

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Сања Ш. Сајферт

СЛИКАР ВАСИЛИЈЕ ОСТОЈИЋ

докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Sanja Š. Sajfert

PAINTER VASILJE OSTOJIĆ

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

Ментор:

др Владимир Симић, редовни професор
Универзитет у Београду – Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Игор Борозан, редовни професор
Универзитет у Београду – Филозофски факултет

др Александра Кучековић, ванредни професор
Универзитет у Београду – Факултет ликовних уметности

Датум одбране:

Сликар Василије Остојић

– резиме –

У прелазном периоду српског барокног сликарства, када се Василије Остојић одважио да крене путем ликовног стваралаштва, у уметности су се одмеравале традиционалне, касновизантијске форме и потреба за новим, савременим визуелним решењима.

Живот Василија Остојића обухвата скоро цео осамнаести век у којем су се издешавале разне и важне промене, како за српски и православни народ на простору Хабзбуршке монархије на северу, тако и у јужним деловима балканских земаља које су биле још увек под турском влашћу. Те промене су се такође односиле на спој са европском културом и суочавање двају различитих хришћанских вероисповести – православља и католичанства, што је оставило својеврстан траг и на животне околности, и на уметност која је на овом подручју доживела препород.

Велику улогу у променама имала је Карловачка митрополија као седиште духовног живота српског друштва, што је основа за ново стваралаштво. У време митрополита Арсенија IV Јовановића Шакабенте, а посебно доласком Павла Ненадовића на чело Карловачке митрополије, кренуле су промене у сликарству и до пуног изражаја су дошле ангажовањем већег броја образованих сликара барокне поетике, међу којима је био и Василије Остојић.

Василије Остојић родом је из Београда и претпоставља се да је прве поуке о сликарству добијао од сликара Георгија Стојановића, још док су обојица живели у Београду. Први почеци, са Јовом Василијевичем цењеним сликаром из Украјине, остварени су у манастиру Крушедолу 1745, а потом у манастиру Бођани 1748. године где је документовано да му је Василије Остојић био један од сарадника.

Ликовни опус Василија Остојића приказан је језиком религиозне слике. Судаћи по сценама највероватније је да је користио Пискаторову Библију и Библију Ектипу Кристофа Вајгла.

Почетком шездесетих година осамнаестог века, Василије Остојић је формиран у озбиљног и самосталног сликара који је познавао и имао искуства са теолошко–догматским темама. Наредни период од тридесет година, био је намењен за велике и значајне сликарске послове: био је у најужем кругу ликовних интелектуалаца чије је првенство у раду, па чак и привилегије, одобравала висока црквена хијерархија. Српско барокно сликарство с Остојићем добија јаку уметничку личност која је преузела на себе озбиљну улогу у ширењу украјинизма, подигла естетске критеријуме и пружила својим радом модел за углед ученицима и сарадницима који су га следили, а неки попут Теодора Крачуна били су подстакнути да наставе уметничко школовање на Бечкој ликовној академији.

Стваралачко раздобље Василија Остојића у периоду од 1748. до 1787, односно све док се није упокојио 1791. Године, било је испуњено сталним сликарским радом, чији је резултат уметнички опус који чине осликани иконостаси, појединачне иконе, тронове, певнице, зидне слике, портрети, те позлата за манастирске и парохијске цркве на подручју Срема, Славоније и Мађарске.

Кључне речи: Сликар, Василије Остојић, осамнаести век, Карловачка митрополија, барок, Украјина, ученици, сарадници, уметнички, иконостас.

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја уметности и визуелне културе новог века

УДК:

Painter Vasilije Ostojić – abstract –

In transitory period of Serbian Baroque painting, when Vasilije Ostojic encouraged himself to pursue career as an artist, art was framed between traditional late-Byzantine forms and the need for new, contemporary visual solutions.

Life of Vasilije Ostojic extends throughout almost entire 18th century in which numerous and significant changes occurred, both when it comes to Orthodox Serbs in the north of the Habsburg Monarchy and in the southern parts of Balkan states still ruled by the Turks. Those changes have as well been reflected in contacts with European culture and a certain collision between two different forms of Christianity: Orthodoxy and Catholicism, which left its mark on life circumstances as well as on art, passing through a rebirth in this area.

The Metropolitanate of Karlovci had a great role in facilitating those changes as the center of spiritual life of Serbian society, representing the base for new forms of creation. In the time of Metropolitan Arsenije IV Jovanovic Sakabenta and especially with the Pavle Nenadovic as the head of the Metropolitanate, changes in painting were fully expressed by engaging larger number of educated painters of Baroque poetics, including Vasilije Ostojic.

Vasilije Ostojic was born in Belgrade, and it is presumed that his first painting lessons were mentored by the painter Georgije Stojanovic while both lived in Belgrade. The first contact with Jov Vasilijevic, the renowned painter from Ukraine was realized in Krusedol Monastery in 1745, and then in Bodjani Monastery in 1748, where it was documented that Vasilije Ostojic was one of his collaborators.

The artistic oeuvre of Vasilije Ostojic is expressed through the language of religious paintings. According to the painted scenes, he had most definitely used Piskator's Bible and Christoph Weigel's Biblia Ectypa.

By the beginning of the 1760s, Vasilije Ostojic was already formed into a serious and an independent painter who knew and had experience with theological and dogmatic themes. The forthcoming period of 30 years was intended for big and significant painting engagements. He was in the narrowest circle of art intellectuals whose work supremacy and privileges were approved by the high church hierarchy. With Ostojic, Serbian baroque painting attained a strong artistic persona whose aim was to spread Ukrainian culture and improve aesthetic criteria, thus becoming a role model to his apprentices and collaborators like Teodor Kracun who was encouraged to pursue his education at the Academy of Art in Vienna.

Vasilije Ostojic's creation between 1748 and 1787, or rather until his death in 1791 was filled with constant work as a painter, resulting in an artistic oeuvre comprised of painted iconostases, individual icons, thrones, choirs, frescos, portraits, and the gildings for monasterial and parochial churches on territories of Srem, Slavonija, and Hungary.

Key words: painter, Vasilije Ostojic, eighteenth century, Metropolitanate of Karlovci, Baroque, Ukraine, apprentices, collaborators, artistic, iconostasis

Field of study: history of art

Specific field of study: history of art and visual culture of the early modern period

UDK:

Садржај

Увод.....	1
Критички преглед досадашњих истраживања и публикованих резултата о сликару Василију Остојићу	5
Културно-историјске околности као предуслов	32
развоја црквеног сликарства у Карловачкој митрополији.....	32
Црква, сеобе и право на вероисповест.....	33
Барокни Београд	35
Митрополијско седиште: Сремски Карловци.....	39
Нови Сад: слободан краљевски град	46
Живот Василија Остојића	54
Порекло	54
Василије Остојић у архивским документима	55
Сликарска почечи и школовања	56
<i>Школовање код Георгија Стојановића</i>	<i>56</i>
<i>Школовање код украјинског сликара Јова Василијевича</i>	<i>58</i>
Друштвени и приватни живот Василија Остојића	58
Сарадници и ученици Василија Остојића	60
Црквено сликарско стваралаштво Василија Остојића.....	67
Манастир Бођани.....	69
Престоне иконе са иконостаса Николајевске цркве у Старом Сланкамену	70
Престоне иконе и икона са епископског трона Цркве Светог Арханђела Михајла и Гаврила у Путинцима	72
Манастир Крушедол.....	73
<i>Зидно сликарство приправе</i>	<i>76</i>
<i>Зидно сликарство олтарског простора</i>	<i>79</i>
<i>Тронови за мошти Светих Бранковића у Крушедолу</i>	<i>83</i>
Иконе са иконостаса Цркве Светог Петра и Павла из Доње цркве у Сремским Карловцима	85
Икона из Цркве Светог Арханђела Гаврила у Буђановцима.....	87
Црква Рођења Богородице у Сремској Каменици.....	88
Иконостас Цркве Светог Николе у Иригу	91
<i>Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу.....</i>	<i>94</i>
Иконостас Цркве Светог Николе у Нерадину	95

Иконостас капеле Успења Богородице на Доброј води у Даљу	98
Иконостас у Цркви Успења Богородице у Осијеку	101
Иконостас у Цркви Светог Николе у Земуну	102
Сликарство Василија Остојића у манастиру Раковац	104
<i>Иконостас Капеле Богородичиног покроба</i>	106
<i>Иконостас Цркве Светих врачева Кузмана и Дамјана</i>	108
<i>Трон Светог Прокопија у цркви манастира Раковца</i>	111
Иконостас Цркве Свете Тројице у Будиму	111
Успенска црква у Новом Саду	116
Рад у Славонији	118
<i>Иконостас Цркве Светог Николе у Вуковару</i>	119
<i>Иконостас у Цркви манастира Пакре у Славонији</i>	125
Саборна црква у Сентандреји	128
<i>Сцене Христових страдања на балдахину Успенске цркве у Сентандреји</i>	131
<i>Иконографски приказ Великих празника у сентандрејској Саборној цркви</i>	134
<i>Иконографија параболо у сентандрејској Саборној цркви</i>	137
Иконостас у Цркви Светог Георгија у Дивошу	140
Иконостас у Цркви Светог Арханђела Михаила у Грабовцу	142
Вежа између дрворезбара и Василија Остојића	145
Карактеристике Остојићевог сликарства	148
Василије Остојић као портретиста	158
Портрети црквених великодостојника	158
<i>Актуелни утицаји примењивани на портретима</i>	159
<i>Портрет бачког епископа Висариона Павловића</i>	162
<i>Портрет будимског епископа Софронија Кириловића</i>	163
Портрети српских племића	164
<i>Портрет Владислава Фехерварија</i>	164
<i>Портрет Андреја Андрејевића</i>	166
Закључак	169
Скраћенице	174
Извори	175
Литература	177
Списак прилога	194
Прилози	196

Списак илустрација.....	210
Илустрације.....	213
Биографија аутора	243
Изјава о ауторству	244
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	245
Изјава о коришћењу	246

Увод

Предмет рада је истраживање сликарске заоставштине сликара Василија Остојића који је деловао на територији Карловачке митрополије у другој половини осамнаестог века.

Истраживање у архивима и прегледање публиковане архивске грађе, омогућили су заокруживање непотпуних података о биографији, кретању и стваралаштву сликара Василија Остојића, а теренска истраживања и рад у музејским фондовима проверу и коначно утврђивања атрибуције познатих радова и успостављање паралела са другим уметницима епохе ради употпуњавања празнина у биографији и стваралаштву Василија Остојића.

Специфичност целокупног истраживања састојала се у чињеници да осамнаести век представља преломни период за српску културу северно од Војне границе, односно река Саве и Дунава, посебно када је реч о очувању верског и грађењу националног идентитета и стварању институција кроз које се овај процес одвијао. Снажан подстицај самом процесу, а истовремено и његову последицу чине посебни уметнички токови који су пратили настанак и развој културне концепције на тлу Хабзбуршке монархије, односно Карловачке митрополије која је својом националном, просветитељском и дипломатско—политичком мисијом представљала далеко више од врхунске црквене организације, посебно у свом доприносу култури и уметности православног становништва на поменутој територији.

Када се говори о сликарству, у питању је процес преласка од позновизантијских, левантинских, традиционалних или локалних, ка позно барокним и рокајним стилским одликама са свим појавним видовима и значењима која је ова значајна промена са собом носила, прелаз од позног средњег века ка модерном добу, од феудалног ка грађанском друштвеном моделу, од верског ка националном идентитету. То је уједно и контекст у којем је настајало сликарство Василија Остојића, као једног од првих локалних аутора који је прихватио и артикулисао нови визуелни израз, сликарство које се развијало на основама украјинско-православног барока као новог и званичног уметничког израза Митрополије, а манифестовало у религиозном сликарству, највише у раду на иконостасима у више православних цркава, као и у мањем броју портрета углавном црквених великодостојника.

Основу рада чини сликарство настало у другој половини осамнаестог века из манастира Бођана, Крушедола, Раковца, Пакре, Дивоша, Грабовца (у Мађарској) и цркава у Старом Сланкамену, Путинцима, Сремским Карловцима, Буђановцима, Сремској Каменици, Иригу, Нерадину, Осјеку (Славонија), Земуну, Будиму (Мађарска), Новом Саду, Вуковару (Славонија), Сентандреји (Мађарска), Даљу, те неколико портрета, као и досада прикупљена архивска и библиографска грађа о свеукупном уметничком раду Василија Остојића.

Циљ истраживања је сагледавање, преиспитивање и расветљавање уметничког дела сликара Василија Остојића и одређивање његовог места у корпусу српске уметности осамнаестог века.

Крајњи резултат овог дугогодишњег процеса треба да допринесе постојећим сазнањима о Василију Остојићу, али и досадашњим ширим истраживањима српске уметности и културе осамнаестог века. Будући да се ради о периоду изузетно великих промена за српски народ, друштвено устројство и црквену организацију, резултати истраживања живота и дела сликара Василија Остојића омогућују допуну историјско-уметничког разматрања целокупног сликарства осамнаестог века, и сложених друштвених процеса у односима цркве и грађанског друштва у успону, те односа друштва према уметности и аспирација тог истог друштва да део својих духовних потреба задовољи кроз уметност. С обзиром да се ради о истраживачком

пољу које је веома заступљено и разматрано у нашој историји уметности, а истовремено још увек обилује неистраженим сегментима и недовољно истраженим атрибуцијама (један од значајних проблема у атрибуирању слика Василија Остојића јесте чињеница да је често радио у сарадњи са другим сликарима, те је неопходно раздвојити појединачне доприносе, као и накнадна пресликавања), коначан циљ ове тезе представља попуњавање празнина и самим тим успостављање континуиране слике о уметности осамнаестог века на тлу Карловачке митрополије.

Структуру докторске дисертације чини осам поглавља: увод, критички преглед досадашњих истраживања и публикованих резултата о сликару Василију Остојићу, културно–историјске околности као предуслов развоја црквеног сликарства у Карловачкој митрополији, његов живот, рад Василија Остојића као религиозног сликара и портретисте црквених и племићких великодостојника; закључна разматрања, извори и литература и прилози. У другом поглављу—Критички преглед досадашњих истраживања и публикованих резултата о сликару Василију Остојићу дефинисан је предмет и циљ дисертације, као и методолошки приступ у њеном истраживању и писању. У образложењу мултидисциплинарном приступу, представљени су основни методолошки принципи који су коришћени у истраживачком раду. При том треба поћи од премисе да предмет истраживања одређује методологију рада, а не обратно. Такође, у складу с природом предмета рада, указано је на архивске и друге изворе истраживачког рада, реализовану и сачувану уметничку заоставштину, те на смернице компаративног поступка у атрибуирању и реконструкцији. Указује се на разлоге због којих ће опус Василија Остојића бити сагледаван у ширем друштвеном и културно-историјском контексту. Нови научни допринос заснован на личности и делу сликара Василија Остојића, могућ је тек након критичког разматрања досадашњих научних открића и њихове презентације у јавности. Василије Остојић се као сликар помиње у значајном броју научних радова, који су, сваки за себе, током времена допринели ширењу сазнања и омогућили различите закључке о овом уметнику, а такође су довели и до рашчишћавања многобројних дилема о његовом ауторству над појединим сликама, или сликаним целинама. Критички увид у ове текстове неопходан је био ради издвајања чињеница и ставова који су били вредни и релевантни за рад на тези.

Треће поглавље бави се историјским околностима у којима се српски народ нашао након Велике сеобе у Хабзбуршкој монархији, као и начином на који је историја утицала на развој културе и културних потреба досељених Срба. При том је неопходно сагледати различите факторе који су, сваки на свој начин, имали утицаја на културолошке токове, па самим тим и на развој сликарства као што су: развој и устројство црквене организације као верског и државотворног елемента, верске реформе, распрострањеност и просторна организација институција цркве, подизање нових манастира и парохијалних цркава и обнављање постојећих богомоља, устројство војне границе и њен утицај на формирање грађанског слоја, локални облици сликарског израза, улога уметности у интеграцији српског народа у живот на новој територији, кључне промене у уметности које утичу на њене токове, отварање ка европским уметничким токовима посредством украјинског барока и непосредно деловање украјинских мајстора из Кијевопечерске лавре на тлу Карловачке митрополије, њихов утицај и следбеници.

У четвртном поглављу осветљена је биографија Василија Остојића, која је попунила непознате сегменте, паралелне са другим савременим српским сликарима. Настојало се утврдити што више чињеница о овом сликару, али и представити једна врста „приватне историје“ живота сликара у осамнаестом веку уопште и феномен метаморфозе од личности

уметника као готово анонимног занатлије до образованог уметника и угледног грађанина. Осим биографским подацима ово поглавље се бави и његовим сликарским почецима као помоћника и ученика украјинског сликара Јова Василијевича, а потом и Остојићевим самосталним бављењем иконописом. Поред утврђивања топографије Остојићевог рада и атрибуције самих остварења, урађена је и стилска анализа која овог сликара приказује као следбеника украјинског барока који током времена настоји да се ослободи тог утицаја и укључи у модерније уметничке токове. Карактеристике Остојићевог сликарства добиле су најсвеобухватније тумачење кроз компарацију са сликарством његових савременика, посебно Јова Василијевича, Христофора Цефаровића, Георгија Стојановића, Јована Поповића, Димитрија Бачевића или Јанка Халкозовића, као и кроз иконографску анализу и утврђивање извора и генезе појединих, често коришћених и карактеристичних тематских целина.

У петом поглављу, које се односи на портрете, до сада су евидентирана четири портрета чији је аутор Василије Остојић. Позната је чињеница да су сликари, портретисали и црквене великодостојнике и друге угледнике радећи на осликавању иконостаса или зидних слика, обично заслужне за реализацију сликарског посла, а касније и угледне грађане из окружења.

У процесу истраживања о животу и делу сликара Василија Остојића треба поћи од хипотезе да је црквено сликарство културолошки феномен у којем се огледала целокупна историјска, национална, верска и друштвена реалност епохе.

У таквом контексту, сликарство Василија Остојића било је један од чинилаца новог програмског и едукативног процеса у српском друштву у Хабзбуршкој монархији, а који су иницирале највише црквене власти.

Стилске одлике и иконографска тумачења непосредно произилазе из политичко–програмских потеза црквених власти које су имале за циљ националну и верску консолидацију српско–православног живља.

Штавише, као уметник који се надовезује на делатност сликара украјинске школе, а временским оквирима је крочио и у епоху зрелог барока и рококоа у последњој четвртини осамнаестог века, Василије Остојић представља оличење аутора сложене прелазне фазе у православној уметности на тлу Хабзбуршке монархије, својим делом показујући све дилеме чувања традиционалних образаца и настојања да се прихвати нови уметнички израз, што је заправо основ за синтетисање знања о сликарству овог уметника.

Истраживачке методе предмета докторске тезе *Сликар Василије Остојић* заснивају се на споју теренског и кабинетског рада и остварене су на темељима савремене научне методологије и савремених научних дисциплина барокних студија.

Теренски рад је имао за циљ проверу постојећих и прикупљање нових чињеница, које су се одвијале у испуњењу појединачних радних задатака, усмерених на анализу различитих историјских извора компаративном методом, односно паралелном применом различитих *историјских дисциплина*. У разматрању добијених резултата, као и у разматрању досадашњих сазнања о предмету докторске дисертације, материји се приступило са критичког, аналитичког и интердисциплинарног полазишта.

У даљем раду, имајући у виду природу материјала и чињеницу да се предмет разматрања, односно уметничка заоставштина Василија Остојића, служи језиком религиозне слике, примењен је иконографски метод (испитивање утицаја различитих визуелних образаца као и оних утемељених у литургијском и другим видовима богослужења и верских текстова и сликарева интерпретација тих образаца) исто тако и иконолошки метод–истраживање места и улоге Остојићеве иконографије (тема, мотива и алегоријских представа) у контексту владајућих друштвених, културних и идејних представа, симбола и вредности његове епохе.

Такође, с обзиром на то што је део његовог сликарства неповратно нестао, до базичних сазнања о појединим сликама, па самим тим и о целини Остојићевог опуса, дошло се уз примену компаративног и реконструктивног метода.

Будући да се ради о разматрању стваралаштва једног аутора, коначна синтеза се заснива на монографском приступу. У том смислу су конципирана и поглавља у самом раду. Применом овако широко постављеног методолошког процеса омогућено је синтетизовање закључака као шестог поглавља о предмету дисертације.

Предузета истраживања требало би да расветле обим, креативне домете и место опуса Василија Остојића у корпусу српске уметности осамнаестог века. Досадашња истраживања уметности овог периода била су заснована на мапирању овог периода као целине, као и свеобухватним анализама активности појединих аутора, академској интерпретацији тема и идеја у различитим уметничким врстама епохе, те коначном грађењу слике о континуираном току уметничких појава.

Мада су у новије време учињени значајни помаци у осветљавању уметничког доприноса Василија Остојића, у његовом опусу и даље постоје многобројне непознанице, посебно када се ради о портретном сликарству, коме ће овај рад посветити посебну пажњу. Критичка анализа до сада стечених знања, као и нова сазнања о Василију Остојићу, допринеће попуњавању једне од празнина која нарушава поменути континуитет, али истовремено указује и на чињеницу да историја уметности као наука представља жив организам који мења свој изглед захваљујући новим сазнањима, као и напреднијим тумачењима постојећих чињеница. Такође, докторска теза указује на различите модалитете развоја уметничких токова у корелацији са процесом грађења националног идентитета, кроз активности црквене управе, институције младог грађанског друштва и уметничких форми. Поред тога што је продубљено тумачење сликарства Василија Остојића довело до ревалоризације сликаревог места у уметности његовог доба, његово позиционирање пружило би измењену слику уметности као јединственог феномена, као и иновираних вредности у целокупној барокној уметности православног света.

Критички преглед досадашњих истраживања и публикованих резултата о сликару Василију Остојићу

У највећој мери захваљујући иницијативи неколико значајних националних институција, пре свега Матице српске и Галерије Матице српске, Српске академије наука и уметности и Народног музеја, Завод за заштиту споменика културе, као и активностима многобројних истраживача и теоретичара књижевности, историчара уметности, историчара, универзитетских професора, током протеклих неколико деценија интензивирани су истраживања српске уметности на широком подручју Карловачке митрополије. Посебна пажња посветила се периоду од Велике сеобе 1690. године и, мада ова година на више начина означава прекретницу, ипак из свести истраживача никад није ишчилела чињеница да се тај датум не може посматрати као граница, већ само као један од беоцуга у дугој историји српског народа на просторима северно од Саве и Дунава. Током векова у којима се одиграло мноштво миграција, настао је значајан број споменика, а историја уметности бележи и велики број уметника – сликара, гравера, дрворезбара и градитеља, знаних и незнаних, који су допринели стварању визуелног идентитета православне и српске културе. Без обзира на интензитет истраживања и значајан број научних синтеза у овој области, и даље постоје недоречене и недовољно истражене појаве и личности. То само указује на потребу непрекидног истраживања, праћења различитих трагова у осиромашеним архивима, тумачења и повезивања на изглед удаљених и некомпатибилних података.

Један од уметника, о којем се више писало тек у протекле три-четири деценије је новосадски сликар, активан у средишњем делу осамнаестог века, Василије Остојић (1720–1791). Већи део његовог вишегодишњег рада је током времена уништен, а недовољан број сачуваних архивских података баца слабо светло на сликареву биографију. Потреба да се живот и дело овог значајног и изузетно активног сликара српског осамнаестог века осветле, заокруже и размотре са становишта савремене историје уметности, показала је пре свега да је неопходно сакупити све елементе Остојићевог живота и дела на једном месту и потражити чвршћу везу међу њима. То би био први корак како би се, барем за неко време, могло рећи, да је историја уметности као научна дисциплина заокружила валидан суд о њему. С једне стране, пред нама су документи спорадично расути по црквеним и другим архивима и музејским збиркама, као и они данас непостојећи а у неком тренутку публиковани, које овога пута треба, превасходно сагледати као целину, па тек онда у контексту догађаја из живота Василија Остојића које расветљавају. И до сада се овај процес одвијао с напором, али је ипак довео до ширих сазнања о месту, ако не и о датуму уметниковог рођења,¹ а ту и тамо било је могуће доћи до извесних података о његовој личности.² Такође, треба имати у виду природу материјала, односно да предмет разматрања који чини уметничка заоставштина Василија Остојића, углавном потиче, са малим изузецима, из цркава са широког простора од Земуна, до Будима и Сентаддреје на северу, као и Славоније на западу. Дакле, реализована је језиком религиозне слике, тако да у њеном тумачењу, након сагледавања материјала у целости, треба применити и иконографски метод, односно, треба кренути од испитивања различитих визуелних образаца (као и оних утемељених у литургијском и другим видовима богослужбених радњи, заснованих на верским текстовима и разноврсним предлошцима који их визуелно тумаче), и од уметникове интерпретације тих образаца. Штавише, додатна сазнања о природи Остојићевог сликарства биће могућа захваљујући примени иконолошког

¹ П. Васић, „Порекло новосадског сликара Васе Остојића“, у: *Свеске Друштва историчара уметности Србије*, бр. 11–12, Београд 1981, 36, 37.

² О. Микић, „Сарадња и сукоб сликара Василија Остојића и Димитрија Бачевића“, у: *Српско сликарство 18 – 20 века*, ГМС, Нови Сад 2005, 78–84.

метода, истраживања места и улоге различитих Остојићевих иконографских образаца, односно тема, мотива и алегоријских представа у контексту владајуће црквене политике,

Отежавајућу околност представља чињеница да је значајан део Остојићевог сликарства неповратно нестало, тако да је до елементарних сазнања о појединим целинама, или сликама, па самим тим и о целини Остојићевог опуса, могуће доћи применом компаративног и реконструктивног метода. Или, како је Павле Васић у раној етапи истраживања српског барокног сликарства приметио обилазећи српске уметничке споменике у Мађарској: „Аналогије, аналогије, само ми оне могу помоћи на овом путу на коме човек застаје пред истим неразрешивим загонеткама. Колико пута је оно узбуђење, које сам осетио угледавши непозната дела, уступило место разочарењу: још једно дело непознатог аутора, још један проблем више поред оног низа проблема који чекају на одговор.“³ Ипак, скорашњи прегледи архивског материјала у архивима у Новом Саду, Београду, Сремским Карловцима, Сентандреји и другим, у вези са разноврсним и различитим облицима уметничког деловања у осамнаестом веку, која је спровео Бранислав Тодић, показала су да и даље постоје неистражени сегменти у расутој архивској грађи који могу да потврде или да оповргну често присутне претпоставке, или да барем обогате научна сазнања о теми која нас у овом случају занима.⁴

Немерљиву помоћ у целокупном процесу као синтези Остојићевог опуса, представљају и резултати различитих досадашњих истраживања, о Василију Остојићу као и протагонисти у процесу успона и модернизације ликовне поетике у српској уметности осамнаестог века, већ и разноврсне околности које су довеле до појаве овог уметника и утицале на обликовање његовог аутентичног уметничког израза.

Истраживања српске уметности на територији Карловачке митрополије, која обухватају период од седамнаестог века наовамо, одвијала су се и током деветнаестог века, али су у већој мери новијег датума него што су то истраживања средњовековних српских старина. Литература која се односи на ову тему, а која је настајала пре почетка двадесетог века, свакако је значајна и биће разматрана у даљем току ове расправе; она се махом није бавила конкретно уметничким доприносом Василија Остојића. У контексту истраживања корпуса српске барокне уметности осамнаестог века, Василије Остојић се углавном на мети истраживача појавио касније од осталих уметника са којима је сарађивао или им био савременик, што у великој мери отежава постизање постављеног циља. Поред спорадичних искорача, у почетној фази, заправо, истраживања су се одвијала као праћење токова „српске уметности у Војводини“, што је обележено изложбеном поставком⁵ и значајном истоименом публикацијом *Српска уметност у Војводини од деспота до уједињења*, Вељка Петровића и Милана Кашанина.⁶ Представљајући најранију етапу сликарства непосредно након Велике сеобе, Вељко Петровић је у студији приметио колико се „радови Леонтија Стефанова и Јована Максимова из 1687, првога *Богородица*, а другога престога икона *Св. Јована*, које се налазе у

³ П. Васић, „Дневник са пута по Мађарској“, у: *Летопис Матице српске*, год. 139, књ. 391, св. 3, Нови Сад: МС 1963, 265.

⁴ Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2010.

⁵ За разлику од студије Вељка Петровића и Милана Кашанина, која је систематично приказала уметничке токове у Војводини „од доба деспота до уједињења“, на изложби која је 1927. године приказана у Матици српској, период који је претходио XIX веку био је слабије заступљен, посебно када је реч о црквеној уметности; сличан случај је био и са уметношћу XX века: „Руководећи се идејом о васпитној намени приређивања јубиларних изложби у циљу развијања смисла за лепо и довођења југословенске јавности у везу са великом уметничком активношћу српског народа у Војводини, публикација је поред студијских текстова Милана Кашанина и Вељка Петровића била илустрована са 202 црно-беле репродукције и додатним албумом са 18 колор репродукција.“; Т. П. Бугарски, *Галерија Матице српске слика културног идентитета посредством уметничких дела*, [докторска дисертација у рукопису], Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд 2015, 52, 53.

⁶ М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини од доба деспота до уједињења*, МС, Нови Сад 1927.

манастиру у Великој Ремети“ уз још неколико мањих икона из ризнице сремскокарловачке Саборне цркве, разликују од традиционалних радова локалних мајстора, те „показују утицај европског, западног барока.“⁷ Ово издање је обухватило знатно шире временске координате, од оних које су битне за истраживање о сликару Василију Остојићу, али је значајно јер су у њему постављени темељи многих каснијих истраживачких процеса. Студија Петровића и Кашанина представља први свеобухватни преглед српске уметности у Војводини, односно на тлу Карловачке митрополије, у којем су уочене многе промене у схватању значаја уметности у новим околностима живота српског народа, као и битни елементи промена и прелаза од сликарства „зографа“ до уметности „молера“, скренута је пажња на многа значајна имена, међу којима, додуше, нема имена Василија Остојића (мада је објављена захваљујући задужбини добротвора истог презимена „Јована Остојића и жене му Терезије“⁸).

Прилог изучавању феномена „српског барока“ дао је и Дака Поповић, у осврту на порекло и видове манифестовања барока код Срба – од Пећке патријаршије као најјужније тачке, до Српског Ковина и Будима на северу.⁹ Мада овај осврт обилује неутемељеним спекулацијама, међу којима је и тврдња о пореклу барокног израза код Срба, значајан је због тренутка када је објављен, а такође и зато што указује да различите облике прихватања европске културолошке матрице у српској култури, управо оне која ће довести и до појаве сликара новог кова, какав је био Василије Остојић.

До првог великог корака у разматрању значаја Василија Остојића, дошло је у оквиру базичних истраживања у овој области: први конкретни подаци изнети су у студији о новосадским сликарима осамнаестог века, коју је Васа Стајић објавио у Летопису Матице српске, у оквиру истраживања грађе за културну историју Новог Сада. У кратком прегледу посвећеном сликарима Новог Сада у осамнаестом веку, Васа Стајић се посебно задржао на тројници сликара: један од њих, „први познати новосадски становник јесте“ Јоаким Аћим Марковић, а друга двојица су грађани Новог Сада, Василије Остојић и Јанко Халкозовић, које дефинише и као сараднике, односно *socius-e*.¹⁰ Деценију касније, у трећој свесци „Новосадских биографија“ Васа Стајића, објављеној 1938. године, налази се и поглавље које сумира сазнања о Новосађанима, носиоцима презимена Остојић. Овде је Васа Стајић забележио и прву биографију сликара Василија Остојића, засновану на неколико архивских докумената, и дао назнаке о његовим радовима.¹¹ На жалост, у међувремену се замео траг делу наведене архивске грађе, а такође се изгубила и веза с потомцима његове породице које Стајић помиње, а самим тим, изгубио се и траг који би данас био драгоцен.

Знатижељу за уметничке теме показао је још као карловачки ђак почетком двадесетог века Лазар Мирковић. Са солидним богословским образовањем, Богословски факултет је завршио у Черновици у Молдавији, чији су учени професори могли да му пренесу широк увид у богословску мисао те да га упознају са протестантском теологијом Западне Европе. Овај спој теолошких знања посебно ће бити значајан за иконолошке и архивске студије о барокном добу код Срба, које се могу дефинисати и као почетак систематског истраживања ове области. Превасходно литургичар, Лазар Мирковић се бавио и превођењем средњовековних рукописа, био описивач старина, историчар уметности. Поред низа монографских текстова о фрушкогорским манастирима: монографије о Цркви Петковици (1922)¹², манастиру Дивши

⁷ В. Петровић, „О сликарској уметности Срба у Војводини XVIII и XIX века“ у: М. Кашанин, В.Петровић, *нав. дело*, 67.

⁸ М. Кашанин, В. Петровић, *нав. дело*, 5.

⁹ Д. Поповић, „О српском бароку“, у: *Уметнички преглед*, год. IV, св. 3, Београд 1941, 74–77.

¹⁰ В. Стајић, „Грађа за културну историју Новог Сада: Новосадски сликари XVIII столећа“ у: *Прилози Летопису Матице српске*, год. I, књ. I, св. 6, Матица српска, Нови Сад 1928, 267–271.

¹¹ В. Стајић, „Остојићи“, у: *Новосадске биографије*, свеска III, Л–О, Град Нови Сад, Нови Сад: 1938, 285–297.

¹² Л. Мирковић, *Црква Петковица*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци: 1922.

(1925),¹³ и белешке о шидској цркви,¹⁴ Малој Ремети (1930)¹⁵ и ризницама фрушкогорских манастира (1929)¹⁶.

Из тог “пречанског” бављења израсла је и књига о старинама фрушкогорских манастира¹⁷ (1931).¹⁸ Као врстан познавалац иконографије у позним годинама, „увидео је да објашњавање тематике и смисла неких од појединачних слика може да има огроман недостатак уколико се не схвати да је појединачна представа у цркви много веће целине и да је идеја изражена кроз њу саставни део једне обухватније мисли. Било му је јасно – мада није имао промашаја у својим ранијим иконографским студијама – да симболична вредност слика и декорације у једној цркви зависи од места на којима се налазе и од положаја у којима се налазе у односу на литургијску функцију простора храма...“¹⁹ Мање склон ликовним анализама и уметничким вредновањима, овакви приступом Лазар Мирковић је у великој мери наговестио једну много модернију методологију историје уметности од оне која је уследила. Са друге стране, у монографским студијама које је објавио пред крај живота и које се у највећој мери тичу теме о Василију Остојићу, а то су раније објављена белешка и монографија манастира Бођани²⁰ и монографска студија о Теодору Крачуну, био је спреман да аргументовано полемише са многим ранијим несигурним тврдњама и да износи чињенице засноване на проучавању архивске грађе, врхунски сроченим аналогијама и изузетном познавању ситуације на терену. Када је реч о биографији Василија Остојића, она је обогачена захваљујући једној краткој опаски: „Захарија Орфелин у писму Јакову Орфелину од 13. марта 1773. године каже о Крачуну ово: Ветрогоња Теодор Крачун кроме Сомборског храма јеше погодио у Нештину и Лаћарку, а Васо молер се оженио...“²¹ И не улазећи даље у проблематику живота и дела Василија Остојића, пишући о Крачуну, Лазар Мирковић помаже да се боље схвати тај осамнаести век, готово непроучен у српској историји уметности средином двадесетог века.

Ипак, прави полет достизању комплекснијих сазнања у овој области дала је генерација историчара уметности која је студије завршила у првим годинама након Другог светског рата. Не треба занемарити ни чињеницу да је почетком шесте деценије прошлог века дошло до значајног отварања социјалистичке Југославије према иностранству, посебно према Мађарској и Русији. Такође се успоставља све интензивнија културна размена. Догађаји који су уследили као последица ових чињеница, показали су да се српска култура формирана у подунавским, посавским и панонским крајевима након Велике сеобе, не може изучавати унутар касније зацртаних државних граница, те да је неопходно стећи увид у изворе комплексних појава које су се развиле и на југословенском делу те територије. Захваљујући тада још ретким студијским путовањима, упоредо са интензивирањем изучавања српске уметности након Велике Сеобе у самој Војводини, у фокус интересовања историчара уметности је ушла и културна баштина српског народа, најпре у Мађарској, а потом и Румунији, што је довело до интегралног

¹³ Л. Мирковић, *Манастир Дившиа*, Београд: Друштво Светог Саве 1925.

¹⁴ Л. Мирковић, „Из шидске цркве“, у: *Гласник историјског друштва у Новом Саду*, књ. 2, св. 6, Нови Сад 1930, 272–274.

¹⁵ Л. Мирковић, „Записи из Мале Ремете“ у: *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. 3, Нови Сад 1930, 460–463.

¹⁶ Л. Мирковић, *Из ризница фрушкогорских манастира*, Српска Манастирска Штампарија, Сремски Карловци, 1929.

¹⁷ Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира: најлепше дело о прекрасним старинама фрушкогорских манастира*, Нова зора, Одељење за националну књижевност издавачке књижарнице Геце Кона, Београд 1931.

¹⁸ В. Ђурић, „Лазар Мирковић као историчар уметности“, у: Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Матица српска, Нови Сад 1974, IX, X.

¹⁹ Исто, XIII, XIV.

²⁰ Л. Мирковић, „Белешка о Бођанима“, у: *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. 1, св. 5, Нови Сад 1930, 1077; Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, Научна књига, Београд 1952.

²¹ Л. Мирковић, *Теодор Крачун: мајстор*, Матица српска, Нови Сад: 1953, 11.

посматрања и културолошког повезивања територије Карловачке митрополије као јединственог историјског и уметничког феномена.

Још један подстицај изучавању уметности барока у већ наведеним оквирима, потекао је из музејског окружења: у Народном музеју у Београду 1953. године приређена је изложба „Српска графика XVIII века“, као први целовит преглед и вредносни суд графичког корпуса православне провенијенције у српској култури, области чије истраживање ће се убрзано развијати након овог првог корака који је начинио Миодраг Коларић.²² Наредне године, такође у Народном музеју у Београду, биће приказана изложба „Српска уметност XVIII века“, за чији каталог је Миодраг Коларић написао уводну студију, а Вељко Петровић предговор. Писање Миодрага Коларића о бароку имало је неколико карактеристика значајних за касније научне погледе на ову област: аутор је настојао да уочи и објасни разноврсне и комплексне елементе који су војничко устројство живота Срба у Карловачкој митрополији постепено претварали у грађанско, обичаје на архијерејским дворцовима развијали од монашко/аскетског до европског стила испуњеног свим обележјима дворског живота европског барока, те истовремено обликовали актуелно манифестовање побожности која напушта традиционалне и усмерава се ка новим концептима и темама. Када је реч о уметности, показује незаустављиво напредовање ка прихватању савремених европских образаца, без обзира на њихове изворе. У том контексту, Миодраг Коларић је указао и на појаву „грађанских уметника“ као нове врсте стваралаца, међу које је сврстао и Василија Остојића.²³ У пасусу који је посветио Остојићу, Коларић га је представио као „новосадског“ сликара, аутора многих значајних радова у црквама и манастирима, племића и родоначелника уметничке породице. Све су то чиниоци који су допринели изучавању и тумачењу српске уметности осамнаестог века, у оквиру које се постепено продубило и интересовање за Василија Остојића.

Развој овог интересовања, у наредним деценијама, могао би се пратити и кроз генерацијску класификацију истраживача, мада се готово паралелно одвијао са неколико полазних тачака: са академских позиција, на плану формирања музејских збирки и у области заштите културних добара. Непрекидно преплитање ова три плана довело је до првих важних открића, а истовремено је у једном тренутку подстакло она сложенија, комплекснија, мултидисциплинарна, интердисциплинарна и синтетичка промишљања код генерација млађих научника, која и данас трају.

Међу прве научнике из генерације историчара уметности који су дипломирали на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, убраја се Дејан Медаковић. Његов допринос истраживању српске уметности огледа се пре свега у утврђивању сложених уметничких веза и прожимања на широком простору од Хиландара до Сентандреје, Будима и Пеште, као и од тачака на западу, Трста, Беча и Загреба, до јужних обала Јадранског мора, Дубровника, Боке которске и манастира Савине. Његова тематска везаност за проблеме српског барока и поменуто територију започела је још током шесте деценије прошлог века, прожимајући се током дугог низа година са богатим литерарним стваралаштвом. У исцрпној расправи о изучавањима српске уметности осамнаестог и деветнаестог века²⁴ приказао је научне доприносе који су, између осталог, довели до дефинисања феномена названог „српски барок“, као и настојања многобројних прегалаца да, почев од најранијих дана поменутог доба, разјасне појаве у ликовној уметности, објасне њихов друштвени и историјски значај и такође да донесу атрибуције и утврде квалитет уметничких остварења. При том се није устезао да неке од тврдњи оспори, укаже на исправке које су донела нова истраживања, или нагласи сопствени став о неком питању.

²² М. Коларић, *Српска графика XVIII века*, Народни музеј, Београд 1953.

²³ М. Коларић, „Српска уметност XVIII века“, у: Исти, *Европски путеви српске уметности*,: Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб; Equilibrium, Београд 2009, 31.

²⁴ Д. Медаковић, „Изуучавања српске уметности XVIII и XIX века“, у: Исти, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд: 1971, 11 – 33.

Проницљиви читалац и, изнад свега добар познавалац архивских садржаја, Дејан Медаковић је поставио темеље савременог академског приступа историје уметности добу барока, као што су то неки други његови савременици учинили у својим областима.

У Медаковићевој обимној научној заоставштини, Василије Остојић се веома мало помиње, али су зато присутна разматрања о њему веома блиским савременицима, попут Христифора Цефаровића, Јанка Халкозовића или Димитрија Бачевића,²⁵ као и студијама појединачних појава, споменика или уметничких остварења, као што су зидно сликарство манастира Крушедола, специфичне иконографске теме, резултати архивских истраживања, те одређивање дунавских путева српске културе осамнаестог века.²⁶ У једном од текстова у збирци *Путеви српског барока*, Медаковић цитира текст Владимира Красића из 1886. године,²⁷ који наводи Василија Остојића као сликара иконостаса у манастиру Пакра, уз детаљан опис и распоред икона, додајући да „Кашаниново мишљење које се односило на Остојићев иконостас у манастиру Раковцу из 1761, 'да из његових композиција зрачи свежина, скоро нека веселост', може да се примени и на иконостас манастира Пакре”.²⁸ Такође, Медаковић у осврту на српске уметничке старине у Мађарској даје свој суд о иконостасу Саборне цркве у Сентандреји, тек помињући сликарски рад Василија Остојића, а сматрајући га за најрепрезентативнији пример архитектонске конструкције у српском бароку осамнаестог века: „Штедрим залагањем економски моћних Сентандрејаца створена је у овом некада најважнијем и највећем српском центру у Угарској уметничка целина каквих је мало у нашој култури осамнаестог века.”²⁹ Овај запис, настао је након студијског путовања по Мађарској и посете Сентандреји, којој се Медаковић као историчар уметности и касније враћао.³⁰

Без обзира што се не бави пореклом стваралаштва Василија Остојића, треба скренути пажњу и на студију Павла Васића о ауторима, пореклу и значају престоних икона из манастира Велике Ремете, од којих се три данас налазе у Галерији Матице српске (у монографији Галерије забележено је да је пореклом из Крушедола?),³¹ док се једна од њих и даље чува у манастирској капели. Реч је о иконама које су сликали, у то доба врхунски, руски иконописци, Јован Максимов, Тихон Иванов, Спиридон Григоријев и Леонтиј Стефанов, највероватније 1689. године, годину дана пре него што су стигле из Москве у манастир Раковицу као поклон, или боље речено награда монаху Григорију и његовој манастирској браћи за помоћ и посредовање у мировном процесу између Русије и Турске у оквиру преговарања о склапању Карловачког мира. Цитирајући руске изворе,³² о којима није у потпуности био обавештен у време првобитног излагања ове теме у Народном музеју у Београду 1959. године, приликом објављивања студије у књизи *Доба барока* Васић наводи како је монах Григорије од руског цара Петра Великог добио новчани поклон, као и већи број раскошно опремљених црквених књига, одежде, црквене сасуде, као и „четири мјестње икони, на бољших доскама, доброга писма, которија били приготовљени дља Ватопедског манастира”.

²⁵ Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XIX века*, МС, Нови Сад 1968.

²⁶ Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971.

²⁷ В. Красић, *Манастир Пакра*, Стражилово, Сремски Карловци 1886, 1659.

²⁸ Д. Медаковић, „О српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске“; прештампано у: Исти, *Путеви српског барока*, 233, 234.

²⁹ Д. Медаковић, „Српске уметничке старине у Мађарској“ у: *Летопис Матице српске*, бр. 400, св. 5, Нови Сад: Матица српска 1967, прештампано у: Исти, *Путеви српског барока*, 221.

³⁰ Д. Давидов, Д. Медаковић, *Сентандреја*, Београд: Југословенска ревија 1982.

³¹ Л. Шелмић и сарадници, *Монографија Галерије Матице српске*, ГМС, Нови Сад 2001.

³² П. Васић, „Аутори, порекло и значај престоних икона из манастира Велике Ремете“, у: *Зборник Матице српске за друштвене науке*, св. 28, Матица српска, Нови Сад 1960, 79–94; Прештампано у: П. Васић, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд: 1971, 19–35.

Сам манастир Раковица је добио и повељу „по којој могу долазити из тог манастира у Русију сваке седме године по милостињу“.³³ Захваљујући чињеници да се оне помињу у „Опису српских фрушкогорских манастира 1753“ Димитрија Руварца, објављеном 1903. године у Сремским Карловцима, јасно је да су из Раковице могле стићи након 1739. године, када су тамошњи монаси, после турске најезде, избегли у манастир Велику Ремету у Срему, носећи са собом све вредности које су могли да понесу. Све до 1941. године ове иконе су као престоње, стајале на олтарској прегради манастирске цркве. Због чега је овај случај значајан: ради се о делима четворице иконописаца из протобарокног круга водећег руског иконописца тога доба Симона Ушакова (Симон/Пимен Федорович Ушаков, 1626–1686) који су се налазили на списку Оружејне палате, што значи да су имали статус дворских сликара. У њиховом раду приметан је помак у односу на традиционално византијско и руско сликарство, који се огледа у наглашеној пластичности фигура, посебном изгледу драперија и графицистичкој обради златних површина које указују на везу са савременом европском графиком барокне епохе. Не би се могло тврдити да је утицај ових икона био пресудан за промене у српском сликарству и увођење барокних елемената, али је сигурно да су се оне нашле на олтарској прегради манастира Велика Ремета „на почетку једне нове епохе у српској уметности“, симболично указујући на будуће чвршће уметничке везе између Русије и српских крајева. Такође, Васић се позива на важан детаљ из руске историје, који на изванредан начин има паралелу и у културној и у уметничкој историји Срба у Карловачкој митрополији; наиме, 1707. године зачиње се нова концепција у руској црквеној уметности када је „Петар Велики указом раздвојио црквено сликарство од световног“, а за старешину реформисане радионице икона именовао Ивана Заруднија, настављача прогресивних идеја Симона Ушакова.³⁴ Сличну одлучност ка отварању нове уметничке концепције налазимо и у *Циркулару* Арсенија Јовановића о светковању празника и о забрани куповања икона од којикаких молера из 1743. године,³⁵ о чему ће касније бити речи.³⁶

Заправо, паралеле, односно, „аналогije, само ми оне могу помоћи на овом путу на коме човек застаје пред истим неразрешеним загонеткама.“³⁷, закључак је Павла Васића написан готово у исто време када је настала његова управо наведена студија, приликом обиласка српских уметничких споменика у Мађарској, у септембру 1960. Ову чињеницу не мењају околности да је *Дневник* објављен три године касније, 1963. јер се у истраживању српске барокне уметности и даље појављују многобројне непознанице, од којих многе, уосталом, до данас нису разрешене. С друге стране, Васић је у Мађарску отишао са солидним предзнањем о српским споменицима и ауторима који су у њима радили, дакле и о иконостасу Василија Остојића у Београдској, односно Саборној цркви у Сентандреји, тада још у потпуности неочишћеном од каснијих премаза. И поред наслага које је донело време, ипак је успео да примети настојање сликара да се отргне од руског утицаја и приближи западно-европском бароку, али и да изрази чуђење због угледа који је Остојић уживао у Новом Саду. Његово сликарство у Сентандреји, Васићу се учинило „бескрвно, у тој жељи да се ослободи онога што је сачињавало ранију његову снагу.“³⁸

³³ П. Васић, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд: 1971, 29. Види такође: Ј. Шафарик, „Диплома руског цара Петра Великог дарована манастиру Раковици“, у: *Гласник српског ученог друштва*, књ. III, св. XX (старог реда), Београд 1866, 229–232.

³⁴ П. Васић, *Доба барока*, 33.

³⁵ Д. Руварац, „Циркулар Арсенија Јовановића о светковању празника и о забрани куповања икона од којикаких молера“, *Богословски гласник XX*, 1–6, Сремски Карловци 1911, 29–30.

³⁶ Види: Б. Вуксан, „Идеје и реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку“, у: *Зборник Филозофског факултета*, Споменица Светозара Радојчића, бр. XVI, Београд 1989, 199–222.

³⁷ П. Васић, „*Дневник са пута по Мађарској*“, 265.

³⁸ Исто, 267.

Ова реченица показује још нешто да се Васић, од првог сусрета с „Васом молером“ потрудио да упозна његово сликарство, те да своја сазнања уздигне до нивоа када је могуће упуштати се у аналогије било које врсте.

Резултати наведених истраживања свакако су подстакли Павла Васића да настави потрагу за конкретнијим уметничким везама које су имале утицаја на обликовање српске уметности осамнаестог века и уплив барокних идеја у црквено сликарство. У том смислу, публиковао је разматрања о пореклу сликара иконостаса манастира Крушедола и Бођана,³⁹ где је указао на разлику између „традиционалног сликарства које су Срби донели за време сеоба 1690. године у Војводину, и новог сликарства које се рађало током прве половине осамнаестог века“. Такође, што је за ову студију посебно важно, указао је на учешће сликара под именом „Васо молер“ у том послу, забележено у рачунској књизи манастира Бођана, међу молерима који су радили између 1745. и 1748. године и изнео дилему о његовом идентитету: да ли се ради о украјинском сликару Василију Романовичу који се често помиње у пару са сликаром крушедолског и бођанског иконостаса Јовом Василијевичем, или је можда реч о новосадском сликару Василију Остојићу? Васић указује да хронологија иде у прилог Василију Остојићу, а такође се у кратким цртама бави његовом биографијом, као и потоњим везама са другим сликарима, као и могућношћу да је управо он, као следбеник украјинских уметничких идеја, могао бити учитељ Димитрију Бачевићу, јер је „Бачевић био најизразитији представник тог стила (односно, украјинског утицаја у сликарству, прим. ауторке) међу Србима.“⁴⁰

О барокним елементима у српском сликарству осамнаестог века писао је Павле Васић у наредних неколико година, помињући и неке детаље о раду Василија Остојића, да би коначно и целовит текст посветио овом сликару.⁴¹ У невеликој студији први пут су интегрално приказани биографија и стваралаштво Василија Остојића, утврђени су основни правци његовог развоја и, коначно, сагледано је његово место у токовима српске уметности осамнаестог века. На тај начин су постављене основе за даље истраживање и допуњавање података, а самим тим и за стручно тумачење и интерпретацију Остојићевог опуса. Штавише, Павле Васић је деценију и по касније додатно допринео расветљавању уметникове биографије, објављујући до тада непознат детаљ о његовом пореклу, а делимично и приватним активностима пре него што ће започети сликарску каријеру северно од Саве и Дунава и постати становник Новог Сада.⁴² Ширећи сопствена интересовања о српској барокној уметности, Васић ни у оквиру каснијег рада није пропустио прилику да укаже на место Василија Остојића у уметничким токовима у Карловачкој митрополији и да га позиционира у оквиру хронологије свеопштих уметничких збивања, што је у великој мери помогло многим каснијим истраживачима ове области.⁴³

Студијско путовање у Русију, обилазак српских споменика у Мађарској, као и теренски рад у Војводини и румунском делу Баната, такође су условили, од самих почетака, три правца истраживања Динка Давидова: ка руско-српским уметничким везама, са посебним освртом на украјинско-српску повезаност у осамнаестом веку, као и истраживања српских старина у Мађарској, те бављење српском графиком осамнаестог века.

