Василије Пуцко

ДОИКОНОБОРАЧКИ МОДЕЛИ У ВИЗАНТИЈСКОМ ЖИВОПИСУ XI ВЕКА — ОХРИД И КИЈЕВ

Питање стилског слагања зидних слика двају катедралних храмова — Св. Софије Охридске и Св. Софије Кијевске још чека своје решење. Оба су циклуса, и поред свих својих најбитнијих одлика, означена оним особинама истоветности које су својствене делима византијске уметности једне исте епохе. У датом случају фреске се датирају чак отприлике истим годинама. Завршавање охридских фресака отприлике се одређује временом око 1040—1045. године. Главне зидне слике Св. Софије Кијевске В. Н. Лазарев је датирао 1043—1046. годином, односећи завршавање другог дела фресака на 1061—1067. годину. Не улазећи овде у претресање законитости наведених датирања, умесно је при свођењу резултата већега дела, да прихватимо за охридске фреске, као и за кијевске мозаике, један условни датум — 1040. године. Тај датум потпуно одговара реалноме стању ствари, дозвољава да признамо истовременим оба циклуса зидних слика које су се појавиле на разним крајевима словенскога света и толико су различите по своме иконографском саставу.

Иконографија зидних слика Св. Софије Охридске, а нарочито олтарскога дела храма, не једном је била тема специјалних научних истраживања.[1] За изучавање мозаика Св. Софије Кијевске превасходно дугујемо Д. В. Ајналову и Е. К. Редину а исто тако и В. Н. Лазареву.[2] Од великог броја слика које улазе у иконографски програм обају храмова у овом чланку ћемо издвојити само неке које служе као најјаснији примери обраћања ранохришћанском наслеђу. Слике о којима ће бити реч биле су добро познате на хришћанском Истоку у доиконоборачком периоду.

---

[1] П. Мильковић-Пепек. Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид. Зборник на Археолошкиот музеј кн. I. Скопје 1056 стр. 37—67 табл. I—XXXI, сл. 1—21; В. Н. Лазарев. Житопись XI—XII веков в Македонии. XIIe Congrès international des études byzantines. Ochride, 1961. Rapports, V. Belgrade—Ochride 1961, стр. 115—121, рис. 1—12; С. Радојчић. Прилози за историју најстаријег охридског сликарства. Зборник радова Византолошког института, књ. УШ. 2. Београд 1964, стр. 355—381, сл. 1—8.

[2] Д. Айналов и Е. Редин. Древние памяатники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков 1899, стр. 5—50; В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киеской. Москва 1960.

Прва од њих је представа Богородице на трону која украшава конху олтарске апсиде Св. Софије Охридске (сл. 1). Фигура Богородице која седи на престолу заузима строго фронтални положај и, благодарећи томе, схвата се као торжествено-постојана. Обема рукама, задивљујуће лако, без приметнога напора, Богородица задржава пред грудима довољно високо штит овалнога облика са Христом — Емануилом, насликаним на њему, који седи на невидљивом престолу. Његова у страну забачена рука која благосиља пружена је иза граница штита, и из тога разлога икону је веома тешко тумачити као уметничку, уколико је њу осмислио уметник као живу и активну. Само општа тема композиције и облик штита указује на потпуно ране прототипове који су се појавили довољно пре завршавања охридског зидног сликарства. Тај лик Христа, оваплоћенога Логоса, Софије, исцрпно је објаснио С. Радојчић.[3] Слажући се са општим задацима тога чланка, ми ћемо се превасходно задржати на оним примерима који дозвољавају да се пропрати „предисторија" односнога иконографсвог лика.

Тешко да може за најранији од тих примера да послужи фреска лучних стубова XXVIII капеле египатскога манастира Аполона у Бауити, која се датира V—VII веком.[4] На њој је приказана Богородица на трону, у пратњи двају анђела који кади, која држи пред собом овални светло-плави штит, са сликом Христа-Емануила који седи, додирнувши му лево раме (сл. 3). За ову композицију је карактеристичан одликујуће рани период развитка хришћанске уметности прихватање овалнога штита са сликом, као разликовања античкога imago clipeata. Богородица као да поставља лице ради поклоњења. Тај споменик источно-хришћанске уметности прекрасно одражава једну од етапа формирања иконографске схеме која се завршила већ на прелазу VI у VII век, о чему сведочи једна од последњих минијатура јерменскога Ечмиаздинског јеванђеља (сл. 2).

