

Проф. др Аника СКОВРАН  
Београд

## ТРАГОВИ УТИЦАЈА ВЕНЕЦИЈЕ НА СРПСКУ УМЕТНОСТ XVI И XVII ВЕКА\*

Оснивањем политички и економски самосталне српске државе под Немањом и самосталне српске цркве за коју се изборио принц-монах, најмлађи Немањин син Свети Сава (1219), мостови културе, који су скоро, скоро два века грађени између Србије и суседства, повезали су Србију са најпознатијим уметничким средиштима тадашњег света: Цариградом и Солуном с једне и Приморјем и Венецијом са друге стране.

У српским земљама средњег века Рашкој и Зети (Дукља), ти мостови су спајали оно што је изгледало тешко спојиво, Византију и Запад, латински рационализам и грчки мистицизам. Ту су се *maniera graeca* и *maniera latina* среле у уметничком изразу градитеља, скулптора и уметничких заната, сликарству и украсу књига, не у сукобу разнородног, већ у симбиози разрешеној синтезом, која српској уметности даје обележје особености и аутохтоности. У таквој културној клими настало је *Мирослављево јеванђеље*, најлепши споменик српског минијатурног сликарства из осамдесетих година XII века, писано на пергаменту за хумског кнеза Мирослава, брата Стефана Немање, ктитора цркве Св. Петра и Павла у Бијелом Пољу на Лиму, којој је било и намењено. По своме сликаном украсу у коме доминира иницијал, који је радио сликар Глигорије, оно припада старијој дукљанској романској уметности.

Сликање фресака и икона остајало је скоро увек у уметничким токовима и естетичким идеалима Византије.

Развој српске државе није био означен само византијским утицајем. Српски владари нису никада хтели да остану изоловани од западног света и тежили су, поготово током XIII века, да својој држави припишу улогу моста између православног Истока и католичког Запада, као и да добију легализацију оба. У том погледу најистакнутији гест је био

---

\* Скраћена верзија предавања одржаног у Венецији 2. јуна 2000. на Међународном скупу посвећеном изучавању „Дојриноса Венеције у формирању укуса Грка (XV-XVIII века)“.

крунисање Стефана Првовенчаног „*primo coronato*” од стране папе 1217. године. Исто тако постепено наметање феудалног система у Србији било је јасно инспирисано западном праксом.

Немањини су од византинаца прихватили теорију симфоније, по којој држава и црква постоје упоредо, допуњујући се и не борећи се за превласт. Плодан однос и разумевање државе и цркве, уз економску моћ земље богате рудницима сребра и злата, сточарством и уносном трговином са Приморјем, омогућио је у Србији несметани уметнички развитак, који је, због полувековне владавине Латина у византијској престоници био скоро прекинут.

Многе епископије створене у Србији 1219. године ојачале су цркву, истовремено постајући расадници културе и матице уметности. Сава са грчког преводи низ законских текстова и црквених одредаба (Номоканон), којих су се држали не само манастири него и државни управљачи. Он својим идејама непосредно утиче и на уметничко стварање, доводећи уметнике „мајсторе царске” из највећих византијских градова да украсе задужбине његовог оца и браће. Немањина најзначајнија црква, маузолеј у *Студеници* (1190, 1208), посвећена Богородици Евергетиди, изграђена у романичком стилу, са фрескама новог израза, чији ликови и композиције, посебно монументално *Распеће*, спадају у врхунске дomete средњевековне европске уметности, постала је узор градитељима српских владарских задужбина, *Жиче*, *Милешево*, *Мораче*, *Градца*, *Сојоћана*, *Бољородице Љевишке*, *Грачанице*, *Бањске*, *Дечана*, *Арханђела код Призрена*, *Раванице*, *Ресаве*..., као што је Немања својим наследницима био узор владара и монаха. Тако је у другој половини XII века одређен пут којим се наредних столећа кретала српска уметност.

Осврћући се на стару српску књижевност и време њеног трајања као и преписивачке и штампарске радионице које су цветале по манастирима и гасиле се ничући на другим местима, те се попут фуге провлачиле кроз хришћански духовни простор, видимо да су некада радиле и далеко, ван државних и црквених граница. Ова просторна неограниченост као да наговештава опште и васељенске идеје наших посленика књиге, одгојених на распућу утицаја Истока и Запада.

Српска писменост и књижевност, тражећи сопствене путеве, развијала се у зрачењу византијске духовности, културе и уметности. Тако је дошла у блиски додир са грчком културом, која, иако више није говорила језиком древних Хелена, преносила је дела античких хеленских писаца. Источно хришћанско духовништво дало је свему обележје, у оквиру кога је српска култура остварила своје особене обриси.

Инвентари словенских манастира на Светој Гори, посебно Хиландара, и млађи ћирилски преписи са старијих глагољских пред-

ложака показују широк репертоар дела византијске преводне књижевности, која су постала интегрални део српског духовног наслеђа. Поред јеванђеља, октоиха, апостола, паримејника, триода, укључујући и њена врхунска дела, Срби су до краја XII века са старијих словенских, преписали бројна дела византијске хагиографске и панегиричке књижевности, беседе многих црквених отаца заједно са теолошким и полемичким расправама. Сва ова, углавном преведена дела, постају узор и инспирација за равнотворитог духовног стваралаштва.

Постављена у одређене историјске оквире, источна духовност, падом Цариграда 1453. године, када је византијско царство окончало своје једанаестовековно постојање, а убрзо за њим и остаци српског, у лику деспотовине 1459, у последњој слободној српској средњовековној земљи – малој зетској држави просвећеног господара, војводе Ђурђа Црнојевића, деведесетих година петнаестог столећа, доживљава звездани тренутак – оснивање прве српске штампарије на Ободу код Цетиња и штампање прве ћирилске књиге на словенском Југу.<sup>1</sup> 4. јануара 1494. године појављује се прва инкунабула ОКТОИХ – Осмогласник, једна од најважнијих богослужбених књига у православној цркви која садржи службе за сваки седмични дан, поређане по гласовима од првог до осмог. Састоји се из два дела: *Првогласника* и *Петогласника*. Октоиси и друге старе штампане богослужбене књиге, рађене су по угледу на рукописне, те су штампане србуље њихов продужетак. Из старих рукописа поред текста преузете су палеографске, језичке, стилске и уметничке особености. Дуго још, по увођењу типографије, опстајали су стари облици продукције књига руком писаних, о чему сведоче скрипторији српских манастира у време турократије.

