

БРАНИСЛАВ ЦВЕТКОВИЋ

СКУЛПТУРА ДРЕНЧЕ
(ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ)

Бранислав Цветковић
УУ 35000 Јагодина
Завичајни музеј
Кнегиње Милице 82

UDK: 726.7(497.11)„04/14”

Јанку Маџловском

Недавно објављеном дисертацијом Владислава Ристића¹ начињен је значајан помак у истраживању тзв. „моравског” раздобља српске средњовековне архитектуре.² Између много тога, научној јавности су том приликом изнова приближени монументални остаци разрушеног манастира у селу Дренчи код Александровца у Жупи.³ Дренча је у Ристићевом истраживању с разлогом добила значајно место, пошто је аутор на овај споменик са много основа указао као на једну од оних карика које омогућавају сагледавање постепеног развијања и сазревања градитељске концепције која је доминирала српском архитектуром у другој половини XIV и првој половини XV века.⁴

* Из техничких разлога напомене су на крају рада.

Осветљавајући могуће путеве сустицања специфичних облика каменог клесаног и резаног украса, који је карактерисао обраду фасада цркава у овом периоду, Ристић у својој књизи обраћа пажњу и на релативно скроман скулптурални украс Дренче.⁵ Налази аналогije са пластиком старијег Рђавца и са нешто млађим каменим украсом на Богородици Градачкој у Чачку,⁶ што чини, потом, и у чланку посвећеном месту Богородице Градачке у развоју „моравске” архитектуре.⁷ Описавши укратко све изведене мотиве, Ристић је посебно истакао да знатну тешкоћу у изучавању дренчанске пластике представља тумачење плиткорелефне представе исклесане у тимпану олтарске бифоре.⁸

Захваљујући постојању тзв. Доротејевог свитка, документа који су издали монаси Доротеј и Данило, ктитори Дренче,⁹ и који су 2. марта 1382. године пред сабором у Жичи оверили кнез Лазар и патријарх Спиридон,¹⁰ Дренча је веома рано привукла пажњу учених људи.¹¹

Импресивни остаци архитектуре, просторни план, начин зидања и димензије Дренче – навели су истраживаче на систематичнија изучавања. Почев од првих теренских снимака Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића, који данас поседују изворну вредност,¹² до савремених конзерваторских интервенција¹³ и предлога за реконструкцију,¹⁴ знања о Дренчи су вишеструко увећана.

Ипак, о њеном пластичном украсу у литератури је било мало речи, а смисао необично решене олтарске бифоре са представом неидентификованог митолошког створења још увек није докучен. Приказ фантастичног бића дугог свијеног репа, снажних предњих ногу са огромним канцама, крилима, људским лицем и круном на глави – за истраживача је и данас својеврсна енигма. Штавише, већ око тога о каквом је митолошком бићу реч, мишљења истраживача се суштински разликују. Редови који следе стога су још један покушај у тражењу одговора о смислу ове необичне представе на дренчанској олтарској бифори.

Михаило Валтровић је био први од истраживача који је о дренчанској плиткорелефној декорацији сачинио солидну техничку документацију, објавивши убрзо после теренског рада на локалитету изврсне цртеже сва четири очувана прозора са Дренче (слика 1).¹⁵ Истовремено, привучен необичношћу представе исклесане на олтарској бифори, Валтровићев блиски сарадник Драгутин Милутиновић покушава да протумачи симболично значење дренчанске пластике сматрајући да је реч о апотропејским представама које означавају „крепост која брани,

да непосвећени и љубопитљиви мирјани завирују кроз прозоре, иза којих се на жртвенику врши света тајна новог завета”, а фантастично биће са олтарске бифоре идентификује као сирену која је „духовна крепост и врлина која крунише живот човека.”¹⁶

У свом великом Прегледу Владимир Петковић уз основу Дренче преноси и Валтровићев цртеж олтарске бифоре, не покушавајући да одгонетне смисао представе, док за дренчанску пластику у целини проналази аналогије у скулптури Велућа и Руденице.¹⁷ Иван Здравковић у чланку о Дренчи Душманици, између осталог, објављује фотографију олтарске бифоре,¹⁸ истичући да је „црква врло богата пластичном декорацијом у камену изнад и око прозора”, при чему му највећу пажњу привлачи „рељеф врло добро очуване и богато изрезане аждаје или неке друге животиње” на олтарској бифори.¹⁹ Нешто даље у тексту, И. Здравковић каже да је „полукружно поље над прозором украшено неком тератолошком фигуром, која претставља крилату аждају или сирену са круном на глави и лавовским шапама”.²⁰

Александар Дероко у својој књизи о српској средњовековној архитектури доноси сопствене цртеже олтарске бифоре и монофоре са северне певнице Дренче (слике 2 и 3),²¹ док Милан Кашанин у енциклопедијском чланку о Дренчи за рељеф на олтарској апсиди каже да је „украшен преплетима, рељефима лавова и крилате жене с круном на глави и лавовским шапама.”²²

У великој синтези о српској средњовековној скулптури Јованка Максимовић на неколико места говори и о Дренчи, „чија декоративна скулптура, сем раније утврђених схема, има и неке нове мотиве, као што је харпија са круном, затим људска маска из чијих уста излазе лозице, мотив већ заборављен из рашке школе, адосиране четвороножне животиње, као на сликаним заставицама у средњовековним рукописима.”²³ Осим тога, Ј. Максимовић указује и на неке аналогије – „птица лепезастих крила и репа из Скопља по облицима и извођењу понавља се на Дренчи”.²⁴

У чланку који доноси предлог за реконструкцију Дренче Бранислав Вуловић поново публикује Валтровићеве цртеже дренчанске декоративне пластике, за коју каже да је „служила углавном као украс око прозора.”²⁵ Рељефној скулптури са Дренче посебну пажњу, међутим, посвећује Надежда Катанић у књизи о каменој пластици „Моравске” школе, доносећи потпун опис свих рељефа и фрагмената пластике, као и фотографије рељефа са сва четири прозорска отвора.²⁶ Н. Катанић фантастично биће са олтарског прозора описује као композитну

представу „серафима са крилима, изнад којих се помаља људска глава с круном, а са сваке стране овог мотива исклесана је по једна волута”.²⁷ Истовремено, Н. Катанић преноси и тумачење Д. Милутиновића који је у овој фигури видео представу сирене.²⁸

Владислав Ристић у два наврата, такође, публикује снимак олтарског прозора на Дренчи.²⁹ Он одбацује мишљење Ј. Максимовић да фигура представља харпију са круном и претпоставља да је у питању „крилата сирена са круном на глави и лављим шапама”, напомињући да „за сада нема правог одговора за смисао представљања овог мотива с елементима паганског мита комбинованим са хришћанским апокалиптичним животињама, осим увек могућег довођења у везу са апотропејским веровањима.”³⁰ На другом месту В. Ристић каже да дренчанска „плиткорелефна камена пластика упућује на формирање локалне каменорезачко-клесарске школе”, чиме би се, по Ристићевом мишљењу, могао објаснити „програмски неповезан избор фигуралних мотива.”³¹

Из овог кратког прегледа јасно се види да о идентитету представе на олтарској бифори Дренче није постигнута сагласност међу истраживачима, као и да није било покушаја да се дренчанска пластика подвргне темељитијој анализи. Узимајући у обзир сву тежину проблема, намера нам је да у најкраћем покушамо да одговоримо на питање шта би требало да представља фигура фантастичног бића на олтарском прозору Дренче, да ли се њена појава може објаснити одређеном иконографском или иконолошком потком и да ли скулптуралну декорацију Дренче у целини повезује нека заједничка идејна нит.

Чини се оправданим поћи од подсећања на чињеницу да у начину истраживања српске средњовековне скулптуре тзв. „моравског” периода има различитих методолошких приступа,³² као и да је обим иконографских истраживања тзв. „моравске” скулптуре још увек ограничен.³³ При томе, постојећи прегледи византијске скулптуре чини се да не дају иконографске паралеле за представу фантастичног бића са дренчанске апсиде.³⁴ Исто тако, прилично исцрпна истраживања српске скулптуре средњег века, како она окренута више типолошкој и стилско-формалној проблематици,³⁵ тако и она усмерена на утврђивање њених иконографских и иконолошких основа,³⁶ нису до сада указала на директне аналогije којима би се могла тумачити необична дренчанска представа. Досадашњи предлози за идентификацију фантастичног бића на олтарској бифори Дренче – крилата аждаја, сирена са круном, крилата жена са круном, харпија са круном, серафим са крилима и људском главом – очигледно не решавају проблем и не пружају задово-

љавајући одговор на питање које је митолошко биће заиста приказано на апсиди Дренче. Премда су до данас „значања многих представа изгубљена”,³⁷ већ при летимичном погледу је очито да се у фантастичном створењу са Дренче не може препознати ни аждаја,³⁸ ни крилата жена,³⁹ као ни серафим.⁴⁰

