. Исус Христос — *ΙΙΣ ΧΡ* је представљен са кратким брковима и брадом, а дуга смеђа коса пада му по раменима. Клонуле главе у десно, Христ је наг, са сивом перизомом око бедара. Дугачким ексерима, који пробијају шаке и стопала, прикован је за крст. Из рана на грудима тече крв у млазевима. У пољима тролисно завршених кракова крста приказани су симболи јеванђелиста: анђео — Матеј (горе), орао — Јован (доле), бик — Лука (лево) и лав — Марко (десно). Доста неспретна и несразмерно мала фигура Христа насликана је са мање пажње, али је инкарнат брижљиво моделован тамним окерима у осенченим деловима форми, а светло-жутим окерима осветљени су испупчени деловии лица и тела.

Десно испод крста постављена је икона са представом Св. Јована Богослова — *Св. Јован Бого*. Светитељ је приказан у стојећем ставу, са подбоченом десном руком, како с болом посматра распетог Христа.

Окренут је у 3/4 профила стојећи у пејзажу чији су окерни брежуљци обрасли зеленим жбуњем. Јованова хаљина је зелена. Огрнут је тамно-црвеним огртачем који се лепршаво спушта до земље низ леви бок.

Лево од крста на површини истог облика насликана је Богородица — *МР ОЧ*. Одевена је у зелену хаљину и тамно-црвени мафориј. Окренута профилном према Христу, молитвено је склопила руке којима држи убрус. И она је приказана у пејзажу сличне обраде. Инкарнати су изведени на исти начин као и код осталих икона.

Аутор сликаног украса на зиданом иконостасу и дрвеним носачима у цркви манастира Сретење, Живко Павловић, добро је позната личност у нашој новијој историји уметности. Највеће заслуге за боље познавање његовог дела несумњиво има др Павле Васић, најистакнутији истраживач српске уметности XVIII и XIX века. У свој невеликој монографији о овом уметнику<sup>36</sup> писац је сабрао сва дотадашња сазнања не само о Живку Павловићу, значајном представнику тзв. прелазног стила у развоју српског сликарског схватања, већ и о другим иконописцима његовим савременицима. Пишући о Павловићевим делима, Павле Васић се осврнуо и на зидне декорације и иконостас стретењске цркве.<sup>37</sup> Дајући само основне информације о распореду приказаних тема на зидним површинама, он доноси текстове написа о живописању храма и сликању икона,<sup>38</sup> али се не упушта дубље у стилска разматрања, осим у случајевима када у овим Павловићевим делима проналази елементе којима поткрепљује тезе о његовом уметничком развоју. Караткеристична је Васићева недоумица у погледу утврђивања Павловићевог и Јанковићевог удела у осликавању олтарског простора, наоса и припрате.<sup>39</sup>

Иако су Васићева истраживања Павловићевог дела дала изванредне резултате, остаје чињеница да још увек није сагледан његов опус, нити су у потпуности осветљени развојни путеви његове сликарске и дуборезбарске делатности.<sup>40</sup>

За боље познавање Павловићевог дела од посебне је важности истраживање и проучавање његове активности у време када је боравио у Крушевцу. Иако нису познати архивски подаци који би одређеније говорили о његовом боравку и делатности у Крушевцу, познато се зна да је 1844. године у овом месту имао иконописачку радионицу.<sup>41</sup> Изгледа да је, према једном документу, и умро у Крушевцу или околини између 1851. и 1852. године.<sup>42</sup> Верује се да је у Крушевцу, поред икона, па и целог иконостаса у цркви Лазарици, сликао портрет Милисава Браљинца, потпуковника и председника

суда округа крушевачког, који се данас чува у крушевачком Народном музеју.<sup>43</sup>

За време свог боравка у Крушевцу Павловић је, изгледа, сликао иконостасе у Кожетину (Александровац), Варварину, Рибнику код Трстеника,<sup>44</sup> Кончулу код Рашке<sup>45</sup> и, вероватно, у крушевачкој Лазарици.<sup>46</sup> Сви ови иконостаси, међутим, не спадају у његова најбоља остварења, али већ показују евидентније знакове Павловићевог ослобађања од старих преживелих иконографских и стилских образаца, које су примењивали зографи из цинцарских иконописачких кругова, код којих је наш уметник, према Васићевом мишљењу, стицао прве сликарске поуке.<sup>47</sup>

Много више доказа о својој прогресивној трансформацији у иконографском и стилском погледу Живко Павловић је пружио на делима које је радио по наруџбини и препоруци ужичког владике Никифора Максимовића. То су, пре свега, фреске и иконостас у Сретењу и репрезентативни иконостас у чачанској цркви Св. Вазнесења, који је сликан 1846. године.<sup>48</sup> Иконостас у трнавској цркви Св. Благовести, сликан после чачанског,<sup>49</sup> и иконостас у цркви Св. Николе у Брезови код Ивањице, настао 1846, такође су радови овог сликара у чијем је настанку несумњиво имао удела ужички епископ Нићифор.<sup>50</sup>

Зидне слике и иконостас у Сретењу, доста обимно дело и хронолошки најстарије које је Живко Павловић сликао под патронатом ужичког епископа и на подручју његове епархије, показује колико је овом иконописцу и „ликоресцу“ стало да хвата корак са одавно продрлим и већ одомаћеним модерним сликарским схватањима која су струјала из Бесарије више деценија. Распет између строгих конзервативних захтева тадашње црквене клијентеле и сопствених жеља да се приближи „академичким“ обрасцима, Павловић је, увек поштујући укус наручилаца, уздржано и опрезно у своја дела, заснована на поствизантијском концепту, уносио по који елемент, што га одаје као сликара који би се радо упустио у авантуру попут Д. Аврамовића, М. Марковића, Д. Посниковића и других да је имао ктиторе подобне митрополиту Петру Јовановићу, човеку који је фаворизовао сликаре школоване у аустријским академијама и радионицама и да је сликарски занат пекао у атељима где се могло учити молерају како се већ деценијама слика у западном свету. Међутим, његово скромно сликарско образовање, које је стицао код неког непознатог зографа из јужних крајева и, вероватно, краће време код Георгија Бакаловића,<sup>51</sup> није му допуштало да битније ра-

звије своје склоности ка прихватању и усвајању нових идејних и стилских оријентација, које су све више освајале српско црквено сликарство. Стога је он био најсигурнији када се кретао у оквирима зографског сликарског света. То потврђују дела настала под покровитељством ужичког епископа, у које нешто одлучније и смелије уноси иконографске и стилске елементе западњачког уметничког схватања.