Црнојевића штампарија је имала меценатско феудални карактер. Попут Медичија и других племића-мецена на Западу тога времена, владар Зете, желео је да уздигне културу и осиромашене и опљачкане цркве снабде књигама. О мотивима покретања штампарије каже се у предговорима и поговорима Октоиха Првогласника и Псалтира, шта је претходило њеном отварању: „Цркве су ради наших греха празне, без књига, које су грабила и дерала агарјанска чеда”, забележено је тамо. Из љубави према цркви, „написана” је ова „душеспаснаја књига” Осмогласник. Слично се каже и у поговору, шта је навело војводу Ђурђа да се потруди, нагнат светим Духом, да састави „форме” на којима је осам људи предвођено јеромонахом Макаријем, за једну годину завршило Октоих.

<sup>1</sup> *Пет векова српског штампаријства 1494–1994*. Раздобље словенске штампе XV–XVII века. Београд 1994. изд. САН, Матица српска и Народна библиотека Србије; *Д. Медаковић*, Графика српских штампаних књига XV–XVIII века, Београд 1958. стр. 275.

Поговор Октоиха Првогласника, Ђурђа Црнојевића, по мишљењу Димитрија Богдановића је „читава православна теологија у малом”. По њему писац (можда Макарије, а можда и Ђурађ), открива духовни и метафизички смисао постанка Октоиха и његову функцију. У бити свега је провиђење, промисао божја и однос Бога и човека. Формално, колофон одговара средњовековним рукописним записима који књизи придају, као и свакој речи, метафизичку, провиденцијалну улогу. Богдановић подвлачи есхатолошки став старе српске књижевности, који ова задржава и у првим штампаним текстовима.

Књиге Црнојевића, због лепоте штампе и њиховог ренесансног украса, као и иницијала, насталих под директним утицајем италијанског, венецијанског штампарства, биле су веома цењене као „извод” приликом штампарског, али касније и преписивачког рада, када су штампарије престале да раде и процес стварања књиге поново кренуо у преписивачком смеру.

Раскошни ренесансни иницијали Црнојевића штампарије, посебно у Псалтиру, најближу аналогију имају у венецијанској грчкој штампи великог штампара и издавача Алда Манузиа, који управо у време делатности Црнојевића штампарије – 1495, у књизи Аристофанових комедија, употребљава слично компоноване иницијале.

У доба великог штампарског узлета, када се у италијанским земљама штампа у 73 града, у Венецији, једном од највећих штампарских центара тога времена, са којом су Црнојевићи били у живом контакту, много штампају и Грци и Армени, а Срби су током XVI века, имали једну од својих најплоднијих и дуготрајнијих штампарија, Зећанина војводе Божидара Вуковића и сина му Винценца, која донекле представља продужетак рада цетињске штампарије. Следећи пример Господара Зете, Божидар, угледни грађанин Венеције који за стечене заслуге од Карла V шпанског добија војводску титулу, велики дипломата хришћанског света тога доба и штампар, оснива штампарију, првобитно као своју задужбину, која касније поприма трговачке особине. Божидар, који у Венецији носи име *Dionissio della Vecchia*, члан је Братства Св. Ђорђа грчког, најзначајнијег у грчкој дијаспори. Он је једно време и председник *Gastald* Братства, управо када се изграђује велика православна црква Светог Ђорђа, заштитника ратника, за коју Божидар поручује планове.<sup>2</sup> То је време када се Венеција бори за премоћ на Медитерану, угрожена надирањем османлија. Истовремено њена трговина и култура цветају, чинећи је умного-

<sup>2</sup> А. Сковран, Војвода Божидар Вуковић – *Dionissio della Vecchia*, *gastald* Братства Светог Ђорђа грчког у Венецији, Зограф 7, 78–85. Београд 1977.

ме баштиницом Византије. „Venetiae quasi alterum Byzantium” рекао је славни Висарион, архиепископ Никеје, када је одлучио да своју богату библиотеку грчких и латинских кодекса, њих око хиљаду, завешта граду на лагуни, 1468. године. Донацијом кардинала Висариона, рођена је Национална Библиотека Marciana и увећан интерес за грчку културу и језик, посебно филозофска и књижевна дела хеленског света, а Венеција посвећена у престоницу хеленизма.<sup>3</sup>

Venezia, la Serenissima Regina dell'Adriatico, прихвата избегле Грке и Србе, пружајући им заштиту и помаже њихов отпор завојевачима, ангажујући их и као стратиоте.

*Брајтсјиво Грка у Венецији* (основано 1498) у најзначајнијој грчкој дијаспори,<sup>4</sup> окупљало је знатан број веома угледних људи и сликара, од којих су неки, позвани да украсе нову цркву, доспели из области које су биле од раније под венецијанском доминацијом, као Крит од 1204., где су од првих деценија XV века, још пре пада Цариграда, радили најбољи и најчувенији сликари икона, како сведоче и новопронађени документи.<sup>5</sup> Други су дошли из престонице после пада Цариграда (1453), следећи аристократе, уметнике и писце који су пошли према Западу, пре, поготово после турског освајања. Тако је и велика војвоткиња Ана Палеологина Нотарас, кћи Луке Нотараса, избегавши у Венецију пре пада града, собом донела многе драгоцености, међу којима и две значајне престоне иконе из XIV века, *Бољородице са Христјом и њороцима* и *Христја Панјокрајора са ајосјолима*, највредније у богатој колекцији икона цркве Светог Ђорђа грчког у Венецији.<sup>6</sup> Међу иконама у цркви над царским дверима на иконостасу, налази се икона *Тајне вечере*, сигнарана као поклон Божидара Вуковића.<sup>7</sup>

Божидар је за илустрације својих штампаних књига, као што је Празнични минеј, користио иконографију критских икона из цркве Све-

3 *Collezioni Veneziane di codici Greci dalle raccolte della Biblioteca Nazionale Mariana, Venezia 1993. Fondazione per la cultura Greca, Atene.*

4 *M. I. Manoussacas, An Outline of the History of the Greek Cofraternity in Venice, 1498–1953, "Modern Greek Studies Yearbook" (University of Minnesota), 5 (1989); G. Plumidis, Considerazioni sulla popolazione greca a Venezia nella seconda metà del '500, "Studi Veneziani" XIV. 1972.*

5 *M. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, "Thesaurismata, 9 (1972).*

6 *M. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'institut, Venezia 1962; M. Constantoudaki-Kitromilides, Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia – Maestri in rapporto con a la Confraternita Greca, Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 1998.*

7 *M. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges des Grecs cit. pp. 19–20, n. 6. pl. 5.; A. Skovran, Vojvoda Božidar Vuković-Dionisio della Vechia cit. сл. 5 и 6.*

тог Ђорђа у Веницији. Тако су његове књиге путем илустрација постале током XVI и XVII века нека врста уметничких приручника са предлошцима, из којих су сликари преузимали ликовна решења, истовремено се обавештавајући о иконографским новинама које су под утицаји-ма западног сликарства у иконопис уносили критски мајстори.<sup>8</sup>

\*

После пада Цариграда и словенских земаља на Балкану под Турке, православна црква остаје једина институција која је била у стању да потврди културни идентитет хришћанских народа. У промењеним условима културни живот се одвија око цркве у Грчкој, Бугарској, као и српским земљама, што у уметности за последицу има извесно опадање и аскезу.

