

РАДОМИР СТАНИЋ

**ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ СЛИКАРСКЕ ДЕЛАТНОСТИ  
У ОВЧАРСКО—КАБЛАРСКИМ МАНАСТИРИМА**

Образујући једну од наших најкомпактнијих сакралних просторних културно-историјских целина, овчарско-кабларски манастири се могу сврстати међу својеврне феномене наше културне и уметничке баштине, којима историја уметности још увек много дугује. Вишеслојне вредности које садрже њихова историја, архитектура, сликарство, преписивачка делатност и други облици стваралаштва сагледаване су у нашој науци најчешће успутно, а монографске студије о појединим споменицима односиле су се само на нека, додуше важна, питања која ни издалека нису исцрпљивала оне најзначајније аспекте њихових културно-историјских и уметничких особености.<sup>1</sup> Посматрани као целина, десет овчарско-кабларских манастира, од којих је сваки имао свој живот и до наших дана очувао неједнаке вредности, још увек, чини се, нису адекватно научно вредновани, иако интересовање и радозналост истраживача према њима траје више од 150 година. Поред уметничких својстава које садрже фреске<sup>2</sup> и иконописне творевине,<sup>3</sup> архитектонских вредности<sup>4</sup> и преписивачке делатности,<sup>5</sup> које су сагледаване у мери извршених истра-

живања, остала су готово нетакнута питања из оквира културних вредности ових споменика, њихова улога у развоју црквене и духовне мисли, а посебно њихово место у очувању слободарских тежњи, прогресивних просветних и културних доприноса у прошлости средине у којој су настали и очували свој интегритет и идентитет. Најновија и у методолошком смислу савремена истраживања, која се последњих година спроводе по научном пројекту који финансира Основна заједница науке региона Краљево,<sup>6</sup> обухватили су управу ову компоненту, која је до сада била запостављена. У сваком случају, свеобухватном студијом заснованом на комплетној и брижљиво сачињеној научној документацији, моћи ће да се обелодане сви видови деловања ових културних, духовних и уметничких жаришта, наравно уз све остале вредности које садрже њихови неједнако очувани споменички организми.

Без претензија да се у овом чланку потпуније обележе испознати недостаци у досадашњем изучавању манастира на зеленим падинама Овчара и Каблара и без амбиција да се истражују њихови узроци, већ, напротив, уз пуно поштовање и уважавање труда и знања до којих су дошли бројни историчари радећи у мање срећним приликама, покушаћемо да укажемо на неке аспекте из области уметничког стварања у крилу ових споменика, која су недовољно обрађивана или, пак, чија досадашња тумачења нису сасвим у складу са њиховим значајем. Биће, заправо, најпре реч о томе да ли је црква манастира Св. Тројице била осликана фрескама и о двема једино очуваним зидним сликама на тројичкој цркви. Осврнућемо се, потом, на неке проблеме и недоумице у изучавању иконописа, при чему ћемо предочити, у виду потпуне дескриптивне и стилске анализе, нека дела која чине највреднији део очуваног иконописног фонда из XVII века, а који још ни једном није целовито стручно захваћен. Свесни да овим покушајем не решавамо дефинитивно све битне проблеме већ да их само комплексније осветљавамо и, при том, покрећемо нове научне проблеме, уверени смо да тиме допринесимо заснивању систематичнијег приступа изучавању преосталих уметничких творевина у овој готово јединственој манастирској целини у Србији.

\*

\* \* \*

У скоро свим досадашњим прегледима уметничке заоставштини овчарско-кабларских манастира истицано је да је Св. Тројица својевремено била живописана и да зидне слике у лунетама портала

управо сведоче о некадашњем присуству фреско-декорације на унутрашњим зидним површинама храма. Није, уосталом, ни било разлога да се сумња у такву могућност, утолико пре кад се има у виду архитектонска вредност цркве, вештина и способност градитеља који су је зидали и несумњиво економско богатство ктитора који је финансирао њено грађевинско и ликовно уобличавање. Другим речима, Св. Тројица као најсолидније и најкомплексније градитељско остварење међу Овчарско-кавларским манастирима, које није било лишено ни архитектонске пластике, учвршћивало је уверење истраживача да је завршно уметничко уобличавање овог споменика обележено покривањем његових унутрашњих зидних површина фреско—украсима. Две хронолошки и стилски разнолике представе, које су до данас са изразитим степеном оштећења очуване, опредељивале су неке историчаре на мишљење да је тројички храм имао два живописа,<sup>7</sup> док су други у том погледу били обазривији и уздржанији.<sup>8</sup>

Када су започети радови на конзервацији овог објекта, пружио се прилика да се у оквиру архитектонских, археолошких и ликовних истраживања испитају унутрашње зидне површине цркве и установи евентуално постојање остатака живописа испод садашњег слоја малтера, постављеног у новије време.<sup>9</sup> Велики број мањих и већих сонди, који је отворен на свим зидним површинама у унутрашњости храма, није дао никакве резултате у погледу постојања фресака и њихових фрагмената. Испоставило се, наиме, да ни једна сонда није открила трагове живописа, па, чак, ни фреско-малтера. Сонде су, иначе, постављене на местима где се објективно могло очекивати да су најпре очувани остаци фресака. Чак ни археолошка истраживања у унутрашњости цркве и ван ње нису открила фрагменте фреско-малтера. Све до чега се дошло током истраживања указало је на две могућности: унутрашњи зидови цркве, изузев лунета изнад врата, никада нису били декорисани фрескама или, пак, да су некадашње фреске током неке обнове толико страдале да им је уништен сваки траг. Ово друго ће, по свему судећи, бити мање вероватно, јер би се сачувао било какав податак који би сведочио о негдашњем присуству зидних слика. Међутим, и једна и друга могућност могу се објаснити својеврсним разлозима. Ако се пође од претпоставке да црква никада није имала на својим унутрашњим зидним површинама фреско-украс, на шта, по свој прилици, указују исходи испитивања, треба рећи да то није усамљен случај. Градња цркве је, по свему што се о тим подухватима у про-

шлости зна, само једна етапа у коначном настајању храма. За овај подвиг се врше посебне припреме и обезбеђују средства и после његове реализације најчешће се сматра да је завршен труд ктитора уколико је он био појединац. За другу етапу, у оквиру које настају послови за припремање објекта за богослужење, обезбеђују се посебна средства дародаваца, наравно уколико их ктитор праћења цркве није унапред осигурао. У овој фази опремања храма за богослужбене сврхе најважнија је израда иконостаса (царске двери и престоле иконе), без којег се не може обавити чин освећења. Последњи подухват, по значају у погледу освећења, односно богослужења је настајање фресака, што никако не значи да је као посао од секундарног значаја, већ, напротив, по цени коштања вероватно по редоследу одмах иза, а можда и испред, градње храма. У настајању тројичке цркве и њеног уметничког инвентара, с обзиром на амбициозан архитектонски подухват који је захтевао озбиљнија средства, вероватно је била у питању етапна реализација читавог пројекта. Најпре је саграђен харм, чиме су, изгледа, била исцрпена припремљена средства,<sup>10</sup> а потом је уследила пауза — ради прикупљања прилога за израду иконостаса и живописање храма или због некоег непредвиђеног догађаја, који је отежао завршавање дуготрајног подухвата. Црква је после извесног времена свакако добила иконостас,<sup>11</sup> а осликовање зидова фрескама, сем композиције „Св. Тројице“ изнад спољног портала, која је настала, изгледа, истовремено када и иконостас, и „Богородице са Христом“ изнад унутрашњег портала, чије време настанка треба тражити у другој половини XVII века, по свему судећи је сасвим изостало. Разуме се, само подробна истраживања која би се извела обијањем садашњег малтера са свих унутрашњих видова цркве — могла би да отклоне све нејасноће и недоумице у погледу постојања доказа о некадашњем присуству фресака.

Друга могућност, у оквиру које се наслућује да је црква имала фреске, а да су оне неповратно уништене потпуним обијањем фреско-малтера, изведеног приликом неке генералне оправке храма, чије је време, услед недостатка података, неутврђено, такође је реална, јер је потврђују сигурни примери других споменика које није мимоишао овакав или сличан вид девастације. Најилустративнији пример, који би могао да укаже на сличност са судбином тројичког живописа — јесте случај цркве манастира Житомислића у Херцеговини. Према очуваном фреско-натпису изнад улазних врата, житомислићка црква је живописана 1609. године.<sup>12</sup> Све до 1963. по-

дине натпис је био једино сведочанство о томе да је црква била осликана фрескама, јер су зидне површине биле прекривене малтером. Овај документ је недвосмислено обавештавао о томе да су фреске својевремено прекривале зидове цркве, што је било довољно као изазов истраживачима да предузму испитивања зидних површина.<sup>13</sup> Резултати ових истраживања показали су да је цео фреско-ансамбл у потпуности уништен, сем патронске фреске Св. Благовести, која је откривена испод кречних слојева у лунети изнад врата. У некој од систематских обнова, житомилићке фреске су буквално сатрвене до последњег трага, тако да од њих ништа није преостало. Судећи по примеру Житомилића, слична катастрофа могла је да задеси и цркву манастира Св. Тројице.

Без обзира који су разлози у питању што фреске у тројичком храму нису сачуване и што нема видљивих доказа о њиховом постојању на вертикалним зидним и сводним површинама, остаје чињеница да је овај значајан споменик лишен оног уметничког садржаја, с којим би ушао у најужи круг наших највреднијих сакралних објеката свог времена. Преостали фрагменти из некадашње целине или, што је вероватније, једине две више пута спомињане зидне слике у цркви заслужују пуну пажњу утолико пре што до сада нису подробније размотрене и детаљно описане. Висок степен њихове оштећености, додуше, отежава поузданију стилску анализу, али допушта глобални увид у њихова основна иконографска и ликовна својства

#### ФРЕСКА „СВ. ТРОЈИЦЕ“ У ЛУНЕТИ ПОРТАЛА НА ЗАПАДНОМ ЗИДУ ПРИПРАТЕ ТРОЈИЧКОГ ХРАМА

У полукружном простору који горе затвара профилисани камени лук а доле архитравна преда, на плавој позадини оивченој црвеном бордуrom са жутиm рубом, приказана је композиција „Св. Тројице“ — *Сѣаа* Тройца у виду Гостољубља Аврамовог. Представљена су три анђела која седе за елипсоидном трпезом украшеном полукружним нишама и једноставним геометријским орнаментима у виду косих линија. На столу је насликана једна здела, чије оштећење не допушта да се сагледа чиме је испуњена. Поред ње су боцице затим шаргарепа или репа, хлеб, јабуке и три ножа. Леви анђео, одевен у зелени хитон и црвени химатион, седи на клупи без наслона ослоњивши ноге на правоугаони подножник. Десна му

је рука повијена у лакту, а лева приказана у тренутку када посеже за једним од реквизита на трпези. Крила су му окер-ружичаста. Десни анђеол, у седећем ставу истог положаја, приказан је како десном руком узима јабуку. Обучен је у црвени хитон и зелени химатион. Крила су му светло-жуте боје. Средњи анђеол, мало улево повијене главе, са најбоље очуваним ликом, десном благосиља, а лева рука скривена му је испод зеленог химатиона који прекрива црвени хитон. Смеђа коса, која у увојцима пада по раменима, и лепо обликовано лице са попрсјем које наткриљују ружичаста крила, указују на отменост и елеганцију ове анђеолске фигуре. Сви анђели имају ореол жуте боје са широком белом ивицом. Ореоли су испуњени представом крста тамним окером са иницијалима  $\Theta \text{ } \Psi$ . Мада су лица анђела тешко оштећена, може се ипак сагледати како је инкарнат обрађен. Основни ружичасти тон прекрива физиономије чија се осенчења изводе зелено-жутим окером, а светлија места намазима кречно-беле. Крупним белим словима исписана је сигнатура на уобичајени начин.

У анализу стилских обележја ове фреске нико се није упуштао осим Здравка Кајмаковића, који је, у погрази за делима Георгија Митрофановића, задржао пажњу на овој представи. Откривши у фигурама анђела само неке елементе, блиске једном од највећих српских мајстора XVII века, није имао довољно података да фреску „Св. Тројице“ чврстије веже за Митрофановићев опус.<sup>14</sup> Уз сву опрезност, која мора бити разумљива због губитка колористичких и других својстава нанесених оштећењима, патронска фреска у тројичком храму, макар колико била привлачна да се њен мајстор сврста у круг Митрофановићевих следбеника, не може се својим битним обележјима искључити из ликовног наслеђа очуваног у овчарско-кабларским манастирима. Већ на први поглед она одражава дух зидног сликарства манастира Благовештења и никољске припрате. И у цртежу и у моделацији она чини јединство са фрескама из ова два храма. У настојању да се открију ближе појединости преко којих би утврдили непосреднију сродност између ове зидне слике и очуваних дела у ризници Мале Свете Горе, уочили смо извесне детаље који „Св. Тројицу“ из истоименог храма јако повезују са иконом „Гостољубља Аврамовог“ из Благовештења,<sup>15</sup> делом које се са низом других икона приписује Митрофану.<sup>16</sup> Анђели на овој икони, уз које су још насликани Аврам и Сара, приказани су у готово истоветним ставовима и гестовима како су насликани на тројичкој фресци. Боље очуване партије на зидној слици, као што су, на пример, анђеолска

крила и друге појединости, без обзира на различитост технике којом су сликане, сасвим су по сликарској обради сличне са истоверним деловима фигура анђела на икони. Најзад, фрпантна подударност уочава се у начину исписивања ситнатура, у којима су не само слова, већ и њихов распоред потпуно истоветни. Чини се да нема много разлога за двоумљење у извођењу закључка да је исти мајстор сликао оба ова дела или, што би било још поузданије као поставка, да су се њихови аутори служили једним те истим не само иконографским предлошком, већ и стилским обрасцем. Другим речима, у питању су, можда, два мајстора, који су припадали истој сликарској радионици. На основу овога, није тешко закључити да је тројичка патронска фреска, смештена изнад улазног портала у припрату, насликана око 1635. године, када и икона „Гостољубље Аврамово“ и неколико других празничких икона, заједно са престоним „Богородицама са Христом и пророцима“ и „Деизис са апостолима“, о чему говори делимично оштећени и тешко читљиви натпис исписан на овој последњој икони.<sup>17</sup> Припадајући, изгледа, истом мајстру, који је 1635. сликао ове иконе намењене за благовештењски иконостас, или неком другом солидном сликару, који је учествовао у осликавању фресака у благовештењској цркви (1632)<sup>18</sup> и никољској припрати (1637),<sup>19</sup> а свакако и у цркви Св. Николе у Жежевици (1636),<sup>20</sup> фреска у цркви манастира Св. Тројице под Овчаром је део веће ликовне целине настале за неколико година у споменицима око Чачка од стране мајстора, које је 1633/1634. године ангажовао патријарх Пајсије да обнове старији живопис у цркви Св. Апостола у комплексу Пећке патријаршије<sup>21</sup> и који су 1637/1638. године, како изгледа, осликали зидове мале цркве Сретења у Милићима код Студенице.<sup>22</sup>

