

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СКОПЈЕ

мр Слободан Раичевић

СТИЛСКА ОБИЉЕЖЈА
САКРАЛНОГ СЛИКАРСТВА
ЦРНЕ ГОРЕ
У НОВОМ ВИЈЕКУ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

1994

АБСТРАКТ

УНИВЕРЗИТЕТ "СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ"
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ СКОПЈЕ

мр Слободан Ранчевић

СТИЛСКА ОБЕЛЕЖЈА САКРАЛНОГ СЛИКАРСТВА ЦРНЕ ГОРЕ У НОВОМ ВИЈЕКУ

докторска дисертација

1994

На појединачна питања из историје умјетности и других истраживачких подручја која се тичу Црне Горе, наука још увијек не даје цјеловит одговор. Међу њима избија у први план има ли Црна Гора своју сакралну умјетност Новог вијека?

Проучавањем сликарства Црне Горе, насталог у Новом вијеку, долази се до сазнања да је оно, осим истрајавања на средњовјековној ликовној традицији, у знатној мјери сажело све битне рефлексije водећих стилова западноевропског сликарства у Новом вијеку (ренесансе, "маниризма", барока). Имајући у виду оно као изразиту особеност, показује се да се сликарство Црне Горе може сагледати и у простору и у времену те његове епохе.

За праћење развојних етапа и стилске испреплетености традиционалних и савремених умјетничких токова у сакралном сликарству Црне Горе Новог вијека поред сачуваних сликарских дјела сагледаних појединачно преко сликара и школа (Морачка сликарско - дуборезачка школа, чија се појава и водећа улога у сликарству Црне Горе први пут дефинише) служили смо се и другим умјетничким остварењима из те епохе са њеног подручја. Ту прије свега мислимо на илустрације књига из Црнојевића штампарије насталих на Цетињу у смирај XV стољећа (1492 - 1496), а потом на дуборез и други украс православне, католичке и исламске примјешане умјетности.

Овај рад представља потврда одговор на горе поостављено питање.

Цицап

Београд, фебруар 1994

ABSTRACT

UNIVERSITY "ST. CYRIL AND METHODIUS"
FACULTY OF PHILOSOPHY SKOPJE

Slobodan Raičević, M.A.

**STYLISTIC MARKS OF MONTENEGRIN SACRAL
PAINTING OF THE NEW AGE**

Doctoral dissertation
1994

Science has not yet given answers to some questions concerning Montenegrin history of art and other research fields. Does Montenegro have its sacral art of the New Age is one of the questions in the forefront. Through studies of the Montenegrin painting in the New Age one has come to knowledge that it considerably condensed, although persisting on medieval tradition, all essential reflections of the principal styles in West-European painting of the New Age (renaissance, "mannerism", baroque). Bearing this in mind as a striking distinction, it is shown that Montenegrin painting can be viewed within the space and time coordinates of its epoch.

In order to pursue stages of development and stylistic intertwining of directions in the sacral painting of Montenegro of the New Age we first examined the preserved paintings by individual painters and schools (i.e. the Moračka school of painting and engraving, whose appearance and leading role in Montenegrin painting has been defined for the first time) and later investigated other artistic creations from that epoch on the territory of Montenegro. We think here in the first place of illustrated books from the Crnjević's Printing House in Cetinje, completed towards the end of the 15th century, of engraving and other ornaments of orthodox, catholic and islamic art.

The present paper represents a positive answer to the afore-mentioned question.

Belgrade, February 1994

Author

СТИЛСКА ОБИЉЕЖЈА САКРАЛНОГ СЛИКАРСТВА ЦРНЕ ГОРЕ У НОВОМ ВИЈЕКУ

с а д р ж а ј

I НАСЉЕЂЕ

Историографија.....1

Умјетничке основе.....11

II СТИЛСКА ОБИЉЕЖЈА - МАЈСТОРИ И ШКОЛЕ.....35

Ренесансни исходи.....37

Исламска икотографија.....60

Приморски мајстори XVI стољећа и њихови ученици.....67

Зограф Страхиња из Будимља.....103

Сликари манастира Пиве 1573 - 1606.....126

Морачка сликарско - дуборезачка школа.....140

Анонимни зографи XVII стољећа.....186

Барокни успон Боке.....193

Бокоцоторска сликарска школа.....210

Лазовићи и потоњи зографи.....225

III ЗАКЉУЧАК.....237

НАПОМЕНЕ.....250

ИЛУСТРАЦИЈЕ.....380

I НАСЉЕЂЕ

Историографија. Све до недавно умјетност, а поготову сликарство Црне Горе Новог вијека као предмет посебних научних интересовања није истицан. Па, ипак, почетак рада на упознавању културног наслеђа Црне Горе везује се за прошли вијек и стране истраживаче. Међу њима посебно мјесто имају учени путописци руског поријекла. Један од првих био је Александар Гиљфердинг који је у својству руског конзула у Дубровнику 1857. године путовао по Босни, Херцеговини, Косову, Метохији и Црној Гори трагајући првенствено за старим, рукописним књигама, али при томе није пропустио да забиљежи своја запажања о општем стању појединих цркава, њиховом сликарству и натписима.¹ Пребирајући по књижном фонду манастира Свете Тројице у Пљевљима, радозналом путнику скренуо је пажњу Шестоднев, обимни рукопис са "многим сликама у боји" чији је настанак погрешно везао за 15. вијек.²

На свом даљем путу по црногорској Херцеговини, Гиљфердинг је посјетио још неколико манастира, Довољу и Свете Арханђеле на Тари и манастир Пиву. О њима он доноси мало материјала који би се могао користити при изучавању нашег сликарства. Изузев, натписа из цркве Светих Арханђела у којем се наводи и име зографа попа Страхинђе из Будимља, констатације да је у Пиви живопис "који далеко заостаје за њепотом фресака древних цркава које је видио у старој Србији", као и његово указивање да се на платоу ушћа ријека Таре и Пиве разазнају остаци старе цркве са фрескама, нема важнијих података за историју сликарства Црне Горе Новог вијека.³

Задато од појаве Гиљфердинговог путописа па све до објављивања књиге бившег радника Нинифора Дучића крајем 19. вијека

који се, углавном, баве старим рукописима, мало је што значајно за историју сликарства Црне Горе написано. Дучић, истина узгредно, описује ктиторске композиције на које је наишао у црквама Житомислића и Мораче. О осталом сликарству ових цркава и манастира Острога, који је такође посјетио, Дучић не говори, изузев што констатује да припада "светогорској школи".⁴

Крајем прошлог и почетком овог вијека у црногорској публицистици објављује краће прилоге о неким црквама Приморја, учитељ Младен Црногорчевић. Он поред историје често износи податке о сликаном украсу храма, фрескама у Шишићу, Мркови и Пелинову, зографу даскалу Димитрију и његовим сљедбеницима чиме је стекао признање да је један од првих који је указао на сликарство Димитријевића - Рафаиловића.⁵

У нашој историјској науци критичан однос према изворима и литератури увели су Илирион Руварац и Стојан Новаковић. Подстакнут њиховим радом, Љубомир Стојановић почео је да издаје 1902. године вишетомно дјело "Стари српски записи и натписи", без сумње од непроцјењиве важности за истраживаче умјетности на подручју Пећке патријаршије.⁶ У том корпусу углавном се налазе записи-натписи о сакралном сликарству Црне Горе Новог вијека.

Гиљфердингова интересовања сlijеди и продубљује његов земљак, познати научник Павле Ровински. Овај образовани Рус исказао је интересовање како за старије тако и за млађе споменике умјетности и културе. Његова обимна студија о Црној Гори⁷ уступила је знатан простор описима манастира и цркава. Ту је писац видно испољно занимање за поствизантијски живопис, посебно за оне композиције које су говориле о донаторима и историји споменика. Такав прилаз овој проблематици испољно је и приликом сагледавања фресконатписа у малој цркви Светог Арханђела Михаила у Петровићима који наводи бројца-имена-ктиторе из Петровића, датујући га погрешно у 1813.

умјесто у 1605. годину како то јасно и данас свједоче словни знаци са краја исписаног текста.⁸ Занимљиво је и посебно залагање Ровинског за став по коме су умјетнички споменици извори који пружају непознате историјске податке. На то писац упућује у уводу поменуто књиге говорећи о манастирима и црквама истичући да археологија мора да обрати пажњу на њих као историјске споменике како би се вјеродостојније освијетлила њихова прошлост и учинило јаснијим описивање икона и фресака.⁹ По резултатима и методи истраживачког рада Ровински је изузетна појава, најупорнији научник - истраживач наше прошлости који се крајем прошлог и почетком овог вијека својим дјелом снажно потврдио.

Међу првим домаћим истраживачима старина у Црној Гори убраја се епископ Леонтије Нинковић. Његов допринос изучавању сликарства био би занемарљив да није први тачно прочитао годину настанка зидних слика у Петровићима (1605) и покушао му наћи стилску паралелу са живописом Корјенићке цркве код Требиња.¹⁰

У периоду између Првог и Другог свјетског рата публиковано је неколико радова који су обогатили историографију ликовних умјетности Црне Горе Новог вијека. Међу њих се убрајају монографски радови Петра Шеровића о манастиру Подстрогу код Будве и о цркви Риза Богородица у Бијелој, који за историографију сликарства Црне Горе Новог вијека не би био од значаја да се у њему не спомине Алексије Лазовић као сликар првог иконостаса обновљене цркве у Бијелој, икона Богородице Заклане (Ватопедске) из 1828., као и композиције "Страшни суд од пет стопа високе" из 1832. године. Лазовићеве иконе убрзо су замијењене иконама сликара Николе Асиопа са Црне Горе које су поручиоци платили хиљаду талира и коначно поставили 1864 године.¹¹

Други драгоцен прилог појавио се почетком тридесетих година након боравка у Мораћи познатог научника Франца Месеснела у којем

се поред истицања споменичних вриједности насталих у Средњем вијеку, писац осврће и на умјетничка остварења из млађих вијекова-зидно сликарство 16. и 17. вијека и иконе за које вели да су изузетне настале под утицајем раскошних барокних тзв. "златних" олтара.¹² Исте године једним чланком Лазар Мирковић скренуо је пажњу јавности на икону са нерукотвореним Христовим ликом Божицара Вуковића познатог венецијанског штампарског поријеклом "от Диоклитије от града Подгорице" што је истакнуо у запису на њој јеромонах Пахомије који, такође, на истом мјесту, не заборавља да укаже да је и он "от Црне Горе от Реке".¹³

Дјело Станоја Станојевића "Историја српског народа у средњем вијеку" штампано 1937. године и поред тога што се директно не бави сликарством Новог вијека незаобилазно је, јер је поуздан ослонац у којем су побројани путници истраживачи и критички оцијењен њихов допринос проучавању наших старина и развоју наше историографије. У одговарајућим одјељцима Станојевић говори о истраживачима старина у Црној Гори, Боки, а међу прве наводи Ричепутија (F. Ricciuti) и Бица (P. Bizzi) који су 1720. пропутовали Далмацију са циљем да прикупе грађу за монументално дјело о историји цркве у (Illiricum sacrum).¹⁴

Пред и у току Другог свјетског рата појавили су се радови Ђока Мазалића, у којем се, поред осталог, указује на дотад непознате иконописце, Андрију Раичевића и име приморског сликара Тудора Вуковића, аутора иконе из 1568. године, чијој руци писац приписује још неколико сачуваних икона.¹⁵ Занимљива је пишчева констатација да је икона "изведена под утицајем руске иконографије", да је став и покрет византијски, а моделовање западњачко чиме се као ставараоц показао да стоји на прекретници између источног и западног сликарског правца.¹⁶

Ратне причине које су отпочеле с прољећа 1941. године

обуставила су и онако повремена и спорадична интересовања за умјетност Црне Горе. Ипак, може се узети да је њиме означен крај прве етапе у испитивању хришћанске умјетности Црне Горе Новог вијека.

Предратни резултати испитивача сакралног сликарства у Црној Гори у цјелини гледано више су него скромни. Утврђујући вријеме настанка појединим зидним цјелинама и иконама, повременим описивањем сликаног садржаја истраживачи су обавили основне предрадње, неопходне за даља изучавања са гледишта историје умјетности која, готово, да нијесу била ни започета. Што се тиче сликарства, ријетко је које дјело или цјелина било темељно изучено. Радови предратних истраживача махом пате од преопширних описивања, уз редовно одсуство праве стилске па и иконографске анализе. Ријетке су монографске обраде, а поготову, синтетични радови о сликарству. Одлучан корак у том правцу биће учињен тек у послеријатном раздобљу кад почиње да се научно обрађују нека дјела сликарства настанком везана за Нови вијек од стране угледних стручњака што ће знатно унаприједити сазнања о историји умјетности Црне Горе те епохе.

За испитиваче умјетничког инвентара манастира Мораче од не мале користи је свеобухватна и прегледно систематизована студија Н. Л. Окујева публикована 1946. године.¹⁷ У њој је знатан простор посвећен живопису 16, 17. па и 18. вијека. Док за зидно сликарство из 1575. и 1578. године предпоставља да понавља схему и иконографију првобитног живописа, дотле живопис цркве Св. Николе из 17. вијека загледа пажљивије, издваја га по стилу и свијетлом колориту од осталог позног сликарства. Његовом оку нијесу измакле особите вриједности великих морачких, житијјних икона из 17. и 18. вијека полупелеј и њихов позлаћени дуборез.¹⁸

Исторнографију умјетности Црне Горе знатно је обогатило неколико дјела која су се појавила средином стољећа. Изласком из штампе 1950. наезаобилазног "Прегледа црквених споменика..." Владимира Р. Петковића, тада најпознатијег српског историчара умјетности, јавност се суочила са мноштвом споменика и обиљем умјетничке грађе и са подручја Црне Горе.¹⁹ Готово као приручник сваком млађем историчару умјетности, послужило је ово енциклопедијско дјело. Савки споменик Петковићевог корпуса започиње прецизним, сигурним и рационално формулисаним архитектонским подацима. Његово дјело је углавном разбило дотадашње заносе и заинтересованост истраживача само за остварења Средњег вијека односно за појединачне области: архитектуру, скулптуру, живопис. Петковић је по азбучном реду систематизовао све познате црквене грађевине и указао на њихов умјетнички инвентар, заправо на њихово постојање и непроученост што је било од великог значаја за све оне који су се латили посла да употпуне празнине којих је био свјестан и сам аутор истичући то у предговору.²⁰ Као и другдје - у Србији, Македонији, Босни и Херцеговини и Хрватској - и у Црној Гори историјско - умјетничка истраживања послје рата обухватају црквене споменике њихове архитектонске и декоративне, тј. скулпторске и сликарске стране. Историчари архитектуре, особито Александар Дероко и Ђурђе Бошковић предузимају бројна путовања трагом већ познатих споменика али и путовања која су их водила ка дотле непознатим малим сеоским црквама, најчешће обрушеним или једва у темељима сачуваним. Осим првих прецизних мјерења, тачних архитектонских и скулпторских хронолошких и стилских опредјелења, ови научници уносе у своје путничке биљешке и кратке монографије црквених споменика и драгоцене податке о фрагментима живописа, макар и најскромније очуваних на фону фигуре или декора.²¹ Истина, њихови радови су углавном окренути

споменицима до пропасти средњевјековних држава Србије и Црне Горе, али су од великог значаја били и другим истраживачима, посебно специјалистима за зидно сликарство, по методологији која је романтичарским и субјективним анализама претпостављала сигурна стручна опажања и чињеницама поткријешљена закључивања. Иако су у својим већим и уопштеним дјелима о историји средњевјековне архитектуре (цркава, здања и трагова других цивилних здања) углавном изостављали "турски период", у биљешке успутно оставили су бројне податке и о споменицима Новог вијека. Њихов метод углавном ослоњен на методологију комплетног проучавања стилова који је увео чувени француски византолог Габријел Мије увелико је утицао и на истраживаче фрескосликарства.

Радови нових, послеријатних истраживача суштински представљају специјалистичке студије; у њима су сагледане умјетничке појаве током стварања овог раздобља. Већ ће књига о минијатурном сликарству Светозара Радојчића у којој је знатан дио посвећен остварењима насталим од средине 15. до краја 17. вијека, бити прва модерно написана умјетничка синтеза код нас. У њој су назначене главне етапе развоја, установљени скрипторији и ауторство многим илуминацијама.²²

Послије ове књиге о минијатурама убрзо је публиковано друго, опсежно дјело истог аутора о мајсторима старог српског сликарства.²³ У њој је дато поред прегледа развоја средњевјековног сликарства и друго, обимно, поглавље са мноштвом података о живописцима Новог вијека, приморским мајсторима 16. стољећа с освртом на сликаре попове, сеоске зографе, сликаре монахе и сликаре лаике 16. и 17. вијека.²⁴ Тиме је ово дјело постало основно полазиште за све истраживаче сакралног сликарства Црне Горе у Средњем и Новом вијеку. Исто тако у књизи о иконама Србије и Македоније²⁵ С. Радојчић се ипак задржао само на оним из зрелог Средњег вијека него

је иконопис пратио све до друге половине 18. вијека, што је с обзиром на твјесну везу која је постојала између зидног и штафелајног сликарства за испитиваче од посебног значаја.²⁶ Концентришући своја интересовања на умјетничке споменике по областима или епохама, познати хрватски историчар умјетности Љубо Караман међу првима је испољио интересовање за стару умјетност југоисточне јадранске обале, писао о њој, о њеној заступљености и стилској испреплетености, указујући на стилске упливе и културне путеве, утицаје, који су у приморју Црне Горе доспјевали са западних страна и из Византије.²⁷

Обимно, студносно написано дјело Дејана Медаковића о графици Црнојевићевих и каснијих штампаних књига у историографији историје умјетности Јужних Словена заузима угледно мјесто.²⁸ Сагледавајући у њима графичке илустрације Медаковић је показао њихов изузетан значај за компаративна истраживања сликарства насталог у Новом вијеку на подручју Пећке патријаршије.

Историчар умјетности Грга Гамулин поготову је заслужан за прецизније датирање и атрибуирање ренесансних и барокних дјела како оних који су код нас доспјели са Апенинског полуострва тако и дјела наших ствараоца о чему је написао посебне студије међу којима има и оних које се односе на поједина сликарска остварења што су одавно постале саставни дио умјетничког инвентара црногорског Приморја.²⁹ Посебан и знатан научни допринос дао је историји умјетности Црне Горе Војислав Ј. Ђурић својим познатим студијама, расправама и монографијама о сликарству Приморја и његовог залеђа. В.Ј. Ђурић је атрибуирао знатан број дјела и у више наврата указао на сложеност и поријекло утицаја у ликовним умјетностима Црне Горе Средњег и Новог вијека.³⁰

Познати испитивач умјетности Круно Пријатељ посветио је највећи дио свог научног интересовања умјетности Далмације.³¹ Његови синтетични радови о ренесансној и барокној умјетности од

посебне су важности за историографију историје умјетности Црне Горе Новог вијека јер представљају прве озбиљне прилоге који указују на значајан одјек познатих западноевропских стилова у сликарство Црне Горе Новог вијека.³²

Вишегодишњи интензиван рад на испитивању и рестаурацији умјетничких споменика у Далмацији карактерише иначе обимно дјело Цвита Фисковића. За историографију историје умјетности Црне Горе међу важније спада Преглед споменика у Котору, гдје се, поред осталог, писац осврће и на сликарство Боке настало у Новом вијеку.³³

Својим интересовањем за стваралаштво зографа Радула као значајној етапи развоја сакралног сликарства код нас, Радивоје Љубинковић придружио се испитивачима поствизантијског сликарства у Црној Гори.³⁴

У овој плејади, заиста угледних и заслужних научних ауторитета за историје умјетности појединих народа Југославије, ширином захвата, специфичним приступом проучавања културно - умјетничких и историјских ходова Црне Горе, истиче се, по обиму и особеном истраживачком приступу Павле Мијовић. Знатан дио Мијовићевих библиографских јединица односи се и на истраживања сликарских цјелина и синтетичких уопштавања хронолошки везаних за Нови вијек и умјетност Црне Горе.³⁵

Опсежног научно - истраживачког подухвата о сликарство православних цркава и манастира под Турцима, латио се Сретен Петковић. У својој књизи "Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614", ушао је, углавном, сав познати споменички фонд зидног сликарства из друге половине 16. и почетка 17. стољећа.³⁶ Највећи дио свог интересовања Петковић је усредредио на умјетност Срба из епохе њихове подчињености турској власти. Њоме је обухваћен и знатан број зидних цјелина са територије Црне Горе поствизантијског стила које обимом и вриједностима доминира у

сликарском инвентару Пећке патријаршије у Новом вијеку.³⁷

Изучавањем југословенског сакралног сликарства из епохе Новог вијека било је подстакнуто програмима новооснованих завода за заштиту и проучавање споменика културе с намјером да се попишу и заштите угрожене споменичке цјелине на цијелој територији Југославије. Убрзо су се појавили монографски радови појединих испитивача сликарства у Црној Гори. На ту врсту рада скренула је пажњу Аника Сковран испитујући неколико ансамбала фресака у Црној Гори.³⁸ Њен примјер слиједи Вељко Ђурић упознајући стручну јавност са зидним сликарством манастира Градишта у Паптровићима.³⁹

Почетком последње четвртине овог вијека сличну истраживачку радозналост испољили су Рајко Вујчић обрађујући сакрално сликарство сеоских цркава на подручју Боке Которске и њеном залеђу,⁴⁰ Слободан Раичевић пишући о црквеним споменицима и њиховом зидном сликарству у старој жупи Оногост и неким цјелинама из њеног пограничног дијела⁴¹ и Огњен Радуловић чије се интересовање задржало на сликарству барокног стила у Перасту и Боки.⁴²

Скоро стољеће и по је протекло од када су почела испитивања сакралне умјетности Црне Горе Новог вијека. И поред тога што су се на челу испитивача у овом историографском прегледу нашао водећа имена стручњака тога доба, након њих настала је празнина чије узроке није тешко предпоставити. Одсуство озбиљних резултата у првом реду последица је недовољне стручности једног броја писаца или због слабе ангажованости других који су за то били способни. Ипак, у неколико последњих деценија на овом плану остварен је извјестан напредак: стручњаци су сагледали најважније сакралне споменике Црне Горе, посебно оне са богатим репертоаром сликаног украса. Појавило се неколико публикација (монографије, расправе, синтезе) на

које је претходно указано и које су много допринијеле да се упозна умјетничка баштина Црне Горе у раздобљу Новог вијека. Њихов једнозначан приступ сагледавања умјетничке проблематике наводи на закључак да је исте потребно преиспитати и сагледати из једног другог угла не пренебрегавајући ни друге умјетничке утицаје који су у многоме осавременили традиционални поствизантијски стилски израз у нашем црквеном сликарству. То је посебно испољено у неким споменицима на подручју Црне Горе, а што је углавном занемаривала досадашња историографија.

Умјетничке основе. За увођење у сликарство Црне Горе Новог вијека потребно је упознати наслеђе преузето од старије зографије стварано на њеном простору у Средњем вијеку и дјелимично сачувано до наших дана.

Сликарство Зете (Дукље) које је ницало на подручју које додирују цариградска и римска духовност двије водеће цивилизације Старог континента, сачувано је у дјелима која свједоче о упоредним стилским токовима: ранороманичком, а затим романичком и готичком на једној, а комнинско-византијском и српско односно зетско-византијском на другој страни. Рани романички стилски израз јасно је испољен у фрескама цркве Светог Михаила у Стону, настало у вријеме зетског краља Михаила (1046-1081). Стонске слике су експресивног израза саткане помоћу чврстих, реских и пастуозних потеза преовлађујућег смеђег тоналитета. Оне су веома важне за проучавање почетних разлика у зетском сликарству 13. вијека.⁴³ Поријекло овог сликарства води ка византијској умјетности из епохе Комнина која се у 11. и 12. стољећу шири Италијом и нашем Јадранском обалом да би у 13. доспјела до јужне Француске и Каталоније. Ту стилски добро изнијансирану умјетност усклађеног геста и израза преточили су провинцијски мајстори у облике с

арханчном гамом и изразом и тако је удаљили од суптилне спиритуалне продоховљености дворског графицизма који моћно зрачи са фресака Нереза и Курбинова.⁴⁴ У неколико откривених фрагмената у рушевинама Светог Томе у Кутима код Херцег Новог стонске фреске показују све одлике "византизирајуће" пријероманичке Зете (Дукље).⁴⁵

Није познато какво је било зидно-сликарство катедралне цркве у Котору које је посједовала у вријеме њеног освећења 1166. године, као ни оно из других цркава тога доба са овог подручја због чега се не може установити да ли су фреске Стона наставиле свој живот у зетском сликарству и у 12. вијеку. Велика празнина раздваја овај живопис од фрагмената зидног сликарства откривеног у шуту цркава приморских градова за које се зна да припада другој епохи. Ипак, оно показује да су на затеченом фонду изграђивана рјешења која су давала нове ликовне особине испољене како колориту тако и у иконографији.⁴⁶

Крајем 12. вијека католичко зидно сликарство Зете у стилском погледу, повстовећивано је са ортодоксним. То показују фреске Светог Луке у Котору које су настале убрзо након њеног подизања 1195. године у вријеме господина великог жупана Немање и његовог сина Вукана краља Дукље што је истакнуто у натпису над улазом са спољне, западне стране грађевине.⁴⁷ Овај живопис показује доминацију комнинског стила у сликарству Зете тога доба, али одлучивији заокрет к њему исказује једна друга цјелина из сусједства, фреске Ризе Богородице у Бијелој које јасно одају дух Комнина с једне и будући, наступајући, монументални стил с друге стране.⁴⁸ Њихов настанак временски се поклапа са политичком преоријентацијом Зете коју је Немања око 1183. године припојно Рашкој и тиме означио свој заокрет већим ослањањем на византијску цркву и политику.⁴⁹ С фрескама у Бијелој тај пут у Зети и Рашкој је

настављен када се умјетничко стварање упутило смјером који је показао своју зависност од наслеђа преузетог из прошлости Приморја и западног сусједства, с једне, и од Византије, с друге стране. Од првобитних фресака главне цркве манастира Мораче коју је саградио Стефан Вуканов Немањић 1252. године до наших дана доспало је само један мали дио очуван у ђаконикону и линетама спољног и унутрашњег портала.⁵⁰ Овај живопис и његове приказане фигуре одају уздржано кретање и психолошку смиреност; оне су истинско дјело доживљаја, знања и стваралачког заноса њиховог аутора.⁵¹ Кругу великог морачког анонима припада и мајстор фресака цркве Свете Богородице у Вољевцу (Бихор) из око 1260. године у којој су очувани остаци са ликовима ктитора: краља Уроша I, краљице Јелене и једног непознатог монаха⁵² као и недавно откривени живопис Богдашића код Тивта из 1269. године потврђују највеће домете које је досегла монументална сликарска умјетност у Зети у првим деценијама друге половине 13. вијека.⁵³

С Морачом, Вољевцем и Богдашићима Зета је избила у први план и високо се винула у сфере најнапреднијег византијског сликарства монументалног стила иза којих убрзо слиједи преображај познат у византијској умјетности као "ренесанса" Палеолога. На том путу стилских трансформација у Црној Гори изузетно, појављује се сликарство које је по изразу остало спорадична појава (Давидовица на Лиму код Бродарева).⁵⁴ У њему се "жупан Димитрије" (трећи син кнеза Вукана) замонашио под именом Давид након обиласка светих мјеста на свом хаџијском путу по Истоку.⁵⁵ Ту његову цркву украсили су током девете деценије по узору на оне анахоретске које је имао прилике да види у Палестини, непознати мајстор примењујући стари метод наше зографије по коме позадину композиција у вишим зонама боји жутом, а нижих плавом бојом.⁵⁶

Откако је већи дио Македоније ушао у састав Милутинове

државе умјетност Србије све више ураћа у византијску традицију стилске и иконографске ренесансе којој подстицај даваху од Латина ослобођени Цариград и његова знаменита династија Палеолога.⁵⁷ Тог соја је и последњи слој фресака цркве Светог Петра у Бијелом Пољу настао између 1318. и 1321. године, које у себи сједињују највеће домете сликарства монументалног стила и најбоље тековине цариградске "ренесансе" Палеолога.⁵⁸ Представу о овом сликарству код нас заокружује недавно откривени живопис манастира Дуљево из Паштровића чије се фреске, судећи по стилу, настанком могу везати за средину 14. вијека којима се и закључују стилске, развојне етапе у сликарству Зете епохе Немањића.

Најпоузданији ослонац за изучавање сликарства у Зети су сачувани илуминирани рукописи. Помно загледање у илустрације књига, за које се зна да су ликовна допуна литерарних садржаја, води јединству стила обје технике. У том погледу минијатуре Јеванђеља хумског кнеза Мирослава које је извео у посљедњој четвртини 12. вијека, "дијак" Глигорије поред сопствене умјетничке тежине има и вриједност изузетног ликовног извора.⁵⁹ Његових 296 минијатура, заставица и иницијала, распоређених на 181 листу засјенило је све познате илуминиране словенске књиге. Цртежи иницијала који су основни украс рукописа, изведени су пером, црвеним и смеђим мастилом, завршавају се плетеницом или вршцама у којима је уплетена људска или животињска фигура увијек с циљем да испуне омеђени простор. Једина заставица у рукопису компонована је као тродјелна, архитектонски складно осмишљена цјелина. Иако суштински одражава романички стилски израз она своје поријекло везује за византијска рјешења сликаних декорација. Сав остали сликама украс јеванђеља чини геометријска конструкција слова обликована од мотива узетих из реалног и фантастичног - митског свијета као што су то већ знали да испоље скулптори пријероманичке

епохе кроз линеарне и плиткорелефне скулптуре. Оно што је новина у извјесном смислу је увођење човјечије фигуре у конструкцију већине иницијалних слова Мирослављевог Јеванђеља. Уствари, њиховим изгледом умјетник - минијатурист поновно је начин већ примијењен у најстаријем ћирилском рукопису Остромировом јеванђељу из 1056./1057. године гдје се иницијалом у коме је човјечији лик не указује само на почетак текста него га и тумачи.⁶⁰

У минијатурама Мирослављевог јеванђеља нема знакова који подсјећају на узвишене идеале тадашњег византијског сликарства, светачке портрете или сцене. У њима је византијско преточено у западњачки реализам, византијско се разлило и донекле сачувало у спољашњој сличности из које је потиснут унутрашњи доживљај, мисаона суптилност, елеганција геста и утврђени садржај. Ипак, ове минијатуре су плод симбиозе источних и западних, византијских и романичких утицаја који ће нашој старој умјетности, а посебно оној у Црној Гори, утиснути неизбрисиви печат мјешавине стилова. Стога за наше умјетничко наслеђе та симбиоза првобитног фигуралног сликарства и орнаментике значајна је као полазиште за изучавања даљих токова стваралаштва Зете и Црне Горе и његове зависности од Апенинских средишта, Рима и његове околине који су обнављали античку и ранохришћанску умјетничку традицију, а што је у свом наслеђу посједовала и Византија па и отуда је пренијела у Дукљу у вријеме краљевања Вијислављевића.⁶¹ Тада уобличена поједина композициона рјешења понављана су у нашем старом живопису.⁶² Њихов одјек испољио се чак и у позном живопису што показује зидно сликарство приморских мајстора 16. и 17. вијека, поп Страхиње, даскала Димитрија и др.

Умјетнички домети остварени у Мирослављевом јеванђељу резултат су пређеног развојног пута у сликарству Зете што упућује на закључак да је њена оригинална декоративност наговјештена у

монтекасинском скрипторију и другим атељеима са Тоскане и као таква сјединила се са затеченим византијским, касноантичким и словенским традицијама. У поромањено сликарство византијске структуре уткивани су елементи средине упоредо с популарисањем светитељских култова и феудалним сазријевањем друштвених односа. То су основе на којима су израстали нови елементи источних и западних стилских струјања у Зети под влашћу Немањића, а и доцније што ће се исказати и у сликарству Црне Горе Новог вијека.

Једно друго илуминаторско дјело, тзв. Вуканово јеванђеље писано код града Раса око 1200. године на чијој су изради радила четири писара, а између њих препознаје се један из Зете,⁶³ коначно закључује хумско-зетску илуминаторску традицију. Руци тог "Зећанина" припада и минијатура на којој је представљен Христос-Јуноша који у знатној мјери одаје комнинско схватање ликовности, што потврђује његов калиграфисани цртеж који тежи дефинисању облика у складу са унутрашњим доживљајем настојећи при том да постигнути израз усклади са ритмиком драперије и покрета.

Превагом западних мотива у илуминацији Мирослављева јеванђеља био је успостављен пут за несметан продор латинских утицаја на украс књиге православне цркве. То се није збило већ, напротив, илуминација је изгубила достигнути степен савршенства и прво у Зети устукнула пред продором Комнина да би се убрзо та схватања потисла и свела углавном на стилизовано исцртан мотив "звјерињег типа" баш у тренутку када је у зетско-хумској области надјачала рашка правописна редакција.⁶⁴ Утапање зетско-хумске илуминације у рашку везало је наше илуминаторе 13. вијека за архаичне мотиве и облике чиме је отргнута од свог еволутивног хода и остала дубоко у позадини монументалног сликарства које је тада већ грабило свом тријумфу оствареном у Морачи.

Тај несклад изражен између монументалног, наративног и

упрошћеног, у суштини декадентног сликарства које негује, углавном, "звјерињу" орнаментику, показују јеванђеље Јерусалимске патријаршијске библиотеке (Hier. slav. 19) од 119 листова на пергаменту - палимсесту које је вјероватно донио у Палестину први српски архиепископ Сава 1229. или 1234. године⁶⁵ и у рукопису српске редакције Паримијама Београдске народне библиотеке бр. 22 (300) са почетка 13. вијека гдје су западњачки елементи у равнотежи са византијским.⁶⁹

Поред западног и оријентално струјање у илуминацији рукописа 13. вијека показује исте путеве и исту судбину. Већ запажени на заставици са јеванђелистима у Мирослављевом јеванђељу, коптски елементи избијају у први план у призренском јеванђељу из 13. вијека које је 1941. изгорело у Народној библиотеци у Београду (бр.297). Његове илустрације по иконографији јасно одају оријентална схватања измијешана са елементима македонско-бугарског "звјерињег стила", оплемењени траговима утицаја латинског поријекла.⁶⁷

Коптски утицај одражавају минијатуре Добрејшевог четворојеванђеља из 1221. године,⁶⁸ које је доспјело подијељено у двије народне библиотеке, Софијску (бр. 307) и Београдску (бр.214), мада нам се чини да овај рукопис тј. његова илуминација није удаљена од романичког стилског израза који се темељио на византијској основи као што је то остварено у сликаном украсу Мирослављева јеванђеља. Умјетност у Приморју па и она коју су његовали илуминатори - минијатуристи по старом обичају, слиједили су стару традицију да слободно одабирају различите стилске и иконографске мотиве сливајући их у једну цјелину држећи на тај начин у чврстој вези византијско и романо-готско ликовно стварање. Та симбиоза није вјештачки већ природно остварена, заправо била је неизбежна посљедица историјских и других околности. То ће се испољавати и након формирања сопственог сликарског центра у Котору који ће

дјеловати снажно и континуирано по читавом простору српских земаља током цијелог Средњег вијека, а нарочито у Приморју.

Развијено сакрално градитељство у Поморју и његово нагло ширење дубоко у унутрашњост од средине друге половине 12. вијека, а уз то још устаљена пракса да се све цркве украшавају сликама без обзира да ли су католичког или православног обреда, био је важан предуслов за формирање, прво сликарских радионица, а потом и сликарских школа. У Котору најзначајнијем културном средишту Зете (Дукље), а доцније и државе Немањића, устаљила се већ почетком 13. вијека сликарска школа која ће давати знакова о себи све до 16. вијека.

За основу Которске сликарске школе с разлогом се могу узети фреске недавно откривене у цркви Светог Луке у Котору с краја 12. вијека. Међутим, када је у питању стил сликања њихов мајстор испољно је већу доследност византијско-комнинском схватању.⁶⁹ Тај пут се убрзо стилски уобличио у живопису оближње цркве у Бијелој-Ризи Богородици-који јасно указује којим ће смјером ићи наше приморско сликарство у 13. вијеку. По испису на грчком имена у олтару и стилу види се да је ријеч о једној струји комнинског сликарства с којим се одлучно закорачује у стваралаштво "pictores graeci" у Котору.

Од 7. вијека до 1180. године, када је умро Емануело Комнин, Котором су владали Византинци, али и поред тога његова епископија није пристајала да се потчини сусједним архиепископијама, ни Дубровачкој ни Барској. Да би сачувала већу самосталност одлучила је да се подреди архиепископији у Барију остајући под њеном јурисдикцијом од 11. до 14. вијека, два стољећа после слома византијске власти у Зети. Њена дијецеза покривала је све латинске парохије и

опатије на читавом простору српске државе изван граница барске архиепископије, од мора до Београда и Голуца, а затим све латинске цркве некадашњих епископија у Травунији и Захумљу.⁷⁰

Основна умјетничка оријентација града Котора била је предодређена овим историјским и другим околностима. За Стефана Немању су градови које је у Зети освојио били узурпирани од стране Грка. Ту земљу, по казивању Стефана Првовјенчаног, Немањиног сина и биографа, очевину и дједовину Немањину, насиљем је држао грчки народ и градове у њој, саздане од руку њихових, тако да се прозвала грчка област. И послије припајања Зете Рашкој најјаче исходиште Грка и грчких сликара на источној јадранској обали остао је Котор још од раније провизантијски оријентисан више од било ког другог приморског града. Његов патрон св. Трипун, чији је култ пренесен из Цариграда, Котор прославља од 809. године 3. фебруара по православном синаксару.⁷¹

Захваљујући моћној меценарској породици, династима из куће Немањића и вођама српске цркве њихова доба увијек двору блиских, византијско културно струјање остало је задуго да зрачи у Зети. Са појавом монументалних цркава у Рашкој створена је двојна могућност ширења византијских утуцаја у ту област: из правца југа од Солуна и југозападно и западно од Котора. Који је пут био пресуднији за поступан тријумф монументалног сликарства у Рашкој наука још није установила. Од установљених потписа једног броја мајстора тога сликарства за једног студеничког из 1208./1209. године који је радио фреске са плавом позадином вели се да је Вуканов што значи да га је довео из области којом је владао, дакле из Зете будући да је стилем близак грчким мајсторима у Италији. У којој су мјери западни крајеви, нарочито Италија, утицали на најстарије српско сликарство, о томе писани извори ћуте. Ипак не треба занемаривати неке констатације саопштене у старим текстовима гдје се Немања помиње како је слао

богате поклоне на Запад, римском Светом Петру и цркви Светог Николе у Барију.⁷² У два наврата свој одлучан став изннo је В. Петковић да је јужна Италија много утицала на наше монументално сликарство.⁷³ У том правцу иде став Л. Окуњева који у својој студији о Милешеви много инсистира на романским елементима у сликарству једног мајстора Милешева.⁷⁴

Раније сувише истицани контраст о романским архитектама и византијским сликарима рашке школе није се показао оправданим. Другачији приступ указује на природнију могућност: да су већ од почетка 13. вијека у Рашку, поред градитеља, често и сликари долазили из приморја.⁷⁵ Из овог проистиче реална претпоставка да је већ тада Котор имао сликарску школу. Колико је она "обојила" рашко монументално сликарство? Потпун одговор на ово питање, треба се надати, пружиће будућа истраживања.

И у другим већим градовима Приморја - Задру, Сплиту, Дубровнику - његовано је "грчко сликарство", али се зна да се њихове радионице нијесу уздигле на степен школе као што је то случај са которском. Котор је у немањинској држави за разлику од других јадранских градова стекао статус "краљевског града" и моћне мекене владаре - краљеве, царева и друге богате дворјане династије Немањинића. Међу њима се, колико је познато, посебно истичу: Драгутин, Милутин, Стефан Дечански, а особито њихова мајка - бака - краљица Јелена Анжујска која је иначе владала Зетом као доминиумом, и њен праунук Душан прво као краљ, а потом као цар. Они су му омогућавали повлашћен положај и ангажовање у обострану корист најбољих ствараоца - градитеља, сликара и занатлија.

У временски оквир за који су настанком везана дјела которских сликара могуће је формирати једну цјелину радова на које се са сигурношћу може односити назив которска *pictura graeca* или "грчка сликарска школа".⁷⁶ Под грчким сликарством подразумијевало се не

само оно које су радили Грци него цјелокупно сликарство Поморја настало након нестанка зетске државе 1183. године. Њега су испитивачи најрадије називали "приморским" при том мислећи на утицаје са Запада пренесене преко јужног приморја или из њега самог у српско - византијско ликовно стваралаштво, односно на његову неразлученост од "далматинске" умјетности, нарочито од сликарске регионалне школе Задра. Али, ова посљедња налази се у сфери млетачке, а зетска се најтјешње ослања на апулијанску школу с којом је у ближем стилском сродству него са ма којом другом сликарском школом.⁷⁷

За базу основе Которске сликарске школе истакли смо фреско декорацију Светог Луке у Котору. Тада када је оно настало, као и остало сликарство Зете, преживљавало је сличну трансформацију. Од подложности преовлађујућих стилских елемената умјетности Комнина у којој доминира линија стављена у функцији израза прешло се на обликовање лица без линијских арабески остварено пластичном формом непомућене јасности наговјештено у которском Светом Луки, а сасвим остварено у цркви Риза Богородица у Бијелој.

За најстарији сачувани споменик Которске сликарске школе у литератури се наводи ватиканска икона апостола Петра и Павла дар краљице Јелене и њених синова Драгутина и Милутина.⁷⁸ Поред несумњиве византијске изражајности која на њој доминира лако су уочљиви и латинско - западњачки стилски елементи. Сличну стилску синтезу показује и једна икона из цркве Свете Катерине на Синају на којој је поред апостола Павла представљено још шест светитеља.⁷⁹ Изражене појединости на овим иконама наводе на закључак да се ради о истом апулијско - византијском, односно нашем приморском⁸⁰ схватању сликања лика, а који се ширио у унутрашњост што потврђују појединости уочене у доњим зонама Ариља и дечанској припрати.⁸¹

Истој умјетничкој радионици припадао је поклон - олтар у

крипти катедралне цркве Светог Николе у Барију (1319-1325) са иконама, скулптурама и сребрним саркофагом што је по налогу донатора краља Милутина и Дечанског извео Обрад Десиславин из Котора. Од овог скупопјеног дара остала је сачувана само монументална икона Светог Николе која и данас заузима најпочасније мјесто у крипти. Сада се на овој икони разазнају два накнадно нанесена сликана слоја која заклањају првобитно сликарство па из тог разлога није погодна за утврђивање и анализу стила школе којој иначе припада.⁸²

У вјерски већ подијеленој Зети црквена умјетност није могла мимоићи размирице. Колике су оне биле дјелимично показују до наших дана случајно доспјели фрагменти зидних сцена Скидање с крста и Полагање у гроб из 1331. године у апсиди катедрале Светог Трипуна у Котору. Лик Светог Николе у фреско техници виђен је још 1433. године под једним сводом катедрале у Котору.⁸³ Ове фреске углавном одају византијски израз мада их карактерише натуралистичка, готичка карикатуралност - деформитети изражени у гестовима и пропорционисању људског лика. Очигледно, дух католичке средине одвео је зографе Грке ауторе овог сликарства у византијско - готичку симбиозу. Њихово дјеловање у Приморју и унутрашњост земље било је преовлађујуће и једино разумљиво. Малобројни остаци фреско сликарства откривених у фрањевачким црквама Приморја (Бара и Свача) потврђује да су и католичке цркве тада украшаване живописом претежно византијског стилског обиљежја.⁸⁴

С разлогом је указано да мајстор чувене ватиканске иконе Светог Петра и Павла није могао бити из Рашке нити Македоније која је тада отргнута од Византије ушла у њен састав, већ из Зете, Јелениног доминијума гдје је ова велика ктиторка католичких цркава у Приморју могла, без тешкоћа, наћи и ангажовати мајстора који је

знао како кога на икони - поклону приказати. Приказани амбијент у доњем централном дијелу оивичен романничком аркадом у којем је представљен светитељ у тишичној католичкој-понтификалној одјећи с бискупском капом на глави, штапом и јеванђељем у руци, приказан је како даје благослов угледној донаторки.⁸⁵ Овај спој византијско - западњачке иконографије и стила, непотврђен у дворској умјетности Византије тога доба, била је уобичајена појава у сликарству Котора и Зете 13. вијека, чини се и доцније.

Упоредо с великим градитељским подухватима које је започела краљица Јелена у Зети започео је и убрзан развој њених градова у Приморју. Међу њима предњачи Котор за који се зна да је био највећи увозник племенитих метала из српских рудника и највећи испоручилац луксузних и скупоцјених предмета у средњевјековној Србији. Иако се тачно не зна да ли је чувена остава икона и других драгоцености жупана Десе, сина краља Владислава и његове мајке Белосаве, депонована у Дубровник поријеклом из Зете, извјесно је да су је 3. јула 1281. преузели Которани.⁸⁶ Поред низа драгоцених предмета у збирци која је дата на чување налазило се преко 20 икона међу којима су биле двије апостола Петра и Павла које по свој прилици, као и она ватиканска о којој смо говорили, припадају истом таласу иконографије што је тада заплъускивао српске земље и њену умјетност са Апенинског полуострва. Заједнички култ апостола Петра и Павла нарочито је пропагиран из Рима и у вези са стварањем лионске уније (1274.-1281.) када ју је прихватио византијски цар Михајло 8. Палеолог. Уз Петра је увијек везиван примат Рима, а у Павлу православље је гледало првог организатора старохришћанске цркве.⁸⁷ Ово приближавање две хришћанске цркве уз посредовање ова два апостола предсказује црква у Богдашићима код Тивта из 1269. године која је обновљена на старом бенедиктинском култном мјесту и њима посвећена.⁸⁸

Као што је познато, српска краљица Јелена ревносније од свих окренула се приморским градовима притом незапостављајући унутрашњост своје земље. Пошто је довршила зидање своје цркве - маузолеј у Градцу - она га "испуни сваким изобиљем...књигама и...сандуцима златним и сребрним... Иконе оковане златом и посуте бисером и драгим камењем...".⁸⁹ Како су изгледале градачке иконе можемо само слутити, односно уз помоћ старог живописа донекле и стећи приближну слику о њиховом вјероватном изгледу. У том погледу од посебне важности је сачувана сцена "imago pietatis" у јужној олтарској апсиди. Са том темом налазила се једна икона међу оним жупана Десе и Белосаве. Градачке иконе су могле бити сличне како њеном живопису и иконама у Ватикану и Барију тако и оним из заоставштине поменутог жупана Десе и Белосаве.

Колико су икона са ликом Светог Николе даровали Јелена, Драгутин, Милутин и њен унук Стефан Дечански катедрали у Барију? Историјски извори помињу три. За прву се констатује да је малих димензија и да је на њој представљен допојасни лик светитеља Николе и фигуре донатора краљице Јелене и синова Стефана (Драгутина) и Уроша (Милутина). По композиционој схеми, величини и стилу икона је веома слична оној коју су исти дародавци поклонили Ватикану. По опису из двадесетих година 17. вијека икона се тада налазила изложена у крипти десно од сребрног олтара, а по натпису потиче из периода након смрти краља Уроша I (1276) јер је у њему Јелена поменута као удовица.

М. Орбини запазио је 1601. године другу икону св. Николе, раскошну сребрну палу са његовим ликом која је била саставни дио сребрног олтара, дар краља Милутина око чије се израде старао Обрад Десиславина из Котора. Обрад је на том пројекту укључио двојицу искусних мајстора из Напуља, пратомајстора Rogera de Inviolia и магистра Roberta de Barola. Трећа икона је најмлађа, поклон краља

Стефана Дечанског из 1325. године, једини сачувани остатак ове цјелине иако се ни она не може узети као аутентично дјело за стварну историјско-умјетничку анализу, јер је накнадним рестаурацијама сада далеко од првобитног изгледа.⁹⁰

Без обзира од колике су важности поменуте иконе - остварења которске школе - њен суштински допринос остварен је у зидном - фреско сликарству 14. вијека. Само од средине друге половине 13. па до средине прве половине 14. вијека у зетском Приморју живописано је више од двадесет, углавном, католичких цркава. Которски архивски извори прве половине 14. вијека поред Грка помињу и друге који у својим презименима чувају традицију о свом византијском, односно романском поријеклу (нпр. Бизанти, Драго и др.). Истина, најбројнији су они сликари из чијег се имена јасно види којег су поријекла: Никола Грк, Манојло Грк, Георгије Грк. Документа потврђују да су то которски грађани грчке вјероисповијести, а не пролазни дошљаци што би се у први мах помислило. Први од тројице наведених, сликар Никола Грк, припада оној групи мајстора чија се активност испољава у вријеме краљице Јелене. Њега которски списи као већ покојног помињу уочи осликавања мјесне катедрале (1331).⁹¹ Предпоставља се да је овај Никола идентичан Николи Грку поменутом у дубровачком архиву још 1285. године. Осим кћерке Илине, сликар Никола је имао и синове: Илију и Стојана. Један, изгледа старији, Стојан сели се у Апулију, па своју имовину у Котору и Грбљу тестаментом од 1.09.1330. завјештава за молитве умрлим родитељима и себи, градској сиротињи, духовнику Василију, некој Марији, а по њеној смрти ђакону Леуну, затим Станиши и рођаку Љубоју, што све судећи по именима представља сликовит пример словенизације тамошњих становника - припадника других етничких група.

Поред тога, завјештавајући остали дио своје имовине цркви Свете Марије Магдалене, колегијалној цркви Свете Марије и катедрали Светог Трипуна да се у њима читају посмртне молитве за њега и ближње, сликовит је доказ стапања странаца у Приморју, каткад и путем католичења, са домаћим становништвом већ у другој генерацији, те су они не само по дјелу него и по грађанској припадности наши људи-наши ствараоци.⁹²

Други сликар звао се Манојло Грк што двоструко именов потврђује његову етничку припадност - поријекло. Он већ 1336. није био међу живима о чему говори сачувани судски акт од 14.04. поменуте године када је његова жена, тада као удовица, тужила сусједа суду добрих људи у Котору. За сликара Манојла Грка доживотног грађанина Дубровника, чија су дјеца стекла статус грађана Котора, не зна се да ли је припадао групи сликара који су фрескописали 1331. године унутрашњост которске катедрале. Од те предпоставке много је значајније то што се он као минијатуриста потписао у три рукописа: Мостарском тзв. Манојловом јеванђељу,⁹³ вјетном триоду лењинградске публичне библиотеке (Глџ. 25) и Дивошевом јеванђељу.⁹⁴ Судаћи по украсу који је његовао Манојло рекло би се да которски сликари у другој четвртини 14. вијека његују старински дух "звјериње" орнаментике супротан тадашњем палеологовском схватању заступљеном у зидном и штафелајном сликарству. Тај стил они оживљују понајприје да би удовољили укусу поручилаца. Которски мајстори су били таквих способности да у исто вријеме раде фреске за српске краљевске маузолеје а у духу најортодоксније византијске иконографије, с једне и декоришу у итало - византијском маниру католичке катедрале у Котору, Будви, Бару и Улцињу као и то да подражавају романизме у украшавању православних књига намијењеним племићима - феудалцима Босне и

Захумља".⁹⁵

У документима Котора са краја 14. вијека споменут је још један сликар Никола Грк који је имао атељеа у Котору и у Дубровнику.⁹⁶ За њега се предпоставља да је урадио фреске у манастиру Руденици (1402-1405) код Крушевца.⁹⁷

Последњи которски сликар наведен у архивској грађи Котора је Георгије Грк из друге половине 14. вијека. И он је као претходно поменути Никола имао атељеа у Дубровнику и Котору. По документу у дубровачком архиву од 6. августа 1377. године у његову радионицу је ступио ученик Теодор Савин из Котора.⁹⁸ По другом једном которском документу сликар Георгије Грк био је већ покојни 28. септембра 1398. године што значи да је умро у Котору између 1386. када се последњи пут помиње и 1398. године.⁹⁹

Одлазак сликара да раде из Котора у Дубровник и из Дубровника у Котор редовна је појава у 14. вијеку. Своја дјела у Дубровнику су остављали Никола и Георгије, а у наредном вијеку Ђорђе и Павел Базиљ и Бартоломеј, потом Ловро Добрићевић као и његови синови Марин и Вице. То је много више изражено у другим областима умјетничког стварања него што се то потврђује архивском грађом у сликарству.¹⁰⁰ Колики је утицај имало которско "грчко сликарство" на дубровачко још увијек је непознато, односно који је његов удио уграђен у темеље дубровачке сликарске школе 15. вијека тек пада као тешко бреме на испитивача који је због тога присиљен да реконструише њену историјско-умјетничку појаву посредним доказивањем. У ту сврху треба разматрати сликарска дјела свих техника истог-сродног манира и друге радове умјетничке израде из круга которско-приморског стваралаштва у Средњем вијеку.

Од зидног сликарства Светог Трипуна у Котору до дечанских фресака немамо сачуваних дјела ни података о которском сликарству

и њиховим ауторима. Готово је извјесно да се континуитет которске сликарске школе слио у највећу галерију српског сликарства, одједном и спонтано. Сва досадашња испитивања дечанског сликарства насталог 1335-1350. показују да је Которанин фра Вита - протомајстор Дечана, повукао за собом не само најбоље градитеље и вајаре из "краљева"- свога града, него и његове сликаре. Огроман и компликован иконографски програм могао се остварити у византијском духу само под надзором искусног и ученог протомајстора који је све подредио постизању тога циља. У препознавању "каторских-приморских" елемената у сликарству Дечана треба имати у виду чињеницу да су своја обиљежја у њему оставили "грчки сликари" колико они из Котора, толико, а сигурно и више, они из Македоније или можда Солуна. Истина, грчки сликари из Котора од раније су били упућени на компромисна рјешења па из тих разлога није им тешко пала преоријентација рада у чисто византијском духу. Стога само понеки несвјесно изведени детаљи као што су здепасте, троме фигуре експресивног геста, или поједина романо-готичка стилска обиљежја испољена првенствено у сликаној архитектури, говоре о њиховом приморском поријеклу. Њихово присуство на живописању Дечана откривају натписи који су веријетко неправилно написани било да је по сриједи сигнатура исписана грчким или старословенским.¹⁰¹ Иако дечански живопис не показује западну иконографију, ипак нека иконографска рјешења указују на њихово приморско поријекло (сцена погубљење св. Трипуна добила је угледније мјесто од сцене Срегења). Запажено је да се у Дечанском сликарству први пут појављују бијеле рефлексне сјенке испод очију које не познаје живопис из претходног раздобља српске историје.

По свему судећи израз "pictores graeci" који се веријетко среће у которским архивским књигама биће да прије означава оне мајсторе који су знали да сликају по начелима грчке ермније. Осим поменутих

сликара Грка у которским нотарским књигама 14. вијека, потпис једног "Срђа грешнога" откривен је на каштелу у сјеверном параклису Дечана.¹⁰² Њихову бројност и представу о етничком саставу могуће је стећи на основу листе са именима которских златара из треће и четврте деценије 14. вијека. Свих четрдесетак мајстора и њихових ученика који су наведени на њој носе словенска или пословењена имена. Тај податак наводи на закључак да је и по бројности и по етничком поријеклу списак носноца которске сликарске школе био сличног састава, а то што се само у пет случајева наводе њихова имена у другој четвртини 14. вијека може се објаснити чињеницом да су они били ангажовани, ван Котора, у првом реду на дечанском пројекту, стога је и разумљиво што их не помињу књиге као златаре чије ангажовање није захтијевало њихов одлазак из Котора као што је то био случај са фрескописцима.

Најзад, за потпуно дефинисање которске сликарске школе само по сачуваним сликарским дјелима и поменима у архивским документима недостаје чинилац непрекинутог дјеловања-трајања, континуитет. Ипак, могуће га је успоставити путем изналажења јединства стила пренијетог и на дјела примијењене умјетности, поступком који није непознат у овој науци. Тако се приступило приликом утврђивања сендениске каролиншке сликарске школе комплетирајући је са аржентеријом, емајлом и сличним шктуратним техникама.¹⁰³

Сасвим је извјесно да неки сликари Приморја из више објективних разлога нијесу ишли у потрагу за постом ван подручја с којег су потицали. Та појава изражена је након смрти цара Душана када которски "пиктори" остају без богатог мецене. Они се враћају у свој крај и настављају рад с јачим ослањањем на домаћу традицију. Откривени фрагменти живописа или писани подаци о њему у

каторским црквама фрањевачког манастира на Шурању, Светог Бартоломеа и Светог Николе над којима су, бар на ове двије посљедње, газдовале знамените породице: Bisanti, Drago, Grubogna, Pasquali, Vucehica,¹⁰⁴ пружају доказе да су све имале "грчко сликарство". Тај живопис немилосрдно је страдао у наступајућем, агресивном контрареформаторском покрету почетком 17. вијека јер није био "по укусу високог католичког клера". Предпоставља се да је највећи број црква подигнут и украшен фрескама грчког манира током друге и треће четвртине 14. вијека у вријеме када је каторска аристократија економски најбоље стајала. Судећи по остацима живописа каторског Светог Михаила са краја 14. вијека Свете Ане, Свете Марије Колођете, Светог Павла стиче се утисак да је каторски живопис тога доба био у преовлађујућем готичком стилском изразу,¹⁰⁵ а то потврђују зидне слике тога доба откривене у гостинској кући фрањевачког манастира у Бару мада представа допојасне Богородице асоцира на византијски тип Одигитрије. Још мање се може судити о живопису улцињских и будванских црква јер га има само толико да се са сигурношћу једино може констатовати да су га посједовале.¹⁰⁶ С падом српског царства и престанком меценатства Немањића каторска сликарска школа није уташена иако је почела да се осипа и слаби њено стилско јединство.

Територијална раздробљеност црногорске територије и честе промјене политичких прилика у Зети у посљедњој трећини 14. и током 15. вијека одразило се на њено умјетничко стварање. Прве знакове новог стваралачког полета у Зети опажају се убрзо након распада Царства. Вјесници и носиоци тог стваралаштва били су прваци - предводници осамостаљене породице Балшића. Балшићи подижу мале грађевине уједначеног архитектонског типа, тролисне, куполне цркве које се битно разликују од оних из претходног периода. Појава

триконхалних цркава у Зети Балшића на Скадарском језеру била је реafirмација регионалне архитектонске традиције. Сличан облик цркве познат је и распрострањен на овом подручју још од 6. вијека. Поред тога што се њихов начин градње ослања на локалну традицију, изражен у архитектури оближње цркве Богородице Крајинске са почетка 11. вијека,¹⁰⁷ градитељску реализацију повјеравали су зидарима и клесарима из Приморја чиме су балшићке цркве одјевене у западњачко градитељско рухо са пуно присутних романо-готичких стилских елемената. Теза која настоји да појаву триконхалних цркава у Зети Балшића доведе у везу са утицајем Поморавља и улогом Јелене, кћерке кнеза Лазара, која се удала за Ђурђа II Страцимировића Балшића није одржива јер се томе супроставља чињеница да су тролисне манстирске цркве на Скадарском језеру, ако не старије али не и млађе од Лазаревих задужбина у његовој кнежевини, а с друге стране Јелена се појавила у Зети тек пошто су прве цркве овог типа у њој биле већ изграђене. Очигледно прихватање триконхалних облика у црквеном градитељству Зете треба природно везивати са градитељима - извођачима из Приморја којима није био непознат овај облик цркве и њен систем градње, прије него за утицаје из Лазаревог Поморавља.

Поред тога цркве Балшића из посљедње четвртине 14. вијека на Скадарском језеру обилују елементима по којима се јасно разликују од моравских. Све имају округле тамбуре неке с вијенцем умјесто квадратног постоља. Осим тога балшићки триконхоси имају ниске и махом здепасте куполе зидане искључиво каменом, док су моравске високе и од опеке. Ниједна Балшићка црква нема дубоке конхе које у Моравској служе за пјевнице. И, најзад, Балшићки триконхоси нијесу намијењени службама већих монашких заједница као моравски и атоски, него су углавном маузолеји у којима је већином живјело малобројно братство или су били скитови. Из њих се није као из моравских и осталих цркава множило монаштво, већ су калуђери у

недоступним црквама на Језеру углавном одржавали помене ктиторима из владајуће куће што је све узето заједно предодређивало и другачију, веома скраћену, иконографију и разумије се, особени стил. Један извор из друге деценије 17. вијека помиње пет острва на Скадарском језеру и на сваком по један-манастир. Главни су Свети Никола на Врањини, Ком, Бешка Горица, Старчева Горица и Морачник.¹⁰⁸ Друге цркве и манастири које наводе извори у 14. и 15. вијеку, вјероватно су настали у доба Балшића - Света Марија ди Лорензо, који је Оливера, кћерка краља Вукашина, а жена Ђурђа I Балшића, подигла код Скадра,¹⁰⁹ манастир у Горичанима у Зети у којем је Јелена (Хранић-Балшић) написала свој тестамент,¹¹⁰ "црква коречанска" Свете Тројице (локација непозната),¹¹¹ манастир Светих Арханђела под градом Улцињом,¹¹² првобитна црква брчеоског манастира, откривена послје земљотреса 1979. године и друге којих је у области Скадарског језера изгледа било двадесетак. Скоро је све нестало или, пак, није откривена још увијек нека скривена цјелина зидних слика или икона из доба Балшића. Сасвим је извјесно да су манастирске цркве на Скадарском језеру некада биле потпуно живописане. То потврђују откривени фрагменти нађени у Пречистој Крајинској и очувана подлога за фреске које још има на Горици и Морачнику. Јако заплане и са калцификованом скрамом различитих соли и шалитре још увијек стоје мјестимично сачуване зидне слике византијског стила у Старчеву, цркви Богородичина манастира, тзв. Старчевој Горици на острвцу Скадарског језера.¹¹³

Нажалост, из времена Балшића, колико се зна, немамо ни сачуваних икона. Као успомена на њих остао је само помен забиљежен о једној икони Богородице која се сматрала дјелом св. Луке, из посједа Балше III.¹¹⁴

Кад је ријеч о зидном сликарству зетских приморских градова, живопису црква и гостинских кућа Старог Бара и Улциња, о

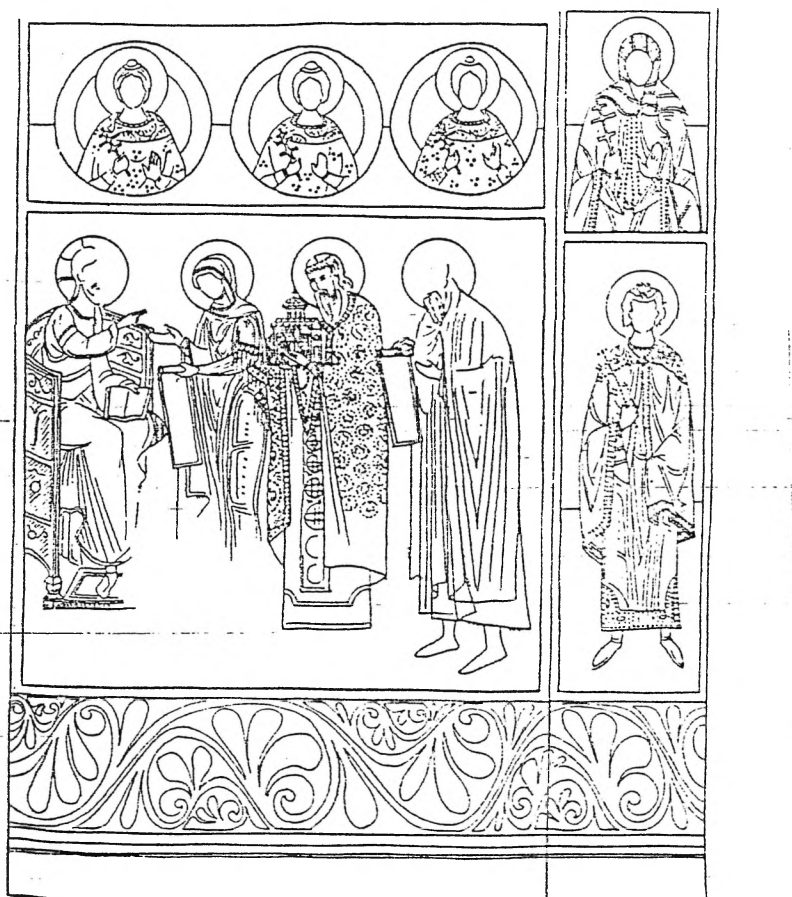
чему смо претходно говорили, истакли смо да откривени остаци не пружају довољно јасну представу, али и поред тога, чини се да је тај живопис и стилем и поступком близак которском, обједињује стилска обиљежја, како византијска тако и романо - готичка.

Да Балшићи све вријеме и на свим својим подручјима нијесу остали сасвим досљедни триконхалним облицима црква показује храм Светог Николе манастира Прасквице у Паштровићима. Њу је подигао Балша III 1413. године инспиришући се облицима црква правоугаоних пјевница које дају основи облик слободног крста. Од Балшине задужбине остала је само сјеверна пјевница и живопис у њој који је у досадашњој литератури без убједљивих доказа настанком везан за 16 - 17. вијек.¹¹⁵ Нема разлога да се ова добро очувана цјелина фресака и даље отима приморском мајстору из 16. стољећа за који се стилем чврсто везују. Сачуване фреске представљају погрсја појединачних фигура на сводним и орнаментална декорација на вертикалним зидовима пјевнице. Цјелокупни репертоар пјевнице односи се на представу Христа Емануела, пророка Давида и хришћанске мученике: св. Петку, св. Стефана и св. ратнике - Ђорђа, Димитрија и друге.

Прасквичке фреске стилем и квалитетом израде напомињу на сликарство друге деценије 15. вијека. То се потврђује инскрипцијама око ореола светитеља у којима је дошло до мјешавине назива исписаних на подручној језичкој варијанти и теолошких текстова њему неразумљивих на грчком језику (свитак). То наводи на закључак да им је аутор из Котора или његове околине, из средине гдје су се сусретали наши зографи с италокритским и италомлетачким сликарима. Такву стилску мјешавину најприје су прихватили ствараоци са овог поднебља. Даровитост овог сликара испољена је у свјежини боја које подсећају на колорит млетачког и далматинског сликарства¹¹⁶ на којем се задуго истрајава у приморском сакралном

сликарству. Неким својим стилским особеностима, нарочито јаким сјенкама испод очију и доње усне овај живопис досљедно испољава нека рјешења преузета из готичког сликарства која ће се стилски уобличити и наставити његовати у наредном стољећу чији континуитет и стилско уобличавање се већ најављује у зидном сликарству Грахова.¹¹⁷ То говори о томе да у овом сликарству има елемената који дају за право првом датирању у 16.-17. вијек. Ријеч је о тврдим и оштрим сјенкама испод усне и очију, а онда и извјесне сличности са стилем фресака у Грахову са почетка 16. вијека.

Тако би живопис Балшиних мајстора напомињао на околности умјетничког стварања у Зети када Которска сликарска школа стагнира, а у то стање је запала послије нестанка њених богатих мецена из владарске куће Немањића, када се Школа расплињује и трансформисхе у арт занатство, стилски сличну скупињу стваралаштва.



II СТИЛСКА ОБИЉЕЖЈА - МАЈСТОРИ И ШКОЛЕ

Још у доба царства поједини феудалци стекли су запажен политички углед и економску моћ. Али, тек ће послје смрти цара Душана (1355) започети у његовој царевини убрзан процес успостављања нових феудалних односа. Изненадно појављивање Турака у земљама Балканског полуострва и њихово муњевито посједање Македоније седамдесетих година 14. вијека, наговјестило је коначан слом српске империје и све последице тиме изазване. Поједине области предвођене својим феудалним господарима осамостаљују се и настоје да стекну потпуну независност. Поручују умјетничка дјела и његују стваралаштво према својим могућностима и схватањима лијепог, које се темељи на традицији и регионалној посебности. Тако се десио парадокс - разумљив у историји стварања - да су историјске околности које су довеле до разједињености собом носиле подстицајне разлике потребне умјетничком стварању, чинећи да се њихов просјек подигне количином и вриједностима. То најбоље показује моравска област и њени споменици настали током последње трећине 14. и прве половине 15. вијека.

Нове историјске околности које су захватиле Балкан након пада Византије (1453) и Деспотовине (1459) под Турке, јасно су наговјестиле намјеру Мехмеда II Освајача да му је следећи циљ слом босанске државе. Послије пада Босне под Турке 1463. године њене југоисточне области којима управљају Косаче издвајају се из ње и осамостаљују. Стефан Вукчић Косача стекао је титулу херцега и шири власт над знатним дијелом Зете. Непријатељства с херцезима оставиће Балшићи у наслеђе новој зетско-црногорској династији, док ће Котор након неуспјелог покушаја да по узору на Дубровник стекне статус града-државе затражити заштиту Мађара да би коначно пао под патронат Млетачке републике. Тако од некадашње југоисточне Босне

смјештене између српских деспота, Мађара, Зетских господара, Босанског санџака, Дубровника, Котора и Венеције, Косаче су успјеле да створе не само самосталну област Херцеговину, названу по њиховим титулама, него и своју умјетност која је никла на традицији и симбиозама разних утицаја. То се јасно испољило у њеним црквама које сада знатним дијелом чине културну баштину Црне Горе. Управо оне са својим живописом попуњавају умјетнички вакуум и наговјештавају којим путем ће кренути сликарство Црне Горе у Новом вијеку. Од тада оно пролази кроз оне стилске и развојне етапе које карактеришу и друга европска сакрална сликарства.



Ренесансни исходи

Након преображаја которске сликарске школе који се десношездесетих година 14. вијека и даље се у Зети (Црној Гори) и Приморју његовало сликарство традиционалног приморског израза. Под утицајем нових, препородом захваћеним струјањима, која су овдје стизала из италијанских, ренесансом захваћених градова тек пред крај прве половине 15. вијека, у умјетничком стварању Зете тј. њеном Приморју долази до очигледног умјетничког заокрета. Томе, модернијем сликарском изразу приклонили су се и они сликари који су уочили своју нову шансу пресељавањем у нову средину, у Дубровник, пријемчивију и отворенију за прихватање хуманистичких идеја запада. Том кругу сликара припада Которанин Ловро Добрићевић, један од оснивача и најпознатијих протагониста Дубровачке сликарске школе који ће својим умјетничким приклањањем италијанским ренесансним струјањима јасно наговјестити крај средњевјековном сликарству Приморја.

Изван области краља Марка и подручја Поморавља нетрагом је нестало скоро све зидно сликарство код нас из 15. стољећа и тешко да ће се икад моћи воспоставити богати спектар сликарског стваралаштва из тог доба. Изузетак достојан нарочите пажње представља зидно сликарство мале Цркве Успења у манастиру Савини код Херцег-Новог. У вријеме када се један дио Боке налазио у посједу херцеговачких господара подигнут је или обновљен овај манастирски комплекс. Убрзо након градње цркве крајем прве половине 15. вијека настале су најстарије фреске недавно откривене у њеном олтарском простору. На зидовима тог дијела храма биле су размјештене сцене из Циклуса Великих Празника и Мука Христових: Благовијести, Рођење, Сретење, Бјекство у Египат, Крштење, Распеће, Полагање у гроб,

Мироносице на Христовом гробу, Силазак у ад и Силазак св. Духа. Анализом стила установљено је да је овај подухват извео познати которски сликар Ловро Добрићевић. Након усавршавања у Венецији Добрићевић се вратио у Котор и развио плодну сликарску активност. Из тог периода очувано је још неколико његових дјела. Прво је олтарски полиптих урађен 1448. за доминикански манастир у Дубровнику (заједничко дјело Ловра Добрићевића и Матка Јунчића). Однедавно познате фреске у Светој Ани у Котору међу којима се по очуваности сликаног слоја истиче фронтално приказани стојећи лик епископа Мартина и његов молитвени латински натпис, датују се у крај прве половине 15. вијека и приписују Ловри Добрићевићу.¹¹⁸

Ово дјело слиједи икона са приказом Госпе и Исуса у цркви Госпе од Шкрпјела код Пераста и полиптих за олтар цркве дубровачких фрањеваца, а, можда је његова и осликана дрвена скулптура св. Мартина која се сада чува у реликвијару Которске катедрале.¹¹⁹ Да је сликарство Котора било у свом успону и да се афирмисало као позната школа доказ је што послје западања у кризу и веће паузе наставља у тада на нашој обали најљепшем колористичком и најбољем цртачком маниру.¹²⁰

Ловро је потицао из которске породице Добрићевић која је дала још једног познатог ствараоца-златара, Ловровог брата Леонарда. Може се тврдити да је Ловро Которанин већ 1444. године био "печен" сликар, јер се тада његово име помиње у Млецима уз име истакнутог венецијанског сликара Микела Ђанбона. Иако је по свој прилици од њега примио прве поуке мајстор фресака у Савини на свој начин гради цртеж и форму, избјегава подражавање помодних сликарских трендова-карикатурална изобличења својствена готичком натурализму.¹²¹ Суптилном хармонизацијом ведрих, просвијетљених боја одаје себе као ствараоца поетизованог амбијента и једне идеализоване атмосфере која иначе карактерише европско сликарство

касне готике и ране ренесансе подсјећајући нас на префињеност најбољих мајстора фирентинске и сијенске сликарске школе 15. стољећа. Ту своју идеализовану и поетизовану готичку суптилност Добрићевић је бриљантно изразио на икони, његовом ремек дјелу, Госпи од Шкрпјела која се налази у истоименом манастиру саграђеном на вјештачком острву недалеко од Пераста. Госпу је мајстор приказао како сједи на срполикој клупи са Христом у десној руци испред јарко црвене завјесе постављене хермелинским крзном.¹²² Дјело показује сликарску засићеност и склад црвене, плаве, зелене и окер боје помоћу којих је остварио једрину идеализованих облика и покрета у које се слило сликарево лирско расположење и колорит чија су скала и интезитет наслијеђени из Дукљанско-захумске илуминаторске традиције (Мирослављево јеванђеље).

Негдје око 1459. године Ловро Добрићевић преселио се из Котора у Дубровник. Тамо је у заједници са Вицком Рајановићем отворио велику сликарску радионицу узимајући на подучавање у њој по једног ученика. Ловро је из Котора повео сликара Ђурђа Базиља. Да је Добрићевић био главни мајстор радионице види се по томе што је добијао посебну новчану накнаду за сликање инкарната. Из тога се да закључити да је он био мајстор "финиша" тј. носилац стилског јединства у сликарству њихове радионице.¹²³ За Дубровник и цркве из његове околине Добрићевић је насликао бројна дјела али од свих само је сачуван полиптих у цркви Госпе на Данчама (1465-1466). Једино та сликарска цјелина потпуније свједочи о његовом наглом окретању новом стилу. На њој је задржао уобичајене појединости са претходних олтарских слика (типологију ликова, позадину, орнаментику, ореоле и круну). Све остало јасно га одаје да је ренесансни сликар, који, ипак, много дугује Антонију Виваринију и његовом сараднику Ђованију д'Алемањи (крута пластичност,

линеаризам, контуре).¹²⁴ Али, његова мека моделација благих-
 вежних прелаза и реалистичност фигура удаљиле су Добрићевића од
 свог узора. Лирска осјећајност још више је потенцирана елементима
 ренесансног обиљежја. Злато и орнаментика устукнуло је пред
 реализмом тактилних вриједности. Захваљујући том развојном путу
 которско-дубровачких сликара у Приморју се изњедрило наше прво
 ренесансно сликарство на које је готика остала да и даље свједочи
 своје трајање.

Предпоставља се да су Добрићевићево дјело и минијатуре у
 рукопису бр. 7577 Венецијанске библиотеке Марћане настале 8. марта
 1466. године. Оне заиста много подсећају на његово сликарство,
 колоритом и начином моделације, али и на дјела познатих ренесансних
 мајстора Ђентиља да Фабријана и Пизанела. У стилском погледу ове
 Добрићевићеве минијатуре представљају његово најнапредније
 дјело.¹²⁵ Да су се Ловру Мариновом Добрићевићу и раније
 повјеравала украшавања значајних рукописа потврђује први Статут
 Бокелске морнарице (1463) која се тада звала Братовштина Светог
 Николе морнара - њен оригиналан манускрипт из збирке Бискупског
 архива у Котору који је украсио у готичком стилу почетни иницијал са
 ликом патрона св. Николом (др Милош Милошевић, "Побједа", 11. 12.
 1993, 6).

Седамдесете године 14. вијека биле су последње године
 живота и рада Ловра Добрићевића. Његово дјело продужили су
 бројни ученици и сарадници међу којима су била његова два сина
 Марин и Вице. Старији Марин неко вријеме радио је у Котору, али с
 засад његова дјела непозната. Млађи, Вице, упутио се очевим стопама
 па је по угледу на њега извео велику олтарску палу за фрањевачку
 цркву у Цавтату. Ово дјело га одаје да је за узор имао познате
 млетачке сликаре, Виваринија и нарочито Бартоломеа, најмлађег
 сликара од тројице браће. Да је и његов отац Ловро снажно утицао у

њиховом сликарском формулисању говори Вицево обећање калуђерима православног манастира Тврдоша код Требиња да ће им цркву украсити на византијски начин "more greco". Тог задатка Вице се могао подухватити јер је по свој прилици учествовао у реализацији сличног програма повјереног његовом оцу Ловру у манастиру Савини.¹²⁶

Дух Добрићевићевог сликарства наставили су да шире у Котору његови ученици и сарадници - сликари из породице Базиљ, Ђурађ и Павел. Они су имали своје радионице у Дубровнику и Котору. Поводом њихове сликарске активности од посебне важности је један уговор из 1468. године којим се сликар Ђурађ обавезује да ће за братовштину Светог Крста направити велику палу. Изгледа да је он као сликар и раније за њих радио. Једна литијска икона сликана са обе стране показује знатне одјеке Добрићевићевог сликарства (сада у ризници катедрале Светог Трипуна). Иконографијом се она везује за палу поменуте братовштине Светог Крста. С једне стране, испред првене завјесе, приказана је Богородица на чијим кољенима лежи мали Христос, а на супротној насликан је "Imago pietatis" (Мртав Христос), допојасна фигура у гробу. На њој доминира утицај готичког поријекла Добрићевића и опуштеност. Богородица је слична Госпи од Шкрпјела, не само цртама лика него и концептом. Па ипак, сматра се да је ово дјело рад Ђурађа Базиља који је Добрићевићу од свих најближи, што има оправдања јер је с њим највише радио. Добрићевићев нови стил сликања у Котор је могао доспјети и преко другог његовог ученика и сарадника Божидара Влатковића из Дубровника који је сликао за которске цркве. Иако за то немамо чврстих доказа, извјесно је да је сликарство у Котору друге половине 15. вијека било у знаку великог ствараоца которско-дубровачког сликара Ловра Добрићевића.¹²⁷

Након њих, крајем 15. вијека, богати Которани све више задовољавају своје потребе дјелима италијанске ренесансе. То ће се

убрзо одразити и на домаће сликаре који се брзо прилагођавају и стварају у знаку симбиоза традиционалног византијског и западноевропског, ренесансног укуса. Потврду тог вјечитог амалгамисања стилова, традиције и новог, у которском сликарству налазимо у његовом свеопштем стваралаштву, иконама, фрескама и украсу штампане књиге што ће показати разматрање које слиједи.