Сирене – бића из античке митологије – неретко се могу срести у уметности средњег века, у којој су задобиле позитивно значење,⁴¹ за разлику од своје првобитно негативне улоге у античком миту, у коме су представљале персонификацију зла,⁴² што је контекст под којим их је и ренесансна уметност подразумевала.⁴³ Мада су у формалном погледу представе сирена током векова у приличној мери мењале изглед, фигура са дренчанске апсиде ипак се не може поистоветити ни са примерима античких сирена,⁴⁴ нити са представама сирена из средњег века, како оне описане у Физиологу,⁴⁵ тако и оних које се у литератури означавају термином сирена „риба–девојка”,⁴⁶ односно, сирин–алконост.⁴⁷

Непостојање унификоване представе о изгледу сирена било је узрок њиховог мешања са другим митолошким бићима, као што су харпије,⁴⁸ стриге,⁴⁹ кере⁵⁰ и стимфалиде.⁵¹ Тако се дворепа сирена у женском облику са студеничке и дечанске трифоре јавља и као харпија у Колониној Хишнеротомахији,⁵² а потом често у каснијој уметности и као секундарни мотив, као на једној Холбајновој слици.⁵³

Харпије су, попут сирена, у уметности приказиване такође на различите начине – као птице с огромним кандама и људским лицем, као крилата створења лавовског тела и с главом жене или као змијолика крилата створења са женском главом.⁵⁴ Међутим, митолошка створења са телом лава, крилима и људским лицем нису у уметности представљала једино харпије, већ, на пример, и стимфалијске птице, како то показује једно познато Дирерово платно,⁵⁵ док се у појединим писаним изворима између харпија и стимфалида постављао и знак једнакости.⁵⁶ Премда између фантастичног бића са олтарске бифоре Дренче и појединих представа харпија постоји одређена сличност,⁵⁷ дренчанска представа се од свих познатих фигура харпија ипак знатно одваја, најпре по томе што је приказана са круном на глави, али и по свом општем изгледу, што потврђују и поједини примери источњачких представа харпија, који су могли утицати на ширење овог мотива и у Византији.⁵⁸

Међу неколиким митолошким бићима представљаним на фасадама средњовековних храмова, која по свом општем изгледу одговарају групи навођених примерака, могу се сврстати и сфинге, бића такође приказивана са телом лава, крилима и људским лицем.⁵⁹ У средњове-

ковној уметности мотив сфинге се, попут сирена, исто тако јавља у дво-струком, мушко-женском виду,⁶⁰ и по својим формалним особеностима понекад наликује сиренама,⁶¹ а понекад харпијама.⁶² У дренчанском фантастичном бићу није, стога, могуће препознати ни представу сфинге,⁶³ премда се контекст олтарског прозора окренутог истоку, око кога се сустичу симболи везани за хришћанску светлосну метафорику, поклапају са симболиком Хармакиса (Hog'm'akhet, Хорус на хоризонту), велике египатске сфинге код Гизе, која персонификује излазеће сунце и представља симбол васкрсења.⁶⁴

Фигура фантастичног створења са Дренче разликује се од свих познатих варијанти сфинга,⁶⁵ јер ни сфинге, као ни претходна митолошка бића, нису представљане са великом круном на глави. Дренчанска представа се од разматраних митских бића разликује, што је веома важно и по необично снажним предњим удовима са огромним канцама и дугом репу, који се увија. Судаћи по гримаси и ставу који сугерише акцију, тачније напад, фигура са Дренче одступа од беневољентних сирена са студеничког западног портала и дечанске олтарске трифоре, па се по свом значењском набоју приближава застрашујућим представама кетоса који прождире људску фигуру и приказима испреплетених змајева са низа фасада српских цркава XIII–XV века. Попут многобројних фигура кентаура у средњовековној скулптури, који симболишу демонско,⁶⁶ тако и дренчанско фантастично биће, без сумње, представља уобличење демонских сила. По томе, представа са олтарске апсиде Дренче стаје у ред дијаболичних створења хришћанског бестијара, у коме се налази и четвороножно биће људског лица са круном на глави са јужног портала Студенице, у коме се, по свој прилици, може препознати Кнез таме.⁶⁷

У овом тренутку, ликовну аналогију са дренчанским крилатим створењем људског лица, круном на глави, огромних канци и дугачким репом можемо – чиме се отвара нови проблем – наћи једино у фигурама апокалиптичних бића, описаних у Јовановом Откровењу IX, 1–11, новозаветној књизи која у уметности православног истока никада није била омиљена, нити је у богослужбеном обреду употребљавана као литургијско штиво.⁶⁸ Ипак, рељеф са олтарске бифоре у потпуности одговара опису у тексту:

9.1 Пети анђео зајруби. И видех звезду која паде с неба на земљу. Њој се даде кључ од сџуденца бездана. 2 И она отвори сџуденац бездана и из сџуденца изиђе дим, као дим из велике пећи и поцрни сунце и небо од дима сџуденчева. 3 Из дима изиђоше скакавци на земљу и даде

им се власӣ као ш̄ӣо је власӣ коју имају скор̄ӣје земаљске. 4 Рече им се да не уде њрави земаљској, нӣӣи икаквој зелени, ни дрв̄е̄ӣу, не̄о само људима који немају њечай̄а Божје̄а на челима својим. 5 И даде им се не да их убијају, не̄о да их муче ње̄ӣ месеци и мучење њихово беше као мучење скор̄ӣје кад уједе човека. 6 У ње дане ѡражиће људи смр̄ӣ и неће је наћи; и желеће да умру и смр̄ӣ ће од њих бежаӣи. 7 Ти скакавци беху као коњи с̄иремљени за бој. На главама њиховим беху као круне од злай̄а, а лица им беху као лица човечја. 8 Имаху косе као косе женске, а зуби њихови беху као у лавова. 9 Имаху оклоје̄е гвоздене и шум крила њихових беше као ѡраска кола са мно̄им коњима који ѡрче у бој. 10 Имаху рејове као скор̄ӣје и жалце и у рејовима својим имаху силу да уде људима ње̄ӣ месеци. 11 Имаху над собом као краља анђела бездана, коме је име јеврејски Абадон, а грчки А̄ӣолион.⁶⁹

Пошто текст Апокалипсе није био тема у византијској, па тако ни у српској средњовековној уметности, јер Јованово Откровење није у уметности оставило готово никаквог трага све до XV века,⁷⁰ поставља се питање како објаснити плиткорелефну представу са дренчанске апсиде, која, по својим формалним карактеристикама одговара наведеном цитату Апокалипсе. Штавише, илустрације овог дела Јовановог Откровења у трпезаријама светогорских манастира Дионисијата и Дохијара показују да дренчанско створење свој облик највероватније дугује наведеном цитату (слика 4).⁷¹ Цитат из Апокалипсе непосредно следи и сликарски приручник Дионисија из Фурне,⁷² а карактеристичан облик фантастичног бића са Дренче налазимо и у илустрованим Апокалипсама на западу, међу којима је свакако најпознатији Беатус из Сен Севера, данас у Националној библиотеци у Паризу (lat. 8878), илуминиран 1028–72. године (слика 5).⁷³

Владислав Ристић је тачно приметио, што су на својим цртежима забележили и Михаило Валтровић и Александар Дероко, да је са десне стране фантастичног бића на олтарској бифори Дренче исклесан реп, по свој прилици, још једног идентичног створења.⁷⁴ Због тога је Ристић, рекло би се с правом, закључио да је целокупан мотив са представама ових необичних бића дренчански клесар могао преузети са „неког фриза насликаног у рукопису.”⁷⁵ Несвакидашњи облик представе заиста наводи на претпоставку да се клесар морао послужити ликовним предлошком, који, како изгледа, није могао потпуно разумети. Недавно објављени цртеж на папиру из манастира Дионисијата, који дословно понавља фреску с илустрацијом девете главе Јовановог Откровења као и представе апокалиптичних скакаваца,⁷⁶ показује један од могућих

начина на који је и дренчански скулптор могао доћи до модела представе на тимпану олтарске бифоре. Чињеница је да су сликари и ове апокалиптичне звери приказивали у варијантама, што показује и позната руска икона са сценама Апокалипсе из Кремља из краја XV века, на којој су ове звери приказане са телом лава, људским лицем у гримаси и круном на глави, али без крила, без огромних канџи и без великог репа.⁷⁷ Због тога, дренчански скулптор је могао доћи до неког предлошка који је по својим карактеристикама најближи представама из Дионисијата.