У периоду турократије манастири опстају као феудални центри и мада многи губе своје привилегије, највећи задржавају стечена права на поседе који им се потврђују султановим ферманима. Манастири у том времену постају бастиони аутохтоне духовне културе. Они су сачували, колико су им прилике допуштале, реликвије, ризнице, рукописне и старе штампане књиге, иконе и друге драгоцености.

Исламски начин идентификовања народа са њиховом вером, допуштао је процват екуменске идеологије, осведочене већ под првим цариградским патријархом у турократији, *Генадијем Схоларисом*, који се сматрао пре свега хришћанином а потом православцем. Ова идеологија доводи до појаве концепта „народност православна” супротно родовској одредници – српска, бугарска... Одатле потиче, између осталог, поистовећивање и препознавање православаца као „Грка”, док су католици били називани „Латинима” или „Францима”.

Битна одредница у развоју православног религиозног сликарства Балкана XVI века је долазак критских сликара у велике монашке центре, у манастире северне Грчке и Свете Горе. Један од најзначајнијих критских сликара прве половине XVI века, монах *Теофан Сирелицас*, звани *Ватнас*<sup>9</sup> дошао је на Метеоре 1527. да украси цркву манастира Светог Николе Анапавсаса. Он је 1535. сликао фреске у манастиру Велика Лавра на Светој Гори и иконе за иконостас. Теофан је био најути-

<sup>8</sup> С. *Пејковић*, Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића, Зборник за ликовне уметности 12, Нови Сад 1976, 119–135.

<sup>9</sup> М. *Chatzidakis*, Recherches sur le peintre Théophane le Cretois, Dambarton Oaks Papers, 23–24, 1969–70, 311–352.

цајнији критски сликар тог времена, кога следе многи критски и други Грци, и не само они, већ и многи светогорски монаси – зографи, међу којима и наш *Георџије Миџрофановић* као један од његових најоданијих следбеника са српских простора, на кога се угледају и други сликари, попут *Козме (Јована), Андрије Раичевића, Радула...*

Значај појаве Теофана Крићанина огледа се и у чињеници да је према његовим сликарским искуствима сачињен и чувени Светогорски сликарски приручник, који је дуго после Теофановог нестанка (умро је 1559.) уводио зографе у тајне сликарског религиозног умећа.<sup>10</sup> Његов састављач Дионизије из Фурне, поред излагања традиционалних византијских узора, сведочи и о томе како је Венеција, у којој је живела најзначајнија грчка дијаспора окупљена око цркве Светог Ђорђа грчког, при коме су радили многи значајни критски сликари – *Дамаскинос, Клонџас, Занфурнарис, Аџакас, Пулакис, Емануел* и *Константин Цанес*,<sup>11</sup> полако утирала пут новинама у иконографији (тип Богородице *Madre della Consolazione*, и друге), као и италијанској патетици, која је у XVII веку и касније у XVIII, освојила православну иконографију. С друге стране, треба се подсетити да је утицај византијске уметности на италијанску уметност XIII века био снажан, те се још у Ренесанси појавио израз који га означава са „*maniera greca*.”<sup>12</sup>

\*

## ВЕЛИКА ИКОНОСТАСНА РАСПЕЋА

Сликани крстови на иконостасима уоквирени дуборезним позлаћеним рамовима су врло типичне уметничке целине, преко којих се могу сагледати и пратити западни, претежно венецијански утицаји у српској и балканској уметности XVI и XVII века. Они се у Далмацији јављају у времену од XIV до XVI века и смештени су, као и у црквама српских манастира, над олтарским простором.

<sup>10</sup> *Dionisije iz Furne*, Erminija slikarskih veština, publikovao je A. Papadopoulos – Kerameus, St. Petersburg, 1990. (na grčkom).

<sup>11</sup> *M. Chatzidakis*, Icones de Saint-Georges, o.c., *M. Constantoudaki-Kitromilides*, Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia, o.c.; *M. I. Manoussacas* Ελληνες ζωγάφοι εν Βενετί, μέλη της Ελληνικής Αδελφότητος κατά Ιστ αιώνα, ι Μνημόσυνον Σοφίας Ανωτατάδης, Venezia 1974, 212–226. Аутор је успоставио каталог са 31 именом сликара; *Ch. Maltezos*, Venice of the Grcks, Atene 1999.

<sup>12</sup> *M. Muraro*, Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel trecento, "Thesaurismata", 9, 1972, 180–210. *Idem*, Разне фазе византијског утицаја у Венецији, Зограф, 4, 1972. Београд.

Најзначајнији крстови са сликаним Распећем сачувани су у црквама манастира *Дечана*, из 1593/4, *Свeйшeх Aйocтoлa у Пeћи*, из 1594/96, *Морачe*, из 1596/1607, *Пивe*, из 1605, *Грaчaницe*, из 1621/22, *Блaђoвeшћeњa кaблaрcкoг*, из 1635, *Пoдврхa*, из 1664 и недавно откривени, обновљени крст црквe манастира *Блaђoвeшћeњa рудничкoг*, који бисмо на основу стилских и иконографских одлика датирали у прелазне године четвртe и пeтe дeцeнијe XVII вeкa.

Иконографија и стил ових крстова подсећају на велика сликана Распећа Дубровника и околине, као што су они у цркви *Доминиканског манастира* у Дубровнику, рад чувеног млетачког сликара Паола Венецијана,<sup>13</sup> цркви *Свeйшoг Никoлe у Сћoну*, цркви *Свих Свeйшeх* на Корчули, *капeдpaли и бeндикћинскoм мaнaстипиру у Трoгиру*, манастиру *Свeйшeх Кузманa и Дaмјaнa* на Пашману, цркви *Свeйшoг Гризoгoнa* у Задру<sup>14</sup> и других, као што је и Распеће на главном олтару црквe *Свeйшoг Крстa* у Сплиту.<sup>15</sup>

Ова далматинска Распећа, као и њихови италијански узорци из XIV и XV вeкa, имају своје прототипове у ранијим италијанским Распећима XII и XIII вeкa, распрострањеним по Тоскани и Умбрији, где их је сачувано преко стотину. На једној Ђотовој фресци у Асизију, у горњој цркви Светог Фрање, насликано је Распеће над иконостасом. Сматра се, да су следбеници фрањевачког реда најзаслужнији за распрострањавање крстова са сликаним Распећем.