У том погледу стање у ком се налазило которско сликарско стварање тога доба јасно илуструју фреске цркве Светог Василија у Столиву из око 1490. године. Како стоји у двојезичним натписима столивске цркве поручилац ("писах") је био "грешни Михаило", а сликар Милосав Миљеновић "зограф из Дебра" од Поповог Поља који се учио занату код дубровачког сликара Стјепана Угриновића.¹²⁸ По столивским фрескама јасно се види како приморски мајстори у својим радионицама његују подједнако тадашња стилска обиљежја европског сликарства. Ова његова универзалност ипак је провинцијска, механички састављена, нема свјесне намјере да се опречности уравнотеже и створи умјетнички усклађена синтеза као што је то остварио Ловро Добрићевић у Савини. Столивске фреске показују како су западњачки елементи улазили у умјетност православног Истока, оне пружају конкретан примјер који су мајстори служили као посредници, у ком времену и на ком подручју.¹²⁹ Тематика и њен размјештај не одступа од уобичајених начела у православној цркви. У горњим сводним зонама све је изведено у духу византијске иконографије свога времена, али у доњем појасу, зони стојећих фигура, дошла је до изражаја католичко-православна мјешавина обележја умјетности Приморја. Поред ликова православне, односно обе хришћанске цркве, урађених по начелима византијског сликарског стварања (Ђорђе, Димитрије, два Теодора, Недеља, Петка, Арханђел и Никола) представљени су и чисто католички светитељи (Фрањо, Себастијан и др.). Неки заједнички светитељи које славе обе цркве

овдје су добили атрибуте и изглед католичких (св. Катерина са точком и св. Трипун с моделом Котора у рукама). Натписи с именима над већином католичких светитеља латински су док су над осталима па и над св. Трипуном, грчки.¹³⁰ Свјетли колорит усклађеног тоналитета одражава колористичку традиционалност приморског сликарства. Заједничко обиљежје сакралног сликарства 15. вијека обе цркве у Црној Гори и њеном Приморју је византијска иконографија оплемењена стилским изразима проистеклих из мијена и струјања западноевропског сликарства. То је ријетка, али не и усамљена појава. Сродне особине показује умјетност на појединим подручјима која спајају односно раздвајају католички и православни свијет (Кипар, Крит, Венеција). Ипак, између тих подручја и овог нашег постоје битне разлике, а оне су садржане у томе што су сликари нашег Приморја стилске симбиозе двије културе почеле испољавати много прије од поменутих, још у 12. вијеку, о чему постоје чврсти докази као што је зетско-захумска илуминација.

И једно друго дјело-икона Богородице с Христом из цркве Светог Јосифа у Котору (сада у Катедрали) показује да су сличне стилске мјешавине у сликарству Боке настале као потреба једног слоја пучанства Котора, а то се исто дешавало и у другим градским срединама наше обале. Ово дјело досликао је непознати сликар почетком 16. вијека узимајући једну старију критску икону с које је састругао сав сликани слој изузев глава и врата Богородице и Христа.¹³¹ Састругане површине поново је насликао, али по модерном, западњачком маниру (ренесансни мотив орнаментике, ренесансна столица, исплетени венац-гирланда од лишћа и зрелог воћа, ренесансни предно у позадини) како су то углавном вољели да приказују на својим сликама падовански сликари Скварчоне и њихови сљедбеници Кривели и Ђулиновић омиљени у далматинској средини, на што је већ указано.¹³² Сличну интервенцију извео је непознати

мајстор на олтару Госпе од Здравља у цркви Светог Николе на Приком у Дубровнику гдје је стару млетачку икону Богородице с Христом с краја 13. вијека византијског стила сликарски прилагодио ренесансним схватањима. Полазећи од поштовања старинског рада на иконама, которски и дубровачки сликари крајем 15. и почетком 16. вијека изградили су један стил копирања и прилагођавања моди свога доба. Иако то нијесу велика имена ова појава у доба ренесансе открива њихову сложену природу. Они су на овај начин удовољавали захтјевима једног дијела својих поручилаца,¹³³ а други, богатији, прихватили су ренесансу у пуном свом значењу. То показује једна друга слика из исте ризнице на којој је у централном дијелу приказан св. Бартоломеј на постаменту, а поред њега још св. Јурај на коњу и св. Антонин, надбискуп фирентински. Дјело је насликао Ђиролама Сантакроче о чему свједочи сачувана сигнатура, истина, без датума. Присуство сликара Ђиролама Сантакроче (око 1480-1556) и његовог сина сликара Франческа Сантакроче (око 1516-1584) потврђује знатан број њихових сликарских дјела на источној јадранској обали у Далмацији и Боки.¹³⁴ Ова которска слика, без обзира на њеног познатог аутора, малих је умјетничких вриједности. Њена композициона замисао у цјелини је вјештачки спроведена. Представљене фигуре светитеља дате су круто и неповезано, преузете са неког узора сумњивих вриједности и овдје уклопљене без неке дубље промишљености.

Као и остало стваралаштво Котора и златарство је у 15. вијеку његовало готички стил и тако се нашло на домаку ренесансе. Велики број которских златара тога стољећа развио је свој посао и услуге и тиме се наметнуо Приморју и другдје више него што су то други успијевали њему. Највеће домете у свом златарству Которани су остварили на сребрној олтарској пали Катедрале у Котору коначно

завршеној пред крај прве половине 15. вијека.¹³⁵ Њени суптилно измоделирани ликови, истина не сви, својим изгледом и љепотом израде говоре да су по умјетничком схватању блиски оним у сликарском дјелу Ловра Добрићевића, нашем ликовном ствараоцу који је први осјетио наступајући дах италијанског препорода преносећи га лично у домаћу средину својим дјелом и тамо стеченим умјетничким образовањем. Византијско-готичким фрескама из мале Савинске цркве код Херцег-Новог и которске цркве Свете Ане, сјајно насликаном иконом с приказом Богородице и Христа у Цркви Госпе од Шкрпјела код Пераста као и другим сачуваним дјелима Ловра Добрићевића у Боки, сликарство Црне Горе тако уздигнуто, тријумфално се ближило Новом вијеку - његовом хуманизмом препорођеном човјеку. Касни 15. и рани 16. вијек последње је раздобље у којем су которски умјетници довршавали лик свога града и његове околине. То је доба када се још увијек осјећала његова снага и у Приморју и на дворовима осамостаљених балканских господара. Али убрзо наступајућа ренесанса учинила је своје. Богати грађани потражили су задовољење својих потреба у развијенијим срединама, у Италији, код њених вјештих, великих и афирмисаних умјетника. Тај продор италијанских мајстора на источну јадранску обалу означили су Доменико Венецијано и други млетачки сликари.¹³⁶ Запажено је да је појава ренесансног стила каснила на Црногорском приморју "због заустављеног развитка градова за вријеме тешких борби с Турцима и Млечанима кроз готово читав 15. вијек". Изузимајући Котор, у осталим градовима Црногорског приморја (Улцињу, Бару, Будви) ренесансни елементи ријетки су шта више и крајем 15. вијека. То стање што се тиче овог стила настављено је и у наредном, 16. вијеку. Судећи по готичко-ренесансним вратима палате Бизанти умјетност грађења и декорисања у Котору крајем 15. вијека наставила је своју славну традицију и остварила највећи домет на нашој јадранској обали. На то

нас наводи надгробни споменик породице Бизанти са типично ренесансним вијенцем од липња хроста, ловора, лозе с грожђем и птицама и готичко-ренесансна дјела у дрвету међу којима се издваја вриједностима велико Распеће у ризници которске катедрале с почетка 16. вијека.¹³⁷

* * *

Како је слабила моћ Деспотовине све више су расле територијалне претензије сусједа на земље Зете из њеног окружења: Босне, Херцеговине, Венеције и Турске. У таквим околностима стара властелинска породица Ђурађевић-Црнојевић, позната још из доба Царства постепено се осамосталила и преузела бригу не само око чувања сопственог феуда него и око граница некадашње Зетске државе. Већ 1455. године на збору племенских првака Горње Зете, одржаном у Врањини, када је призната млетачка власт, Црнојевићи предвођени Стефаном - главаром, избили су у први план политичког живота земље.¹³⁸ Понуда зетског збора Млетачкој Републици да Зету узме под своју заштиту било је углавном номинално и може се сматрати покровитељством моћне "господарице мора" која је омогућила већу самосталност у управљању. Живећи тада између Млечана и Турака, Зећани су знали да проналазе свој пут не само приликом рјешавања ратних и политичких питања, већ приликом успостављања државних и вјерских институција. А на умјетничком пољу појавили су се одмах по смрти последњег Балшића и отпочели изграђивати особен, умјетнички синтетизован стил у којем преовладава ренесансни дух.

Умјетност Црнојевића има двије развојне етапе. Прву карактерише изградња утврђених градова и малих једнобродних цркава у њима, а другу, подизање и украшавање манастирских и

других црква са претензијом да постану угледна мјеста културе, вјере и докази њиховог владарског легитимитета.

Живот Црнојевића у 15. вијеку као и других осамостаљених господара на Балканском полуострву тога доба био је тијесно везан за утврђене градове. Како извори наводе Црнојевићи су подигли пет утврђених градова и то: Жабљак на Скадарском језеру у којем су задуго столovali, Ђурђевац (Стипаница) над Будвом, Соко са погледом на зетску равницу, Ријечки град (доцније Обод) који је од Језера објезбеђивао прилаз висовима Ловћена и Цетињу, новоутемељеној свјетовној и духовној пријестоници црногорске државе.¹³⁹

У духу зетске сакралне архитектуре Црнојевићи подижу једноставне једнобродне цркве са полукружном апсидом на истоку засведене полуобличастим сводом. Сваки од поменутих градова имао је по једну такву цркву. Изгледа прву су саградили на острву Кому у Скадарском језеру. Црква је посвећена Успењу Богородичину и задужбина је Ђурђа и Љеша Црнојевића из краја прве четвртине 15. вијека. Заправо она је њихов маузолеј о чему свједоче њихови и други гробови у њој, а посебно епиграфски натписи који помињу "деспота Стјепана и војводу Љеша Црнојевића" на једној и "госпођу Мару" на другој надгробној плочи.¹⁴⁰ Слична по архитектонском склопу али још мања од Комске је црквица Светог Ђорђа у утврђеном граду Ђурђевицу који гледа на Будву и "сиње море".¹⁴¹ Њу је као и утврђење око ње саградио Стефаница, син Ђурђа-Ђураша (Црнојевића) један од браће која су подигла Жабљак и поменуту црквицу на Кому. Ипак, најљепше црквено здање је Богородичин храм на острву Горица (Бешка) у Језеру чију историју осветљава уклесани натпис на спољњем надвратнику гдје се саопштава да је цркву подигла госпођа Јела-кћер кнеза Лазара и њен муж Ђурђе Стацимировић 1439. године.¹⁴² Изгледа да је Јеленина жеља била да манастир Светог Ђорђа на

Горици, уз који је изградила поменуту Богородичину цркву, постане културно средиште веће него што је дотад било. Зато се старала да ту мирно живе ствараоци и преписивачи књига. Међу њима најужорнији био је старац Никон Јерусалимац, Јеленин духовник и писац познате књиге Горички зборник из 1441/42. године особито важне за познавање духовности у Зети средином 15. стољећа.¹⁴³

Послије смрти војводе Стефана (крајем 1464. или почетком 1465. године) наследно право стекао је његов љубимац син Иван. Иван је као господар слиједио очеву политику из последњих година и застајао, као и отац му, пред питањем односа са Млечима и Турцима. Распињан том дилемом и поред опрезности био је принуђен на бјекство из земље, али је и тамо радио на снажењу државних институција. То показује његово ширење на Црмницу, Паптровиће и Грбаљ, женидба са Маром - кћерком Стефана Косаче у коју се загледао док је био у сужањству њеног оца и његово пристајање да са херпегом Влатком сагради цркву Светог Стефана у Новом (1473-1475). Тих дана Иван је довршавао свој утврђени град у Ријеци (Обод) са црквом Светог Николе у њему.¹⁴⁴ У рату с Турцима који је почео 1476. године Иван је изгубио Жабљак. Тада је Војвода морао напустити земљу, започео луталачки живот по Италији. О томе прича у уводу своје повеље Петњињском манастиру гдје казује како се обрео у Лорету гдје је посјетио ходочасничку цркву Свете Богородице у којој се чувао "нерукотворени образ" Богородице, икона за коју се вјеровало да је долетјела на ово мјесто и у њену част би саграђена црква. Тада се њој се Иван поклонио и завјетовао ако се срећно врати у земљу да ће саградити манастир Богородици у славу.¹⁴⁵ Дато обећање пред иконом у Лорету Иван је испунио. Чим се вратио у Црну Гору 1481. године приступио је изградњи Петњињског манастира. Радови на њему били су увелико одмакли 1483. године и по свој прилици окончани до лета 1484. године о чему говори надвратни

епиграфски натпис.¹⁴⁶ Почетком јануара 1485. Манастиру је војвода Иван издао повељу и у њему смјестио Зетску митрополију. Преко пута митрополије Иван је саградио себи двор.¹⁴⁷ Са једном кружном и једном квадратном кулом и двоспратним звоником Иванов дворац на Цетињу, из осамдесетих година 15. вијека приказан је на графички Сабора св. Јована у Цетињском октоиху петогласнику из 1494. Он се одликује типичним обликом тадашњих западноевропских замкова обogaћених ренесансном расчлањеношћу зидних маса, прозорима и отворима за топове.¹⁴⁸ Реализацијом овог обимног пројекта у новооснованом престолном граду Цетињу извршен је први снажнији продор ренесансе у Црној Гори. Нажалост, од Иванових грађевина није сачувано ништа до темеља манастира и појединачних архитектонских и украсних фрагмената. Цетињски манастир дигнут је у ваздух 1692. године. Све до 1886. године су се на цетињском Ђиширу видјеле рушевине манастирских објеката.¹⁴⁹

На неколико мјесеци прије него што је разорен манастир Цетиње је походио венецијански инжењер Ђовани Франческо Барбиери и том приликом снимео ситуациони план манастирског комплекса. По њему усред дворишта опасаног зидовима и коначима налазила се велика тробродна црква са три полукружне апсиде на истоку и отвореним тремовима наспрам остала три зида. Његов план недвосмислено указује да се у сјеверозападном углу манастирске порте налазила и капела правоугаоне основе с полукружном апсидом на истоку посвећена Светом Петру.¹⁵⁰

Ипак, најпотпунији изглед првобитне цетињске цркве сачуван је на графичкој представи мелода у Октоиху петогласнику штампаном у Цетињској штампарији 1494. године.¹⁵¹

Графичком приказу Иванове цркве на Цетињу из Октоиха петогласника одговарају цртежи основе које је донио Ђ.Ф. Барбиери, а исто тако и изгледу рушевина олтарског дијела овог

храма што их је нацртао архитекта Драгиша Милутиновић 1869. године, прије него што је књаз Никола довршио његову обнову.¹⁵²

Предпоставља се да је за узор цетињском храму, послужила Дубровачка катедрала која је такође била тробродна и с куполом ваљкастог тамбура. Истина, ова предпоставка мање је вјероватна иако се базира на слици - рељефу за које се, судећи по искуству, не може тврдити да вјерно репродукује изглед објекта. Прије би се могло рећи да је Цетињски храм одјек дукљанско - захумске градитељске традиције.¹⁵³ Највећа и најрепрезентативнија Иванова задужбина постала је узор нашим најмоћнијим и најпредузимљивијим ктиторима 16. вијека - херцеговачким митрополитима. Тада су, чини се, по узору на њу подигнуте манастирске цркве сличних архитектонских концепција: Тврдош код Требиња, Николац код Бијелог Поља, Пива.

Појава овог типа градитељства с ренесансним стилским обиљежјима у Ивановој Црној Гори била је нагла и необична с обзиром на традицију и латентност овог израза у умјетности њених приморских градова. Тридесетак година раније стваралаштво Црнојевића било је под снажним утицајем Херцеговине из времена Косача. То показују надгробне плоче Иванових родитеља-Стефана и Маре-из пода манастирске цркве на острву Кому у Скадарском језеру. Оне заиста обликом и украсом опонашају херцеговачке надгробне споменике, штавише, она Стефанова има свој директан пандан у бројним надгробним плочама, а нарочито с једном која је накнадно "прекројена" у надгробни крст у Горњем Пољу код Никшића.¹⁵⁴ Прелом у Ивановом схватању улоге умјетности наступио је између 1479-1481. након његовог боравка у Италији. Али без обзира на то, ренесанса ће показати свој прави замах тек 1494. године, у вријеме Ивановог сина Ђурђа, што се види по графичком украсу првих штампаних књига на словенском југу одштампаних у његовој штампарији на Цетињу. Иван је један од оних православних владара

који је видљивије од осталих тога доба одступио од устаљеног архитектонског типа византијске цркве. Саградио је митрополију по узору на западњачке катедрале показујући тиме своју наклоност Западу можда зато што је вјеровао да у њему лежи спасење слободе која му је била у аманет предата од својих претходника и саплеменика.

Сликарство Црнојевића задесила је судбина сликарства из доба Балшића. Од њега су очувани само фрагменти фресака откривени у рушевинама храма на Соколу¹⁵⁵ и другим њиховим црквама, а највише, иако су то скромни остаци, у Богородичиној цркви са острва Кома (Бешка) у Скадарском језеру. Трагови тог старог живописа још се разазнају у линетама на њеном западном pročелу. Испод слоја сликарства из 16. вијека у централној, највећој линети изгледа био је смјештен допојасни Христос-судија уоквирен мањим нишама са приказом Богородице и Јована Претече. Заправо, њихово заједничко приказивање представља сцену Моленије (Деизис) скраћену верзију Страшног суда што се идејно поклапа с намјеном ове гробне цркве-мазулејом. Нема сумње да је ово комско најстарије сликарство настало крајем тридесетих година 15. вијека красило и све унутрашње зидне површине храма, а можда га још има испод постојећег млађег слоја из 16. стољећа.

Од првобитног зидног украса Црнојевића оку су доступне једино фреске из калоте апсиде сјеверне капеле Богородичине цркве манастира Кома гдје је приказана, у попрсју, Богородица Оранта с ликом малог Христа на грудима. Богородица од одјеће на себи има свијетлоплаву хаљину и тамноцрвени огртач (мафорион) обрубљен бијелим линијама између којих су тачкасто назначена зрна бисера. Испод мафориона на глави Богородица има свијетло плаву грчку капу. По рубу полукалоте источног зида изведен је сликани орнамент који чине стилизовани цвјетови уметнути у поља која образује

двострука пантљика у преплету. У приземном појасу-соклу насликана декорација опонаша набрану завјесу и витичасту лозицу са заперцима која је послужила као прототип за орнаментални мотив изведен у најљепшој илустрованој петињској књизи - Октоиху петогласнику.¹⁵⁶ Мајстор ових фресака боје је наносио у танком просветљеном слоју. Сликање инкарната изведено је свијетлим окером са потенцирањем освјетљења испод очију, на челу и изнад горње усне. То је постигнуто помоћу наноса бијеле боје на испупчењима. Тај начин просвјетљавања познат од раније у византијском сликарству критског је поријекла заживио је и добио естетско филозофско обиљежје у руском живопису захваљујући Теофану Грку поријеклом иначе са тих страна и његовом ученику и сљедбенику зографу Андреу Рубљову. Сликари горичког храма моделује и заобљава лица прозирним осјенчењима пастелно-зеленкастог колористичког склада. То заиста предпоставља да је у питању сликарство из седамдесетих година 15. вијека урађено од стране неког домаћег мајстора са подручја Зете,¹⁵⁷ а који је знао за сликарска достигнућа критских сликара са краја 14. и прве половине 15. вијека.

Сада са великом извјесношћу можемо говорити да из овог доба има очуваних фресака и у цркви Богородице манастира Подластве код Будве.¹⁵⁸ То најбоље потврђује неколико не сасвим откривених ликова из прве зоне стојећих фигура на јужном зиду (св. Нестор, св. Никола, св. Спиридон итд.) и појава медаљона са приказом допојасних портрета мученика изнад њих. Фронтално насликани стојећи ликови св. ратника, св. врача и св. архијереја доборо пропорционисани, хармонично су приказани између готизираних аркада које се ритмично понављају заједно са ореолима на тамно обојеној позадини, јасно говоре о несвакидашњим способностима њиховог аутора. Непознати мајстор је у танком слоју наносио боју па су инкарнати суптилно

изнијансирани пастелно руменим окером. На њима су ненаметљиво али сигурно с калиграфском општрином такорећи само наговијештени идеални односи и облици портретских детаља. Освијетљена мјеста дискретно су наглашена танким бијелим линијама изнад обрва, испод очију на рубовима носа и усана (непознати мученик у медаљону). Идеална, обла лица урађена су такорећи без сенке (св. Нестор). Та провидност нанесеног бојног слоја, његова природност као и калиграфски изведене сигнатуре говоре да је у питању фреска - сликарско дјело - из 15. стољећа неког домаћег мајстора из зетског приморја који је био у дослуху са највећим достигнућима тадашњег византијског сликарства. То потврђује, поред наведених особина живописа и грчка епиграфика словних знака и грцизирани правопис у натписима појединих сигнатура светитеља. Одређене специфичности показује орнаментика најстаријег слоја у Подластви. Наиме, профилисани вијенац који спаја вертикалне - носеће - са зидовима горњих конструкција, декорисан је јединственим орнаментом који за мотив има полукружно повијене вријежице тако распоређене да се на мјесту њиховог додира преображавају у љиљанов цвијет. Уз овај тип орнамената јавља се и познати романо-византијски мотив разлистале палмете с том разликом што је она са претходно описаном добила још већи значај, тако што су те орнаментисане траке, поред чеоних страна сводних ојачавајућих лукова, постављене у приближно истој ширини попречно, на свод уз ојачавајуће лукове, што је заиста усамљена појава у нашем зидном сликарству. На овај начин насликане композиције на сводовима цркве истакнуте су - омеђене троструко: уобичајеном црвеном бордуром, орнаментисаном траком и профилисаним сводним луковима.

Када су крајем 15. вијека услед турских нартаја напуштане цркве и манастири у Зети неповратно су нестале и све драгоцености њихових ризница. Из једног писаног документа Ивановог сина Ђурђа

види се које су и колике драгоцености катедралне цркве на Цетињу. Међу разним скупоцјеним предметима Митрополије налазио се знатан број икона.¹⁵⁹ Од тих многобројних скупоцјености ни у једној цркви Црнојевића није остало ништа. Ипак, изгледа да том периоду поред фресака из манастира Кома на Скадарском језеру и Подластве код Будве припада и једна икона тзв. "Будванска Госпа" сигнирана грчким писмом као Велика Панагија.¹⁶⁰ На икони су представљени, фронтално допојасни ликови Богородице и Христа Јуноше. Богородица је заогрнута пурпурним мафорионом који прекрива све дјелове њеног тијела изузев лица, врата и руку. На мафориону њеног десног рамена насликане су украсне ресе, а изнад њих исписан је део стиха који слави Богородицу од којег се могу прочитати двије ријечи: "Ресами злати". Стих те похвалне пјесме Богомајци гласи: Ти ресама златним одевена...¹⁶¹ што није ријетка појава у нашем поствизантијском сликарству. Исти смисао имају ријечи, исписане на истом мјесту Богородице Оранте у апсиди цркве у Драговољићима код Никшића из краја 16. вијека.¹⁶² Будванска Госпа на глави има грчку капу свијетлоплаве боје која је обрубљена танком бијелом линијом. Обрубљен је и Богородичин огртач са бијелим тачкицама које означавају бисерна зрна. Лик Христа дјечака у попрсју приказан је исто фронтално са свитком у лијевој руци, док десном благосиља. Основни тон икарната је топао, златно-бакарне боје, засићен материјом. Детаљи на лицу приказани су у простудираном односу употребељених средстава. Цртеж је сведен на неколико сажетих линија изведених реско у црној и бијелој боји. Та пуноћа сликарске материје постигнута интегритетом уједначеног тона, његова контрастност, напуштање строгог, а умјесто њега увођење сјетног лика Богородице, говори да је у питању рад даровитог непознатог приморског мајстора из друге половине 15. вијека. Томе иде у прилог велика стилска и иконографска сродност овог са ликом Богородице из

Комског манастира на Скадарском језеру.¹⁶³

У недостатку умјетничких дјела и историјских извора тешко је говорити какво је све сликарство његовано на двору и земљи војводе Ивана, поготову од тренутка његовог видљивијег окретања западној умјетности. Потпунија слика о томе може се стећи ако се анализирају графичке илустрације књига Цетињске штампарије. Оне су заиста новог, ренесансног стила и најважнија очувана умјетничка дјела из доба Црнојевића.

Послије смрти Ивана Црнојевића (1490) власт у Црној Гори преузео је његов син Ђурађ и одмах испољио своје ослањање на млетачку политику у Средоземљу. То је наговјестио својом другом женидбом са дјевојком Јелисаветом, кћерком млетачког патриција Антонија Ерица.¹⁶⁴ У умјетности и политици Ђурађ је наставио очево дјело ослањањем на Запад. У Венецији је након склапања брака, набавио штампарију, донио је на Цетиње и ставио у погон почетком 1493. године. Њом је руководио петињски јеромонах Макарије Црногорац и започео рад на првој књизи Октоиху првогласнику коју је коначно одштампао почетком 1494. (4.01) године. Исте године почетком јесени испод пресе изишао је Псалтир (22. септембра), друга књига која носи тачан датум њеног изласка из штампе. У Макаријевој штампарској радионици завршена су још три дјела: Октоих петогласник, Јеванђеље и Молитвеник али она не носе датум изласка из штампе. Извјесно је да су све завршене до 1496. када је под притиском Турака Ђурађ морао напустити Црну Гору. Баш тада прекинут је рад на штампању шесте књиге - Цвјетног триода - од којег је сачуван дио макулатурног примјерка. И поред тога што се у нашим приморским градовима познавала вјештина отискивања раније него што је основана штампарија на Цетињу, Венецијански утицај био је пресудан за општи изглед првих наших штампаних књига.¹⁶⁵

Оснивањем катедралне Богородичине цркве на Цетињу

оформљен је најзначајнији издавачки подухват на јужнословенском простору у Новом вијеку. Скрипторије старијег датума биле су углавном пусте. Истина, мало је сачуваних књига које би потврђивале неку већу издавачку предузимљивост. Осим Зборника из 1484. митрополита Висариона и епископа Вавиле на Ивановом двору у Цетињу по молби логофета Божидара Грка преписан је 1486. и часловац руком Николе Косијера.¹⁶⁶ Очигледно, у новооснованом престоном граду наставља се преписивачки рад који је још под Балшићима започет на Скадарском језеру.

На изглед штампане цетињске књиге није утицала само Венеција него и наслеђе преузето из историје илуминације Црне Горе и њених градова. Од шест књига изузев изгубљеног Јеванђеља и оних неколико листова штампаног Цвјетног триода-четири су украшене графичким илустрацијама. Својим општим изгледом оне понављају илуминацију старијих рукописних књига само што је црнобијела графика замијенила вишебојни украс. Њихове заставице су, уствари, исте као и оне из рукописа 14. и 15. вијека са ширег балканског подручја. Ипак, двије одштампане заставице, једна употријебљена само у Октоиху првогласнику (бр. 1), а друга у Октоиху првогласнику и Псалтиру (с грбом Ивана Црнојевића) од првих знатно одступају стилем, једна је готичко-ренесансна, а друга ренесансна. Прва за мотив има орнамент од стилизованих гранчица и с преплетом са страна који се завршава лишћем и цвијећем што указује да се пртач ослонио на балканску традицију друге половине 14. и прве пол. 15. вијека. Много важнија од ове је заставица с грбом Црнојевића. Њен централни мотив-двоглави орао с иницијалима Ђурђа Црнојевића — врло је сличан грбу Ивана Црнојевића с рељефне плоче Цетињског манастира уклопљен у вијенац од ловоровог лишћа увезан вршцама које држе два анђела. Око грба је правоугаоно поље испуњено густо увијеним гранчицама и витицама "мотив грба који у вијенцу носе анђели и пути

убичајен је у ренесанси и појављују се у пластици Италије и Приморја једнако као и у Млетачкој штампи".¹⁶⁷ Сама појава владарског грба у Октоиху од 4. јануара 1494. године кога подржавају обучени, а у Псалтиру с посљедовањем одштампаном осам мјесеци доцније (22.09) наги анђели могла је представљати дилему која је несумњиво ријешена ван Цетиња, у италијанској ренесансној средини. За нас је управо тај податак од посебне важности јер је наша прва штампана књига, а за њом и остале од почетка била обучена у свечано рухо ондашње ренесансне моде. Четири иницијална слова: К, Л, Б и Е из Псалтира код којих је фигура доминирајући украсни мотив у односу на геометријски о повреди новог стила много говоре. Овај тип иницијала ушао је у штампарство 1484. и као такав распростра се од 1492. године преко Парме и Венеције на већину европских ренесансних штампарија.

Многобројна украсна слова Октоиха, Псалтира и Молитвеника по стилу су западњачка. По начину украшавања највећи дио њих је орнаменталан преузет из млетачке штампе ренесансног раздобља. Ова иницијална слова укомпонована су на црној основи правоугаоника око којег се плету гранчице-стилизоване лозице са заперцима и цвјетићима.

Венецијанска књига је спадала у категорију луксузних роба. То потврђују инкунабуле које су у Венецији доживјела 134 издања и тираж од неколико милиона примјерака.¹⁶⁸ Венецијанска ренесансна књига по љепоти премашила је све остале у Европи, зато што су се њени издавачи први окренули античким ауторима који су отварали очи сваком ко је хтио да погледа у богато наслеђе антике да га задовољи и да му пружи адекватне одговоре након хиљадугодишње шутње.¹⁶⁹

Књигама штампаним у Цетињу ти наши први штампари придружил су се покрету који се одуширао идеологији владарског

самодржавља и премоћи цркве у науци и култури. Истина, то се кроз нашу црквену књигу не може запазити али је она ипак разбила дотадашњи монопол појединих ктитора унајмљивача "грешних дијака".

Штампањем књига на Цетињу руководио је Макарије, а у Венецији Пахомије "от Црне Гори, от Реке",¹⁷⁰ аутори предговора и поговора били су Ђурђе Црнојевић, Божидар Вуковић и син му Вићенцо. Историјско умјетничка анализа показала је да иницијали а ни сценски прикази нијесу цртани и резани у Венецији, него на Цетињу, па ипак још нијесмо продрли у унутрашњи културни процес који је Црној Гори омогућио да прихвати такав грандиозан технички напредак да се њиме користи и да га употрејеби тамо гдје се за њега није ни знало.

Досадашњи судови углавном су пресијецали дотоке наше надахнутости хуманизмом и ренесансом.¹⁷¹ Шта се збило са Ђурђевом штампаријом и седморо људи који су радили на њеним књигама након подчињавања 1496. године Црне Горе Турској, није тешко предпоставити. Углавном, преко балканских беспућа из штампарије Црнојевића разношене су књиге ренесансних мотива у вјерска средишта православља као зрачак нове културе која се својом снагом наметала у пуном сјају једино западноевропским земљама. На поруку султана Бајазита II Ђураћ је морао ићи на Порту или напустити Црну Гору. Одлучио се на ово друго, сабрао је породицу најближе сараднике, узео драгоцености Цетињског манастира (злато, сребро, посуђе, свилене одјежде, иконе и намјештај), укрцао се на брод у Будви и отпловио за Млетке.¹⁷² Турци су већ 1498. успоставили своју власт у Црној Гори. Тако се последњи зрачак њене самосталности угасио нечујно и без потреса.¹⁷³ О судбини Макаријевих штампара послје 1496. може се само слутити.

Нешто више свјетла уносе подаци који се односе на њиховог предводника јеромонаха Макарија. Прве вијести о њему након рада на

Петињу потичу из 1507. године. Тада је он у Влашкој у Трговишту гдје за тамошње војводе штампа прве румунске књиге на словенском језику (Служабник, Октоих, Четворојеванђеље).¹⁷⁴ Графика прве румунске књиге иако се знатно ослања на рјешења књига петињске штампарије, влашка средина није била сазрела да разумије и прихвати умјетнички препород који је настао као последица хуманистичких тежњи у спознаји стварности. Из Румуније Макарије иде у Хиландар на Светој Гори и постаје његов игуман 1526. године. Тамо је написао књиж. дјело географски спис "Тлкованије" са много података о земљама и њиховим границама на линији од Црне Горе до Влашке. По свој прилици његовим настојањем тада је у Хиландару изрезан дрворез за (49 x 21) двије иконе -графике на хартији.¹⁷⁵

Као што се види изразите одлике петињске ренесансе показују гравире њене књиге. Свака њена графика само једном трећином запремљеног простора посвећена је светачкој иконографији. Тај однос светачког и ланчког спроведен је и у црногорском иконопису 16. и 17. вијека (Морача, Пива, Подврх). Захваљујући свом нефигуралном, геометријском и биљном декору религиозна поука слике - иконе сведена је на један мањи простор слично оном начину којем су прибјегли ренесансом захваћени Ђурђеви графичари. Графика Црнојевића била је стваралаштво које се високо уздигло у тренутку њене агоније. Стога, ма колико скромна по броју очуваних дјела, ренесансна остварења у Црној Гори, а нарочито графика њених првих штампаних књига, заслужује својим високим дометом да буде унијета у ову расправу о стилу сликарства Црне Горе Новог вијека шта више да "буде унијета у прегледе Европске историје умјетности".¹⁷⁶ С том књигом Црну Гору је у посљедњој деценији 15. вијека заплуснуо снажан ренесансни вал. Са таквим културно-умјетничким наслеђем она је снажно искорачила из Средњег у Нови вијек.

Исламска пиктографија

Исламска цивилизација, култура и умјетност која се већ од 7. вијека незадрживо ширила на азијском и афричком континенту, а затим на Пиринијеском полуострву, ни на Балкану се није појавила самоникло, али је у овај дио Европе унијета много касније - крајем Средњег вијека, углавном са наступањем Османлија. Због тога исламска умјетност на Балкану носи османско-турски дух током безмало њеног полумиленијумског живота.¹⁷⁷ Стилска класификација важнијих споменика исламске архитектуре на јужнословенском простору према периодизацији и одликама османске умјетности показала је да су градитељи монументалних грађевина 16. вијека у Југославији били најчешће водећи османски архитекти који су углавном само пројектовали.¹⁷⁸ Насупрот њима у умјетничким занатима овог поднебља створена је специфична орнаментика која се знатно разликује од оне из градских центара Турске.¹⁷⁹

Одласком Ђурђа Црнојевића, његове породице, послуге и тјелохранитеља у Млетке 1496. године Црна Гора је остала без свог владара. Тиме је отпочео дипломатски сукоб око ње између Венеције и Цариграда. У тој процјепи Црногорци су се подијелили за протурско, односно промлетачко вазалство. Држати Турке што даље од Приморја и његових градова био је главни циљ "господарице мора" - Венеције. Стога је вазална Црна Гора са Ђурђем Црнојевићем у Венецији била сигуран бедем млетачким посједима у зетском приморју. Настојање Млечана код Порте да се Ђурђе врати на пријеђашње мјесто Порта је одбила с образложењем да је султан послје Ђурђевог бјекства из земље легитимни насљедник Црне Горе.

Тек покорена од Турака, Црна Гора покушава да их се ослободи стављајући се у млетачко-турском рату на страну Венеције. Носилац

те ослободилачке идеје било је ојачано племенско друштво. Мирење са сазнањем да је њихова држава пропала било је тешко и мучно. Идеју о самосталној Црној Гори надахњивало је црногорско племенско друштво и подстицало борбу против освајача. Уклијештени између двије силе - Турске и Венеције - они су пуна два вијека гајили исту политичку мисао - ослобођење од Турака и прихватање млетачке власти, односно замјењивање муслиманског хришћанским господаром. У основи то је стара идеја хришћанске солидарности у варијанти црногорске традиције о династији Црнојевића. Отпор Црногораца започет одмах по губитку независности кулминирао је великом буном у љето 1505. године када је санџак-бег Нисам кренуо на Црну Гору са 6000 ратника и изненада напао овај народ непослушан његовом господару, заробио 500 душа и "убио и починио велика звјерства".¹⁸⁰ Турци су морали да одустану од прикључења Црне Горе Скадарском санџаку. Предали су је у закуп поисламљеном Ивановом сину Станиши названом Скендербег који се у својој "ливи" понашао као војвода и господар све до 1528. год. кад о њему престају вијести. Осим тога Црна Гора је успјела да извојује себи посебан положај: признавање султановог суверенитета али без фактичке турске владавине. Црна Гора је добила статус земље која није обавезна да ратује изван својих граница. Врховна судска власт - кадија - остао је у Подгорици освојеној већ 1478. године. Плаћала је најниже контрибуције у царевини - 1 филур по дану (филурија). Није имала спахија па у њој није створен феудални посјед. Све је то дало Црној Гори подстрека да се бори и извојује широку аутономију, а затим и независност.

Са доласком Турака извршене су дубоке културне промјене у односу на предтурски период. Домаћа јужнословенска култура изграђивана на византијској и латинској културној подлози нашла се на мети моћних азијских освајача. На мјесто тог домаћег знатним

дијелом уништеног културног наслеђа, Турци васпостављају оријенталну, муслиманску културу и цивилизацију у оним дјеловима Црне Горе која су већ и ранијим освајањима прикључили Скадарском санџаку. Ипак, резултати су у освојеним крајевима били неравномјерни. Тек у већини посједнутих градова и тргова са крајем 16. вијека Турска је извршила одлучујући утицај и дала обиљежје градском животу. Турско присуство у градским насеобинама обиљежено је адаптацијама по текућим и новим урбаним и вјерским потребама. Пораст муслиманског становништва у градовима налагали су османској власти да приступи подизању памија, медреса, текија школа и других здања неопходних за нормалан вјерски и културни живот тог становништва. Такви објекти су грађени или се до њих долазило, у складу са уобичајеном праксом у турској царевини, увакуфљивањем црква и манастира и њиховим претварањем, уз потребне грађевинске захвате и у муслиманске вјерске и културне институције. Тако су у памије претворене хришћанске цркве: Светог Петра у Бијелом Пољу, Светог Ђорђа у Жабљаку на Скадарском језеру и Свете Госпође у Херпег-Новом.¹⁸¹ Распрострањено је мишљење да је и позната Драчка памија у Подгорици раније служила као црква. Исто тако већи број црква у Скадру, Улцињу и Бару претворен је у муслиманске богомоље.¹⁸² Овом праксом Турци не само што нијесу обогатили црногорску баштину културе већ су је знатно осиромашили.

Најљепше и највеће памије и друге муслиманске вјерске објекте у Црној Гори изван дијела касније названог Стара Црна Гора подижу у више мјеста од друге половине 15. вијека истакнути турски функционери међу којима се налазе султани и везири. Од великог броја подигнутих памија у градовима Црне Горе сачувана је само једна која посједује посебна умјетничка својства. То је задужбина Хусеин-паше Бољанића у Пљевљима из шездесетих или седамдесетих година

16. вијека.¹⁸³ Према саопштењу славног исламског путописца Елвије Челебије који је посјетио овај град (Таслипу) средином 1664. године у њему се налазило десет памија са михрабом. Најимпозантнија и најљепша међу њима истицана је "као каква царска памија" и ремек дјело ондашњег градитељства - Хусеин-пашина памија. Путописац истиче њен "диван, умјетнички израђен минарет и плаву високу куполу" подухваћену са још шест полукупола и тријем са три куполе и четири мраморна стуба. Посебно скрећепажњу на алем донесен из Александрије, висок колико и човјек, вриједи, како каже, десет хиљада дуката. Он примјећује како се у "сва четири угла памије налазе четири украсне куполе", а за минбер вели да је мраморни и умјетнички исклесан. Опис овог здања Елвија завршава оцјеном слици Кабе (Ћабе) на прној кадифи извезен и украшен златом тако да "изазива завист Манија и Бехзада" (славних персијских умјетника сликара и гравера).¹⁸⁴ Њен детаљан изглед поновљен је на зиду памије и тако постао доступан погледу свих учесника у молитви. На тај начин композиција је стекла својство итинерера највећег исламског светилишта приказаног на зиду попут једног итинерера Јерусалима на зиду манастира Пиве што је имало такође практичну вриједност за све поклонике Ћабе што је био узвишени циљ саког исламског вјерника.¹⁸⁵

Челебијев опис заиста одговара умјетничким вриједностима Хусеин-пашине задужбине у Пљевљима. Невеликих, али складних пропорција она је углавном неизмијењена доспјела до наших дана. По техници здања и мајсторски клесаним каменим квадерима слична је памији Синан-паше Бољанића у Чајничу (1570-1571) и памији Кадри Осман-ефендије у Фочи (1593-1594).¹⁸⁶ Протомајстор пљеваљске памије за сада је непознат али је извјесно да су у њеној градњи учествовали поред приморских каменара и орјенталних градитеља. Осим скулпторалног украса у виду висуљака и сталактита на

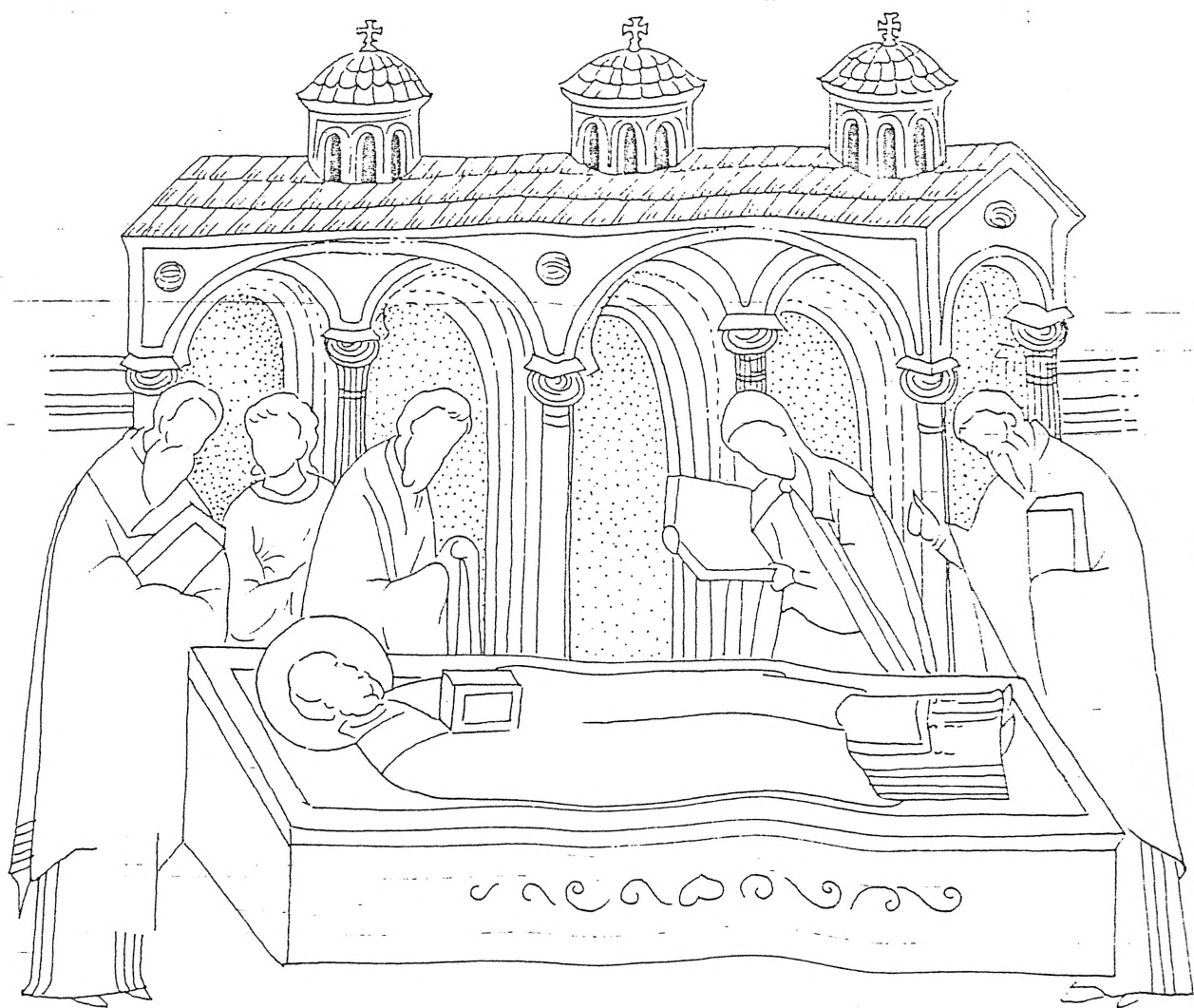
тромпама плитко рељефни украс михраба и махвила чине још биљни и геометријски мотиви. Педантно изрезбарени, а затим бојама украшени добили су на декоративности. Раскошно и маштовито су изведени геометријско биљни мотиви у михрабу пљеваљске памије. Они подсјећају на раноисламску умјетничку—декорацију посебно на мозаике памије Омајада у Дамаску, а исто тако и на готичко-ренесансну скулпторску декорацију Далмације круга Јураја Далматинца. Уклапајући се у токове оновремених орјентално-западњачких струјања непознатог пљеваљског пластичара, изгледа, изњедрило је наше поднебље веома успјешну декорацију у плитком рељефу исклесаном у камену, а затим осликаном плавом, црвеном и окер бојом складног сазвучја. Пиктографисање главних архитектонских елемената и сводних зона памија уобичајена је појава у исламској сакралној архитектури али се о томе скоро нигдје није расправљало.¹⁸⁷ Међу најљепше и ријетко добро очуване зидне слике исламске умјетности код нас се убраја управо зидни декор Хусеин-пашине памије у Пљевљима.¹⁸⁸ У централној калоти и зидним површинама ниже ње у сликарској техници ал'секо изведене су орнаменталне цјелине по систему руми-хајати стила. Прецизно конструисан пртеж обојен суптилним избором боја пастелног тоналитета саткан од орнамената биљног поријекла указује на вријеме настанка овог декора који се везује за седамдесете године 16. вијека. Овај живопис је дјело анонимног мајстора, филозофско-умјетничка апстракција исламског погледа на свијет персијско-арапског коријена. Његова строга линија гради симетричан поредак оплемењен лирским трептајима преточено у стилизоване облике разуђеног и хармонизованог биљног свијета који нас подсјећа на одабране узорне из историје исламске пиктографије персијског поднебља. У ширењу отоманске културе код нас највећу заслугу имају исламске установе мектабе, медресе, текије и памије. У њиховом саставу постојале су

орјенталне библиотеке. И при Хусеин-пашиној памији у Пљевљима поготово у његовом двору постојала таква библиотека . Од њене збирке остала је сачувана једна од највреднијих илуминираних исламских књига код нас - Кур'ан на персијском - бриљантно умјетничко остварење настало у неком од персијских скрипторија 16. вијека.¹⁸⁹

Персијско минијатурно сликарство показује, боље него друга са овг поднебља, смјену умјетничких праваца и сликарских школа везаних за политичке и културне прилике у тој земљи и другим исламским земљама због чега заузима значајно мјесто у историји свјетске умјетности.¹⁹⁰ Оно је наишло на велики одјек у Отоманској империји. Судећи по стилу ово сјајно дјело рекли би припада периоду Сафавида који временски обухвата 16. и 17. вијек.

Најзад, треба подсјетити да је Синанов сљедбеник Рамадан - ага главни сљедбеник славног немара саградио најљепшу херцеговачку - Алаца памију у Фочи задужбину Хасан Балија Назира из 1550 - 1551.¹⁹¹ с којом је декор пљеваљске толико сродан да наводи на помисао да је у питању дјело истог мајстора настало само деценију доцније. На пљеваљској памији се као и на фочанској разабера персијска иконографија декора па не чуди што се поуздани путописац Челеби на двору свог домаћина Хусеин-паше Бољанића присјећа персијских умјетника Манија и Бехзада јер у многобројним и удобним пашиним просторијама могли су се чути и Хафизови лирски стихови поред језгровитог народног казивања и дипломатске преписке санпак-бега Хусеин-паше Бољанића. И овог пута су по старој, устаљеној пракси многи ствараоци са Приморја као што је случај са Алаца памијом у Фочи о чему свједоче нека дубровачка архивска акта и мјерна јединица дубровачког лакта који је примјењен приликом градње објекта умјесто турског аршина,¹⁹² да су ишли Приморци у унутрашњост да граде и украшавају не само за хришћане, него и за

турске великопосједнике, паше и везире, истина, махом за оне зетског, херцеговачког и босанског поријекла остављајући на њима и свој жиг као несумњив доказ односа према једној и према другој умјетности, на једном истом, нашем тлу.¹⁹³



Приморски мајстори XVI стољећа

и њихови ученици

У умјетности Црне Горе Новог вијека није тешко примијетити једну уткану нит која се испрела из њеног средњевјековног наслеђа. Она прожима цјелокупно њено умјетничко благо у Новом вијеку и указује на сопствена обиљежја које га чини специфичним међу ликовним стваралаштвом балканских народа.

Црну Гору и њену умјетност последњих деценија 15. вијека захватила су ренесансна струјања. Она су убрзо пресакла изазвана новим историјским околностима. Земља се окренула пречим задацима него што је умјетничко стварање. Све су се снаге усмјериле на одбрану слободе, својих посједа и међа Зете, борећи се за повраћај отетих територија од Млечана, Турака и обласних господара из сусједства.

Раније утврђени вазални положај Црне Горе престао је да постоји њеним припајањем 1496. године скадарском санџакату.¹⁹⁴ Од тада па до издвајања Црне Горе у посебан санџак њен се статус није мијењао. Када је за црногорског санџак - бега постављен 1513. године потурчењак Скендер-бег, Црна Гора је издвојена у посебан санџакат, а становништво проглашено спахијама неподчињеним филурџијама.

Увођење симболичког пореза тзв. филурије у Црној Гори одрзило се на њено веће јединство. Њега је још више учврстио долазак Скендер - бега Станише Црнојевића управитеља санџаката, јали и управитеља легитимног наследника престола својих предака. Ступањем на ову дужност Скендер-бег је постао законити закупник филурије,¹⁹⁵ мада је у судском погледу Црна Гора спадала у надлежство Подгоричког кадилука.

У црногорском санџакату посебан значај имала је њена црква. Цетињска митрополија стално је подсјећала да је њен оснивач Иван војвода, односно његов наследник син Ђурађ послѣје одласка из Црне

Горе предао власт цетињском владици Вавиди. Ово предање о Црнојевићима има основе и биће од великог значаја за историју Црне Горе, а Цетињски манастир трајни споменик који је подсјећао на свог оснивача војводу Ивана и његов опустјели двор од којег су се могле још средином 17. вијека видјети рушевине палате.¹⁹⁶ Владика Василије Петровић тврдио је Млечанима 1774. да је манастир прије рушења 1692. године био "между најљепшијема црквама и манастирима ва Ефропу".¹⁹⁷

Традиција о Црнојевићима у Црној Гори снажно је дјеловала на државотворна стремљења њеног становништва. Ипак, султани су помно пратили спровођење у живот пореских дужности свих обвезника, од појединца до вјерских институција. Поједини међу њима истицали су се као издашни донатори православних храмова што показује примјер једног султана који је дао знатна средства (50000 миријских гроша) за обнову Свете Тројице Пљеваљске. Вјерски толерантној турској управи не смета што су на зидовима овог и других православних храмова приказане поворке светитеља Немањића, владара једне краљевине и једног царства које су Турци разорили.¹⁹⁸ Подпадањем под врховну турску власт започела је, истина, незнатна исламизација становништва у југоисточним крајевима Црне Горе. Прелазак у ислам имао је психолошки и друштвени значај иако она у 16. вијеку битно не утиче на јединство земље у цјелини. Под њиховом влашћу, како сељак тако и црква уснијева да задржи своја имања. Три манастира: Пречиста (Ком), Свети Никола на Врањини и Света Госпођа на Цетињу одржали су своје посједе стечене у вријеме посљедњих Црнојевића плаћајући дажбине одсјеком.¹⁹⁹ Ипак, надирање турских феудалаца највише је погађало цркву, због отимања њихових непокретних добара и узимања измишљене десетине што су наметнуле самовољне спахије у брдским областима које нијесу биле под влашћу Црнојевића. Већ почетком 16. вијека Црногорци се веријетко

исељавају на млетачке посједе. Већи имигративни талас отпочео је 1567. године њиховим исељавањем у Истру.²⁰⁰

Иако је у Црној Гори била призната врховна турска власт њена привреда је била више оријентисана на млетачко тржиште у Боки Которској. Пријатељски односи Црне Горе и Млетачке републике још више су учвршћени у вријеме последњих Црнојевића. Зато је млетачки Котор, град са дугом историјом и културом, био и остао отворен за све Црногорце који су из било којих разлога напуштали Црну Гору. Као посљедица тих непрекинутих веза склопљено је више брачних веза из којих се лако прелазило у католичанство.²⁰¹ Политичке границе и вјерска припадност нијесу битније раздвајале Бокеље и Црногорце. Главне вјерске свечаности славили су заједнички, у Котору-празник заштитника града св. Трипуна, и, на Ловћену Тројчин дан.²⁰² Сва антитурска струјања у Црној Гори постепено су се сливала у овај приморски град, а одатле преносила у Венецију. Без Венеције тешко је замислити вишевијековну борбу Црногораца с Турцима.

Откако се Котор нашао изван ослабљеног Душановог царства пратиле су га многе недаће које нијесу могле бити отклоњене сопственим напорима. Из тих разлога Котор је пристајао на повремена покровитељства угарског и босанског краља. Ипак, највећа опасност по његову независност почетком 15. вијека долазила је од Турака. У таквим околностима једино је заштита Млетачке Републике био излаз и сигурно обезбеђење за његову комуналну власт и несметан живот католичке цркве. Тако се од 1420. на челу градске управе Котора налази млетачки кнез.²⁰³ Од тада је православље у Боки у дефанзиви. Поглавар зетске епископије напушта своје сједиште у Светом Михаилу на Превлаци, а потом такође у 15. вијеку уклоњени су њени посљедњи православни свјештеници. Упоредни живот православне и католичке умјетности ближио се крају. Умјетност Котора напушта мјешавину

стилеских симбиоза и утапа се, изузев ријетких примјера, у западноевропске стилске токове.²⁰⁴ Развојни пут которског сликарства 15. вијека најбоље дефинише дјело Ловре Добрићевића. У стилском погледу Добрићевићева сликарска схватања наставила су да живе у дјелима которских сликара све до почетка 16. стољећа, у остварењима Ловрових синова Марина и Вица, Бурађа и Павела Базеља и Божидара Влатковића. Углавном почетком 16. вијека нагло замире рад домаћих сликара инспирисаних традицијом. У то доба у Котор се допремају слике из напредних средишта Италије и она постају све више тражена роба у односу на дјела домаћих сликара. Заправо, тада се међу приморским сликарима десила диференцијација. Једни су остали вјерни традицији, његујући византијска стилска опредјељења, а други, под утицајем културних струјања са Запада прихватају барок. У наступајућем добу контрареформације католичке цркве дотадашње сликарство византијског стила беспоштедно је уклањано из римокатоличких цркава. То је био повод сликарима који су остали вјерни традиционалним византијским сликарским схватањима да крену у потрагу за послом у унутрашњост налазећи га на правцу од Приморја све до Русије. Православне ствараоце из Приморја, књижевнике и сликаре највише срећемо у предјелима Румуније и Русије. Неки од њих остају на хришћанско-турској граници, а неки продужују на Запад у подунавске земље. Старе везе српског сликарства са Приморјем успостављене крајем 12, а учвршћиване током 13, 14. и 15. настављене су и у 16. стољећу.

Јужноприморски мајстори радећи за православне поручиоце из залеђа одржавали су дух, стил и иконографију византијског сликарства од времена Комнина све до краја Новог вијека. Извори потврђују да су православни монаси на почетку овог вијека одлазили у

Дубровник с циљем да стекну сликарска знања од тамошњих мајстора.

Након Теодора Савиног, ученика Ђорђа Грка и Милоша Ивановића калуђер Марко Стефанов - Требињац један је од ријетких о коме се очувало свједочанство о његовом дубровачком школовању. Уговор који потиче од 23.03.1501. године склопљен између њега и дубровачког сликара Матка говори како се дубровачки мајстор обавезао да ће монаха Стефана обучавати годину дана сликарској умјетности (*artem pictorum*) за шест дуката.²⁰⁵ То је био "човјек од књиге" чији се рукописи налазе у Савини и Загребу што потврђује и део октоиха петогласника из 1509. године.²⁰⁶ Да су дубровачки и которски сликари били на добром гласу говоре подаци о њиховом ангажовању на живописању православних цркава у унутрашњости све до средине 16. вијека. То потврђује примјер Ловра Мариновог из Котора за којег се зна да је око средине 15. стољећа питурао католичке самостане по Босни²⁰⁷ и његовог сина Вицка који је 05.06.1510. дао обавезу да ће исте године током лета живописати требињску манастирску цркву (Тврдош) по "грчки" за 30 дуката.²⁰⁸ Ови контакти и слична сликарска остварења приморских мајстора у залеђу наводили су појединце из тих средина да иду код њих на изучавање сликарског или неког другог умјетничког заната. Можда је баш рад дубровачких сликара у Тврдошу навео требињца Марка, сина Радоја Вукчића да ступи 9. марта 1516. године у радионицу Николе Божидаревића једног од најпознатијих мајстора дубровачке сликарске школе.²⁰⁹

Анализирајући западњачке стилске елементе у руском иконопису Кондаков је указао на значај српских иконописаца у посредовању преношења западноевропских утицаја у источно православно подручје и његову умјетност.²¹⁰ Ту улогу ширења умјетничких утицаја из Италије у наше Приморје показао је на

сликарском дјелу Ђулиновића из Шибеника који се учио раноренесансном сликарству код сликара Скварчона у Падови. Траг који га одаје да је стваралац који се не одриче наслеђа преузетог свога сликарства су грчка слова исписана на рубу хаљине његове берлинске Мадоне, чиме потврђује своју зависност од византијских предложака.²¹¹

Распрострањено је мишљење да су сликари Приморја у својим радовима строго одвајали теметику и стил, а, што је било у зависности да ли су дјела намијењена католицима или православнима. Да у пракси, ипак, није тако, показују сачувани споменици и архивски подаци. Грчки манир (*more graeco*) у сликарству Приморја био је опште важећи-заједнички, модерни стил како код православних тако и код католика, још од раније, а поготову у раздобљу препорода. У том маниру рађене су фреске по свим црквама без обзира на њихову конфесионалну припадност. Тај грчки манир испољавају слике са типичном католичком тематиком. Ово стилско окретање приморских мајстора византијском изразу почело је крајем 12. вијека и траје кроз цио Средњи и прво стољеће Новог вијека. А то што је постао "модеран" у вијеку када су вјерска осјећања уздрмана, утолико је разумљивије што је свако подсјећање на грчко у епохи ренесансе значило оно "*una salus victus*" (Вергилије), које се осмјехивало и обећавало хуманизам у тренутку агоније Средњег вијека. До када је овај сликарски манир био на гласу у Котору показују архивски подаци који се односе на живопис из 14. вијека цркве Светог Николе која је још 1605. била "*tota depicta picturis grecis*".²¹² Исто тако, триптих дубровачког сликара Фрања Матијиног (Матковог) у Сушћепану Ријеке Дубровачке настао 1534-1535. године и његове двадесетак година млађе иконе из дубровачке галерије, показују да је католички мајстор Фрањо био под снажним утицајем поствизантијског иконописа прве половине 16. вијека.²¹³

Колико је био уобичајен у сликарству Приморја заједнички "модерни" грчки манир показује једна икона из збирке Српске црквене општине у Дубровнику на којој је приказана Богородица Млијекопитатељица са Јаковом из Кампостеле насликаним у одјећи по западњачкој моди. Ове и друге западњачке појаве уочљиве у сликарству источног јадранског приморја нијесу с вјерским циљем преузимани из умјетности Запада већ се тај процес инфилтрације одвијао спонтано и природно. Такво стилско прожимање испољено је у сликарству Црне Горе и Херцеговине тога доба. Један од посљедњих који видљивије испољава своју стилску зависност од приморских мајстора 16. вијека био је Тодор Вуковић из Маина, аутор иконе "Богородица са Христом" из 1568. године, сликану за војводу Ивана Десисалића, сад у Умјетничкој галерији Сарајева.²¹⁴ Нажалост, ово је његов једини познати рад, потписан и датиран, аутентичан доказ о мадоњерској потражњи и моди која је захватила сликарство Приморја 16. вијека. Међутим, имајући у виду сачувана дјела наших приморских сликара "грчког израза" из 16. вијека сазнаје се да је њихов обим у сталном сужавању, а квалитет у сразмјерном опадању. Приморски живописци већ у првим деценијама тога вијека трагају за послом и стижу дубоко у заљеђе остварујући тамо своја најбоља дјела која се и данас налазе у задужбинама влашких и молдавских кнежева. У цркви у Козији, у Влашкој, радили су фреске Давид и Радосав (1535-1542), а прије њих (1526) у Румунији активно дјелује Добромир, ђак приморског наука живописући цркве у мјесту Арђешу и Бистрици у Олтенији²¹⁵ којима је ктитор био Њагоје Бесараб, зет Бранковића познат као дародавац Хиландара, Крушедола, Дечана и Хопова. Добромирове фреске у Арђешу стилем подсећају на радове Фрања Маткова, а посебно на олтарски триптихон у Суштјепану код Ријеке Дубровачке што с разлогом наводи на претпоставку да је Добромирово сликарство ослоњено на знања стечена у Приморју.²¹⁶

Молдавске војводе настојале су у 16. стољећу да њихове задужбине живопису признати млетачки сликари. По свој прилици отуда су тамо слати људи нашег рода, прије свега они који су знали по "грчки" сликати и по "нашки" исписивати натписе све одреда на цркенословенском који је у Румунији задржан чак до 19. вијека. Долазећи у Румунију по узору на Италијане знали су се удруживати у "зуграфска братства" и организовано наступати код имућних румунских поручилаца сликарства. Једна таква тајфа помисле се 1570. године у граду Сучави гдје се наводи и име Томе зуграфа који се око 1541. редовно потписује словенски.²¹⁷ Сјајне иконе у манастиру Пангарати (Pongrasz) спадају у најбоље иконе 16. стољећа, дјела су наших приморских мајстора. Убрзо је наступило преокрет у схватањима румунских поручилаца па ће већ 1646. мјесто млетачких и приморских умјетника Матија Бесараб затражити од руског цара московске иконописце.²¹⁸

Иако нестајање феудалних балканских држава тј. подчињавање народа туђинској власти, није само историја ратничких окршаја владара углавном јединих донатора умјетности, не може се ни умјетност Новог вијека замослити без нечије дарежљивости и ликсузног живота појединих слојева друштва: спахија, кнежева, трговаца, занатлија, витезова - добитника малих и великих битака. То се у дјелу Приморја - Боки Которској са Будвом - није осјећало као нагла промјена јер се тамо, у Приморју, са традиционалним континуитетом и задржаном конфесионалношћу постепено одвијала венецијанизација која је ишла углавном са смјеном стилова у западноевропској умјетности. Из тих разлога у овом дијелу Црне Горе крајем 16. и почетком 17. вијека одвија се умјетнички процес мјешавине стилова готичког, ренесансног и барокног. Остало цјелокупно сликарство Црне Горе у Новом вијеку карактерише

доминација традиционалног сликарског израза. То сликарство прошло је кроз три развојне фазе. Прву чине најстарија, истина малобројна дјела настала од пада под Турке до обнове Пећке патријаршије (1557), другу сликарска дјела остварена у периоду функционисања обновљене Пећке патријаршије (1557-1766), а трећу дјела из периода црквене самосталности Црне Горе (1766. и даље у Новом вијеку).

Из првог временског раздобља када самосталне и слободне области једна за другом падају под Турке мало се ствара, умјетност је углавном у сјени. То је вријеме опште пропасти, раздобље кад земље Балкана губе своје владаре и друге имућне мецене-поручице умјетничких дјела. Ипак, и под таквим историјско-економским околностима умјетничко стварање сасвим не замре. Ријетка и скромна остварења продужили су њен континуитет и омогућили њен поновни васкрс. На простору од сјеверне Грчке до Фрушке горе у Панонији из тог првог раздобља настало је неколико вриједних зидних цјелина фресака (Преображенска црква у Метеорима, Потаново, Јашуће, Крушедол и др.). Све оне показују да се сликарска вјештина није угасила губитком политичке самосталности. Иако је њена дјелатност била застала у трећој четвртини 15. вијека она је у посљедњој четвртини стољећа доживјела изненађујући процват у Костуру, грчком граду богате сликарске традиције.²¹⁹

Од сликарства тога доба у Црној Гори прво су настале фреске цркве Светог Николе у Грахову убрзо после њене градње која се отегла од 1499. до 1502. године када су дубровачки зидари коначно исплаћени по завршетку уговорених обавеза.²²⁰ На унутрашњим зидовима Никољске цркве стоји доста оштећен првобитни живопис. Иако су граховске фреске по стилу византијске оне садрже елементе западњачког и приморског поријекла. Представа мртвог Христа у гробу (*Imago pietatis*) неријетка у византијској умјетности 12. вијека веома је популарна на Западу у 13. вијеку и чини се отуда је доспјела

на Приморје гдје се одомаћила и ушла у тематски репертоар олтарских простора православних цркава, а што је у директној вези са еухаристијом. Ослањање граховског мајстора на приморску сликарску традицију показује и сликана архитектура у оквиру које се могу видјети облици карактеристични за градску архитектуру Приморја (базилика с куполом без постоља и звоником на преслици). Орнаментална декорација граховске цркве (лозице и палмете) мотивски одавно присутна у јерменско-ћурђујанској пластици такође је из Приморја. Ширена посредством илуминација и мајстора са тог поднебља ушла је у редовну праксу декорисања православних цркава у поствизантијском раздобљу балканског подручја.²²¹ Пажљивијим загледањем боље очуваних фреско детаља граховског храма запазиће се да су оне по вриједностима неједнаке, а што се види по њиховом цртежу и колориту. Истина, већина насликаних ликова посједује карактеристичне, физиономије гдје су испољена настојања да се поједини детаљи представе у елегантном, издуженом облику у складу са покретом и психолошким доживљајем представљених. Боје пастуозних наноса сведене су на тамносмеђе сјенке и бијело окерни инкарнат. Склоност декоративном изражавању непознати мајстор је изразио приликом сликања одјежде у првој зони, на неким фигурама богато украшена бисерним зрима (Пантелејмон, Константин и Јелена итд).

Карактеристични укочени поглед апостола из Вазнесења Христовог, дуги прсти, издужени вратови, стилизоване дубоке сјенке на лицима ликова су елементи преузети из готичког сликарства Приморја. Иако нам њихов аутор по имену није познат његово приморско поријекло није спорно. Мајстори овог живописа по свој прилици су посљедњи изданци которске сликарске школе која и у 16. вијеку даје поједине сликаре што слиједе традицију сликања 14. и прве половине 15. стољећа.

Педесетих година овог вијека откривене су фреске у простору капели наоса са сјеверне стране наоса главне манастирске цркве у Прасквици код Светог Стефана.²²² Сачуване фреске представљају попрсја појединачних фигура на сводним и орнаменталном декорацијом на вертикалним зидовима пјевнице-капеле. У централном тјеменом медаљону представљен је Христ Емануело,²²³ и до њега у другом пророк Давид. Са страна тјемених медаљона распоређена су симетрично још по три попрсја од којих је један мученик Димитрије. На површини лучно омеђеног простора на сјеверном вертикалном зиду, западно од прозора насликан је допојасни лик у полупрофилу највероватније мученице св. Петке. Насупрот њој, источније од прозора, представљен је првомученик Стефан са каменом у руци-атрибутом своје мученичке смрти. Цјелокупни сликани репертоар и његов распоред говори о једном програму осмишљено спроведеном на зидовима једне капеле која је посвећена по свој прилици Светој Петки и Првомученику Стефану, угледним хришћанским светитељима чји су култови у Приморју одавно познати и много штовани. Упознајући стручну јавност са откривеним фрескама у Прасквици Павле Мијовић их је настанком опрезно везао за 16-17. вијек уз напомену да питање њихове ближе датације оставља временима када се оне потпуно открију и очисте.²²⁴

И поред наше склоности да видимо елементе који говоре да се ове фреске могу везати за вријеме када је саграђена тј. "дарована" (1413-1414) црква Светог Николе у Прасквици од њеног дародавца Балше III господара Зете, нијесмо дошли до чврстих доказа који би то потврдили. Ипак, прасквичке фреске након анализе њихове иконографије, стила и сликарског поступка наводе да их из више разлога треба везивати за 16. вијек. Томе иду у прилог инскрипције око ореола у којима је дошло до мијешања назива исписаних на подручној језичкој варијанти и теолошких текстова грчки исписаних,

сликару неразумљивих (свитак), што наводи на закључак да је аутор Приморац, из Котора или његове околине, из краја гдје су се сусретали наши зографи с италокритским и италомлетачким сликарима. Такву стилску мјешавину најприје су прихватили ствараоци са овог поднебља испољавајући је посебно крајем 15. и у првој половини 16. вијека. Обдареност овог сликара испољена је у колориту, у свјежини употријебљених боја које подсјећају на виђене складове у сусједном далматинском и млетачком сликарству на чему се задуго истрајава од стране наших приморских сликара. Неким својим стилским обиљежјима, јајоликим облицима главе, а нарочито јаким сјенкама наглашеним испод очију и доње усне, овај мајстор са оваквим начином рада и оствареним психолошким изразом досљедно преузима нека рјешења из готичког сликарства која ће се стилски уобличити и наставити да његују у православном сликарству 16. стољећа Херцеговине и Боке Которске.

Смјештајући прасквичке фреске у 16. вијек оне се природно уклапају у стилски континуитет започет фрескама Грахова, а коначно уобличен зидним сликама другог слоја у малој цркви манастира Савине код Херцег-Новог. Оно што стилски највише повезује ова три зидна ансамбла, иако су дјела руку различитих мајстора, је колорит, психолошка усклађеност геста и израза, а посебно велика сличност испољена у декоративном поимању и начину сликања одјеће Пантелејмона, Константина и Јелене из Грахова,²²⁵ Петке и Стефана из Прасквице²²⁶ и Георгија, Дамјана, Константина и Јелене из Савине.²²⁷

Споменик који својим сликарством искаче из хронолошки омеђеног оквира првог раздобља оvdје предложене подјеле, је живопис из 16. вијека Мале цркве Успења Богородичина у Савини. За стогодишње раздобље које је наступило по подизању цркве у Савини о

вој у изворима нема помена. То је разумљиво јер је манастирски и сваки други облик живота у то вријеме био знатно угрожен. Тада су Турци покорили све области (и више) које су улазиле у склоп Душановог царства. Тако је и ова област са падом оближњег Херцеговог града Новог (1482) доспјела под турску управу тридесетак година након изградње. Доградња и поновно живописање манастирске цркве у Савини укратко је описано у зидном натпису над пролазом са унутрашње стране. У њему се каже да је храм сазидан (?) старањем јеромонаха Василија (?) па се затим констатује да су свете слике урађене о трошку већег броја људи од којих се очувало име извјесног Драгобрата као и да се око живописања старао презвитер поп Вугдраг.²²⁸

Сликање започето педесетих година 15. вијека, које Ловро и његови помагачи из непознатих разлога нијесу довршили, настављено је 1565. године у западном травеју и без доњег појаса фресака у источном, са излагањем Христовог живота у два циклуса-Велике празнике и Страдања-стављајући их изнад хоризонталног вијенца у наосу.

Обнова Савине у 16. вијеку оставила је иза себе дјела умјетничког и културно-историјског значаја. Оно што је највредније из тог доба јесу њене зидне слике. То сликарство карактерише добар цртеж и клористички склад употређљених боја. Насликане фигуре краси витка, елегантна издуженост ликова који имају несразмјерно мале шаке на рукама и мале сензуалне усне на индивидуалисаним лицима. Инкарнати су волуминозно уобличени са наглашеним заобљењима кречним бјелилом. Реалистички приступ испољен је приликом сликања одјеће која природно пада и дискретно наглашава обрине насликаног људског тијела. Огртачи и хаљине мученика одају луксузност материјала; имају поставе и извезене рубове од природног крзна украшене бисерним зрневљем. Њихове сигнатуре су на

старословенском, исправно и педантно исписане. Позадина у стојећој зони има три различито обојена појаса: најнижи, смеђ, прскан различитим бојама, опонаша земљу; средњи, зелене обојености представља позадину-други план, и трећи, црноплав симболише небо. Овај савински сликар није познат али се види да је са овог поднебља, јер га палета и занатска обученост одају као познаваоца тадашњег приморског и грчког сликарства критског поријекла.²²⁹

Након подпадања балканских народа под отоманску управу Турци су продужили даље на сјевер и сјеверозапад у освајање Угарске. Овај поход предводио је Сулејман Величанствени (1520-1566), славни освајач који је мохачком побједом, освајањем Београда, Темишвара и Будима угрозио сам Беч. Турска је након ових успјеха постала свјетска империја која је обухватала земље на потезу од Ирака до Аустрије. Њом су били обухваћени готово сви јужнословенски народи. И поред губитка политичке независности и заостајања од општег напретка европске цивилизације многе појединости указују да положај ранијих властеоских слојева појединих јужнословенских народа није био тако неподношљив као што се обично мисли, а што се посебно односи на период турске владавине од освајања до друге половине 16. вијека, раздобљу кад је империја у успону.

У освојеним територијама турске власти нијесу уводиле радикалне промјене већ су се вјешто прилагођавали устаљеној пракси. Истина, измијењено је све што се супротстављало отоманској правној регулативи, али су они у многим областима оставили да функционише уобичајена законодавна пракса (вјерске институције, опорезивање, обичаји итд.). Најкрупнија промјена било је увођење тимарског система, по коме земљишни посједи нијесу наслеђивани већ су везани за управно војну службу стално контролисани од централне власти,

што се није односило на знатан дио Црне Горе.²³⁰ Класне разлике остале су и даље да се у оквиру турског тимарског система уклапају и раније повлашћени сталежи, ситни феудалци, црквена организација и други, наравно уз прихватање одређених обавеза. Покорени хришћани уживали су слободу вјероисповијести,²³¹ тако да на почетку турске власти насилног исламизирања скоро није било. Ипак, прелажење у ислам узело је ширег маха на подручју Албаније, Босне и Херцеговине. Главни разлог томе садржан је у неким повластицама које су муслимани имали у односу на припаднике других религија. С друге стране у Босни и Херцеговини тој појави доприносило је тамошње хаотично вјерско стање и изражена вјерска колебљивост њеног становништва.²³² У цјелини гледано може се закључити да је стање имућнијих слојева покорених народа под Турцима од 15. до пред крај 17. вијека било спољњиво искључујући доба ратова и нереда као и злоупотребе локалне турске власти које су неријетко упражњаване над покореном рајом. Централна власт била је чврста, немири сузбијани, снажна турска војска и административна управа обезбјеђивали су ред и правну сигурност у држави. У области умјетности ера Сулејмана Величанственог била је златно доба које је Турској дало велика стваралачка имена Хијалија и Бакија у поезији и Синана у архитектури.²³³

У вријеме Сулејмана II Величанственог по устаљеној пракси Турци настављају са насељавањем новоосвојених плодних области уз путеве и градове. Добрим дијелом тимари су додјељивани старосједилачким имућним породицама остављајући им да и даље газдују својим посједима уз примање одређених војних обавеза,²³⁴ штавише и поједини свештеници добијају тимаре,²³⁵ а највеће привилегије имали су хришћани у граничним областима Империје, што је подстакло масовно пресељавање у новоформиране крајине.

Већ од шездесетих година 16. стољећа многобројне унутрашње слабости почињу нагризати унутрашњу структуру турског управног система. Државне послове током овог вијека углавном воде велики везири. Одговорни само султану који је једини имао власт над њима, они су практично управљали Турском. Међу великим везирима у 16. стољећу предњаче људи херцеговачког поријекла. Почев од Ахмед-паше Херцеговића (Стефана, сина херцега Косаче) па за дуги низ деценија исламизирани Словени, првенствено Босанци и Херцеговци стално се смјењују на везирским положајима.²³⁶ Све њих засјењује личност Мехмед-паше Соколовића, поријеклом из Херцеговине, једног од највећих државника у турској историји. Главнокомандујући турске војске у ратовима 1552. у Угарској и 1554. у Персији, ускоро, 1557. године постављен је за трећег тзв. кубе везира, а послије смрти двојице земљака Рустем-паше и Семиз-Али паше, 1565. и за великог везира, остајући на тој дужности до своје смрти 1579. године.²³⁷ Његови супарници и непријатељи сумњичили су га да није искрено прихватио ислам,²³⁸ што изгледа није без основе јер он заиста показује изразиту наклоност према своме крају и земљацима. По узору на претходне везири и он се окружује људима свог завичаја постављајући исламизирани рођаци на одговорне и високе положаје, посебно у Босни и Херцеговини.