Премда представа фантастичног бића са Дренче сасвим одговара изгледу описаних апокалиптичних звери, због познатог става православног истока према тексту Апокалипсе, није могуће тврдити да је скулптор Дренче овом плиткорелефном представом заиста и желео да илуструје наведени цитат из Јовановог Откровења, односно да прикаже једно од бића која се у овом тексту помињу. Дренчанско створење, без сумње, свој облик у целини дугује апокалиптичним скакавцима (ст. гр. *ἀκρίς*, новогр. *ακρίδα*, енг. *locust*), који се у српскословенском преводу називају прџзи (у Апокалипси Хваловог зборника из 1404. године, данас у Болоњи),⁷⁸ односно, прџди (у Радосављевој апокалипси из 1443–61. године, сада у Ватикану),⁷⁹ али је евентуална идејна подлога у овом случају једноставно морала бити сасвим другачија. На такав закључак упућује најпре све оно што знамо о (не)прихваћености Апокалипсе у православном свету, али и чињеница да је мотив фантастичног бића са дренчанске апсиде преузет из неког другог медија као ликовни предлошак. Очигледно истргнут из свог првобитног контекста, морао је бити прилагођен некој другачијој идејној слици, прихватљивој за православну иконографију.

Треба, међутим, имати у виду да је Јованово Откровење изгледа већ почетком XV века у православној уметности почело да хвата корен, што би се могло закључити по податку да је Теофан Грк са сарадницима Прохором и Андрејом Рубљовим 1405. године у Благовештенском сабору у Москви насликао сцене из Апокалипсе и Дрво Јесејево.⁸⁰ Најранији сачувани доказ је већ спомињана икона из Кремља, насликана крајем века.⁸¹ У византијској рукописној традицији нема, наравно, директних илустрација Откровења,⁸² осим, изгледа, у траговима.⁸³ Исто тако, ни средњовековни српски рукописи не показују жељу својих аутора за илустровањем текстова Апокалипсе и пратећих тумачења Андреје Кесаријског,⁸⁴ док код појединих босанских рукописа са текстовима Апокалипсе постоје само ограничени покушаји, осим у једном случају.⁸⁵

Тако у Млетачком зборнику (Marciana 227) једном једином заставицом, постављеном испред Јеванђеља по Јовану, илустрована је XX глава, стихови 1–2 Откровења, са анђелом који везује аждају.⁸⁶ Слично томе, у Хваловом зборнику (Vologna, 3575 B) пред самим текстом Апокалипсе насликан је св. Јован са учеником Прохором и једним анђелом који долеће с неба.⁸⁷ Једино је у Радосављевој апокалипси (Vaticano, Fondo Borgia no illirico 12) начињен покушај да се са неколико фигуралних иницијала илуструју поједини делови Откровења.⁸⁸ Занимљиво је уочити да је у овом рукопису на fol. 20 verso илустрацијом пропраћена и IX глава Откровења, великим иницијалом који представља петог анђела који труби, поред кога су насликана и два змијолика створења (слика б), који би по свој прилици требало да представљају апокалиптичне звери о којима се говори на истој страници: и шти дима изидѣтъ прѣзи на землѣ.⁸⁹ То би био једини познати пример илустровања овог дела Апокалипсе у рукописима српске редакције у средњем веку и једини сачувани пример приказа апокалиптичних скакаваца у српској уметности средњег века. То је, разуме се, недовољно да би се између овог малог цртежа и дренчанске представе успостављала ма каква аналогија, тим пре што у случају Радосављеве апокалипсе није сасвим јасно да ли је илуминатор одиста имао намеру да уз фигуру анђела прикаже и звери о којима је реч.

Шта је, дакле, имао на уму скулптор Дренче клешући необично биће на олтарској бифори? Модели и ликовни предлошци лако су стизали и до најудаљенијих места, било да су потицали из великих уметничких центара Византије, било из области Приморја, одакле су пристизали најчешће путем сликарских приручника и цртежа.⁹⁰ Међутим, да ли су угледни ктитори манастира Дренче – Доротеј, можда некадашњи деспот Иваниш и Данило, вероватно будући српски патријарх Данило III⁹¹ – имали са собом и ученог саветодавца, који је од дренчанског скулптора тражио да на овом месту изведе сасвим одређену представу, која би била разумљива макар ужем кругу људи?

Имамо прилику само да претпостављамо. Али, с обзиром на све оно што се зна о средњовековном црквеном сликарству и скулптури, чини се да би и у случају декоративне пластике Дренче требало говорити о постојању одређене идејне замисли, упркос томе што се Дренча у односу на тадашње политичке и културне центре ипак налази у дубокој провинцији, што је очигледно и када је реч о квалитету изведбе клесарских радова. Ако су многе теме и различита сликарска решења вековима негована у зидном сликарству, које се новиновало строгим

канонима византијског иконографског језика и уметности функције, нема разлога да се не верује да је сасвим сличан став постојао и у односу на скулптуру, која је паралелно са живописом егзистирала у унутрашњости хришћанских храмова и на фасадама.

Традиција иконографског организовања пластичне декорације око прозорских отвора од Студенице, преко Бањске, Дечана и призренских Св. Арханђела до Раванице, Лазарице и Каленића, показује један уистину непрекинути ток.⁹² У том низу своје место налази и скулптура Дренче, која, по свој прилици, следи сличне идејне узоре. Може се помишљати да је дренчански клесар на олтарској бифори можда требало да прикаже апокалиптичну звер из Страшног суда, која се у оквиру илустрација ове есхатолошке теме слика на основу визије пророка Данила (Данило VII, 1–13), на шта указују поједини слични примери.⁹³ Представа дијаболичног окруњеног створења са Дренче, исклесана је над паром адосираних лавова, старог смбола демонске снаге и смрти, који је на фасадама српских цркава увек имао негативно значење,⁹⁴ па је свакако треба разумети као поуку о страхотној величини греха који господари овоземаљским светом.⁹⁵ Можда је ово створење у очима учених појединаца средине XIV века могло бити схватано као представа јехидне, која је у симболици средњовековне литературе била чест мотив.⁹⁶

Прозорски отвор на северној апсиди Дренче, који подсећа на једну бифору са Руденице,⁹⁷ није сиромашнији у мотивима, од којих су неки, попут розете, стари астрални симболи пореклом из антике.⁹⁸ Три розете у доњој зони, посматрано са становишта симболике бројева и хришћанске светлосне метафорике (Григорије Назијанзин: „Не схватам Једног све док нисам осветљен светлошћу Тројице”),⁹⁹ указују никако на случајан избор тројне структуре, која на фасади хришћанске цркве једино може означавати троједно божанство – кључну догму праве вере.¹⁰⁰ Канелована вијугава трака која уоквирује прозорски отвор представља заправо стабло лозице, обрасло крупним листовима и гроздоликим плодовима – симбол праведног раста,¹⁰¹ односно, топос христолошке и евхаристијске симболике, ослоњен на речи самог Христа (Јован XV, 1–15).

Људска глава из чијих уста излази лозица има свој иконографски пандан у рукописној илуминацији (на пример, иницијал Х у Зборнику Владислава Граматика из 1469. (слика 7)).¹⁰² С обзиром да се налази на прозору певничке апсиде, можда се може разумети у контексту топографске симболике везане за овај специфичан простор наоса. Међу-

тим, како је реч о лицу с гримасом из чијих уста расту вреже, познате иконолошке паралеле из старије српске уметности показују да се у оваквој представи најпре може видети симбол демонских сила, то јест, позив Лукавог, под којим се одвија праведни раст.¹⁰³ Неспретне вреже које излазе из уста људске маске наводе на помисао о смишљеном знаку који би заиста могао да претпоставља лажни говор Ђавола.¹⁰⁴

Преостала два прозорска оквира у Дренчи, изведена такође техником плиткорелефне клесарске обраде, показују уједначене мотиве, који тиме сугеришу одређену концептуалну доследност. У оба случаја отвор је уоквирен двама стубовима са стопама и капителима, спојених луком, чиме је добијен добро познат мотив аркаде. Над аркадом је у полукружној линети исклесан плиткорелефни преплетни чвор од канеловане траке, који се на четири краја разлистава у крупне листове. Мотив аркаде је одавно познат симбол који се вековима користио као знак за станове праведника у Небеском Јерусалиму.¹⁰⁵ Како је сама црква слика хришћанског неба, Вишњег Јерусалима, у коме обитава Господ са својом небеском војском и праведницима,¹⁰⁶ сасвим је оправдано и ове, само на изглед скромно обрађене рељефе на дренчанским прозорима, разумети у склопу представе о слици хришћанског космоса.

Дренчанска пластика, мишљења смо, није настала неvezано од сваке идејне замисли и жеље да се одређеном ликовном представом постигне поука. Она се састоји, очито, од добро познатих и често коришћених симбола, међу којима има и веома старих (аркаде, розете). У целини, она је сасвим у духу свог времена и по мотивима којима располаже и по начину њиховог извођења. Поједини мотиви лако су прелазили са монументалне у минијатурну уметност и обрнуто, као што је случај са мотивом људске маске из чијих уста излази лозица. Понекад, што показује пример пластичне декорације на малој монофори на проскомидији Каленића, долази и до дословног преношења ексклузивних мотива из рукописне илуминације у декоративну пластику црквене фасаде. На оквиру тог малог отвора, који је свакако служио за пропуштање ваздуха,¹⁰⁷ исклесана су са обе стране два крина на високим стаблима, које при дну држи по једна шака (слика 8). Овај мотив, ма колико необичан за монументалну пластику на фасадама, среће се у иницијалима, у Хваловом зборнику (слика 9),¹⁰⁸ на вињети недавно објављеног Четворојеванђеља из епархије Рашко-призренске (слика 10),¹⁰⁹ те иницијалима у познатом Четворојеванђељу Николе Стањевића,¹¹⁰ Манојловом јеванђељу,¹¹¹ Дивошевом јеванђељу,¹¹² као и на појединим маргинама у рукописима.¹¹³

НАПОМЕНЕ

1. В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац, 1996. Такође в. V. Ristić, *Izvori i razvitak moravske arhitekture*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду 25. априла 1994. године, Универзитетска библиотека Београд (машинопис).