Минијатура Ечмиаздинскога јеванђеља, према претпоставци Н. П. Кондакова, коју је затим довољно засновао С. Дер Нерсесјан, репродукује апсидску композицију.[5] Општа иконографска схема, чијом се основом јавља сликање Богородице на трону са Младенцем, у пратњи анђела и мудраца, налази подударност у двама рељефима од слонове кости, који се односе на VI век, са Поклоњењем мудраца, од којих се један налази у Манчестеру. а други у Лондону.[6] За реконструкцију програма апсидалних фресака, и пре свега композиције конхе, битно значење имају слике на пластичним ампулама друге половине VI века које се чувају у катедрали Монце.[7] Карактеристично је да оне раскри-

[3] С. Радојчић. Прилози . . ., стр. 357—359, сл. 1.

[4] Chr. Ihm. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960, S. 203, Taf. XVIII, 1.

[5] Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I. С.-Петербург, 1914, стр. 314—315; S. Der Nersessian. La peinture arménienne au VIIe siècle et ministures de l'Evangile d'Etchmiadzin. In: Actes du XIIe Congrès international des Études byzantines à Ochrid (1961), t. III. Beograd 1964, p. 54. См. также: В. Пуцко. О двух миниатюрах Эчмиадзинского Евангелия. Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1980, No 12, стр. 67—75.

[6] W. P. Volbach. Elfenbeinarbeiten des Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952, Nr. 127, 131, Taf. 39. 41.

[7] A. Grabar. Les ampoles de Terre Sainte. Monza: Bobbio. Paris 1958.

вају неколико иконографских варијаната Поклоњења мудраца, које је у неким случајевима обједињено са поклоњењем пастира (сл. 5). Како на минијатури Ечмиаздинског јеванђеља (сл. 2), тако и на ампулама Конце (сл. 5), у центру композиције налази се представа Богородица на трону са Младенцем. Представа Богородице у минијатури јерменскога рукописа има ту исту одлику коју имају фреске олтарске конхе Св. Софије Охридске: Богородица држи обема рукама пред грудима овални штит са Христом-Емануилом насликаним на њему. Поклоњење мудраца у таквој редакцији очигледно носи симболички карактер и, према томе, то чини посебно прегледним паралелизам између те апсидске представе Богородице на трону са Младенцем, која је добила одраз у минијатури Ечмиаздинског јеванђеља, и фресака у Охриду. Према томе, модел охридске олтарске композиције односи се на доиконоборачки период.

Овални штит са сликом седећег Христа-Емануила јесте детаљ, који се срета релативно ретко и притом неповезано само у раносредњовековној уметности у Египту, Сирији, у Риму и на југу Италије.[8] Погледајмо поново познате нам споменике. Осим већ поменуте фреске лучких стубова XXVIII капеле манастира Аполона у Бауити (сл. 3), треба поменути фреску VI—VII века у манастиру Светога Јеремије у Сакари.[9] Лик Богородице која држи пред грудима овални штит са сликом Христа-Емануила који седи не јавља се као превасходна својина иконографске схеме Поклоњење мудраца. Његове различите варијанте могуће је показати на минијатури сиријске Библије VII века у Националној библиотеци у Паризу (Сир 314),[10] на икони из тога времена у пинакотеци манастира Св. Екатерине на Синају,[11] на фресци невелике нише деснога нефа цркве Санта Марија Антиква у Риму.[12] У свим показаним случајевима Богоматер је насликана у стојећем ставу, држећи одоздо обема рукама овални штит са сликом Христа-Емануила.[13] Обе варијанте су нашле одраза у византијској сфрагистици, где сретамо сликања и стојеће и седеће Богоматере која држи пред собом овални штит. У вези са охридском олтарском фре-

---

[8] Л. А. Дурново. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. Москва 1979, стр. 171.

[9] I. E. Quibell. Excavations at Saqqara 1906—1907. Le Caire — Leipzig 1908, vol. IV, p. 23, 135, pl. XXV.

[10] Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I, стр. 309—311, рис. 209.

[11] K. Weitzmann. The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Dumbarton Oaks Papers, no 18, 1964, p. 346—347, fig. 8.

