

Представе небеских светила Сунца и Месеца у живопису манастира Крупе (1617–1618) и њихов програмски контекст*

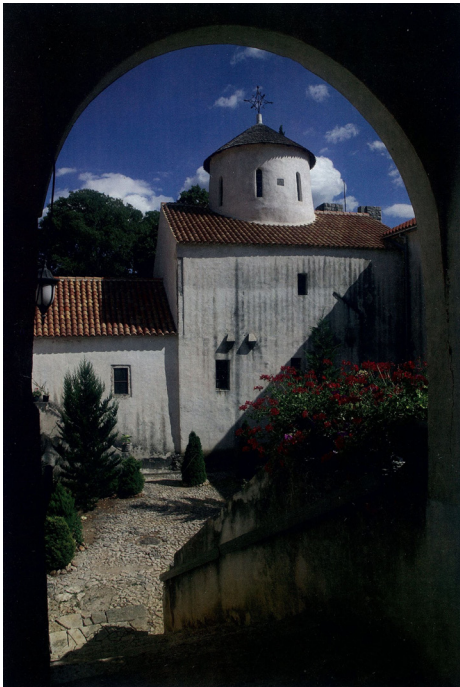
Сажетак: Католикон манастира Крупе осликао је знаменити и образовани српски живописац и хиландарски монах Георгије Митрофановић у другој деценији XVII века, по свој прилици 1617–1618. године (сл. 1). Он је на веома необичном програмском месту у оквиру сликаног репертоара храма приказао представе Сунца и Месеца – у зони пандантифа на северном и јужном зиду поткуполног простора, између јеванђелиста и Христових Нерукотворених образа (сл. 2–5). Иако су представе Сунца и Месеца присутне у старој српској уметности поствизантијског периода, од којих је неке извео управо поменути хиландарски зограф, нигде другде до времена осликавања Крупе оне нису илустроване на овом месту у оквиру сликаног програма храма. Њихов идејни контекст у овој цркви представља предмет истраживања овог рада.

Кључне речи: Сунце, Месец, манастир Крупа, Георгије Митрофановић, Успење Богородице, зона пандантифа, сликани програм, значење.

Увод. У последњој четвртини друге деценије XVII века (око 1617–1618) знаменити и образовани хиландарски монах и живописац Георгије Митрофановић осликао је главну манастирску цркву Успења Пресвете Богородице у Крупи.¹ Овај стари средњовековни српски манастир

* Овај рад посвећујем успомени на драгу проф. др Анику Сковран, „ванредну игуманију“ манастира Мораче, свесрдног чувара српског сакралног блага на свим српским територијама и једног од најугледнијих историчара уметности, која се у свом научном раду посебно бавила духовним и уметничким наслеђем манастире Крупе.

¹ О сликарству манастира Крупе, види А. Сковран, *Уметнички споменници манастира Крупе*, у: А. Сковран и др., *Манастир Крупа (1317–1967)*, Београд – Шибеник 1968, 21–51; С. Орловић, *Животис Георгија Митрофановића у манастиру Крупи*, Београд 2005 (Филозофски факултет, необјављена дипломски рад); С. Орловић, *Манастир Крупа*, Београд – Шибеник 2008, 47–87 (даље у тексту: Орловић, *Манастир Крупа*). О делатности живописца Георгија Митрофановића уопште, уз наведену литературу види и напомену 7 овог рада.



изграђен је у северној Далмацији, на реци Крупи, у подножју планине Велебит (сл. 1). Његова изградња отпочела је према предању почетком XIV века (1317), а као њени ктитори помињу се монаси из Босанске Крупе потпомогнути српским краљем Милутином, а потом и Стефаном Дечанским и Душаном.² У препорученом писму цариградском патријарху из 1786. године где игуман манастира моли за помоћ за његову обнову за игумана се наводи да је он игуман „светог и царског манастира Крупе“: „τῆς ἁγίας καὶ βασιλικῆς μονῆς Κρούπα“.³ Манастир је кроз историју много страдао, а почетком XVII века је обновљен, када је хиландарски монах Георгије Ми-

трофановић осликао манастирски католикон.⁴ Ове фреске биле су дуго непознате научној јавности, а откривене су 1966. године, испод дебљег слоја креча и то само на зидовима старе, првобитне грађевине односно данашњег наоса.⁵ Живопис је најбоље очуван у куполи, поткуполном простору и на јужном зиду грађевине и датује се у другу половину друге деценије XVII века, по свој прилици у време 1617–1618. године.⁶ Георгије Митрофановић је на веома необичном програмском месту у оквиру сликаног репертоара храма приказао представе Сунца и Месеца, које су тема овог рада (сл. 2–5).

Историја истраживања. И док је о раду Георгија Митрофановића доста писано,⁷ мотиви небеских светила у Крупи нису много обра-

² Д. Кашић, *Манастир Крупа (Историјски преглед)*, у: А. Сковран и др., *Манастир Крупа (1317–1967)*, Београд – Шибеник 1968, 8, 12 (даље у тексту: Кашић, *Манастир Крупа*); Орловић, *Манастир Крупа*, 11.

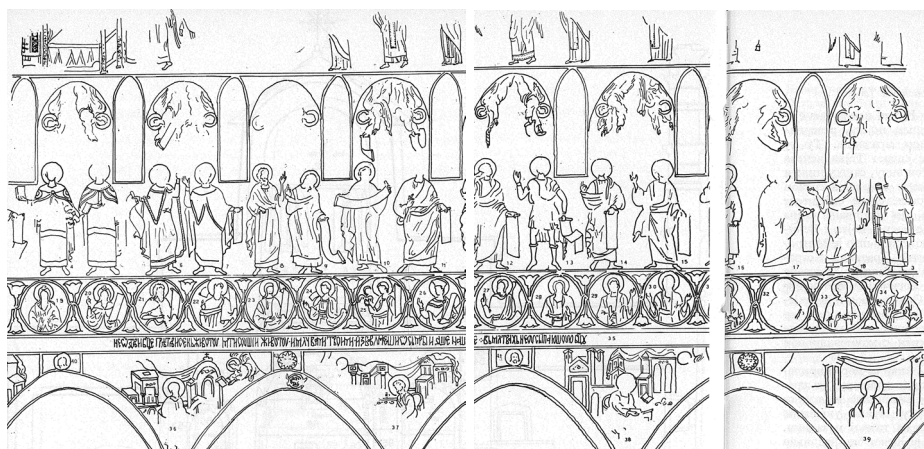
³ Кашић, *Манастир Крупа*, 8; Орловић, *Манастир Крупа*, 12.