2. Уместо досадашњег општеприхваћеног схватања да су најзначајнији представници тзв. „моравског” градитељства – црква Христовог Вознесења манастира Раванице и придворни храм Св. Стефана у Крушевцу (Лазарица) – уједно и најстарији примери, чак прототипови овог новог начина зидања, В. Ристић је понудио потпуно другачији приступ проблему, који претпоставља постепени пут сазревања новог градитељског концепта, који се кретао у више праваца, в. В. Ристић, *Моравска архитектура*, 23–78.

3. В. Ристић, *нав. дело* 27–29, 37–39, 43–46, 53–57, 62–66, 124–127, 146–149, 155–157, 215–216 et passim.

4. Исто, 43–46, 53–57, 62–66.

5. Исто, 124–125.

6. Исто, 126.

7. В. Ристић, *Месиво Богородице Градачке у развијку моравске архитектуре*, Зборник радова Народног музеја XXVI, Чачак, 1996, 39–44.

8. В. Ристић, *Моравска архитектура*, 125.

9. Ј. Шафарик, *Сѣара срѣска ѡисма*, Гласник Српског ученог друштва XXIV (Београд, 1868), 260–265; Ст. Новаковић, *Законски сѣоменици срѣских држава средњега века*, Београд, 1912, 761–768; *Acta Rossici* №. 56, 382–388.

10. Ф. Баришић, *О ѡвелама кнеза Лазара и ѡријарха Сѣиридона*, Зборник Филозофског факултета XII-1 (Београд, 1974), 371. На основу једног записа у коме се бележи смрт монаха Доротеја, који је у световном животу био велики деспот свѣх дѣла срѣских, а пред смрт узео великосхимничко име Јован Каливит, в. Љ. Стојановић, *Сѣари срѣски записи и наѡиси*, II, Београд, 1903, 466, бр. 4602, у Доротеју из Дренче је препознат замонашени деспот Иваниш, који се јавља у изворима из средине XIV века, в. В. Р. Петковић, *Ко је био оснивач манастира Дренче*, Старијар, II н. с. (Београд, 1951), 57–58; Ђ. Стричевић, *Хронологија раних сѣоменика Моравске школе*, Старијар, V–VI н. с. (Београд, 1954–55), 120; В. Мошин, *Самодржавни Сѣефан кнез Лазар и ѡрадиција немањикѡг суверениѡења од Марице до Косова*, О кнезу Лазару, Београд, 1975, 25.

11. М. Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд, 1876, 719; M. Waltrowits, *О Прѡдрѡдѡс Mittheilungen über neue Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchenbaukunst*, Wien, 1878, 19; К. Ј. Јовановић, *Сѣаре цркве у Мојсињу*, Старијар, I (Београд, 1907), 160; Ф. Каниц, *Србија. Земља и сѣановниѡтво* 2, Београд, 1985, 80; В. Марковић, *Православни монашѡтво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци, 1920, 130.

12. М. Валтровић, *Манастир Дренча*, Српске илустроване новине 17. (Нови Сад, 1882), 69–70; Д. Милутиновић, *Дренча у Србији*, Српске илустроване новине, 23 (Нови Сад, 1882), 173. Такође в. *Излѡзи Срѣског ученог друшѡва*, Каталог САНУ 34, Београд, 1878, 113, 127, бр. 83–91, слика на стр. 157.

13. Б. Вуловић, *Резулѡати радова на конзервацији Дренче*, Зборник зашѡиѡне сѣоменика кулѡуре, VI–VII (Београд, 1955–56), 227–242; Исто, *Конзервација манастира Дренче*, *Саѡшѡења Рѣубличког завода за зашѡиѡну сѣоменика кулѡуре* (= *Саѡшѡиѡења РЗЗСК*), I, 61–63; Р. Станић, *Црква Св. Сѣефана у Дренчи*, *Раѡика баѡиѡина I* (Краљево, 1975), 294–295. Уп. кратке белешке о Дренчи: В. Р. Петковић, *Прѣглед црквених сѣоменика кроз ѡвесницу срѣског народа*, Београд, 1950, 108, сл. 303; А. Дероко, *Монуменѡална и декоративна архитектура средњовековне Србије*, Београд, 1953,

176, 197, 218, сл. 354а, 377; Ђ. Болковић, *Архитектура средњег века*, Београд, 1962, 293; С. Ненадовић, *Архитектура у Југославији од IX до XVIII века*, Београд, 1980, 178; Г. Бабић-Борђевић, В. Ј. Ђурић, *Полеђи уметности, у Историји српског народа II*, Београд, 1982, 174.

14. Б. Вуловић, *Проблем реституације манастира Дренче*, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* (=ЗЛУМС) 14 (Нови Сад, 1978), 213–233.

15. М. Валтровић, *Манастир Дренча*, 69–70; *Излози Српског ученог друштва*, 127, бр. 91.

16. Д. Милутиновић, *Дренча у Србији*, 173.

17. В. Р. Петковић, *Преглед црквених сџоменика*, 108, сл. 303.

18. И. Здравковић, *Манастир Дренча – Душманица*, *Сџаринар*, II н. с. (Београд, 1951), 247, сл. 4.

19. Исто, 245.

20. Исто, 248.

21. А. Дероко, *нав. дело*, 218, сл. 354.

22. М. Каџанић, *Дренча*. *Enciklopedija likovnih umjetnosti 2*, Zagreb, 1962, 88. На исти начин опис рељефа доноси и Г. Томић, *Дренча*, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, I, Zagreb, 1984, 337.

23. Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 133.

24. Исто, 114.

25. Б. Вуловић, *Проблем реституације манастира Дренче*, 227, цртеж 13.

26. И. Катанић, *Декоративна камена џласиџика Моравске џколе*, Београд, 1988, 223–227, сл. 14–18.

27. Исто, 225, сл. 15.

28. Исто, 226.

29. В. Ристић, *Месџо Богородице Градачке*, сл. 3; исти, *Моравска архитектура*, 125.

30. В. Ристић, *Моравска архитектура*, 125 на крају каже да „уколико се, пак, покаже да је одиста реч о харпији, онда би то била тек трећа појава овог мотива у уметности византијског света”, указујући на два примера из византијског рукописа Псеудо Опијанове *Synagoga* (Marciana, Cod. gr. 479) из XI века, које преноси у својој студији о харпијама К–А. Wirth, *Wege und Abwege der Überlieferungsgeschichte von Gestalten des klassischen Mythos: das Bild der Harpyie im ausgehenden Mittelalter (und bei Giorgio Vasari)*, ЗЛУМС 17 (Нови Сад, 1981), 57, а које је раније публиковао К. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, 125–127, разматрајући одјек мита о Финеју и харпијама у средњовековној уметности Византије.

31. В. Ристић, *Моравска архитектура*, 124.

32. Тако, на пример, Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 147 „моравској” скулптури готово одриче сваки дубљи идејни смисао, одређује је као световну и дворску, са мотивима нехришћанског порекла и избором тема који је сиромашан, неповезан и случајан. И. Катанић, *нав. дело*, 34–35, такође сматра да је „моравска” скулптура практично „украш ради украса, без програмских тежњи за поуком, причом, догмом”, док В. Ристић, *Моравска архитектура*, 109–114, већу пажњу посвећује генези ове декоративне пластике. Са друге стране, в. М. Шупут, *Византијска скулптура из средине XIV века*, Дечани и византијска уметност око средине XIV века, Београд, 1989, 72–73, каже да очувани примерци византијске скулптуре средине XIV века пружају представу о уметности „лишеној дубљих иконографских садржаја... рељефима декоративног карактера, у којима се појављују мотиви одређеног симболичног значења, као што су расцветали крстови, или, понегде, представе животињских и фантастичних бића.”

33. Уп. T. Velmans, *Le décor sculptural d'une fenêtre de l'église de Kalenic et le thème de la fontaine de vie*, ЗЛУМС 5 (Нови Сад, 1969), 89–93; J. Магловски, Наупара. Архитектура и пластика, магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду 29.09.1987. године (машинопис); исти, *Симболика кринова на зроби монахиње Јефимije*, Саопштења РЗЗСК XXVI (Београд 1994), 151–156; S. Ćurčić, *Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art, Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 597–604.