Зидне слике у Сретењу можда су најцелисходнија грађа за проучавање новина које уноси у своје сликарство. Пример Крунисања Богородице у полукалоти апсиде, где је раније заузимала место мирна и статична Богородица Орната, показује да у програм осликавања храма он већ 1844. године уноси теме из католичке иконографије. Учиниће то он у свакој другој прилици, било да је у питању иконостас или зидна декорација. Чачански иконостас, целина најразвијенијег типа, показује можда више колико се Живко Павловић колоритом приближио пречанским сликарима него избором тема, мада је и на овом плану учинио значајне кораке. Професор Васић, изврстан познавалац уметности овог доба, врло добро је уочио прекретничке иновације на чачанском иконостасу,<sup>52</sup> премда није имао прилике да га види очишћеног од патине и прљавштине. Сада је то дело звучних колористички хармонија, кроз које струји сасвим нови дух у одосу на још увек задржан поствизантијски и зографски концепт као најважније обележје овог дела. После конзервације иконостас у чачанској цркви ће пружити нове драгоцене податке за изучавање Павловићевог дела, јер нам се чини да је од изузетног значаја за његово потпуније сагледавање.

Престоне иконе из Сретења, сликане две године раније од чачанског иконостаса, значајне су управо због тога што је већ на њима дошао до изражаја покушај одсуднијег одвајања од зографског начина сликања. Статичан, крут и беживотан став Богородице и Христа, с којим се увек суочавамо на иконама цинцарских зографа, овде се некако размекшава, динамизује и оплемењава, не само у укупном третману, већ и у појединостима. Довољно је, на пример, упоредити икону Богородице са Христом из 1841. године<sup>53</sup> са сретењском иконом исте теме, да би се виделе све разлике. Па ипак, Павловић није имао довољно знања и смелости да направи радикалнији преокрет. Спутавали су га и строги конзервативни захтеви ктитора, које је морао беспоговорно да извршава. Док царске двери из Сретења, и по начину дуборезног украшавања и по сликарској обради, представљају дело које Павловићев опус чине занимљивим по хтењима аутора да се

превазиђе старо на свом путу немоћи ка потпуном прилагођавању новом и савременом, дотле крст са Христовим распећем показује сву оданост овешталним предлошцима чак и суморну неспретност у сликарском третману Христове фигуре и симбола јеванђелиста. И на другим његовим већим целинама могу се уочити велике разлике у квалитету сликарске обраде и примена неједнаких иконографских образаца. То се још најбоље може уочити на иконостасу цркве у Рибнику и Кожетину, мада и чачански иконостас није лишен стилско-техничких и иконографских дистинкција.

Иако, можда, излази из оквира овог рада, постоји једно питање у стваралаштву Живка Павловића које још нико није уочио. То је проблем утицаја или боље рећи — зависности овог сликара од иконописног схватања Алексија Лазовића, недовољно истраженог живописца који је, самостално или у заједници са својим оцем Симеоном, „родом от Бијелог Поља“, неколико деценија на почетку XIX века насликао велики број иконостаса и икона на широком подручју Пећке патријаршије од Далмације до Крагујевца и од Дечана до Чачка.<sup>54</sup> Очигледно је, наиме, да постоји доста заједничких црта између ова два сликара, не само у погледу идејне иконописне усмерености, већ и у облици стила. Пажљивим разматрањем битних особености једног и другог иконописца долази се до основне претпоставке да се Живко Павловић свакако угледао на делу Алексија Лазовића. Који су, међутим, путеви којима је пожаревачки молер долазио у додир са Лазовићевим делима или, боље рећи, који су им то били заједнички узор — питање је које заслужује пажњу да постане предмет посебних истраживања. Јер, и ако се прихвати да су цинцарски мајстори имали пресудан утицај на сликарско образовање овог иконописца, како објаснити неке упадљиве блискости између њега и Алексија Лазовића? Разуме се, у контексту овог питања налази се важан научни проблем међусобних веза и утицаја сликара који су припадали тзв. прелазном стилу. Водећи и способнији у том кругу морали су бити узор слабијима, али то треба истражити и аргументовано доказати.

Иконостас цркве манастира Сретење, посматран као целина која се састоји од зидних декорација и иконописних слика, вредно је Павловићево остварење, не само за боље познавање његовог опуса, већ и проучавање уметничких прилика и схватања у Србији око половине прошлог века. За осветљавање сликарске багштине чачанског краја оно је необично важно због тога што је то последњи већи ансамбл, којим се, заједно са иконостасом цркве у Чачку, завршава тзв.

прелазна фаза у сликарској уметности ове области. Све што ће после 1846. године настати на плану иконописа на концепцијама конзервативног зографског схватања и са извесним елементима новог, толико је минорно да више не представља било какву вредност осим документ и сведочанство о животарењу већ преживелог и ишчезлог схватања које ће се још коју деценију продужавати у облицима блиским још само најреакционарнијим црквеним круговима. С обзиром на карактер зидане олтарске преграде, чије се декорације не могу посматрати одвојено од њеног старијег порекла, сретењско „темпло“ је дело које ће и даље привлачити пажњу истраживача, утолико пре што су зидани иконостаси мање проучавани, него што по својим особеностима и значају заслужују.<sup>55</sup>

#### НАПОМЕНЕ

1. Статус непокретних културних добара од великог значаја овчарско-кабларски манастири стекли су одлуком Скупштине СР Србије („Службени гласник СР Србије“ 14/1979).

2. В. Ст. Караџић, *Почетак описанија српски манастира*, „Даница“, забавник за годину 1826, Беч 1826, 9 — 24.