⁴ М. Шупут, *Споменници српској црквеној традицији XVI–XVII век*, Београд 1991, 124–128.

⁵ М. Панић Суреп, *Откриће фресака у Крупи*, Зограф 1 (1966) 35; Сковран, *Уметнички споменници манастира Крупе*, 26; Орловић, *Манастир Крупа*, 47.

⁶ Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 44–45.

⁷ I. Zdravković, A. Skovran, *Manastir Zavala*, *Naše starine* 6 (1959), 42–62; А. Сковран, *Делатна јоча Георгија Митрофановића у Сигуници*, *Саопштења* 4 (1961) 33–38; S. Petković,



ђивани. Овим темама се баве у већој или мањој мери Аника Сковран, Здравко Кајмаковић и Сњежана Орловић.⁸ Аника Сковран је установи-

Zograf Georgije Mitrofanović u Peškoj patrijaršiji 1619–1620, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije 9 (1964) 237–251; А. Сковран, *Фреске XVII века из цркве Св. Димитрија у Пећи и ѱорјиреј ѱајријарха Јована*, Стрине Косова и Метохије 4–5 (1968–1971) 331–347; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 193–225; З. Кајмаковић, *Георгије Мићрофановић*, Сарајево 1977; З. Ракић, *Зидно сликарство XVII века*, у: (ур.) Г. Суботић, Манастир Хиландар, Београд 1998, 263–278; З. Ракић, *Мићрофановић Георгије*, у: (ур.) Д. Калезић, Енциклопедија православља, Књ. 2, 1235–1236; С. Петковић, *Фреске олићарској ѱросјора у цркви Жежевици из 1609. године: Дело Георгија Мићрофановића*, Саопштења 34 (2002), 249–262; Б. Тодић, *Мићрофановић Георгије*, у: Б. Тодић, Српски сликари. Од XIII до XVIII века, Нови Сад 2013, 132–140; З. Ракић, *Умешности обновљене Пећке ѱајријаршије (1557–1690)*, у: (ур.) Д. Војводић, Д. Поповић, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, Београд 2016, 503–504; З. Ракић, *Од ѱага ѱод турску власт до Велике сеоде (1455–1690)*, у: М. Марковић, Д. Војводић, *Српско умешничко наслеђе на Косову и Метохији. Идентитет, значај, ујроженост*, Београд 2017, 61; М. Матић, *Улазак Хрисјов у Јерусалим (90), Пророк Исаија (91), Силазак у ад (91б)*, у: М. Марковић (ур.), *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице. Древност, постојаност, савременост*, Београд 2019, 175–178; С. Пајић, *Циклус Светиој Димитрија у Пећкој ѱајријаршији*, II, Зборник радова Филозофског факултета у Приштини 51.4 (2021) 305–326; С. Пајић, *Циклус Светиој Димитрија у Пећкој ѱајријаршији*, III, Зборник радова Филозофског факултета у Приштини 52.4 (2022) 305–327; N. Dionysopoulos, V. Milanović, *Georgije Mitrofanović's Fresco Composition with Representations of Medieval Rulers in the Southern Apse of the Hilandar Refectory*, Зборник радова Филозофског факултета у Приштини 53.3 (2023) 279–315.

⁸ Види наредне напомене.

ла постојање представа Сунца и Месеца у репертоару живописа цркве и у монографији поводом шестстопедесетогодишњице манастира израдила цртеже крупских фресака и небеских видеела (сл. 4–5). Здравко Кајмаковић, обрађује живопис Крупе, наводи његов иконографски садржај и положај Сунца и Месеца у схеми распореда живописа.⁹ Тек у најновије време теме Сунца и Месеца у Крупи са идејног аспекта разматра Сњежана Орловић и нуди неколико могућности њиховог тумачења: према њој, Сунце и Месец би могли симболизовати пролазак Старог и долазак Новог завета (пролазност таме и долазак непролазне светлости), а такође би се могли протумачити и у вези са Страшним судом и текстом тропара Успења Богородице исписаним на дну тамбура у кордонском венцу куполе, тачније са његовим делом: „...у молитвама твојим избављаш од смрти душе наше“.¹⁰ Иста ауторка подсећа да су представе Сунца и Месеца каткад сматране и симболом земаљске непостојаности, над којим тријумфује вечито постојани Христос.¹¹ На послетку она закључује да се небеска видеела свакако у Крупи нису нашла без разлога, али да идеја коју је имао Георгије Митрофановић, када их је ту представио, услед бројних сликаних тема у њиховој близини, у чијем кључу би се могле протумачити, остаје нејасна.¹² На тај начин је питање конкретнијег значења небеских светила остало отворено. Премда се Сунце и Месец могу протумачити на наведене начине, судећи према контексту њихове појаве у Крупи, односно према одабраним суседним темама и месту сликања, у овом раду ће бити указано на још једну могућност њиховог тумачења. Ово истраживање је нарочито од значаја ако се има у виду да се Сунце и Месец н у једном другом очуваном српском споменику пре Крупе не јављају у овом програмском месту, иако су присутни у живопису српских цркава у време турске власти. Када је о положају представа Сунца и Месеца у оквиру сликаног програма реч, антропоморфна небеска тела су на сличан начин, насликана на јужној и северној страни под куполом, у цркви Успења Богородице у Ходошу код Арада, чији је живопис по свему судећи настао у време обнове средином XVIII века.¹³ У понеким црквама у Херцеговини и Црној Гори,

⁹ Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 71–79, 96–97, 102–104 (за представе Сунца и Месеца, стр. 72–73, сл. 22/42, 23/43).