34. На пример, A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen âge II (XI-XIVe siècle)*, Paris, 1976; Th. Pazaras, *Reliefs of a Sculpture Workshop Operating in Thessaly and Macedonia at the End of the 13th and the Beginning of the 14th Century*, L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIIIe siècle, Belgrade 1987, 159–182; Θ. Παζαράς, 'Αναγλυφές σαρκοφάγοι καί ἐπιτάφιας πλάκες της μέσης καί υστερης βυζαντινης περιόδου στην Ἑλλάδα, Θεσσαλονίκη 1988.

35. На пример в. J. Максимовић, *Студије о студијској пластици: II Стил, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ) VI* (Београд, 1960), 95–109; иста, *Византијски и оријентални елементи у декорацији Моравске школе, Зборник Филозофског факултета VIII* (Београд, 1964), 375–383; M. Шупут, *Пластична декорација Бањске*, ЗЛУМС 6 (Нови Сад, 1970), 39–55; J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура, passim*; иста, *Моравска скулптура, Моравска школа и њено доба*, Београд, 1972, 181, 188; иста, *La sculpture romane du XIVe siècle en Espagne, France, Italie et Yougoslavie*, ЗЛУМС 10 (Нови Сад, 1974), 61–70; M. Шупут, *Византијски пластични украс у грађевинским делима краља Милутина*, ЗЛУМС 12 (Нови Сад, 1976), 41–56; иста, *Византијски рељефи са пластом из XIII и XIV века, Зограф, 7* (Београд, 1977), 36–43.

36. Уп. J. Максимовић, *Студије о студијској пластици: I Иконографија, ЗРВИ V* (Београд, 1958), 137–147; J. Магловски, *Студијски јужни портал. Прилог иконолозији студијске пластике, Зограф 13* (Београд, 1982), 13–26; исти, *Знамење Јудино на студијској трифори. Прилог иконолозији студијске пластике II, Зограф, 15* (Београд, 1984) 51–57; исти, *Светлост Студијске, Свеске Друштва историчара уметности Србије, 17* (Београд, 1986), 10–20; P. Петровић, *Трифора Богородичине цркве у Студији, Саопштења РЗЗСК, XVIII* (Београд, 1986), 63–80; С. Ђурић, *Студијски портал и олтарска трифора, Саопштења РЗЗСК, XX–XXI*, (Београд, 1988/89), 7–17; И. Николајевић, *Портали у Дечанима, Дечани и византијска уметност око средине XIV века*, 185–191; J. Магловски, *Дечанска скулптура – програм и смисао*, исто, 193–218; исти, *Скулптура Пење иптријације. Мошви, значења, Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд, 1991, 311–321; Љ. и J. Магловски, *Студијска*, Београд, 1991, 15, 19.

37. J. Магловски, *Студијски јужни портал, 13*.

38. Иконографија средњовековних скулптуралних мотива показује да су под формом аждаје представљане митолошке животиње у облику змајева или облику базилика, в. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb*, 1985, 141–142, 592.

39. Реч је о композитном, тератолошком бићу, а не о антропоморфној представи.

40. За облик шестокрилих серафима в. Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, уπo A. Παπαδοπούλου–Κεραμέως, Εν Πετρούπολει, 1909, 45, 67, 128, 267, 301; *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 115; С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд, 1991, 19, 100, 101; Γέρμανος, 'Αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως, Ιστορία εκκλησιαστική καί μυστική θεωρία, (Св. Герман Константинопольский, Сказание о церкви и рассмотрение таинств), Москва, 1995, 50–51.

41. Уп. С. Радојчић, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мошви раја у српском минијатурном сликарству, Узори и дела старих српских уметника*, Београд, 1975, 33–43.

42. Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, 1987, 386–387; F. Guirand, *Greek Mythology*, New Larousse Encyclopedia of Mythology, New York, 1989, 147–148.
43. G. de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450–1600*, Genève, 1958, 356 – „Sirenes – Les adversités de ce monde”.
44. Уп. на пример црвенофигурални стамнос из Вулчија (рани 5. век п.н.е) са представом сирене као огромне птице са главом жене, в. F. Guirand, *нав. дело*, 142.
45. Физиолог. *Средњовековни медицински сџиси (Избор)*, Београд, 1986, 36 (поглавље *О инокенџаврима и сиренама*).
46. Сирена у женском облику, в. Ј. Магловски, *Знамење Јудино на сџуденичкој ѓрифори*, 54; С. Ѓирковић, В. Кораћ, Г. Бабић, *Сџуденица*, Београд, 1986, 38; Ј. Магловски, *Дечанска скулптура*, 198, сл. 7.
47. Сирена у мушком облику, в. С. Радојчић, *нав. дело*, 39–40; Љ. и Ј. Магловски, *Студеница*, 19; Магловски, *Дечанска скулптура*, 198, сл. 10.
48. Д. Срејовић, А. Цермановић, *нав. дело*, 448.
49. Исто, 394.
50. Исто, 201.
51. Исто, 394.
52. К–А. Wirth, *нав. дело*, 20, 66, Fig. 30 с.
53. J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York, 1963, 94, Pl. 102.
54. К–А. Wirth, *нав. дело*, *passim*.
55. E. Panofsky, *Albrecht Dürer and Classical Antiquity*, Meaning in the Visual Arts, Harmondsworth 1970, 286. Уп. У. Руђери, *Дирер*, Београд, 1981, 30, табла 8, где аутор крилата бића на слици Албрехта Дирера *Херкул убија сџимфалијске ѓишце* именује као „фигуре харпија”(!).
56. „Tres Harpyiae seu Stymphalidae”, в. К–А. Wirth, *нав. дело*, 15–16, *нап.* 119.
57. G. de Tervarent, *нав. дело*, 209; Д. Срејовић, А. Цермановић, *нав. дело*, 448; К–А. Wirth, *нав. дело*, Fig. 29–32.
58. A. Lane, *Medieval Finds at Al Mina*, Archaeologia 87 (1938), 20–78, Pl. XXIII, 1a.
59. G. de Tervarent, *нав. дело*, 363–364; N. A. Kun, *Legende i mitovi stare Grčke*, Београд, 1990, 474–475; Д. Срејовић, А. Цермановић, *нав. дело*, 395–396.
60. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vierter Band, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972, 187–188.
61. На пример, на једном капителу клауистра у Santes Creuses в. Ј. Maksimović, *La sculpture romane*, 62, Fig. 3.
62. У појединим писаним изворима сфинге се по облику упоређују такође са харпијама („sphinx monstrum... in similitudinem Harpyiarum”), в. К–А. Wirth, *нав. дело*, 16, *нап.* 120. Уп. E. Baer, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art*, Oriental Notes and Studies 9 (Jerusalem, 1965), 21–25, 56–66.
63. Уп. N. Patterson-Ševđenko, *Some Thirteenth-Century Pottery at Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers 28 (Washington D.C., 1974), 355, 359, где су публиковане представе две сфинге, које потичу са источњачких дворова Ирана.
64. J. Viaud, *Egyptian Mythology*, New Larousse Encyclopedia of Mythology, 22.
65. Исто, 80, 189, 190.
66. S. Radojčić, *Der Kentaure-Bogenschütze in der serbischen Plastik der späten 12. Jaohrhunderts*, Südost-Forschungen XXII (München, 1963), 184–191 (= С. Радојчић, *Кенџаурсџирелац у срџској ѓласџици касног XII века, Одабрани чланци и сџудије 1933–1978*, Београд – Нови Сад, 1982, 135–139).
67. Ј. Магловски, *Сџуденички јужни ѓорџал*, 20–21.
68. Ц. Мајендорф, *Визанџијско бођословље. Исџоријски ѓокови и дођмајске ѓеме*, Крагујевац, 1985, 9–10.