[12] Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I, стр. 307—309, рис. 208.

[13] О томе да је показани иконографски тип сликања Богородице могао у старини да украшава конху олтарске апсиде, говори не само случај кад је Богородица насликана како стоји у природној величини (црква Свесвете Ангелоктистос у Кити на Кипру, црква Успења у Никеји), него и пример апсидалних фресака цркве Св. Герогија у Гелати, која је завршена у XVI веку, али која иде за веома раним узорима (Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, т. I. Москва 1950, стр. 269, табл. 172). Друкчије би било непојмљиво, откуда управо та слика — не само да продире у монументални живопис, него и заузима видно место у систему црквеног сликарства. Реплике тога иконографског типа допрле су и у древну Русију, о чему сведочи икона на камену са краја XII века кијевског порекла у Государственом Руском музеју у Љењинграду (Др. кам. 22).

ском треба подвући да слика Богоматере на трону са ликом Христа Емануила украшава печат императора Константина IV Погоната (668—685) и његових синова.[14] Дакле, фреске конхе олтарске апсиде Св. Софије Охридске у потпуности води порекло од иконографије источно-хришћанског порекла, која је добила извесност у споменицима доиконоборачког периода. Та иконографска схема је постојала са другом композицијом која представља размештај у олтарској конхи, у центру које је Богоматер на трону са Младенцем, као што то видимо на мозаику Св. Мавра у Паренцу (око 550. године).[15] Последња се (сл. 4) у извесној мери слаже са сликом на палестинској ампули (сл. 5) и, према томе, такође може да се својим изворима приближи уметности Палестине.[16]

Наведени примери не уливају сумњу у то да апсидална фреска цркве Св. Софије у Охриду има за свој прототип доиконоборачку иконографију Богородице на престолу која држи пред собом овални штит са сликом и Христом-Емануилом који седи. Та слика, са своје стране, такође потиче према доиконоборачким моделима и везана је својим пореклом са темом Теофаније која је добила детаљну разраду у доиконоборачкој композицији Христос у слави, која у поретку црквених зидних слика заузима обично конху олтарске апсиде.[17] Округли или овални медаљон, који по облику одговара глорији која окружује фигуру Христа на трону, већ у VI веку постаје својина палестинске иконографске схеме Вазнесења Господњег (медаљон са сликом Христа узносе анђели).[18] У зидном сликарству олтарских ниша неких капела манастира Бауит Вазнесење Господње сједињује се сликањем Богородице на трону са Младенцем која је представљена у средини фронтално стојећих апостола.[89] Тако је у веома лаконској форми била изражена веза између Теофаније — старозаветним пророчким виђењима и Оваплоћења, а исто тако и Вазнесења — Другим доласком. У поретку зидних слика Св. Софије Охридске слика Богородице на трону смештена је под композицијом Вазнесења која заузима свод олтара, али сликање Христа-Емануила на овалном штиту јавља се као јавни одјек доиконоборачке схеме зидних слика олтарске апсиде.

---

[14] A. Grabar. L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris 1957, fig. 56, p. 18.

[15] Ј. Максимовић. Иконографија и програм мозаика у Поречу. Зборник радова Византолошког института, књ. УШ, 7, стр. 250—251, сл. 2.

[16] Ср.: K. Weitzmann. »Loca Sancta« and Representational Arts of Palestine. Dumbarton Aaks Papers, no 28, 1974, p. 35 ff.

[17] F. van der Meer. Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalipse dans l'art chrétien. Città del Vaticano (Roma—Paris) 1938; A. Grabar. Martirium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, t. II. Paris 1946, p. 207—234; J. Lafontain-Dosogne. Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images. In: Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen age. Paris 1968, p. 135—143; T. Dobrzeniecki. Maiestas Domini w zabitkach polskich i obcych z Polska zwazanych. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, t. XVII, 1973, s. 5—86; t. XIX, 1975, s. 5—244; В. Г. Пуцко. Иконографические схемы армянских алтарных росписей УП века. (Истоки и параллели). Историко-филологический журнал, 1980, No 3(90), стр. 141—157.

[18] K. Weitzmann, »Loca Sancta« . . ., p. 43—44, fig. 26.

[19] Chr. Ihm. Op. cit., Taf. XXV, 1—2.