¹⁰ Орловић, *Живойис*, 39–40

¹¹ Орловић, *Живойис*, 40.

¹² *Истио*; Орловић, *Манастир Крупа*, 55.

¹³ О сликарству католикона манастира Ходош-Бодрог, види Љ. Шево, *Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији*, Бања Лука 2010, 281 (са литературом). Овде ауторка (Шево, *Српско зидно сликарство*, 281) износи резерву у погледу времена настанка живописа Успењске манастира Ходош 1766. године у време обнове.

чији је живопис настао крајем XVI и почетком XVII века има решења приближно сродних крупском, мада с обзиром на чињеницу да није реч о куполним храмовима, као и услед специфичности њихових програма, они неће представљати тему овог рада.¹⁴

Представа Сунца и Месеца у Крупи: иконографија и положај у сликаном програму храма. Два највећа небеска светила Сунце и Месец приказана су у Крупи као пандани, један наспрам другог на северној и јужној површини зидова између пандантифа у склопу веће програмско-значајске целине (сл. 2–5). Њима је указана посебна пажња у оквиру сликаног програма овог великог храма – они су насликани на истакнутим местима у цркви у издвојеним квадратним пољима као засебне представе. Осим тога, оне, како се чини, заједно са сликаним представама у зони пандантифа творе изузетно ретку и вредну, а када је реч о српском зидном сликарству XVII века под турском влашћу и њиховом месту у храму, очигледно и јединствену програмску целину.

Представа Сунца у католикону Крупе насликана је на јужној страни цркве између југоисточног и југозападног пандантифа (сл. 2, 4). Небеско тело изображено је у одвојеном квадратном сивкастом пољу омеђеном танком белом линијом и црвеном бордуром, у којем је зелени медаљон у чијем је центру смештен антропоморфни лик Сунца. Сунце је приказано у анфасу, као пламена кугла. Сам лик је доста оштећен, а од њега се назире уста и нос, док су шеснаест зракова пламене црвене боје релативно добро очувани. Неки од њих прелазе оквири медаљона, који је уоквирен белом и тамнобраон танком линијом. Фреска је без натписа.

Представа Месеца је насликана наспрам Сунца, на северној страни цркве, између северозападног и североисточног пандантифа, на исти начин, у оквиру квадратног сивкастог поља одвојеног танком белом линијом и црвеном бордуром од суседних сцена (сл. 3, 5). Небеско светило је изображено унутар медаљона, као сфера са људским ликом, који одашиље двадесет и два зрака светлости. Зраци прелазе ободе медаљона. Лик Месеца је боље очуван од Сунца, па су на њему уочљиви десно око, обрве и уста, а нос и лево око изузев обрве је уништено. Као ни представа Сунца, ни персонификација Месеца није обележена натписом.

Уочава се да су оба небеска светила приказана једнаких димензија, што указује на чињеницу да се сликар Митрофановић није ослањао на библијску традицију у њиховом извођењу (уп. 1 Мој 1.16), али јесте на дуговековни ликовни модел приказивања ових мотива у источнохришћанској, византијској традицији. Небеска својства ових светила ис-

¹⁴ Шево, *Српско зидно сликарство*, 83 (са литературом).

казана су њиховом сферном формом и местом у сликаном програму цркве – постављањем у највише зоне грађевине.

Оба небеска тела су приказана испод кордонског венца са исписаним текстом тропара и кондака Успења Богородице, празника којем је посвећен католикон Крупе, а изнад бордуре са флоралним орнаментима, која прати форме сводова северног и јужног крака крста (сл. 2–5).¹⁵ Место сликања небеских светила указује на чињеницу да је побуђено жељом наручиоца и сликара да се она на идејном плану директније повежу са сликаним програмом у зони пандантифа и непосредно испод ње.

Са јужне стране, бочно од представе Сунца приказани су јеванђелист Матеј (источно) и јеванђелиста Јован (западно), а са северне стране, бочно од представе Месеца јеванђелист Лука (западно) и Марко (источно) (сл. 4–5).¹⁶ Зидне површине између источног и западног пара пандантифа, вековима су биле резервисане за представе Христових нерукотворених образа, па су оне ту насликане и у Успењској цркви у Крупи (сл. 4–5; види доле).

Оно што је занимљиво и необично јесте, као што смо већ напоменули, да на овим местима у поткуполном простору никада пре осликавања католикона Крупе небеска светила нису приказана у очуваним ансамблима старе српске уметности. И када говоримо о очуваним делима византијске уметности у ширем смислу речи, такође, према досадашњим сазнањима она нису илустрована ни у једном споменику. Како представе Сунца и Месеца, као прави раритет у сликаном програму Крупе никада раније нису сликане у зони пандантифа, најпре ћемо, ради бољег разумевања значења и улоге представа Сунца и Месеца у овом сликаном регистру, учинити осврт на историјат приказивања представа у овом делу цркве, где је место по правилу било резервисано за друге мотиве.

Историјат приказивања представа између пандантифа и разлози њиховог сликања. У најранијим очуваним сликаним ансамблима источнохришћанског света, ни на једној површини између пандантифа најпре није уопште било декорације, да би убрзо ту били приказани различити флорални украси. На ова два начина украшене су поменуте зидне повр-

¹⁵ За текст тропара, види доле.

¹⁶ С обзиром на оштећеност фресака и постојање симбола јеванђелиста, постоје различита мишљења о распореду јеванђелиста у Крупи, види Сковран, *Уметнички споменници*, 28; Кајмаковић, *Георгије Миширофановић*, 74, 102; Орловић, *Манастир Крупа*, 54; за варијације у симболима јеванђелиста у српској уметности у време туркокрагије иначе, види С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, Нови Сад 1965, 107.