Сва три правца, посредно или непосредно, неминовно су довела до бављења Василијем Остојићем, за почетак представљањем овог аутора у новосадском дневном листу *Дневник*, чији је сарадник Давидов био низ година.⁴⁴ Овим текстом, Давидов није претендовао на научно

³⁹ П. Васић, „Сликар иконостаса манастира Бођана и Крушедола“, у: *Старинар*, н. с., бр. 18, Београд 1961; Прештампано у: *Исти, Доба барока*, 77–92.

⁴⁰ П. Васић, „Сликар иконостаса манастира Бођана и Крушедола“, 92.

⁴¹ P. Vasić, „The Iconostases of Vasa Ostojić, Painter from Novi Sad“, у: *Serbian Orthodox Church. Its Past and Present*, Volume II, Belgrade 1966, 253–225.

⁴² П. Васић, „Порекло новосадског сликара Васа Остојића“, 36, 37.

⁴³ П. Васић, „Иконе Недељка Поповића у Острову“, у: *Исти, Доба барока*, 221.

⁴⁴ Д. Давидов, „Стари новосадски сликар Васа Остојић“, *Дневник* 22, Нови Сад, април 1962.

тумачење живота и дела Василија Остојића, али га ипак треба поменути, јер се ради о једном од првих, ако не и првог упознавања шире јавности са поменутим сликарем. С друге стране, акрибично бављење српском графиком, није имало непосредног додира са Василијем Остојићем, али се Давидов, у многим чланцима,⁴⁵ као и у капиталном делу за ову област, монографију „Српска графика XVIII века“,⁴⁶ небројено пута осврнуо на околности које су довеле до наглог процвата графичке уметности код Срба, као и на новине које је ова техника донела у српску културу, те њен значај за очување верског и националног идентитета, и с друге стране, барокизацију сликарства у којој су немали удео имали и сликари из круга око Василија Остојића. Расправе о српско-украјинским везама у осамнаестом веку, штавише, Остојића смештају у конкретан контекст групе уметника зачетника барокних тенденција.⁴⁷ Збирка чланака у којој су ове расправе сакупљене,⁴⁸ доноси и веома занимљив текст о престоним иконама Василија Остојића у цркви у Старом Сланкамену, који разрешава питање ауторства и отклања сумње које су се јављале код ранијих истраживања ове теме.

С друге стране, систематско прикупљање података које је Динко Давидов од почетка седме деценије прошлог века спроводио у области српске културне баштине у Мађарској, показало је сву величину угледа новосадског сликара и довело до разрешења неких недоумица и атрибуција, али је, истовремено, због недовршеног рестаураторског посла, указало и на потребу продужења истраживачког процеса и конзерваторско-рестаураторских активности. Обимна монографија *Иконе српских цркава у Мађарској*, која је пратила истоимену изложбу приказану у Галерији Матице српске у Новом Саду и Народном музеју у Београду 1973. године,⁴⁹ евидентирала је и представила архивску и сликарску заоставштину Василија Остојића, пре свега његове иконе са иконостаса Саборне (Београдске) цркве у Сентандреји и пратећи архивски материјал (уговор о осликовању иконостаса и потврде о плаћању), али је истовремено отворила и питање атрибуције иконостаса у манастиру Грабовцу. Сама Сентандреја је у више наврата била област о којој је Давидов писао,⁵⁰ али се у контексту наше теме као најзначајније дело намеће монографија о сентандрејској Саборној цркви, као синтеза дотадашњих сазнања и вредносних судова.⁵¹

Такође, захваљујући рецентним рестаураторских захватима на престоној икони Светог Димитрија са сентандрејског иконостаса, потврђене су, како је у приказу ове монографије навео Мирослав Тимотијевић, „вести старијих истраживача о оригиналу без златних украса на светитељском одејанију, упркос чињеници да су управо они били прецизирани уговором са Црквеним одбором Сентандрејске цркве, уз жељу да се не одступи од непосредног предлошка, Остојићевог иконостаса у будимском храму Светог Димитрија (1764). Одустајање од позлаћивања на наборима драперије иконописаних ликова није значило сликарево позна-

⁴⁵ Види: Д. Давидов, „Из историје српског бакрореза XVIII века“ у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 1, МС, Нови Сад 1965, 239–263; Д. Давидов, „Српски бакрорези у Будимској епархији“, у: *Зборник Светозара Радојчића*, Филозофски факултет, Београд 1969, 55–76; Д. Давидов, „Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века“, *Хиландарски зборник*, бр. 2, Београд 1971, 143–170.

⁴⁶ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, МС, Нови Сад; Балканолошки институт САНУ, Београд: 1986.

⁴⁷ Види: Д. Давидов, „О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку“ у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 4, МС, Нови Сад: 1968, 213–235, прештампано у: Исти, *Студије о српској уметности XVIII века*, Српска књижевна задруга, Београд 2004, 171–206; Д. Давидов, „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович“ у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 5, МС, Нови Сад 1969, 121–138, поновљено у: Исти, *Студије о српској уметности XVIII века*, 207–218; Д. Давидов, „Русско-украјинские влияния на иновацию сербской церковной живописи XVIII века“ у: *Balkanica XX*, Београд 1989, 103–108; Д. Давидов, „Кијевопечерска лавра и српска црквена уметност у 18. веку“ у: *Српско-руски односи од почетка XVIII до краја XX века*, САНУ, Београд 2011.

⁴⁸ Д. Давидов, *Студије о српској уметности XVIII века*, 2004.

⁴⁹ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад: ГМС 1973.

⁵⁰ Д. Давидов, „Сентандреја“ у: *Летопис Матице српске*, бр. 41, књ. 2, Нови Сад: МС 1976, 171–186; Исти, „*Седм сентандрејских цркава*“, *Политика*, Београд, 24. април 1977; Давидов, Медаковић, *Сентандреја*.

⁵¹ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, Народна књига – Алфа, Београд 2001.

својеволјно напуштање стила словенског православног барока, већ поуздани знак убрзаног и неповратног преображаја српског друштва и културе кроз јасно приклањање западноевропским уметничким схватањима.⁵² Иконостас Василија Остојића, па самим тим и сликарев уметнички допринос, у овој монографији прерасли су у обележје једне изузетне етапе у животу сентандрејских Срба, епохе коју је Давидов сагледао са различитих полазишта, са циљем да укаже на историјске, друштвене, религијске, културне и многе друге околности које су утицале на насељавање и континуитет српске заједнице у Сентандреји. У том смислу, осврнуо се на историјске чињенице о првим насељавањима овог градића на обали Дунава, преко установљења црквене власти, прегледа националне и привредне структуре становништва, интеракције са осталим нацијама и конфесијама и, што је оставило најупечатљивији траг у историји уметности, градње и украшавања седам сентандрејских цркава као одраза високих културних домета. „Током четири деценије бављења овим послом писац је походио безмало све српске цркве Карловачке митрополије, подигнуте после Велике сеобе Срба од Темишвара и Арада на истоку, до Пакраца и Горњег Карловца на западу, од Земуна на југу, до Коморана и Ђура на северу и, чини му се, нигде није видео тако складну, заправо величанствену цркву каква је Саборна у Сентандреји.“⁵³

Синтезу рада на терену и музејске презентације, Давидов је показао и као коаутор изложбе „Портрети Срба XVIII века“ коју је приредио заједно са Олгом Микић у Галерији Матице српске 1965. године. У пратећој студији Давидов је усмерио пажњу на портрете реализоване у различитим графичким техникама, превасходно у бакрорезу, док се Олга Микић посветила области којом ће се бавити током целокупног радног века, сликаним портретима Срба насталим у осамнаестом веку.⁵⁴ Тек у капиталном монографском издању посвећеном овој теми, скоро две деценије касније, Олга Микић ће 1965. године каталогизиран и репродукован портрет будимског епископа Софронија Кириловића⁵⁵ атрибуирати Василију Остојићу.⁵⁶

Од самих почетака ангажмана у Галерији Матице српске, све до објављивања поменутог монографије, Олга Микић је била, међу осталим темама, заокупљена отварањем различитих поглавља српске уметности осамнаестог века. Пре свега је била један од учесника у реализацији монографија и сталних поставки Галерије, а потом и других монографских пројеката, као што су монографија манастира Бођани,⁵⁷ или, у случају тумачења сликарства Василија Остојића изузетно значајног дела, *Мајстори прелазног периода: српско сликарство XVIII века*, коју је реализовала, као и многе друге пројекте, заједно са Лепосавом Шелмић.⁵⁸

Животом и делом Василија Остојића се, додуше, позабавила Лепосава Шелмић,⁵⁹ али се међу ауторима које је Олга Микић обрадила, налазе они са чијим радовима се упознала на терену као и преко фонда Галерије Матице српске, ко што су Димитрије Бачевић, Јован Четиревић Грабован, Јоаким Аћим Марковић, Јанко Халкозовић и Стефан Тенецки; без увида у њихово дело не би било могуће ни разматрање живота и рада Василија Остојића. Међу уметницима осамнаестог века, којима се такође бавила, налазе се и Јован Исајловић Старији, Атанасије Сударевић, као и Теодор Крачун.⁶⁰ Већ разматран, посебно значајан сегмент рада Олге Микић, представља поменуто бављење портретима Срба осамнаестог века, којем се она повремено враћала, када је била у ситуацији да, захваљујући новим открићима, измени основни тематски контекст. Такав је случај био 1987. године, када је у новопокренутом

⁵² М. Тимотијевић, „Динко Давидов: Сентандрејска Саборна црква“, Политика, Београд 9. март 2002.

⁵³ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 107.

⁵⁴ М. Николајевић, О. Микић, Д. Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, ГМС, Нови Сад 1965.

⁵⁵ Исто, 69.

⁵⁶ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, МС, Нови Сад 2003, 151.

⁵⁷ О. Микић, *Бођани*, Београдски графички завод, Београд 1964.

⁵⁸ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода: српско сликарство XVIII века*, ГМС, Нови Сад 1981.

⁵⁹ Исто, 44–53.

⁶⁰ О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, ГМС, Нови Сад 1972, 7–15.

Сентандрејском зборнику САНУ објавила студију „Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји“.⁶¹ Студији је претходила рестаурација 16 портрета из епископског двора у Сентандреји реализована у Народном музеју у Београду, за потребе изложбе „Иконе српских цркава у Мађарској“, међу њима и портрета Софронија Кириловића. Такође, у Галерији Матице српске у Новом Саду одржана је и изложба „Мајстори прелазног периода: српско сликарство XVIII века“⁶² која је додатно осветлила проблематику атрибуција српске барокне уметности. Објављивање уговора за сликање иконостаса Саборне цркве у Сентандреји са сликаром Василијем Остојићем,⁶³ увиду мање познату публиковану архивску грађу,⁶⁴ као и сазнања о поштовању које је сликар уживао код тадашњег епископа, допринели су да Олга Микић са сигурношћу атрибуира портрет Софронија Кириловића, мада не и да га датира у могући период између 1777. и 1781. године. Коначно, у монографском издању о портретима Срба осамнаестог века објављеном 2003. године, Олга Микић је изнела претпоставке о још неким атрибуцијама Василија Остојића, заснивајући своје ставове на биографијама и могућим контактима портретисаних личности са самим уметником.

Такође, важан допринос ширењу фонда, посебно архивског, Галерије Матице српске, дала је и изложба која је реконструисала збирку чувеног српског велепоседника, колекционара и добротвора Јоце Вујића из Сенте, одржана као заједнички пројекат Народног музеја у Београду и Галерије.⁶⁵ Том приликом, у току припреме изложбе, Галерија Матице српске дошла је у посед архивске грађе коју је Јоца Вујић прикупио, заправо преписке која је умногоме осветлила односе Василија Остојића са његовим учеником и сарадником Димитријем Бачевићем; новооткривене податке Олга Микић је изложила на научном скупу „Драча и њене паралеле у XVIII веку“ одржаном 1986. године, а запис о овоме открићу објављен је тек у збирци одабраних студија Олге Микић из 2005. године, у којој су се нашли и многи други текстови.⁶⁶ „До сада није била позната сарадња ове двојице угледних сликара, житеља Новог Сада и Сремских Карловаца, као ни сукоб који је из ње произишао.

О томе сазнајемо из недавно откривених оригиналних докумената, писама упућених тадашњем поглавару српске цркве у Хабзбуршкој монархији карловачком митрополиту Павлу Ненадовићу, и из званичне пресуде Архијерејско-митрополитске конзисторије карловачке којом је њихов сукоб окончан.“⁶⁷ Ова преписка је утолико значајнија, што приказује сву живост дешавања испод површине коју чине сачувани уметнички артефакти, доприноси слици животних проблема с којима су се уметници суочавали и баца јасно светло на друштвену хијерархију и њен врх који је имао моћ и ауторитет да пресуди у наведеним ситуацијама и сличним проблемима. У истом издању објављена је и раније публикована расправа о Остојићевом сараднику, такође новосадском сликару Јанку Халкозовићу,⁶⁸ као и чланак о иконостасу манастира Беочин у којем је, поред Халкозовића, у сликању иконостаса радио и Остојићев ученик Димитрије Бачевић.⁶⁹

Мада заправо припадају различитим генерацијама, рад Олге Микић заснован на каријери кустоса у Галерији Матице српске, у великој мери се преплитао с активностима Лепосаве Шелмић. Запослена у Галерији Матице српске од 1970. године, Лепосава Шелмић је

⁶¹ О. Микић, „Архијерејски портрети у двору Епископа Будимских у Сентандреји“ у: *Сентандрејски зборник*, бр. 1, Београд 1987, 37–57.

⁶² О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*.

⁶³ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 112–114.

⁶⁴ Г. Витковић, „Споменици из будимског и пештанског архива од 1749. до 1780“ у: *Гласник Српског ученог друштва*, 2. одељак, књига V, збирка III, Београд 1874, 406.

⁶⁵ Л. Шелмић, *Збирка Јоце Вујића*, Народни музеј, Београд, ГМС, Нови Сад 1989.

⁶⁶ О. Микић, „Сарадња и сукоб сликара Василија Остојића и Димитрија Бачевића“, 78–84.

⁶⁷ Исто, 78.

⁶⁸ О. Микић, „Јанко Халкозовић“, у: *Иста, Српско сликарство 18 – 20 века: одабране студије*, Нови Сад: ГМС, 2005, 65–77.

⁶⁹ О. Микић, „Иконостас цркве манастира Беочин“ у: *Иста, Српско сликарство*, 85–96.

значајан број изложби реализovala у тандему са Олгом Микић, од свог доласка у Галерију до 1978. године, а након те године наставила да се бави феноменом српске уметности новог доба, с посебним освртом на, за овај текст, изузетно важне теме. Исте, 1988. године, Лепосава Шелмић је у Галерији Матице српске иницирала излагање аутентичног фотографског материјала снимљеног, на стакленим фото плочама пред Други светски рат, реализовано у сарадњи за Покрајинским заводом за заштиту споменика културе. Изложба је приказана као пратећа манифестација научног скупа „Валоризација и заштита фрушкогорских манастира“, одржаног исте године у Галерији Матице српске и манастиру Хоново.⁷⁰ Међу осталим изложеним фотографијама, налазили су се и снимци током Другог светског рата уништеног манастира Раковца и његовог иконостаса. Такође, најзначајнији фрагменти вишегодишњег рада Лепосаве Шелмић сакупљени су у збирци различитих студија и огледа *Српско сликарство 18. и 19. века: одабране студије*,⁷¹ а заокружени су монографијом *Српско зидно сликарство XVIII века*.⁷² Истраживања Лепосаве Шелмић у области српског зидног сликарства осамнаестог века започела су знатно раније, а први пут су заокружена и целовито публикована у каталогу изложбе „Српско зидно сликарство XVIII века“,⁷³ у којем су, након обимних рестаураторских захвата, разјашњене и недоумице око доприноса Василија Остојића и Јанка Халкозовића на сводовима Успенске цркве у Новом Саду, које „у неправилним картушама украшавају свод наоса и полукалоту олтара [...] Двојица најчувенијих новосадских сликара, Василије Остојић и Јанко Халкозовић, задати посао поделили су тако што је први уметник сликао композиције из Богородичиног живота и старозаветне сцене у централном делу свода, а други композиције у олтарском простору и на јужној страни свода, које такође припадају циклусу Христових мука, с тим што је њему поверено и осликавање свода над долејом, у чијем центру се налази картуша са представом Крунисања Богородице.“⁷⁴

Минималне разлике у сликарском рукопису и обради иконографских образаца западњачког порекла „не ремете, међутим, стилску уједначеност овог живописа, иако се при пажљивом посматрању могу уочити посебности карактеристичне за стваралаштво ових мајстора који су и раније пословно сарађивали и заједнички наступали пред новосадским Магистратом.“⁷⁵ Поред ове и сличних финеса у рашчитавању Остојићевог опуса, као и његове радне биографије у каталогу изложбе „Мајстори прелазног периода“,⁷⁶ од непроцењивог значаја су и студија и изложба посвећени Остојићевом сликању иконостаса Николајевске цркве у Вуковару, настали у процесу рестаурације ових радова након страдања кроз која је црква прошла у току рецентних ратних разарања.⁷⁷ Студија је резултирала и изложбом спасеног и рестаурираног материјала која је, под руководством Лепосаве Шелмић, одржана у Галерији Матице српске 1993. године. Мада је превасходни циљ саме студије био да се подробно опишу сачуване и речима реконструишу уништене иконе, у њој је заправо остварен много значајнији резултат: позиционирање српског живља, односно, православне популације у изградњи друштвених односа на територији западно од обале Дунава, како у већим центрима као што су били Вуковар и Осиек, тако и даље у Славонији, као што је био случај са манастиром Пакра, где је Остојић, такође са помоћницима, радио на осликавању иконостаса. Штавише, овај иконостас Лепосава Шелмић у тексту карактерише као „најмонументалнији

⁷⁰ Саопштења са овог скупа, под насловом *Фрушкогорски манастири: зборник радова* објављена су у издању Покрајинског завода за заштиту споменика културе 1990. године, што је обележено одржавањем поменуте изложбе у Галерији САНУ у Београду.

⁷¹ Л. Шелмић, *Српско сликарство 18. и 19. века: одабране студије*, ГМС, Нови Сад: 2001.

⁷² Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, ГМС, Нови Сад: 2004.

⁷³ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, ГМС, Нови Сад 1987.

⁷⁴ Исто, 39.

⁷⁵ Исто, 39.

⁷⁶ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 45–53.

⁷⁷ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, ГМС, Нови Сад 1993; прештампано у: Л. Шелмић, *Српско сликарство* 387–402.

иконостас Василија Остојића“, изражавајући тада (године 1993.) наду да ће и он једног дана бити доступан за проучавање и да „неће бити придружен списку Остојићевих оштећених или уништених радова“. ⁷⁸ Бављење овим иконостасом, па самим тим и судбином живота и стваралаштва Василија Остојића, довело је и до конципирања истраживачког пројекта „Сликарско дело Василија Остојића“ (у сарадњи са Одељењем Матице српске за ликовне уметности), ⁷⁹ али, на жалост, до његове реализације није дошло. О неизвесној судбини овог иконостаса говори и чланак Еде Анушића о иконостасима манастира Пакре, из којег сазнајемо све размере небрижљивог односа према овом значајном комплексу током периода након Другог светског рата, као и размере страховитих разарања до којих је дошло у последњој деценији прошлог века. Нешто оптимизма улива разлог писања чланка који образложењем о вредности здања и сачуваних икона, посебно оних са иконостаса цркве Ваведења Пресвете Богородице које је радио Василије Остојић, настоји да створи перспективу за обнову и даљи живот овог споменика културе. ⁸⁰

Када је реч о рестаурацији и заштити културних добара, треба нагласити да овај посао подразумева темељна истраживања на терену која вишезначно допуњавају научну продукцију и музејски рад. Увид у споменике на терену и њихово стање, као и неминовна истраживања неопходна у припреми рестаураторске документације, помогла да су да лоцирају и разбацани и великим делом уништени фрагменти Остојићевог рада. У том смислу је посебно значајно рекогносцирање које је од шесте деценије прошлог века спроводио Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, усмеривши свој рад на заштиту манастирских целина попут Бођана, Крушедола, Хопова, Ремете и других.

Самим тим, ови послови су осветлили почетке модерног српског сликарства у освиту осамнаестог века, те идентификовали главне учеснике: украјинске мајсторе и њихове ученике и следбенике. Базична истраживања публикована су у популарним, али изузетно стручним монографијама, као што су *Фрушкогорски манастири* аутора Оливера Милановић Јовић и Петра Момировића, ⁸¹ или монографија манастир Бођани Петра Момировића, ⁸² књигама које су доживеле већи број издања. Вредна пажње је и расправа Петра Момировића о сликарима икона Николајевске цркве у Старом Сланкамену, ⁸³ теми којом се бавила и Оливера Милановић Јовић. ⁸⁴ У настајању поменутих, као и многих каснијих расправа и атрибуција сликарства осамнаестог века, попут разрешења ауторства Василија Остојића у Николајевској цркви у Иригу, ⁸⁵ коришћени су резултати првих послератних истраживања овог Завода на територији Војводине. ⁸⁶

Ипак, имајући у виду да је Василије Остојић значајан део свог сликарског рада обавио на територији Срема, од посебне важности за попуњавање празнина у нашем знању о њему, била је теренска активност Завода за заштиту споменика културе из Сремске Митровице, где

⁷⁸ Л. Шелмић, *Српско сликарство*, 399.

⁷⁹ Исто, 469.

⁸⁰ Е. Анушић, „Иконостаси манастира Пакре“, у: *Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, бр. 2011/2, Zagreb 2011, 179–188.

⁸¹ О. М. Јовић, П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Туристичка штампа, Београд 1963.

⁸² П. Момировић, *Манастир Бођани*, Манастир Бођани, Бођани: 1980.

⁸³ П. Момировић, „О православном храму Светог Николе из 1468. и иконама из 1749. године у Старом Сланкамену“, у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 22, МС, Нови Сад 1986, 233–239.

⁸⁴ О. М. Јовић, „Иконостас Николајевске цркве у Старом Сланкамену“, у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 6, МС, Нови Сад 1970, 367–376.

⁸⁵ О. М. Јовић, „Аутор најлепшег иконостаса прелазног доба“, *Дневник*, Нови Сад 30. април 1966; О. М. Јовић, „Иконостас Николајевске цркве у Иригу“ у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 5, МС, Нови Сад 1969, 159–173.

⁸⁶ О. М. Јовић, „Из сликарске и применјене уметности Војводине“, у: *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, бр. 1, Нови Сад 1957, 47–86; О. М. Јовић, „Из сликарства и примењене уметности Војводине“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, бр. 3, Нови Сад 1959, 85–141.

је већина истраживачких послова, елабората, као и многобројних публикованих резултата проистекла из посвећености Мирјане Лесек, културној баштини пре свега на самој територији Срема, а потом и уметности која је на тој територији поникла током осамнаестог века. Рад на терену и широко постављена истраживачка активност имале за последицу својеврсну топографију различитих уметничких радова насталих у осамнаестом веку и сачуваних до данашњих дана на територији Срема. Уз паралелно праћење архивских докумената из времена настанка и каснијих периода, Мирјана Лесек је, у великом броју случајева, била у прилици да проникне у околности, време и ктиторе наставника многих сеоских, градских или манастирских цркава, да сагледа проблеме који су често пратили градњу и обнову ових здања, те да утврди како је текао процес дрворезбарских и сликарских радова. Све ово је за касније истраживаче значајно, јер је мало црквених здања, не само на територији Срема, која су до данашњих дана сачувала изворни облик оптималан за рад историчара уметности. Примарни задатак који је Мирјана Лесек себи поставила био је рекогносцирање терена и опис сачуваних архитектонских творевина и унутрашње декорације. Овај ниво рада је био неопходан, не само због честог рушевног стања цркава и потребе за њиховом реконструкцијом, већ и због чињенице да су се читави иконостаси или њихови делови из различитих разлога током времена премештали из једне грађевине у другу. На тај начин је долазило до необичних спојева различитих руку, односно комбиновања икона различитих аутора и њиховог уклапања у постојећу конструкцију иконостаса. Такође, у осамнаестом веку честа је појава, која ће се у наредном столећу изгубити, да у једном послу осликавања иконостаса, поред главног аутора / сликара / мајстора, учествују и његови ученици, помоћници, или компањони, чије је доприносе понекад неопходно разврстати.

У овом сложеном процесу атрибуирања, основни поступак који је Мирјана Лесек примењивала, био је указивање на карактеристичне особине појединих сликарских рукописа који би ишли у прилог ауторству одређеног уметника, укључујући ту и степеновање уметничких домета по квалитету, што је свакако било важно у одређивању водећег сликара и његовог односа према осталим сарадницима. Овакав приступ је од непроцењивог значаја управо када се ради о Василију Остојићу из више разлога: пре свега, регистровано је или потврђено његово ауторство у случајевима где се оно није помињало или је било спорно, дошло је до корекције датовања, или до утврђивања етапа рада и, коначно, створена је јаснија слика о самом статусу овог аутора у реализацији неког посла. Наиме, од првог помена Остојићевог рада, када се појављује као ученик украјинског мајстора Јова Василијевича, може се пратити његово уздизање на ниво сарадника, потом уметника који је радио у компанији са себи равним ауторима, затим и као главни мајстор са знатно слабијим сарадницима или ученицима. Штавише, овакав приступ видно је проширио круг уметника повезаних са Василијем Остојићем, а самим тим и време његовог деловања и утицаја током стваралачког периода и дуже, све до краја осамнаестог века. Мирјана Лесек је свако ново откриће или податак често публиковала у различитим стручним гласилима,⁸⁷ али је своја разматрања о уметничком доприносу сликара Василија Остојића на територији Срема заокружила у оквиру студије, првобитно реализоване као докторски рад 1986. године, под насловом *Барокно сликарство у Срему*,⁸⁸ често се у различитим поглављима враћајући на његов рад, у контексту већег броја других њему блиских аутора. Такође, опсервације о Остојићевом раду Мирјана Лесек је више пута изнела у и вишетомној едицији *Уметничка баштина у Срему*⁸⁹: пре свега

⁸⁷ Д. Живанов, „Библиографија радова др Мирјане Лесек“ у: *Гласник Друштва конзерватора Србије*, бр. 31, Београд 2007, 293–299.

⁸⁸ М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, МС – Одељење за ликовне уметности, Нови Сад: 2001, 95–104, 129, 143, 145, 157, 164, 201, 226.

⁸⁹ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему*, књ. 1, МС, Нови Сад 2000; Иста, *Уметничка баштина у Срему*, књ. 2, Завод за заштиту споменика културе, Сремска Митровица 2004; Иста, *Уметничка баштина у*

у расправи „О ауторима Иконостаса цркве Св. Георгија у Дивошу“, поново објављеном тексту из 1987. године,⁹⁰ а потом и у последњој књизи поменуте серије, из 2006. године, када је, на основу искустава стечених на терену, изложила и успоставила елементарне релације Василија Остојића према другим сликарима, Јову Василијевичу, Јанку Халкозовићу, Димитрију Бачевићу, Димитрију Давидовићу Општићу, Теодору Крачуну или Амвросију Јанковићу.⁹¹

Везе Остојића и Амброзија Јанковића, због честог присуства ове двојице на истим споменицима, запазили су многи други аутори, па и Милан Улић, у монографији цркве у Сремској Каменици,⁹² где је било важно дефинисати Остојићев допринос међу радовима више осталих аутора. Ова монографија, као и сама атрибуција, такође представљају резултат вишегодишњег рестаураторско-конзерваторског ангажмана у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе Војводине. Штавише, тимски рад у овом Заводу, довео је и до издвајања других ауторских доприноса у контексту теме Василија Остојића и његовог опуса.

Пре свега, Остојићев рад, као и његова сарадња са другим ауторима, добили су запажено место у монографији о фрушкогорским манастирима,⁹³ што је отворило врата даљем разрађивању ове теме. Посебно, у том контексту треба нагласити значај монографије о манастиру Раковцу, проистеклој из ангажмана Бранке Кулић на заштити комплекса фрушкогорских манастира.⁹⁴ Ради се о првој свеобухватној монографској студији о овом манастиру која разматра историјске токове градње комплекса, детаљно студира архитектуру у различитим етапама, и малобројне остатке зидних слика. Такође, што је од изузетног значаја за разматрање опуса Василија Остојића као једног од аутора иконографског програма у манастиру, Бранка Кулић је први пут заокружила целокупан корпус икона у два здања: у капели на гробљу манастира Раковца, као једном од ретких сачуваних комплекса које је радио Остојић, као и у манастирској цркви где је, на основу архивских фотографија, у великој мери реконструисан изглед иконостаса који је 1943. године поделио тужну судбину разарања целине манастирског комплекса. Такође је значајна идентификација иконе *Богородица са Христом* коју је Остојић, током радова у цркви, радио за овај манастир. Речју, захваљујући разноврсним видовима архивске грађе и новије документације о манастиру Раковцу, Бранка Кулић је на овом сегменту културне баштине успоставила модел разматрања и тумачена Остојићевог сликарства. И даљи рад Бранке Кулић кретао се у временским оквирима њених ранијих истраживања, али је у знатној мери био посвећен донедавна занемариваним и мање познатим учесницима у стварању српске уметности осамнаестог века: дрворезбарима чији је рад често био анониман, а несумњиво и мање истраживан, мада су заслужни за изглед ентеријера цркве и правилно функционисање црквеног мобилијара, испуњавање литургијских потреба и осталих церемонија у храму.⁹⁵ Сумирајући резултате о најзначајнијим именима ове гране примењене уметности, Бранка Кулић је неминовно дотакла и време њиховог деловања, значајне личности чијим настојањем је оно омогућено, сам процес формулисања барокног ентеријера православне цркве, као и ауторе који су сликарским пословима доприносили остварењу целовитог уметничког дела, односно целине иконостаса или неког другог комада осликаног црквеног мобилијара. Посматрајући посао сликара из контекста дрворезбара,

Срему, књ. 3, МС, Нови Сад 2005; Иста, *Уметничка баштина у Срему*, књ. 4, Завод за заштиту споменика културе, Сремска Митровица 2006.

⁹⁰ М. Лесек, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“ у: *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XIV, Нови Сад 1987; прештампано у: М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 1*, 220–229.

⁹¹ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 4*, 40, 164, 165, 209, 216, 389, 390.

⁹² М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, Завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 1981.

⁹³ Б. Кулић, Н. Срећков, *Манастири Фрушке горе*, Прометеј, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад: 1994.

⁹⁴ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, Издавачка кућа Драганић, Београд, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад: 1999.

⁹⁵ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, ГМС, Нови Сад 2007.

Бранка Кулић указује на својеврсне промене у структури иконостаса, присутне посебно почетком шесте и у седмој деценији осамнаестог века, када се напушта „принцип хоризонталности, увођењем средње вертикале са централном иконом и балдахином над њом“⁹⁶ а иконостас својом структуром улази у простор храма и прераста у аутентичну барокну сценографију. Као пример наводи Николајевску цркву у Старом Сланкамену и Николајевску цркву у Земуну, где је сликарски допринос целини дао и Василије Остојић – док име дрворезбара Марка Степановића, односно аутора који је својим радом иницирао многе значајне промене (уз тезу да је он аутор поменутих целина), због недостатка доказа остаје само претпоставка. Име Василија Остојића помиње се и у контексту ауторства портрета бачког владике Висариона Павловића,⁹⁷ значајног за долазак мајстора резбара с југа Балканског полуострва у Нови Сад⁹⁸ и њихову делатност у граду и околини, као и владике у чије време је реализовано сликарство иконостаса у манастиру Бођани.

Још једном се Бранка Кулић осврће на везу сликарства и дрворезбарске конструкције, у случајевима трона за свете мошти сремских светитеља Бранковића у манастиру Крушедол, где је Василије Остојић такође један од аутора чији се сликарски допринос у овој целини у последње време често помиње и разматра.⁹⁹

Свој удео у расветљавању представе и идентитета барокног доба у српској култури дао је и историчар уметности и универзитетски професор Миодраг Јовановић. Мада се није изричито бавио сликарством Василија Остојића, његов рад је релевантан за дефинисање стваралаштва овог сликара, јер је, с једне стране, био усмерен на руско-српске уметничке везе,¹⁰⁰ а с друге стране Јовановић је био учесник у истраживањима и синтетизовању обимне грађе о још једном сегменту сликарства на тлу Карловачке митрополије, српске уметности у Банату, односно на територији Темишварске епархије, што је довело до објављивања спорадичних саопштења која су знатно допринела проблематизовању теме српског барока,¹⁰¹ као и до значајне монографске публикације о сликарству на територији Темишварске епархије,¹⁰² те неких каснијих издања.¹⁰³ Као један од најзначајнијих учесника систематског истраживања српске уметности у Румунији, у разматрањима овог сегмента корпуса српске уметности осамнаестог века, Јовановић је пошао од становишта да је „било потребно да се и у Банату појави нова генерација сликара“,¹⁰⁴ предвођена Стефаном Тенецким који своје сликарско образовање дугује студијама на Кијевопечерској Лаври. По Јовановићевом мишљењу, рад Стефана Тенецког представља једну од кључних тачака додира различитих територијалних целина Карловачке митрополије средином осамнаестог века, будући да је овај сликар био ангажован и у православним црквама у Румунији, али и у манастиру Крушедолу, у Руми или у Сегедину.

Упоредо са вишегодишњим ангажманом Миодрага Јовановића на истраживачким пројектима у вези топографије и идентитета барокног израза уметности у српској православној култури, посебно у оквиру рада Матице српске и њене Галерије, као и његовим педагошким радом, настајала је и нова генерација историчара уметности који су се развили на линији

⁹⁶ Исто, 98.

⁹⁷ Исто, 23.

⁹⁸ Исто, 66.

⁹⁹ Б. Кулић, „Дефинисање облика – тронове за свете мошти и архијерејски трон у храму манастира Крушедола“, у: М. Тимотијевић, (ур.), *Тронути манастира Крушедола*, ГМС, Нови Сад 2009, 57–77.

¹⁰⁰ М. Јовановић, „Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века“ у: *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Нови Сад 1959, 171–177; М. Јовановић, „Руско-српске уметничке везе у XVIII веку“, у: *Зборник Филозофског факултета*, књ. VII/1, Београд 1963, 379–410.

¹⁰¹ М. Јовановић, „Уметност у Банату у XVIII веку између Истока и Запада“, у: *Саопштење XXV*, Београд 1993, 219–222.

¹⁰² М. Јовановић, *Сликарство Темишварске епархије*, МС, Нови Сад 1997.

¹⁰³ М. Јовановић, *Барок и српској уметности*, Dereta, Београд 2009.

¹⁰⁴ Исто, 14, 15.

другачијег промишљања уметности и њене историје и која је отворила ново поглавље у тумачењу домета барокне уметности и позиционирању појединих аутора у корпусу српске барокне културе. Штавише, може се рећи да је поменута генерација у тумачење епохе барока код Срба увела у целости другачији дискурс, заснован на промењеној запитаности о самој суштини барокне уметности.

Овде је превасходно реч о приступу који се директно надовезује на академски образац који је током вишегодишњег истраживачког и педагошког рада засновала Радмила Михаиловић,¹⁰⁵ бавећи се, између осталог, и појавама у српском бароку. Она је своје формулације засновала на питањима „како“ и „зашто“, често до крајности занемарујући топографију и стереотипне стилске аналогije као дотадашњу основу већине разматрања, у корист поступка који ће имплементирати елементарне појаве у српском бароку у целокупан светски корпус барокног промишљања и културе.

Један од најделотворнијих аутора, припадника те нове, другачије генерације, могло би се чак рећи предводник у преиспитивању и читању епохе српског барока, заслужан и за сам назив под којим се данас ова епоха проучава јесте Мирослав Тимотијевић. Прихватајући шири угао посматрања, он је свој поглед на барокно доба и тематски дијапазон утемељио на актуелним научним погледима феноменолошко-морфолошког посматрања проблема. Такав приступ је довео до напуштања традиционалног посматрања уметничких појава и конкретних дела у разматрању стила и његовог линеарног развоја као јединствене категорије, и увида у појаве кроз њихово сукцесивно одвијање. Посматрајући широко поље барокне уметности као низ историјских појава дефинисаних сопственим правилима, барок код Срба је дефинисао као јединствену целину: српски барок. У низу многобројних расправа које се тичу српског барока,¹⁰⁶ у којима је разматрао његове различите појавне облике, а које су претходиле

¹⁰⁵ Између осталих расправа, налазе се и текстови: Р. Михаиловић, „Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века. 1, Старозаветне теме у манастиру Бојани“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 1, МС, Нови Сад, 1965, 225–235; Иста, „Утицај западноевропске иконографије на композиције 'Удовичина лепта' и 'Изнање трговаца из храма' у српском сликарству XVIII века“ у: *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 2, Нови Сад: Матица српска 1966, 298–302; Иста, „Бојани и Библија Пискатора“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. 9–1, Београд 1967, 279–294; Иста, „Иконографија маниристичке представе приче о праведном Јони“, у: *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 3, МС, Нови Сад 1967, 219–232; Иста, „О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века“, у: *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 4, МС, Нови Сад 1968, 193–209; Иста, „Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања“, *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 203–234; Иста, „Бојани и Библија Јохана Улриха Крауса“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 6, МС, Нови Сад 1970, 73–85; Иста, „Представе анђела у српској графици XVIII века“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 8, МС, Нови Сад 1972, 283–306; Иста, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, Народни музеј, Београд 1979; Иста, „Прва зона српског иконостаса XVIII века“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. 14–1, Београд 1970, 279–321; Иста, „Топографски пејзаж српске уметности XVIII века као политички аргуменат“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 9, МС, Нови Сад 1973, 139–150; Иста, „Srpski ikonostas XVIII veka i ogledalo“ у: *Delo XXVIII*, 1982; Иста, „Црква Ваведења Богородице манастира Бојани: (иконаграфија "женске цркве"-припрате)“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 21, МС, Нови Сад 1985, 205–221, и други.

¹⁰⁶ Неки од чланака професора Мирослава Тимотијевића, који су допринели бољем разумевању српске барокне уметности, па самим тим и сликарства Василија Остојића у оквиру његове епохе и тумачења у нашем времену: М. Тимотијевић, „Иконографија великих празника у српској барокној уметности“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 25, МС, Нови Сад 1989, 95–134; Исти, „Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 26, МС, Нови Сад 1990, 159–188; Исти, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Нови Сад 1994; Исти, „Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу: намена и програм барокних Богородичиних трона“, у: *Саопштења*, Београд 1995/96, 131–152; Исти, „Гаврил Стефановић Венцловић и барокна пиктурална поетика“, у: *Рачански зборник*, бр. 1, Бајина Башта 1996, 61–76; Исти, „Алгоритичке персонификација Јована Рајића на насловним странама Геологическог тела“, у: *Јован Рајић, живот и дело*, Београд 1997, 243–257; Исти, „Богородица Бездинска и верско политички програм Арсенија IV Јовановића“, у: *Balkanica XXXII-XXXIII*, САНУ, Балканолошки институт, Београд, 2001–2002; Исти, „Традиција и барок: (тумачење традиције у реформама барокне пиктуралне поетике)“, у: *Зборник за ликовне уметности Матице*

монографском издању о Теодору Илићу Чешљару,¹⁰⁷ или обимној студији о цркви Светог Георгија у Темишвару,¹⁰⁸ Тимотијевић је барокну проблематику уздигао на низ универзалних феномена и коначно, заокружио монографском студијом о српском барокном сликарству.¹⁰⁹ У складу са усвојеним принципима, у истраживању, тумачењу и контекстуализацији проблематике барокне епохе, Мирослав Тимотијевић се није бавио сликарством Василија Остојића као појавом издвојеном из контекста, односно у склопу разматрања појединачних споменика или монографски. То не значи да Василије Остојић није укључен у корпус српске барокне уметности, те да његово дело није у оквиру студије о српском бароку добило заслужено место. Тачније, име Василија Остојића се провлачи кроз целокупан текст ове импозантне студије. У њој је Василије Остојић већ на почетку, у разматрањима друштвених околности живота у осамнаестом веку, запажен као представник новог друштвеног, грађанског слоја, као уважени члан комитета, са специфичним занимањем које је подложно организованом пословању, кроз цеховско удруживање и одбрану интереса, а који је чак за своје заслуге награђен и племићком титулом.¹¹⁰ Припадност цеху не доноси само повластице, већ и обавезу сликара да поштује одредбе уговора који склапа са наручиоцем, те да наручиоцу верно представи како ће изгледати завршено дело, подносећи на увид цртеже или слику, што Тимотијевић образлаже примером Саборне цркве у Сентандреји и захтевима који су у том случају постављени Василију Остојићу као извођачу посла.¹¹¹ Такође, Тимотијевић види Василија Остојића као једног од весника измењеног програма и намене зидне слике у зидном сликарству храма, што илуструје примером његових остварења у Успенској цркви у Новом Саду, а такође и апострофирајући Остојићев партнерски однос са Јанком Халкозовићем и њихову борбу за заштиту цеховских интереса. Такође, Тимотијевић Остојића види и као једног од актера у процесу трансформације идејног програма иконостаса и увођења нове средишње теме, иконе *Богородичиног безгрешног зачећа*, у црквама манастира Шишатовца, или у Иригу и Вуковару, као завршној фази промена.¹¹² Значајну трансформацију, према Тимотијевићу, доживљава и значење певничког мобилијара и његове сликане декорације, као продужетка тематског програма иконостаса, а као појашњење је послужио сликани програм Саборног храма у Сентандреји, где су сарадници Василија Остојића насликали „четири морализаторско-дидактичке сцене из Христовог јавног деловања. Илустрације параболо о безумном богаташу, убогом Лазару и царској свадби допуњује сцена Христовог чудесног умножавања хлебова. Ове композиције су, поред општих морализаторских тенденција, указивале на причешће и свету тајну еухаристије, па се могу повезати са програмом иконостаса.“¹¹³ Са друге стране, певнички мобилијар је добио још једну тематску димензију: представљање националних светитеља уз обавезну димензију наглашавања континуитета светачког идентитета са старозаветним мотивом, односно везе доба Немањића са непосредним историјским тренутком, што се огледа у паровима светитеља на певничким пултовима у манастиру Грабовцу, где су приказани Давид са Харфом и Стефан Немања, као и Свети Стефан деспот српски и Стефан Штиљановић.¹¹⁴ Као први од ученика Јова Василијевича који је започео самосталну делатност, био уважаван и поштован, Василије Остојић, као што је већ наговештено, већину радова ипак није реализовао самостално, већ у заједници са себи равним ауторима, попут Јанка Халкозовића или Димитрија

српске, бр. 34/35, МС, Нови Сад 2003, 201–222; Исти, *Рађање модерне приватности*, Слио, Београд 2006; Исти, „Неопалима купина као теофанија и њене представе у визуелној уметности Карловачке митрополије“, *Зборник Народног музеја, Историја уметности*, књ. 22, св. 2., Београд 2016, 153–175.

¹⁰⁷ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар (1746–1793)*, ГМС, Нови Сад 1989.

¹⁰⁸ М. Тимотијевић, *Црква светог Георгија у Темишвару*, МС, Нови Сад 1996.

¹⁰⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, МС, Нови Сад 1996.

¹¹⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 33.

¹¹¹ Исто, 40.

¹¹² Исто, 56.

¹¹³ Исто, 57.

¹¹⁴ Исто, 59, 60.

Бачевића, придворног сликара митрополита Павла Ненадовића, или пак са помоћницима мање талентованим од њега. Наглашавајући овај детаљ, Тимотијевић је у неку руку нагласио како је смрћу Павла Ненадовића 1769. године, а потом и Димитрија Бачевића, чија година смрти још није утврђена, заправо настала нова етапа у српском барокном сликарству. Мада и Остојић, као и неки други аутори, попут Стефана Тенецког, настављају са радом и наредних деценија. Тимотијевић је утврдио присуство извесне посусталости: „знакови кризе затвореног пиктуралног система који је све теже одолевао налетим нових схватања“,¹¹⁵ а са друге стране, само сликарство наставља сопствени развој на основама нових особености и са новим уметничким именима. Међу њима се издваја један од ученика Василија Остојића, за којег би се могло рећи да је превео сликарство из традиционалног у модерно доба, сликар који је у кратком периоду стваралаштва досегао сам врхунац креативности, Теодор Крачун.¹¹⁶

Ипак, оно што је пресудно за Тимотијевићеве ставове о Василију Остојићу, јесу паралеле повучене између различитих барокних тематских, односно алегоријских целина и њиховог места на иконостасима овог аутора, као и докази о његовом познавању украјинског порекла ових целина, те истицање чињенице да је Остојић свакако имао у рукама украјинске илустроване библије и различите проповедничке књиге и руководио се њиховим садржајима у раду.¹¹⁷

У још две значајне Тимотијевићеве публикације Остојићево сликарство је добило одговарајући простор. Пре свега, реч је о монографији манастира Крушедола,¹¹⁸ у којој се Остојићево сликарство помиње у неколико фаза рада: први пут као дело једног од припадника радионице украјинског мајстора Јова Василијевича, када је реч о зидном сликарству из припрате и олтарског простора манастирске цркве 1750. и 1751. године; затим, Остојић се неколико пута посредно помиње – као један од аутора зидних слика у каменичкој цркви,¹¹⁹ или као аутор којем је Јова Василијевич поверио сликање сцена у олтару, а које су идентификоване на основу очигледне разлике у сликарском рукопису. Такође, по Тимотијевићу, карактерише их извесна недореченост у реализацији која указује на чињеницу да их је радио мање искусан мајстор. На основу личног увида и претходне литературе, Тимотијевић их приписује Василију Остојићу и његовом сараднику Амвросију Јанковићу.¹²⁰ Значајнију улогу Тимотијевић придаје осликавању трона за светитељске мошти у манастирској цркви, где је Василије Остојић урадио светитељске фигуре владике Максима, преподобне мајке Ангелине, светих деспота Стефана и Јована, као већ зрео сликар, 1759. године. Овај сегмент сликарства Василија Остојића у већој мери је анализиран и контекстуализован у оквире идејног програма иконографије Карловачке митрополије, у монографској студији *Тронови цркве манастира Крушедола*.¹²¹ Отварање питања простора светитељске меморије у православном храму барокног доба, као и питање „презентативности и репрезентативности који су се често прожимали посредством моштију светитеља“, било је неминовно како би се остварило представљање прошлости у садашњости; међу многобројним важним детаљима организације елемената просторности у цркви манастира Крушедола, невелике иконе Василија Остојића, уз остало сликарство на троновима, представљене су као један од кључних детаља идејног програма.¹²² Епоха у којој је стварао и Василије Остојић значајно је осветљена у постхумно објављеној студији Мирослава Тимотијевића посвећеној

¹¹⁵ Исто, 93.

¹¹⁶ Исто, 98–100.

¹¹⁷ Исто, 432.

¹¹⁸ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, II, Издавачка кућа Драганић, Београд; Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 2008.

¹¹⁹ Исто, књ. I, 260.

¹²⁰ Исто, књ. I, 289, 290.

¹²¹ М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*.

¹²² М. Тимотијевић, „Мошти светих деспота Бранковића и меморијска структура сакралног простора главног крушедолског храма“, у: Исти, *Тронови манастира Крушедола*, 15–53.

сликару Теодору Крачуноу.¹²³ Тимотијевић се у више наврата осврнуо на рад сликара Василија Остојића, његова тематска интересовања, предлошке које је користио, рад са тадашњим актуелним сликарима са подручја Карловачке митрополије, као и на рад са Теодором Крачуном. У том контексту посебно је значајан и осврт на Крачуново образовање и његову блиску повезаност с Василијем Остојићем. Наиме, Теодор Крачун је започео школовање код Јова Василијевича, исто као и Остојић, а затим му је сам Остојић био учитељ, па потом и сарадник. Сарађивали су приликом осликавања иконостаса Цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици и Саборне цркве у Будиму, па је ова веза од изузетне важности за биографију и стваралаштво обојице уметника.

Додатно тумачење иконографских корена светачких представа и алегоријских композиција на троновима, у истом издању је дала Мирослава Костић:¹²⁴ „Барокним сликарством прожетим духом пропаганде, доминирала је тежња да се ангажована идеја претвори у визуелну представу. Уметничко дело намењено је јавности са јасно израженом интенцијом, да се сликом исказе политичка, религиозна или морална поука.“¹²⁵ Сам ентеријер храма прераста у својеврстан облик сценске кулисе, у којој је, на представама светитеља и мученика Бранковића, које је приказао Василије Остојић, православље добило додатну димензију мучеништва после смрти.¹²⁶ Оно што овај рад такође чини драгоценим, јесте настојање да се, на основу аналогија са олтарским преградама у Нерадину и Иригу, раздвоје доприноси Василија Остојића и његовог сарадника, тада већ модернији по начину рада, Јована Поповића. Разматрања о сликарским остварењима Василија Остојића у манастиру Крушедолу, допуњена су и драгоценим научно-конзерваторском студијом, заједничком публикацијом више аутора (Даниеле Кориолија Црквењаков, Велибора Андрића, Милице Марић Стојановић, Маје Гајић Квашчев, Јасне Гулан и Недељка Марковића) која се бави технолошком процедуром и материјалима израде икона, укључујући и оне на царским дверима које се приписују сарадницима Јова Василијевича, међу којима је и Василије Остојић.¹²⁷ Познавање сликарских материјала и технологије српског сликарства барокног доба помаже нам да разумемо начин рада, па и сам живот уметника тог времена.