Рана сликана Распећа, формирана под утицајем византијских ликовних концепција, јављају се у периоду настанка прелазног стила, од византијског ка романичком. Она немају дуборезне позлаћене оквири који се изражавају као посебна карактеристика готског стила на Распећима из XIV и XV вeкa. Овај нови тип монументалних Распећа настаје у Венецији, која је у то време још увек под јаким утицајем Византије, што се најбоље види у делу Паола Венецијана.<sup>16</sup> Стварају га венецијански и критски мајстори, о чему сведоче и новопронађени писани документи.<sup>17</sup> На Распећима, која су венецијански и критски мајстори радили како за православне, тако и католичке црквe Балкана и медитеранских острва, поред претежно византијских, јављају се и елементи готике и ране ренесансе.

13 *M. Muraro*, Paolo Veneziano, Venezia.

14 *S. Bettini*, Pittura di icone cretese, veneziana e i madoneri, Padova, 1933, 65, T. XXX. Италијански византолог сматра да се на монументалном Распећу црквe Светог Гризогона у Задру, осећа утицај српског стварања, посебно Студенице.

15 *К. Пријажељ*, Слике домаће школе XV столећа у Сплиту, Сплит, 1952, 9–10.

16 *M. Muraro*, Paolo Veneziano, Venezia.

17 *M. Cattapan*, Nuovi documenti, riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500. Atti del Secondo Congresso di Creta, Atene 1968. 37.



Велика Распећа, која се колико је познато, у православне цркве на Балкану уносе у XVI веку, дају иконостасима, а и унутрашњости храмова нови изглед. Она се разликују од далматинских, богатством скулптуралног позлаћеног украса оквира, у које домаћи дрворезбари уносе и неке елементе са старе камене пластике, попут плетера и других орнамената које комбинују са флоралним мотивима.

Најстарији помени и очувани примерци Распећа су из XVI века. Тако 1581. године, у своме дневнику Павле Контарини бележи да је те године у манастиру Милешеву видео „врло леп велики крст од позлаћеног дрвета”<sup>18</sup> који није доспео до нас, те је најстарији сачувани и датирани крст са Распећем из манастира Светог Ђорођа Полошког, рађен 1584. године.<sup>19</sup> Полошки крст, који већ стоји на двома аждајама, симболима побеђеног зла (Апокалипса, XII, 9), које се не јављају на далматинским крстовима, стилизацијом аждаја датим у облику орнамената, указује на већ еволуирани прототип, једну од завршних фаза формирања српских дуборезних Распећа.<sup>20</sup>

По сачуваним примерцима не може се знати колико је трајало обликовање српских Распећа, али је сигурно да се монументални крстови са Распећима на иконостасе постављају након обнове институције Пећке патријаршије, 1557. када се обнављају и многе старе цркве и када се дуборез развија као црквени украс.<sup>21</sup>

Приказ изгледа иконостаса украшеног дуборезним сликаним Распећем с краја XVI века, насликан је на савременим иконама *Свeтoг Мине*, Емануила Лампардоса, у цркви Светог Ђорђа грчког у Венецији,<sup>22</sup> и икони Ђорђа Клонзаса „Литургија праведних и паклене музке грешних”, у Музеју Старе српске цркве у Сарајеву, која приказује унутрашњост једне критске цркве крајем XVI века.<sup>23</sup>

Управо на начин представљен на Лампардосовој икони, мора да је био постављен велики дуборезни позлаћени крст са сликаним Распећем у цркви Светих Апостола у Пећи, дар патријарха Јована. Ка-

18 *P. Matković*, Putovanja po balkanskom poluotoku u XVI v. Rad CXXIV, Zagreb, 1895, 65.

19 *Љ. Стoјaнoвић*, Стари српски записи и натписи, I, Београд, 1932. 6411.

20 *P. Грујић*, Дрворез Светог Спаса и Св. Богородице у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва, књ. V. Скопље, 1929, 188.

21 *М. Ђоровић-Љубинковић*, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд, 1965. 90.

22 *M. Chatzidskis*, Icones de Saint-Georges des Grecs cit. Pl. 43.

23 *П. Вокошoйoулoс*, Непозната икона у Сарајеву, Билтен хришћанског археолошког друштва (Делтион....) Атина 1986, 383–398, сл. 1 и 3. (на грчком).

ко се из натписа, писаног делом тајном буквицом види, крст је рађен од 1594. до 1596., у „нужна времена, под агаранским безбожницима”.<sup>24</sup> Поред Распећа и бочних икона Богородице и Светог Јована, у простору између змајева на које се ослања крст, насликана је икона проширеног Деизиса. Појава деизисне композиције у подножју крста казује да је овај крст намењен старом иконостасу који је имао само један ред престоних икона и није имао деизисну плочу. Пећки крст управо сведочи о променама на иконостасима које су интензивне крајем XVI столећа, за време патријарха Јована, који се заузима и око израде великог дечанског крста, на чијем се запису помиње. У простору између стилизованих змајева постамента, у Дечанима је насликана икона Оплакивања.

Патријарх Јован је био ктитор и великог морачког крста, који је рађен 11 година, од 1596. до 1607., како стоји у натпису у подножју крста<sup>25</sup> на коме је своје име забележио и Георгије крстар. Морачки иконостас са монументалним, раскошним крстом, једна је од првих великих репрезентативних целина новог схватања унутрашњег уређења цркве.

Подизање великих крстова са сликаним Распећима на иконостасима XVI и XVII века, свакако је у складу са теолошким схватањима и тежњом ка улепшавању и осавремењивању храмовног простора. Судећи по разгранатом раду сликара тога времена на изради нових облика иконостаса, њиховој типологији и вредности уметничког извођења, на основу очуваних примерака и доступних писаних извора, могло би се закључити да они одсликавају духовне прилике, ликовну културу времена, као и естетска уверења наручиоца. Ктитори су били углавном високи црквени прелати, али и грађани, често родољубиво удружени у својим побожним прилозима (Дечани).