3. М. Валтровић, *Говор којим је отворен четврти излог архитектонских и других снимака*, „Гласник српског ученог друштва“, XLVI, Београд, 1978; исти, *Старе српске црквене грађевине*, „Српске илустроване новине“, Нови Сад, 2. август 1981, 26; В. Петковић, *Српски споменици XVI — XVIII века*, „Старинар“, н. ред, VI, Београд, 1911, 165 — 193; исти, *Старине, записи, натписи и листине*, Народни музеј у Београду, Београд, 1923; исти, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд, 1950, 27 — 29, 135, 222 — 225, 308, 330; Ђ. Бошковић, *Средњовековна уметност у Србији и Македонији*, Београд, 1948, 18 — 20; Ђ. Бошковић и други, *Споменици културе у Овчарско-кабларској клисури и њеној најближој околини*, „Старинар“, н. с. књ. I, Београд, 1950, 91 — 108; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд, 1955, 89 — 91; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд, 1961, 63; М. Ђоровић — Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа XIV—XIX век*, Београд, 1955, 12—14; иста, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд, 1965, 90, 103 — 105, 107; С. Душанић, Р. Николић, *Овчарско-кабларски манастири*, Београд — „Туристичка штампа“, 1963; Р. Станић, *Благовештење под Кабларом*, „Градац“, 1—2, Чачак, 1963, 35 — 44, 48 — 59; Д. Ранковић, *Манастир Никоље у Овчарско-кабларској клисури*, „Градац“, 2, Чачак, 1964, 32 — 56; иста, *Графички извори зидног сликарства у наосу цркве манастира Никоље под Кабларом*, „Зборник радова Народног музеја“, I, Чачак, 1969, 55 — 61; иста, *Овчарско-кабларско четворојевањеле из збирке проф. Алексе Ивића*, „Зборник за ликовне уметности“, 1, Нови Сад, 1965, 107 — 115; М. Чанак — Медић, *Благовештење под Кабларом*, „Саопштења“, IX, Београд, 1970, 199 — 221; иста, *Манастир Троица под Овчаром*, „Рапска баштина“, 1, Краљево, 1975, 81 — 94; Д. С. Поповић, *Манастир Ваведене*, „Зборник радова Народног музеја“, III, Чачак, 1973, 25 — 38; исти, *Преписивачка делатност Овчарско-кабларских манастира*, „Зборник радова Народног музеја“, VII, Чачак, 1976, 81 — 92; Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији*, Београд, 1980, 23, 37 — 38.



4. F. Kanitz, *Serbien, Historisch-ethnographische heisentudien aus den Jahren 1859 — 1868*, Leipzig, 1869, 150 — 158; П. Покрѣшкѣињ, *Православна црковна архитектура XII—XVIII стол. въ њѣнѣшевѣтѣ сербскомѣ королевствѣ*, Г. Петербург 1906, из 50;

G. Millet, *L'ansien art serbe. Les eglises*, Paris 1919, 27 — 29.

5. М. Валтровић, *op. cit.*, Ђ. Бошковић, *op. cit.*, М. Чанак — Медић, *op. cit.* П. Покришкин, *op. cit.*

6. В. Петковић, *op. cit.*, С. Радојичић, *op. cit.*, В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, Д. Милошевић, *op. cit.*

7. С. Душанић, Р. Николић, *op. cit.*

8. Р. Станић, *op. cit.*, Д. Ранковић, *op. cit.*

9. Особите заслуге за научну афирмацију српске уметности за време турске доминације имају др Сретен Петковић превасходно својом студијом *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1614 — 1644*, Нови Сад, 1965, затим др Светозар Радојичић (*Мајстори старог српског сликарства*, Београд, 1955), др Војислав Ј. Ђурић, др Дејан Медаковић, др Здравко Кајмаковић (*Зидно сликарство Босне и Херцеговине*, Сарајево, 1971, *Георгије Митрофановић*, Сарајево, 1977), Мирјана Шакота, (*Ризница манастира Бања код Прибоја*, Београд, 1981) и др.

10. Археолошка истраживања сондажног карактера у манастирској цркви извеле су Милена Икодиновић и Душанка Ранковић — Вучићевић. Обимни конзерваторски радови на цркви и другим објектима изведени су по пројекту и уз стручни надзор арх. Милке Чанак — Медић, а конзерваторским радовима на фрескама руководио је Звонимир Зековић, уз консултацију са Душанком Ранковић — Вучићевић.

11. Пројекат конзерваторско-рестаураторских радова на цркви и манастирском конаку израдила је арх. Милка Чанак — Медић. Археолошка истраживања извели су Душанка Ранковић — Вучићевић и Часлав Јордовић. Архитектонска истраживања и конзерваторско-рестаураторске радове на цркви и конаку изведени су под руководством арх. Марије Домазет, уз консултацију са М. Чанак — Медић.

12. Први радови на конзервацији и санацији конака изведени су под руководством Доброслава С. Павловића, а превентивни заштитни радови на цркви по упуству М. Д. Ранковић — Вучићевић. Недавно су завршени опсежни архитектонско-конзерваторски радови на конаку и цркви који су извођени по пројекту арх. Марије Домазет. Конзерваторски радови на фрескама најпре су извршени под руководством Звонимира Зековића, да би недавно, после нових слојева прљавштине, биле очишћене и конзервиране под стручним руководством Милана Ђокића и Зорице Златић. Иконостас је конзервиран у Заводу за заштиту споменика културе у Краљеву, уз стручни надзор Зорице Златић.

13. Научни руководилац овог пројекта је др Гојко Суботић, виши научни сарадник Византолошког института САНУ из Београда. Реализатори су Р. Станић и З. Златић — Ивковић, историчари уметности, са сарадницима.

14. П. Покрѣшкѣињ, *нав. дело* 43 — 46; М. Д. Протић, *Драгачево и његови славни синови*, Ниш, 1940, 26 — 27; С. Радојичић, *Мајстори старог српског сликарства*, 89 — 90; М. Ђоровић — Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа*, 12 — 13; иста, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, 90, 103 — 105, 107; С. Душанић, Р. Николић, *Овчарско-кабларски манастири*, 24 — 26; Р. Станић, *Благовештење под Кабларом*, 54 — 58; М. Шакота, *Ризнице манастира у Србији*, Београд, 1966, 28 — 29; Д. Милошевић, *Сликарство у средњовековној Србији од XII до средине XVIII века*, Београд, 1974, 36 — 37; иста, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Београд, 1980, 23, 37 — 38.

15. С. Душанић, Р. Николић, *нав. дело*, 25, 48, 55.

16. Р. Станић, *Прилог познавању дела Јанки Михаиловића Молера, Сретена Протића и Алексија Лазовића*, „Зборник радова Народног музеја” VII, Чачак, 1976, 138 — 147, сл. 15 — 19; исти, *Градитељство и сликарство из краја XVIII и почетка XIX века у пределима око Чачка*, „Зборник радова Народног музеја”, X Чачак, 1980, 38 — 40, сл. 37 и 38.

17. Изванредну студију, која у првом делу осветљава генезу иконостаса у византијским црквама, а у другом разматра тематске особености фреско-декорације на олтарским зиданим преградама, написала је др Гордана Бабић, *О живописном украсу олтарских преграда*, „Зборник за ликовне уметности” 11, Нови Сад, 1975, 3 — 49. У комплементарном односу са овом студијом стоји занимљива расправа Ивана Ђорђевића, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности 14 (Нови Сад 1978), 77 — 98.

18. З. Симић, *Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица*, „Старинар”, VII, Београд, 1932, 15 — 35.

19. С. Душанић, *Полимље и задужбина Мехмед-паше Соколовића у Поблаћу код Рудога*, „Гласник српске православне цркве”, 1—2, Београд, 1967, 18 — 22.