Оданост Мехмед-паше Соколовића према својим земљацима посебно његовој родбини ставила је неке историчаре у дилему није ли обнова Пећке патријаршије израз наклоности великог везира према свом рођаку, новоустоличеном патријарху Макарију.²³⁹ Обнова српске црквене организације на равнијем нивоу један је од најкрупнијих догађаја који су се збили за вријеме турске управе нашим крајевима и има своје много дубље разлоге прије свега везане за тадашње политичке прилике и освајачке намјере Порте. Пристајући на обнову Пећке патријаршије као "самосталне" вјерске организације, Турци су

добро процијенили да ће тиме јаче везати хришћанске војничке редове што је посебно било важно и због бројчане надмоћи Срба.²⁴⁰ Овим гестом фактички је остварен савез православних и муслимана који је Порти био неопходан поготову када се много говорило о унији међу хришћанима, и у моменту када се Турска озбиљно сукобљавала са католичком Европом. У склопу ових и других размисљања и освајачких претензија Османлија, идеја о обнови Пећке патријаршије преточена је у стварни догађај 1557. године и тиме одвојена од Охридске архиепископије. На чело патријаршије дошао је уз потпору најмоћнијих људи са Порте Макарије Соколовић. Моћне потпоре нијесу били лишени ни Макаријеви наследници који припадаху хришћанском огранку породице Соколовића (Антоније, Герасим, Саватије).²⁴¹ Они су успијевали да у својој Патријаршији изборе крупне повластице цркви и широку аутономију. Патријарха је бирао скуп црквених и свјетовних представника и као таквог су га турске власти признавале за старјешину-предводника покороног народа,²⁴² управљача који је могао одговорати за евентуалне преступе само пред царским судом у Истамбулу, што је значило да се без његовог сагласја није могао затворити ниједан њему подрђени свјештеник.²⁴³ Патријарх и његове владике имали су право да православним хришћанима суде у споровима који су се тичали брака, наслеђа и другог, ако спор није спадао у надлежност турских судија-кадија. При томе су се служили обичајним правом Номоканоном и Душановим закоником.²⁴⁴ Касније поједини српски патријарси претендују на положаје врховних војних старјешина и то постају.²⁴⁵ Велику самосталност након обнове имали су митрополити и епископи.²⁴⁶ Манастири су и даље посједници имања стечених у Средњем вијеку што показују примјери Врањинског манастира чије је раније посједе потврдио Мехмед II.²⁴⁷ Слично се дешавало и са осталим манастирима који се помињу у турским изворима (Ком, Цетински,

Ријечки).²⁴⁸ Штавише није био риједак случај да се манастирска имања у 16. и 17. вијеку по разним основама прошире као што је био случај са Цетињским манастиром.²⁴⁹ Претежан број манастира и црква током друге половине 16. вијека економски је јачао на разне начине, између осталог прилозима вјерника и поштовалаца, који су се скушљали одређеним данима ради молитве гдје је поред хришћана било и муслимана.²⁵⁰ Вјерску толеранцију Турака добро показује ферман манастира Хиландара из времена Мехмеда Соколовића у коме султан напомиње кадијама да се у царевини свака вјера може слободно исповједати.²⁵¹ Ишло се дотле да су често турске власти биле у служби православне цркве и њених представника.²⁵² Узроке ове велике попустљивости турске власти према православној цркви треба прије осталог видјети у интересима Турске који су захтијевали сарадњу покорених хришћана. Таквим положајем православна црква је организационо учвршћена и економски оснажена и могла је започети снажну умјетничку активност након њене обнове 1557. године. Носиоци те активности у Црној Гори, као у осталом, на ширем подручју Балкана биле су сеоске или племенске заједнице предвођене парохијским свештенством.

Пећка патријаршија иако формално вјерска организација постепено преузима многе свјетовне функције што се види по томе да у систему муслиманске теократске државе, патријархе прихвата као главне представнике покорених хришћана.²⁵³ Она је наступала као уједињитељ православног народа и дјеловала супротно у односу на самосталност кнежевина и племенских заједница. За окосницу јединства служила јој је Немањинска државна традиција,²⁵⁴ тако да обновљена црква под Турцима представља у неку руку ехо средњевјековне српске државе.²⁵⁵

Широко остварена аутономна права у вријеме патријарха из породице Соколовића, доласком на пећки трон патријарха Јована

1592. године, замијењени су новим тежњама - потпуно ослобођење од Турака. Тражећи помоћ за подизање општег устанка, српска православна црква била је спремна и на унију само ако јој католички дворови помогну и ступе у рат против Турака.²⁵⁶ Док је патријарх чекао на помоћ и момент дизања на општи устанак ницале су само буне: у Банату (1593)²⁵⁷ и Херцеговини 1597. предвођена војводом Грданом.²⁵⁸ Откривајући намјере патријарха Јована Турци су га позвали у Цариград и по свој прилици уморили 14.09.1614. године.²⁵⁹ Његов наследник, Пајсије уложио је напор на враћање турског повјерења у његову цркву и углавном, сређује њено стање усклађујући га са турским интересима.

Ратови Турака са Венецијом подстакли су погранични народ под турском влашћу да уђу у сукоб на једну од ове двије стране. Добросусједски односи који су постојали између Црне Горе и Боке у првој половини 16. вијека били су одлучујући за држање Црногораца у млетачко-турским ратовима тога времена. Слободарска Црна Гора борећи се против турског феудализма, штитила је уједно и млетачку Боку Которску.

Крајем 16. и почетком 17. вијека у односима црногорских, брдских и херцеговачких племена према Турској долази до преокрета. Аустријско-турски рат (1593-1606) био је први покушај подизања покороног народа против Турака. Бечки двор је много радио на подизању Босне, Херцеговине и Црне Горе на устанак. Средином априла 1595. цар је прогласом обзнанио да хришћане Босне и сусједних крајева прима под своју заштиту.²⁶⁰ Овом позиву приклонио се и црногорски владика Руфим.²⁶¹

Од успостављања веза с папом до преписке са тосканским војводом наши главари упорно су понављали своје предлоге у Риму, Мадриду, Напуљу, Торину, Мантови и Фиренци. Увијек су били

слични одговори, обећања и услови. Поводом тога углавном, ништа конкретно није преузимано. Тако је пропао план замишљен са много амбиција и нада. Смрћу војводе Грдана и патријарха Јована завршава се балканско-италијански дослук. Након тога шириле су се вјести о поновном доласку флоте шпанског краља и његовим озбиљним намјерама у Албанији. Ипак, све се завршило тиме што је, најзад, народ започео велику борбу за очување својих дотадашњих повластица.²⁶²

* * *

Доспјевши на крају 14. вијека до господара Балкана, Турска је наставила свргавање својих дојучерашњих вазала: краљева, кнежева, деспота, херцега и војвода и наставила да управља ослоном на систем девширма (данак у крви). Диференцијација хришћанске умјетности на православну и католичку условила је да дође до раздвајања стилова што је услиједило убрзо након пропасти Византије, Србије и Црне Горе. У почетку турске владавине нашим просторима, обје цркве односно њихове умјетности, биле су подједнако угрожене. У свим градовима Црне Горе и шире једнако су страдале и претваране у цамије и православне и католичке цркве. Са обновом Патријаршије у Пећин на чијем се челу нашао Макарије Соколовић, рођак великог везира Мехмеда Соколовића, православна црква у границама турске империје добија већа права од католичке, али и католичка на територији коју су отргли Млечани постаје религија државом заштићена. У складу са постигнутим правима под својим завојевачима исказује се умјетност обе ове цркве у Црној Гори.²⁶³ Султани су строго пратили извршење обавеза свих својих поданика и њихових вјерских институција, православних црквених газдинстава, тј. њихове "главе" Пећке патријаршије. Након обнове користећи се датим

повластицама православној цркви на већем дијелу садашње Црне Горе подигнуто је више манастира и цркава. Једино у тешко доступној Црнојевића Црној Гори, гдје су владике заједно са народом предвођени "збором", ступиле у отворен сукоб са Османлијама и борбом извојевали право да живе слободно, ниједна црква није обновљена султановим ферманом. У овој земљи без градова подизане су мале цркве скромног изгледа по узору на старе приморске дјелимично модификоване за одбрамбене потребе на тај начин што су им прозори сведени на пушкарнице. И тамо, како извори показују, њена добра и раније стечене повластице браћене су "збором", али и арбитраже понекад спровођене у праксу уз помоћ турских власти.²⁶⁴ У тим временима општег материјалног сиромашења долазило је и до претварања прастарих људских станишта - пећина и окапина - у објекте хришћанског култа. Пред крај живота за скитски живот и аскезу нашао је у Острошким висовима пећину и у њој испосника Исаију од Оногошта епископ захумско-херцеговачки Василије Јовановић (св. Василије) коју је украсио сликама 1666/67. године и претворио у цркву Часног крста Горњег манастира Острога.²⁶⁵ Исто се догодило и са оном на Цетињу уз коју је 1701. године обновљен манастир Црногорско-приморске и скендеријске митрополије уз мало гротло из кога је избијала бујница.

У оваквим анахоретским стаништима пониклим на тлу Црне Горе по узору на она која одавно постоје на пространствима Мале Азије, Светој Гори и Метеорима у Грчкој и другим балканским забитима, ушврћивани су култови оснивача али су преживјели само они који су се ставили на чело борбе за ослобођење свога народа. Одржавање цјелине "земље Црне Горе" био је услов за одржавање Црногораца као слободних становника. Притом је њена црква одиграла највећу улогу баш у одржавању те цјеловитости Црне Горе. Заслуге Цетињске митрополије у том смислу не односе се само на 16.

и 17. вијек већ она ту улогу има и касније. Уз то, ако се узме у обзир да је њене посједе и стара права стечена у Средњем вијеку турска власт уважавала,²⁶⁶ није тешко запазити њено мјесто и значај који је имала у изградњавању црногорске државе и њене независности.

О градитељима, сликарима, кујунџијама и осталим ствараоцима друге половине 15. и прве половине 16. вијека ријетка су вјеродостојна свједочења. И поред тога забиљежена је скромна умјетничка активност коју испољавају углавном домаћи мајстори.²⁶⁷ Ипак, међу њима претежни дио је поријеклом из Приморја као што је то, уосталом, била пракса и за раздобље које претходи турској управи код нас. О томе свједочи сачувани запис из 1537. године у коме се описује обнова манастира Заступа код Бродарева коју је предузео кнез Ђорђе Вранеш доводећи прво 1536. зидаре који су подигли манастирску цркву и пратеће објекте око ње, па након тога сликаре из Никол-пазара који су идуће године живописали новограђени храм и преписали за њега дванаест минијатура.²⁶⁷ Поред домаћих, у нашим крајевима се среће већи број сликара из сјеверне Грчке.²⁶⁸ Заслугом охридске архиепископије раније признате од Турака, ширио се на сјевер њен културни и духовни утицај и размицале границе на некадашње просторе своје дијачезе.

Када је 1557. године успостављена Пећка патријаршија, умјетничко стварање покренуло је њене успаване импулсе. Тада консолидоване опште друштвене прилике у склопу тимарског феудалног система условиле су појаву богаћења појединих слојева и њихових представника који постепено стичу још већи углед и постају нове мецене. Осим општих знакова обнове на подручју Пећке патријаршије - враћања на славни Средњи вијек и знатног смањења иконографског репертоара - у сликарству Црне Горе 1557-1766. године има знакова нових стилских и иконографских појава. Та дјела показују настојања њихових аутора и поручилаца да традиционалне умјетничке формуле ослоњене на оне из Средњег вијека, углавном из

доба Палеолога. Тај стилски израз доминира код нас више од два стољећа, све до другог укидања Пећке патријаршије 1766. године, на коју се у исто вријеме запажа да сакрално сликарство Црне Горе тога раздобља добија своја посебна, регионална стилска обиљежја блиска савременом сликарском изразу медитеранског поднебља западњачког стилско умјетничког- предзнака. Неповољне прилике које су услједиле у првим деценијама по доласку Турака одразиле су се и на преписивачку дјелатност. Ријетки примјери настали у то доба углавном имају скроман украс сведен на малобројне заставице и нешто чешће иницијале. То потврђују рукописна дјела настала у преписивачкој радионици Свете Тројице у Пљевљима са заставицама чији је мотив сплетен од кругова повезаних хоризонтално (Стишни пролог јеромонаха Саве из 1545. и Четворојеванђеље из 1537. године).²⁶⁹ Ови и њима слични илуминирани рукописи тога доба готово су безвриједна остварења.

За разлику од рукописа из овог раздобља на чији је украс обраћана углавном мала пажња, сасвим је други случај са декорацијом тадашње наше штампане књиге. Она је заиста током прве половине 16. вијека постигла висок ниво и остварила свој највећи домет не само бројем него и њепотом графичке опреме. Превасходну улогу у томе одиграо је штампар Божидар Вуковић из Подгорице издајући ћирилске књиге у Венецији са амбицијом да задовољи потребе у богослужбеним књигама јужнословенске православне клијентеле.²⁷⁰ Графичка активност Божидара Вуковића за сада се може пратити од 1519. када је одштампао *Служабник* до 1538. године када се појавио из штампе обимни и раскошно илустровани *Празнични минеј*.²⁷¹ Вуковићеву издавачку дјелатност по угледу на Макарија, водећег штампара Црнојевића, знатно су помогли монаси, његови земљаци: Пахомије са Скадарског језера, Мојсије из Будимља, Теодосије и Генадије из Милешеве²⁷² чинећи је вриједнијом пробраним

текстовима, техничком опремом и ликовним прилозима. Украс у неким његовим књигама састоји се од једноставних иницијала и орнаментике на заставицама које у потпуности опонашају традиционалну рукописну орнаментiku. Последње три књиге, Молитвеник и Зборник из 1536. и поменути Празнични минеј из 1538. године посједују велики број дрвореза. Илустрације Молитвеника дјела су најмање двојице искусних дрворезаца. Аутор плоча са ликом св. Петке, Јована Крститеља, арх. Михаила и сцена Распећа и Благовијести, исказују поједностављену линију што је израз занатске зрелости мајстора који их је изрезао. Други резач дрворезних плоча показује више суптилности у рјешавању сложенијих замисли, а што показује табла са ликом св. Илије.²⁷³ Ипак, Празнични минеј по свему је надмашио молитвеник, а нарочито по богатству илустрација. Осим плоча преузетих из Молитвеника за ову књигу изрезано је још двадесетак дрвореза са представом празника и појединачних ликова. Иако по формату мале на њима је испољена склоност наратији што је последица угледања на критске иконе.²⁷⁴ Међу овим дрворезима налази се композиција којом се прослављају српски светитељи—Свети Сава Српски са оцем Симеоном и Свети Никола приводи Стефана Дечанског Христу. За њу несумњиву заслугу имају Божидарев помоћници: Дечански монах Мојсије и милешевски параклисијарси Теодосије и Генадије чији су манастири развијали култове ових светитеља у којима су се њихове мошти чувале. Илустрације Празничног минеја имају велики значај јер су служиле као предлошци не само у златарству и у илустровању рукописних књига,²⁷⁵ него и у зидном сликарству друге половине 16. и током 17. стољећа.²⁷⁶

Понављајући очева издања све до 1561. Божидарев син Вићенцо Вуковић настојао је на давању још раскошнијег украса. То потврђује његов Зборник штампан 1547. године у којем уводи савремене оквире са ренесансном флоралном орнаментиком и путима. Илустрације по

књигама које је Вићенцо Вуковић штампао послје Зборника-Служабник 1554, Молитвеник 1560, Псалтир 1561. - знатно заостају и тек ту и тамо одају западњачке упливе.²⁷⁷

Изражена је предпоставка да су се поред штампања књига у Венецији током друге четвртине 16. вијека резале и отискивале дрворезне иконе тзв. "стампе". Двије такве "стампе" чувају се у манастиру Свете Тројице код Пљеваља. То су изванредни примјерци дрвореза-икона са представом Богородице и Христа, односно арханђела Михаила.²⁷⁸ Добримцртежом и уравнотеженом композицијом ове дрворезне иконе не само што не заостају за најбољим графичким илустрацијама наше књиге штампане у Млечима током прве половине 16. вијека него се с правом могу носити са најбољим дрворезима свога доба у графичкој умјетности православног Истока.

Обнављање Пећке патријаршије 1557. године био је догађај од изузетне важности, поред осталог, нарочито за поствизантијску умјетност православних словенских народа. Добивши знатну аутономију у односу на турску власт црква је преузела најзначајнију улогу у спровођењу велике умјетничке обнове. У свему томе били су потребни многи градитељи, зографи, дрворезбарци, златари, преписивачи и друге занатлије, а поред њих људи који су могли платити њихове услуге. Уз високе црквене достојанственике-патријархе и епископе-и најугледније представнике турске власти-султане, паше и везире, као донатори умјетничких подухвата појављују се представници различитих друштвених слојева. То су најчешће монашка братсва (Морача) или имућни појединци-занатлије, трговци, војводе па чак и спахије-хришћани. У улози донатора понекад се појављује цијело братство или село предвођено својим свештеником.

Велики умјетнички замах убрзо послије обнове збио се на Космету, а затим у Полимљу и Херцеговини. У обнови првенство имају стари угледни манастири-епископска средишта. О тим мајсторима-извођачима умјетничке обнове мало се зна због тога што о себи и свом раду ријетко који оставља писаног трага. И у случајевима када о себи оставе понеки податак он се обично своди на име, помен мјеста из кога потиче и доба - годину кад је почео и завршио "богоугодно рукодјелсање", а сасвим ријетко се наводе појединости које показују нешто више о њиховој личности и раду.

О градитељима храмова у Херцеговини и Црној Гори из времена након Обнове извори мало говоре. Оне значајније, као што је то била и ранија пракса, зидали су неимари Приморја.²⁷⁹ Приморске неимаре једнако траже и хришћани и муслимани. Иако је турско законодавство забрањивало да се подижу нове цркве није спречавало обнову старих уколико су били испуњени одређени услови. Требало је само пружити доказе да је на том мјесту постојао старински храм саграђен прије завођења турске управе и дозвола за рад ушла је у процедуру сигурног одобравања. Након добијене дозволе нарочито се водило рачуна да црква не одступи од величине првобитног храма.²⁸⁰

Грађевински радови на обнови цркава различито трају у зависности од имућности поручилаца и процедуре издавања дозвола турских власти, затим од оштећености и најзад од способности неимара да окончају повјерени посао. Има случајева када се сразмјерно брзо завршавала градња (Добриловиња је 1609. године саграђена за шест мјесеци),²⁸¹ али са друге стране дешавало се да градитељски радови потрају безмало деценију и по (црква манастира Пиве зида се од 1572. до 1586.).²⁸² По свој прилици крајем шездесетих година 16. стољећа коначно је довршена црква тзв. Никољача код Бијелог Поља.²⁸³ Тих година обновљени су обрушени

зидови манастира Мораће²⁸⁴ и многих других споменика црногорске Херцеговине.²⁸⁵

Послије 1557. године православна црква у Црној Гори добија већа права од католичке. Сходно стеченом положају интензивира се православно црквено градитељство и подижу како монументалне тако и мале манастирске цркве. Све су оне изведене по уобичајеним, одавно познатим архитектонским рјешењима, базиликалне су основе било да су тробродне са куполом (Никоље) или без ње (Пива) или једнобродне, безкуполне, засведене грађевине са полукружном апсидом на истоку. Од конструктивних елемената оне веће посједују лукове, ступце и пиластре (Никоље, Пива, Тројица Пљеваљска), а мање само пиластре односно прислоњене лукове - нише уз подужне зидове са или без попречних лукова. Како се зна да су граховску цркву Светог Николе, чију су конструкцију уз помоћ прислоњених лукова - ниша, пиластара и сводних попречних ојачавајућих лукова, извели на прелазу из 15. у 16. вијек дубровачки немари,²⁸⁶ са разлогом се помисли да су и друге цркве сличног рјешења у Црној Гори током Новог вијека градили мајстори приморског градитељског искуства (Петровићи, Драговољићи, Велимље, Дреноштица, Требјеса, Мораково).²⁸⁷ Куполне цркве са основом у облику слободног крста без призданих параклиса подижу се у Потарју (Мајсторовина код Брскова, Добриловина код Мојковца, обје из краја 16. стољећа), а код неких купола је ослоњена на слободне (Подмалинско)²⁸⁸ или прислоњене ступце (Довоља). Тако су приморски немари уз испомоћ мјесних градитеља и у Новом вијеку уобличавали градитељске замисли на тековинама романичке и ренесансне архитектуре дајући црквеном градитељству сјеверне Црне Горе посебно обиљежје по свој прилици ослоњена на архитектонска достигнућа цетинске, Иванове цркве која је тада била у добром стању и убрајала се "между најљевшијема ва Ефропу".²⁸⁹

По правилу источног хришћанског обреда унутрашњи зидови црквених здања су украшавани фрескама. Тог вјековима примјењиваног правила придржавали су се ктитори православних цркава у Новом вијеку. О живописачкој пракси и њеним носиоцима мало се зна. Највише података о томе, поред очуваног живописа пружају зидни натписи, обично исписани над улазом са унутрашње стране. Они најчешће доносе, истина, штуре али веома драгоцене податке који се односе на предузимљивост појединих људи тј. ктиторе, вријеме настанка зидних слика, а понекад у њима зографи исписују своје име и поријекло.

* * *

Стара будимљанска епископија утемељена 1219. године при цркви Светог Ђорђа-Ђурђевим ступовима код Берана, како у Средњем тако и у доба под Турцима настојала је, колико су то дозвољавале историјске околности, да одржи духовну, образовну и умјетничку активност на подручју своје епархије изгледа у раздобље прије него што је одобрена обнова Пећке патријаршије под Макаријем. Да у Полимљу и Потарју није замрло умјетничко стварање ни по паду Херцеговине под Турке (1482) потврђује подизање и сликарско украшавање више сеоских и манастирских цркава крајем 15. и током прве половине 16. стољећа (Грахово, Луг, Тврдош, Заступ, Тројица Пљеваљска, Тријебањ).²⁹⁰ О тробродној базилици са осмостраном куполом без прозора и квадратног постоља цркви у предграђу Бијелог Поља тзв. Никољцу, нема података који би непобитно говорили кад је и ко подигао овај по много чему занимљиви културно-историјски споменик. Заправо, Никоље се доста често спомиње разним поводима у изворима 16. и 17. стољећа, а највише као мјесто гдје су преписиване

богослужбене књиге.²⁹¹ Архаични архитектонски тип Никољске цркве²⁹² отежава да се вријеме њеног подизања тачније одреди. У сваком случају Никољца је саграђен прије Обнове (1557) јер извори потврђују његово постојање у првој половини 16. вијека и његов активан живот током педесетих година што се наставља и након обнове Патријаршије.²⁹³ Сходно овоме очувано зидно сликарство у њему потребно је поново пажљивије анализирати и прецизније датирати од већ познатог одређења у стручној литератури, поготову што постоје различита мишљења у погледу њиховог настанка смјештајући их широко у распону од 16. до 17. стољећа.²⁹⁴ Добро је уочено да се фреске Никољца могу издвојити у двије стилски засебне цјелине. Прву чине умјетнички вриједније фреске распоређене у горњим зонама, а другу живопис из централног и јужног, нижег дијела олтара.²⁹⁵ Никољачком живопису нађена је паралела у добро очуваном и прецизно датираном зидном сликарству цркве села Тријебња код Стоца из 1534. и у живопису морачког наоса из 1574. и припрате из 1578. године. Међутим, спорно је то што се фреске Тријебња, настале тридесетих година 16. вијека, и фреске горњих, умјетнички вриједније од фресака из доњих зона Никољца, приписују истом мајстору без ваљаних доказа и везују за седамдесете године, када је, нема сумње, довршено живописање олтара и доњих зона Никољске цркве. Из више разлога настанак фресака у доњим зонама Никољца са разлогом не треба везати за прве у горњим зонама које су по свој прилици настале, уопштено узето током прве половине 16. вијека.²⁹⁶ Коначна атрибуција - идентификација зографа из Тријебња и горњих зона у Никољцу биће могућа када се никољачке фреске очисте, јер се након чишћења у Тријебњу испоставило да постоје, истина, споредне али ипак уочљиве разлике између њих. Сличности су бројне, изражене и у колориту и у цртежу, типологији исписаних словних знакова, потпуном одсуству извлачења заобљења

на инкарнатима, орнаментима и тематском размјештају појединих циклуса и композиција.²⁹⁷ По свој прилици оне припадају оном кругу зографа који су 1536. по позиву кнеза Ђурђа Вранеша дошли из Никољ-Пазара у манастир Заступ код Бродарева да сликају фреске и преписују богослужбене књиге. У групи која је преписивала минеје наведена су два имена-презвитера Николе и јеромонаха Никифора, док из групе фрескописаца поименце се нико не наводи али се каже да су исте године украсили само горње зоне наоса, прекинули рад (због зиме) и наставили га наредне 1537. у прољеће украшавањем куполе у припрати и доњих зона. Касно у јесен сликарски радови били су окончани.²⁹⁸ Дакле, у то вријеме Никољац је као преписивачка радионица, гдје су посла имали и сликари, био на добром гласу и необично би било с обзиром да је тада скупљао сликаре да није имао фреске. По свој прилици, Мојсије из Будимља, познати помоћник Божидара Вуковића, на илустрацијама Зборника из 1536., као и препознатљиви али по имену непознати живописац старијег слоја у Никољцу и Тријебњу, а исто тако и анонимни, иначе талентовани и искусни сликар Дубочице и Будисаваца су последњи ствараоци формирану у которско - дубровачким сликарским радионицама. Вративши се у свој крај удовољавали су ријетким поручицима и дали запажен допринос умјетничком развоју у првој половини 16. стољећа на подручју Херцеговине и другим областима на потезу све до Украјине. У том погледу значајну улогу одиграо је будимљански епископат током прве половине 16. стољећа активно дјелујући на монашки подмладак при старој епископској катедрали у Будимљу. Тако, увијек активну затекла ју је Обнова што је још више подстицало, снажило и оживљавало њен духовно-образовни и умјетнички рад. Приступа се ужурбано обнови оронулих и разорених цркава у епархији. Не треба сумњати да се умјетнички програм обнове у Полимљу и Потарју разрађивао управо у Будимљу. Ту су се прво

"збирали" градитељи, зографи, преписивачи, дрворезбари, иконописци и друге занатлије и отуд упућивали тамо гдје се са обновом могло кренути. Изгледа тада, шездесетих година 16. вијека, у њему је започела зографску активност једна група сликара о којима се мало зна. Та дружина била је теолошки прилично образована али један њен дио не само да није имао јасне умјетничке представе него је очигледно кубурио и са основним занатским проблемима. Овој екипи зографа шездесетих година 16. стољећа придружио се млади ђакон Страхиња, будући поп и зограф из Будимља у којој је сткао основна знања "изуграфије". Своју активност дружина је испољавала током шездесетих и седамдесетих година 16. стољећа у сјевероисточном дијелу Црне Горе. Од те групе издаваја се мајстор Дубочице код Пљеваља чији украс свједочи о његовом несумњивом умјетничком дару и искуству.²⁹⁹ Да је у Дубочици постојала црква Светог Николе прије пада под Турке потврђује један турски ферман којим се дозвољава његова обнова.³⁰⁰ О њеном поновном зидању и живописању старао се игуман Павле јеромонах и "всеми о Господи братјами" што је наведено у натпису над вратима од 7. августа 1565. године.³⁰¹ Зидне слике и њихови натписи у Дубочици доста су оштећене али постојеће стање ипак допушта да се углавном може сагледати скоро сав тематски репертоар и његов размјештај. Поред патрона св. Николе који је приказан код врата у припрати, уз Богородицу и остале уобичајене пустиножитеље представљене у првој зони, у горњим зонама насликан је циклус сцена из патроновог живота и неколико композиција из циклуса чуда Христових.³⁰² Да је којим случајем мајстор изоставио из сликаног репертоара наоса Нерукотворени образ на источном зиду, Свету Тројицу на своду, лик Стефана Дечанског из прве зоне сјеверног зида, приказ старозавјетних сцена (Гостољубље Аврамово и Три младића у огњеној пећи) и мртвог допојасног Христа у гробу (*Imago pietatis*) у олтару, тематика цркве у

Дубочици не само што би била знатно сиромашнија, него би у том погледу била савим незанимљива.

Благодарећи препознатљивом сликарском рукопису руке мајстора из Дубочице није тешко препознати у зидном декору цркве Преображења у Будисавцима код Пећи чији су обрушени зидови три године касније наново сазидани и коначно декорисани 14. августа 1568. године.³⁰³ Патријарх Макарије (1537-1574) био је ктитор њене обнове о чему свједочи његов насликани лик са моделом храма.³⁰⁴ Да је у штању исти зограф показује упоредна анализа очуваних ликова истоимених светитеља у Дубочици и у Будисавцима. На себи својствен начин масјтор обликује лица настојећи да, што за доба у којем ствара друге мајсторе не карактерише, истакне пластицитет подређујући томе циљу и боју и линију. Повремено овај, иначе искусан и даровит сликар, открива своје цртачке недостатке, истина само у композицијама, испољене у диспропорционисању људске фигуре гдје су готово редовно насликане предимензиониране главе у односу на остале дјелове људског тијела појава које је зпажена у Тријебљу и Никољцу.

Млађи слој живописа манастира Никољца настао након Обнове у 16. вијеку налази се претежно у доњим зонама у централном дијелу олтара и у ђаконикону. То сликарство дјело је непознате екипе мајстора малог талента и оскудног сликарског искуства. Ове особине лако се могу уочити при површној анализи цртачких и осталих ликовних обиљежја садржаних у фрескама Никољца. Изражену наративност мајстори су преузели из сликарства Палеолога. Тако неке сцене које су у вези са литургијским обредом, поред оних устаљених у ранијој иконографији (поклоњење Жртви, Причешће хљебом и вином), у Никољцу, а потом у Тројици Пљеваљској и Морачи, јавља се илустрација молитве "Во гробе плотски..." која се казује приликом

припреме - кађења дарова у протезису. Зато распоређивање ове плустрације у простор проскомидије има свој пуни смисао.³⁰⁵ А то што је уз визију Петра Александријског у олтарском простору Никоља приказан и Спиридон Чудотворац и три деценије касније поновљен и у Светој Тројици Пљеваљској, треба тумачити као алузију на догађај који се, као и Визија, десно у вријеме одржавања Првог васељеског сабора. У Никољцу су нарочито исцрпно приказани животи, односно чуда познатих, много слављених и "штованих" светитеља у хришћанском свету: Николе, Јована Крститеља и Ђорђа. Сликарски поступак никољске екипе из шездесетих година 16. вијека особен је и лако препознатљив: бијелим кречним наносима ови мајстори грубо наглашавају освијетљена мјеста на графички оивиченим лицима представљених. Њихов цртеж карактерише непрецизност и ватреност скице, а то што мајстори систематски понављају схематски облик ушију и што изводе удвојене лучне бијеле наносе изнад обрва и сликају декоративне украсе на одјећи и имају исту типографију слова основна су обиљежја стила овог сликарства које усваја и даље уобличава његов најдоследнији следбеник Страхиња.

Први споменик у који нас је одвела потрага за никољачким сликарима доњих зона изведених након Обнове била је манастирска црква Свете Тројице села Брезовице код Плава. Грађевински и живописачки радови на овом храму како наводе зидни натписи у припрати и олтару завршени су за вријеме игумана јеромонаха Нестора 25. јуна 1567. године уз помоћ ктитора кнеза Вукмира Стјепанова, Живка Белакова и неког Мари(на) са породицом који се биљежи посебно у натпису олтарског прозора као ктитор фресака тог дијела храма које су завршене 8. септембра...,³⁰⁶ године која вјероватно слиједи ону када је иначе декорисан пространи наос и припрата храма у Брезовици. Ово наводи на помисао да је црква у

Брезовици постепено украшавана, прво наос и припрата 1567. а затим олтар, можда 1577.,³⁰⁷ прије другог повратка њених зографа у Морачу да доврше коначно декорисање-фреске у припрати-са којима ове у Брезовици у свему личе. Како је храм горео и био разаран у више наврата³⁰⁸ то му је и живопис већим дијелом уништен. Ипак на основу преосталих фресака значајније очуваних у западном дијелу наоса види се да су поред уобичајених појединачних фигура и циклуса Великих празника и Страдања у репертоар укључене, поред обавезних сцена из Богородичиног живота-Благовијести и Успења, и ређе приказиване композиције из њене прошлости - Рођење и Ваведење - као и сцена Страшни суд.³⁰⁹ И поред знатне оштећености живопис Брезовице даје довољно елемената да се уочи његово стилско јединство и доведе у везу са зидним сликарством цркве Светог Ђорђа у Подгорици и Морачи из средине осме деценије 16. стољећа.

Изгледа да је убрзо по обављеном сликарском послу у наосу и припрати брезовачке цркве код Плава истој екипи повјерено осликавање зидних површина цркве св. Ђорђа у Подгорици.³¹⁰ Пошто је очишћен њен живопис шездесетих година овог вијека³¹¹ постало је готово извјесно након уочавања његове неоспорне сличности са живописом тачно датованих ансамбала зидног сликарства - брезовачким из 1567. и морачким из 1574. и 1577-1578. - да је и подгорички настао негдје око 1570. године. Сликани репертоар и његов распоред зналачки је одабран и прилагођен малим зидним површинама цркве Св. Ђорђа. Пантократор је смјештен у калоти слијепог кубета, око њега Небеска литургија коју предводи Христ - велики архијереј, а у нижем појасу одвојени бордуром од јеванђелиста насликаних у пандатифима приказани су стојећи пророци. У осталим дјеловима цркве поред уобичајених сцена из циклуса Великих празника, Страдања-Мука Христових и патрона-св. Ђорђа, у олтару је, у апсидном дијелу, распоређена уобичајена литургијска тематика-

Богородица Оранта са Христом и анђелима, Причешће апостола Хетимасија.³¹² Именом познати, а дјелом препознатљиви зографи подгоричког Светог Ђорђа иза насликаних призора у првом плану редовно приказују архитектонску кулису ниских зидова из које искачу куле са кровом на двије воде са фугованим фасадама украшене геометријским зупчастим и флоралним декоративним орнаментима.

Судећи по овим препознатљивим појединостима морачке фреске наоса и припрате пружају заиста адекватан компаративни материјал за анализу стила, вријеме настанка и јасно дефинисање сликарског рукописа цркве Светог Ђорђа у Подгорици, али на њих ћемо касније указати у одјељку *Морачка сликарско - дуборезачка радионица*. Овдје треба још рећи да је томе сликарству стилем веома близак живопис Богородичине цркве манастира Кома на Скадарском језеру.³¹³ Стога се зидни ансамбл овог споменика својим настанком са разлогом може везати за зорафе који су живописали обновљене цркве по Црној Гори углавном око средине друге половине 16. стољећа. Након разарања великих манастира њихова се активност размјешта у периферне области гдје се формирају нова, истина, скромна жаришта духовности и умјетности.

Последица тих и других историјских околности је интензивно подизање цркава и манастира по Херцеговини почетком 16. вијека, а и доцније. На реализацији тих програма био је укључен знатан број мајстора-сликара домаћег поријекла иако је познато да су тада многи избјегли у друге земље. Дакле, старе везе са Приморјем успостављене у Средњем вијеку одржавају се и у Новом вијеку. Зато се стилска мјешавина источног и западног сликарства у Црној Гори може пратити кроз цио 16., 17. и 18. вијек очигледније него било гдје друго на балканским просторима. Да је сликарска активност у Црној Гори тј. Херцеговини интензивирана више него у другим подручјима тога доба потврђује појава великог броја сликара са овог подручја. Радећи

махом за поручиоце иконе или преписе богослужбених књига скромног, украса били су на услузи ријетким донаторима веће платежне могућности као што је то био кнез Ђурђе Вранеш из Полимља који је 1536-1537. приликом обнављања манастира Заступа на путу између Првијена и Гостуна недалеко од Бродарева упустио већу групу мајстора из Никољ-пазара на осликавању манастирске цркве и преписивању минеја.³¹⁴ Том кругу ствараоца изгледа припадају: Мојсије из Будимља,³¹⁵ минијатуриста јеванђеља презвитера Цвјетка из Годијева код Никољ-пазара (Бијелог Поља),³¹⁶ дијак Димитрије писар и илуминатор Четворојеванђеља Свете Тројице у Пљевљима,³¹⁷ аноним цетињског четворојеванђеља,³¹⁸ дијак Влатко итд.³¹⁹



З о г р а ф С т р а х и њ а и з Б у д и м љ а

Из ове такорећи притајене стваралачке активности појавио се у Полимљу шездесетих година 16. вијека један број домаћих мајстора и смјело упустио у декорисање обновљених цркава на подручју сјеверне и сјевероисточне Црне Горе. Ова група анонимних зографа створила је дјело које је послужило за основу једног стилски препознатљивог сликарства које условно први пут помињемо под називом Будимљанска сликарска школа. Заправо, њену сликарску физиономију у потпуности дефинишу дјела настала у другим радионицама које су повремено формиране и ријетко гдје опстале при појединим манастирима у дужем временском периоду на овом подручју. Од тих кратковјечних сликарских радионица посебан умјетнички значај има она коју је отворио и затворио Страхинђа деведесетих година при манастирској цркви Свете Тројице у Пљевљима.

Ову не малу групу анонимних мајстора-зографа одликује углавном слабо цртачко знање, несистематично распоређивање сликаног репертоара, једноличност боја, мада понекад знају да изразе занимљива ликовна рјешења. У цјелини узето, то су они мајстори који су својим начином рада задовољавали скромне естетске захтјеве сеоске средине и идеале монаха оскудног теолошког образовања.

Овај у суштини арханчки сликарски израз херцеговачких сликара 16. вијека знатно је унапредио "поп Страхинђа од мјеста Будимље", најплоднији домаћи живописац последње четвртине 16. и прве четвртине 17. стољећа, тако што је прихватио знања и искуства зографа придошлих са југа што су баш у вријеме његовог осамостаљивања дјеловали на овом поднебљу и упоредо са Страхинђом радили на умјетничким пројектима манастира Мораче и

Пиве. Судаћи по неким вјеродостојним појединостима овај угледни зограф рођен око 1548. живио је и стварао до 4. марта 1632. године.³²⁰ Страхиња је стасавао у средини која је од раније позната по давању школованих монаха, свештеника и умјетника. Ту, у свом родном мјесту Будимљу, будући свештеник и иконописац, стекао је основе из вјеронауке, сретао се са умјетницима са разних страна и слушао њихова казивања која су у њему распаљивала машту и радозналост. Нагло изражена потреба за зографима која се указала одмах након Обнове навела је младог Страхињу да изучи зографски занат код непознате групе иконописаца и да се након неколико деценија рада са њима потпуно осамостали и утемељи своју зографску радионицу око 1590. године која од тада током наредне три и по деценије активно дјелује по манастирима Црне Горе, Босне и Херцеговине. Страхињино одвајање од мајстора који га је увео у иконописачку вјештину било је спонтано и природно. Самосталан и тражен зограф Страхиња избија у први план тек са престанком иконописачког рада његовог учитеља.

Ко је Страхињу учио иконописачком занату? Потпун одговор на ово питање за сада се не може дати, а да ли ће он бити могућ показаће се након будућих конзерваторско-рестаураторских захвата које треба извести на неколико зидних живописних цјелина из 16. вијека и пажљиво их анализирати. Једно је сигурно, Страхиња је много преузео од мајстора Дубочице, Будисаваца, Брезовице, подгоричког св. Ђорђа и декоратора Мораче из седамдесетих година 16. вијека, чини се сасвим извјесним да је учествовао у декорисању неких подређујући свој допринос раду главног мајстора у групи. Док су поријекло и име(на) зидних декоратера побројаних споменика мање-више неизвјесни о њиховом сљедбенику попу Страхињи из Будимља имамо доста података.³²¹ Припадао је оним ријетким мајсторима који су се радо потписивали на својим радовима. Узимајући ту чињеницу у

обзир, знамо да је био главни живописац Светих Арханђела на Тари (1591),³²² Светог Николе у манастиру Озрену (1608/1609),³²³ Светог Николе у Подврху (1613/1614)³²⁴ и црква Светог Николе и Успења Богородичина манастира Градишта на Црногорском приморју (1619/1620).³²⁵

Користећи као полазне тачке потписане Страхинјине радове С. Петковић је закључио да се овај мајстор може означити као аутор фресака манастира Свете Тројице код Пљеваља, сводних зона у припрати манастира Пиве и проскомидије Мораче. У манастиру Морачи од 1. септембра 1599. до 31. августа 1600. године Страхинја је ангажован на изради икона за велики иконостас у главној цркви. Шест година доцније он се наводи у поменку босанског манастира Добруна и помишља се да је тада осликао његову припрату.³²⁶ Сва је прилика да његовој руци припадају зидне слике горњих зона у малој цркви села Јексе код Ријеке Црнојевића³²⁷ и живопис цркве Светог Спаса у селу Драговољћима код Никшића.³²⁸

Први споменик за који се зна да је посједовао Страхинјине фреске био је манастир Светих Арханђела на Тари саграђен на удаљености од неколико километара низводно од манастира Довоље. О томе нас обавјештава А. Гилффердинг који на свом путу по Херцеговини 1857. стиже и у Свете Арханђеле на Тари и констатује да је "давно опустјео", тј. да је његову "лијепу" цркву затекао проваљену, у њој "оштећен иконостас" и много књига - штампаних и руком писаних - расутих по њој, а да је црква тада посједовала и зидно сликарство закључио је из фреско натписа над вратима који помиње настојања јеромонаха и игумана кир Теодора и војводе Милије да обнове и фрескама украсе храм што је извео "поп Страхинја из Будимља".³²⁹ Од Страхинјиних слика из Светих Арханђела на Тари до нас ништа није доспјело. Стога се о том Страхинјином сликарству може само слутити. Имајући у виду чињеницу да је фреско -

декорисање цркве трајало скоро шест мјесеци - од марта до септембра 1591. године,³³⁰ а поготову што се, колико знамо, на њима Страхиња први пут потписао помишљамо да их је аутор с опрезом извео и да су му оне била најбоља препорука за следеће бројне и обимне послове који су му повјеравани у последњој четвртини 16. и првој четвртини 17. вијека на подручју Црне Горе, Херцеговине и Босне.

Колико се зна следећи потпис овог мајстора налазимо десет година доцније на икони Христа са апостолима коју је Страхиња урадио 1599/1600. године за иконостас манастира Мораче. Поуздан доказ за то је зографов потпис на јастуку на коме Христос сједи гдје су исписане ријечи "сију икону писа Страхиња од Будимље".³³¹ Име приложника патријарха Јована и година израде сачувана је на једном другом Страхињином дјелу из тих дана - икони арханђела Михаила са три сцене анђеоских јављања.³³² На крају свитка архијереја Кирила у олтарском простору цркве манастира Озрена Ђ. Стратимировић је далеке 1891. опазио исписано гесло: "помени госпoде презвитера Страхињу".³³³ То је доказ да се у источној Босни нашао овај живописац извршавајући поруцбину бројног поименично наведеног манастирског братства предвођеног игуманом Јоакимом.³³⁴ У озренској цркви Страхиња је декорисао олтарски простор и наос по свој прилици нешто прије него што су настале фреске у припрати (1608/1609). Датирање озренског живописа у наосу и олтару у 1605. годину прихватљивије је из више разлога, поготову ако узмемо у обзир редослед осликавања појединих споменика и прећену путању.³³⁵ У олтарском простору уз текст Христа - агнеца записано је: "Бог да прости трудившисја". О сликарској техници у Озрену изречен је оштар суд да је "Страхиња био лош технолог, а као умјетник веома површан и слаб".³³⁶ Та оцјена не само што је престрога него је у цјелости неаргументована поготову што се од

његових фресака у Озрену мало сачувало. Напротив, он је добар цртач и декоратер, на себи својствен начин обликује инкарнате на људским фигурама готово без сјенки. У сваком случају он нам својим дјелом и њиховим особинама указује на изграђен манир што је у духу доба ликовног стварања постренесансног раздобља. То се испољава по високо истуреним овалним главама на којима се истичу испод оштрих, дугих и српастих обрва, велике калиграфски назначене очи, сугестивно дјелују на посматрача оспоравајући му да било шта друго види осим њих. Тај израз и начин рада Страхиња је преузео од анонимног мајстора тријебањског и никољског сликара прве половине 16. стољећа.

Да је Страхиња био образован иконограф и искусан мајстор може се закључити преко неких детаља у Озрену који га одају као познаваоца западноевропског сликарства. Догађај предаје кључева апостола Петру приказан на сјеверном зиду пјевнице има текстове типичне за католичку цркву. Већ се посумњало да је кроз ове иконографске новости западњачког поријекла мајстор Страхиња био заговорник унијатске идеје међу православним свештенством.³³⁷ О иконографском богатству Страхињиних фресака у Озрену свједочи фрагментарно очувана до сада први пут уочена сцена Очинства на своду олтара, на којој је приказан Савет са сином Христом на крилу.³³⁸ Сликање Бога оца односно Христа као Старца данима са Христом Емануелом на грудима у удвојеном тетраморфу уклопљеном у медаљон на своду олтара једино је за сад познат примјер у јужнословенском православном сликарству очуван у цркви Светих апостола Петра и Павла у Никшићу.³³⁹

Из поп Страхињиног иконографског приручника проистакли су и богато аплицирани сакоси светих очева, бисерне митре што ће прихватити будући мали мајстори колебајући се између традиционалног иконописа и задоцњелог западноевропског барока.

Многим својим сликарским рјешењима Страхиња је најавио нове циклусе и погледе на светачку слику. Просвијетљен колорит, расцвали бехар на дрвећу раја, натуралистичке физиономије занста су знаци промјена које ће тек са бароком у Боки добити одговарајући одјек и тиме се примаћи токовима европске умјетности. Конфузија тог наговијештеног умјетничког преображаја задуго ће још опстајати иако је у великој мјери прелом био најављен Страхињиним сликарством већ од првих дана.

Крајем педесетих година овог стољећа у цркви Светог Николе у забитом планинском селу Подврху код Бијелог Поља у олтару је откривен зидни натпис са потписом и годином израде њене зидне декорације. Он потврђује да је то извео поп Страхиња 1613/1614. по налогу многобројних ктитора од којих се посебно спомињу игуман Кирил, духовник Данило и поп Познан.³⁴⁰ Манастирска црква са основом сажетог уписаног крста над којом је саграђено слијепо кубе без тамбура ослоњено на пиластре, са припратом и тремом до западне стране, саграђена 1606. чекала је на свог живописца пуних седам година. Он се потписао у ниши проскомидије уз представу Христа у саркофагу готово идентичним текстом као што је то учинио мајстор у Озрену: "Помени господи Страхињу попа".³⁴¹ Тада насликане фреске својом тематиком и стилем у Подврху потврдиле су активну зографску праксу мајстора из Будимља. Поред стојећих фигура светитеља из хришћанске историје представљених у првој зони и на другим мјестима, сцена из циклуса Великих празника, Богородичиног живота и опширно приказаних епизода из живота патрона цркве - Светог Николе - треба истаћи приказ Свете Тројице са три лица на своду као једне од ријетких појава у нашем сакралном сликарству.³⁴² Овај доста риједак тип представе Свете Тројице познат је у нашем ранијем сликарству али је и касније омиљен. Слично рјешење остварено је у Светом Клименту у Охриду 1295, Матејчи око

1355, Штипу, цркви Светог Спаса 1601, Бистрици код Бијелог Поља из 17. вијека, иконама сликара Козме Дамјановића са почетка 18. стољећа,³⁴³ Мостаћима код Требиња 1623.³⁴⁴ и параклису Богородице у Хиландару 1740. године.³⁴⁵ Овај вид Свете Тројице Р. Грујић је повезао са реакцијом источне хришћанске цркве на богумилство,³⁴⁶ ту тезу је из хронолошких разлога одбацио С. Петковић³⁴⁷ док је З. Кајмаковић мишљења да је рјешење преузето из графичких илустрација Запада.³⁴⁸

Из Подврха иконографски су занимљиве композиције које приказују Светог Николу како се јавља Дечанском на Овчем пољу и Свети Никола враћа вид Дечанском у Пантократоровом манастиру што је илустровано по биографији коју је Шамблак срочно у славу Стефана Дечанског, први пут, колико знамо, ликовно разрађен у припрати манастирске цркве Св. Николе у Дабру 1571.³⁴⁹ Међу приказаним архијерејима у Подврху треба указати на портрет римског папе Силвестра што је један од доказа иконографских утицаја који су и на овај начин одјекнули у православном зидном сликарству херцеговачких цркава 17. вијека.

Последњи писани помен о сликарској дјелатности Страхиње сачуван је у цркви Светог Николе манастира Градишта у Паштровићима, живописаној заслугом игумана Јоасафа 1619/1620. године.³⁵⁰ Овдје је Страхиња у натпису изнад врата означио себе као аутора зидних слика. Поред тога он се овдје као и у Светим Арханђелима на Тари³⁵¹ потписао тајним писмом на свитку Св. Јоасафа приказаног у прозору на јужном зиду. Тих дана иста група предвођена сликарем Страхињом украсила је фрескама и малу цркву из манастирског комплекса, посвећену Успењу Богородичину о чему свједочи такође зидни натпис из зоне попрсја на сјеверном зиду. У Градишту као и у другим црквама које је декорисао Страхиња испољена је тенденција да се прикаже што више личности и догађаја из

хришћанске историје. То потврђују и сцене из сводних зона у којима учествује више учесника него што то "допушта" простор који заузима. Овдје су главе приказане веће тј. нијесу у пропорционалној сразмјери с осталим дјеловима тијела. Веће главе које слика Страхиња су иконографско обиљежје присутно у умјетности од ранохришћанског раздобља. У деветом вијеку преовладава на иконама и минијатурама и треба да представља светачку фигуру са нагласком на главу, њену "духовну" функцију важнију од грешног тијела. Једна појава иначе карактеристична за Страхињине зидне слике је та што инкарнат даје просвијетљен али овдје је знатно дорађен - уобличен назначеним сјенкама у удубљењима што није било његово раније обиљежје. Тај Страхињин нови или његових помагача,³⁵² такорећи иконописачки прилаз одају ликови, иако не сви, из прве зоне (попрсје патрона Светог Николе, Три младића у зажареној пећи, св. Нестор итд.). По први пут Страхиња је у Градишту достигао експресивни израз и драмски моменат преточно у реалистички театаралну сцену блиску посматрачу (ликови апостола из Успења, или сцене, уснулих апостола - Христ се јавља Петру док остали апостоли спавају). Цртачка немарност испољена у сцени Јудиног Издајства не би се могла приписати Страхињи колико неком од његових помагача. Његову стилску досљедност сасвим убједљиво потврђују неки насликани ликови у првој зони као на примјер: Григорија Ниског у олтару или Теодора Стратилата у наосу.

С обзиром на мале димензије цркве Успења Богородичина Страхиња и његови помагачи у Градишту прибјегли су једном неуобичајеном рјешењу да у приземној зони умјесто стојећих фигура прикажу њихова попрсја. На тај начин добила се занимљива галерија допојасних портрета распоређена на јужном, западном и сјеверном зиду.³⁵³ Други зидни натпис казује да је црква Успења, као и она Светог Николе, саграђена и фрескописана у доба црногорског владике кир

Руфима што су омогућили ктитори Стијепо Јанковић, Иван Андрић и старац Андрија од Црне Горе. Цјелокупни иконографски репертоар остварен је са строго планираном идејом да се истакну најзначајније личности из историје народа, познати хришћански мученици, старозавјетни пророци и дигађаји из историје хришћанске цркве и Христових чуда. Програм је прегледно распоређен, а од боја на одјећу доминирају црвена, свијетложута, плава и љубичаста. Инкарнати су окерно жућкасти а набори и друге линије су извучене уједначеним потезом који се креће од мрког до свијетло смеђег тона.

Побројана потписана и тачно датована сликарска дјела по па Страхине из Будимља омогућују да са великом сигурношћу њему припишемо и друге зидне ансамбле и иконе.³⁵⁴ Прије свега мајстор-зограф Страхина може се означити као аутор фресака манастира Свете тројице код Пљеваља које су од посебне важности за посредно разматрање стила посве уништеног живописа у Светим Арханђелима на Тари, као и оних који су се очувале до наших дана. Пљеваљски живопис је ријетко богат и сложен иконографски репертоар који је Страхина успешно савладао. Његов начин сликања на први поглед рустичан, карактерише наглашен цртеж и схематично понављање физиономија. С друге стране, тај ансамбл потврђује иконографску обавијештеност и познавање старих сликарских предложака. Све до друге половине 19. вијека Тројица Пљеваљска са својим богатим историјским и умјетничким наслеђем била је, такорећи незапажена. Откривају је наши и страни истраживачи интересујући се углавном за рукописне књиге из манастирске збирке, а потом и за документа из њеног архива, што је задуго потискивало у други план њене умјетничке споменике.³⁵⁵

Иако историјска документа изричито не говоре о тачном времену оснивања манастира све околности упућују на закључак да је манастир Тројице Пљеваљске обновљен тридесетих година 16.

стољећа, најкасније 1537. године и то залагањем једне имућне породице чији су се чланови замонашили. У сада уништеном натпису надвратнику у наосу помињу се Висарион као "први ктитор са братом Савом и сином архијерејем Никифором и доцније игуман Јоаким.³⁵⁶ У сваком случају игумана Василија, по преузимању схиме преименованог у Висарион, са поменутиим братом и сином треба сматрати за најзаслужније дародавце манастира, јер је јеромонах Висарион као донатор истакнут и на јужном зиду наоса са моделом цркве како приступа Христу. Уз овај донаторов лик исписано је текст који потврђује да је насликана личност управо донатор - "јеромонах Висарион ктитор".³⁵⁷

Тек приближно пола вијека касније подигнута је припрата. О томе говори сачувани натпис изнад врата у њој у коме се помињу као обновитељи монах Георгије са сином јеромонахом Ананијем и синовцем спахијом Војином 1592. године.³⁵⁸ Њихови ктиторски портрети на западном зиду потврђују тачност овог натписа. Ријеч је о једној породици из села Поблаћа на домаку Пљеваља чији су неки чланови примили монашки чин, предузели су све да обнове припрату "от основанија" и да потом плате њено исликавање које је завршено 27. септембра 1592. године. У обнови припрате, иако се у натпису не помиње, одређени удјео имао је занатлија "златар Јован Хочанин" (Фочанин) приказан на сјеверном зиду како га приводи његов заштитник врач Кузман Богородици са Христом на престолу.³⁵⁹

Извођачка техника зидних слика је зналачка. Подлога зидних слика у Тројици Пљеваљској садржи велики проценат креча, комадиће сламе и сијена. Углавном боја се наносила на влажном малтеру (ал фреско) након урезивања контурног цртежа. Само поједини дјелови композиција досликавани су у "ал секо" техници (обично инкарнати) уз додатак гашеног креча као везива. О солидности технолошког поступка фресака у Пљеваљском манастиру свједочи њихова

очуваност и након пожара који их је захватио 1859. године.³⁶⁰ И поред тога што је сликани репертоар припрате у схеми уобичајене декорације најзначајније цјелине у њој су са историјског и духовно-умјетничког становишта, ктиторске композиције и представљање тројице анахорета македонског и бугарског поријекла: Прохора Пчинског, Јоакима Сарандапорског и Јована Рилског.³⁶¹

Осликавање припрате 1592. подстакло је намјеру братства да Висарионово дјело доврши фрескописањем главних дијелова црквеноаоса и олтарског простора. Трудом манастирског братства, свакако уз помоћ пљеваљских становника и других дародаваца, то је коначно и учињено 1595. године. Некадашњи натпис изнад врата на западном зиду наоса, није сачуван али да је постојао има сигурних доказа јер је Александар Федорович Гиљфердинг у свом путопису из 1857. кратко забиљежио да је манастир Свете Тројице обновљен 1595. године.³⁶² Уз то, благодарећи недавно откривеном натпису у сјеверном прозору наоса (прозори се углавном последњи декоришу) сазнајемо да се живописање храма завршило 9. јуна.³⁶³

И поред тога што фреске Светотројичког храма код Пљеваља не кресе иконографске новине оне су по својој тематици занимљива цјелина. Приказ ктитора Јеромонаха Висариона пред Христом, светих ратника, најпознатијих Немањића и сцене Моленија са апостолима говори о промишљеном одбиру сликаног репертоара у првој зони. Одсуство погодних зидних површина за сликање у наосу одразило се на распоред и величину приказаних јеванђеоских догађаја. Најобавезнији циклус сцене Великих празника из тих разлога растурене су на неочекиваним мјестима изузев Рођења, Сретења, Крштења и Васкрсења Лазарева које су по обичају поређане на јужном зиду. Неке од сцена из овог циклуса - Распеће и Силазак у ад - укључене су у опширно разрађене догађаје који илуструју и представљају циклус Христових мука. Сцене овог циклуса

испретурано су распоређене. Циклус започиње Тајном вечером на западном дијелу највише зоне сјеверног која се хронолошки повезује са сценом Цвијети на западном зиду, а преко ње са другим сценама Великих празника. Остале опширно илустроване сцене циклуса смјештене су у нижем појасу јужног и сјеверног зида, неке у горњим дјеловима бочних простора уз централни дно наоса да би по други пут ток излагања ових догађаја био враћен на јужну страну у источном и западном дијелу јужног брода одакле се поново приказивање ових сцена наставља у западном а затим у источном простору сјеверног брода гдје се циклус коначно завршава. Циклус посвећен Богородици смјештен је у горњем дијелу западног простора наоса а источније у централном дијелу храмовна слава Света Тројица, изнад симетрично распоређених ликова јеванђелиста с њиховим симболима. Најзад, декорација олтарског простора, поред уобичајене тематике - Богородице са Христом, Причешћа апостола и Поклоњења архијереја - садржи и неколико композиција: Илустрацију молитве "Во гробе плотски..." и Снетије Христово - у проскомидији и сцена Визија Петра Александријског у ђаконикону.³⁶⁴

У мноштву представљених светитеља тројичке цркве приказан је Лазар Иконописац³⁶⁵ - цариградски монах са иконом на којој је приказан Христов лик што указује на његово страдање у иконокластичним сукобима од противника иконопоклонства. Његово представљање у сликарству код нас једино је, колико је познато, запажено у Добруну³⁶⁶ и припрати Пећке патријаршије.³⁶⁷ Представа Софије и њене три кћери - Вере, Наде и Љубави - насликане у прозору сјеверног зида припрате такође су усамљена појава у цјелокупном поствизантијском сликарству код нас.³⁶⁸ Општи је утисак да је сликана тематика у тројичкој цркви углавном повезана у скупине светитеља по дану прослављања. С друге стране њена везаност са

литургијским обредом изражена је у сликаном репертоару свих дјелова храма.

Иконографија живописа Тројице Пљеваљске показује да су њени креатори били иконографски обавијештени и штавише, добро образовани за доба у којем су дјеловали. Приказујући ктиторе, лаике, спахију Војина и златара Јована у оновременој ношњи,³⁶⁹ умјетник је оставио понеку ознаку свога доба, а не само вјековима понављане теме у византијској сакралној умјетности. Обојца су приказана у одјећи истог типа - разлике су изражене само у боји. Преко бијеле кошуље обојца имају дуги кафтан са уским рукавима који се сприједом закопчава редом дугмића и опасује силавом. Кафтан златара Јована је тамноцрвен, док је код спахије Војина љубичаст. Преко кафтана пребачен је огртач (шуба) опточен крзном. Обојеност огртача - шубе код двојице ктитора само је замијењена: код Јована је љубичаст, а код Војина тамноцрвен. За проучавање грађанске моде одијевања 16. стољећа ове слике драгоцене су као извор мада су оне занимљиве и из других разлога. Заправо, сви ликови ктитора - Висариона и Ананија, Георгија, Војина и Јована - јесу слика сталежа тадашњег друштва који су имали водећу улогу међу хришћанима у османској држави. Насликани су по старом обрасцу источњачког, не турског, већ византијског начина одијевања који се задржао у балканској средини и након доласка турске управе, свакако још у 16. вијеку.³⁷⁰

Портретне карактеристике представљених дозатора ипак су подређене општем стилском изразу. То се најприје уочава у начину сликања осталих ликова у пљеваљском храму. Све фигуре су издужене и витке са јајоликим облицима главе и препознатљивим начином чешљања. Сликарски је поступак сведен, упрошћен, сјенке су готово занемарене. Засјенчења су само наговијештена благим заобљењима азурно - пастелне боје и контурном линијом која дефинише облике и површине. Овим је линија добила већи значај у

односу на колорит. Доследно спроведен сликарски поступак у живопису наоса и припрате један је од доказа који потврђује да су фреске и у једном и у другом дијелу настале у приближно исто вријеме и од руке истог мајстора.

Цртеж људске фигуре у Тројници Пљеваљској неријетко карактерише неусклађеност пропорционалних односа. Ипак, може се установити да то није последица цртачке неспособности мајстора већ његове жеље да се по сваку цијену испуни одређени простор прописаним иконографским садржајем. Тамо гдје су зидне површине својим обликом одговарале предвиђеним иконографском садржајем нема наглашених цртачких промашаја, мада у цјелини гледано, овдје преовладава концепција издужених облика, а разнобојни, једноставни и добро усклађени валери одају атмосферу која је у складу са строгим монашким погледом на свијет и поред неусклађених пропорција све је изложено смирено и без драмске театралности.

Иконографски узор живописцу Свете Тројице могу се наћи и у дјелима критске сликарске школе. Мајстори критског сликарства 16. и 17. вијека стекли су велики углед у Средоземљу.³⁷¹ Радећи и формирајући се у одређеним историјским околностима то сликарство обогаћено је елементима ренесансно-барокног поријекла срећно уклопљеног у традиционалну византијску иконографију и њен начин сликања.³⁷² Запажено је да су неке слике из овог ансамбла иконографски врло блиске илустрацијама Празничног минеја Божидара Вуковића штампаног у Венецији 1538. године, за које се показало да су настале по предлошцима критских икона. Примјена критских предложака у Светој Тројници најранија је досада забиљежена појава у нашем сакралном зидном сликарству поствизантијског стила.³⁷³ Ово сликарство одаје неочекиване сличности са романоготичким стилским обиљежјима (ликовни израз и подчињеност архитектонском облику) што је по свој прилици утицај

који је наслијеђен из умјетничке баштине Приморја и дјела њених мајстора.

По споменутим стилским одликама мајстор Свете Тројице у тој мјери се разликује од својих савременика сликара да се без тешкоћа може идентификовати. То је поп Страхиња из Будимља³⁷⁴ познати зограф из последње четвртине 16. и прве четвртине 17 - тог вијека. Предлошке које је Страхиња овдје примјенио препознају се и у његовим доцнијим радовима. Извјесна недоследност испољена у погледу стила у живопису Свете Тројице открива његов умјетнички развој, мада та појава може да буде и последица учешћа у послу његових помоћника - ученика. Ипак у овом ансамблу Страхиња је задржао један релативно висок умјетнички ниво који одржава штавише унапређује иако доцније у појединим случајевима показује извјестан умјетнички пад (Васељенски сабори у припрати манастира Пиве).

У манастирској порти Свете Тројице код Пљеваља има живописа у скривеној подземној просторији једне економске зграде са јужне стране манастирске цркве.³⁷⁵ Не зна се да ли је скривени храм или испосница у цјелости посједовала фреске или је њима био украшен само источни зид на коме се очуване налазе. На том зиду насликани су Света Тројица на престолу - Бог Отац, Бог Син и Свети Дух у виду голуба - са крстастим нимбовима, заправо тако компоновани представљају својеврстан Деизис, при чему се у средини налази храмовно посвећење Света Тројица у улози судије. Тешко је поуздано рећи када је овај живопис настао. Његов стил казује да он није рад сликара фресака главне манастирске цркве-попа Страхиње. Ипак, неке појединости, прије свега историјске, указују да ова цјелина зидних слика није млађа од прве половине 16. вијека.³⁷⁶

Тих година, а можда и нешто касније, у вријеме када је будимљански мајстор дуже боравио у Морачи због рада на њеном

великом иконостасу Страхиња је по свој прилици, уз посредовање монаха оближњег манастира Светог Луке, доведен у Драговољиће код Никшића ради живописања мале сеоске цркве чији се репертоар у цјелости сачувао изузев оног на западном зиду који је уклоњен ради доградње са западне стране.³⁷⁷ С обзиром на минијатурност цркве и њене скучене зидне површине живописац је приступно одабирају најнужнијих иконографских садржаја. Од сцена из циклуса Великих Празника једино су илустроване Благовијести, Рођење и Силазак у ад. Уз њих је морала постојати једино још сцена Успења на западном зиду.

Зидно сликарство у Драговољићима у доста је добром стању. Сликани репертоар добро је саображен архитектонским облицима те као и онај из Тројице Пљеваљске карактерише диспропорционалност, наглашен цртеж и уравнотежен смисао за декоративност. Фигуре су елегантне, витке, готово крчке, а цртеж доста племенит. По овим и другим специфичностима ово дјело одаје руку попа Страхиње без обзира што је у стручној литератури стављена одређена резерва.³⁷⁸ Његов поступак умногоме се разликује од византијског начина сликања. У исто вријеме он духом и изразом много подсећа на романо - готички начин ликовног изражавања. На његовим композицијама доследно је спроведена статичност првог плана према уравнотеженој позадини. Имајући све то у виду може се закључити да је живопис Драговољића извео поп Страхиња у последњој деценији 16. стољећа. За ову тврдњу се могу наћи добре аналогије, осим у зидном сликарству Тројице Пљеваљске, још у Подврху, Морачи и другим ансамблима овог препознатљивог зографа.³⁷⁹

С много извјесности се може говорити и да су фреске сводних зона пивске приправе и морачке проскомидије дјело попа Страхиње. На обимном пројекту декорације зидних површина манастира Пиве био је ангажован и овај искусни будимљански сликар. У исто вријеме

док су непознати живописци стварали фреске у главном дијелу цркве, Страхињи је повјерено декорисање припрате. Заправо, након што је мајстор Страхиња у припрати 1603. - 1604. "пописао" само два реда у највишем, сводном дијелу "при игум... Симеону јеромонаху" о чему нас обавјештава зидни натпис изнад прозора на сјеверном зиду³⁸⁰ из непознатих разлога започети посао је прекинут на који се Страхиња није повраћао. У поменута два реда Страхиња је илустровао химну Богородичин Акатист (од првог икоса до осмог кондака), дпо Васељенских сабора (од трећег до седмог), неколико сцена из циклуса Дјела апостолских - Петра и Павла, илустрацију параболе о Милостивом Самарјанину као и низ медаљона са попрсјима ликова хришћанских мученика смјештених на потрбушју лукова ослоњених на пиластре. Овај живопис као уосталом и све друге Страхињине слике, одликује изворност - наивност у ликовној интерпретацији садржаја, схематичност цртежа, крутост покрета, сировост колорита, свако одсуство валерских вриједности које он иначе досљедно избјегава што у неку руку ове слике буде сјећање на слике клоазираниог емајла - површине гдје су обојене површине омеђене контурном линијом.

Списку сачуваних дјела попа Страхиње из Будимља поуздано се може придружити још један ансамбл зидних слика. Он се налази у цркви Јекси код села Чуковића на узвишењу изнад старог пута који води од Црнојевића Ријека за Вир на Скадарском језеру. Сељани Јекса предвођени презвитером Вучихном и војводом Мирчетом Вујовићем саградили су између јесени 1620. и краја лета 1621. године цркву посвећену Благовијестима о чему казује зидни натпис изнад врата са унутрашње стране.³⁸¹ Из истог натписа се дознаје да је црква била живописана тек 1626/27. године за вријеме "всеосвешћенаго архиепискупа Рувима".³⁸² По свој прилици наведена година односи се на довршење живописа - у првој и другој зони које су заиста рад неког много другог слабијег мајстора од фресака оног из горњих зона. Иако

је живопис Јексе знатно оштећен тематика и њен распоред углавном се може установити.³⁸³

Посматрајући живопис Јексе уочиће се знатне стилске и иконографске разлике између зидних слика у доњим и фресака у горњим зонама. Док су фреске свода урађене по правилима сликарских ермнија, дотле оне у доњим зонама одају маниристичка опредељења, несигурност и оскудна знања извођача. Стилска анализа је показала откуда се јављају ове разлике у живопису Јексе. Особености зидних слика горњих зона одају искусног мајстора. Уочљива блискост физиономија насликаних ликова, јајасте и заобљене главе, имају издужене вратове, ниско чело, крупне очи, стилизоване уши, типски уједначен начин обликовања фризура, схематично приказивање пејзажа у широким потезима итд. Одмјерена и добро усклађена палета боја, појава зелене сјенке на рубовима, блага засјенчења на удубљењима лица, мјестимично руменило на њима доводи ово сликарство у исту умјетничку раван са фрескама манастира Градишта које је прије ових - 1620. године - насликао Страхинја и његова зографска екипа.³⁸⁴ Сликар који је дошао да доврши живописање цркве у Јекси 1626/27. године у натпису није истакао да се посао тада само окончао.⁴⁰⁰ Дакле, иако писаних доказа нема који би говорили о започетом и незавршеном послу попа Страхинје у Јекси, ипак, анализа стила фресака из горњих зона показује да је то његов рад изведен најраније 1622, убрзо после грађе цркве, а најкасније 1626. године. Из тих разлога фреске горњих зона цркве у Јекси временски треба везати за 1625. годину, тј. ни прерано у 1621. јер би такво датирање остављало сувише дуг прекид од пет година - да би се наставило живописање од стране истих ктитора ни 1626/27, касније, пошто се нашао нови извођач који би био кадар толико да започети посао приведе крају.

Релативно велики број поруџбина и немогућност да се дође до зографа који су били на гласу, имало је за последицу да се на сличним пословима ангажују мање познати ствараоци. Они су потицали из разних крајева свога црквеног подручја.

Најчешће су се у манастирима уз неког искусног мајстора стицала нужна знања и изграђивао израз, углавном на искуствима домаћих, светогорских, грчких и руских живописачких традиција. Страхинину праксу потписивања својих дјела једна група његових савременика није слиједила. То је један од разлога што знатном броју сликаних зидних цјелина из 17. вијека у Црној Гори, истина и због површне проучености или оштећености, није могућно утврдити ни вријеме њиховог приближног настанка. Једна група мајстора неједнаких способности оставила је зидне слике у појединим црквама Приморја и унутрашњости Црне Горе у прве три деценије 17. вијека које знатније нијесу побуђивале интересовања истраживача.

С обзиром на несумњиве вриједности које посједују фреске паштровског манастира Режевићи Светог Крста код Петровца и парохилна црква Светог Николе на брду код Буљарица и лаку доступност њима чудно је како су ове цјелине измакле оку стручњака.

Сачувани најстарији слој фресака цркве Светог Стефана у Режевићима тематски је сведен на приказ петнаестак ликова св. ратника, св. жена и на сликану, орнаменталну декорацију.³⁸⁵ Добро пропорционисане и зналачки распоређене фигуре, поготову њихово усклађење са архитектоником зидних површина које носе овај живопис говори да припадају руци искусног мајстора коме се трагови или узорни налазе у сликарству друге половине 15. и прве половине 16. вијека у дјелима једне групе чије се сликарство сачувало у више споменика на простору од Тесалије у Грчкој до Срема у Подунављу (Метеори, Јашуње, Поганово, Тршка црква(?), Хопово итд.).

На зидовима цркве Успења Богородице у Режевићима има старог живописа и то из два различита временска периода. Старијем слоју припада фрагментално очуван сокл са мотивом сликане завјесе на алке и насликани крштограм из доњег дијела зида олтарске апсиде. Када је настао овај живопис тешко је рећи. Судећи по стилу млађег слоја фресака које се настанком могу везати за прве деценије 17. вијека, а које иначе заклањају старији слој, приближно узето, оне нијесу старије од 14., за који се по предању везује оснивање манастира, нити старије од 16. вијека што потврђује њихов стил.

Други, млађи слој живописа бројем очуваних композиција и појединачних фигура у наосу и олтарском простору цркве Успења пружа солидну основу за његову стилску и иконографску анализу.³⁸⁶ Изузев неуобичајеног приказа Богородице са Христом на грудима у медаљону на тјемени свода што се понавља у полукалоти апсиде, нема одступања од уобичајене тематике и њеног размјештаја у православним црквама украшене по византијском моделу.

Судећи по неким стилским и иконографским обиљежјима, понајприје по зидним сликама у олтару изнад профилисаног вијенца, чини се да овај слој припада руци неког од мајстора из околине попа Страхиње из Будимља који је можда са њим радио на декорисању цркава у манастиру Градишту. Том кругу мајстора припада и потпуно непознати живопис, накнадно пресликаван у парохијалној цркви Светог Николе на брду код Буљарица гдје је поред осталог, приказан патрон цркве са јеванђељем у руци како благосиља у присуству Христа и Богородице на сјеверном зиду по истом обрасцу и на истом мјесту као што је учинио зограф Страхиња у истоименој, не много удаљеној, цркви манастира Градишта.

Деценију прије него што је будимљански сликар сишао у Приморје и започео последњу етапу у свом зорафском раду, изгледа, баш у вријеме док је Страхиња радио по црквама удаљене Босне, у

Озрену и Добруну, у његовим матичним областима дјелује непознати мајстор који се знатно разликује од будимљанског зографа. Манастир Добриловину на Тари са црквом посвећеном Светом Ђорђу, обновили су 1613. "војвода Радич Милишевић са својим племеном, кнезови Милован Лазаревић и Вукић Вуловић са својим братствима, Војин Радуловић и кнез Павле Вуковић са својим племенима и протопоп Радуле са браћом".³⁸⁷ Фреске из тог доба и данас заклања кречни премаза али онај део што је доступан погледу пружа солидну основу да се о њему може поуздано судити.³⁸⁸ Сликара употребљава посне и живе боје, најчешће свијетло зелену, црвено смеђу и златасто жуту окер. По томе и особеној иконографији пејзажа (Крштење, Вознесење, Успење) он се нарочито издваја од његових савременика. Инкарнати његових ликова урађени су пажљиво са смислом сучељавања расположивих боја у смислу изнијансираног прелаза, умјесто да затамњеним тоновима нагласи сјенке он на тим мјестима, али не увијек, ставља свијетлозелену или свијетлосмеђу боју. Кречни, пастуозни нанос радо примјењује када жели да нагласи стјеновити пејзаж, власи косе, браде и стијење. Једноставно конципиране облике архитектонске кулисе боји свјежим пастелним тоновима црвене, свијетлозелене и жуте боје. Та за то доба груба полихромција здружена са експресивним цртежом дјелује архаично и поједностављено. Треба истаћи да су нимбови јеванђелиста на пандатифима, Пантократора у калоти кубета и Богородице са Христом поред улаза обликовани у плитком рељефу са орнаменталним мотивом лозице и розете.³⁸⁹ То сједињавање пластичног са сликарским начином изражавања примјењивано у античкој умјетности доспео је у византијски систем декорисања и одомаћио се у умјетности епохе Комнина, одакле је прешло у наслеђе поствизантијских зидних декоратора 17. вијека. Јављање моделираних нимбова у штукатури цркве Светог Ђорђа у Добриловини, била би не само најранија него и усамљена појава у

сакралном сликарству Црне Горе уопште.³⁹⁰ Иако је његов фрескопис особен име му не знамо нити му видимо још неко фреско дјело изузев што нам се чини, судећи по стилу, да његовој руци могу да се припишу и царске двјери из Подврха код Бијелог Поља. Чини се да нема озбиљног разлога поистовјећивати га са мајстором зидних слика цркве Арханђела Михаила у Петровићима чије су фреске тачно датоване у 1605, Светог Саве код Велимља и Аранђеловој у Корјенићима за којег се може рећи да је само из приближно истог доба.³⁹¹

Усамљена али далеко суптилнија зидна декорација, што не значи да је и умјетнички вриједнија творевина од мајстора Добриловине сачувала се у малој цркви Богородице манастира Подманне код Будве.³⁹² На естетске, стилске и иконографске вриједности подмајинског живописа указано је прије двадесетак година,³⁹³ да би најзад цркве овог манастирског комплекса добиле своје монографије.³⁹⁴ Мале димензије храма без апсиде нијесу омеле мајстора његових фресака да сажме циклус посвећен Богородици иако је она патронка цркве, штавише он је проширен композицијама које дијелом илуструју њену химну. Овдје је дошао до изражаја утицај иконографских рјешења који су сликари 17. стољећа наслиједили из сликарства стила Палеолога. То потврђује у првом реду до детаља иконографски разрађена сцена Страшног суда. Судећи по иконографском детаљу насликаном у припрати у контексту Свете Тројице како крава храни теле појаву овог мотива могуће је довести у везу са руским утицајем на нашу умјетност 16. и 17. вијека.³⁹⁵ Боје Маинског сликарства су интензивне и свјеже. Као цртач за своје доба овај мајстор је знатних способности. На типизираним физиономијама овалних лица посебно су наглашене очи. Управо оне доприносе строгости израза приказаних ликова. Све су оне дјело једног мајстора.

То потврђује уједначени стилски израз и колористички склад присутан на њима. Овом живопису стилем су блиске фреске из цркве Светог Крста изнад Петровца на мору које још чекају на свог истраживача.

Иконографијом, бојом па и стилем живопис пећинске цркве Ваведења Богородичина у литици горњег манастира Острога недалеко од Никшића слиједи Страхињина сликарска схватања остварена у Градишту, с једне, и наговјештава она која ће уобличити мајстори Бококоторске сликарско-дуборезачке школе, с друге стране. Природне, неравне зидове испоснице као и оне са југозападне стране које је људска рука сазидала, гдје су иначе, смјештене мошти св. Василија Острошког, украшава живопис византијске иконографије. Од свијећа припаљиваних уз молитве вјерника зидови су толико почађавили да се насликани репертоар тешко разазнаје. Међу стојећим фигурама св. ратника поред два Теодора, Димитрија и Георгија, види се да су ту представљени и св. Никола епископ, св. Константин и св. Јелена и најпопуларнији светитељи Срби - Симеон и Сава. Од сцена једино су насликане Ваведење - храмовна слава, Моленије, Поклоњење Агнецу и Небеска литургија.³⁹⁶ Већ је изражено мишљење да је ово сликарство из прве половине 18. односно да није настало прије краја 17. стољећа.³⁹⁷ На ово датовање стављена је својевремено извјесна сумња док се фреске не очисте, јер су неким својим елементима личиле на живопис из двадесетих година 17. вијека.³⁹⁸ Ипак, данас када су ове фреске дјелимично очишћене постало је јасно да оне нијесу рад попа Страхиње из Будимља, те да проблем њихове атрибуције остаје и даље актуелан као и њихова датација која је непрецизна и спорна.