69. Библија. *Сјџари и Нови завети*, превод Ј. Бакотић, Нови Сад с.а.
70. N. Thierry, *L'Apocalypse de Jéan et l'iconographie Byzantine*, L'Apocalypse de Jéan. Traditions exogetiques et iconographiques, Genève, 1979, 210–229; P. Huber, сН 'Αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης καί 'Ανατολής, 'Αθηνα, 1995.
71. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, 209; J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dyonisiou*, Paris, 1943; Huber, *нав. дело*, 154–155, figs. 148–149.
72. Ερμηνεία, 129–139; N. Brkić, *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*, Beograd, 1971, 211–218.
73. C. R. Dodwell, *Painting in Europe 800 – 1200*, London, 1971, 76–77, 90; L. Grodecki, F. Mütterich, J. Tarabon, F. Wormald, *Le siecle de l'an mil*, Paris, 1973, 186, 194–196.
74. В. Ристић, *Моравска архитџектџура*, 125.
75. Исто.
76. I. Tavlakis, *Scene from the Revelation*, Treasures of Mount Athos, Thessaloniki, 1997, 176.
77. М. В. Алпатов, *Памјатник древнорусской живописи конца XV века: Икона-Апокалипсис Успенскоџо собора московскоџо Кремла*, Москва, 1964, сл. 70.
78. Zbornik Hvala Krstjanina. Transkripcija i komentar, ed. H. Kuna, Sarajevo, 1986, 338, fol. 48 verso.
79. J. Hamm, *Apokalipsa bosanskih krtijana*, Slovo 9–10 (Zagreb, 1963), 43–104, fol. 20 verso.
80. Н. В. Лазарев, *Истџория византийской живописи*, Москва, 1986, 162. О остатцима фрессака в. Г. Соколова, *Росписи Благовещенскоџо сабора*, Ленинград, 1969.
81. М. В. Алпатов, *нав. дело*; M. V. Alpatov, *Il maestro del Cremlino*, Milano, 1963; Y. Christe, *Quelques remarques sur l'icone de l'Apocalypse du maitre du Kremlin a Moscou*, Зограф 6 (Београд, 1975), 59–67. О илустровању Апокалипсе у каснијим вскова в. Р. Лозанова, „Ошкровението” на св. Иоан Боџослов в една икона ош Пловдив – анализи и хитџоштези, *Проблеми на изкуштџвоитџо*, 2 (София, 1997), 53–60.
82. Уп. на пример грчке рукописе са текстовима Откровења у париској Националној библиотеци, Coisl. 224 (X–XI век), Gr. 239 (1412.) и Coisl. 205 (XI век), в. *Byzance et la France médiévale*, Paris, 1958, 11, 41, 45.
83. J. Lowden, *Christ as the Ancient of Days*, Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections, London, 1994, 194–195 – реч је о минијатури са представом Старца Дана у рукопису из Универзитетске библиотеке у Кембрицу (Ms. Dd. 9.69), који представља несобичну компилацију једног Четворојеванџеља из 1297. године и текста Откровења уметнутог у другој половини XIV века.
84. Уп. Д. Богдановић, *Каталоџ ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд, 1978, 105, Хил. 189, 172, Хил. 445, 181, Хил. 474; Љ. Васиљев, М. Гроздановић-Пајић, Б. Јовановић, *Ново датирање српских рукописа у библиотеци Румунске академије наука, Археџграфски ћрилози*, 2, (Београд, 1980), 47, бр. 8; Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII век)*, Београд, 1982, 32, бр. 260, 192, Р 16; Љ. Штављанин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије. Књига прва*, Београд, 1986, бр. 68, Рс 71; М. Гроздановић-Пајић, Р. Станковић, *Датирање и водени знаци српских ћирилских рукописних књига Пећке ципријарнице, Археџграфски ћрилози*, 13, (Београд, 1991), 54–55, Рс 99. Такође, уп. А. А. Алксев, О. П. Лихачева, *К шекстџологической истџории древнеславянского Апокалипсиса, Материалы и сообщения по фондам Ошдела рукописной и редкой книги Библиотеки Академии наук СССР*, 1985, Ленинград, 1987, 8–20.
85. Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатури*, Београд, 1983, 79, 114, 115.
86. Ј. Максимовић, *Илустиратије Млејачкоџ зборника и проблем минијатури у средњовековној Босни, Истџоријски гласник*, 1–2 (Београд, 1958), сл. 3; иста, *Српске средњовековне минијатури*, 114, сл. 132.

87. J. Maksimović, *Иницијала Хваловог зборника*, *Zbornik Hvala Krstjanina. Transkripcija i komentari*, 23, fol. 132 verso. На fol. 133 на коме почиње текст Апокалипсе наслов је уклопљен у велику заставицу сачињену од ллавих и дрвених ромбова, која је на горњем делу завршена са три златна љиљана. У објављеном препису Хваловог зборника приређивачи доноси испотпун наслов, испустивши без разлога сасвим читљиве четврту, песту, шесту, седму и осму реч. в. *Zbornik Hvala Krstjanina. Transkripcija i komentari*, 325. Пун наслов треба да гласи: апокаліпсї(сь) нов(а)на сканди(с)мста и ан(о)си(то)ла га(а)ва прља прологъ шти анди(с)ла їске емюу дано бсть.

88. М. Харисијадис, *Фиџурални иницијали у Радосављевој апокалипси*, *Зограф*, 9, (Београд, 1978), 50–53; Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 79–80.

89. М. Харисијадис, *нав. дело*, 50, сл. 1.

90. Уш. К-Ph. Kalafatis, *Sketches and Sketchbooks in the Post-Byzantine Period*, *Послџвизантијска уметностї на Балкану*. Међународни научни скуп. Балканолошки институт САНУ 25–28. јун 1997, Београд, *Зборник радова* (у штампи).

91. *Историја српског народа II*, 109–111, 129–132.

92. Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, *passim*; Н. Катанић, *нав. дело*, *passim*.

93. В. Сарабьянов, „Сџрашнїи суд” в росїисах собора Снеїногорскогџо монасїишїря в Пскове и егџо лїеаїтурная основа, *Проблемя на изкусїивоїто*, 2, (София, 1996), 26–27, сл. на стр. 27, 29. О композицији Сташиог суда в. Н. В. Покровскїи, *Сџрашнїи судъ в џамяїтїнахъ византијскагџо и русскогџо искусїїва*, п.о. Труды VI арх. сьезда вџ Одессе III, Одесса, 1887; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Parecclesion*, *The Kariye Djami*, Vol. II, Princeton 1975, 325–331.

94. Ј. Магловски, *Дечанска скулптура*, 200–209.

95. Ј. Магловски, *Сџуденички јужни портїал*, 20–21.

96. *Фисиологџ*, 33–34. О Ехидни у античкој митологији в. Д. Срејовић, А. Цермановић, *нав. дело*, 156–157.

97. Н. Катанић, *нав. дело*, 154–155.

98. Ј. Ердџан, *Средњовековни надгробни сїоменици у обласїи Раса*, Београд, 1996, *passim*.

99. Ц. Мајендорф, *нав. дело*, 220.

100. Исто, 220–229.

101. Ј. Магловски, *Сџуденички јужни портїал*, 13–19.

102. Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 83, сл. 36.

103. Ј. Магловски, *Дечанска скулптура*, 198, 207.

104. Ј. Магловски, *Врзино коло*, Друга југословенска конференција византолога, Манастир Студеница, 5–8. октобар 1995 (у штампи).

105. Л. Мирковић, *Иконогرافеке сїудїе*, Нови Сад, 1974, 54–62.

106. Герман, *Сказанїе о церкви*, 43.

107. Ж. М. Татић, *Трагџом велике прџоцлосїи*, Београд 1929, 253.

108. Иницијал П на fol. 161. Ј. Maksimović, *Иницијала Хваловог зборника*, 23 пише да се лик смештен у иницијалу рукама држи за стабла слова, што не стоји, јер се на портрету вероватно апостола Павла види и трећа рука. Уп. В. Ј. Ђурић, *Минијатуре Хваловог рукописа*, *Историјски гласник* 1–2 (Београд, 1957), 43–44 који је сматрао да је реч о апостоу Луки.

109. На fol. 179, Р. Станковић, *Дайїирање новопрџађених рукошисних књига из еїархије Рашко-їризренске*, Археографски прилози 17 (Београд 1995), 184–185.

110. Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, сл. 85.

111. Исто, сл. 119.

112. Исто, сл. 126.

113. Исто, 20–22. Порекло овог мотива је занимљиво, јер се појављују варијанте са руком која држи скиптар, в. А. Джурова, *Към въпроса за словянската иерархология, Археографски прилози*, 17 (Београд, 1995), сл. 2, што асоцира на иницијале у појединим византјским рукописима (св. царица Јелена држи разлистало дрво живота, в. Лазарев, *нав. дело*, Т. 252).