Мирослава Костић је такође, у многим другим студијама које се односе на период рада Василија Остојића, дотакла и неке сегменте његовог рада, у највећој мери у каталогу изложбе Димитрија Бачевића (? – после 1770), одржане у Галерији Матице српске 1996. године. У исцрпном представљању Бачевићевог рада, Мирослава Костић је настојала да дефинише ауторство Бачевића и његовог учитеља Василија Остојића, на местима где се претпостављало или знало да су радили заједно, те је коначно одбацила мишљење да су обојица радили у капели на Доброј води у Даљу (мада она има нека решења заједничка са капелом на гробљу манастира Раковца, где је Остојић радио са Јанком Халкозовићем), те да је Бачевићев рад *Композиција Еухаристије* у олтарској ниши цркве у Сремској Каменици.¹²⁸

Иконолошки приступ тумачењу барокног сликарства и повезивање уметничких решења са новим схватањем еухаристије, те барокно инсистирање на циклусу Христових мука и увођење Маријанских тема у барокни иконостас српског осамнаестог века, као и многе друге сличне теме, провлачили су се кроз стручне наступе Бодина Вуксана,¹²⁹ да би коначно целина

¹²³ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, ГМС, Нови Сад, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин 2019.

¹²⁴ М. Костић, „Сликани програм тронава“, у: М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 93–133.

¹²⁵ Исто, 94.

¹²⁶ Исто, 98.

¹²⁷ С. Родолфи, ур. *Иконостас цркве манастира Крушедола: научно-конзерваторска студија*, Нови Сад: ГМС, Београд: ИНН „Винча“ 2012.

¹²⁸ М. Костић, *Димитрије Бачевић (?–после 1770)*, Нови Сад: Галерија Матице српске 1996, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 27, 30, 32, 34, 37, 50, 51, 53, 57, 98, 113.

¹²⁹ Види: Б. Вуксан, „Идеје и реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку“; Исти, „Појање и исповест код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века“, *Зборник Филозофског факултета*, серија А,

различитих појашњења иконолошких елемената барокног иконостаса добила заокружење у студији *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*.¹³⁰

У овој, постхумно објављеној студији, јасно се издваја „Вуксанова темељна поставка – да управо барокно богослужење православне цркве и све оне догматске и церемонијалне 'иновације' које су измениле његове традиционалне концепте представљају основ за разумевање тематског развоја високог иконостаса – упутила га је на усмерено излагање суштинских поставки украјинске барокне теологије“, запазила је приређивач Александра Кучековић¹³¹ објашњавајући полазиште од којег је аутор кренуо. Бодин Вуксан у поменутој студији једва да Василија Остојића помиње поименце, али је из контекста очигледно да се и на његов рад односе формулације у појединим тематским целинама које одражавају сликарева иконолошка интересовања, попут поглавља „Покајне теме“ (посебно тема Митра и фарисеја, присутна у црквама Срема), „Теме Христових страдања“ (у Саборној цркви у Сентандреји) или „Богородичине теме“ (попут *Безгрешног зачећа Богородице* из Цркве Светог Николе у Вуковару или представе Богородице као небеске царице, односно фреске Крунисања Богородице (*О, Тебе радует сја*) које је Василије Остојић сликао у Сремској Каменици, или у Цркви Светог Николе у Земуну,¹³² где је овај сликар поделио послове са Димитријем Бачевићем). У сваком наредном разматрању опуса Василија Остојића, оваква разматрања ће подстаћи преиспитивање већ постојећих ставова и доношење нових закључака.

Порекло визуелног обрасца у црквеном, као и у тек настајућем световном сликарству подједнако је важно као и историјске, религијско-националне, политичке, културолошке и разне друге околности, укључујући и грађење новог државотворног идентитета кроз појам патриотизма у српској култури осамнаестог века у Хабзбуршкој монархији. У обимној студији *За љубав отаџбине*,¹³³ Владимир Симић је осветлио слојевите и многозначне елементе који су иницирали и утицали на обликовање појма „патриота“ и „патриотизам“ кроз који је пролазила српска и православна популација у новом окружењу у које је доспела након сеобе 1690. године и других, каснијих сеоба. Самим избором да се настани на територији северно од Саве и Дунава, придошлице и њихови предводници морали су да пристану на укључивање у нове, условно речено барокне, образце живљења и егзистенције, а с друге стране, да истовремено сачувају православну димензију као услов јединства, и у том процесу не изгубе, макар и симболичке, везе са старом постојбином и пореклом. Поред поменуте студије, веома значајне за стварање слике о друштву у којем је поникао Василије Остојић, Владимир Симић је у неколико наврата, у мањем обиму, приступио разматрању кључних тачака као основу развоја културолошких образаца, и конкретно самог црквеног сликарства српског друштва у новом окружењу.¹³⁴ Значајан простор у формирању назора новог друштва дао је и повезаности са

Историјске науке, књ. XVII, Београд 1991; Исти, „Украјинска богословска литература и барокнизација српске ликовне уметности у XVIII столећу“, у: *Саопштења*, бр. 32–33, Београд 2000–2001, 61–80; Исти, *Хуманистичке основе амблематске литературе: (XVI–XVII век)*, Пер Аспера, Београд 2008.

¹³⁰ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, Платонеум, Нови Сад 2016.

¹³¹ А. Кучековић, „Реч приређивача“ у: Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 9.

¹³² Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 101, 108, 155–159, 182, 214.

¹³³ В. Симић, *За љубав отаџбине*, ГМС, Нови Сад 2012.

¹³⁴ Види: V. Simić, „Body – Image – Space: Serbian Orthodox Monasteries and the Creation of Patriotic Memory in the 18th Century“, у: D. Dumitran, Burnichioiu (ed.), *Ileana. Sacred Space in Central and Eastern Europe from Middle Ages to the Late Modernity: Birth, Function, and Changes*, Annales Universitatis Apulensis, Series historica, 18/I, Editura Mega, Alba Iulia 2014, 195–2018; В. Симић, „Слика прошлости као историјски аргумент: рецепција Средњег века у српској барокној уметности“ у: *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Београд 2016, 11–23; V. Simić, „Patriotism and Propaganda: Habsburg Media Promotion of the Peace Treaty of Passarowitz“, у: C. Ingraio, N. Samardžić, J. Pešalj, (ed.), *The Peace of Passarowitz, 1718*, Purdue University Press, West Lafayette 2018, 2677–290.

Русијом као извориштем и чуваром православног идентитета који је био од примарне важности за Србе на тлу Хабзбуршке монархије и у осамнаестом веку и касније.¹³⁵

Општи контекст репрезентативности у социјалном животу Срба на тлу Карловачке митрополије допуњен је и са две занимљиве студије о портретима који су представљали одраз званичног и јавног става водећих структура српског друштва. Комплексна монографија Катарине Васић о портретима српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790) и осталим портретима у црквеним репрезентативним просторима, односно у првих стотину година од Велике сеобе, допунила је студију Олге Микић о портрету у српском сликарству осамнаестог века, али је Васићева свој рад тематски везала за ликове високих црквених званичника и њихово функционисање у релевантним просторима, као и сам однос портретисане особе према личној репрезентативности. Међу репродукованим портретима, налази се и портрет бачког епископа Висариона Павловића, али га наводи као рад непознатог аутора. „Детаљнији инвентар из 1757. године сведочи о постојању већег броја царских и једног портрета Висариона Павловића у бачком двору. Ту се такође наводи и одређен број 'фигура' на папиру за које није сигурно шта су тачно представљале.“¹³⁶ Будући да наведени портрет до сада није датован, цитирани инвентар нам барем даје годину пре које је свакако морао настати.¹³⁷

Својим доприносом у значајној студији о српској цркви у Будиму, монографској публикацији заједничког ауторства Косте Вуковића и Владимира Симића,¹³⁸ аутори су указали на значајну димензију континуитета и повезивања. Након темељних истраживања, коаутор студије Коста Вуковић је објединио архивску грађу, различите писане изворе и малобројна уметничка дела како би представио историјат, изглед и идејну основу настанка овог храма и сместио га у динамичан контекст живота српске заједнице у Будимској епархији. Будући да је иконостас који је Василије Остојић сликао 1764. године, заједно са црквом, изгорео 24. августа (5. септембра) 1810. у пожару српске вароши Табан у Будиму, овај осврт на документа која барем делимично могу да надоместе несталу целину, као и исцрпна анализа деловања епископа Дионисија Новаковића из чијих ставова умногоне проистиче и сликани програм иконостаса, те објављивање иконе савремене овом иконостасу, чине управо ону کاریку која недостаје у заокруживању Остојићевог рада на тлу Будимске епархије.¹³⁹ Писац овог поглавља, Коста Вуковић, образложио је основну поставку свог текста речима: „Због истакнуте позиције и угледа српске цркве у Будиму, као и због значаја Дионисија Новаковића као теолога и писца, који је извршио значајан утицај на српску богословску мисао у осамнаестом веку, било би од посебне важности сагледати и проучити ентеријер цркве формиран у време његовог архијерејства и, верујемо, под његовом контролом.“¹⁴⁰

На основу поменутих доприноса, очигледно је да су истраживања српског осамнаестог века била темељна и систематски спровођена, али је део архивске грађе све време некако измицао пажњи наших истраживача. Када је 2007. године објавио краћи текст о једној од несумњиво најзначајнијих, али и најтајновитијих фигура међу украјинским мајсторима који су боравили на територији Карловачке митрополије, Јову Василијевичу, Бранислав Тодић је

¹³⁵ В. Симић, „О портрету Петра Великог из манастира Велике Ремете“, у: Д. Микавица, Д. Његован, *Три века Карловачке Митрополије*, Мало историјско друштво Нови Сад, Епархија сремска СПЦ, Одсек за историју Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Нови Сад 2014, 611–630; В. Симић, *Романови и Срби*, ГМС, Нови Сад 2018.

¹³⁶ К. Васић, *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, Платонеум, Нови Сад 2013, 96–98.

¹³⁷ Исто, 96.

¹³⁸ К. Вуковић, В. Симић, *Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму*, ГМС, Нови Сад 2017.

¹³⁹ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, у: К. Вуковић, В. Симић, *Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму*, 26–67; Види такође: К. Вуковић, „Ентеријер Српске цркве у Будиму у време митрополита Дионисија Новаковића“ у: Њ. Микавица, *Три века Карловачке Митрополије*.

¹⁴⁰ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 41.

заправо отворио сложен дијалог између науке и архивистике и, наводећи откривена документа, попунио део празнина у научним сазнањима.¹⁴¹ Своје писање о српској уметности и уметницима осамнаестог века која је започео са Јовом Василијевичем, Тодић је наставио у монографској публикацији објављеној 2010. године,¹⁴² тематски усмерен архивском грађом до које је дуготрајним и стрпљивим истраживањем дошао. У низу текстова тако је додирнуо многе опште теме, али и детаље који су недостајали у уметничкој биографији Василија Остојића.

На основу књиге карловачког монаха и историчара Димитрија Руварца, у којој је представљен извештај визитације у сремским црквама и манастирима која се догодила 1732/33. године, по налогу карловачког митрополита Викентија Јовановића, као и других текстова који на изванредан начин допуњују овај исцрпан извештај, те служећи се богатом архивском грађом, Бранислав Тодић је на сликовит начин приказао многе аспекте црквеног и световног живота српског живља који се доселио крајем седамнаестог века из јужних крајева Балкана.¹⁴³ На тај начин нам је пружио увид у различите многобројне тегобе и искушења кроз која су придошлице пролазиле прилагођавајући се новим навикама и новим правилима живљења. Из архивских података навео је и имена сликара – зографа, мајстора који ретко остављали своја имена на иконама, привржених традицији који ће се ускоро наћи на мети осуде: иконописца Бранка, јереја Рафаила из Паланке, Николе из Пеште, Станоја Поповића, Николе Јовановића и других. У сличном тону пласираних многобројних архивских података, у низу поглавља, Тодић је изложио мноштво до сада непубликованих и незнатних детаља, а једно од поглавља, насловљено „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, ¹⁴⁴ нуди и разрешење вишегодишњих дилема о томе како је и када, чијом руком, манастирска црква осликана фрескама добила нови иконостас. Захваљујући увиду у документа из Сентандрејског и Архива САНУ, Тодић је дошао до одговора да је манастирска црква декорисана између 1775. и 1781. године захваљујући визионарским замислима епископа Софронија Кириловића, те да су фрескописачке, дрворезбарске и сликарске послове у њој радили новосадски дрворезбар Арсеније Марковић и сликари Андреј Шалтист и Василије Остојић, чији је допринос, због накнадних интервенција на иконостасу, до сада био под сумњом. „Епископ Софроније Кириловић је уговоре с њима склопио 1784. или 1785. године,¹⁴⁵ али је умро (28. фебруара 1776.) не дочекавши да види, потпуно и раскошно, на барокни начин уређену цркву манастира Грабовца, око које се трудио као нико ни пре ни после њега, а чији су творци били новосадски уметници Андреј Шалтист, Арсеније Марковић и Василије Остојић“.¹⁴⁶

Са сличном прецизношћу и поткрепљено релевантним документима, у виду енциклопедијских јединица изложени су подаци о српским сликарима од четрнаестог до осамнаестог века, међу којима су и неколицина веома блиских Василију Остојићу.¹⁴⁷ Самог Остојића, Бранислав Тодић је поменуо на основу три различите групе архивских и литерарних података: једном као Васу, на основу документа из 1787. године,¹⁴⁸ потом Као Василија (III),

¹⁴¹ Б. Тодић, „Јов Василијевич у Карловцима 1743–1744. године“, у: *Зборник Народног музеја XVIII -2, Историја уметности, Народни музеј, Београд 2007*, 179–202.

¹⁴² Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима*.

¹⁴³ Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, у: Б. Тодић, *Радови...*, 401–426.

¹⁴⁴ Б. Тодић, „Иконопис у парохијским црквама у време Вићентија Јовановића“, у: Б. Тодић, *Радови...*, 85–130.

¹⁴⁵ Аутор у тексту наводи и архивски извор: преписку после смрти Софронија Кириловића (АСАНУК, ПМ-А 1876/348), „када је била доведена у питање исплата њихових хонорара“, Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, 417.

¹⁴⁶ Исто, 417.

¹⁴⁷ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, I, II, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин; Платонеум, Нови Сад 2013.

¹⁴⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 87.

на основу извора из архива Музеја Српске православне цркве у Београду,¹⁴⁹ да би његову потпуну биографију са припадајућом литературом и изворима (датим у напоменама) заокружио у даљем току књиге.¹⁵⁰ Осим што је набројао сва позната дела за чије ауторство је имао упориште у документима и литератури, Тодић је набројао и портрете, како оне чије је ауторство сигурно, тако и приписане руци Василија Остојића. На сличан начин, обрађени су и остали аутори који су били на различите начине довођени у везу са Василијем Остојићем, као што је Амвросије Јанковић,¹⁵¹ Андреј Шалтист,¹⁵² Василије Романович,¹⁵³ Георгије Стојановић,¹⁵⁴ Григорије Давидовић Опшић,¹⁵⁵ Димитрије Бачевић,¹⁵⁶ Димитрије Поповић,¹⁵⁷ Јанко Халкозовић,¹⁵⁸ Јоаким Марковић,¹⁵⁹ Јов Василијевић,¹⁶⁰ Јован Поповић,¹⁶¹ а потом у другом тому издања: Петар Остојић,¹⁶² Стефан Тенецки,¹⁶³ Теодор Илић Чешљар,¹⁶⁴ Теодор Крачун,¹⁶⁵ Христифор Цефаровић,¹⁶⁶ што пружа обиље података да се коначно заокружи и портрет Василија Остојића.

Многа досадашња испитивања обухватила су поједине делове Карловачке митрополије, као што је територија Темишварске епархије, уметност Срба на тлу Мађарске, културна баштина на територији Баната, Бачке, или Срема, да би тек у недавној прошлости била заокружена још једна изузетна област, а то је територија Пакрачкославонске епархије. То не значи да се о високим дometима православне уметности у данашњој Хрватској није писало и раније; посебно су значајни радови аутора Лазара Богдановића и Владимира Красића који су били у прилици да се том темом баве пре средихе двадесетог века и разарања која је донео Други светски рат и недавне ратне операције, или монографија Душана Кашића у којој је утврђено стање између два разарања.¹⁶⁷

Овој теми је од почетка посвећена Александра Кучековић, која је своја сазнања излагала у различитим приликама и публиковала како у научним расправама,¹⁶⁸ тако и у две обимне студије које, с једне стране, заокружују наведену тему, а с друге апострофирају за нас важан сегмент, односно рад Василија Остојића у манастиру Пакра у Славонији. Монографска студија посвећена уметности Пакрачкославонске епархије у осамнаестом веку паралелно

¹⁴⁹ Исто, 88.

¹⁵⁰ Исто, 91–101.

¹⁵¹ Исто, 37–39.

¹⁵² Исто, 42–46.

¹⁵³ Исто, 103–109.

¹⁵⁴ Исто, 146–150.

¹⁵⁵ Исто, 153–159.

¹⁵⁶ Исто, 172–181.

¹⁵⁷ Исто, 191–196.

¹⁵⁸ Исто, 231–237.

¹⁵⁹ Исто, 240–245.

¹⁶⁰ Исто, 246–251.

¹⁶¹ Исто, 276–278, 279.

¹⁶² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 96.

¹⁶³ Исто, 155–167.

¹⁶⁴ Исто, 181–188.

¹⁶⁵ Исто, 188–202.

¹⁶⁶ Исто, 221–232.

¹⁶⁷ Д. Кашић, *Српске манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 195–228.

¹⁶⁸ А. Кучековић, „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовичу“, *Зборник Народног музеја XIX -2*, Историја уметности, Народног музеј у Београду 2010, 259–278; А. Кучековић, „Рецепција традиционалних тема на ранобарокним иконостасима у Славонији: на додиру јужнобалканских и украјинских утицаја“, у: *Замисаљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII – XXI века*, Ј. Мереник, В. Симић, И. Борозан, (ур.), Српски комитет за византологију; ЈП Службени гласник; Византолошки институт САНУ, Београд 2013, 39–45; А. Кућковић, „Jovan Četirević Grabovan – an 18th-Century Itinerant Orthodox Painter. Some Ethnic and Artistic Considerations“, у: *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*, Moutafov, Emmanuel; Toth, Ida (ed.), *Art Readings, Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volume I–Old Art 2017*, Софија 2018, 349–367.

разматра досадашња истраживања на терену, изворе и архивску грађу данас расуто по институцијама у две државе, те се бави и проблемским разматрањима која олакшавају да се сагледа идеолошка основа Остојићевог сликарства, да се оно разуме у оквирима времена када је настајало и да се такође дефинишу историјске чињенице његовог рада и удела његових помоћника у реализацији једног од најрепрезентативнијих иконостаса које је овај мајстор радио.¹⁶⁹ Будући да је рад Василија Остојића превасходно постављен проблемски, његов допринос се разматра у готово сваком сегменту овог значајног издања. Уже гледано, сам манастир Пакра и његова историја, као и сликарство у Цркви Ваведења Богородице у Манастиру Пакра, Александра Кучековић је приказала у монографском издању¹⁷⁰ у којем је дело Василија Остојића доживело још једно проблемско тумачење.

Коначно, мада по важности за нашу тему није на последњем месту, треба поменути студију Душана Шкорића о католичком барокном сликарству у Војводини, прву синтезу те врсте објављену код нас.¹⁷¹ Студија је обухватила 120 католичких верских здања, како сам аутор каже, потпуно непознатог и потцењеног ликовног блага. Након обимних истраживања српске уметности на тлу Карловачке митрополије, па самим тим и на тлу Војводине, овом студијом је остварена целина, захваљујући којој је „војвођанска култура најзад повезана са средњоевропским миљеом у периоду барока“.¹⁷² Студија, с једне стране разматра важне историјске догађаје који су се одвијали на тлу Војводине од почетака шеснаестог века: интензивне сукобе с Османлијама, промене у демографској слици становништва, те статус католичке популације након досељавања велике етничке групе православне вероисповести на територију Војводине.

У разматрању културне баштине Срба на тлу Карловачке митрополије и Аустроугарске монархије, досадашњи рад углавном је полазио управо са тих гледишта – из аспекта православне конфесије и положаја православних верника на наведеној територији. Новија истраживања неминовно су обухватила и другу страну – остале етничке и конфесионалне структуре које заједно са поменутима чине недељиву целину, што је наметнуло интегрални приступ како у архивским испитивањима, тако и у проблемским тумачењима уметничких појава.

У том смислу, један од раних подухвата је студија Душана Шкорића која се бави и страним ауторима у католичким црквама, као и локалним уметницима и уметничким појавама, свакако ће помоћи да се барокно доба боље разуме са аспекта данашњег човека, као и да се живот у војвођанској средини посматра као јединствен, кроз призму барока као епохе и уметничког дискурса чије елементе су обе конфесије прихватиле и артикулисале свака на свој начин.

Студија Саше Брајовић *У Богородичином врту* Богородица и Бока Которска–барокна побожност западног хришћанства¹⁷³, није нужно везана за сликара Василија Остојића, али је битна зато што у осамнаестом веку долази до буђења барока и уплива западних модела у православно традиционално сликарство. Развој Богородичиног култа од средњег века па до барока, актуелан је у истој мери у Боки которској као и у Карловачкој митрополији, а сам Василије Остојић је у свом сликарству посветио значајну пажњу репрезентацији Богородице. Посебна брига према чудотворним иконама, реликвијама, новонасталим церемонијама богослужењима, даровима, обликовању храмова и најразличитије новине на религијском и

¹⁶⁹ А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд 2014.

¹⁷⁰ А. Кучековић, *Сакрална баштина Срба у западној Славонији*, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб 2015, 30, 232, 233, 234, 237.

¹⁷¹ D. Škorić, *Katoličko barokno slikarstvo u Vojvodini*, Akademska knjiga, Novi Sad 2015.

¹⁷² Исто, 7.

¹⁷³ S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska–barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd, Plato, 2006.

световном плану преплићу се и блиско су повезане са филозофијом и радом Василија Остојића из Карловачке митрополије са Бококторским западним хришћанством. Можемо да се осврнемо и на текст исте ауторке у публикацији коју је приредио Александар Фотић *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*¹⁷⁴, у којем су учествовали поред Александра Фотића и Саше Брајовић и Ненад Макуљевић, Мирјана Детелић, Гордана Милошевић, Ема Миљковић, Весна Бикић, Олга Зиројевић, Соња Петровић, Даница Петровић, Недељко Радосављевић, Зоран Ракић, Љубинко Раденковић, Јован Пешаљ, Радивој Радић, Валентина Живковић, Мирослав Тимотијевић и Јелена Тодоровић. У овој публикацији аутори приказују различите облике живота Срба под турском влашћу и по губитку самосталности. Аутори нам дају описе начина живљења, одевања, приступ новим културама, указивање пажње исхрани, новим јелима, усменој традицији, однос према здрављу и медицини, те о страху и враџбинама који су полако почели да нестају из свести и свакодневице становништва у Србији која је тад била под три царевине: турском, аустријском и млетачком. Описује нови психолошки приступ усмерен према очувању породице и описмењавању деце и многа напредовања једног менталитета.

Књига професорке др Јелене Тодоровић *Ентитет у сенци. Мапирање моћи и државни спектакл у Карловачкој митрополији*¹⁷⁵, такође се не везује за сликара Василија Остојића, али је с друге стране опет блиско повезана с њим, с временом у коме живи и ствара, а то је осмнаести век и Карловачка митрополија. Дефинисана је идеологија барока, тумачење њене политике у којој је велику улогу имала симболика, затим свечаности, нове форме које су поседовале идеолошко и интелектуално значење које је са собом носила и спроводила Карловачка митрополија заједно са Василијем Остојићем, угледним сликаром овог краја. У књизи *О огледалима, ружама и ништавилу*, Јелена Тодоровић¹⁷⁶ кроз интердисциплинаран приступ преиспитује концепт времена у барокном периоду, са концептуалним приказом појма кроз све видове уметности, највише ликовне и кроз књижевност. Манифестовање овог феномена најпре је образложила освртом на западну културу, а потом је размотрила и одраз на православну културу кроз барокну симболику времена која се постепено примењивала и у нашим литерарним и ликовним делима. Такође, у студији *Вечна садашњост*¹⁷⁷ ове ауторке, приказано је разоткривање мишљења из нашег времена према прошлом, односно барокном периоду. Учинивши га опипљивим предочила је како су се простор и време из барокног периода прелили у нашу садашњост коју тренутно живимо, читамо, учимо, једемо, слушамо, мислимо....

Коначно, треба нагласити основне правце обликовања слике о Василију Остојићу. У почетној етапи, до пред крај друге половине двадесетог века може се назвати теренско–истраживачким утврђивањем чињеница и атрибуција. Било би логично да су та теренска истраживања у већој мери била поткрепљена утврђивањем извора и идентификовањем и публикавањем архивске грађе. Све до пред крај прошлог века, та област је била у приличној мери занемарена, да би тек током последње деценије истраживачи посветили већу пажњу друштвено–историјским и идеолошким контекстима који су условили места и природу посла, као и сам избор тема које ће се наћи на иконостасу или неком делу црквеног мобилијара, као и начин на који ће то уметник учинити. Током времена, од пете деценије двадесетог века до данас, најпре су у различитим теренским истраживањима једно, по једно, откривана места и околности рада Василија Остојића, утврђивани на основу делимичног увида у архивску грађу или увидом у слике и атрибуцијама на основу сигурних радова. Тако смо у завршници добили

¹⁷⁴ А. Фотић, *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, Београд, Клио, 2005.

¹⁷⁵ Ј. Тодоровић, *Ентитет у сенци. Мапирање моћи и државни спектакл у Карловачкој митрополији*, Платонеум, Нови Сад 2010.

¹⁷⁶ Ј. Todorović, *O ogledalima, ružama i ništavilu. Koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*, Clio, Beograd 2012.

¹⁷⁷ Ј. Todorović, *Večna sadašnjost*, Clio, Beograd 2018.

коегзистенцију двају приступа – процеса темељнијег истраживања извора и архивске грађе и истовремено проблемског приступа делу Василија Остојића. Захваљујући раду већег броја већ поменутих истраживача сачињен је мање-више поуздан топографски преглед и отклоњене су неке недоумице, пре свега непосредним увидом у до сада непознату архивску грађу. Са сменом генерација у академским круговима дошло је и до измене погледа на епоху барока и интензивнијег фокусирања на иконолошку и идејну природу рада, подстакнуту општим светским трендовима у тумачењу појава историје уметности, као и потребом да се период прелаза српског друштва од средњег века до модерног доба сагледа и прикаже из различитих аспеката. Када је реч о Василију Остојићу, било је неопходно сагледати делатност обе наведене струје, из више разлога: прво зато што се о овом сликару до средине XX века готово ништа није знало, потом зато што је велики број његових радова уништен, док је многе послове реализовао као помоћник, или са помоћницима, односно са себи равним уметницима, па су у неким случајевима мишљења о ауторству још увек супротстављена. Такође, без широког увида у чињенично стање, не би била могућа ни даља контекстуализација Остојићевог сложеног опуса, нити ма какво детаљније позиционирање овог уметника у целину српског осамнаестог века. Отуд можда утисак о преопширној анализи, али ће даља разматрања показати да је она тек добар почетни материјал у процесу синтетисања закључака.

Културно-историјске околности као предуслов развоја црквеног сликарства у Карловачкој митрополији

Живот Василија Остојића обухватио је готово цео осамнаести век, а његов сликарски опус започет је у доба када је неговање традиционалних зографских форми и даље било актуелно, а завршен је у освит доба просветитељства и појаве рококоа у српској уметности. У међувремену је дошло до суштинских промена у начину живота српског и православног становништва како на простору аустријског царства, тако и у јужнијим деловима Балкана који су и даље били под турском влашћу. На целокупној поменутој територији на ове промене су утицале миграције, ратови, епидемије, привредна структура, те сам сусрет са европском културом и сучељавање двају конфесија – православне и католичке – што није могло а да не остави дубоког трага и на уметност која је ту доживела процват. За разлику од последњих деценија осамнаестог века, када на сцену ступају ученици и сарадници Василија Остојића, попут Теодора Крачуна,¹⁷⁸ и када долази до „завршних реформи које су од композитне, мултиконфесионалне и мултиетничке државе створиле добро организовану и централизовану државу.¹⁷⁹“ Утицаји уметничког школовања на страни, посебно на бечкој Ликовној академији доприносе консолидовању идентитета црквено-православног и световног сликарства на тлу Карловачке митрополије; време стварања Василија Остојића је време великих промена и турбуленција у ткиву саме уметности. Због тога приликом анализе стваралаштва овог сликара треба размотрити сложене путеве верске, националне и социјалне консолидације и развоја српског народа од раније настањеног, као и пристиглог крајем седамнаестог века у крајеве северно од Саве и Дунава. Опус Василија Остојића такође је неопходно сагледати у контексту афирмације нових културолошких вредности, као и нових тенденција које заокупљају ликовну уметност епохе.

Реч је о особеностима које се не јављају изоловане једне од других, већ се током трајања осамнаестог века непрекидно прожимају у безброј додирних тачака. У целој средњој Европи, па тако и на тлу Хабзбуршке монархије, барок постаје средство успостављања културног и верског јединства,¹⁸⁰ па се сличан процес одвија и у српској средини. Простор утицаја Карловачке митрополије не посматра се само као територијална одредница, већ као вид духовне припадности друштву као предуслова за стваралаштво. Јединствено схватање доприноса уметности у очувању и ширењу православља као везива које је одржавало целовитост староседелачког и тек из јужних крајева, пристиглог етноса, омогућило је уметницима, попут Василија Остојића и његових савременика, да стварају на широком простору од Земуна, преко Вуковара, до славонских и крајишких цркава и манастира на западу и Будима и Пеште, па и даље, према северу. У наведеним областима се уметнички живот српског народа може пратити углавном од позног седамнаестог века. Владавина Турака, чести ратни окршаји и разарања, болести, као и рђави животни услови нису били добра основа ни за континуиран напредак друштва, нити за уметнички прогрес, а још мање за стварање и опстанак уметничких дела.¹⁸¹

Миграције становништва, углавном од југа према северу, представљале су током векова на Балкану уобичајену појаву. С друге стране, за стабилизацију хабзбуршке државе одлучујућа

¹⁷⁸ М. Тимођијевић, *Теодор Крачун*.

¹⁷⁹ Исто, 301.

¹⁸⁰ Р. М. Soergel (ed.), *Arts & Humanities Through the Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment 1600–1800*, Thomson Gale, Detroit 2004, 36.

¹⁸¹ М. Јовановић, „Уметничко благо Срба у Румунији“, у: Јевта Јевтовић, *Уметничко благо Срба у Румунији*, Народни музеј, Београд; ГМС, Нови Сад 1991, 8.

је била битка у којој је пољско-чешко-аустројска војска 1683. године потиснула Турке од Беча, и наставила војне операције према југу Балкана. Још једна велика победа хришћанске војске над турском, у бици код Сенте 1697, учврстила је хабзбуршке положаје и линију војне границе и довела до Карловачког мира 1699. године. Краткотрајно заузеће Београда од стране аустројске војске трајало је од 1688. до 1690. године. Завршетак овог кратког раздобља поклопио се с поразима аустројске војне кампање на југу Балкана. Ипак, одлазак турског становништва из Београда на тренутак је отворио могућност насељавања православног и католичког, односно хришћанског становништва, као и снажнијем смештању овог града у европски контекст. Након продора до јужних крајева Балкана, с поразом и повлачењем аустројске војске на север, 1690. године уследило је и масовно досељавање православног становништва с југа где су Турци поново заузимали своје позиције, на тле Монархије¹⁸² предвођено патријархом Арсенијем III Чарнојевићем – не само српске, већ и грчке и цинцарске националности.

Такође, долази до проширивања Војне границе према истоку, уз токове Саве и Дунава, Тисе и Мориша и њеног утврђивања дуж реке Саве и на југозапад, скоро до јадранске обале. Поморишка војна граница, а касније и Банатска, која је постојала све до 1773. године, допринеле су јачању српског етничког елемента, везујући досељенике за регију најпре војним, а затим и феудалним привилегијама. Неминовност друштвених и социјалних промена условила је учвршћивање позиције православне цркве која је у потпуности преузела државотворне функције, као и даљу трансформацију српске војничке хијерархије у језгро грађанске класе, значајну економску силу, као битног чиниоца српске културе. Последица свега тога било је, на панонским пространима северно од Саве и Дунава, оснивање нових насеља са српским становништвом или насељавање постојећих.

Црква, сеобе и право на вероисповест

Повлачење патријарха Арсенија III Чарнојевића с аустројском војском на пространа северно од Саве и Дунава, за црквене власти је у првом тренутку изгледало као привремено решење. Ипак, у то време постављени су темељи српске црквене организације,¹⁸³ „у градовима у горњем току Дунава, а посебно у Будиму“.¹⁸⁴ После обнове Пећке патријаршије 1557. године, ту је установљено и седиште Будимске епархије.¹⁸⁵

Ипак, и пре Сеобе, у насељу је постојала богомоља, вероватно од дрвета, која је 1668. године, током турске опсаде Будима, порушена. Првобитно је била посвећена Светом Димитрију; подизање нове, први пут од тврдог материјала, наредио је патријарх Чарнојевић и осветио је 1698. године.¹⁸⁶ Честе поплаве Дунава оштетиле су ову грађевину, што је навело становнике Будима да се обрате новоизабраном београдско-карловачком митрополиту Вићентију Јовановићу за дозволу обнове или подизања нове цркве. У наредном периоду је било покушаја обнове, као и доградње постојеће грађевине, да би 1741. године била донета одлука да се сагради сасвим ново и веће здање. За ову одлуку заслуге припадају тадашњем епископу Василију Димитријевићу. Ново здање, чија је градња у барокном стилу, започета 1742. године, својом раскоши је надмашило све дотадашње сличне грађевине у Карловачкој

¹⁸² Р. Л. Веселиновић, „Велика сеоба Срба 1690., у: *Историја српског народа*, књ. III-1, Српска књижевна задруга, Београд 2000, 530–543.

¹⁸³ Види: В. Гавриловић, Г, Васин, Н. Нинковић, „Преглед историје Будимске епархије до 1918.“, у: Њ. Микавица, *Три века Карловачке Митрополије*, 103–126.

¹⁸⁴ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 25.

¹⁸⁵ Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, 49.

¹⁸⁶ Д. Поповић, *Срби у Будиму*, Српска Књижевна задруга, Београд 1952, 212.

митрополији: саграђено од камена, имало је три портала и бочне прозоре у два реда, с кровом покривеним црепом и високим звоником изнад припрате, покривеним шиндром.¹⁸⁷

И поред чињенице да је седиште Српске православне епархије будимске од 1701. године било у Сентандреји, од средине осамнаестог века рукоположење епископа обављало се у будимској катедралној цркви. Градња ове репрезентативне грађевине трајала је до освећења 1757. године. Избор маор-мајстора, односно градитеља Адама Мајерхофера (Adam Maierhofer) из Будима, као и одлука да се осликавање „темпла“ потом повери Василију Остојићу, говоре о настојању црквених власти и локалне управе да будимски православци добију заиста велелепну цркву. Сам визуелни програм осмислио је наредни архиепископ, школован у Украјини, Дионисије Новаковић. Приликом освећења часне трпезе, 1751. године овај црквени поглавар је храм „наименовао“ Светој Тројици, а само је олтар у хорској капели изнад женске припрате остао посвећен Светом Димитрију. Колико је читав подухват био захтеван за будимску српску заједницу, говори чињеница да је до осликавања дошло тек 1761. године, када је склопљен уговор са једним од најзначајнијих сликара у том тренутку, новосадским сликаром Василијем Остојићем.¹⁸⁸ О темама и идејном програму овог иконостаса, који, на жалост није сачуван, биће речи у даљем тексту, али је податак, као и читава прича о настајању будимских катедралних храмова, индикативан пример за праћење успона православне заједнице и природе њених предводника у Мађарској у осамнаестом веку, као и српског народа на пространству Карловачке митрополије у целини.

Насељавање српског живља у оближњој Сентандреји имало је другачији ток и своје специфичности. „Док су у многим угарским местима и градовима досељени Срби затекли своје саплеменике, староседеоце, у Сентандреји их није било.“¹⁸⁹ Угарске власти су настојале да избеглице населе у периферним деловима насеља, као и да се насељавање одвија у одвојеним групама, како би се разбила хомогентост придошлица. Досељеници су прихватили назив места, који је потекао од некадашњег напуштеног самостана Светог Андрије, од чијег имена се коначно формирао данашњи назив Сентандреја. Народ су предводили патријарх и припадници високе црквене јерархије, праћени калуђерима из Раванице, Крушедола, Хопова, Раче и других манастира, који су, поред богослужбених књига и других драгоцености из својих манастира, до Сентандреје донели и мошти светитеља, кнеза Лазара, деспота Бранковића и њихове мајке. За разлику од већ постојећих насеља, будући центар српске културе је заправо представљао неизграђену стрму дунавску обалу, на којој се место и данас налази, и где су изграђене прве, скромне богомоље.

Као ни успон Српске вароши у Будиму, ни успон Сентандреје није текао равномерно, већ је био прекидан пожарима, природним непогодама, епидемијама, позивима у рат, Ракоцијевим устанком (1703–1711) и многим другим недаћама, али је трговачко-занатски слој становништва ипак непрекидно јачао, чиме је обезбеђена добробит читаве заједнице. На темељима земуница и настамби од плетера и блата, у којима су живели први досељеници, почињу да ничу прве грађанске куће, као што у махалама од треће деценије осамнаестог века почињу да се граде цркве од чврстог материјала. Епископ Василије Димитријевић¹⁹⁰ ангажује већ поменутог пештанског градитеља Адама Мајерхофера за градњу цркве манастира

¹⁸⁷ К. Вуковић, *Српска катедрална црква у Будиму*, ГМС, Нови Сад 2018, 35, 36.

¹⁸⁸ Г. Витковић, „Споменици из будимског и пештанског архива од 1749 до 1780“, Гласник Српског грчког друштва, 2–ги одељак, књ, пета, Београд 1874, 406, бр. 135, 397, 398.

¹⁸⁹ Д. Давидов, Д. Медаковић, *Сентандреја*, 17.

¹⁹⁰ Епископ Василије Димитријевић (Нови Сад?–Будим 1748). Пре избора за епископа будимског био је протосинђел београдско-карловачких митрополита Вићентија Поповића и Мојсија Петровића. Као архиепископски заменик заступао је митрополита Вићентија у манастиру Хопово да би народним предводницима саопштио царски декрет у вези с тужбама српског народа због кршења српских привилегија и наметнутих дажбина. Пошто је изабран за епископа будимског, започиње интензивну борбу очување православља и градњу многих храмова на територији данашње Мађарске. Види: <https://www.serbdioocese.hu/eparhija/budimski-arhijereji/> (приступљено 07. јуна 2021).

Грабовца (1741), а такође је пратио градњу Збешке (1738), Оповачке (1746) и Преображенске (1741–1746) – три од седам сентандрејских православних цркава – и заслужан је за долазак првих, засад непознатих, украјинских сликара који су добили задатак да осликају Преображенску, или Табачку цркву, с једним од највиших и најразуђенијих православних иконостаса прве половине осамнаестог века у Мађарској.

Даљи допринос идентитету сентандрејског друштва дао је епископ Дионисије Новаковић (1749–1767)¹⁹¹, један од најобразованијих архијереја свог времена, кијевски ђак и професор Латино-славјанске школе у Новом Саду. Захваљујући његовом образовању и свести о потреби да се досељеници у потпуности укључе у токове живота у новој домовини (која је одавно то постала), у градитељству и сликарству учињен је још један значајан корак ка прихватању барокних образаца. У његово време саграђене су Благовештенска (1753), Тирпановачка (1753), Пожаревачка (1759) и Саборна црква (1756–1763) која је у време епископа Софронија Кириловића у завршници градње добила и нови, велелепан барокни звоник. У Сентандреју и Будим долазе и сликари из „долње земље“ да украшавају храмове, као што је новосадски сликар Василије Остојић у напону уметничке снаге осликао цркву Св. Тројице у српском крају Будима, Табану, а потом, деценију касније сликао иконе за велелепни иконостас сентандрејске Саборне цркве, као и иконостас цркве Манастира Грабовца.¹⁹² Такође, Сентандреја временом добија и своје локалне талентоване уметнике, попут сликара из Будима Михаила Живковића, аутора иконостаса Благовештенске цркве (1791).¹⁹³ С друге стране, епископ Дионисије Новаковић, чије име се често помиње у контексту стварања идентитета уметничког израза барокног доба код Срба, још као префект Богословске школе у Петроварадину умео је „сасвим изричито и детаљно да пренесе своју замисао у вези с иконографским и формалним решењима наручене иконе“¹⁹⁴, што се види из уговора који је 1742. године склопио с иконописцем Јовом Василијевичем.¹⁹⁵

Барокни Београд

Када се говори о увођењу барокних облика градње, уметности и значења вере и свакодневице у живот српског и православног етноса у новом окружењу, може се рећи да су се промене, у једном тренутку, најбрже и најтемељније одиграле у Београду. Стицајем околности, ове промене, упркос утицају на свеукупне културне токове код Срба у Хабзбуршкој монархији, нису оставиле трајног трага у самом граду. Београд спада у она насеља у којима су Срби живели и много пре Велике сеобе, у средњем веку и под турском владавином, и поштовали своју традицију и верске обичаје.

¹⁹¹ Епископ Дионисије Новаковић (Бока которска или околина Книна, 1705. или 1706 – Сентандреја 1767) рођен је у свештеничкој породици. Као пострижник манастира Савине у Боки которској, постао је ђакон око 1720. године. Похађао је Кијевску духовну академију 1726–1737. године. Наставник је латинско-словенске „Рождественобогородичне“ школе у Новом Саду владике Висариона Павловића, основане 1731, и професор је и префект његовог Духовног колегија отвореног 1741. године. Као професор и префект Духовног колегија Дионисије Новаковић је саставио *Епитом* и *Пропедију*. Митрополит Павле Ненадовић је 24. јула 1749. у Карловцима посветио Дионисија Новаковића за Будимског епископа. Током његовог столовања на епископском престолу обновљени су и изграђени многобројни православни краљеви, а Сентандреја се уздигла до нивоа седишта Бидимске спархије. Сахрањен у сентандрејској Саборној цркви. Види: С. Бугарски, *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*, Прометеј, Нови Сад 2012, 167.

¹⁹² Види: Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 401–425.

¹⁹³ Види: К. Вуковић, *Михаило Живковић*, ГМС, Нови Сад 1997.

¹⁹⁴ Б. Тодић, „Јов Василијевич у Карловцима 1743–1744. године“, *Зборник Народног музеја XVIII–2*, Историја уметности, Народни музеј Београд 2007, 179–180.

¹⁹⁵ Види: Д. Медаковић, „Један сликарски уговор из XVIII века“, у: Исти, *Путеви српског барока*, 265–269.

Ситуација се на кратко променила, након Великог бечког рата, током краткотрајног аустријског запоседања, односно од 1688. до 1690. године. У том периоду напустило га је турско становништво, а Београд је постао погранични град, овог пута хришћанско упориште на супрот исламској империји потиснутој према југу.¹⁹⁶ Ово краткотрајно померање Европе према истоку и јужним областима Балкана, представљало је привремену победу цивилизованог света над деспотским мраком Оријента. Поновно турско освајање града, након 1690. године, убрзо је вратило и турско становништво и стари начин живота и обичаје.

Пошто је 1714. Османско царство прекршило одредбе Карловачког мира из 1690. године и започело сукобе на мору с Млетачком републиком, током 1716. интензивирани су и немири на османско-аустријској граници, што је иницирало нове сукобе. Међу главним циљевима Аустријанаца било је освајање Београда. Пошто су трупе аустријске војске предвођене Еугеном Савојским (Eugen von Savoyen) победиле Османлије у бици код Петроварадина почетком августа 1716. године, освајање је усмерено на Банат, укључујући и Темишвар; коначно је аустријска војска прешла Дунав и Саву и започела опсаду Београда која се завршила 18. августа 1717. године, када је турски заповедник Мустафа-паша предао београдску тврђаву. Мада је првобитна намера аустријског цара Карла VI било потискивање Османлија и продор хабзбуршке војске на југ Балкана, односно ослобађање поробљеног хришћанског становништва од исламског јарма, због сукоба са (хабзбуршком) Шпанијом на Сардинији, Хабзбуршка монархија и Османско царство склопили су мир у Пожаревцу 21. јула 1718. године. Овим миром Монархија је добила „знатно територијално проширење, које је обухватало Банат, доњи Срем, северну Србију, до Западне Мораве, узан појас Босне уз Саву и Малу Влашку.“¹⁹⁷ Од освојених територија створене су две целине: Темишварски Банат и Краљевина Србија, обе под управом централних канцеларија у Бечу и земаљских влада у Темишвару и Београду. У Београду је уведена привремена војна управа, а 1720. године установљена је и цивилна власт. Прихатањем титуле краља Србије (Serviae rex) хабзбуршки владар Карло VI је потврдио намеру да ослободи хришћанско становништво од турске власти. У току прве аустријске владавине Београдом (1688–1690), насеље се нашло на граници Европе и Оријента, а освајањем 1717. године и проглашењем Краљевине Србије, прерасло је у значајно војно, административно, привредно и верско средиште.

Пошто је турско становништво напустило град, у опустеле турске куће уселили су се нови станари, католичке вере, а ослобођена метропола је привукла и српско становништво које је у Сеоби стигло до Будима, као и избегле староседеоце Београда. Под османском влашћу већина Срба је живела у Савској вароши, у скученом простору у оквиру бедема, па су у том делу града остали и под Хабзбурзима.

Дунавска варош, с католичким становништвом, била је седиште административних, привредних и судских установа, као и црквених (католичких) власти, те место где су живели високи официри и чиновници, тако да се тај део града сматрао за престони Београд. Мада је Савска варош знатно смањена због градње нових утврђења, оба насеља остала су у оквирима утврђених бедема, али су убрзо почела да се развијају и подграђа/предграђа и с дунавске, као и са савске стране, где су се населили и Срби 1726. године принудно исељени из Дунавске вароши. Нагли развој насеља може се приписати и чињеници да су аустријске власти подстицале, чак плански спроводиле колонизацију хришћанског, пре свега католичког али и православног становништва, јер је граду, због амбициозних планова развоја, била неопходна нова радна снага, као и трговци и занатлије. Подграђе настало паралелно с обалом реке Саве, названо Доња српска варош, комплетно је формирано 1726. године. Већ 1725. помиње се

¹⁹⁶ S, G. Marković, „Od grada s druge strane granice zapadne civilizacije ka gradu unutar granica Evrope (XVIII–XIX vek)“, у: *Stranci u Beogradu*, deo I, *Limes*, br. 2/ 2013, 10.

¹⁹⁷ В. Симић, „Папирни спектакл и барокни ратни театар, освајање Београда 1717“, у: В. Бикић (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019, 64.

податак да је започета градња парохисјалне цркве посвећене Рођењу Светог Јована Претече,¹⁹⁸ уз коју се у црквеној порти формирала и школа. Од јануара до маја 1737. године на осликавању црквеног иконостаса радио је зограф Георгије Стојановић. „О том послу сведоче три сачуване престоње иконе с записима у којима се помињу имена њихових ктитора, угледних трговаца и занатлија Доње српске вароши, чије је поверење Стојановић очигледно уживао.“¹⁹⁹ Репрезентативни изглед икона²⁰⁰ карактеристични иконографски детаљи, златна орнаментика, као и представа крилатог Јована Претече с Христом Агнецом у путиру, указују на новине преузете из уметности Украјине, које ће нешто касније, средином осамнаестог века, постати актуелне у уметности Карловачке митрополије. Поред постојања Карловачке–митрополије архиепископије основане 1708. године, која је окупљала православно становништво у Хабзбуршкој монархији, у оквиру верског уређења живота у Краљевини Србији, основана је Београдска митрополија, која је обухватала Београдску, Ваљевску, Темишварску и Вршачку епископију. Пошто је постојећа Црква Светих архистратига порушена због градње нових бедема, након многих молби и интервенција београдског епископа, 1726. године одређено је место за нову Саборну цркву и Владичански двор.

Нова Саборна црква, и данас се налази на истом месту. Због многих каснијих разарања нема података о изгледу унутрашњости првобитне грађевине, али се, судећи по улози угледног сликара Георгија Стојановића у осликавању мање значајног храма у Доњој српској вароши, може закључити да су за овај посао ангажовани исто тако угледни аутори. У контексту градње и украшавања Саборне цркве први пут се помиње име сликара Георгија Стојановића, које је 1733/34. године забележено у попису београдског становништва. Евидентиран је као становник Доње српске вароши, један од главних тамошњих зографа и приложник београдске Саборне цркве са скромном сумом од свега једне форинте.²⁰¹ Занимљив је податак да се у истом попису, међу становницима Савамале–Доње српске вароши, помиње и „Василиј Остојин“, као приложник 0,5 форинте за цркву архангела Михајла, што указује и на највероватније порекло будућег становника Новог Сада, могућег ученика Георгија Стојановића и значајног сликара Василија Остојића.²⁰² Тако обојица сликара још пре доласка на територију Карловачке митрополије 1739. године, својим прилозима учествују у раном искораку српске црквене уметности из традиционалних оквира и њеном приближавању новим, барокним обрасцима.

Поред градње Саборне цркве, за несметано одвијање црквеног живота била је неопходно и одговарајуће, репрезентативно и у духу обнове самог Београда саграђено митрополијско седиште. Због изградње утврђених бедема, срушена је једна од две постојеће митрополијске резиденције, која се налазила недалеко од данашњег Топличиног венца, и иначе недовољно функционална и угледна. Након динамичне преписке и истрајне борбе да се добије дозвола за градњу новог здања, 1727. године главни пројектант хабзбуршког Београда Никола Доксат де Морез (Nicolas Dohat de Démoret) израдио је пројекат резиденције, а за њену локацију је раније одређено место непосредно уз Саборну цркву. „Резиденција је била импозантна грађевина, са два митрополитова салона и великим бројем просторија, међу којима су се налазили и библиотека са посебним кабинетом и нека врста сале за састанке, у којој је одржан народно-црквени сабор 1732. године. При резиденцији је била и школа, као и придворна капела посвећена Св. Николи у којој је најкасније 1734. године почело да се врши

¹⁹⁸ М. Поповић, „Барокна реконструкција Београда“, у: В. Бикић (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд 2019, 56.

¹⁹⁹ Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?–1746)*, ГМС, Нови Сад 1990, 12.

²⁰⁰ Приликом повлачења, након турског освајања Београда, иконе су 1739. године пренете у Сремске Карловце, а сада се налазе у Галерији Матице српске и Музеју града Новог Сада.

²⁰¹ Б. Голубовић, *нав. дело*, 11.

²⁰² П. Васић, „*Порекло новосадског сликара Васе Остојића*“, 36.