шине у раним пећинским црквама Кападокије.¹⁷ У црквама посвећеним Светој Софији се, између пандантифа сликају различити видови Христа – у XI веку у цркви Свете Софије у Кијеву лик Христа у другом обличју и Богородице на местима Нерукотворених образа, који се на источној и западној зидној површини између пандантифа редовно почињу сликати од XII века,¹⁸ док у цркви исте посвете у Трапезунту се на источној површини зида у XIII веку изводи лик Христа Емануила.¹⁹ Христос Емануил и Христос Старац Дана сликају се и на северној и јужној зидној површини између пандантифа у цркви Светог Николе у Бојани (1258/1259).²⁰

У српској уметности у Ђурђевим Ступовима (око 1175) су, на местима где су у Крупи насликани Сунце и Месец, изведена попрсја анђела, а у Спасо-преображенској цркви Мирошког сабора у Пскову (око 1140) и у Светом Спасу на Нередици (1199) су на истим местима представљени допојасни ликови прародитеља Христових по плоти – Јоакима и Ане.²¹ У појединим византијским споменицима су на сва четири поља између пандантифа под куполом изображене допојасне представе арханђела.²²

Ипак, у византијској уметности су на северној и јужној површини зидова између пандантифа најчешће представљени попрсни ликови анђела и арханђела и то у уметности Палеолога, знатно ређе су илустроване представе Божанске премудрости²³ или херувимâ,²⁴ затим

¹⁷ M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*. 2, Erster Tafelband, Recklinghausen 1967, Abb. 160, 161, 195, 220; N. Γκυλλές, *Ο βυζαντινός τροῦλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (Μέσα 6ου–1204)*, Αθήνα 1991, εκ. 7, 31, 36.

¹⁸ За литературу о Нерукотвореним Христовим образима, види доле.

¹⁹ За литературу о Христовим нерукотвореним образима види доле; за цркву Свете Софије у Трапезунт, види D. Talbot Rice, *The Church of Saint Sophia in Trebizond*, Edinburgh 1968, 108, pl. 35–36.

²⁰ В. Н. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, 141.

²¹ И. М. Ђорђевић, *Живојис XII века у цркви Светиој Ђорђа у Расу – археолошки дописи и историографска белешка*, у: И. М. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 295 (Ђурђеви Ступови); за мишљење да су овде приказани арханђели, види S. Wages, *The Fresco Program of Djurdjevi Stupovi*, *Serbian Studies* 12/2 (1998) 108, Zone III, fig. 8, 10; за цркву у Нередици, види Д. В. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожской монастыря*, Москва 2002, сл. 8, 14, 15, Т. I; Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, СПбург 2002, 103–104; Т. С. Щербагова Шевякова, *Нередица. Монуменальные росписи церкви Спаса на Нередице*, Москва 2004, 11, 55, 78, сл. 30, 70, Т. I, II.

²² Γκυλλές, *Ο βυζαντινός τροῦλος*, 181.

²³ Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевшика*, Београд 1975, 50, 118–119/2; А. Гавриловић, *О разлозима сликања херувима у иконостасном простору цркве Богородице Одиштрије у Пећкој иптријаршији*, Ниш и Византија 15 (2017) сл. 3–4 (даље у тексту: Гавриловић, *О разлозима*); М. Томић Ђурић, *Фреске Марковој манастира*, Београд – Битољ 2019, 76–79.

²⁴ В. Ј. Ђурић, *Пролашење Паптријаршије и сликарство*, у: В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка иптријаршија*, Београд – Приштина 1990, сл. 117 (даље у тексту: Пећка патријаршија).

херувимâ који уручују свитке писцима јеванђеља²⁵ и Божије руке у сегменту неба која благосиља јеванђелисте или им одашиље кодексе посредством апокалиптичких бића.²⁶ На овом месту могле су се наћи и друге сродне представе.²⁷ У српској уметности турског периода на бочним странама под куполом били су сликани и симболи јеванђелиста који из сегмента неба уручују јеванђеља у виду кодекса, као нпр. у цркви Светог Ђорђа у Рибници (око 1574).²⁸

На основу изнетог, запажа се да је избор представа приказаних на зидним површинама између северног и јужног пара пандантифа варирао. Ове сцене су често и најдиректније стајале у иконографско-идејној вези са ликовима јеванђелиста у пандантифима. Посебан аргумент да су све четири представе у зони између пандантифа стајале у снажној значењској и програмској вези пружају сведочанства ерминија која те представе помињу као једну посебну целину и описују ту везу као „крстообразност“.²⁹ При томе у ерминијама се препоручује да се уз Мандилион и Керамион сликају две представе Христа, Емануил и „Ампелос“.³⁰ Теме у овом регистру представљале су важне хришћанске симболе и илустрацију црквених догми. Зона пандантифа је превасходно била довођена у значењску везу са темом Христове појаве у телу (Оваплоћења), као кључног догађаја у историји спасења људског рода којим је остварено сједињење небеског и земаљског света, односно са темом Његове двојне природе.³¹ У том контексту се на зидним површинама између пандантифа јављају представе Нерукотворених Христових образа, а на северној и јужној страни под куполом и Јоаким и Ана односно, различити видови Христа, или херувими, или пак у поствизантијској уметности симболи јеванђелиста и друге наведене представе и мотиви.³²

²⁵ В. Ј. Ђурић, *Живойис у задужбинама архиепископској Данила II*, у: Пећка патријаршија, сл. 85; Гавриловић, *О разлозима*, 289–298, сл. 1–2.

²⁶ Т. Стародубцев, *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића*, Књ. 1, 2, Београд 2016, 236–237.

²⁷ *Исїо*.

²⁸ А. Сковран, *Фреске цркве св. Ђорђа под Горицом у Тишојраду*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 126, сл. 1; М. Мршовић, *Зидно сликарство цркве светиој Ђорђа у Подјорици*, Београд 2012 (необјављени мастер рад, Филозофски факултет), 49–51, сл. 36–37.