Мајстори манастира Пиве 1573 - 1606

Када се након успостављања Патријаршије ушло у вишедеценијско раздобље интензивне црквене обнове упоредо с Морачом започео је рад на подизању и уређењу манастира Пиве, најобимнијег и највећег сакралног подухвата на Балкану из доба Турака. О томе говори опширан натпис над вратима западног зида наоса који казује да је данашњу цркву посвећену Успењу Богородице основао 1573. године херцеговачки митрополит будући патријарх српски Саватије.³⁹⁹ Од тада па до 1639. године када је коначно постављен монументални иконостас, Пивски манастир је с краћим прекидима био једна велика радионица у којој су, активно радили углавном искусни мајстори: клесари, зидари, дуборесци, иконописци и фрескописци. Монументална манастирска црква сазидана је на мјесту гдје је и раније постојао храм исте посвете што су поред историјских података потврдили откривени трагови живописа на узиданим стећцима у доњим дјеловима грађевине.⁴⁰⁰ Оснивач Пивског манастира кпр Саватије херцеговачки митрополит синовац патријарха Макарија и његов наследник од 1574.⁴⁰¹ изгледа намјеравао је да сједиште Патријаршије пренесе из Пећи у скровитију Пиву.⁴⁰² У остварењу ове његове замисли претекла га је смрт која је услиједила убрзо послје коначног довршења зидарских радова 1586. године.⁴⁰³ Зидање Пивског манастира окончано је након тринаест година, ипак, за живота његовог оснивача кпр Саватија.⁴⁰⁴ Након смрти патријарха Саватија рад на његовом украшавању наставили су игуман Симеон и манастирска братија уз помоћ многобројних дародаваца у доба патријарха Јована и митрополита Леонтија. Ти радови остварени су кроз неколико фаза: сликање фресака у главном дијелу цркве

завршено је 1604-1605,⁴⁰⁵ живописање припрате прекинуто је након осликавања њеног свода 1604.⁴⁰⁶ да би се наставило и окончало 1626. године⁴⁰⁷ после чега је, тринаест година доцније, коначно, постављена монументална дуборезом раскошно украшена олтарска преграда са иконама.⁴⁰⁸

У исто вријеме када су градитељи приступили зидању простране тробродне базилике у Пиви ктитор - митрополит Саватије уз помоћ свог стрица патријарха Макарија Соколовића за сликарске радове ангажује Лонгина несумњиво водећег иконописца са подручја Патријаршије. Ако судимо по потписаним дјелима овог пећког монаха-мајстора види се да је Лонгин превасходно био иконописац. Зна се да је насликао неколико иконостаса: у Пиви 1573, Великој Хочи 1577, Ломници 1577-1578), као и више икона у Дечанима-неке 1572, а остале нешто касније.⁴⁰⁹ Из 1577. потиче велика икона Стефана Дечанског, једна од најрепрезентативнијих сликарских остварења из друге половине 16. стољећа.⁴¹⁰ У Дечанима се очувао један мањи број Лонгинових икона са ликовима пустиножитеља и великих празника из око 1572. године. Те иконе доброг су цртежа и композиције, а однегована колоритност која зрачи са њих потврђује му првенство међу тадашњим зографима. Тих квалитета су и сачувани Лонгинови радови у Пиви. Већ је одавно познато да се на иконостасу Пиве налазе потписане Лонгинове иконе из 1573-1574,⁴¹¹ а његовим се сматрају и неке које су израђене за хорос.⁴¹²

Икона је у Византији, посебно након стишавања иконоборачких распри означавала у првом реду слику лика божије непромјењивости. Током Средњег вијека њихов се број увећавао, а директна последица тога је повећање иконостаса који у 17. вијеку добија свој коначни облик заклањајући готово потпуно олтарски простор. Како раније тако и доцније иконе чине саставни део монументалног сликаног украса цркава. Поред црквених великодостојанственика и угледних

монаха, њих поручју побожни дародавци и други приложници носноци умјетничког стварања постају обобаћени трговци, занатлије, сељаци и племенски прваци кнезови и војводе. Под утицајем Запада у другој половини 16. и у 17. вијеку код нас се у црквама постављају велики сликани крстови уоквирени раскошним дуборезним позлаћеним оквирима. Сцена Распети Христ на крсту уоквирен је посебним иконама са приказом Богородице и Претече које су усправљене на два сучељеним аждајама. То је уосталом, уобичајена схема наших иконостаса тога доба.⁴¹³

Олтарска преграда и остале сачуване иконе манастира Пиве спадају у најбоља умјетничка остварења код нас ове врсте из 16. и 17. стољећа. Својом складном, богато украшеном дуборезном позлатом он се хармонично уклапа у отвор тријумфалног лука. Његова полувјековна изградња остварена је кроз три етапе. Прво су 1573-1574. настале три велике Лонгинове иконе, а затим, 1605. урађен је велики дуборезни крст са иконама Богородице и Јована, да би, најзад, 1638-1639. био употпуњен Козминим иконама и тиме добио коначан до данас сачуван облик. Судаћи по констатацији из главног зидног натписа у наосу велики крст којим је крунисана олтарска преграда цркве манастира Пиве завршен је кад и живопис у главној цркви 1605. године.⁴¹⁴ Према натпису који је исписан на постаменту престолних икона иконостас је постављен 1639. при патријарху кир Пајсију и митрополиту кир Василију.⁴¹⁵ Дуг временски период изградње иконостаса није неуобичајена појава. Морачки иконостас за који се по општој концепцији везује пивски, грађен је, такође дуго. Натпис са иконостаса о ктиторима, његовој изради и постављању не односи се на три велике престолне иконе: Богородицу са Христом и пророцима (136 x 69 x 3,5 цм), Христа са апостолима (134 x 69 x 4,2) и Успење Богородичино са попрсјима три света мелода (136 x 65,5). Потпис мајстора Лонгина са годином израде, 1573-1574, о којима је било

ријечи, почиње на Богородичиној, а завршава се на Христовој икони. На њима су, на свицима, исписани поетични текстови, пророка и мелода, који славе Богородицу, а божићне стихире, кондаке и иконе Богородичина акатиета Лонгин "везе" по јастуцима на којима сједе Христос и његова мати.

По предању ове Лонгинове иконе донешене су из разорене Милешеве у Пивски манастир. Истраживања су показала да је Лонгин ипак, ове иконе сликао за пивску олтарску преграду.⁴¹⁶ Ктитор митрополит кир Саватије је, по свој прилици, одмах на почетку зидања своје задужбине, не слутећи да ће се њена градња и украшаваће одужити, поручио иконостас и иконе за њу код тада најбољег домаћег сликара Лонгина изгледа док је био јерођакон Патријаршије, тј. њен егзарх и будући наследник свога стрица патријарха Макарија. Израстао из умјетничких потреба обновљене Пећке патријаршије гдје је Лонгин стекао прва знања из сликања учећи се на достигнућима зографаске традиције Палеолога прве половине 14. стољећа учествовао је у живописању њене припрате 1561. затим Студенице 1568-1569, Грачанице 1570, НиколеДабарског 1571, изради поменутих икона за Пиву 1573-1574, дијела зидног сликарства и иконостаса у Ломници 1577., иконе за Велику Хочу 1577 - 1578., а у међувремену урадио је више икона у Дечанима на што смо претходно указали, зограф Лонгин се заиста представља свестрано обдареним умјетником који слика фреске и иконе,⁴¹⁷ конципира иконостасе,⁴¹⁸ пише и преписује књиге.⁴¹⁹

Празничне хоросне иконе у Пиви сликане на златној основи са обје стране без обзира на одсуство потписа њиховог аутора види се да су Лонгиново рукодјеланије. То показује велика сличност испољена у компоновању, технолошком поступку, хармоничном складу пробраних боја и облику словних знакова у сигнатурама. Све ово до појединости одговара Лонгиновом начину сликања у осмој деценији

16. стољећа. Истина, кад се анализирају Лонгинова дјела у Пиви не треба сметнути са ума да су она дјелимично пресликана највјероватније у 17. вијеку што је композицијама дало извјестан сиров израз. То најдрастичније показује икона са представом Рођења и Ваведења Богородице. Са друге стране то не смета да се запази особена иконографија и теолошка обавијештеност испољена у њиховом тематском репертоару (Крштење и Успење Богородице).⁴²⁰ Иконе из Пиве Лонгин је сликао надахнуто. Палета му је чиста, саткана од просвијетљених боја складно изнијансираних нарочито на инкарнатима. Ту суптилност пробраних тонова Лонгин доцније губи, тежећи аскетском изразу када он у извјесној мјери пада под руски утицај.⁴²¹ Да је Лонгин утицао на најбоље наше сликаре 17. вијека свједочи икона Успења Богородице - манастирске славе коју је насликао педесетак година доцније мајстор Козма за пивски иконостас. Угледајући се у свему на Лонгинову велику икону Успења Богородице Козма се дословно придржава његове иконографске схеме.⁴²² И Лонгинове хоросне иконе послужиле су као узор Козми што се види по сликању фриза празничних икона на иконостасу.

О Лонгиновом дјелу у Пиви може се казати и то да је засновано на начелима класицистичког сликарства раног 14. вијека, чија се капитална остварења налазе у Цариграду, Солуну, Верији, Охриду, Хиландару и у више споменика Србије.⁴²³ Нема сумње да Лонгин неке од ових споменика није боље познавао. Колико је Лонгин повезивао побожне текстове и класицистичке ликовне облике на својим сликама запажамо већ на његовим раним радовима. Обрађујући се раном 14. вијеку као извору узора, Лонгин оживљава облике последњег великог стила у византијском сликарству. Преузимајући тај ликовни језик класициста епохе Палеолога који је обиљежно сликарство од Балкана до Кавказа на истоку али и у земљама Латина далеко на западу.⁴²⁴

Карактеристике тог класицистичког сликарства Палеолога испољене су и на Лонгиновим хоросним иконама у Пиви. Упоредјујући фреске Великих празника у Студеници (1568),⁴²⁵ са иконама исте тематике из Дечана (1570-1572), Пиве (1573-1574) и Ломнице (1578-1579), може се закључити да су основна иконографска па и стилска рјешења на свим овим сликама до те мјере слична да нема мјеста сумњи да то нијесу Лонгинови радови. Лонгин ради лако, спретно, без обзира да ли слика на зидној или покретној дрвеној подлози, великом или малом формату. Основну одлику класицизма - уравнотежена композиција и тежња да се фигура смјести у дубљи простор описан сликаном архитектуром или брдима са заравњеним платоима, Лонгин у свом дјелу доследно примјењује.⁴²⁶ У развоју композиције од 1568. до 1574. јасно је изражена сликарева намјера да нагласи и продуби три плана у дубину своје слике. И у обради фигура пивске иконе показују савршеније пропорције, витке - издужене силуете пропорционисане су са осам глава. Што се тиче колорита црвено и плаво чине основно сазвучје у колориту Празничних икона у Пиви, цинобер и окерне нијансе складно се осликавају на уравнотеженој композицији. Како објаснити сигурност којом Лонгин стално понавља и постепено усавршава композициона рјешења Великих празника дуже од једне деценије. Може се предпоставити да је мајстор Лонгин имао неки свој приручник с цртежима, а можда и са биљежкама о бојама, остајући вјеран узорима које је одабрао у младости, Лонгин је постојано тежио да досегне њихову љепоту прогледујући све више у тајне заната старих византијских мајстора раног 14. стољећа. Лонгинове иконе из Пиве спадају у његове боље радове и могу достојно стајати уз најбоље наше иконе 16. вијека. Захваљујући високим положајима које су посједовали Херцеговци на Порти и њиховој родбинској повезаности, утицајни херцеговачки митрополити успијевали су да издејствују од султана извјесне привилегије и добију дозволу за обнову многих старих

црквених здања. И поред тога што је турско законодавство строго забрањивало зидање нових цркава, под изговором обнове на мјестима старих оронулих или порушених цркава подизане су нове, некад веће, што је био случај и са манастиром Пивом. Након зидарско-тесарских радова који безмало трају деценију и по, од 1573-1586. смрт је неочекивано задесила ктитора Саватија⁴²⁷ па се с разлогом запало у још веће тешкоће у вези довршења овог великог пројекта. Требало је наставити радове на украшавању простране задужбине, изради иконостаса и фрескописање зидних површина. Био је то најобимнији и најскупљи градитељски подухват из поствизантијског раздобља Балкана, изведен по обнови Пећке патријаршије и у вријеме турске управе код нас.

Тек почетком 17. вијека стекли су се одређени услови па се приступило сликарском украшавању манастира Пиве. Знатна група сликара неједнаких умјетничких способности завршила је 1604-1605. године фреске у главном храму манастира Пиве.⁴²⁸ Судаћи по потписима мајстора Страхине из Будимља и његовој обимној сликарској активности током последње четвртине 16. вијека у Црној Гори, Херцеговини па и на подручју Пећке патријаршије радили су домаћи зографи. То је била природна последица сукоба Охрида и Пећи. Али, када су се крајем 16. стољећа примириле размирице и грчка црква прихватила постојеће признање од Турске Патријаршије у Пећи, са тих страна почели су да пристижу грчки живописци. Тако већ у првој деценији наредног, седамнаестог вијека стекли су се услови да се живопису неке велике манастирске цркве међу којима се нашла и Пива. Пивско братство у жељи да што прије украси свој храм позвало је више мајстора међу којима је био већи број Грка. У Пиви су Грци живописали наос и олтарски простор 1604-1606.⁴²⁹ Једни су, изгледа из Пиве пошли у Срем и осликали исте просторе у Новом Хопову 1608. године,⁴³⁰ а други манастир Ломницу у Босни гдје су од

четворице мајстора који су довршавали зидно сликарство 1607-1608 које је започео Лонгин још око 1508. (купола и дјелимично олтарски простор) двојица били Грци.⁴³¹

Не само тематски,⁴³² него и стилски умјетничка схватања грчких зографа много су одударала од традиционалних схватања сликарства на које је навикнут наш човек из унутрашњости. За разлику од тога то се не би могло казати за поднебље Црне Горе гдје је овај израз плодотворно одговорно и покренуо притајена стваралачка осјећања који су слиједили ту маниру од почетка 16. вијека у зидном сликарству Приморја и његовог непосредног залеђа створивши дјело особите изражајне снаге о чему ће бити накнадно ријечи.

Живопис Пиве одликује обимност тематског репертоара - заступљеност великог броја циклуса и појединачних фигура.⁴³³ То обиљежје нарочито је изражено у светогорској зографској пракси прве половине 17. вијека, а ван тога подручја по манастирским црквама Буковине и Молдавије. Заправо, поствизантијско сликарство из претходног 16. вијека углавном је у знаку повратка византијском духу и структури умјетности прве половине 14. вијека. Откуда је та тенденција доспјела у Пиву није непознато. Игуман пивски кир Симеон, познати преписивач књига,⁴³⁴ који је бринуо о украшавању Пиве, одржавао је везе са Светом Гором шаљући тамо своје калуђере разним поводима.⁴³⁵ Нема сумње да овај предузимљиви и учени калуђер за чије је вријеме у Пиви радила преписивачка радионица, није утицао на избор тема које су нашле своје мјесто у декору цркве. Исцрпан садржај остварен на пространим зидним површинама цркве обогаћен је новим иконографским репертоаром. У пространој конхи апсиде мајсторски је насликано монументално попрсје Богородице Оранте с Христом на грудима у окружењу два анђела.⁴³⁶ Ниже ње, по зонама, приказана је Небеска литургија, Причешће апостола хлебом и вином и Поклоњење архјереја Агнецу. На тјеменој површини свода

(и-з) представљени су разни видови Христа: Старац дана, Пантократор, Емануел и Анђео великог савјета. Са сјеверне и јужне стране овог централног појаса распоређено је по дванаест попрсја пророка. У највишим сводним зонама, источном и западном зиду, поред уобичајених сцена из циклуса Великих празника и Страдања опширно су приказани догађаји Чуда Христових, живот Богородичин и Претечин. Тематски репертоар наоса пивске цркве обogaћен је рјеђе приказиваним композицијама молитве "О тебе радуетсяја" и сликаним итинером Јерусалима у оквиру којег је приказана Богородица као први ходочасник светих мјеста послје Христовог вазнесења.⁴³⁷

Велика загонетка Пиве је ктиторска композиција остварена код јужних врата. На њој је поред Саватија, десно од врата, насликана још једна стојећа фигура од чије сигнатуре нема познатка. Тај лик с брадом и чалмом на глави заогрнут ћураком крзнене поставе представљен је у пози како указује на здање приказано изнад улаза. По предању то је лик великог везира Мехмеда Соколовића, стрица ктитора Саватија.⁴³⁸ Сликарске вриједности које посједују фреске наоса и олтарског простора у Пиви изузев оних у полукалоти нијесу велике. Иако је то рад више мајстора и поред тога што им се рукописи разлучују све су оне скромног умјетничког домета. Цртеж који је иначе тврд, наглашен је црном бојом по хоризонталама и вертикалама што композицију чини статичном и симетричном. Претежно сиров, сивкаст колорит утапа се у општи утисак мноштва и обимности учених иконографских тема и жанровских мотива (риба на роштиљу сл.40) које су мајстори, не без искуства, брзо исликавали на зидним површинама. Трагајући за стилем и поријеклом ових мајстора истраживач ће се зауставити пред зидним сликарством цркве Богородице архонта Апостолакиса у Костуру⁴³⁹ из прве деценије 17. стољећа, мада се знатне сличности могу уочити и у сликарству Хопова за које се мисли да је дјело истих мајстора настало након Пиве, 1608.

године.⁴⁴⁰ Ипак треба рећи да су хоповске фреске знатно бољег квалитета, ослобођене бројних слабости које садржи пивски живопис и својим поријеклом потпуно ослођене на светогорско - критске традиције.⁴⁴¹ Немајући на својој палети скупоцјене минералне боје, прије осталих плаву-лапис лазурис, зографи Пиве из 1604-1606. остварили су колористички склад аскетске једноставности што је доприносило илустрацији догме кроз слику тј. византијском начину дефинисања теолошке апстракције.

За разлику од фресака наоса и олтарског простора цркве манастира Пиве које као ријетко гдје садрже богатство хришћанске иконографије поствизантијског сликарства, а нарочито догађаја из Христовог живота, фреске њене припрате посједују поред иконографске и посебну умјетничку вриједност као рад наших најбољих и најпознатијих мајстора свога доба - зографа попа Страхње из Будимља и кир Козме.

Осликавање зидних површина припрате започето је исто кад и главни дио цркве. Истина, у овом простору само су "два реда" у највишем сводном дијелу "пописана" 1603-1604. године.⁴⁴²

Из екипе зографа која фрескопише главну цркву манастира Пиве (1604-1606) изгледа да један део екипе иде у село Петровиће код Никшића и на захтјев војводе Ивана почетком прољећа 1605. живоопише малу цркву Светог Арханђела Михаила. О томе казује зидни натпис на западном зиду у којем су наведена бројна имена чланова његове породице.⁴⁴³ Примијећено је да су фреске Светог Саве у Велимљу дјело истог мајстора, настале у приближно исто доба.⁴⁴⁴ Ово сликарство по својим вриједностима није незанимљиво иако није тешко уочити његове слабости. Његов творац приказује људску фигуру малог раста са крупним главама у покрету који је крут и неприродан, палета му је некултивисана. На њој доминира жутти окер, цинобер и зелена, дакле углавном доста сиров колорит. И

поред велике сличности које исказују ова два ансамбла фресака није тешко запазити да фреске из цркве у Петровићима по цртачким и другим особинама стоје испред оних у Велимљу, прије свега, јер посједују бољи цртеж, фигуре су елегантније, а изглед суптилнији. Из тих разлога чини се да је велимски живопис настао нешто прије од оног у Петровићима.⁴⁴⁵

Сав остали унутрашњи зидни простор припрате изузев већ описаног сводног дијела манастира Пиве прекривају фреске из 1625.-1626. године што потврђује натпис над улазним вратима западног зида⁴⁴⁶ о којима слиједи расправа у одељку о Морачкој сликарској школи. Поред ових домаћих зографа у цркви манастира Пиве сачувани су депорти још неколико грчких и руских икона из 17. и 18. стољећа⁴⁴⁷ које потврђују присне везе овог монашког средишта са тим дјеловима Средоземља.

Сагледавајући сликарство Пиве, односно дјела умјетника који су радили на њему и везе Манастира са другим монашким центрима добија се слика о умјетничком животу и културним приликама не само у Црној Гори и Херцеговини већ о ширем подручју Пећке патријаршије. Имајући тона уму намеће се закључак да је Пива била једна од наших најважнијих умјетничких радионица, кроз коју су прошли углавном најпознатији зографи носећи са собом разичита умјетничка схватања од оних светогорско-грчких до итали-критских и руских. Његова сликарско-дуборезачка умјетничка радионица успостављена с Лонгином седамдесетих година 16. уз присуство и смјену неколицине наших најбољих зографа активно дјелује до краја четврте деценије 17. вијека. Она се гаси након што је кир Козма завршио у њој своје велико умјетничко дјело - монументални пивски иконостас.

Балкански православни народи, природни сљедници византијских цивилизацијских тековина, наставили су под Турцима да

стварају умјетност обogaћену новом иконографијом, стилским и духовним вриједностима. Света Гора била је најзначајнији вјерски па и културни чинилац у православном свијету тога доба. На ликовној реализацији својих ортодоксних теолошких замисли укључила је изврсне сликаре са Крита, острва с крајњег југа Егејског архипелага којим су још од IV крсташког рата (1204) овладали Млечани гдје су се након турских освајања стекли многи избјегли ствараоци из Цариграда и Мистре и ту под заштитом "господарице мора" - Венеције продужили да сликају за вјерске потребе својих православних поручилаца. Тако Крит, као у средишту Балкана Моравска Србија, постаје умјетничка метропола, гдје поред Грка, атељеа имају многи млетачки сликари привучени природним благодетима острва, призвуком Оријента, а изнад свега трговачким и другим пословним погодностима.⁴⁴⁸ Потреба за црквеним сликарством у доба Турака била је стално присутна посебно у манастирима Атоса, Палестине и Синаја, гдје су критски сликари били погодни, разумљиви и због тога веома тражени. У Млечима су формирали своју велику колонију скупљену око грчке цркве Светог Георгија на острву Точелу⁴⁴⁹ коју су иконама опремили најбољи мајстори са Крита⁴⁵⁰ и отуда упознавали умјетност Италије и били у току са новинама западноевропске умјетности коју су због подозривости православних догматичара, опрезно уткивали у композиционе схеме својих слика. Ту су се у 16. вијеку окупљали и избјегли православни Срби када су за председника Братства Светог Георгија Грчког изабрали нашег чувеног штампара војводу Божицара Вуковића из Подорице, хуманисту и мецену који је посредством својих штампаних књига илустрованим дрворезима много утицао на умјетности турског доба посебно српско сликарство 16. и 17. вијека.⁴⁵¹

Сликарске ерминције-упутства као у Средњем вијеку постојале су и у турско доба, углавном су стваране и умножаване на Светој Гори

и одатле разношени на разне стране. Света Гора са својим живописцима, међу којима треба истаћи огроман значај Теофана Грка са Крита,⁴⁵² током 16. стољећа имала је улогу умјетничког ослоња свима онима који су тежили традиционалном, византијском ликовном изразу, а за исходниште тим схватањима узимана је умјетност епохе Палеолога.

Ризница манастира Пиве изузетно је богата. Спада у оне најбогатије, најбоље сачуване и темељно проучене код нас.⁴⁵³ Њене најстарије драгоцености које је још старој цркви поклонно Саватије 1568. као јерођакон Пећке патријаршије. Период највећег напредка манастира и увећања ризничког блага текао је од завршетка градње, 1586., до четрдесетих година 17. вијека. Тада у Пиви стварају наши водећи умјетници-сликари, резбари, златари, преписивачи и илуминатори књига.

Пивски хорос у Црној Гори познатији под именом Богородичино коло,⁴⁵⁴ архијерејски пријесто и репрезентативна "красна врата" на пролазу из припрате у наос из 1601. укарешени су техником интарзије која свједоче велику занатску вјештину, мајсторство орјенталне инспирације. Ови комади црквног мобилијара убрајају се у најљепше примјерке интарзивног намјештаја у јужнословенским земљама на прелазу из 16. у 17. вијек.⁴⁵⁵

Из 18. стољећа потичу два бакрореза са изгледом манастира Пиве рађена у Бечу по поруци чланова породице Лукић: први оца Мојсија, други сина Петра, житеља Новог Сада, поријеклом из Херцеговине.⁴⁵⁶ Бакрорез оца Мојсија из 1766. године израђен је од руке неког непознатог али несумњиво доброг барокног бечког гравера познат је по графичком листу који се чува у Галерији Матице српске у Новом Саду. Други бакрорез је његова поједностављена реплика из 1804. чија се плоча налази у манастиру Пиви.⁴⁵⁷ Поред умјетничког први има и посебан историјски значај. Због натписа који баца сноп

свјетлости на тешко стање Патријаршије у Пећи и њеног патријарха Василија Јовановића - Бркића уочи њеног укидања. Након инвентарисања ризнице манастира Пиве 1960. године извршена је конзервација 171 књиге, 129 предмета од текстила и 53 иконе.⁴⁵⁸ У историјском и умјетничком наслеђу Црне Горе манастир Пива заиста представља особену појаву па и на ширим просторима византијске културне сфере.

У манастирима Црне Горе, њиховом сликарству, предметима златарства, илуминираним књигама присутна је испреплетеност умјетничких утицаја Истока и Запада. То им даје посебну вриједност јер се на њима стичу обиљежја разних цивилизација и умјетничких стилова византије, западноевропских и источноевропских стилова епохе Палеолога, ренесансе, маниризма и барока.

Морачка сликарско-дуборезачка школа

У сакралној умјетности Црне Горе у појединим стољећима Новог вијека запажена је појава умјетничких - сликарских радионица у неколико манастира.⁴⁵⁹ Али и поред тога недовољно је указивано на континуирану умјетничку активност која се интензивно одвијала у морачком манастиру од шездесетих година 16. до средине прве половине 18. стољећа.⁴⁶⁰ За Морачу, њену историју и умјетничке споменике показује се како раније тако и данас, велико интересовање.⁴⁶¹

Прве поуздане вијести о Морачи након њеног подизања потичу из средине 15. вијека. Запис сачуван у једном рукопису из 1443/1444. године сада у Берлинској библиотеци, вели како је настојатељ Морачког манастира Никодим купио три књиге за свој манастир (Посни триод, Цвјетни триод и Апостол).⁴⁶² То су била тешка времена за Манастир јер се убрзо, 1455. године нашао под Турцима.⁴⁶³ У турским документима везаним за ово подручје манастир Морача наводи се 1477. одакле се види да има игумана, пет монаха и попова, шест кућа, да су му ранија добра потврђена као и то да плаћа 350 акчи дажбина.⁴⁶⁴ Изгледа да је манастир коначно запуштен почетком 16. стољећа.⁴⁶⁵

Његово оживљавање услиједило је убрзо након великог црквеног па и умјетничког полета до кога је дошло послије обнове Пећке патријаршије 1557. године. Најприје су обављени грађевински радови које је покренуо игуман Тома са братством, а уз помоћ богатих дародаваца из околине које је предводио велики кнез Вукић Вучетић.⁴⁶⁶ Иако се из натписа донатора не види кад је почело живописање наоса и централног дијела олтара у њему је наведено када

је окончано - 23. октобра 1574. године. Осликавање простране приправе изведено је доцније у вријеме предузимљивог Томиног наследника игумана Мојсија између 1. септембра 1577. и 31. августа 1578. године.⁴⁶⁷ Пошто су их извели исти мајстори морачке фреске из 16. вијека представљају јединствену цјелину.⁴⁶⁸ Њихов репертоар је доста разноврстан. У зони стојећих фигура приказани су ратници, мученици, апостоли, Срби светитељи - Сава и Симеон, ктитори пред Христом - краљ Стефан, игуман Тома и кнез Вуклић Вучетић. У вишим зонама распоређене су сцене Великих празника, дно из циклуса Страдања, двије из Богородичиног живота и двије из циклуса Цвјетног триода. На најистакнутије мјесто у куполи смјештен је лик Пантократора, ниже Божанствена литургија, пророци и јеванђелисти. У средишњем дијелу олтара у полукалоти је Богородица, испод ње Недремано око и клањање архијереја Агнецу, у олтару је још сликано Гостољубље Аврамово, Вазнесење Христово и Благовијести.

У најнижој зони приправе поред монаха приказано је као ктиторе краља Стефана и његову жену у монашким ризама и сина Владислава Богородица приводи Христу. Изнад ове зоне на источном зиду насликан је Страшни суд, на јужном и своду седам Васељенских сабора, а на сјеверном и дијелу свода Лоза Јесејева. Западни зид прекрива шест сцена из Христовог живота и двије његове параболе, док је сасвим при врху представљен пред градом Нинивом.⁴⁶⁹

Без обзира на ову разноликост тематике мало што показује иконографске занимљивости. Изгледа да је тематски поновљен стари средњевјековни живопис што се осим по малим остацима фресака може закључити и по њиховој монументалности. Када се сагледа морачки живопис из 16. стољећа ипак намеће се закључак да његови аутори нијесу били дорасли овом задатку. То показују особинама свога сликарства, а поготову распоредом сцена које су нелогично размјештене без јасно конципираног плана. Недавно је изражено

мишљење да декорација наоса није у вези са распоредом тематике првобитних фресака, већ да су само неке композиције конципиране по остацима првобитног живописа.⁴⁷⁰ Представе морачких донатора у наосу и припрати одговарају типу ктиторских композиција из старијег раздобља,⁴⁷¹ с тим што су у наосу првом ктитору Стефану Вуканову придружени нови - игуман Тома и велики кнез Вукић Вучетић. За разлику од наоса гдје су само поједине композиције, њихови дјелови или ликови урађени по узору на старе морачке фреске, у припрати досљедније поновљају иконографски програм из 13. стољећа.⁴⁷²

Иконографско несналажење морачких зографа из седамдесетих година 16. вијека у потпуном је сагласју са сликарским вриједностима овог ансамбла. Прије свега ником од мајстора ове групе не полази за руком да успешно пропорционише насликане фигуре. Оне су обично незграпне, ниске и здепасте, најчешће велике главе а малог тијела или сићушне главе а колосалног трупа, а пред оним сложеним питањима као што је повезивање фигуре у композиције, морачки декоратори се заиста не показују дораслим овом зографском подухвату. Том утиску о морачком сликарству доприноси његова колористичка дисхармонија и једноличност. Ако се још имају у виду и ликови који се стално понављају и чине досадним са неспретно насликаним наборима одјеће и контурама извученим дебелим линијама, онда се морачким фрескама из 16. вијека има што замјерити.⁴⁷³

Ма колико се о овим зографима оштро судило они су ипак у свом времену били цијењени јер да није било тако, тешко би се могла објаснити чињеница што су исти мајстори након осликавања наоса и централног дијела олтару три године доцније поново ангажовани на украшавању припрате исте морачке цркве. Истина, прије доласка у Морачу они су се доказали на сличним пословима што потврђује истовјетан живопис Брезовице код Плава из 1567. године, доњих зона у олтару Никољца код Бијелог Поља и Светог Георгија у

Подгорици.⁴⁷⁴ Неки од њих сликали су иконе и украшавали књиге. Портрете јеванђелиста једне књиге коју је преписао 1650. поп Цвјетко из села Годијева код Бијелог Поља изгледа, насликао је један од морачких живописаца.⁴⁷⁵ Морачки аноними су довршавајући зидне слике у Никољцу радили и иконе. Једна од њих је Успење Богородице (36 x 31 цм), добро очувана и сада стоји у цркви за коју је насликана.⁴⁷⁶ Зографи који су декорисали Морачу у 16. вијеку били су једна екипа која је доста радила у крајевима данашње Црне Горе. Управо од њих је поп Страхиња стекао прва знања из "изуграфије". Без обзира на скучене умјетничке вриједности ових анонима, они су радећи заједно или сарађујући дали најзначајнији допринос формирању сликарског израза групе мајстора коју условно називамо припадницима будимљанске сликарске школе коју најбоље и најпотпуније представља дјело попа Страхиње. Страхиња ће изићи из локалних оквира и постати тражен стваралац који се потврђивао од Градишта у Приморју до Озрена у источној Босни.⁴⁷⁷ Да се формирао у кругу ових декоратора наслућује се по више елемената. У погледу иконографије и код Страхиње, у апсиди Тројице Пљеваљске, као и у морачкој, приказује се Богородица са малим Христом којима анђели показују инструмента *martiurii* што је доста усамљена појава по мјесту представљања.⁴⁷⁸ Измијењене симболе код морачких јеванђелиста, орао уз Марка а лав уз Јована, Страхиња преузима од њих и доследно примјењује (Пљевља, Озрен, Подврх, Градиште, Јекса).⁴⁷⁹ И стилска анализа морачких и Страхињиних дјела још више потврђује њихову, односно Страхињину зависност од сликарства морачких зографа који су о себи, као што је примјењено, оставили трага у више споменика овог дијела Црне Горе. Облици глава, тип, физиномија, начин обликовања њихових фризура, три декоративне бијеле ресе на рубовима огртача и много штошта другог говори да се Страхиња као сликар уз њих формирао. На срећу, њихов ученик у

свему је надмашно своје учитеље. Страхиња је прије свега много бољи цртач, а о иконографским питањима много више обавијештен. Пошло му је за руком да оне рустичне, грубе форме у знатној мјери академизује чиме их је учинио озбиљним и допадљивим. До те мјере је унапредно њихов израз да се тешко могло нешто више у том правцу постићи. То је, чини се, главни разлог што Страхиња нема сљедбеника, односно што је његовом смрћу, негдје почетком друге четвртине 17. стољећа, нестао овај вид сликарског изражавања, па је првобитна теза о постојању Будимљанске сликарске школе напуштена.

Први сликар који се потписао на једно дјело поручено за манастир Морачу био је Страхиња. Тај траг о себи аутор је исписао на престолној икони Христа са апостолима између 1. септембра 1599. и 31. августа 1600. године. Из тих година потичу и иконе: Арханђела Михаила са тринаест сцена анђеоских јављања, надверје са представом Недреманог ока и храмовна икона Успења Богородичина.⁴⁸⁰ Овој скупини икона и добу њиховог постанка придружују се царске двјери⁴⁸¹ иако за то нема ваљаних доказа. Строга стара концепција која зрачи са добро пропорционисаних и усклађених ликова арх. Гаврила и Богородице уз изрезбарену златну позадину, густо и педантно исцртавање набора одјеће, видљиво удаљавање од треће димензије иде у прилог тезе да ово није Страхињино дјело него неког далеко педантнијег мајстора с краја педесетих година 16. стољећа.

Икона Христа (96 x 32) око којег су у оквирима приказани апостоли повезани лозом која иде лијево и десно од Старца дана у средини горњег дијела оквира и завршава се у средишњем дијелу доњег појаса гдје је представљен пророк Илија, толико је препознатљивог сликарског рукописа чак и под условом да је изостао Страхињин потпис, дјело би се без тешкоћа могло њему приписати. На овој икони дошле су до изражаја све Страхињине сликарске врлине и

мане; тишични ликови, пренаглашен цртеж, крут покрет и његова карактеристична рустичност.

Икона арханђела Михаила са сценама анђеоских јављања спада међу најзанимљивије иконе морачког иконостаса. Силуета Арханђела подигнутих крила са исуканим мачем у десној и исписаним свитком у лијевој руци није монументална само по димензијама (95 x 132 цм) већ прије свега по утиску који изазива. Свијетло - црвени огртач на војничкој униформи, месингани оклоп и руменкасти пнкарнат усклађени су са златном позадином и са дванаест сцена анђеоских јављања, претежно инспирисаних Старим завјетом.⁴⁸² Највише сликарске слободе Страхиња је овдје испољио у опсади Јерихона (Исус Навин 6, 1 - 20) гдје је поред уобичајених учесника примјерених времену приказао и три војника који клечећи пуцају из пушака на утврђени Јерихон и тако стару причу осавременно и учинио још занимљивијом.

Ако се узме у обзир да је поп Страхиња прво као члан екипе, а доцније и самостално радио на зидном декору Мораче, као и чињеница да је Страхињи била повјерена израда великог иконостаса, с правом се може констатовати да је он у једном дужем временском периоду боравио у Морачи и тада био водећи стваралац морачке умјетничке продукције.

Због свог изгледа и реторичности икона арханђела Михаила се, изгледа, допала морачким монасима што се види по томе да је поручена и урађена друга која је готово идентична са претходном. То је дар патријарха Јована како казује кратки запис исписан уз годину њеног настанка (1600).⁴⁸³ Истина, на последњој је приказан допојасни Арханђел, а од сцена дате су само оне распоређене са бочних и горње стране. Мада је икона мања (70 x 83 цм) лик арханђела Михаила на њој дјелује монументалније од свог узора.

У Морачи су сачуване још двије иконе које је Страхинђа насликао са обе стране јер су стајале на хоросу. Једна представља сцену Преображења, с једне, односно Гостољубље Аврамово, с друге стране; на другој је насликано Рођење Богородичино, односно с друге стране Ваведење Богородичино. Иако су оштећене, стилске карактеристике попа Страхинђе на њима су јасно уочљиве.⁴⁸⁴ Колико су год Страхинђине врлине истакнуте на поменутиим иконама толико су неке слабости дошле до изражаја на плочи са представом Недреманог ока. То се нарочито показује у пропорционисању да сумњам у Страхинђино ауторство као што се иначе предпоставља.⁴⁸⁵

У престолне иконе спада и Успење Богородичино, храмовна икона са јужне стране олтарске преграде у Морачи.⁴⁸⁶ То дјело по умјетничким вриједностима не заостаје од осталих престолних икона, иако по својим карактеристикама припада мајстору других схватања. И он показује цртачке склоности али показано колористичко нијансирање на инкарнатима и смјело сучељавање обојених површина по декоративности издвајају га од Страхинђе и мајстора царских двјери. Те особине сугерирају да је храмовна икона, ипак, настанком везана за прве деценије друге половине 16. вијека.

Рад на изради морачког иконостаса отегао се готово на двије деценије. Разлог томе била је беспарица што потврђује чињеница да је иконостас завршен тек уз помоћ приложника ван манастира. Извори говоре да је трошкове израде знатним дијелом сносио лично тадашњи патријарх Јован. Поред податка исписаног на икони арханђела то потврђује и запис из маја 1606. и августа 1607. године са монументалног раскошно изрезбареног позлаћеног и осликаног крста који је тада постављен на врх иконостаса.⁴⁸⁷ Све трошкове за тај подухват поднео је патријарх Јован.⁴⁸⁸

Дезисном плочом и престолном иконом Богородице са пророцима зографа Георгија Митрофановића, морачки иконостас

добрио је дефинитиван изглед између 1. септембра 1616. и 31. августа 1617. године.⁴⁸⁹ Након што је почетком 1616. насликао фреске на западном pročелу, хиландарски монах Георгије завршио је морачки иконостас. Два натписа на икони Богородице откривају овога аутора годину израде - 1616/17 и ктитора - неког Вуксана.⁴⁹⁰ Митрофановићева деизисна плоча има тринаест поља у којима су представљени апостоли и композиција Моленија у средини.⁴⁹¹ Она је настала у исто вријеме кад и његова престолна икона Богородице с пророцима и тројицом мелода.⁴⁹² То показују цртачке неусклађености и тежња ка карактеризацији ликова са деизисне плоче. Христов и Богородичин лик урађен је на његов препознатљив начин - брижљиво и са дубоким засјенчењима. Осим ликова који су сликарски добили хијерархичан третман, све остало је насликано са мање интересовања, споредно и дјелује такоређи недовршено (одјећа, престо итд.). Овим његовим дјелом коначно је уобличен један од најлепших иконостаса код нас из раздобља турске владавине који показује два тока у нашем поствизантијском сликарству. Страхинин рад на њему као и оних који му претходе означао је крај оним домаћим схватањима која су показала стваралачке импулсе на подручју Херцеговине 16. вијека и која су се цјеловито слила у његово и разлила у Митрофановићево сликарство што је најави новог, ученог стила који опстаје кроз читав 17. вијек.

Док за знатан број икона морачког иконостаса знамо ко их је и кад сликао,⁴⁹³ за раскошно изрезбарен дуборез и његову позлату с обзиром да је и он изведен у неколико етапа, само је дјелимично извјесно. На срећу, у том погледу посебно је важан податак са полеђине иконе Богородице смјештене над иконостасом десно од великог крста на којој се потписао аутор: Владика Георгије "крстар".⁴⁹⁴ Он је несумњиво мајстор - дрворезбар највишег, најобимнијег и најљепшег дијела морачког темплана. Запажено је да је

на изради дубореза у склопу олтарске преграде, поред Георгија, учествовало још мајстора. Стога су морачки дуборез и позлата, као и иконе, настали или у неколико етапа, или од руку више мајстора обе технике.

Најранији дуборезни украс иконостаса остварен је на царским дверима по нашем мишљењу убрзо након обнове Патријаршије.⁴⁹⁵ Над престоним иконама које је Страхинџа насликао 1599/1600. године, подигнут је око шест година доцније, 1606/7, Георгијев монументални, позлаћени и сликани крст "сросе dipinta" који изражава другачије тежње од резбара царских двери. Заправо, резбар - "крстар" владика Георгије - настоји да своје дјело учини што декоративнијим, уз крст реже китњасте ликове анђела, справе за мучење, четири розете на крајевима крста, два змаја у подножју, мноштво стилизованих листова и појединачних цвјетова. Све то га чини особеним због чега се убраја међу најзначајније дуборезне радове 16. и 17. вијека на подручју Патријаршије.⁴⁹⁶

Велики контраст у схватањима између "крстара" Георгија и резбара двери ублажио је дуборезац плоче коју ће 1616/17., осликати зограф Георгије Митрофановић. Она је заиста раскошно изрезбарена у доњем дијелу уклопљен је мотив флоралног поријекла, у средини и горњим дијеловима тордирани стубови и аркаде којима су урамљени насликани ликови и тако у крајевима утопљени у орнамент троугласте форме који се складно утапа у декоративност доминирајућег крста. Морачка иконостасна преграда у свом коначном облику, захваљујући смишљено оствареној поступности која тече одоздо нагоре од неокласистичких облика на двјерима, преко сложеног средишњег дијела који спонтано и логично води у помпезан изглед највишег дијела чини га заиста ефектним и посебним у својој врсти.

Рад Георгија Митрофановића, светогорског калуђера из Хиландара, у Морачи није почео, на што смо већ указали, на њеном

иконостасу. Прије него што му је приступио Митрофановић је себе препоручио морачкој братији на најбољи начин - насликао је фреске на pročелу западне морачке фасаде. О настанку овог живописа зограф Георгије оставио је сликовит и неуобичајено дуг натпис са лијеве стране портала. У њему се прво јада над очајничком судбином црква и манастира, а затим истиче заслуге игумана Макарија и његове браће по Богу чијим је трудом ово дјело настало септембра 1616. године у вријеме патријарха Пајсија и херцеговачког митрополита Лонгина иза којих је на крају исписао и своје име.⁴⁹⁷ Ту су у три зоне насликана три лика и три композиције. У првој Георгије како пробада аждају, а Димитрије цара Калојана. Изнад њих је Сан Јаковљев о лествици и Мојсије пред несагоривом купином, јужније су Љествице Јована Љествичника и најзад, у тјемењу Христ као Анђео Великог савјета.⁴⁹⁸ Све три сцене чине визију тројице старозавјетних пророка које небо просветљава дајући им моћ виђења и спознају божје воље посредством анђела међу којима је њихов створитељ Христос као Анђео Великог савјета први на мјесту које му припада - у врху пирамиде.

Најуспјешније композиционо рјешење у овој цјелини Митрофановић је показао у представи св. ратника на коњима. Они су приказани у пуном покрету у просвијетљеном колористичком тоналитету, добро пропорционисани с прецизном и суптилном цртачко - сликарском распјеваношћу. То је с разлогом наводило истраживаче да уоче барокне карактеристике фресака штавише помишља се да су Митрофановићу биле доступне гравуре урађене по чувеном Рафаеловом Истјеривању Хелиодора из храма у ватиканским Станцама.⁴⁹⁹

Не много доцније пошто је живописана западна фасада поновљене су и зидне слике у доњој зони источног зида у припрати. Јужније од врата насликана је Богородица Елеуса са Христом како сједи на престолу. Као пандан њој на сјеверној страни од улаза у наос

приказан је Христос као цар царева и велики архијереј такође на престолу. Више њега исти мајстор је насликао и старозавјетну сцену Скинију - Шатор свједочанства са Ароном и Мојсијем.

Код насликаних ликова Богородице и Христа није тешко запазити иконографске узор. Они су приморског поријекла уобличени од стране посљедње генерације сликара старе которско - дубровачке "pictores graeci" школе чија искуства и иконографију преузимају сликари из непосредног залеђа Приморја из прве половине 16. стољећа. Али, Христос као цар царева представљен у морачкој припрати иконографски много подсјећа на истоимену фреску цркве у Арђешу (Румунија) из 1526. нашег мајстора Добромира. Лик Богородице са Христом, такође из морачке припрате иконографски па и стилски директно се ослања на икону Госпе сликара Фрање Матијина у цркви Светог Стефана у Риједи Дубровачкој из 1534.-1535. године.⁵⁰⁰ Не мале разлике у квалитету рада показује лик Богородице који је урађен са много мање умјетничких амбиција од свог пандана Христовог лика што се види по нескладу пропорција, по тврдо сликаним наборима, цртежу - неуспјелој представи руку нарочито десне и другим појединостима којима готово да нема трага на Христовој фигури. Ако изузмемо шаку лијеве руке композиција Христос цар - Архијереј презентира сликара у најбољем свијетлу: префињена обрада инкарната, сензибилност цртежа, складност пропорција нескривено избија на у први план. Све то не оставља сумњу, како је то истакнуто у монографији Мораче да је то рад руку Георгија Митрофановића⁵⁰¹ настао у зениту његових највећих стваралачких могућности, почетком тридесетих година 17. стољећа.⁵⁰²

Ипак, ова атрибуција не може се без устезања прихватити јер фреске посједују и сликарске појединости које су истовјетне са оним које карактеришу рад кир Козме, а нарочито зографа Андрије

Раичевића. Треба само упоредити поједине детаље са лика Христа из морачке припрате (руке, нос, браду, косу) са одговарајућим на Андријиним иконама да би се запазила знатна иконографска и стилска подударност мајстора ових дјела.

Истина, Ђорђе Митрофановић спада не само у најбоље наше живописце из првих деценија 17. стољећа већ и у најбоље "даскале" који је иза себе оставио неколико талентованих ђака. То је хиландарац Јован, аутор двије иконе у Хиландару - Свете Петке и Светог Димитрија, а његово дјело је и портрет патријарха Пајсија из 1662-1663. који се налази у збирци Националног музеја Равене.⁵⁰³

Сликар који се на дечанској икони крилатог Јована Крститеља - Кефалофороса на крају текста свитка иза имена "кир Георгија" потписао и "кир Козма" 1620. други је Митрофановићев ученик,⁵⁰⁴ а није искључено да је и Страхиња од њега у Морачи понешто научно како је био увелико познат зограф. То као да потврђују фреске Градишта које су сликарски најуспјелије дјело зографа Страхиње.

Нешто прије тога у вријеме игумана Макарија, око 1617., обновљен је живопис у проскомидији велике морачке цркве. Препознатљиви сликарски рукопис овог зидног ансамбла указује да је то рад попа Страхиње из Будимља. У тај посао, како је забиљежено у натпису испод прозора, били су укључени и морачки јеромонаси Лука и Герасим.⁵⁰⁵ Заједничким трудом остварена је у то доба ријетко успјела, теолошки учена цјелина зидног сликарства. У првој зони и у појасу изнад ње дати су ликови архијереја цариградске, антиохијске, јерусалимске, александријске и пећке патријаршије. Изнад, на јужном зиду изведена је композиција "Во гробје плотски", ипак, најсложенија иконографска представа у овом простору је илустрација деветог поглавља Прича Соломонових "Премудрост сазида себи храм..." приказана на своду. Ова тема садржи веома сложена теолошка мисао; полазећи од учених богословских коментара Соломонових стихова

сликари су Христа приказивали као Премудрост на неколико начина, што је зависило од текста, духа времена, ктитора и сл.⁵⁰⁶ Ово рјешење иконографски се ослања на дјела из 14. стољећа - Рилски манастир,⁵⁰⁷ Марков манастир.⁵⁰⁸

Поп Страхиња при живописању морачке проскомидије показао се вјеран традиционалној иконографији (ако се изузму појединачна реалистичка сагледавања детаља - олистало дрво у рају, приказивање сасуди и других предмета из свакодневног окружења). Страхињине фреске из морачке проскомидије изведене су на основу добрих предложака јер су сцене зналачки компоноване, а ликови добро и складно пропорционисани. Као и на другим мјестима и на овим његовим фрескама нема сликане дораде. Цртеж је углавном пренаглашен, а боја претежно испуњава простор који је омеђен линијом. Дводимензионална просторност краси и овај као и готово све друге његове зидне ансамбле. И поред тога он нема сљедбеника, нема оних који су наставили да раде у духу сликарства његових схватања. Његов зографски примат засјеђује Георгије Митрофановић који се појавио у Морачи средином друге деценије 17. вијека и не без разлога преузео обавезу да доврши морачки иконостас - умјетнички подухват који је Страхиња започео и недовршеног уступио бољем од себе.

Шта се све збивало у манастиру Морачи у 17. вијеку тешко се сазнаје. Два писма из 1608. године која се чувају у архиву Торина откривају да су се у Морачи окупљали најугледнији народни прваци и вијећали о важним одлукама. Једном приликом патријарх Јован окупио је у Морачи тридесетак народних представника (дванаест кнезова, девет војвода и седам спахија) да би с њима саставио одговор на писмо Карла Емануела који је понудио помоћ балканским хришћанима у ослобађању од Турака, а да га они, заузврат, признају за краља.⁵⁰⁹ Окупљени народни представници одговорили су савојском војводи Карлу Емануелу да ће га признати за краља ако буде како је у

писму предложио, али му патријарх Јован шаље и посебну поруку у којој обећава војводи да ће га окружити по закону патријарха и крунисаних краљева молећи га опрезно да будући краљ положи заклетву на четири јеванђеља и часни крст да ће признати православну вјеру...⁵¹⁰ У недостатку друге грађе историју Мораче у 17. стољећу доста успјешно можемо пратити по натписима њених умјетничких споменика из тог раздобља.

Као што смо већ указали на прагу 17. вијека поп Страхиња је сликао престолне иконе за велики морачки иконостас. Тај подухват финансирају пећки патријарх и вјерници Морачани, али и поред тога рад на томе се одужио, завршио га је тек 1616/17. године хиландарац Георгије Митрофановић. Прије него што је завршио иконостас, 1616, урадио је фреске на западном pročелу Мораче. Истих година, Морачанима од раније добро познати зограф Страхиња обновио је уништене фреске у проскомидији уз помоћ двојице јеромонаха из манастира - Луке и Герасима.

Убрзо после Георгија на овим просторима срећемо особеног живописца кир Козму како казују његова сачувана дјела у манастиру Пиви. Судаћи по стилу његово дјело су доње зоне зидних слика у припрати цркве манастира Пиве из 1625-1626. године. Декорисање припрате које је отпочео Страхиња (1604) окончао је кир Козма захваљујући прегалаштву пивског игумана Аврамија - јеромонаха уз помоћ војводе Павла Драгићева, Дуке Вуковића и братије.⁵¹¹ Ове фреске по својим ликовним и иконографским вриједностима спадају у најбоља сликарска остварења поствизантијске зографије 17. вијека. Обиљежја овог сликарства су особена па се дјела овог аутора и кад нијесу потписана без већих тешкоћа препознају. Рад руку овог мајстора може се запазити на више значајних сликарских цјелина у Црној Гори. Изражено је мишљење о његовој сарадњи са Страхињом приликом живописања цркве Св. Николе манастира Градишта у

Паштровићима 1620. године.⁵¹² Судаћи по начину сликања, цртежу и валерским вриједностима неких ликова из прве зоне, на примјер Евстатија и Евгенија, занста се запажа сличност са цртежом и стилем ликова насликаних 1626. у доњим зонама пивске припрате. Ипак, то није довољан доказ за тврдњу да је овај мајстор учествовао са Страхњом на живописању цркава у Градишту, јер његов траг је тамо могао бити остављен неку деценију доцније, с циљем да се отклоне у међувремену настала оштећења. Поготову, то се може рећи када се има на уму да се овај мајстор ничим не ослања на сликарска схватања зографа Страхње челног аутора фресака у црквама паштровског манастира Градишта.

Поред фресака доњих зона у припрати Пиве кир Козма ради на иконостасу за исти манастир дајући му коначан облик 1638-1639. године.⁵¹³ Овај даровити мајстор - творац икона и његовог позлаћеног дубореза, поред иконе Успења Богородице на њему уклапа и икону св. Ђорђа прилог јеромонаха Теодора и икону св. Саве и св. Симеона. Изнад престолних икона од којих су три Лонгинове, умјесто Деизисног фриза поређано је дванаест икона са сценама Великих празника. Релефни позлаћени дуборез обogaћен дискретно укомпонованим ренесансним елементима својим уравнотеженим украсом доноси ново рјешење које доприноси да се истакне иконопис. Фреске и иконе у Пиви, 1626 и 1638, временски претходе плодном ликовном стварању овог мајстора у манастиру Морачи (1639, 1642) гдје остварује најзначајнији опус и оставља траг свом имену на икони св. Саве и св. Симеона Немање из 1645. о чему је већ било говора. Стилске карактеристике његовог сликарства омогућиле су да се и његова непотписана дјела у Пиви - фреске доњих зона припрате и иконе из главне цркве - припишу управо мајстору који се на поменутој икони потписао тајнописом што је дешифровано као кир Козма.⁵¹⁴ Зограф кир Козма највеће је сликарско име код нас у 17. вијеку. Поред

сјајних фресака и икона које је остварио у Пиви и Морачи током друге четвртине 17. стољећа недавно је, након чишћења иконостаса цркве св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, установљено да им је Козма био главни мајстор.⁵¹⁵ Козмине фреске у припрати Пиве у ликовном погледу веома су значајно остварење. Он ту наставља да слика химну Богородичин акатист и остале започете циклусе од стране зографа Страхине - Дјела апостолска и Васељенске саборе (Први и Други). У Пиви приказује четворицу мелода попут јевањелиста како пишу пјесме, припремају писаћи прибор, форматују листове књига у преси што све представља документ времена, илустрацију о начину писања и израде књига са почетка 17. вијека. У појасу попрсја многи имају костиме инспирисане домаћом ношњом, а приземна зона - стојећих фигура показује тематску везаност за приказивање источно хришћанских и националних светитеља. На најупадљивијем мјесту уз врата која воде у наос приказан је св. Сава пред Богородицом како одлаже знаке владарског достојанства зарад посвећења цркви.⁵¹⁶ Ту је и Христос на престолу у присуству Јована Претече, заправо Деизис, скраћена верзија Страшног суда.

Поријекло иконографског мотива с пивске слике - Свети Сава Српски са одбаченим владарским инсигнијама пред Богородицом с Христом на пријестолу - сва је прилика да је као иконографски мотив створен на западу и да се код нас појавио под утицајем италијанске умјетности 14. вијека.⁵¹⁷ Надпросјечну иконографску обавијештеност мајстора Козме потврђује разумијевање и претакање у слику сложених богословских догми пониклих и иконографски разрађених у развијеним монашким енклавама, понајпре, у великим манастирским заједницама Свете Горе. Судећи по стилским, иконографским и технолошким појединостима испољеним у сликарским остварењима кир Козме може се закључити да је овај мајстор био упознат са достигнућима критског сликарства. Да ли је пут продора утицаја тог

поријекла Козми ишао директно или заобилазно преко Свете Горе и Приморја, остаје тек да се утврди. До поузданих доказа који би говорили о формирању и поријеклу овог изузетног ствараоца није се још дошло. А, и име му је једва прочитано и још увијек се с невјерицом прихвата,⁵¹⁸ па као једини извор да нешто више сазнамо о њему остаје и даље његово сликарско дјело које је заиста рјечито.

Судећи по блиставој палети, виртуозној цртачкој способности чији квалитет ниједног момента не пада што се најбоље огледа у одмјереном покрету, баршунастом сликању финих драперија, брижљивом моделирању и показаном знању из перспективе у оквиру насликаних сцена као и технички беспрекорно исписаним сигнатурама Козма нема премца у свом добу на овом простору. Све то скупа показује га у најбољем стваралачком свијетлу, мајстора који је знао да уочи све што је најбоље у умјетничком наслеђу. Ослањајући се на несумњиве традиционалне вриједности он истовремено показује своју обавијештеност о познавању умјетничких достигнућа Запада. Кир Козма слика елегантне, издужене људске ликове одмјереног покрета, достојанственог држања, одјевене у одјећу која подсјећа на скупоцјене хаљине племића ренесансног доба.

Сликар кир Козма, иконописац - декоратер, и творац најраскошнијих иконостаса иконооквира у Црној Гори (Пива, Морача, Подврх), сјајан минијатуриста и зидни сликар, свестран попут ренесансних мајстора, успио је да свом сликарском дјелу удахне љепоту, да кроз одабран склад њежних пастелних боја подсјети на достигнуте умјетничке вриједности из смираја Средњег и освита Новог вијека европске умјетности.⁵¹⁹

Лонгинове иконе из седамдесетих година 16. вијека у Пиви, Козмин рад током друге четвртине 17. стољећа у Пиви, Подврху и Морачи, а прије њега Митрофановића, зографа и светогорског монаха у Морачи, који својим сликарским дјелом испуњава временски вакуум

између њих, превазилази локални значај. По умјетничким вриједностима њиховог дјела ови ствараоци спадају у најбоље мајсторе поствизантијског сликарства, умјетнике који су у духу свога доба, под утицајем Запада, тежили синтези умјетности.

Крајем четврте и током пете деценије 17. вијека у доба игумовања Луке и Антонија,⁵²⁰ предузет је значајан умјетнички подухват. Крајем 1639. изведене су фреске у цркви Светог Николе.⁵²¹ Осим стојећих фигура у првој зони, попрсја мученика над њом, Гостољубља Аврамовог на источном зиду, Успења и медаљона из тјемена свода са попрсјима Христа Пантократора и Старца дана, сва остала тематика односи се на живот и чуда св. Николе. Помније загледање у овај зидни ансамбл на први поглед поједностављене тематике, показало да је уочи средине 17. стољећа иконолошка мисао живјела не само у вишим црквеним круговима већ да иста није била недоступна како монасима тако ни живописцима. У сваком случају, при размјештају појединих ликова и композиција у морачком Светом Николи значајну улогу имао је и ктитор игуман Антоније. То што је одређено истакнуто мјесто у наосу св. Антонију Великом, по коме је игуман - ктитор добио име, није случајност. Насупрот њему приказани су још Јефтимије Велики и Јован Претеча - угледни и узорни пустиножитељи - насликана је донаторска композиција са св. Николом који предводи старог ктитора Стефана Вуканова Богородици на престолу. Примijeћено је да је иста композиција из 13. вијека из параклиса Светог Стефана главне цркве која је до тада била видљива, послужила као узор и непосредна инспирација мајстору ктиторске композиције у Никољачи.⁵²²

Особен смисао за иконографско нијансирање у складу са жељама и потребама локалне средине дошла је до изражаја изнад ктиторске композиције некадашњег управљача Зете гдје су приказани светитељи са изразито развијеним локалним култом: св. Трифун,⁵²³

св. Срђ и св. Вахх⁵²⁴ и св. Себастијан посебно омиљен светитељ ренесансног и барокног доба. Све су то разлози који су незаобилазни у доказивању великог утицаја Приморја на сакралну умјетност њеног непосредног заљеђа у 17. стољећу.

Епизоде из живота, догађаји и чуда св. Николе опширно су приказани у 15 сцена. Међу њима при крају уклопљена је илустрација легенде о чудесном враћању вида краљу Стефану Дечанском коју је почетком 15. стољећа у текст преточио Григорије Цамблак.⁵²⁵

И овдје, на своду, у овиру представе Христа Сведржитеља, као што је то чинио на овим просторима његов претходник Страхња, за симбол Марка узет је орао, а за Јована лав. Та иконографска тема, иако није непозната у Византији⁵²⁶ уведена је у зографску праксу под утицајем тумачења Иринеја и Софронија - јерусалимских патријарха који су заступали тезу по којој је управо орао симбол Марка, односно, крилати лав симбол Јована што је супротно тумачењу св. Јеронима и царградског патријарха Германа који су пресудно утицали да се у Византији распростре пракса симбола за јеванђелисте по којој је узимано: за Матеју анђео, крилати лав за Марка, крилати бик за Луку и орао за Јована.⁵²⁷ Гледано у цјелини цјелокупна тематика Светог Николе спретно је распоређена што није било могуће без завидне наобразбе. С друге стране овај живопис одаје мајстора који се отргао од византијских уопштавања амбијента, његову склоност према свјетовном - вјерном приказивању оновремених предмета и епизода из живота. Његово је својство да у овјештале обрасце традиционалног сликарства уведе новине што је испољено при сликању појединих објеката у склопу архитектонске кулисе са наглашеном илузијом продубљеног простора по угледу на ренесансе мајсторе (Смрт св. Николе). Да је овај сликар појава поднебља и свијета у коме ствара са оком којем нијесу могли промаћи архитектонски облици куполних грађевина без постоља распрострањених у Приморју и његовом

непосредном заљећу, показао је на више мјеста. Колико је он несвакидашња појава свједочи и модел морачке велике цркве у ктиторској композицији, јер га је приказао уз пуно поштовање његовог перспективног изгледа сагледаног кроз врата цркве коју је фрескописао.⁵²⁸

Живопис Никољаче у Морачи потврђује да му је аутор умјетничка појава изразитог талента и великог занатског искуства. Он показује високе цртачке способности поготову кроз беспрекорно, калиграфско дефинисање облика. Тој пуноћи цртежа зналачки је супротстављен колористички и мотивски упрошћен фон. Вриједности које зрачи ово дјело издвајају њиховог мајстора од просечних и уводе у круг најбољих зографа 17. вијека. Није случајно Н. Л. Окуњев, велики познавалац старог византијског сликарства био усхићен блиставошћу боја и примјетно да су му ове фреске у неку руку биле доказ трајања добре старе традиције, посебно оне из 14. стољећа, како каже да нијесу биле заборављене чак и у вријеме општег умјетничког застоја.⁵²⁹ Испољена наклоност према вјерном сагледавању стварности знак су оригиналности овог ствараоца. Тако су оне осмишљено уткане у цјелину византијске сликарске традиције.

Три године доцније, параклис првомученика Стефана са сјеверне стране припрате главне морачке цркве предузимљиви и гуман Антоније повјерио је сликару Светог Николе да га поново живопише. У рану јесен септембра 1642. њен живописац је на сјеверном зиду натписом потврдио окончање тога посла.⁵³⁰ По устаљеном обичају, жељи поручиоца и монаха овог манастира мајстор је по очуваним фрагментима старог живописа настојао да понови стару тематику. Бар двије композиције из нижих зона параклиса свједоче о поштовању првобитне тематике. Нема сумње да су ктиторска поворка и Поклоњење Агнецу фреско цјелине које су у знатној мјери подређене

иконографским обичајима прве половине 13. стољећа.⁵³¹ С друге стране распоред, однос и број приказаних архијереја у Поклоњењу гдје поред четворице угледних архијереја источне цркве (Григорија Богослова, Василија Великог, Јована Златоустог и Германа) стоји приказан исти број архијереја Срба (Сава I, Сава II, Данило I, Јоаникије I, - из времена 1219-1276). Овај избор и однос указује да је мајстор 17. стољећа поштовао тематику 13. вијека. Међутим, изнад њих на јужном зиду у олтару насликана су и попрсја Климента, Митрофана и Мартинија, појединачно означени као римске папе. Већ је примијећено да су они дио репертоара смишљеног у 17. стољећу и да је њихово представљање у Морачи одраз прилика у које су морачки монаси западали тих дана. Пустуња у којој је напредовала Морача учинила је од овог монашког средишта центар отпора за вријеме турског насиља за чије су се завјереничке планове, не једном, интересовали дворови европских хришћанских коалиција и монсињори ватиканске Конгрегације *de bona fide*.⁵³² Налазећи се непосредно на удару и у додиру папних изасланика морачки настојали су да се окористе тим положајем и својим наступима давали наду врховима католичког клера да су спремни на унију али су за узврат тражили привилегије и новчану потпору за манастир.⁵³³ Такође, ни опширно илустровани циклус посвећен архиђакону Стефану, патрону цркве, не ослања се на стара иконографска рјешења. У тим по формату малим композицијама сликар испољава тежњу да причу о првомученику илустровану у 14. сцена обогати са што више живописних појединости.⁵³⁴

И поред велике подударности живописа цркве Светог Николе с једне и параклиса Светог Стефана с друге стране, по поступку, тј. стилским елементима, врло карактеристичном начину сликања лица они се видно разликују. Овдје је примијећен један "нов" префињени линеаризам који је изражен на физиономијама више ликова у првој

зони. Потребно је само бацити поглед на лица Јована Претече и архијереја Јоанкија, Василија Великог и Јована Златоустог приказаних источније, па закључити да је у питању манир кога нема, или пак у нема у тој мјери, у живопису цркве Светог Николе насталог три године раније. Живопис Никољаче стилски је много ближи деценију и по млађим фрескама из припрате манастира Пиве који се такође, приписује овом мајстору. Који су узроци довели до појаве овог стилског манира у зидном сликарству морачког параклиса тешко је докучити. По свој прилици у питању су предлошци који су реafirмисали византијски линеаризам зидног и минијатурног сликарства Комнина касног 12. вијека, оног типа који су заговарали мајстори Ватопеда и Ђурђевих Стубова.⁵³⁵ Да главни мајстор зидних слика у параклису и цркви Светог Николе тзв. Козма, Козма - Јован, морачки аноним⁵³⁶ није носилац те инспирације показују његове морачке иконе из 1644/45, Светог Саве са Светим Симеоном и обострано сликана икона Успења Богородице с једне и ктитора Стефана са тројицом светитеља с друге стране, већ по свој прилици његов ученик познати зограф Андрија Раичевић. На тај закључак наводе стилска обиљежја Андријиних икона. Одавно је изражена претпоставка да је Андрија учио сликарски занат баш код мајстора Козме.⁵³⁷ Да је уз Козму у морачком параклису живописао зидове и зограф Андрија упућује велика сличност познате његове иконе насликане двије године касније са приказом крилатог Јована Претече - Кефалофороса из 1644, сада у Музеју српске православне цркве у Београду, са ликом истог светитеља из прве зоне јужног зида чија су лица до појединости идентична, изведена по истој замисли и сликарском поступку⁵³⁸ иако се запажа да је на посљедњој изражен већи смисао за стилизацију облика чији је крајњи циљ био тежња за експресивношћу израза. Када се има на уму да је Георгије Митрофановић радио у Морачи око 1616., а након тога у Дечанима

што потврђује тамошња икона Јована Претече - Кефалофороса из 1620. са његовим и кир Козминим потписом⁵³⁹ одакле се упутио у Хиландар, изгледа са кир Козмом, који је споменут као један од ктитора трпезарије коју живописише Митрофановић и што је посебно важно, да је приказани животопис Светог Саве на Георгијевим фрескама из трпезарије послужило морачком иконописцу из 1644-1645. као непосредни узор, види се да Козмино име из натписа хиландарске трпезарије и са дечанске иконе није случајно поновљено и на морачкој икони Симеона и Саве. Очигледно, кир Козма учи сликарство уз Георгија у Морачи, Дечанима и Светој Гори да би се поново вратио у свој крај, у манастир Пиву, Морачу и Тројицу Пљеваљску и остварио у њима самостално и највредније дјело у односу на свога учитеља. Везе кир Козме са Морачом биле су присне и чврсте. То потврђује сликарство његових сљедбеника у Морачи зографа Радула и даскала Димитрија чија се дјела, начином сликања, стилем и изразом у много чему ослањају на концепције сликања које је Козма учврстио.

Ко су све били узорни овог сликара? На то питање иако смо настојали да одговоримо тешко је дати задовољавајући одговор. Ипак, једно је јасно да је сликар морачких црквица - Светог Николе и Светог Стефана - знао за достигнућа критских мајстора, а познавао је резултате и искуства западњачког сликарства. Он изврсно познаје конструкције - закономјерност геометријске перспективе. На ту способност указао је рјешењима која је показао на фрескама Светог Николе, а након њих још више у параклису Светог Стефана такође у Морачи. Скоро све архитектонске кулисе уз мале изузетке, у складу су са основним законима перспективе. Застајући пред ликовима морачких црквица Светог Николе и Светог Стефана није тешко запазити настојање њиховог аутора да поједине ликове прикаже изобличене до високог степена карикатуралности (ликови у сценама

мучења Првомученика). Новина коју је унио овај живописац у наше сликарство 17. стољећа односи се на педантно сликарско описивање - иконописачку стрпљивост, која помно преноси у слику све украсне детаље са одјеће (вез, копче, накит). Посебан сензибилитет мајстор је испољио у сучељавању двије основне боје: хладне зелене за сјенке и топле ружичасте за освијетљене дијелове лица. Он радо употребљава кречно бијелу боју на освијетљеним мјестима и кармин за акцентовање горње усне. Брижљива и педантна обрада ликова наводи на помисао да је овај живописац по свом сликарском осјећању више био суптилни иконописац. Тај исказани склад боје и цртежа с разлогом га издваја у посебан сој сликара, међу најбоље не само код нас него и на ширим балканским просторима. Захваљујући његовој сликарској индивидуалности није било тешко запазити да је ове фреске насликао исти мајстор који се тајновито потписао на икони св. Саве и Стефана Немање из 1644 -1645. године. Загонетна слова на њој, испоставило се, одају сликара Козму.⁵⁴⁰ Постоји мишљење да је овај морачки мајстор у ствари зограф Јован за кога се зна да је сликао иконе у Хиландару почетком четврте деценије 17. вијека.⁵⁴¹ Рад овог мајстора у Морачи није се свео само на израду фресака у њему. Поред зидних слика у цркви Светог Николе и параклису Светог Стефана овај мајстор је за главну цркву радио и иконе. Од њих су се до данас сачувале двије: једна већ поменута икона са ликовима Саве и Симеона у централном дијелу и сценама из Савиног живота које их уоквирују,⁵⁴² а друга обострано сликана на којој је са једне приказано Успење Богородице а са друге, ктитор Стефан Вуканов са тројицом светитеља-Савом, Симеоном и Кирилом Филозофом. Нимало нијесу случајне високе умјетничке вриједности мајстора кир Козме, аутора прве иконе.

Прва, монументална икона српских светитеља са житијем св. Саве смјештена је уз јужни зид изнад саркофага ктитора Стефана као икона - олтар у јединствен дуборезни оквир. На уздигнутој бази

ослоњене су двије прислоњене колонете са капителима на које налијеже архитравна греда са профилисаним вијенцем. У ову конструкцију уметнута су још два пиластра такође са капителима на које се ослањају базе аркаде. Подножни постамент прислоњене колонете са капителима, архитравна греда са профилисаним вијенцем, пиластри са капителима, лук - аркада и бочни углови повише ње, богато су и складно изрезбарени а потом позлаћени. Основни мотив постамента су два кантароса и круг од којих полазе стилизоване лозе са гроздовима и лишћем симетрично компоноване. Лоза, лишће, гроздови и стилизоване рибе из чијег ждријела израстају лозове гране симетрично су распоређене и на архитравној греди изнад које је хармонично изрезбарен вијенац са мотивом стилизоване крунице љљановог цвијета. Мотив дубореза прислоњене колонете, пиластара и архитравног лука је геометријско биљна орнаментика коју чине стилизовани, крупни цвјетови укомпоновани у ажурирану симетрично распоређену орнаментичку саткану од заперака и гранчица. Супротно од овог на сјеверном зиду стоји потпуно исти дуборезни склоп од истог мајстора што може да покаже истовјетна техника израде. У њега је уклопљена икона св. Јована Крститеља из 1714. године што је навело и наводи неке истраживаче да је у питању копија свога пандана.⁵⁴³ Оба оквира по стилу су неоренесансна односно барокна. Њихов узор је у италијанском дрворезбарству златних олтара што је запазно Ф. Месеснел.⁵⁴⁴ Заправо, они су православна верзија оновремених бочних олтара који су постављани по католичким барокним црквама Боке Которске. Сличне појаве у православним црквама ван Црне Горе нијесу регистроване, а ни овдје нијесу плод случајног стицаја околности.

У вријеме интензивних настојања Папства и врхова српске цркве на зближавању католичке и православне цркве чији је крајњи циљ требао да буде унија,⁵⁴⁵ настала су ова дјела као плод културно -

умјетничког наслеђа Приморја директно израслог из которско - дубровачког марагунства. У праксу украшавања црквеног мобилијара - иконостаса, иконоолтара, налоња, сједишта - у храмовима Црне Горе обилно се уводе ренесансни елементи, послије Цетиња, највише на хорским сједиштима и проповједионицама бококоторских цркава. С утицајем отуда и Италије у њеним манастирским црквама примљено је велико Распеће на иконостасима гдје се укрштају и утицаји са Атоса оплемењени такође ренесансним струјањима посредством итали - критских ствараоца.⁵⁴⁶ Иконостас у Морачи (од царских двјери с краја педесетих година 16. вијека, преко Страхинјиних престолних икона из 1599 -1600. до 1617.), Пиви (од Лонгинових икона из 1573. преко крста који је завршен 1605, а дефинитивно од стране Козме 1638 - 39. године) и Подврху (1665. - дјело Козме), за разлику од многих савремених балканских гдје је заступљен плитки дуборез са преовлађујућим преплетеним тракама што се дјелимично одразило и овдје, својим аркадама и стубићима слободним флоралним декором и игром свјетлосних контраста - суштином - одају скулпторска схватања приморске ренесансе.⁵⁴⁷

Сликар морачке иконе са српским светитељима Савом и Симеоном, представљени репертоар заснива на текстуалном опису Теодосија и на предлошцима циклуса о Светом Сави које је уобличио 1622. зограф Георгије Митрофановић на зидовима хиландарске трпезарије.⁵⁴⁸

Поред овог циклуса на икони су нашле мјесто и двије композиције из живота ктитора Стефана Вуканова. Сликани догађај у кружном медаљону - Смрт Стефанова - има надгробни карактер ако је поручилац иконоолтара узимао к знању да је Стефан Вуканов, ктитор Мораче сахрањен у том дијелу храма.⁵⁴⁹ Изванредна композиција о градњи Мораче уметнута између два чуда св. Саве пружа много занимљивих појединости. Поред тога што су у њој на сликовит и

убједљив начин приказани завршни радови на објекту ту је приказана и епизода како се ктитор - краљ Стефан савјетује са протомајстором. Све одише једним неубичајеним реализмом за византијски сликарски израз. Изглед цркве, као и онај на фрескама, одражава њен стварни изглед. Протомајстор носи западњачку одјећу свог доба,⁵⁵⁰ а краљ - ктитор сједи под тремом у ренесансној столици.⁵⁵¹ Све то говори да је у питању наш "Приморац".

Икона са представом Саве и Симеона се исказује у сваком погледу као једно цјеловито остварење. Може се рећи да је она једна од најљепших икона настала у раздобљу Новог вијека не само у Црној Гори него и на читавом балканском поднебљу. Стилска анализа овог дјела и фресака у цркви Светог Николе и у параклису Светог Стефана јасно показује да им је аутор исти сликар. Управо на овој икони у доњем лијевом углу централног поља као и на крају свитка, исписано је пет слова (С I З П Г) која су протумачена као потпис зографа Козме, а потом су дешифрована као скраћеница од натписа: списа Јован зограф помени господе. Уз ова слова уписана је још једанпут година настанка иконе 7153., односно 1644-1645.