Анализирајући токове развоја и израду великих Распећа, може се закључити да су домаћи мајстори који су на њима обављали обимне сликарске и дуборезачке послове, претежно монаси и свештеници, то чинили са много креативности, уносећи, посебно у позлаћени дрворез, нове елементе карактеристичне за средину и време у коме су настали. Тако се на српским Распећима XVI и XVII века, која доминирају иконостасима цркава *Свeйшix Aйocтoлa у Пећи, Дечана, Грачанице, Мора-*

24 М. Ђоровић-Љубинковић, н. д. стр. 96–97.; А. Скoвран, Уметност средњевековне Србије, Уметничка баштина Србије из ризница и збирки, Београд, 1984. 112–115. сл. 54.; *Idem*, Srednjevekovna umjetnost Srba, Zagreb, 1985. 58, 193. (Каталог изложбе).

25 С. Пејковић, Морача, Београд 1986.

че, *Пиве*, *Свешто̄ Николе у Подврху* и *Благовешћења Рудничко̄*, могу запазити сродности и разлике у развојним токовима ових споменика који у својој врсти представљају најраскошније примерке естетски усклађеног новог црквеног украса, који се лепотом знатно издваја од сличних, истодобно насталих у грчким областима, сачуваних на Светој Гори, Криту и на Кипру.

\*

*Велики крст̄ са сликаним Распећем из манастира Благовешћења рудничко̄* (± 310 x 350 cm), у низу дуборезних сликаних крстова насталих на балканским просторима током XVI и XVII века, међу којима има сјајних мајсторских остварења, али и просечних занатских дела, по својим сликарским особеностима, као и квалитетима позлаћене резбе, спада у најрепрезентативнија дела ове врсте. Сликане површине крста као и његов рељеф одају великог мајстора, који је умао да успостави равнотежу у ритмичном супротстављању иконописа и дубореза.

Сликани приказ *Распећа Христ̄ово̄* и бочне иконе са ликовима *Богородице са Мирносицама* и *Ајосџола Јована са ценџурионом Лонџином*, уоквирују тордиране траке, ажурирани преплети и первази стилизованих цветова. Постоље крста ивицом украшава трака дуборезног преплета, док је простор који су обично запремале сучељене аждаје, испуњен са шест украсних, пластично изведених розета, различите величине. Флорални мотив стилизоване лозице са еухаристичним гроздовима, уоквирује средишњу слику засведену готским преломљеним луком испод подножја крста, на којој је представљен *Христ̄ Милосрђа* – *Imago Pietatis*, означен као – *Снешџе Христ̄ово*.

Градитељ Благовештенског крста, високе ликовне културе, за своје дело се инспирисао раскошном резбом морачког крста. Морачки крст, китњаст и богатији дуборезом од дечанског и пећког, многим решењима његовог мајстора Георгија крстара, послужио је као узор при изради крста који је сада у цркви манастира Благовешћења рудничког, а био је намењен и рађен за знатно већи храм.<sup>26</sup>

Благовештенски крст је обогаћен многим новим украсима, посебно флоралним мотивима карактеристичним за касноготско стварање, поред којих се јављају и неки ренесансни елементи, али и цветне сти-

<sup>26</sup> Крст је сабијен по вертикали и сечена су постоља бочних икона Распећа, да би се оно ширином уклопило у мали простор испод триумфалног лука.

лизације блиске руми орнаментици, какве се срећу у исламској уметности које су присутне, на пример, и на минијатурама Каранског јеванђеља (1608/9).<sup>27</sup> На Благовештенском крсту још више него на мочакком, остављање празног простора између мотива резбе, појачава игру светлости и сене, што је преузето са Запада.

Позлаћени дуборез Благовештенског крста не представља само оквир сликаном Распећу, већ и сам има велику уметничку скулпторалну вредност. Облици и лепота резбе цветних мотива, слободних у простору или укомпонованих у разне елементе оквира крста, показују како се уметност са обала Јадрана преносила у унутрашњост Балкана, исто као што су се и у сликарству, поред све оданости традиционалном визнатијском схватању слике, у иконографији домаћих сликара XVI и XVII века, јавиле специфичности нових, западних схватања у ликовном језику.

Сликане површине сцене великог Распећа Христовог у Благовештењу рудничком, истичу класичну лепоту пропорција и веродостојност људских осећања која су у својој побожности тражила хероје робустних тела, кроз која зрачи надљудска моћ Спаситеља света и снажни дух вере његових следбеника.

Подстакнути оваквим осећањима нови правци у сликарству прве половине XVII века теже идеализацији светих ликова и монументалности фигура светитеља, управо као што се у уметности Византије, Свете Горе и Србије, догодило шездесетих година XIV века, када сликари снажном моделаацијом крупних представа величају њихове врлине.

Мајстор Благовештанског крста, минуциозним, спорим поступком иконописца остварује алтетску фигуру Христа. Густим потезима танане четке он моделира мусклатуру попрсја крупног тела разапетог Христа, као и његов снажни торзо представљен у гробу на слици *Христџа Милосрђа – Imago Pietatis*, постављеној у подножју крста. Јасни трагови западних утицаја виде се у трновом венцу око главе Христа на обе његове представе на Благовештенском крсту. Трнов венац се налази и на Распећу у Марковом манастиру, Благовештењу кабларском и Грачаници. На грачаничком крсту који је настао, како у натпису стоји, рукоју јеромонаха кир Стефана, 1622. године, за време патријарха Пајсија, испод Распећа се налази и композиција обележена као „Снетије Христово”, смештена у нишу преломљеног лука. Она у ствари представља

---

<sup>27</sup> З. Јанић, Исламски елементи у минијатурама Каранског јеванђеља, Годишњак Балканолошког института, Сарајево, књ. II, стр. 159–170; Д. Медаковић, Каранско четворојеванђеље, Библиотекар, Београд, 1959, 3–4, 205–213.

западњачку композицију Оплакивања, *Imago Pietatis*. Христос је са трновим венцем око главе, приказан наг, до појаса у саркофагу, поред кога су, са једне и друге стране, допојасне фигуре Богородице и апостола Јована.<sup>28</sup>

Грачанички крст, на коме је нажалост, слабо очуван сликани део, у иконографском погледу је претходница Благовештенском рудничком крсту. Распоред сликаних површина представе разапетог Христа и симбола јеванђелиста који су насликани у продужетку кракова крста је скоро истоветан у Грачаници и Благовештењу рудничком. Слика Оплакивања, као *Imago Pietatis*, поновљена је на Благовештенском крсту, у сажетом облику. Иконографија бочних икона Распећа са представом Богородице и апостола Јована, на Благовештенском крсту је обogaћена присуством Мирносица и центуриона Лонгина.