Поредак зидних слика византијскога храма, као што је познато, у основу се сложио током IX—XI века.[20] Међутим, он је упио у себе довољно иконографских схема и посебних слика које су добиле широку распрострањеност већ у јустинијанском периоду. Те позајмице тешко да треба приписивати иницијативи уметника и објашњавати слабим сликањем новина уметности XI века.[21] Ако се још пажљиво разгледа какво је место дато у систему зидних слика доиконоборачким моделима, није тешко приметити, да њихово коришћење има карактер цитирања ауторитетних извора. Управо за такав извор су служиле иконописне слике које су поставили заштитници иконопоштовања у вези са христолошком догматиком.[22] Према томе, не прибегавајући натезањима, могуће је уверљиво говорити о другоме узроку обраћања уметника раним моделима, чија дела украшавају пре свега олтар и поткуполни простор храма.

У датом случају нема потребе за подробним разјашњењем генетичке везе икона са античким imago clipeata, утолико што је то питање из основа разрешено у стручној литератури.[23] Приметимо само ту прилику да се округли облик медаљона са попрсјима Христа и светих толико распрострањен у доиконоборачком периоду, изнова срета у византијској уметности после васпостављања иконопоштовања.[24] Према томе, у обраћању према доиконоборачким моделима византијских мозаиста XI века треба видети неоспорна сведочанства верности старој иконографској традицији, тим пре што се она поткрепљује потпуно конкретним примерима које пружа Св. Софија Кијевска.

Над источним луком испод бордуре у Св. Софији у Кијеву, у техници мозаика, испуњена је, садржана у округлом медаљону, допојасна фигура Христа у облику старозаветног свештеника (сл. 5).[25] Садржај те иконографске слике која се релативно ретко срета, инспирисане апокрифима, први је открио Д. В. Ајналов.[26] Христос је представљен као млад, са великим носом, крупним изражајним очима,

[20] S. Der Dersessian. Le decor des églises du IXe siècle. In: Actes du VIe Congrès international d'Études byzantines, t. II. Paris 1951, p. 315—320; V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino 1967, p. 125—136. Тај систем је био прихваћен у Кијеву. Детаљније види: В. Пуцко. Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X—XI веков. Slavia Orientalis, XXVI, 1977, стр. 191—200.

[21] Ср.: В. Н. Лазарев. Живопись XI—XII веков в Македонии, стр. 115.

[22] Г. А. Острогорский. Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества. Seminarium Kondakovianum, I, 1927, стр. 35—48.

[23] A. Grabar. 1) Le portrait en iconographie shrétienne; 2) L'imago clipeata chrétienne In: A Grabar. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age. Paris 1968, vol. II, p, 591—605, 607—613; vol. III, pl. 143—150; E. Kitzinger. Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art. Зборник радова Византолошког института, књ. VIII, I. Београд 1963, p. 185—193, fig. 1—7. Ср.: R. Winkes. Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform. Bonn 1969.

[24] М. В. Щепкина. Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. Москва 1977; K. Wessel. Die Kultur von Byzanz. Frankfurt am Main 1970, S. 180, Abb. 110.

[25] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 31—32, табл. 17, 18.

[26] Д. В. Айналов. Новый иконографический образ Христа. Seminarium Kondakovianum, II, 1928, стр. 19—23, табл. III.

ретком брадом, уском линијом која обавија лице, ретким брковима. Гомила густе косе која у праменовима пада на чело, са постриженом тонзуром на темену. Положај десне руке подсећа на гест античких оратора; у левој руци је свитак. Христос је обучен у пурпурни хитон, осенчен зеленим и жутим, и у химатиј воденоплаве боје која у сенкама прелази у тамно-сиве и црне тонове. Тај лик Христа, донекле необичан за византијску иконографију, био је осмишљен као сликање Христа-свештеника, по свему судећи већ у постиконоборачком периоду.[27] Међутим, по својим основним типолошким знацима он дугује у значајној мери раној хришћанској иконографији, што потврђује неколико сачуваних слика датираних од краја VI до почетка VIII века.