богослужење.²⁰³ Мада ни сама Саборна црква из тог времена, као ни резиденција, нису сачуване, о њима је остало довољно података који могу да укажу на степен репрезентативности који је допринио значају и величанствености станара резиденције, односно барокним облицима величања угледа и важности београдских митрополита. Током честих боравака у Бечу, они су имали прилике да се упознају са различитим аспектима манифестације моћи у сложеној друштвеној хијерархији, од владарске породице и њиховог дворског окружења, преко аристократије, војне хијерархије, достојанственика католичке цркве, чиновништва, интелектуалне елите. „Међу општеприхваћене моделе понашања, спадала је и политика *magnificenze*, која у бароку постаје једна од најважнијих принчевских врлина.“²⁰⁴ У грађењу ауре ауторитета у тој хијерархији, превасходну улогу имала је вештина манифестовања сопствене величине. У том смислу, и у случају црквених великодостојника визуелна репрезентација представљала је, посебно у случају београдских митрополита, важног чиниоца у сопственом позиционирању, како пред верницима, тако и пред хабзбуршким властима и католичким клером. Захваљујући писаним изворима, трансформација ка идеји *magnificenze* може се пратити у том раном периоду барокизације српског друштва управо на примеру трансформације Београда од оријенталног шехера ка европској метрополи. Здање београдске Митрополије, чије је зидање започето 1726. године, бројало је око четрдесет просторија. Замишљено је као место величанственог спектакла, чију раскош потенцирају званични простори испуњени луксузним мобилијаром, са зидовима украшеним скупocenim тапетима и дрвеним оплатама, огледалима, портретима и полицама са многобројним иконама, књигама, сатовима, чирацима, са дашчаним подовима, као и личне митрополитове просторије намењене раду и спавању; обе целине опремљене најмодернијом инфраструктуром попут пећи, простора за тоалету, те чување и припремање хране. Посебна просторија била је намењена библиотеци у којој су се чувале и књиге и различити богослужбени предмети, неки од њих намењени слању у Будим и даље, као и антиминоси, крстови и остали реквизити неопходни за богослужење, те митрополитова свечана летња и зимска одећа, тканине, оружје и разноврсна кућна опрема.

У склопу резиденције налазила се, висином обухватајући приземље и спрат, и придворна капела. Приземље и спрат су били повезани храстовим степеништем, а спратни део капеле чинио је хор. Капела је имала равну таваницу, куполу и под од цигле, од које је била сазидаана и олтарска преграда, док су прозори били у висини оба спрата. Висока, снажно осветљена просторија придворне капеле, као и постојање хора, указују на тенденцију изазивања снажних осећања код верника и чвршћег прихватања вере, као и на напуштање средњовековне православне богослужбене традиције и преображај богослужбеног ритуала у сложеноу сценску мистерију, те прихватање новог облика црквеног појања.²⁰⁵ Улога црквене музике у узношењу ка вери у доба градње београдског двора била је присутна у духовној култури Карловачке митрополије захваљујући познавању тумачења угледних црквених отаца тог времена, посебно преко руског издања списа *Annales Ecclesiastici* Чезаре Баронијуса из 1719. године. У време када се митрополијско седиште налазило у Београду, у доба београдских митрополита Мојсеја Петровића и Викентија Јовановића, кијевски учитељи доносе у карловачке школе нови начин појања; као појци они учествују у богослужењу; „украјинско појање“ утиче и на промену богослужбених простора, односно проширење певничких простора у које се смешта повећан број појаца. Простор испред олтарске преграде се ослобађа,

²⁰³ И. Точанац Радовић, „Београд под хабзбуршком влашћу 1717–1739. године“, у: В. Бикић, Весна (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019, 35, 36.

²⁰⁴ А. Милошевић, „Београдски митрополити на барокној позорници“, у: В. Бикић (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019, 75.

²⁰⁵ О значају музике и променама у церемонијалу црквеног појања у српском православљу у XVIII веку види: М. Тимотијевић, „Улога музике у уобличавању ентеријера у XVIII и првој половини XIX века“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 55–64.

али певнички простори функционишу као замишљени наставак куполе, као и у случају придворне капеле београдских митрополита. Нови концепт појања, због повећаног броја учесника, захтева и другачију организацију певничког мобилијара, о којем се више сазнаје тек из каснијег описа визитационе комисије Карловачког митрополита Павла Ненадовића из 1753. године: у њему се помиње певнички мобилијар са већим бројем седала и богато осликаним фронталним плочама, налик на барокне католичке певничке клупе. Мада нема података о изгледу иконостаса у београдској придворној капели, може се претпоставити да је прихваћен концепт барокног високог иконостаса, који, заједно с певничким просторима, треба да образује „сценску кулису литургијске мистерије“.²⁰⁶ Сценско схватање цркве као позоришта присутно је и у „предолтарском простору Саборне цркве Београдске митрополије [...] Мада су њени декоративни елементи изведени у духу неокласицизма, идејне основе почивају у ранијој, барокној традицији.“²⁰⁷ Такође, појава галерије, односно хора у капели, указује на измењену концепцију храмовног простора. Мада хор постаје место за певаче читав век касније, ова иновација у просторном распореду може се повезати са измењеним схватањем простора у католичким барокним црквама, до којег долази услед увођења барокне полифоне музике. Хорско певање уз инструменталну пратњу продире, захваљујући активностима језуита, и до јужне Угарске, Петроварадина, као и Београда. Ипак нема доказа да је простор хора имао овакву намену и у православним црквама. Први пример градње хорског простора јавља се управо у београдској придворној капели, која није у потпуности завршена до 1737. када је Београд поново прешао у турске руке. Будући да простор хора није био намењен литургијском церемонијалу, а био је повезан са репрезентативним салоном на спрату, може се претпоставити да су га користили митрополит и његови гости.

Период од две деценије, колико је трајало хабзбуршко запоседање Београда, није био довољан да се реализују све градитељске замисли нових господара. Веома амбициозан план градње модерних утврђења, пратеће инфраструктуре и урбанистички концепт, као и хришћански идентитет града, нису били реализовани у пуном обиму. Планове градитеља пореметио је нови рат између Хабзбуршког и Османског царства који је избио 1737. године. Након што је Хабзбуршка војска претрпела пораз у бици код Гроцке, Београд је без борбе предат Турцима, да би мировни споразум био склопљен 18. септембра 1739. године. Већина хришћанског становништва напустила је град, а готово сво српско становништво избегло је на север, преко Саве и Дунава, заједно са свештенством носећи и личну и црквену имовину, између осталог и иконостас Георгија Стојановића из доњоварошке Цркве Светог Јована Претече и имовину митрополијског двора.

Већина утврђења и палата које су Аустријанци изградили, укључујући и зграду Митрополије, била је порушена после повратка Турака у град. Врло брзо је Београд повратио дух оријенталне вароши. Ипак, град је сачувао део планске урбанистичке структуре која се назире и данас, тако да је хабзбуршко присуство у, до тада оријенталној вароши, успоставило животне стандарде који су се одразили и на културу, али и на манифестовање православне вероисповести међу српским народом северно од Саве и Дунава.

Митрополијско седиште: Сремски Карловци

Једно од насеља уз Дунав у којем су се избеглице из Београда зауставиле били су и Сремски Карловци. Слично Будиму, и Карловци су били место од раније насељено српским становништвом, тако да различити досељеници, од краја седамнаестог века, стизали у окружење блиских навика и сличне традиције. Као насеље, имали су снажну традицију

²⁰⁶ Исто, 57–60.

²⁰⁷ Исто, 58–63.

присуства српског становништва која се бележи и током позног средњег века, али и од краја седамнаестог и током целокупног осамнаестог века.

Смештено уз обалу Дунава којим се одвијао већи део саобраћаја према Балканском полуострву, као и на Цариградском друму, насеље је имало и стратешки значај за Турке који су варошку матрицу прилагодили сопственим потребама, саградивши џамије, медресе, хамаме, дућане у чаршији и јавне зграде намењене боравку путника и трговини, као и пашин конак, чији је назив надживео и свог станара и турски период и неко време је служио као патријаршијска резиденција.²⁰⁸ Крај ове епохе завршио се у наступању према Бечу 1683. године, на почетку Великог бечког рата. Коначно ослобођење од турске власти, место је дочекало 1688. године, а ново досељавање становништва, пре свега српског, које на позив цара Леополда I, под вођством пећког патријарха Арсенија III Чарнојевића креће у Велику сеобу о којој је већ било речи, одиграва се након 1690. године. Недуго затим, 1699. године Карловци добијају значајно место на карти Европе јер постају место мировних преговора држава Свете лиге, односно хришћанских земаља (Светог римског царства, Млетачке републике и Пољске) и Турске, који су се завршили Карловачким миром, као и дефинитивним губитком Панонске низије за Турску, те значајним проширењем Аустрије на Угарску са Ердељом, на део Срема, Славонију, Лику и Банију.²⁰⁹

„Карловце су Турци при одласку сасвим попалили и порушили. Остадоше ипак двоје красне цркве, једна католичка порушена, а православна црква остаде цијела, са лијепим сликама и прекрасно осликаном купулом. Сlike апостола су од мозаика, а тако и Исусова и Богородичина. И овдје унаказише слике турски војници стријељајући у очи и прса светаца,“ описао је, на основу записа и сећања других, Таде Смичиклас како је град „који се дијелио на тврђаву и варош“ могао изгледати 1702. године.²¹⁰ Мада углед и важност Карловаца расту од времена склапања Карловачког мира, насеље је коначно добило на значају 1707. године, захваљујући одлуци митрополита Стефана Метохијца, иначе рукоположеног 1701. у карловачкој „стародревној“ цркви који је, као наследник патријарха Арсенија III Чарнојевића изабран за пуноправног митрополита и архиепископа свих Срба у Хабзбуршкој монархији, да одржи сабор с народним првацима у Карловцима, где су већ тада српски црквени поглавари имали своју резиденцију. Осим периода аустријског запоседања Београда, између 1717. и 1739. године, када се митрополијско седиште налазило у престоном граду Краљевине Србије, Сремски Карловци постали су трајно седиште српских црквених поглавара који владају над територијом познатом под називом Карловачка митрополија.²¹¹ Почетком осамнаестог века била је утврђена урбанистичка матрица насеља, с данашњим тргом и са саборном црквом, патријаршијским двором, католичком црквом и осталим јавним зградама, од којих улице воде паралелно с Дунавом и према Стражилову.²¹² Након што је, на иницијативу Арсенија IV нови патријаршијски двор изграђен 1742. године, чиме је једноставну балканску господску кућу пашиног конака заменила палата барокне раскоши у чијем саставу се налазила и капела посвећена Светом Трифуну, а уз то изграђена и чесма, простор трга постаје право урбанистичко седиште Карловаца. Мада знатно ближе Дунаву него данас, насеље и тада задржава сигурну дистанцу од ћудљиве реке, без обзира на њен значај за просперитет места: због пристаништа, риболова, транспорта, као и многобројних воденица.

²⁰⁸ Ж. Димић, *Овде живе Срби : (страни путници и путописци о Карловцима од XV до прве половине XX века)*, ЛДИЈ, Ветерник 2001, 148.

²⁰⁹ Ж. Димић, *Сремски Карловци*, Каирос, Сремски Карловци 2011, 39.

²¹⁰ Ж. Димић, *Овде живе Срби (страни путници и путописци о Карловцима од XV до прве половине XX века)*, ЛДИЈ, Ветерник 2001, 148.

²¹¹ Ж. Димић, *Сремски Карловци*, Каирос, Сремски Карловци 2011, 44, 45.

²¹² П. Васић, „Уметност у Сремским Карловцима“, у: Павле Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Матица српска, Нови Сад 1978, 67.

Досељеници су у збег понели највредније ствари из старог завичаја, међу којима су свакако биле и многобројне иконе. Уз иконе су били везани и древни верски обичаји које нису били у могућности у новом окружењу до краја да испоштују. У завичају су остали храмови, углавном скромни, али и многобројне велике средњовековне задужбине. Привржени традицији и православљу, у новом окружењу почели су да граде цркве у које ће сместити иконе из старог краја, у почетку скромне и често различите од оних на које су навикли.

Основ за просперитет Карловаца представљали су дугогодишња традиција насеља, значајан стратешки положај, поштански саобраћај, развијени занати и виноградарство. Све то објашњава и чињеницу да су Карловци дочекали осамнаести век с две цркве од чврстог материјала, Светог Николе (која је до 1701. године била метох манастира Крушедола) и Ваведењском, чија је унутрашњост свакако била опремљена на подједнако репрезентативан начин као и спољашњост. Такође, почетком овог века саграђена је и Доња црква, посвећена Светом Петру и Павлу, а све три су, као и многи други храмови, добиле и зидане звонике.²¹³ На многим местима у окружењу, на Фрушкој гори и у Срему, ситуација је била знатно другачија. О томе сазнајемо из књиге Димитрија Руварца *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*²¹⁴, објављене у Сремским Карловцима 1905. године.²¹⁵ „За време недугог руковођења српском црквом у Аустријској монархији (1731–1737), стално болешљив, растрзан између Беча, од кога је успео да добије потврду српских привилегија, вечитих претњи од унијаћења у најзападнијим и источним областима митрополије и непослушних епископа, овај митрополит (Викентије Јовановић) је изузетно много урадио на увођењу реда у парохијама и манастирима, на образовању свештеника, подстакао је обнову старих и подизање нових храмова, отварао је школе где год је то било могуће, доводио је наставнике из Русије, итд.“²¹⁶ Следећи идеју Мојсија Петровића, који се ослањао на правила састављана за потребе црквених реформи које је изводио руски цар Петар Велики, Викентије Јовановић је сачинио правила за свештенике и остала црквена лица, али је такође настојао да уреди Митрополију и усклади њен развој са правилима функционисања у европском контексту. Живот између Београда који се од турског шехера претварао у барокни град, и Беча као оличења барокне величине и реда, усадио му је, као и његовим наследницима Арсенију IV Јовановићу Шакабенти (1737–1748) и Павлу Ненадовићу (1748–1768) уверење о неизбежности суштинских промена у слици коју је православна црква одавала о себи. Како би сагледао стварно стање у митрополији, 1732/33. године је разаслао визитаторе да испитају и опишу стање на терену. На основу њихових извештаја које је Руварац интерпретирао, сазнају се описи храмова у градовима, селима и у манастирима у Срему, почев од старости, материјала од којег су саграђени, какав тип иконостаса и врсту икона поседују, те податке о мобилијару, литургијским предметима и свештенству. Цркве су вредноване епитетима као што су „старовремена“ односило се на цркву у Баноштору која је некада била турска џамија „стародревна“ односило се на цркве у Светог Стефана у Сремској Митровици и Светог Николе у Сремским Карловцима), или „стародеспотска“ (црква Светог Луке у Купинову, обновљена вероватно између 1728. и 1730. године, из времена српских деспота Стефана Лазаревића и Вука Бранковића, која се данас сматра за најстарију православну цркву северно од Саве и Дунава). У неким случајевима извештај је прецизнији, као у случају „скорашње“ цркве у Моравићу, или оне у Сланкамену обновљене „после турске погибије“ (после 1717. године), те новоподигнуте цркве у Нерадину из 1732. или цркве Светог Николе у Иригу која је 1733. године још била у градњи. За разлику од већ поменутих карловачких, или цркава у Нерадину

²¹³ Види: В. Матић, *Карловачке цркве*, Визартис; СП центар, Београд, МС, Нови Сад 2003.

²¹⁴ Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902.

²¹⁵ Б. Тодић, „Иконопис у парохијским црквама Срема у време митрополита Викентија Јовановића“, у: *Исти, Радови...*, 85–139.

²¹⁶ Исто, 85–139.

и Иригу, те у Каменици, Сусеку и Крушедолу,²¹⁷ које су грађене од чврстог материјала, већина новоподигнутих богомоља грађена је од дрвета или плетера облепљеног блатом, а понекад се радило о црквама земуницама као што је то био случај у Ривици, па је и њихова унутрашњост била подједнако скромна. Храмови су, углавном, били опремљени основним иконама,²¹⁸ али су ретко кад били украшени зидним сликама. У већини случајева, на врху олтарске преграде налазио се крст, у горњој зони је био низ мањих икона с представама апостола, у доњој две до четири престоне иконе, царске двери и остатак преграде је био застрт завесама, негде новим и угледнијим, а негде старим и дерутним. Резбарије су представљале реткост, као и полијелеји којих је било у свега неколико цркава. Уместо олтарске преграде престоне иконе су се често налазиле на проскинитарима, а мањих икона није ни било. Наилази се и на чињеницу да су се у црквама налазили и јеруслими, као и иконе из Солуна, поред оних које су радили „Москали“, а стизале су захваљујући путујућим трговцима који су продавали ове серијски рађене иконе, као и црквене књиге; неколико таквих икона, забележено је приликом визитације у цркви у Черевиху. Већину од неколико хиљада икона које су се налазиле на територији Срема, радили су безимени мајстори. Из те анонимне масе издвајају се Станоје Поповић из Мартинаца, Бранко из Ирига, Никола Јанковић из Сремских Карловаца, Георгије Николић, јерођакон Арсеније из Хопова, јерођакон Силвестер Поповић из манастира Раковца, Калиник из Привине Главе, или свештеник и зограф из Бачке Паланке Рафаило Милорадовић и други. Такође је запажено да је на подручју Срема деловала иконописна дружина која је „издашно неговала декоративно-орнаментални манир“. Мајстор, који је очигледно имао помоћнике, у кратком временском периоду је насликао већи број икона великог формата, које карактерише наглашена декоративност, за цркве у Врднику, Нештину, Привиној Глави, Дивши, Кувеждину, Чалми и другим сремским местима.²¹⁹ „За разлику од монаха иконописаца који су у ранијим временима, у манастирским радионицама, испуњавали сликарским радом део својих монашких обавеза и били увек везани за манастир, ови зографи су, у временима сеоба, били путујући сликари окусивши сву лепоту слободног живота и уметничког деловања и све горчине такве неизвесности.“²²⁰ Слична је ситуација и у осталим крајевима Карловачке митрополије, у Славонији, Банату, у српским црквама у Барањи, у Будиму, Сентандреји, Српском Ковину. Епископ будимски Василије Димитријевић посебно се истакао као мецена зографа који су радили у његовој епархији.

Мада се рад зографа заснивао на традиционалним обрасцима иконописа какав су досељеници упознали у постојбини, сликама локалних мајстора у новом окружењу недостајала је она мистика и религиозност какву су имале у средњем веку, али су оне биле блиске и подједнако приступачне и парохијанима у селима и у већим насељима. У већим варошким црквама, попут оних у Сремским Карловцима или Каменици, као и сеоским црквама, број икона досезао је до неколико десетина,²²¹ а уместо имена уметника, који су и даље имали статус занатлија, најчешће су на њима била забележена имена приложника. На размеђи позновизантијске епохе и барокног доба, ове иконе су биле одраз потреба нарастајуће грађанске класе и цркве, у непрекидној борби за очување статуса српског народа и задобијених привилегија а, с друге стране, успостављања културолошког моста са животом на пространствима Панонске низије. Будући да су њихови радови углавном били везани за цркву, неминовно је било поштовање основних иконографских образаца, али иконе ових аутора углавном не негују компликоване иконографске теме. „Од сликара се више није очекивало да својим делом визуално представи догматска схватања дефинисана наслеђеним канонима који

²¹⁷ Исто, 105, 106.

²¹⁸ Исто, 107.

²¹⁹ Д. Давидов, *Иконе српских зографа 18. века*, Галерија Магице српске, Нови Сад 1977, 31, 32.

²²⁰ Исто, 6.

²²¹ Исто, 8.

су у уметности обновљене Пећке патријаршије понављани све до краја XVII века.²²² Сликари зографи своје композиције реализују уз наглашену линеарност и декоративност композиције која замагљује *horog vacui*, а одлику снажне индивидуалности представља и прилично слободан и често произвољан, али интензиван колорит.

Продукција ових икона нарочито се интензивирала после пописа који је иницирао митрополит Викентије Јовановић 1733/34. године, због енергичних захтева који су постављани пред парохијане и свештенство у погледу градње нових и обнове постојећих цркава. „У тај сумрак у историји војвођанског сликарства у првој половини 18. века покушаћемо овде да унесемо нешто више светлости. Има наине података, да је војвођанско сликарство баш у првој половини осамнаестог века веома развијено, наравно, не као уметност, него као уметнички занат (*Kunstgewerbe*), који се радио по традиционалним правилима византијско-православне иконографије те стајао под нарочитим надзором цркве, и као сви занати онога времена био еснафски организован.“²²³ Свесни високих уметничких вредности и разметљивог богатства украса у католичким црквама, српски црквени великодостојници су убрзо схватили да такво сликарство, као и сами храмови, нису оно што је потребно да би Карловачка митрополија могла да парира сјају и величајности католичких цркава и манастира, раскоши богослужбених церемонијала и самих појава католичког клира. Већ током првих деценија осамнаестог века забележени су доласци украјинских сликара, као наговештај свих оних промена које се интензивирају од четврте деценије и устоличења Арсенија IV Јовановића Шакабенте, који се налази на челу Митрополије између 1739. и 1749. године. Почетак његовог предводништва обележио је долазак иконописца Георгија Стојановића, који ће убрзо бити ангажован за сликање иконостаса карловачке Доње цркве,²²⁴ а судећи по архивским подацима, и долазак Василија Остојића из Београда.

Мада је пресудну промену у уметнички живот Карловачке митрополије донео патријархов циркулар од 5. јула 1743. године, којим је забрањен рад зографа, разних „богомаза“,²²⁵ као и патријархова препорука да се млађи сликари угледају на украјинског мајстора Јова Василијевича, то не значи да је сликарство, према митрополитовим верско-политичким схватањима, у то време заузимало примарно место. Свестан потребе за образовањем широких слојева становништва/верника, као и знатно веће мобилности графичких листова него што је то био случај са иконама на дрвету, митрополит је започео плодну сарадњу са Христофором Џефаровићем. Резултат те сарадње представљао је, пре свега, графички лист *Свети Сава са светитељима дома Немањина*, намењен за поклон царици Марији Терезији поводом њеног ступања на престо, као и Стематографија која је штампана у Бечу 1741. године, као програмски и најпотпунији израз верско-политичких идеја.²²⁶ Промена је ипак била значајна, као што је значајна и чињеница да се овим догађајима завршава епоха путујућих, углавном безимених зографа-монаха и започиње деловање сликара лаика, углавном школованих, радом у највећој мери и даље везаних за цркву и религиозно сликарство, али настањених у већим местима, попут Сремских Карловаца, Новог Сада, Арада и других. Увођење графике као савременог, западноевропској уметности блиског начина комуникације цркве и верника, те између самих верника,²²⁷ обележено је и наглим порастом броја ктитора и приложника, који су иницирали резање и отискивање листова различитих пригодних

²²² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 29.

²²³ М. Костић, „Сликарска занат код Срба у 18. веку“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. III. св. 1, Нови Сад 1930, 39.

²²⁴ Б. Голубовић, *нав. дело*, 11–21.

²²⁵ „Сликар из Ирига, чије је неуго сликарство изгледа било повод патријарху Арсенију Четвртм да састави циркуларни указ о забрани наручивања и куповања икона од невештих зографа, јер је на полеђини патријарховог циркулара записано: 'Поради богомазала или зографа Симе и Глигорија, житеља иришких.'“ Види: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 123.

²²⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 32.

²²⁷ Види: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Матица српска, Нови Сад 1978.

садржаја.²²⁸ Тако ће, између осталих, као наруџбину карловачког краљевског „постмајстера“ Андреје Андрејевића и администратора карловачког спахилука, 1743. године Џефаровић урадити бакрорез *Вазнесење Христово*, као поклон манастиру Комоговини на Банији, а десет година касније, 1753. године пуковник и ктитор манастира Шишатовца, Вук Исаковић, ће од њега наручити призор *Свети Стеван Штиљановић*. За митрополита Павла Ненадовића Џефаровић ће изрезати један од најрепрезентативнијих листова српског барока, *Светог Кузмана и Дамјана с изгледом манастира Раковца* (1743), као и три црквено-обредна предмета отиснута на свили, воздух, плаштаницу и покривач за дискос. Ову врсту приложништва карловачки црквени великодостојници и грађани ће још интензивније неговати након доласка Захарија Орфелина 1757. године. Званично постављен за митрополијског канцелисту, Орфелин је и пре ступања на тај положај реализовао графичке листове за карловачке наручиоце, попут *Светог Димитрија* (за трговца из Сремских Карловаца Јована Веселиновића, 1754), да би током боравка у Карловцима забележио ведућу Доње цркве са ликовима Светих Петра и Павла у Карловцима (1764), коју је наручио Георгије Новковић, познат и као ктитор Орфелиновог Бакрореза *Свети Георгије са изгледом манастира Сенђурђа* (1767). Слично као и ови и још многи Карловчани, као приложници српске графике у другој половини осамнаестог века бележе се представници грађанског сталежа из других, тада већ развијенијих, седишта са територије митрополије: из Новог Сада, Сентандреје, Будима, Мишколца, Сент Миклуша, Српског Ковина, Јегре, Бечеја, али и из „старог краја“, Мосхопоља, Кожана, Сервиша²²⁹ и других балканских топоса насељених Грко-цинцарском популацијом, а православљем и пословима везаних за новонасељене крајеве. Будући да се графичка делатност ослања углавном на западноевропске, односно барокне узор, намеће се закључак да је ово био један од важних путева барокнизације, не само српске уметности, већ и других уметничких области и многих видова свакодневног живота.

Сличан вид приложништва и ктиторства, као у случају графике, налазимо и у другим областима црквеног и уметничког живота. У карловачким храмовима, од почетка осамнаестог века, рукоположени су многобројни црквени великодостојници, монаси и свештеници, а многи од њих су прилозима помогли обнову, градњу, опремање и украшавање цркава како у Карловцима, тако и у осталим насељима и манастирима Митрополије. Саграђене у традицији рашке градитељске школе, карловачке цркве ће током осамнаестог века бити обновљене, тачније, изнова саграђене како би достојно репрезентовале митрополијско седиште и добиле савремени, барокни изглед. Године 1746. изведена је обимна обнова карловачке Горње цркве, коју је иницирао Арсеније IV Јовановић Шакабента.²³⁰ Ова црква је све до 1713. године била и део манастирског комплекса, међу чијим приложницима се помињу јереј Живан Хајдаревић, потоњи ктитор цркве у Сремској Каменици, као и јеромонах Макарије, ђакон Михајло и други. „На петохлебници карловачке Горње цркве налази се натпис да је њен ктитор био 1735. године протопоп Живан Црногорац. [...] Познати сликар зограф Георгије Стојановић радио је 1737. године за Горњу цркву икону Богородице“²³¹ Сликари Димитрије Бачевић, становник Сремских Карловаца и парохијан Горње цркве,²³² је 1760/61. године осликао иконе за иконостас цркве. Такође, године 1758. на месту „стародревне“ цркве Светог Николе, започета је градња нове, данашње саборне цркве као најрепрезентативнијег верског објекта у Карловачкој Митрополији. Штавише, ради се о првој монументалној барокној грађевини, чија је градња трајала до 1762. године. „Ктитори су митрополит Павле Ненадовић (1749–1768) и остали

²²⁸ Д. Давидов „Ктитори и приложници српске графике XVIII века“, у: Д. Давидов, *Студије о српској уметности XVIII века*, 131–152.

²²⁹ Исто, 131–152.

²³⁰ В. Матић, *Карловачке цркве*, 33.

²³¹ Исто, 31.

²³² П. Васић, „Уметност у Сремским Карловцима“, у: Павле Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, МС, Нови Сад 1978, 72.

црквени великодостојници из његове непосредне близине, затим ниже свештенство и многобројни православни верници подручја Карловачке митрополије.²³³ Саборна црква се налази међу ретким православним храмовима у Митрополији која ће, попут репрезентативних барокних католичких цркава широм Хабзбуршке монархије, добити на прочељу два звоника; штавише, нацрте за раскошне барокно-рокајне капе за звонике 1760/61. године израдиће митрополијски канцелиста и бакрорезац Захарија Орфелин. У то време започето је и постављање дрворезбарене олтарске преграде, а нешто касније у изради мобилијара учествује и новосадски дрворезбар Аксентије Марковић.²³⁴ Крајем осме деценије, на хору је изграђена и нова митрополијска капела, а њено декорисање је заокружено ангажовањем двојице тада најзначајнијих сликара, Теодора Крачуна и Јакова Орфелина. За модеран, барокни облик карловачке Саборне цркве заслужан је Митрополит Павле Ненадовић; рукоположен је за ђакона 1726. године у Доњој цркви у Сремским Карловцима; у истој цркви рукоположен је за свештеника 1750. године, од када потичу и први сачувани домовни протоколи. Време градње Доње цркве је нејасно, али је познато да је његову обнову између 1707. и 1715. године помогао карловачки трговац Петар Андрејевић, а значајно је да је између 1740. и 1742. године радове на иконостасу извео придошлица из Београда, зограф Георгије Стојановић.²³⁵

У време осликавања Доње цркве и столовања Арсенија IV значајну новину представља и појава украјинских сликара Василија Романовича и Јова Василијевича, који долазе, највероватније, на позив бачког епископа, кијевског ђака Висариона Павловића.²³⁶ Митрополитова одлука да их позове у Сремске Карловце била је од такође пресудног утицаја на даљи развој сликарства, као и увођења барокних образаца у православну иконографску матрицу.²³⁷ Рад украјинских сликара, као и школа коју је Јов Василијевич основао у Сремским Карловцима, били су одраз тежњи ка реформи идентитета цркве као верског и народног предводника, а које су се истовремено одигравале и у другим епископијама Митрополије. „Сам избор дворског сликара много говори о тежњама тога доба и положају Срба који су своје очи упирали у Русију као једину могућност спасавања православља.“²³⁸ С доласком сликара лаика „Московита“ Јова Василијевича у Сремске Карловце и његовим избором за придворног сликара, отворена је и могућност за установљење прве сликарске школе у овим крајевима, те је одаслата препорука да „сви они који осећају дар и вољу за моловање“, дођу да науче да сликају у духу правоверја, уместо да уче од католичких молера.²³⁹ О важности доласка једног оваквог сликара у Сремске Карловце говори и чињеница да је њему 1744. године поверено сликање портрета Арсенија III Чарнојевића, намењеног свечаној сали у патријаршијском двору, а поводом одржавања Црквено-народног сабора на ком је требало да буду прихваћене привилегије које је српском народу и цркви потврдила царица Марија Терезија, као и представа Цара Душана на коњу, настала на основу Џефаровић–Месмерове *Стематографије*.²⁴⁰ У свечаној сали налазили су се и свечани портрети царице Марије Терезије и цара Јосифа I, као и портрет грофа Георгија Бранковића и портрети патријарха Мојсија Петровића и Арсенија IV, икона Светог Николе и седам слика на олтару. Одабир сликаних представа сачињен је као „сликовни идеолошко-пропагандни оквир сабора и примања потврда-привилегија, које су на свечаној седници прочитане у латинском оригиналу

²³³ В. Матић, *Карловачке цркве*, 72.

²³⁴ Види: Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*.

²³⁵ М. Лесек, „Првобитни иконостас Доње цркве у Сремским Карловцима“, *Вести Музеја града Новог Сада*, бр. 3, Нови Сад 1972, 7.

²³⁶ П. Закамарок, *Историја Украјине и трагови Украјинаца у Срему и Србији*, Удружење „Српско-украјинско пријатељство“, Инђија 2017, 52–67.

²³⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 32.

²³⁸ П. Васић, „Уметност у Сремским Карловцима“, у: П. Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, 84.

²³⁹ Исто, 84.

²⁴⁰ Види: Б. Тодић, „Јов Василијевич у Карловцима 1743–1744. године“, 179–202.

и српском преводу“,²⁴¹ тако да се церемонија одигра у присуству актуелног патријарха као црквеног и народног заступника, као и осталих личности које су биле представљене портретима, својим „другим телом“,²⁴² укључујући ту и јединог српског цара и законодавца Душана, те Светог Николе као својеврсног сведока. Сликане представе као део церемонијала показују да су српске црквене власти у потпуности усвојиле, поред других обележја барокног доба, и овај вид персонификације, односно симболичког језика који је већ био присутан у Хабзбуршкој монархији.

Промене започете у сликарству, до пуног изражаја ће доћи тек доласком Павла Ненадовића (1749–1768) на чело Карловачке митрополије и ангажманом већег броја у барокној поетици образованих сликара, међу којима се нашао и Василије Остојић. Захваљујући активностима које је овај црквени поглавар започео, „Сремски Карловци као митрополијско седиште и Сремска епархија као директно подређена митрополиту, заузеће водеће место у развоју барокног сликарства.“²⁴³ Линију коју је Павле Ненадовић зацртао, наставиће и његови наследници на митрополијском трону, Јован Георгијевић, Викентије Јовановић Видак, Мојсеј Путник и Стефан Стратимировић.²⁴⁴ Арбитрарна улога Митрополије у програму црквене и националне изградње и обнове, а посебно у визуелном програму сликарских радова у црквама на територији Срема који је био под непосредном ингеренцијом митрополита, учинила је да ка Сремским Карловцима гравитира велики број уметника. Неки од њих, попут већ поменутих Димитрија Бачевића или Захарија и Јакова Орфелина, били су становници Карловаца, неки су због ангажмана били везани за Митрополију, као Георгије Стојановић, Јоаким Марковић, Јован Поповић или Јанко Халкозовић, док је Василије Остојић директно био повезан са групом око Јова Василијевича, као његов ученик, а потом и сарадник. Коначно, име Василија Остојића везује се и за карловачког житеља, његовог ученика и сарадника Димитрија Бачевића.²⁴⁵

Нови Сад: слободан краљевски град

Мада су хабзбуршке трупе освојиле Петроварадин у офанзиви 1688. године, права промена у животу утврђења, подграђа и насеља на другој обали Дунава, догодила се након 1690. године и сеобе српског народа која је усмерила историју Новог Сада у новом правцу. Година сеобе није значила и престанак ратовања, али је досељавање новог становништва изменило изглед подграђа тврђаве, као и самог Новог Сада. „На бачкој обали је 1694. године завршен утврђени Мостобран – Брукшанац, и у извештају који је тим поводом састављен први пут се помиње насеље Петроварадински Шанац, које се у каснијим изворима налази под именом Варадински Шанац, Шанац, Рацка Варош.“²⁴⁶ Пошто у подграђу тврђаве некатолицима није било дозвољено насељавање, православно становништво – занатлије које су радиле за потребе гарнизона, као и друге придошлице, насељавали су се иза Мостобрана. Насеље је било под двојном управом: један део је био у саставу Подунавске војне границе од 1702. до 1746. године, док су западни део насеља администрирале цивилне, коморске власти. Развој граничарског дела започео је насељавањем Алмашког краја, терена релативно уздигнутог у односу на мочварну околину. Мада је од почетка био под војном управом, посебно се памти период власти оберкапетана Секуле Витковића (1735–1745) који је трајао

²⁴¹ Исто, 188.

²⁴² Види : Е. Н. Kantorovic, *Dva kraljeva tela*, Fedon, Beograd 2012.

²⁴³ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 33.

²⁴⁴ Исто.

²⁴⁵ Види: М. Костић, *Димитрије Бачевић*.

²⁴⁶ Б. Бешлин, „Историја Новог Сада“, у: Донка Станчић (ур.) *Уметничка топографија Новог Сада*, МС, Нови Сад 2014, 70.

све до укидања Војне границе. С друге стране, коморски део Шанца су у већој мери насељавали трговци и занатлије, дакле зачетници будућег грађанства, а такође је био отворенији и за становнике различитих националности; на месту великог судије који је управљао насељем, наизменично су се смењивали католици и православци. Број становника се посебно повећао након поновног пада Београда под турску власт 1739. године, када се оданде иселило готово целокупно српско становништво. Међу „Белиградцима“ су углавном били трговци, а поред Срба, било је и Јермена, Цинцара, Немаца, као најбројније несрпско становништво, те мањи број Хрвата и Мађара. Убрзо после тога, почела је и градња данашње тврђаве, која је свакако имала немерљив утицај на развој, како петроварадинског подграђа, тако и Петроварадинског Шанца. На мочварном тлу Шанца, формирало се насеље кривудавих улица које прате насипе или природно уздигнуте делове терена. Квартови се формирају око четири цркве чије постојање је извесно после 1730. године. Свакако су неке од њих саграђене раније, јер је 1708. у Нови Сад из Сегедина премештена Бачка епархија. „У време од 1731. до 1756. док је на њеном челу био енергични Висарион Павловић, првобитне цркве од дрвета и ћерпића замењене су здањима од чврстог материјала, изграђен је Владичански двор, у порти Саборне цркве основана је Рождество-Богородична латинословенска школа 1739. у трајању од шест година, а око 1740. и Философско-теолошка Академија (Духовнаја колегија) – дакле прва српска висока школа, а подигнута је и нова зграда болнице. Католици имају цркву Св. Ивана Непомука у Мостобрану и Имена Маријиног у центру града.“²⁴⁷ Прва синагога је изграђена 1717, а Јермени су цркву добили 1746. године. Улице и даље нису биле калдрисане, као и путеви који су од града водили у различитим правцима, тако да је пловидба Дунавом и даље пружала основне услове за саобраћај. Ипак, насеље је убрзано расло и 1748. године његови становници су имали довољно новца да „откупе“ статус слободног краљевског града. Том приликом је царица Марија Терезија одредила и његово име: на службеном, латинском језику Neoplanta, на немачком Neusatz, на мађарском Ujvidegh, али је српски превод који се у елибертационој повељи не помиње убрзо ушао у употребу: Нови Сад. Елибертација је допринела нагло увећавању броја становника, па самим тим и привредном напретку, урбанизацији, градњи и просперитету у области образовања и уметности. Међу репрезентативније објекте тог времена спада Епископски двор који је 1741. године подигао епископ Висарион Павловић, а о којем је сачуван опис на основу каснијих података, из 1801. године.²⁴⁸ Сам опис говори о његовим основним просторијама (епископском стану, гостинској соби, придворној капели, просторима за обављање административних функција епархије) – које се углавном налазе на спрату, као и помоћним просторијама у приземљу. Из описа се ипак не дају наслутити детаљи унутрашњег уређења, попут оних који су с пажњом приказани у случају београдског Митрополијског двора. У време пресељења епископског седишта из Сегедина у Нови Сад, између 1702. и 1708. године, започета је градња најстарије, Саборне цркве. Као и све остале, и ова је првобитно саграђена од дрвета, али се већ 1734. године, у архивским документима помиње да је епископ Висарион Павловић иницирао градњу здања од камена и цигле. У контексту уметности, један од његових првих значајних потеза, био је, према претпоставци Олке Микић,²⁴⁹ ангажовање Христифора Цефаровића за сликање икона на иконостасу тада обновљене Алмашке (саграђене првобитно 1717. године од дрвета), по предању још једне цркве коју је овај епископ осветио 1733. године. Са овог иконостаса сачувана је само икона *Св. Димитрије Победоносац*, „живописна представа светитеља на коњу како мачем пробија непријатеља.“²⁵⁰ Образован на традицији средњовековног фрескописања,

²⁴⁷ Исто, 72.

²⁴⁸ Види: Д. Станчић, „Градитељско наслеђе“, у: Д. Станчић (ур.) *Уметничка топографија Новог Сада*, МС, Нови Сад 2014, 124.

²⁴⁹ О. Микић, „Ликовна уметност у Новом Саду, XVIII, XIX и прва половина XX века“, у: Д. Станчић (ур.), *Уметничка топографија Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 2014, 211.

²⁵⁰ Исто, 211.

Жефаровић је на зидовима цркве манастира Бођана спојио позносредњевековну традицију и модерну барокну слику; и даље сматрајући да је слика пандан јеванђеоском тексту, а следећи препоруке својих наручилаца, свакако пре свега ученог Висариона Павловића, Жефаровић није избегавао литерарну подлогу, чак је крај ликова у јеванђеоским сценама додавао и одговарајуће текстове, што „доприноси утиску да су на бођанским композицијама приказане сцене инспирисане савременим животом или позориштем.“²⁵¹

Такође, долазак украјинског сликара Јова Василијевића у Шанац око 1740. године, повезује се и с иницијативом Висариона Павловића, као и префекта Латинског училишта, кијевског ђака и каснијег будимског епископа Дионисија Новаковића. Први помен овог уметника у српској средини представља уговор склопљен 2. децембра 1742. године,²⁵² за сликање двоструке портативне иконе у дуборезном раму, којим је било договорено да „благопоштовани Господин иконописац којевски“ с једне стране наслика Благовести „изнад којих је у дуборезном оквиру приказана фигура Саваота, која испушта Духа светог у виду голубињем, а на другој Јоаким и Ана, пророчка знамења и сунце и месец.“²⁵³ Ради се о првом сачуваном сликарском уговору у српској средини. Нема сигурних доказа да је повод за Василијевићев долазак било живописање у то доба завршеног саборног храма, али још један траг његовог боравка у Новом Саду представља икона *Богородица небеска краљица са Христом и анђелима*, по претпоставци са Богородичиног трона неке од новосадских цркава, датована у средину XVIII века.²⁵⁴ Ову икону је Јов Василијевић сликао пошто је већ прешао у Сремске Карловце, 1743. године,²⁵⁵ и био ангажован на различитим пословима, једно време у сарадњи с Василијем Остојићем. О Остојићевом животу се не зна довољно, да би се могло одредити да ли познанство двојице сликара датира из времена Василијевићевог боравка у Новом Саду, или је Остојић услишио митрополитов позив и започео усавршавање код цењеног сликара, а потом постао и његов сарадник. Њихов заједнички рад помиње се већ приликом сликања престоних икона на иконостасу манастира Крушедола (1745),²⁵⁶ а Остојићево присуство међу сарадницима Јова Василијевића први пут је документовано током израде икона иконостаса у манастиру Бођани, 1748. године.²⁵⁷

Град који расте привлачи и друге уметнике, као што је Јоаким (Аћим) Марковић из Будима, који се 1732. године помиње као иконописац и продавац књига, чије је сликарско умеће било на таквом гласу да је портретисао и моћног оберкапетана Секулу Витковића. Овај портрет се дуго сматрао за једини Марковићев рад сачуван у Новом Саду, где се сликар задржао тек пар година, да би већ око 1740. отишао у Славонију, напустивши породицу. Ипак, каснији рестаураторски захвати открили су карактеристике Марковићевог сликарства и на портрету потоњег мајора Славонско–хусарског пука Јована Белградија (око 1740), а претпоставља се и да је портретисао Висариона Павловића, као и епископа Северинске епархије Симеона Филиповића. Јоаким Марковић се вратио у Нови Сад 1757. године, где је убрзо преминуо, не завршивши раније погођене послове, међу којима је и сликање иконостаса Саборне цркве у Пакрацу; у његовој скромној заоставштини налазио се сликарски прибор, који је продат „неком сликару Ћири молеру у Бачком Градишту.“²⁵⁸

Паралелно са свим овим дешавањима одвија се градња и осталих новосадских храмова: римокатоличке Цркве имена Маријиног, која је завршена 1742. године; Николајевске, задужбине браће Јакова и Недељка Богдана, подигнуте 1733. године (према уклесаном грчком

²⁵¹ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 70, 71.

²⁵² Д. Медаковић, „Један сликарски уговор XVIII века“, у: *Исти, Путеви српског барока*, 265–269.

²⁵³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 19.

²⁵⁴ О. Микић, „Ликовна уметност у Новом Саду, XVIII, XIX и прва половина XX века“, у: Д. Станчић (ур.), *Уметничка топографија Новог Сада*, МС, Нови Сад 2014, 213.

²⁵⁵ Види: Б. Тодић, „Јов Василијевић у Карловцима 1743–1744. године“, 179–202.

²⁵⁶ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 46.

²⁵⁷ П. Васић, „Новосадски сликар Васа Остојић“, 91.

²⁵⁸ В. Стајић, *Новосадске биографије*, 45.

напису) и Успенске цркве. Четири православне и једна католичка црква уцртане су у план града из 1745. године.²⁵⁹ Од свих њих, готово целокупну сликану декорацију и амбијент, као једна од „најбарокнијих“ целина из осамнаестог века, сачувала је само Успенска црква: олтарску преграду и црквени мобилијар који су „резали“ новосадски дрворезбари Марко Гавриловић и његови синови Арсеније и Аксентије;²⁶⁰ иконе на иконостасу које су сликали новосадски грађанин и сликар Јанко Халкозовић и његов знатно мање талентован син Димитрије Јанковић, те иконе из горњих зона и на дверима иконостаса и представу Св. Јована Златоустог на архијерејском трону које је сликао Андреј Шалтист; зидне слике чији су аутори Јанко Халкозовић, Јован Поповић и Василије Остојић. Када је реч о Василију Остојићу, једини документован податак о његовом ангажману у новосадској Успенској цркви представља позлата јабуке на торњу.²⁶¹ Пажљивом анализом је утврђено да је он, заједно са Јанком Халкозовићем, урадио неколико композиција на своду олтара. Мада нису били организовани у званичан цех, ова двојица сликара, становници Новог Сада, енергично су бранили своје право првенства у добијању сликарских послова. Могуће да је жалба, коју су 1776. године упутили новосадском Магистрату, против „молера“ са стране који су добијали послове, а нису имали обавезе да плаћају градске таксе, била усмерена на придошлицу, украјинског сликара Андреја Шалтиста и његовог компањона Франца Флоријана Хофмана, који су касније заједно радили на осликовању зидних слика у Алмашкој цркви, а могуће и на сликара Јована Поповића.²⁶² У то време, и Јован Поповић слика две најзначајније зидне композиције у Успенској цркви. Овај сликар је неко време по повратку из Кијева радио заједно с Василијем Остојићем (око 1760. године), на осликовању иконостаса у Иригу, а тек 1773. налазимо први сигуран податак да је он уједно и становник Новог Сада,²⁶³ али постоји претпоставка да је одатле одлазио да обавља друге сликарске послове. У Новом Саду нема других остварења која би уметнички рад овог талентованог сликара везала за насеље чији је грађанин вероватно био.

Нејасно је да ли се међу заслуге епископа Висариона Павловића може уписати и први боравак Захарија Орфелина (1726–1785) у Новом Саду, између 1749. и 1757. године, када је био магистер славенске школе. Заправо, први писани траг о том боравку јавља се у извештају који потписује као „Захарије магистер“.²⁶⁴ Исте године објављује *Поздрав Мојсеју Путнику*, у славу овог црквеног великодостојника, поводом његовог избора за епископа Бачког; може се рећи да је то уједно и Орфелинов литерарни првенац, а истовремено и калиграфски спис који је украсио и цртежима. „У политичком контексту Карловачке митрополије, владичанска инвестира имала је одлучујућу важност попут владарског крунисања, а уједно је поседовала и једнаку духовну тежину као и било који сличан обред у Католичкој цркви.“²⁶⁵ Похвалну песму и истовремено замишљени свечани програм устоличења овим списом Захарија Орфелин је сачинио једно од највреднијих дела државног спектакла, односно тријумфалну инсценацију која није, нити је могла бити изведена. Спис садржи различите визуелне симболе који су важни за процедуру избора и устоличења епископа или митрополита у Карловачкој митрополији, као што су ликови владарског пара, царице Марије Терезије и цара Франца I, који тај избор одобравају, као и портрет митрополита Павла Ненадовића без чијег благослова избор одређене личности није могућ. Сликама и речју приказани су елементи трију етапа устоличења: одлазак будућег владике у цркву, сам чин хиротонисања и повратак у митрополијски двор на прославу. Језик спектакла који је Орфелин користио заснован је на уобичајеним терминима додељивања

²⁵⁹ Д. Станчић, „Градитељско наслеђе“, 158.

²⁶⁰ Види: Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*.

²⁶¹ В. Милосављевић, „Српско-православне цркве у Новом Саду у 18. веку“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. VI, св. 1–2, Нови Сад 1933, 212.

²⁶² Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 279.

²⁶³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 61–63.

²⁶⁴ В. М. Симић, *Захарија Орфелин (1726–1785)*, докторска дисертација, Београд 2013, 20.

²⁶⁵ Ј. Тодоровић, *Ентитет у сенци*, Платонеум, Нови Сад 2010, 23.

моћи у барокној епохи, приказивања инсигнија, духовних вредности владике и његових узора: доброг пастира, апостола, самог Христа,²⁶⁶ као и низ других пригодних илустрација слављења моћи и тријумфалног постављења. Мада постоје наговештаји да ово није једини Орфелинов рад те врсте, већ да је сличну поздравну песму приредио и за новосадског епископа Висариона Павловића, као и за Викентија Јовановића Видака. У овом једином спису, *Поздрав Мојсеју Путнику*, приказао је устоличење новог владике као потврду православне независности и уздизање његове моћи као моћи вере али и потврде ингеренција различитих облика власти над српским народом.

У том периоду такође путује у Беч и Будим, где се усавршава у цртачкој и калиграфској вештини и изучава технику бакрореза. Ове вештине исказао је и док је био на месту канцелисте карловачког митрополита Павла Ненадовића, а такође и током боравка у Венецији и ангажмана у штампарији Димитрија Теодосија. У Новом Саду се настанио 1763. године, када купује кућу у коју је сместио и бакрорезну типографију и наставио да се бави објављивањем различитих издања за потребе школе, цркве и намењених образованијим српским грађанима. Први графички лист, *Свети Георгије с изгледом манастира Сенђурђа*, објавио је 1767. године, потписујући се као члан Бакрорезачке академије у Бечу.²⁶⁷ Судајући по његовим активностима, до 1773. године, када званично одлази из Новог Сада, Орфелин је изузетно активан у другим срединама: објављује уџбеник латинског језика, издаје први и једини број *Славено-сербског магазина*, до 1770. сарађује са Димитријем Теодосијем, а потом одлази у Темишвар, у службу епископа Викентија Јовановића Видака. Вероватно тада пише и обиман теолошки спис *Књига против папства римског*, а исте године настају и два бакрореза, на којима се потписује као аутор, *Богородица Винчанско-бездинска* и *Свети Петар и Павле с изгледом Доње цркве у Сремским Карловцима*; 1772. године објављује *Житије Петра Великог* и бакрорез с изгледом манастира Кувеждина. Поред већег броја листова с изгледима манастира, за његов боравак у Новом Саду посебно је занимљиво *Мајсторско цеховско писмо* из 1774. године, које је урадио по наруџбини цеха столара и лицидера, са панорамом града у горњем делу, објављено у време када је Орфелин поново становник и власник куће у Сремским Карловцима. Овде борави све до 1780. године када због банкрота продаје кућу, а потом лута између манастира Беочина, Гргетега, уточишта код синовца Јакова и Велике Ремете. Мада тешко болестан, на препоруку Мојсеја Путника 1773. одлази у Беч за коректора штампарије Јосипа Курцбека, али већ наредне године, када је за епископа бачког постављен Јосиф Јовановић Шакабента, враћа се у Нови Сад. Последњу годину живота провео је на владичанском имању на Сајлову; умро је, 19. јануара 1785. године, и сахрањен на Јовановском гробљу у Новом Саду.²⁶⁸

Поред свих значајних остварења која на много начина осликавају барокни идентитет православне српске уметности, њене цркве и грађанства, треба истаћи значај ведуте Новог Сада и као прве реалистичке слике града, с воденим појасом који сеже готово до Саборне цркве, и са четири православне и католичком црквом које се јасно истичу у силуети насеља. Својим свестраним деловањем Захарија Орфелин је дубоко закорачио у епоху просветитељства. Вероватно је то схватио и Јосиф Јовановић Шакабента када му је, већ остарелом и тешко болесном, пружио уточиште у Новом Саду. Током безмало четири деценије креативног рада, био је учитељ, савршен дворанин, писац, песник, бакрорезац, штампар и издавач, а повремено и критичар друштва у којем је живео.