²⁹ М. Медић, *Сїари српски ириручници*, II, Београд 2002, 172–173 (даљеу тексту: Медић, *Приручници*); Марковић, *Свети Никита*, 116.

³⁰ Медић, *Приручници*, 172–173, 564–565.

³¹ С. Пејић, *Мандилион у поствизантијској уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 34–35 (2003) 76–77; Марковић, *Свети Никиѿа*, 116; види и доле.

³² Уп. горе; уп. и Пејић, *Мандилион*, 76–77.

У овом кључу, сматрамо, треба и у католикону Крупе ишчитати појаву антропоморфних ликова Сунца и Месеца као два највећа и најзначајнија небеска тела, о чему ће даље у раду бити речи.

Значење небеских тела у сликаном програму поткуполног простора Крупе. Нимало случајно, управо из наведених разлога, представе Сунца и Месеца приказане су, према космолошким тумачењима, у граничном подручју храма, између простора неба и земље (сл. 4–5). Сам положај небеских светила у сликаном програму храма као самосталан фактор указује на њихово значење, али уједно и интеракција са суседним сценама.

Сликана тематика приказивана у ранијим епохама на зидним површинама између пандантифа имала је за циљ да нарочито истакне теолошки садржај иконографског програма куполе и у ранијим временима стајала у директној вези са христолошким распрама одређене епохе.³³

С једне стране, сликањем антропоморфних ликова Сунца и Месеца у Крупи је на суптилан, учен и веома оригиналан начин истицана Христова двострука природа, будући да ова небеска тела сведоче да је Христос оваплоћени Бог. Њиховом појавом уједно је и обогаћен и употпуњен сликано-идејни програм зоне пандантифа. Христове нерукотворене иконе и најзначајније реликвије Византијског царства приказане у најнепосреднијој близини небеских светила такође носе моћне алузије на Христову појаву у телу као Бога тј. на Његову двоструку природу.³⁴ Тајна Христовог Оваплоћења истицана присуством оба небеска светила у пару уједно је, како смо видели и основна тема овог сликаног регистра. Потврде о томе да персонификације Сунца и Месеца приказане као пандани у пару чине јасну и моћну алузију на тајну Христовог оваплоћења, налазимо у делима црквених писаца. Тако наводећи различите алузије везане за Богородицу и Христово рођење односно појаву на земљи – кишу која пада на земљу, затворене двери на Истоку, свету гору од које се одвалио камен, *Теошекнос из Ливије*, епископ Палестине (VI век) обраћајући се Богородици, у својој беседи на Успење, такође каже и следеће: „...други пророк Те је упоредио са Месецом говорећи: ‘Сунце и Мјесец стадоше у стану свом, идоше према светлости твоје стријеле, према сијевању сјајног копља твојега’ (Ав 3.11)“. Према овом писцу, дати стих у пренесеном смислу значи „да ће

³³ Γκυλλές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 179.

³⁴ A. Grabar, *La Sainte Face de Laon: Le Mandylion dans l'art Orthodoxe*, Ζωγραφικά (1931) 25–37; T. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie*, Зограф 10 (1979) 74–76; Пејић, *Мандилион*, 74–77; А. Гавриловић, *Црква Богородице Огиђирије у Пећкој њаширијаршији*, Пећ 2018, 83.

Христос доћи од Тебе и да ће Твоје девичанство остати на свом месту, нетакнуто“.³⁵ Хришћански црквени писци су од давнина у Сунцу видели слику и префигурацију Христа, а у Месецу слику и алузију на Богородицу и Цркву.³⁶ Ипак, тумачење палестинског епископа Теотекноса носи посебну тежину и указује изнијансираношћу свог објашњења на специфичне конотације појаве ових представа у Богородичиној цркви у Крупи, о чему ће бити речи нешто касније у раду. *Свети Кирил Александријски* у Сунцу из овог стиха пророка Авакума препознаје Христа Емануила, према стиху пророка Малахије: „А Вама који се бојите имена мојега грануће Сунце правде, и здравље ће бити на зрацима његовијем“ (Мал 4.1), при чему *Сунце њравде* – Емануила назива „правим Сунцем“.³⁷ С друге стране, александријски прелат у Месецу симболично види Цркву Божју.³⁸ *Свети Теодор Сџудий* у беседи на Успење Богородице наводи: „поћимо да сијајући од радости прославимо празник Марије која је родила Господа, Њено Уснуће и Успење. Јер, успиње се одавде и одлази на вечите горе, на праву гору Сионску на којој изволе да обитава Бог, како пева Давидова лира. Данас, дакле, земаљско небо, обавијено одећом непропадљивости, измењује своје пребивалиште за оно боље и вечно. Данас умни и Бојом осветљени Месец који одговара Сунцу њравде, одлази из овој њривременој животи, али у истио време рађа се украшен достојанством бесмртности. Данас од Бога створени кивот освећења, одлазећи ка Горњем Јерусалиму, прелази ка бескрајном одмору, и свети отац Давид певајући у псалмима све ово нам објављује, јер каже: „Приведоше се Цару девојке са њом“... (подвукла А. Г.).³⁹ Георгије Митрофановић у време одмах након осликавања Крупе изводи и представе Сунца и Месеца у Завали (1619) где је ова два небеска светила приказао у друштву осморице пророка, а сваког од њих са стихом који се односи на тајну Христовог Оваплоћења односно Рођења од Богородице, што потврђује да је као веома образован монах био јако добро упознат са овим темама које се јављају и у црквеној поезији.⁴⁰

³⁵ A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siècle. Études et documents*, Paris 1955, 286–187.

³⁶ О овоме више у: А. Гавриловић, *Прилој њроучавању иконографије и значења њредстава Сунца и месеца у византијској и српској средњовековној уметности са њосебним осврћом на небеска светила у цркви Светиој Николе у Пелинову (1716–1717)*, Етноантрополошки проблеми н.с. бр. 14, св. 1 (2019) 361–382; в. и доле.

³⁷ *Patrologia graeca* 71, 928 D (Paris 1864);

³⁸ *Истио*.