#### ФРЕСКА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ“ У ЛУНЕТИ ПОРТАЛА НА ЗАПАДНОМ ЗИДУ ТРОЈИЧКОГ ХРАМА

Смештена у простору који формира профилисани камени лук и архитравна преда, ова фреска је знатно боље очувана од фреске „Св. Тројице“. На тамно-плавој површини, оивиченој црвеном бордуром са белим рубом, насликана је Богородица у виду погрсја, у фронталном ставу, са уздигнутим рукама. Одевена је у тамно-плаву хаљину и црвени мафориј. На глави има смеђе-црвену византијску калу, украшену белим шрафама. Руб мафорија декорисан је белим

бисерним зрнцима, а на раменима и глави налази се по један цветолики орнамент. Између рамена и лактова мафориј је украшен ресама које се завршавају цветоликим висуљкама. На прсима Богородице, у плавом срцоликом медаљону, приказано је попрсје малог Исуса Христа —  $\text{IG XC OGN}$  одевеног у смеђи хитон и химатион са црвеним бордурама. Десна Христова рука, која, вероватно, благосиља, уништена је, а лева је прекривена химатионом. Христов ореол је љубичасто-црвене боје, са уцртаним крстом, а Богородичин окер-жути. Оба су окерчена црвеним и белим рубом. Богородичина сигнатура заслужује посебну пажњу стога што открива податак да је данашња фреска, уствари, производ опсежног ретуша старије Богородичине и Христове представе. Наиме, поред позније сигнатуре  $\text{M-P OY}$  исписане крупним словима, видљива је старија сигнатура  $\text{M-P OY}$  исписана ситнијим и лепшим словним знацима. Ово упућује на закључак да је старија фреска „Богородице са Христом“ прсликана и тако добила данашњи изглед доста рустичне и небрижљиво рађене слике. Инкарнат је обрађен бледо-жутиим окером, а осенчена места прекривена тамно-црвеним тоновима. Грубо и нестретно драпирање одеће, додуше у складу са покретима, и широки потези сведени у контуре, које прате солидан цртеж, а којим нису изневерене пропорције, откривају мајстора сасвим скромних могућности, у чијем су рукопису потпуно ишчезли смисао и склоност ка уметничком уобличавању форме. Реч је, свакако, о сликару који није био у стању да следи упорно неговане поствизантијске традиције, већ је, спутан техничком и изражајном немоћи, доспео до грубе и хладне схематичности, која је сасвим изашла из оквира уметничког схватања слике. Задржавши још само иконографске ознаке, које се ослањају на традиционална искуства, он је у стилском погледу упао у авантуру неуке произвољности, која га је довела на руб занатске примитивности и немарне површности, где је потпуно изгубио сваку везу са својим претходницима, који су били још способни да прате одјеке старе уметности држећи се бар техничких проверених образаца.

Једном је већ речено да је ову фреску сликао непознати мајстор из краја XVII века.<sup>23</sup> Овом мишљењу могло би се додати да је ова зидна слика настала у то време као обнова старијег сликаног приказа Богородице са дететом, који је вероватно уследио истовремено када је сликана патронска фреска изнад спољног портала цркве — око 1635. године. Поставља се, међутим, питање прецизније атрибуције садашње Богородичне и Христове представе, односно ка-



да су оне настале и чијем кругу припада њихов мајстор? Чини се да на то питање није тешко одговорити када се има у виду присуство фресака у наосу храма оближњег манастира Никоље. Ови зидни украси су, као што се зна, настали 1697. године.<sup>24</sup> Њихова одавно већ уочена уметничка минорност и карактеристична колористичка затамљеност, која не чини склад са неспретним и примитивним цртежом, садржи доста елемената за паралелу са фрескама у тројичкој цркви. Битне црте никољских фресака имају много заједничког са фреском у Св. Тројици. Њихова основна својства, изражена у неуком и грубом схватању сликарског поступка поистовећеног са занатским искуством, врло су блиски одликама Богородичног и Христовог лика у Тројици. Искуоном познаваоцу сликарског наслеђа XVII века свакако неће измаћи из вида упадљива сличност ових двају творевина, што води ка могућности да су настале не само истовремено, већ и да су производ истог мајстора. Сасвим је, дакле, основано претпоставити да је један од аутора фресака у наосу никољске цркве на позив тројичких монаха доспео у манастир у подножју Овчара и извршио рестаурацију или, боље рећи, пресликао постојећу фреску, оставивши доказе о својој неукости и уметничкој немоћи.<sup>25</sup>

\*  
\* \* \*

Откако је истакнути руски научник старије генерације П. Покришкин у свом познатом и често цитираном делу објавио изврсне фотографске снимке благовештењског иконостаса и истакао да је приметио 1633. годину као време његовог сликања,<sup>26</sup> од тада је научни свет први пут сазнао за једно од најлепших српских иконописно-дуборезних дела из XVII века. Налазећи се у врло тешком стању, најважнији делови (крст са распећем, царске двери, деизисна плоча и др) пренети су у београдски Народни музеј, где се и данас чувају у знатно редуцираној количини.<sup>27</sup> Престоне иконе, које су својевремено заузимале место на овој дуборезом украшеној олтарској прегради,<sup>28</sup> данас се налазе у манастиру Благовештењу и манастиру Тројици. У Благовештењу се чувају престопа икона „Богородица са Христом“, икона „Гостољубље Аврамово“ и следеће празничке иконе: „Крштење“, „Распеће“, „Вазнесење“, „Лазарево васкрсење“, „Сретeње“ и „Рођење Богородице“. У Св. Тројици још од пре последњег рата чувају се престоне иконе — „Богородица са Христом и пророцима“ и „Деизис са анђелима и апостолима“.

Иако је од увођења благовештењског иконостаса у историју уметности протекло близу 80 година, он до данас још није целовито обрађен.<sup>29</sup> Интересовање наших научника највише је испољавано у тренутку када је требало да поједини његови делови буду заступљени на изложбама српске средњовековне уметности или изложбама иконописа. Тада су обрађивани управо само они комади који су увршћивани међу експонате. Једини покушај сажетог приказа његове целине, укључујући делове из београдског Народног музеја, учињен је у оквиру монографског текста о манастиру Благовештењу,<sup>30</sup> чиме није остварен адекватан задатак с обзиром на његов значај и карактер рада. Промакле су и неке грешке, које су последица недостатка у читању записа, извршеног од претходних истраживача. Испрпна обрада његових дуборезних својстава и особености у оквиру обухватне студије Мирјане Ђоровић — Љубинковић<sup>31</sup> сасвим је обелоданила ову компоненту његових вредности, на основу које је увршћен међу значајнија дуборезна остварења XVII века.

Имајући у виду све досадашње недостатке и пропусте који су карактерисали досадашња научна интересовања према благовештењском иконостасу, сматрамо да је неопходно и примарно важно да се, уз добру документацију, појединачно објаве сви делови ове иконописне целине с обзиром да до сада то још није учињено у ваљаном и прихватљивом облику. На то нас је навела чињеница што на пример, једна од најзначајнијих икона, „Богородица са Христом“, на којој је оставио потпис зограф Митрофан, још није на задовољавајући начин публикована, услед чега су се вероватно и појавиле недоумице и извесна пометња кад је реч о њеном аутору и аутору читавог иконостаса. У овом прилогу ћемо, уз потпуну дескриптивну иконографску и стилску анализу, објавити све иконе овог иконостаса које се налазе у Благовештењу и Тројици, остварујући тако замисао да се у два наврата овај иконостас целовито обради и публикује са закључним разматрањима његових битних обележја и проблема атрибуције. Већ ћемо и у овој прилици да укажемо на неке неодрживости у погледу атрибуције и разлоге који су до њих довели.

Престона икона „Богородица са Христом“ (дим. 68,5 × 89 × 5,2 см).

Сликана је на троделној боровој (?) дасци, која је позади ојачана са два дужа и два краћа кушака од храстовог дрвета. Икона је без оквира, али је сликана површина удубљена за око 1 цм, тако да иступчени део, ширине од 4 — 4,5 см, чини природни оквир слике. Димензије сликане површине су, према томе, 58 × 79 см. Платно ретког

ткања подлепљено је само на спојевима даски. Сликани слој постављен је на темељ од гипса. На дводелној позадини — горе плава, а доле зелена — насликана је у допојасној представи Богородица, одевена у плаву хаљину, чији су оковратник и поруби рукава украшени тамно-окер траком. На глави јој је плава византијска капа са белим прафама. Одозго је мафориј тамно-окер боје, који је јако издрапиран. Драперије су исликане светлијим окером. Мафориј је оивичен широким рубом жуто-окер боје. На челу је златни орнамент у виду стилизоване звезде. Испод рамена, на порубу мафорија, налазе се златне ресе, које се завршавају тролисним висуљцима. У левом и десном горњем углу исписана је сигнатура  $\overline{M-P} \Theta \overline{\Psi}$  црвеним словима висине 5 см. На левој руци Богородица држи Исуса Христа, а десном руком показује на њега. Христова фигура је више од половине уништена. Очувана је сигнатура  $\overline{IG} \overline{XC}$  са словима црвене боје висине 3 см. Исус Христос чија је горња половина, заједно са главом, скоро потпуно уништена, одевен је у плави хитон и окер-црвени химатион, чије су драперије изведене тамним окером и потезима златне боје. Десном руком благосиља, а у левој је, како се примећује, држао отворену књигу, чији се само обриси уочавају. Од ореола се примећује десна ивица, крај које се види део крака црвеног крста уцртаног у нимб. Иначе, ореол је био оивичен утиснутим тачкицама у два реда, који затварају облик круга. Богородичин ореол је испуњен златним листићима. Оивичен је, такође, са два реда утиснутих тачкица. Богородичино лице има основни тон од тамног окера. Обод лица, обрве, очни капци, нос и уста моделовани су тамним окером. Рожњаче очију исте су боје, а зенице су наглашене црним тачкицама. Усне и завршетак носа при дну акцентовани су цинобер црвеним тоном. Инкарнат је ружичаст. Осенчења су изведена зеленим тоновима, а дубље сенке потенциране су тамним окером. Сасвим светле површине третиране су намазима кречно беле. Лице Богородице је дугуљасто са издуженим вратом. Моделовано је са изразитом пластичношћу, која је посебно дошла до изражаја у третману врата. Сменом светлих и тамних партија врат је подељен у три дела. Мирно, монументално и хладно Богородичино лице, сувог и готово леденог израза, оставља утисак извесне архаичности. Знаљачка и брижљива обрада Богородичиног попрсја, са наглашеном сигурношћу у моделовању лица и руку, указује на искусног и способног мајстора чије је име забележено у приложничком запису. Он

је исписан поред Христа на зеленој позадини у 14 редова црвеном бојом. Слова су величине од 0,3 до 1 см. У целини је добро очуван и сасвим читљив:

† снѣ стѣе  
 ѿ часне ѿконе  
 писаше се трѣ-  
 домъ ѿ вѣднелъ  
 доуховника кѣр  
 Никифора ермо-  
 наха съ вратѣми  
 въ да ихъ порос-  
 ти въ веки  
 аминъ:  
 въ ЗРЇ  
 грѣшни  
 Митрофанъ  
 зѣрафъ

Овај запис који има велики научни значај, први је објавио Милисав Д. Протић, заслужни истраживач аматер,<sup>32</sup> али са погрешно прочитаном годином. Он је, наиме, уместо словних знакова ЗРЇ, прочитао ЗРМГ, што не одговара стварном стању. Несумњиво је, дакле, да је икона сликана 1602, а не 1635. године — како је прочитао М. Д. Протић. Њен аутор је несумњиво зограф Митрофан.

Сјајни познавалац наше старе уметности, професор др Светозар Радојчић, сабирајући грађу за своје познато дело посвећено старим српским мајсторима, искористио је Протићево откриће и зографа Митрофана, поред низа других сликара, увео у науку као ново непознато име.<sup>34</sup> Приближно у исто време у београдском Народном музеју приређена је значајна изложба икона под називом „Пећко-дечанска иконописна школа XIV—XIX век“, којим поводом је објављен каталог у коме је аутор изложбе, Мирјана Ђоровић — Љубићковић, изнела своја запажања о стварању сликара Митрофана приписујући благовештењски иконостас у целини као његово дело.<sup>35</sup> Светозар Радојчић је отишао још даље тврдњом да је Митрофан, поред иконостаса, сликао и фреске у благовештењској цркви.<sup>36</sup> Мислећи да је своје сликарско образовање стекао у Хиландару, можда као директан ученик Георгија Митрофановића, учинило му се да би једна икона са представом св. ратника из 1681. године, која се чува у манастиру Хиландару, могла бити Митрофанов рад с обзиром да је

ово име убележено у приложнички запис. Да је М. Д. Протић тачно прочитао годину у којој је Митрофан сликао икону „Богородице са Христом“ у Благовештењу (1602), С. Радојчић би, вероватно, имао мање разлога да овом сликару припише благовештењске фреске из 1632. или 1635. године, а приписивање хиландарске иконе из 1681. године још мање би дошло у обзир.

Радојчићево мишљење о Митрофановом уделу у осликавању благовештењског храма, у доброј мери засновано на потресно прочитаном запису, највише је имало утицаја да се у нашој науци скоро сасвим одомаћи поставка о томе да је овај сликар главни мајстор у иконописном стварању у овчарско-кабларским манастирима и да је водећи сликар у декорисању благовештењског храма, никољске припрате, па и цркве Св. Николе у Жежевици. Међутим, да би се нека питања у вези са Митрофановом делатношћу у Благовештењу боље разјаснила, морају се неке ствари рашичланити. Најпре се мора нагласити већ раније истакнута чињеница да је Митрофан икону на којој се потписао сликао 1602, а не 1635. године. Даље, Страшни суд на спољном западном зиду благовештењске цркве није сликан 1602. године, како су поједини истраживачи мислили,<sup>36а</sup> већ свакако 1632, јер натпис изнад улазних врата у храм говори само о изградњи цркве 1602. године, а не и о њеном живописању,<sup>37</sup> како су неки наши историчари потресно веровали.<sup>38</sup> Важно је, такође, истаћи да се Страшни суд у стилском погледу готово ни по чему не разликује од фресака у наосу храма. Кад је реч о благовештењском иконостасу, њега такође разнолико датују. Неки га везују за 1602. годину, а неки за 1635. или за раздобље између 1632. и 1635. године, што ваља разјаснити. Посебно је ово важно објаснити када се као аутор иконостаса спомиње Митрофан. Видели смо већ да је Митрофан забележио своје име на престоној икони коју је сликао 1602. године. У запису се дословце каже да је „ове свете и часне иконе...“ — значи више икона, сликао зограф Митрофан „трудом и усрдијем духовника кир Никифора јеромонаха са братијама“ — дакле средствима манастирског братства на челу са јеромонахом Никифором. Из овога недвосмислено произилази да је Митрофан у Благовештењу 1602. године, поред оне на којој је оставио свој потпис, сликао и друге иконе. Које су то иконе — поставља се питање — које су очигледно сликане одмах по завршетку изградње храма? Оне су највероватније биле намењене за најважније делове импровизованог иконостаса да би се црква, после завршетка изградње, могла осветити и увести у чин богослужења. Није, међутим, јасно зашто је протекло пуних

тридесет година да би се црква живописала. Вероватно је дошло до неке озбиљне кризе, услед које је наступила тако дуга пауза до коначног опремања храма — декорисања цркве фрескама 1632. и израде новог раскошног иконостаса 1635. године,<sup>39</sup> о чему најбоље сведочи изванредно лепо дуборезбарен и сликан крст са распећем, који се чува у Народном музеју у Београду. По нашем мишљењу, а судећи по особеним стилским својствима, потписана Митрофанова икона „Богородица са Христом“ је једино сачувано његово дело у манастиру Благовештењу и Народном музеју. Иконе настале 1635. године, заједно са крстом с распећем, не могу се доводити у везу са овим уметником. Исто тако, нема никаквог основа да се фреске благовештењске цркве приписују Митрофану, пошто се у стилском погледу сасвим разликују од његове иконе, а настале су пуних тридесет година откако је Митрофан боравио у Благовештењу сликајући иконе за иконостас који је одмах после градње цркве постављен да би се могла оспособити за богослужбене потребе.