Преко Јосифа Јовановића Шакабенте, за Нови Сад се везује и активност једног од најзначајнијих барокних сликара осамнаестог века, Теодора Илића Чешљара.²⁶⁹ Још као двадесетогодишњак, овај сликар, ученик кијевског ђака Јована Поповића, прихватио је наруџбину израде жртвеника за новосадску Саборну цркву, а нешто касније и за цркву

²⁶⁶ Исто, 47.

²⁶⁷ В. М. Симић, *Захарија Орфелин (1726–1785)*, 22.

²⁶⁸ Исто, 14, 15.

²⁶⁹ Види: М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*.

манастира Ковиља. Његово учешће у осликовању манастирске цркве може се довести у везу с Јованом Поповићем и асистенцијом у изради иконостаса за манастирку цркву, који је уништен у буни 1848. године. Осликовање манастира Ковиља могло се догодити после 1773. године,²⁷⁰ али се данас за Чешљара везује само фрагмент иконе са темом Службе Светог Јована Златоустог. Деценију касније за новопостављеног бачког епископа, Јосифа Јовановића Шакабенту, сада већ као афирмисан сликар, урадио је портрет – као реплику претходно урађене слике из времена када је Шакабента био епископ пакрачки. Такође, у другој половини осамнаестог века, у Новом Саду срећемо низ мање познатих и успешних уметничких имена, попут Петра Остојића, Василијевог сина, или Јована Благојевића родом из Сегедина и зато званог Сегединац, грађанина новосадског од 1773. године.

У мултинационалној и мултиконфесионалној средини, какви су били Петроварадин и Петроварадински Шанац, односно, Нови Сад, поред парохијске Цркве имена Маријиног и капеле Светог Јована Непомука у карантину поред Дунава, током времена су поједини католички монашки редови организовали самостане, као што су они посвећени Светом Јурју, или Светом Року у Петроварадину. Градња Самостана Светог Јурја започела је на самом почетку осамнаестог века, по узору на римску језуитску цркву Ил Ђезу, пратећи потребе све обимнијег гарнизона.²⁷¹ Када је освећена, 1714. године, опремљена је олтарским сликама чији аутори нису познати, али је забележено да је олтарска слика 1773. замењена делом познатог бечког сликара Феликса Иве Лајхера (Felix Ivo Leicher, 1727–1812);²⁷² од његових слика остала је сачувана само једна с бочног олтара. Заправо је из раздобља када је у српској уметности барок био у успону, док је за католичку цркву и посебно језуитски монашки ред представљао једно од главних оруђа пропаганде, сачувана само недавно у цркви откривена слика великог формата на којој је приказана сцена *Оплакивање Христа*, рад Јожефа Хенрика Фалконера (József Ferenz Falconer), „емотивно и ликовно упечатљива сцена оплакивања Христа пример је сугестивне послетридентске композиције у којој је све подређено једном циљу – побуђивању пијетета код верника.“²⁷³ Након битке на Везирцу, језуити су посветили пажњу и капели на Текијама, саграђеној 1759. године, за коју су од Еугена Савојског добили на поклон слику Марије Снежне. Капела, коју су чували еремити, на празник Христовог вазнесења, претварала се у позорницу барокног ефемерног спектакла, који се одвијао уз музику и светлосне ефекте, када се скулптура Христа успињала у небо од кулиса.²⁷⁴ На средокраћу између ове две католичке богомоље, у Петроварадину је у осамнаестом веку саграђена и језуитска Капела Светог Рока, тада од дрвета и скромно украшена, од које започиње Крсни пут који је водио све до Калварије. Након одласка језуита из Петроварадина, 1778. године претворена је у жупну цркву, а тек у наредном веку саграђена од чврстог материјала. Поред ова три здања, целокупно подграђе Тврђаве представља јединствену целину у духу граничарског барока, а посебан сегмент који заокружује целину чине капије кроз које се долази до врха утврђења, као и оне које су водиле према Дунаву. Нема сумње да су ове грађевине утицале и на архитектуру насеља на другој обали, али интензиван развој подграђа није пратио и рад локалних уметника. За католичку цркву углавном су радили уметници из Беча, док су „Срби били приморани да сами стварају своју нову уметност.“²⁷⁵ Од локалних сликара католика у то време забележено је име Ивана Крлеца, који је вероватно био самоук, а у попису занатлија из 1780. године, у Новом

²⁷⁰ Исто, 7–26.

²⁷¹ Види: М. Кљajiћ, *Sveti Juraj u Petrovaradinu*, Novi Sad 2004.

²⁷² D. Škorić, *Katoličko barokno slikarstvo u Vojvodini*, Akademska knjiga, Novi Sad 2015, 171.

²⁷³ Исто, 172.

²⁷⁴ D. Škorić, *Kult Marije Snežne u Petrovaradinu, XVIII stoleće, Društvo XVIII stoleće*, Novi Sad 2008, 116–124.

²⁷⁵ О. Микић, „Ликовна уметност у Новом Саду, XVIII, XIX и прва половина XX века“, у: Д. Станчић (ур.), *Уметничка топографија Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 2014, 218.

Саду су била забележена петорица сликара, од којих један католик и четворица православаца – с једним помоћником и седморицом шегрта.²⁷⁶

Оно што такође чини специфичност Новог Сада, али и епохе барока код Срба, јесте успон уметничких заната, посебно дрворезбарског.²⁷⁷ Међу многим знаним и незнатим мајсторима који су своју вештину исказивали на иконостасима и црквеном мобилијару, али и на намештају у епископским дворovima и осталим репрезентативним црквеним просторима, у администативним здањима и домовима све богатијег грађанства, истиче се породица дрворезбара Марка Гавриловића, посебно његова два сина, Арсеније и Аксентије Марковић. Нови изглед црквеног мобилијара, посебно високе иконостасне преграде какве почињу да се граде од четврте деценије осамнаестог века, уносе у српску уметност елементе које до тада није имала – различите скулпторалне облике. Различити конструктивни облици црквеног мобилијара, пре свега су резултат захтева верског ритуала, где сваки сегмент има своју функцију унутар целине. Захваљујући сликаној и резбареној декорацији, остварен је својеврстан изглед барокног православног храма, какав до тада није постојао у православном свету, који треба да задиви верника – бојама и позлатама пружи осећај присуства у димензији изван свакидашње стварности. За разлику од сликаних партија које су биле унапред задате и одређене, конципиране с намером да верницима пренесу реч божју. И дуборезне форме су непосредним утицајем декорације имале задатак да изазову емоције верника. Такође, мајстори дрворезбари су у креирању мотива имали далеко већу слободу од сликара, па и могућност да слободније користе шаре с графичких листова и мотиве са западњачких графичких предлогака. Речју, могли су слободно, директно са Запада, да преузимају мотиве и да их укомпоују у шему православног иконостаса, што је привилегија коју сликари нису имали. С друге стране, у случају новосадских дрворезбара Марковића, као и у случају сликара Василија Остојића и Јанка Халкозовића, заједничко им је што су у друштву уживали велики углед који им је омогућио да дођу до племићке титуле. У младом грађанском друштву које се тек уздизало, племићка титула је била још један од знакова барокне величајности који је српско друштво понело у осамнаестом веку. Недостатак јасних државних граница и хијерархије власти каква се формирала у националним државама у то време, као и далеко јасније степеновање значаја у војним структурама него у грађанским, довело је до настојања да трговци, уметници и други успешни становници краљевске вароши Новог Сада пожелеле да свој углед истакну и племићком титулом.

* * *

„Привременост“ живота на територији северно од Саве и Дунава након Велике сеобе, довела је до низа трајних промена у целокупној верској/државотворној/друштвеној матрици српског народа, па самим тим и његове културе. Како привремене ствари углавном добијају трајни облик, тако су се и многи облици живота у новом окружењу, како за староседеоце, тако и за придошлице, усталили, сачињавајући својеврстан амалгам који називамо српском барокном културом.

Заправо је српско друштво, учинивши судбоносан прелаз из средњег века у модерно доба, прошло кроз процес који је Европу погодио читав век раније: наметања „пожељног“ стила и процедура пре свега у домену црквеног живота, те у, кроз црквену власт, својеврстан државотворни процес, утврђивање критеријума и формула о догађајима и личностима, у конфликтну стварност расцепљену између традиције и модерности, војничког и руралног начина живота, двају конфесија, Балкана и Европе. У сталним сеобама и у ратној служби, Срби на територији Хабзбуршке монархије улазе у процес урбанизације, подређености централној власти и јавном реду, стварања нове социјалне димензије. Избор неких од значајних тачака где се тај процес одигравао никако не представља историју целокупног српског народа у

²⁷⁶ Исто, 218.

²⁷⁷ Види: Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*.

осамнаестом веку, већ мапирање појава, узрочно–последичних веза и личности које су допринеле да се историјски континуитет оствари. Одабир уметности, посебно сликарства, као тачке посматрања није случајан. Она је била једно од најзначајнијих оруђа, поред образовног процеса, за уношење кључних промена у поменути процес, односно очување верског идентитета кроз барокизацију комплексних сегмената целокупног феномена. У том процесу, значајну улогу је одиграо и сликар Василије Остојић, као уметник, занатлија, грађанин, племић, поданик, коначно, јединка посвећена породици.

Живот Василија Остојића

Порекло

Василије Остојић, сликар осамнаестог века, био је најцењенији уметник у Новом Саду тог доба. Оно што је најбитније за једног уметника, а Василије Остојић је успео у томе, бити уважен и признат за живота, не само у месту у ком је живео већ и шире. Дуги низ година сматрало се да Василије води порекло из Новог Сада или Сремских Карловаца, а показало се да је заправо из Београда. До тог открића дошао је Бранко Вујовић, некадашњи саветник у Музеју града Београда.²⁷⁸ Прикупљајући податке из црквених матичних књига осамнаестог века у Земуну, током рада у Историјском архиву Београда, у Протоколу венчаних српске православне Цркве Св. Николе пронашао је занимљив документ. У свесци вођеној од 1761. до 1777. године забележено је венчање у коме је кумовао Василије Остојић, познати новосадски сликар, 3. фебруара 1762. Вујовић је на тај документ скренуо пажњу Павлу Васићу, који га је публикувао у тексту „Порекло новосадског сликара Васе Остојића”.²⁷⁹ Поменути запис, такозвана “венчаница” садржи штампани текст и текст написан тамним мастилом, у којем је записано:

„1762 Мџа Февруариа дне 3

По трекратному В Цркви оглашенију, и ни јединому препјатствију обрјетиусја, обручисја и вјенчасја Жених Сава Ђурђија родом из Новог Сада Житељ новосадскиј с Невјестоју именем Јелисаветоју дичи Антонија Недина род (ом): Белиград: Житеља вароши Земунa Мџа и дне под Љетом постављенаго чрез мене јереја Симеона Марковича пароха Цркве стаго Николаја в первобрачје в вароши Земуну суиција: Кум бист им Василиј Остоич молер род (ом): из Белиграда Житељ новосадски Иже и свидетелствует со мноју.”²⁸⁰

Једна од могућности је да се Василије Остојић са породицом из Београда преселио у Петроварадински Шанац највероватније 1739. године пред закључење Београдског мира.²⁸¹ Захваћено тим догађајем, становништво из Београда на челу са црквеним представницима било је принуђено да избегне на територију Хабзбуршке монархије пре најезде турске војске.²⁸² Београдска митрополија и све њене покретне драгоцености пресељени су тада у Сремске Карловце.²⁸³

Када је реч о оцу Василија Остојића, у старијој литератури аутори наводе неколико претпоставки које се заснивају на архивској грађи; да се ради о Јовану Остојићу, новосадском ћурчији, чије се име налази у списку дародаваца новосадске Саборне цркве 1731. године, да је родом из Петроварадинског Шанца и да је 1746. године био становник Новог Сада.²⁸⁴

У књизи Павла Васића *Доба рококоа*²⁸⁵ изнета је претпоставка да је Василијев отац Остоја Вучковић из Београда; у тексту „Порекло новосадског сликара Васе Остојића”²⁸⁶ дата

²⁷⁸ П. Васић, „Порекло новосадског сликара Васе Остојића“, 36, 37.

²⁷⁹ Исто.

²⁸⁰ Исто.

²⁸¹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 91.

²⁸² М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 4*, 220.

²⁸³ П. Васић, „Порекло новосадског сликара Васе Остојића“, 36,

²⁸⁴ В. Стајић, „Новосадски сликари XVIII столећа“, 285; Васић, Павле. „Порекло новосадског сликара Васе Остојића“, *Свеске ДИУС*, бр. 11–12, Београд 1981, 37; О. Микић, Ј. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 45.

²⁸⁵ П. Васић, *Доба рококоа*, Универзитет уметности, Београд 1991, 148.

²⁸⁶ П. Васић, „Порекло новосадског сликара Васе Остојића“, 37.

је могућност да се ради о Остоји Вучковићу, трговцу мануфактурном робом, који је у више наврата био епитроп београдске Саборне цркве, а кога помиње и Душан Поповић.²⁸⁷ Новије интерпретације ових података, пре свега оне које доноси професор Бранислав Тодић²⁸⁸, опредељују се за претпоставку да је Остоја Вучковић из Београда могао бити Василијев отац. Недоумице око презимена разрешавају нам документи из осамнаестог века. Према Попису становништва Савског или Српског Београда из 1733/34. године, очево име су за презиме прихватала и мушка и женска деца.²⁸⁹ На основу свега тога може се закључити да је Василије Остојин, који се помиње у списку приложника београдске Саборне цркве, био син Остоје, што је потврђено списковима дародаваца и домаћинстава.²⁹⁰ Поменути Остоја Вучковић се истакао у сакупљању прилога зарад изградње Саборне цркве у Београду, а скроман прилог од пола форинте даровао је и будући сликар, млади Васа Остојин, који је забележен међу приложницима као житељ београдске Доње Вароши.²⁹¹

Василије Остојић у архивским документима

Име Василија Остојића у архивским документима записано је на неколико начина, а заправо се ради о једној особи. У рачунским књигама манастира Бођани и Крушедол води се као Васа Молер, а потом као Vasso Mahler²⁹² у архиви Новосадског магистрата. Према рачунској књизи, *Тештеру* из манастирске архиве у Бођанима, име Василија Остојића је код наших историчара уметности препознато под надимком „Црни“.²⁹³ Код премеравања кућа у Новом Саду 1753. године, помињу се Vasso Mahler и Popp Arsenie²⁹⁴ да су имали заједничку кућу и да су можда били род. Очигледно је Василије Остојић био познат сликар и добро пословао, пошто 1768. године купује пола куће од удовице попа Арсенија и суседну кућу од Алке, удовице Глигорија Радонића, и тако проширује своје домаћинство на три куће.²⁹⁵ „Спомиње се мајур који је Mahler Basilius Ostojcs продао Јелисавети, удовици Васа Лепојевића и приликом продавања новосадског терена отцепљено је на Сентомашком друму девет јутара првокласне земље и уступљено грађанину Wasza Moller, 6 фор. јутро.“²⁹⁶ Ове податке проналазимо у књизи Васа Стајића *Новосадске биографије*.²⁹⁷ Најновије изворе добијамо од Бранислава Тодића у књизи *Српски сликари од XIV до XVIII века* књига I. На Сентомашком друму купио је шест јутара првокласне земље по цени од шест форинти за јутро 1757. и један мајур 1785, који је продао већ следеће године.²⁹⁸ Надимак Василија Остојића, Васа Молер, био је познат у граду Новом Саду, Карловачкој митрополији и Сентандреји, а његови пријатељи, сарадници и познаници су га тако ословљавали.²⁹⁹

²⁸⁷ Д. Ј. Поповић, „Грађа за историју Београда од 1711–1739. год.“, Споменик СКА LXXVIII, Други разред Филозофско-филолошке, друштвене и историјске науке. Београд 1935, 80 (66).

²⁸⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 91.

²⁸⁹ П. Васић, „Порекло новосадског сликара Васа Остојића“.

²⁹⁰ Исто, 36, 37.

²⁹¹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 91.

²⁹² В. Стајић, „Остојићи“, 285.

²⁹³ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 149.

²⁹⁴ В. Стајић, „Остојићи“, 285.

²⁹⁵ Исто; Б. Тодић, „Василије Остојић“, у: *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 92.

²⁹⁶ В. Стајић, „Остојићи“, 285.

²⁹⁷ Исто.

²⁹⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 92.

²⁹⁹ Исто, 93.

Сликарски почеци и школовања

Школовање код Георгија Стојановића

Претпоставља се да је прве лекције о сликарству Василије Остојић стекао код сликара Георгија Стојановића још док су обојица живели у Београду.³⁰⁰ Георгије Стојановић рођен је у месту Свиштову, у Бугарској, око 1700. године. На његовим иконама видљив је бранковеански утицај, што нам говори да је највероватније у младости боравио у околини Мале Влашке која је била под аустријском управом у периоду од 1718 до 1739, и од 1727. године под јурисдикцијом Београдско-карловачке митрополије.³⁰¹ Вероватно је да се Георгије из Мале Влашке потом настањује за стално у Београду, у Новој или Доњој српској Вароши, након што је Београд ушао у састав аустријске државе. Уочи предаје Београда Турцима 1739. године, Георгије Стојановић се пресељава са многим другим српским породицама у Сремске Карловце.³⁰² Тако се долази и до још једне претпоставке о доласку Василија Остојића на територију Монархије, да је будући сликар следио Георгија Стојановића из Београда у Сремске Карловце, где су као учитељ и ученик и наставили на том новом подручју да раде и развијају нове ликовне идеје.

Пресељавајући се у Сремске Карловце, парохијани Доње српске Вароши су са собом понели иконе, рад Георгија Стојановића, које су се налазиле у цркви Јована Претече у Београду. Након доласка у Сремске Карловце, Георгије Стојановић наставља да се бави сликарским радом, а убрзо добија први озбиљан посао, осликавање иконостаса за цркву Светог Петра и Павла (Доња црква), који је реализовао у периоду од 1740. до 1742. године.³⁰³ Последњи податак који је везан за сликара Георгија Стојановића и за Доњу цркву у Сремским Карловцима, потиче из априла месеца 1746. године када се претпоставља да је завршио један триптих.³⁰⁴ Неколико година касније, тачније 1749. године Василије Остојић се окушао на истом иконостасу.³⁰⁵ Сарадња између Георгија Стојановића и главних представника Српске цркве започета је још док је сликар живео у Београду, а потврђена је у неколико наврата у Сремским Карловцима.³⁰⁶ На украшавању придворне црквице Светог Трифуна радио је по

³⁰⁰ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 91.

³⁰¹ Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?–1746)*, 11.

³⁰² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 146.

³⁰³ Исто, 146.

³⁰⁴ В. Вучковачки Савић, „Георгије Стојановић сликар из прве половине XVIII века“, *Зборник МС за друштвене науке* 17, 1957, 64–66.

³⁰⁵ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

³⁰⁶ Исто, 147.

налогу патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте.³⁰⁷ Намеће се закључак да је Стојановић осликао цео иконостас за ово здање, који је нажалост изгорео 1788. године.³⁰⁸

Живописање призидане и проширене олтарске апсиде цркве манастира у Крушедолу поверио му је 1744. године патријарх или особе блиске свештенству; овај посао је започео, али га није привео крају.³⁰⁹ Фреске које је радио Георгије Стојановић пресликане су 1751. године новим живописом у исто време када је олтар у манастиру Крушедолу био осликан у целини,³¹⁰ о трошку темишварског епископа Георгија Поповића³¹¹. Управо тада се у Крушедолу јавља име Василија Остојића као сарадника славног мајстора, сликара Јова Василијевића. Претпоставка је да је Стојановићев прекид у раду настао због договора са патријархом и његовим архиђаконом Јованом Георгијевићем, ради одласка у српске манастире да изради и припреми скице за њихово даље графичко умножавање.³¹² Док је боравио у Хиландару 1743. године урадио је изглед овог манастира и исте године бакрорез је одштампан у радионици бечког гравера Густава Адолфа Милера.³¹³ Архивски подаци бележе да се Георгије Стојановић исте године затекао у Сремским Карловцима, када је икону Богородице с Христом однео да се освети, а потом је даровао карловачкој Горњој цркви три месеца касније.³¹⁴ Већ започету сарадњу наставио је годину дана касније, 1744. године, са патријархом Арсенијем IV и архиђаконом Јованом. У манастир Дечане и Пећку Патријаршију одлази 1744. или почетком следеће године да би урадио предлошке за њихове бакрорезне ведуте. О његовом боравку у тим манастирима сазнаје се из Дечанског поменика из 1745. године.³¹⁵ Скице које је урадио док је тамо боравио потом је преобликовао у цртеже, да би наредне године били пренети на бакарне плоче и штампани у Бечу, као и претходни у Милеровој радионици.³¹⁶ Цртеж за портрет патријарха Арсенија Јовановића Шакабенте, који је 1746. године графички умножен у Бечу, у радионици Томе Месмера,³¹⁷ вероватно је урадио током 1745. године.

³⁰⁷ Арсеније IV Јовановић Шакабента—о његовом рођењу, школовању, монашењу не постоји пуно података. Врло рано је постао рашки митрополит а у исто време постаје помоћник и заменик пећког патријарха Мојсија Рајовића. Патријарх Мојсије га за живота именује за свог наследника што Арсеније и постаје око 1725. године. Са аустријским војним и политичким великодостојницима води преговоре о устанку против Турака и могућем српском положају у Аустријској монархији. За време аустро—Турског рата подиже народни устанак против османске војске али због аустријског пораза принуђен је на збег у Срем 1737. године. Исте године умире карловачки митрополит Викентије Јовановић, те на његово место приступа Арсеније IV и својој патријарха додаје и титулу митрополита карловачког. Царица Марија Терезија га у дипломи од 1. октобра 1741. године потврђује као свесрпског патријарха над народом и свештенством у читавој монархији. Од Марије Терезије такође добија потврду о привилегијама дате Србима од стране њених претходника и добија одобрење о организовању народно—црквеног збора у Карловцима 1744. године. Умире у Сремским Карловцима 1744. године и бива сахрањен у манастиру Крушедолу. Види у: , Б. Стојшић, *Знамените личности Срема од I до XXI века*, Сремска Митровица 2003, 502 – 503.; Кашић, Душан. „Стање у пећкој патријаршији после емиграције патријарха Арсенија IV“, *Богословље*, 19, свеска 1–2, Београд 1960, 16—30.

³⁰⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 147.

³⁰⁹ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 19–20.

³¹⁰ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 147.

³¹¹ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 22; Б Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 250.

³¹² Б.Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 147.

³¹³ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 349 – 350.

³¹⁴ В. Вучковачки Савић, „Георгије Стојановић сликар из прве половине XVIII века“, 64.; М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 114.

³¹⁵ Р. Љубинковић, „Поводом чланка 'Стари конак у комплексу зграда Пећке патријаршије'“, *Зборник заштите споменика културе*, Београд 1953, 123.

³¹⁶ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 147.

³¹⁷ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 345.

Школовање код украјинског сликара Јова Василијевича

Василије Остојић је могао да сретне Јова Василијевича, сликара из Кијева, непосредно по његовом доласку у Нови Сад, 1742. године. Такође се може претпоставити да је убрзо постао његов ученик, а већ између 1745. и 1748. године с Јовом Василијевичем је реализовао и прве сликарске радове у манастиру Бођанима и у Крушедолу. Василије, тада млади сликар, радио је као помоћник, па чак и као важнији сарадник у овим манастирима.³¹⁸ Јов Василијевич сматра се одговорним за усмерење српског сликарства према бароку.³¹⁹ Највероватније се школовао у Кијевопечерској лаври у четвртој деценији осамнаестог века. У Карловачку митрополију долази негде у време када и, тада познатији сликар, Василије Романович. нешто пре 1742. године на препоруку бившег кијевског студента Дионисија Новаковића.³²⁰

Из циркулара који је издао патријарх Арсеније IV Јовановић, 5. јула 1743. године³²¹, истиче се забрана неуким сликарима, а они који имају талента за сликање упућују се у ликовну радионицу Јова Василијевича.³²² Његову радионицу похађали су како млади тако и сликари са већ стеченим сликарским искуством. Василијевичев систем образовања био је сведен и ученици су искуство стицали радећи са главним мајстором, који им је тако преносио знање из Кијевопечерске школе која је у то време била најбоља у православном свету.³²³

Друштвени и приватни живот Василија Остојића

Василије Остојић је био веома побожан човек, наклоњен цркви и вери и у том духу је васпитао и своју породицу. Његова супруга, деца и он исповедали су се и причешћивали о свим великим постовима.³²⁴ За манастир Крушедол приложио је шест форинти 18. јануара 1753. године.³²⁵ У манастиру Бездину платио је сарандар од 12 форинти за себе и за супругу Марију, у пролеће 1763. године.³²⁶ Посебно велико дело Василија Остојића и његове породице је усвајање девојчице Пулхерије, сиромашне кћери Томе Бучковића.³²⁷ Захваљујући упорности и истрајности у сликарским пословима, постао је угледни па потом и имућни грађанин Новог Сада и 9. маја 1760. године изабран је за члана Градског одбора, секстагинтавирата.³²⁸ Из књиге Војислава Пушкара *Боравишта угледних грађана Новог Сада* сазнаје се да је породица Остојић живела у лепој градској кући под бројем 922; данас се та кућа налази у Његошевој

³¹⁸ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 46; М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 4*, 220; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 91–93.

³¹⁹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 246.

³²⁰ Микић, Шелмић, *Мајстори*, 19–20; М. Тимотијевић, „Христофор Цефаровић-коњанички портрети браће Стратимировић као Militis Christiani“, *Зборник Народног музеја XIII-2 Београд* 1987), 109; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 74; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 246.

³²¹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 246.

³²² М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 35.

³²³ Исто, 35.

³²⁴ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 92.

³²⁵ Исто.

³²⁶ Исто.

³²⁷ Исто.

³²⁸ В. Стајић, „Грађа за културну историју Срба у Војводини. Новосадски сликари XVIII столећа“, *Прилози Летопису Матице српске*, 318, књ. I, св. 6, Нови Сад 1928, 270; В. Стајић, „Грађа за културну историју Новог Сада“, Нови Сад 1951, 310; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 45.

улице број 28, у центру града Новог Сада.³²⁹ Због угледа и доброте стекао је велику популарност међу грађанством, биран је често за кума и изван Новог Сада.³³⁰

Василије Остојић био је ожењен Маријом Христић пореклом из Карловаца. Постоји податак у матичној књизи Доње цркве у Карловцима³³¹ да је супруга Василија Остојића, Марија била кума на једном крштењу у Карловцима 1768. године. Василије и Марија су имали петоро деце, две кћери и три сина: Јелисавету, Ану, Јована, Петра и Ђорђа. Синови су им били образовани и успешни. Јован је био адвокат и 1783. године постао главни фишкал, односно правни заступник и саветодавац у фрушкогорским манастирима. Василијев син Петар је као сликар први пут поменут 1783. године, а већ 1784. одлази у Беч где уписује Сликарски одсек Академије, коју није завршио. Касније се неколико пута помиње као сликар у Новом Саду и Сентандреји, али пошто је породица добила племство 1891. године, више се не бави сликарством. Најпре је постао службеник Новосадског магистрата, а потом је наставио самостално да се бави пословима, док је Ђорђе био подбележник Сремске жупаније.³³²

Василију Остојићу је непрекидни вишедеценијски рад на подручју широм Карловачке митрополије донео углед, многа признања, материјалну сигурност и на крају племство. Заједно са синовима, после неколико неуспешних молби, 1791. године на препоруку митрополита Стефана Стратимировића,³³³ Василије Остојић од цара Леополда Другог добија дуго жељено племство, које је плаћено прилично високом свотом новца. Нажалост, сам Василије Остојић цареву одлуку није дочекао. Преминуо је 25. јануара и сахрањен је сутрадан поред Николајевске цркве у Новом Саду.³³⁴ Осим племства, Василије Остојић је синовима оставио велики иметак, сребрно посуђе у вредности од 300 форинти, шездесет јутара земље вредно 1.300 форинти и кућу од 1.500 форинти.³³⁵

³²⁹ В. Пушкар, *Боравишта угледних грађана Новог Сада кроз историју*, Општински завод за заштиту споменика културе; Прометеј; Новосадски клуб, Нови Сад 1995, 63.

³³⁰ П. Васић, *Доба рококоа*, Универзитет уметности, Београд 1991, 148.

³³¹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, нап. 5, стр. 101.

³³² В. Стајић, „Новосадске биографије“, 287–296.; В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, 310–311.

³³³ Стефан Стратимировић (Кулпин, 1757 – Сремски Карловци, 1836). Пореклом је из херцеговачке породице Стратимировић која је за војне заслуге добила племство од цара Карла VI. Школовао се у Новом Саду и Сегедину, где је научио немачки, латински и мађарски језик. Студирао је право и филозофију на Универзитетима у Будиму и Бечу. Богословију је учио код тада најбољег српског богослова Јована Рајића. Митрополит Мојсије Путник га је, на празник Благовести 1784. године рукоположио за ђакона. Замонашен је исте године 29. јуна а већ 15. августа постављен је за крушедолског архимандрита. За епископа будимског изабран је 15. маја 1786. На сабору у Темишвару 1790. године, као најмлађи епископ, изабран је за новог митрополита карловачког. Карловачку гимназију оснива 1791, а потом и новосадску; 1794. године у Сремским Карловцима отвара богословију, а 1797. године оснива и фонд за помоћ сиромашним ученицима. Прикупљао је књиге и тиме попуњавао књижевни фонд Митрополијске библиотеке. Био је љубитељ науке и уметности и био у контакту с великим бројем научника и уметника. Талентоване је ученике помагао и слао их на студије на универзитете широм Европе. Иако велики поштовалац науке митрополит Стефан Стратимировић сматра се за једног од већих противника реформе српског језика Вука Стефановића Караџића. Преминуо је 23. септембра 1836. Године, дан пошто је свечано дочекао кнегињу Љубицу и младе кнежевиће Милана и Михаила. Сахрањен је покрај митрополита Павла Ненадовића у Саборној цркви у Сремским Карловцима. *Види у:* Милићевић, Милан. *Поменик знаменити људи у српскога народа новијега доба*, Београд 1888, 696–699; Стојшић, Бора. *Знамените личности Срема од I до XXI века*, Сремска Митровица 2003, 539–540.

³³⁴ Матичне књиге новосадских цркава, Саборна црква, књ. II, 25. јануар 1791. Према: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

³³⁵ В. Стајић, *Новосадске биографије*, 288–289.

Сарадници и ученици Василија Остојића

У раним годинама стваралаштва првенствено као ученик, затим као сарадник и на крају као учитељ, Василије Остојић је радио са многим познатим сликарима XVIII века. Као што је већ поменуто, сматра се да му је у време када је још живео у Београду, први учитељ био Георгије Стојановић; након доласка у Петроварадински Шанац у сликарству се усавршава код Јова Василијевича, а потом постаје и његов сарадник.³³⁶ Такође, пошто се осамосталио, Василије Остојић је почео да прихвата велике послове, које је углавном реализовао с помоћницима, или ученицима, које је обучавао у свом атељеу. Међу његове нама познате сараднике спадају Јанко Халкозовић, Јован Поповић, Григорије Давидовић Опшић, Јоаким Аћим Марковић, као и Теодор Крачун и Димитрије Бачевић који представљају уједно и његове најпознатије ученике, међу којима су још и Теодор Стефановић Гологлавац, Лазар Сердановић, Лазар Савић и Михаило Соколовић. Као и у случају Јанка Халкозовића, чији се син Димитрије Јанковић³³⁷ бавио сликањем, и Остојићев син Петар је, прво као очев ученик, па сарадник коначно питомац Уметничке академије у Бечу, покушао да се бави сликарским послом, али је на крају од њега одустао.

Димитрије Бачевић: ученик и конкурент (?–1770). Становник Сремских Карловаца постао је 13. фебруара 1761. године и тамо је живео до смрти. Вељко Петровић је први изнео тврдњу да је Димитрије Бачевић био ученик Василија Остојића,³³⁸ али су његове речи потврђене тек након откривања и публиковања преписке Остојића, Бачевића и митрополита Павла Ненадовића у вези сукоба приликом осликавања Цркве Светог Николе у Земуну, 1763. године.³³⁹ У уметности се појавио као образован и успешан сликар, те се сматра да је још код неког учио, осим код Василија Остојића, те да је можда његов учитељ био Јов Василијевич. Из архивске грађе је познато да је живео у Сремским Карловцима. Жена му се звала Марија; имали су пет кћери од којих је само једна, Ана, надживела родитеље, а удала се за новосадског дрворезбара Арсенија Јанковића. Његов први ангажман представљало је сликање иконостаса у Цркви Успења Богородице на Доброј води код Даља, 1760. године. Мада постоје назнаке да га је радио заједно с Василијем Остојићем, на основу сачуваних икона то није могуће и доказати. Штавише, исказана је озбиљна сумња;³⁴⁰ сматра се да му је у том послу помагао млади Теодор Крачун.³⁴¹ Забуну око ауторства унело је писмо митрополита Павла Ненадовића, иначе ктитора иконостаса у којем показује незадовољство и захтева од молера „Василија и Димитрија“ да отклоне уочене пропусте.³⁴² Потом следи рад у Цркви Светог Николе у Земуну, 1761. године, уговорен првобитно у сарадњи с бечкеречким сликарем Димитријем Поповићем, који је неко време живео у Сремским Карловцима.³⁴³ Пошто је ова сарадња из неког разлога пропала, Бачевић се обратио свом учитељу Василију Остојићу, што је резултирало

³³⁶ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 19–24; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 246–251.

³³⁷ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 190.

³³⁸ М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини од доба деспота до уједињења*, 84.

³³⁹ Види: О. Микић, „Сарадња и сукоб сликара Василија Остојића и Димитрија Бачевића“, 78–84.

³⁴⁰ М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 25.

³⁴¹ М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, Галерија Матице српске Нови Сад 1994, 25; М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 41.

³⁴² М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, , 25.

³⁴³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 13; О. Микић, *Српско сликарство*, 79.

многобројним неспоразумима и онемогућавањем Василија Остојића да надаље ради у Срему.³⁴⁴

Још треба поменути његов рад на иконама горње зоне иконостаса у манастиру Беочину, реализован заједно с Теодором Крачуном. „Лета 1765... господар Обрад Радонић погоди мајстора Димитрија Молера, или иконописца, житеља карловачког, и јего ортака Теодора Крачуновића да напишу темпло молерским украшанијем и златом где потребујет...“³⁴⁵ Као узор за овај иконостас, наведен је иконостас манастира Раковац који је осликао њихов учитељ и сарадник Василије Остојић.³⁴⁶ Болест и богобојажљивост навела га је да чини многе поклоне црквама, попут архијерејског трона у манастиру Круshedолу, или *Иконе Светог Јована Претече*, „на којој је некад био натпис о томе да је икона била прилог самог сликара, коју је, као и бешеновску икону *Светог Кирика и Јулите*, завештао 'за своје и својих укућана скупа душевно спасење и телесно здравље“.³⁴⁷

Осим што је био успешан и плодан сликар, био је и угледан и богат становник Сремских Карловаца. Претпоставља се да је као учитељ, сликарска знања пренео и Николају Петровићу, Аксентију Остојићу, Григорију Давидовићу Опшићу, те је могуће да су неки од њих били део друштва које је сликар поменуо у потпису на иконостасу цркве манастира Јаска 1769. године.³⁴⁸

Јанко Халкозовић: сарадник и ортак (?–око 1790.) Претпоставља се да је у Нови Сад дошао с југа Балкана. Као и Василије Остојић, сликарску надоградњу је добио од Јова Василијевића, вероватно још у Новом Саду.³⁴⁹ Сликање иконостаса у Гробљанској капели у манастиру Раковац био је њихов први заједнички посао. Осликавање иконостаса започето је 1751. године, одмах после завршетка градње капеле. Василије је осликао обе престоне иконе заједно са дверима и медаљоне са попрсјима пророка.³⁵⁰ Током сликања је дошло до неспоразума с раковачким братством које Халкозовићу није исплатило до тада завршене радове у износу од 100 форинти, као и неслагања с партнером у послу Василијем Остојићем са којим је ипак завршио рад на овом иконостасу.³⁵¹ У Осиеку је радио неколико пута, а претпоставља се да је осјечки иконостас Халкозовић 1761. године такође осликао заједно с Василијем Остојићем; о томе се не може судити будући да је овај иконостас уништен заједно са црквом 1942. године, као и црквени мобилијар, целивајуће иконе, велика икона *Свете Троице* и композиција *Страшног суда* коју је 1778. године извео на западном зиду хора.³⁵² Као близак сарадник Василија Остојића, заједно с њим је 1766. године упутио протест новосадском Магистрату против сликара дошљака који су преузимали послове, а нису били у обавези да плаћају градске намете. Мада у Новом Саду није постојао сликарски еснаф, њих двојица су том приликом наступили као припадници признатог сликарског удружења, у циљу заштите својих интереса. Новосадски Магистрат уважио је њихову жалбу. Последњи пут су

³⁴⁴ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 173.

³⁴⁵ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 14, нап. 23.

³⁴⁶ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 174, 175.

³⁴⁷ Л. Богдановић, *Срби сликари – LXLV. Теодор иконописац*, 1902, 304.

³⁴⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 175.

³⁴⁹ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 8.; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 78.

³⁵⁰ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47.

³⁵¹ В. Стајић, „Грађа за културну историју Срба у Војводини. Новосадски сликари XVIII столећа”, *Прилози Летопису Матице српске* 318, књ. I, св. 6, Нови Сад 1928, 268–269; В. Стајић, „Остојићи“, 286; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 80–81.

³⁵² Л. Шелмић, *Српско сликарство*, 395, нап. 36; АСАНУК, ПМ-Б, 1761/109; Л. Богдановић, „Срби сликари“, *Српски Сион X*, 1910, 508–509.; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 232.

заједнички радили, Јанко Халкозовић и Василије Остојић украшавајући Успенску цркву у Новом Саду 1777. године.³⁵³ Олтар и сводове изнад наоса осликали су заједно, док је иконостас Јанко Халкозовић највероватније урадио уз помоћ синова Димитрија и Георгија.³⁵⁴ Судећи по напису на икони *Вазнесења* коју је насликао за манастир Мала Ремета 1758. године, који говори да је сликана у Новом Саду, и већина других икона настајала је у његовој новосадској радионици.

Јован Поповић: сарадник (друга половина осамнаестог века). Међу истакнутим Остојићевим сарадницима налази се и новосадски сликар Јован Поповић. Сликаству се учио у Украјини у Кијевској духовној Академији што нам доказује списак редовних полазника те школе.³⁵⁵ По повратку са школовања у Украјини у Новом Саду оснива своју сликарску радионицу. Прве радове изводи с Василијем Остојићем у манастиру Крушедолу осликавајући тронове 1759. године. Наредне године Остојић и Поповић заједно раде на иконостасу и мобилијару Цркве Светог Николе у Иригу.³⁵⁶ Током конзерваторско-рестаураторских радова на иконостасу цркве у Иригу и након скидања слојева са дванаест празничних икона, утврђено је да те иконе нису дело Василија Остојића, како се до тада сматрало, већ се приписују Јовану Поповићу. Доказ за овакву атрибуције јесте и Поповићев монограм исписан латиницом заједно са исписаном годином 1760, откривен на композицији *Ваведења*.³⁵⁷ Након рада у иришкој цркви, Остојић и Поповић прелазе на осликавање иконостаса у нерадинској Цркви Светог Николе.³⁵⁸ Уз Василија Остојића и Јанка Халкозовића, који су реализовали већи део сликаних површина, Јован Поповић је око 1777. године радио зидне слике *Удовичина лепта* и *Христ изгони трговце из храма*, на зидовима наоса Успенске цркве у Новом Саду.³⁵⁹ „Јован молер, житељ Новосадски“ у Новом Саду је имао радионицу у којој је учио Теодор Илић Чешљар, с којим је Поповић радио несачувани иконостас у манастиру Ковиљу.³⁶⁰ Преговори око сликања иконостаса у Борову заједно с Јованом Исајловићем 1783. године последњи су помен овог сликара.³⁶¹

Теодор Крачун: ученик и сарадник (1732–1781). Василија Остојића и Теодора Димитријевића Крачуна спојио је рад на некадашњем иконостасу Цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици 1753. године, као и, деценију касније, 1764. године, Саборна црква Свете Тројице у Будиму.³⁶² Према уговору који је Василије склопио са црквеном општином, био је дужан да са собом поведе и искусног помоћника, а сматра се да је то био управо његов ученик и сарадник Теодор Крачун.³⁶³ На ову везу указује и уговор Теодора Крачуна са Арсенијем Марковићем, а тиче се радова у сомборској Цркви Светог Георгија, у коме стоји да ће подлогу за дрворезбарију урадити како је рађено у будимској цркви.³⁶⁴ На жалост, у пожару који је захватио будимску цркву 1810. године, изгорели су и могући докази о томе шта је Теодор

³⁵³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 84; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство* 1987, 39.

³⁵⁴ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 83–84.

³⁵⁵ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 60.

³⁵⁶ Исто, 62, 63; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 95–96, 192, сл. 82–83, 86–89; М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 99–100, 126.

³⁵⁷ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 62.

³⁵⁸ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 83.

³⁵⁹ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство* 1987, 39.

³⁶⁰ М. Тимотијевић, *Барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад 1996, 97, 311.

³⁶¹ Микић, Џепина, Живановић, *Новосадске уметничке радионице*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1971, 11, 120.

³⁶² М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 35.

³⁶³ Исто, 38, 39.

³⁶⁴ Л. Мирковић, *Теодор Крачун: малер*, 18–20, пос. 20.

Крачун могао да наслика у Цркви Светог Димитрија у Будиму. Такође, и после рада на иконостасу каменичке цркве, двојица уметника свакако су се сретала у Каменици, пошто је Василије Остојић наставио да обавља сликарске послове за Цркву Рођења Богородице, па је тако у рачунским књигама забележена исплата за осликавање црквеног барјака 1755, док је наредне године сликао илустрацију свечане песме „*О, тебе радујетсја*“ на своду олтара. А Теодор Крачун, иначе становник Сремске Каменице, у истој цркви 1760. године ради зидну слику *Света Тројица крунишу Богородицу*. Прихваћена је чињеница да је Теодор Крачун помагао Димитрију Бачевићу у осликавању капеле Успења Богородице на Доброј води код Даља 1760. године, те се његовој руци приписује престопа икона *Исуса Христа*.³⁶⁵ Учесће Василија Остојића у овом послу и даље је под знаком питања, јер изглед икона говори једно, а архивски документи друго, те заједнички рад тројице сликара Крачуна, Остојића и Бачевића, остаје отворено питање. Осим од Василија Остојића, Теодор Крачун је непосредне сликарске поуке могао да добије и од Димитрија Бачевића. Штавише, захваљујући развоју сликарске вештине, Крачун постаје Бачевићев равноправни сарадник око 1765. године, те на тај начин, будући да је Бачевић имао статус привилегованог сликара Сремске епархије, и сам ужива ту врсту привилегије. Ипак, ова сарадња се завршила већ 1766. године, пошто њихов заједнички рад на иконостасу Цркве Вазнесења Христовог у манастиру Беочину није позитивно оцењен. Такође, забележено је да је Крачун неколико пута боравио у Бечу, али је најдужи боравак трајао између 1767. и 1771. године; његово школовање на Уметничкој академији до сада није потврђено архивским документима, али су се и он, као и Јаков Орфелин који је провео неко време на Графичкој академији Јакоба Шмудера, на иконостасу карловачке Саборне цркве потписали као „царско краљевске бечке академије живописци“.³⁶⁶ По повратку из Беча, Крачун осликава икону *Христ Велики архијереј* у Сомбору. Ова икона представља својеврсни спој стечених знања у радионицама Јова Василијевича, Василија Остојића и Димитрија Бачевића с актуелном бечком логиком сликања.³⁶⁷ Теодор Крачун је стигао у Беч као формиран уметник, али је очигледно да су на њега утицале слике старијих генерација бечких барокних сликара, као и „стил бечке академије“ обликован у радионици Паула Трогера (Paul Troger), или његовог водећег следбеника Франца Антона Маулберча (Franz Anton Maulbertsch). Када се Крачун вратио из Беча, Димитрије Бачевић више није био жив, а Василије Остојић је отишао другим путем, тако да Крачун и Остојић више нису сарађивали. Након сагледавања Остојићевог позног сликарства, може се извести теза да је дошло до повратног утицаја ученика на учитеља: Остојићева палета се расветљава и нестају златни украси са одеће светитеља.

Јоаким Аћим Марковић: сарадник³⁶⁸ (?–1757) Поред сликарског талента Јоаким Аћим Марковић бавио се и трговином руским штампаним књигама, што му је био главни извор прихода. У Петроварадинском Шанцу се појављује 1730. године, где у кући Хаџи Недељка Богдановића чита из књиге житија Светог Саве и Светог Симеона „от зачала и до конца, и многу ползу в неј обретох“, како је у њој записао „Аћим Марковић, иконописац“.³⁶⁹ Претпоставља се да се касније придружио Јову Василијевичу. У Новом Саду су настали и портрети оберкапетана Секуле Витковића и Јована Белградија. До познанства с Василијем Остојићем дошло је вероватно у Новом Саду, те се њих двојица 1749. године појављују као

³⁶⁵ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 41.

³⁶⁶ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 50, 51.

³⁶⁷ Исто, 60.

³⁶⁸ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 34–38; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 92, 93; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 240–245.

³⁶⁹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 240.

сликари престоних икона на иконостасу цркве Светог Николе у Старом Сланкамену,³⁷⁰ а самој цркви је продао један московски *Типик*.³⁷¹ У припрати манастира Крушедола, где је у то доба радио и Василије Остојић, као припадник сликарске дружине Јова Василијевича, насликао је *Богородицу безгрешно зачеће* и *Богородичин акатист*.³⁷² Још пре ових послова започео је рад у Славонији, где је прво насликао иконостас у Цркви Светог Николе у Доњем Средишту. Након радова у Крушедолу, поново одлази у Славонију, где је на подножју иконостаса у Цркви Светог Лазара у Плавшинцима насликао две историјске композиције: *Срби и Хрвати примају привилегије од византијског цара Василија Македонца 886. године* и *Срби примају привилегије од цара Рудолфа II 1612. године*. Такође је у селу Дишнику у Цркви Светог Томе 1750. године сликао иконостас, а познато је да је већ 1755. започео спор с Архијерејским синодом, због напуштања сликарског посла у цркви у Пакрацу. По повратку у Нови Сад убрзо је преминуо.

Амвросије Јанковић: савременик (око 1728–1782). Јеромонах и сликар, за ђакона и презвитера рукоположио га је епископ будимски Дионисије Новаковић 1750. године. У манастир Раковац долази 1760. као художественик иконописац. Током 1761. и 1762. изводио је олтарске зидне слике у Вуковару и Сремској Каменици; такође је насликао приказ Косовске битке за трпезарију манастира Врдник (1772–1776). Обављао је и сликарске радове у манастиру, као и друге послове везане за монаштво. Са Василијем Остојићем није конкретно сарађивао, али су радили у истим црквама, а могли су се сретати у манастиру Раковцу. Остојић се други пут оженио, сестром Амвросија Јанковића, Макрином.³⁷³

Арсеније Марковић, дрворезбар³⁷⁴(?–1799). Прва занатска знања стекао је у радионици свог оца, такође дрворезбара, Марка Гавриловића. Могуће је да се усавршавао у Осиеку и Бечу, одакле је донео нацрте за нове облике дрворезбарства. Прве радове радио је у сарадњи са оцем и братом Аксентијем, а међу њима су певнице за Успенску цркву у Новом Саду, ентеријер у црквама у Нештину и Итебеју. Први самостални рад био је црквени мобилијар за сомборску Цркву Светог Георгија, а наручиоци су тражили да се иконе и сам иконостас израде по узору на будимски иконостас који је сликао Василије Остојић. Са сликарством Василија Остојића поново се среће као дрворезбар иконостаса у грабовачкој Цркви Светог Арханђела Михаила. Племство за себе и своју породицу затражио је у време када је породица Василија Остојића добила племство, 1791. године.

Петар Остојић: син и сарадник (око 1760–око 1824). У званичним документима Петар је први пут поменут 1783. године у Протоколу исповеданих у Новом Саду. Прве часове из сликања највероватније добио је од оца, па се претпоставља да му је био и помоћник у извођењу сликарских послова. Уговор који је Василије Остојић склопио ради осликовања иконостаса Саборне цркве у Сентандреји (1777–1781), нам говори о томе да је за сарадника имао и сина Петра Остојића.³⁷⁵ Претпоставља се да је Петар, осим што је помагао у другим пословима, сликао четири сцене на певницама у сентандрејској Саборној цркви. На Сликарски одсек Академије у Бечу уписао се 1784. године, али га није завршио.³⁷⁶ У Новом Саду га поново налазимо 1786. године када је за потребе градске управе изводио неименоване сликарске

³⁷⁰ Исто, 243.

³⁷¹ П. Момировић, „О православном храму Светог Николе из 1468. и иконама из 1749. године у Старом Сланкамену“, 239–241.

³⁷² Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство* 1987, 33.

³⁷³ Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 37, 39, 92.

³⁷⁴ Види: Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Галерија Матице српске, Нови Сад 106–114.

³⁷⁵ Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 96.

³⁷⁶ Исто.

радове. У позним годинама рада Василија Остојића, посебно у манастиру Грабовцу (1787), Петар је највероватније помагао у реализацији сликарских послова. Као молера новосадског помиње га и епископ Стефан Стратимировић у фебруару 1789. године. Након што је породица добила племићку титулу 1791, последњи пут се помиње као сликар, напушта уметност и посвећује се крупним пословима заједно с браћом Јованом и Ђорђем и учешћу у различитим јавним пословима у комунитету. Између осталог, имао је посед Мали Шемљуг и Велики Шемљуг, а вероватно је и сахрањен у цркви манастира Великог Шемљуга где се налази породична гробница Остојићевих.³⁷⁷ Приписују му се две иконе из породичне заоставштине, из фонда Галерије Матице српске: *Богородица са Христом* и *Исус Христос*.³⁷⁸

Григорије Давидовић Опшић: сарадник (средина осамнаестог века–1816). Слика из Чалме у Срему, претпоставља се да је неко време учио сликарство код Димитрија Бачевића и Теодора Крачуна. Највећи део његових радова је пропао или је измењен пресликавањем. Углавном је радио у Срему и нешто мало у Славонији и Банату. Најобимније радове извео је на зидовима цркве манастира Шишатовц (1793–1795), где је урадио и једну икону као поклон и портрет вршачког епископа Викентија Поповића. С Василијем Остојићем заједно ради иконостас за цркву Светог Георгија у селу Дивошу 1785. до 1786. године.³⁷⁹

Теодор Стефановић Гологлавац: ученик и сарадник (?–после 1772). Сликаство је учио највероватније код Јова Василијевича са којим је сарађивао на осликавању припрате манастира Крушедола, где је истовремено радио и Василије Остојић. До 1760. године радио је највише на подручју Срема, а потом је свој рад везао за западну Србију и вероватно Босну. Њему су приписане престоње иконе у селу Градојевић код Коцељева, данас у музеју у Шапцу. Иконе су након рестаурације атрибуиране Василију Остојићу, као део иконостаса из Сремске Каменице који је Остојић сликао 1754/55. године, а 1797. године је продат цркви у Градојевићу.³⁸⁰

Ученик Лазар Савић Претпоставља се да је сликарство учио код Василија Остојића у Новом Саду. Осим једног помена у Протоколу исповеданих 1782. године, где је забележено да се исповедио на почетку Божићног поста, о њему нема других података. Није познато колико је трајало његово учење и да ли се касније бавио сликарством.³⁸¹

Лазар Сердановић: ученик и сарадник (? – 1799). Претпоставља се да је поуке из сликарства стекао код неког ранобарокног сликара, али се не може са сигурношћу тврдити да ли је то био Димитрије Бачевић, Јов Василијевич, или управо Василије Остојић, с којим је радио као помоћник приликом осликавања иконостаса и северне певнице у манастиру Пакра³⁸² као и у осликавању иконостаса у Цркви Светог Николе у Вуковару.³⁸³ Овај сликар из Сомбора, радио је као помоћник у Цркви Светог Георгија у Сомбору, с Крачуном и Арсенијем Марковићем, као и у другим местима у Бачкој и Славонији. Велики број његових радова је уништен, а што је преостало није у довољној мери истражено.³⁸⁴

³⁷⁷ В. Стајић, „Остојићи“, 288–297.

