
Јеромонах Игњатије Ђорђевић
(Манастир Светог Николе – Просек)

АУТОРСКИ РУКОПИС СЛИКАРА

Апстракт: Истраживање се бави методом препознавања ауторског рукописа сликара у променама начина рада и у изменама ликовних елемената, разликовањем од других рукописа који припадају истој радионици, одвајањем реплике од узора и раздвајањем рукописа у коауторству. Платформу огледа чини стил сликарске радионице а њене елементе цртеж и палета. Као примери коришћена су дела петорице мајстора Пећке сликарске школе из друге половине 16. и почетка 17. века.

Кључне речи: Сликарство, стил, ауторски рукопис.

У раду су методом индукције дефинисани општи елементи ауторског рукописа, његове варијације и услови. На основу изнетих закључака, обрнутом методом дедукције, представљене су могућности извођења сложенијих и прецизнијих атрибуција. Током проучавања Пећке сликарске радионице велики број икона и живописа приписан је Зографу Лонгину. Нека од њему приписаних дела и данас нису подвргнута детаљној ликовној анализи, а по многим елементима не одговарају његовој руци.

Стил и ауторски рукопис

Стил или манир сликарске радионице јесу њени општи и препознатљиви ликовни елементи у формама, изражени кроз цртеж и палету, који је одвајају од других радионица. То је истовремено и оно заједничко у делима сликара, који припадају истој школи, односно истој уметничкој пракси. Пећка радионица ослањала се на сликарску праксу 14. века.¹ По узору на дечански живопис њен стил је, између осталог, подразумевао и витке фигуре светитеља, складних пропорција и ситних шака. Ауторски рукопис представља особени начин на који сликар преноси стил своје радионице. Иако прати устаљене форме у цртежу и палети, сликар их износи на свој специфичан начин. Ауторски рукопис је

¹ А. Сковран, *Старо српско сликарство*, у: Средњовековна уметност Срба из музеја, ризница и цркава, ур. А. Сковран, Б. Шепер, 11 – 22, Београд: Народни музеј, 1985, 21; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд-Приштина 1990, 265.



Сл. 1. Зограф Андреја
Fig. 1. Painter Andrei

непроменљива константа једног сликара, која се темељи на аутоматском, *ненаученом* потезу, који га одваја од рада припадника исте радионице.

Одлике иконописа и живописа

Одлика иконописа је, због малих формата самих дела, минуциозност у обради, док фрескопис одликује слободан и широк потез и монументалност, без истицања детаља. Стога, фрескопис представља упрошћени иконопис, где се акценат не ставља на фигуру, која је у овом случају само део, него на целину којој припада. По начину рада могуће је препознати да ли је сликар сазревао као иконописац или као фрескиста. Зограф Лонгин је на зидовима преносио свој иконописачки начин сликања, па је и широке површине минуциозно обрађивао, до те мере да сваки његов лик на зиду подсећа на икону.² Насупрот овом примеру, Лонгинов колега у грачаничкој припрати и Лонгинов ученик на дечанским престоним иконама,³ широким потезима су показали да су сазревали као фрескисти.

Разликовање сликара истог стила

На зидовима пећке припрате сачуван је живопис тројице пећких зографа: Андреје, Лонгина и једног анонимног мајстора.⁴ Целокупни живопис на први поглед изгледа хомогено и јединствено, као дело једне руке, јер су мајстори користили исте сликарске предлошке и имали су, због дугогодишње међусобне сарадње, уједначен начин рада. Пажљивом анализом цртежа и палете могуће је препознати и одвојити дела све тројице мајстора. Андреја је радио издужене фигуре, изванредних пропорција, чије су очи више приближене носу. (Сл. 1) Лонгин је сликао здепасте фигуре, са ниским челима, испупченим очима и проширењима у пределу јагодица. (Сл. 2) Анонимни сликар био је најмање спретан, па се на лицима његових светитеља, чије је елементе солидно скицирао, препознаје некомпактност и нескладност анатомских делова. (Сл. 3) Андрејина палета била је пастелна и сведена, Лонгинова звонка и изузетно богата, док је код анонимног сликара сирова, а компоновање боја нескладно. Наведене карактеристике рада представљају ауторске рукописе тројице мајстора. Пратећи поменуте елементе може се закључити да се Андрејин рад не налази ни на једном другом споменику или икони. Лонгинов потез може се препознати

² Ђ. Мазалић, *Новости из Ломнице*, Наше старине 2 (Сарајево 1954) 227.