Другу икону коју смо поменули као таблу сликану са обје стране - Успења Богородице с једне и Стефан Вуканов са Савом, Симеоном и Кирилом Филозофом с друге стране - стилем и високим умјетничким вриједностима треба без двоумљења везати за Козму јер понавља сва обиљежја и квалитет претходног дјела. Као на великој икони и овдје се Козма зналачки поиграва контрастима топлих и хладних боја. Велика подударност насликаних ликова и сцена на икони са истоименом иконографијом ликова и сцена на претходно поменутој икони и на фрескама у Никољачи и параклису Светог Стефана говори о истој руци њиховог мајстора.⁵⁵²

Од живописања зидова Светог Николе у Подврху који је остварен Страхњином руком 1613 - 1614. до израде дуборезног

позлаћеног иконостаса за вријеме игумана Стефана протекло је читавих пет деценија. Натпис на надверју царских двјери казује да овај "камер сагради и пописа" поменути игуман јеромонах 1665. новцем Деспине Пејчинове из Ћићића, а стилска анализа да је то дјело рад неколицине даровитих сликара.⁵⁵³ Ликови Деизисног чина, најбоље очувани распоређени су у 13 поља уоквирени колонетама с аркадама. Представљени светитељи имају простудиране ставове и одмјерене покрете што доприноси складности и ритму цјелине. Разноликост поза, а исто тако и боја насликаних драперија срећно се утапа у симетрију плоче. Хармоничан склад краси и умјетничков начин сликања - цртеж је подчињен пластичном облику, колорит је усаглашен са свјетлошћу, у сваком потезу садржано је велико искуство мајстора. Овом знатно доприноси зналачко компоновање дубореза и иконописа. Остварена дуборезна декорација зрачи аутентичност и префињени рад резбара. Стилизована орнаментика флоралног мотива таква је да готово понавља дуборезни декор с иконо - олтара у цркви манастира Мораче. Овдје се као и у Морачи велика цвјетолика розета ритмички понавља штавише испољава још китњасте али и зависније од ренесансних облика и декорације. Над деизисном плочом израста раскошан дуборез са монументалним крстом са насликаним Распећем Христовим. Свеукупан стилски израз овог дијела иконостаса наводи на мисао да је његов творац кир Козма, заправо да је то његова најзрелија цјелина која је остварена средином шездесетих година 17. вијека.⁵⁵⁴

Сликарски профил кир Козме не би био потпун ако се не узме у обзир његов илуминаторски рад. Псалтир пљеваљског преписивача Гаврила из 1642 - 1643. писан за милешевског јеромонаха Теодора који се сада чува у библиотеци Матице Српске (бр. 352 С4) има три минијатуре - цара Давида, Светог Георгија на коњу и и српске светитеље Симеона и Саву - рађене на златној позадини, најљепше су

илуминације наше рукописне књиге 17. вијека.⁵⁵⁵ Сарадња Гаврила Тројичанина као преписивача и Андрије Ранчевића као илуминатора његовог Шестоднева са хришћанском топографијом наводила је раније испитиваче на погрешан закључак да је Псалтир дјело истих личности.⁵⁵⁶ Ту дилему распршила је минијатура са ликовима Саве и Симеона која је упутила на правог аутора, на зографа кир Козму. Ликови ове двојице светитеља са познатих Козминих икона у Морачи из 1644 - 1645. скоро да су до појединости пренесени на истоимене ликове - минијатуре Псалтира.⁵⁵⁷ Сва сликарева битна обиљежја: декоративност, велика цртачка способност, брижљива обрада лица, свјежина употријебљених боја, запажају се како у његовом зидном и иконо сликарству тако и на овим минијатурама.⁵⁵⁸

За сликара Андрију Ранчевића сазнало се још у прошлом вијеку из записа на крају рукописа Шестоднева Јована егзарха (Бугарског) и Хришћанска топографија Козме Индикоплова из 1649. године манастира Свете Тројице код Пљеваља.⁵⁵⁹ Дјела узорног калиграфа Гаврила Тројичанина, образованог монаха родом од Шћепан поља,⁵⁶⁰ који је припадао братству Тројичког манастира између 1633. и 1651. године,⁵⁶¹ тражила су достојан украс. Од немалог броја рукописних књига Свете Тројице у Пљевљима па и шире на подручју најбројније и најраскошније илуминације управо су Гаврилови рукописи - два поменута и Псалтир из 1642 - 1643,⁵⁶² на чије смо минијатуре претходно указали. Тројички рукописи - Шестоднев и Хришћанска топографија - детаљно су проучени како са језичког тако и са умјетничког становишта.⁵⁶³ В. Јагић је утврдио да су текстови ова два рукописа преузети из неког руског изгубљеног изворника.⁵⁶⁴ Концизни запис о илустратору ових дјела не помиње иако тамо стоји да их је украсно закључно са 20. јулом 1649. године зограф Андреа Ранчевић од села Тоца ("от сел Толц..."), сестрић тадашњег тројичког игумана Мојсија.⁵⁶⁵ В. Моле је иконографским методом установио да

су илуминације ових рукописа копије неког руског узора. Уочена је велика сличност ових минијатура са илустрацијама истоименог рукописа из Кијевске духовне академије (ркп. бр. 212).⁵⁶⁶ Поред тога на иницијалима ових рукописа откривен је исламски,⁵⁶⁷ а у Топографији западњачки утицај.⁵⁶⁸ Нејасноће које је носио руски предложак условиле су да се Андреја Раичевић окрене критским и другим западњачким рјешењима који су се одразили у Шестодневу и Топографији. Њихових шездесетак минијатура заставица и иницијала које прате текст и ликовно га објашњавају, уз копију минхенског Псалтира из 1628 - 1630, представљају, колико нам је познато, највећи подухват минијатурног сликарства на балканским просторима у Новом вијеку. У овом обимном илуминираном дјелу Андреја Раичевић неријетко постиже канонске цртачке вредноте (сцене из живота пророка Давида, Анђели носе небеска тијела око земље, итд). Из записа се види да је Андрија Раичевић био необично поштован што потврђује запис калиграфа Гаврила којег назива "благоподвижни, благочестиви и благо(словени) зуграф". Као стваралац Андреја је преко свог дјела успјео макар и кроз "закржљалу форму" да васкрсне антику која је преко византијске умјетности допрла у ову балканску забит, у доба када се због основних егзистенцијалних брига површно мислило о љепоти облика и значају умјетничког стварања.

Да је Раичевић био и иконописац први пут се сазнало по икони св. Кирјака Отшелника из старе православне цркве у Сарајеву на којој се налази молитвени запис донаторке Анђелије, година израде 1648 - 1649. и скривени унатрашке исписан потпис⁵⁶⁹ који је Ђ. Мазалић прочитао као "грешни Андрија" и предпоставио да је у питању дјело Андрије Раичевића.⁵⁷⁰ Доцније у вријеме појачаног интересовања за дјела Андреје Раичевића откривена је у цркви Бусоваче у Босни икона Моленије са светитељима и записом који гласи: "1654, рукоју грешнога Андреја лениваго, ему же завјет гроб, а замља мати. Простите ме

грешнаго Бога ради".⁵⁷¹ Ова и четири накнадно запажене иконе из 1645 - 1646. у збирци икона Свете Тројице код Пљеваља (Вазнесење Христово, Сабор Светих Арханђела, Свети Никола са Стефаном првомученишком и Три јерарха) стилем и техником припадају руци илуминатора тројичког Шестоденва и Топографије - Андрији Раичевићу.⁵⁷² Та сличност нарочито се уочава у цртежу било да је у питању минијатура или икона. Упадљива је необично велика сличност типова светитељских глава. Та сличност испољена је и у одабиру боја. Црвена, плава, златна односно жута уз окер и бијелу су тонови који се углавном употребљавају.

Андреја је насликао и шест икона, пет из села Радијевића код Нове Вароши и једну из цркве села Бистрице на путу од Прибоја за Пријеполје.⁵⁷³ То су дрвене иконе идентичних величина (61 x 37 cm) и једне те исте цјелине на којима су насликани: Пантократор (попрсје), Богородица са Христом (попрсје), Арханђел Михаил, Петар и Павле са моделом цркве (стојећи), Димитрије убија Калојана (на коњу) и Георгије убија аждају (на коњу).⁵⁷⁴ Ове иконе "најбоља остварења зографа Андрије Раичевића " поријеклом су из манастира Светих Арханђела на Тари,⁵⁷⁵ које је, изгледа, са тих страна донио пребјегли морачанин Васиље Пурић почетком 19. вијека када се наставио на Златару.⁵⁷⁶ И икона Јована Претече - Кефалофороса из Крушедола из 1644, београдског и сремског митрополита Илариона,⁵⁷⁷ сада у музеју СПЦ у Београду, показује сликарска обиљежја својствена зографу Андреји Раичевићу. Облик светитељске главе и поступак који је примијењен приликом њене модулације, употребљене боје на засјенчењима гдје се тамни окер из сивкасто зелене преводи у блиједи окер инкарната, потврда су да је и она дјело овог домаћег херцеговачког сликара. То је успјело дјело, достојанствено изражајан лик светитеља који по перфекцији израде и складу боја предњачи над осталим познатим иконама зографа Андреје. Ова икона одаје Андрију

да се приликом рада на њој угледао на дјела водећих мајстора критског кова као што је Апака и њему блиски сликари.⁵⁷⁸ По тананости цртежа и суптилности сликарског поступка, колористичкој свјежини и сазвучју употријебљених тонова њу надвисује икона Светих Срђа и Вакха из Хиландара из око 1660. године.⁵⁷⁹

Андријин иконографски рукопис карактерише један особен сликарски поступак примијењен приликом обраде браде гдје се редовно приступа подсликавању одговарајуће полукружне површине тамносмеђим, уједначеним тоном на којој се накнадно извлаче праменови власи брада тих светитеља. Овакав, поступак није примијењиван код осталих иконописаца на подручју Пећке патријаршије у 17. вијеку изузев на лику Христа цара царева и великог архијереја Г. Митрофановића(?) у морачкој припрати. Његово је обиљежје исписивање декоративних иницијала у натписима на иконама што је, нема сумње, последица познавања начина израде сликаног украса у рукописним књигама. Исто тако сликар је Јована Претечу одјенуо у плави кожух од камиље длаке и смеђи, позлаћени огртач. Тако је учинио и са Јованом Претечом на икони Моленија из Бусоваче што је окарактерисано као сликарева забуна јер је требало да кожух - хаљину обоји смеђе с обзиром да је то природна боја камиле.⁵⁸⁰ Чини се да ова забуна може бити од значаја приликом атрибуције иконе Јована Претече, а посебно његовог лика приказаног у параклису Светог Стефана у Морачи који је на исти начин колорисан и стилски веома подударан овом са иконе да готово нема дилеме да се ова фреска сматра за Андрејино дјело бар у мјери колико су оне и Козмине. Тако би морачке фреске из параклиса Светог Стефана биле друге,⁵⁸¹ до сада познате које је Раичевић 1642. сликао уз свога учитеља кир Козму, ако се изузме не сасвим оправдано оспоравање да су његово дјело и фреске из пећке припрате,⁵⁸² а крушедолски Свети Јован Претеча из 1644. прва његова позната икона. Последњи његов помен

остао је записан и до данас сачуван на дискосу манастира Светих Арханђела на Тарн (сада у цркви у Радијевићима), угравиран по ивицама с доње стране из којег се види да се "...сакова" З Р П В (1673/74) при митрополиту кир Ананију Зворничком и игуману кир Вемијамину, јеромонаху, а приложи га "Ћир Анџдреа изуграфъ и Стефан и Томанија и монахија Инџћа (и) М(ар)та".⁵⁸³

У континуитету стилског развоја Андрија се највише ослања на Козму. По умјетничким вриједностима његово дјело нешто заостаје заостаје за Козминим, које је с обзиром на његове високе занатске и умјетничке вриједности, тешко било досећи, а камоли превазићи. Да је Раичевић успјешан Козмин сљедбеник, поред наведеног, потврђују и друге појединости њихових дјела. Сликарски поступак - модулација и моделација, употребљавање бијелих паралелних зареза испод очију младих светитеља преузети су од Козме. Томе иде у прилог чињеница да је Козма сликао три сјајне минијатуре у Псалтиру Гаврила Тројичанина 1643. када се изгледа његов ђак и сарадник Андрија остањује у манастиру свога стрица - игумана Мојсија - код Пљеваља, гдје је по свој прилици насликана 1644, поменута икона Светог Јована за београдско - сремског митрополита Иларiona. У сваком случају не би се могао разумети Раичевићев стил без етапе коју је остварио Козма. У односу на Козмина дјела, Андрејино сликарство је просвјетљеније, с друге стране, он много више његује једну врсту интелектуалног графицизма, који понекад иде до карикатуралних деформација којих има и код Козме, али не колико код Андрије, његовог ученика и сљедбеника. У његовим најбољим иконописним остварењима - икони Јована Претече из Крушедола и Кирјака Отшелника из православне цркве у Сарајеву, иконама из Радијевића и Хиландара - Раичевић се довињу највишег ликовног израза код нас у сликарству традиционалног стила.⁵⁸⁴

Педантно исписан натпис у подножју централног поља на добро познатој морачкој икони св. Луке са сценама из његовог живота казује да је икону "саписао" Авесалом јеромонах за душу оца Вујице и мајке Маре... 1673. године.⁵⁸⁵ На њој је приказан јеванђелист Лука како слика Богородицу са Христом. За овај сиже мајстори су налазили литерарну основу у апокрифним текстовима гдје се св. Лука јеванђелист помиње да је сликао њихове иконе.⁵⁸⁶ То је иконописцу послужило да у оквиру поручене теме створи дјело које одступа од строгих иконографских правила и створи својеврсну жанр-сцену на тему Сликара са штафелајем. Четрнаест сцена које уоквирују св. Луку-сликара, насликане су коректно, али без замаха толико присутног у средишњем дијелу иконе. Све донедавно за аутора ове иконе сматрао се искључиво јеромонах Авесалом Вујичић.⁵⁸⁷ На једној икони, насталој исте године као и претходна и које више нема у Морачи, забиљежено је да је такође "саписао" Авесалом Вујичић.⁵⁸⁸ Изгледа да тај израз не означава аутора већ само лице које је сносило трошак да се икона наслика.⁵⁸⁹ Поједини истраживачи запазили су у стилу велику сличност између ове иконе и потписаних дјела зографа Радула недајући могућност да их је сликао неки од његових ученика.⁵⁹⁰ Без обзира што нас икона подсећа на рад Радулових руку, док се његово дјело цјеловито не сагледа не треба журити с брисањем имена из списка наших зографа седамнаестог стољећа свијету, од париске изложбе, добро познатог Авесалома Вујичића. Истина, он је могао саписати (дати прилог) за икону коју је други урадио. Претпоставка није неујерљива али те "саписане" иконе нема и тешко може поколебати увјерење о Вујичићу као иконописцу знаменитог дјела. Стилску подударност иконе, коју је уочио С. Петковић, са приказом Светог Луке као сликара са Радуловим иконописачким рукописом нијесу спорне, али мора се узети у обзир да је то морала бити последица заједничког образовања двојице сликара у морачкој

сликарској школи, код истог учитеља, зографа кир Козме, најбољег мајстора 17. стољећа на подручју Пећке патријаршије који их је у исти мах упућивао у тајне заната по "академским" начелима.

Док знаменита икона св. Луке изазива извјесну забуну јер аутор на њој није сасвим одређено назначио своје име, на једној другој морачкој икони - св. Георгија са житијем - Радулов потпис, истина исписан тајним писмом искључује сваку сумњу.⁵⁹¹ Из натписа се дознаје да је икону 1671. приложио Радосав, спахија патријарха Максима у вријеме игумана Исаије. На готово свакој од четрнаест сцена које уоквирују стојећи лик св. Георгија дошао је до изражаја један манир који се испољава у фиксираном погледу свих представљених на посматрача сцене. И поред тога ово дјело одаје Радула да је искусан илустратор, приповједач, дибар цртач са израженим смислом за композициону уравнотеженост.

Најзад, још једна мала икона - Невјеровање Томино (19 x 26) сада у приватном власништву, иако нема ауторовог потписа већ само оштећен запис који наводи да је икону "сапис...", уписала прилог Продана Станисалић 1674 - 1675 (?).⁵⁹² На икони преовладава атмосфера уздржаности, догађај се одвија испред једноставне архитектонске кулисе. Издужени ликови наглашеног покрета имају мале главе с упртим погледом у посматрача и одају Радулову руку приказујући га и овог пута у повољном свијетлу. Зограф Радул, изузетно плодан и цијењен у свом добу углавном је доскора познат само из ширих прегледа или чланака који се на њега узгредно осврћу.⁵⁹³ Последњих деценија његово зографско дјело употпунило је неколико радова.⁵⁹⁴ Из њих се види да се Радул подједнако занимао како за сликање икона тако и за фрескописање зидова црквених здања. Најраније иконе за које се зна да их је Радул насликао су неке из цркве манастира Подврха код Бијелог Поља из 1664 -1665.

То су престоње иконе сликане на златној дрвеној подлози које чине: Богородица с Христом, Христ Пантократор и Јован Крститељ, настале истодобно кад и деизисна плоча и монументални крст над њим (1665). Инкарнати приказаних посликани су маслинасто зеленим тоном преко којег је нанесен свијетли ружичасто бијели окер. Знатно им је оштећен бојни слој али је ипак толико читљив да сугерира на начин и стил рада, прије свега на храмовну икону Светог Николе изван иконостаса на којој се аутор потписао на загонетан - скривен начин.⁵⁹⁵ Последње прецизно датиране Радулове иконе су из 1677. су оне са иконостаса цркве Светог Николе у Пећи и неке из Никољца у Бијелом Пољу.

Радулов опус и сликарска својства тек се цјеловито могу сагледати када се анализирају његове фреске. Зна се да је извео зидни украс у цркви Светог Јована Претече 1673. у метохијском селу Црколезу.⁵⁹⁶ Сматра се да је тих година Радул(е) радио фреске у малој црквици Светог Николе из комплекса цркава у Пећи.⁵⁹⁷ Овим цјелинама придружују се са подручја Црне Горе још три зидна ансамбла у црквама: Свете Тројице у манастиру Прасквици недалеко од Будве из 1680-1681.,⁵⁹⁸ фреске Светог Николе у Дреновштици код Никшића⁵⁹⁹ и живопис пећинске цркве Часног крста у Горњем манастиру Острогу недалеко од Никшића.⁶⁰⁰ Као што се види фреске у Острогу су по времену настанка најстарије до сада познате Радулове зидне слике и из тих разлога било би их занимљиво упоредити са његовим иконама из тог доба.

Натпис изнад улаза са унутрашње стране пећинске црквице Часног крста у Горњем Острогу казује да је црква саграђена 1666-1667. уз благослов "кир Василија". За подизање и живописање испоснице мајсторе је исплатно, како је то истакнуто у натпису, игуман јеромонах Исаија из села Попа код Оногоста за којег се вели да је "први свети и преподобни отац".⁶⁰¹ Упркос зидним неравнинама

распоред сликане тематике-сцена и појединачних фигура-извршен је доста смишљено. У првој зони приказане су стојеће фигуре (Јован Златоусти, Василије Велики, Симеон Столпник на стубу, Никола, Симеон, Сава, Константин, Јелена и ратник Мина) изнад њих попрсја мученика и мученица, пророци, литургијска сцена "Свјатије Христово" и сцене Великих Празника (Благовијести, Рођење, Сретење, Крштење, Преображење, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим, Распеће и Силазак у ад и Силазак св. Духа). Од њих једино недостаје композиција Успење Богородице. Сасвим изнад, на своду дат је Христ Пантократор и Христ из Вазнесења. Необично је да у репертоару нема ниједне сцене из циклуса који се односи на посвећење цркве. Истини за вољу, треба рећи да представљање циклуса о Часном крсту у византијском сликарству веома је ријетка појава.⁶⁰²

Зидно сликарство у Острогу из 1666-1667. однедавно очишћено пружа већу могућност за анализу и закључивање о утицајима који су се одразили на Радулово сликарство из раног периода. Узимајући у обзир оно што се до сада знало о сликарству из пећинске цркве Часног Крста, о његовом цртежу, колориту, брижљивој изради инкарната, снажљивости у размјештају тематике и томе дода наклоност натуралистичком приказивању детаља што је већ показао у Острогу онда се долази до сазнања да су Радулу била блиска сликарска рјешења која су његована у Приморју. С друге стране, његов начин рада, иконографија и колорит, начин сјенчења, сликање кулисе иза сцене и других појединости наводи да се Радул формирао уз сликара Козму односно Јована, тј. у радионици морачког анонима, како се обично крсти овај мајстор из краја прве половине 17. стољећа.⁶⁰³ Велику зависност Радуловог живописа Светог Николе у Пећи од Козминих фресака у морачким црквицама - Никољачи и параклису Светог Стефана - нарочито показују композиције чуда св. Николе које приказују сцене у вези мора (Пренос ковчега св. Стефана).

И црква Светог Николе у селу Дреновштици код Богетића недалеко од манастира Острога однедавно је позната по сачуваним фрескама зографа Радула.⁶⁰⁴ Од унутрашњих зидних површина храма фрескама је украшен само олтарски простор. С обзиром да у осталим дијеловима цркве нијесу запажени ни најмањи трагови зидног сликарства, по свој прилици црква у цјелини никада није била живописана. Сачуване фреске допуштају да се установи цјелокупни првобитно насликани тематски репертоар. Допојасни лик Богородице шире од небеса са малим Христом на грудима приказан је у полукалоти апсиде. У средишњем дијелу разазнају се дјелићи насликаног стола са Агнецом коме се приклањају два најпознатија литургичара - са сјеверне св. Василије Велики, а са јужне св. Јован Златоусти. На источном зиду - тријумфалном луку- у централном дијелу приказан је патрон цркве св. Никола у окружењу двојице мученика највјероватније св. Сергија и св. Вакха. На сводном дијелу источног травеја ка сјеверу насликан је доњи део сцене Вазнесења Христовога, а супротно, нешто јужније Рођење Христово, док је у тјеменом дијелу свода представљен Христос на дуги из Вазнесења како га носе четири анђела.

Очуване фреске и пртежом и колоритом говоре да је у питању вриједан живопис који је извео зограф Радул крајем шездесетих година 17. вијека. Наношењем бијелих, хитрих потеза на откривеним дијеловима људских фигура (Распеће), аутор је употпунио умјетнички експресивним изразом у једној много израженијој форми него што је то испољио Козма у живопису оствареном у Морачи прије четврт вијека.⁶²⁴ Сликарство цркве у Дреновштици показује велику сродност са осталим Радуловим дјелима, а нарочито са оним у Острогу из 1666 -1667., са његовим иконама у Морачи и Пећи, а такође и са фрескама Црколеза из 1673., пећким из 1673 -1674 и прасквичком

код Будве из 1680 -1681. године.⁶⁰⁵ Многобројне појединости потврдиће да се Радул као сликар формирао уз Козму и Андрију Ранчевића. Прве радове он изводи по црквама у Црној Гори: Острогу, Дреновштици, Морачи. Седамдесетих година он постаје водећи сликар. То се види по томе јер му се повјеравају да слика задужбинска дјела патријарха Максима о чему свједочи његов рад на декорацији црквице Светог Николе у Пећи. Прије него што је извео ово његово дјело он се након рада на подручју Црне Горе и Херцеговине потврдио као искусан декоратор у метохијској цркви Светог Јована коју је декорисао 1673. године.⁶⁰⁶ Отуда се он поново враћа у Црну Гору, у Приморје и оставља сведочанство свога рада у цркви Свете Тројице у Прасквици коју изгледа није успио потпуно да ослика 1680-1681. од када му се губи сваки траг, већ то чини његов ученик млади, будући даскал Димитрије. И у њој је изведен устаљен репертоар.⁶⁰⁷ Од уобичајене тематике и њеног распореда у Прасквици одступају поједине теме. Визија Петра Александријског сликана је у јужном дијелу олтара умјесто у сјеверном. Тако ће доцније углавном радити Димитрије у Мркови и Пелинову. Композиција Света Тројица којој је храм посвећен представљена у централном тјеменом дијелу средшњег травеја добила је (што јој и припада) најистакнутије мјесто. Од ове композиције једино фрагменти потврђују да су ликови у оквиру сцене били педантно реалистично изведени. Тај зрели домет мајстор је испољио и приликом сликања анђела који вазносе Христа са медаљоном.

Прозаични реализам постигнут је и у другим сценама (Пут на Голготу), штавише он на појединим мјестима прелази у брутални натурализам. То се посебно испољило у представљању Христовог тијела у сценама Скидања с крста и Оплакивању. У сцени Скидање с крста Христ има до морбидности потенцирани израз. Ту стилску компоненту и начин сликања Радул је наговијестио у живопису

Острога и Дреноштице. Ипак треба рећи да се то обиљежје Радуловог сликарског рукописа не испољава у Пећи и Црнолезу. То је и разумљиво јер тај израз симбиозе стилова тешко да би био схватљив ван подручја гдје је поникао - Приморја и непосредног заљеђа. Радул је заправо наставио рад Козме односно Андрије. Он је потврда трајања и његовања израза морачке сликарске школе и један од последњих протагониста. Њене тековине у извјесном облику наставиле су да живе у Радулову сљедбенику Димитрију - оснивачу Бококоторске сликарске школе - за којег се зна да је преузео многа рјешења управо од Радула, нпр.: облик глава, стилизацију бора на лицу, обраду драперије, сликање позадине али не и поменуто обиљежје Радуловог сликарства које га ближи западњачком поимању религиозне слике. Већ је примијећено да се у Прасквици разазнаје рука даскала Димитрија. Очувани живопис у Шишићу, Мркови и Пелинову свједочи о блискости њиховог начина рада испољеног у зидном сликарству. Са настањивањем Димитрија у Приморје поклапа се замирање Морачке сликарске школе али, у неку руку наставља њено трајање кроз будуће двовјековно постојање Бококоторске сликарске школе.

Бурна историја Мораче од краја 17. до почетка 19. вијека допринијела је да се прореде покретне драгоцености међу којима су се, поред осталог, налазиле иконе и плуминирани рукописи. То је разлог што сад ризница древне Мораче посједује скромну збирку умјетничких предмета. Посебна вриједност морачке збирке су осам рукописа.⁶⁰⁸ Један део њих уз посредовање Вука Стеф. Караџића доспιο је у стране збирке нарочито Берлин.⁶⁰⁹ Из постојеће манастирске колекције једино се украсом издваја једно четворојеванђеље из последње четвртине 16. стољећа са двије заставице (остале су истргнуте) и неколико иницијала.⁶¹⁰ По мотиву преплета и живости употријебљених боја јасно је изражена тежња

илуминатора да досегне узоре из прошлости. Само још јеванђеље - апракос из 1668. има украс-заставице вриједне пажње али не и својих особености које би захтевале посебну анализу.⁶¹¹

Пошто су лако преносиви предмети углавном однешени незнано куд, о умјетничком занатству у Морачи од 16. до 18. вијека више говоре поједини комади сачуваног црквеног намјештаја. Од радова блиских сликарској вјештини сачувано је неколико предмета украшених техником интарзије са почетка 17. стољећа. То су два налоња, сталак за нафорицу и двокрилна врата на пролазу из припрате у наос.⁶¹² Наложни су једноставно украшени и мјестимично обојени тамно црвеном и жутом бојом, а у нафоро - сталак шестостраног облика утиснути су коштани комади претежно ромбондних и шестостраних облика. Сама техника рада говори да је њихов извођач био искусан мајстор. Због уочене сличности у стилу и начину рада са кивотом Стефана Првовјенчаног из манастира Студенице на коме је 1608. аутор оставио своје име помишља се да је налоњ и сталак радио исти мајстор-Антоније-почетком 17. вијека.⁶¹³ Истом умјетнику приписују се и монументална двокрилна врата (248 x 124). По обимности рада, љепоти умјетничке замисли и изради она се с правом узимају за једно од највећих остварења у техници интарзије код нас. Њихов творац је са огромним стрпљењем од уситњених геометријских облика у кости створио разнолике мотиве које је у седам поља несиметрично распоредио на оба крила врата (ромб, шестокрака - Давидова звијезда, симетрично распоређени троуглови, крст на Голготи и разгранато стабло у цвату). Посебно је занимљив мотив са разгранатим стаблом. Оно представља дрво живота које је симбол вјечног трајања. Мотив заједно са осталим геометризованим облицима упућује на исламско поријекло што је и разумљиво јер је и код муслимана дрво живота имало симболично значење као код хришћана.⁶¹⁴

Посебан значај у главној морачкој цркви има њен велики полијелеј познат као Богородично коло. Оно је окачено о ланце у подкуполном простору. На његовим резбаријом украшеним странама висиле су иконе, стајале свијеће, а под њим заклетвом доказивала правда.⁶¹⁵

Озлојађени великим војним поразима током 1688. и 1689. године Турци су предузели контраофанзиву и приморали аустријску војску на повлачење из области јужно од Саве и Дунава. У јесен 1690., заједно са војском повлачили су се, предвођени патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, хиљаде устаника са својим породицама због страха од турске одмазде. Напуштено Косово тада су наседели Албанци.⁶¹⁶ Те године великог балканског метежа Морача је изгледа опстала без тежих посљедица и дочекала 18. стољеће у којем манастирско братство не посустаје у напорима да одржава и даље украшава свој манастир.

Један угребени натпис на зиду казује да је храм поновљен 7221. тј. 1712. године.⁶¹⁷ То потврђује и навод на једној икони гдје се каже да је 1712. године црква прекривена.⁶¹⁸ Неколико сачуваних икона насталих у Морачи тих дана говори да се није радило само на грађевинским санацијама храма већ и на његовом унутрашњем украшавању. Икона Богородице са Христом и светитељима (28 x 38,5) настала 1711-1712. године је рад који се иконографијом не издваја. Богородица приказана на престолу како држи малог Христа, уоквирена са двадесет два светитељска попрсја ничим не одступа од уобичајено примјењиваног обрасца.⁶¹⁹

Другу икону-Успење Богородично са дванаест сцена из њеног живота - због богатог оквира и тематских особености може се сматрати вансеријским остварењем. Опширан натпис поред године настанка иконе, 1713., помена тадашњег морачког игумана Михаила и херцеговачког митрополита Герасима, доноси значајне податке о

даскалу Димитрију и његовом сину Гаврилу.⁶²⁰ Икону је платио морачки духовник Јефтимије шеснаест цекина, а преосталих шест цекина дао је зограф Димитрије за спомен на своје најближе и себе.⁶²¹ И сам задовољан радом свога сина зографа даскал Димитрије се укључио у откуп дјела за које је дао благослов и прије него што се приступило његовој изради о чему се дознаје из натписа на њој (с благословенијем оца мојего кир изографа Димитрија даскала рукодјелисах...)⁶²² Из натписа се сазнаје да је Гаврило "рукодјелисао" икону чиме је потврдио резбарско сликарску вјештину. За углед богато и складно изрезбареном оквиру иконе Успења Гаврилу су послужила два иконооквира из западног дијела наоса морачке цркве настала око 1644. године. Раскошан украс са узора из 17. стољећа Гаврило је ипак поједноставио. Задржао је лозове гране с гроздовима и коринтске капители док је остало све упростио. Иако заостаје за овима с краја прве половине 17. вијека увелико се угледа на мајстора икона без обзира што су ликови на његовој икони Успења здепасти, укрупњеног и фиксираниог погледа. Једна заједничка нит повезује његово дјело, дјело његовог оца и дјело зографа Радула са сликама мајстора Козме што се види по сјенчењима, типологији физиономија и психологији израза представљених ликова. Дјело је занимљиво и по испољеним утицајима: западњачки - кроз издвојено приказивање три мудраца, грчки-кроз тему животоносног источника и руски-кроз представу Покрова Богородице. На доњем дуборезном оквиру представљени су медаљони са ликовима светитеља који избором одговарају црногорској средини. Међу њима се нашао први пут приказан Василије Острошки. Цртежом и колоритом ова икона показује да је њен аутор Гаврило Димитријевић један од последњих даровитијих сликара традиционалног стила на подручју Црне Горе који се са оцем налазио у Морачи када се њена сликарско-дуборезачка радионица гасила.

Трећу, највећу икону (100 x 150) како казује натпис исписан у постаменту дуборезног иконооквира платно је у име братства тадашњи морачки игуман Михаило.⁶²³ У централном дијелу иконе посебно истакнутим богатим дуборезним оквиром неоренесансно - оријенталног стила представљен је стојећи лик крилатог Јована Претече Кефалофороса како се обраћа Христу. На преосталој површини распоређене су двадесет четири композиције са сценама из светитељевог живота, приказом четворице пророка, арханђела, једанаест ликова светитеља и сцене Успења св. Василија. Приказани репертоар углавном понавља устаљену иконографију. Ипак, он је овдје обогаћен једном новом темом. Колико је познато овдје се први пут слика сцена - Успење Светог Василија Острошког. Приказана у медаљону на доњој греди рама иконе по узору на сцену Успења Стефана Вуканова -ктитора Мораче - насликане на икони из 1644 - 1645. године. Знатно поједностављене композиције мрко зеленог тоналитета и типизираних физиономија дјелују доста једнолично и неинвентивно. Пошто се на дјелу аутор није потписао намеће се питање његове атрибуције. Имајући у виду многе појединости има оправдања што се помишља да је то Димитријево дјело или неког од његових синова.⁶²⁴ И нама се чини да је икону св. Јована Претече сликао Даскал Димитрије по налогу морачког игумана Михаила у вријеме док је његов син Гаврило "рукодјелисао" икону Успења Богородице по захтјеву тамошњег духовника Јефрема.

Као што смо показали, ученије и боље монашко сликарство са Атоса стиже у Морачу са Георгијем Митрофановићем у другој деценији 17. стољећа. Њега временски слиједи кир Козма након рада у Дечанима и Хиландару, а потом самостално у Пиви средином треће и Морачи током четврте и пете деценије. Да је Козма био Митрофановићев ђак ипак се дознаје. Њихови први потписи стоје на дечанској икони Јована Претече - Кефалофороса из 1620. године. Кир

Козмино име наведено је и на једном другом мјесту, у натпису хиландарске трпезарије са још тројицом ктитора. Ако је у питању иста личност као што се предпоставља⁶²⁵ нема сумње да и ктитор - зограф кир Козма не учествује уз Митрофановића, 1622, у раду на фрескописању хиландарске трпезарије. Као поклоник Хиландара његов прилог светогорској Лаври могао је бити његов зографски ненаплаћени рад који је поистовјећен са донаторством чиме је могао стећи право да постане један од ктитора овог подухвата. У сваком случају посриједи су мајстори знатних способности, али обиљежја њиховог дјела довољно не указују о њиховој сликарској зависности. Да ли је и Козма сликар светогорске школе преостаје тек да се утврди.

Доследније опонашање свога учитеља-кир Козме-показује сликарско дјело зографа Андрије Раичевића, а затим Радула, а да је и Димитрије слиједио један њен смјер потврђује његово зографско дјело и дјело његових сљедбеника који су заиста упорно истрајавали на монашкој и морачкој иконописачкој линији све до средине 19. вијека. Осим Мораче све друге иконописачке раднице у Црној Гори били су без еха, кратко су трајали, углавном само онолико док су задовољене потребе манастира због чега су уосталом и формиране.

Стари морачки живопис у ђаконикону и у нишама изнад врата, очуван у поновљеној тематици 13. вијека наставно је да живи, запазили су многи истакнути истраживачи овог споменика, а студиозно разрадио Павле Мијовић истакавши да се поред очуваних старих фресака о осталом иконографском програму овог краљевског маузолеја укаршеног фрескама највишег умјетничког домета може дознати по рекогносцирању на основу старијег сликарства које је дошло преко првог слоја и по историјско - умјетничким реконструкцијама.⁶²⁶ У том смислу треба посматрати обнову морачког манастира која је трајала готово једно стољеће. У вријеме

њене обнове у њој се непрекидно, као у каквој правој школи, смјењују фреско писци, иконописци, учени калуђери и попови па и један владика дуборезац тзв. "крстар" и други дуборесци, што доказује да је из Мораче зрачила иконографска и умјетничка порука у виду репертоара у њој показаног и оствареног који су ширили по црквама у Приморју и у унутрашњости зографи и дрворезбари оспособљени у њеној радионици.

По најбољим умјетничким радовима Страхинје, владике Георгија "крстара", Георгија Митрофановића, Козме, Андрије Раичевића, Радула, Димитрија и других, стиче се утисак да је све вријеме по један мајстор био руководећи, у улози протомајстора. Разумљиво, уз њега су радили и други мање вјешти и учени или сасвим без искуства ту у Морачи окушљени са или без препоруке, ступали су у њену радионицу и оспособљавали "богоугодном рукодјелисању".

Као што је познато у 16. вијеку након успостављања црквене организације под турском управом, најбољи мајстори обнављају фреске у Немањинским црквама по остацима из 13. вијека покушавајући да им врате краљевски углед. Једино у томе не успијевају у наосу Мораче из нама непознатих разлога (потпуно уништење старог живописа, смрт протомајстора - зографа коме је прво било понуђено да ослика наос и др). Ипак, у свему томе једно је важно: осавремењује се стари морачки живопис стилским иновацијама из Приморја које сада, послје ренесансе, наново и прилагођено зрачи што је битно обиљежје Морачке сликарско - дуборезачке школе. На насљеђу старог већ увелико славног и новог веома присутног формира се њена особена иконологија што јој даје обиљежје и право да постане најважнија школа у умјетности Црне Горе Новог вијека.

Анонимни зографи XVII вијека

Сликарска схватања придошлих грчких зографа са југа која су дошла до изражаја у живопису манастира Пиве одударала су од традиционалних схватања на која је навикнут наш вјерник из унутрашњости. Сувише истицани контраст освијетљених и затамњених мјеста на сликаним ликовима за приморски крај у односу на унутрашњост било је појмљиво и у духу тамо наступајућег барока. Ово стилско обиљежје, треба подсјетити, најавили су сликари Грахова⁶²⁸ и Прасквице,⁶²⁹ а након њих и декоратери другог слоја фресака цркве Успења у Савини.⁶³⁰ То стање стваралачког духа не много касније него што се најочигледније рефлектовало у италијанској умјетности крајем 15. и почетком 16. стољећа није прошло без одраза у сликарству Црне Горе Новог вијека. Талас већ истрошене сликарске манире који је у овом другом налету са грчким мајсторима допро до Пиве у Херцеговини, Ломнице у Босни и Хопова у Подунављу у првој деценији 17. вијека тамо није оставио знатније последице. Али, за разлику од тих средина то није случај са јужним поднебљем Црне Горе гдје је овај ликовни израз покренуо притајена стваралачка осјећања код једног броја зографа, истина сиромашних могућности који су слиједећи своје "било" у недостатку занатске спретности и извођачког искуства ипак остварили занимљиво дјело.

Мала црква Светог Ђорђа са преломљеним готичким сводом села Доњи Ораховац у Боки Которској посједује зидни украс на подужним и зидним површинама са источне стране док је онај са западне неповратно уклоњен шездесетих година прошлог вијека приликом доградње њене припрате. Од тада читав простор старе цркве представља олтар проширене. Тематику зидног украса и њен распоред и поред знатних оштећења није тешко утврдити. Поред приказа појединачних фигура у првој зони, у другој су приказани

Велики празници, изнад њих на своду попрсја пророка и у тјемени четри вида Христа.⁶³¹ Кад је црква подигнута и из којег су доба њене фреске није познато. Иако се за њих одавно знало и предпостављало да су из 14. вијека⁶³² оне још нијесу добиле одговарајућу обраду у стручној литератури.⁶³³ Иконографски у овом ансамблу зидних слика све је уобичајено осим што је на источном зиду Богородици у сцени Вазнесења у руке стављен убрус са Христовим ликом, иконографска појединост која се први пут појављује у зидном сликарству на подручју Пећке патријаршије крајем 16. и почетком 17. вијека.⁶³⁴ За разлику од иконографије, доње ораховачке фреске у погледу стила посједују више елемената који га чине особитим и препознатљивим. Прије свега овај живопис по свом цртежу и другим извођачким особинама одаје аутора ограничених способности и оскудног извођачког искуства. У исто вријеме он показује оне слободе које су карактеристичне за модерне ствараоце показујући тиме одсуство предлошка или картона који би га обавезивали да по њима оствари сликарску замисао. Своју индивидуалност анонимни мајстор посебно исказује код инкарната - лица су обично асиметрична, деформисана изазивају утисак као да су пресвучене металне лутке. На њима су бијелим танким линијама акцентована освијетљена мјеста, извучене власи косе, бркова и браде. Насликане фигуре пате од диспропорционалности, а посебно су изражени неуобичајено дуги прсти који су нелогично назначени готово од средине стопала босоногих апостола (Вазнесење Христово). Главе представљених светитеља у првој зони, па и оне средишње фигуре у сценама (Благовијест, Вазнесење Христово) уоквирене су са по једним централним и два омања бочна сликана лука немарног цртежа плавосиве обојености. На фону испод тих лукова, тј. иза светитељских глава исписане су сигнатуре архаичним словним знацима који су углавном неправилни, што такође говори о скућености занатског

образовања његовог исписивача. Одјежде светитеља сликане су црвеном, окер, тамносмеђом, тамноплавом и тамнозеленом бојом. Кад су настале ове фреске? Захваљујући особеностима овог сликарског рукописа рад овог мајстора може се уочити и на живопису доњих зона цркве Јексе код Ријеке Црнојевића настале 1626-1627. године.⁶³⁵ Судећи по стилу и другим обиљежјима исти мајстор урадио је првих деценија 17. стољећа и фреске у цркви Светог Арханђела Михаила у Аранђелову код Требиња, а нешто доцније и оне у цркви Светог Трипуна у селу Клинци на Лиштици код Тивта.⁶³⁶ Опис живописа и цркве у Јекси дат је још крајем прошлог вијека.⁶³⁷ Незнатне грешке А. Јовићевића потпунији опис цркве и атрибуцију живописа у горњим зонама отклонно је С. Петковић истакавши за мајстора доњих зона, неоправдано да је толико слаб да не заслужује посебна помињања.⁶³⁸

Већ је указано да је фреске цркве Благовјештења у Јекси код Ријеке Црнојевића извео наш познати зограф поп Страхинја из Будимља око 1625. године, али је уочено да доње зоне, површине вертикалних зидова до сводних закривљења, припадају руци неког другог слабијег зографа из 1626-1627. године. Заправо овај други млађи слој приписује се једном од два мајстора из Доњег Ораховца, али по квалитету и извођачком искуству он заостаје за бољим живописцем ораховачке црквице.⁶³⁹ Овај анонимни мајстор декорисао је сокл, ликове у првој зони и сцене из друге зоне: Благовјести, Крштење, Успење Богородичино, Улазак у Јерусалим(?), Распеће Христово, Мирносноце на Христову гробу, Силазак у ад, Прање ногу и Тајну вечеру. На тробојно издијеленој позадини прве зоне у Јекси зограф смјешта фигуре које пате од цртачких недостатака и схематичног приказивања.

И овдје личности из прве зоне као у Доњем Ораховцу уоквирене су тродјелним сликаним аркадама, а и боје су им готово идентичне.

Најчешће употребљавана је тамноплава, цинобер, свијетло сива; у затамњењима је зелена, а на освјетљеним мјестима ружичаста. Прелази су нагли и груби, а натписи са таквим језичким и техничким грешкама да аутора приказују једва писменог, невеликог теолошког знања и скромног извођачког искуства.

Од више цркава на полуострву Луштици источније од улаза у Бококоторски залив мала црква Светог Трипуна у селу Клинцима прије свега по својим фрескама спада у најзанимљивије.⁶⁴⁰ Оне су дјелимично очуване у зони стојећих фигура између којих се могу идентификовати ликови Спиридона, Николе, Трипуна, Петке, Недјеље, арханђела Михаила, Константина и Јелене (знатно оштећени), архиђакона Стефана и на тријумфалном луку једва примјетна сцена Благовјести. Светитељи су обучени у одјежде изведене првеном, окер, браон, плавом и тамно зеленом бојом. Изнад светитељских ликова насликани су лукови у плавом тоналитету слични оним у Доњем Ораховцу, Јекси, Подластви, Режевићима и још неким црквама са живописом из 16. и 17. вијека.

Особине зидних слика цркве Св. Трипуна у селу Клинцима испољене у начину сликања руку, лица, косе, браде, ушију као и палеографске карактеристике словних знакова у сигнатурама, упућују на сродност ових фресака са оним у цркви св. Ђорђа у Доњем Ораховцу.⁶⁴¹ И поред тога што су на исти начин сликарски уобличени поједини ликови у овим црквама (нпр.: св. Никола или арханђели), ипак, живописац црквице Светог Трипуна показује знатно више умјетничког дара у обликовању људског лика. Младачакли лик патрона-св. Трипуна-доброг је цртежа; његово округло - буцмасто лице, бадемасте очи, правилно исцртан нос, мале заобљене усне, фигура снажних рамена и врата, суптилна модулација и моделација инкарната открива ренесансне рефлексије. То у извјесној мјери доводи

у сумњу њихову датацију наводећи на мисао да би оне могле бити старије за неко стољеће.

У духу зидног сликарства са почетка 17. вијека (Петровићи, Доњи Ораховац, Клинци, Јекса) на које смо претходно указали је и други слој фресака цркве Рођења Богородице манастира Подластве код Будве. Он, углавном, заклања најстарији слој из 15. вијека о којем је било ријечи. И поред знатних разарања која су посљедица земљотреса из 1979. године захваљујући раније састављеним биљешкама, сликана тематика и њен размјештај углавном је регистрован.⁶⁴²

Ко је и кад извео овај слој живописа у цркви манастира Подластве није познато. Ипак у том правцу о њему сада, након спроведене анализе стила и добро уочених аналогја са живописом који је прецизно датован, можемо поуздано закључити да је из шездесетих година 17. вијека. И површно спроведена иконографска и стилска анализа живописа цркве манастира Подластве, а потом његово упоређивање са очуваним фрескама из 1663. године Светог Николе-некадашњег манастирског комплекса Орахово у истоименом селу недалеко од Вира на Скадарском језеру, потврдиће неоспорну сличност ових зидних слика, да се могу сматрати да их је урадио исти мајстор. Да би се у то увјерили довољно је упоредити фреске ова два ансамбла па ће се лако уочити њихова подударност у цртежу, боји, сјенчењу, графичистичком поимању форме, сликаној архитектури, исписаним сигнатурама које говоре о непознавању старословенског писма и језика и свим другим особинама, извођачким некоректностима које иначе карактеришу зидно сликарство ових цркава. Довољно је упоредити лик Богородице Оранте из полукалоте, Христов лик на убрусу, јајолике главе са повијеним носевима и контрасте освијетљених и затамњених мјеста са одговарајућим приказима у

живопису цркве села Орахова и примијетити да је у питању живопис истих особина и истог мајстора највјероватније неког монаха грчког поријекла. Разлика је само у томе што је црмнички изведен са више слободе а тиме и са више спонтаности и надахнућа због чега ово његово дјело издвајамо од других јер је умјетничко у њему снага израза која, заиста, наткриљује све мане, иконографске, цртачке и колористичке.

У сликарству ових анонимних приморских мајстора са обележјем контрастних сучељавања свијетло-тамног, графицизма и колористичке монохромije с једне и снаге израза с друге стране, фреске цркве св. Николе у Орахову представљају остварење особите изражајне снаге, својеврсну потврду стања стваралачког духа доба у којем су настале.

Судећи по препису зидног натписа из 1910. године иконописца Василија Крстића-Ђиновског који је тада радећи иконе за цркву могао прочитати зидни натпис изнад врата са унутрашње стране, црква је подигнута - живописана 1663. у вријеме "митрополита цетињскога кир Руфима" захваљујући прегалаштву донатора, ктитору Василију Његушу и манастирској братији.⁶⁴³ Тада насликани живопис византијског стила и иконографије, остао је сачуван до наших дана. Он је у таквом стању да се може установити његов сликани репертоар.⁶⁴⁴ И поред тога што је у цркви приказан велики број појединачних светитеља и сцена у првој зони и на потрбушјима лукова тематика и њен репертоар, мада непотпун није зналачки одабран нити добро распоређен. То се види и по томе што у њему нема јеванђелиста, а недостаје и сцена Благовијести која се редовно смјешта на источном зиду. С друге стране неочекивано су укључене друге сцене чије изостављање не само што не би идејно крњило представљени репертоар него су у њега посве непотребно укључене. Света Тројица

сликана су на тјемени свода, а затим у другој зони два пута, истина један пут као Свадба у Кани. Неспретно у репертоар су укључене поједине композиције из циклуса Посмртних јављања (Невјеровање Томшо) и Чуда Христових (Христ и Самарјанка). По свој прилици жеља да се оствари један амбициозан иконографски програм изведен је по замисли поручиоца игумана Василија, а не извођача који се у том погледу с обзиром на своју ученост није могао наметнути. На први поглед он, заиста, показује многе недостатке, одсуство извођачког искуства и непознавање дубљих теолошких значења представљене слике.

И поред тих уочених слабости њихов аутор је у бити умјетник, он спонтано износи "унутарњу визију" и ма колико да је она субјективна - нестварна он ју је ставио изнад двоструког ауторитета-објективности и класичних умјетничких захтјева. Његови ликови су укочени, драперије на њима су круте, тешке као да су наквашене. Боје су сведене на неколико тонова, нехармоничне, подређене сјају нерелне свјетлости. Дубоко узнемирујући, ћудљиви, визионарски израз указује на постојање неке усађене унутарње збње. Смјелци, неукротиви потези кичице, нагли прелази између свјетлости и сјенке знаци су ствараоачевог немира, грча, па и побуне против класичне уравнотежености. Ову егзалтирану осјећајност може једино да објасни духовна клима доба у којем је настало ово дјело, али ипак, неотргнуто од свог бића, извора византијске спиритуалности. Исконска непресушна вела овдје су се слила у визију, манир, најављујући драматични развој друштвено - политичке стварности друге половине 17. вијека на овим и другим просторима европског континента.

Барокни успон Боке

Падом Зете Балшића и Црне Горе Црнојевића под Турке и преласком обалско - приморског појаса под власт Млетачке републике нарушен је природни територијални интегритет Црне Горе. Напоредо са продуженим животом поствизантијске умјетности код православних народа Балкана током Новог вијека у стваралаштву Црне Горе 17. и 18. стољећа за разлику од других као и раније јављају се специфичности, нова, стилски другачија барокна схватања која су јасно изражена у њеној умјетности. Умјетност створана са обје стране аустро - турске и турско - млетачке границе била је исте судбине као и односи "хришћанске Европе" и турске империје.⁶⁴⁵ Њено укључивање у западноевропске умјетничке токове 17. вијека одраз је тадашњих прилика Истока и Запада. То је раздобље када су некадашњи добро уређени односи између Пећи и Порте припадали прошлости.

Упоредо са процесом слабљења турске моћи крајем 16. вијека, са појавом буна и устанака, српска црква чији су интереси такође угрожени овим процесима предвођена патријархом Јованом (1592 - 1614) упушта се у отворен сукоб против отоманске власти стављајући се на чело ослободилачких покрета свога народа. Тражећи протекторат страних сила над српским народом обраћа се Хабзбурговцима, владарима у Италији и Шпанији, римском папи и руском цару. Једно вријеме била је спремна да приступи унији с циљем да у турској царевини заштити своја права и права вјерника које заступа.⁶⁴⁶ Прва половина 17. стољећа протекла је у интензивној дипломатији са Западом и Ватиканом. У доба патријарха Пајсија (1614 - 1647) обнављају се преговори с римском куријом које је започео патријарх Јован. Поводом уније 1642. године долази у Пећ на преговоре католички емисар Ф. Леонарди. У доба Кандиског рата

који је покренуо велике масе балканских народа у борбу против Османлија под патријархом Гаврилом Рајићем (1648 - 1656) поново се преговара са Римом поводом уније уз посредовање црногорског епископа Гаврила. Као што смо указали манастир Морача деценијама постаје мјесто тих договора. Колико је то питање било важно види се по снази отпора који се јавља у самом врху српске цркве према овом новом курсу. Будимљански епископ Пајсије који се спремао да поводом тога 1648. иде у Рим, био је у томе спријечен, потказан Турцима и убијен, а патријарх Гаврил морао је напустити архијерејски престо и земљу што му опет није спасило живот. Након тога у другој половини 17. вијека у доба патријарха Максима између српске цркве и турске власти долази до измирења, али и поред тога већ крајем стољећа под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем поново долази до тјешњих веза са Западом и до отвореног стављања народа и њеног црквеног клера на страну Аустрије. Промјене које су се збиле у односима српске цркве према Истоку и Западу током 17. вијека имале су озбиљне политичке последице. Док у 16. вијеку браћа Соколовићи заузимају водећа мјеста на челу отоманског царства и српске цркве, један као први везир, а други као пећки патријарх, дотле крајем 17. вијека два сродника обојица Црногорци, Арсеније III Чарнојевић - српски патријарх и Андрија Змајевић - надбискуп барски заузимају водеће положаје код православног и католичког дијела народа истог поријекла.⁶⁴⁷ У тим околностима када су се почели тражити ослонци на Западу упоредо с политичком започела је и културна преорјентација у црногорском приморју. Андрију Змајевића, највећег нашег мецену ренесансног типа у Новом вијеку чије поријекло води од Његуша ватиканска конгрегација за пропаганду вјере поставља 1671. године за барског надбискупа и "примаса српског". Након што је стекао широко знање из теологије и филозофије у Урбановом заводу у Риму средином 17. вијека, враћа се у Боку и постаје опат самостана

Госпе од Шкрпјела код Пераста, ради на њеном уређењу, стара се о изградњи цркве Розарије, истражује античке натписе у Боки, скупља народне пјесме о борбама с Турцима, преводи, пише пјесме, саставља Љетопис црковни - прву историју писану нашим језиком,⁶⁴⁸ ако се изузме словенски оригинал Љетописа попа Дукљанина из 12. вијека. Увођење народног језика у писану књижевност црногорског поднебља збило се у 17. вијеку у околностима када је њена црква била упућена на контакте са Западом, а то је значило њен културни заокрет уперен ка бароку и културним стремљењима Италије тога доба. Истина, најпосреднији додир са католичанством изазвао је јачање одбрамбених механизма православља који се опирао све интензивнијој језуитској пропаганди Рима. Исто као што је реформација изазвала католичку реакцију тако је и снажење католичанства у противреформационим процесима изазвало подозрење православних на католичку противреформацију. У тим процесима истим методом који је западна црква преузимала од реформације служила се и православна црква. Продирање народног језика у књижевно стваралаштво и неговање традиционалног византијског стилског израза у ликовном стварању треба разумјети као противтежу латинизму католичке догме. Поезија бокешких и црногорских пјесника, историчара и драмских писаца 17. и 18. вијека, Змајевића, Крушале, Ненадића и др. сачињавају снажну струју књижевности створену на народном језику штокавског наречја.⁶⁴⁹ Ова књижевност није штампана; остала је сачувана, у рукописима који су повремено коришћени по црквама или као приручници ношени од стране хаџија у света мјеста. У Црној Гори, колијевци јужнословенског штампарства, од престанка рада штампарије у Скадру (1563) и гашења штампарије Вићенца Вуковића у Венецији (1597) задуго није формирана нова. То стање траје до 1682. или 1798.

када се у Котору, незнано како, обрела једна штампарија која је оставила трага о свом раду на самом крају 18. стољећа.⁶⁵⁰

Захваљујући енергичној политици вјерских власти у Црној Гори избор између приступања хришћанској унији и приклањања православној Русији превагнуо је на овај други пут, мада не треба сметнути с ума да се на плану књижевности и стваралаштва уопште, алтернатива могла поставити и као дилема између примјера једнонационалне, иако иновјерне, браће на Западу и једновјерне, али национално и језички стране и географски удаљене Украјине и Русије. Зато у Црној Гори гдје су припадници истог народа живјели заједно иако вјерски подијељени на православне, католике па и муслимане ово стање добило је обиљежје посебности остварујући чвршћу спону традиције и барокних тенденција. У исто вријеме у стваралаштву Црне Горе, а нарочито сликарству, на овој размеђи Истока и Запада појављују се ствараоци препознатљивог манира чије поријекло није италијанско нити шпанско већ византијско које готово није престајало да зрачи још од античког раздобља. Ова форма израза настала је под утицајем реафирмације византијског духовног одређења гдје се нерјетко инсистира на контрастима свијетла и сијенке, боји, валеру, спиритуализованом доживљају, издуженом облику или неком другом ликовном феномену.

Барокни стил на источној Јадранској обали долази ненаметљиво и са закашњењем. То је необично из разлога што је ријеч о изразу који карактерише агресиван наступ, кокетна ненаметљивост и бљештава надменост. Али и поред тога његова обиљежја стидљиво се појављују почетком 17. вијека у моменту замирања ренесансних одређења. Он се разазнаје у споредним детаљима прије свега у орнаментници клесаног украса.⁶⁵¹ Такав наступ барока на источној јадранској обали условљен је експанзијом Турака. Значајна побједа хришћанске коалиције код Лепанта 1571. најавила је почетак пада турске моћи, а

тима и прекретницу за наступ западноевропске умјетности у Приморју за које се још задуго отимају Млечани и Турци. Најзад, тек након Пожаревачког мира 1718. Венеција јасно дефинише свој положај у Далмацији и Боки Которској што је био основни узрок за несметану експанзију барока на овим просторима. Не треба губити из вида да у исто вријеме ово подручје сналазе и друге невоље. Најстрашнија од њих био је потрес од 6. априла 1667. када је разорен Дубровник, Котор и друга околна мјеста. Последице ове катастрофе била је приступање обнови порушеног што је допринело утирању пута барокној умјетности која пулсира у складу са свременим италијанским умјетничким тенденцијама.

Барокни успон Боке обиљежили су умјетници који су смјело прихватили стил свога доба школујући се у неким водећим умјетничким центрима Италије. Због тога што ова умјетничка форма настаје под утицајем католичке вјерске концесије као израз духовне и културне потребе њеног племства и пука тешко ју је издвојено посматрати од далматинског или уопштено гледано, од њему блиског италијанског барока. Ту "неразлучивост" потврђују бројни примјери, а нарочито градитељи с Корчуле посебно из породице Карлић и Поменић који раде на обнови которске катедрале, Никола Форетић - протомајстор велике цркве у манастиру Савини, Илија Катичић - један од градитеља Госпе од Шкрпјела и палата у Перасту и на дубровачкој катедрали, Иван Крститељ - Шкарпа из Стариграда градитељ звоника жупне цркве у Перасту и звршних радова на жупној цркви у свом родном мјесту, вајар Francesco Sabianca радио је олтаре у Дубровнику и Котору и најзад, дворски сликар Андрије Змајевића - Трипо Кокоља који након рада у цркви Госпа од Шкрпјела и другдје у Боки стиже да слика за Дубровник, Хвар, Бол на Брачу и Корчулу.⁶⁵²

Снажан успон бокељског поморства био је предуслов за снажан развој њене архитектуре баш у овом раздобљу. Пераст доживљава и

представља кулминацију барока на читавој источној обали Јадрана, а и други градови и насеља залива добијају своја видна барокна обиљежја. У ланцу над морем који готово опасује залив изненада су никле величанствене барокне палате богатих помораца: Трипковића у Доброти, Смекија, Висковић и Вујовић у Перасту, Пима Бисанти и Грегорића у Котору, Верона и Бескућа у Прчњу. Ту се у Перасту 1693. године завршава једна од најљепших барокних зграда с ове стране Јадрана, а у исто вријеме ничу барокни објекти на комплексу чувене палате пјесника Змајевића. Његова "Бискупија" добија монументални улаз на скалинаду, маузолеј и велелепни барокни звоник, најљепши у Приморју. То је изузетна архитектонска цјелина, најљепши градић приморског барока гдје се потпуно остварила апотеоза нашег приморског барока, архитектуре и сликарства. У 18. вијеку ова полетност се наставља, подиже се црква у Доброти, а за њом и жупска у Прчњу.⁶⁵³ То се дешава у атмосфери изузетне и и по свој прилици "јединствене толеранције свијета помораца који за сваки вјетар има по једро" и на основу јаког осјећања солдарности становника који су овдје без обзира на конфесионалну вјерску припадност били упућени на суживот као једину праведну алтернативу. Одроз тог опредјељења су биконфесионалне цркве као она Светог Базилија у Столиву, у којима су се смјењивале службе цариградског и римског обреда. Тај церемонијал одвијао се под сводовима исликаним с једне стране по западном начину с ореолима светитеља елипсастог облика и у витешким оклопима, а с друге у византијском маниру, са аскетским ликовима и владарима у багреницама и хламидама.⁶⁵⁴ Из те вјерске трпељивости никла је необична грађевина - црква православног манастира Савине код Херцег Новог, сјајан примјер синтезе византијске и барокне архитектуре⁶⁵⁵ у вријеме када су широм залива и даље подизане нове барокне цркве. У томе се истрајавало без преседана исто као што су деценијама поморци спуштали камен по

камен на дно мора пред Перастом и тако формирали острвце на којем је 1630. саграђена црква Госпе од Шкрпјела, јединствен споменик барокне архитектуре и сликарства у Боки. То се могло десити због тога што су Вериге Боке биле широм размакнуте за сва струјања са стране.⁶⁵⁶ Зато је природно што барок у Црној Гори израста из ране ренесансе Приморја. Он се јавља већ почетком 17. вијека и опстаје до краја 18.- тог углавном само у овом дијелу Приморја, у питомој енклави залива - Боки Которској.

Од времена подчињености већег дијела Приморја Млечанима тамо се одвија венецијанизација и римонизација у свим областима ликовног стварања. У духу закључака Тридентског концила (1545 - 1563) овдје се приступило систематском одстрањивању умјетности шизматика, умјетности која није била у складу са тадашњим теолошко - иконографским принципима католичанства. То је главни разлог што је у Црној Гори дошло до разлучивања сакралног сликарства по вјерској припадности.

Као што је познато сликарство ране ренесансе крчило је себи пут без већих закашњења. Доста рано се међу домаћим сликарима јављају присталице нових стремљења у европској умјетности: Матеј Радушинов Јунчић, Ловро Маринов Добрићевић и његови синови Вице и Марин и низ других мајстора друге половине 15. стољећа који су на прелазу из Средњег у Нови вијек у сликарству Црне Горе показали да су били уз авангардно сликарство сусједног Дубровника и Републике Светог Марка. То очито потврђују дјела Ловра Маринова, нарочито она последња, која га одају да је напустио готичко - византијски стил приклањајући се стваралаштву препорода. У Доброћевићевом маниру последње фазе сликају Ђурађ и Павле Базел такође мајстори из Котора. Сличних сликарских погледа је њихов суграђанин сликар Франо Бартоломеј. На том путу између византијске форме и раноренесансних схватања стоји живопис црква Светог Василија у

Столиву и Светог Михајла у Котору. Ипак, зрело ренесансно сликарство на црногорском Приморју остварено је тек током прве трећине 16. стољећа. Презентују га радови не домаћих већ страних, заправо млетачких сликара који одају утицаје преузете из сликарске радионице Беллини. Истина, примећује се да традиционално "грчко" сликарство опстаје и послије подпадања Боке под Млетачку власт и да барок у Боку доспијева путем импорта, увезених другоразредних умјетничких дјела која стоје у сјенци водећих протагониста венецијанског барокног сликарства. Крајем 16. и током 17. стољећа као, и касније, на читавој источној обали Јадрана цвјета трговина с итали - критским иконама што је знатно подмиривало потребу за њом, али и гушило домаћу иконописну традицију.

Барокно сликарство Црне Горе једино је високо уздигао пераштанин Трипо Кокоља (1661 - 1713).⁶⁵⁷ О њему, сем слика, мало је сачуваних података. У Перасту под надзором и уз помоћ богатог и образованог мецене надбискупа Андрије Змајевића, Кокоља је након упознавања Италије и њене савремене умјетности уобличио свој сликарски дар.⁶⁵⁸ О сликару и његовом дјелу говори обимна литература. Међу најраније списе који га помињу убраја се текст из 1811. године.⁶⁵⁹ Након тога и низа локалних и некритичних радова, по модерним мјерилима сагледана је Кокољева сликарска личност.⁶⁶⁰ Колико се зна, сликарева породица води поријекло од Никшића, која се у 16. вијеку настанила у Боки. Извори говоре да је сликар Трипо рођен у Перасту 1661. године гдје проводи највећи дио живота сликајући по поруџбинама својих мјесних мецена, у првом реду тамошњих високих прелата католичке цркве Андрије и Вицка Змајевића. Пред крај живота Кокоља одлази у Бол на Брачу гдје ради за тамошње доминиканце,⁶⁶¹ а затим послом иде на Корчулу гдје га сустиже смрт 18. октобра 1713. године.⁶⁶²

Сликарско дјело Трипа Кокоље није у цјелини сачувано. Његови потписани радови су двије мале религиозне слике у цркви у Прчњу и фреска у цркви Свете Ане изнад Пераста. Последње је посебно важно због занимљивог потписа који гласи: V MOLITVACH TVOIECH SPOMENISE OD MENE GRESNICA TRIPO COCOGLIA PITUR MOLIM. Грешни "питур" се потписао и на малој икони Света Породица која се данас уз још једну сличне теме чува у Галерији на Цетињу. У манастиру Светог Антуна у Перасту чувају се његова два платна са сценама из живота падованског светитеља, патрона цркве као и два зрелија рада са ликовима св. Паскала Бајлонског у екстази пред олтаром и св. Ивана Капистрана са барјаком гдје се у позадини назире скица једне битке с Турцима сагледано у контрасту свјетла и сјенке.⁶⁶³ Ако се пажљиво сагледа његово сликарско дјело запазиће се стилска и занатска неуједначеност. То је изражено у композицијама гдје поред успјешно остварених детаља наилазимо и на површна рјешења, штавише испољена и у слабом познавању перспективе. Поред недостатака у постављању ликова у простору Кокоља понекад показује колористичку неусклађеност, готово опорост.⁶⁶⁴ Али, потпуну умјетничку зрелост сликар је испољио у насликаним призорима унутрашње декорације цркве Госпе од Шкрпјела на платнима која су уграђена у барокнизиране дуборезне оквире. Најприје је сликао призоре у доњем реду с представама пророка и сибила. Следећу зону испунио је композицијама: Приказивање у храму, Силазак Светог Духа и Крунисање Богородице. На плафону су сликане композиције из Маријиног живота,⁶⁶⁵ затим низ ликова црквених учитеља и анђела. Веома богата биљна декорација са котарицама цвијећа - мртвим природама - употпуњује сценске и ликовне цјелине барокног свода. Примјечено је да поступно, одоздо ка горе, расте умјетнички квалитет и вриједност насликаног ансамбла. То се запажа и на сликаревом развојном путу тако да у последњој

стваралачкој фази Кокоља досеже зенит своје барокне распјеваности. Кокоља је у овом свом остварењу показао важну улогу коју је светлост добила у решавању барокне просторне проблематике. Она је спроведена тако да су слике добиле чвршћу форму и драматичан израз, динамичност и уобичајену живост барокног стила. Сликара је то употпунило широком скалом боја, смислом за истицањем свијетло тамног и једном лирском нотом испољеном приликом сликања пејзажа. Уносећи пејзаж већих размера и мртву природу на своја платна наш Пераштанин знатно је осавременио и обогатио ликовну садржајну проблематику свог сликарског дјела готово у исто вријеме када је мртва природа као манир доспјела у Италију из Холандије посредством *Matia Nuzzi dai Fiori-a*.⁶⁶⁶ Сликани концепт остварен у Госпи од Шкрпјела изнедрио се из жеље његовог мецене да прослави Богородицу као искупитељицу човјечанства што је одговарало како маријанској тематици заснованој на теолошким списима из времена контрареформације тако и источноправославној теолошкој и умјетничкој традицији. На то упућују и античке сибиле које су посредовањем Византије продрле у западноевропску ликовну умјетност протумачене као бића која су још у паганско доба предсказале Христову појаву.⁶⁶⁷

Кроз пет композиција које приказују Богородицу од догађаја Ваведења до Силаска Светог духа, Смрти, Успења и Крунисања у слави раја под окриљем Свете Тројице, Кокоља је показао сву суштину барокног сликарства, сав немир композиције и узвишеног догађаја који се помпезно одвија пред посматрачем. Анализирају ли се стидске компоненте шкрпјелских слика није тешко запазити одјеке италијанског маниристичко - барокног сликарства чији корени иду од Тинторета, Веронеза и Папме Млађег до савремених млетачких сликара али и од сликарства Рима, средње и јужне Италије чија се непосредност додира мајстора са сликарством тог подручја не може

занемарити, утицаја који се, што је запажено, испољно у сликарству оближњег Дубровника.⁶⁶⁸

Послије стицања широког сликарског образовања Кокоља је убрзо, свакако након потискивања Турака из Боке - ослобађања залива западно од Пераста, уклањања турских посада из Херцег Новог и Рисна (1685) приступио украшавању храма Госпе од Шкрпјела. Дужи боравак Андрије Змајевића у Риму, његово школовање и рад у тој средини било је пресудно за теолошко, историјско и ликовно образовање будућег барског надбискупа. Декорација шкрпјелског плафона остварена пољима осмоугаоног и крстоликог облика "непосредно се наслања на традицију декорисања римских дрвених стропова".⁶⁶⁹ Његову директну аналогију поједини истраживачи виде у сводном декору Chiesa Nuova (1664 - 1668) од Pietra da Cortone,⁶⁷⁰ које се понавља у више римских цркава. Поводом свога хиротонисања за надбискупа Андрија Змајевић је 1671. ишао за Рим што се збивало како прије тако и послје овог догађаја. Како се и сам бавио цртањем што потврђују властите илустрације скицуозни ликови црквених личности о којима говори у свом спису "Црковни љетописи". Све то говори да је учени надбискуп добро познавао декорацију новоуређених простора по римским црквама поготову кад се зна да га је сличан подухват чекао у свом Перасту. Ипак, плафонска декорација у Госпи од Шкрпјела својим свеопштим изгледом како је то запазио К. Пријатељ припада венецијанској скупини цркава са барокном декорацијом таваница. Уносећи у перашко рјешење поједине елементе римског поријекла и марагунства Приморја, идејни креатор и мецена Андрија Змајевић и његов декоратор Кокоља оживјели су већ умртвљену венецијанску праксу декорисања плафонских површина угледањем на рјешења преузета из италијанске и домаће умјетничке праксе чији корени сежу преко ренесансних до касноантичких рјешења.

У овом свом дјелу Кокоља се суочио с разним ликовним проблемима од приказивања појединачних фигура преко великих композиција с много учесника у сцени до издвојених мотива мртвих природа с корпама цвијећа приказаних у засебним одјељцима. Тако, тематски широк, а идејно промишљен репертоар представља ауторово добро познавање сликарског заната поготово венецијанског начина декорисања плафона. Шкрпјелским сликама особито су блиске оне у *S. Giacomina (Vicenza)*. Ипак, наративност слике и сложеност просторног амбијента Кокоља зналачки модернизује. Његова сликарска схватања приближавају се оним мајсторима који су своју барокну поетику заснивали на истој умјетничкој бази коју носи дјело *Francesca Maffei*. Разнолико поријекло Кокољевих узора имало је за посљедицу стилску неуједначеност слика у Госпи од Шкрпјела. Приликом представљања старозавјетних ликова Кокоља настоји да истакне њихову волуминозност с погледом усмјереним према гледаоцу. Насупрот њима поготову у плафонским композицијама сликар настоји да дочара надстварну атмосферу догађаја, стапање земаљског и небеског. Мистериозност сцене сликар постиже сутономском атмосфером која се пара бљесковима олујног свијетла што продире кроз располућене облаке пада на приказане ликове наглашавајући у тмини само поједине обресе фигуре. С друге стране, простори се на овим композицијама тешко разабирају, перспективни недоглед редовно се ненадно успиње у дубину. Овај начин дочаравања дубине Кокоља је преузео од Веронеза, али разрађујући га иде даље од њега, јер он наглашава разлике у сучељавању просторне дубине до граница када се оне почињу разламати (*Христос у храму говори мудрацима*) што буди експресивна расположења у посматрачу. Пастелни тонови жутог, свијетло зелених, плавичастог и ружичастог складно се стапају на одјећни приказаних ликова, а њихови свјетлосни нимбуси неријетко потенцирани око глава или фигура хармонично се уклапају с

наглашеном свјетлином неба. Кокоља гради куполе и кампаниле удаљеног града измјеном интензитета просвијетљености. Оно што је небеско и далеко у простору слике приказано је истанчаним осјећањем за боју. Супростављајући се тој ирационалности Кокоља готово увијек у околним сегментима приказује ликове и предмете ослоњене о земљу, њих гради звонком палетом на којој преовлађује жаркоцрвена, плава и смеђа, обично у спреси са свјетлосним контрастима. Ведром наивношћу сликар је приказао кошаре и у њој бокоре цвијећа и њихове слободно расуте латице као и анђеле у посебно омеђене касете. Кокоља то једнако озбиљно слика као и главне иконографске теме. На тај начин тематика секундарног значења постаје толико важна да урамљује плафон као надземаљско мјесто рајског блаженства. Истина, многобројност ликова (Крунисање Маријино, Маријина смрт и Силазак Светог Духа) и њихове велике облике сликар савладава знатно теже. То је испољно и на средишњој слици - Успењу Маријину - гдје је сликар виђено и научено од италијанских мајстора, прије свега оних из круга млетачког сликарства прилагодно захтјевима поручиоца. Из координиране сарадње мецене - надбискупа Змајевића и сликара Кокоље - управо је могла настати ова особена декоративна цјелина у цркви Госпе од Шкријела која још једном оживљава и закључује вишестољетну традицију млетачких декоратера дрвених црквених таваница. Са овим ансамблом слика и њиховим мајстором Трипом Кокољом завршава се оваква пракса декорације католичких цркава 17. стољећа на Јадранској обали чиме је означен крај једног сложеног процеса декорације цркава италијанског поријекла.

Кокољиной руци изгледа могу се приписати и два осликана касетирана поља у жупној цркви у Врбоској на острву Хвару. На једној је представљен Бог Отац, а на другој Крунисање Маријино у окружењу самостално приказаних пророка што је остварено уз

учешће још неколико мајстора припадника позног венецијанског маниризма.⁶⁷¹

Реализација декорације овог типа захтјевала је знатна материјална средства, разрађен иконографски програм, његову симболику и просторно рјешење црквене унутрашњости као и завидну занатску обученост што је све мањкало у 18. вијеку па се слични подухвати који су захтијевали координирано колективно ангажовање нијесу могли остварити.

Сликама Госпе од Шкрпјела стилски је најсродније Кокољево сликарство остварено на своду испод пјевалишта доминиканске цркве у Болу на Брачу гдје су приказани ликови светаца с декором од цвијећа у котарицама око централне композиције. Једна сцена из цркве Свих Светих на Корчули такође се приписује руци Трипа Кокоље као и слика Светог Јеронима у Херцег Новом. О неуједначеном квалитету Кокољевог рада свједоче остаци сликане декорације "Бискупције" у Перасту мада се помишља да је и њих радио неки његов анонимни ученик.⁶⁷² Ове фреске доносе прву појаву приказивања пејзажа у барокном сликарству Приморја.⁶⁷³

Знатне умјетничке новине Кокоља је показао на малим платнима гдје слика мртве природе, котарице пуне свјежег цвијећа. Управо у њима сликар долази до једне суштинске промјене у схватањима овог жанра, инсистира на грациозности и декоративности. Насликане групе анђела у крстастим међупросторима осликане таванице, изведене су брзим потезима и одају свјежину и непосредност сликарског доживљаја. То је постигнуто скалом црвених, зелених, плавих и љубичастих боја, али и поред тога бијела боја код њега има прворазредну улогу. Њом Кокоља у духу барока Палме Млађег и његових сљедбеника, а исто тако и млетачких манириста из друге половине 17. вијека инсистира на драмском моменту у оквиру приказане сцене. Кокољино дјело носи контраст

чисто барокног, успјелог колористичног и свјетлосног рјешења с једне и неспретно нацртане појединости. Овим супротностима Кокоља је одразио средину у којој је живео. Својом карактеристичном еволуцијом, успонима и евидентним слабостима, а посебно чињеницом да је код нас зачетник нових радова - мртве природе и пејзажа, Кокоља заузима истакнуто мјесто у историји барокног сликарства јужних Словена.

Иако везан радом углавном за Црногорско и Далматинско приморје Кокоља и поред тога није пресудно утицао на развој сликарства у Црној Гори, јер му се ту у непосредном сусједству у Рисну супроставио дјелом опречних схватања даскал Димитрије. И поред тога неоспорно њиме је Црна Гора добила свог најпрогресивнијег ствараоца сликара посве барокног стила, који се својом сликарском обавијештеношћу и знањем високо уздигао и превазишао све оне домаће сликаре који су спутани традиционалистичким бремењем припадали свијету православне умјетности. Услед снажног процеса венецијанизације Приморја, његови талентовани мајстори, занатлије, пјесници, умјетници и научници окретали су се све више граду на лагунама, али су стицали везе и углед и у другим западноевропским културним средиштима.

И поред тога све веће наруџбине у Боки Которској добијали су венецијански барокни умјетници.

У цркви Св. Стасија у Доброти налазе се сигниране слике св. Ивана и св. Алојза и композиције "Пут крста" из 1778. сликара Ђованија Франческа Соломона (1716 - 1784). Оне поред уочљивих сликарских недостатака неодољиво подсећају на сликарски утицај чије поријекло води знаменитом венецијанском мајстору Тијеполу (полота и освјетљење).⁶⁷⁴ Зато је она пуна радова венецијанских мајстора: Gianbattiste Piazzetti-a (Распеће у Прчњу), Francesca Fontebassa

(Св. Роко у Госпи од Шкрпјела), Solimana Novellia (у Светом Стошпији у Доброти) и др.

Први Бокељ који се отиснуо у свијет и као сликар стекао афирмацију био је Giovanni Antonio Lazzari - Vuković (1639 - 1713). Стичући сликарско образовање у Венецији изгледа код Либертија и Матеја Понзонија стекао је висок углед што потврђује и податак да је био први учитељ млетачке сликарке Rosable Carriere.⁶⁷⁵ Након њега Anton Petar Mazarović из Пераста одлази 1689. у Италију да учи сликарство код портретисте Sebastijana Bombellija, а одатле у Беч и Варшаву гдје портретише царева Јосипа I, Карла IV, Марију Терезију и Пољака Августа II.⁶⁷⁶

Из Доброте је и Петар Косовић о коме се готово ништа не зна. Али о његовом суграђанину Марку Радоничићу (1785 - 1824) можемо поуздано судити на основу једног сачуваног портрета и слике "Пут крста" (1817) у добротској цркви Св. Марије што није без вриједности и дара њиховог мајстора.⁶⁷⁷

Истрајавање на барокној традицији у Боки потврђује и дјело старијег Бокеља, сликара – свештеника Миховила Флорија (1794 - 1864) који је у својим палама неуједначеног квалитета и израза обједињавао ретардиране одјеке барокних рјешења и сликарског академизма свога доба.⁶⁷⁸

Док је у Боки барокно сликарство скромним остварењима продужило да живи дуже него другдје гдје је имао свој развој, у Млечима је, једна сликарска породица из Боке наставила традицију венецијанског ведутизма. Били су то Грубаши родом из Пераста од којих су неколицина учили занат на тамошњој Академији. Од њих најпознатији био је Карло који се угледао највише на ведутисту Каналета и његов син Иван (1830 - 1919) од којег нам је једна ведуета Венеције са приказом "Regata storica" доспјела у сликарев родни град у перашку палату Висковић.⁶⁷⁹ Заједно са претходно поменути

можемо их сматрати бокељским ствараоцима мада у оквиру млетачког сликарства. По Боки су расута и многа венетијанска дјела из домена примијењене умјетности - златарства, дубореза, веза, текстила и намјештаја.⁶⁸⁰ Веома су занимљиви подаци који се односе на скулптуру у Боки Которској која је у епохи барока изједначена са осталим умјетничким гранама.⁶⁸¹



Б о к о к о т о р с к а с л и к а р с к а ш к о л а

Новији научно - истраживачки резултати показују да је од 15. вијека интензивно започео процес укључивања Црне Горе у западноевропску културу. Тај процес културне пенетрације не само што је заустављен у 16. стољећу, већ је готово сасвим потиснут услед силовите турске експанзије ка централној Европи. Везе православних балканских народа са Западом као и већег дијела данашње Црне Горе знатно су олабављене обновом Охридске, с једне и Пећке патријаршије с друге стране. Васпостављање ових православних црквених средишта реafirмисани су традиционални облици источно православне умјетности и знатно ослободени на вишевијековно византијско ликовно искуство. Ова схватања живе и снажно подхрањивана на балканским просторима опстају све до првих деценија 18. вијека када у јужним областима, у Македонији, а нешто раније и у српско - грчким црквеним општинама дуж јадранске обале долази до промјене, образује се посебна варијанта источноправославне умјетности стилски блиске дјелима тзв. итали - критских радионица које су се већ у 17. вијеку знатно прилагодиле барокизирајућим схватањима. Ти иконописци стварали су дјело у духу симбиозе касно византијске умјетности и италијанског маниристичког и барокног сликарства при чему су, поред стилских, усвајане и раније непознате иконографске новине.⁶⁸² И поред те трансформације византијског сакралног сликарства, још задуго један део сликара истрајава на традиционалним византијским стилским и иконографским рјешењима уклапајући се у ретардиране, посељачене форме зографисања које се мало разликују од схватања њихових претходника из 17. вијека. Лутајући за послом и меценама носталгичних и конзервативних схватања развијали су своју сликарску активност у скученом, углавном у вјерски вишеконфесионалној

средини и на самосвојствен начин одлагали коначно умирање византијских умјетничких рјешења. Сличан процес одвијао се и на подручју Боке Которске гдје делују зографи, чланови једне досељене породице из унутрашњости настањене на млетачком подручју, у Рисан, који без прекида раде од краја 16. до средине 19. вијека, углавном за потребе поручилаца из Приморја и његовог залеђа.