³⁷⁸ Д. Цепина, М. Живановић, *Новосадске уметничке радионице XVIII–XX века*, 10, 117, сл. 8; Л. Шелмић, *Монографија Галерије Матице српске*, 36.

³⁷⁹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 153.

³⁸⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 35, 78, 83, 84, 147, 361; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 204, 207.

³⁸¹ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 304.

³⁸² А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 132.

³⁸³ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 83.

³⁸⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 83, 107; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 304–308.

Михаило Соколовић: бечки ђак и сарадник (?–1784). Пореклом из Сремских Карловаца, био је настањен у Будиму. Могуће да је са Василијем Остојићем дошао у контакт приликом осликовања Цркве Свете Тројице 1764. Године, у којој је урадио иконостас. Први самостални рад му је био осликовање певница у овој будимској цркви 1767. године. Сликарску академију у Бечу је уписао 1773. године, али је студије напустио већ крајем исте године када је урадио ведућу цркве у Будиму с представама Светог Димитрија и Свете Тројице. Помагао је Теодору Илићу Чешљару у сликању јеванђелиста на торњу цркве у Будиму. Обављао је и друге мање сликарске послове у Будиму и Сегедину. Приписана му је једна икона Арханђела Михајла, сада у Црквеном музеју у Сентандреји. Његов сликарски рад се од недавна озбиљније проучава.³⁸⁵

Стефан Гавриловић³⁸⁶(? – 1823), **сликар и његов брат Илија**³⁸⁷(? – 1807), **сликар, позлатар, трговац**, обојица угледни становници Сремских Карловаца, сликали су 1800. године иконе за иконостас Цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици; судећи по опису првобитног иконостаса који је осликао Василије Остојић, а помоћник му је био Теодор Крачун, Стефан Гавриловић као главни мајстор поштовао је распоред и иконографске теме из 1753. године. Био је то први велики самосталан сликарски посао Стефана Гавриловића, за који је за сарадника узео брата Илију. Такође, двојица уметника су 1806. године склопили уговор са управом Цркве Рођење Богородице у Земуну, У том уговору набројани су и описани послови у цркви и начин како треба да се изведу, а за узор им је одређен иконостас земунске Цркве Светог Николе на чијем осликовању су 1762. године радили Василије Остојић и Димитрије Бачевић. Црквена општина је од уметника тражила да позадина на престоним и другим великим иконама буде златна, као и да одећу на фигурама украсе златом. До рада на овом иконостасу није дошло због презаузетости сликара, као и због смрти његовог брата Илије, већ га је осликао Арсеније Теодоровић. Током дугогодишњег бављења сликарством, Стефан Гавриловић је радио и с Григоријем Давидовићем Опшићем и Јаковом Орфелином. Уметничка заоставштина Стефана Гавриловића и његовог брата Илије изузетно је богата, али се у осталим сегментима не може довести у везу с Василијем Остојићем.

³⁸⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 37.

³⁸⁶ Види: О. Батавељић, „Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу“, *Зборник МС, серија друштвених наука* 9 (Нови Сад 1954) 139–169; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, књ. II, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин; Платонеум, Нови Сад 2013, 139–150.

³⁸⁷ Види: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 209.

Црквено сликарско стваралаштво Василија Остојића

Српско барокно сликарство уобличава се крајем седамнаестог и почетком осамнаестог века у Карловачкој митрополији, под утицајем Хабзбуршке монархије и њеног модерног уређења и Католичке цркве. Осавремењивању српског сликарства у правцу руско-словенског барока допринео је тадашњи патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента својим циркуларом из 1743. године, којим забрањује рад неуким сликарима-зографима и оснива Сликарску школу у Сремским Карловцима.³⁸⁸ На челу ове школе био је украјински мајстор Јов Василијевич који је у сарадњи са Василијем Романовичем, такође пореклом из Украјине, у српски барок донео и утицај живописа Кијевопечерске лавре.

Уметност новог века код Срба у Хабзбуршкој монархији у корак је пратила друштвене промене са којима су се Срби сусретали. Од самог доласка на просторе северно од Саве и Дунава, српска култура уклапала је традиционалну средњовековну уметност са нововековном уметношћу под утицајем западне Европе.³⁸⁹ Сазревање уметности у Сремској епархији утицало је на црквено сликарство у Срему, чији развој пратимо у црквама и манастирима широм овог подручја. Сам зачетак иконосликарства везан је за традиционалне мајсторе, такозване зографе, који су углавном били из оквира цркве, свештенство и монаштво које није поседовало сликарско образовање. Мотиве за своја дела налазили су у византијској и поствизантијској уметности.³⁹⁰ Приметан је утицај левантинског барока који грчки сликари доносе из Солуна у српску средину, као и снажење веза са културним утицајима који су долазили из Кијевопечерске лавре преко литературе, предложака, као и руско-украјинских мајстора.³⁹¹

Барокни утицај који је у Европи био доминантан током шеснаестог века у српску етницу долази тек средином осамнаестог века. Ово је био најплоднији период ранобарокног српског сликарства који је спајао традиционално и барокно. Барокни сликари били су карактеристични по вештинама рада са четкицом. Ову сликарску вештину стицали су у ликовним школама-радионицама да би је на крају усавршавали у Бечу на сликарској Академији.³⁹² Западноевропски барокни утицај на наше просторе није донео само нова ликовна решења, већ и иконографска. Икона *Света Тројица–Крунисање Богородице* осликана 1737. године за манастир Бођане је најбољи пример нове иконографије. Ранобарокни мајстори или у литератури познатији као *мајстори прелазног периода* стварали су на просторима Карловачке митрополије од педесетих година па до средине седамдесетих година 18. века. Својим радом су успели да премосте огромну разлику између сликара Христофора Џефаровића који је био зачетник српског барокног сликарства па све до Теодора Димитријевића Крачуна, сликара који је успео да преведе византијску икону у барокну слику, захваљујући таленту и даљем образовању на бечкој уметничкој Академији.³⁹³ Један од најпризнатијих сликара овог периода је свакако Василије Остојић. После периода сарадње и учења код украјинског мајстора Јова Василијевича започиње самосталну сликарску каријеру. Остојић се самостално опробао на осликавању икона на иконостасу у Цркви Светог Николе у Старом Сланкамену 1749. године,

³⁸⁸ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство* 2004, 81, 11.

³⁸⁹ В. Марицки Остојић, *Иконе Срема*, Завод за заштиту споменика културе, Сремска Митровица 2007,

5.

³⁹⁰ М. Лесек, „Барокно сликарство у Срему“, *Сунчани сат* 1, Сремска Митровица 1992, 75.

³⁹¹ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 46.

³⁹² В. Марицки Остојић, *Иконе Срема*, 8, 9.

³⁹³ Исто, 9.

за коју је насликао две престоне иконе *Богородицу с Христом* и *Исуса Христа*; ове иконе су уклоњене из цркве и сада се чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду. Пре тога је са својим учитељем радио као сарадник на осликавању иконостаса манастира Бођани 1748. године.³⁹⁴ Потом ће уследити и самостални рад у Цркви Арханђела Михаила и Гаврила у Путинцима где је урадио три престоне иконе: *Светог Николу*, *Богородицу са Христом* и *Исуса Христа* које се исто тако чувају, и излажу, у Галерији Матице српске.³⁹⁵ Такође, овим иконама у Галерији Матице српске придружују се и иконе, које заправо представљају део проширеног Деизиса, на којима су приказани апостоли Лука, Јован и Петар, а пореклом су из Цркве Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима, касније пренете у Цркву Светог Николе у Сибачу.³⁹⁶ Иконе на којима је радио су Сабор арханђела Михаила из цркве Светог Арханђела у Буђановцима, такође се данас налазе у Галерији Матице српске.³⁹⁷ У фонду Музеја Српске православне епархије будимске у Сентандреји, чува се икона *Богојављење* из 1764. године, коју је сликар вероватно урадио како би себе препоручио црквеним властима за сликање иконостаса у српској православној цркви у будимској четврти Табан.³⁹⁸ У Народном музеју у Београду налазе се две иконе *Крунисање Богородице*, насликане око 1764. године.³⁹⁹ У Ковину, у приватном власништву налазе се две иконе које су приписане Василију Остојићу а то су икона *Исуса Христа* и икона *Богородице с Христом*.⁴⁰⁰ Галерија Матице српске и Музеј Срема у Сремској Митровици чувају и остатке репрезентативног иконостаса из манастира Раковца, уништеног у Другом светском рату.

Василије Остојић је својим иконографским решењима и модерним схватањима барокног сликарства извршио велики утицај на развој уметности, пре свега кроз утицај на стваралаштво својих ученика међу којима је и Теодор Димитријевић Крачун који се сматра највећим сликарем српског барока. Већина његових сачуваних радова чува се у Галерији Матице српске у Новом Саду и у Ризници Српске православне цркве у Сремским Карловцима, док неке још увек обављају своју првобитну функцију тумача вере, као олтарске иконе.

Такође, за Галерију Матице српске сликар, конзерватор и кописта Душан Михаиловић урадио је реплику зидне слике *Крунисање Христа трновим венцем*⁴⁰¹ из Цркве Успења Богородице у Новом Саду настале 1776. године коју је насликао Василије Остојић.

³⁹⁴ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 46, 47; Б. Тодић, *Српски сликари...*, I, 93, 96.

³⁹⁵ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47.

³⁹⁶ Исто, 47.

³⁹⁷ Л. Шелмић, *Монографија Галерије Матице српске*, 229; Б. Тодић, *Српски сликари*, I, 99.

³⁹⁸ К. Вуковић, *Сталне поставке и црквеноуметнички фондови из збирке Музеја Српске православне епархије будимске*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2011, 60, 61.

³⁹⁹ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 120, сл. на стр. 121, бр. 745; Б. Тодић, *Српски сликари*, I, 99.

⁴⁰⁰ О. М. Јовић, „Из сликарства и примењене уметности Војводине“, 119–120, сл. 36.

⁴⁰¹ Ова икона се данас чува у Галерији Матице српске под бројем ГМС/У 3046.

Манастир Бођани

Легенда о настанку манастира Бођани датира још из петнаестог века. Богдан, далматински трговац, на путовању нагло губи вид. Великом вером обраћа се молитвама Богородици за помоћ и умива се водом са извора који је био у близини. Будући да му се вид вратио, Богдан с намером да испуни обећање које је у молитви дао Богородици, обраћа се српском кнезу Димитрију Јакшићу ради помоћи око подизања манастира Богородици у част. Прва манастирска црква подигнута је у новембру 1478. године у време владавине Матије Корвина.⁴⁰² Манастир су више пута разарале, мађарске и турске војске, и природне непогоде као што су поплаве. Прво разарање доживљава 1565. године када га осваја и уништава турска војска. Манастир је поново подигао 1578. игуман Кирил који гради цркву од дрвета на месту старе цркве и из манастира Милешева доноси црквене књиге такозвани Септембарски минеј.⁴⁰³ Манастир поново разара турска војска 1695. године коју протерује цар Леополд I. Убрзо је подигнута нова, трећа по реду али мања дрвена црква.⁴⁰⁴ Ова црква није била дугог века и већ су је 1705. године спалили мађарски антихазбуршки побуњеници-куруци. Данашњу цркву манастира Бођани подиже 1722. године Михаил Темишварлић, уважени грађанин града Сегедина, а његова удовица Деспина по његовом завештању плаћа осликавање зидних слика манастира које је поверено Христорфу Џефаровићу.⁴⁰⁵ Целокупна историја манастира Бођани, његова страдања и поновна подизања, сакупљена су у једном документу који је написао бођански игуман Арон Георгијевић, а преписао 1908. године др Ђура Николић из Сомбора.⁴⁰⁶

Компаративном анализом престоних икона олтара манастира Крушедола, зидних слика припрате и олтара са иконама бођанског иконостаса изводи се закључак да је то дело истог мајстора и да је посао осликавања иконостаса манастира Бођани припао радионици Јова Василијевича. Даљом анализом икона на бођанском иконостасу уочава се извесна разлика између престоних икона и икона апостола, те стога произилази закључак да је ове иконе урадио неки Јовов ученик или сарадник.⁴⁰⁷ Према Књизи прихода и расхода манастира Бођани, Васи молеру је 1748. године исплаћено 25 форинти за четири иконе апостола.⁴⁰⁸ Како се Василије молер помиње и у Књизи прихода, расхода и приложника манастира Крушедолу и како знамо да је тај Васа молер заправо Василије Остојић, закључује се да је и Васа молер из манастира Бођани био Василије Остојић.⁴⁰⁹ На основу докумената из манастирске архиве са сигурношћу се зна када су урађени сликарски радови: забележени су у Тефтеру, рачунској књизи која се односи на период од 1733. до 1775. године. Из те књиге сазнаје се да је период рада на сликању икона трајао од 1745. до 1748. године. Јов Василијевич је препознат као главни сликар, док је његов сарадник Василије Романович забележен у истој књизи као Василије Бели, а други сарадник – Василије Остојић именован је као Црни. Међу сарадницима Јова Василијевича био је и сликар Симеон Балтић–монах Симеон.⁴¹⁰

⁴⁰² Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, 1.

⁴⁰³ Исто, 2, 3.

⁴⁰⁴ Исто, 4.

⁴⁰⁵ Исто, 4, 7, 10, 11.

⁴⁰⁶ Исто, 7.

⁴⁰⁷ П. Васић, *Доба барока*, 84.

⁴⁰⁸ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему I*, 226.

⁴⁰⁹ Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 88.

⁴¹⁰ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 149.

Почетак барока у Србији уско је везан за манастир Бођани и два истакнута барокна сликара, Христофором Цефаровићем и Јовом Василијевичем. Василијевич је био носилац пиктуралне поетике коју је стекао у Кијевопечерској лаври.⁴¹¹ Он је између 1745. и 1748. године радио на осликовању иконостаса овог храма у чему му је помогао Василије Остојић.⁴¹² Овај гест нам потврђује поверење Јова Василијевича у свог ученика и будућег сарадника Василија Остојића и у његов сликарски таленат.

Престоне иконе са иконостаса Николајевске цркве у Старом Сланкамену

Цркву Светог Николе у Старом Сланкамену предање повезује са Вуком Гргуревићем – Змај Огњеним Вуком, који је овде имао двор (1465–1485). Подигнута је 1468. године и спада у најстарије цркве на подручју Срема.⁴¹³ Први запис о овој цркви појављује се у Четворојеванђељу које је 1501. преписао поп Ђорђе и које се крајем деветнаестог века чувало у манастиру Пиви.⁴¹⁴ Црква је пар година пре 1733. године обновљена, а подигнут је и звоник.⁴¹⁵ Њен изглед и промене током времена могу се наслутити из описа које су давали путописци импресионирани овим здањем: Соломон Швајгер који се ту зауставио на путу за Цариград 1577, Стефан Герлах 1674. године, док је Тадија Смичиклас 1702. године о њој писао у *Попису села крај Петроварадина и Сланкамена*.⁴¹⁶ Будући да се налазила у граничном подручју, сигурно је да је од настанка, до почетка осамнаестог века често пустошена и изнова обновљана.

Прве познате податке о изгледу иконостаса ове цркве имамо из пописа визитационе комисије коју је послала карловачка митрополија 1733. године где је наведено да се на њему налазе иконе настале почетком осамнаестог века.⁴¹⁷ У то доба иконостас је садржао четири престоне иконе *Христа*, *Богородице*, *Светог Георгија* и *Светог Архангела Михаила*, као и икону *Недремано око* која се налази у фонду Галерије Матице српске.⁴¹⁸ Ове иконе су пописане и приликом поменуте визитације.⁴¹⁹ На икони *Недремано око*, која припада традиционалној зографској уметности, сачуван је запис који открива име ктитора, Максима и годину 1726.⁴²⁰

Овакав, „старински“ иконостас, можда сачињен од икона скупљених са разних страна, није био довољно добар за угледну старосланкаменачку цркву, те је већ 1749. године дошло до његове обнове. Иконостас добија нове престоне иконе *Богородицу са Христом* и *Исуса Христа* као и иконе *Светог Јована* и *Светог Николе* којима су замењене иконе архистратига *Михаила* и *Светог Георгија*. Ни овај иконостас није био дугог века; 1764. године заменила га

⁴¹¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 72.

⁴¹² Исто, 76.

⁴¹³ Л. Мирковић, „Црква у Старом Сланкамену“, *Зборник за друштвене науке Матице српске*, бр. 11, Нови Сад 1955, 118.

⁴¹⁴ Колунџија, Перанић Берић, *Црква Светог Николе у Старом Сланкамену*, Црквена општина Стари Сланкамен, Сланкамен 2018, 9.

⁴¹⁵ В. Кораћ, „Стара црква у Сланкамену и њено место у развоју српске архитектуре касног средњег века“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 6, Нови Сад 1970, 294, 298.

⁴¹⁶ Л. Мирковић, „Црква у Старом Сланкамену“, 118, 119.

⁴¹⁷ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему*, 3, 43.

⁴¹⁸ Д. Давидов, *Иконе српских зографа 18. века*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1977, 44, 45.

⁴¹⁹ Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 63, према: Д. Давидов, „Иконе Николајевске цркве у Старом Сланкамену. Престоне иконе из 1749. године“, у: *Студије о српској уметности 18. века*, Београд 2004, 237.

⁴²⁰ Д. Давидов, „Иконе Николајевске цркве у Старом Сланкамену“, 227.

је нова, висока, барокна иконостасна преграда с новим иконама.⁴²¹ Из записа на полеђини иконе *Богородице*, са другог по реду иконостаса који је за нас релевантан, сазнајемо да су иконе *Богородице* и *Христа Спаситеља* завршене 31. августа 1749. године.

Мада је Динко Давидов још 1970. године, због неуједначеног квалитета икона из 1749. године, изразио сумњу да је реч о раду једног аутора, те је иконе *Светог Николе* и *Светог Јована* приписао непознатом аутору, у каснијим разматрањима ове проблематике, све четири престоње иконе са сланкаменачког иконостаса приписане су сликару Василију Остојићу.⁴²² Захваљујући открићу Петра Момировића, забелешци на унутрашњој страни корица Типика штампаног у Москви 1733. године који се чувао међу богослужбеним књигама у цркви у Сланкамену, ово ауторство је кориговано: запис је садржао рачуне за суме које је потписао Јоаким Марковић–молер, за неидентификоване послове. Поређењем неколико познатих радова сликара Јоакима Марковића са две иконе из Сланкамена, видно слабијег квалитета од представа Богородице и Исуса Христа, представама Светог Јована и Светог Николе, Петар Момировић је дошао до закључка да се могу приписати овом сликару.⁴²³ Такође, упоредним сагледавањем престоних икона *Исуса Христа* и *Богородице* са иконостаса манастира Крушедола, које су рад Јова Василијевича, примећује се упадљива сличност са иконама *Богородице* и *Христа* са иконостаса Цркве Светог Николе у Старом Сланкамену. Посебно је ова сличност приметна на икони *Богородице*, која представља неку врсту реплике своје крушедолске паралеле. На основу поређења могло се закључити да је ове иконе радио неко од сарадника или, још извесније, ученика Јова Василијевича. Василије Остојић је био најприврженији Василијевичев ученик и сарадник, са којим је до тада радио и у манастирима Бођани и Крушедол, а њихова сарадња је потрајала све до Остојићевог осамостаљивања на раду у манастиру Раковцу. Штавише, трагови утицаја Јова Василијевича се прожимају кроз скоро читав сликарски опус Василија Остојића, тако да се може уважити мишљење Лепосаве Шелмић да су иконе *Исуса Христа* и *Богородице са Христом* из сланкаменачке Цркве Светог Николе дело новосадског сликара Василија Остојића. Ове иконе данас се чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду.⁴²⁴

Богородица је приказана како седи на раскошном златном престолу, фронтално постављена, у богато набраној и златним орнаментима украшеној одећи, за златном круном на глави и златним ореолом декорисаним орнаментима. У десној руци држи жезло, а левом придржава куглу, док јој на крилу седи мали Христ који у десној руци држи ружу, као атрибут Богородичиног безгрешног зачећа, док је другу спустио на земаљску куглу. Христ Младенац на тај начин потврђује њено божанско материнство, а својим хуманизованим изгледом трансформише се у слику детета, те визуализује и мајчинску љубав и Богородичину девичанску чистоту.⁴²⁵ Позадина иконе је двобојна, неутрална. Будући да је сланкаменачка црква била мање богата и угледна од крушедолске, позадина је решена бојом, уместо да буде украшена златом. Такође, плава позадина може се тумачити као симбол божанског небеског обитавалишта, што показује приврженост сликара традиционалним конвенцијама.⁴²⁶ На сличан начин је приказан и Исус Христ, као небески владар, у потпуно барокизирано

⁴²¹ Исто, 237.

⁴²² О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 46–47.

⁴²³ П. Момировић, „О православном храму Светог Николе из 1468. и иконама из 1749. године у Старом Сланкамену“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 22, Нови Сад 1986, 93, 240–241.

⁴²⁴ Л. Шелмић, *Монографија Галерије Матице српске*, 229. и сл. 095/Т 036 на стр. 310. и сл. 151/025 на стр. 344.

⁴²⁵ Р. Михаиловић, „Прва зона српског иконостаса XVIII века“, 295.

⁴²⁶ М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 33.

украшеној одећи, са велелепном круном, као врховни архијереј који благосиља а левом руком држи отворено јеванђеље, тако да се текст може прочитати: „Дођите к мени сви ви који се трудите и који сте оптерећени, а ја ћу вам одмор дати. Узмите јарам мој на себе, и примите наук мој, јер сам ја благ и смиран у срцу, и наћи ћете мир душама својим. Јер је јарам мој благ и бреме је моје лако.“ (Мт, 11, 28–30) Овај натпис на престоној икони *Исуса Христа* Василије Остојић ће, као и многи његови савременици, понављати у више случајева, што се такође може сагледавати у ретроспективном односу према наслеђу. Јединство текста и слике у српском барокном сликарству често се исказује као индиректна наративност приказана текстом на свитку или у књизи прихваћена је као део барокне пиктуралне поетике.⁴²⁷ Физиономије Богородице и Исуса Христа, код којих такође долази до изражаја хуманизација, издужена лица фино моделована бојом и крупне, реалистички сликане очи, такође одају угледање на начин сликања Јова Василијевича, али у исто време показују да је Василије Остојић прошао солидно школовање, упознао нове сликарске технике и постигао вештину која га уздиже од већине савременика. „Василије Остојић је на њима показао да су му познати пластични проблеми моделовања бојом што његови блиски претходници, зографи из треће и четврте деценије још нису примењивали.“⁴²⁸ При том треба нагласити да су иконе из сланкаменачке Цркве Светог Николе заправо први до сада утврђени самостални радови Василија Остојића, настали свега неколико година после првих подука које је стекао у мајсторској радионици Јова Василијевича.

Престоне иконе и икона са епископског трона Цркве Светог Арханђела Михајла и Гаврила у Путинцима

Прва путиначка црква саграђена је 1718. године. Забележен је податак да ју је некадашњи архимандрит и владика крушедолски Никанор Мелентијевић осветио 25. јуна 1731. године, што указује на могућност да је тада обнављана. У извештају из 1733. визитациона комисија карловачке митрополије забележила је да је црква била сазидана од плетера, покривена са шиндром, а свод је био од дасака. Унутрашњост цркве чиниле су трпеза сазидана од камена, и крстионица и умиваоница од дрвета. Иконостас се састојао од дванаест икона, десет малих и две велике.⁴²⁹

Данашња путиначка црква саграђена је у првој половини деветнаестог века. Гргетешки архимандрит Јеротеј Мутибарић и хоповски игуман Иринеј Радић посетили су цркву у Путинцима 25. новембра 1836. године по налогу конзисторије, због провере стања цркве. Већ следеће, 1837. чланови комисије су обавестили конзисторију о њеном стању. У извештају се наводи да цркви прети опасност од рушења јер је саграђена од трошног дрвеног материјала, прокишњава и заљуља је јачи ветар. Предложили су конзисторији да предоче свештенику Давиду Лепотићу и путиначкој парохији да изграде нову цркву од квалитетног материјала у што краћем року и замоле митрополита да им скрене пажњу на важност око изградње нове цркве.⁴³⁰ За изградњу нове цркве у Путинцима, општина закључује посао са мајстором из Руме,

⁴²⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 134.

⁴²⁸ Д. Давидов, „Иконе Николајевске цркве у Старом Сланкамену. Престоне иконе из 1749. године“, 238.

⁴²⁹ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 4*, 161.

⁴³⁰ Исто, 161, 162.

Антуном Хенингом 1839. године. Грађење цркве завршено је четрдесетих година деветнаестог века.⁴³¹

У новосаграђеној цркви била је постављена за прво време стара олтарска преграда, коју је заменила нова шездесетих година деветнаестог века. Од некадашњег иконостаса сачуване су четири престоне иконе: *Богородица са Христом*, *Исус Христос*, *Свети Никола* и *Свети Јован Претеча* из прве зоне иконостаса, које је насликао Василије Остојић као и делимично очувана икона Светог Николе са епископског трона, датиране у средину осамнаестог века.⁴³² Први пут су публиковане и атрибуиране Василију Остојићу 1981. године, на основу поређења са престоним иконама цркве у Старом Сланкамену сликаним 1749. године. Лепосава Шелмић је тада закључила да су сликане непосредно после сланкаменачких, дакле око 1750. године. Данас се ове иконе чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду.⁴³³ Мада на иконама нема записа који био потврдио годину настанка, нема сумње да се ради о раним радовима Василија Остојића. Као и иконе из претходне, сланкаменачке цркве, и ове су настајале у време док је уметник још увек обављао послове као припадник дружине Јова Василијевича. Ипак се не може говорити само о слепом праћењу учитељевог манира: велико искуство првог самосталног сликања које је Василије Остојић понео из Сланкамена, омогућило је да у свој наредни подухват унесе, макар и незнатне промене, у иконографију Богородице и Исуса Христа, да стави ружу у руку Богородице, те да Христову архијерејску одежду учини скромнијом у колориту и декорацији. Ипак, начин обликовања физиономије, који ће остати карактеристичан за Василија Остојића, и овде је присутан, док је престона икона *Светог Николе*, по одабиру тонова, блиска маниру Јова Василијевича.⁴³⁴ И на престоници икони, као и на делимично сачуваној с епископског трона где се светитељ види само до појаса, приметно је коришћење истог предлошка: изнад главе *Светог Николе*, с леве стране у облаку је приказана допојасна представа *Исуса Христа* који држи у рукама Јевнађеље, док се с десне стране налази *Богородица* која у рукама држи омофор украшен крстовима. Пошто је престона икона сачувана у целости, приметно је да је светитељ приказан како стоји на некој врсти узвишења, тако да се иза његових леђа протеже планински предео с тврђавом и реком, који се у даљини губи у измаглици. С друге стране, икона *Светог Јована Претече* је у толикој мери оштећена да се о њеном изгледу не може донети прецизнији суд.

Стари иконостас цркве у Путинцима затварао је олтарски простор све док није урађен и постављен нови, дело непознатог новосадског дрворезбара, са иконама које је насликао новосадски сликар Павле Чортановић.⁴³⁵

Манастир Крушедол

Захваљујући модерном светоназору новоизабраног крушедолског архимандрита Никифора Радосављевића и осталог братства манастира, као и захваљујући настојању патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте да у сликарство уведе савремене тенденције, сликарске послове од Георгија Стојановића у Сремским Карловцима и околини, преузела је

⁴³¹ Исто, 162, 163.

⁴³² Микић, Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47, 122, кат. бр. 64, 65, 66; Лесек, Мирјана, *Уметничка баштина у Срему 4*, 164.

⁴³³ Л. Шелмић, *Монографија Галерије Матице српске*, 229. *Икона Светог Јована Крститеља*, инв. бр. ГМС/У 6542; у документацији Галерије Матице српске као порекло ове иконе води се иконостас у Путинцима.

⁴³⁴ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 4*, 165.

⁴³⁵ Исто, 165.

сликарска радионица Јова Василијевича.⁴³⁶ Већ 1745. године овом сликару је поверен први значајан сликарски рад, иконостас манастира Крушедола. „Постоји сасвим основано мишљење да је Василије Остојић помагао Јову Василијевичу и приликом сликања *престоних икона на иконостасу манастира Крушедола (1745) и живописања олтара и припрате истог манастира.*“⁴³⁷ Овај ангажман је значајан и због тога што је осликавање президаног и проширеног олтарског простора у цркви манастира Крушедола претходно, 1742. године поверено традиционалнијем сликару Георгију Стојановићу, али је прекинуто пре завршетка, већ у првој половини наредне, 1743. године.⁴³⁸ У првим годинама столовања митрополита Павла Ненадовића, почетком шесте деценије осамнаестог века, долази до поновног осликавања цркве манастира Крушедола. Будући да се радило о великом сликаном комплексу, радови на осликавању одвијали су се у више етапа и у том послу учествовало је више радионица. У првој етапи осликана је припрата, потом олтарски простор и на крају наос. Ови послови започети су 1749.⁴³⁹ или 1750, а трајали су до 1756. године. За програм овог зидног сликарства као и поједине теме и њихова решења, заслужни су управо митрополит Ненадовић и његови најближи сарадници. Ова обнова започиње непосредно после смрти патријарха Арсенија IV Јовановића и његове сахране у самом манастиру, „дакле у доба када је у митрополијском двору у Сремским Карловцима значајне функције вршио бивши патријархов протосинђел Партеније Павловић, аутор познатог списа о Шакабентином бекству из Србије 1737. године с којим је започета Друга сеоба српског народа у Подунавље“.⁴⁴⁰ Уплитање митрополита Павла Ненадовића у сликарску обнову манастирске цркве довело је до сукоба с крушедолским монасима који је закључен његовом изјавом: „Ја Митрополит манастирем Настојатељ јесам и поглавар“,⁴⁴¹ односно потврдом да је и Крушедол као најзначајнији, те остали фрушкогорски манастири, био директно под митрополитовом јурисдикцијом. Без обзира на различита ликовна решења, визуелни програм манастира Крушедол урађен је складно, те утемељено на новим, барокним идејама које су биле прилагођене идејном програму верских реформи Карловачке митрополије средином осамнаестог века. Тај нови идејни програм ипак је у великој мери задржао постојећи систем распореда композиција и неке од композиција сликаних у ранијим етапама (од сликарства припрате 1543, преко сликарства наоса 1545, зидних слика на трему насталих између 1650. и 1666. године, сликарства у олтару 1744, до осликавања ентеријера храма између 1749. и 1756. године) и начин њиховог повезивања, а поновљен је и традиционални приказ хоризонталних појасева у којима су поједине сцене уоквирене јасно исцртаним линијама. „Тиме је, у складу са ретроспективним ранобарокним схватањима, већ унапред одбачена могућност илузионистичког повезивања имагинарног и стварног простора храма, што ће се у Карловачкој митрополији прихватити у већој мери тек у каснобарокној уметности.“⁴⁴² Ипак је важно нагласити да зидно сликарство манастира Крушедола представља највећи, најсложенији и идејно и иконографски најпромишљенији зидни сликани комплекс који је објединио већ постојеће,

⁴³⁶ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 259.

⁴³⁷ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 46.

⁴³⁸ Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?–1746)*, 21.

⁴³⁹ На годину 1749. као улазак радионице Јова Василијевича у простор манастирске цркве указала је Лепосава Шелмић, у: Иста, *Српско зидно сликарство* 2004, 91.

⁴⁴⁰ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство* 2004, 87.

⁴⁴¹ Д. Руварц, „Кореспонденција митрополита Павла Ненадовића из Беча 1762, 1763. и 1764. са началним протом карловачким Јефтимијем Радосављевићем“, *Споменик СКА LXII*, др. раз. 51, Београд 1925, 105; Према: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 263.

⁴⁴² М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 263.

традиционалистичке идеје и ново, барокно и симболичко поимање приказаних циклуса и библијских и историјских личности,⁴⁴³

По завршетку радова у манастиру Бођани, радионица Јова Василијевича позвана је, 1749. године, да ослика припрату манастира Крушедол. Ктитор овог подухвата био је, истакнути новосадски грађанин Рацко Јовановић. Могуће да је на одлуку о осликавању као и одлуку о избору сликарске дружине коју је донео новоизабрани карловачки митрополит Павле Ненадовић утицао и претходни рад сликара Јова Василијевича у Крушедолу и Бођанима. Осликавању олтарског простора приступљено је 1751. године. „Натпис постављен изнад нише ђаконикона казује да је оно изведено ктиторством темишварско-липовског епископа Георгија Поповића, у време карловачког митрополита Павла Ненадовића и крушедолског архимандрита Никифора Радосављевића, а да је завршено октобра 1751.“⁴⁴⁴

Поређењем зидног сликарства у припрати и у олтарском простору долази се до закључка да је и посао олтарског зидног сликарства реализовала ликовна радионица Јова Василијевича.⁴⁴⁵ Уз Јова Василијевича на осликавању олтарског простора радило је још неколико сликара чији се рад разликује. На основу квалитета изведеног сликарства, претпоставља се да је, као потврђено бољи уметник, Василије Остојић осликао старозаветне композиције на своду олтара, десно и лево од Свете Тројице.⁴⁴⁶ Други сликар који није поседовао његово умеће и искуство, насликао је композиције Христових страдања: *Молитву у Гетсиманском врту* и *Пут на Голготу*, који се налазе на бочним странама источног травеја. Када је реч о прихваћеном закључку да је аутор ових зидних слика био један од монаха-сликара, највероватније, потоњи монах (од 1760) раковачког манастира Амвросије Јанковић који се, једна је од претпоставки, као и Василије Остојић, школовао код Јова Василијевича,⁴⁴⁷ Бранислав Тодић изражава сумњу.⁴⁴⁸ Амвросије Јанковић је био рукоположен 1750. године, а затим је службовао као капелан будимског владике, те је до Фрушке горе могао стићи тек ближе 1760. години, тако да отпада могућност учења код Јова Василијевича. Остаје отворена, мада тешко реална, могућност да је у тајне зидног сликарства могао да га упути управо Василије Остојић, као двадесетогодишњака, у току живописања олтарског простора у манастиру Крушедол.⁴⁴⁹ Лепосава Шелмић међу сараднике у радионици Јова Василијевича уводи и новосадског сликара Јоакима Марковића, чији радови такође показују утицај украјинског сликара, а евидентиран је и његов боравак у Сремским Карловцима око 1750. године.⁴⁵⁰ Њему су овом приликом приписане композиције на своду у припрати које осликавају стихове похвалне песме посвећене Богородици из *Акатиста* штампаног у Кијеву 1731. године, као и монументална, прва у српском сликарству, представа Богородичиног безгрешног зачећа. „Као добар зналац украјинске књиге којом је и трговао, он је за композициона решења циклуса сцена Богородичиног акатиста употребио илустрације из

⁴⁴³ Најисцрпнију синтезу овог феномена, засновану на тумачењима руских и украјинских теолога, посттридентског католичког визуелног програма, као и идејама о повезивању историјских личности са појединим сегментима сликаног комплекса (веза циклуса о Светом Петру и његовом избављењу из тамнице и судбина Георгија Бранковића, или Арсенија IV Јовановића Шакабенте с напуштањем Пећке патријаршије), као и приказ државотворног и црквеног континуитета српског средњовековља и савременог доба, види: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*.

⁴⁴⁴ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 289.

⁴⁴⁵ Исто.

⁴⁴⁶ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 93.

⁴⁴⁷ Исто, 89, 91.

⁴⁴⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 248.

⁴⁴⁹ Л. Шелмић, „Амвросије Јанковић“ у: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 31.

⁴⁵⁰ П. Васић, *Топографија Сремских Карловаца*, 84.

кијевског издања из 1733. године.⁴⁵¹ Низ стојећих фигура пророка, приказан с обиљем пастуозно сликаних облака који дочаравају барокно-маниристички илузионистички простор, Лепосава Шелмић упоређује с иконама пророка са некадашњег иконостаса манастира Дивше који је 1753/54. године сликао Теодор Стефанов Гологлавац, а Павле Васић је запазио сличност између фигуре деспота Јована из Крушедолске припрате и апостола Јована, такође са иконостаса манастира Дивше.⁴⁵² Слично као и Василије Остојић, и овај сликар је, закључује Шелмић, захваљујући раду у Крушедолу, стекао углед у црквеним круговима, који му је омогућио рад у манастиру Дивши, као и касније послове.⁴⁵³

Чак се и у оквиру најтемељније студије о манастиру Крушедолу, међу ауторима живописа у припрати појављује и име Јанка Халкозовића, као још једног могућег аутора Богородичиног непорочног зачећа, на основу аналогije са касније насталом и потписаном иконом исте садржине која се у низу појединости подудара, из Старе цркве у Сарајеву.⁴⁵⁴ Будући да је све ове претпоставке веома незахвално доказивати због недостатка писаних трагова, аутор монографије манастира Крушедола, Мирослав Тимотијевић је ауторство приписао радионици Јова Василијевича, померајући фокус на сложену анализу идејних, иконографских и иконолошких извора самог сликарства.

Након 1751. године долази до застоја у осликовању унутрашњости крушедолског храма, а име Јова Василијевича се више не јавља на територији Карловачке митрополије, да би сликани програм био довршен осликовањем наоса 1756. године, што је извео арадски сликар Стефан Тенецки, васпитаник Кијевопечерске сликарске школе и један од најизразитијих носилаца украјинске стилске оријентације у српској уметности средине осамнаестог века.⁴⁵⁵

Зидно сликарство припрате

Црква манастира Крушедола посвећена је Благовестима и ова посвета уочљива је већ у сликарству припрате овог храма. Визуелни програм припрате указује на продор идеја барокног доба у православну литургику, на несумњиву потребу да се сликом укаже на историјски углед оснивача манастира и последњих православних владара у време турских освајања, као и на политичке релације између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије, као и српског народа из Старе Србије и оних настањених северно од Саве и Дунава. Резултат оваквих идејних премиса представљају три међусобно повезане тематске целине: на своду припрате и у горњим зонама распоређене су представе посвећене Богородици, у средњем појасу налазе се јеванђеоске композиције, а најнижи ред испуњавају морално-дидактички примери стојећих фигура, где је насликана галерија српских светитеља.⁴⁵⁶

Почев од представе *Богородичиног непорочног зачећа* које доминира на своду припрате, а која постаје изузетно популарна у Карловачкој митрополији, преко сцена *Рођења Богородице*, *Ваведења*, *Благовести*, *Богородичиног покрова*, *Успења*, као и тринаест сцена кондака из Богородичиног акатиста, дванаест старозаветних пророка који се у барокном

⁴⁵¹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 92; Према: Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 33.

⁴⁵² П. Васић, „Теодор Стефанов Гологлавац или Ваљевац“, *Гласник међуисторијског архива*, бр. 18, Ваљево 1983, 3–8; Према: М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 75.

⁴⁵³ Л. Шелмић, „Амвросије Јанковић“ у: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 85.

⁴⁵⁴ С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16.–19. вијек)*, Београд 1998, 168–169, према: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 265.

⁴⁵⁵ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, нап. бр. 136.

⁴⁵⁶ Исто, 263–265.

сколастичком богословљу повезују с *Богородичиним непорочним зачећем*, развија се овај сложени комплекс. У средишњој зони су приказане христолошке теме, као и иконографски јасно кодирани сцене *Каменовања Светог Стефана*, као светитеља заштитника владарске династије Немањића, *Избављења Светог Петра из тамнице*, *Преобраћења Светог Павла на путу у Дамаск* који се доводе у симболичку везу са бекством Арсенија IV из јужних српских крајева, те сужањством Георгија Бранковића и његовим преобраћењем из световног у светитељско битисање.

Посебну пажњу заслужује источни зид припрате из којег пространи лучно засведени отвор води у наос храма. У доњој зони, као на некој врсти иконостасне преграде, лево од отвора постављена је фигура *Богородице с малим Христом*, а поред је оснивач манастира *Свети Максим*, док се са десне стране налази стојећа фигура *Исуса Христа*, поред које је приказан *Свети Сава*. Ови светитељи, као хијератичне иконичне представе, уоквирени су идентичним рамовима.⁴⁵⁷ И Богородица и Исус Христ су постављени на облаке за разлику од Светог Максима и Светог Саве који су приказани на земљи, као светитељи али и стварне историјске личности. Идеја о постављању и приказивању ликова Светог Максима и Светог Саве на источни зид припрате имало је за циљ управо испољавање поменутих веза између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије. С друге стране постављање ликова других чланова породице сремских Бранковића наспрам представљених оснивача Немањићке државе, има за улогу истицања политичке релације између Старе Србије са областима северно од Саве и Дунава. Спој представника лозе Немањића и Бранковића представља потврду генеалогске повезаности као последице настојања да се сремски светитељи Бранковићи представе као потомци Немањића и њихових наследника. Поред сремских светитеља Бранковића, у овој зони приказани су, у складу с поменутих идејним моделом, и посвећени владари и владарке средњовековне лозе Немањића, као и цар Константин и царица Јелена, чије присуство даје додатни легитимитет овом низу. Портретска карактеризација представљених ликова је у великој мери типизирана и идеализована, што је било незаобилазно барокно реторичко средство. Након смрти последњих деспота из куће сремских Бранковића, који су истовремено били и оснивачи манастира Крушедола, Карловачка митрополија као појам трајања и стабилности тежила је да постане легитимни наследник српске државе.⁴⁵⁸

Полазећи од архивских докумената који атрибуирају иконостас манастира Бођана Јову Василијевичу и његовој дружини, на основу аналогije у изгледу ликова, већ је Павле Васић сликарство крушедолске припрате приписао овом сликару, издвајајући из ње сликара Василија Остојића.⁴⁵⁹ Штавише, истраживање бођанског Тефтера открило је забелешку „Посла по Јоаникију от Василева ученика Васи молеру Апостола 4 у Шанац 25 форинта.“⁴⁶⁰ Такође, зидно сликарство крушедолске припрате по избору тема и њиховом распореду може се упоредити са сликарством манастирске припрате у Бођанима, што је већ одавно примећено у нашој научној литератури.⁴⁶¹ Као и каснији истраживачи који су се бавили крушедолским сликарством, и Павле Васић је истакао две ствари: утицај украјинске сликарске школе, не само у иконографским решењима и тематском репертоару, већ и у изгледу и инсигнијама

⁴⁵⁷ Исто, 277.

⁴⁵⁸ Исто, I, 280.

⁴⁵⁹ П. Васић, „Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола“, *Старинар*, н. С., бр. 18, Београд 1961; прештампано у П. Васић, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 77–92; М. Коларић, „Основни проблеми српског барока“, *ЗМСЛУ*, бр. 3, 1967, 261; Ј. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 89–91.

⁴⁶⁰ П. Момировић, *Манастир Бођани*, 76.

⁴⁶¹ М. Коларић, „Основни проблеми српског барока“, *ЗМСЛУ*, бр. 3, 1967, 261.

представљених владара, преузетих из руске културе, што је за њега био још један доказ о учешћу Јова Василијевича у живописању овог комплекса. Такође је приметио да се поједине партије разликују у квалитету, те се при том посебно осврнуо на владарску поворку у доњој зони крушедолске припрате. Будући да је име Василија Остојића већ евидентирано у Бођанима, на изванредан начин, оно се провлачи и кроз све наредне студије о Крушедолу, мало је аутора који показују одлучности у атрибуцији.⁴⁶² Сумњи не подлеже чињеница да је крушедолску припрату живописала радионица Јова Василијевича, а готово истовремени самостални ангажмани Василија Остојића доприносе закључку да је реч о најистакнутијем мајсторском сараднику, па самим тим и сликару који је дао већи допринос од других сарадника у Василијевичевој групи. Ипак, и поред ових неусаглашености у квалитету, целина сликарства крушедолске припрате подређена је јединственом сликарском рукопису, односно сви сарадници у радионици следили су упутства главног мајстора.⁴⁶³

Будући да су фигуре у доњим зонама, почев од Богородице, Исуса Христа, као и Светог Максима и Светог Саве постављене статично, те да су двојица светитеља представљени у готово идентичном ставу, одевени у скоро истоветне архијерејске одежде, намеће се закључак да је у њиховој реализацији учествовао мање искусан сликар него што је то био Јов Василијевич. Такође, на приказима двојице српских архијереја граница између земље и неба повучена је оштро, без наговештаја пејзажне позадине, блиско традиционалном начину сликања икона. Попут Исуса Христа, обојица благосиљају десном руком, у левој руци држе симболе идеје проповедништва, затворена јеванђеља која су украшена драгим камењем и златом, а оба српска архиепископа представљена су као Христови намесници на земљи, што се исказује симболичким атрибутима и гестовима. Исус Христ који је једини приказан босоног како лебди на облацима, одевен у богато украшену архијерејску одежду, а у рукама држи отворену књигу у којој је исписан текст о предводништву малобројног стада одабраних које обитава у царству небеском.⁴⁶⁴ Иако су представљени ликови обликовани под утицајем *Стематологије*, сам избор портретисаних личности не ослања се на идеју патријарха Арсенија IV Јовановића, већ наследник патријарха, митрополит Павле Ненадовић наглашава комплексност своје власти избором светитеља, већином из владарског реда. Митрополит Ненадовић, замишљајући себе као другог архиепископа Максима, истиче да се монашењем последњег српског сремског деспота, оснивача Крушедола, под његовом митром може стећи не само верска већ и политичка власт над српским народом у Хабзбуршкој монархији.⁴⁶⁵ Поред четири поменуте „престоне“ фигуре, Василије Остојић је насликао и две групе фигура српских средњовековних владара, Стефана Немање, Стефана Првовенчаног и Владислава, као и Светих краљева Милутина и Драгутина и потом поново фигуру Милутина и затим следи Свети Стефан Рапави. Српски владари, заоденути у хермелинске огртаче, с крстовима и жезлом, те барокним крунама и хералдичним двоглавим орлом насликаним на лоросима, то је детаљи који одударују од владарских портрета у *Стематологији*.

⁴⁶² Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 91.

⁴⁶³ М. Тимотијевић, „Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола“, *Саопштења* XIX, 1987, 110.

⁴⁶⁴ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 280, 289.

⁴⁶⁵ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 289; Види у: М. Тимотијевић, „‘Serbia sacra’ и ‘Serbia sancta’ у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије“, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд: САНУ, Балканолошки институт, 1998, 405–406, 410–412.

Зидно сликарство олтарског простора

Након што је 1961. године, захваљујући увиду у рачунске књиге манастира Бођана,⁴⁶⁶ довео у везу придворног сликара Карловачке митрополије Јова Василијевича и новосадског сликара Василија Остојића, те изнео претпоставку о наставку њиховог заједничког рада, Павле Васић је, деценију касније, анализирао и зидно сликарство Благовештенског храма манастира Крушедола.⁴⁶⁷ У оквиру овог монументалног зидног комплекса, издвојио је старозаветне сцене на сводовима припрате и зидне слике у олтару „због знатно слабијих уметничких вредности у погледу стила, цртежа, па чак и психологије“.⁴⁶⁸ Том приликом он даље сугерише да је ове композиције сликао Василије Остојић, свакако по нацртима или картонима Јова Василијевича, те да је рад у Крушедолу вероватно био разлог да се Остојић, односно „Vasso Mahler“ две године касније помиње као угледни новосадски грађанин. „Поређења између икона српских светитеља на крушедолском олтару и зидних слика указују на многе аналогije, па је сасвим могуће да је Остојић активно суделовао у извођењу овог великог сликарског посла. Али и овде, као и на иконостасу, тешко је одвојити удео свакога од ове двојице сликара. Већ сам изнео мишљење да су фигуре владара и светитеља, са извесним елементима у ношњи и у инсигнијама, дело Јова Василијевича, или бар изведене по његовим нацртима и картонима.“⁴⁶⁹ Већ је било речи и о осталим могућим ауторима овог сликарског комплекса, па би у том контексту требало размотрити и допринос Василија Остојића.

Увидом у целину комплекса зидног сликарства олтарског простора може се закључити да оно већим делом понавља распоред сцена из ранијих фаза,⁴⁷⁰ осим у доњим зонама олтарске апсиде које претходно нису биле осликаване. Као и у припрати, и у олтару су слике рађене уљаним бојама, директно преко старих слојева, или на подлози. Поштован је традиционалан начин приказивања сцена, које су уоквирене и одвојене једна од друге, а на оквирима су исписани називи сцена. У темену свода приказана су *Света* Тројица; у горњој зони, у средишту се налази *Богородица на престолу* с малим Христом на крилу, окружена арханђелима Гаврилом и Михаилом, а с леве стране су сцене *Смрт праведног Авеља* и *Жртва Нојева после потопа*, док су десно старозаветне сцене *Илијина жртва–пламен с неба* и *Жртва Аврамова*. Друга, средишња зона намењена је Христолошким темама од сцена *Молитве у Гетсиманском врту*, *Тајне вечере* и *Умивања ногу*, преко *Пути на Голготу*, *Распећа*, *Скидања Христа с крста*, *Васкрсења* и *Преображења господњег*, распоређене по две сцене између којих су анђели с оруђима Христових страдања. У доњој зони је низ црквених великодостојника и архијереја, који започиње са северне стране Светим Савом првим, потом се, на зиду и у нишама и прозорским профилима, ређају највиши великодостојници православне цркве, да би се низ завршио на јужном делу Светим Арсенијем I. На тај начин успостављена је веза ове поворке са низом Срба светитеља у доњој зони наоса, али је приказивање ове поворке такође било у функцији доказивања српског националног легитимитета на територији тадашње Хабзбуршке монархије и успостављања континуитета Карловачке митрополије са српском средњовековном државом.⁴⁷¹

⁴⁶⁶ П. Васић, „Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола“, 77–92.

⁴⁶⁷ П. Васић, „Новосадски сликар Васа Остојић“, *Доба барока*, Београд 1971, 137–140.