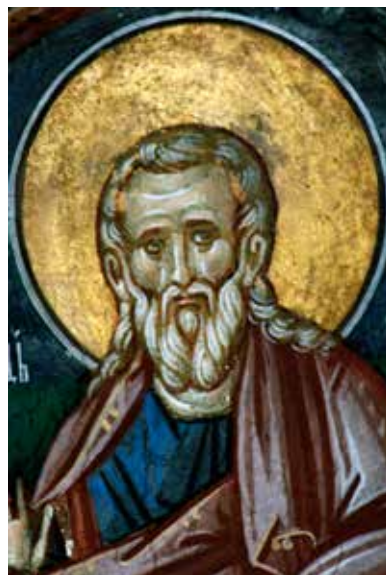
³ С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 77 – 78; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557 – 1614*, Нови Сад 1965, 133.

⁴ *Исто*, 120 – 121.

на зидовима манастира Светог Николе Дабарског, Студенице, Милешеве, грачаничке припрате и на педесетак сачуваних икона,⁵ док се рад анонимног зографа може препознати само још на живопису манастира Студенице.

Константно и променљиво у раду сликара

Основа препознавања сликарства једног мајстора кроз његове промене током времена крије се у читању његовог ауторског рукописа, односно у препознавању специфичности његове линије (цртежа), у начину на који изводи неку анатомску форму. Пошто правилно приказана анатомија фигуре, као идеално пренет узор, уједначава рад припадника истог стила, анатомске грешке или деформације, као личне специфичности сликара, представљају препознатљив печат појединца, који га одваја од његових сарадника. У Лонгиновом цртежу могу се пратити иста ниска чела, испупчене очи и широке јагодице, током свих 35 година његове сликарске делатности. Одлике препознатљивости такође важе и за палету, односно да ли је она богата или скромна, да ли су боје густе или флуидне, интензивне или тамне, сирове или пастелне. Временом сликар напредује у свом раду, или због брзине и рутинерства попушта у квалитету, међутим његов цртеж увек у себи носи подсвесни *првобитни* потез, који је увек по нечему специфичан, личан и непоновљив. Палета је мање поуздани параметар препознавања и може бити коришћена као додатни, секундарни елемент, пошто постоје одступања (у копирању), у примерима које ћемо касније навести. Специфичности ауторског рукописа крију се такође у односу линије и боје, односно који је од ова два елемента носиоц ликовности. Лонгин је анатомске грешке покривао мајсторским владањем палетом. Његова линија, иако изражена, била је подређена колориту. Колорит инкарната такође може представљати специфичност ауторског рукописа, мада су га и сами пећки мајстори мењали од споменика до споменика (зелени, мрки, окер). Пластичност или плошаност инкарната један је од параметара у препознавању сликара, јер се као начин рада ретко мења. Начин обраде драперија такође је битна одлика ауторског рукописа. Њега чини форма набора, изведена правом, изломљеном или овалном линијом и пластичност



Сл. 2. Зограф Лонгин
Fig. 2. Painter Longinus



Сл. 3. Анонимни зограф
Fig. 3. Anonymous painter

⁵ Б. Тодић, *Српски сликари од 14. до 18. века* 1, Нови Сад 2013, 311.

обrade, односно дубина добијена јачином контрасти светло-тамних ефеката. Лонгин је контуре набора извлачио овалним линијама, док је код његовог сарадника, са којим је осликао грачаничку припрату, линија права и дуга, као код фрескиста. Пејзаж, архитектура и начин њиховог приказивања представљају одлику стила сликарске радионице, док нека особена специфичност на њима може представљати ауторски потпис појединца.