Послије Морејског рата када је знатан дио Боке био ослобођен од Турака и прешао под власт Млетачке Републике ослобођен је Рисан 1684. и Херцег Нови 1687. године. Пожаревачким миром 1718. припале су Венецији четири приморске комуне, Грбаљ, Манне, Побори и Брајићи. То је подстакло велике миграције становништва из Херцеговине и Црне Горе у ове области па се, по свој прилици, тада или нешто прије, у Боку настањује и даскал Димитрије. Прилив православног становништва, као и боље економске прилике условљене измијењеном политичком ситуацијом створиће од овог подручја погодно тло за развој, неговање и истрајавање на сакралној сликарској традицији залеђа.

Тако подручје Боке, бар што се тиче сликарства намијењеног православним вјерницима остало је привржено конзервативним зографским схватањима ослоњеним на старо умјетничко наслеђе Балкана. Чини се да ова појава добија на замаху у ширем подручју Боке послје 1717. када она сва потпада под власт Млетачке републике при чему, ипак, не треба губити из вида чињеницу да је ова област одржавала вишевијековне везе са цијелим Средоземљем. Штавише када у току 18. вијека заслугом предузимљивих монаха из манастира Савине буду успостављене и доста присне везе с Русијом, православна Бока ће остати вјерна својим зографима који ће сликарство овог поднебља обиљежити многобројним дјелима.⁶⁸³ Највеће заслуге за то имала је породица Димитријевић - Рафаиловић чији је родоначелник "изограф Димитрије даскал" како се потписује на

морачкој икони Успења Богородице из 1713. године. У њеном дугом запису гдје се поред атрибута уз име аутора слике наводе и његови родитељи, баба и дјед, истакнуто је да је његов сина Гаврило рукодјелисао оквир иконе и писао запис.⁶⁸⁴ Заправо даскал Димитрије и његови сљедбеници продужили су и пренијели у Приморје сликарске традиције морачке сликарско - дуборезачке школе. У оквиру ове школе осим Димитрија и његових потомака ради и једна група мајстора од којих је познат једино зограф Максим Тујковић.⁶⁸⁵

Мајстори бококоторске сликарске школе у великој су зависности од тековина мајстора манастира Мораче. Процес стварања стилизованих облика у нашој православној умјетности јасно се оцртава средином прве половине 17. вијека, у дјелу мајстора кир Козме и зографа Андрије Раичевића, наставља се у другој половини истог вијека и добија коначну форму код Радула. Радул редовно слика ликове тругластих облика главе, истакнута засјенчења изведена по схеми која су нарочито наглашена по рубовима овала лица, око очију, носа и врата. Експресивност израза код његових ликова појачана је бијелим кречним линијама слободно стављеним на освијетљеним испупчењима и натуралистички обликованим детаљима. Све ове особине прихватили су протагонисти Бококоторске сликарске школе и преточили у својеврсни маниризам. Родоначелник школе - зограф Димитрије - углавном преузима Радулова рјешења, облике, прије свега главе, поступак примијењен при обради детаља, костиме, драпирање и појединости из позадине. Ова, од Радула и Козме препознатљива рјешења Димитријеви сљедбеници преводе у манир који код последњих Рафаиловића губи сваку логику чиме су наговјестили пад свога сликарског знања и коначни крај.

Одјаци руских, италокритских и западоевропских умјетничких струјања прихватају се доста опрезно и лагано уткивају у локалну

традицију средњевјековног поријекла. Први велики познати српски сликар обновљене српске православне цркве у Новом вијеку - Лонгин - показује настојања да та разнолика струјања помири и сведе на односе који не одскачу од старог схватања слике. Његове и Козмине иконе у Пиви и Морачи помно ће загледати Радул, Димитрије и његови сљедбеници. Водећим бококоторским сликарима није било непознато ни дјело Страхиње, најплоднијег и најзначајнијег мајстора из последњих деценија 16. и првих деценија 17. вијека од којег преузимају и радо користе како од њега тако и од Козме и Радула декоративне мотиве. Посредством Георгија Митрофановића, зографа и светогорског монаха, старији сликари показују, истина суздржано, итали - критске тенденције преузете из цртачког умијећа светогорског ђака обученог на умјетничким тековинама Теофана Грка и његових сљедбеника којих је крајем 16. вијека на Светој Гори било у знатном броју.⁶⁸⁶ Неоспоран утицај Митрофановићевог дјела испољио се у начину рада, стилу и иконографији слика мајстора кир Козме из друге четвртине 17. стољећа што потврђују његове слике у Пиви и Морачи. Са Козмом се фактички, завршава узлазна линија нашег поствизантијског сликарства наоко колико толико тај ниво покушавају да задрже Андрија Раичевић, Авесалом Вујичић и Радул.

Међу прве иконописачке Димитријеве радове убрајају се четири иконе из цркве Светог Петра и Павла у Рисну из 1680/81. године. То су иконе: Христа, св. Николе и св. Ђорђа, св. Јована Претече и св. Саве и Богородице са Христом и арханђелима које су накнадно оковане сребрним лимом и уграђене у касетиране оквире.⁶⁸⁷ Њих временски сlijеде иконе из 1689. са иконостаса цркве Светог Луке у Котору.⁶⁸⁸ Дрвене табле са представом Недрременог ока и Свете Тројице стилски се подударују са Димитријевим сликарством у Шишићима. Истој руци из ове цјелине, изгледа, припада и икона на којој су представљени св. Лука, св. Георгије и св. Димитрије, друга са лијевог краја деизисне

зоне иконостаса која се још приписује Радулу.⁶⁸⁹ Ово вероватно због тога што зрачи његов дух од кога је Димитрије, иначе доста научно. Са доста вјероватноће може се рећи да је Димитрије убрзо након што је 1699. насликао фреске у црквици Св. Ђорђа у Шишићу за исту израдио и иконостас. Од њих, судећи по стилу, Димитрије је поред царских двјери и надвјерја урадио и иконе: Деизис са пророцима и Светог Ђорђа (60 x 29), док остале припадају двојици његових следбеника.⁶⁹⁰ Родоначелнику Бококоторске сликарске школе - Димитрију - могу се са сигурношћу приписати и царске двјери иконостаса цркве Светог Ђорђа у Српској код Подгорице⁶⁹¹ и двјери мале цркве манастира Савине из 1703. као и иконе са олтарске преграде цркве Свете Петке у Мркови коју је сликама украсио 1704. године (царске двјери, престолне иконе Богородица Елеуса са Димитријевим потписом и Пантократор, Деизис с апостолима и крст са распетим Христом, а чини се да су његов рад и иконе Богородица и Христ са Богородицом, Јованом и четири светитеља које су у истој цркви али знатно оштећене.⁶⁹² Двјери манастира Крке такође су Димитријево дјело, иако у објављеном запису није наведено његово име.⁶⁹³ Недавно је стилском анализом установљено да су Царске двјери накнадно интерполиране у Пивски иконостас и иконе: Христ Пантократор, Богородица са христом и Св. Никола из истог манастира дјела даскала Димитрија из 1709. године пренијета из порушене пивске цркве Светог Николе.⁶⁹⁴ Судећи по препознатљивом стилу за стару цркву Св. Николе у манастиру Прасквици Димитрије је 1714. насликао иконе за олтарску преграду. Од ње је сачуван само мали дно са словно исписаном годином израде накнадно уклопљен у иконостас сусједне цркве Свете Тројице, вјероватно 1863. када је Никола Апиоти, иконописац са Крфа, поставио нови у знатно повећаној цркви Светог Николе. У питању је дјелимично скраћена Деизисна плоча с

апостолима (са 3,10 на 2,70 матара) чији бојени слој и облици словних знакова потврђују да је заиста у питању Димитријево дјело.⁶⁹⁵

Димитријева најважнија дјела представљају фреске. Очувано зидно сликарство у Шишићу из 1699. године,⁶⁹⁶ Мркови (1704) и Пелинову (1717 - 18),⁶⁹⁷ јасно говори о повезаности њиховог аутора са радионицом зографа Радула од кога преузима манир, технологију и поступак сликања, колорит и иконографске предлошке што недвосмислено показују и његове претходно побројане иконе. Довољно је само упоредити Димитријеве иконе са ликовима Христа, Светог Николе и Светог Ђорђа, Светог Јована и Светог Саве, Богородице са Христом сачуване у цркви Светог Павла у Рисну из 1680/81. године са одговарајућим ликовима у зидном сликарству горње цркве у Прасквици, за које се мисли да је Радул сликао, па уочити такву сличност која наводи на помисао да је и тај живопис већим дијелом дјело Димитријевих руку. Да би се то показало треба упоредити само лик Исуса Христа са рисанске иконе са истим ликом из прве зоне прасквичке цркве па видјети да су они толико слични да наводе на закључак да су дјело истог ствараоца, односно да су Димитријеве, који посве настоји да опонаша свог учитеља.⁶⁹⁸ У нашем познијем сликарству не може се наћи тако чврста веза и скоро дословна ликовна интерпретација. То је резултат Димитријевог дуготрајног дружења са Радулом, прво као ученик, а затим као помоћник у сликарским подухватима иза којих је стајао Радул. Поред доњег појаса стојећих фигура и три медаљона са попрсјима разних видова Христа у тјемени свода, сићушна црква има на обе засведене површине и на тријумфалном луку 14 сцена које чине циклус о Светом Ђорђу, 12 допојасних ликова пророка, композицију Успење Богородичино, Богородицу Оранту, литургијски циклус с Агнецом и Визију Петра Александријског у апсиди и фигуре четворице светитеља на потрбушју сводног ојачавајћег лука. Овако велики број сцена које

илуструју живот патрона мајстор је тако распоредио да оне више личе на збијене, хоризонтално поређане иконе него на зидни живопис. Стилски овај живопис ипак показује мањкавости. Стављање пејзажа испред архитектуре и нереалан однос између декора и учесника сцене, сјенке испод очију у појединим случајевима наглашене су бијелим тачкицама и зарезима (Оранта, Христос). Неутрална позадина је увијек свјетло - плава, кровови црвени, узвишења сиво бијела и окераста. Колорит чине бијела, црвена, смеђа, плава и зелена - оне се ритмички смјењују посебно на одеждама. Орнамент уобичајен - у соклу и профилисаном вијенцу по хоризонтали - чине изломљене линије изведене црвеном и црном бојом.⁶⁹⁹

О настанку фресака у цркви Свете Петке 1704. године и његовим ктиторима обавештава нас дуг натпис повише врата на западном зиду наоса.⁷⁰⁰ Живопис у цркви распоређен је по зонама у четири појаса и на своду. У апсиди приказана је поворка архијереја који се приклањају Агнецу, попрсје Богородице са Христом на грудима, а на источном зиду Визија Петра Александријског, Благовијести и два попрсја пророка. Изнад сокла у наосу на јужном зиду смјештена је стојећа фигура Свете Петке и Светог Ђорђа на коњу како убија аждају. Супротно на сјеверном зиду представљен је Свети Димитрије на коњу како пробада бугарског цара Калојана и неколико стојећих ликова мученика. На западном зиду поред два Арханђела распоређени су ликови Саве, Симеона, Константина и Јелене, медаљони са ликовима шесторице мученика и сцене Васкрсење Лазарево и Погубљење Свете Петке. На подужним зидовима у два појаса у шеснаест сцена представљен је ретко приказиван циклус сцена о Светој Петки - патронки храма. Репертоар преосталих површина благо преломљеног свода због кречног премаза и оштећености није могуће установити. На очуваним фрескама изражене су сјенке тамно смеђом бојом или блиједомаслињастим тоном употријебљен приликом обраде

инкарнатских заобљења. Драперије су исцртане круто и обојене скалом која се креће у распону од бијеле до зелене. Набори су изведени тоном тамније нијансе, а свјетлосни рефлекси бијелом или жутом. Неријетко доминира несклад изражен између велике главе и уских рамена закржљалог трупа. Ипак, покрет и гестови дати су живо готово театрално - учесници у догађају увијек усмјеравају свој поглед посматрачу. Као и у шишићкој цркви овдје су представљена брда и архитектура како неријетко из задњег прелазе у први план. Зидови сликане архитектуре обојени су у зеленом, бијелом или окер тону, а брда мрком и зелено жутом. Архитектонски облици приказани у сценама у потпуности опонашају заступљена рјешења у стварној архитектури приморског поднебља (куполне грађевине без коцкастог постоља). Димитријеве мрковске илустрације житија св. Петке представљају доказ о још увијек живој идејној улози наше средњевјековне умјетности почетком 18. вијека.

Дуги зидни натписи над улазним вратима споља и на траци с унутрашње стране западног зида наоса изнад стојећих фигура казује да је храм саградила и обновила кнежина Тујковић о свом трошку као и то да су тада "пописане" иконе, двјери, "кемери" и Часни крст уз помоћ бројних дародаваца предвођени подручним кнезом Пером Тујковићем чија су имена наведена уз његово, а потом се излагање завршава исписом године окончања тог подухвата - 1718. и именом аутора Димитрија "много грешнаго писара".⁷⁰¹ У прстену медаљона изнад главе Христа Пантократора као и прстену који омеђује Приуговорљени престо Дух свети у виду голуба поред уобичајеног натписа уписан је и словни број 1717. који се очигледно односи на годину када је започето фрескописање цркве Светог Николе у Пелинову. За двогодишњи рад на сликарском декорисању цркве мајстор је добио 70 цекина од црногорског владике Данила и један златни дукат на поклон што се може тумачити као гест признања за

дјело које му се, по свој прилици, чинило да то заслужује. Најзад, натпис на спољном зиду Димитрије завршава узбудљивом поруком да живопис чувају од влаге и истиче да им он ничим није подвално.

Поред литургијског и другог уобичајеног репертоара у олтару, зоне стојећих фигура дуж свих зидова, фриза са ликовима пророка, пет медаљона у тјемени свода (и - з: Христос Старац дана, Приуготовљени престо - Свети Дух, Христос Пантократор, Христос Емануело и Богородица са Христом у медаљону), циклуса сцена из живота Светог Николе - патрона храма, композиција из циклуса Великих празника и Мука Христових, Богородичина циклуса, у цркви је приказан и цјелокупни црквени календар. Ово је јединствен примјер гдје је спроведен ријетко опширан тематски репертоар на зидним површинама једне релативно мале сеоске цркве не само у Црној Гори већ, изгледа, на ширем балканском подручју.⁷⁰² Стојеће ликове у првој зони Димитрије је насликао у сразмјерама природних величина. Позадина иза њих наглашена је са два појаса: горњи који запрема површину до рамена стојећих фигура обојен је тамно плавом, а сав остали дио позадине чини доњи појас обојен сивом бојом. Ова галерија ликова, у цјелини гледано, изазива утисак монотоности, мада широке површине одјеће обојене звучним бојама са минимумом валерских прелива стамено се држе једна поред друге показујући осмишљен декоративни склад. Повремено, особито на физиономијама млађих светитеља испољена је минуциозна иконописачка обрада лица.

У стваралачком раду даскала Димитрија, на сликарским и дуборезачким захватима укључивани су и његови синови Гаврило, Рафаило, Ђорђе и Данило. Натпис са велике морачке иконе Успења Богородице из 1713. године аутора зографа Гаврила писан у доњем оквиру у два реда црном бојом и у једном реду бијелом бојом на црвеној подлози у облику траке између сцена то недвосмислено потврђује.⁷⁰³ Рафаило Димитријев 1729. израдио је за манастир Пиву

велику икону "Три јерарха са Светим Николом" исписујући на крају своје име, годину израде и цијену. Тринаест година касније насликана је његова друга велика икона - Свети Јован Претеча - са жигијем коју је поручио и приложио манастиру Пиви кнез Вук Дедић на којој се такође потписује као аутор "Рафаил писар" 1742. године. Рафаило је записан као аутор и на икони Успења Богородице, рађеној 1750. за малу цркву Успења у манастиру Савини. Као и претходни Гаврилов натпис на морачкој икони овај има посебан значај у којем аутор Рафаило Димитријевић за себе каже: "...јакко бист по греческих зографих петому зографу славенског језика", што открива његову потребу да укаже на своје претке - сликаре у породици.⁷⁰⁴ Зограф Рафаило спада у најбоље зографе ове школе. Његови окерни инкарнати са сиво зеленим и руменим лазуром веома су успјешна сликарска рјешења. Зографски дух поткрепљен је златном шрафуром на одјећи најзначајнијих светитеља. Далеко више од оца Рафаило поклања пажњу валеру чиме је знатно проширио и обогатио скалу својих тонских рјешења. У духу њихових схватања је и деизисна плоча са попрсјима Христа и апостола и са Христовим распећем на крсту који заједно крунишу зидани иконостас с престоним иконама: Пантократора, Богородице са Христом, Светог Николе и Георгија на коњу, очуваном у цркви села Очињихи са подручја цетинске општине. У Савини поред царских двјери и њиховог надверја са Богородицом и Недреманог ока с анђелима из 1703.⁷⁰⁵ даскала Димитрија и поменуте иконе Успења, налазе се и три медаљона у склопу Деизисне композиције са ликовима Христа, Богородице и Претече сликана 1740. године руком Ђорђа Димитријевића. Његов хладни инкарнат са руменкастим тоном на лицу и велике сјенке испод очију заобљене главе у односу на троугласте његовог оца и браће дате у несразмјери у односу на тело обиљежја су његовог сликарског рукописа. Све ове зографске карактеристике Димитријевића - Рафаиловића испољене су

и на поменутим њиховим дјелима у Савини: схематичност представљених ликова, груба волуминозност, наглашени графицизам, типичне - дубоке сјенке око очију што је у њиховом начину рада доведено до својеврсне стилизације у којој се губе fine форме, а стварају грубе које се приближавају симболу. Ово опоро и рустично сликарство задовољавало је потребе скучене православне клијентеле која није могла или пак није хтела да прихвати умјетнички импорт много савршенијег сликарства грчких мајстора.

О најмлађем Димитријевом сину Данилу постоји најмање података, а да се бавио живописањем дознајемо са натписа из 1757. године у цркви Светог Николе у селу Главати у Грбљу који, истина, више не постоји.⁷⁰⁶

Димитријево умјетничко дјело, стваралаштво његових синова и Максима Тујковића из Грбља представља прво раздобље - 1680 - 1760 - у развоју Бокопоторске сликарске школе. Други период траје од 1760 - 1820. када стварају Рафаилови синови Петар и Василије и рани радови Василијевих наследника Ђорђа и Христифора. Умјетничке личности Рафилових синова Петра и Василија у почетку се више ослањају на сликарска обиљежја њиховог оца и дједе Димитрија, али доцније њихов колорит губи топлину - хладнији је што се одразило на цртеж који нагиње декоративној арабески.⁷⁰⁷ Најзад, своју вјерност старом умјетничком наслеђу Балкана у последњем периоду дјелатности Школе који започиње 1820. и траје до 1860. године потврђују радови друге фазе зографа Христифора и скромно дјело сликарске заоставштине његових синова Јова и Ива.⁷⁰⁸ Сликарство Рафаиловића углавном је лишено позајмица са страна. Њихови зографи инсистирају на старим традицијама - формулама старог стила који је у себи гушио и последње трагове живота. Ријетке упаднице са Запада, ако се и уоче у њиховом сликарству, позајмљене су несвјесно, никад директно, већ заобилазно посредством Свете Горе или Русије.

Тај узор им је био доступан, поготову Рафаиловим и Тујковићевим следбеницима јер су готово све цркве у Боки већ тада биле преплављене руско - украјинским иконама из 18. и 19. вијека.

Зографском дјелу Димитријевића - Рафаиловића односно Бококторске сликарске школе првог раздобља по свему припада и иконописац Максим Тујковић из Горњег Грбља, чије најраније датоване иконе - Христос с апостолима и Богородица са дророцима - цркве Свете Госпође у Његушима код Цетиња, потичу из 1720. године.⁷⁰⁹ Да је то био путујући мајстор види се по томе што га срећемо у Никољцу 1723. гдје се као рукодјелац потписао на подножју осликаног крста,⁷¹⁰ Сарајеву 1734.⁷¹¹ и манастиру Стањевић 1738. године гдје је за храм Свете Тројице израдио иконостас чији се дјелови данас налазе у цркви Светог Јована у Горњим Поборима код Будве гдје има и дјела неког млађег Рафаиловића и Николе Аспиотија. Судаћи по маниру и другим сликарским обиљежјима Тујковић се може сматрати аутором три иконе са ликовима апостола Андрије, Луке и Јована из цркве у Горњим Брчелима код Вира. Оно што га у неколико разликује од Димитријевића - Рафаиловића то је звучност хроматских површина која складно пристаје и уравнотежује рустичност сликарског израза.⁷¹²

Мајстори Бококторске сликарске школе израђујући иконе и иконостасе за православне цркве у Приморју и његовом залеђу упоредо су радили и на њиховом дуборезном украшавању. Ту форму умјетничког изражавања Димитрије и његови следбеници наслањају на богату дуборезачку традицију манастира Мораче, и других монашких средишта у Црној Гори. Истина, њихов дуборез је мотивски поједностављен, а технички упрошћен: најчешће је у употреби стилизовани флорални орнамент комбинован са преплетом и другим стилизованим геометријским облицима. Дуборез бококторских

мајстора редовно је пресвучн гипсом који је потом позлаћен или обојен.⁷¹³

Значај Димитрија, родоначелника Бококоторске сликарске школе за историју умјетности Црне Горе био би незнатан да је он само продужио тамо гдје се стало услед новонасталних историјских околности. Иако он у Боки не налази ситуацију у којој би требало све изнова почети јер она је као што се зна имала свој континуитет у умјетности сликања од средине 12. вијека до Димитријеве појаве почетком последње четвртине 17. стољећа. Оно што Димитријев рад чини посебним јесте то што је он у овом дијелу јадранског приморја сузбио "потпуну побједу тзв. итали - критске иконописне школе посебно оне гране коју су Млеци формирали на чисто комерцијалној основи"; сузбио је онај компромис који је та умјетност у Приморју постигла наспрам умјетности Ватикана, Венеције и Аустрије и њихову политику унијаћења коју је било могуће спријечити нарочитим средствима. Ипак и тај утицај одјекнуће крајем 18. стољећа у православном сликарству Црне Горе појавом Лазовић у Боки и другдје, који свесно уносе како критске тако и руско - украјинске сликарске тековине настале под утицајем умјетности Запада чиме су обавили најзначајније предрадње за несметан продор европског ликовног модернизма у умјетности Црне Горе 19. и 20. вијека. Супротно хтење у Димитрију налази изврсног интерпретатора јер је он из наслеђа знао извући монашку, безкомпромисну иконографију и архаичну ликовну форму чиме је постао близак православним поруцицима и поклоницима његовог сликарског дјела. Та потреба довела је до једне модификације старе сликарске умјетности и свођења умјетничког израза готово на његов праелемент: интензиван колорит и експресиван цртеж. Док је итали - критска икона са својим свијетлим скалама боја и уситњеним потезима нашла свој амбијент у добро освијетљеним собама Димитријево сликарство има свој миље у малој сеоској

црквици, која умјесто прозора има отворе попут пушкарница кроз које продире онолико свјетлости да само интензивна боја без валерских прелива и експресиван цртеж могу проговорити. За приморску и средину из залеђа то је било сликарство које је дјеловало као освјежење.⁷¹⁴ Његова слика је била је сцена у којој учесници радње не настоје да се саживе са улогом чији је циљ да у очима посматрача изазове узбуђење, већ искључиво да у њеним очима прочитају признање због театарних ефеката и начина на који се радња изводи. Зато оно што је вриједно у његовом стваралаштву, иако је оно последње на крају једне дуге стваралачке еволуције, јесте то што своју умјетничку активност Димитрије зна да повеже са објективним потребама свога доба. Ипак, оно од чега су своје умјетничко дјело Димитрије и његови умјетнички следбеници бранили продрло је другим путем. Умјетност у Војводини постала је "европска" - "западна" не на штету општих концепција покрета за ослобођење, него као једна од његових полуга. Усвајајући западне уметничке тековине српска умјетност на сјеверу тупила је оштрице политике унијаћења која је с правом сматрана препреком на путу за нови живот.⁷¹⁵ Стога умјетничка схватања протагониста Бококторске сликарске школе представљају анахронизам који је настао као последица вишевековног процеса ослобођења нашег народа. Њихова ликовна и општа култура није била великог домета; у њиховим најбољим творевинама има умјетничке искрености, неријетко спонтане наивности и урођеног осјећања за линију и колорит. Традиције школе и након Рафаиловића живе у народу као дегенерисана умјетност малих сеоских зографа. Дјеловање Школе једино је снажно испољено у региону Боке Которске одакле се проширила преко наших најзначајнијих монашкох центара Мораче, Пиве, Никољца, Пећи и Добрићева на залеђе у појасу који се протеже од Косова преко Сарајева до православних манастира у Далмацији (Крка). Њени зографи посредством Радула директни су

слѣдбеници дјела умјетничких тековина Морачке сликарско - дуборезачке школе сливени у препознатљиви умјетнички израз једног јасно територијално фиксираног подручја на источној обали Јадранског мора, али се чини да се конзерватизам Рафаиловића - Димитријевића идејно потхрањује ставовима врха црногорске митрополије који не скрива "шизматик" владика Данило Петровић, а мање-више и остале владике из куће Петровића. Имајући у виду ту њихову вјерско - идејну приврженост источно православном обреду који не разлучује духовну и свјетовну власт чини се да су они, првенствено владика Данило, били инспиратори Димитрија и његових слѣдбеника онолико колико је то био с мјеста високог латинског прелата Андрија Змајевић за Трипа Кокољу и други њему идејно подређени барокни ствараоци. Судећи по описима владика Данило је својеглав, ортодоксни јереј па је у складу са својим схватањима вјере и власти и нашао зографе најтврђе конзервативне линије. Овим се може објаснити Данилов и Димитријевићев отпор католицизму тј. њеној језунтској умјетности, барокном сликарству које је увелико примицало сликарство Црне Горе токовима западноевропске умјетности барокног доба. Њихово сликарство не излази из оквира овјешталих форми и облика православне иконографије, мада је сасвим ослобођено источњачког спиритуализма и његове теолошке учености. Свој пуни смисао и зенит стваралачких моћи испољен у црногорском сликарству педесетих година двадесетог вијека омогућавали су не мајстори црквених већ сликари носици грађанске културе, образовања и духа чије подстицаје налазимо у европској модерној 19. и 20 вијека.

Лазовићи и потоњи зографи

На дјело протагониста Бококоторске сликарске школе надовезује се ликовно стваралаштво попа Симеона и његовог сина Алексија Лазовића. Умјетничка продукција Димитријевића - Рафаиловића и Максима Тујковића, с једне и Лазовића с друге стране. Видно је обиљежила сликарство Црне Горе у раздобљу од последњих деценија 17. до средине 19. стољећа. Њихово стваралаштво свједочи да стил и дух експанзивне западно европске умјетности 17. вијека није могао избрисати умјетничко наслеђе једног народа који је плод другачије духовности од оне из које је потекла западноевропска умјетност барокног стила.

Сликар Лазовићи - поп Симеон и његови синови из Бијелог Поља - развили су плодну умјетничку активност на простору који се растире од Косова и Шумадије до централне Босне, Херцеговине и јадранске обале. Будући поп и зограф Симеон рођен око 1745. у Бијелом Пољу, у сину Алексију рођеном 1775. стекао је сарадника и настављача заната с којим је остварио значајно, обимно и умјетнички вриједно дјело препознатљивог стила.

Међу првим Симеоновим радовима убраја се иконостас цркве Светог Петра и Павла у Сирогојну из 1764. Ово дјело временски слиједи рад на обнови иконостаса манастирске цркве у Пустињи код Ваљева 1766. иза чега се, судећи по потписима, Симеон јавља у Севојну 1779. када слика иконостас, а затим у Кућанима код Кокиног Брода гдје за тамошњу цркву брвнару ради царске двјери 1780. године.⁷¹⁶ Да је поп Симеон Лазовић у првом раздобљу највише радио иконе свједоче његови сачувани радови у више сеоских цркава са подручја Старог Влаха (бјелоречка, буковичка, доброселска и негбинска),⁷¹⁷

послије којих око 1789., ради иконе за Благовјештенску цркву у селу Штикову на ријеци Тисовици.⁷¹⁸

Печалбарска путовања и потрага за послом употпуњује умјетничку и породичну биографију сликара Лазовића.⁷²¹ Почетком деведесетих година 18. вијека поп Симеон Лазовић пресељава се у Боку Которску. Настањивање породице Лазовић у Приморје донијело им је важније поруџбине од оних које су до тада имали. Убрзо након пресељења, Симеона налазимо као потписника уговора за израду монументалне олтарске преграде велике цркве у манастиру Савини. Уговор о том послу склопљен је 2. јула 1795. године између архимандрита Инокентија Дабовића с братијом и живописца Лазовића који су се, како то у уговору стоји, обавезали да ће вјерно и добро што "најбоље узмогну и најљепше узпаду" саградити темпло "от тораце до верхъ креста" под условом да им поручници добаве из Венеције потребно злато и боје ("колуре"), а по завршеном послу да их исплате са 472 млетачка талира.⁷²⁰ Да је уговор постао важећи види се по томе што је исте године поп Симеон започео рад на темплу и примио део исплате која је према устаљеном обичају текла у ратама што је забиљежено на другој страни поменутог уговора.

Иконостас попа Симеона и његовог сина Алексија у Савини припада типу високих иконостаса левантинског поријекла. Под утицајем иконостаса друге половине 17. и 18. стољећа, преко сјеверне Грчке, Македоније и Албаније с једне, а исто тако и иконостаса са православних подручја Млетачке републике с друге стране продирао је овај тип олтарских преграда у унутрашњост Балкана. За разлику од архитектуре која у себи спаја синтезу претходних стилова иконостас и стилски и тематски припада духу времена у којем је настао.⁷²¹ Уочена је сличност у концепцији савинског иконостаса и високих иконостаса који су се од средине 18. стољећа развили на подручју Карловачке митрополије под утицајем стилских струјања из

Украјине.⁷²² Тако је украјинска естетика олтарских преграда посредством иконостаса црква Карловачке митрополије и мајстора Лазовића доспела у Приморје. То је доба када се нагло одступа од сведености православних иконостаса на престононе иконе и деизисни чин и тежи да се обогати и прошири оним темама које су обично сликане на зидовима наших црква у Средњем вијеку. Укључујући поучни репертоар зидног сликарства, иконостаси у православним црквама постају раскошно декорисани и теже да заклоне цео олтарски простор што је израз наступајуће реформистичке религиозности настале под утицајем развоја грађанске класе. Они су у сагласју с речитошћу наших проповједника барокнизирано одјевених у бљештавилу свиле, сатена и броката и њиховим настојањима да у свему буду у духу наступајуће украјинске теологије преобучене у западњачко рухо.

Послије Савине, зографе Лазовиће поручбине поново воде у унутрашњост. Архимандрит Мелентије и игуман Авакум манастира Свете Тројице код Пљеваља позивају угледног живописца попа Симеона да им штуре олтарску преграду. Поводом тога сликар је на почетку Гавриловог минеја из 1633. године записао да је дошао "сописовати и изобразити темпло крст". Од данашњег Светотројичког иконостаса његовој руци, изгледа, припада деизисна плоча, ред икона пророка (?) са средишњом композицијом Крунисање Богородице и доминирајући декоративни сликани крст. Садашње престононе иконе су млађе не старије од 1895., а са умјетничке стране готово су безвриједна дјела.⁷²³ Крајем 18. вијека Лазовићи су урадили иконостас за цркву Светог Ђорђа у Буковићу код Нове Вароши. Поново их срећемо у ужичком крају гдје 1801. раде у манастиру Клисурси, а затим 1805. у брезовачкој цркви Светог Николе код Ивањице.⁷²⁴ У међувремену након рада у Клисурси на Моравци поп Симеон Лазовић декорише олтарску преграду пећке цркве Светог Димитрија у Патријаршији гдје још током 1803. и 1804. године

поправља живопис у Богоросичиној цркви и капели Светог Николе.⁷²⁵ По завршетку зографског посла у Патријаршији Симеон, а изгледа и његов син Алексије, одлазе у Босну, у Сарајево, гдје за годину дана боравка сликају више дјела између којих се истиче портрет митрополита Пајсија приказаног реалистички дат у пуном орнату али иконошсачком техником тако да изгледом подсјећа на лик православног светитеља.⁷²⁶ Након тога они се поново враћају у Рашку област гдје 1805., на што смо већ указали, Симеон ради у Брезовици код Ивањице, а син Алексије у Драчи код Крагујевца гдје ради зидне слике у трему манастирске цркве Светог Николе, од којих је најбоље очуван лик патрона у ливети.⁷²⁷

Од заједничког рада у Савини код Херцег Новог 1795 -1797. године умјетничко стварање оца и сина - Симеона и Алексија Лазовића - до 1817., последњих дана живота поца Симеона,⁷²⁸ надопуњује се и тешко је разлучив њихов појединачни умјетнички допринос у заједничким подухватима.

За личност Алексија већ се зна од 1858. из "Словника" у који га је уврстио Кукуљевић и први указао на његов рад, али углавном онај у Приморју.⁷²⁹ Рођен 1774., у истом мјесту гдје и отац - Бијелом Пољу које са поносом истиче потписујући своја дјела. Основе зографије Алексије је примио од свога оца Симеона, мада има знакова да се сликарству учио у некој приморској радионици, изгледа у Дубровнику, која је његовала сликарство западњачких схватања.⁷³⁰ Да је долазио у Дубровник дознајемо из записа на Библији коју је 1801. тамо купио. Те године урадио је царске двјери за цркву Светог Николе код Бијелог Поља, а потом 1803 - 1804. иконостас храма Светог Сергија и Вакха на Подима код Херцег Новог. Чини се да су ово његова самостална дјела јер у исто вријеме његовог оца Симеона региструјемо како ради у Рашкој области (Клисуре, Пећка патријаршија). Да је пца тога пошао у шумадијски манастир Драчу већ

смо указали. Одатле се Алексије поново настањује на црногорском приморју 1806. године извршавајући сликарску поруџбину за цркву Светог Николе у Баошићима. Заправо његови потписи на већем броју икона из првих деценија 19. вијека расутих по црквама Приморја, Босне и Херцеговине потврђују да је Алексије по угледу на оца био путујући сликар. Од рада на храму у манастиру Савини сликар Алексије наступа заједно са оцем или појединачно што потврђује њихов највећи умјетнички подухват иконостаса у Дечанима, гдје остварују велике ктиторске замисли архимандрита Данила и игумана Захарија.⁷³¹ Овдје су Лазовићи показали сву своју величину, један идентитет који је условило доба, његов неизбежан ход на путу ка модернизацији сакралног сликарства православних на подручју Црне Горе, Србије, Босне и Херцеговине и Далмације. Сликари Лазовићи у царској ларви - Дечанима раде на илустрацији рукописа и важних докумената, декорисању дрвених предмета, рестаурацији старих сакралних слика, сликању појединачних и свих икона за двије велике дуборезне олтарске преграде. Иконостаси у параклисима Светог Димитрија и Светог Николе њихова су најрепрезентативнија и умјетнички најуспјелија остварења. На првом, који је завршен 1814. године радили су обојица - отац Симеон и син Алексије, док је други у параклису Светог Николе самостално дјело наследника Алексија, коначно завршено 1818. године.⁷³² Оба иконостаса по архитектонски и стилу спадају у домене левантинског барокног ликовног израза чију су раскошну резбу извели искусни мијачки мајстори у раздобљу од 1813 - 1815. године.⁷³³

Одмах по доласку у Дечане, 1813. године, Симеон је приступио рестаурацији много оштећене и поштоване иконе "Смрт и опело св. Стефана Дечанског" о чему нас упознаје запис који је исписао на њој.⁷³⁴ И његов син Алексије радио је рестаурације на старом живопису у Дечанима, а утврђено је да је живописао и рестаурисао

декор испоснице Светог Саве у Студеници 1819. године.⁷³⁵ Сачувани подаци свједоче да је Алексије 1824. био ангажован на сликарским пословима православне црквене општине у Шибенику.⁷³⁶ Из Шибеника Алексије иде у Дубровник (1827), а одатле за Црногорско приморје гдје 1829. ради више икона за манастир Режевиће; 1831. га поново срећемо у малој цркви манастира Савине гдје рестаурише неколико светитељских ликова у првој зони наоса да би 1833. године насликао двије године раније започети репертоар манастирске цркве у Режевићу. Најзад, 1837. ради на олтарској прегради Никољца у предграђу Бијелог Поља када се биљежи његова смрт (27. децембра).⁷³⁹ Алексије је имао сина Лазара који се образовао у Италији на шта нас подсјећа начин његовог потписивања "Lazzaro Alexievich Pittore" о чијем дјелу се ништа не зна.⁷³⁸

Поп Симеон, непредвидиви сликар ахасфер, истрајни прегалац у свом зографском дјелу имао је у образованијем и даровитијем следбенику - сину Алексију - блиског сарадника који ће својим сликарским дјелом обиљежити једно важно раздобље у развоју иконописа на подручју Црне Горе, Србије, Херцеговине, Далмације и Босне. Поникли на тлу гдје се дуго и тврдокорно одржавала конзервативно ортодоксна форма иконостаса, Лазовићи су знали да осјете захтеве времена и поручилаца и први у Црној Гори у свом дјелу измире двије различите идеологије опредељујући се за ликовни израз у сликарству који је био прихватљив свим слојевима наручилаца оданих истовремено традицији и помодним схватањима западноевропског поријекла. Свјесно прихватајући елементе барока од мајстора са подручја Карловачке митрополије, посредника у преузимању сликарског искуства украјинских и руских мајстора, а исто тако и искустава барокизираних левантинских иконописаца који се снажно ширио преко Свете Горе уз приметне утицаје српске и европске графике тога доба,⁷³⁹ који су имали одјека и у умјетности

православних 18. стољећа, они су уобличили светачке ликове и сцене које су програмски и стилски били блиски западноевропском духу и духу балканског ортодокса.⁷⁴⁰ Ови мајстори не изузетно даровити нити одвећ образовани, али веома плодни, занату вјешти и одани живописци још увијек збуњују својим загонетним умјетничким и стилским поријеклом. Ипак у доборј мјери одговор на то питање даје она занимљива збирка њихових предложака која је откривена у Никољцу код Бијелог Поља. Једну групу чине цртежи - студије стопала, руку, очију, главе и актова настали у оквиру неке школе. Другу чине завршени и незавршени цртежи - предлошци са подручја њихове основне иконографске тематике (ликови Богородице, Христа, Светитеља - посебно српских владара, преузетих са нешто раније насталих појединачних листова српске графике). Трећу групу њихових предложака сачињавају западноевропске гравире, појединачни листови, а посебно графичке илустрације истргнуте уз штампаних Библија њемачког и холандског поријекла. Тако су, Лазовићи као предлошке за старозавјетне сцене узели с листова које је цртао аугсбургшки гравер Johan Wolfgang Baumgartner, а резао их Martin Engelbrecht. Посједовали су и амстердамско издање *Acta apostolorum* илустровано цртежима Martina Niemkerck-a. Садржина сликарске заоставштине Лазовића велики је доказ да су се они увелико европензовали иако су радознано збирали узорке са свих страна.⁷⁴¹ И поред ове "збирке" која указује на предлошке западњачког поријекла сликарско дјело попа Симеона Лазовића и његовог сина Алексија показује исти дух, стилску и иконографску зависност од рјешења светогорских зографа с краја 18. и првих деценија 19. стољећа чији се рад распознаје на више мјеста у Хиландару и његовој околини,⁷⁴² чиме су означили крај византијском стилу и несметан продор новим барокним и "класицистичким" облицима који су већ преовладали у светогорском живопису током првих деценија 19.

вијека.⁷⁴³ Лазовићи не робују унапред задатим шемама нити обрасцима тако што ће их слијепо подржавати. Упркос занатском искуству, прецизном цртежу и углађеној форми њихових слика ипак они не успијевају да се потпуно отргну од сликарског конзерватизма како се појединим ликовним рјешењима увелико стилски барокизирају, подражавајући манир школованих молера из средине 18. вијека са подручја Карловачке митрополије гдје увелико продире уз помоћ највећих предводника њене цркве украјинско барокно сликарство које тамо одомаћују мајстори Василије Романовић и Јов Василијевић протагонисти кијевске умјетности и духовности. Исто тако Лазовићи нису остали равнодушни ни према утицајима српске графике 18. вијека посебно од листова Христифора Жефаровића и Захарија Орфелина,⁷⁴⁴ као ни од позно барокних рјешења левантинског иконописца који су у знатној количини задовољавали сликарске потребе православног живља уз обалу као и прохтјеве монашких заједница на Атосу. Највише од свега иконографија Лазовића говори о њиховој припадности православној вјери. Као што је то случај са Димитријевићима - Рафаиловићима ни Лазовићи не спадају у сликаре за чији се рад могу везивати сложене иконографске новине. Све што су они створили изњедрило се из оног свијета који у духовним питањима није тражио разрешења нити у финесама разуђене украјинске барокне теологије већ их је налазио углавном у наталоженом умјетничком искуству свога поднебља. Тако они поред умјетничке, одражавају и духовну конзервативност, опште стање духа и прилике поднебља по којем су се кретали и стварали своје дјело које се може сматрати као дјело једне породичне сликарске школе што сувјерено влада и даје основно обиљежје сакралном сликарству Црне Горе и Србије током последње трећине 18. и прве половине 19. стољећа.

Док сликари Лазовићи изналазе савременију форму обликовања православне сакралне слике, рјешење које је подједнако удаљено колико од традиционалних толико и од савремених западноевропских умјетничких токова упоредо са њима, али са изразитим традиционалистима, последњим протагонистима Бококоторске сликарске школе у сакралном сликарству Црне Горе тога доба изненадно се појављују усамљеници као што је непознати живописац цркве Светог Атанасија у Сотонићима код Вира на Скадарском језеру. Судећи по дјелимично сачуваном зидном натпису на западном зиду наоса који је некад садржавао и годину 1804. која је указивала на вријеме његовог настанка⁷⁴⁵ зидне слике у Сотонићима по својим умјетничким и стилским вриједностима представљају одјек последњег домаћег рустифицираног сликарства које не би биле вриједне спомена да својом иконографијом не одступају од устаљених токова зографисања православних храмова свога доба.⁷⁴⁶ Овај зидни ансамбл карактерише необично богатство тематике. Ту тенденцију овај аноним подкрепио је и текстуалним описима исписаним уз ликовне представе омеђене тамноцрвеним бордурама. Тој боји још треба придружити зелену и црну чијом су комбинацијом добијени сви други употребљени тонови. Оне су непостојане, лако се скидају, што говори о слабој припреми подлоге, непознанвању технолошког поступка при грађењу зидне слике. Ове слике стилски и иконографски спадају у домен византијског стилског израза, али у појединостима откривају своја барокна обиљежја (мотиви на соклу барокнирани облици ниша око стојећих фигура).

Послије Симеона и Алексија Лазовића као и последњих зографа Бококоторске сликарске школе, домаћа зографска традиција у Црној Гори дефинитивно скреће у конзерватизам и готово замре. Њихов нестанак посебно је уочљив у последњој трећини 19. вијека и првим деценијама 20. у вријеме велике градитељске обнове цркава у

Кнежевини Црној Гори коју у својству великог мецене започиње способни и амбициозни владар кнез Никола Петровић. То је условило нагли прилив једног броја зографа са југа, не без дара. Прво су се појавили искусни грчки мајстори они из породице Аспноти са Крфа, а затим зографска породица Ђиновски из села Галичника код Дебра. Од Аспнотија најпознатији је сликар Никола аутор иконостасне преграде цркве Свете Тројице у Прасквици из 1864.⁷⁴⁷ и цркве Светог Саве у манастиру Градишту из 1864. године.⁷⁴⁸ Из истог доба потичу његове иконе са иконостаса цркве у Бијелој недалеко од Херцег Новог за који је, судећи по запису на њему, мајстору плаћено хиљаду талира.⁷⁴⁹ Ова и многа друга дјела сликар Никола извео је у традицији итали - крпског сликарства. Због своје занатске коректности и допадљивости имало је своје поклонице на Црногорском приморју и шире уз далматинску обалу, а у коликој мјери, то ће тек показати будућа истраживања која још нису постала предмет истраживачко - научних проучавања.

У приближно исто вријеме на црногорском приморју слика иконе на платну и дрвету монах Јосиф Катурић по узору на стечено зографско знање у сликарској школи кијевско - печерској лаври у Кијеву. Од њега је сачувано десетак иконостаса у црквама: Светог Јована у Станишићима код Будве (1875), Успења Богородичина у Љешевићима, Свете Петке у Главатичићима, Светог Саве у Вишњеву (1876), Светог Луке у Рисну (1878), Свете Петке у Пољницама (1878), Тудоровићима (1880), Светог Николе у Главатичићима, Свете Петке у Врановићима и Светог Вартоломеја у Кримвицама, а зна се за његове две уљане слике с мотивом пејзажа на платну. Катурић полетно шири у Приморје украјински живопис конзервативног правца. Па ипак, Катурић својим дјелом доприноси европеизацији нашег сакралног сликарства и одлучно новом уљаном техником и интересовањем за

сликање предјела потискује конзервативно сликарство последњих протагониста Бококторске сликарске школе која је суверено одолевала утицајима са Запада пуна два стољећа.

Јасан траг у иконопису Црне Горе зацртали су македонски иконописци Ђиноски поријеклом из села Галичника код Дебра.⁷⁵⁰ О обиму и значају њиховог рада у Црној Гори с обзиром да њихово као и дјело њихових претходника није проучавано, за сада се може само слутити. Прво значајније њихово дјело, колико нам је познато, сачувано је у двојној цркви Светог Јована и Светог Николе у селу Бољевићи недалеко од Вира на Скадарском језеру. То су добро очуване иконе на иконостасима које омеђују независне олтарске просторе од заједничког наоса. Сачувани натпис исписан на полећини иконостаса казује да је: "иконописац Василије К. Ђиноски израдио ова иконостаса са својом браћом Теофилом и Александром, рођен у селу Галичнику нахије Дебарске настањен у Подгорици, 1. октобра 1892." Овај запис у црмничким Бољевићима има вишеструки значај. Поред тога што доноси податак о дану, мјесецу и години завршетка овог дјела он указује да су се познати зографи од македонског села Галичника настанили у Подгорицу као и то да је њихов отац Крсте, поред Панајота - познатог иконописца, имао још три сина зографа Василија, Теофила и Александра. Предводника иконописца Василија видимо поново у црмничком крају у првим деценијама 20. вијека. О томе нас обавјештава један други натпис који гласи: "Овај иконостас направил општина ораховска од добровољних прилога храму Светог Николе у Орахово под владом његовог краљевског височанства благовјернаго књаза и господара Николе I Петровића благословом високопреосвјештенства г. митрополита Митрофана сврши се год. 1909. 23/XII, иконописац Василије Крстић - Ђиноски и син му Миливоје", исписан на полећини престолне иконе Богородице.⁷⁵¹ Стилска обиљежја и поједностављен технолошки поступак (углавном

сликају на плеханој подлози) показује њихову техничко - технолошку сналажљивост у односу на процедурално дужи и скупи традиционални начин сликања икона или уљану технику још неафирмисану чиме су показали своју прилагодљивост сеоским поручиоцима малих платежних могућности.



III ЗАКЉУЧАК

За увођење и боље разумијевање ликовног стваралаштва Црне Горе Новог вијека потребно је имати у виду ликовно наслеђе из Средњег вијека настало на њеном тлу. Од најстаријег сликарства Зете сачувало се романичко сликарство у неколико споменика. Најзначајније су стонске фреске и илуминације Мирослављвог јеванђеља. Знатно присуство елемената византијског поријекла у јеванђељу хумског кнеза Мирослава је наговјештај брзог подпадања под византијски духовни и културни утицај комнинског доба који је византизирао умјетност многих земаља, особито јужне Италије и Далмације. То потврђују и очуване фреске из двије бокешке цркве - Светог Луке у Котору и Ризе Богородице у Бијелој - остварења с краја 12. и почетка 13. вијека. Византијски стилски и иконографски континуитет, крај комнинског и побједа монументалног стила у сликарству Зете у 13-ом стољећу потврђују најстарије фреске у Морачи, Вољевцу и Богдашићима. Од византијског присуства и заступљености новог стила Палеолога у сликарству Зете из првих деценија 14. вијека остали су само фрагменти фресака цркве Светог Петра у Бијелом Пољу и Ђурђевих Ступова код Берана. Њихова,

иначе позната распрострањеност како изгледа, није се дотакла нашег Приморја које је држало до своје регионалне традиције сликарског манира которских мајстора. Доказ за то су од скора доступне фреске цркве манастира Дуљево у брдима над морем код Светог Стефана. Судаћи по типологији ликова ктитора - два владара - од којих старији приноси модел храма представља Немањића - краља Стефана Дечанског и сина му краља Душана - из краја треће деценије 14. вијека. Живопис одаје елементе који су примјерени изразу *Которске сликарске школе*.

За праћење развојних етапа и стилске испореклениности у монументалном сликарству Црне Горе Средњег вијека могу да послуже и друга умјетничка дјела из тог раздобља, посебно сликани украс зетско - захумских и других рукописа, прије свега оних најпознатијих и умјетнички највреднијих: Вуканово Јеванђеље, Јерусалимско Јеванђеље, Призренско Јеванђеље, Дивошево Четворојеванђеље и др.

У Зети, поготову у Приморју, још од раног Средњег вијека све цркве су украшаване фрескама. Та потреба за ликовним представљањем јеванђеоских догађаја условила је појаву умјетничких радионица међу којима неке прерастају у праве школе. Већ у смирај 12. вијека у Приморју се јављају мајстори-сликари који ударају темеље познатој Которској сликарској школи. Њен углед и значај иде упоредо с растом угледа и моћи династије Немањића. Школа ће иако увелико ослабљена опстати и након нестанка поклоника њеног ликовног израза - богатих мецена Немањића тако што се трансформисала и наставила своје трајање негујући умјетничко занатство.

Послије средњевјековне умјетности Србије, Зете и Македоније са којом су се ове земље успеле на ниво врхунских достигнућа епохе, услиједио је пад који углавном карактерише и њихово стваралаштво у Новом вијеку. Сложена духовна и културна клима изазвана новим историјским околностима у последњем стољећу Средњег вијека имала је за последицу испреплетеност елемената разних стилских утицаја. О сликарству из доба Балшића тешко је судити јер га има мало сачуваног. Незнатни фрагменти фресака који су одољели потпуном уништењу одају рад руку оних мајстора који су у то доба декорисали цркве по Приморју. Проблем чини још већим недостатак сачуваних доказа из других области стваралаштва њиховог времена.

Ова развојна фаза умјетности Зете од посебне је важности за сагледавање ликовног стваралаштва из доба Црнојевића, које има предводнички значај за умјетност и културу Црне Горе у Новом вијеку. Са њоме је Црна Гора искорачила из Средњег и закорачила у Нови вијек. То показују ренесансна обиљежја која снажно зраче са графика првих штампаних књига у Црнојевића штампарији на Цетињу. Нови богати црногорски владари стекавши углед и предводништво почињу да његују стваралаштво саображено својим могућностима и схватањима естетског. Тиме је умјетност регионалног предзнака осавремењена и све више добијала на аутентичности израза. Падом Босне под Турке осамостаљује се погранична Херцеговина. Последица тога стања је испреплетеност наслијеђених и оријенталних култура и утицаја који су видно испољени у уметности њених господара. Један дио тих споменика што сада чини културну баштину Црне Горе, попуњава умјетнички вакуум и доприноси да се боље уочи прелазни период сликарства Црне Горе из Средњег у Нови вијек. Од тада њено сликарство мање - више дотичу све развојне стилске етапе кроз које пролази европско сликарство. Управо то њено обиљежје у оквиру умјетности византијске духовне и културне сфере издваја је од

осталих, а нарочито умјетност Црнојевића, поготову она из последње деценије 15. вијека. Стога и не чуди што је стекла пресудни значај у даљем обликовању регионалног умјетничког осјећања Црногораца. То обиљежје се види по замаху ренесансно - барокне дуборезне скулптуре која нескривено испољава везаност њених твораца за античка умјетничка рјешења на којима је темељила свој стваралачки потенцијал. Још када узмемо у обзир да је понеки њихов аутор своје одушевљење антиком заснивао на личном открићу у каменорезаштву бројних локалитета Зете и Приморја онда нема мјеста сумњи поријеклу његове инспирације приликом израде јединствених иконо-олтара у манастиру Морачи.

Идући у сусрет Новом добу, монументалну сликарску технику *al' fresco* газило је вријеме, што због нестанка моћних финансијера, што због забрана које су увели нови властодржци. Ако се томе дода да је наступајући западноевропски препород - хуманизам и ренесанса - религиозну умјетност превела у алегоричку онда потискивање фреске постаје разумљиво. Ти нови услови имали су за последицу рађање нове умјетности која је, као и ранија, одраз субјективних околности, примјерена естетским и духовним потребама и скромним финансијским могућностима. Без обзира на непримјерене услове које је донио Нови вијек ствараоцима из "турског доба" и даље је умјетност Црне Горе имала своје обнове, али и поред тога никада није успјела да се вине до вриједности које је некад досегла.

Иако обеснажена брзим губљењем независности што се збило у вријеме тријумфа хуманизма и ренесансе у западној Европи и Црна Гора је са својом штампаријом и књигама "печатаним" на Цетињу деведесетих година 15. вијека хватала корак са напредним цивилизацијским кретањима Европе. Умјетност тог новог погледа на Цетињу наговјештена је пола стољећа раније у непосредној близини у

Приморју - Боки Которској - сликарским дјелом Ловра Добрићевића. У вријеме надирања Турака када је сав шметак и други потенцијал био уложен у одбрану земље и слободе њеног народа, западњачки стилски упливи готизираног реализма складно су се стопили с доминирајућим византизмима. Сликаство Црне Горе стекло је она стилска обиљежја што сликарства околних земаља нијесу успјела да приме, или пак наслуте наступајући препород потекао у развијеним земљама западне Европе. И поред реченог, потребно је казати да стилски западноевропске умјетности у сликарству Црне Горе Новог вијека нијесу успјели да поразе традиционализам византијског поријекла. Они су препознатљиви у њеном сликарству насталом током вјекова у новом добу, раздобљу не сасвим изгубљене самосталности и слободе, по својим ствараоцима и школама, односно по стилским обиљежјима која их везују за опште токове европске ликовне умјетности.

На умјетност "турског доба" у Црној Гори сагледавану до прије неколико деценија као скромни производ самоуких или недовољно образованих монаха, попова и ријетких лаика гледа се сад са више разумијевања и интересовања. С изложном "Умјетничко благо Југославије" у Паризу 1971. године Европа је упознала наше стваралаштво тога доба и схватила да умјетничка дјела из Црне Горе а и шире нијесу без замаха, оригиналности и западњачких утицаја. На то су указала првенствено изложена дјела манастира Мораче настала током његове умјетничке обнове. Судаћи по њима може се закључити да је то био осмишљен програм чијој се реализацији студнозно приступило чим су се стекли неопходни услови. Да је био то јединствен и цјеловит ликовни програм види се по томе што је обједињавао разне технике у првом реду сликарске и скулпторске, њену фреску, иконопис и дуборез. Под утицајем умјетничких струјања са Запада, њене нове засјењујуће, барокне умјетности, та су се схватања проширила и на декор православних цркава. Раскош

наступајућег доба заблистао је на ажурураним и богато декорисаним нагло "израслим" олтарским преградама. Циљ тог декора био је да се покаже моћ и богатство цркве, да учврсти пољуљано вјерско осјећање хришћана.

О нашим умјетницима познаваоцима разних ликовних техника у 16 стољећу готово се ништа не зна. Њих је било у Црној Гори и Херцеговини више него што се обично мисли. последница њихове умјетничке активности је појава попа Страхине, водећег мајстора са овог подручја у последњим деценијама 16. и почетком 17. вијека. Његово дјело је потпун и коначан израз - умјетничка синтеза стваралаштва последњих изданака мајстора приморског поријекла, зографа који су занста истрајавали у својим умјетничким активностима радећи за ријетке поручиоце у залећу Приморја у вријеме забране које су "отклоњене" обовом Патријаршије у Пећи.

Исламска култура и умјетност која се од 7 вијека ширила Азијом и Африком снажно је заплуснула и земље европског средоземља. Ипак, у балкански део европског континента она се јавља тек крајем Средњег вијека. На затеченом наслеђу византијске и латинске цивилизације у Црној Гори, турски освајачи су плански васпостављали ислам, орјенталну османско-турску културу и умјетност. Прибјегавајући познатој пракси из историје стварања империја и ширења религија, Османлије су постојеће вјерске и друге институције увакуфљавањем присвајали па су у цамије претворили многе хришћанске цркве а у мухамеданце превели многе хришћане. И поред ове доследно спровођене вјерске и политичке стратегије занста експазивних завојевача да није спорадичних знакова исламско-орјенталног поријекла који се повремено разазнају као детаљи у појединим умјетничким дјелима, прије свега на унутрашњим вратима Мораче, Пиве и Тројице Пљеваљске, њиховом дуборезу и живопису, исламски утицај био би толики да неби био вриједан ни спомена.

Након успостављања Патријаршије у Пећи на челу са Макаријем, велику умјетничку и до тада незабиљену умјетничку ~~полетност доживљава православна црква у црногорској Херцеговини.~~ Тада започиње вишедеценијски рад на подизању и уређењу њених манастира између којих се величином и умјетничким програмом издваја манастир Пива - највећи стваралачки подухват на Балкану у Новом вијеку. Његову идеолошку и програмско - умјетничку замисао зацртао је и отпочео реализацију 1573. херцеговачки митрополит, будући српски патријарх Саватије, блиски сродник патријарха Макарија и великог везира Мехмеда Соколовића. Од тада па до 1639. године када је монументално здање угледних Соколовића довршавањем иконостаса коначно уобличио свој обавезни сликарски програм, Пивски манастир био је, истина с прекидима, једна велика умјетничка радионица. Кроз њу је прошло неколико наших најдаровитијих зографа из друге половине 16. и прве половине 17. стољећа (Лонгин, Страхиња, Козма). За ствараоце њених умјетничких дјела, иако знатних умјетничких вриједности, Пива је била и остала само успутно боравиште гдје се застајало само онолико⁹ колико је неопходно да се изведу поруџбине амбициозних ктитора. Изгледа да је то прије свега последња непогодних гео - климатских услова. Ако се при томе још узме у обзир и одсуство духовне - културно историјске традиције, постаје разумљиво стагнирање умјетничког зрачења Пиве које је остало спорадично, готово без плодотворног умјетничког подстицаја па и стваралачког одјека у умјетности ових простора.

Насупрот готово безначајном зрачењу умјетничке поруке манастира Пиве обнова Мораче, задужбине Стефана Вуканова, траје готово читаво стољеће и интензивно зрачи јер су се у њој стекла она двојства која у Пиви нијесу - климатски и културно - историјски. За то вријеме у њој се непрекидно ради, смјењују се иконописци - зографи,

калуђери и попови. Колико је њена обнова важна види се и по томе што амбициозни програм финансијски подупире патријарх Јован који за израду монументалног крста ангажује и плаћа једног владику, "крстара Георгија" 1606/1607. године. По томе и сталном ангажовању мајстора разних заната може се закључити да је из Мораче зрачила иконографска поука. По оствареном репертоару, садржаном у морачком зидном сликарству и иконопису она се ширила по црквама Приморја и у унутрашњост посредством зографа који су се занату учили углавном у Морачи. То показују најбоља остварења која су поједини даровити мајстори оставили у Морачи (Страхиња, Георгије Митрофановић, Козма, Андрија Раичевић, Радул). Сваки је у своје вријеме био протомајстор одређених подухвата у морачкој обнови. Уз протомајстора радили су и други мање вјешти и мање учени, почетници који су примљени да уче вјештину "писања" и "рукодјелања". Аутори морачке умјетничке обнове заиста су најбољи, истински протомајстори који по остацима дјела великих старих мајстора настоје да Морачи врате краљевски изглед и оживе некадашњи углед. У томе једино не успијевају декоратори наоса, ваљда због тога што је у том дијелу храма тада било остало мало старих узорних фресака; ако се уз то узме у обзир и њихова скромна иконографска и сликарска обавијештеност није тешко разумјети зашто је до тога дошло. Ипак, једно је важно: Њиховим зидним сликарством осавремењен је стари морачки живопис иновацијама приморског поријекла, који тада, послије ренесансе наново и особито зраче. То је битна особина Морачке школе. Старо - већ славно и ново - веома снажно формирају морачку иконологију што јој управо даје значење једне умјетничке школе. Оне сликаре који су прије доласка у Мрачу декорисали друге цркве по Херцеговини сlijеди поп Страхиња. Од њих и других у Морачи учи даскал Димитрије и његови досљедни сљедбеници. Они усвајају Страхињин цртачки манир

диспропорционисања људског лика, театрални израз и рад у дуборезу који је једнако важан као и сликање икона. То је доказ да је школа и персонално постојала. Она је особита и по томе што је обухватала најмање двије ликовне области - сликарство и скулптуру, више ликовних техника које се допуњују и доприносе јединству умјетничког израза у оквиру Школе.

Средином друге половине 17. вијека дефинитивно је остварен умјетнички програм морачке обнове. Тиме је Морачка сликарско - дуборезачка школа заокружила свој програм. Њу закључује Радул који у њој оставља своје иконе. Од зидних слика Радул у Морачи нема ни једну цјелину, очигледно због тога што су иконографски репертоар зидног сликарства већ били остварили његови угледни претходници. Умјетничке тековине и поуке остварене у Морачи посредством Радула и његовог ђака Димитрија служиће и даље зографима приликом декорисања црква. Цјелокупно дјело протагониста Бококоторске сликарске школе, могло би се рећи, да је остварено под утицајем Морачке сликарско - дуборезачке школе. Она је њен упрошћени арханзирани ликовни исход који се кретао свом крају. То се види и по дјелу родоначелника Школе-Димитрију. Он од Страхине преузима она цртачка рјешења која се огледају у здепастим људским фигурама са великом главом, мада Страхина само повремено ради у том маниру (Шва, Јекса). Од Георгија Митрофановића узима разрађена иконографска рјешења и обичај исписивања опширних зидних натписа, Козме и Андрије Ранчевића дубоке сјенке и декоративне елементе на драперијама, а од Радула пастуозну фактуру и експресивност израза.

Имајући у виду зависност Бококоторске сликарске школе умјетничких тековина Морачке сликарско - дуборезачке школе намеће се помисао о њиховом умјетничком континуитету који траје од безмало од средине 16. до друге половине 19. вијека, а који би се готово могао формулисати под заједничким називом "Морачко -

Бокељска умјетничка школа". Ипак, треба имати на уму да временски интервал од три стољећа два отпадају на трајање Бококоторске сликарске школе и да није она њена врлина већ мања управо због њеног истрајавања на византизмима које је Радул у својим последњим дјелима био знатно нарушио елементима приморског поријекла. Конзерватизам даскала Димитрија и његових потомака најодлучније се супроставио бароку који је у вријеме Димитрија већ био у успону и високо се вицуо у Боки сликарским дјелом Трипа Кокоче, најзаслужнијег ликовног ствараоца за увођење сликарства Црне Горе у савремене стилске токове западноевропске умјетности.

У цјелини гледано сакрално сликарство Црне Горе у "турско доба" углавном показује свој развојни лук: у 16. вијеку његове домете крајем стољећа интегрисало је дјело попа Страхине. Та узлазна линија наставља се и у 17. стољећу појавом још даровитијих мајстора - Георгија Митрофановића, Козме, Андрије Раичевића и Радула - који спадају у најдаровитије и водеће поствизантијске мајсторе на ширем подручју Балкана. Тек ће дјело Димитрија и његових сљедбеника дефинитивно означити неповратни пад Морачке сликарско - дуборезачке школе. Упоређујући сликарство Новог вијека са средњевјековним треба указати да се и поред изнесених и несумњивих вриједности општа умјетничка тенденција кретала силазном путањом. Сликарство ове епохе са његовањем старе кованице нарочито иконографије у суштини је било осуђено на живот без заокрета, тихо умирање. Као што Црну Гору није могла заобићи тешка, вишевијековна борба за слободу, ни њена умјетност, тј. сликарство није одвојиво од сопственог историјског, развојног пута. Да се нешто од те слободе пренијело на њену умјетност, на њене сликаре и дуборесце више је него што је познато. Уопштено гледано она садржи специфичности

испољене у разуђеном свијету облика и боја, она је живописнија од других, форма јој је пластичнија, а приповједање паративније.

Натуралистички и жанровски мотиви обогатила су сликарство Црне Горе Новог вијека. Они су новина и бљесак који траје само до границе која не изазива промјену слике. Уважавање сопствене традиције такође је изражено у сликарству Црне Горе Новог вијека и то највише оне коју је његовало Зетско приморје. Отуда и продор приморских елемената, ренесансе и барока у умјетност Црне Горе. Уз њу је изузетак Света Гора која има сличних елемената. Зашто у њеном стваралаштву нема више ренесансе и барока с обзиром на поморске везе са Западом, није тешко дознати. Нема их више зато што је то Православна монашка република која канонски настоји да не окрњи конзервативну концепцију монашке умјетности. Она је у начелу веома подозрива према свим новинама и у складу са својом приврженошћу традиционализму снажно им се противи.

Једна од најизразитијих одлика сликарства Црне Горе како у Средњем тако и у Новом вијеку је та што њени стилови нису чисти. Амалгамисање стилских елемената дао је један нови израз који га и чини препознатљивим међу другим стваралаштвима. Треба рећи да стилска испреплетеност није црногорска специјалност. У том погледу Црна Гора није изузетак осим по томе што носи обиљежја, печат овог поднебља и историје. Узроци испреплетености стилова показани у умјетности једног народа могу бити разни. Извјесно је да су стилске мјешавине у умјетности Црне Горе последице византијског и западноевропског дјеловања.

Слична се паралела налази и у њеном сликарству. Которска сликарска школа израсла је из сопствене сликарске традиције комнинских схватања са мајсторима "pictores graeci" и доцније из њеног додира - у Пећи и Дечанима - са зографима из других крајева

Душановог царства с којима су здружили своју локалну обојеност, дали су јој један нов стилски квалитет. Послије пропасти српског царства када Котор губи статус "повлашћеног краљевог града", а водећу улогу у умјетничком животу Приморја преузима сусједни Дубровник, долази до пресељења знатног броја которских сликара у Дубровник. Они дају знатан допринос конституисању Дубровачке сликарске школе. Которска сликарска традиција и рад њене школе, иако ослабљен, није замро као што се обично мисли, већ се напротив, шири према Западу, чврсто везује са дубровачким мајсторима тако и у толикој мјери да се намеће питање о постојању Которско - Дубровачке сликарске школе 15 - 16. стољећа. То су разлози који наводе на пут којим су се преносила умјетничка искуства са Запада и уносила у умјетност Црне Горе "турског доба", пут дотура који конституишу посебне стваралачке услове за стварање регионалне школе што носе друштвене потребе које су условиле њихов настаanak и удариле печат стилском и регионалном иноваторству. Оне карактеришу готово читаву нашу медијавалну умјетност.

На путу од конзерватизма Димитријевића - Рафаиловића ка авангардизму сликарства Кокоље још у вријеме трајања Бококоторске сликарске школе, пола стољећа доцније од последњег дјела највећег нашег барокног сликара, појавили су се зографи поп Симеон Лазовић и његов син Алексије који су својим дјелом стилски унаприједили сликарство Црне Горе и довели га на средокраће пута традиционалног израза с једне и модерног западноевропског схватања сликарства 18. вијека с друге стране. Крај домаћој зографији чини сликарско дјело на страну школованих мајстора као што је Ришњанин Јосиф Катурвић, питоман Квјевске умјетничке школе (Квјевско - печерске лавре),

досељени сликари Аслиоти са Крфа и породица Ђишовски која се из Македоније досељава у Подгорицу и активно укључује у обнову црква коју је започео књаз и краљ Никола I Петровић - Његош.

Н А П О М Е Н Е

1. А. Ф. Гилџфердингъ, Боснија, Герцеговина и Старая Сербия, С. Петербургъ 1859; А. Ф. Гилџфердинг, Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији, Сарајево 1972.
2. За овај илуминирани рукопис Гилџфердинг погрешно мисли да му је аутор Јован Дамаскин, а не као што то јесте Јован Егзарх, бугарски писац са краја 9. односно почетка 10. вијека. Њега је преписао 1649., у истом манастиру монах Гаврило, а украсно зограф Андрија Раичевић. Упор.: В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, САН, Београд 1950,329 и С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд 1974,86-96.
3. А. Гилџфердинг, Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији, 283, 292 и 295.
4. Н. Дучић, Књижевни радови, Београд 1891, 54-88; Исти, Књижевни радови II, Београд 1892, 1-28.
5. М. Црногорчевић, Манастири папштровски у Боки Которској, Старинар XII, Београд 1895, 89-86; Исти, Манастир Градиште, шематизам епархије бококоторске, дубровачке и спичанске за 1896, 43-45; Исти, Црква Светог Георгија у Шишићима, Просвјета (Цетиње) 7/1896, св. I, 274-275; Исти, Цркве у Луштици, Просвјета (Цетиње) IX. 1898, св. I-IV, 19; Исти, Црква Светог Николе у Пелинову Грбаљском, Просвјета (Цетиње)

- 7/1896, I, 33-35; Исти, Цркве у Грбљу, Гласник, ПДЦХ, Задар 1902, 24; Исти, Манастир Савина у Боки Которској, Вјесник српске цркве XII, 1901, 224-232.
6. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I (Београд 1902); II (Београд 1903); III (Београд 1905); IV (Срем. Карловци 1923); V (Срем. Карловци 1925); VI (Срем. Карловци 1926). У даљем навођењу: Записи и натписи.
 7. П.А. Ровинскиј, Черногорія..., т.II, ч.4, С. Петербургъ 1909.
 8. Исто, 212.
 9. Исто, 91.
 10. Л. Нинковић, Српски споменици из травунске околине, Духовна стража, Г. III, Београд 1910, 216-224. Писац по свој прилици мисли на сеоску цркву у Аранђелову.
 11. П. Д. Шеровић, Црква "Риза Богородице" у Бијелој у Боки Которској, Гласник земаљ. музеја у Босни и Херцеговини, XXXII Сарајево 1920, 273 - 294 (286-288); П. Шеровић, Манастир Подострог у Подманнама, Народни универзитет Боке Которске у Котору, Котор 1937.
 12. F. Mesesnel, Manastir Morača i njegove ikone, Narodna starina, XI. knj., br. 2, sv. 28, Zagreb 1932, 133 - 134.
 13. Л. Мирковић, Икона са записом Божидара Вуковића, Старинар

I (1932), 127.

14. С. Станојевић, *Историја српског народа у средњем веку. Извори и историографија*, Пос. издање СХХI, књ. 1, О изворима, Београд 1937, 142, 153-155.
15. Ђ. Мазалић, *Старе иконе и друго*, Гласник земаљског музеја у Босни и Херцеговини, XLVIII, Сарајево 1936, 64; Исти, *Nekoliko starijih slika -Madona Tudora Vukovića slikara iz Majina*, Glasnik hrvatskih zemaljskih muzeja u Sarajevu, God. LIV (1942), Sarajevo 1943, 214-221. *Икона Богородице са Христом Тудора Вуковића из 1568. године чува се у умјетничкој галерији Сарајева. (Уп.: Љ. Којић, Иконе Босне и Херцеговине, Сарајево 1967).*
16. Исто, 216,221.
17. N. L. Okunev, *Монасырџ Морача в Черногории*, *Bizantinoslavica* VIII, Prague (1939-1946), 109-144.
18. Исто, 136-142.
19. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Посебно издање САН, књ. CLVII, нова серија, књ. 4, Београд 1950.
20. Исто, 2.
21. Ђ. Бошковић, *Извештаји и кратке белешке са путовања - А. Област између Скадарског језера и мора, пос. отисак, Старинар*

(1931), 140-168; Исти, Белешке са путовања¹ - V. Долина Лима (Брезовица, Никољац, св. Петар у Бијелом Пољу, св. Тројица у Пљевљима), пос. отисак, Старинар за 1932. годину, 120-123; Исти, Извјештај о испитивањима средњевјековних споменика на јужном Приморју, пос. отисак, Споменик LXXXVIII, други разред, Београд 1938, 3-4+51 фотографија споменика; Исти, Две бокелске цркве (св. Антуна у Тивту и св. Петра у Богдашићима), Гласник народног универзитета Боке Которске, година VI и VII, бр. 1-4, Нови Сад 1940, 31-37; Исти, Umetnost na tlu Jugoslavije između Evrope i Mediterana, пос. otisak, Zbornik radova I kongresa saveza društava istoričara umetnosti SFRJ, Ohrid 1976, 17-20; Isti, L'art entre lantiquite et l'epoque romane sur le litoral de l'ancienne Zeta, пос. otisak, Старинар, Нова серија, књ. XXVII/1976, Београд 1977, 71-82+15 фотографија у прилогу; А. Дероко, Трансепти Немањихких базилика, Књижевни гласник 16.08.1929; Исти, Српски споменици у околини Скадра, Књижевни гласник, 01.09.1929.; Исти, У Бодиновој престолници, Старинар, (1928 - 1929 - 1930); Исти, Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, Гласник Скопског научног друштва (1929 - 1930); Исти, Морача, Старинар, 1932; Исти, Бољевац, Старинар, 1932; на светим водама Лима, Гласник Скопског научног друштва, V, 1932, 305; Исти, Crkva sv. Đorđa u Podgorici, Narodna starina br. 29, 1932; Исти, Црквице приморског типа, Гласник Скопског научног друштва, 1935; Мањи прилози објављени у, Време, 28.08.1929, 02.02.1930, 11.08.1931, 20.07.1933. 05.08.1933 итд.

22. S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950.

23. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Посебна издања САН, књ. ССXXXVI, Београд 1955.
24. Исто, 53-93.
25. S. Radojčić, Ikone Srbije i Makedonije, Beograd 1961.
26. О српско-румунским умјетничким везама од краја 14. до краја 17. вијека на једном међународном скупу реферисао је С. Радојчић (S. Radojčić, Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV e jusqu' a la fin du XVIIe siecles a la Lumiere des nouvelles decouvertes faites en Yugoslavie, Actes du Colloque international de civilisations balkaniques, Sinaia 1962, 23-30.
27. Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka, Zagreb 1933; Ibid, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb 1952; Ibid, O putovima bizantinskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana, SHP, 1958, 6.
28. Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, 15-17. век, Посебна издања САН, књ. СССIX, Београд 1958; Исти, Српска минијатура 18. века, Библиотекар 4, Београд 1958, прештампано у књизи "Путеви српског барока", Београд 1971, 193 - 196; Ibid, Die italo - kretische Malerei und die serbische Graphik des 16 Jhr, Actes du XII^e Congres international d' etudes byzantines, Ohride 1961, t. III, Beograd 1964, 251 - 255; Исти, Манастир Хиландар у XVIII веку, (везе манастира Хиландара са Дубровачком Републиком, Боком Которском и Далмацијом), Хиландраски Зборник 3, САН, Београд 1974, 29 - 36; Сликарска породица Лазовића, Симпозијум - Сеоски дани Сретена Вукосављевића, Пријепоље 1976; Исти, Манастир Савина, Београд 1978.

29. G. Gamulin, *Stari majstori u Jugoslaviji, I*, Zagreb 1961; *Ibid.*; *Stari majstori u Jugoslaviji, II*, Zagreb 1964; *Ibid.*: *Doprinos slikarstvu baroka*.
30. В. Ј. Ђурић, Фрањо Матијин дубровачки сликар XVI вијека, *Старинар*, н. с. (1956), 5-6, *Исти*, *Vizantijske i italovizantijske starine u Dalmaciji, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* (1960); 12; *Иконе из Југославије*, Београд 1961; *Исти*: *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963; *Исти*, *У потрази за делом сликара Андрије Раичевића*, *Старине Црне Горе I*, Цетиње 1963, 23-48; *Исти*, *Умјетност, у*, *Историја Црне Горе*, књ. друга, том други, *Подгорица (Титоград)* 1970, 411-531; *Исти*, *Манастир Савина, Бока 5*, *Херцег-Нови* 1973, 3-17, *Исти*, *О конзервацији и рестаурацији фресака у Малој цркви манастира Савине*, *Старине Црне Горе V*, *Цетиње* 1975, 7-11, 411-531; *Исти*, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975; *Исти*, *Савина*, Београд 1977; *Исти*, *Готичко сликарство у Византији и код Срба уочи турских освајања*, *Зограф* 18, Београд 1987, 46 - 53.
31. К. Пријатељ, *Prilozi slikarstvu XV-XVII stoljeća u Dubrovniku*, *HZ*, 1951, 1-4; *Ibid.*, *O mjesnim grupama dalmatinske slikarske škole u XV stoljeću*, *Ibid.*, 1955, 9; *Ibid.*, *Umjetnost XVII i XVIII stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb 1956; *Исти*, *Трипо Кокоља*, *Стварање XII*, *Цетиње* 1957, 495 - 503; *Ibid.*, *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, I-IV, Zagreb 1963, 1968, 1975, 1983; *Ibid.*, *Dubrovačko slikarstvo XV-XVI stoljeća*, Zagreb 1968; *Ibid.*, *Neobjavljena Kokoljina slika u Dubrovniku*, *Anali Historijskog odjela Centra za znanstveni rad JAZU u Dubrovniku XIII - XIV*, Dubrovnik 1976; *Ibid.*, *Dalmatinsko*

slikarstvo XV-XVI stoljeća, Zagreb 1983, itd.