⁴⁶⁸ Исто, 140.

⁴⁶⁹ Исто, 137.

⁴⁷⁰ П. Балабановић, Б. Кулић, *Крушедол, Цртежи зидног сликарства*, Споменици српског зидног сликарства XVIII века 4, Нови Сад 1992.

⁴⁷¹ Б. Кулић, „Манастир Крушедол“, у: П. Балабановић, Б. Кулић, *Крушедол, Цртежи зидног сликарства*,

На јужној страни се такође налази запис о осликавању олтара и година 1751, али без навођења имена сликара. Посебну занимљивост представља, у православном свету ретко приказивана сцена Поклоњења краљева, приказана у ниши жртвеника. Будући да је и пре ступања на митрополијски трон, а посебно у *Правилима за свештенике* која је донео као Карлштатски владика, Павле Ненадовић је у крушедолском олтарском простору инсистирао на сликаној програму који ће се односити на свету тајну еухаристије и њено литургијско прослављање. У избору и уобличавању тема значајну улогу имао је и полемички зборник Стефана Јаворског *Камен вере*, чији је примерак доспео у крушедолску библиотеку још 1740. године.⁴⁷² И раније у олтарском простору присутне старозаветне сцене као алегорије Христовог жртвовања, добијају у барокно доба ново тумачење, кроз паралеле у Новом завету, али и у светлости обнове вере кроз обновљено значење старог литургијског обреда који је одбацила протестантска црква.⁴⁷³ На важност овог старозаветног феномена указује и Стефан Јаворски наводећи у поменутом зборнику како су и у древним временима Каина и Авеља Господу Богу приношене жртве, што се тумачи као антиципација Христове жртве.⁴⁷⁴ Поређење Аврамове и Христове жртве указују на духовну везу између Старог и Новог завета, истовремено наглашавајући супротности између крвног жртвовања у Старом и бескрвног у Новом завету, у сагласју с барокним програмима који инсистирају на жртвеном карактеру богослужења.⁴⁷⁵ „Четврто поглавље овог обимног дела (*Камен вере*) посвећено је еухаристији, а девето литургији. У њима је истакнут значај и тумачење еухаристичко–литургијских тема Старог и Новог завета укључених у тематски репертоар крушедолског олтара.“⁴⁷⁶ И у даљем току свог боравка на митрополијском трону, митрополит се бавио овим темама, тако да је у циркуларима које је слао манастирима, прописивао низ одредби везаних за литургијску праксу и клањање телу и крви Христовој: 1759. године је донео забрану да мирјани улазе у олтар, а 1760. године прописује када се током литургије треба прекрстити, а када метанисати. По митрополитовом налогу, 1758. године, када је крушедолски живопис већ био завршен, Захарија Орфелин је објавио бакрорезну књижицу *Краткоје о Богоподобљу и телу поклониј и крви Христовој и времени тога наставленије* чији садржај објашњава и идеју тематског програма крушедолског олтара.⁴⁷⁷

Када је реч о изгледу самог сликарства, већ на први поглед очигледно је да је олтарски комплекс изводило неколико сликара, те да се квалитет њиховог рада разликује. Партије које се приписују главном мајстору и који је реализовао већину сцена, сликане су уједначеним рукописом, али монотono, а фигуре светитеља су рађене шаблонски, „са типизираним ликовима помало буљавих очију“,⁴⁷⁸ у ставовима сличне једне другима и лоше пропорционисане. Једна од претпоставки је да су у олтарском простору радила још двојица сликара, различитих уметничких могућности. „Бољи је радио старозаветне композиције на своду, лево и десно од Свете Тројице која лебди изнад Богородице са Христом младенцем и архангелима Михаилом и Гаврилом...“⁴⁷⁹ односно на своду и у полукалоти апсиде. Ради се о сценама *Жртве Аврамове* и *Илијина жртва–пламен с неба*, сликаним преко нешто ранијих зидних слика Георгија Стојановића, на северној страни. Под „бољим сликарем“ поменуто је

⁴⁷² М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 313.

⁴⁷³ Исто, 290.

⁴⁷⁴ Исто.

⁴⁷⁵ Исто.

⁴⁷⁶ Исто, 313.

⁴⁷⁷ Исто.

⁴⁷⁸ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 89.

⁴⁷⁹ Исто, 90, 91.

име Василија Остојића, као аутора ових старозаветних тема.⁴⁸⁰ Пандан овим два композицијама, на јужној страни поред Свете Тројице представљене су, такође старозаветне теме *Смрт праведног Авеља* и *Жртва Нојева после потона*. Чини се логичним да ће један аутор заокружити овакав тематски циклус, па је тако логична и претпоставка да би и ове сцене могле бити рад Василија Остојића. Тим пре, што је познато да је сцену *Смрт праведног Авеља* овај сликар приказао у северној певници, док је *Жртву Аврамову* насликао у јужној певници у Цркви Светог Николе у Вуковару, више од две деценије касније.⁴⁸¹ „На бочним странама свода олтарске апсиде су смештене четири старозаветне префигурације еухаристије. *Аврамова жртва* (I Мојс. 22, 1—19) и *Илијина жртва* (I Цар. 18, 20—40) су постављене са леве, а *Нојева жртва* (I Мојс. 8, 20—22) и *Каин убија Авеља* (I Мојс. 4, 1—16) са десне стране (сл. 14 и 15). Извођење ових композиција Јов Василијевич је препустио свом искусном помоћнику Василију Остојићу, који се у одабиру формалних предлога ослања на већ познате узорне из западноевропских илустрованих Библија, на *Библију Екстипу* и њене украјинске прераде.“⁴⁸² Већ су поменути остали могући аутори целокупног комплекса, чије је доприносе веома тешко издвојити, тако да се овај текст више неће бавити њима.

Аврамова жртва (I Мојс. 22,1–19) је у зборнику *Итика јерополитика*, који је био доступан и на територији Карловачке митрополије, интерпретирана као амблем Божије љубави према човечанству.⁴⁸³ Ова старозаветна сцена је од најранијих дана хришћанства била једна од најпопуларнијих слика, чији је сукоб између очеве велике љубави према сину с једне, и дужности према вери с друге стране, била примамљива тема у барокној амблематици, позоришту и литератури.⁴⁸⁴ На овој композицији праотац Аврам се налази у средишту, у десној руци држи нож, а леву руку је ставио на главу сина Исака чије је тело положено на камени олтар. Док Аврам замахује десном руком у којој је нож, анђео му из левог угла у лету зауставља руку да не убије Исака. Целокупан приказ је постављен у пејзаж у којем се назире град у даљини и благо уморани предео с вегетацијом, а с десне стране насликан је ован који ће заменити Исаково место на жртвенику. Сцена је, као и остале три старозаветне слике, уоквирена златном бојом, а изнад се налази напис „*Изводи Аврам нож да закоље сина својега*“. Слика је компонована динамично, што показује уметникову тежњу да избегне досадашње статичности на сличним представама и крене ка новом и модерном приступу у сликарству. Кроз бојени слој пробијају фрагменти старијег сликарства, који показују да су стојеће фигуре пророка у барокно доба замењене старозаветном префигурацијом еухаристије.

Илијина жртва—пламен с неба или приношење жртве пророка Илије (I Цар. 18, 20-40), приказује догађај који се одиграо на брду Кармелу.⁴⁸⁵ На средини композиције представљен је камени олтар на којем гори ватра са упаљеном жртвом и дим како одлази у небо. На десној страни приказан је коњаник са круном на глави, одевен у војничку униформу, са скиптаром у левој руци. Према изворима из литературе требало би да коњаник буде Авдија, главни управник Ахавовог двора, али пошто је насликан са круном и скиптаром, вероватније је представљен сам цар Ахав.⁴⁸⁶ Коњаник, односно цар Ахав, с висине и с презиром и неповерењем посматра олтар, док религиозни Авдија сигурно не би био на коњу док је паљење

⁴⁸⁰ Исто, 91.

⁴⁸¹ Л. Шелмић, „Иконостас цркве Светог Николе у Вуковару“ у: *Српско сликарство 395*.

⁴⁸² М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, 86.

⁴⁸³ Исти, *Манастир Крушедол I*, 290.

⁴⁸⁴ Исто.

⁴⁸⁵ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 291.

⁴⁸⁶ Исто.

жртве у току.⁴⁸⁷ Изнад Илијине жртве налази се запис „*Завани Илија на небо и рече послушај мене данас Господе*“ Од четири старозаветне сцене у крушедолском олтару, ликовна представа Илијине жртве у барокној уметности Карловачке митрополије, представља тему која се најређе приказивала.⁴⁸⁸ На левој страни приказан је пророк Илија у клечећем ставу са пруженим рукама према земљи, док упућује захвалност Господу Богу. У позадини је приказано мноштво људских глава које представљају јеврејски народ који посматра овај жртвени догађај. *Илијина жртва–пламен с неба* је једина сцена која је приказана на своду у олтарском простору, а да се не помиње у Литургији Светог Василија Великог и накнадно је укључена помоћу барокног богословља у старозаветне пра слике еухаристијске жртве.⁴⁸⁹

Следеће две представе које се приписују Василију Остојићу су представа *Жртва Нојева после потопа* и *Смрт праведног Авеља* које се налазе на јужној страни крушедолског олтарског простора. Уобичајено композиционо решење старозаветних представа као и код претходне две сада се наставља и на представи Нојеве жртве (I Мојс. 8,20–22). Ноје је приказан како клечи и гестикулира рукама: десну руку је ставио на груди, док је леву руку пружио према небу, што нас асоцира на молитву, или чин захвалности због избављења након потопа. Ноје се налази поред каменог олтара на којем гори принесена жртва. Иза Ноја у клечећим ставовима приказани су Нојева жена и синови у ставу молитве, а на позадини се назире пејзаж са приказаним морем и брдом на које је постављена барка. У горњем левом углу приказан је троугао са тетраграматомом што симболизује присуство Бога и понуђене жртве.

Композицију краси дуга као симбол везе између Бога на небу и људи на земљи. Ово значење произилази из старозаветне симболографије, када након потопа Бог утврђује дугу као симбол помирења између њега и људи (I Мојс. 9,12–17).⁴⁹⁰ Симбол дуге полако се почео укључивати у барокне представе Нојеве жртве захваљујући ликовним интерпретацијама кроз литерарне изворе (I Мојс. 8,20–21).⁴⁹¹ Паралелу, односно извор за ову сцену можемо наћи и међу гравирама *Библије Екטיפе* (Gen VIII/ Noah post diluvium facrificans).

Тема *Смрт праведног Авеља* (I Мојс. 4,8)⁴⁹², такође је приказана на начин карактеристичан за барокну интерпретацију овог старозаветног догађаја, забележену и у *Библији Екטיפе*, а свакако присутну и у различитим украјинским предлошцима које су користили и други мајстори крушедолског зидног сликарства.⁴⁹³ У централном плану приказан је Каин како замахује тојагом да убије рођеног брата Авеља. У горњем левом углу се налази троугао као симбол светог тројства са свевидећим оком.

У позадини је приказан камени олтар на којем гори ватра са упаљеном жртвом. Људске фигуре су наге, али су прилагођене у правилима барокног морала, који се морао поштовати у сваком одабраном аспекту. Исту ову представу урадио је Василије Остојић и за Цркву Светог Николе у Вуковару,⁴⁹⁴ а иста тема је добила простор и у сликаном програму Генезе у манастиру Бођани.⁴⁹⁵

⁴⁸⁷ Види: N. Jaffe, *The Mysterious Visitor: Stories of the Prophet Elijah*, New York: Scholastic Press, 1997.

⁴⁸⁸ Исто.

⁴⁸⁹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 291.

⁴⁹⁰ Исто.

⁴⁹¹ Исто.

⁴⁹² Исто, 291.

⁴⁹³ W. Deluga, „Piscator Bible: A Handbook for Russian Icon Painters“, *Print Quarterly*, vol. XXXIII, London 2020, no. 3, 337–341.

⁴⁹⁴ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 22.

⁴⁹⁵ Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, 43. Види: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 292.

Тронови за мошти Светих Бранковића у Крушедолу

Од самог оснивања, манастир Крушедол је имао двојаку улогу. То је пре свега реликвијарна намена, односно чување моштију Светог Јована, Светог Стефана Бранковића, и оснивача манастира, светитеља владике Максима и његове мајке Ангелине. Крушедол је истовремено представљао и маузолеј поменутих оснивача, као и многобројних утемељитеља српске православне цркве у Хабзбуршкој монархији, те значајних историјских личности све до почетка двадесетог века.⁴⁹⁶ Моштима поменутих светитеља било је намењено посебно место у храму, истакнуто тако да буде доступно погледу верника. У српским православним храмовима, под утицајем католичанства и кроз барокну културу, мошти добијају истакнуто место у црквеном простору на троновима који се налазе у предолтарском простору у наосу цркве.

Током повлачења Турака након битке код Петроварадина 1716. године, османлијска војска је палила сва села на путу до Београда и тада није поштеђен ни део манастира Крушедола. Ватра није поштедела ни мошти Светих Бранковића од којих је остао део, који су монаси прикупили и изложили у новим кивотима. Након обнове манастира, пошто је проширена и апсида цркве, осликана олтарска преграда и завршено живописање зидова припрате, наоса и олтара, Крушедол је 1759. године добио тронове који су наменски били наручени за свете мошти.⁴⁹⁷

Нови, репрезентативни дрвени тронове, украшени раскошним и вешто изведеним резбаријама које су позлаћене, или посребрене и лазурно бојене да би из њих просијавала светлост, урађени су захваљујући настојању угледног новосадског грађанина, трговца стоком (целебције) и осведоченог приложника цркви, Давида Рацковића, а завршени су 18. јуна 1759. и исте године су и постављени, за време карловачког митрополита Павла Ненадовића и игумана Пахомија.⁴⁹⁸

О томе сведоче записи на картушама на оба трона, тако што започињу на једном и настављају се на другом трону, али у тим записима нема помена ни о дрворезбару, нити о аутору сликаних партија; и дрворезбари, као и сликари и даље се третирају као анонимне занатлије. Они се и даље превасходно посматрају као извршиоци воље наручиоца, односно немају спознају личног значаја у процесу стварања уметничког дела.⁴⁹⁹ Чак ни најугледнији сликари прелазног периода, односно средине осамнаестог века, не оставља потпис на својим остварењима, већ о његовом раду, као и у случају многих других уметника сазнајемо посредно, преко ретких уговора или црквених рачунских књига.⁵⁰⁰ Као редак изузетак може се посматрати потпис сликара Димитрија Бачевића, али не као аутора, већ као приложника архијерејског трона у цркви манастира Крушедола.

Тронови представљају сложену конструкцију чији идентитет обликују две ствари: свете слике и свете реликвије. Оне су имале улогу да споје садашњост и прошлост и тиме учине чудо за оне који им се обраћају молитвом. Њихова повезаност још је снажнија када сама слика преузме значење реликвије. Улога и значај светих слика, у овом случају сремских Бранковића и кивота с њиховим моштима, јесте да постану део колективног сећања.

⁴⁹⁶ М. Тимотијевић, „Мошти светих деспота Бранковића и меморијска структура сакралног простора главног крушедолског храма“, 17.

⁴⁹⁷ Б. Кулић, „Дефинисање облика...“, 60.

⁴⁹⁸ Исто, 62, 65.

⁴⁹⁹ Исто, 65.

⁵⁰⁰ Види: Д. Медаковић, „Један сликарски уговор XVIII века“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* XXI, 1–2 (Београд 1955), прештампано у: Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, 265–269.

Усклађена програмска и визуелна целина задржала је традиционални садржај који се ослањао на идеје и схватања барока. На северном и јужном трону, на месту централних икона налазе се представе Светог Максима и Свете Ангелине на једном, а Светог Стефана и Светог Јована Бранковића на другом. Постављање иконе светитеља изнад кивота са њиховим моштима, такође је део култа и веровања који су били у равнотежи са некадашњом традицијом.⁵⁰¹ Распоред икона са насликаним ликовима светих деспота Бранковића на троновима одређен је по потреби положаја њихових моштију.⁵⁰² На првом трону, изнад ликована Светог Максима и Свете Ангелине, одвојена златном линијом, у лунети се налази представа *Благовести*, док је на парапетној плочи испод постоља за кивот, приказана старозаветна сцена *Пророка Јоне пред Нинивом*; на другом трону се изнад представе Светог Стефана и Светог Јована Бранковића у лунети налази сцена *Сусрета Марије и Јелисавете*, а на парапетној плочи је представа *Кит избацује праведног Јону*.⁵⁰³ У складу са барокном интенцијом о сликарству као средству пропаганде, ангажована идеја је у Крушедолу системски претварана у визуелну представу, те су и слике на троновима постале средство исказивања политичке и моралне поруке, поред повезаности с верским ритуалом.⁵⁰⁴

Захваљујући снимцима из 1885, 1927, 1941. или 1946. године види се да место трона у крушедолској цркви није мењано, али су с њих уклоњене картуше с натписима и иконе, након што су девастирани током Другог светског рата. Њихова рестаурација поводом изложбе „Дрворезбарство XVIII века” одржане почетком 2008. године у Галерији Матице српске у Новом Саду, довела је до сазнања о променама у технологији сликарства у осамнаестом веку: сликању уљем на дасци, односно употреби јајчаног везива у коју је додаван одговарајући проценат сушивог уља да би се добила боја позната као „масна темпера“.⁵⁰⁵

Такође, ова рестаурација је омогућила темељније сагледавање сликаних партија на троновима и њихову атрибуцију. На основу темељне анализе сликарског рада, иконе са паровима светитеља Бранковића атрибуиране су Василију Остојићу, док су новозаветне сцене изнад ових портретних икона, као и старозаветне сцене о Јони, на парапетним плочама, на основу мишљења Ратомира Кулића, приписане сликару Јовану Поповићу.⁵⁰⁶ Реч је о двојници уметника, једном формираном на темељима украјинског искуства Јова Василијевича и другом, који је образовање стекао у самом Кијеву. Мада темељнијег уметничког образовања, сматра се да је у то време Јован Поповић могао бити ученик или помоћник Василија Остојића, а њихове ће се активности у наредних неколико година често преплитати (у Нерадину, Иригу, Новом Саду). Будући да је познато да је Василије Остојић већ 1753. године забележен као власник куће у Новом Саду, могуће је и да је тамо имао радионицу, у којој су иконе на троновима настале као заједнички рад двојице уметника.⁵⁰⁷

На северном или десном трону, представљен је Свети Максим са инскрипцијом „*Свети Максим архиепископ сербски*“. Приказан је као особа средњих година, црне косе и браде, с крупним, снажно контурисаним кестењастим очима, а одевен је у раскошну и богато украшену

⁵⁰¹ М. Костић, „Сликани програм трона“, 104.

⁵⁰² М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол II*, 72.

⁵⁰³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 38–39; М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 99; М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол II*, 72–73, т. 17–20, сл. 29; М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 100–117, сл. 7–19; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 96, 101; М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 69, сл. 8, 9; 154, сл. 36, 37.

⁵⁰⁴ М. Костић, „Сликани програм трона“, у: М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 93, 94.

⁵⁰⁵ Д. Королија Црквењаков, Ј. Раногајец, „Конзервација трона цркве манастира Крушедола“, у: М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 142.

⁵⁰⁶ М. Костић, „Сликани програм трона“, у: М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 100.

⁵⁰⁷ В. Стајић, „*Остојићу*“, 285.

епископску одору. Десна рука му је подигнута, што симболизује да је Христов намесник на земљи и благосиља, док у левој руци држи затворено јеванђеље с корицама на којима је приказано распеће сликаним златном бојом, као симбол учитељске мисије на земљи. На глави има златну круну украшену драгим камењем и бисерима. Поред њега представљена је његова мајка, „Преподобна мати Ангелина деспотица сербска“, озбиљног лица са којег нас посматрају крупне и наглашене очи као и са лица њеног сина, у црној, схимничкој одећи како у десној руци држи крст, као симбол хришћанске вере. Изнад глава двоје светитеља налази се сцена Благовести, као нека врста амблема посвећења мушког манастира Крушедола.

На јужном или левом трону, представљен је Деспот Стефан, старац седе косе и браде, одевен у одору плаве боје са златножутим огртачем оивченим хермелином. У левој руци држи златни крст и жезло као симбол власти, док му је десна рука подигнута према срцу. На глави има златну круну украшену драгим камењем. Поред деспота Стефана приказан је Свети Јован деспот, његов син, у богато украшеној и раскошној владарској одежди, са црвеним плаштом, такође оивченим крзном хермелина. Деспот Јован приказан је као наочит младић са дугом тамном косом и без браде, а на глави носи раскошно украшену златну круну. У левој руци држи златан крст, док у десној има жезло као симбол вере и власти. Изнад глава Светог деспота Стефана и Светог деспота Јована насликана је сцена *Сусрет Марије и Јелисавете*, као знак посвећења женског манастира Сретењу, задужбини Свете мајке Ангелине, од којег је данас остала само парохијална Сретењска црква у Крушедолском Прњавору.

Светитељи Бранковићи су приказани на сличан начин као у припрати, фронтално постављене фигуре са златним ореолима, а њихова одећа била је украшена уобичајеном декорацијом с флоралним елементима златне боје, карактеристичном за средину осамнаестог века, као и за сликарство Василија Остојића. Употпуњене сценама *Благовести* и *Сретења*, њихове фигуре, заједно с њиховим моштима, постављеним у кивоте на троновима, сугеришу идеју о посредничкој улози ове свете породице. Ову симболику допуњавају и две старозаветне сцене приказане на парапетима тренова, *Кит избацује праведног Јону* и *Јона пред Нинивом*, у контексту барока тумачене као предсказање Христове смрти и васкрсења. Ово тумачење циклуса о Јони као префигурације Христовог васкрсења често присутно у барокним проповедничким зборницима, показује да је наручилац био дубоко свестан барокне амблематике, те да је сам Јован Поповић током школовања у Кијеву стекао довољно знања да пренесе ову тему из *Библије Ектине* у сликану представу.⁵⁰⁸ За разлику од Василија Остојића, који је током готово четири деценије био у прилици да васпитава млађе уметнике, а истовремено да реализује изузетно значајне комплексе црквеног сликарства, остајући веран ранобарокној традицији, Јован Поповић је као сликар остварио знатно скромнији опус, али представља једног од првих српских сликара који су иницирали преображај ликовног језика и трансформацију сликане представе од иконе у модерну слику.

Иконе са иконостаса Цркве Светог Петра и Павла из Доње цркве у Сремским Карловцима

Црква Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима позната је у народу као и Доња црква. Саграђена је у другој деценији осамнаестог века, у периоду између 1710. и 1719.

⁵⁰⁸ Види (с претходном литературом): М. Костић, „Сликани програм тренова“, у: М. Тимотијевић, *Тронови манастира Крушедола*, 111–117.

године.⁵⁰⁹ Захарије Орфелин је 1770. године израдио бакрорез „Свети Петар и Павле са изгледом Доње цркве у Сремским Карловцима“, који осим уметничке вредности има и документарно-историјски значај, јер приказује аутентичан изглед цркве, с кубетом над средишњим делом наоса које је постојало све до почетка деветнаестог века.⁵¹⁰

Првобитни иконостас Цркве Светог Петра и Павла описан је у извештају визитационе комисије из 1733. године. У њему се помиње стари крст који је уништен у Варадинском рату као и шест великих и 53 мање иконе. И данас се у цркви чува икона *Богородице са Христом* која је приписана зографу Рафаилу Милорадовићу, за коју се претпоставља да је била део овог олтара.⁵¹¹ Током обнове цркве, у периоду од 1740. до 1742. године, насликане су иконе за нову иконостасну преграду. Сматрало се да је све иконе на овом иконостасу сликао Георгије Стојановић, који се уједно сматра и првим учитељем Василија Остојића. Истражујући опус Георгија Стојановића, Биљана Голубовић је дошла до закључка да су две иконе апостола радови Василија Остојића. Ове две иконе ближе су начину рада Јова Василијевича, а веома се разликују од сликарског опуса Георгија Стојановића, те их је Биљана Голубовић приписала Василију Остојићу, а њихов настанак датовала око 1750. године.⁵¹² Иконостас је продат Цркви Светог Николе у сремском селу Сибачу 1828. године, где се донедавна и налазио.⁵¹³ Податак о премештању иконостаса има потврду у чињеници да се међу престоним иконама налази и представа Светог Петра и Светог Павла са моделом Доње цркве у Сремским Карловцима, а не Свети Никола, као заштитник цркве у Сибачу.⁵¹⁴ Такође, у врху иконостаса налази се сцена *Анђео се јавља Светом Петру у тамници*, чије постављање на ово место нема логично, нити програмско објашњење у цркви посвећеној Светом Николи.⁵¹⁵ Доказ да иконостас није раније преузет од карловачке цркве говори нам исписана година 1767, која се налази у барокном медаљону испод сцене Распећа.

У протеклим деценијама овај иконостас је мењао изглед, јер су му додате нове иконе на месту старијих, украдених 1971. године: тада су нестале престоне иконе *Свети Петар* и *Свети Павле*, *Богородица са Христом* и *Исус Христ*, и из горњих зона десет икона са представама апостола и пророка.⁵¹⁶ Иконе апостола и пророка су касније пронађене, али са знатним оштећењима до којих је дошло приликом чишћења од стране нестручних руку. Ове иконе су након проналаска враћене црквеној општини у Сибачу, док су престоне иконе *Богородица са Христом* и *Свети Петар* и *Свети Павле* пронађене 2006. године (35 година након крађе),⁵¹⁷ а за престоним иконом *Исус Христ Велики архијереј* још се трага.⁵¹⁸ Иконе *Свети Јован Претеча*, *Пророк Исаије*, *Свети Арханђел Михајло*, као и *Апостол Филип* и *Апостол и Јеванђелист Јован*, чувају се у Галерији Матице српске.⁵¹⁹

Међу иконама у Сибачу, налазила се и једна са представама Светих апостола Луке, Јована и Петра, атрибуирана Василију Остојићу, данас у Галерији Матице српске.⁵²⁰

⁵⁰⁹ В. Матић, *Карловачке цркве*, 47–60.

⁵¹⁰ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 145.

⁵¹¹ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему*, 2, 7.

⁵¹² М. Лесек, *Наведено дело*, 2, 9, 10; Упоредити кат. јед. Б. Голубовић, 22.28, 29.29, стр. 50.

⁵¹³ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 146–150.

⁵¹⁴ М. Лесек, „Првобитни иконостас Доње цркве у Сремским Карловцима“, 7.

⁵¹⁵ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему I*, 5.

⁵¹⁶ Исто, 11.

⁵¹⁷ R. Samardžić, „Крађе ikona“, *NBP – Žurnal za kriminalistiku i pravo*, knj. XXI, br. 2, (Beograd 2016), 192.

⁵¹⁸ Исто, 11.

⁵¹⁹ Л. Шелмић, *Монографија Галерије Матице српске*, 249.

⁵²⁰ Исто, 229. Икона Светих апостола Луке, Јована и Петра чува се у Галерији Матице српске, инв. бр.

Претпоставља се да је била део Деизиса, те да је, као и радови Георгија Стојановића, у Сибач доспела из Доње цркве у Сремским Карловцима.

Иако подсећа на ране радове Василија Остојића, ова икона не одговара сликарском програму Сибачког иконостаса. Апостоли су сликани на једној дасци, један поред другог у стојећем положају, док се иза назире брежуљкаста пејзажна позадина. Свети апостол Лука приказан је у плаво-црвеној одори са издигнутом десном ногом постављеном на камен. У десној руци држи јеванђеље, док левом указује на свету књигу. Лик му је младолик са смеђом косом и брадом. Поред њега је фигура Светог апостола Јована који је приказан као проћелав старац са дугом седом брадом. У левој руци држи јеванђеље, док му је десна усмерена према земљи, а поглед према апостолу Луки. Свети Петар је представљен као седи старац, у десној руци држи јеванђеље, а у левој има кључ на чијем крају виси други кључ. Одежде апостола наглашене су мноштвом боја и нежним нијансирањем у циљу представљања драперастих набора. Испод ногу Светог Петра, налази се исписан, сада тешко читљив запис белим словима на тамној подлози. Пошто се у архивској грађи за сада не може наћи податак о иконама апостола које је за Доњу цркву у Сремским Карловцима приложио Василије Остојић, може се претпоставити да су оне сликане као поклон цркви, или можда као пример који би сликара препоручио за озбиљнији ангажман у будућности или на неком одређеном послу.

Икона из Цркве Светог Арханђела Гаврила у Буђановцима

Према извештају Карловачке митрополије из 1753. године у сремском селу Буђановци налази се стара црква која је била саграђена од плетара и покривена шиндром.⁵²¹ Оно по чему је значајна и занимљива стара буђановачка црква је у томе што је у њој писано јеванђеље 1548. године.⁵²² Тадашња олтарска преграда буђановачке цркве из прве половине осамнаестог века састојала се од укупно четрнаест икона, дванаест малих и две велике иконе.⁵²³ Садашња црква подигнута је 1763. године, што нам казује датум који се налази изнад јужних врата.⁵²⁴ Одмах после изградње цркве шездесетих година осамнаестог века био је урађен и иконостас на ком су изведени резбарски радови, а иконе је осликао сарадник Василија Остојића, Јанко Халкозовић. У исто време са задње стране епископског трона осликана је Икона *Исуса Христа*.⁵²⁵ Осим иконе малог формата *Сабор Светог Архистратига Арханђела Михаила*, која је атрибуирана овом сликару, која се данас налази у Галерији Матице српске. Нема других индикација да је Василије Остојић радио у цркви у Буђановцима.⁵²⁶ Икона *Сабор Светог Архистратига Михаила* данас је у веома лошем стању, али је очигледно да се разликује од осталих икона у цркви, на иконостасу, трону, дверима или певницама. Сликана на дебљој дрвеној подлози мањих димензија, претпоставља се да је имала улогу целивајуће иконе у храму. У центру композиције је крилати Архистратиг са исуканим мачем у десној и диском у левој руци. Лево и десно од њега су анђели приказани у динамичном кретању. Колорит иконе је светао, с дискретном употребом злата на осветљеним деловима одеће и анђеоским крилима. Типизирани округласте главе анђела моделоване су окером и смеђим сенкама. Тачно време

⁵²¹ Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 44.

⁵²² Д. Ј. Поповић, *Срби у Срему до 1736/37, историја насеља и становништва*, Српска академија наука, Београд 1950, 48.

⁵²³ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 1*, 142.

⁵²⁴ Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 44.

⁵²⁵ М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 1*, 142.

⁵²⁶ Ј. Шелмић, *Монографија Галерије Матице српске*, 229, инв. бр. ГМС/У 6308.

настанка ове иконе није познато али стилске паралеле упућују на сачуване фрагменте сликарства Василија Остојића са иконостаса манастира Раковца из 1763. године, па би се могло претпоставити да је насликана у време када је Јанко Халкозовић, иначе Остојићев сарадник, сликао иконостас у Буђановцима. За сада се не зна како се икона нашла у Буђановачкој цркви нити да ли је поруцбина или поклон, остаје могућност да се у овој цркви налазило још Остојићевих радова који су временом нестали или уништени.

Црква Рођења Богородице у Сремској Каменици

Пошто се жеља протопрезвитера Живана Хајдаревића Црногорца⁵²⁷ да за живота види осликану каменичку цркву није могла остварити, он је тестаментом обавезао своју кћер Ану и зета Диму Костића да продају кућу у Карловцима и тим новцем плате украшавање иконостаса и олтарског простора. Како би његовој жељи изашли у сусрет, митрополит Павле Ненадовић осветио је још увек недовршен храм, а за живота његовог ктитора 8. септембра 1749. године. Непосредно по освештању храма црквена општина је 1750. године наручила олтар и митрополитски престо код „пилтора Немца из Новог Сада“⁵²⁸. Бавећи се новосадским дрворезбарским радионицама, Бранка Кулић је претпоставила да би то могао бити само Георг Јохан Милер, који је захваљујући свом раду стекао поверење православне цркве, те је добијао и значајне послове.⁵²⁹ Олтар и трон су монтирани већ 1751. године. Податке о „пилтаорским радовима“ налазимо у *Тештеру* у коме је наведено да је црквена општина издвојила око 37 форинти за дуборезбарију, а претпоставља се да је остатак новца претходно обезбедио и ктитор. Након смрти Живана Хајдаревића Црногорца његови наследници у циљу испуњења његове последње воље, ангажују молере 1752. године.⁵³⁰ Осликавање иконостаса завршено је 2. јуна 1753. године. Према књизи инвентара из 1768. године, овај иконостас садржао је 41 икону, био је мрамориран и украшен позлатом. У престоном делу налазиле су се иконе *Богородице, Исуса Христа, Светог Јована Претече, Светог Николе, Светог Димитрија и Светог Георгија*. На царским дверима су иконе *Богородице и Архангела Гаврила* у композицији *Благовести*, док су се испод њих налазиле иконе *Цара Давида и Цара Соломона*. У другој зони су се налазиле иконе *Апостола*, као део сцене *Деизиса*. У реду изнад њих налазило се дванаест икона пророка и икона Богородице. У четвртој зони, на самом врху иконостаса, постављен је крст с *Распећем* око ког су се налазиле иконе *Лонгина Сотника, Марије Магдалене, Богородице и Јована Богослова*.⁵³¹ Име сликара који је реализовао овај иконостас нигде се не помиње, посебно не у црквеним рачунским књигама, јер је новац за сликаре обезбедио ктитор. У току истраживања јављале су се различите претпоставке о могућим учесницима: један од њих је Теодор Крачун, а помиње се и раковачки монах Амброзије Јанковић, који је 1761. године за ову цркву „крст бојадисао“.⁵³²

⁵²⁷ Живан Хајдаревић Црногорац – (данашњи Зрењанин, око 1675 – Сремски Карловци 1751). У младости бавио се повезивањем црквених књига. За протојереја је проглашен 1711. године. Био је веома поштован у народу као и од стране колега у цркви. У периоду од 1722. до 1748. године биран је за посланика на свим црквено-народним саборима. Последњом вољом заветовао је кћерку Ану и њеног супруга Хаџи Диму Костића да заврше изградњу храма у Сремској Каменици. Пред смрт се замонашио у манастиру Раковцу где је узео име Петар. Сахрањен је у сремскокарловачкој Горњој цркви; Бјелица, Слободан. *Знамените личности Срема*, Сремска Митровица 2003, 541.

⁵²⁸ М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, 53.

⁵²⁹ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 94.

⁵³⁰ М. Улић, *Нав. дело*.

⁵³¹ Исто, 54.

⁵³² Исто, 62.

Касније прочитана документа показала су да је Амвросије Јанковић у манастир Раковац ушао тек 1760. године, те да у време живописања Крушедола, као и иконостаса каменичке цркве није могао учествовати због пословне везаности за Будимску епархију.⁵³³ Овај иконостас је 1800. године замењен новим, који је сликао Стефан Гавриловић, а позлатарске радове обављао његов брат Илија.⁵³⁴ На основу сачуваног уговора с маор-мајстором Јаковом Аксентијевићем из 1791. године јасно је да су тада започели радови на обнови цркве, вероватно оштећене у многим изливањима Дунава. У *Тефтеру* који је вођен од 1749. до 1795. године забележено је да је шест престоних икона продато управо после те, 1791. године, али је место продаје наведено само за старе царске двери које су добиле место у цркви у Добринцима 1756. године (дакле, царске двери с претходног иконостаса).⁵³⁵ Каснија истраживања су показала да је иконостас Цркве Рођења Богородице продат цркви села Градојевић код Коцељева. Ове иконе првобитно су атрибуиране кругу сликара око Теодора Стефановића Гологлавца.⁵³⁶ Након рестаураторско-конзерваторских радова на две сачуване престоне иконе с овог иконостаса, *Светог Георгија* и *Светог Димитрија* које се налазе у Народном музеју у Шапцу, Мирослав Тимотијевић је закључио да наведене иконе представљају радове сликара Василија Остојића, што нам оставља могућност да овог сликара сагледамо као аутора иконостаса, који је највероватније реализовао са својим сарадницима.⁵³⁷ Као становник Каменице, Теодор Крачун који је тек навршио две деценије живота, вероватно је помагао Остојићу у сликању иконостаса, а у години његовог завршетка, 1753, забележен је и његов први самосталан рад, икона Светог Јована Крститеља коју је сликао за манастир Ћипшу.⁵³⁸ Две сачуване иконе из Градојевића, Свети Димитрије и Свети Георгије приказују стојеће фигуре светих ратника у псеудо-римској војној опреми, али са барокно усталасаним и златом украшеним огртачима. Фигуре су смештене у предео који се у даљини губи у сфумато измаглици. Њихов статус је додатно обележен крстом као обележјем мучеништва и вере и копљем као ратничким симболом. Додатна препознатљивост обезбеђена им је написима са њиховим именима на самим иконама. Лежерни ставови фигура и природни амбијент у којем су приказане, показују да је сликар у раду уживао пуну слободу, те да је могао да учини корак даље од барокног манира златне, гравираних позадине и помало крутих и свечаних ставова светитеља. Постављање светих ратника у зону престоних икона није представљало уобичајену праксу у српској барокној уметности средином осамнаестог века, па чак ни Светог Димитрија који има локално порекло.⁵³⁹ Ипак, у неколико храмова, почев од Светог Николе у Старом Сланкамену, Свети Димитрије добија место у овој зони, а у Сремској Каменици као његов пандан и веома популаран светитељ, и Свети Георгије. Њихове представе у овом случају, будући да је наглашен крст у њиховим рукама, могу превасходно да се тумаче као слике мученика, чије жртвовање за веру, као и Христова жртва, води до искупљења грехова човечанства. Након осликавања иконостаса Ана и Дима Костић, ангажовали су и сликаре за осликавање олтарског простора; овај посао је започет 1754. године. О њиховом ангажовању говори ктиторски запис

⁵³³ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 248.

⁵³⁴ М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 221–224; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 141.

⁵³⁵ М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, 54.

⁵³⁶ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Просвета; Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1986, 201–202; према: М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 37.

⁵³⁷ О. Батављевић, „Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу“, 139–169; Д. Королија-Црквењаков, „Иконе Св. Димитрија и Св. Георгија из ликовне збирке Народног музеја у Шапцу“, *Museum* 11 (Шабац 2010), 287–296; М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 37.

⁵³⁸ Л. Богдановић, *Срби сликари*, 442; Према: М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 37.

⁵³⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 369.

који се налази на доњој ивици композиције „О тебе радујетсја“. Ова композиција, која се ретко сликала у српском православном сликарству и која је настала утицајем руске уметности, урађена је модерним ликовним средствима, по угледу на олтарски живопис манастира Крушедола, уљем на малтерној подлози. На великој композицији *Химне Богородици*, „О тебе радујетсја“, која се певала у току Великог поста на литургији светог Василија Великог уместо песме „Достојно“, фигура Богородице представљена је у самом центру ослоњена на облаке; у крилу држи Христа младенца док се она сама налази у молитвеном ставу са подигнутим рукама. Са њене леве стране налазе се Арханђели Јахудил и Михаило, а са десне стране налазе се Арханђели Гаврило и Рафаило са Товијом који одају поштовање њој и Исусу Христу. Богородица је окружена анђелима, од којих два анђела испод њених ногу носе полумесец, а два анђела је крунишу. На самом врху ове композиције налази се представа Светог Духа у виду белог голуба, а изнад њега је свевидеће око. Почетне речи химне „Всјакаја твар...“ и завршне речи „... слава тебје“⁵⁴⁰ уметник је дискретно убацио у композицију као текст који по библији Арханђел Гаврило саопштава Богородици на Благовести, док саме речи химне указују на њено безгрешно зачеће.⁵⁴¹

Према натпису са композиције *Еухаристије* сазнаје се да је њен ктитор био Недељко Марковић, црквени добротвор из Катнице. Слика ове композиције вешто је поделио композицију у две зоне.⁵⁴² Доња, земаљска, садржи четири архијереја: *Светог Јована Златоустог, Јакова брата Господњег, Василија Великог и Григорија Богослова*. Сва четворица су приказана са митром на глави; Јован Златоусти је у савременој одежди осамнаестог века са сакосом и омофором, док су остала тројица одевени у складу с представама у традиционалном сликарству, са фелоном и омофором. Између њих се налази жртвеник на коме су свете сасуде, а изнад путира стоје речи: „Ово је тело моје и крв моја“. Кроз два прозора у позадини назиру се пејзажи. У горњој, небеској, зони на облацима приказан је Бог Отац како држи Христово тело док изнад њих лебди Свети Дух у обличју белог голуба. Са леве и десне стране од Свете Тројице налазе се анђели који носе крст, копље и сунђер којима је Христ мучен. Овакав тематски приказ Еухаристије користи се од друге половине осамнаестог века и заменио је традиционалну слику овог чина, која је приказивала причешће апостола. Ова доста необична представа насликана у ниши проскомидије у много чему је слична представи Еухаристије у проскомидији вуковарске Цркве Светог Николе: распоред на икони је исти, с том разликом да је на вуковарској икони Христ представљен како жив лебди у ваздуху. У рачунским књигама цркве у Сремској Каменици појављује се проблем око именовања сликара, сличан оном који се јавља још у рачунским књигама манастира Бођани. На основу записа у Рачунској књизи првобитно су зидне слике биле приписане Амвросију Јанковићу.⁵⁴³ Један запис из Рачунске

⁵⁴⁰Текст химне у српском препеву:

Теби се, Благодатна, радује сва твар:
 Анђелски сабор и људски род;
 Освећени Храме и Рају Духовни,
 девичанства Похвало,
 из Тебе се Бог оваплоти и Дете постаде,
 Он, Предвечни Бог наш,
 јер крило Твоје учини престолом,
 и утробу Твоју показа широм од небеса,
 Теби се, Благодатна, радује
 сва твар, слава Теби.

⁵⁴¹ М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, 55, 58.

⁵⁴² Исто, 62, 63.

⁵⁴³Ј. Севдић, „Иконе Св. Димитрија и Св. Георгија из ликовне збирке Народног музеја у Шапцу“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, II, Нови Сад 1958, 81–98.

књиге из Сремске Каменице наводи и извесног Василија молера којем је плаћено 43 форинте за сликање образа 1755. године. Извесни Васа молер може бити Василије Романович, сликар из Украјине или Василије Остојић, сликар из Новог Сада. Будући да је Василије Романович тада већ ретко био присутан у Сремској епархији, избор је пао на младог сарадника Јова Василијевича и талентованог сликара Василија Остојића. Будући да се ради о датуму када су сликарски послови у цркви већ завршени, може се закључити да је Василије Остојић тада за каменичку цркву осликао велики црквени барјак на коме је са обе стране насликао Васкрсење и Вознесење Исуса Христа а на гвозденом крсту Христово распеће.⁵⁴⁴ Такође се претпостављало да је он био аутор представе *Еухаристије* у ниши проскомидије, али је каснијом атрибуцијом, уз уверљиво образложење, ова композиција приписана Димитрију Бачевићу.⁵⁴⁵ Разлог да се ова композиција првобитно евидентира као рад Василија Остојића, је њена сличност с истоименом композицијом у Цркви Светог Николе у Вуковару, где нема сумње да се ради о ауторству Василија Остојића.⁵⁴⁶ С друге стране, велика зидна композиција „*О тебе радујетсја*“ насликана 1758. године⁵⁴⁷ дуго је била приписивана Амвросију Јанковићу. Коначно је ауторство над овом фреском атрибуирано је Василију Остојићу, пошто је упоређена са зидном сликом у олтару манастира Крушедола, а за коју се сматра да су је радили Јов Василијевич и Василије Остојић. Сам Јов Василијевич 1760. године није више био у Карловачкој митрополији те је реална могућност да је у Сремској Каменици радио само његов сарадник Василије Остојић.⁵⁴⁸

Иконостас Цркве Светог Николе у Иригу

Николајевска црква је најстарија црква у Иригу, а такође и једна од најстаријих грађених од чврстог материјала у Срему. Саграђена је у периоду од 1732. до 1743. године по угледу на цркву манастира Ново Хопово. Постављена је на узвишењу изнад најстаријег дела насеља, да доминира над домовима парохијана у удолини. Црквени мобилијар рађен је у другој половини осамнаестог века и његова израда је трајала око четрдесет година, а осликавање иконостаса трајало је скоро две деценије. Ипак, дрворезбарија је морала бити завршена око 1760. године, када су започети сликарски радови.

У Цркви Светог Николе у Иригу иконостас су осликавали Василије Остојић и Јован Поповић, током дужег периода између 1760. и 1777. године. Из архивских података се сазнаје да су имућни грађани из Ирига ангажовали „молера Василија“ за сликара „темпла“ њихове Николајевске цркве 1860. године.⁵⁴⁹ Ипак, иконостас је завршен тек 1777. што показује податак забележен на икони *Богородице с Христом*.⁵⁵⁰

Осим неубичајеног облика иконостасне преграде која у виду полулука улази Царским дверима у наос цркве, овај иконостас има другачији распоред икона у односу на оновремене иконостасе. На првој зони иконостаса присутне су хоризонталне и вертикалне поделе сликаних целина. Хоризонтална подела обухватила је сокл, престоци ред икона, ред икона с

⁵⁴⁴ М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, 46, 61–63, сл. 26, 65, 144.

⁵⁴⁵ М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 96–98.

⁵⁴⁶ М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, 63.

⁵⁴⁷ Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 99.; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство 2004*, 165, сл. 68.

⁵⁴⁸ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 49.

⁵⁴⁹ П. Васић, „Новосадски сликар Васа Остојић“, *Доба барока*, 1971, 140; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 48.

⁵⁵⁰ О. М. Јовић, „Иконостас Николајевске цркве у Иригу“, 159–170.

пророцима, као и медаљоне у којима су приказане главе анђела с црвеним и плавим крилима. Изнад овог сегмента налази се профилисани венац који дели иконостас на две хоризонтале. Вертикалну поделу чини централни део иконостаса, који обухвата царске двери, уоквирене са два масивна мраморирана стуба. На царским дверима је приказана представа *Благовести*, с тим што је уобичајен образац донекле измењен: арханђел Гаврило је приказан на десној, а Богородица на левој страни двери. Изнад царских двери у медаљону је лик малог Христа у лежећем положају, као илустрација Недреманог ока, први пут у српском барокном сликарству приказана на овај начин и на том месту. Икона заспалог малог Христа, који је спокојно затворио очи, док лежи на крсту као једином оруђу страдања у овој композицији, с анђеоским главицама изнад, показује интересовање барока за тематику Христовог детињства. Василије Остојић је приказао поједностављену верзију, малог одевеног Христа, без инскрипција које су често пратиле мотив Недреманог ока. Популарност ове теме у украјинској уметности седамнаестог и осамнаестог века, утицала је и на њено увођење у српску барокну уметност.⁵⁵¹ Изнад се налази икона *Свете Тројице*. Са леве и десне стране ове централне вертикале иконостаса, дуж стубова, од завршетка Царских двери до завршетка ове зоне, распоређено је дванаест икона мањег формата: поново је уочљива подела с десна на лево, па тај низ започиње представом *Благовести*. Ова зона иконостаса, има и своју даљу вертикалну поделу која укључује већ поменуте иконе сокла, престоње, пророке и анђеле. Симетрично у односу на централни вертикални део уздижу се два низа од којих сваки започиње на соклу и води све до медаљона с анђелима, изнад којих је венцем одвојен горњи део иконостаса. Изнад простора северних и јужних двери на којима нема вратница нити сликаних представа, налазе се само представе пророка са медаљонима анђела испод којих су медаљони са старозаветним темама.

Друга зона такође има необичан распоред икона који је подељен у две вертикалне зоне. Прва зона садржи шест икона на којима су приказане по две стојеће фигуре апостола. Изнад њих налазе се шест медаљона са допојасним фигурама пророка. На бочним странама налазе се медаљони са представом Лонгина Сотника и Марије Магдалене. Иконостас се завршава Великим крстом са Христовим Распећем испод ког су Богородица и Јован Богослов.

Досадашњи истраживачи су закључили да је Василије Остојић осликао иконе у соклу, престоње иконе, Свету Тројицу, на врху Распеће и иконе око њега.⁵⁵² У соклу се налазе иконе: *Свети Никола спасава бродоломнике, Бекство у Египат, Христос и Самарјанка и Усековање Јована Претече*, које су претрпеле многобројне корекције, тако да се на њима тешко може уочити понеки оригиналан потез. На престоним иконама су: *Свети Никола, Богородица с Христом, Исус Христос, Јован Претеча*. Изнад северних двери налази се *Исаијино очишћење*, а изнад је икона самог *Пророка Исаје* и медаљон анђела са плавим крилима. Изнад јужних двери налази се *Жртва Аврамова*, те икона *Пророка Језекиља* и медаљон анђела са црвеним крилима. Средишња икона *Свете Тројице*, уједно је и најмонументалнија композиција на овом иконостасу, док се са стране налазе сцене из живота Богородице као и призори Великих празника: *Ваведење, Успење, Улазак у Јерусалим, Рођење Христово, Преображење, Вознесење, Благовести, Рођење Богородице, Сретење, Крштење, Духови и Васкрсење*.

Иконе на иконостасу пресликали су Георгије Бакаловић и Димитрије Посниковић 1827. године.⁵⁵³ Судајући по изгледу већине композиција, можемо се ослонити на тврдњу првог и веома пажљивог истраживача овог иконостаса, Оливере Милановић Јовић која је закључила да је сликар Георгије Бакаловић чишћење икона урадио с великим поштовањем према

⁵⁵¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 322.

⁵⁵² Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

⁵⁵³ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 285.

Василију Остојићу.⁵⁵⁴ У сваком случају, поштовао је иконографске обрасце постављене пред сликаре овог иконостаса у осамнаестом веку.

Атрибуцијом радова са иконостаса Николајевске цркве у Иригу бавили су се паралелно Павле Васић и Оливера Милановић-Јовић. На основу стилских анализа и поређења с другим радовима овог аутора, иконе са иришког иконостаса приписали су Василију Остојићу. Лепосава Шелмић⁵⁵⁵ је из опуса Василија Остојића издвојила групу икона Великих празника постављених с леве и десне стране централне осе иконостаса, и приписала их Јовану Поповићу. Професор Мирослав Тимотијевић овом уметнику приписује и иконе са темама из Старог завета и то *Аврамову жртву*, *Исаијино очишћење*, фигуре пророка и фигуре Марије Магдалене и сатника Лонгина, као и представу *Деизиса* са архијерејског трона.⁵⁵⁶

Иконостас је осликаван током дужег временског периода, што доказује и запис о годинама када се тај посао одвијао, забележен у натпису датума на иконама. Тако се на представи *Ваведења* налази 1760. година, што одређује време када је у овој цркви радио Јован Поповић. На радовима Василија Остојића, престоним иконама *Исуса Христа*, *Светог Јована Крститеља* и *Светог Николе* је 1764. година, а на престоној икони *Богородице* 1777. година. Првобитни иконостас који је постављен непосредно након завршетка грађевинских радова, у четвртој деценији осамнаестог века, садржао је четири престоне иконе које су донете из Солуна и које су биле релативно нове те нису одмах замењене Остојићевим иконама. Такође се претпоставља да ни Крст са распећем првобитно није био на иконостасу јер се не спомиње у попису из 1733. године, али је касније сасвим сигурно постављен, пошто се наводи да је Аксентије Марковић урадио нови 1792. године, али по узору на стари крст из композиције Распећа у врху иконостаса Цркве Светог Николе у Иригу.⁵⁵⁷

Иако је на престоним иконама овог иконостаса још увек осетан утицај Јова Василијевића који се препознаје у физиономијама, а највише у лику Христа који подсећа на крушедолског и бођанског,⁵⁵⁸ ипак преовладава лични печат Василија Остојића, који је осетнији него на његовим ранијим радовима. На иконама овог иконостаса Остојић је вешто спајао пластичност ликова светлог тена са одећом сликаном у тамнијим нијансама, те са оштријим наборима декорисаним флоралним елементима. У позадинама ових икона такође наилазимо на комбиновање златних украса урезаних у златну површину у духу традиционалног руског иконописа какав је присутан код многих мајстора прелазног периода, са нијансираним облацима у горњим деловима и пејзажима у доњим деловима иконе.