Тема *Imago Pietatis* почива на легенди о папи Гргуру Великом, која говори да је он, у једној прилици, припремајући се за вршење службе Божије у проскомидији видео Христа наог, као жртву, у саркофагу склопљених очију, усправљеног и са рукама прекрштеним на грудима.<sup>29</sup> Ова легенда је подржавана од свештенства, да би се истакао престиж једне чувене мозаичке византијске иконе из раног XIV века, изузетно поштоване, која се чува у цркви Јерусалимског Светог крста у Риму. Икона се сматра за прототип представе *Христиа Милосрђа – Imago Pietatis*, репродукована је на гравирима једног Диреровог савременика и преко ње се распрострла почетком XIV века по Италији, затим Француској, те је постала славна, пре свега што је својим поштоваоцима и исповедницима обезбеђивала безбројне индулгенције.<sup>30</sup>

У византијској иконографији *мртвог Христиа*, сматра се да је његова најстарија представа на фрескама у ниши ђаконикона манастира Градца, из 1276. године, коју је запазио још Г. Мије<sup>31</sup> и нашао јој изворе у византијској црквеној поезији. Илустрација се везује за службу проскомидије, на којој се припремајући евхаристију помиње голготска жртва. Познат је лик мртвог Христа на фресци манастира Каленића, из 1413, као и манастира Поганова из 1499. године. Ова тема се, међутим, веома често среће у XVI и XVII веку у италокритском сликарству и под његовим утицајем јавља се и у делима наших сликара тога времена, нарочито у Старој Херцеговини, манастирима Тројици Пљеваљској, Пи-

28 G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1916. 484.

29 *Idem*, о. с. 484, 485.

30 *Idem*, о. с. 484.

31 *Idem*, о. с. 485.

ви, као и код мајстора Козме (Јована) на фрескама у манастиру Морачи, у параклису Светог Стефана и црквици Светог Николе из 1639. и 1640. године. На фресци из 1622. са представом мртвог Христа са Богородицом и Светим Јованом у ниши проскомидије манастира Пустине, потписали су се зографи Јован и Никола. Сликара, поп Страхиња из Будимља, потписао се такође у проскомидији, на фресци симболичне представе Христа – жртве, у цркви Светог Николе у Подврху, молећи да буде поменут.

Иконопис Благовештенског крста показује утицај критског и западног сликарства, нарочито у иконографији. Сасвим су изузетна нека иконографска решења на крсту, попут приказа *Майере Божије са мирносицама*, блиског истоименој представи Дуђија на Триптиху Сијенске Академије бр. 35. Традиционално симетрично постављен пар бочних икона, са мирносицама иза Марије и центурионом иза Јована, на овом примеру, као и другима на Светој Гори,<sup>32</sup> показује да су Крићани и њихови следбеници били у стању да после три века, ништа не мењајући, понове композиције блиске италијанским Примитивцима. Представљена је сцена по јеванђеоском тексту „А стајаху код крста Исусова, мати његова, и сестра матере његове, Марија Клеопова и Марија Магдалена” (Јован, 19. 25.).

Насликан је тренутак када је Христос приклонио главу и издахнуо, а мати његова, између двеју Марија на које се ослања, посрнула од бола. Драматично збивање подржано је изразима згрчених лица, расплетеним косама светих жена, чије су главе на теменима покривене танким ружичастим марамама, постављеним у облику капица.

Начин сликања композиције Распећа: фигура разапетог Христа на крсту на Голготи, допојасни мртви наги Христ у саркофагу готичког облика и украса, представе апостола Јована и центуриона Лонгина, а посебно сјајно изведене минијатуре симбола јеванђелиста, и коначно, српске сигнатуре, показује да се ради о делу врсног домаћег сликара.

Сликара Благовештенског крста је и поред угледања на западна сликарска решења Венецијанаца и Крићана тога времена, остао веран и најбољим традицијама српског сликарства друге четвртине XVII века, које се осећају у бити његовог сликарског извођења. Пробран колорит, рафиновани цртеж, који је примењен и у минуциозном извођењу осветљених партија лица мирносица искривљених у болу и снажно моделованом торзу Христовог тела, посебно у слободним потезима исцр-

<sup>32</sup> Распеће са дрворезне иконе у Хиландару, *Хиландар, Д. Медаковић* и група аутора. Бгд. 1997, 146, сл. 120. Idem, Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару, Зборник радова Византолошког института, 4. Бгд 1956, 187-196.

тавања златом шрафираних крила симбола јеванђелиста, где се сликар показује и као врстан минијатуриста и анималиста, мајстора Благовештенског крста сврстава у ред најбољих уметника српског сликарства у време стварања под Турцима.

Сигуран цртеж, жив колорит, начин моделовања и обраде инкарната, фигура и драперија, посебно осећање за однос резбе и слике, одају мајстора рафинованог укуса. На темељу детаљних упоредних истраживања иконописа, у Благовештенском крсту препознајемо дело Андрије Раичевића, уметника који наставља традицију најбољих српских сликара у XVII веку. Крст Благовештења рудничког, био би, колико нам је засада познато, Андријино најрепрезентативније дело.

Андрија Раичевић, сликар, познати минијатуриста и иконописац, ради претежно по Старој Херцеговини током четврте, пете и шесте деценије XVII века, за угледне црквене великодостојнике, међу којима патријарха Пајсија и митрополита београдског и сремског Иларијона. Андрија је и сам припадао цркви, имајући високи чин јеромонаха.

Прочување дела сликара Андрије Раичевића, дуго превасходно познатог по шездесетак минијатура у рукописној књизи са текстовима *Шестоднева Јована егзарха Бугарског и Хришћанске топографије Козме Индикоплова*, из 1649. године, која се чува у библиотеци манастира Свете Тројице код Пљеваља,<sup>33</sup> као и по потписаној икони *Светиоџ Киријака Ошшелника*, из исте, 1649. године<sup>34</sup> и *Деизиса* са светитељином, из 1654. године, са записом тајном буквицом „рукоју грешнога Андреја лениваго, ему же завет гроб, а земља мати, Простите ме грешнога Бога ради“<sup>35</sup> унапређено је открићима В. Ј. Ђурића, изнетим у студији „У потрази за делом сликара Андрије Раичевића“, где му Ђурић, на темељу стилских и иконографских анализа приписује укупно тринаест икона, које се налазе у црквама манастира Свете Тројице пљеваљске, манастира Крушедола (сада у Музеју СПЦ), Старој српској цркви у Сарајеву и црквама села Бусоваче, Бистрице и Радијевића код Нове Вароши.<sup>36</sup>

33 В. Моле, Минијатуре једног српског рукописа из 1649. године са Шестодневом бугарског егзарха Јована и Топографијом Козме Индикоплова, Споменик СКА, Београд, 1922, XLIV, Други разред, 40–87.