20. Р. Станић, *Архитектура и сликарство XVI и XVII века*, Нови Пазар и околика монографија, Београд, 1969, 231 — 232; Г. Бабић, *нав. дело*, 40.

21. Г. Бабић, *нав. дело*, 40, С. Душанић, *нав. дело*, 20.

22. В. Ст. Караџић, *нав. дело*, 21, Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, I, Београд, 1901, 203. О Никифору Максимовићу види: Љ. Дурковић — Јакшић, *Епископ ужички Никифор и млади Његош*, Краљево, 1980. и Т. Вукосављевић, *Портрет епископа ужичког Никифора Максимовића*, „Зборник радова Народног музеја”, X, Чачак, 1979, 119 — 154, где је и сва старија литература.

23. Манастир је страдао од Турака 1623. Уп. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд, 1902, бр. 1139.

24. С. Душанић, Р. Николић, *нав. дело*, 54.

25. С. Душанић, *Полимље и задужбина Мехмед-паше Соколовића у Поблаћу код Рудога*, сл. на стр. 20.

26. Г. Бабић, *нав. дело*, цртеж 20.

27. Г. Бабић, *нав. дело*, цртеж 18.

28. Г. Бабић, *нав. дело*, цртеж 19.

29. Г. Бабић, *нав. дело*, цртеж 21.

30. О творцима зидних слика у Сретењу обавештавамо се из натписа који се налази на површини изнад улазних врата на западном зиду приправе који гласи: † *Благословеннѣмъ ѿца с поспѣщенѣмъ сына и содѣнствѣмъ стаго дѣла изма-ла се свѣи храмъ Сретенѣ гднѣ при владѣнѣю Господара и княза серв. Александра Карађорђевића и дивнѣм епископа ужичког гднѣмъ Никифора Максимовића. Еист молери Живко Павлович шит. пожаревачки и Никола Јанковић из Сѣкцида. Мѣсѣца новем. 26. лѣта гднѣ. 1844. го.*

31. Текст на свитку гласи: *Поканте са приближи во са царствѣ не-веснов. Се вг речени, ісаѣм пророкомъ глаголюцимъ гласъ вопіюшаго въ пѣстини.*

32. Г. Бабић, *нав. дело*, 22 — 23.

33. Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, посебан отисак из књига О СРЕЉАКУ, Београд, Српска књижевна задруга, 1970, 160 — 178

34. Пажљивом стилском анализом може се закључити да је декорације у олтару и наосу сликао Живко Павловић, а оне у припрати Никола Јанковић. О зидном сликарству Сретења биће речи у посебном прилогу.

35. У натпису о живописању цркве не спомиње се сликање иконостаса. али је сасвим јасно да је он декорисан истовремено кад и храм у истој техници и истом стилу.

36. П. Васић, *Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба*, Пожаревац, 1968.

37. П. Васић, *нав. дело*, 17, 27 — 28.

38. Исто, 27 — 28.

39. „Донекле је тешко одредити са потпуном сигурношћу које је зидне слике радио Живко, а које Никола Јанковић, јер многе носе извесне карактеристичне детаље који се налазе код Живкових икона. Можда се улога Николина ограничила на детаље декорација” — каже П. Васић (*нав. дело*, 28). Ме-

Ћутим, чини се да је сасвим јасно шта је сликао један, а шта други живописац. Види напомену бр. 34.

40. Живко Павловић је све иконостасе које је сликао сâм дуборезбарио, при чему је показивао подједнаку вештину. Често се назива „ликоресцем“ и „образоресцем“. Неке је иконостасе, међутим, само дуборезом украсио, а други су их сликали. Уп. П. Васић, *нав. дело*, 16, 31.

41. Престоне иконе манастира Сретење и крст са Христовим распећем сликао је у Крушевцу, о чему сведочи запис на икони Богородице са Христом.

42. П. Васић, *нав. дело*, 21.

43. *Исто*, 26 — 27.

44. Рибничка црква Св. архангела Гаврила саграђена је 1833. године. Уп. М. Коларић, *Класицизам код Срба — грађевинарство*, Београд, МСМЛXVI, 25. Личним увидом у рибнички иконостас аутор ових редова могао је да установи на основу стилских аналогја да је рад Ж. Павловића.

45. На основу заједничких стилских и иконографских одлика могло се закључити да је иконостас ове цркве радио пожаревачки молер.

46. П. Васић, *нав. дело*, 26 — 27.

47. *Исто*, 14.

48. После чишћења и конзервације чачанског иконостаса, које је 1982. године извела екипа сликара — конзерватора Завода за заштиту споменика културе из Краљева по пројекту и стручном надзору Милана Ђокића, сликара, и Зорице Ивковић, историчара уметности, дошла су до изражаја сва првобитна својства и репрезентативна обележја ове велике сликане целине, на којој се могу уочити све битне одлике њеног аутора, као и бројне прогизуречности с којима се овај сликар суочавао у недостатку способности и храбрости да их савлада.

49. Овај иконостас је између два рата замењен новим због дотрајалости. Није очуван ни један његов део. Уп. Р. Станић, *Манастир Трнава*, „Наша прошлост“, 1—2, Краљево, 1969, 47—66; исти, *Резултати истраживања на цркви Св. Благовести у Трнави код Чачка*, „Наша прошлост“, IV — V, Краљево, 1971, 115.

50. Владика Нићифор Максимовић — Вукосављевић, личност која се одликовала доследношћу и истрајношћу, показивао је наклоност према Ж. Павловићу, не само тиме што му је поверио осликавање своје задужбине и што му је овај сликао портрет, већ и тиме што га је препоручивао као бољег сликара од Милије Марковића и Димитрија Посниковића, који су сликали зидне слике у новој цркви у Ужицу. Уп. П. Васић, *нав. дело*, 19, 27. О иконостасу у Брезови види: Р. Станић, *Црква Св. Николе у Брезови* код Ивањице, „Чачански глас“ од 7. фебруара 1969. и П. Васић, *Белешке о уметничким споменицима ужичког краја*, „Ужички зборник“, IV, Титово Ужице, 1975, 316.

51. Године 1840. Павловић је резао иконостас старе неготинске цркве, чије је иконе сликао Г. Бакаловић, а затим био у спору са овим уметником. Претпоставља се да је од три младића које је Г. Бакаловић подучавао сликању икона један могао бити Ж. Павловић. Уп. П. Васић, *нав. дело*, 16.

52. П. Васић, *нав. дело*, 29.

53. *Исто*, сл. 4.