Потпуно је вероватно да је за полазну тачку развитка иконографског лика Христа-свештеника послужило сликање које нам је познато по репродукцијама на монетама Јустинијана II, кованим 705—711. године[28] (сл. 7). Христос је представљен у попрсју, благосиљајући десном руком, са кодексом у левој. Низ образе и подбрадак, у танким пругама, спушта се брада. На чело се спуштају локне кудраве косе. Али тонзура која се у старини јавља као знак свештеног служитеља епископског, свештеничког и ђаконског чина,[29] овде одсуствује. Пошто су на монетама репродуковали само најраспрострањеније свете ликове, логично је да се закључи да је њиховом броју припадала и та слика Христова. У сваком случају, по размери невелика икона (35×21,5 cm), која се сачувала у пинакотеци манастира Св. Екатерине на Синају, датирана VI веком, даје основа да се говори о тој слици као о добро познатој византијској иконографији доиконоборачког периода.[30] У типолошком односу облик Христа на монетама Јустинијана II и на показаној синајској икони аналогичан је насликаноме (лику) у минијатурама сиријскога Јеванђеља Рабиле, датираног 586. годином.[31] Тако, с већим или мањим степеном вероватноће, показује се могућност да се установи круг доиконоборачких модела, од кога води порекло иконографије Христа, насликанога на кијевском мозаику.

А у томе храму Св. Софије у Кијеву, у простору између солеје и лука апсиде, распоређена су три медаљона која образују Деизис.[32] Композиција Деизиса (мољења), са Богомајком и Јованом Претечом, окренутима према Христу, који на себе примају молитвено ходатајство за људе, добија широку распрострањеност у Византији после васпостављања иконопоштовања. Али сличне иконе-триптихе смештали су у грчким црквама над царским дверима већ у VII веку, а

---

[27] Подробнее см.: В. Пуцко. Апокрифы в фресках Спаса-Нередицы. Slavia Orientalis, XXVIII, 1979, стр. 185—190.

[28] E. Kitzinger. Some Reflections . . ., p. 190, fig. 6.

[29] Детаљније види: С. М. Дмитриевич. Есть ли тонзуры на головах святителей в восточно-православном иконописании? Actes du IVe Congrès international des Études byzantines, vol. II. Sofia 1936, p. 113—128; С. Радојчић. Тонзура св. Саве. Годишњак Музеја Јужне Србије, I. Скопље 1937, стр. 149—159.

[30] K. Weitzmann. The Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai. The Icons, vol. I. Princeton 1976, p. 26—27, pl. XL, LIV.

[31] A. Grabar. L'inconoclasme byzantin, p. 43—44, fig. 78, 79.

[32] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 91—93, табл. 22—25.

управо Деизис је послужио касније као полазна тачка за иконостас.[33] У даном случају треба обратити пажњу на форму сликања. Као што је већ било речено, илустрације рукописа, насталих у Византији у ближим деценијама после успостављања иконостаса, врло често репродукују иконе у виду округлих медаљона са сликањем Христа, које затим прелази и на византијске монете. Слика на монети коју је издао император Михаило IV Пафлагонјанин (1034—1041) представља Христа са тим детаљима који се ретко сретају у иконографији, који дозвољавају да тачније датирамо кијевски мозаик.[34] Као што је познато, византијска нумизматика је веома осећајно реаговала на популарност у Цариграду одређених иконографских модела Христа.

Као иконографске особености сликања Христа Пантократора у централном медаљону Деизиса у Св. Софији у Кијеву јавља се дуга шиљаста брада и крстасти ореол (сл. 8). Слична представа на горе показаној византијској нумизми Михаила IV говори да је у кијевском зидном сликарству био репродукован лик Христа који је припадао броју најпоштованијих у византијској престоници. Тај је лик, очигледно, водио порекло од древног оригинала. Довољно је упоредити мозаик Св. Софије Кијевске (сл. 8) са мозаиком из VI века који украшава цркву Сан Витале у Равени[35] (сл. 9,1), да бисмо се уверили у то да је дати тип лика био познат уметности јустинијановскога времена. Ако централни медаљон мозаичког Деизиса у Св. Софији Кијевској доследно упоредимо са сликањима Христа на мозаику последње четврти VI века у римској цркви Сан Лоренцо фуори ле Мура[36] (сл. 10) и на новчићу византијског императора Јустинијана II, кованом у годинама 692—695. (сл. 9,2), добићемо доказ у корист очигледнога одраза у мозаику XI века доиконоборачке иконографије Христа Пантократора. На зависност од модела краја VII до почетка VIII века указује и украсни ореол Христа, који се срета на обама типовима монета Јустинијана II. Тај облик ореола који се појављује у византијској уметности у доиконоборачком периоду касније се само ретко налази у споменицима, чија иконографија води порекло од раних модела.[38]