34 Л. Мирковић, Старине старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА, LXXXIII, Београд, 1936. 12. т. XXIII/1.; Ђ. Мазалић, Старе иконе и друго, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, XLVIII, Сарајево, 1936. 64.

35 Ђ. Мазалић, Неколико старих икона, Наше старине, II. Сарајево, 1954, 33–57.

36 В. Ј. Ђурић, У потрази за делом сликара Андрије Раичевића, Старине Црне Горе, I. 1963. 23–47.

У Раичевићевим делима утицај западног и критског сликарства је највидљивији на Благовештенском крсту и иконама из Тројице пљевалске, посебно икони Вазнесења Христова, ктитора проигумана Ананија, сликаној 1645/46, која је и за испитивање односа Благовештенског крста са Андријиним делом поред осталих, веома битна. Сличности између Раичевићевог и сликарства мајстора Козме (Јована), указују на вероватноћу да је он као Козмин савременик, познавао његово дело у манастирима некадашње Старе Херцеговине (Пиви, Морачи, Светом Николи у Подврху...) где је Андрија бивао, будући и сам Херцеговац, из села Тоци код Пљеваља.

О Андријином делу се још увек недовољно зна, али судећи по односу иконописа и резбе на Благовештенском крсту, он је имао прави осећај за равнотежу и сагласје сликаног и скулпторалног украса који се савршено допуњују, исто као што се у тројичком рукопису његове сликане минијатуре хармонично уклапају у писани текст знаменитог и ученог преписивача Гаврила Троичанина.

Атрибуцију крста Благовештења рудничког Андрији Раичевићу темељимо на низу стилских, типолошких, иконографских и технолошких одредница, које произилазе из особености и сродности сликарског извођења његових дела. Ђурићево проширење каталога Андријиног опуса омогућило је знатно шире сагледавање карактеристика сликарског рукописа и иконописног стила Андријиног, а тиме и могућности упоређивања и праћења тенденција уметничког развоја у његовом стваралаштву.

При изучавању Андријиног дела, које је било окренуто претежно студији његових минијатура, запажени су руски утицаји преко предложака којима се служио, али и исламски и западњачки у орнаментима. Међутим, није довољно запажен и истакнут значај Венеције, као и италокритског сликарства, посебно улога италокритских икона у развоју српског сликарства тога времена, па и Андријиног иконописа, на коме је критски утицај уочљив како у иконографији тако и у стилу. Ови утицаји долазили су посредством Свете Горе, Венеције и Далмације.

На композицији Распећа у Благовештењу рудничком, стари византијски модел је претрпео извесну прераду под утицајима насталим још у Траћенту (већ поменуто Распеће у Сијени и многа друга), који се оживљавају на Светој Гори и код нас у XVI и XVII веку. Тако су се на Благовештенском крсту нашли *Христ Цар славе* и *Христ Милосрђа* – *Imago Pietatis*, који према догми тријумфује кроз своју добровољну жртву, као и Мати Божија, која, супротно византијском идеалу о уздржаности у болу, посрће у ламенту, како је описано у апокрифном је-



ванђељу Никодимовом.

У одгонетању многих питања која поставља „проналажење” крста Благовештења рудничког, о коме нема никаквих података, поред ауторства, једно од значајнијих је, ко би био његов ктитор, као и коме је храму крст био намењен пре но што је донет у мали Благовештенски храм, за који је морао бити скраћиван.<sup>37</sup>

Андрија Раичевић, јеромонах из угледне породице, познати сликар илуминатор и иконописац, широко образован калуђер, 1649. ради у Светој Тројници пљеваљској, манастиру са једном од највећих библиотека тога времена, на илуминирању *Шестоднева*, који, уз минијатуре у рукописној копији *Минхенског српског ѿсалтира* урађеној по налогу патријарха Пајсија између 1628. и 1630., представља најопсежнији рад на украшавању једне српске књиге у временима турске власти.<sup>38</sup>

Андрија, учен и одан украшавању књиге, био је сигурно близак патријарху књигољупцу и књижевнику, који обилази манастире и библиотеке своја четрдесет и четири владичанства, обнавља оштећено и сам се стара о преповезивању књига, међу којима се потрудио и око тада расутог илуминарног српског рукописа, чувеног Минхенског Псалтира.

Пајсије настављајући дело свога претходника и учитеља, патријарха Јована на украшавању и обнови седишта Патријаршије, позива хиландарског зографа Георгија Митрофановића да наслика Јованов портрет, обнови оштећене фреске у цркви Светог Димитрија и ослика данас непостојећу манастирску трпезарију.<sup>39</sup> Следећи патријарха Јована, ктитора више монументалних иконостасних крстова, о којима је било речи, Пајсије се заложио за изградњу Грачаничког крста који ради јеромонах Стефан, 1621/22. Видели смо да је Грачанички крст у распо-

37 П. Пајкић, је поводом започетих радова на конзервацији иконостаса цркве манастира Благовештења рудничког, скренуо пажњу на вредност крста, тачно запажајући приморске, западне утицаје, не улазећи у његову подробнију анализу, атрибуцију, нити порекло. – *Иконостас манастира Благовештења рудничког, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије*, XV, Београд, 1983. 249–252.

Благовештенски крст је на иницијативу епископа шумадијског, Господина Др. Саве Вуковића и залагањем А. Сковран, рестауриран у Атељеу за конзервацију и рестаурацију Народног Музеја у Београду и након дуготрајне обнове, 7. јуна 2001. године, крст је враћен у храм Благовештења и освешен од владике Саве. Монографија о Благовештенском Распећу је у припреми.

38 В. Моле, о. с. 83.; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955. 90–91; *Idem*, Старе српске минијатуре, 56–57.

39 А. Сковран, Фреске XVII века из цркве Светог Димитрија у Пећи и портрет патријарха Јована, Старине Косова и Метохије IV–V, Приштина, 1968–71, 331–351.

реду иконописа послужио Благовештенском као предложак изузев за бочне иконе, које на Благовештенском крсту имају јединствено решење. Благовештенски монументални крст уопште узев представља знатно развијенији тип крста, изванредно сликан, настао вероватно крајем четврте или почетком пете деценије XVII века, као Пајсијев дар из руку Андријиних, неком непознатом, великом храму.