Дуктус слова и коауторство

Због самосталног рада у изради икона, најчешће је сваки сликар сам исписивао сигнатуре око ликова светитеља. Форма слова представља специфичност сликареве руке и може допринети раздвајању сликарских дела. Због бржег рада у савладавању зидних површина цркве, помоћници су сликарима основним бојама вршили подсликавања и исписивали сигнатуре, док су мајстори првобитно постављали цртеж и изводили завршне радове на инкарнатима и драперијама. Зограф Лонгин и други мајстор, са којим је осликао грачаничку припрату, користили су исти фонт слова, те их је тешко разликовати. Све Лонгинове фреске сигнирао је помоћник, кога овде називамо учеником (чији се рукопис разликује од Лонгиновог). Други мајстор из грачаничке припрате сам је сигнирао све ликове на живопису, док је његов помоћник вршио подсликавања и само је уз представу архиепископа Арсенија исписао сигнатуре. Стога се форма слова може користити као препознатљиви ауторски рукопис, али уз консултовање осталих параметара. Код неких сликара, као код Лонгина, форма слова остала је непромењена, док се код неких може приметити еволуирање. У случају Лонгиновог ученика, чији се рукопис налази на свим Лонгиновим фрескама, може се видети да је форму извесних знакова мењао не само од споменика до споменика, него је на истом месту, као на пример у Студеници, велико слово А писао на три различита начина. Да би се дуктус слова користио као релевантни доказ у атрибуирању сликарског дела, потребно је анализирати га најпре као самостални елемент.

Сликарски предлошци – узор

Сликарски предлошци или картони су цртежи који су били направљени као узор, а често су били и колорисани. Пећка радионица имала је предлошке урађене по угледу на дечанске фреске.⁶ Сва тројица пећких мајстора сликали су уједначено, због коришћења истих предложака. Грачаничка припрату урађена је по картонима направљеним по узор на сопоћанске фреске. Пећки сликари су дечанске и сопоћанске форме упростили, сачувавши њихову препознатљиву суштину. Одлике дечанских форми су ниже фигуре, ситних руку и ситних очију и ушију, док сопоћанске форме одликују изразито крупне фигуре, са крупним шакама, крупним очима и носевима и меснатим ушним шкољкама. На Лонгиновим делима препознатљив је његов потез и поред тога што је мењао сликарске предлошке.

⁶ С. Петковић, *Српска уметност у 16. и 17. веку*, Београд 1995, 89; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *нав. дело*, 265.

Консултовање узора и копирање

Другу врсту предлогака чине фреске, иконе или цртежи, који су се тренутно користили за осликавање, а њихово преношење, у форми или у садржини, могло је бити у виду угледања или копирања. Сцена Покров Пресвете Богородице у грачаничкој припрати рађена је по узору на руску икону.⁷ Пивске престоње иконе Христа и Богородице Лонгин је урадио по узору на неке данас непознате иконе. То се може закључити по томе што се оне разликују од свих осталих његових дела ове врсте. Ово нарочито потврђују ликови пророка и апостола на поменутим иконама, који се у цртежу подударају са Лонгиновим уобичајеним начином рада. И поред промена на ликовима Христа и Богородице, могуће је препознати донекле измењен Лонгинов потез. Дечанску икону Марије Египћанке и Теодора Тирона и Стратилата Лонгин је урадио као копију неке руске гравуре, а то потврђује његов измењен цртеж и потпуно другачија палета.⁸ И поред промене оба елемента, на ликовима актера могуће је препознати константу Лонгиновог потеза. На дечанским престоним иконама Лонгинов ученик је на ликовима пророка и апостола, у цртежу, готово до детаља копирао Лонгинове форме са икона из Пиве и Велике Хоче, док је палетом радио у италокритском маниру, који се разликује од Лонгиновог начина рада. Лик Христа Пантократора насликао је налик на Лонгиновог Христа из сцене Страшни суд (фреска из студеничке припрате), са донекле измењеним физиономијама лица.⁹ Није искључено да је постојао сликарски предлогак по коме су настале обе представе. Због наведених сличности овај сет икона је деценијама приписиван Лонгину. Богородица Елеуса има доста сличности са иконом Призренске Богородице,¹⁰ док је Светог Јована Богослова из истог комплета поменути мајстор насликао по узору на фреску из манастира Богородице Перивлелте.¹¹ У случају подражавања узора или копирања ауторски рукопис као примарни доказ може одвести у погрешаном правцу, те су од изузетног значаја за истраживање битни секундарни докази, односно контекстуалност. Анализирање развоја извесне сликарске радионице увек је ближе истини и разумљивије ако се она не разматра као интегрални корпус, него кроз раслојавање њених елемената, засебних, личних рукописа сликара.