54. О активности Симеона и Алексија Лазовића најпотпуније види код: Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд, 1971, 285 — 288; исти, *Сликарска породица Лазовић*, симпозијум Сеоски дани Сретења Вукосављевића, III Пријеполје, 1975, 271 — 282; Р. Станић, *Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају*, „Ужички зборник“, 2 Титово Ужице, 1973, 65 — 100; исти, *Прилог познавању дела Јанка Михаиловића Молера, Сретења Протића и Алексија Лазовића*, 138 — 147.

55. Дескриптивну анализу иконописних представа на олтарској прегради у цркви манастира Сретења извршила је колегиница Радојка Зарић, сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе из Београда, којој се и овом приликом најљубазније захваљујем.

## L' ICONOSTASE DE L'ÉGLISE MONACALE DE SRETENJE A OVČAR

Les monastères de la gorge entre l'Ovčar et le Kablar, par leur valeur culturelle, historique et architectonique, et en particulier par leur contenu artistique, constituent un sujet d'études scientifiques actuel, surtout depuis que cette discipline s'est rendue maître des méthodes modernes et s'est posé des buts et objectifs plus ambitieux.

Jusqu'à présent ce sont les trésors iconographiques relégués dans ces monastères qui ont été le moins étudiés. La recherche et l'étude des ensembles iconographiques datant du XIX<sup>e</sup> siècle, auxquels appartient aussi l'iconostase de l'église monacale de Sretenje, avaient été particulièrement négligées.

Un trait intéressant et significatif de l'iconostase de Sretenje est qu'elle est en réalité un mur de cloison devant l'autel, et qui fait partie de la structure architecturale et de la solution constructive de l'ancienne église, restaurée en 1818.

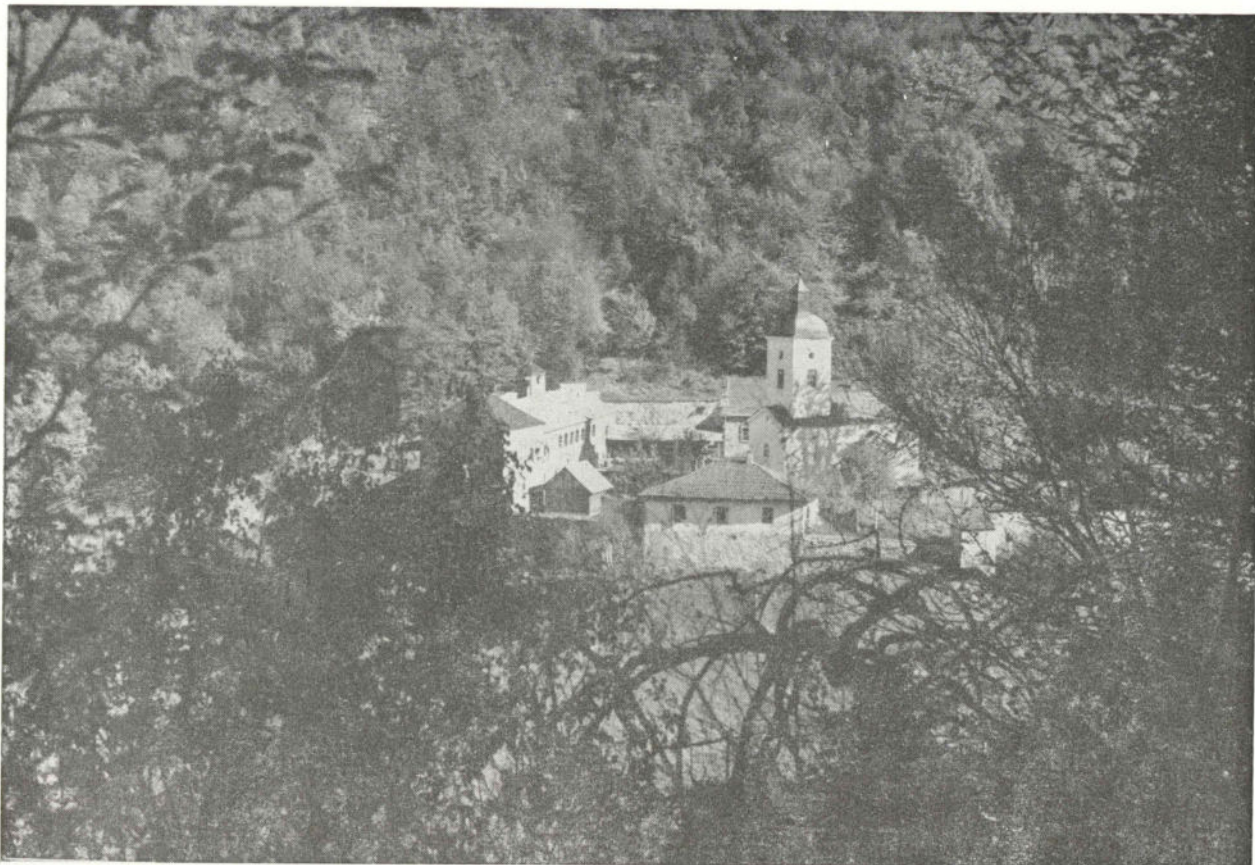
Elle est doublement peinte, de front et de dos, et ornée de peintures faites sur le crépi et ornées d'images iconographiées ou gravées dans le bois. Le répertoire des images peintes sur le crépi du côté face est traditionnel et se compose des représentations de St. Jean Baptiste, St. Nicolas, St. Sava et d'une frise dans laquelle figurent les apôtres et le Christ trônant. Les sujets représentés sur le dos de l'iconostase s'insèrent dans le programme de la décoration murale de l'espace réservé à l'autel.

Les ornements iconographiques exécutés sur un support en bois se composent de la porte royale avec une scène de l'Annonciation, de la Vierge à l'Enfant sur son trône, du Christ trônant et de la Crucifixion; de côté se trouvent les icônes de la Vierge et de Jean le Théologue.