Наше трагање за великим храмом у коме је првобитно стајало Андријино монументално Распеће, одвело нас је у цркву манастира Светог Николе у Дабру, названом Бања, некадашње епископско седиште, које је у XVII столећу било живо духовно средиште.<sup>40</sup>

Својевремено је, још Ј. Ђурић, у потрази за делом Андрије Раичевића закључио да нашег сликара не би само због његовог илуминаторског рада преписивач троичког рукописа Гаврило Троичанин назвао „благочестиви и благоподвижни зуграф”, те да је потребно преиспитати дела која му се приписују у нади да ће се, судећи по Андријином значају, њихов број и повећати.<sup>41</sup> Чини нам се да би управо дело као што је монументално Распеће из цркве манастира Благовештења рудничког било достојно такве хвале његовог мајстора.

Распеће је према томе настало пре потписаних троичких минијатура из 1649. године, као и пре троичких и других, каснијих икона.

Осврћући се још једном на сјајно сликане симболе јеванђелиста на Благовештенском крсту, почевши од минијатурног анђела, монохромно црвеног лава, маестрално изведених симбола орла и вола, у којима се поред богате колористичке палете осећа и сјајан цртач, што се намеће као најближа паралела Андријиним троичким минијатурама, могамо се сложити са похвалама Гаврила Троичанина.

Стилске и иконографске особине Андријиног дела јасно откривају путеве његовог уметничког формирања, указујући на широко образовање нашег уметника. Поред домаћих иконописних искустава, била су му позната, свакако посредством Свете Горе, руска илуминаторска решења, осведочена на минијатурама Троичког рукописа, док су извесне западне посебно венецијанске иновације на монументалном Распећу учиниле његово сликарство, стварано у временима која нису била склона иконографским новостима, јединственим и светским.

---

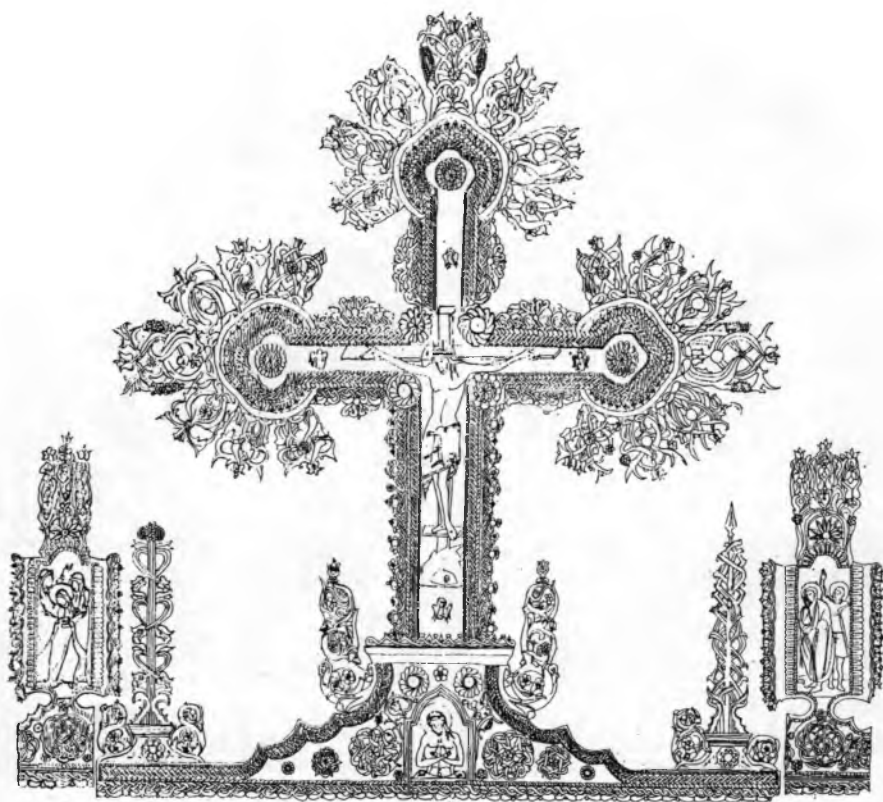
40 М. Шакоџа, Ризница манастира Бање код Прибоја, Београд, 1981.

41 В. Ј. Ђурић, о.с. 45.



*Црква Св. Ђорђа Грчког у Венецији, унутрашњост (фото Alinari)*

*The Church St George of the Greeks in Venice, interior (photo Alinari)*



*Велико сликано Распеће из манастира Благовештења рудничког,  
дело Андрије Раичевића (цртеж А. Скворан)*

*The great painted Crucifixion from the monastery Blagovestjenje rudničko,  
the works of Andrija Raičević (drowing A. Skovran)*

*Anika Skovran*

TRACES OF THE VENETIAN INFLUENCE ON THE SERBIAN ART IN  
XVI AND XVII CENTURY

*Summary*

By introducing us to the learning of the influence of Venice on the creation of Serbian artistic heritage in the period of Turkish domination, author says of the cultural bridges, which have during Middle Ages linked Serbian lands with the West and the East.

*Maniera graeca* and *maniera latina* have met in the artistic expression of Serbian architects, sculptors and artistic crafts, painting, decoration of manuscripts and printed books, non in a conflict of diversities yet in a symbiosis solved by a synthesis which have given special feature to the Serbian art.

Venice, mostly successor of Byzantium, have accepted Greek and Serbian refugees, associated with the church of St. George the Greek, which have, besides the clergy, gathered stratiots, painters, printers and writers, and among these respectable men was Božidar Vuković, prominent Serbian printer and one of the first presidents of Greek-Serbian Brotherhood.

Publications of Vuković's printing-office, peculiar continuing of Crnojević's printing-office, have used for illustrations, instead of splendid renaissance ornaments, iconography of Cretan icons of the church St. George the Greek, so during the XVI and XVII century they have become a kind of a painting manuals, which inform on the iconographic novelties which have been under the influence of western painting introduce by the Cretan masters.

Great painted Crucifixions in gilded woodcutted frames, which have been placed on the iconostasis of the most dignified Serbian monasteris in XVI and XVII century, originated under the Western, mainly Venetian influences.

The monumental Crucifixion from the monastery Blagoveštenje (Annunciation) rudničko, recently discovered and restored, author has assigned to the works of Andrija Raičević, famous icon painter and illuminator of *Šestodnev* and Christian Topography by Cosma Indikoplov (1649) in the library of the monastery Sveta Trojica (The Trinity) Pljevaljska, considering that the Crucifix has been made before the trinities miniatures, as a gift from Patriarch Pajsije to the church of a monastery Sveti Nikola Dabarski, called Banja, old bishopic seat and important spiritual centre in XVII century.