32. Ibid, Slikar Tripo Kokolja, Rad JAZU, 1952, 287; Ibid: Bokeljske teme, Zbornik Svetozara Radojčića, Beograd 1969

33. Ц. Фисковић, О умјетничким споменицима града Котора, Споменик САН СШ (1953), 71-101; Исти, Умјетничке везе Мађарске и Далмације у средњем вијеку и ренесанси, Сплит XII/1965, бр. 4-5, 493 - 511; Исти, Далматинске средњевјековне фреске, Могућност Сплит, XII/1965, бр. 8, 780 - 802; Исти, Далматинске фреске, Загреб 1965; Исти, Стилска закашњења на столној цркви у Котору, Прилози повијести умјетности у Далмацији, Сплит 1966, св. 1 с, 219 - 250; Исти, Француски готички и ренесансни мајстори у Далмацији, Могућност, Сплит XIV/1967, бр. 1-2, 146-157, Исти, Слика из радионице Павла Венециана у Боки Которској, Телеграм, Загреб, XI/1970, бр. 514, 1.

34. Р. Љубинковић, Стварање зографа Радула - Једна етапа нашег зидног сликарства и иконописа, Наше старине I Сарајево 1953, 123 - 131.

35. П. Мијовић, Архивска грађа о бокоторским иконописцима Христифору Рафаиловићу и Јосипу Катурсићу, Прилози за књижевност, језик историју и фолклор, књ. XXIV, св. 2, стана 17; Исти, Сликарство и примијењена умјетност од краја 12. до - краја 14. вијека, у, Историја Црне Горе, 2/1; Исти, Трагом древних култура Црне Горе, Титогорад 1970; Исти, Озлоглашено наслеђе; Исти, у, Енциклопедија ликовних умјетности (Загреб)

следеће одреднице: Бања, манастир код Рисна; Бококоторска иконописна школа; Брезовица; Умјетност Црне Горе од краја антике до почетка барока; Димитријевићи-Рафанловићи; Дубочица; Хисторијски стилови; Јекса; Клинци; Ораховац; Подластва; Прасквица; Ренесанса (Црна Горе); Режевићи; Савина; Сотонићи; Срђ сликар у Дечанима; Старчева горица; Столив; Велимље; и др.; Исти, Бококоторска сликарска школа XVII-XIX вијека I, зограф даскал Димитрије, Историјски институт НР ЦГ, Подгорица (Титоград) 1960, Исти, Теофанија у Морачи, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Одељење за историју умјетности (1969), 169-196; Исти, Вјечно на Крајини, у зборнику Вирпазар-Бар-Улцињ, Цетиње-Београд 1974, 11-57+18 т. илустрација; Преглед умјетности Црне Горе, у монографији Црна Гора, Београд 1976, 401-420; Исти, Умјетничко благо Црне Горе, Београд-Подгорица (Титоград) 1980, 152-185; Исти, Наша и венецијанска штамапана књига, пос. отисак, ЦАНУ, књ. 13, Одјељак умјетности књ. 4, Подгорица (Титоград) 1986, 47 - 64; Исти, Прадавне и давне културе Црне Горе, Подгорица (Титоград) 1987, 245-273, 295-313;

36. С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965.
37. Исти, Живопис цркве Успења у Српском Ковину (Razkeve-u), Зборник за друштвене науке 23, Нови Сад 1959, 46-74; Исти, Утицај илустрација из српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII века, Старице, н. с., књ. XVII (1966), Београд 1967, 91-97; Исти, Византијске традиције у српској умјетности XVIII века, Културно наслеђе 1, Цетиње 1985,

95-103 + 8 слика у прилогу, Исти, Зидна декорација параклиса Светог Стефана у Морачи из 1642., Зборник за Ликовне уметности 3, Нови Сад 1967; Ibid, *The Thirteenth Century Frescoes in Morača Monastery. A Reinterpretation*, Actes du XVe Congres international d'etudes byzantines, Athenes 1976, II Art et archeologie, Athenes 1981, 631 - 634; Исти, Трагом једне сликарске групе из друге половине XVI стољећа, Зборник Филозофског факултета VIII/2, Београд 1964, 541-544 ;Исти, Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд 1974; Исти, Делатност зографа попа Страхине из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 113-127. Исти, Исламски утицај на српско сликарство у доба турске владавине, Зборник радова I конгреса Савеза друштва историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 81-90. Исти, Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића, Зборник за ликовне уметности 12, Нови Сад 1976. О руском утицају на сликарство код нас XVI и XVII вијека указао је С. Петковић још почетком седме деценије ("Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века", Старинар XII, Београд 1961, 91-109; Исти, Црква Јенса код Црнојевића Ријеке, Старине Црне Горе III-IV, (Цетиње 1965-1966), 85-99; Исти, Божидар Вуковић и илустрације руских и украјинских штампаних књига XVI и XVII века, Зборник - Штампачка и књижевна дјелатност Божидара Вуковића Подгоричанина, Титоград 1986, 83 - 105; Исти, Илустрације српских штампаних књига XV - XVII века између Истока и Запада, Зборник са симпозијума ЦАНУ посвећеног штампарији Црнојевића, Подгорица (Титоград) 1986.

38. А. Сковран, Црква Св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старинар IX-X, Београд 1959, 355-366; Исти, Испитивање и

конзервација манастира Мораче, Зборник заштите споменика културе XI, Београд 1960, 206; Исти, Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац, Зограф 4, Београд 1972, 54 - 63; Исти, Фреске из Пиве, Цетиње 1972; Исти, Метод испитивања и документације споменика украшених фрескама - истраживање и примена на премештању и конзервацији манастира Пиве, Старине Црне Горе VI, Цетиње 1975, 73 - 83; Исти, Прилог проучавању медицине на средњевековним фрескама (Исцелење и Свети Лекари на фрескама манастира Пиве), Споменица Болнице Данило I, 1873 - 1973, Цетиње 1973, 167 - 177; Исти, Војвода Божидар Вуковић - Dionisio della Vecchia, Гасталд братства Светог Ђорђа Грчког у Венецији, Зограф 7, Београд 1976, 78 - 85.

39. В. Ђурић, Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима, Историјски записи, књ. XVII, св. 2, Подгорица (Титоград), 1960, 269-283.
40. R. Vujičić, Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisa Maksima Tujkovića, Вока 11, Herceg-Novi, 1979, 325-328 sa 3 sl.; Ibid, Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну, р.о., Бока 12, Херцег-Нови, 1980, 213-221; Ibid, Prilog poznavanju spomenika kulture na Lustici, Вока 13-14, Herceg-Novi 1982, 399-420; Ibid, Иконописна дјела бококоторских сликара у региону Скадарског језера, п. откс. Гласник ЦАНУ, Одјељење умјетности, књ. 4, Титоград 1982, 137-148; Ibid, Freske s likom sv. Hristifora na pročelju crkve Sv. Ane u Kotoru, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 24, п. от., Split 1984. 39-44; Isti, O novootkrivenim freskama u crkvi Sv. Ane u Kotoru, Вока 15-16, Herceg-Novi, 1984,

- 423-435; Исти, Иконописна дјела бококоторских сликара у манастиру Пиви, Четресто година манастира Пиве, Зборник радова са научног скупа 1987, Историјски институт Црне Горе, Титоград (Подгорица) 1991, 109-115.
41. С. Раичевић, Црква Светог Николе и стећци у Грахову, Старине Црне Горе V, Петине 1975, 205-228; Исти, Црква у Драговољићима и њене зидне слике, Зборник за ликовне уметности МС 12 (1976), 139-151; Исти, Црква Св. Михаила у селу Петровићима и њене зидне слике, Зборник радова Педагошке академије у Никшићу 5-6 (Никшић 1975-76), 255-276; Исти, Живопис зографа Радула у цркви села Дреновштице код Никшића, Зборник за ликовне уметности МС 18 (Нови Сад 1982), 189-198; Исти, Споменици у старој жупи Оногошт, Београд 1992.
42. Огњен Радуловић, О младом Кокољу. Свеске ДИУС Београд 1985; Исти, Пераштански маролошки циклус, Зборник народног музеја у Београду XIII/2, Београд 1987, 51-69.
43. П. Мијовић, Романско зидно сликарство, у, Историја Црне Горе, књ. 2, том 1, Титоград 1970, 224.
44. О фрескама Стона види: Lj. Karaman, Crkvice Sv. Mihaila kod Stona, Vjesnik hrvatskog arheološkog društva XV, 1928, 81-116; Исти, О vremenu gradnje Svetog Mihaila u Stonu, Vjesnik muzealaca i konzervatora Hrvatske IX, 3, 1960, 81; С. Fisković, Ranoromaničke freske u Stonu, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XII, 1960, 33-49; Р. Љубинковић, Представа првог греха у апсидалној конхи у цркви Светог Михаила код Стона, Зборник Народног музеја

- IV, Београд MCMLXIV, 223 - 230, сл. 1; С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 19-20.
45. В.Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1975, 26; П. Мијовић, Умјетничко благо Црне Горе, Београд-Титоград 1980, 137.
46. П. Мијовић, нав. дјело, 227. О вредностима фресака у цркви Светог Михаила у Стону казано је да су скромне и да су блиске зидном сликарству насталом у приближно исто вријеме кад и оне у Верони (San Pietro in Carnaro, SS. Celso e Nazaro). Сам лик донатора типолошки је близак оствареним ликовима у јужноиталијанском минијатурном сликарству у првом реду са оним који се налазе у кодексу: "Donizo Canusios, pbr. et manaethus, Vita Mathildis" из прве четвртине XII вијека. Уп.: Ј. Ковачевић, у, Историја Црне Горе, књ. 1, Титоград 1967, 438 - 439.
47. В.Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, 28 сл. 25, У напомени бр. 27 на 190 страни дата је литература са коментаром аутора.
48. Исти, 29, сл. 26, У напомени бр. 28 на 190 и 200 страни дат је о фрескама у Бијелој списак комплетне литературе са коментаром аутора.
49. П. Мијовић, Преглед умјетности Црне Горе, Црна Гора монографија, пос. отисак, Београд 1976, 395.
50. В.Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, 37.

51. С. Петковић, Морача, Београд 1986, 24, 39 и 41, извео је закључак да је најстарији живопис у Морачи онај у лунети спољног портала настао убрзо после градње (1251/1252), мада га је аутор у легенди илустрације означио да је из 1260. По времену настанка њему се придружује фреска у линети унутрашњег портала, мада је у легенди означен да је из око 1265. Такође и живопис у олтарском простору - ђаконикону настанком везује за око 1260. и тиме их је "учинио" млађим за десетак година од устаљеног мишљења у науци.
52. В.Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 33-34; А. Дероко, Немањина црква Св. Богородице у Бистрици, Гласник скопског научног друштва V, (1932), 305-308; Р. Љубинковић, Оснивање манастира Вољавче и властелинство манастира Ђурђевих Ступова код Новог Пазара, Старинар XV-XVI (1964/65), 111-113.
53. В. Ј. Ђурић, Црква Светог Петра у Богдашићима и њене фреске, Зограф 16, Београд 1985, 26 - 40.
54. М. Ђоровић-Љубинковић, Остаци живописа у Давидовици, Саопштења, Републички завод за заштиту споменика културе IV (1961), 124-136.
55. П. Мијовић, у, Историја Црне Горе, књига 2, том 1, 256-257.
56. В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, 43 - 44.

57. П. Мијовић, у, Историја Црне Горе, књ.2, том 1, 258; Истн, Преглед умјетности..., у, Црна Гора, Београд 1976, 399.
58. Р. Љубинковић, Хумско епархијско властелинство и црква Светога Петра у Бијелом Пољу, Старинар IX-X (1959), 97-124. О фрескама у наосу из доба краља Милутина; види: С. Радојчић, Старо српско сликарство, 109-112 и В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, 52.
59. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукопису древнего и нового времени, С. Петербург 1884, таб. XIV и XV; Уп.: Љ. Стојановић, Еванђеље кнеза Мирослава, фототипско издање (у боји), Беч 1897.
60. П. Мијовић, Сликарство и примијењена умјетност, у, Историја Црне Горе, књига друга, том први, Титоград 1970, 230-242 - гдје је наведена литература о Мирослављевом јеванђељу.
61. Исто, 240.
62. С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, таб. 7; В.Ј. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник Византолошког института 5, 1958, 179-180.
63. Ј. Врана, Вуканово јеванђеље, Београд 1967; С. Радојчић, Старо српско сликарство, 80, сл. VI и VII.
64. П. Мијовић, у, Историја Црне Горе, књига 2, том 1, Титоград 1970, 264.

65. О њему је дао неколико података Красноселџуев "Јерусалимске славянске рукописи", Пос. отисак, 20, гдје га је настанком погрешно везао за XVI вијек. Уп.: Историја Црне Горе, књига 2, том 1, Титоград 1970, 265; П. Мијовић, Преглед умјетности..., 400.
66. С. Радојчић, Студије о уметности XIII века, Глас САНУ ССXXXIV, књ. 7, 21, сл. 58-60; В. Мошин, Орнамент јужнословенских рукописа 11-13 века, 25-55, сл. 23 и 56.
67. А. Grabar, Recherches sur les influences dans l'art balkanique, Paris 1928, 56-91, таб. II-IX; S. Radojčić, Stare srpske miniјature, 30-31, таб. VIII-XI; М. Љубинковић-Ђоровић, Призренско четворојевањеле, Старинар XIX, 1968, 191-202, table I-XIV.
68. Б. Цонев, Описъ на рукописите и старопечатните книги на Народна библиотека въ Софийа, 1910, 15-18.
69. В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, 28-29, сл. 25, Нап.бр. 27 (гдје је критички коментарисана основна литература); Р. Мијовић, Умјетничко благо Срне Горе, 137.
70. К. Јиречек, Историја Срба IV, Београд 1923, 93.
71. Thalloczy-Šufflay-Jireček, Acta et diplomata res Albaniae mediae aetatis illustrantia II, Vindobonae 1913-1918, 1, 31 i 32.
72. Првовенчани, Живот Стефана Немање, изд. В. Ђоровић, Светосавски зборник II, Београд 1939, 34.

73. V.R. Petković, *La peinture Serbe du Moyen-Age II*, Beograd 1934, увод; В. Петковић, Живопис српских цркава XIV века, Гласник српске православне цркве XXVII (1946), 135-137.
74. L.Nj. Okunjev, *Milesevo*, *Bizantinoslavica VII*, 1938, 38-44.
75. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, САН, Пос. издања, књ. CCXXXVI, Београд 1955, 18.
76. Као најважнију литературу о грчким сликарима у Котору и Дубровнику од краја XIII до краја XIV вијека; види: В. Ђоровић, Грчки сликари у Котору, *Старинар*, III, св. 5, Београд 1930, 39-40; Р. Ковијанић-И. Стјепчевић, *Културни живот старог Котора*, I, Цетиње 1957, 93-101; V.J. Đurić, *Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12 (Split 1960), 135-144; П. Мијовић, у, *Историја Црне Горе*, 2/1, 269-302; *Исти*, *Преглед умјетности Црне Горе*, Пос. отисак, у, Црна Гора, 401-406.
77. Р. Мијовић, *Umjetničko blago Crne Gore*, 138.
78. *Исти*, у, *Историја Црне Горе*, књ. 2, том 1, 269; *Исти*, *Преглед умјетности Црне Горе*, 401; Икону је публикувао W.F. Volbach, *Die Icone der Apostelfursten in St. Peter zu Rom*, *Orientalia Christiana periodica VII*, 3-4, 1941, 480-497.
79. K. Weitzmann, *Icône in the Crusader Kingdom*, *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, 52-56, sl. 8; С. Радојчић, *Српске иконе од XII до 1459. године*, Београд 1960, 10.

80. С. Радојчић, Старо српско сликарство, 80.
81. П. Мијовић, у, Историја Црне Горе, 269.
82. Упор.: Р. Мијовић, Umjetničko blago Crne Gore, sl. 94.
83. Прва књига нот. списа, 172 и Пета (V) нотарска књига, 533.
Упор.: Историја Црне Горе, књ. 2, т. 1, 289.
84. О фрагментима фресака византијског стила у фрањевачкој цркви у Бару, види: Ђ. Bošković, Stari Bar, Beograd 1962, 111-113, гдје се говори о великој стојећој фигури св. Николе из прве половине XVI вијека. Исту фреску П. Мијовић датује у 1280. годину. Уп.: Историја Црне Горе, књ. 2, том 1, 288.
85. П. Мијовић, у, Историја Црне Горе, књ. 2, т.1, 273.
86. Оригинални уговор шсан на пергаменту чува се у Дубровачком архиву, а публикован је у: Radu 1 (1867), 135 и на другим мјестима; Уп.: Историја Црне Горе, 2/1, 274 нап. 64.
87. Исто, 274 и 275.
88. В.Ј. Ђурић, Црква св. Петра у Богдашићу и њене фреске, Зограф 16, Београд 1985, 26 - 40.
89. Исти, Византијске фреске у Југославији, 277, нап. 68.
90. E. Rogadeo, Il Tesoro della Chiesa di San Nikola di Bari nel sekolo XIV, l' arte V (1902), 321, 322, 328, 330, 333, 420; Види В. Томић-

де Муру, Српске иконе у цркви Светог Николе у Барију, Италија, Зборник за ликовне уметности МС 2 (1966) 115-116; гдје су сабрана сва свједочанства о донацији наших владара баријској цркви... и сва литература о овим предметима. Уп.: Историја Црне Горе, 2/1, 276, нап. 66.

91. I. Kukuljević Sakcinski, Izvještaj o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim..., Arhiv za povjestnicu jugoslovensku, 1857, 4; V. Corović, Grčki slikari u Kotoru XIV vijeka, Starinar V, 1928-1930, 639-40; V. Đurić, Vizantijske i italovizantijske starine u Dalmaciji, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12, 1960, 141.
92. II књига нотарских списа, 120, 161. По наводу: П. Мијовић, у, Историја Црне Горе, књ. 2, том 1, 283. Други Николин син, Илија, улази 22.04.1330 с Николом Бућом, доцнијим протовестијаром цара Душана, у крупне трговачке послове.
93. М. Сперанский, Мостарское (Манойлово) Боснийское евангелие, Варшава 1906.
94. И. Грицкат, Дивошево јеванђеље, Јужнословенски филолог XX, 1961-1962, 227-293, сл. 1-6; Ј. Ђурић - Р. Иваншевић, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, Зборник радова Византолошког института 7, 1961, 153-160. Рукопис је без почетка и краја писан на пергаменту, пронађен 1960. у цркви Светог Николе у Подврху код Бијелог Поља, има више од 60 иницијала и једну заставицу по духу блиске илуминацијама у Мирослављевом јеванђељу. Осавремењена - надахнута традицијом "приморским" она има исту иконографију и естетску концепцију као и истовремене скулптуре фра Вите (Дечани).

95. П. Мијовић, н. д., 286.
96. П. Мијовић, Преглед умјетности Црне Горе, 402.
97. В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, 96-97.
98. Дубровачки архив, Div notariae IX, 184, die VI avgust 1377.
Уп.: С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 107,
прим. 71.
99. Прва нот. књига ИИ, 581, По наводу П. Мијовића, у, Историја
Црне Горе, 2/1, 287.
100. В. Ј. Ђурић, Дубровачка сликарска школа, 249.
101. П. Мијовић, нав. дјело, 299.
102. Ђ. Мано-Зиси, Један запис капитела из Дечана, Старинар В,
(1928-30), 185-193; С. Радојчић, Мајстори старог српског
сликарства, 37-38;
103. П. Мијовић, н. д., 271.
104. В. А. I. P. III (9) 92, В. I. Stjepčević, Katedrala sv. Trifuna u Kotoru,
Prilog Vjesnika za arheologiju i istoriju dalmatinsku LI, Split 1938.
105. R. Vujčić, Freske s likom sv. Hristifora na pročelju crkve sv. Ane u
Kotoru, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 24, Split 1984, 39-44.

106. Историја Црне Горе, књ. 2, т. 1, 302-303; гдје је наведена односна литература.
107. Уп.: Ђ. Бошковић, Извештај и кратке белешке са путовања. А. Област између Скадарског језера и мора, Пос. отисак, Старинар за 1931, 167.
108. S. Ljubić, Marijana Bolice Kotoranima Opis sandzakata Skadarskoga od godine 1614, Starine JAZU XII (Zagreb, 1880), 176.
109. В.Ј. Ђурић, Умјетност, у, Историја Црне Горе, 2/2, Титоград 1970, 418.
110. Љ. Стојановић, Старе српске повеље и писма, Београд-Сремски Карловци 1929, 394-397.
111. Љ. Стојановић, н.д., 396.
112. С. Новаковић, Законски споменици српских држава у средњем веку, Београд 1912, 285.
113. По свој прилици овај манастир изграђен је између 1376 и 1378. године заслугом старца Макарија у дане "благочестивога Ђурђа Балшића". Уп.: Споменик СКА, III (Београд 1890), 211; Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, бр. 149; IV, Срем. Карловци 1923, бр. 6071 (гдје је запис исправљен).
114. *Acta et diplomata res Albaniae Mediae etatis il strantia*, II, ed. L. Thalloczy-c. Jireček-E. Sufflay, Vindabonne, 1918, 239; C.

Станојевић, Белешке о неким страим иконама, Београд 1931, 10.

115. П. Мијовић, Фреске у певници Балше III у Прасквици, Старинар IX - X, н.с., САН, пос. отисак, Београд 1958 1959, 345 - 353 (утврдио је старе остатке и предложио реконструкцију првобитне цркве).
116. П. Мијовић, н.д., 352.
117. С. Раичевић, Црква св. Николе и стећци у Грахову, Старише Црне Горе V, 205, ун. сл. 12, 13 и 14; Исти, Споменници у старој жуци Оногост, Београд 1992, в. сл. 19, 23 и 24.

118. R. Vujčić, *O novootkrivenim freskama u crkvi Svete Ane u Kotoru*, Boка 15-16, Пос. отпсак, 423-435.
119. Ј. Ђурић, у, *Историја Црне Горе*, књ. 2, том 2, 462-463; Исти, *Манастир Савина*, Бока 5 (*Херцег-Нови* 1973), 8-15; Исти, *О конзервацији и рестаурацији фресака у малој цркви манастира Савине*, *Старине Црне Горе V*, Цетиње 1975, 7-15.
120. П. Мијовић, *Преглед умјетности Црне Горе*, 404;
121. В.Ј. Ђурић, *Савина*, Београд 1977, X.
122. В.Ј. Ђурић, *Иконе Госпе од Шкријела*, *Анали Филолошког факултета* 7 (Београд 1967), 83-89.
123. *О сликарима у Котору и Дубровнику*: С. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, *Споменик САН СШ* (Београд 1953), 96-97; В.Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, 55-56, 68-69, 89, 96, 108-116, 249-250, 267-268, (са свом старијом литературом); К. Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo*, Zagreb 1968, 16, 18-20.
124. В.Ј. Ђурић, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, 519-522.
125. Ј. Максимовић, *Рукопис са минијатурама живота и чуда св. Трипуна у Марцијани и његова которска копија*, *Зборник Филозофског факултета IV-IV₁* (Београд 1957) 135-143. Текст легенде објавио је и: I. Stijeršević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 26-29, Уп.: В.Ј. Ђурић, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, 523.

126. В.Ј. Ђурић, н. д., 523.
127. Исто, 524.
128. С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН, СШ, 1953, 59-66.
129. Исти, *Мајстори старог српског сликарства*, САН, Пос. издања књ. ССХХХVI, Београд 1955, 49.
130. В.Ј. Ђурић, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, 525.
131. Исти, *Дубровачка сликарска школа*, 212-213; Исти, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 47, 103-104.
132. К. Пријатељ, *Маргиналије уз неке умјетнине релквијара Которске Катедрале*, *Старине Црне Горе III-IV*, Цетиње 1965/1966, 23-34. сл. 1.
133. В.Ј. Ђурић, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, 527.
134. К. Пријатељ, нав. дјело, 25-28 (гдје је наведена сва старија литература).
135. С. Fisković, *Dubrovački zlatari od 13. do 17. stoljeća*, *Starohrvatska prosvjeta*, III, ser. sv. 1 (Zagreb 1949), 145-146; Р. Ковијанић, *О мајсторима сребрне пале которске катедрале*, *Старине Црне Горе III-IV*, (Цетиње 1965-66), 77-84; В. Radojković, *Remek djela kotorske katedrale sv. Tripuna*, 800 godina Katedrale sv. Tripuna, Kotor 1966, 81-90; Иста, *Неке одлике которског златарства и*

утицај на унутрашњост земље, Старине Црне Горе III-IV, 64-75.

136. У цркви Свете Марије у Доњем Столиву налази се једна изванредна слика мртвог Христа (*Imago pietatis*) ту донесена из цркве Светог Павла у Котору. Вјероватно се некада налазила у саставу неког полиптиха. Она доста подсећа на начин сликања Бартоломеа Виваринија. Имајући то у виду изгледа да је са увозом млетачких слика почело раније, још седамдесетих година 15. вијека, онда када у граду готово замире сликарска дјелатност. О овој слици и другим депортима у Боки, упор.: Историја Црне Горе, 2/2, 531; напом. 28 (ту је наведена сва старија литература).
137. Р. Мјјовић, *Umjetničko blago Crne Gore*, 170.
138. И. Божић, *Владавина Црнојевића*, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, Подгорица (Титоград), 1970, 277.
139. В.Ј. Ђурић, *Црнојевићи - Архитектура*, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, 477.
140. Исто, 478 (ту је наведена и коментарисана сва односна литература у вези натписа и цркве на Кому уопште).
141. М. Лукетић, *Ђурђевац - средњевјековно утврђење Црнојевића*, *Старине Црне Горе III-IV* (Цетинје 1965/1966), 203-207 (гдје је и старија литература).
142. В.Ј. Ђурић, нав. дјело, 484-485, нап. 8.

143. Ђ. Сп. Радојичић, Антологија старе српске књижевности XI-XVIII в., Београд 1960, 341-343; С. Томић, О Горичком рукописном зборнику из 1442. године, Гласник САН 1 (1949), 181.
144. А. Јовићевић, Ријечка нахија, Насеља српских земаља VII (Београд 1911), 529, 555. Турци су то здање порушили крајем 17. вијека али је на мјесту порушене саграђена нова црква 1743. године са основом слободног крста (правоугаоним цјевницама). Да ли ова понавља облик старије цркве без археолошких испитивања не може се ништа поуздано рећи али ако би се ова претпоставка показала оправданом онда је она слична оној коју је саградио (обновио) Балша III у манастиру Прасквици.
145. В.Ј. Ђурић, нав. дјело, 489. Повеља Цетињског манастира: F. Moclosich, Monumenta serbica, Viennae 1858, 530-534; Превод повеље на савремени језик: М. Драговић, Грамата Иван-бега Црнојевића о грађењу Цетињског манастира, Глас Црногораца, год. XXI, бр. 33 (Цетиње 15. VIII 1892).
146. О тексту натписа Ђ. Сп. Радојичић, Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, 282-285, а објавио га је и П. А. Ровински, Черногоорија, 129.
147. Иван је имао двор и у Котору. О томе види: П. Д. Ш(еровић), двор Ивана Црнојевића у Котору, Глас Боке 158 (Котор 1935) Гдје је наведена старија литература).
148. Р. Мijović, Umjetničko blago Crne Gore, 170; Изглед двора види у Историја Црне Горе, 2/2, Титоград 1970, сл. 103.

149. Тада је књаз Никола на старим темељима подигао нову цркву. О томе говори натпис са портала обновљене цркве и саопштење М. Драгићевића у Гласу Црногораца (Год. XV, бр. 19, Цетине 13.05.1886.) који каже да књаз Никола "благоволи наредити да се на основним зидовима Црнојевића цркве подигне баш онолика црква колика је била". Изјаве савременика о рушењу Манастира види код: F. Ongania, *Il Montenegro da relazioni dei provveditori veneti (1687-1735)*, Roma 1896, 94-97, 99, 106, 108, 110-111.
150. Ситуациони план публиковао је F. Ongania, н. д., 110-111.
151. На графици је приказан изглед манастирске цркве са сјеверозападне стране. Она јасно свједочи да је у питању тробродна базилика код које је средњи брод освијетљен са по пет прозора на обје стране. Исто тако види се да је црква у средшњем дијелу имала кубе ваљкастог тамбура без постоља. На подужним зидовима бочних бродова тродјелни су прозори и много већи од оних на средњем броду. Западна фасада са орнаменталним, полукружним порталом и розетом изнад њега одаје као и свеопшти изглед цркве да је у питању једно репрезентативно здање које нема премца на балканским просторима тога доба.
152. Цртеж је публиковао Павле Мијовић: *Монодија о камену*, Крушевац 1967, т. 12.
153. На овај закључак наводи градитељска пракса Дукљанско - Захумске области у Средњем али и у Новом вијеку гдје је

- уобичајена појава базиликанских цркава са ваљкастим куполама без постоља. Упор.: Т. Marasović i dr., Prilozi istraživanju straohrvatske arhitekture, Split 1979, 97 (tipološka karta).
154. Уп.: С. Раичевић, Стећци на подручју старе жупе Оногошт, Споне, бр. 20, год. IX, (Никшић 1970), 141, сл. 30; Исти, Споменици у старој жупи Оногошт, Београд 1992, 101 (цртеж), 105, 116, сл. 80.
155. Ђ. Шпадијер, На Иванову граду (Соколу), Глас Црногораца, год. XXIV, бр. 46, 11. XI 1895.
156. Тај широки по стилу ренесансни оквир раскошно "урамљује" познате графичке композиције - сцене: Мелоди и петињски манастир, Сабор Јована Крститеља и двори Црнојевића, Издајство Јудино, Васкрсење Христово, Сабор св. Николе, Сабор Бесплотних Сила. Уп.: В.Ј. Ђурић, нав. дјело, сл. 100, 102, 103 и 104; Р. Миловић, Pradavne i davne kulture Crne Gore, Podgorica (Titograd) 1987, сл. 122.
157. У ранијој литератури фреска је датована широко у 14.-15. стољеће. Уп.: Ђ. Бошковић, Извештаји и кратке белешке са путовања, Старинар III, 7, (Београд 1932), 159; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 36; Детаљан опис фреске и њену стилску анализу види: В.Ј. Ђурић, у, Историја Црне Горе, 2/2, 498-499.
158. Забиљешку о манастиру Подластви направно сам приликом моје прве посјете локалитету октобра 1972. Подстакнут знатижељом да нешто више сазнам о прошлости и судбини

споменика након земљотреса од 15. априла 1979. године, нашао сам се у Подластви 18. 08. 1985. године. И тадашње стање потврђивало је да је Подластва објекат који спада у групу споменика који су претрпјели највећа разарања. Колика су она била показивало је стање цркве чији се свод у цјелини срушио, а вертикални зидови и апсида располућени. Том приликом дошао сам до сазнања:

1.) У поду припрате и наоса пронађене су гробнице и фрагменти старог подног мозаика. Мозаици потврђују да је манастирска црква подигнута на остацима старохришћанског објекта или неког цивилног објекта из римског периода.

2.) На узиданом камену у објекту јужније од улаза у цркву запазио сам три уклесана слова. Она имају бројну вриједност 743 што се по свој прилици односи на 1743. годину односно на завршетак градње тог објекта (конака).

3.) На унутрашњим вертикалним и дјелимично сачуваним

зидним закривљењима уочно сам три слоја сликарства

а) први најстарији слој фресака најбоље је очуван на јужном зиду, али се његови остаци виде и на сјеверном и зидовима олтара у висини профилисаног хоризонталног вијенца. Судећи по стилу тај живопис није млађи од 15. стољећа;

б) други, млађи слој живописа углавном је најочљивији у простору олтара изнад профилисаног вијенца (полукалоти, источном зиду - тријумфалном луку) и западном зиду наоса као и у зони сокла припрате. Стилом овај слој се може хронолошки смјестити уз живопис цркве села Орахова у Црмници из 1663. године;

в) трећи, најмлађи слој зидне декорације, заправо је онај други слој који је накнадно сликарски освјежен изгледа у 18. вијеку.

159. Ур.: I. Kukuljević, Oporuka kneza Jure Crnovića, Arhiv za povestnicu jugoslavensku II (Zagreb 1852) 42. Prevedeno kod: Đ. Sp. Radojičić, Antologija stare srpske književnosti, Beograd 1960, 216-217.
160. Уп.: P. Mijović, Umjetničko blago Crne Gore, 120 и 130.
161. Заправо реч је о псалму Давидову (45, 13, "жаљина јој је златом искићена").
162. С. Раичевић, Црква у Драговољићима код Никшића и њене зидне слике, Зборник за ликовне уметности МС 12, (1976), 144.
163. Упор.: Историја Црне Горе, 2/2, сл. 101.
164. Види родослов Црнојевића у: Исто, 282.
165. Старију литературу о историји Цетињске штампарије сабрали су Ђ. Сп. Рadojičić, О штампарији Црнојевића, Гласник скопског научног друштва XIX (1938) 133-171, Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, 5-26 и другдје.
166. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, бр. 353, 355. О Божидару Грку и Николи Косијеру види: И. Руварац, Montenegrina, Земун 1899, 36-37.
167. В.Ј. Ђурић, Умјетност Црнојевића, у, Историја Црне Горе, 2/2, 502 (са старијом литературом).
168. У вријеме рада цетињске штампарије Италија је имала

- штампарије у 73 града. Упор.: П. Мијовић, Наша и венецијанска штампана књига, Зборник радова - Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Вуковића - Подгоричанина, ЦАНУ, Одј. умјетности, књ. 4, Подгорица (Титоград) 1986, 55; Исти, Pradavne i davne kulture Crne Gore, Podgorica (Titograd) 1987, 295-311.
169. V. Novak, Latinska paleografija, Beograd 1952, 257-280.
170. Ђ. Сп. Радојичић, Слава са Обода, Историјски записи III, (Цетиње 1950), 23-27.
171. П. Мијовић, Наша и венецијанска штампана књига, 60, 62.
172. И. Божић, у, Историја Црне Горе 2/2, 346.
173. Б. Бурђев, Турска власт у Црној Гори у XVI-XVII веку, Сарајево 1953, 30.
174. О Макарију у Влашкој и сличности украса влашке штампане књиге с Црнојевићком, Упор.: Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, 43-44, 171-174; Ђ. Сп. Радојичић, Старе српске повеље и рукописне књиге у Хиландару, Архивист, год. II, бр. 2, (Београд 1952) 76-77; Исти, Српско - румунски односи XVI - XVII века, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду I (1956), 20.
175. Наведени радови у претходној намени и: Д. Медаковић, Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару, Зборник радова Византолошког института 4 (Београд 1956), 187-196.

176. P. Mijović, Umjetničko blago Crne Gore, 171.
177. Ђ. Бошковић, Основи средњевјековне архитектуре, Београд 1947; А. Андрејевић, Исламска монументална уметност XVI века у Југославији - куполне цамије, Београд 1984, 9.
178. Х. Реџић, Архитектура и декоративна умјетност ислама, у, Умјетничко благо Југославије, Београд 1969.
179. Н. Redžić, Studije o islamskoj arhitektonskoj bastini, Sarajevo 1983.

180. Г. Станојевић, у, Историја Црне Горе, књ. 3/1, Титоград 1975, 25.
181. О томе уп.: А. Андрејевић, Претварање црква у џамије, Зборник за ликовне уметности МС 12, Нови Сад 1976, 103-104.
182. М. Васић, у, Историја Црне Горе, књ. III, том I, 592.
183. А. Андрејевић, Пљеваљска џамија и њено мјесто у исламској умјетности на нашем тлу - Симпозијум "Сеоски дани Сретена Вукосављевића" V, Пријепоље 1978, 177 - 193.
184. Е. Ćelebija, Putopis, Sarajevo 1970, 393-394; А. Андрејевић, Исламска монументална уметност XVI века у Југославији - куполне џамије, Београд 1984.
185. Упор.: Р. Миловић, Umjetničko blago..., сл.. 137.
186. Р. Миловић, Umjetničko blago Crne Gore, 182; Исти, Преглед умјетности Црне Горе, 418.
187. Уп.: А. Андрејевић, н.д., 14; Ипак уп.: Ђ. Mazalić, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500-1878), Sarajevo 1965; Z. Kajmaković, Konzervatorski radovi na ornamentima Aladza dzamiје u Foci, Nase starine VII, Sarajevo 1980. О осталим уп.: А. Андрејевић, Исламска монументална уметност XVI века у Југославији, 84 и даље.
188. А. Андрејевић, Пљеваљска џамија и њено мјесто у исламској умјетности на нашем тлу, 177-191.

189. Исто, сл. 138.
190. Z. Janc, *Islamska minijatura, Zajedničko izdanje Prosvjeta- Jugoslavija (Beograd) - Spektar (Zagreb) - Prva književna komuna (Mostar), Ljubljana 1985, 33.*
191. А. Андрејевић, *Алаца памија у Фочи, Београд 1972.*
192. А. Андрејевић, н. д., 60; Исто, *Исламска монументална уметност 16. века у Југославији, Београд 1984, 34.*
193. П. Мијовић, *Преглед умјетности..., 420.*

194. Б. Ђурђевић, Турска власт у Црној Гори у XVI и XVII веку, Сарајево 1953, 30.
195. Укупна вриједност филурије износила је 55 акчи по свакој кући или баштини, од којих је 33 ишло султану умјесто харача, 20 санџак - бегу на име "ушура и испенце", а двије преостале задржавали су за себе сакупљачи. О томе види: Г. Станојевић, у, Историја Црне Горе, књ. 3, том 1, Титоград 1975, 36 и даље.
196. Ј. Радоњић, Римска курија..., 297.
197. Цетински летопис, Цетинје 1962, 53.
198. Р. Миловић, Умјетничко благо Црне Горе, 171.
199. Исти, Прилози за оријенталну филологију, II, 53-54, III-IV, 240, 368, 372.
200. Б. Ђурђевић, Кануни и канун - наме за Црну Гору из Дукађинског дефтера из 1570. године, 176; Ј. Радоњић, Римска курија..., 187.
201. Познати су случајеви превођења католика у православље. По народној традицији кучког војводу Лала Дрекаловића превео је из римокатоличке у православну вјеру црногорски митрополит Руфим Бољевић, приликом војводиног доласка на славу код братоношког кнеза Пеја Станојевића чијом се кћерком и оженио. Уп.: М. Миљанов, Плење Кучи, Београд 1904, 24.
202. Г. Станојевић, у, Историја Црне Горе, 3/1, 45 (са позивом на изворе и литературу).

203. A. Dabinović, Kotor pod Mletačkom Republikom, Zagreb 1934.
204. Исто, 76, 135-142.
205. V. Corović, Die herzegovinischen Kloster, Wiss. Mitt. aus Bosn. und Herz. XIII, Bd., Wien 1916, 27, Beilagen, № I; Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka, MH, Zagreb 1933, 175.
206. С. Радојчић, Мајстори старог српског зидног сликарства, САН, пос. издања, књ. ССXXXVI, Београд 1955, 55.
207. С. Радојчић, нав. дјело, 55 (са позивом на извор).
208. Да је занста тврдошки православни храм посједовао зидни украс (фреске) потврђивали су његови остацк који су били доступни погледу тридесетих година овог вијека. Уп.: С. Радојчић, н.д., нап. 91.
209. Дубрвачки архив, Div. notariae, 92, 188.
210. Н.П. Кондаков, Русская икона, ч. II, Прага 1933, 254.
211. Уп.: Ђ. Зиси, Судбина тројице сликара, Умјетнички преглед, фебруар 1941, 33.
212. V. Stijepčević, Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru, Split 1938, 61, 99.
213. Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka, MH, Zagreb 1933, 175; Уп.: С. Радојчић, Мајстори..., 58, сл. 33.

214. Đ. Mazalić, Nekoliko starijih slika - Madona Tudora Vukovića slikara iz Maina, GHZM u Sarajevu, Sarajevo 1943, 214-221; Up.: P. Mijović, Umjetničko blago Crne Gore, сл. 129 (гдјхе је репродукована велика табла у боји).
215. Up.: G. Bals, Bisericile Moldovenesti, Bucuresti 1928, 321-322, 375; V. Bratulescu, Frescele din Biserica lui Neagoe dela Arges, Bucuresti 1942 (овдје су објављене Добромирове фреске).
216. Up.: С. Радојчић, н.д., 63-64 (са позивом на односну литературу).
217. G. Bals, н.д., 321.
218. С. Радојчић, Мајсторци..., 64 (са позивом на односну литературу).
219. Ц. Грозданов, Охридско зидно сликарство од XIV век, Охрид 1980; Исти, Портрети на светителите од Македонија од IX - XVIII век, Скопје 1983; Исти, Охридската сликарската школа XV век Б. Живковић и Г. Суботић, Поганово - цртежи фресака, Споменници српског сликарства средњег вијека 5, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1986, 4.
220. В. Кораћ - В.Ј. Ђурић, Цркве са прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко градитељство, Зборник Филозофског факултета, књ. VIII/2, Београд 1964, 596-597. На овај уговор скренуо је пажњу и Ц. Фисковић (Up.: Nasi graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, 102; Исти,

Dubrovački i primorski graditelji XIII - XVI stoljeća u Srbiji, Bosni i Hercegovini, Peristil 5 (1962), Split 1964, 36-44.

221. С. Раичевић, Црква св. Николе и стећци у Грахову, Старине Црне V, Цетинје 1975, 211-219 (са позивом на старију литературу); Исти, Споменници у старој жупи Оногшт, Београд 1992, 76-79 и 91.
222. П. Мијовић, Фреске у пијевници Балше III у Прасквици, Старинар, н.с., књ. IX - X, Пос. отисак, Београд 1958-1959, 345-353 (уочио је дјелове старог црквеног здања и предложио реконструкцију првобитне цркве).
223. Аутор расправе, П. Мијовић мисли да је у питању представа Пантократора како приложена фотографија и сам опис лика говоре да је то вид Христа Емануела који се иначе приказује у бочном простору. Уп.: нав. дјело, 349-350.
224. Познато је да су оне очишћене у што смо се лично увјерили, а да ли су све откривене тешко је тврдити док се не изврше свеобухватна архитектонска и друга испитивања на локалитету.
225. Уп.: С. Раичевић, Црква св. Николе и стећци у Грахову, сл. 14.
226. Уп.: Р. Миловић, *Umjetničko blago Crne Gore*, сл. 148, 180 и 189 (веома добре репродукције у боји).
227. Уп.: В.Ј. Ђурић, Савина, Југославија, Београд 1977, сл. 28-30.
228. Исти, XVI.

229. В.Ј. Ђурић, нав. дјело, XVII, истиче да "нема никакве сумње да је сликар припадао главној уметничкој радници Пећке патријаршије", јер је савинско дјело у стилском погледу тјесно повезано са сликарством у Пећкој патријаршији из 1561. године. Нама се чини да се у пећком живопису не могу наћи одговарајуће аналогije.
230. Х. Шабановић, О организацији турске управе у Србији у XV и XVI вијеку, Историјски гласник 2, Београд 1955, 66-67.
231. Вјерске супротности и нетрпељивости између турске раје и покорених хришћана било је у турско доба много мање него што се то обично мисли. Уп.: Т.В. Hasluck, Christianity and Islam under the Sultans I-II, Oxford 1929.
232. Уп.: С. Ђирковић, Стефан Вукчић - Косача, Београд 1964, 215-217; М. Vego, Patorenstvo u Hercegovini u svijetlu arheoloskih spomenika, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, N. S. XVIII (1963), 207; В. Трпковић, Пад Херцеговине (докт. дисертација), Универзитетска библиотека у Београду, Београд, 141-142.
233. О томе у: А. Крымский, История Турции и ея литературы отъ асцвета до начала упадка, Труды по востоковѣдеію XXIX, Москва 1910, 110-146; J. Hammer, Geschichte des Osmanischen eiches II, Pesth 1834, 327 гдје је Величанствени по градитељском ангажману упоређен са Јустинијаном.
234. Б. Ђурђев, Хришћани спахије у сјеверној Србији у XV вијеку, Годишњак историјског друштва IV, Сарајево 1952, 169.

235. В. Đurđev, Defter za crnogorski sandžak iz vremena Skender - bega Crnojevića (1521 и 1523), Prilozica orjentalnu filologiju III-IV, Sarajevo 1953.
236. Ч. Мијатовић, Пре триста година, Гласник СУД XXXVI, Београд 1878, 166-170.
237. Ј. Hammer, нав. дјело, 205-206.
238. М. Hadžijahić, Udio Hamzevića u atentatu na Mehmed-pasu Sokolovića, Prilozi za orjentalnu filologiju V, Sarajevo 1955, 328.
239. L. Hadžović, Le peuple Serbe, et son eglise sous la domination Turque, Paris 197, 49.
240. Б. Ђурђевић, Основни проблеми српске историје у периоду турске власти над нашим народима, Историјски гласник 3-4, Београд 1950, 112.
241. С. Димитријевић, Историјат Пећке патријаршије, Београд 1924, 20.
242. Н. Радојчић, Српски државни сабори у средњем вијеку, Пос. отисак, САН, Београд 1940, 49-50; В. Чубриловић, Српска православна црква под Турцима од XV-XIX века, Зборник Филозофског факултета V, 1, Београд 1960, 167.
243. Р. Грујић, Православна српска црква, 89.

244. П. Шеровић, Суђење по Душановом законнику у XVII вијеку у Перасту, Историјски записи IV, 1-3, Подгорица (Титоград) 1949, 215-217; И. Синдик, Душаново законодавство у Паштровићима и Грбљу, Зборник у част шестогодишњице законика цара Душана, Београд 1951, 119 - 182; М. Беговић, Трагови нашег права у турским правним споменицима, 67-84; Исти, Наши правни називи у турским споменицима, Глас САНУ, ССЛ, Београд 1961, 70-71.
245. Ј. Радоњић, Историјски часопис I, Београд 1949, 247; Исти, Римска курија..., 165.
246. Н. Милаш, Православно црквено право, Београд 1926, 234 - 239.
247. Гласник СУД, XLVII, 230.
248. В. Đurđev, Turska vlast u Crnoj Gori u XVI i XVII vijeku, 106 - 107.
249. Исто, 106.
250. В. Kuripečić, Putopis kroz Bosnu, Srbiju, Bugarsku, Rumuniju 1530, 24; Е. Fermedzin, Isprave god. 1579-1671 tičući se Crne Gore i Stare Srbije, Starine XXV, Zagreb 1892, 177.
251. М. Вукићевић, Знаменити Срби мухамеданци I, Београд 1901, 52-54.
252. Izvjestaj barskog nadbiskupa Marina Bizzia o svojem putovanju god. 1610 po Albaniji i Staroj Srbiji, 120.

253. В. Чубриловић, Српска православна црква под Турцима од XV до XIX века, 117-178.
254. В. Đurđev, нав. дјело, 109.
255. М. Мирковић, Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу 1459 - 1766, Београд 1965.
256. Ј. Радоњић, Римска курија..., 8-11.
257. Ј. Томић, О устанку Срба у Банату 1594, Београд 1899; Исти, Нови прилози о устанку Срба у Банату 1594 из млетачких архива (на истом мјесту).
258. Исти, Политички односи Црне Горе према Турској 1528 - 1684, 48; Г. Станојевић, Почетак ослободилачке борбе против Турака, у, Историја Црне Горе, 3/1, 77 и даље.
259. Ј. Томић, Пећки патријарх Јован и покрет хришћана на Балканском полуострву 1592 - 1614, 142.
260. R. Lopasić, Spomenici hrvatske krajine, knj. I, Zagreb 1884, 195.
261. A. Ivić, Nekoliko cirilskih spomenika iz 16. i 17. vijeka, Vjesnik kr. hrv. - dalmatinskog Zemaljskog arhiva, knj. 15, Zagreb 1913, 96 (докуменат је од 15.06.1597 по старом календару. На документу је печат с натписом: Милостју божију јепископ Црној Гори Стефан).
262. Г. Станојевић, у, Историја Црне Горе, 3/1, 88.

263. П. Мијовић, Преглед..., 406.
264. В. Ђурдев, "Crkovne baštine" i "vlasteli černogorski" u dva crnogorska dokumenta iz XVII veka, Jugoslovenski istorijski časopis 2, Beograd 1964, 29 i 32.
265. С. Петковић, Зидне слике у Острогу из 1666/67 - непознато дело зографа Радула, Зограф 2, Београд 1967, 31-38.
266. В. Ђурдев, нав. д., 15, 28, 29 и 32.
267. В. Петковић, Записи из манастира Никољца у Бијелом Пољу, Богословље VI, св. 2, Београд 1931, 164; Б. Л. Цвијетић, Записи у цркви Светог Николе у Никољцу код Бијелог Поља, Зборник за историју Ј. Србије и суседних области, књ. I, 1936. 242; К. Мано-Зиси, Рукописне књиге цркве Светог Николе у Заступу, Зборник - Скрипторији и манастирске библиотеке у Црној Гори, Цетиње 1989, 181-202.
268. Уп.: С. Радојчић, Једна сликарска школа из друге половине XV вијека, Зборник за ликовне умјетности, МС 1, Нови Сад 1965, 67-103.
269. С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 98.
270. П. Мијовић. Наша и венецијанска штампана књига, ЦАНУ, Научни скупови књ.13, Одјељење умјетности књ.4, Титоград 1986, 47-64.
271. Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV-XVII века, 1958, 199-208.

272. Истп, 47-48.
273. Уп.: С. Петковић, Ликовне умјетности, у, Историја српског народа, III/2, Београд 1993, 347-352.
274. D. Medaković, Dei italo-kretische Malerei und die serbische Graphik des 16 Jhr. Actes du XII^e congres international d' etudes byzantines, Ohride 1961, T. III, Beograd 1964, 251-255.
275. S. Radojčić, Stare srpske minijature, 52, 56; Б. Радојковић, Илустрације српских штампаних књига XVI века као приручник старих српских златара, Зборник музеја Примењене уметности 11, Београд 1967, 59-73.
276. С. Петковић, нав. дјело, 349, нап. 104, гдје је наведена сва односна литература.
277. Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, 143-150, табле LVIII-LXXII.
278. С. Петковић, Манастир Света Тројица..., 109-110, сл. 55-56.
279. В. Кораћ - В.Ј. Ђурић, Цркве с прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко градитељство, Зборник Филозофског факултета VIII/2, Београд 1964, 561-598.
280. О томе видети: С. Петковић, Зидно сликарство, 47-49; О. Зиројевић, Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије

до 1683. године, Београд 1984, 27-31; М. Шупут, Српска архитектура у доба турске власти 1459-1690, Београд 1984, 29-30; М. Шупут, Преглед...

281. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, бр. 992.
282. Исто, бр. 949.
283. С. Петковић, Трагом једне сликарске групе из друге половине XVI стољећа, Зборник Филозофског факултета VIII, Београд 1964, 547-548.
284. С. Петовић, Морача, Београд 1986.
285. В. Кораћ - В.Ј. Ђурић, н. дело.
286. В. Кораћ - В.Ј. Ђурић, нав. дело, 596-597.
287. С. Раичевић, Споменици у старој жупи Оногост, 53-68, са позивом на старију литературу.
288. С. Раичевић, Манастир Подмалинско код Шавника, Саопштења XVI, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1984, 182, цр. 1.
289. Цетињски Љетопис, Цетиње 1962, 53.
290. В. Кораћ - В.Ј. Ђурић, Цркве са прислоњеним луковима..., 562-566; **Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII-XVI в., 838;

Б.Л. Цвијетић, Записи у цркви Светог Николе у Николцу код Бијелог Поља, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I, 1936, 242-243; ***С. Петковић, Манастир Света Тројица Пљеваљска, Београд 1974, 18; *В. Ђоровић, Херцеговачки манастири, Старинар X-XI, III серија, Београд 1935-36, 8, 30; З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 156.

291. В.Р. Петковић, Преглед..., 221-222.
292. G. Miје, Etudes sur les eglises de Rascie l' art buzantin chez les Slaves, Les Balkans I, Paris 1930, 158.
293. Својом архитектонском силуетом Николца много подсјећа на Богородичину цркву цетињског манастира коју је подигао војвода Иван Црнојевић 1483-1484. године. Ако је заиста Иванова по љепоти позната задужбина, што не треба искључити, подстакла бјелопољске ктиторе и градитеље да и њихов новосаграђени храм буде по узору на цетињски онда је овај храм у Бијелом Пољу саграђен најраније крајем 15., а најкасније до средине прве половине 16. вијека када се у њему биљежи активно преписивање књига.
294. Габријел Мије је мишљења да су фреске Николца из 17., Владимир Петковић смјешта их у 16., Сретен Петковић у седамдесете године 16. а Здравко Кајмаковић у тридесте-четрдесете године истог вијека. Упореди: G. Miје, n. d., 158; В. Петковић, n. d., 221; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1616, 141.

295. С. Петковић, н. д., 140.
296. Никољац је једна од ријетких већих цркава у чијем репертоару прве зоне живописци не слијаде стару традицију приказивања ктитора како симболично приносе модел грађевине Христу или Богородици што је уобичајена појава у сликарству цркава Пећке патријаршије након Обнове. Ова појединост ишла би у прилог да су фреске Никољца већим дијелом из оног доба турске управе када је било забрањено подизање хришћанских богомоља изузев часних изузетака у које спада Никољац па истицање ктитора као актера забрањених подухвата чини се, било би исувише јасно и опасно појединачно експонирање према званичној турској власти.
297. З. Кајмаковић, нав. д., 160.
298. В. Петковић, Записи из манастира Никољца у Бијелом Пољу, огословље VI, св. 2, Београд 1931, 164; Б. Л. Цвијетић, нав. јело, 242 и даље.
299. С. Петковић, Зидно сликарство на подручју..., 141.
300. Ф. Барјактаревић, Турски документи манастира Свете Тројице код Пљеваља, Споменик СКА LXXIX, Сарајево 1935, 34-35.
301. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, бр. 648; В. Петковић, Преглед..., 109.
302. С. Петковић, н.д., 165-166.

303. Ђ. Бошковић, Белешке са путовања, Старинар VII, Београд 1932, 110-111; В. Петковић, Записи и натписи у старим црквама српским, Старинар X-XI, Београд 1935-36, 38-39; М. Ивановић, Црква Преображења у Будисавцима, Старине Косова и Метохије I, Приштина 1961, 113-144.
304. В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика..., 50; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, 169, сл. 35.
305. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614..., 95.
306. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи IV, бр. 6339 и 6340.
307. Ђ. Бошковић, Белешке с путовања - Брезовица крај Плава, Пос. отисак, Старинар за 1932, 120.
308. М. Велимировић, Гусињска нахија са погледом на малесију, Годишњица НЧ XXXII, Београд 1913, 356-359.
309. С. Петковић, н.д., 77, 92, 166.
310. А. Сковран, Фреске цркве св. Ђорђа под Горшом у Титограду, Старине Црне Горе III-IV, Цетиње 1965/1966, 125-134.
311. Ј. Нешковић, Црква св. Ђорђа у титограду-резултати истраживања, Старине Црне Горе III-IV, 113-123.
312. В.Р. Петковић, Преглед..., 111-112.

313. В.Ј. Бурџић, у, *Историја Црне Горе*, 2/2, 498-499.
314. Б.Л. Цвијетић, *Записи у цркви св. Николе у Николџу код Бијелог Поља*, 242.
315. С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 57.
316. Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 8-9, табле III-IV.
317. S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1956, 57-59; С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Плеваља*, 96-98.
318. V. Hrsak i T. Ribnik, *Restaurisanje dva četvorojevandelja iz Cetinja*, *Zbornik Historijskog instituta JAZU 2*, Zagreb 1959, 167.
319. С. Петковић, н.д., 97 сл. 52.
320. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи...*, 1232.
321. С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 65-70.
322. А. Гилџфердинг, *Боснија, Герцеговина и Стара Сербия*, С. Петербургъ 1873, 233.
323. *Стари српски записи и натписи I*, бр. 984; Ђ. Стратимировић, *О цркви Озренској*, *Гласник земаљског музеја*, књ. 1, Сарајево 1892, 69.

324. А. Сковран, Црква Светог Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старинар IX-X (1958-1959), Београд 1959, 356.
325. М. Црногорчевић, Манастири Паштровски у Боки Которској, Старинар XII, Београд 1895, 91. Потпуније интерпретира натпис: В.Ј. Ђурић, Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима, Историјски записи, књига XVII, 1, Титоград 1960, 270.
326. С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 113-127; Исти, Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд 1974, 45-49, 76-78 (са позивом на старију литературу и изворе); Исти, Морача, 57-63, 71-76.
327. С. Петковић, Црква Јекса код Црнојевића Ријеке, Старине Црне Горе III-IV, Цетиње 1965-66, 85-99.
328. С. Раичевић, Црква у Драговољићима код Никшића и њене зидне слике, Зборник за ликовне уметности МС 12, Нови Сад 1976, 139-151; Сретен Петковић изразио је сумњу да су фреске Драговољића дјело попа Страхиње па их је олако приписао морачким сликарима из осамдесетих година 16. вијека (Уп.: С. Петковић, Морача, 49, нап. бр. 21; Исти, у, Историја српског народа, III-2, Београд 1993, 373). Израженој сумњи заиста нема оправдања јер се живопису драговољићке цркве праве паралеле могу наћи у Тројници Пљеваљској, Подврху, Озрену и Морачкој проскомидији - фрескама које су неоспорна дјела попа Страхиње и њему подређених анонимних мајстора.

329. А.Ф. Гилџфердинг, Поџздка по Герцеговинџ, Босни и Старой Сербии, С. Петербургъ 1959; А.Ф. Гилџфердингъ, Босния, Герцеговина и Старая Сербия, Собрание сочинений А. Гилџфердинга. т. III, С. Петербургъ 1873, 232-233;; А. Гилџфердинг, Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији, Сарајево 1972, 233.
330. С. Петковић, Зидно сликарство на подручју..., 53-54.
331. М. Ђоровић - Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 99.
332. R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, Naše starine I, Sarajevo 1953, 127.
333. Ђ. Станимировић, О цркви Озренској, Гласник Земаљског музеја, књ. I, Сарајево 1892, 69.
334. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, бр. 984.
335. О томе види: З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, 240-242.
336. Исти, 242.
337. С. Радојчић, Мајстори..., 67 - 68.
338. З. Кајмаковић, н.д., 244.

339. Уп.: С. Раичевић, Споменици у старој жупи Оногшт, 88-89, сл. 55.
340. А. Сковран, Црква Светог Николе у Подврху код Бијелог Поља, 355-366.
341. Исто, 359.
342. Уп.: С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614..., 74 (са графичким изгледом), 210-211.
343. Р. Грујић, Иконографски мотив сличан индијском тримуртију у старој српској ликовној умјетности, *Tkalčićev zbornik I, Zagreb* 1955, 99.
344. Уп.: З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, 283, сл. 230 и 234.
345. Ђ. Бошковић, Светогорски пабирци, *Старинар XIV*, Београд 1939, 101, сл. 36; Д. Медаковић, Манастир Хиландар у XVIII веку, *Хиландарски зборник*, 3, Београд 1974, 55, 56.
346. Р. Грујић, н.д., 99.
347. С. Петковић, нав. дјело, 74.
348. З. Кајмаковић, н.д., 285.
349. О томе иконог. проблему уп.: С. Петковић, н.д., 73, 83.

350. М. Црногорчевић, Манастири папштровски у Боки Которској, Старинар XII, Београд 1895, 91; В. Ђурић, Фреско сликарство манастира Градишта у Папштровићима, Историјски записи књ. XVII, св. 1, Титоград 1960, 269-283.
351. А. Гилфердинг, нав. дјело, (III), 283.
352. У живопису цркве Светог Николе у Градишту неки ликови из прве зоне показују стилска обиљежја зографа кир Козме. Присуство Козмино у живопису уочили су и други истраживачи. Уп.: А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 18, нап. бр. 22.
353. Они представљају владаре Немањиће (Симеон, Првовенчани, Милутин, на западном зиду дати су св. Никола, Дечански, Сава и цар Стефан. Уз њих су још на јужном зиду представљени праведни Ноје, Евнох, ап. Варнава и Атанасије Александријски. На сјеверном зиду, у висини попрсја краља Уроша, краљице Јелене, Георгија, Димитрија, Нестора, Илије, исписан је натпис у шеснаест редова. У горњим сводним зонама насликане су сцене из циклуса чуда Христових означене по именима недјеља (Томина недјеља, трећа недјеља - Мпроносна, Исцељење узетог, на сјеверном зиду Христов улазак у храм, Христ и Самарјака, Исцељење слијепог од рођења). На западном зиду смјештена је иконографски упрошћена сцена Успење Богородичино, а на источном тријумфалном луку композиције Рођење Богородице и Ваведење. У конхи апсиде насликана је Богородица Оранта са Христовим ликом на грудима.

354. Уп.: С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 113-127.
355. О томе са позивом на старију литературу види: Исти, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 12-15.
356. С. Косановић, Српске старине у Босни, Гласник СУД XXIX, Београд 1871, 164; Уп.: Стари српски записи и натписи I, бр. 524.
357. Овај донаторски портрет уншо је велику пометњу код ранијих испитивача живописа Свете Тројице у наосу јер је наводио да се датују у прву половину 16. вијека када је иначе Висарнон био њен игуман (Уп.: Историја народа Југославије, 1960, 540). Како је установљено да су зидне слике наоса и олтара рађене тек 1595. године, Висарнон је тада насликан као ктитор јер и тада - након скоро шест деценија - успомена на њега и његове заслуге за обнову тројичког храма исувише је била свјежа да би наручници фресака с краја 16. вијека заборавили угледног обновитеља пљеваљског манастира (Уп.: С. Петковић, нав. дјело, 18, сл.8).
358. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, бр. 835; В. Петковић, Записи и натписи у старим црквама српским, Старинар X-XI, Београд 1935-1936, 39-40; С. Петковић, н.д., 19; Исти, у, Историја српског народа, III-2, сл. 39 и 40.
359. Уп.: С. Петковић, н.д., 47, сл. 24.
360. Исти, 50.

361. Детаљно о тематици и њеном размјештају и литератури види у: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије..., 190; Исти, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 53-55 у другом дијелу књиге дат је графички приказ цјелокупне зидне декорације.
362. Ф. Гиљфердинг, Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији, Сарајево 1972, 280; О томе уп.: С. Петковић, Делатност зографа попа Страхине из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 114-120.
363. С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 49. Двије године доцније послје Гиљфердингова боравка у Манастиру црква са коначима је горјела због чега је натпис из 1595. постао мање јасан. То је по свој прилици био разлог што је Сава Косановић обилазећи Свету Тројицу 1869. или 1870. погрешно прочитао годину живописања наоса као 1665. (Уп.: С. Косановић, н.д., 164).
364. О тематици и њеној размјештености у наосу и олтару Свете Тројице види: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије..., 188-190. Извјесне погрешке и непотпуност у опису тематског репертоара аутор је отклонио послје чишћења фресака (1966), Уп.: Исти, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 50-53, гдје је графички приказ цјелокупне декорације.
365. Исти, 57, сл. 31. У параклису св. Николе у Лаври (Атос) св. Лазар зограф представљен је са крстом за ухом и сликарском палетом у рукама. Уп.: Л. Николъскій, Историческій очеркъ

атонской стенной живописи, Иконописный сборникъ выл I, С.
Петербургъ 1906, 47-48.

366. З. Кајмаковић, Живопис у Добруну, Старинар н.с., XIII-XIV,
Београд 1965, 251-260.
367. М. Мијовић, Менолог, Београд 1973, 366.
368. По предању те хришћанске мученице страдале су у доба цара
Хадријана (прва половина II вијека). Раније су приказиване
углавном сликаним менолозима. О томе уп.: П. Поповић - В.
Петковић, Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, 6;
В. Петковић, Манастир Дечани II, Београд 1941, 8, таб. СХ; П.
Мијовић, н. дело.
369. Ј. Ковачевић, Средњовјековна ношња балканских Словена,
Београд 1953, 132, сл. 40, 41.
370. С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 69-70, сл.8,
24, 2-5, 26 и 28.
371. Уп.: М. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Theophane le Cretois,
Dumbarton Oaks Papers 23/24, 1969/70, fig 10, 120 и др.
372. Уп.: В.Н. Лазарев, Манџера грека и проблема критской школы,
у Византијская живопись, Москва 1973, 378 - 399.
373. С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 74 (са
позивом на односну литературу).

374. Исти, 76.
375. З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, 246, сматра да су фреске Страхинићино дјело настале кад и остало зидно сликарство у манастиру.
379. С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 84-85, мишљења је да је храм-скривница заједно са живописом настао у XVII стољећу.
377. С. Раичевић, Црква у Драговољини код Никшића и њене зидне слике, Зборник за ликовне умјетности 12, Нови Сад 1976, 139-151; Исти, Споменци у старој жупи Оногшт, Београд 1992, 79-83 и др.
378. Види напомену бр. 339.
379. С. Раичевић, н. д., 150.
380. С. Петковић, Делатност зографа Страхинје, 122.
381. Ф. Радичевић, Српске старине, Натпис Благовјештенске цркве у Ексе, Српско-далматински магазин, књ. XXVII, Задар 1868, 162; А. Јовићевић, Црква у Ексима, Просвјета IX, св. VIII, Цетиње 1898, 500 (преузео Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи III, бр. 5649). Ф. Радичевић име презвитера је Лазар док га А. Јовићевић опрезно изоставља. Име Вучихна први је запазио Павле Мијовић прочитавши и његово презиме Шћековић. (Enciklopedija likovnih umjetnosti 1, Zagreb 1959, 683). Натпис је савјесно преписао и поново публикувао С. Петковић, Црква

Јекса код Ријеке Црнојевића, Старине Црне Горе, III-IV, Цетиње 1965/66, 85.

382. У натпису није наведен тада владајући патријарх Пајсије већ архиепископ Рувим за кога се зна да је постао Црногорско-приморски владика 1593. О томе уп.: С. Петковић, Црква Јекса код Ријеке Црнојевића, 85-86.
383. У тјемени подужног свода насликана су три вида Христа (Емануело, Пантократор и Старац Дана). Јужно и сјеверно на своду, у трећој и другој зони свих зидова сликане су сцене из циклуса Великих Празника и Мука Христових укључујући сцену Рођење Богородичино приказано у горњем јужном дијелу западног зида. На сводним ојачавајућим луцима насликана су попрсја пророка, а у првој - зони стојећих фигура - најпознатији хришћански мученици из редова светих врача, светих ратника и светих жена укључујући сцену "св. Сисоје тужи над гробом Александра Македонског". У олтару поред Богородице са Христом приказаних у полукалоти у првој зони представљена је поворка архијереја у входу ка жртви Христу Агнецу, најпознатији ђакони, столпници и сцене Визија Петра Александријског и Христ у гробу (Imago pietatis). Најзад, да поменемо, да се у цркви налази првобитна олтарска трпеза чије су стране омалтерисане и украшене фреско декорацијом. Фреско декорацију стуба олтарске трпезе Страхинја је извео и у црквици Светог Спаса код Никшића. Уп.: С. Рапчевић, Црква у Драговољићима код Никшића и њене зидне слике, Зборник за ликовне уметности 12 МС, Нови Сад 1976, сл. 9.
384. С. Петковић, Црква Јекса код Ријеке Црнојевића, 91.

385. На основу теренских биљешки академика Павла Мијовића из 1970. године, распоред и тематику овог сликаног слоја у цркви Светог Стефана чини следеће: сјеверни зид (з-и): сокл - цик цак линије симетрично распоређене по вертикалној оси; прва зона - св. Димитрије, непознат ратник (горњи део лика од појаса до чеоног дијела главе уништен накнадно пробијеним прозором), св. Нестор (приказан у централном дијелу прислоњеног лука), св. Теодор Тирон (на пластру). Изнад њих у истој зони која се завршава профилисаним вијенцем приказани су симетрично распоређени ликови-попрсја (з-и): Азарције и Артемије (у угловима изнад прислоњеног лука), непознат св. ратник (на чеоној страни пластра изнад Теодора Тирона) и непознат мученик; Појас медаљона (з-и): непозната мученица, Света Петка, св. Кирик, св. Јулита, св. Варвара, св. Текла (?) и непознат мученик. Чеона страна западног прислоњеног лука, чеона страна западног крака источног прислоњеног лука, чеона страна западног крака источног прислоњеног лука, бочне стране пластра и профилисани вијенац изнад прве зоне украшени су орнаментиком са мотивом разлистале палмете, розетама и геометризовано распоређеним таласастим линијама.
386. На основу поменутог белешке П. Мијовића тематика и њен распоред у цркви је следећи: у централном - тјемом дијелу свода насликана је Богородица са Христом на грудима окружена са осам анђела распоређених по ободу кружног медаљона и Христос Пантократор у тетраморфу. Бочно од њих, јужно и сјеверно, приказано је 16 попрсја пророка од којих се по сигнатурама могу идентификовати Захарије, Авакум, Давид, Илија и Јелисеј. У зони испод њих на зидовима свода и источног зида размјештене су сцене из циклуса Великих

празника и Страдања Христових (Благовијести, Издајство, Преображење и Силазак Светог Духа, Одрицање Петрово, Христ пред Кајафом, Пут на Голготу, Пењање на крст(?) итд.). Најзад, у олтарској апсиди у полукалоти приказана је допојасно Богородица Оранта са Христом у медаљону на грудима чиме смо навели цјелокупну сачувану тематику сликаног слоја.

387. Р. Самаршић, у, Историја српског народа, III-2, СКЗ, Београд 1993, 77 (са позивом на изворе).
388. Ђ. Бошковић, Архитектонски споменици на Тари и под Осотовом, Гласник Скопског научног друштва XII, Скопље 1933, 148; В. Ђоровић, Манастир Добриловина, Годишњица НЧ XLIII, Београд 1934, 165-166; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју..., 209-210 (наведен иконографски репертоар).
389. В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, 101.
390. У зидном сликарству балканског поднебља ову форму ореола запазио сам прије десетак година око главе Пантократора у хиландарском параклису Светог Јована са декорацијом из 1684. (Уп.: Историја српског народа, III-2, СКЗ, Београд 1993, сл. 77.), затим у цркви Светог Николе из 1737. у мјесту Козани (Сјеверна Грчка) и цркви манастира Месића из 1743. године у Банату код Вршца.
391. Уп.: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју..., 146, сл. 116; С. Раичевић, Црква св. Арханђела Михаила у селу Петровићима код Никшића и њене зидне слике, Зборник радова

- Педагошке академије у Никшићу, 5-6, Никшић 1975/76, 255-276;
Исти, Споменици..., сл. 33-39.
392. П. Шеровић, Манастир Подострог у Подманнама, Народни
универзитет Боке Которске, Котор 1937.
393. С. Радојчић, Узори и дела старих српских уметника, Београд
1975, 271-283.
394. Д. Бурашевић, Цркве манастира Подманне, Културно наслеђе,
Културолошки факултет, Цетиње 1985, 164-175 + сл. 33-38.
395. С. Петковић, Утицај илустрација из српских штапаних књига на
зидно сликарство XVI и XVII века, Београд 1967, 91-96.
396. С. Рапчевић, Споменици у старој жупи Оногошт, 86, 87 и сл. 12-
14, 45-47.
397. С. Петковић, Зидне слике у Острогу из 1666/1667. - непознато
дјело сликара Радула, Зограф 2, Београд 1967, 32.
398. С. Рапчевић, нав. дјело, 87, нап. бр. 303. Овдје смо указали да се
зидним сликама пећинске црквице Ваведења Богородичина у
Острогу паралеле могу наћи у живопису манастира Градишта
чиме смо у извјесној мјери алудирали на Страхинју као могућег
мајстора.

399. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, бр. 949 и 950.
400. А. Сковран, Фреске из Пиве, Цетиње 1972, 4; Ш. Бешлагић, Стећци у Пиви, Старине Црне Горе IV, Цетиње 1975, 90; А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, Цетиње-Београд 1980, 10.
401. Записи и натписи, бр. 949; Уп.: *Historija naroda Jugoslavije*, II, Zagreb 1959, 106. О пећким патријарсима око средине друге половине 16. вијека извори уједначено не говоре. Патријарх Макарије умро је почетком септембра 1574. године. Њега је наслиједио Антоније остајући на тој дужности кратко, само до 1575. Већ те године извори помињу као патријарха "Срба и Грка" Герасима који је на тој дужности до 1586. године када га наслјеђује херцеговачки митрополит Саватије (Уп.: Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве* 1, Београд 1991, 318-319). По натпису у Пиви Саватије 1586. изненада умре (Б. Михаиловић, *Манастир Пива, Цетиње* 1966, 8-9).
402. С. Димитријевић, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, Споменик СКА, LIII, Сарајево 1922, 110.
403. Записи и натписи, бр. 949, 950, 1177, 2668 и 6929.
404. Б. Михаиловић, *Манастир Пива, Цетиње* 1966, 8-9; Б. Шекуларец, *Пива у записима и натписима, Четресто година манастира Пиве - Зборник радова са научног скупа, Историјски институт СР Црне Горе, Подгорица (Титоград)* 1991, 51.

405. Записи и натписи, бр. 949-950.
406. С. Петковић, Делатност зографа попа Страхине из Будимља, 122.
407. Записи и натписи I, бр. 1177.
408. Н. Симоновић, Летопис манастира Пиве, 22; Ђ.Б. Михаиловић, Пивски манастир, Никшић 1937, 43; Б. Шекуларац, Пива у апсима и натписима, 52.
409. С. Радојчић, Мајстори старогерпског сликарства, 73-77; Л. Мирковић, Иконе манастира Дечана, Старине Косова и Метохије II-III, Приштина 1963, 17-33.
410. В.Ј. Ђурић, Икона сетог краља Стефана Дечанског, Београд 1985.
411. С. Радојчић, нав. дјело, 74; В. Ђурић, нав. дјело, 72.
412. А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 39-41.
413. С. Радојчић, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 48-52.
414. Б. Михаиловић, Манастир Пива, Цетине 1966, 8-9.
415. У натпису се даље говори: "започе се при шуману кир Теодосију о при јеклисијарху кир Герасиму - Ивану Војводићу. Овоме би

ктитор и настојатељ јеромонах Теодор Дробњак и јеромонах Мисаил а уз помоћ војводе Ника и кнеза Гаврила". (Уп.: Б. Шекуларац, нав. дјело, 52). Име ктитора Теодора истакнуто је још и на икони св. Ђорђа из састава овог иконостаса.

416. А. Сковран, Умјетничко благо..., 23.
417. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 73-77; Л. Мирковић, Иконе манастира Дечана, Старине Косова и Метохије II-III, Приштина 1963, 17-33; В. Ђурић, Икона светог краља Стефана Дечанског, Београд 1985; С. Петковић, Време настанка и мајстори зидне декорације у Ломници, Зборник за ликовне уметности I, Нови Сад 1965, 161-171; А. Skovran, Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici, Nase starine IX, Sarajevo 1964, 41-42; З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, 175-187; С. Петковић, О фрескама из XVI вијека из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима, Саопштења XVI, Београд 1984, 57-65.
418. М. Ђоровић - Љубинковић, Пећко - дечанска иконописна школа XVII-XIX века, Београд 1955, 9; А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 22-23.
419. М. Шакота, Зограф Лонгин, сликар и књижевник XVI века, Српска књижевност у књижевној критици, Стара књижевност I, 1965, 333-340.
420. А. Сковран, нав. дјело, 24.

421. С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, Старинар, н.с., књ. XII, Београд 1961, 97-103.
422. В.Ј. Ђурић, Иконе, 62, бр. 84 и 127, CVIII, CIX; A. Skovran, Catalogul - Expozitia "Comorile monasirii Piva", Bucuresti 1979, 3.
423. Г. Бабић, Лонгин у Пиви, Четиристо година манастира Пиве, научни скуп, Историјски институт СР Црне Горе, Подгоршца (Титоград) 1991, 77-89.
424. R. Nelson, A Byzantine Painter in Trecento Genoa, The Last Judgement at San Lorenzo, Art Bulltetin, LXVII, N^o4, (1985), 548-566; Г. Бабић, Краљева црква у студеници, Београд 1987, 219.
425. Г. Бабић, у, Студеница, Београд 1986, 158 и 166-168.
426. Г. Бабић, Лонгин у Пиви, 80.
427. Б. Шекуларац, нав. дело, 52.
428. Записи и натписи, бр. 949-950.
429. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 152.
430. В.Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 63; М. Милошевић - О. Милановић, Црква св. Николе у манастиру Хоново, Рад војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 255-262.
431. С. Петковић, нав. дјело, 151-154; З. Кајмаковић, Нав. дјело, 225-276 (са позивом на старију литературу).

432. У манастиру Пиви на зиду је представљен птнер Света Земља са знаком главних хришћанских светилишта тзв. Јерусалим, а у новом Хопову, Покољ витлејемске деце, Уздизање часног крста, Прослављање икона, итд. Уп.: С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 104-106.
433. Опис и распоред тематике у Пиви види: С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 199-201.
434. Д. Вуксан, Рукописи Цетињског манастира, 221.
435. Записи и натписи, бр. 6533.
436. Лик Богородице с Христом, настала прије од осталих фресака у Пиви својим општим изгледом много подсећа на Лонгинов сликарски манир рађен је, ако то није био и сам Лонгин, по узору Богородичина лика са његове престолне иконе у Пиви из 1573/74. године. Уп.: *Likovna enciklopedija Jugoslavije, Zagreb* 1987, 590 (у боји) са у: А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 138, т. II, (у боји).
437. О тој теми у: В. Хан, Значј палестинских еулогија и литургијских предмета за новију умјетност код Срба (XVII-XVIII), Зборник Музеја Примењене уметности 5, Београд 1959, 51-52; С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 104-106.
438. Томе иде у прилог позната прича о пивском племену да је у своје вријеме његов потомак Смаил ага Ченгић често долазио у пивски манастир и клањао пред овим ликом. Уп: С. Томић,

Пива и Пивљани, Насеља и порекло становништва, књ. 31, САН,
Београд 1949, 43-46.

439. Е. Пелеканидис, На грчком Види напомену бр. 128 у зидно сликарство на старни 152.
440. В.Ј. Ђурић, иконе из Југославије, Београд 1961, 63.
441. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 153.
442. С. Петковић, Дјелатност зографа попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе I, 122.
443. Калк натписа објављен је у: С. Раичевић, Споменици у старој жупи Оногшт, 83, сл. 37 (са позивом на старију литературу).
444. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 145-147.
445. С. Раичевић, Црква св. арханђела Михаила у селу Петровићима код Никшића, 255-276.
446. Записи и натписи, бр. 1177.
447. А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 26.
448. М. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, "Thesaurismata", t. 9. 1972, 202-235; За скоро два вијека у периоду од 1302. до 1500. године у овој средини дјеловало је више од 130 сликара; G.M. Constatudaki, Testimonianze su opere

pittoriche a Candia in documenti del XVI e XVII secolo

"Thesaurismata", t. 12, 1975, 35-136.