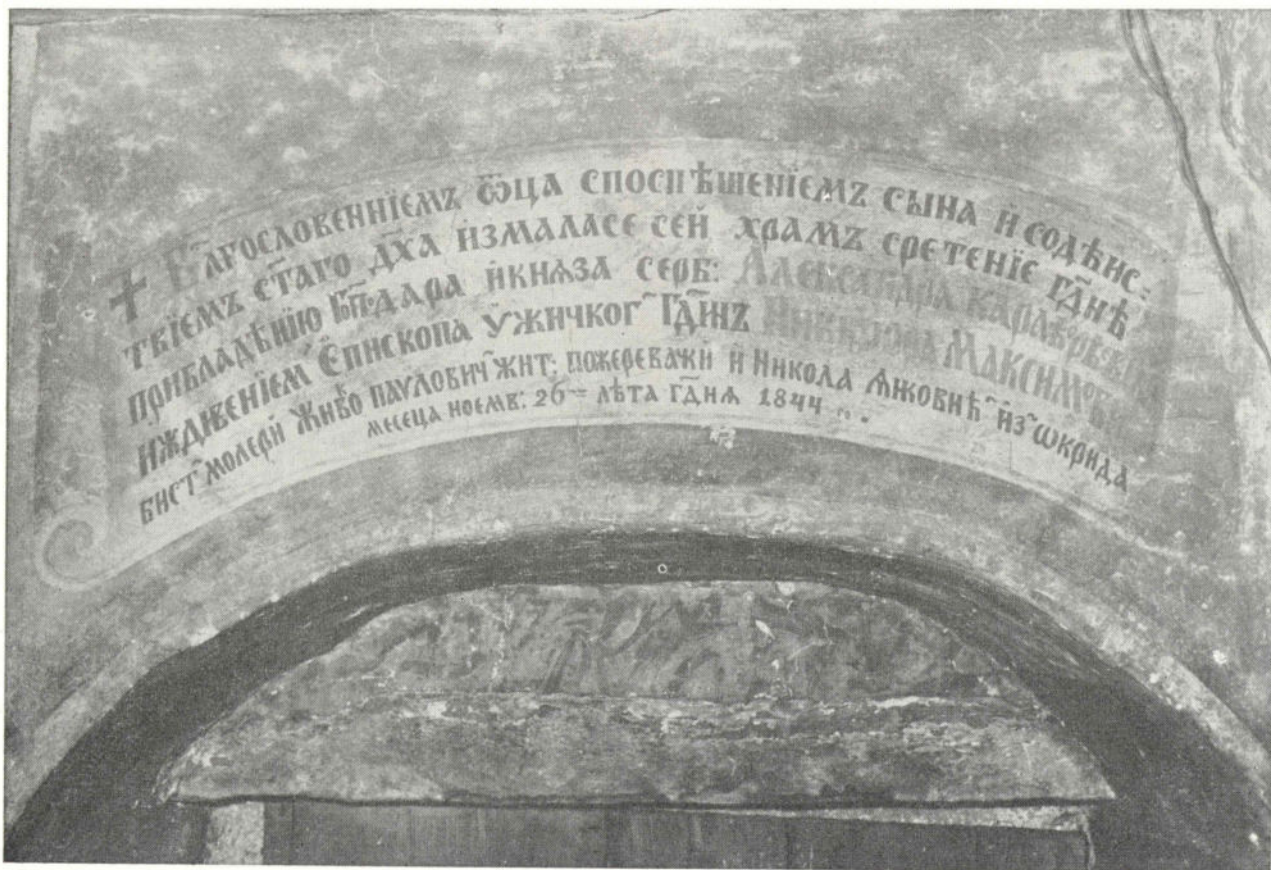
Les deux espèces d'ornements picturaux ont été exécutés en 1844 par Živko Pavlović, fameux iconographe du XIX<sup>e</sup> siècle, natif de Požarevats, ce dont témoignent deux inscriptions, — l'une audessus de la porte d'entrée du mur ouest et l'autre sur l'icône trônante de la Vierge à l'Enfant.

L'iconostase de Sretenje fait partie des meilleures réalisations de Živko Pavlović, représentant de ce que l'on appelle «la phase transitoire» de la peinture religieuse serbe du XIX<sup>e</sup> siècle. L'on y relève, du point de vue du style et de l'iconographie, des éléments par lesquels l'auteur s'approche timidement des conceptions picturales nouvelles introduites dans l'art serbe par les peintres formés dans les Académies et les ateliers d'Autriche-Hongrie. De pair avec l'iconostase monumentale de l'église de Čačak, que Pavlović a peinte en 1846, l'iconostase de Sretenje est la dernière oeuvre peinte dans l'esprit de la symbiose de l'art des zographes et des éléments occidentaux dans la région de Čačak. Tout ce qui sera produit plus tard sur ces conceptions n'aura plus la valeur d'une oeuvre d'art. L'iconostase de Sretenje, par suite de son caractère de cloison d'autel maconnée — élément rare dans notre architecture sacrale — continuera d'attirer l'attention des chercheurs. Le but du présent article était de signaler son importance qui, jusqu'à présent, avait été assez ignorée, de façon plus intégrale.