Све иконе које су до сада очуване — и оне које се налазе у Београду и оне у Благовештењу и Тројици — чиниле су једну потпуно посебну иконописну целину, насталу 1635. године, у којој је дошао до изражаја висок степен дуборезне вештине, врло добро стручно обрађене.<sup>40</sup> Митрофанова потписана икона из 1602. године, међутим, рађена је на дасци без икаквих дуборезних захвата, што допушта могућност претпоставци да су и остале његове иконе, које се спомину у запису, такође сликане на подлози која није дуборезно третирана. Он је, по свему судећи, доспео у Благовештење са задатком да наслика, како смо истакли, најнеопходније — можда само престоње иконе без дуборезне обраде, које би послужиле до срећнијег времена — када би се стекли оптимални услови за израду репрезентативног сликаног и раскошно дуборезбареног иконостаса и фрескама декорисали унутрашњи зидови храма и његов спољни западни зид. Та времена су уследила тек после три деценије, када су између 1632. и 1635. године, „трудом и усердијем игумана кир Михаила и даскала Киријака с братијама и с хтитори светаго храма сего“,<sup>41</sup> ангажоване све економске могућности, не само манастирског братства, већ и других приложника као што су златар Белан и терзија Обрад из Ужица,<sup>42</sup> презвитер Миливоје<sup>43</sup> и други, чијим се средствима могао извести велики подухват осликавања храма фрескама и израде лепог сликаног и дуборезбареног иконостаса. Када је било завршено живописање храма, исписани су сви ктиторски и приложнички фреско-натписи: натпис на пиластру, који одваја наос од при-

прате на северном зиду и који говори о сликању фресака 1635. односно 1632. године,<sup>44</sup> натпис на спољном западном зиду, чије су сликање Страшног суда платили златар Белан и терзија Обрад од места Ужица,<sup>45</sup> и, што је врло важно — натпис на западном зиду изнад улазних врата, у коме се говори о грађењу храма 1602. године.<sup>46</sup> Ово смо утврдили на основу детаљне анализе свих натписа, облика словних знакова, њиховог дуктуса и свих елемената до последњих појединости, из чега смо извукли закључак да је све натписе о којима је реч исписала једна рука. При том смо, такође, установили да је иначе све сигнатуре и остале текстове на свим фрескама исписао један сликар. Нема, дакле, никакве сумње у то да је Страшни суд сликан истовремено са осталим фрескама у унутрашњости храма и да је дело истих мајстора, који су осликали зидове наоса и олтарског простора.

Сасвим је схватљиво да се може поставити питање: зашто је натпис о градњи цркве сачињен и исписан после тридесет година, односно због чега ово није учињено одмах по подизању цркве? Одговор на ово питање није лако ни једноставно дати. У покушају да до њега дођемо, опет се морамо вратити на недоумицу око проблема настанка паузе у извођењу осталих, поред грађевинских, радова на цркви.<sup>47</sup> Нешто се морало пресудно догодити — што је тако дуго одложило завршетак свих послова, а у првом реду осликавање храма. Сва је прилика да разлоге треба тражити у неком непредвиђеном догађају, који је вероватно везан за тадашње манастирско братство, а посебно за његовог игумана кир Никифора, чијим је трудом саграђена (или обновљена) црква и чијим је старањем зограф Митрофан насликао иконе, како се истиче у натпису на цркви и запису на престоној икони „Богородице са Христом“. Можда је завршетак целог подухвата онемогућила изненадна смрт агилног духовника или је нагло економско посртање било разлог неоствареном подвигу. Али, зашто није оставио писани белет о свом труду у градњи храма кад је већ то учинио поводом писања икона? Схватајући, можда, да је изградња и осликавање храма целовит посао и да тек после његове реализације ваља са поносом оставити писмени траг о интегралном подухвату — није то учинио или из оваквог уверења или што га је претекла изненадна смрт. Његови савременици и следбеници у братској заједници једино су знали праве разлоге. У сваком случају, постојали су јаки мотиви да се после три деценије забележи оно што ктитор за живота није учинио. Ако није у питању аманет, који је оставио својим наследницима — да му име убележе тек кад црква

буде живописана, онда ваља помишљати на свест потоњег игумана кир Михаила о заслугама свог претходника, који није пропустио прилику да их овековечи у посебном тексту, који је исписан истовремено кад и остали ктиторски и приложнички натписи — схватајући да никад није касно будуће нараштаје обавестити о племенитом и богоугодном делу свог вероватно духовног оца.

Своја запажања до којих смо дошли, кад је реч о благовештењском иконостасу и сликару Митрофану, могли би у најсаже-тијем виду да резимирамо овако. Митрофан никако не може да буде аутор врсно дуборезбареног и солидно сликаног иконостаса, који је као посебна целина настао 1635. године и својевремено добрим делом пренет у Београд.<sup>48</sup> Овај мајстор је сликао престолу икону „Богородице са Христом“, на којој је, поред свог потписа, оставио податак да је 1602. године сликао још неке иконе, од којих, осим потписане, ниједна није сачувана. Дуборезбарени благовештењски иконостас, по својим стилским одликама и обилним присуством богато дуборезбарених елемената и мотива, битно се разликује од Митрофанове престолне иконе — дела које указује на несумњиву способност и стваралачку зрелост свог аутора у чијем се сликарском схватању могу препознати хиландарски стилски утицаји. Ову значајну иконописну целину, која је вероватно заменила пређашње Митрофанове иконе, постављене 1602. године на олтарску претраду или их можда уврстила у свој састав, сликали су и резбарили за ово време врло добри мајстори, који су највероватније припадали кругу блиском уметничкој радионици чији су зографи сликали фреске у Благовештењу, Никољу и Жежевици. Као иконописци они несумњиво много дугују Лонтину — нашем најбољем сликару XVI века. Њихове дубље везе са атељеом који је, изгледа, уживао наклоност ученог и образованог патријарха Пајсија, треба посебно истраживати.

Овим се, ипак, не решава у потпуности питање делатности зографа Митрофана, о којем су неки помишљали да је највероватније отац истакнутаг уметника Георгија Митрофановића,<sup>49</sup> што најбољи познавалац овог сликара и писац монографске студије о њему, није прихватио.<sup>50</sup> Његов боравак у овчарско-кабларским манастирима могао би бити обележен ангажовањем у још неком сликарском, пре свега иконописном, послу. На жалост, ни једна икона, а да не говоримо о иконостасима из осталих манастира овчарско-кабларског круга из прве половине XVII века, није сачувана, па смо отуда лишени сваке могућности да о овоме нешто одређеније кажемо. Само једно до сада установљено његово дело, и то у знатној мери оште-



ћено, без обзира што нас уверава у неоспорне способности његовог аутора и што га стилска обележја сасвим одвајају од остале сликарске баштине манастира Благовештења, не допушта могућност за поузданија сазнања о пореклу Митрофановог сликарског образовања и припадности одређеној уметничкој радионици, иако се чини уверљивим и разложним мишљење професора Радојчића да његова стилска схватања носе извесне ознаке светогорског, односно хиландарског уметничког поимања. Када се у неким сасвим срећним и изненадним околностима уђе у траг још којем Митрофановом делу, моћи ће се са много више разлога и аргумената говорити о његовој уметничкој личности.

\*  
\* \* \*

Изнете поставке о атрибуцији благовештењског иконостаса и гледиште које заступамо о сликару Митрофану још више нас обавезују на темељну обраду икона које су биле у саставу иконостасне целине манастира Благовештења, настале 1635. године. Полазећи од њихових ликовних вредности и значаја који су имале у оквиру некадашње целине, најпре ћемо се задржати на престојним иконама које се чувају у цркви манастира Св. Тројице под Овчаром.

Икона „Деизис са апостолима“ (дим. 68,3 × 92 × 3,9 см).

Икона има носач од тврдог — вероватно храстовог дрвета. Њен оквир чини рељефна трака ширине 5,7 см, која је са спољне и унутрашње стране оивичена тордираним ужетом. Трака је испуњена орнаментом у виду лозе са акантусовим стилизованим лишћем. Централно правоугаоно поље, које са леве и десне стране оивичавају стубићи у виду тордираног ужета са капителима, а на горњој страни двоструки посувраћени исламски лук, изнад кога је поље са осам полулоптастих испупчења, испуњено је представом Деизиса. Приказан је Исус Христос —  $\text{I}\tilde{\text{C}}$  .. како седи на црнобер—златном, раскошно декорисаном, престолу. Лево је Богородица, а десно Св. Јован Претеча. Исус Христос седи на црнобер јастуку украшеном златним тракама, ослоњен на светло-плави наслон престола, такође декорисан обилном употребом злата. Десном руком благосиља, а левом придржава отворену књигу, на чијим се светло-жутим листовима чита црним словима исписан текст: Речъ Гѣ Ізъ є /смь свѣт мнѣ /кодѣ и помн /ѣ немать ахо/ дитѣвъ /тѣмъ нѣ и /мать съѣ /тѣ животны/.

Христове босе ноге постављене су на подножњик. Одевен је у тамно-црвени хитон, украшен стилизованим звездоликим орнаментима, и химатион мастилјаво-плаве боје. Драперија на хитону, на коме је у делу десног рамена видљив цинобер клавус, изведена је потезима тамно-окер и златне боје, а на химатиону златним и светло-плавим намазима. Овалног лица, са кратком кестењастом брадом, чије су власи означене танким потезима четкице, и густом косом, која у увојцима пада по раменима, Христ је приказан у фронталном ставу. Инкарнат Христовог лица је обрађен тамнијим окером. Обрве, нос, очни капци и уста моделовани су црним линијама, а науснице обојене црвено. Истакнути делови лица — чело, нос и јатодице—осветљени су румено-белим тоновима, чиме је постигнут знатан степен пластичности. Брижљива и зналачка обрада Христове главе и лица, руку, ногу и драперија указује на искусног и способног мајстора са изразитом склоношћу према колориту.

Лево од Христа је Богородица у доисподпојасној представи, која рукама указује на њега. Одевена је у тамно-окер хаљину и црвени мафориј са звездоликим златним орнаментима на глави и раменима и ресама под левим раменом. Мафориј је порубљен широком златном траком. Испод њега видљива је светло-плава византијска капа на глави.

Десно од Христа је Св. Јован Претеча у цинобер хитону и зелено-окер химатиону, који је приказан у истом ставу као и Богородица. Дуга локнава кестењаста коса пада му по раменима, прекривајући врат. Сигнатуре Богородице и Св. Јована су испрвене. У пољима лево и десно од површине, где је представљен Деизис, насликано је по шест апостола, а на површини изнад Деизиса — Исус Христос као Старац Данима са симболима јеванђељиста, арханђелом Михаилом и Гаврилом.

На левој страни одозго на доле апостоли се нижу овим редом. Св. Петар — Пет. у цинобер хитону и ружичасто-окер химатиону. Десном благосиља, а у левој држи полусмотан свитак са делимично видљивим исписаним текстом. Испод њега је свакако Св. Јован, чија је сигнатура уништена. У рукама држи затворено јеванђеље са златним корицама и црвеним листовима. Одевен је у цинобер хитон и зелени химатион. Са затвореним јеванђељем у рукама, у цинобер хитону и плаво-зеленом химатиону као трећи приказан је Св. Марко — Марко. Следећи апостол је вероватно Св. Андреј чија је сигнатура ишчезла. Старац дуге седе браде и косе

са одећом од цинобер хитона и зеленог химатиона, у рукама држи смотан свитак. Са истим реквизитом у рукама испод Св. Андреје је насликан вероватно Св. Вартоломеј, који је обучен у цинобер хитон и зелено-плави химатион. Последњи по реду је свакако Св. Тома, са истрвеном сипнатуром, у плавом хитону и заопрнут цинобер химатиону. У рукама држи смотан свитак.

Поље десно од Деизиса испуњено је одозго на доле попречјима апостола. Први је несумњиво Св. Павле, иако му је сипнатура потпуно уништена. Високог умног чела, у цинобер хитону и тамно-црвеном химатиону, у рукама држи затворено јеванђеље златних корица са украсима од драгог камења, као што је случај и код свих апостола који у рукама држе јеванђеље са склопљеним корицама. Испод њега је, по свему судећи, представа Св. Матеје, препознатљивог старачког лика, са густом седом брадом и косом, у чијим је рукама затворено јеванђеље. Одећу му сачињавају цинобер хитон и зелено-плави химатион. Приказан како десном руком благосиља, а у левој држи јеванђеље затворених корица, као трећи по реду је Св. Лука — Лука у цинобер хитону и тамно-зеленом химатиону. Испод њега је Св. Симон — Симон са одећом од цинобер хитона и тамно-зеленог химатиона. Десном благосиља, а у левој руци држи смотан свитак. Последња два апостола су Св. Јаков — . . . . њ и Св. Филип — . . . ипџ. Први у десној држи свитак, а леву дланом окренуо према посматрачу. Обучен је у тамно-плави хитон и цинобер химатион. У рукама другог, односно последњег, апостола је смотан свитак, а на себи има цинобер хитон и плаво-зелени химатион.

У горњем делу, у правоугаоном средњем пољу, оивиченом цинобер бордуром, на ромбоидном цинобер сегменту неба са златним зрацима и звездама, приказано је попрсје Исуса Христа као Старца Данима. Благосиљајући раширеним рукама, са дуптом седом косом и густом брадом, насликан је у фронталном ставу. Одевен је у зелени хитон, украшен црвеним и златним тачкицама, и окер-жути химатион, присут црвеним мрљама. У горњем левом углу насликан је симбол јеванђелисте Јована —  $\tilde{\omega}$  у виду орла код кога је затворено јеванђеље, а у горњем десном — анђео као симбол јеванђелисте Матеја —  $\mathcal{M}$  који је одевен у зелену хаљину и цинобер опрџач, са златно-зеленим крилима. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном показује на њега. Лево, крај арханђела Михаила, насликан је симбол апостола и јеванђелисте Луке — во који је попречно сипниран као Марко а десно уз арханђела Гаврила — симбол је-

ванђелисте Марка — лав који је такође погрешно сигниран као  $\tilde{\Lambda}$ . Оба симбола држе затворено јеванђеље.

Попрсје арханђела Михаила —  $\tilde{M}$  представљено лево од Христа, предочава свечано одевеног младића са цинобер крилима, који носи плаву хаљину са широким златним оковратником, украшеним разнобојним драгим камењем. У десној руци држи скиптар, а у левој зелени дискос. Десно је арханђео Гаврило —  $\tilde{G}$  у истоветном ставу и у допојасној представи. Одевен је у цинобер хаљину са златним оковратником испуњеним драгим камењем. Крила су му црвено-зелена. У десној руци држи скиптар, а у левој дискос зелено-плаве боје са иницијалима —  $\tilde{IG} \tilde{XG}$ .