449. M. Monoussakas, Le "Campo dei Greci", Revue Europe Sud - Est, Athenes 1970, N° 76, 35-42; Ibidem, La Comunita Greca di Venezia. Исти, Грчки сликари у Венецији у XVI вијеку, Споменшца Софије Антонијадис, Венеција 1974, 212-226 (на грчком) по наводу: А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, нап. бр. 40.
450. M. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' insstitut, Venise 1962.
451. А. Сковран, Војвода Божидар Вуковић - Dionisio della Vecchia, гасталд братства Светог Ђорђа грчког у Венецији, Зограф 7, Београд 1976, 78-85; С. Петковић, Утицај илустрација из српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII века, Старинар XVII, Београд 1966-1967; Исти, Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића, Зборник за ликовне умјетности МС 12, Нови Сад 1976.
452. M. Chatzidakis, Recherches, sur le peintre Theophane le Cretois, Dembarton Oaks papers, N° 23-24, 1969-1970, 307-325.
453. Б. Радојковић, Ризница Пивског манастира, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 49-66.
454. Богородичино коло - полијелеј манастира Пиве има исти значај и приближну умјетничку вриједност као онај у манастиру Морачи. На њему су виспле иконе са "два лица" и стајале свијеће

и други скупоцјени украси. Овај полијелеј као и поменути морачки, био је више од украса унутрашњости средшњег простора. Покретао се у вријеме бденија или када је неко под њим заклињањем доказивао истину или давао завјетну обавезу. Испод њега су изрицана проклетства и благослови, Онај коме је клетва била упућена, вјеровало се, није могао избјећи Божју казну. Међу становништвом овог краја и данас се неријетко чује призивање Богородичног кола било да су уштању клетве или жеље на глас изрицане: *Навило ти коло небеско..., ...коло Свете Богородице...,* итд.

455. В. Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије XVI-XVIII век, Матица Српска, Нови Сад 1966, 69-71.
456. Д. Давидов, Српска графика XVIII века, Нови Сад 1978, 386.
457. А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 36, т. XXIV.
458. Иконе су конзервиране уз поштовање принципа да се не изводе ретуши. Рестаураторско-конзерваторски захвати једино су изведени на дуборезном дијелу иконостаса и на репрезентативним комадима црквеног намјештаја, на Богородичином колу, архијерејској столици и налоњу. Т. Пејовић, Конзервација ризнице манастира Пиве, Четиресто година манастира Пиве, Зборник радова са научног скупа од 16. и 17. јула 1987. године, Историјски институт СР Црне Горе, Подгорица (Титоград) 1991, 197-200.

459. P. Mijović, Umjetničko blago Crne Gore, 181.
460. Да је Морача након Средњег вијека доживјела своју "ренесансу" крајем 16., а потом постала узорна школа у 17. стољећу први је запазио Павле Мијовић. Уп.: Исти, Монодија о камену, Крушевац MСMLXVII, 69 и 72.
461. Уп.: С. Петковић, Морача, СКЗ и Просвета, Београд 1986.
462. Записи и натписи I, бр. 280.
463. Г. Станојевић, у, Историја Црне Горе, II/2, 229 и 303.
464. Б. Ђурђевић, Нови подаци о најстаријој историји брдских племена, Историјски записи, књ. XVII, 1, Подгорица (Титоград) 1960, 7.
465. А. Јовићевић, Историја Мораче до 1820. године, Братство VII, Београд 1896, 221.
466. Зидни натпис публикован је у више наврата: Н. Лучић, Морача и Острог у Црној Гори, 56; А. Јовановић, Опис манастира Мораче, Просвјета II, св. 8, Цетиње 1894, 86; Записи и натписи I, бр. 710, 711; Л.Н. Окунев, н.д., 110, 128. Уп.: С. Петковић, Морача, 42.
467. Лј. Ковачевић, Nekoliko srpskih natpisa i bilježaka, Starine JAZU X, Zagreb 1878, 263; Н. Лучић, нав. дјело, 61; Записи и натписи I, бр. 727, 728; Н.Л. Окунев, нав. дјело, 111. Сликар се накнадно на крају натписа присјетио да забиљежи да је тада саграђена и

трпезарија, а потом живописана закључно са 18. јулом 1578. године.

468. С. Петковић, Трагом једне сликарске групе из друге половине XVI стољећа, Зборник Филозофског факултета VIII/2, Београд 1964, 541-544; Исти, Зидно сликарство на подручју..., 138-139, 174-176.
469. Тематику и њен распоред види код: N.L. Okunjev, нав. дјело, 124-132; С. Петковић, Зидно сликарство 1557 - 1614, 174-176; Исти, Морача, (са графичким приказом).
470. С. Петковић, Зидно сликарство 1557 - 1614, 110.
Окуњев је закључно да живопис из 16. вијека понавља стари распоред изузимајући неке иконографске појединости. Уп.: N.L. Okunjev, нав. дјело, 135-136.
471. Уп.: С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934, 75-77.
472. О томе: С. Петковић, Морача, 46.
473. Исти, Трагом једне сликарске групе, 543.
474. Исти, 544 - 546.
475. Исто, 550-553.
476. Исти, Морача, 49.

477. Исти, Делатност зографа попа Страхинџе из Будимља, 113-127.
478. Уп.: Н.П. Кондаков, Иконографія Богоматери II, Петроград 1915, 101 - 103; М. Tatić - Đurić, Iconographie de la Vierge de Passion genese du dogme et des symboles, "De cultu mariana" saeculis XII-X, Acta congressum mariologia Mariani internationalis, vol VI, Rome 1981, 135-168.
479. С. Петковић, Црква Јекса код Ријеке Црнојвића, 91; Исти, Морача, 50.
480. Р. Љубинковић, Stvaranje zografa Radula, Nase starine I, Sarajevo 1953, 127; М. Ђоровић-Љубинковић, Средњевјековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 99.
481. Уп.: С. Петковић, Морача, 57.
482. Уп.: о сценама у: Исти, нав. дјело, 61.
483. Текст записа смјештен је на крају свитка који држи арх. Гаврило. Уп.: Р. Љубинковић, нав. дјело, 127.
484. С. Петковић, н. д., 61.
485. Исто, 59.
486. С. Петковић, Морача, 61.
487. Уп.: З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, 42, 350.

488. Записи и натписи, бр. 6514.
489. О томе: З. Кајмаковић, нав. дјело, 40-43.
490. В.Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 124.
491. З. Кајмаковић, н.д., 278-279.
492. В.Ј. Ђурић, н.д., 124, сл. СIII-CIV; С. Петковић, Морача, сл. 49 (у боји).
493. М. Ђоровић - Љубинковић, Средњевековни дуборез, Београд 1965, 99 -103.
494. З. Кајмаковић, н. д., 43, 350.
495. Двери, односно сликарство на њима С. Петковић датије у 1599/1600. и приписује попу Страхини из Будимља. Уп.: Исти, Морача, 64.
496. М. Ђоровић - Љубинковић, нав. дјело, 100 -101.
497. Записи и натписи, бр. 1039; З. Кајмаковић, нав. дјело, 184.
498. З. Кајмаковић, нав. дјело, 40, 172 -189.
499. З.Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 216-217.
500. Уп.: С. Радојчић, Мајсторци..., т. XXXVIII и XXXVI.

501. С. Петковић, Зограф Георгије Митрофановић, у, Пећка Патријаршија (1616-1620), Гласник Музеја Косова и Метохије IX, Приштина 1969, 238.
502. Уп.: Исти, Морача, 69 -70.
503. Радојчић, Мајсторп..., 86; Исти, Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 283 - 286. Портрет сликан на дасци посмртно је поручио кир Стојан Београђанин у знак оданости према некадашњем предводнику српске цркве који је приказан како се обраћа Христу.
504. Исто, 87.
505. Записи и натписи, бр. 1040. Влад. Петковић помишља да су наведени јеромонаси сликари овог простора, (Уп.: Преглед, 195). У сваком случају јеромонахе Луку и Герасима треба узети за оне монахе који су се подучавали сликању у оквиру морачке сликарско-дуборезачке школе.
506. J. Mayendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, *Caniers archeologiques X*, Paris 1959, 260-261.
507. Л. Прашков, Хрелњовата кула, Софија 1973, 23 - 39.
508. С. Радојчић, Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог, Зборник радова Византолошког института 4, Београд 1956, 219-223; Л. Мирковић, Да ли се фреске Маркова

манастира могу тумачити житијем св. Василија Новог,
Старинар, н.с., XII, Београд 1961, 83-87.

509. Ј. Томић, Пећки патријарх Јован и покрет хришћана на Балканском полуострву 1592-1614, Земун 1903, 115.
510. Ј. Томић, *нав. дјело*, 117.
511. Ф. Радичевић, Пивски манастир и његове знаменитости, Просвјета, св. IV-V, (Цетиње 1890), 113; Б. Шекуларец, Пива у записима и натписима, 52. Аутор је наведену годину од створења свијета 7134. погрешно поистовјетно са 1686. послјје Христа, умјесто са 1626. годином.
512. А. Сковран, Уметничко благо манастира Пиве, 18, *нап. бр.* 22.
513. Б. Шекуларец, *Нав. дјело*, 52 са позивом на старију литературу.
514. В. Петковић, Легенде св. Саве у старом живопису српском, Глас СКА, CLIX, Београд 1933, 6-60; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 88; В.Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 62-68; 129-130; З. Кајмаковић, Козма - Јован, 99-116.
515. За естетски и умјетнички узор кип Козминог дјела узима се српски живопис Милутиновог доба - Краљева црква, Старо Нагоричино (Уп.: N.L. Окипјев, н. дело, 142) и Моравске школе. О томе уп.:А. Сковран, Иконостас цркве св. Николе у Подврху и његов творац (Козма), Зограф 4, Београд 1972, 54-63.

516. В.Ј. Ђурић, Одрицање од власти вере ради - поводом слике св. Саве Српског у Пивци, Четиристо година манастира Пиве, Зборник радова са научног скупа од 16. и 17. јула 1987. године, Историјски институт СР Црне Горе, Подгорица (Титоград) 1991, 21-42; Д. Милошевић, Срби светитељи у старом сликарству, О Србљаку, Београд 1970, 174-175; Г. Суботић, Иконографија Светог Саве у време турске власти, Сава Немањић - Свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 348.
517. В.Ј. Ђурић, нав. дјело, 25, 34.
518. С. Петковић, Морача, 92, 101.
519. А. Сковран, Умјетничко благо манастира Пиве, 21, 26.
520. Ф. Радичевић, Натписи Успењске и Николајевске цркве у манастиру Морачи, Просвјета I, св. XII, Цетиње 1889, 425-6.
521. Записи и натписи, бр. 1324; М. Бан, Опис манастира Мораче, Глас Црногораца г. IV, бр. 17, (10. април) Цетиње 1876, 2; Lj. Kovačević, Nekoliko srpskih natpisa i biljezaka, Starine JAZU, knj. X, Zagreb 1878, 264.
522. О томе и распореду уп.: С. Петковић, Морача, 81 - 82, 265 - 270.
523. Ј. Максимовић, Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области, Београд 1961, 52-54.
524. Р. Грујић, Св. Сава и мошти св. Срђа и Вакха, Гласник Скопског научног друштва XV-XVI, Скопље 1935, 357.

525. Ю. Шафарикъ, Житије Стефана Уроша III списано Григоријем монахом, Друштво сербске словесности, књ. XI, Београд 1859, 57 - 58.
526. D.T., Rice and orhes, The Churchen of saint Sophia at Trebizond, Edinburgh 1968, 110, 111, 259.
527. Н. Покровскій, Очерки памятниковъ правосл. иконографіи и искусства, вып. I, С. Петербургъ 1893, 97 - 100.
528. А. Стојаковић, Ктиторски модели Мораче, Старинар, н.с., XV-XVI, Београд 1966, 100-101.
529. N.L. Окупјев, Монасырѣ Морача в Черногории, *Bizantinoslavica* VIII (1939 - 1946), 143.
530. Записи и натписи, бр. 1374; В. Петковић, Натписи и записи у старим српским црквама, Старинар VI, III сер., Београд 1931, 79; С. Петковић, Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи из 1642. године, Зборник за ликовне уметности МС 3, Нови Сад 1967, 134.
531. У доњем дијелу ових композиција уочени су остаци живописа из 13. вијека који су 1642. избраздани како би се ухватно нови слој малтера. Уп.: А. Сковран, Испитивање и конзервација манастира Мораче, Зборник заштите споменика културе XI, Београд 1960, 200-203.
532. П. Мијовић, Монодија о камену, 67 - 68.

533. О томе уп.: Ј. Радоњић, Римска курија и јужнословенске земље од XVI-XIX века, Београд 1950, 301 - 322 и даље. Поводом активности папства на стварању хришћанске уније - сједињавању православне цркве са католичком - осврнуо се Павле Мијовић изневши мишљење по коме би било боље да је црква у Црној Гори постала унијатска - приближила би се бароку, а тиме и европеизацији, односно еманципацији Црне Горе. О томе види: Р. Миловић, *Crnogorski apokrifi*, 187 и даље.
534. С. Петковић, Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи..., 138-140, 147-150.
535. Уп.: С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, сл. 1 и 2.
536. С. Радојчић, нав. дјело, 86 - 87; З. Кајмаковић, Јован - Козма, 99 - 116; С. Петковић, Морача, 92.
537. В.Ј. Ђурић, У потрази за дјелом сликара Андрије Раичевића, *Старине Црне Горе I*, Цетиње 1963, 30.
538. Уп.: С. Петковић, Морача, сл. 29; Исти, у, *Историја српског народа III/2*, сл. 68.
539. С. Радојчић, нав. дјело, 88.
540. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 86-89.
541. З. Кајмаковић, Козма - Јован, *Зборник за ликовне уметности 13*, Нови Сад 1977, 99-116.

542. А. Јовићевић, Опис манастира Мораче, Просвјета I, св. VIII, Цетиње 1894, 425. Натпис о настајању иконе-олтара са доње лвице постамента доноси поред године 1644-1645. податак да се о његовој изради старао тадашњи игуман Лука Равњанин уз финансијску потпору јеромонаха Јефрема из Лепенаца. Свечаности иконе доприноси 17 епизода из живота Светог Саве и сцена градње Мораче као и смрт Стефана Вуканова, ктитора приказаног у медаљону. Уп.: С. Петковић, Морача, 100.
543. О овим иконо - оквирима у Морачи детаљније: М. Ђоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 108-109. П. Мијовић изразио је мишљење да је цјелокупни склоп - дуборезни постамент и оквир икона дјело Георгија Димитријевића (*Umjetničko blago Crne Gore, legenda br. 175*). С. Петковић помислила да би аутор могао бити Димитрије или неко од његових синова (Морача, 114). С обзиром да насликане композиције по својим умјетничким својствима заостају за радоовима даскала Димитрија - одају манир који није карактеристичан за његов сликарски рукопис изузев у ријетким појединостима, изгледа да је ово дјело рад његовог сина Георгија, али не и дуборезни оквир који се, без устезања, може приписати руци мајстора оног дуборезног рама у који је уклопљено Козмино дјело - икона са приказом српских светитеља Саве и Симеона из 1644. године.
544. F. Mesesnel, *Manastir Morača i njegove ikone*, Narodna starina, sv. 28, XI knj., br. 2, Zagreb 1932, 133 (годину настанка иконе српских светитеља погрешно је прочитао као 1681., а не као што јесте 1644-1645).

545. О томе: Ј. Радоњић, Римска курија..., 175 - 178, 301 - 323.
546. Р. Мијовић, *Umjetničko blago Crne Gore*, 182.
547. Исто.
548. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 81-87; З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, Сарајево 1977, 37-39, 189-267.
549. О томе у којем је дијелу ктитор или неки његов потомак могао бити сахрањен види: Р. Мијовић, *Kulture Crne Gore*, 286 и даље.
550. Уп.: F. Boucher, *Historie du costume*, Paris 1965, p. 267, 269, 272; F. Carpi, *Bentivegna, Abbigliamento e costume nella pittura Italiana*, *Voroseo impero*, Roma 1964, 27, tav. 36.
551. В. Хан, Ингарзија на подручју Пећке патријаршије, 98-100. Уп.: F. Schottmuller, *Wohnungskultur und Model der Italianischen Renaissance*, Stuttgart 1928², S. 405-406.
552. С. Петковић, Морача, 102.
553. А. Сковран, Црква Светог Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старшнар, нов. сер., књ. IX - X, Београд 1958 - 1959, 361, 364, сл. 17. На иконостасу уочени су радови тројице мајстора: Царске двјери дјело непознатог мајстора највјероватније из друге деценије 17. вијека, престоне иконе (Богородица, Христ, Свети Ђорђе и Свети Јован Крститељ) дјело су сликара Радула који се

потписао на житијиној икони Светог Николе и Недремано око над Царским двјерима, депзисна плоча и крст са распетим Христом, Богородицом и Јованом дјело су сликара Козме.

554. Иста, Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац, Зограф 4, Београд 1972, 54, 58 - 62, сл. 4 - 9.
555. П. Сирку, Стари српски рукописи са сликама; Летопис Матице српске, књ. 197, Нови Сад 1899, 43 - 50; Неколико година касније публиковане су двије репродукције минијатура уз пропратни коментар. Уп.: Ј. Вучковић, Неколико слика из старих српских рукописа, Летопис Матице српске 213, Нови Сад 1902, 105 - 111, сл. 2 и 3; Минијатуру са приказом Светог Георгија на коњу из Псалтира као кир Козмино дјело објавио је В.Ј. Ђурић, У потрази за дјелом сликара Андрије Раичевића, Старице Црне Горе I, 30, сл. 19; Иста минијатура репродукована је у дјелу Историја српског народа III/2, СКЗ, Београд 1993, т. XXVIII.
556. П. Сирку, нав. дјело, 50; Ј. Вучковић, нав. дјело, 107; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 90. Писац је уочио велику сличност са уводном гравуром из Псалтира Вартоломеја Гинамција штампаног у Млецима 1638.
557. Р. Љубинковић, Мајстори старог српског сликарства - Поводом књиге професора Светозара Радојчића, Наше старине IV, Сарајево 1957, 199; В.Ј. Ђурић, нав. дјело, 30.
558. С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 94 - 96. (са старијом литературом и коментарима).

559. С. Косановић, Српске старине у Босни, Гласник СУД XXIX, Београд 1871, 166. Он је поново објављен у, Записи и натписи I, бр. 1436 - 1439 и са малим допунама у, Споменик СКА, XLIV, 7 - 8.
560. J. Vašica i J. Vajs, *Soupis Staroslovanskych rukopisu Narodniho usea v Praze, Praha 1957, 267.*
561. Први пут се Гаврилово име, скривено написано, јавља 3. јула 1633 (Записи и натписи, бр. 1249) а последњи средином 1651. у једном његовом поговору (Исто, бр. 1466 - 1468).
562. П. Сирку, Стари српски рукописи са сликама, Љетопис Матице српске 197, Нови Сад 1898, 35.
563. О томе са коментарима и позивом на литературу, С. Петковић, Манастир Света Тројица код Пљеваља, 90, нап. бр. 342.
564. В. Јагић, Козма Индикоплов по српском рукопису г. 1649-е, Споменик СКА XLIV, Београд 1922, 9 - 16.
565. В. Моле, Минијатура једног српског рукописа из 1649. године са Шестодневом бгр. егзарха Јована и Топогарфијом Козме Индикоплова, Споменик СКА, XLIV, Београд 1922, 40 - 87; Споменик СКА XLIV, 8. У непосредној близини Будимља налази се село Доца, што наводи на помисао да је Андрија можда Страхњићин земљак. У том дијелу Полимља и данас обитавају потомци који су задржали сликарево презиме - Раичевићи.

566. В. Моле, нав. дјело, 59, 61, 68, 73, 81 - 84.
567. В. Моле, нав. дјело, 48 - 49.
568. Исто, 77 - 78, 84 - 85.
569. Л. Мирковић, Старине старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА, LXXXIII, Београд 1936, 12, т. XXIII/1.
570. Ђ. Мазалић, Старе иконе и друго, Гласник земаљског музеја у Босни и Херцеговини, XLVIII, Сарајево 1936, 64.
571. Ђ. Mazalić, Nekoliko starih ikona, Naše starine II, Sarajevo 1954, 53 - 57.
572. В.Ј. Ђурић, У потрази за дјелом сликара Андрије Раичевића, Старине Црне Горе 1, 1963, 23 - 47.
573. Исти, 26 и 28.
574. Иконе су очишћене и конзервиране. О томе: Р. Николић, Саопштења V; Уп.: В.Ј. Ђурић, У потрази за дјелом сликара Андрије Раичевића, Старине Црне Горе 1 и 2). Идући трагом овог податка установили смо да цитирани рад није публикован у наведеном часопису Саопштења бр. 5.
575. В.Ј. Ђурић, Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу, Старине Црне II, Цетиње 1964, 81 - 85.

576. Д. Павловић, Цркве брвнаре у Србији, Београд 1962, 160; М. Ристић, Стари Влах, Београд 1963, 133.
577. Л. Мирковић, Старине Фрушкогорских манастира, Београд 1931, 29 - 30, т. XXXIII; Опис види код: В.Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 130 - 131 (са позивом на старију литературу).
578. Уп.: А. Сковран, Непознато дело зографа Јована Апаке, Зограф 4, Београд 1972, 41 - 53, сл. 5.
579. Уп.: В.Ј. Ђурић, Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу, 83, сл. 2; Историја српског народа III-2, т. XXXV, (репродукција у боји).
580. Ђ. Mazalić, Nekoliko starih ikona, 54.
581. Указивање на рад "руку много грешног зографа Андрије" који се потписао на штиту ратника Димитрија у Пећкој пришрати, први је довео у везу С. Радојчић поистовјеђујући потписаног зографа са пљеваљским јеромонахом Андријом Раичевићем, сликарем предводником зографске групе која је радила за патријарха Пајсија на обнови живописа у Пећи 1634. године. (Уп.: Мајстори старог српског сликарства, 91). Чини се с доста разлога ту идентификацију и датовање прихватио је Павле Мијовић (Уп.: Пећка патријаршија, Београд 1960, 26, 28). Упореди фотогарфије из: С. Петковић, Морача, сл. 29 и Историја српског народа III/2, сл. 68.
582. Уп.: С. Петковић, Зидно сликарство 1557 - 1614, 12.

583. С. Душанић, Дискос јеромонаха Христофора из 1674. године, Гласник Српске православне цркве, ХLI, Београд 1960, 115 - 116; В.Ј. Ђурић, Још једна белешка..., 81 - 82.
584. В.Ј. Ђурић, У потрази за дјелом сликара Андрије Раичевића, 30.
585. В. Петковић, Натписи и записи у старим српским црквама, Старинар VI, III сер., Београд 1931, 80; В. Ђурић, Иконе из Југославије, 64, 132.
586. П. Казанскиј, Лука Евангелистъ, какъ иконописецъ, Древности, Труды Моск. Археолог. общества, том II, вып. I, Москва 1869, 46 - 51; D. Klein, St. Lukas als Maler der Maria, Berlin 1933; С. Henze, Lukas der Muttergottes Maler, Louvain 1948.
587. Први је публиковао F. Mesesnel (Манастир Мораца и његове иконе, 134, т. 2). Он налази да је исте године настала мала икона (0,30x0,42) са ликовима Саве, Симеона и Стефана Вуканова на којој се налази запис: Сију икону саписа јеромонах Авесалом Вучић в љето 1673. Ове и знатан број других икона јеромонаху Авесалому приписао је С. Радојчић (Мајстори старог српског сликарства, 96). Његову атрибуцију иконе св. Луке прихватио је и Павле Мрјовић (Umjetničko blago Crne Gore, 181, sl. 184 - табла у боји).
588. В. Петковић, Натписи и записи..., 80; С. Радојчић, Мајстори..., 96.
589. Уп.: С. Петковић, Мораца, 105; С. Раичевић, Споменици..., 90, сл. 57.

590. З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, нап. на стр. 359; С. Петковић, Морача, 105.
591. Записи и натписи, бр. 1659.
592. С. Радојчић, Мајстори..., 96; С. Петковић, Морача, 107.
593. Л. Мирковић, Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице, Годшњак Музеја јужне Србије I, Скопље 1940, 125; М. Ваум, Poreklo i rad majstora Radula, Naše starine II, Sarajevo 1954, 245-250; С. Радојчић, Мајстори..., 94; М. Ђоровић-Љубинковић, Пећко - дечанска иконописна школа, Београд 1955, 14-15; А. Сковран, Црква Светог Николе у Подврху..., 360-365; В.Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 64, 133; Ј. Радовановић, Црква Светог Николе у Пећкој патријаршији, п.о., Гласник српске православне цркве, бр. 12, Београд 1962; Ђ. Mazalić, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba, Sarajevo 1965, 93-96.
594. С. Петковић, Зидне слике у Острогу из 1666-1667. године - непознато дело зографа Радула, Београд 1967, 31-38; С. Раичевић, Живопис зографа Радула у цркви села Дреновштице код Никшића, Зборник за ликовне уметности МС 18, Нови Сад 1982, 189-198 + 17 сл; Р. Петровић, Прилог питања односа сликара Радула и Бококоторске сликарске школе, Бока 10, Херцег Нови 1978, 161; Исти, У потрази за Радуловим иконостасом из Црнолеза, 51 - 68.
595. А. Сковран, Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац, 59.

596. В. Петковић, Два натписа из Дренице, Прикази КЈИФ, књ. 7, Београд 1927, 224-225; В. Ђоровић, Прилози за нашу стару књижевност и историју - II. Црква у Црнолезу, Зборник за историју јужне Србије и суседних области I, Скопље 1936, 96. Аутор Радул први пут је нескривено убележио је своје име у проскомидији црнолешке цркве (Уп.: В. Ђоровић, у годишњаци н. Чушића XLIII, Београд 1934, 175).
597. Записи и натписи, бр. 1682; R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, 128-129; С. Радојчић, Мајсторн..., 94; П. Мијовић, Пећка патријаршија, 28 и даље.
598. М. Ђоровић - Љубинковић, Пећко - дечанска иконописачка школа, 14; П. Мијовић, Бококоторска сликарска школа XVII-XI вијека, 75.
599. С. Ранчевић, Живопис зографа Радула у цркви села Дреновштице код Никшића, 189-198.
600. С. Петковић, Зидне слике у Острогу из 1666-1667. године - непознато дело зографа Радула, 31-38.
601. С. Петковић, нав. дјело, 33, нац, бр. 17 и 18.
602. Уп.: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју пећке патријаршије 1557-1614, 93.

603. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 86-88; 3. Кајмаковић, Козма - Јован, Зборник за ликовне уметности 13, Нови Сад 1977, 99-116; С. Петковић, Морача, 92, 96, 101.
604. С. Рапчевић, нав. дјело.
605. П. Мијовић, Бококотурска сликарска школа XVII - XIX вијека, 75.
606. В. Ђоровић, Прилози за нашу стару књижевност и историју II - цркве у Црнолезу, 96.
607. Манастир Прасквицу сам након разорног земљотреса посјетно 30. јула 1981. Мала црква на платоу изнад главне манастирске цркве, посвећена Светој Тројици иако знатно оштећена у земљотресу, држала се у цјелини. Распоред њеног сликаног репертоара иде овим редом: у тјемени средњег дијела подужног свода насликани су Света Тројица, западније Преображење Христово, а источније горњи део Вазнесења Христово. У појасу са јужне стране правцем и-з нижу се сцене: Рођење Христово, Оплакивање Христово, Крштење, сјеверни зид з-и: Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим, Тајна вечера; источни зид: Силазак Светог духа; јужни зид и-з у нижем појасу: Прање ногу, Пут на Голготу, Распеће; на западном зиду: Успење Богородичино. У наставку зоне на сјеверном сводном зиду правцем з-и илустроване су сцене: Скидање с крста, Полагање у гроб, Силазак у ад; на источном зиду у горњем дијелу приказана је сцена Силазак св. Духа и Благовијести. На сводним ојачавајућим луковима приказана су 32 попрсја мученика у медаљонима. Најзад, у зони стојећих фигура -

полазећи од источног ка јужном зиду правцем и-з представљени су: Христ и Петар Александријски, Симеон Столпник, Христос, Јован столпник(?) Солунски, Марина, Петка; западни зид ј-с: Симеон и Сава, Арсеније, Алимпије Столпник, Јован Лествичник, Богородица, столпник(?), Прохор архиђакон, Стефан(?) архиђакон, архиђакон(?). У првој зони олтара на источном зиду и апсиди идући правцем с-ј представљени су: непознат архиђакон, источније тројица непознатих архијереја, Јован Златоуст и Кирил Александријски.

608. В. Мошин, Гирилски рукописи морачког манастира, Историјски записи, књ. XVII, св. 3, Титоград 1965, 553-565. У збирци су од штампаних књига: Црнојевића Октоих 1-4 глас из 493. и руска Острошка библија из 1581.
609. Исто, 553-555.
610. Нав. дело, 557.
611. Уп.: Р. Миловић, *Umjetničko blago Crne Gore*, sl. 179.
612. В. Хан, Интарзија на подручју пећке патријаршије, 74-77.
613. Исто, 75.
614. Исто, 75. Уп.: у G. Lechler, *The tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures*, *Ars Islamica* IV, Ann Arbor 1937, 370-375; R. Cook, *The Tree of Life*, London 1974.

615. А. Јовановић, Опис манастира Мораче, 191; С. Добричанин, Манастир Морача "света лавра Немањића", Гласник српске прав. патријаршије 27, Београд 1938, 692.
616. Уп.: Ј. Томић, Десет година из историје српског народа и цркве под Турцима 1683-1693, Београд 1902; Д. Поповић, Велика сеоба Срба, Београд 1954; Х. Калеш, О сеобама Срба са Косова крајем XVII и почетком XVIII века, Обележја IV, Приштина 1976, 193-216.
617. А. Јовановић, Опис манастира Мораче, Просвјета II, св. 8, Цетинје 1894, 426; Записи и натписи, бр. 2244.
618. С. Петковић, Морача, 111.
619. Нав. дјело, 112.
620. О томе види: П. Мијовић, Бококоторска сликарска школа XVII-XIX вијека, I, Зограф даскал Димитрије, Титоград 1960.
621. Записи и натписи, бр. 2243. Занимљив је податак исписан мастилом на полеђини иконе из којег се, поред осталог, види да је икона рађена мјесец и по дана и да је плаћена 22 цекина.
622. Уп.: П. Мијовић, нав. дјело, 12.
623. В. Петковић, Натписи и записи у старим српским црквама, Старинар VI, III сер., (1931), 80-81.
624. С. Петковић, Морача, 114.

625. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 86 - 87.
626. Р. Мијовић, Теофанија у сликарству Мораче, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 179 - 196.

628. С. Раичевић, Зидно сликарство цркве св. Николе и стећци у Грахову, 224 и 226; Исти, Споменници..., сл. 6, 7, 18-26.
629. Уп.: П. Мијовић, Фреске у певници Балше III у Прасквици, сл. 5-12; *Umjetničko blago Crne Gore*, sl. 150 (у боји).
630. Уп.: В.Ј. Ђурић, Савина, сл. 19-30; Р. Мијовић, нав. дјело, сл. 180 и 189.
631. На основу биљешки из 1979. године тематика и њен размјештај су следећи: прва зона, јужни зид (и-з) - св. Спиридон, св. Кирил, св. Никола, непознат (оштећан накнадно пробијеним прозором), св. Димитрије, Арханђел Михаил; сјеверни зид (з-и) - св. врач (Козма и Дамјан), св. Ђорђе убија аждају (на коњу), св. Алимпије, непознат архијереј; источни зид (с-ј) - архијакон Стефан, четири неидентификована архијереја (апсида), непознат архијакон. Друга зона, јужни зид (и-з) - Рођење Христово, Сретење, Крштење, Васкрсење Лазарево; сјеверни зид (з-и) - Улазак у Јерусалим, Распеће Христово, Васкрсење Христово, Силазак у ад; источни зид (с-ј) - арханђел Гаврил и Богородица (Благовијести), Богородица Оранта са Христом на грудима (полукалота апсида) и у врху изнад на тријумфалном луку доњи дио сцене Вазнесење Христово. Изнад, композиција великих празника у појасу са јужне и сјеверне стране приказано је по осам пророка и најзад, у тјемени свода четири вида Христа у медаљонима (и-з): Христ из Вазнесења, Пантократор, Христ на престолу са анђелима и Емануело.

632. Ђ. Бошковић, Изјештај о испитивањима средњевјековних споменика на јужном Приморју, пос. отисак, Споменик LXXXVIII, Београд 1938, 136.
633. Ипак, на њих је указано гдје је истакнуто да су из прве половине 17. стољећа. Уп.: С. Петковић, Зидно сликарство 1559-1614, 70-71; R. Vujčić, Prilog poznavanju spomenika kulture na Lustici, р.о., Вока 13-14, Herceg Novi 1982, 402.
634. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614.
635. Уп.: С. Петковић, Црква Јекса код Црнојевића Ријеке, 85-92, сл.1.
636. R. Vujčić, Prilog proučavanja spomenika kulture na Lustici, пос. от., Вока 13-14, Herceg-Novı 1982, 406.
637. Д. Јовићевић, Црква у Ексима, Просвјета IX, св. VIII, Цетинје 1898, 500-506.
638. С. Петковић, 91.
639. R. Vujčić, 406-407.
640. R. Vujčić, Prilog proučavanja spomenika kulture na Lustici - Crkva sv. Tripuna u Klincima, Вока 13-14, (1982), 400-407, сл. 3 и 4.
641. Њихову стилску сличност први је уочио Павле Мијовић. Уп.: Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb, 597 (Orahovac).

642. Због скраме чађи и оштећења многе сигнатуре није било могуће прочитати па се знатан дио репертоара нарочито светитеља из прве зоне није могао идентификовати. Идући од иконостаса у првој зони на јужном зиду приказани су у правцу п-з: св. Никола, св. Димитрије, св. Нестор, св. врач Пантелејмон; на западном (ј-с) - зид је уклоњен у доњем дијелу ради проширења; сјеверни зид (з-и) - четворица св. ратника, св. Теодор, Деизис (Богородица, Христ оштећен накнадно пробијеним прозором), св. Јован; олтарски простор (з-и, и-з) - непознати архијереј, Визија Петра Александријског, архиђакон Стефан, св. Григорије, непознат архијереј, св. Јован, св. Атанасије, непознат архијереј, св. Спиридон архијере. Друга зона јужни зид (и-з) - Рођење Христово, Крштење Христово, Улазак у Јерусалим; западни зид има дјелимично очуван живопис горњег дијела композиције Успења Богородичина; сјеверни зид (з-и) - Христ пред Пилатом, Оплакивање Христово, Силазак у ад; исторчни зид - Благовјести раздијелене нерукотвореним убрусом изнад Козма са развијеним свитком и сцена Силазак св. Духа на апостоле. У полукалоти апсиде приказано је попрсје Богородице Оранте са Христом на грудима. У трећој зони јужног зида (и-з) - Доњи дио Вазнесења, непозната сцена Великих празника, Тајна вечера; сјеверни зид (з-и) - Издајство Христово, Распеће, део сцене са апостолима из доњег дијела Вазнесења Христово. На сјеверном зиду изнад стојећих фигура и на потрбушјима сводних ојачавајућих лукова размјештени су медаљони са попрсјима мученика. Другом слоју припадају фреске изнад вијенца на источном зиду и полукалоти апсиде фреске на западном зиду. Све остало на своду изгледа припада трећем

слоју који заправо није слој већ накнадно пресликавање овог другог слоја.

643. Августа 1983. године овај препис налазио се урамљен у ораховачкој цркви вјероватно представља адекватан препис постојећег зидног натписа који је сада немогуће прочитати због знатних оштећења.
644. Сликани репертоар и његов распоред иду овим редом: прва зона јужни зид (и-з) - источни прислоњени лук, четири неидентификована архијереја, средњи прислоњени лук-четири неидентификована светитеља, непознати мученик (пиластар); западни прислоњени лук - непознат мученик, св. Сава, св. Симеон, св. Меркурије, непознат светитељ и св. Прокопије; западни зид (ј-с) - један од арханђела (јужно од врата), један од арханђела, св. Константин и св. Јелена, сјеверни зид (з-и) св. Марија и четири непозната светитеља (западни прислоњени лук), непознат ратник (пиластар), четири непозната светитељска лика (средњи прислоњени лук) непознат Столпник, непознат архијереј, Визија Петра Александријског; источни зид (с-ј) - један епископ у чељустима аждаје (Арије), апсида (с-ј): Григорије, Атанасије, Јован, Агнец, непознат архијереј, Никола, непознат архијереј. Друга зона јужни зид (и-з) - Силазак св. Духа на апостоле (у лучном дијелу источног прислоњеног лука), Невјеровање Томино (у лучном дијелу површине средњег прислоњеног лука) Христ и сомарјанин(?) (у лучном дијелу површине западном прислоњеног лука); западни зид (ј-с) - св. Мелод Дамаскин, натпис, св. Мелод Козма; сјеверни зид (з-и) - свадба у Кани (западни прислоњени лук), Ваведење (средњи прислоњени лук), Св. Тројица (источни прислоњени лук); Трећа

зона, јужни зид (и-з) - Рођење, Сретење, Крштење, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим, Преображење; западни зид - Успење Богородичино; сјеверни зид (з-и) - Издајство, Христос пред Аном и Кајафом, Распеће, Оплаквање, Анђео на гробу - Васкрсење, Силазак у ад; источни зид - Нерукотворени убрус и Вазнесење Христово, ниже у полукалоти апсиде Богородица Оранта са Христом на грудима (попрсје) и ниже Агнец; у тјемени свода (и-з) - Света Тројица (Бог отац Христос и св. Дух голуб), Христ Пантократор и Христос анђео Великог савјета. На потрбушјима прислоњених и попречних сводних лукова приказано је 74 медаљона са попрсјима мученика и пророка на своду.

645. М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970, 24.
646. *Историја народа Југославије*, Просвјета, Београд 1960, II, 463.
647. М. Павић, *нав. дјело*, 26.
648. О. Радуловић, *Илустрације Змајевићевог летописа*, пос. отпак, Бока 19. Херцег Нови 1987, 157.
649. М. Павић, 30 и 31.
650. Исто.
651. Уп.: К. Пријатељ и др., *и, Барок у Хрватској*, Zagreb 1982, 652.
652. Исто, 660.
653. О архитектури у Боки Которској опширније: Ђ. Стратимировић, *О прошлости и немарству Боке Которске*, Споменик XXVIII, Београд 1895; Н. Луковић, *Бока Которска*, Цетиње 1951; К. Пријатељ, *Umjetnost XVII i XVIII stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb 1956, М. Злоковић, *Грађанска архитектура у Боки Которској у доба млетачке власти*, Споменик САНУ СIII (1953); Д. Сијерковић - Мошков, *Манастир Савина - велика црква*, Бока 6 - 7, Херцег Нови 1975, 125 - 152; Д. Медаковић, *у, Историја српског народа IV/2*, 1986, 277 и даље.
654. М. Павић, 140.

655. Уп.: Д. Медаковић, Манастир Савина - Велика црква, Ризница, Рукописи, ФФ у Београду - Институт за историју умјетности, Монографије 6, Београд 1978; Исти, О манастиру Савини, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 (Fiskovićev zbornik), Split 1980, 411 - 426.
656. М. Павић, *нав. дјело*, 141.
657. Р. Мјовић, *Umjetničko blago Crne Gore*, 181, sl. 170 i 171 (u boji).
658. Исти, *Преглед умјетности Црне Горе*, 415.
659. *Mamorie Specttanti ed alcuni homini illustri di Cattaro* (Дубровник 1811).
660. К. Пријатељ, *Slikar Tripo Kokolja*, *Rad JAZU*, knj. 287, Zagreb 1952.
661. Исти, *Slike Tripa Kokolje u Bolu*, *Brački zbornik*, Split 1954, 100 - 104. О Перасту, његовој историји, и културно историјским споменицима међу прве спада: Р. Вуторас, *Gospa od Škrpjela*, Sarajevo 1928; *Ibid*, *Djela Tripe Kokolje u svetilistu Gospe od Škrpjela*, *Nova Evropa* XXVII, Zagreb 1934; *Ibid*, *Matija Zmajević*, *Hrvatska prosvjeta* XI, br. 6, Zagreb 1928; N. Luković, *Il pittore perastino Trifone Coccoglia*, *Bocche di Cattaro*, Котор 15.12.1941.
662. Уп.: К. Пријатељ, *Kulturni spomenici otoka Braća*, *Brački zbornik* 4, Zagreb 1960; *Ibid*, *Vraćajući se Bolskim slikama*, *Spomenica* 500 obljetnice dominikanskog samostana u Bolu, Zagreb 1976, 371 - 373.

663. K. Prijatelj i dr., Barok u Hrvatskoj, 841.
664. Д. Медаковић, Српска уметност у XVIII веку, Београд 1980, 83.
665. У централном дијелу: Вазнесење Маријино, у угловима: Приказивање Маријино у храму, њено Рођење, Вјеридба и Бјекство у Египат, а између у истовјетним пољима Христос у храму, Христ међу научницима, Сусрет Марије и Јелисавете, Благовјести, Рођење Христово и Поклонство краљева. Уп.: О. Радуловић, Пераштански марполошки циклус, Зборник Н. музеја VIII/2 - историја умјетности, п. отисак, Београд 1987, 63, црт. 1.
666. О томе види: J. Shulz, Venetian Painted ceilings of the Renaissance, Berkli - Los Angeles, 1968.
667. N. Luković, Bogorođičin hram na Prčnju, Kotor 1965; M. Милошевић, Архивска истраживања о сликару Трипу Кокољи, Стварање 7 - 8, Цетиње 1962, 488 - 507.
668. Оштећене зидне слике у Госпи од Шкрпјела рестаурирао је 1883. фрањевац Јосип Распја што треба имати у виду приликом њихове анализе.
669. V. Marković, Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća, Zagreb 1985, 115.
670. Уп.: Poensgen, Die Deckenmalerei in italienischen kirchen, Berlin 1969, 20 - 36. По наводу V. Marković, n. d., паром. 145.
671. V. Marković, n. d., 126.

672. Д. Медаковић, у, Историја српског народа IV/2, СКЗ, Београд 1986, 279.
673. К. Пријатељ и др., Барок у Хрватској, 841.
674. К. Пријатељ, Један далматински ученик Тијепола, Могућности XVIII, 3, Split 1971, 328 - 330.
675. G. Fiocco, Lazzari Giovanni Antonio, Thime - Becher, о. с. XII, Leipzig 1928, 490.
676. F. Viscovich, Storiја di Perasto, Trst 1898, 284; P. Butovac, Matija Zmajević, Hrvatska prosvjeta XI, Zagreb 1928, 131.
677. M. Milosević, Nekoliko arhivskih podataka о сликару Marku Radončiću из Dobrote, Prilozi povijesti umjetnosti 13, Split 1961, 288 - 297.
678. К. Пријатељ, Сликар Миховил Флорно, Стварање XVIII, 1, Петине 1963, 129 - 135.
679. К. Пријатељ, Карло Грубаш млетачки ведутист бокељског поријекла, Зборник за ликовне умјетности 5, Нови Сад 1969, 345 - 348.
680. П. Мијовић, н.д., 416.

681. О томе види: К. Пријатељ, *Umjetnost XVII i XVIII stoljeca u Dalmaciji*, Zagreb 1956, Д. Медаковић, у *Историја српског народа* IV/2, 279 и даље.

682. Д. Медаковић, у, *Историја српског народа* IV/2, 247.
683. О томе: Д. Медаковић, *Савина*, Београд 1978.
684. Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, бр. 2243. О томе види у: П. Мијовић, *Бококаторска сликарска школа XVII - XIX*, 5 сл. 3 (представља комплетан калк иконо натписа); С. Петковић, *Морача*, 112, сл. 36, 37.
685. Г. Томић, *Бококаторска иконописна школа XVII - XIX век*, Народни музеј Београд, Београд 1957, 3. За сликарство Боке 17. - 19. вијека и његове ауторе од педестеих година овог вијека исказује се несмањени интересовање о чему свједоче следећи наслови: П. Мијовић, *Бококаторска сликарска школа XVII - XIX вијека - Зограф даскал Димитрије, Подгорица (Титоград) 1960*; Д. Милошевић, *Иконе - Бококаторска иконописна школа у Народном музеју (каталог)*, Београд 1971; Mr. Rajko Vujčić, *Bokokatorska ikonopisna skola XVII - XIX vijeka - doktorska teza*, Sveučiliste u Splitu, Filozofski fakultet Zadar, Zadar 1983. Прије њих, такоређи први поред описа цркава и манастира и њихових инвентара у Приморју доноси и попис сликара Димитријевића - Рафаиловића што је и прво настојање да се срочи њихова генеалогоја. Уп.: М. Црногорчевић, *Биљешке о српским живописцима, Шематизам епархије бококаторске, дубровачке и спичанске за годину 1896*, 48 - 49 (*Дубровник*, 1896). О бококаторским иконописцима и њиховој иконографији писао је и Ђ. Мазалић, ("Неколико старих црквених слика са натписима", *Календар, Просвјета* за 1932, Сарајево 1931, 63 - 64; *Истц, Старе иконе и друго, Гласник Земаљског музеја у БиХ*, XLVIII,

Сарајево 1936, 57 - 60, 64 - 66; Исти о сликару Рафаилу Димитријевићу, Нови источник бр.1, Сарајево 1938, 20 - 22. Иконе Максима Тујковића публиковао је у Сарајеву Лазар Мирковић ("Starine stare crkve u Sarajevu, Spomenik SKA LXXXIII, Beograd 1936). У вези генеалогije и иконописа бококторских сликара корисне појединости општо је Петар Шеровић, ("О генеалогiji породице иконописаца Димитријевића - Рафаиловића, Прилози за књижевност, језик историју и фолклор, XXIII, 1 - 2, Београд 1958). Иконописна дјела бококторских мајстора у Сплиту научно је освјетлио Душан Берић ("Неколико икона бококторских сликара Димитријевића - Рафаиловића, Прилози повјести умјетности у Далмацији 9, Сплит 1955, 269 - 303). Односом зографа Радула и бококторских мајстоја бавио се Радомир Петровић (Прилог питању односа сликара Радула и бококторске сликарске школе, Бока 10, Херцег Нови 1978, 163- 189).

На дјелатност и значај бококторске сликарске школе у својим студијама говоре Круно Пријатељ (Умјетност 17. и 18. стољећа у Далмацији, Загреб 1965, 92; "Барок у Далмацији", Загреб 1982) Миодраг Јовановић ("Руско - српске умјетничке везе у 18. веку, Зборник Филозофског факултета, VII - 1, Београд 1963, 400), Дејан Медаковић ("Српска уметност у 18. веку, СКА, Београд 1980, 67 - 72; Исти у Историја српског народа IV - 2, Београд 1986, 271 - 274 и Аника Сковран ("умјетничко благо манастира Пиве, каталог) Цетиње - Београд 1980). Неки бококторски мајстори сликали су антимице (уп.: Љ. Којић, Антимис зографа Рафаила Димитријевића, Зборник Музеја примењене уметности 5, Београд 1959, 129 - 136). О дуборезачкој дјелатности бококторских иконописаца мало се

писало. О царским двјерима Житомослића за које се мисли да су Радулово дјело пише Петар Момировић (Царске двјери манастира Житомислића у Херцеговини, Наше старине II, Сарајево 1954, 109 - 110). Њих је обрадио, датирао и атрибуирао Павле Мијовић истичући да су Димитријево дјело из 1703. године (уп.: Бококоторска сликарска школа XVII - XIX вијека, 76). Послије прве изложбе икона бококоторске сликарске школе у Народном музеју у Београду (1957) приређена је друга у Дубровнику 1961. (Т. Шуљак, Изложба икона бококоторске школе (каталог) "Дубровник", 3 - 4, 1961), трећа 1963. у Котору (Годишњак Поморског музеја у Котору XII, Котор 1964, 311) и четврта поново у Народном музеју у Београду са пропратним текстом у каталогу Десанке Милошевић.

686. О томе види: M. Chatzidakis, *Recherches sur la peinture Theophane le Cretos*, *Dumbarton Oaks Papers*, XXIII - XXIV, Washington 1969 - 1970, 8 - 10.
687. М. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рису, Бока* 12, п. от., 213 - 221.
688. П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII - XIX вијека*, 75.
689. С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 94.
690. 1. Изрезбарене царске двјери (120 x 55 cm) и њихов надвратни део са приказом Недреманог ока; 2. Ваведење Богородице са житијем (71 x 46); 3. Деизис са попрсјима 12 пророка (70 x 47);

4. Св. Ђорђе - попрсје - умањена са доње и десне стране (60 x 29); 5. Богородица са Христом (70 x 46). Њен декоративан пандан налази се у Пећкој патријаршији - истоименој икони зографа Радула из 1677. године (уп.: М. Ђоровић - Љубинковић, Пећко - дечанска иконописна школа од XIV - XIX века, Београд 1955, таб. XXII), 6. Христ Пантократор са попрсјима апостола (73 x 48); 7. Св. георгије (72 x 41) и 8. плоча са попрсјима 12 апостола изнад које се у централном дијелу уздиже дуборезна декорација са насликаним Христовим распећем (у подножју завршног дијела иконостаса примјећује се нечитак натпис). Ово стање снимљено је 29. јула 1979. године. Колико ми је познато оне нијесу публиковане.

691. Р. Вујичић, Иконописна дјела бококоторских сликара у региону Скадарског језера, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, књ. 4, Подгорица 1982, 138.
692. П. Мијовић, нав. дјело, 76.
693. Г. Петрановић, Српско - далматински магазин за 1863, 169.
694. Р. Вујичић, Иконописна дјела бококоторских мајстора у манастиру Пиви, Четиристо година манастира Пиве, ИИ СРЦГ, Подгорица 1991, 109 - 113.
695. П. Мијовић, н.д., 78 - 79.

696. Први који је довео у сумњу везивање ових фресака за 1692. годину био је Рајко Вујичић. Доказ за то је откривена 1699. година исписана словним знацима у прстену медаљона Христа Пантократора приказаног у тјемени свода црквице. (уп.:рукопис његове докторске дисертације, Бококоторска иконописна школа XVII - XIX века, 12).
697. П. Мијовић, н.д., 22, 31; R. Vujčić, *Prilog poznavanju spomenika kulture na Lušici*, Вока 13 - 14, Herceg Novi 1982, 407.
698. Димитријево ушешће у декорисању цркве Свете Тројице у Прасквици 1680. скоро нико од истраживача Радуловог дјела није довео у питање. Уп.: П. Мијовић, н.д., 75; Р. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рису*, 217. Ту зависност Димитрија од Радуловог начина сликања видљиво потврђује лик Георгија мученика из прве зоне цркве у Пелинову ако се упореди са истоименим ликом на икони из Мораче коју је насликао Радул 1670 - 1671. године (Уп.: С. Петковић, *Морача*, сл. 34).
699. П. Мијовић, н.д., 21.
700. Уп.: Исто, 22 и даље, сл. 1 (калк натписа); R. Vujčić, *Prilog proučavanju spomenika kulture na Lušici*, 409, нап. 22 гдје је публикован зидни натпис у транскрипцији.
701. Записи и натписи, бр. 2346, 2347 и 2348. Поред дугог зидног натписа сачуваног у проскомидији, још један зидни натпис до сада не примећен, сачуван је изнад окулица у тјемени западног зида наоса. Текст је исписан на траци бијеле подлоге у два реда.

Његов садржај нијесам успио прочитати са фотографије која је указала не његово постојање.

702. П. Мијовић, нав. дјело, 32.
703. П. Мијовић, нав. дјело, стр. 3, сл. 3 (објављен је калк натписа).
704. А. Сковран, Умјетничко благо Пиве, 50, каст. 30 и 31. Опширније види: Р. Вујичић, Иконописна дјела бококторских сликара у манастиру Пиви, 112.
705. Д. Медаковић, Српска уметност у XVIII веку, СКЗ, 69.
706. Исти, Манастир Савина, 61 - 62.
707. Шематизам..., за 1884, стр. 34.
708. Г. Томић, Бококторска иконописна школа XVII - XIX века, 13.
709. О периодизацији и фазама развоја Бококторске сликарске школе, носноцима и њеном иконопису поуздано и систематично пише у својој докторској дисертацији Р. Вујичић "Бококторска иконописна школа XVII - XIX века", Задар 1983.
710. R. Vujičić, Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisca Maksima Tujkovića, Voka 11, Herceg Novi 1979, 325 - 328 + 3 slike.
711. П. Мијовић, Бококторска сликарска школа, 10, калк бр. 6.
712. Ђ. Mazalić, Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo 1934, 119, 123, 144; 1935, 54, 1936, 64 - 66. О иконама Тујковића у старој сарајевској цркви види у: Л. Мирковић, Споменик СКА LXXXIII/II, (други разред) 1936, 16 - 21.
713. R. Vujičić, nav. djelo, 325 - 327.
714. Г. Томић, нав. дјело, 14.

715. П. Мијовић, нав. дјело, 80.

716. Р. Станић, Сликарска дјелатност Симеона Лазовића у ужичком крају, Ужички зборник 2, Титово Ужице 1973, 65 - 99.
Интересовање за ове иконописце одавно се показује: Д. Миковић, О иконостасу Светог Успења манастира Савине, Гласник српске православне патријаршије 8, Београд 1930, 124 - 125; Ј. Караматијевић, Симеон Лазовић иконописац црква Старог влаха, Саншак, бр. 34 од 1.01. 1934, прештампано у Новом источнику 12, Сарајево 1934, 383 - 386; Ђ. Мазалић, Портрет сарајевског митрополита Пајсија из године 1805. и његов сликар, Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине, год. XLVIII, Сарајево 1936, 49 - 50, 60 и даље; Исти, Још о иконописцу Симеону Лазовићу, Нови Источник 2 - 3, Сарајево 1935, 69; Б.Л. Цвијетић, Записи у цркви Светог Николе у Никољцу код Бијелог Поља, Зборника за историју јужне Србије и сусједних области, књ. I, Скопље 1936, 231, 234 - 237, 248.
717. Ј. Караматијевић, нав. дјело.
718. Д. Медаковић, Српска уметност XVIII века, 73.
719. О Лазовићима су писали: Д. Берић, Трагом једног домаћег иконописца, Вјесник за археологију и историју далматинску LII (1931 - 1949), Сплит 1950, 182 - 187; Р. Станић, Сликарска дела Симеона Лазовића у нашем крају, Чачански глас од 12.12.1972, 6 - 7; Исти, Непознато дело Алексија Лазовића, Повеља 9 - 10, Краљево 1973, 73 - 84; Д. Медаковић, Путеви српског барока, Београд 1971, 285 - 190; Исти, Сликарска породица Лазовића, Симпозијум "Сеоски дани Сретена Вукосављевића", Пријеполје 1976; Исти, Трагом српског барока,

- 227 - 237; Исти, Путеви српског барока, Београд 1971, 285 - 290; Д. Медаковић, Српска XVIII века, СКЗ, Београд 1980, 73; Исти, у, Историја српског народа, IV-2, 237.
720. Арх. Димитрије Миховић, О иконостасу Светог Успењског манастира Савине, Гласник Српске православне патријаршије, год. XI, бр. 8 од 15 - 28. априла 1930, 124 - 125.
721. Уп.: Д. Сијерковић - Мошков, Манастир Савина - велика црква и иконостас, Бока 6 - 7, Херцег Нови 1975, 139.
722. Д. Медаковић, Манастир Савина - Велика црква, ризница и рукописи, Београд 1978, 54.
723. У запису се не наводи година (Записи и натписи II, бр. 4573). Потпуна затамњеност онемогућава било какву анализу и сведок се иконе не очисте оне ће бити у домену претпоставки.
724. Р. Станић, Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају, 85 - 99; Исти, Сликарска делатност Симеона Лазовића у чачанском и ивањичком крају, Чачански глас од 1.01.1991.
725. В.Ј. Ђурић, Пећка патријаршија, Београд 1990, 334, сматра да су Лазовићи бар у три наврата боравили у Патријаршији.
726. Ђ. Мазалић, Портрет сарајевског митрополита Пајсија из 1805 и његов сликар, 49 и 60.
727. Б. Вујовић, Свеске ДИУС 15, 53 - 54.

728. Записи и натписи, бр. 3974. О Симеоновом надгробном биљегу и заоставштини види: Д. Милосављевић, Надгробни споменик свештенојереја и зографа Симеона Лазовића у светлу уметничке заоставштине у Николцу код Бијелог Поља, Гласник друштва конзерватора Србије 14, Београд 1990, 105 - 111; Исти, Заоставштина сликарске породице Лазовића, Прибој 1990, 7 - 45+109 репродукција.
729. И. Кукуљевић, Словник уметниках југословенских 1858 - 1863.
730. Ђ. Мазалић, Старе иконе и друго, Гласник ЗМБХ, бр. XLVIII, Сарајево 1936, 67.
731. Р. Станић, Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима, Саопштења XXIV, Београд 1992, 229 - 262+34 фотографије у прилогу.
732. Р. Станић, нав. дјело, 240 - 261, сл. 10 - 33.
733. Л. Павловић, Дечански натписи дуборесца Трајка, Зборник Музеја примењене уметности 5, Београд 1959, 137 - 143; Т. Вукановић, Мијачко - дуборезбарство, студије из балканског фолклора III, Врањски гласник, 1978, 204 - 274, т. I - XXII.
734. Л. Мирковић, Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице, 7 - 28; Исти, Иконе манастира Дечана, Старине Косова и Метохије II - III, Приштина 1936, 11 - 15; М. Шакога, Дечанска ризница, Београд 1984, 100, 122 - 123.

735. Р. Станић, Сликарска делатност Симеона Лазовића у Ужичком крају, Ужички зборник 2, 91.
736. D. Berić, Tragom jednog domaćeg ikonopisca, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 1935 - 1949, Split 1950, 185 - 186.
737. Б.Л. Швијетић, Записи у цркви Светог Николе у Никољцу код Бијелог Поља, 236; Р. Станић, Последње потписано дјело Алексија Лазовића, Свеске ДИУС 13, Београд 1982, 23 - 30.
738. Likovna enciklopedija Jugoslavije 2, 181.
739. То јасно показује позната "Парусија" дечански документ из 1817 - 1819. који је уоблично Алексије Лазовић. Шцири осврт на ово његово дјело као историјско - ликовно свједочанство види: Б. Вујовић, Уметност обновљене Србије, 240 - 241, сл. 20, 60, 62. Алексије се на овом документу у дну потписао помеђу два грба ћирилским записом који у слободном преводу гласи: "Алексије Лазовић руком својом саписа у манастир Дечане". Сасвим на ивици стоји и други његов запис исписан латиницом: "Aleksie pitore ilirico rasiciski opsti moler rodom od Bielo Pole".
740. Р. Станић, нав. дјело, 233.
741. О томе: Д. Медаковић, Сликарска породица Лазовића, Симпозијум : Сеоски дани Сретена Вукосављевића", Пријепоље 1976, 232 - 233.
742. Предводник ове сликарске дружине је Макарије од Галичце из Македоније. Уп.: Стари српски записи и натписи, бр. 9000.

743. Уп.: С. Раичевић, Живопис у лшнети изнад улаза у манастир хиландар из 1753. године, Саопштења XVIII, Београд 1986, 260 л. 11; Богородица Тројеручица и Света Тројица са три главе из Дечана, рад Алексија Лазовића из средине друге деценије 19. вијека типолошки и иконографски имају своје узоре у Хиландарском живопису 18. вијека (Уп.: Р. Станић, н.д., сл. 7, 8, 28) са ликом Богородице из полукалите у хиландарском параклису Светог Саве из 1779. г. и Света Тројица са три лица из параклиса Покрова богородице (Уп.: С. Раичевић, н.д., 28; Д. Медаковић, Манастир Хиландар у 18. веку, Хиландарски зборник, сл. 65 (у легенди стоји да је у параклису Рођења Богородице, а треба Покрова Богородице).
744. Д. Медаковић, у, Историја српског народа IV-2, 276.
745. Ђ. Бошковић, Извештај и кратке белешке с путовања А. Област између Скадарског језера и мора, Пос. отпсак, Старинар (за 1931), 158 - 159.
746. Након земљотреса посјетио сам 28. јула 1979. године храм Светог Атанасија у Сотонићима и запазно да источни део објекта није знатније оштећен. Насликани репертоар и његов распоред извршен је тако што су у тјемени свода правцем п-з распоређена три медаљона са попрсјима три вида Христа: Старац дана, Пантократор и Емануело. Са страна, дужином свода приказане су сцене из циклуса Великих Празника и Мука Христових, јужни зид (п-з): Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим, Преображење, Крштење, св. Ратник(?) на коњу; сјеверни зид (з-п): Пут на Голготу, Бичевање Христа, Распећ

Васкрсење Христово. У нижој зони дуж свода са јужне и сјеверне стране приказана су погрсеја пророка и једна неидентификована сцена. У првој зони насликане су стојеће фигуре: јужни зид (п-з): У олтарском дијелу три неидентификована архијереја, четири неидентификована мученика; сјеверни зид (з-п): три стојеће фигуре мученика, старозавјетна сцена, св. Петар Тивејски, непознат архијереј, св. Петар Александријски и његова визија, непознат пророк (погрсеје). Олтарски простор - апсида, арханђел (централни део) у окружењу са по једним архијерејем, изнад је сцена Гостољубље Аврамово изнад Истјеривање из раја и Христ на Маслиновој гори (?) у тјемени Света Тројица (Отац, Син и Свети Дух). На западном зиду ј-с: св. Димитрије убија цара Калојана св. Георгије убија аждају, натпис и Богородица са Нерукотвореним убрусом у тјемени зида. Сокла има мотив ваза са расцвјеталим стабљикама цвијећа.

747. П. Мијовић, Бококоторска сликарска школа XVII - XIX вијека, 78.
748. Б.Ж. Михаиловић, Паштровићи и њихови манастири, Котор, 1963/69; П. Ковачевић, Паштровићи, Котор, 1971.
749. П.Д. Шеровић, Црква "Риза Богородице" у Бијелој у Боки Которској, Гласник Земаљског музеја у Б и Х, XXXII, Сарајево 1920, 287.
750. П. Мијовић, Архивска грађа о бококоторским иконописцима, Прилози за језик, књижевност и фолклор, 1 - 2, 1958, 120 - 121, 124. За најпознатијег не само у породици Ђиноски већ међу

чувеним мијачким ствараоцима узима се Панајот Крстевић - Ђиноски (Галичник, 1841 - Врање, 1886.), аутор је знатног броја иконостаса, преводилац сликарског приручника Ерминије с грчког на македонски, а сачувано је његово дјело у рукопису које описује живот, обичаје и језичко термилошка, етичка и етнолошка обиљежја македонског племена Мијака. Уп.: Т. Смиљанић - Брдина, Панајот Крстевић - Ђиноски, Јужни преглед (1927); А. Белић, Галички дијалект, Београд 1935.

751. Личне белешке од 5.08.1983. године.

*. О томе: П. Мијовић, О неким проблемима наше ликовне умјетности, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, књ. 19, Титоград 1989, 39 - 58.

СПИСАК ЛЕГЕНДИ ИЛУСТРАЦИЈА

1. *Полагање у гроб*, фреска, детаљ, црква Успења манастира Савине;
2. *Богородица са Христом*, икона, црква Госпе од Шкрпјела на вјештачком острву код Пераста;
3. *Богородица са Христом*, катедрала Светог Трипуна у Котору;
4. *"Будванска Госпа" - Велика Панагија* икона на дасци, катедрална црква Светог Ивана у Будви;
5. *Свети Нестор ратник*, фреска у наосу цркве Богородице у манастиру Подластви код Будве, најстарији слој;
6. *Непознати мученик*, попрсје у медаљону, фреска у наосу цркве Богородице манастира Подластва код Будве, најстарији слој;
7. *Богородица са Христом*, фреска у апсиди сјеверне капеле цркве манастира Кома на Скадарском језеру;
8. *Мелоди и Цетињски манастир* у цетињском Октоиху петогласнику;
9. *Сабор Светог Јована Претечес* ренесансном архитектуром у позадини, у цетињском Октоиху петогласнику;
10. *Издајство Јудино*, у цетињском Октоиху петогласнику;

11. *Сабор бесплотних сила*, у цетињском Октоиху (5 - 8 глас);
12. *Сабор Светих апостола и Светог Николе*, у цетињском Октоиху (5 - 8 глас);
13. *Иницијали (П - Г)* у Цетињском Псалтиру;
14. *Иницијали (Д - С)* у Цетињском Псалтиру;
15. *Иницијали (Х - Б)* у Цетињском Псалтиру;
16. *Богородица са Христом*, икона, рад Тудора Вуковића из Маина код Будве завршен 1568. за војводу Ивана Десисалића, Умјетничка галерија у Сарајеву;
17. *Свети Константин и Јелена*, фреска, западни зид наоса цркве Светог Николе у Грахову;
18. *Свети Елифаније*, архијереј, фреска, олтарски простор - протезис, црква Светог Николе у Грахову;
19. *Доњи део Вазнесења Христовог*, детаљ, фреска, источни зид - тријумфални лук, црква Светог Николе у Грахову;
20. *Света Петка и Свети Стефан Првомученик*, фреска, сјеверна пјевница, црква Светог Николе у манастиру Прасквици код Будве;

21. *Свети Константин и Јелена*, фреска, западни зид наоса цркве Успења Богородичина у манастиру Савини;
22. *Св. Георгије, Св. Димитрије и Св. Андреј - Велико мученици* фреска, наос, црква Успења Богородице у манастиру Савини код Херцег Новог;
23. *Христ пред Пилатом*, фреска, детаљ, црква Светог Ђорђа под Горицом у Подгорици;
24. *Свети Никола спасава Василија од Сарацена и св. Никола архијереј*, фреска, Дубочица код Пљеваља 1565; Свети Никола, фреска, Дубочица код Пљеваља 1565;
25. *Стефан Дечански*, фреска, Никољац код Бијелог Поља 16. вијек;
26. *Архијакон Стефан и Свети Димитрије*, Никољац код Бијелог Поља, 16. вијек;
27. *Страшни суд* детаљ, фреска, Никољац код Бијелог Поља.
28. *Христос*, попрсје, фреска, Никољац код Бијелог Поља, 16. вијек;
29. *Јеванђелист Матеј* фреска на пандатифу манастира Мораче из 1574. године;
30. *Апостоли Тома, Јаков и Филип*, фреска у наосу манастира Мораче из 1574. године;

31. *Кнез Вукић Вучетић* фреска у наосу манастира Мораче из 1574. године;
32. *Сликана декорација* у куполи памије Хусеин - паше Бољанића у Пљевљима;
33. *Ѓаба*, изглед највећег исламског светог мјеста зидно сликарство по оригиналу на кадифи из 16. вијека, памија у Пљевљима.
34. *Ктитор јеромонах Висарион са моделом цркве пред Христом*, фреска, наос, манастирска црква Свете Тројице код Пљеваља, 1595;
35. *Света Тројица на престолу*, фреска, проскомидија цркве Свете Тројице код Пљеваља, 1595;
36. *Силазак у ад* фреска, црква у Драговољићима код Никшића, рад попа Страхинје, последња деценија 16. вијека;
37. *Врач Дамјан*, јеванђелист Марко и Свети Нестор, фреска, црква у Драговољићима код Никшића, рад попа Страхинје, последња деценија 16. вијека;
38. *Јосиф из сцене Бјекство у Египат*, детаљ, фреска, из пјесме Богородичиног Акатиста (икос 6), припрата манастира Пиве, 1604;
39. *Архијереји Григорије из Нисе и Григорије јерменски* фреска, олтарска апсида цркве манастира Пиве, 1604 - 1606;

40. *Апостоли* детаљ, фреска у наосу манастира Пиве, 1604 - 1606;
41. *Христос се јавља ученицима на мору Тиверијадском*, детаљ, фреска у наосу, 1604 - 1606.
42. *Свети Никола се јавља у сну Стефану Дечанском*, фреска, црква Светог Николе у Подврху код Бијелог Поља, 1613 - 1614;
43. *Премудрост са седам дарова Духа Светог и пророци* фреска у своду проскомидије цркве манастира Мораче, вјероватно Страхињин рад из око 1616;
44. *Арханђел Михаил са сценама арханђелских чуда* икона на дасци, рад попа Страхиње 1559/1600;
45. *Свети Теодор Стратилат*, фреска, наос манастирске цркве Светог Николе у Градишту, рад попа Страхиње из 1620;
46. *Свети Аксентије и свети Евстатије мученици*, наос, манастирска црква Светог Николе у Градишту;
47. *Вазнесење Христово*, фреска, црква Јекса код Ријеке Црнојевића 1620/1621;
48. *Визија Петра Александријског "imago pietatis"*, млађи слој 1667., Јекса код Ријеке Црнојевића;
49. *Интарзиране "красне" двјери манастира Пиве*, око 1601;

50. *Игуманска столица*, дрворез и интарзија, манастир Пива око 1601;
51. *Налов за читање*, манастир Света Тројица код Пљеваља, око 1600;
52. *Интарзирано крило врата*, црква Света Тројица код Пљеваља из 1592;
53. *Интарзирана вратана улазу* из припрате у наос, манастир Морача, око 1601;
54. *Иконостас*, манастир Морача, општи изглед, завршен 1616/17;
55. *Богородица са пророцима*, икона на дасци, сликао Георгије Митрофановић, манастир Морача 1616/17;
56. *Христос као Цар царева и Господ господујућих и велики Архијереј*, фреска, припрата манастира Мораче, трећа деценија, 17. вијека;
57. *Христос са апостолима*, икона на дрвету, Никољац код Бијелог Поља, Козмин рад (?), 1627/1628;
58. *Христос са психом Богородице*, детаљ са иконе Успење Богородице, Лонгинов рад из 1573/74;
59. *Христос са психом Богородице*, детаљ са иконе Успење Богородице, Козмин рад из 1638/39;

60. *Свети Јован Претеча*, фреска, детаљ, припрата манастира Пиве, Козмин рад из 1626. године;
61. *Стефан Дечански*, фреска у припрати манастира Пиве, рад Козме 1626;
62. *Стефана Вуканова, ктитора, приводи св. Никола Богородици*, Црква Светог Николе у Морачи, 1639.
63. *Свети Георгије убија аждају*, минијатура на папиру, зограф Козма, Матица Српска, Нови Сад, 1642/43;
64. *Богородица са Христом и архијерејима*, фреска, источни зид параклиса Светог Стефана у манастиру Морачи, рад Козме и Андрије Раичевића, из 1642;
65. *Христ у гробу*, фреска, наос цркве Светог Николе у манастиру Морачи, сликао Козма 1639;
66. *Свети Сава и Симеон Немања*, житијина икона на дасци, рад кир Козме 1644/45, манастир Морача.
67. *Свети Сава, Немања, Стефан Вуканов и Кирил Филозоф*, икона на дасци, рад кир Козме око 1644, манастир Морача.
68. *Свети Јован Претеча*, икона на дасци, сликао Андрија Раичевић 1644, музеј Српске Православне цркве у Београду.

69. *Свети Димитрије*, икона на дасци, сликао Андрија Раичевић средином 17. вијека, црква у селу Радијевићи код Нове Вароши;
70. *Свети Никола и Свети архиђакон Стефан*, икона на дасци, рад Андрије Раичевића из 1645/46, манастир Света Тројица код Пљеваља;
71. *Зидане Вавилонске куле*, минијатура на папиру, сликао Андрија Раичевић 1649, манастир Света Тројица код Пљеваља;
72. *Дуборезно надверје* Царских двјери из 1638/39. манастир Пива;
73. *Царске двјери*, почетак друге деценије 17. вијека, Подврх код Бијелог Поља.
74. *Дезис са иконама Петра и Павла* детаљ, рад зографа Радула из 1670/71, Подврх код Бијелог Поља.
75. *Свети Лука*, житијина икона на дрвету, средишњи део, рад Авесалома Вујичића из 1672/73. године.
76. *Распеће*, на дуборезном крсту иконостаса у Подврху код Бијелог Поља;
77. *Христос као судија*, фреска, детаљ, црква Свете Тројице у манастиру Прасквици код Будве, горње зоне сликао Радул, а у доњим- појасу стојећих фигура, па и овај лик - његов ученик Димитрије 1680/81;

78. *Свети Никола* фреска, пећинска црква Часног Крста у Горњем манастиру Острогу код Никшића, 1666/67;
79. *Свети Прохор архиђакоњ* фреска, пећинска црква Часног крста у Горњем манастиру Острогу код Никшића, 1666/67;
80. *Свети Никола*, фреска, источни зид, тријумфални лук, црква у Дреновштици недалеко од Богетића код Никшића, Радулов рад из средине друге половине 17. вијека;
81. *Свети Јован Златоусти*, фреска, олтарски простор, црква у Дреновштици, сликао Радул средином друге половине 17. вијека;
82. *Анђео из Вазнесења Христова*, фреска, црква Свете Тројице у манастиру Прасквици, Радулов рад из 1680;
83. *Царске двјери* црква Светог Ђорђа у Шишићима код Котора, рад Димитрија или Рафаила из 1699. године;
84. *Богородица Оранга*, фреска, црква Светог Ђорђа у Шишићима код Котора, 1699;
85. *Мучење Светог Ђорђа*, фреска, источни зид цркве у Шишићу, 1699;
86. *Царске двјери*, рад даскала Димитрија из 1703. године, манастир Савина.

87. *Архиђакон са моделом храма* по узору на уништени цетињски манастир - тип катедралних цркава у Приморју, фреска у проскомидији, црква Свете Петке у Мркови, Луштица, сликао Димитрије 1704;
88. *Света Петка*, фреска, јужни зид до олтарске преграде, црква Свете Петке у селу Мркови, декорисао Димитрије 1704;
89. *Свети Димитрије убија буграског цара Калојана*, фреска, наос, црква Свете Петке у Мркови, сликао Димитрије 1704;
90. *Део иконостаса* цркве Свете Петке у селу Мркови, рад Димитрија, 1704;
91. *Успење Богородице - Богородица Животоносни Источник*, детаљ, икона, рад Димитрија - Георгија из 1713;
92. *Богородица из Моленија*, фреска, црква Светог Николе у Пелинову код Котора, декорисао даскал Димитрије 1717/18;
93. *Свети Георгије Великомученик*, фреска, црква Светог Николе у Пелинову код Котора, декорисао даскал Димитрије 1717/18;
94. *Недремано Око*, надверје, рад Максима Тујковића из 1734, Стара православна црква у Сарајеву;
95. *Успење Богородице*, фреска, западни зид наоса, црква Светог Арханђела Михаила у Петровићима, 1605;

96. *Рођење Христово и пророци*, фреска, црква Арханђела Михаила у Петровићима, 1605;
97. *Вазнесење Христово*, детаљ, фреска, црква Светог Саве код Велимља, око 1605;
98. *Свети Пахомије Велики*, фреска, црква манастира Добриловине код Мојковца, око 1613;
99. *Свети Трипун*, патрон, фреска, црква Светог Трипуна у селу Клинци на Луштици;
100. *Свети Димитрије*, фреска, црква Светог Ђорђа у Доњем Ораховцу у Боки;
101. *Свети Спиридон архијереј*, фреска, црква Светог Ђорђа у Доњем Ораховцу у Боки;
102. *Света Тројица - Христос*, детаљ, фреска, црква Светог Николе у селу Орахово код Вира на Скадарском језеру, 1663;
103. *Спазак у ад*, детаљ, фреска, црква Светог Николе у селу Орахову код Вира на Скадарском језеру, 1663;
104. *Благовјести Богородице*, детаљ, фреска, источни зид, црква манастира Подластве, око 1665;
105. *Крштење Христово*, фреска, црква манастира Подластве, око 1665. године;

106. *Декорација на стропу*, детаљ, црква Госпа од Шкрпјела код Пераста, рад Трипа Кокоље.
107. *Благовијести*, икона на платну, црква Свете Госпе од Шкрпјела код Пераста, сликао Трипо Кокоља (1661 - 1713);
108. *Сибиле*, детаљ, платно, црква Госпе од Шкрпјела код Пераста, рад Трипа Кокоље;
109. *Вазнесење Маријино*, црква Госпе од Шкрпјела код Пераста, рад Трипа Кокоље;
110. *Свети Константин*, фреска, пећинска црква Ваведења огородице у Горњем манастиру Острогу;
111. *Света Јелена*, фреска, пећинска црква у Горњем манастиру Острогу;
112. *Богородица "ширшаја небес" са Христом*, фреска, црква Светих Апостола Петра и Павла у Никшићу, прва половина 18. вијека;
113. *Свети Соломон*, са јерусалимским храмом и Свети Сава (?), фреска, олтарска апсида, црква Светих Апостола Петра и Павла у Никшићу, прва половина 18. вијека;
114. Поглед на зидну декорацију источног дијела цркве Светог Атанасија у Сотонићима код Вира на Скадарском језеру, 1804;

115. *Део иконостаса са празницима и апостолима*, иконе и оквири, рад попа Симеона и Алексија Лазовића, 1795/97, велика црква манастира Савине;
116. *Два архијереја* фреска, Доња испосница Светог Саве у Студеници, рад Алексија Лазовића;
117. *Првомученик архијакон Стефан*, икона на плеху, црква Светог Николе у селу Орахову недалеко од Вира, рад Василија Крстића - Ђиновског и његовог сина Милије из 1909;

ПОРИЈЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Цртежа:

Тодоровић Д. и Рапчевић С.

Репродукција:

Ђурић, В.: 1, 3, 7, 63, 69 - 71.

Марковић, В.: 106, 108.

Медаковић Д.: 8 - 12, 15, 86, 115.

Мијовић, П.: 2, 4, 16, 20, 31 - 33, 43, 53, 58, 66 - 67, 94, 109.

Петковић, С.: 24, 26 - 28, 34, 39, 42, 44, 47 - 48, 51 - 52, 54, 57, 59, 68, 75, 91.

Пријатељ, К.: 107.

Рапчевић, С.: 5 - 6, 17 - 19, 21 - 22, 25, 29 - 30, 35 - 38, 40 - 41, 45 - 46, 55 - 56, 62, 64 - 65, 77 - 85, 87 - 93, 95 - 105, 110 - 117.

Сковран, А.: 23, 49 - 50, 60, 72 - 74, 76.