³⁹ *Patrologia graeca* 99, 720D–721A (Paris 1860).

⁴⁰ За текстове на свицима које држи у рукама и представе Сунца и Месеца у Завали уопште, види А. Gavrilović, *The Representations of Sun and Moon in the Monastery of Zavala and*

Да би се употпунила слика коју пружа живопис Крупе у погледу програмског контекста и значења представа Сунца и Месеца, осврнућемо се и на релевантне сликане теме у најнепосреднијој близини ових небеских светила. Уз Нерукотворене образе, својеврсни пандани Сунцу и Месецу јесу и ликови јеванђелиста, који су изображени најближе овим светилима у цркви.

Јеванђелисти. Иако представе Сунца и Месеца са тачке гледишта иконографије не стоје у директној вези са фигурама јеванђелиста у пандантифима, ова веза је несумњиво постојала.⁴¹ Јеванђелисти су као писци јеванђеља, сведоци Христовог Оваплоћења, личности чијим посредством се проширила Реч Божија, „ослонци учења цркве“, постављени у простор пандантифа Крупе, па у идејном и конструктивном смислу црквена грађевина и физички почива на четири ослонца што је и разлог њиховог сликања на том месту.⁴² Са овим у вези треба рећи и да је још један од разлога сликања антропоморфних ликова Сунца и Месеца под куполом био и тај што је према учењима црквених писаца, оснивање институције овоземаљске цркве настало као последица божанског оваплоћења, тј. да је Богородица родивши Христа родила и цркву, на шта ова небеска тела својом појавом у поткуполном простору посредно указују.⁴³ То је и разлог зашто ова небеска тела представљају ослонац цркви и њену потпору. У том смислу треба сагледати и постављање представа Сунца и Месеца на статички осетљиве делове грађевине, која на њима почива. Будући приказане на конструктивно осетљивим местима у католикону Крупе, они су имале и снажно профилактичко својство.

Кордонски венац и шексџ кондака и тројара празника Успења Пресвете Богородице. Није на одмет подсетити и на то да су антропоморфни ликови Сунца и Месеца приказани не само између јеванђелиста и Христових Нерукотворених образа, већ и директно испод кордонског венца са натписом кондака и тропара празника Успења [въ млтвахъ неоѡспѡпаѡщноу бѣѡ ... неоѡдставн бѣѡ прѣставн се къ животоѡ мѣтн совшн животоѡ и млтвам твоним ѡзбавѡиешн отъ смъртн дѣше наше] односно „Богородицу

the Reasons of Their Depiction, Зборник Матице српске за ликовне уметности 47 (2019) 61–64 (57–67; даље у тексту: Gavrilović, *The Representations*).

⁴¹ За пример директне интеракције представа између уздужног пара пандантифа и јеванђелиста види нпр. Гавриловић, *О разлозима*, 289–298, сл. 1–2; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, 236–237; Мршовић, *Зидно сликарство*, 49–51, сл. 36–37.

⁴² Марковић, *Пројам*, 103–104 (са старијом литературом); види и Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Свѡјој Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 53–54; за распоред јеванђелиста у Успењској цркви у Крупи, види горе напомену број 16, посебно Орловић, *Манастир Крупа*, 54.

⁴³ Γκυλλѡς, *Ο βυζαντινός τροϋλος*, 180; Марковић, *Црква Светог Никите*, 136.

молитвама неуснулу и у заступању наду незамењиву гроб и смрт не задржаше, него као Мајку Живота ка животу престави Онај који се усели у њену увек девствену утробу“ и „Рађањем си девство сачувала, а по смрти свет ниси оставила, Пресвета Богородице, прешла си у живот, Мати правог живота, и својим молитвама избављаш од смрти душе наше“ (сл. 4–5).⁴⁴ С обзиром на посвету цркве, управо би снажна идејна веза између значења небеских светила и теме која се излаже у тропару и кондаку празника, могла послужити као додатни ослонац за оправдање о постављању ових стихова у кордонски венац куполе, а не око Христа Пантократора, како је то био углавном обичај и како су налагале сликарске ерминије.⁴⁵ Наиме, у обе строфе се истиче веза између рођења Христовог, Богородичине девствености по Његовом рођењу и Њене смрти, што је и кључна тема у изношењу хвале Богородици у служби празника Успења, будући да је овај празник настао из празника који је величао Материнство Богородице и да ова два празника имају истоветан предмет прослављања, начин изношења хвале у част Богородице и подударне сегменте литургијске службе. Празник Успења у ствари представља наставак и резултат празника Материнства, који почива у његовој основи. Последице тајне Материнства Богородице видљиве су у свом пуном сјају у тајни Њеног Успења, па теме у црквеној поезији и другим богослужбеним саставима на празник Успења носе снажну слику Оваплоћења.⁴⁶ Чини се, у том смислу, да Сунце и Месец нису случајно насликани одмах испод натписа кондака и тропара празника Успења, који су симболично представљали основну догму и камен темељац богослужбених састава празника Успења. Наиме, Успење Богородице се доводи у везу са Њеном улогом у Оваплоћењу Христа, будући да представља потврду истинитости Оваплоћења Бога у Њој – до Богородичиног Успења на небо у телу и славног Васкрснућа дошло је управо благодарећи Њеном божанском Материнству, будући да се, родивши Бога, смрћу уздигла у живот (сл. 4–5).⁴⁷ Цитирани стихови палестинског епископа Теотекноса у саставу беседе на Успење Богородице у којима се помињу и тумаче Сунце и Месец поткрепљују специфичне конотације појаве небеских видеља у Богородичиној цркви у Крупи. Као што Сунце и Мјесец „стадоше у стану свом“ тако ће

⁴⁴ Кајмаковић, *Георгије Миџрофановић*, 73, сл. 24; Ј. Живковић (прир.), *Зборник црквених дојослужбених њесама, њсалама и молиџава*. Извод из џиџиџка, Сремски Карловци 1913, 348, 356.