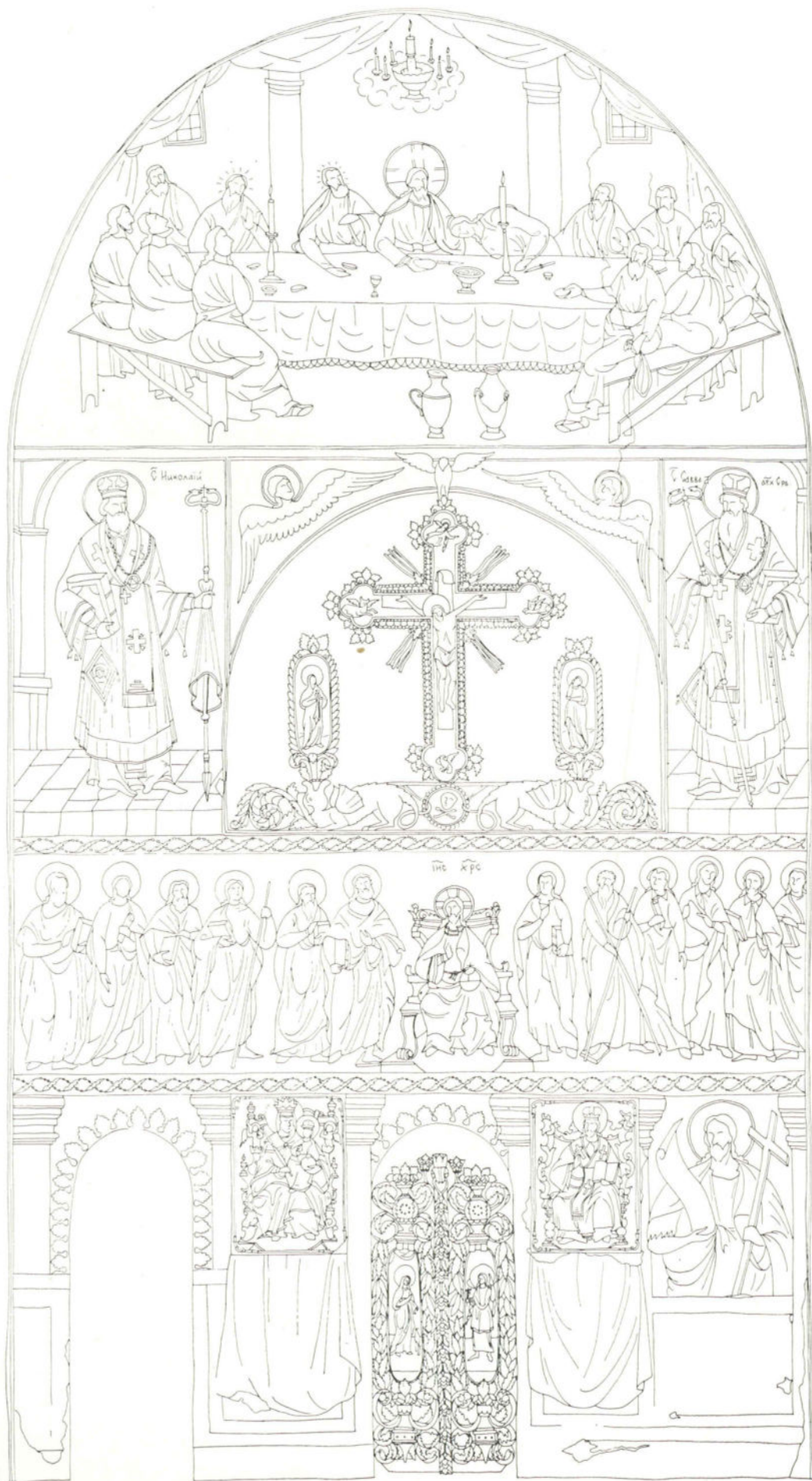


Сл. 1. Манастир Сретење на Овчару



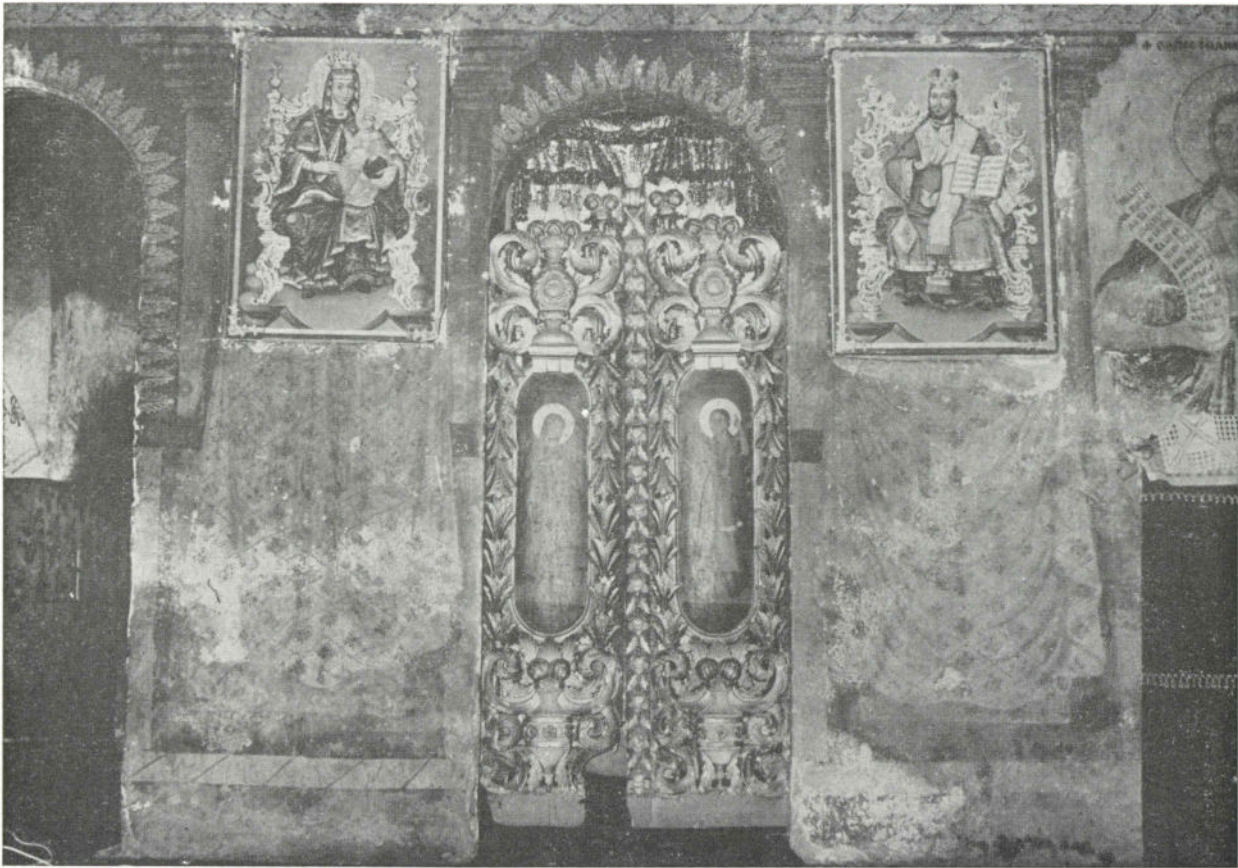
Сл. 2. Натпис о живописању храма и зидане олтарске преграде



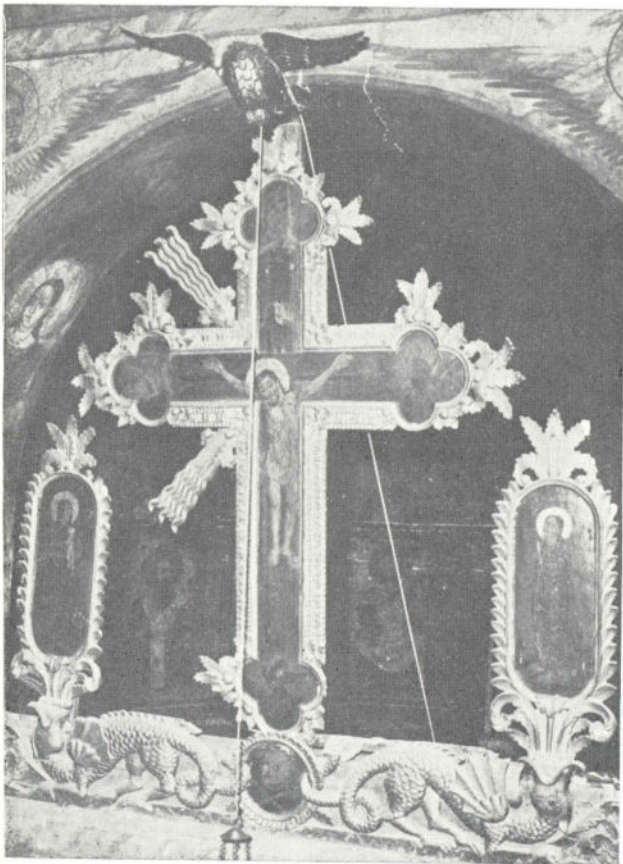


Сл. 3. Иконостас цркве манастира Сређење (цртеж Божја Плазинућа)