Сви апостоли и остали светитељи сликани су на двобојној позадини: горе златној, а доле плавој. Њихова лица и одећа мање су брижљиво обрађени, али се, при том, показује сигурност и искуство. Карактеристична је обрада, односно моделација, лица: на окер основном тону црном се исцртавају контуре лица, очи, нос, уши, врат и шаке, а ружичасто-белим потезима се прекривају најосветљенији делови. Усне се акцентују црвеном. Ореоли су златни и оивичени утиснутим тачкицама. Живи и звучни колорит, нешто хладнијег тона, са обиљем у употреби цинобера, злата, плаве и зелене — говори о чињеници да је мајстор располагао са доста скупим бојама, чијим је оперисањем остварио племените и пријатне хармоније.

Поред несумњивих ликовних квалитета, ова икона добија на свом значају због чињенице што се на њој делимично очувао врло драгоцен запис. Он је на зеленој основи, крај Христових ногу, златним и црвеним словима исписан у шест редова. У приличној мери је оштећен, па је читљив оволико како следи:

† Оѣ писаніе естъ е чти . . . . . въ лѣтѣ. З. Р. М. Г.  
и ѡкъпи и прѣзвитеръ Милвои ѡ села Гостиѣа. Да мѣ е  
вѣчны помень дом . . . . . и ста обитѣль . . къ сій же  
ѡкъпи и цкъ их сто . . . . . цркв . . Бг да га прости  
амннѣ.

Запис је први уочио Милисав Д. Протић у време када је био нешто боље очуван. Његово читање одликује се извесним грешкама и произвољностима.<sup>51</sup> Овај запис скрива изванредно важне податке, на основу којих се сазнаје да је икона сликана 1635. године и да ју је откупио неки презвитер Миливоје из Гостиља. На овом се податку с пуном оправданошћу ослања датовање благовештењског иконоста-са, у чијем су саставу, поред крста са распећем, царских двери, деи-

зисне плоче и других делова, биле и ове две престоне иконе, чији дуборезни украси чине јединство са дуборезом осталих делова иконостаса. Њих је својевремено П. Покришкин, када је посетио манастир Благовештење, нашао у саставу иконостасне целине. Разуме се, као што су крст са распећем и остале делове у београдском Народном музеју приписивали зографу Митрофану,<sup>52</sup> чинили су ово и са престоним иконама из манастира Тројице и празничним иконама из Благовештења — једни без двоумљења, а други са извесном резервом. Ово је довело до тога да је у нашој науци, као што се зна, мање-више прихваћено мишљење да је Митрофан аутор иконостасне целине из Благовештења и да је он један од главних мајстора у осликавању фресака овог храма.

Било је много разлога да се ово мишљење провери, непосредним увидом у ова сачувана дела, њиховом подробном иконографском, стилском, палеографском и другом анализом, што смо и учинили испомажући се у дупотрајном поступку брижљиво и савесно прикупљеном документацијом. Дошли смо до већ раније изнесеног уверења да заиста не може бити речи о томе да је исти мајстор, у овом случају зограф Митрофан, сликао престону икону „Богородица са Христом“, на којој се 1602. потписао, и престоне иконе данас у манастиру Тројици, које су настале 1635. године, односно остале делове некадашње иконостасне целине манастира Благовештење из исте године. Да не би смо понављали већ изнету аргументацију о овом уверењу, напоменимо, овог пута, још само чињеницу да, поред битних стилских разлика између благовештењске престоне иконе и свих осталих првенствено престоних икона из манастира Тројице, да су сви очувани текстови на њима, а посебно приложнички записи на Митрофановој икони и на престонској икони „Деизиса са апостолима“, о којој је овде реч, писани различитом руком. Ничег заједничког немају у облицима слова, начину њиховог исписивања и у другим појединостима. Чак и ако би смо узели као могућност да се код једног сликара за период од преко тридесет година (1602 — 1635) може битно да промени рукопис, не можемо никако да будемо сигурни да у том раздобљу могу настати толико озбиљне стилске промене у његовом сликању, да се готово ни један заједнички и препознатљиви елемент не може уочити на делима која омеђују то раздобље.

Икона „Богородица са Христом, анђелима и пророцима“ (дим. 67,5 × 91,5 × 3,3 см).

У дуборезном погледу икона се битно не разликује од претходне: на исти начин је обрађен њен оквир и средишње поље, у коме је престављена Богородица са малим Христом — као што је то учињено на икони „Деизис са апостолима“. Све дуборезне површине су покривене златним листићима, а спољна ивица оквира, ширине 1 см, обојена је црвено.

Централни сликани мотив сачињава Богородица, која седи на престолу, држећи у крилу Исуса Христа. Седећи на цинобер-ружичастом престолу, који је украшен златним шрафама и спиралним орнаментима, на седишту плаве боје, на коме је црвени јастук декорисан стилизованим златним орнаментима, одевена је у златну хаљину са црвено-златним порубима око врата и на рукавима. Отпунута је црвеним јако издрапираним мафоријем, чији је део око лица и врата оивичен златно-црвеном траком, а делови на челу и раменима украшени са по једним звездоликим стилизованим златним орнаментом, од којих се код оних на раменима запажају још само последњи трагови. Видљиви су, такође, обриси златних реса са висуљцима у пределу испод десног рамена. На ногама, ослоњеним на профилисани окер подножник, носи цинобер палуче. Ореол је утопљен у златну позадину. Оивичен је утиснутим тачкицама и украшен кружним и крстоликим орнаментима, изведеним утиснутим тачкицама. Сигнатура није очувана. Исус Христос, који седи на Богородичином крилу, десном благосиља, а у левој држи црвено-љубичасти смотан свитак. Одевен је у зелени хитон и окер црвени химатион, чије су драперије изведене златним потезима. Босих ногу и са ореолом оивиченим утиснутим тачкицама, Христ, као и Богородица, насликан је у фронталном ставу. Његово десно раме додирује десна Богородичина рука, а лево колена — лева.

Лево и десно од Богородице приказана су попреја двају анђела. Представљен иза наслона Богородичиног престола, леви анђео у зеленој хаљини са широким златним орнатом и са црвеним крилима, окренут је према Богородици указујући рукама на њено присуство. У истом ставу и покрету насликан је десни анђео, одевен у цинобер хаљину са златним орнатом, и са крилима тамно-окер боје. Ореоли су им утопљени у златну позадину и оивичени утиснутим тачкицама. Испуњени су крстоликим орнаментима, изведеним истом техником утискивања.

На пољу између дуборезног оквира и површине на којој је приказана Богородица са Христом и анђелима, насликани су 16 про-

рока и Исус Христос Емануил, који је представљен изнад Богородице, у средини између два пророка. Исус Христос — ІС ХС Емануил, у виду попрсја са раширеним рукама које благосиљају, насликан је у ромбоидном плавом сегменту, ослоњеном на црвено правоугаоно поље. Одевен је у цинобер хитон и окер жути химатион са златним наборима.

Лево од Христа је попрсје пророка Давида, који десном благосиља, а у левој руци држи свитак, на коме је читљив следећи текст: Вѣскрні / ги вѣ п / кой тво / тѣи / кѣвот / стн нѣ. Одевен је у цинобер хитон и зелени химатион. Десно од Христа је пророк Соломон, обучен у зелени хитон и цинобер химатион. Десном руком благосиља, а у левој држи свитак са текстом: Прѣмѣ / добрѣ / / създа / себе / храмѣ. На левој страни, у вертикалном низу одозго на доле, насликано је у допојасној представи седам пророка, чије су сигнатуре, на жалост, уништене, па се не могу идентификовати. Први је млад и голобрад пророк у зеленом хитону и цинобер химатиону, који у рукама држи свитак на коме је следећи текст: Прозор / ливоѣ / дарова / дѣа стѣо / юсіаго / кѣ. Испод њега је дугокоси и седобради старац у цинобер хитону и тамнозеленом химатиону. У десној руци држи неки реквизит, а у левој свитак са текстом: Путь те / видѣхъ / іисѣ / шрок / вичѣ. Следећи по реду је, такође, пророк старачког изгледа, одевен у цинобер хитон и зелено-плави химатион. У десној руци држи неки предмет, а у левој свитак на коме је читљив текст: Видѣхъ / жѣзѣ ѡкоде / не ѡні / гѣже прора / стѣ. Четврти по реду је пророк средовечног изгледа са црвеном капицом на глави, у зеленом хитону и цинобер химатиону, са пламеним знамењем у рукама, испод којих је свитак испуњен текстом: Извѣ / пниѣ / провахъ / дѣло / векомѣ / гндѣоѣ. Наредни пророк, са зеленом башљижком на глави, у тамно-црвеном химатиону и светло-плавом хитону, у рукама држи свитак са текстом: Вѣ сіаѣ/тѣсѣ/зда / ѡпакова / ѣ вѣста / етѣа / кѣѡіа. Два задња пророка — први старац дуге седе косе и браде, у цинобер хитону и плаво-зеленом химатиону, са десном руком која благосиља и свитком у левој руци испуњеним текстом: Рѣвиѣ / ипор / евноѣ / поги / бѣѣ / моѣмѣ, а други средњих година, у цинобер хитону и сиво-зеленом химатиону, са свитком у левој руци на коме је читљив текст: Чен / ііакѣ / ансею / седи / звезде / ѣко, закључују низ пажљиво и скоро минуциозно сликањих и добро очуваних пророка на левој страни иконе.

На супротној страни такође се ниже ред у вертикалном редоследу од седам пророка. Најпре је приказан пророк бујне тамне

косе и браде који десном благосиља, а у левој руци држи свитак уништеног текста. Обучен је у зелени хитон и светло-зелени химатион. Испод њега је пророк у одећи од зеленог хитона и црнобер химатиона који десном благосиља, а у левој држи свитак са читљивим текстом: *Ѣзъ въ / снѣви / дѣѣта / лѣст / вицъ/ѡ.*

Следећи по реду је пророк кратке тамне косе и браде у црнобер хитону и тамно-црвеном химатиону са свитком у рукама чији текст гласи: *Ѣинде / ѡкоже / даждѣ / наѡви / слово.*

Младеначког лика и витког врата је наредни пророк на чијем свитку пише: *Ѣменѣ / ѡсѣче / сеѡто / ри / ве / зѡрки / чѣчѣс / ки.* Носи зелен хитон и црнобер химатион. Пети по реду је пророк старачког лика са дутом густом седом косом и брадом у одећи од црнобер хитона и зеленог химатиона, са свитком који придржава левом руком а који испуњава читљив текст: *Ѣзѡ / двѣри / прозва / тежѣ / затѡ / рѣнѣ.* Испод њега је старац сличног изгледа у црнобер хитону и светло-зеленом химатиону. Десном придржава хитон, а у левој држи свитак на коме пише: *Ѣзѣт / ѡрежѣ / важе / нѣю / вѣѣ / цѣѡ / идѣ.* Седми и последњи по реду је пророк младалачког лика, који је одевен у црнобер хитон и тамно-плави химатион. У рукама држи свитак са текстом: *Ѣзъ вѣ / дѣ ср / ѣплѣ / пово / сѣдѣ / жнѡ / цѣѡ.*

Пророчки ореоли су оивичени утиснутим тачкицама и испуњени крстоликим орнаментима. Текстови на свитцима исписани су црним јасним словима на зеленој, црнобер и плавој основи. Моделирања лица, одеће и других делова фигура, као и инкарнат, изведени су на истоветан начин као и иконе „Деизиса са апостолима“. Широко регистар звучних и прозачних боја усклађених у занимљиве ритмове, тежња за пластичном обрадом ликова, брижљива сликарска обрада и педантно исписивање текстова — одлике су које смо могли да уочимо и на претходној икони.<sup>54</sup>

Икона „Гостољубље Аврамово“ и шест празничних икона чине фонд дела која су улазила у састав иконостасне целине манастира Благовештење сликане 1635. године. Само неке од њих су објављене, али ни једна није предмет потпуне дескриптивне анализе иконографских и стилских својстава.

„Гостољубље Аврамово“ (65 × 27,5 × 4 см).

#### Ѣтаа Тронца

Сликана површина је удубљена за око 0,8 см, тако да оквир иконе чини испупчење које је доле профилисано и у виду три полу-



круга, од којих је средњи највећи. Ова икона се налазила изнад једних двери на иконостасу. Приказана су три анђела, која, заједно са Аврамом и Саром, седе за елипсастом трпезом, чије су ивице прекривене белом тканином, украшеном зеленим, црвеним и плавим пругама. На трпези су приказани: две зделе, ибрик, три ножа, три јабуке и три роткве. Леви анђео, са окер-жутиим и златним крилима, у зеленом хитону и цинобер химатиону, седи на четвороножној столици украшеној златним графама. Приказан је у тренутку када десном руком посеже да узме јабуку, а левом шаком прихвата рукав десне руке. До њега је Аврам као дугобради и дугокоси старац, одевен у цинобер хитон и љубичасти химатион. У левој руци држи чашу, а десном додирује ибрик. Средњи анђео, нешто повијене главе у лево, десном благосиља, а у левој држи смотан свитак. Са мрко-златним крилима, на себи има кармин-црвени хитон и плави химатион. Између њега и десног анђела је Сара у цинобер мафорију, који јој прекрива шаке у којима држи зделу са поклопцем. Десни анђео са окер-златним крилима, цинобер хитону и зеленом химатиону, седи на сличној столици као и леви анђео, држећи у левој руци смотан свитак, а десном узимајући јабуку са трпезе. Сви анђели у коси имају белу траку, а ноге су им ослоњене на правоугаоне подножнике. Сигнатура је исписана црвеним словима. Икона је сликана на двобојној позадини: горе златној, а доле зеленој. Инкарнати су руменкасти, са окер сенкама, а најосветљенија места су прекривена намазима беле. Драперије на одећи су врло брижљиво третиране, а сликарска обрада лица и руку импонује сигурношћу и искуством. Ореоли су златни и оивчени утиснутим тачкицама. У анђеоским ореолима уцртани су црвени крстови. Колористичка хармонија, живост и свежина употребљених боја — битне су одлике овог занимљивог дела.<sup>55</sup>

Све празничне иконе сликане су на једноделној храстовој дасци приближно једнаких димензија и имају истоветну дуборезну обраду. Сцене су представљене на површини коју оивчава посувраћени исламски лук, који, уствари, затвара правоугаону аркадно поље удубљено за око 0,5 см. Троугласта поља на спољној страни лука, оивчена испупчењима што затварају на торњој страни правоугаони оквир иконе, као и сами лукови, прекривени су златним листићима.

Крштење Христово (27,5 × 37 × 3 см.)