⁴⁵ Уп. нпр. Медић, *Приручници*, 167.

⁴⁶ Гавриловић, *Црква Бојородице Одиџиџрије*, 31–33, 76–77.

⁴⁷ Гавриловић, *Црква Бојородице Одиџиџрије*, 77.

и Христос доћи од Богородице и Њено ће девичанство „остати на свом месту, нетакнуто“. Подударност текста овог тумачења и текста тропа-ра упућују на закључак да су у Крупи небеска видела носила управо овакве идејне конотације. Осим ових она су носила још једно значење, на које упућује појава кондака истог празника. Мотив приснодјевства након оваплоћења, преплиће се са мотивом бесмртности тј. сеобе из привременог у вечни живот. О овом идејном значењу представа Сунца и Месеца на свој начин сведочи подударност текста кондака празника Успења Богородице и текста беседе Светог Теодора Студита. Наиме, у његовој беседи се Богородица изједначава са Месецом („умни и бого-мосветљени Месец) који одговара Сунцу правде (sc. „Христу“). Месец (sc. Богородица) је „украшен достојанством бесмртности“ и као такав напушта привремени живот (sc. одлазећи у живот вечни).

Пројрам куйоле и њредсјаве њророка у шамбуру. У контексту свега наведеног у претходним редовима, када говоримо о идејама које су стајале у основи избора и распореда пророчких представа у тамбуру Крупе (сл. 4–5), чини се извесним да је међу пророцима у куполи била истакнута мисао о значају Оваплоћења Христовог у икономији спасења. Малобројни очувани и идентификовани текстови на пророчким ротулусима би указивали на овакав закључак. Путоказ и потпору ка закључку о истакнутом значају теме Оваплоћења у крупској куполи пружају појава великог броја праотаца у попрсјима заједно са пророцима и стихови који представљају кључне идејне носиоце теме Оваплоћења у тумачењима византијских црквених отаца и у византијској црквеној поезији: Сол. 9.1 (пророк Соломон), Вар. 3.36 (пророк Исаија), Ав. 3.2 (пророк Авакум), Дан. 7.9 (пророк Данило), Соф. 3.14 (пророк Софонија).⁴⁸ У контексту идејног смисла текстова на свицима пророка вреди поменути да су у цркви Богородице Одигитрије такође посвећеној празнику Успења Пресвете Богородице цитирани текстови на свицима пророка продударни. Ово запажање би завређивало даља истраживања, свакако, у могућностима очуваности крупског живописа. Појава анђела који уручују свитке стојећим фигурама пророка указује да је Митрофановић сликаним језиком исказао идеју присутну у тумачењима светих отаца по којем је тајна Оваплоћења најпре била објављена анђелима, а потом преко њих пренета људима.⁴⁹

Закључак. Када је реч о очуваним сакралним православним споменицима српске уметности, персонификације Сунца и Месеца се у зони

⁴⁸ Сковран, *Умјетнички споменници*, 26–28; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 71–72, 103.

⁴⁹ *Patrologia graeca* 3 (Paris 1857), 181B–D.

пандантифа у пару једно наспрам другог и као пандани Христовим нерукотвореним образима први пут јављају у Крупи истичући симболично Христову двојну природу односно Оваплоћење, што је особено програмом крупског католикона. Који је био узор Георгију Митрофановићу да представи антропоморфне ликове Сунца и Месеца, и то у зони пандантифа, за сада је тешко рећи. Сасвим је извесно да је он то решење варирао, будући да је антропоморфне представе Сунца и Месеца представио у приближно исто време у цркви Ваведења Богородице у манастиру Завали у теменима лукова који формирају западни, централни и источни травеј цркве (1619).⁵⁰

У целини узев, осим због важности испитивања значења представа Сунца и Месеца у српској и генерално у православној уметности, ова анализа представа небеских светила је од значаја с обзиром на то да потврђује неколико битних закључака Здравка Кајмаковића, изнетих у његовој капиталној књизи о делу сликара Георгија Митрофановића, а које се односе на особености његовог рада: најпре да је избор мотива за које се уметник одлучивао у детаљима специфичан.⁵¹ Затим да се овај уметник труди да представи „што више разнородног иконографског програма, тако да теолошка порука иконографске целине није осиромашена“.⁵² Митрофановић овим представама обогаћује сликани репертоар храма. Следећи закључак који ово истраживање Митрофановићевог рада на примеру антропоморфних небеских видела потврђује јесте да је у сликаревом раду дошла „до изражаја његова велика теолошка ученост у смишљеној повезаности идејно блиских и комуницирајућих садржаја“.⁵³ Другим речима, он је имао великог знања, искуства и дара да садржаје које приказује складно, на суптилан и вишеструк начин укомпонује у програм здања и прилагоди месту сликања, не реметећи притом ток суседних композиција и њихову међусобну комуникацију. Најзад, Здравко Кајмаковић истиче још један закључак, а то је да је значајна карактеристика Митрофановићеве иконографије строга и архаична традиционалност. Премда нам до данашњег дана није познат ниједан ранији споменик у коме се ликови Сунца и Месеца илуструју у зони пандантифа, сама небеска светила су као мотив у целини посматрано изразито архаична, присутна у рановизантијској уметности односно у египатским, либанским и палестинским црквама.⁵⁴ Иако се

⁵⁰ О овим представама, више види Gavrilović, *The Representations*, 57–67.

⁵¹ Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 96.

⁵² *Истио*.

⁵³ *Истио*.

⁵⁴ Види нпр. E. Dewald, *The Iconography of Ascension*, Journal of the Archaeological Insti-

најчешће приказују у сценама Вознесења Христовог, Распећа, овај вид тумачења је присутан у раној уметности. О представама Сунца и Месеца и његовом значењу учени уметник крупског живописа је свакако могао да се обавести у великом монашком средшту непрекинуте дуговековне традиције какав је био Атос.