Велики део мозаичких представа Св. Софије Кијевске (портретних) садржан је у округлим медаљонима. Медаљони са ликовима севастијских мученика украшавају бордуре испод лукова,[39] слично ономе што је могуће видети на равенским мозаицима VI века,[40] где

---

[33] И. Мысливец. Происхождение „Деисуса". У књ: Византия, южные славяне и древняя Русь; Западная Европа. Искуство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва 1973, стр. 59—63.

[34] W. Wroth. Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum. vol. II. London 1908, p. 496, pl. LVIII, 1—2.

[35] W. Oakeshott. Die Mosaiken von Rom vom dritten bits zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig 1967, S. 82, Taf. 23.

[36] Idem, S. 157, Taf. 81.

[37] E. Kitzinger. Some Reflections . . ., p. 190—192, fig. 5.

[38] A Grabar. A propos du numbre crucifère à Castelseprio. In: A. Grabar. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age, vol. II, p. 983—985; W. Pucko. O tendencjach zachodnich w malarstwie ikonowym Rusi XII—XIII w. Biuletyn Historii Sztuki, XLI, 1979, s. 332—333.

[39] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 125—132, табл. 64—93.

[40] F. W. Deichmann. Ravenna, Bd. III. Wiesbaden 1958, Abb. 226—244.

се у сликањима апостола довољно јако испољавају традиције позноантичке портретне уметности. Многобројна сликања светих, приказаних у зидним сликама Св. Софије Охридске и Св. Софије Кијевске, типолошки такође могу да воде порекло од доиконоборачких модела, који после васпостављања иконопоштовања у Византији широко улазе у црквену уметност, будући укључени у иконографски поредак распореда зидних слика у византијском храму. Зато обраћање према јустинијановским моделима у жовопису није уносило елементе случајности: аналогичан процес налази се и у византијској пластици.[41] И ако узмемо у обзир ту прилику да је копирање старих образаца у периоду средњовековља у не малој мери допринело образовању новога стила,[42] можемо достојно да оценимо улогу доиконоборачких модела у придруживању Словена великом наслеђу уметности Византије.

Превео са руског
Димитрије М. Калезић

[41] Ј. Максимовић. Јустинијански модели у скулптури од IX до XI века. В. кн.: Зборник Светозара Радојчића. Београд 1969, стр. 163—171, сл. 1—20.

[42] H. Swarzenski. The Role of Copies in the Formation of the Styls of the Eleventh Century. In: Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congres of the History of Art, vol. I. Princeton, N. J. 1963, p. 7—18.

Резюме

Василий Пуцко

ДОИКОНОБОРЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XI ВЕКА — ОХРИД И КИЕВ

Окончание работы над охридскими фресками в Святой Софии, с 1040—1045 гг., совпадет по времени с росписью главных фресок в Киевской Софии, с 1043—1046 гг.; вторая часть закончена с 1061—1067 годы. Автор полагается на работы Айналова, Редина, Лазарева и С. Радойчича.

Основной задачей автор ставит обнаруживание древних приёмов в мотивах и образах на стенной живописи упомянутых двух храмов. Он приводит примеры древнецерковного искусства Египта, Сирии и Грузии, а потом из византийского искусства доиконоборческих споров из Рима, Равенны, Южной Италии, а так же и с монет Юстиниана Второго. Традиции этого древнего искусства были восстановлены непосредственно перед стенной росписью упомянутых храмов. В византийской нумизматике царь Михаил IV Пафлагонянин, серединой первой половины XI века, репродуцирует их на своих монетах.

Использование древных художественных образцов в среднем веке в Византии, помогли в формировании нового стиля в иконографии. Славяне включаются именно в этот стиль. Примеры данного стиля сохранились в двух соборах, построенных примерно в одно и то же время, посвящённых Христу-Божией Премудрости: в Святой Софии охридской и в Святой Софии киевской. Автор не исследует полностью живопись этих храмов, но только отдельные композиции, которые имеют прямую связь с древними приёмами иконописи.