Крштење Хво

Средишњи део сцене заузима представа реке Јордана са стеновитим терасастим обалама и заталасаним речним током. У реци је стојећа фигура Исуса Христа  $\text{I}\bar{\text{C}} \text{X}\bar{\text{C}}$  са перизомом окер боје око бедара. Десном руком благосиљајући, стоји на правоугаоном подножнику око којег су персонификација Јордана у виду човеколике представе и рибе. У горњем делу између два стеновита стилизована брега, из сегмента неба се спушта крстолика зрака са представом голуба, која скоро додирује Христов златни ореол испуњен црвеним крстом. На десној обали је Св. Јован Крститељ у плавој хаљини од камиље коже и зеленом огртачу. Десном додирује Христову главу. На левој обали приказана су три анђела, од којих онај у првом плану, одевен у зелену хаљину и цинобер огртач, у рукама држи цинобер тканину. Има окер-златна крила. Други анђеол, чија је фигура само делимично видљива, обучен је у светло-љубичасту хаљину и зелени огртач, са крилима од тамног окера. Трећем анђеолу је видљива само глава. Позадина је златна.<sup>56</sup>

Распеће Христово (28 X 37 X 3 см.)

#### Распетие Хво

У централном делу насликан је крст тамно-црвене боје, на коме је распет Исус Христос  $\text{I}\bar{\text{C}} \text{X}\bar{\text{C}}$ . Са окер-жутом перизомом око бедара, са благо повијеном главом у лево, Христ је ексерима прикован за крст, из чијих рана на рукама и ногама тече крв. Под крстом је голгота у виду мртвачке главе. Лево од распетог Христа је Богородица са прекрштеним рукама на прсима, у зеленој хаљини и тамно-црвеном мафорију, украшеном стилизованим златним звездицама. Иза ње је Марија Магдалена у светло-љубичастој хаљини и тамно-зеленом мафорију, а између њих је Марија Клеопова, од које се види део ореола и цинобер мафорија. Десно од Христа је Св. Јован Богослов у цинобер хитону и зеленом химатиону. Лице је наслоњено на шаку десне руке, а левом придржава део свог химатиона. Иза њега је војник Лонтин у цинобер и окер униформи, са плавим штитом и окер чизмама. У позадини је архитектура светло-црвеног зида са полукружним отворима, кружним и спиралним орнаментима.<sup>57</sup>

Вазнесење Господње (27,5 X 37,5 X 3 см.)

#### Възнесіе Гсднѣ

У горњем делу је приказан Исус Христос  $\text{I}\bar{\text{C}} \text{X}\bar{\text{C}}$  у кружном медаљону који држе афронтрана летећа анђела. У седећем ставу,

одевен у ружичасти хитон и смеђе-црвени химатион, Исус Христос обема рукама благосиља. Леви анђео је у цинобер хитону и зеленом химатиону са црвено-златним крилима, а десни у плавом хитону и цинобер химатиону са окер-златним крилима. У средини доњег дела сцене насликана је Богородица, која је одевена у плаву хаљину и тамно-црвени мафориј са стилизованим златним звездицама на глави и раменима. Десном показује према групи апостола, а длан леве руке окренут је према посматрачу. Лево од Богородице је анђео у ружичастој и светло-црвеној одећи, а десно други истоветно обучен. Оба десном руком благосиљају. Поред једног и другог анђела је по шест апостола, одевених у разнобојне одежде, са гестовима и покретима који изражавају узнемирење. Од свих дванаест анђела у целини је видљиво само четири.<sup>58</sup>

Васкрсење Лазарево (27,5 × 38 × 3 см.)

... εϥ . . . ιε Λαζαρε . . .

У предњем плану приказан је Исус Христос  $\text{ΙϷ ΧϢ}$  у тамно-црвеном хитону и плавом химатиону како десном руком благосиља. Иза њега је дванаест апостола, од којих је три видљиво у целини. Одевени су у црвене и зелене хитоне и љубичасте, окер-жуте и зелене химатионе. Осталим апостолима насликане су само главе. Пред Христом су две сестре Лазареве, од којих је једна ничице пала додирујући лицем Христову ногу, а друга у клечећем ставу. Прва је обучена у црвену, а друга у зелену одећу. Позади њих је усправљено Лазарево тело, обавијено окер-жутиим платном. Један дечак у црвеном одмотава повој са васкрслог Лазаревог тела, а други, у зеленој одећи, држи поклопац од ковчега. У другом плану, између два стеновита љубичаста и ружичаста брда, из једне зграде приказан посматра група људи, одевених црвеним и зеленим одећама.<sup>59</sup>

Сретење (27 × 37,5 × 3 см.)

Сρετ'ην . . .

На десном јако оштећеном делу иконе насликан је свештеник Симеон у светло-љубичастој и зеленој одежди како држи малог Исуса Христа  $\text{ΙϷ ΧϢ}$  одевеног у жути хитон и смеђи химатион, који десном руком благосиља, а у левој држи затворену књигу. Према њима приступа Богородица  $\text{Μ-Ρ ΘΥ}$  у плавој хаљини и тамно-

-црвеном мафорију, који прекрива према Христу испружене руке. Позади Богородице је пророчица Ана у зеленој хаљини и цинобер мафорију, која у левој руци држи свитак са текстом: *Лданцъ въ нво и землю втврды*. Позади је Јосиф, озбиљног и достојанственог израза, одевен у зелену хаљину и ружичасти огртач. У рукама држи два голуба — жртву очишћења. Простор у позадини испуњава тробродна базилика, у којој се вероватно одиграо овај догађај, затим киворион — слика унутрашњости истог објекта— и, најзад, иза Јосифа, представа раскошног престола, који, такође, означава део ентеријера где се ова сцена одиграла.<sup>60</sup>

Рођење Богородице (27,5 × 37,5 × 3 см.)

... ждство Ђце

У левом доњем делу приказана је Ана, у цинобер мафорију и плавој хаљини, како лежи на тамно-црвеној постели са лицем ослоњеним на длан леве руке. Десно од ње су три жене иза стола на коме су постављени реквизити, припремљени за понуде породици. Прва жена у плавој хаљини приноси Ани чашу са текућином, а остале две, у црвеним, зеленим и љубичастим одећама, стоје спремно да је понуде са другим даровима. У десном доњем углу мала Богородица *М-Р ЂУ*, у пеленама, лежи у колевци. Изнад трију жена је Јоаким, у цинобер хитону и љубичастом химатиону, са испруженим рукама према Ани. Њему се у лету приближава анђео у црвеној доњој и златно-жутој горњој хаљини, који га десном руком благосиља. Иза Ане на балкону зграде стоје две личности, које заргљене посматрају призор. Позађе сцене затвара архитектура двају објеката: једнобродне зграде ружичастих фасада и плавог крова и зграде плавих зидова са црвеним кровом.<sup>61</sup>

Све празничне иконе карактеришу истоветна ликовна обележја. Динамичан, помало наиван, цртеж са местимичним неспретностима, усклађен је са живим и звонким колоритом. Нешто немарнија моделација и мање брижљива али вешта рутинска обрада инкарната на лицима светитеља, чије су главе мало увећане,<sup>62</sup> не умањују утисак о ликовној свежини и спонтаности с којом је мајстор поуздано остварио усклађену целину. Његов поступак на свим иконама спровођен је доследно: инкарнат је руменкасто-окер са тамнијим сенкама и белим осветљењима, што све указује на пластичност у изразу, који је доминантан у укупном сликарском третману.

Све уочљиве стилске одлике ових икона, сликаних на двобојној позадини (горе злато, доле зелена), повезују их са битним

ликовним својствима која садрже престоне иконе у манастиру Св. Тројице. Сликао их је несумњиво исти мајстор 1635. године, када је, изводећи велики подухват резања и сликања благовештењског иконостаса, испољавао извесне осцилације у усредсређености и када је, са мање или више надахнућа, могао да достигне различит ступањ сликарске вештине, али и да, упркос томе, оствари једну лепу и значајну уметничку целину, која чини разноврснијом српску иконописну баштину XVII века.

Прилика је да се, и овог пута, истакне чињеница да је престоним иконама у манастиру Тројици стилски и иконографски веома блиска деизисна плоча чији се један део чува у Народном музеју у Чачку, својевремено пренета из сеоске цркве у Миоковцима код Чачка.<sup>63</sup> Није познато одакле и како је овај део негдашњег иконостаса доспео у Миоковце, у цркву која је настала у новије доба. Има много основа за веровање да је ова деизисна плоча заузимала место на неком од иконостаса у једном од овчарско-кабларских манастира. Настала је вероватно истовремено када и иконостас у Благовештењу, а по свему судећи дело је истог мајстора. Ово указује на могућност да је непознати мајстор, бавећи се у манастиру Благовештењу, где је резао и сликао иконостас, добио још неке нарудбине манастирских братстава у овчарско-кабларској клисури и друге клијентеле у околини, због чега се овде задржао дуже времена. Шта је још сликао сем деизисног чина из чачанског Народног музеја, за сада остаје непознато. Да је било који иконостас или његов део сачуван из манастира под Овчаром и Кабларом или околних цркава (црква Св. Николе у Жежевици, црква Св. Благовести у Трнави) из времена када је настао иконостас у Благовештењу или приближно из тог раздобља, можда би било могуће да се препозна још које дело овог способног мајстора чиме би се бар унеколико сагледао његов опус несумњиво значајан за стицање представе, не само о његовом стваралаштву, већ и српске иконописне делатности у првој половини XVII века.\*

## НАПОМЕНЕ

1. О стању истражености ових споменика вид. Р. Станић, Иконостас цркве манастира Сретење на Овчару, Зборник радова Народног музеја, XI (Чачак, 1981), 31 — 33, 46 — 48.

2. В. Петковић, Српски споменици XVI — XVIII века, Старинар, н. ред, VI (1911), (Београд, 1914), 165 — 193; исти, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950, 27 — 29, 222 — 225; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд, 1955, 89 — 91; С. Душанић — Р. Николић, Овчарско-кабларски манастири, „Туристичка штампа“ Београд, 1963; Р. Станић, Благовештење под Кабларом, Градац, 1 — 2, (Чачак, 1963), 35 — 44 и 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.

3. П. Покршкинъ, Православная церковная архитектура XII — XVIII стол. въ нынѣшнемъ Герцогствѣ, С. Петербург, 1906, 45 — 46, т. XLIII, XLIV и XLV; С. Радојчић, нав. дело, 89 — 91; 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; В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд, 1961, 63; С. Душанић — Р. Николић, нав. дело; М. Шаkota, Ризнице манастира у Србији, Београд, 1966, 28 — 29; Д. Милошевић, Сликарство у средњовековној Србији од 12. до средине 18. века, Београд, 1974, 36 — 37; иста, Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века, Београд, 1980, 23, 37 — 38.

4. F. Kanitz, Serbien, Historisch-technographische heisstudien aus den Jahren 1859 — 1868, Leipzig, 1868, 150 — 158; G. Millet, L'ancien art serbe, Les eglises, Paris, 1919, 27 — 29; П. Покршкинъ, нав. дело, 43 — 46, прт. 8, 9 и 10; М. Валтровић, Говор којим је отворен четврти излог снимака архитектоних, живописних и скулптурних 1. маја 1877, Гласник Српског ученог друштва XLVI (Београд, 1878), 246 — 253; исти, Старе српске црквене грађевине, Српске илустроване новине, Нови Сад, 2. август 1881, 26; 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. I (Београд, 1950) 91 — 108; М. Чанак — Медић, Благовештење под Кабларом, Саопштења, IX (Београд, 1970) 199 — 221; иста, Манастир Тројица под Овчаром, Рашка баштина, 1, (Краљево, 1975) 81 — 94.

5. Д. Ранковић, Овчарско-кабларско четворојеванђеље из збирке проф. Алексе Ивића, Зборник за ликовне уметности, 1, (Нови Сад, 1965), 107 — 115; Д. С. Поповић, Преписивачка делатност Овчарско-кабларских манастира, Зборник радова Народног музеја, VII, (Чачак, 1976), 81 — 92.

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

7. С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 65 — 68.

8. Ђ. Бошковић и други, нав. дело, 102; З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, Сарајево, 1977, 29.

9. Приликом реализације пројекта за конзерваторско-рестаураторске радове, чији је аутор арх. Милка Чанак — Медић, а којом је руководила арх. Марија Домазет, обављена су археолошка архитектонска и ликовна истраживања цркве, у којима су учествовали Душанка Ранковић — Вучићевић и Часлав Јордовић. Истраживања и њихове резултате стално је пратио аутор овог прилога. Уп. М. Домазет, Црква Св. Тројице под Овчаром, Рашка баштина, 2, (Краљево, 1980), 357 — 359.

10. По мишљењу М. Чанак — Медић, црква је саграђена између шесте деценије XVI и друге деценије XVII века. Уп. М. Чанак — Медић, Манастир Тројица под Овчаром, Рашка баштина, 1, 92.

11. Данас нема никаквог трага од првобитног тројичког иконостаса. Страдао је или у неком пожару, или је приликом постављања новог иконостаса 1868. године као дотрајао уклоњен да би му се заувек изгубио сваки траг. На место овог иконостаса из 1868, који је сликао Никола М. Марковић и који је 1900. године пренет у манастир Благовештење, где се и данас демонтиран налази, постављена је импровизирана олтарска преграда, на коју су, пред други светски рат, монтиране, између осталих, и престоње иконе из манастира Благовештења, сликане 1635. године. Уп. С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 27.
12. В. Ђоровић, Манастир Житомислић, Старинар, трећа серија, X—XI, (1935), (Београд, 1936), 8.
13. Радећи у то време у мостарском Заводу за заштиту споменика културе, потписник овог рада, у сарадњи са колегом Анђелком Зелеником, извео је истраживања житомислићке цркве, којом приликом је открио патронску фреску Благовести. Исходи ових истраживања нису дубликовани. О овоме вид. З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево, 1971, 226 — 237.
14. З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, 29.
15. Д. Милошевић, Сликарство у средњовековној Србији од 12. до средине 18. века, 37, сл. 49; иста, Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века, 38.
16. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 89.
17. М. Д. Протић, Драгачево и његови славни синови, Ниш, 1940, 26.
18. В. Петковић, Српски споменици XVI — XVIII века, 175
19. В. Петковић, нав. дело, 184.
20. В. Петковић, нав. дело, 192.
21. С. Петковић, Пећка патријаршија, Београд, 1982, 15.
22. Р. Станић, Зидно сликарство у околини Студенице, Саопштења, XV, (у штампи).
23. С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 68.
24. В. Петковић, нав. дело, 185. Опширније вид. 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.
25. На порталу приправе угребан је извештај број записа, од којих су читљиви: 1. 1775. м.. 2. Дето 1818 неромонахъ Пшгифш: 3. нермонах Леонтне ФШПЗ (1787.) На порталу цркве (наос) читљива је година хЗРЗЗ (1655). Нисмо, међутим, учили записе из 1615/16. и из 1646/47. године, које је објавио В. Петковић, Старице, записи, натписи и листине, Београд, Народни музеј, 1923, 35.
26. П Покѣшкннѣ нав. дело, стр. 45 — 46, т. XLIII, XLIV и XLV.
27. Р. Станић, Благовештење под Кабларом, 54.
28. М. Ђоровић — Љубинковић, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, 103 — 105.
29. На жалост, неки његови делови, који су својевремено пренети у београдски Народни музеј, нестали су. Реч је о царским дверима, горњим дверима и подножју крста са Распећем, који су изгорели у пожару. Уп. М. Ђоровић — Љубинковић, нав. дело, 104.
30. Р. Станић, нав. дело, 54 — 58.
31. М. Ђоровић — Љубинковић, нав. дело, 103 — 105.
32. М. Д. Протић, нав. дело, 26.
33. С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 24, тачно су прочитали овај запис и донели га у савременој ћириличној транскрипцији.
34. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 89 — 91.
35. М. Ђоровић — Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа, 12 — 12.
36. С. Радојчић, нав. дело, 89 — 91.