С друге стране, овај рад својим закључцима оповргава Кајмаковићево мишљење да мајстор Георгије Митрофановић „у сасвим другим срединама, као што су Хиландар, Пећ и Морача, слика знатно ученије, те симболички и теолошки сложене садржаје, што ћемо видјети у случају иконографије на фасади Мораче и у хиландарској трпезарији. Митрофановић, међутим, у Добрићеву, Крупи, Доњој испосници и Завали не жели да истиче своју ученост, и он ће иконографски програм свести да ниво скраћених литургијских штива културно заосталих монаха и свештеника и поједностављених, донекле самониклих тежачких молитви којима су се на свој начин обраћали Богу обични људи наших планина. Но прилагодивши се интелектуалном и духовном бићу средине, Георгије се ни у једној прилици није резигнирано спустио на њен ниво“.⁵⁵ Представе Сунца и Месеца, напротив, показују Митрофановића као сликара великог теолошког и уметничког знања, који своју иконографску и богословску ученост није испољио само у Хиландару, Пећи и Морачи, већ и у Крупи, чији су поручиоци такође били изразито учени. Реч је манастиру који је био велико православно средиште северне Далмације, столећима уназад културни и просветни центар српског народа, чије фреске управо захваљујући овом сликару и жељама његових поручилаца кресе највиши уметнички донети српске уметности друге деценије XVII века.**

tute of America 19/3 (1915), 288–289, fig. 6; F. Van der Meer, *Maiestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Rome 1938, 258, fig. 58; E. Dodd, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden 2004, 32, 34, 36, 56.

⁵⁵ Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 98.

** Порекло илустрација: 1) Орловић 2008, сл. стр. 6; 2) Орловић Сњежана; 3) Орловић Сњежана; 4) Цртеж Анике Сковран (Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 1977, сл. 24); 5) Цртеж Анике Сковран (Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, сл. 24). Овом приликом најтоплије благодарим колегиници Сњежани Орловић на уступљеним фотографијама, као и Терези Бојковић на помоћи око превода текста резимеа на енглески језик.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

1

Манастир Крупа, католикон Успења Богородице
Krupa Monastery, catholicon of the Dormition of the Mother of God

2

Црква Успења Богородице у Крупи, представа Сунца, 1617–1618.
Dormition church in Krupa, the Sun, 1617–1618

3

Црква Успења Богородице у Крупи, представа Месеца, 1617–1618.
Dormition church in Krupa, the Moon, 1617–1618.

4

Црква Успења Богородице у Крупи, фреске у тамбуру куполе, јужна страна
Dormition church in Krupa, frescoes on the south side of the tambour, 1617–1618.

5

Црква Успења Богородице у Крупи, фреске у тамбуру куполе, северна страна
Dormition church in Krupa, frescoes on the north side of the tambour, 1617–1618.

ANĐELA GAVRILOVIĆ
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
Department of Art History
Belgrade
andjela1321@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5734-8820>

REPRESENTATIONS OF HEAVENLY LUMINARIES SUN AND MOON – THEIR CONTEXT IN THE PROGRAMME OF THE WALL PAINTING OF THE KRUPA MONASTERY (1617–1618)

Abstract: The church of Dormition of the Virgin in the monastery of Krupa (fig. 1) has been painted by a well-known and learned Serbian painter from Chilandar monastery on Holy Mount Athos in the second decade of the 17th century, most probably in the years 1617–1618. He executed the heavenly luminaries the Sun and Moon in a very unusual programmatic place in the scope of the painted decoration of the church – in the register of pendentives, under the dome, between the figures of evangelists and the Aheiropota (“Icons not made by human hands”), Mandyllion and Keramion namely (fig. 2–5). Although the representations of Sun and Moon are present in old Serbian art of the Ottoman Turkish period, some of which were painted by Georgije Mitrofanović himself, nowhere else before the fresco decoration of Krupa did these heavenly luminaries appear in this area of the church in such a programmatic context. Apart from that, the reasons behind depicting of these heavenly luminaries as well as their relationship with the adjacent scenes have remained unexplained by scholars.

The article is divided into six parts: 1) the introduction; 2) the state of the research; 3) the iconography and the placement of the representation of the heavenly luminaries, the Sun and the Moon in the painted programme of the church; 4) the history of the scenes illustrated between the pendentives and the reasons for their depiction; 5) the meaning of the heavenly luminaries in the painted programme of the area below the dome and 6) conclusions.

Two greatest luminaries, the Sun and the Moon, are illustrated in the catholicon of the Krupa monastery, located in northern Dalmatia, on the river Krupa, as separated figures in the scope of the complex conceptual unit. They are depicted in a pair, as counterparts, on the southern and northern wall surfaces between pendentives, the Sun as the fiery sphere with rays and anthropomorphic face, and the Moon in the same manner as the grey sphere with rays (fig. 2–5). They are given a special place in the iconographic programme of the church – they are depicted in individual fields separated from other frescoes with a special red border. The heavenly bodies are not marked with inscriptions.

It is no coincidence that the representations of the Sun and Moon have been illustrated, according to cosmological interpretations, in the border

area of the church between the space of heaven and earth. The very position of the heavenly luminaries as well as their interaction with the adjacent scenes both point to their meaning. In this article we came to the conclusion that the representations of the Sun and the Moon in Krupa in the register of the pendentives symbolically allude to Christ's Incarnation and His dual nature, both human and divine, which is attested by church authors, Teoteknos of Livia, Saint Cyril of Alexandria, Saint Theodore the Studite and others. The present paper also discusses the relationship of the representations of the Sun and the Moon and evangelists, as well as the relationship of the verses in the bottom of the dome (the troparion and kondakion of the Dormition feast) with the heavenly luminaries and busts of prophets and Christ forefathers. It is pointed out that the verses of some prophets allude to the mystery of Incarnation. In the conclusion, several conclusions of scholar Zdravko Kajmaković concerning the work of Georgije Mitrofanović are confirmed, and others rejected.

Keywords: Sun, Moon, Krupa monastery, Georgije Mitrofanović, Dormition of the Mother of God, the area of the pendentives, painted programme, meaning.