Сл. 4. Иконостас — доњи део



Ст. 5. Иконостас — горњи део

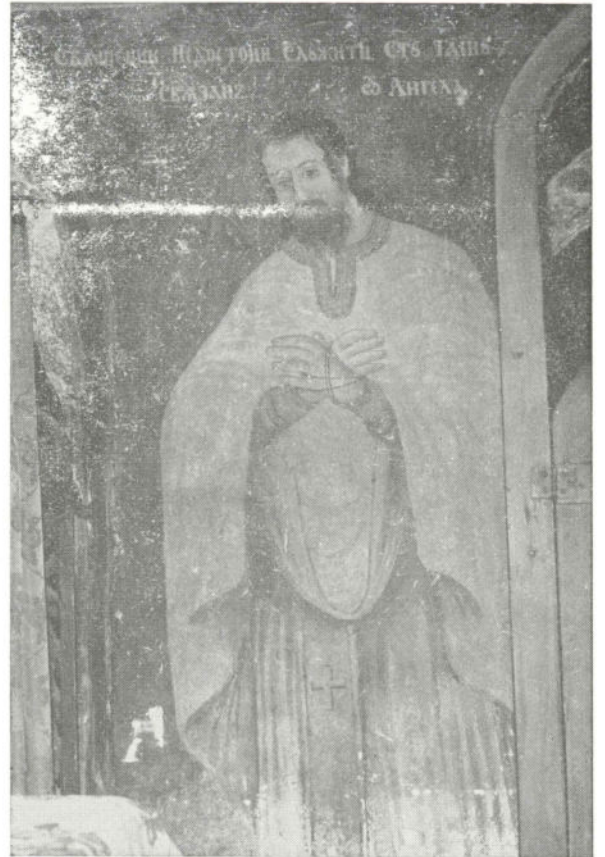


Сл. 6. Св. Никола — детаљ сликаног украса на предњој страни олтарске преграде





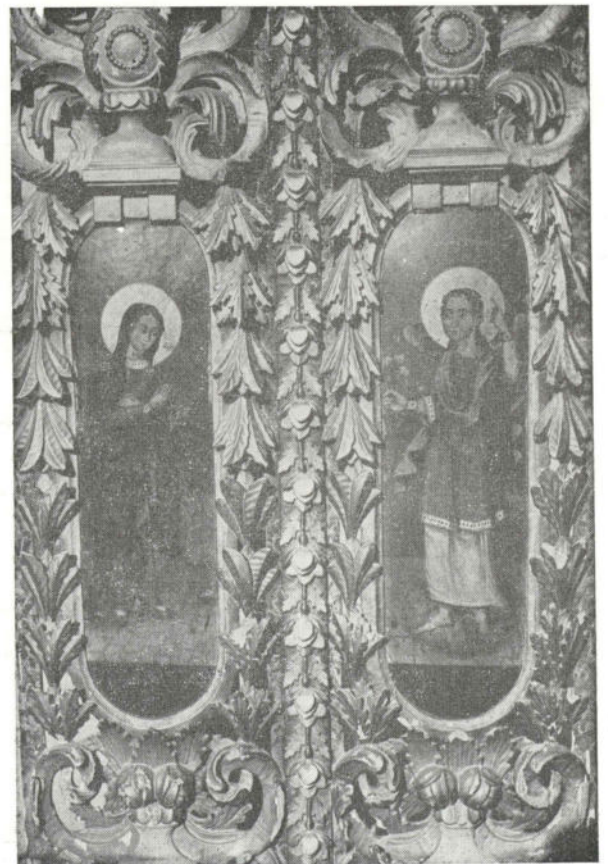
Сл. 7. Св. Сава — детаљ сликаног украса на предњој страни олтарске преграде



Сл. 8. Представа свештеника на задњој страни олтарске преграде



Сл. 9. Царске двери



Сл. 10. Царске двери — детаљ Благовести





Сл. 11. Престопа икона Исус Христос на престоу

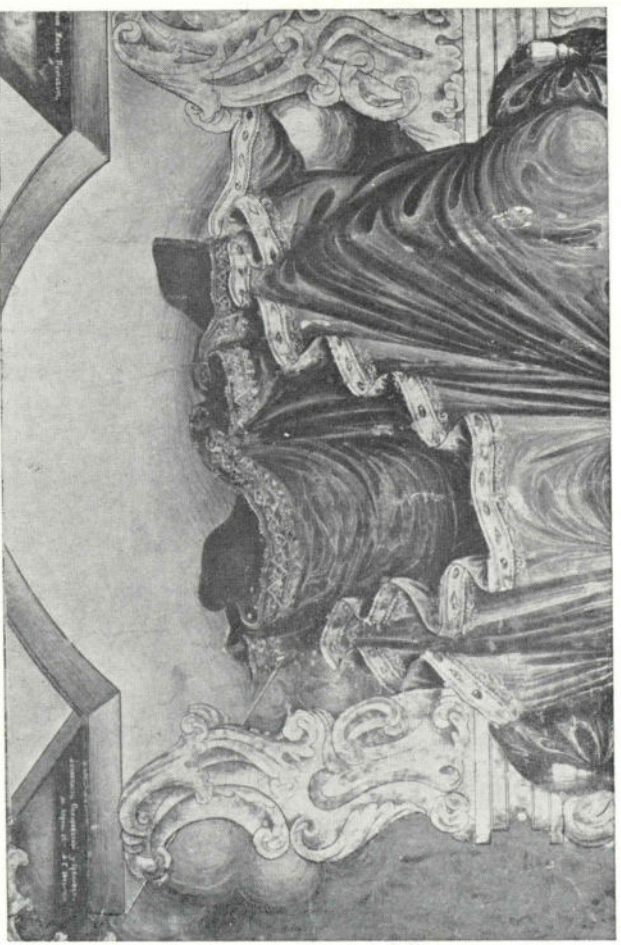


Сл. 12. Престопа икона Богородица на престоу са Христом





Ст. 13. Престога икона Богородице на престогу са Христом — детаљ



Ст. 14. Престога икона Богородице на престогу са Христом — детаљ са потписом аутора Живка Павловића





Сл. 15. Престопа икона Исус Христос из цркве Св. Николе у Брезови код Ивањице



Сл. 16. Престопа икона Богородица са Христом из цркве Св. Николе у Брезови код Ивањице