36a. Ђ. Бонковић и други, нав. дело, 102. Мирјана Шакота је сасвим добро уочила разлику између потписане Митрофанове иконе и осталих икона у Благовештењу. Уп. нав. дело, 28.

37. В. Петковић, нав. дело, 175.

38. Натпис који говори искључиво о живописању цркве манастира Благовештење налази се на западној страни северног пиластра што раздваја нас од припрате. Он, додуше, садржи две године (1635. и 1632) означене као време настанка фресака. Прва година — 1635. наведена је по рачунању од стварања света, а друга — 1632. од Христовог рођења. Ово неслагање година произашло је, изгледа, из грешке у њиховом бележењу, односно рачунању. Уп. В. Петковић, нав. дело, 175. Тешко је рећи ко је у праву: да ли они који 1632. годину узимају као поузданију за датовање фресака (С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 19) или они који узимају да је живопис настао између 1632. и 1635. године (Р. Станић, нав. дело, 49 — 51).

39. Да је нови иконостас сликан 1635. године, сведочи, како ћемо видети, запис на престоној икони „Богородица са Христом, анђелима и пророцима”.

П. Покршић, нав. дело, 45, наводи да је видео запис са годином 1633. коју сматра годином настанка иконостаса. Нико, сем овог руског научника, није уочио тај запис. Вероватно је страдао у време када је пренети иконостас у Народном музеју у Београду претрпео велика оштећења. Мада је овај документ уништен, мислимо да се с правом може сумњати у његово тачно читање. Претпостављамо, наиме, да је била у питању година 1635. која је прочитана као 1633.

40. М. Ђоровић — Љубинковић, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, 103 — 105.

41. В. Петковић, нав. дело 175. У четвртном реду овог натписа избрисана су имена још неких ктиторa који су првобитно били забележени. Има се утисак да је ово брисање намерно извршено и то убрзо после исписивања натписа.

42. В. Петковић, нав. дело, 175.

43. М. Д. Протић, нав. дело, 26. Аутор је погрешно прочитао име Миливој као Јанко.

44. В. Петковић, нав. дело, 175. Натпис је објављен са неколико незнатних грешака.

45. В. Петковић, нав. дело, 175.

46. В. Петковић, нав. дело, 175. Овај натпис В. Петковић није успео да потпуно прочита. Учинили су то С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 17 — 18.

47. Има извесног основа за веровање да је благовештењска црква 1602. године обновљена, а не наново саграђена. У прилог ове поставке, на коју помишља извесан број истраживача, иду, изгледа, и резултати минималних археолошких ископавања које су извели археолог Милена Икониновић и историчар уметности Душанка Ранковић. Ови исходи нису публиковани.

48. Делове овог иконостаса, који су око 1908. године пренети у Народни музеј у Београду, детаљно је описао Владимир Петковић, тадашњи кустос. Опис се налази у једној од књига музејског инвентара.

49. С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 26.

50. З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, 29.

51. М. Д. Протић, нав. дело, 26. Поред наведене грешке у читању имена презвитера који је икону откупио, поткрале су се још неке грешке, које, ипак, битно не мењају смисао натписа.

52. М. Ђоровић — Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа, 13; иста, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, 104; С. Радојчић, нав. дело, 89.

53. О овој и другој престоној икони у манастиру Тројици већ постоји мала литература: М. Д. Протић, нав. дело, 26 — 27 (овде су по први пут објављене репродукције обе иконе); М. Ђоровић — Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа, 13; С. Радојчић, нав. дело, 89; Р. Љубинковић, Мајстори старог српског сликарства — поводом књиге проф. С. Радојчића, Наше старине, IV, (Сарајево, 1957), 197, 198; В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 63; С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 67; Р. Станић, нав. дело, 56 — 57; М. Шакота, нав.



ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ СЛИКАРСКЕ ДЕЛАТНОСТИ У ОВЧАРСКО-КАВЛАРСКИМ  
МАНАСТИРИМА

дело, 28 — 29; Д. Милошевић, Сликарство у средњовековној Србији од 12. до 18. века, 36 — 37; З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, 26, 29; Р. Станић, Непознате иконе у југозападној Србији, Зборник за ликовне уметности, 11, (Нови Сад, 1975), 263 — 265; Д. Милошевић, Уметност у средњовековној Србији од 12. до 18. века, 38, сл. 71.

54. Види напомену 53.

55. Икона је објављена у: С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, сл. 24; Д. Милошевић, Сликарство у средњовековној Србији, 37, сл. 49; иста, Уметност у средњовековној Србији, 38.

56. Д. Милошевић, нав. дело, 38, сл. 73.

57. Репродукција ове иконе објављена је у другом прештампаном издању С. Душанић — Р. Николић, Овчарско-кавларски манастири, Овчар Бања, 1978, 15.

58. Икона до сада није објављена.

59. Икона се овде први пут објављује.

60. Репродукција код С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 23.

61. Репродукција је објављена у С. Душанић — Р. Николић, нав. дело, 23.

62. За благовештењске празничне иконе С. Радојчић, нав. дело, 89 — 90 каже: „Њихов стил јако подсећа на иконе истог скоро минијатурног формата, из раног XVI века; велике главе изразитих црта, мала тела, веома живахни гестови у крајњој линији упућују на минијатуре Минхенског псалтира“. Врло добро запажање овог нашег угледног znalца старе српске уметности сасвим одговара карактеру ових слика.

63. Р. Станић, Непознате иконе у југозападној Србији, Зборник за ликовне уметности, 11, (Нови Сад, 1975) 263 — 265, сл. 9, 10 и 11.

\* Посебну захвалност дугујем колегиници Ружици Тасић, која ми је уступила беспрекорне фотографије благовештењских икона на објављивање, чији је аутор Душан Тасић.

### CONTRIBUTION A L'ETUDE DE LA PEINTURE DANS LES MONASTERES D'OVCAR ET DE KABLAR

Quoique l'intérêt scientifique consacré aux divers stratas des oeuvres picturales des monastères d'Ovčar et de Kablar s'étende déjà, avec certaines interruptions, sur plus de 150 ans, cet ensemble unique en Serbie d'édifices sacraux et culturels garde encore bien des questions mal élucidées. Certains résultats des recherches effectuées jusqu'à présent, en majorité peu précises, ne sont pas en accord avec l'importance de ces monuments et certains postulats scientifiques sont devenus inadmissibles, en particulier après les recherches méthodiques modernes effectuées dans le cadre d'un programme scientifique financé par la Communauté scientifique fondamentale de la région de Kraljevo.

Le présent article étudie certains aspects de l'activité picturale dans les monastères d'Ovčar et de Kablar. On traite d'abord de la question de savoir si le monastère de la Trinité avait été orné, dans le temps, de fresques et ce que celles de l'intérieur sont devenues — si toutefois elles avaient existé. Lorsque les travaux de conservation de cette église organisés par l'Institut de conservation des monuments culturels de Kraljevo étaient en train, l'on entreprit, en plus des recherches archéologiques et architecturales, l'examen des surfaces intérieures des murs pour voir s'ils avaient été couverts de fresques et ce qui en était resté. Toutefois ces recherches n'ont découvert aucun vestige de peinture murale ce, qui était assez étonnant, vu qu'on s'y attendait, étant donné la valeur architecturale de l'église, qui, dans la plupart des cas était accompagnée de l'aménagement artistique de l'espace intérieur. L'auteur explique l'absence de peinture murale de deux façons. Il est possible que l'église n'avait pas été orné en entier de fresques pour des raisons péremptoires mais qui nous sont restées inconnues, ou encore que la peinture murale ait été détruite systématiquement lors d'une reconstruction de grande envergure dont nous ne savons rien, mais dont l'exemple nous est donné par d'autres monuments de la même époque (par ex. le monastère de Žitomisljić en Hrzégovine). La question restera en suspens tant qu'on n'aura pas enlevé tout le crépi des murs de l'intérieur sous lequel il est possible que des vestiges des anciennés fresques soient retrouvés.

L'actuelle fresque patronale de la Trinité qui se trouve dans la lunette au-dessus du portail qui donne dans le narthes est décrite en détail dans l'article et l'auteur émet l'opinion qu'elle date probablement des environs de 1635, année de la peinture de l'iconostase du monastère de l'Annonciation, à cause des similitudes de style et d'iconographie qu'on y trouve avec certaines icônes de cette iconostase. Si les murs de l'église avaient été jadis ornés de fresques, la fresque de la Trinité pourrait être la seule partie restante de ce grand ensemble artistique, détruit à jamais. Une autre fresque représentant la Vierge à l'Enfant qui se trouve dans la lunette au-dessus du portail du mur occidental du naos, est aussi décrite en détail et analysée au point de vue du style et de l'iconographie. Cette fresque est une copie d'une fresque plus ancienne avec le même sujet, qui, peut-être était contemporaine de la fresque patronale. Cette copie, ou plutôt cette réplique assez libre a été effectuée vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par un peintre de talent assez modeste, qui avait pris part, en 1697 à la peinture des murs du narthex du monastère voisin de Nikolje.

La plus grande partie de l'article est consacrée à la discussion de l'auteur au sujet du problème de l'iconostase du monastère de l'Annonciation et de son attribution à un auteur. Depuis longtemps règne dans notre histoire de l'art l'opinion que l'iconostase et les fresques ornant les murs de cette église ont été peintes par le zographe Mitrophan, peintre qui, en 1602 a signé l'une des icônes trônantes de la Vierge à l'Enfant, conservée au monastère de l'Annonciation. L'on doit cette hypothèse qui, selon l'auteur est inadmissible, aux historiens de l'art, le professeur Radojčić et Mirjana Čorović — Ljubinković. Le premier était parti de l'inscription faussement interprétée qui se trouve sur l'icône (cette inscription fut déchiffrée pour la première fois par Milisav D. Protić qui donnait comme date au lieu de 1602, 1635; voir: »Dragačevó et ses fils célèbres« Niš, 1940, p. 26) et par conséquent attribua toute l'iconostase du monastère de l'Annonciation et toutes

ses fresques au zoographe Mitrophan. Mirjana Ćorović — Ljubinković avait organisé en 1955 une exposition au sein du Musée National de Belgrade sous le titre de: »L'école de peinture d'icônes de Peć et de Dečani du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle« et y avait exposé cette iconostase dont une partie est gardée à Belgrade et le reste dans les monastères de l'Annonciation et de la Trinité et l'avait attribuée à Mitrophane. Dans son livre intitulé »La sculpture sur bois médiévale dans les régions orientales de Yougoslavie« paru à Belgrade en 1965, dans les tomes LI et LII, pp. 103—105, elle a en parlant de la valeur de la sculpture sur bois de cette iconostase, compté Mitrophane parmi les meilleurs sculpteurs sur bois. Les autres historiens de l'art se sont, plus ou moins rangés à l'avis de ces deux savants.

Remarquant les différences de style et autres différences entre l'icônêtrônante signée par Nitropane et les autres icônes qui forment l'ensemble de l'iconostase de l'Annonciation, l'auteur a effectué une analyse détaillée de tous ses éléments et à cette occasion a acquis une conviction différente. En effet, le peintre Mitrophane avait peint en 1602, en plus de l'icône qu'il avait signée encore quelques autres icônes, comme il est dit dans cette inscription. Or, malheureusement, ces icônes n'ont pas été conservées, elles avaient probablement formé l'iconostase provisoire, érigée immédiatement après la construction ou reconstruction de l'église, en 1602, pour permettre sa consécration. Trente années plus tard, en 1635, l'église fut ornée de fresques et reçut son iconostase représentative sculptée dans le bois et ornée d'icônes. L'auteur de cette iconostase n'est pas du tout Mitrophane, car les particularités de cette iconostase sont diamétralement opposées aux particularités du style de l'icône signée par Mitrophane. Il peut encore moins être l'auteur des fresques de l'église — ce qui npus est aussi prouvé par des traits stylistiques.

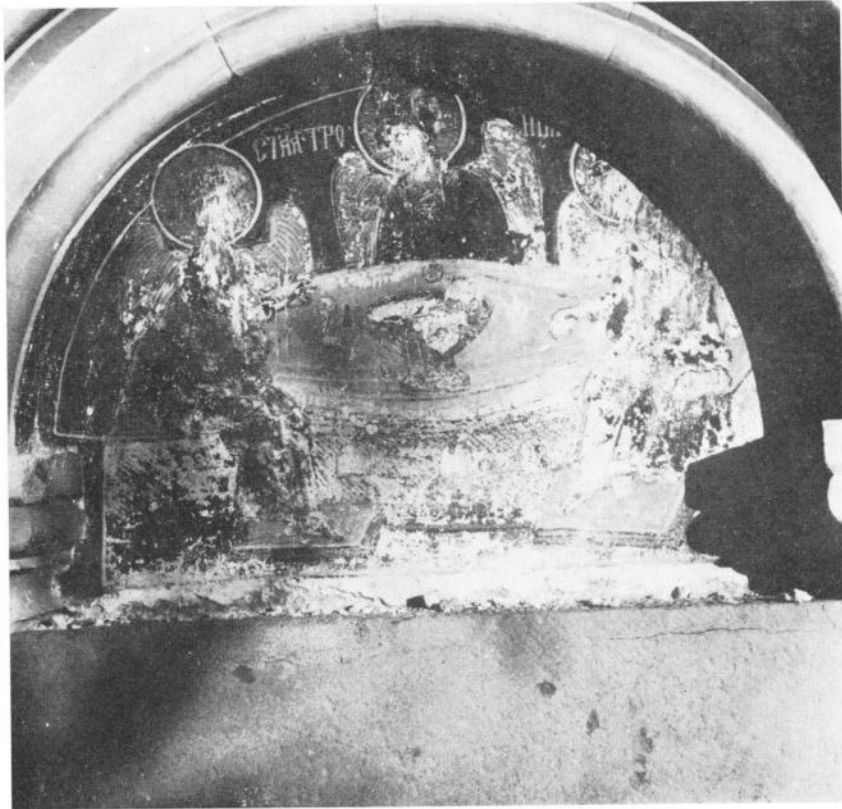
De l'avis de l'auteur, l'iconostase de l'église de l'Annonciationa été peinte par un artiste inconnu, qui, tres probablement, a pris part à la peinture murale ornant l'église exécutée en 1632, celle du narthex du monastère de Nikolje (en 1637) et celle de l'église St. Nicolas à Ježevica (en 1636). L'article donne aussi une analyse descriptive détaillée des propriétés de style et iconographiques de toutes les icônes du monastère de l'Annonciation (l'icône trônante signée par Mitrophane, »l'Hospitalé d'Abraham« et si icônes consacrées aux grandes fêtes, à savoir: »le Baptême«, »la Crucifixion«, la »Résurrection de Lazare), la »Présegation au Temple« et la »Nativité de la Vierge«) et les icônes principales de la Déisis avec les apôtres« et de la »Vierge à l'Enfant avec des anges et des prophètes«, que l'on garde dans le monastère de la Trinité. L'auteur présente aussi une argumentation détaillée par laquelle il confirme, à l'aide de documents son opinion selon laquelle il est erronné d'attribuer l'ensemble de l'iconostase et les fresques de l'église du monastère de l'Annonciation au peintre Mitrophane, dont la personnalité pourra être mieux élucidée si, par un heureux hasard l'on trouve encore une autre de ses oeuvres.