Zusammenfassung

Vasilij Pucko

DIE VORBILDERSTREITMODELLE IN DER BYZANTINISCHEN FRESKENMALEREI DES XI JAHRHUNDERTS — OHRID UND KIEW

Die Fertigstellung der Fresken in der Kirche der Hl. Sophia in Ohrid fällt in die Jahre 1040—1045, in der Zeit in der auch an den Hauptfresken in der Hl. Sophia in Kiew (1043—1046) gearbeitet wurde,

Резюме

Василий Пуцко

ДОИКОНОБОРЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XI ВЕКА — ОХРИД И КИЕВ

Окончание работы над охридскими фресками в Святой Софии, с 1040—1045 гг., совпадет по времени с росписью главных фресок в Киевской Софии, с 1043—1046 гг.; вторая часть закончена с 1061—1067 годы. Автор полагается на работы Айналова, Редина, Лазарева и С. Радойчича.

Основной задачей автор ставит обнаруживание древних приёмов в мотивах и образах на стенной живописи упомянутых двух храмов. Он приводит примеры древнецерковного искусства Египта, Сирии и Грузии, а потом из византийского искусства доиконоборческих споров из Рима, Равенны, Южной Италии, а так же и с монет Юстиниана Второго. Традиции этого древнего искусства были восстановлены непосредственно перед стенной росписью упомянутых храмов. В византийской нумизматике царь Михаил IV Пафлагонянин, серединой первой половины XI века, репродуцирует их на своих монетах.

Использование древных художественных образцов в среднем веке в Византии, помогли в формировании нового стиля в иконографии. Славяне включаются именно в этот стиль. Примеры данного стиля сохранились в двух соборах, построенных примерно в одно и то же время, посвящённых Христу-Божией Премудрости: в Святой Софии охридской и в Святой Софии киевской. Автор не исследует полностью живопись этих храмов, но только отдельные композиции, которые имеют прямую связь с древними приёмами иконописи.

Zusammenfassung

Vasilij Pucko

DIE VORBILDERSTREITMODELLE IN DER BYZANTINISCHEN FRESKENMALEREI DES XI JAHRHUNDERTS — OHRID UND KIEW

Die Fertigstellung der Fresken in der Kirche der Hl. Sophia in Ohrid fällt in die Jahre 1040—1045, in der Zeit in der auch an den Hauptfresken in der Hl. Sophia in Kiew (1043—1046) gearbeitet wurde,

deren zweiter Teil in den Jahren 1061—1067 beendet wurde. Der Autor stütz sich auf die wissenschaftlichen Ergebnisse von Ajnalov, Redin, Lazarew sowie auch auf die von Radojčić.

Der Autor sieht seine Aufgabe darin, die alten Modelle für die malerischen Motive und Gestalten, die an den Wandflächen dieser beiden Kirchen dargestellt sind, herauszuarbeiten.

Er führt Beispiele aus älterer Kirchenkunst an: Ägypten, Syrien, Grusinien; weiters aus der byzantinischen Malerei der Zeit vor dem Bilderstreit, aus Rom, Ravenna, Süd-Italien, sowie von den Münzen Justinians II. Die Traditionen dieser alten Kunst lebten später wieder auf und zwar unmittelbar vor der Bemalung der Wandflächen dieser beiden Kirchen in der byzantinischen Numismatik. Kaiser Michael IV, der Pafralonier, lässt sich auf seinen Münzen, Mitte des XI Jhs. darstellen.

Die Verwendung alter Modelle in der Malerei des Mittelalters hat zur Schaffung eines neuen Stils in der byzantinischen Malerei, an den sich auch die Slawen anschlossen, einen Beitrag geleistet. Die Vorbilder dieses Stils sind uns in zwei dem Christus — Gottes Allweisheit gewidmeten Kirchen, in der Hl. Sophia in Ohrid und in der Hl. Sophia in Kiew, erhalten geblieben. Beide Kirchen wurden zur annähernd gleichen Zeit erbaut und mit Fresken ausgemalt. Natürlich, analisiert der Autor nicht ihre gesamte Freskenmalerei, sondern nur manche Vorbilder, die offensichtliche Beziehungen zu alten Modellen ausweisen.