SCULPTURE DE DRENČA CONTRIBUTION AUX RECHERCHES SUR DE MONASTÈRE

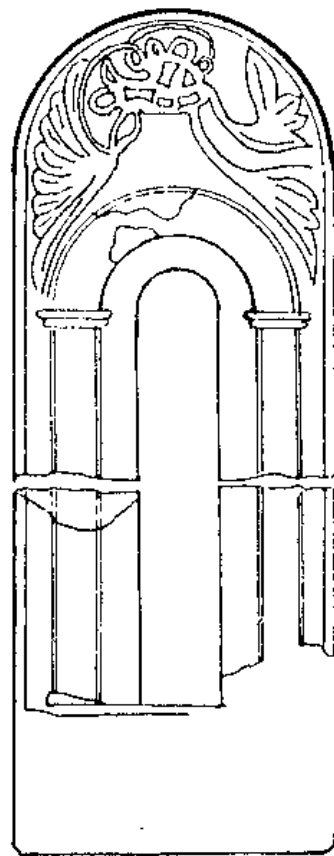
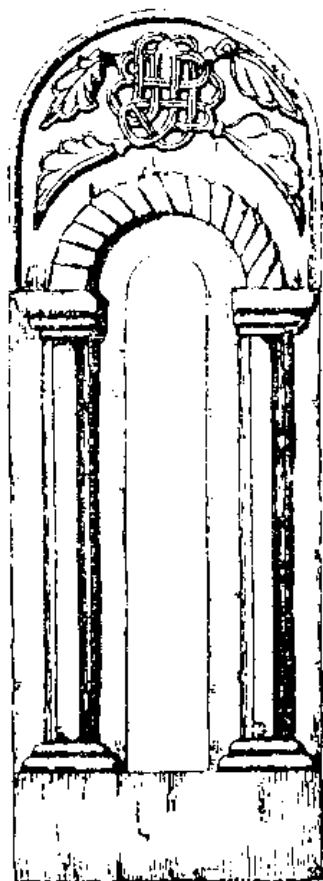
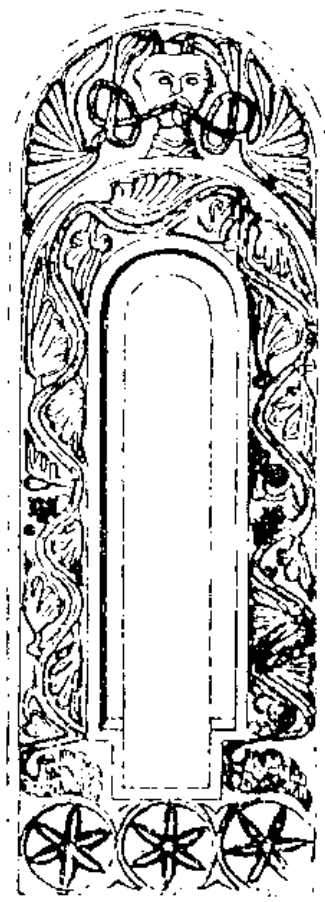
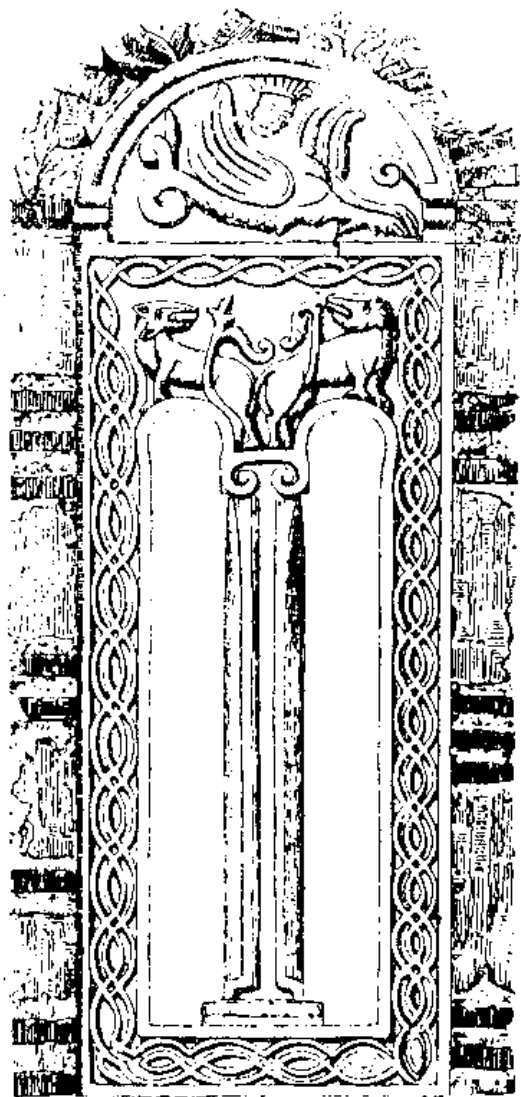
Dans les ruines du monastère de Drenča, situé à proximité de la ville d'Aleksandrovac, il subsiste un ornement en bas-relief, relativement modeste qui, jusqu'ici, n'avait pas fait l'objet de recherches approfondies. Des quatre baies de fenêtre à décoration plastique, c'est la baie bilobée du sanctuaire qui est la plus intéressante: y est représenté un être fantastique aux membres antérieurs robustes, munis de griffes énormes, à a queue longue et enroulée, au visage humain et à la tête ceinte d'une couronne.

Dans la littérature, cette figure étrange a été interprétée de diverses manières: comme dragon ailé, comme syrène ailée, comme harpie à couronne, comme séraphin pourvu d'ailes. Ayant analysé toutes les identifications susmentionnées, y compris celle qui y voit un sphinx, l'auteur conclut que la représentation de la créature mythique ornant l'abside de Drenča ne représente aucun des êtres en question. Le sculpteur de Drenča a suivi, selon toute apparence, un modèle plastique, étant donné que sur le relief on voit, en plus de la figure que nous venons de décrire, la queue d'une créature probablement identique, ce qui nous porte à conclure que le modèle imité contenait plusieurs figures identiques.

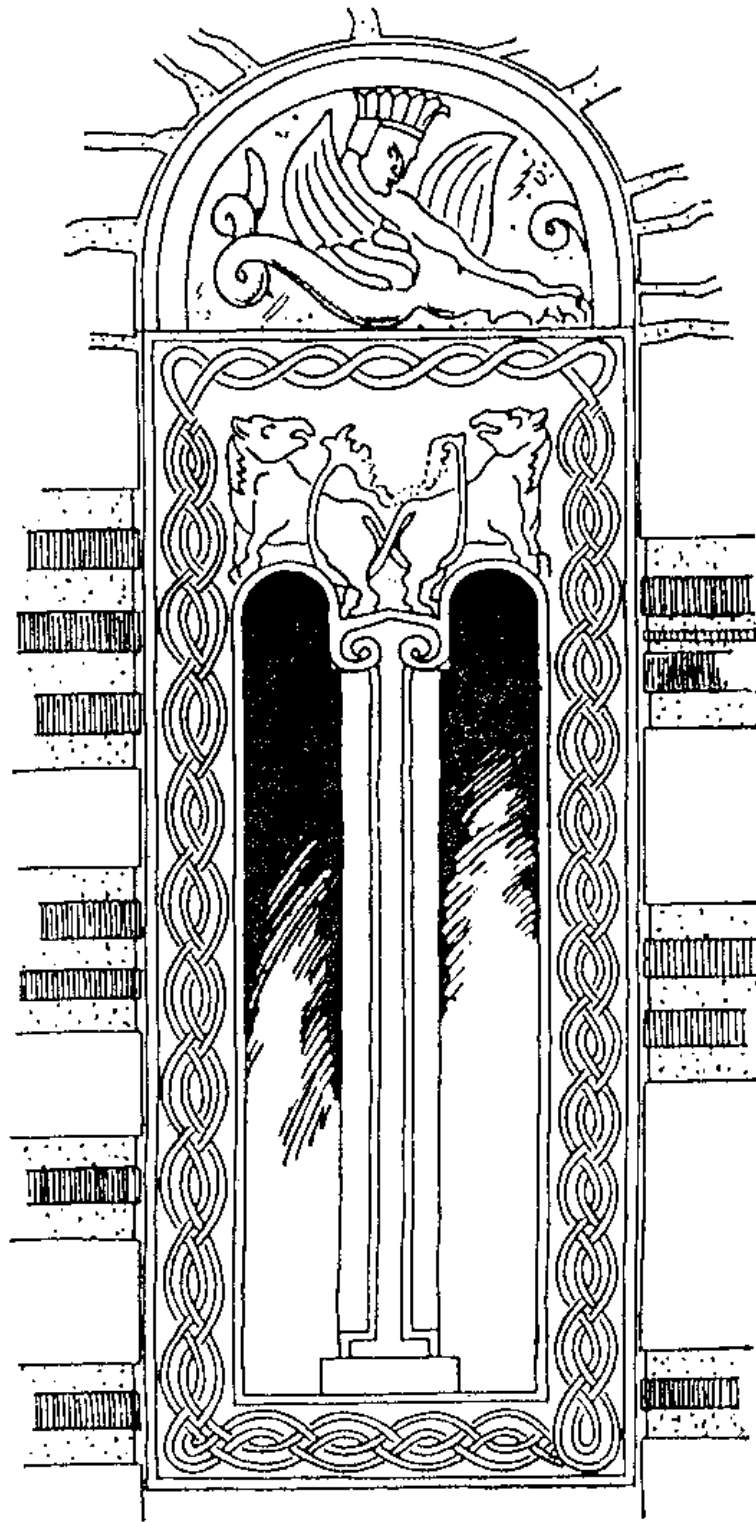
Une analogie avec la figure de Drenča est présentée par la description de la créature de l'Apocalypse (IX, 1-11), mais aussi par les représentations des locustes apocalyptiques figurant dans les monastères athonites Dionysiou et Dochiariom (XVI^e–XVII^e siècles), sur une icône russe de la fin du XV^e siècle illustrant les scènes de l'Apocalypse, ainsi que par les Apocalypses à peintures de l'Europe Occidentale (par exemple, Apocalypse de Béatus, dite Apocalypse de Saint-Sever). Cependant, étant donné que le texte de l'Apocalypse de Jean n'a jamais été une lecture favorite dans l'Est orthodoxe, et qu'elle n'était pas utilisée dans la liturgie, la représentation sculptée de l'abside de Drenča ne peut nullement être interprétée par les versets susmentionnés, bien que, sans aucun doute, elle doive sa forme aux animaux décrits dans l'Apocalypse. Le sculpteur de Drenča a suivi, selon toute apparence, la tradition dans l'iconographie de la plastique décorant les baies de fenêtre dans les églises serbes où les péchés et les puissances démoniaques étaient souvent représentés en forme de divers êtres mythiques. Au-dessous de cette créature diabolique (représentant peut-être l'échidné) sont sculptés, en outre, deux lions adossés, ancien symbole de l'adversaire de l'homme.