⁷ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, 102–103.

⁸ Исти, *Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века*, Старица XII, (Београд 1961), 102–103.

⁹ Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд, 1986, 162.

¹⁰ М. Матић, *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690*, Београд 2017, 93; Д. Војводић, *Богородичина икона из цркве Светог Николе Рајковог и питање сликарских радионица средњовековног Призрена*, Зограф 40 (Београд 2016) 95–116.

¹¹ Упореди: М. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлелте у Охриду*, Зограф 35 (Београд 2011) 120, сл. 1.

Закључак

Ауторски рукопис једног сликара може се дефинисати специфичностима његовог рада у цртежу и палети, по којима се разликује од осталих сликара исте или друге школе. Ради сигурнијег постављања одредница потребно је размотрити и форму сигнатура, као и могуће сликарске предлошке, који су коришћени за угледање или копирање. Сви наведени параметри мање или више варирају, док је цртеж најсигурнија константа, која и поред промена, услед напредовања у раду, носи траг сликаревог особеног потеза, који се темељи на аутоматизму и *није научен*, већ је подсвесан, те је стога и најмање подложен променама. Значај ове теме је у томе што досадашњим истраживањима недостаје учитавање индивидуалних ауторских рукописа, као правилни пут анализе (од појединачног ка општем). Сви утицаји и промене у стилу наступали су поменутих смером, парцијално, спонтано, управо преко појединаца, а не супротно. Примера ради, остварења Зографа Лонгина никада до краја нису подвргнута детаљним анализама. Оне би показале да 17 дела, која му се данас приписују, не носе његов ауторски рукопис. Досадашње атрибуције су правдане тезом о еволуирању његовог стила. Оваква и слична раслојавања, као обавезна у препознавању сликара, нису изведена ни на неким нашим најзначајнијим споменицима 14. века. Фреске Протатонске цркве на Светој Гори својевремено су приписиване сликару Панселину.¹² Недавно је на њима пронађен можда и очекивани потпис чувеног сликара Евтихија, који је радио са Михаилом Астрапом.¹³ Нова истраживања протатонске цркве на пољу палеографије, која су управо недостајала, омогућиће интегралне и релевантније закључке.

Hieromonk Ignjatije Đorđević

(Monastery of St. Nicholas – Prosek)

AUTHOR'S MANUSCRIPT OF THE PAINTER

The paper presents the characteristics of the painter's handwriting, the elements that make up his style and the style of the workshop to which he belongs. The recognition of the artist, despite the changes in the way of work, in the case of copying or during a change of style, is carried out by a complex analysis of drawings, palette, form of letters and the historical contextuality of the matter.

¹² S. Daniilia, S. Sotiropoulou, D. Bikiaris, C. Salpistis, G. Karagiannis, Y. Chrysoulakis, B. A. Price, J. H. Carlson, Panselinos' Byzantine wall paintings in the Protaton Church, Mount Athos, Greece: a technical examination, *Journal of Cultural Heritage* 1 (2000) 91–110

¹³ K. M. Vapheiadis, *The wall-paintings of the Protaton Church revisited*, Зограф 43 (Београд 2019), 113 – 128.