Сл. 1. Манастир  
Благовештење



Сл. 2. Црква манастира  
Св. Тројице



Сл. 3. Фреска Св. Тројице у лунети портала на зиду припрате цркве манастира Св. Тројице



Сл. 4. Фреска Св. Тројице у лунети портала на зиду припрате цркве манастира Св. Тројице — детаљ 1.



Сл. 5. Фреска Св. Тројице у лунети портала на зиду припрате цркве манастира Св. Тројице — детаљ 2.



Сл. 6. Фреска Св. Тројице у лунети портала на зиду припрате цркве манастира Св. Тројице — детаљ 3.





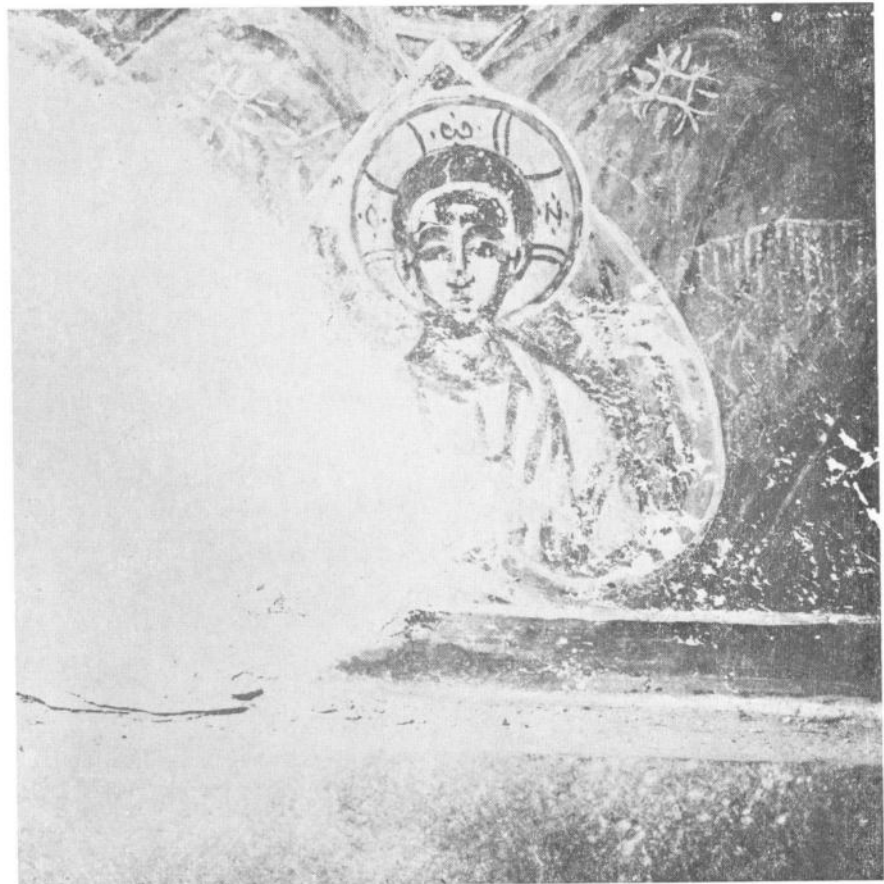
Сл. 7. Фреска Богородице са Христом у лунети портала на западном зиду цркве манастира Св. Тројице



Сл. 8. Фреска Богородице са Христом у лунети портала на западном зиду цркве манастира Св. Тројице — детаљ Богородице и Христа



Сл. 9. Фреска Богородице са Христом у лунети портала на западном зиду цркве Св. Тројице — детаљ Богородице

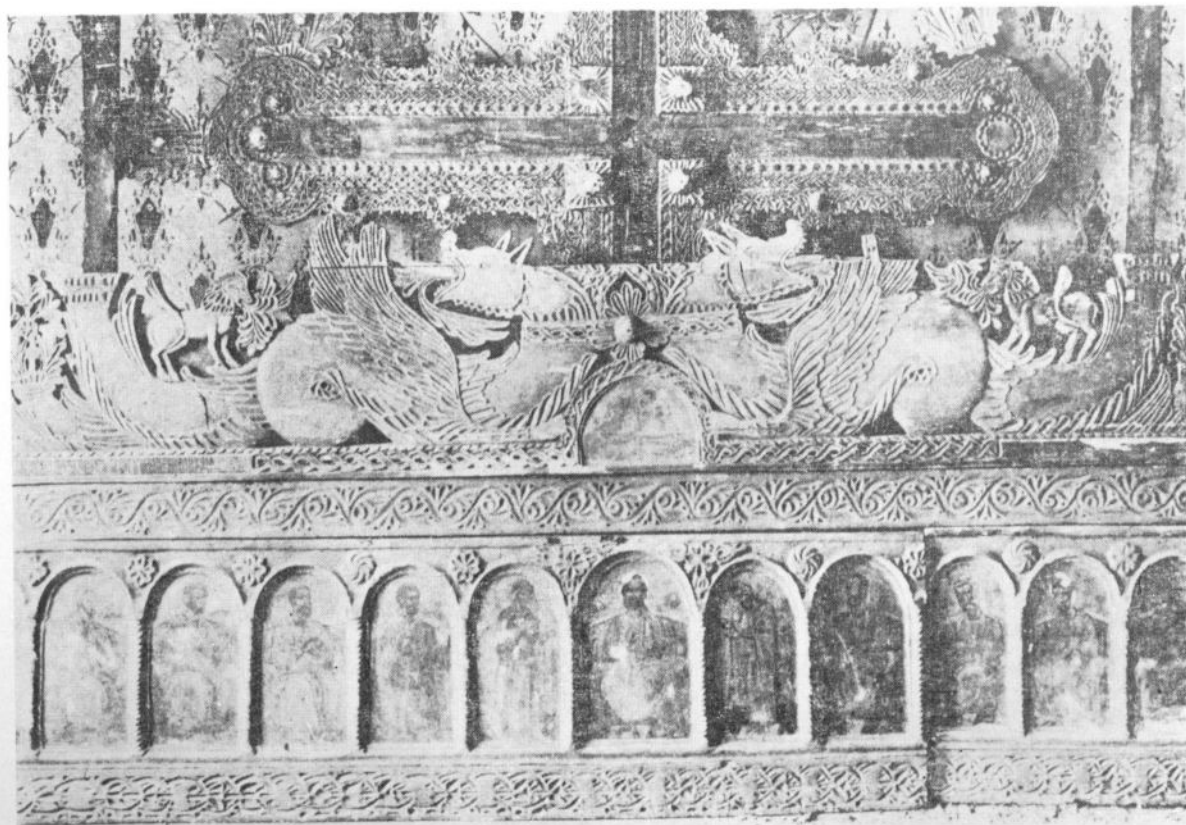


Сл. 10. Фреска Богородице са Христом у лунети портала на западном зиду цркве Св. Тројице — детаљ Ијуса Христа

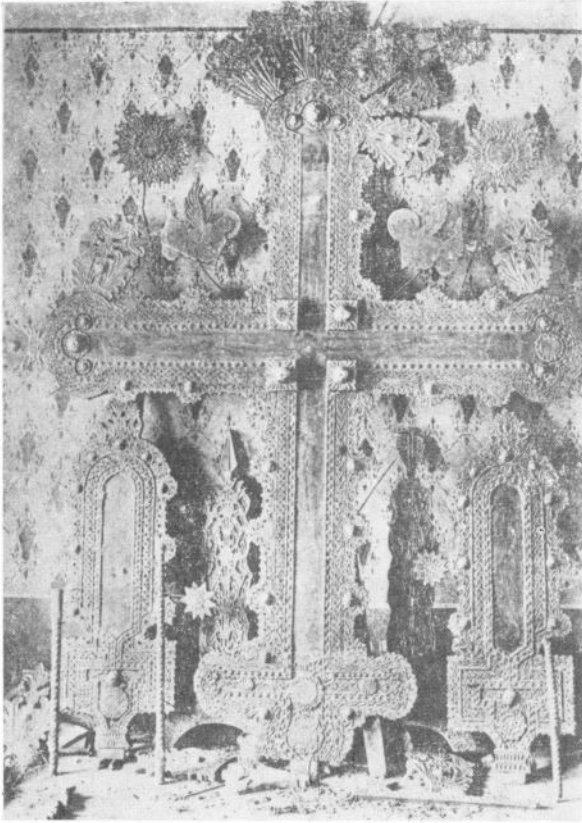




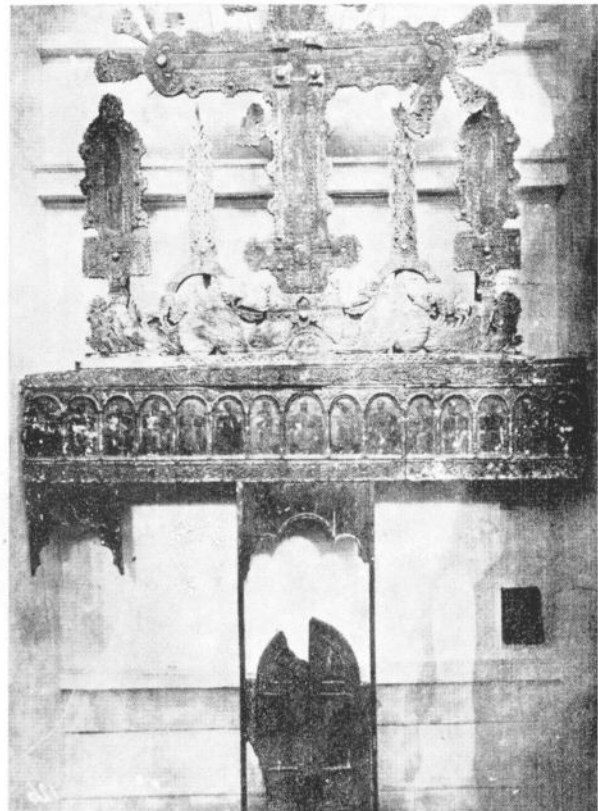
Сл. 11. Иконостас цркве манастира Благовештење — царске двери и престоње иконе  
(снимак: П. Покришкин)



Сл. 12. Иконостас цркве манастира Благовештење — деизисни чин и постоље крста са  
Распећем (снимак: П. Покришкин)



Сл. 13. Иконостас цркве манастира Благо-  
вештење — крста са Распећем, Св. Јованом  
и Богородицом (снимак: П. Покришкин)



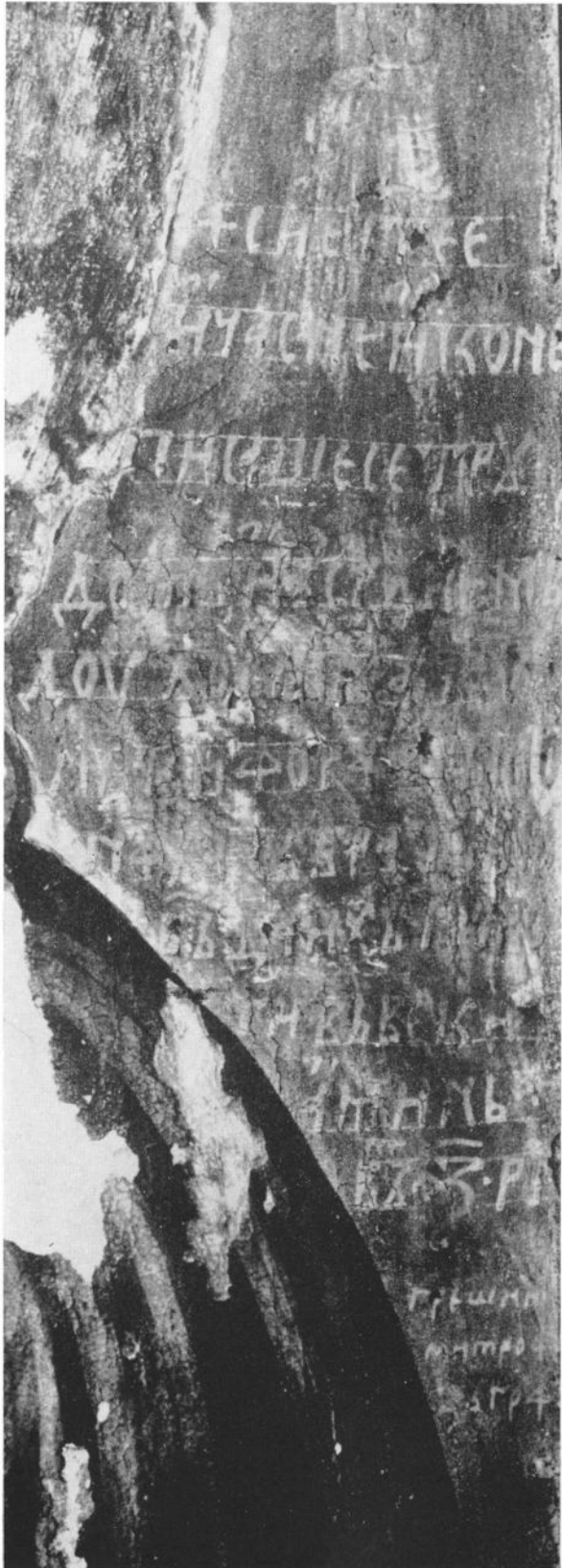
Сл. 14. Иконостас цркве манастира Благо-  
вештење (снимак: М. Ђоровић — Љубин-  
ковић)



Сл. 15. Престона Икона Богородице са Исусом Христом“ — рад зографа Митрофана (фото: Д. Тасић)



Сл. 16. Престона икона Богородице са Исусом Христом — рад зографа Митрофана, детаљ поља где је исписан запис и потпис мајстора (фото: Д. Тасић)



Сл. 17. Престона Икона Богородице са Исусом Христом — рад зографа Митрофана, детаљ записа са потписом мајстора (фото: Д. Тасић)

+ С Н Е Т Е Е  
 Н У Ч С Н Е И К О Н Е  
 П Н К Ш Е С Е Т Р У  
 Д О М Ъ Н У С Р А Н Е М Ъ  
 Д О У Х О В Н И К А К В  
 Л Н К Н Ф О Р А Е Р Ъ М О  
 П А Ч А С В Б Р А Т И А М И  
 Б Ъ Д А Н Х Ъ Л О Р О С  
 Т Н В Ъ В Е К Н  
 Ч М Н Ъ  
 В Ъ З Р І  
 Г Р Ш М И  
 М И Т Р О Ф А Н Ъ  
 З У Г Р Ф З

Сл. 18. Престона икона Богородице са Христом — рад зографа Митрофана, цртеж записа са потписом мајстора