La fenêtre percée sur le côté nord du choeur est ornée, à son tour, de symboles, dont certains (rosaces) tirent leur origine de l'Antiquité et représentent les symboles des astres. Au-dessous de la baie de fenêtre, trois rosaces sculptées sont probablement un reflet des métaphores chrétiennes de la lumière. Les feuilles de vigne, garnies de fruits en forme de grappes symbolisent la progression de la justice et représentent un topique de la symbolique eucharistique. La baie est surmontée d'un masque humain de la bouche duquel jaillissent des rinceaux, signe qui symbolisait, dans l'art d'autrefois, l'invite du Malin, c'est-à-dire le visage du diable. Les deux autres baies sont rehaussées d'arcades, symbole très ancien du séjour des justes dans la Jérusalem céleste; au-dessus de celles-ci sont sculptés des nœuds entrelacés se dénouant de quatre côtés.

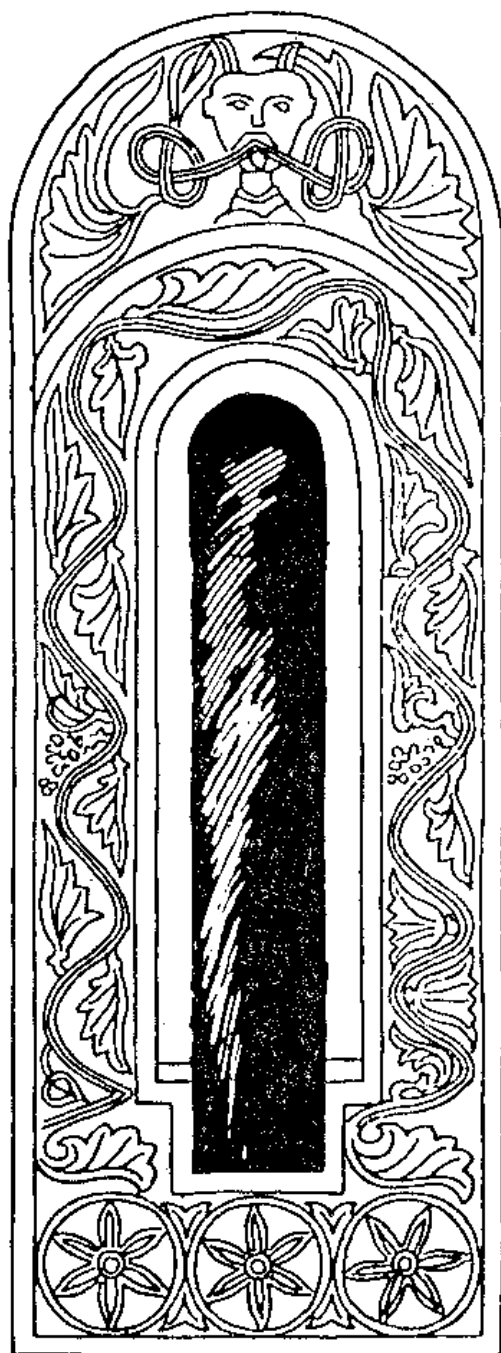
Branislav CVETKOVIĆ



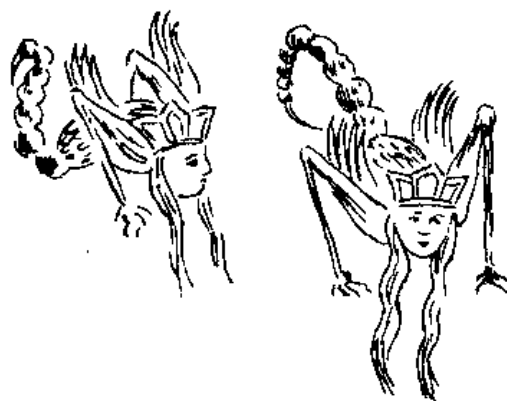
Сл. 1. Цртежи дрегчанске пластике (М. Валтровић)



Сл. 2. Олтарска бифора, Дренча (А. Дероко)



Сл. 3. Прозор на северној апсиди (А. Дероко)



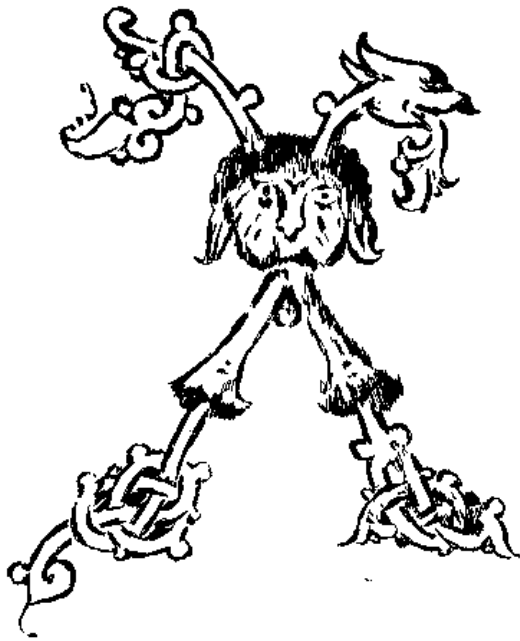
Сл. 4. Прозди, Манастир Дионисијат, XVI-XVII век (И. Филиповић)



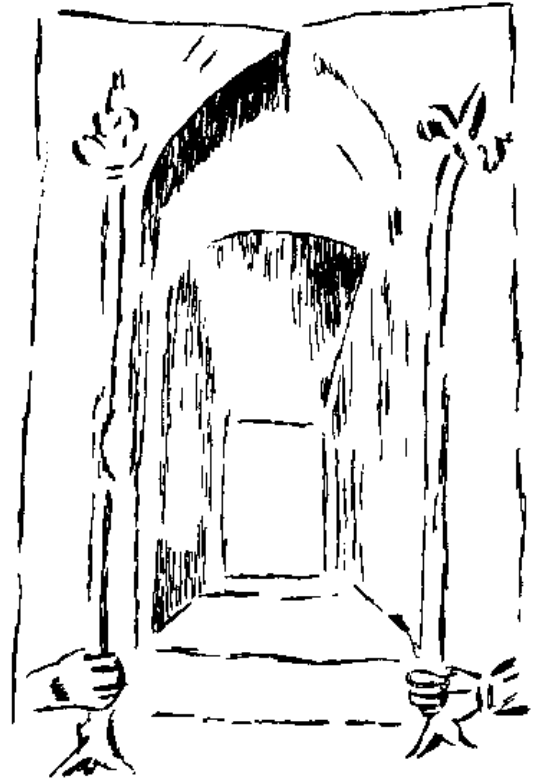
Сл. 6. Пети аншео и прџди..., Радосављева апокалипса, 1443-61. (И. Филиповић)



Сл. 5. Locusts, Беатус из Сен Севера, 1028-72. (И. Филиповић)



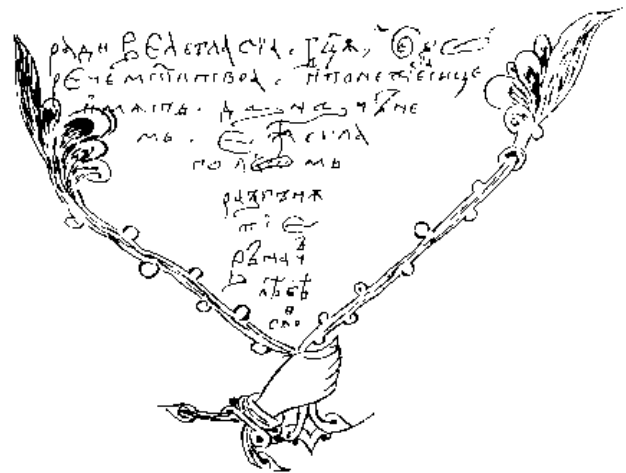
Сл. 7. Иницијал X, Зборник Владислава
Граматика, 1469. (И. Филиповић)



Сл. 8. „Прозорски“ отвор на протезису,
Каленић, око 1420. (И. Филиповић)



Сл. 9. Иницијал П, Хвалов зборник,
1404. (И. Филиповић)



Сл. 10. Виџета, Четворојевањелје ЕРП 3,
1430-40. (И. Филиповић)