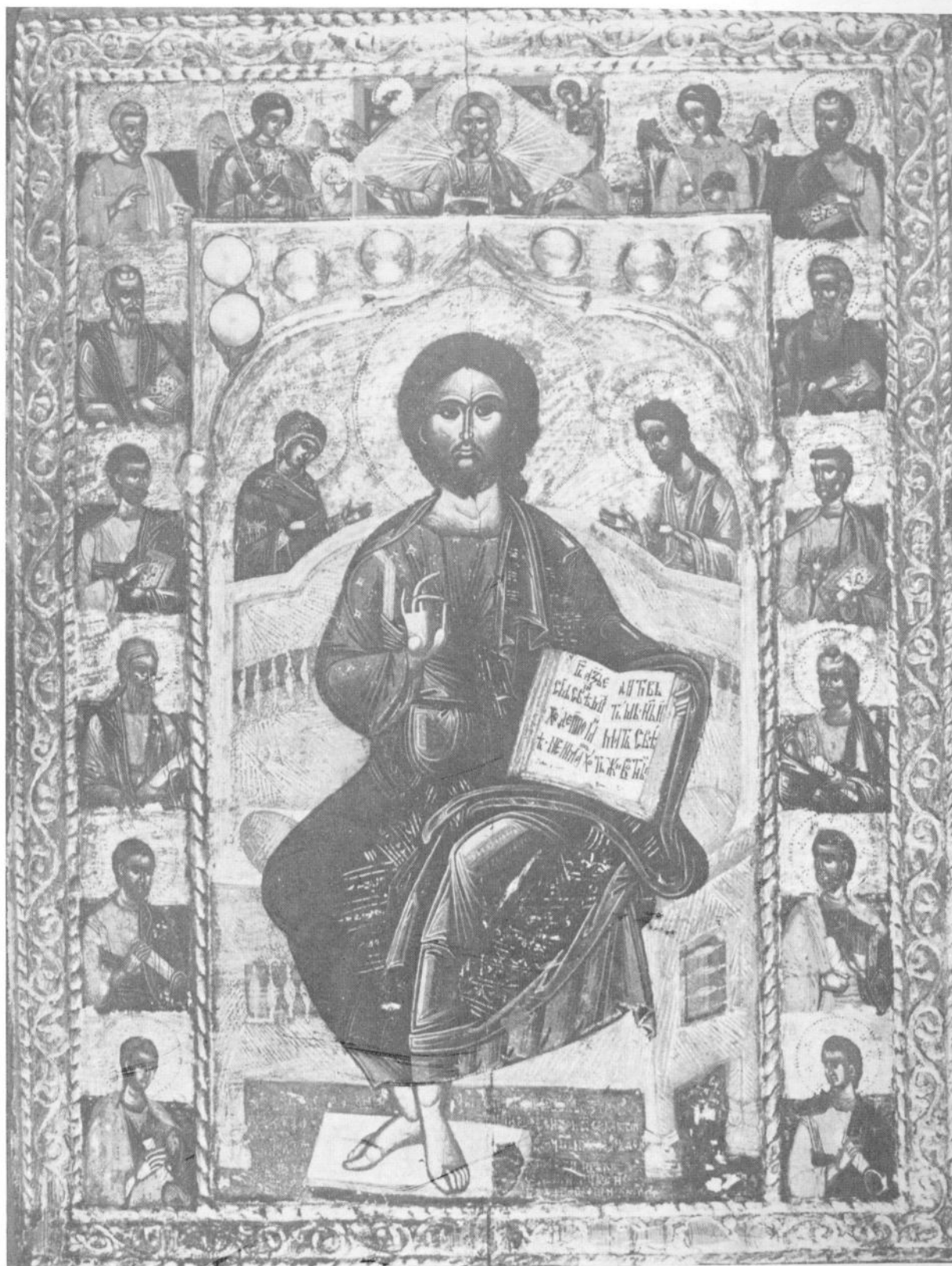




Сл. 19. Натпис о настанку фресака у цркви манастира Благовештење (1632—1635)



Сл. 20. Страшни суд на спољном западном зиду цркве манастира Благовештење — детаљ приложничког записа златара Белана и терзије Обрада из Ужица



Сл. 21. Преслона икона „Деизис са апостолима“ — сада у цркви манастира Св. Тројице  
(фото: Д. Тасић)



Сл. 22. Престона икона „Богородица са анђелима и пророцима“ — сада у цркви манастира Св. Тројице (фото: Д. Тасић)



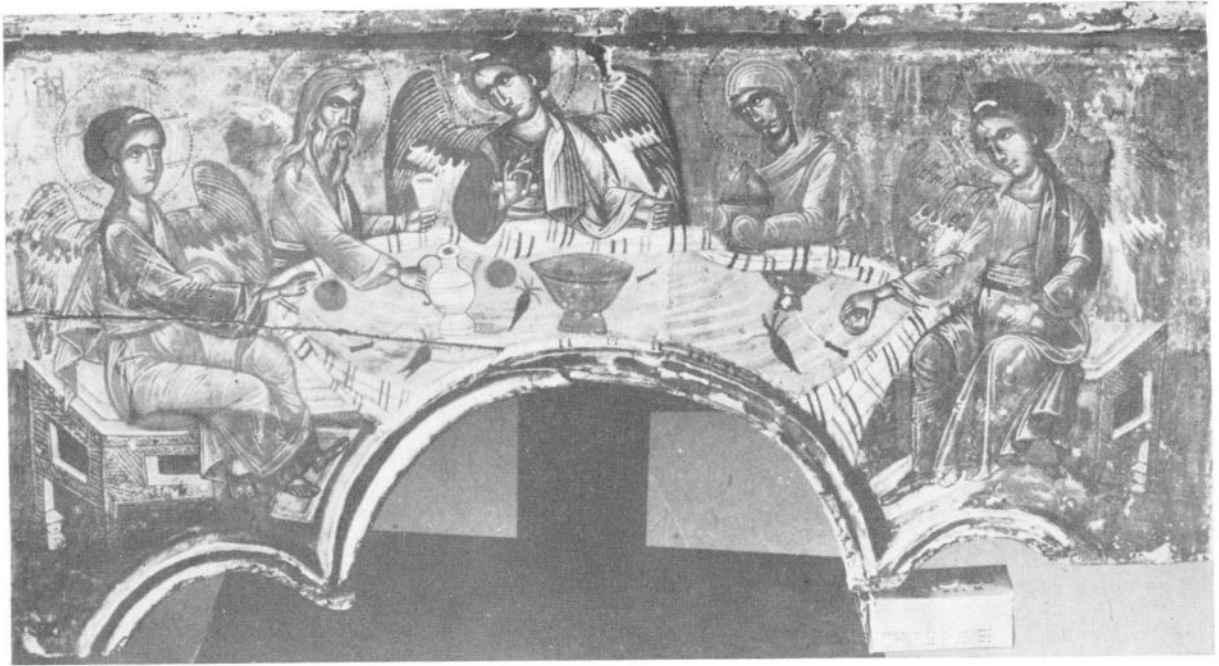


Сл. 23. Престона икона „Деизис са апостолима“ — детаљ



Сл. 24. Престона икона „Богородица са анђелима и пророцима“ — детаљ

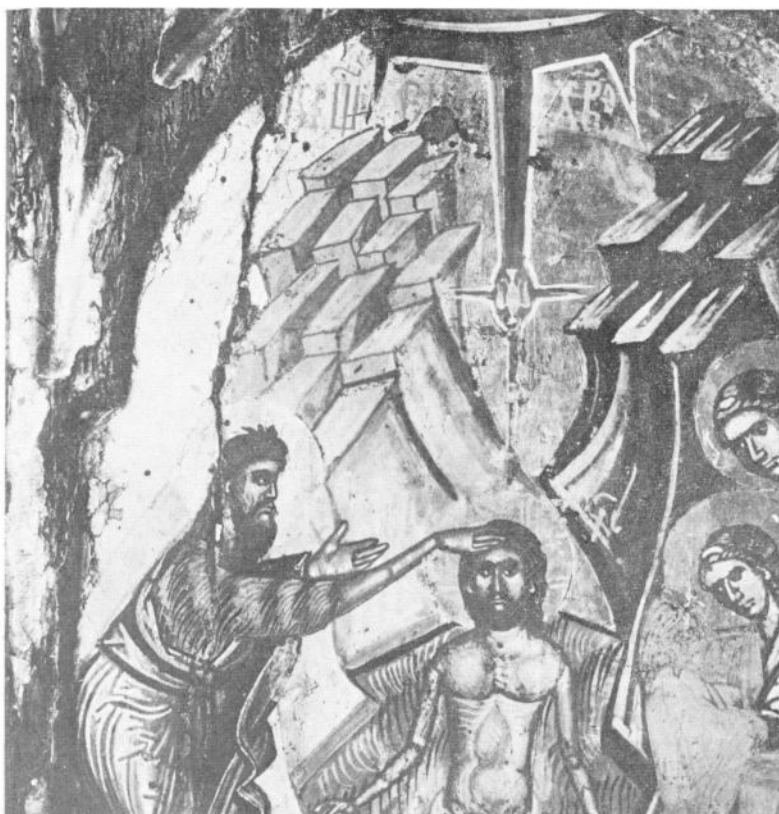




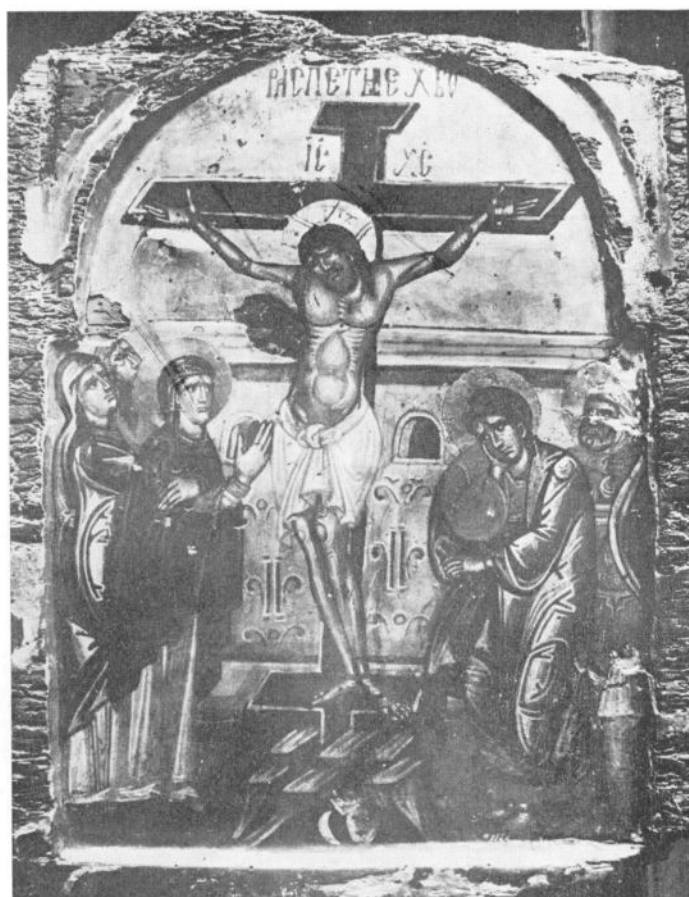
Сл. 25. Икона „Гостољубље Аврамово“ (фото: Д. Тасић)



Сл. 26. Икона „Крштење Христово“ (фото: Д. Тасић)



Сл. 27. Икона „Крштење Христово“ — детаљ (фото: Д. Тасић)



Сл. 28. Икона „Распеће Христово“ (фото: Д. Тасић)



Сл. 29. Икона „Вазнесење Господње“  
(фото: Д. Тасић)

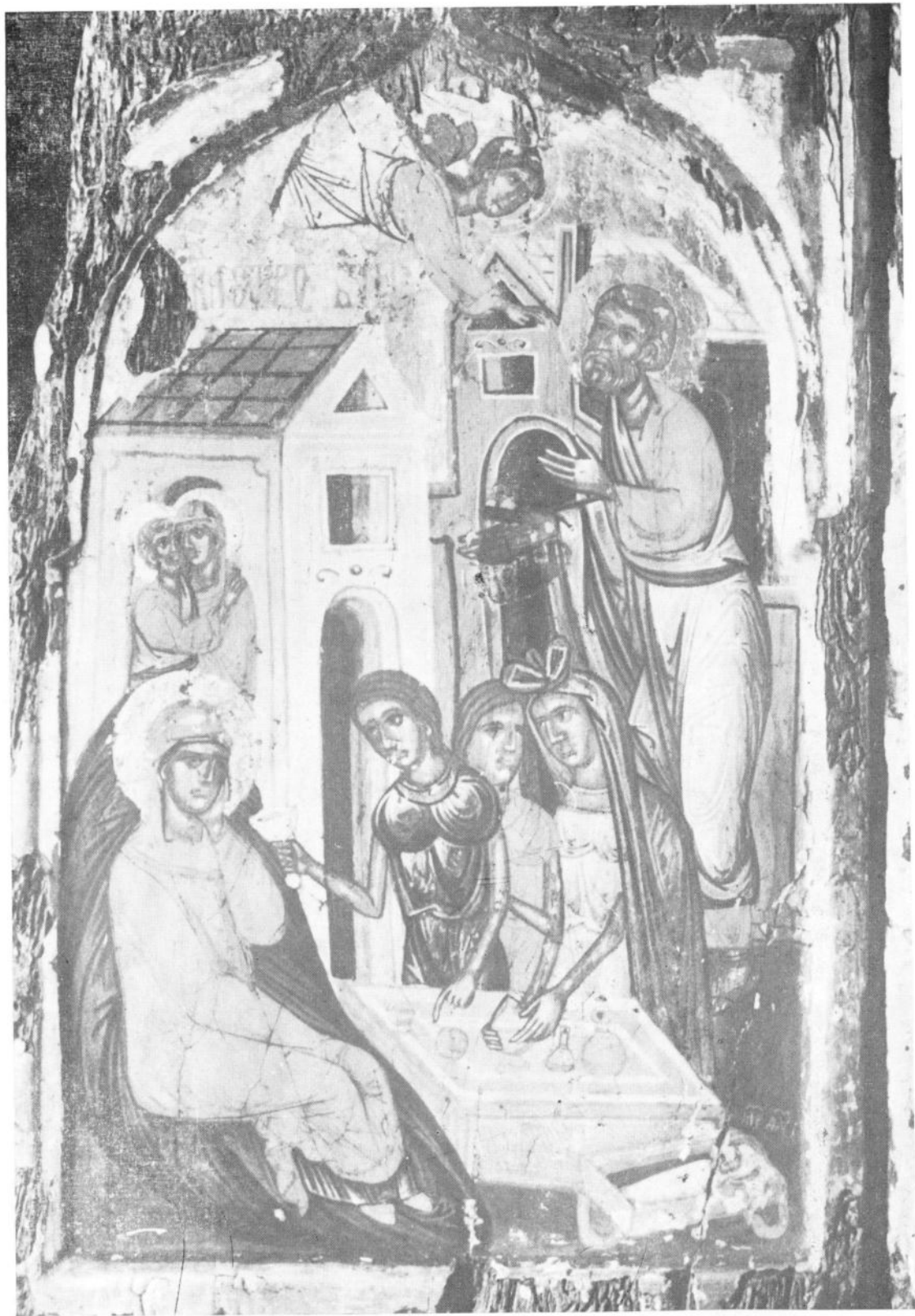


Сл. 30. Икона „Васкрсење  
Лазарево“



Сл. 31. Икона „Сретење“ (фото: Д. Таслћ)





Сл. 32. Икона „Рођење Богородице“ (фото: Д. Тасић)