Ако се зна да је Василије Остојић из Митрополијске библиотеке позајмио једну илустровану Библију (Библију велику с фигурама),⁵⁵⁹ а избор би се могао сузити на *Пискаторову Библију* и *Библију Ектипну* Кристофа Вајгла, у компоновању неких сцена на иришком иконостасу могуће је повући паралеле, пре свега са илустрацијама из *Библије Ектипе*.⁵⁶⁰ Мада је могућа и нека друга, посредна веза, присутне су сличности у старозаветној представи Жртва Аврамова, као и код медаљона на соклу, посебно у сценама *Бекство у Египат* и *Христос и Самарјанка*. Као и остале сцене, и ове су сликане у складу са устаљеним правилима, те, чак и ако не постоји непосредна веза с наведеним предлошком, остаје значајна

⁵⁵⁴ О. М. Јовић, „Иконостас Николајевске цркве у Иригу“, 170.

⁵⁵⁵ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 62.

⁵⁵⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 95-96.

⁵⁵⁷ М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 100.

⁵⁵⁸ Исто.

⁵⁵⁹ АСАНУК, МП-Б, 1775/56.

⁵⁶⁰ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века*, САНУ, Београд 1992, 41, 46.

чињеница да се Василије Остојић у раним годинама свог сликарског рада интересовао за иконографска решења којима би могао да се послужи.

Приликом осликавања медаљона на соклу према наведеним оскудним описима и непотпуно исликаним деловима иконостаса, верујемо да се Остојић вероватно служио одговарајућим отиском из *Библије Ектине*.

Приликом осликавања икона за иконостас иришке Николајевске цркве Василије Остојић оставља у већој мери свој ликовни рукопис и ослобађа се утицаја Јова Василијевича. Овим поступком назире се Остојићева тежња за константним унапређивањем сопствене сликарске технике којом се постепено окреће од традиционалног сликарства ка западном бароку. „Остаје отворено питање идејног творца и дрворезбара који су осмислили и извели овај, по свему драгоцен, ансамбл након кога олтарска преграда излази у простор наоса, није равна површина и добија обележја најбоље барокне традиције.“⁵⁶¹

Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу

Атрибуција репрезентативног трона из 1777. године првобитно није била могућа због лошег стања самог трона и изостанка рестаураторско-конзерваторских радова. Ауторство сликарства је могуће размотрити са више аспеката, пошто је сликарство било поверавано углавном домаћим мајсторима.⁵⁶² Прво је Оливера Милановић Јовић у студији о иконостасу Николајевске цркве у Иригу, бавећи се радом Василија Остојића на овом иконостасу, дала опис његовог тематског репертоара. На основу стилских карактеристика Оливера Милановић Јовић закључује да се сликарство Богородичиног трона може повезати са сликарством Теодора Димитријевића Крачуна и његових сарадника. Ипак и она у појединим деловима доводи у питање њихово ауторство.⁵⁶³ Иконографском решењу средишње композиције на којој је приказана Богородица са малим Христом у наручју, пажњу посвећује Дејан Медаковић и закључује да је оно реализовано у складу са радом аутора иконостаса, Василија Остојића. Медаковић је средишњу тему на трону објаснио као барокну верзију Благовести, доводећи у везу њен изглед са проповедима Гаврила Стефановића Венцловића.⁵⁶⁴ Приликом научно-истраживачког рада у Николајевској цркви у Иригу, Лепосава Шелмић и професор Мирослав Тимотијевић сликарство на Богородичином трону ипак су искључили из ликовног опуса Василија Остојића.⁵⁶⁵

Захваљујући делимичним конзерваторско-рестаураторским радовима који су уследили касније, коначно је потврђено да је, уз Василија Остојића, у сликању иконостаса учествовао и Јован Поповић. Али сликарство Богородичиног трона не припада ни овом сликару. Делимичан траг у атрибуцији сликара је потврђен у корист Григорија Давидовића Опшића, Крачуновог ученика и следбеника. На овог сликара у највећој мери указује средишна композиција – икона *Крунисање Богородице* са иконостаса који се налази у Цркви Арханђела Гаврила у Лаћарку, која је у понеким детаљима слична са иконографским детаљима на централној сцени Богородичиног трона у Иригу.⁵⁶⁶ У књизи *Српски сликари од XIV до XVIII века*, професора Бранислава Тодића у попису трона које је радио Василије Остојић, наведен је и овај Богородичин трон у Иригу са представом Богородице и сценом Сусрет Марије и Јелисавете,

⁵⁶¹ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 285.

⁵⁶² М. Тимотијевић, „Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу...“, 135, 136.

⁵⁶³ О. М. Јовић, „*Иконостас Николајевске цркве у Иригу*“, 166.

⁵⁶⁴ Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Српска књижевна задруга, Београд 1980, 162.

⁵⁶⁵ М. Тимотијевић, „Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу“, 135.

⁵⁶⁶ Исто.

иконографско решење какво такође налазимо у *Библији* Кристофа Вајгла.⁵⁶⁷ Професор Тодић се ослонио на извор који је дала Бранка Кулић у књизи *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*.⁵⁶⁸

Иконостас Цркве Светог Николе у Нерадину

Црква Светог Николе у селу Нерадин у Срему, подигнута је 1732. године а освећена је 15. фебруара 1734. године. Ове податке проналазимо у *Инвентаријуму цркве села Нерадин* из 1767. године, записане руком свештеника Јефтимија Радосављевића, а по наређењу митрополита Павла Ненадовића. У време настанка *Инвентаријума* иконостас је већ био подигнут и на њему се налазио већи број икона: на врху се налазио крст на којем је било насликано Распеће, а око њега четири иконе Јеванђелиста, као и Богородица и Јован Богослов. Испод крста у средини, евидентирана је икона „моленије“, с дванаест апостола у позлаћеним рамовима, четири иконе – „даље нечитко и Јована Претече, 6 'образа', 'двери повелике' испод икона уместо бочних двери завесе од 'шпалирата платна'.“⁵⁶⁹ На икони *Светог Јована Претече*, већ тада је примећена година 1760. На данашњем иконостасу налазе се четири престоње иконе, од којих је једна, већ поменута икона *Светог Јована Претече* са записаном годином, потом *Свети Никола*, *Богородица* и *Исус Христос*; на соклу се налазе три сцене (*Парабола о сејачу*, *Митар* и *Фарисеј*, *Парабола о трњу и брвну у оку*). На северним дверима је *Свети арханђел Михајло*, на јужним *Свети Арханђел Рафаило са Товијом*, а на царским дверима су *Благовести*. На централном месту изнад царских двери, налази се мала композиција *Тајне вечере*, а изнад су *Света тројица*, икона која заузима два реда у којима су, лево и десно, апостоли. Први и последњи медаљон с леве и десне стране заузимају пророк Мојсије и пророк Арон. Око сликаног крста с Распећем, налазе се четири медаљона, од којих су на два Богородица и Свети Јован Богослов, а на осталим су приказане стојеће фигуре Марије Магдалене и Саломије.

Мада су, судећи по запису на икони *Светог Јована Претече*, иконе у Нерадину сликане пре оних у Иригу, оне делују „модерније“: престоње иконе имају неутралну светлу позадину, за разлику од иришких чије су позадине прекривене помало крутим графички реализованим шарама на златној основи. Драперије су такође сликане знатно слободније; и код иконе *Богородице*, као и код *Исуса Христа* присутна је дискретна стилизована и помало геометризована шара, насликана финим златним линијама, али се тај украс прелама и као да се помера међу наборима тканине. Ликови Христа и Богородице веома наликују на оне које ће сликар касније поновити у Иригу. Лик Светог Николе такође је готово идентичан са иришким, али позадина у Нерадину ни овде није више златне боје, већ се појављује пејзаж, насликан виртуозно, са благим сенчењем боја које приказују залазак сунца, затим брежуљке у даљини, дрво које наговештава гај и назире се вода. И код овог светитеља драперија је украшена префињеним златним детаљима. Флорални орнаменти на иконама сада су замењени вешто изнијансираним тоновима који се јасно виде на пејзажу и облацима код престоних икона. Пажљивим посматрањем може се закључити да су иконе у нерадинској цркви пресликане на местима где су приказани апостоли и пророци. У литератури, као ни у архивској грађи, нема помена о томе ко је пресликао иконе, али на ту чињеницу у највећој мери указује позадина која није тако раскошна, већ је потпуно сведена и нијансирана у светло наранцасте тонове као и

⁵⁶⁷ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98.

⁵⁶⁸ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 283.

⁵⁶⁹ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 257.

драперија одеће која је такође изгубила златне орнаменте, и сада је потпуно поједностављена. Иако су иконе пресликаване, иконографија Василија Остојића није у потпуности занемарена, ликови светитеља у великој мери су испоштовани и задржан је првобитан изглед какав им је доделио Василије Остојић.

Заправо, доста дуго није било података о радовима Василија Остојића из педесетих година осамнаестог века. Павле Васић је на основу анализе стила, Остојићевим делима прикључио и овај иконостас, који донекле попуњава поменути хронолошку празнину.⁵⁷⁰ Иконостас у Нерадину спада у значајније радове Василија Остојића у Срему.⁵⁷¹

Мирјана Лесек износи претпоставку о паралелном раду на нерадинском и иришком иконостасу, те да је у сликању у Нерадину Василију Остојићу помагао Јован Поповић. Лесек такође сматра да је Остојић урадио иконе на соклу, дверима, медаљонима изнад двери, те медаљоне са апостолима и пророцима, *Свету Тројицу* и групу с *Распећем*, тек после у потпуности завршене резбарије за иконостас,⁵⁷² дакле око 1780. године. Ипак, вероватније је да је сликар, можда уз помоћ сарадника, у време када је Јован Поповић радио низ Великих празника у Иригу, сликао и престоње иконе, те да су ове 1780. године постављене у нове делове резбареног иконостаса, док су друге иконе можда настале после назначеног датума. То би значило да је нерадинска црква успела да ангажује Василија Остојића двадесетак година касније за довршавање високе олтарске преграде. Царске двери поменуте у инвентарној књизи из 1767. године не одговарају данашњим дверима и сигурно нису припадале ликовном опусу Василија Остојића.⁵⁷³

О времену када се прва етапа посла у Нерадину завршила, говори чињеница да већ 1761. године Василије Остојић помаже свом сараднику Јанку Халкозовићу на осликавању иконостаса Успенске цркве у Осијеку, који је заједно са црквом уништен до темеља у Другом светском рату 1942. године.⁵⁷⁴

Мада се попис икона на иконостасу наведен у *Инвентаријуму цркве села Нерадин* из 1767. године, у извесној мери поклапа са данашњим стањем, па би се могло закључити да је био завршен у једном даху, из неког разлога, посао око декорисања ове иконостасне преграде није био у потпуности завршен. У *Трошковнику* за годину 1775. помињу се расходи за одржавање цркве, између осталог за израду крста, врата и прозора, као и за столове и скамије, посао који је поверен младом тишљеру Аксентију Марковићу.⁵⁷⁵ Такође, 1779. у *Трошковнику* се помиње трошак за 12 празничних икона, али се може претпоставити да се радило о припреми дрвених носача, пошто је молеру Јефрему тада плаћено за истих дванаест икона, дакле за њихово осликавање. Годину касније, 1780. Аксентију Марковићу, сада „билдхаору“ исплаћена је већа сума за темпло, што значи да је дорађивао иконостасну преграду.⁵⁷⁶ Његов рад је очигледан и данас, посебно на пиластрима украшеним геометријски преплетеним тракама, што се понавља и на архијерејском трону. Дрворезбарски захвати Аксентија Марковића знатно се разликују од резбарије прве зоне са царским и бочним дверима, које је радио непознати дрворезбар, можда ипак пре него што ће Василије Остојић приступити осликавању икона.⁵⁷⁷ Већина нерадинских икона сликана је у складу за устаљеним

⁵⁷⁰ П. Васић, „Новосадски сликар Васа Остојић“, у: *Доба барока*, 1971, 141.

⁵⁷¹ Исто, 140; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 48.

⁵⁷² М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 101.

⁵⁷³ М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 101.

⁵⁷⁴ Л. Шелмић, *Српско сликарство* 395, нап. 36.

⁵⁷⁵ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 257, 258.

⁵⁷⁶ Исто, 258.

⁵⁷⁷ Исто, 259.

принципима прелазног периода у српском барокном сликарству. Из целокупног корпуса се издваја иконографско решење параболо које се налазе на соклу барокног иконостаса у нерадинској цркви, и представља одраз савременог репертоара ових представа: Остојић је урадио три теме из репертоара параболо: *Прича о сејачу*, *Прича о митару и фарисеју* и *Прича о трну и брвну у оку*. На срећу, ове сцене спадају у боље очуване иконе на соклу у стваралаштву Василија Остојића.

Прича о трну и брвну у оку је параболо о лицемерју које у туђем оку види трн, а у свом не види ни брвно. Параболо се помиње у Јеванђељу по Матеју (7, 1–5) и у Јеванђељу по Луки (6, 41), а постаје веома популарна у време барока. У западноевропском сликарству ова тема није одавала нарочит уметнички утисак, приказ је, у духу барокног доба, готово дословно приказиван, најчешће реализован у оквиру концепта уметности графике.⁵⁷⁸ С друге стране, у српској барокној уметности најчешће се појављује на соклу иконостаса или у зидном сликарству. Сликајући га, уметници су најчешће посезали за графичким предлошцима из илустроване *Библије Ектите* Кристофа Вајгла.⁵⁷⁹ Међу првим представама ове параболо у српском сликарству је представа на јужном зиду у припрате у манастиру Бођани, коју је насликао Христофор Цефаровић,⁵⁸⁰ док ју је Јован Четиревић Грабован приказао на певници Храма Светог Јована Крститеља у Стоном Београду. Ова параболо присутна је и на соклу иконостаса цркве Светог Николе у Земуну.⁵⁸¹ Идејом поуке коју ова тема носи у себи, руководио се и Теодор Крачун урадивши параболу на соклу за иконостас у Сремској Митровици и у Сусеку, док ју је Јаков Орфелин приказао, такође, на соклу иконостаса за цркву у Јарку.

Параболо о сејачу се налази у Јеванђељу по Матеју (15, 14) и Луки (8, 5-15) и говори о моралном значењу поруке о продуктивности признавања речи Божијих. Ова прича о сејачу и семену често се јављала и током средњег века, а била је честа тема у српском барокном сликарству. Када је реч о зидном сликарству, ову тему урадио је Стефан Тенецки за наос манастирске цркве у Крушедолу, а потом и у оквиру програма хиландарског параклиса Светог Саве.⁵⁸² Поред Василија Остојића ову параболу је сликао и Димитрије Бачевић на соклу иконостаса у Цркви Светог Николе у Земуну, такође полазећи од ликовног решења насталом према графичком листу из илустроване *Библије Ектите*.⁵⁸³ Водећи се истим узором Теодор Крачун слика за сокл иконостаса у Сусеку и Нештину, Мојсеј Суботић такође слика на соклу иконостаса за цркву у Мартинцима и Јован Четиревић Грабован за певницу у Цркви Светог Јована Крститеља у Стоном Београду.⁵⁸⁴ Ова параболо носи старо есхатолошко значење које се налази у проповедничком зборнику Кирила Транквилиона, где се Христ тумачи као сејач који је посејао добро семе у човеку, док коров представља ђаволје дело. Идентично тумачење се налази и у проповедима Лазара Барановича, где је људска душа представљена као земља на коју сејач баца семе, а плодно тло треба припремити за сејача Христа. У алегоричким значењима, жетва је тумачена као крај света, а анђели као жетеоци који ће одвојити зрно од

⁵⁷⁸ Р. Михаиловић, „Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века“ (докторска дисертација, Београд 1963), 50–52.

⁵⁷⁹ М. Тимотијевић, „Иконографија параболо у српском барокном сликарству...“, 173.

⁵⁸⁰ Исто, 173, 174.

⁵⁸¹ Д. Медаковић, „Христове параболо на иконостасу Николајевске цркве у Земуну“, *Зборник радова Народног музеја*, бр. IV, Београд 1964, 147, сл. 99, 100.

⁵⁸² М. Тимотијевић, „Иконографија параболо у српском барокном сликарству“, 174.

⁵⁸³ Д. Медаковић, „Христове параболо на иконостасу Николајевске цркве у Земуну“, 153–155, сл. 101, 102.

⁵⁸⁴ М. Тимотијевић, „Иконографија параболо у српском барокном сликарству“, 175.

плеве, заправо праведне од грешника. Код Гедсона Кривовског тумачење ове параболе произилази из проповедничког деловања саме цркве. Кривовски опомиње проповеднике да је црква Христова школа где се учи радом и делима а не речима и у духу савремених просветитељских разумевања скреће пажњу верницима да су дужни да пажљиво слушају и следе божију реч.⁵⁸⁵

Парабола о митару и Фарисеју налази се у јеванђељу по Луки (18, 9–14); она приповеда о фарисеју који се размеће својим врлинама, насупрот понизног цариника који мора да сакупља новац народу и моли Бога за опроштај.

Ову параболу такође срећемо у проповедним зборницима код Кирила Транквилиона, где се до разумевања божијих закона долази истинском љубављу и разумом, а не парадигмалном побожношћу. У проповедима код Лазара Барановича и Симеона Полоцког парабола има морализаторско виђење с истакнутим есхатолошким знацима, где се истиче као дидактични пример и као поука која приповеда о одвајању праведника од грешника када дођу до Страшног суда. Код Гедсона Кривовског, проповеди засноване на овој параболу везане су искључиво за јеванђељске стихове који истичу морална размишљања према самољубљу, гордости и пороцима. У преводима код Јована Рајића налазе се две проповеди из рукописних књига Платона Левшина и Гаврила Петрова које говоре о овој параболу. У првој се говори о подели између гордости и смирења, док је у другој реч о начину како избећи гордост.⁵⁸⁶

У зидном сликарству ову параболу срећемо у припрати манастира Бођани и у наосу храма манастира Крушедола. На соклу иконостаса Цркве Светог Николе у Земуну насликао ју је Димитрије Бачевић; Теодор Крачун је приказује на соклу цркве у Сусеку, вођен примером из Пискачорове илустроване *Библије*; ⁵⁸⁷ коначно, ову параболу је приказао и Василије Остојић у цркви у Нерадину.

Иконостас капеле Успења Богородице на Доброј води у Даљу

Даљско добро, које је припадало аустријској монархији, Цар Јосиф I доделио је српском патријарху Арсенију III Чарнојевићу на уживање 1706. године. Имање је доживело препород током друге половине осамнаестог века захваљујући митрополиту Павлу Ненадовићу⁵⁸⁸ који

⁵⁸⁵ Исто, 174.

⁵⁸⁶ Исто, 176, 177.

⁵⁸⁷ М. Тимотијевић, „Иконографија парабола у српском барокном сликарству“, 177.

⁵⁸⁸ Павле Ненадовић (Будим, Табан, 14. јануар 1699–Сремски Карловци, 15. август 1768) У Будиму завршава српску, немачку и латинску школу, а потом обавља посао писара у будимском Магистрату где је упознао методе државне политике Хабзбуршке монархије. На позив карловачког митрополита Мојсија Петровића прелази у Карловце за писара. Замонашен је у манастиру Раковац коме се током живота често враћао и помагао његову обнову и развитак. Митрополит Мојсије га 1726. године рукополаже за ђакона, а 1728. године именује за презвитера и свог заменика. Епископ сечујске и осјечке епархије постаје 1732. године. Патријарх Арсеније IV Шакабента га поставља за свог заменика 1737. године и именује га за епископа горњокарловачког 1742. године. За арадског епископа изабран је 1748. године, међутим због смрти митрополита Исаије Антоновића није се дуго задржао у Араду, већ 16. јула 1749. године бива изабран за новог карловачког митрополита. Као митрополит залагао се за оживљавање, реорганизацију и развој школства и основао школски фонд за подмиривање школских потреба Срба у Карловачкој митрополији. Оснивао је конзисторије, архиве и библиотеке унутар сваке епархије и унутар саме митрополије. Подигао је нови Саборни храм у Сремским Карловцима и обновио манастир Гргетег. Митрополит Ненадовић водио је непрестану борбу против унијаћења Срба и Румуна. За помоћ се обраћао и бечком двору, али је истовремено настојао да путем уметности и барокних церемонијала ојача православље и тако спречи да православни живаљ или „шизматизици“ пређу у католичанство. Сахрањен је у саборној цркви у Сремским Карловцима. Види: Б. Стојишић, „Знамените личности Срема од I до XXI века, Сремска Митровица 2003, 529–530; П. Пузовић, „Рад митрополита Павла

је преузео властелинство од Коморе⁵⁸⁹ и преуредио ово митрополијско имање. У време митрополита Ненадовића саграђена је и капела посвећена Успењу Богородице на Доброј води.⁵⁹⁰ Као што се често дешавало када су такве капеле у питању, и ова је била подигнута на месту које се зове Добра вода, зато што је ту био развијен култ око чудотворности извора због кога се народ окупљао. Један од циљева верских реформи на територији Карловачке митрополије, исто као што се залагао Теофан Прокопович у другом делу поглавља „Духовног регуламента“, представља посвећивање пажње контролисању популарних побожности које су углавном биле везане за изворе, мошти и чудотворне иконе. У том контексту један од разлога подизања капеле на даљској Доброј води је настојање да се спречи расејавање народних празноверја. Сама капела је више пута рушена и поново подизана, а део иконостаса такође је уништен, тако да се о његовом изгледу и самим тим изгледу ентеријера капеле може стећи утисак на основу декоративних елемената и сачуваних икона. Приликом обнове капеле Успења Богородичиног на Доброј води у Даљу, зидне слике је осликао сликар Ђура Пецић, 1899. године, а тада је урадио и пресликавање иконостаса.⁵⁹¹ У Другом светском рату, 1941. године, капела је порушена до темеља на исти начин као и Црква Успења Богородице у Осијеку, 1942. године. Тада је у капели страдао део иконостаса а црквени мобилијар је потпуно уништен. После рата, од 1946. до 1948. године на темељима некадашње капеле подигнута је нова у српско-византијском стилу, с једним кубетом; постављени су сачувани делови првобитног иконостаса,⁵⁹² а зидови су живописани. У последњим ратовима капела је поново девастирана, а иконе су пренете у Нови Сад и након рестаурације, излагане у Галерији Матице српске 1994. године.

Судећи по остацима резбарених оквира и сазнањима о тематском репертоару, закључује се да је иконостас даљске капеле припадао развијенијим капелским иконостасима урађеним у барокном стилу, који је заступао нове модерне идеје.⁵⁹³ Из картуше која се налазила изнад царских двери, са записом о осликавању иконостаса сазнаје се да је 28. августа 1760. године завршен рад на сликању олтарске преграде. Иконостас је био богато изрезбарен, позлаћен и садржао је 36 икона. Запис говори да је иконостас осликан захваљујући настојању митрополита Павла Ненадовића, али у складу са обичајима, аутори иконостаса се не помињу. До данашњих дана сачувано је 26 икона: из сликане целине недостају царске двери са иконама Благовести и осам медаљона са допојасним фигурама апостола. Мада и сачуване иконе говоре довољно о мерилима којима су се руководили аутори иконостаса, и непознати дрворезбар и сликар или сликари, нажалост Уговор из којег бисмо боље сагледали намере и жеље наручилаца, није сачуван.

Иконе су имале својеврстан резбарен оквир, раскошно украшен флоралним детаљима и спиралама. У стручној литератури се помиње сличност између овог иконостаса и иконостаса гробљанске капеле манастира Раковца; она је запажена у повезаности и груписању медаљона, као и у случају украса који се налазе око икона Богородице и Јована Богослова, а који се обликују у балдахин на чијем врху се налази круна. Престоне иконе имале су облик

Ненадовића на завођењу монашке дисциплине у фрушкогорским манастирима“, *Богословље* 1, Београд 2014, 120 – 125.

⁵⁸⁹ С. Гавриловић, „Даљско властелинство Карловачке митрополије у XVIII столећу“, *Зборник за друштвене науке Матице српске*, 46 (Нови Сад 1967), 35.

⁵⁹⁰ М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, 7.

⁵⁹¹ О. Микић, „Сликар Ђура Пецић (1837–1929)“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 27, Нови Сад 1981, 207.

⁵⁹² М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, 8, 9.

⁵⁹³ Р. Михаиловић, „Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања“, 203–213.

правоугаоника са полукружним завршетком на врху, док су остале биле осмишљене у виду медаљона крушколиких овалних облика које карактерише асиметрија.⁵⁹⁴

Иконостас је имао тематски одвојене две зоне: прву у којој су престоне иконе *Исуса Христа* и *Богородице са Христом*, као и два медаљона са фигурама Светог Николе и Светог Георгија, те царске двери с Благовестима. По претпоставци о сличности с раковачким иконостасом, северне и јужне двери нису биле украшене иконама, тако да су медаљони с ликовима Светог Николе и Светог Георгија биле постављене на бочне зидове. У зони изнад иконе су биле подељене у две групе: прва коју су чиниле допојасне фигуре пророка и анђела са путирима, распоређена с обе стране Распећа; другу целину чине иконе *Богородице*, *Јована Богослова*, *Христово Распеће* на коме су се налазили и симболи јеванђелиста као и медаљони допојасних фигура апостола распоређених око Распећа.⁵⁹⁵

Икона Богородице са Христом slikана је под утицајем модерних тенденција друге половине осамнаестог века: приказана у стојећем ставу, фигура Богородице окренута је према посматрачу, а њен лик је уз помоћ светлости постигао утисак пластичности, оживљен плавом хаљином, украшен златним детаљима преко које пада црвени плашт такође украшен златом. Богородица се налази на облацима што је било једно од често коришћених решења преузетог из руско-украјинског барока, којим су се служили и други сликари у српском бароку, попут Јова Василијевича, Василија Романовича, Стефана Тенецког, Димитрија Бачевића и Василија Остојића. У десној руци држи цвет белог љиљана који симболише чистоту и њено безгрешно зачеће а у левој руци малог Христа који је потврђује као Богомајку, што је приказује као безгрешну мајку Богочовека и потврђује је као Теотокос. Тежња да се визуализује теолошко учење о Марији као безгрешној Богомајци, јавља се и пре барокног доба и закључака Тридентског сабора и провлачи се кроз црквену уметност до данас.⁵⁹⁶

Исус Христос је такође приказан на облацима; десном руком благосиља, док у левој држи отворену књигу у којој је исписан текст из јеванђеља по Матеји, какав је забележен и у Старом Сланкамену. Одевен је у раскошну одећу украшену златним барокним орнаментом. Христово божанско лице је хуманизовано до портретних карактеристика. Уместо златне позадине и овде се небо као боравиште ликова са слике апострофира плавом бојом. Мада је одећа на обе фигуре графицистички украшена барокним мотивима, у апстрактном плавичастом окружењу оне делују скоро аскетски једноставно. У служби пиктуралне поетике црквеног барокног сликарства налазе се и натписи на иконама кроз које је слика говорила о свом проповедном значају.⁵⁹⁷

Без обзира на скромне размере капеле, овако репрезентативан иконостас могао је да уради само неки од врхунских сликара. Ипак, Митрополиту Ненадовићу се није у потпуности допао резултат, посебно изглед апстрактне плаве позадине и поједини ликови на иконама, тако да је 8. августа 1763. године, у писму захтевао да молери Димитрије и Василије ураде одређене исправке.⁵⁹⁸ Већ је Вељко Петровић утврдио везу између ова два сликара,⁵⁹⁹ тако да је сасвим логичан био закључак да су они, будући да их је и митрополит опоменуо, заједно радили на иконостасу даљске капеле. Штавише, будући да је Василије Остојић у то време већ био уважен и веома тражен сликар, било је логично закључити да му је његов ученик, Димитрије

⁵⁹⁴ М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, 11, 12.

⁵⁹⁵ Исто, 13, 14.

⁵⁹⁶ Исто, 15, 17.

⁵⁹⁷ М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, 18.

⁵⁹⁸ Исто, 27; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 85.

⁵⁹⁹ Кашанин, Петровић, *Српска уметност у Војводини...*, 84.

Бачевић⁶⁰⁰ помагао у реализацији посла, те је као могућност наведено да се међу помоћницима налазио и млади Теодор Крачун.⁶⁰¹

Тек је Мирослава Костић поређењем и темељном анализом иконостаса капеле Успења Богородице у Даљу са осталим радовима Василија Остојића запазила разлике у техници и стилу, те је ове иконе издвојила из Остојићевог ликовног опуса и коначно атрибуирала сликару Димитрију Бачевићу и неком од његових сарадника или ученика. Претпоставку о Теодору Крачуну као Бачевићевом сараднику Лепосава Шелмић је поткрепила сликарским поступцима на престоној икони Христа;⁶⁰² ову тезу је дефинисао Мирослав Тимотијевић у монографији *Теодор Крачун*.⁶⁰³ Он оставља отвореном могућност да је до сарадње Крачуна и Димитрија Бачевића дошло захваљујући посредовању Василија Остојића. Крачуново учешће се не помиње у писму митрополита Ненадовића, али се запажа сличност престоне иконе Исуса Христа са каснијим Крачуновима радом у Ваведењској цркви у Стапару. Међутим, писмо митрополита Ненадовића није довољан доказ да се премосте различитости између икона из Даља и уобичајеног начина сликања Василија Остојића, те би његов допринос овој целини требало искључити до евентуалног проналажења архивских доказа о ауторству.

Иконостас у Цркви Успења Богородице у Осијеку

Православна црквена општина у Осијеку у осамнаестом веку била је међу богатијим општинама. Успенска црква из Осијека у то време поседовала је велики број црквених сасуда и свештеничке одежде.⁶⁰⁴ Иако мала, истицала се са два полијелеја и звоником изнад припрате, који је тада био реткост.⁶⁰⁵ За разлику од иконостаса у околним црквама који су били израђени од дрвета, у осјечкој Успенској цркви почетком осамнаестог века, постојао је веома леп и богато украшен камени иконостас.⁶⁰⁶ У опису који је сачињен 1733. године наводи се да је осјечки иконостас имао четири престоне иконе, и то *Исуса Христа, Богородице, Светог Николе и Светог Јована Крститеља*. У горњем делу налазило се 12 икона апостола изнад којих се налази крст са Христовим распећем око којег се налази шест цветова. На остатку иконостаса налазило се и 36 мањих икона.⁶⁰⁷ За осликавање новог иконостаса ангажован је, тада један од најугледнијих сликара Јанко Халкозовић, а постоји мишљење да је овај посао реализовао заједно са Василијем Остојићем 1761. године.⁶⁰⁸ На основу сличности са иконостасом цркве Светог Николе у Вуковару, и вуковарски иконостас се дуго приписивао Јанку Халкозовићу. Ову нетачну атрибуцију исправили су историчари уметности Галерије Матице српске Лепосава Шелмић и Олга Микић у књизи *Мајстори прелазног периода*⁶⁰⁹ и Динко Давидов у студији *Иконостаси српских варошких цркава Сремске архидијецезе*.⁶¹⁰ С друге стране, она представља једину индикацију да је на приликом израде осјечког иконостаса,

⁶⁰⁰ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

⁶⁰¹ М. Костић, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, 25.; Б. Тодић, *Исто*, 172.

⁶⁰² М. Костић, *Наведено дело*, 25; М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 37, 38.

⁶⁰³ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 41.

⁶⁰⁴ Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, 89.

⁶⁰⁵ *Исто*, 106, 108.

⁶⁰⁶ *Исто*, 90.

⁶⁰⁷ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 47; Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 51.

⁶⁰⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98.

⁶⁰⁹ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 50–51.

⁶¹⁰ Д. Давидов, „Иконостаси српских варошких цркава сремске архидијецезе у XVIII веку“, у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)*, Балканолошки институт САНУ, Београд 1984, 248–249.

у њој учествовао и Василије Остојић; његов начин рада умногоме се разликује од сликарског рукописа Јанка Халкозовића, тако да би њихов допринос у реализацији једне целине лако могао да се раздвоји. Нажалост иконостас је заједно са црквом страдао у Другом светском рату, 1942. године, а сазнања о њему и његовом изгледу можемо наћи само у још оскудној у архивској грађи. Снимак овог иконостаса публикован је 1927. године,⁶¹¹ али на основу фотографије није могуће прочитати све сцене, а још мање одредити да ли га је осликао сам Јанко Халкозовић, или му је у том послу помагао Василије Остојић.

Иконостас у Цркви Светог Николе у Земуну

У време док је радио на капели Успења Богородичиног на Доброј води код Даља, Димитрије Бачевић је започео 1761. године сарадњу с новим сарадником, Димитријем Поповићем из Бечкерека. Њих двојица су склопили уговор да за две хиљаде форинти ураде иконостас у цркви Светог Николе у Земуну.⁶¹² Међутим, овај заједнички подухват није успео да се оствари. Димитрије Бачевић који се разболео од туберкулозе није могао сам да доврши иконостас, а Димитрије Поповић из непознатих разлога одустаје од већ договореног посла. Због тога се Димитрије Бачевић за помоћ обратио свом некадашњем учитељу Василију Остојићу; резултат је била погодба да реализују започете радове у Земуну, али и да надаље раде заједно.⁶¹³

Сараднички рад није се одвијао како је замишљено, што се види из чињенице да је Василије Остојић упутио жалбу митрополиту 6. септембра 1763. године у којој му саопштава да се рад на земунском иконостасу одужио због болести Димитрија Бачевића и да је због тога био приморан да прекрши договор и без њега погоди послове у Фенеку и Војки.⁶¹⁴ Због Остојићеве немогућности да настави рад у Земуну,⁶¹⁵ Бачевић обећава да ће сам да заврши земунски иконостас и од петсто форинти које су преостале, Остојићу уступи триста. Када се Бачевић опоравио од болести завршио је посао на иконостасу уз помоћ Остојића. Пошто је однео иконе у Земун, узео је преостали новац, али није хтео да исплати Остојића, пошто је овај прекршио договор да раде и деле заједнички. Уместо тога, затражио је половину новца од раковачког иконостаса, на ком је Остојић већ радио. Василије Остојић се потом обратио митрополиту, с молбом да реши непријатну ситуацију са Бачевићем и пресуди по правилу. Митрополит је разговарао са обојицом сликара и одлучио да случај преда Конзисторији. Духовни суд је убрзо, септембра 1763. године донео одлуку: осудио је поступак Василија Остојића и пресудио у корист Димитрија Бачевића, мада је овај имао обавезу да за посао у Земуну свом сараднику исплати 120, 26 форинти. Међутим, Бачевић је исписао само своје име на спорном иконостасу у картуши изнад царских двери али не и Остојићево, што је додатно угрозило орташтво двојице сликара. Штавише, суд је и даље био благонаклон према Димитрију Бачевићу, сматрајући да милост према њему треба показати тиме што би му се издао декрет да нико у Сремској епархији не може без његовог знања молвати иконе и

⁶¹¹ М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини...*, 191.

⁶¹² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

⁶¹³ Захваљујући открићу и публикавању докумената која су открила непознате податке о сарадњи двојице аутора, а посебно о њеном току приликом рада на иконостасу цркве Светог Николе у Земуну и потврдила тврдњу Вељка Петровића да је Бачевић био ученик Василија Остојића, учињен је знатан допринос у историји и тумачењу историје сликарства прелазног периода у српској уметности XVIII века. Види: О. Микић, „*Сарадња и сукоб сликара Василија Остојића и Димитрија Бачевића*“, 78–84.

⁶¹⁴ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

⁶¹⁵ О. Микић, *Српско сликарство*, 78–82.

иконостасе, већ само они које он изабере за своје сараднике. Ову пресуду потврдио је митрополит 13. септембра 1763. године у Даљу.⁶¹⁶ Занимљиво је да је и митрополитова опомена да „молери Василије и Димитрије“ треба да поправе иконе у Даљу, изнета исте године, мада се касније показало да Остојић уопште није радио тамо, можда као наредба сликарима да се помире? Тако је Василије Остојић са Димитријем Бачевићем неславно завршио своје пријатељство, а потом и сарадњу. Све до Бачевићеве смрти Остојић није смео да ради у Сремској епархији, где је наредни посао добио тек у цркви Светог Николе у Вуковару, између 1772. и 1776. године. Међутим, Василије Остојић не само да није до краја учествовао у реализовању икона за земунску цркву, већ је напустио и договорени посао у Војки и на раније упућен позив митрополита Ненадовића 1762. године прихвата посао осликавање иконостаса у цркви манастира Раковца.⁶¹⁷ Ипак, након радова у манастиру Раковац, у Сремској епархији неко време Василије Остојић није могао да ради; једини пут када се његово име помиње, а везано је за територију Срема, представљао је минорни ангажман у манастиру Раковцу у октобру, 1769. године, где је можда сликао портрет, али је већа вероватноћа да је само осликао рам неког већ постојећег портрета, судећи према малој исплати од само три форинте „г. Васи молеру за молерај ради портретрамску.“⁶¹⁸

Олтарска преграда Николајевске цркве у Земуну по композицији и репертоару припада развијеном типу иконостаса, великим бројем икона чија садржина има верско-дидактичку и морализаторску поруку. Ову олтарску преграду карактерише наглашена вертикала у средишњем делу, као и полукружно постављен низ од дванаест медаљона с Христовим страдањима. Оно што још карактерише овај иконостас јесте идејна повезаност тема, тако да се на иконе у соклу (које су потпуно преликане, али је поштована изворна дидактичка идеја) надовезују одговарајуће сцене: параболо о Митару и Фарисеју налази се испод престоне иконе Јована Претече; изнад параболо о трну и брвну је икона Светог Николе; испод Богородичине иконе је прича о сејачу, испод Христове параболо о убогом Лазару.⁶¹⁹ У централној зони између два низа апостола, налази се тема Недреманог ока, коју срећемо и у Цркви Светог Николе у Иригу као и касније код Василија Остојића), у лику Христа дечака који спава на крсту положеном на тле, упрошћено у односу на друге сличне савремене сцене, без Богородице и анђела с атрибутима мучења. Као централна икона која раздваја другу и трећу зону је представа Богородице, коју, уз посредовање Светог духа, крунише Свето тројство.⁶²⁰ Дакле, неки од иконографских детаља понављају се код оба аутора и на каснијим иконостасима, што указује на исто порекло, односно јасну политику црквених власти у погледу порука које желе да пошаљу верницима. Такође, приметно је да су оба уметника у раду користила иконографске примере из истог извора, *Библије Ектине*. На већини икона запажа се препознатљив рукопис Димитрија Бачевића, али се сликарство у зони с пророцима јасно разликује, нарочито после недавног чишћења иконостаса.⁶²¹ Код икона пророка Данила, Давида, Арона, Јакова, Авакума, Захарија, Гедона, Мојсија, Јеремије, Језекиља, Соломона и Исаије, приметни су „снажнији утицаји формулација Василија Остојића присутни у стилској

⁶¹⁶ О. Микић, Исто, 78-82; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 94, 95.

⁶¹⁷ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93, 94.

⁶¹⁸ Исто, 95.

⁶¹⁹ Д. Медаковић, „Христове параболо на иконостасу Николајевске цркве у Земуну“, у: Исти, *Путеви српског барока*, 155–156.

⁶²⁰ М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 55.

⁶²¹ Б. Васиљевић, „Обновљен јединствени барокни иконостас у Николајевској цркви“, *Политика*, 22. јул 2019.

обради фигура пророка, који чине другу зону олтарске преграде,⁶²² – одлике које је најпре уочила Лепосава Шелмић.⁶²³ Пророци су одевени у раскошне драперије јарких боја, док се иза њих назире пејзаж, без златног фона на којем почивају фигуре у нижим зонама; у рукама носе исписане свитке, док је Мојсије приказан с таблицама⁶²⁴ на којима је исписано десет божијих заповести. У широком луку, око Распећа у врху иконостаса, приказано је дванаест сцена Христових страдања. Овај циклус је најстарији с том тематиком у Карловачкој митрополији, а започиње Христовом молитвом на Маслиновој гори, а након тог призора се наизменично, с једне и друге стране лучног низа ређају остале сцене. У овом сегменту, и даље остаје неизвесно питање ауторства. Димитрије Бачевић у свом каснијем раду није сликао овај циклус, а познато је да је Василије Остојић радио циклус Страдања на зидовима Успенске цркве у Новом Саду (са Јанком Халкозовићем), као и на своду циборијума у олтару Саборне цркве у Сентандреји. Недоумицу изазива и сложеност ових сцена, какву сликарство Василија Остојића око 1760. године није поседовало.⁶²⁵

Сликарство Василија Остојића у манастиру Раковац

Период када је Василије Остојић радио у манастиру Раковац представља један од најпросперитетнијих периода у животу овог манастира у осамнаестом веку. Митрополит Павле Ненадовић је 1749. године „постригао свог архиђакона Мојсеја Путника, протођакона Викентија Јовановића Видака и сутрадан егзарха Арсенија Радивојевића, све будуће епископе и митрополите. Две године касније (1751) митрополит је овде хиротонисао и поставио Данила Јакшића за епископа плашког и карлштадског“.⁶²⁶ Такође, међу приложницима, црквеним великодостојницима налазимо и епископа пакрачког Софронија Јовановића, као и Синесија Живановића који је пре избора за епископа арадског две године био архимандрит манастира Раковац. Раковац је уживао и посебну пажњу митрополита Павла Ненадовића који је и сам поникао из овог манастира и благонаклоно је подстицао његову обнову и осликавање. Поред приложника из редова цркве којих је далеко више од овде поменутих, и богати грађани су радо даривали манастир. Оно што такође чини његову специфичност представљају двојица монаха–сликара чија се имена везују за манастир Раковац. Ради се пре свега о Силвестеру Поповићу, који је као поклон манастиру осликао певнице (данас у Буђановцима), као и кутију са реликвијама Светог Прокопија. Будући да се замонашио као двадесетогодишњак, Поповић је имао прилике да се овде сретне и с Христифором Цефаровићем, који 1742. године долазио у манастир, док је припремао монументални графички лист *Свети Кузман и Дамјан с изгледом манастира Раковца*, који је идуће, 1743. године одштампан у Бечу о трошку митрополита Павла Ненадовића. С осталим раковачким монасима упутио се 1745. године на ходочашће у Свету земљу, одакле је донео дневничке белешке са цртежима, а део ове групе био је и Христифор Цефаровић.⁶²⁷ Силвестер Поповић је у самом манастиру више обављао административне послове, него што је сликао и, осим поменутих радова, једва да је нешто

⁶²² М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 51.

⁶²³ Исто.

⁶²⁴ Исто, 54, 55.

⁶²⁵ М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 57.

⁶²⁶ Б. Тодић, „Два раковачка монаха и сликара: Силвестар Поповић и Амвросије Јанковић“, у: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 224.

⁶²⁷ Рукопис Хаџи Силвестера Поповића изгорео је приликом бомбардовања Народне библиотеке у Београду, 6. априла 1941. године. Види: Б. Тодић, „Два раковачка монаха и сликара: Силвестар Поповић и Амвросије Јанковић“, у: Исти, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века ...*, 221–223.

сачувано на територији Срема. Сличан је случај и са Амвросијем Јанковићем,⁶²⁸ такође раковачким монахом и сликарем, о чијем раду постоји запис у манастирским аналима, као и у архивским записима у Цркви Рођења пресвете Богородице у Сремској Каменици. Оба монаха, а посебно Амвросије Јанковић, морала су се сретати с Василијем Остојићем током епизода његовог рада у манастиру; штавише, Амвросију Јанковићу се у новијој литератури приписује зидна слика у проскомидији цркве у Сремској Каменици, на основу аналогија са сличном зидном сликом у цркви Светог Николе у Вуковару. Аргумент да се не уважи ауторство Димитрија Бачевића у случају каменичке цркве је чињеница да нема доказа да је Бачевић радио зидне слике, док је највећи део опуса Амвросија Јанковића везан управо за ову врсту сликарства: за најзначајније његово дело сматра се комплекс зидних слика са темама из српске средњовековне историје од којих је најпознатија сцена *Косовског боја*, који је реализован у манастиру Врдник између 1772. и 1776. године. Штавише, браком Василија Остојића с Јанковићевом сестром Макреном,⁶²⁹ успостављена је и родбинска веза између двојице сликара, што је такође могло утицати на њихове уметничке везе. Мада се у аналима наводи да су обојица, и Силвестер Поповић и Амвросије Јанковић били сликари и монаси, за веће послове у манастиру Раковац ипак су у неколико наврата довођени вештији и познатији уметници.

Василије Остојић је у два наврата радио у комплексу манастира Раковца, посвећеном Светим врачима Кузману и Дамјану. Први пут се рад одвијао у сарадњи а Јанком Халкозовићем на изради иконостаса за манастирску капелу, а затим је сам реализовао монументални иконостас у манастирској цркви. Одабир Василија Остојића за осликавање икона на оба иконостаса, говори нам о поштовању овог сликара и указаном поверењу од стране тадашњег карловачког митрополита Павла Ненадовића и манастирског братства.⁶³⁰ Захваљујући митрополитима Вићентију Јовановићу⁶³¹ и Павлу Ненадовићу, барокна епоха је доживела свој успон и оставила видљивог трага на архитектуру, сликарство и примењену уметност епохе. Процес спровођења реформи у време Хабзбуршке монархије у политичко, религиозно, а касније и уметничком животу Срба, имао је за циљ напуштање дотадашње скромности и увођење новина и репрезентативности.⁶³² Уређење манастира Раковца

⁶²⁸ Исто, 213–279; Б. Тодић, „Косовска битка Амвросија Јанковића у трпезарији манастира Врдника“, у: *Исти, Радови о српској уметности и уметницима XVIII века ...*, 281–302.

⁶²⁹ Л. Мирковић, *Геодор Крачун: мајстор*, 13.

⁶³⁰ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 149.

⁶³¹ Вићентије (Викентије) Јовановић – (Сентандреја 1689 – Београд 1737) Замонашио се у манастиру Раковац а око 1721. године постављен је за заменика митрополита Мојсија Петровића. Одиграо је значајну улогу на црквено – народном сабору 1726. године када је дошло до сједињења карловачке и београдске Митрополије. Након сабора постављен је за Арадског епископа, где се ангажовао на спречавању унијаћења српских и румунских православаца. Путујући по епархији и држећи говоре утврђивао је вернике у вери, а приликом једне такве посете покушан је атентат на њега. За митрополита београдско – карловачког изабран је на црквеном сабору 22. марта 1731. године. Одлуку о постављању Вићентија Јовановића за митрополита подржао је патријарх Арсеније IV Шакабента како би спречио да на место митрополита дође темишварски епископ Никола Димитријевић, кандидат аустријског двора. Митрополит Вићентије Јовановић 1733. године издаје правила за монаштво и мирско свештенство. Подизао је српске школе као што су Латинска школа у Београду, те школе у Сремским Карловцима, Осјеку и Даљу, где је за професоре постављао руско-кијевске магистрате. Уз одобрење царских власти из Беча, 1734. године оснива Илирско–хусарски коњички пук са правом да поставља официре. Пук се показао као веома храбар у борбама у Италији али већ 1736. године га предаје кнезу Кантакузену. У Београду је сахрањен у Саборној цркви чију је градњу започео, а његове посмртне остатке је 1749. године митрополит Павле Ненадовић пренео у манастир Раковац. *Види у:* Б. Стојшић, *Знамените личности Срема од I до XXI века*, 504–505; И. Точанац, „Београдска и карловачка митрополија. Процес уједињења (1722–1731)“, у: *Историјски часопис*, књ. LV, Београд 2007, 201–217; Н. Радосављевић, „Београдски митрополити од 1739. до 1804. године“, у: *Историјски часопис*, књ. LV, Београд 2007, 219–234.

⁶³² Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 105.

представља један од аутентичних примера репрезентативности, нажалост умногоме девастиран у Другом светском рату и данас документован у оскудној архивској грађи.

Иконостас Капеле Богородичиног покрова

Иконостас Капеле Богородичиног покрова настао је између 1753. и 1755. године,⁶³³ у периоду ранобарокних програмских и стилских остварења. Заправо, овај иконостас је осликаван у време када оба сликара, Јанко Халкозовић и Василије Остојић, одлазе од учитеља Јова Василијевича и започињу самосталан рад. Израда иконостаса поверена је Јанку Халкозовићу, који је у то време радио у сарадњи с Василијем Остојићем.⁶³⁴ Чињеница да је заиста тај посао првобитно требало да води Јанко Халкозовић, види се из тужбе коју је митрополит Павле Ненадовић упутио новосадском Магистрату 1755. године, у којој стоји да је „пиктор“ Јанко „против обичаја унапред дигао плату, а послове неће ни да почне“.⁶³⁵ Одлуком магистрата, након тужбе, у манастир долази Василије Остојић да доврши радове. Из Халкозовићевог образложења, након ове тужбе Магистрату, сазнајемо да је имао проблема не само са Василијем Остојићем, већ и са братством манастира Раковац „јер су немарни у исплати погођене зараде“.⁶³⁶ Због свега наведеног Јанко Халкозовић је напустио даљи рад на иконостасу, те је уместо њега осликавање довршио Василије Остојић.

Престоне иконе Христа и Богородице насликао је Василије Остојић 1752. године, у време када су сликари заједно сарађивали. Сам богато изрезбарен и позлаћен иконостас, у сегментима и посребрен, са зеленом бојом која пробија из позлате, постављен је вероватно током 1752,⁶³⁷ а у време *Описа из 1753. године*, на њему су евидентиране само две престоне иконе: Исуса Христа и Богородице; том приликом је такође евидентирана и храмовна икона Покрова Богородице, али је извесно да њено место није било на иконостасу, већ можда поред, на зиду, или на тетраподу у предолтарском простору.⁶³⁸ Након интервенције митрополита Павла Ненадовића, Василије Остојић је насликао остатак икона које је завршио око 1755. године. Доказ за претходну тврдњу се види у разликама у начину ликовног изражавања овог сликара на престоним и на касније насликаним иконама пророка. На престоним иконама јасно се види сличност са иконама манастира Бођани и Крушедол које је насликао Јов Василијевич, учитељ чијих се образаца Василије Остојић строго држао.⁶³⁹ Видљиве су и разлике између фаза израде иконостаса. У првој фази израде позадине су осликаване само једном нијансом плаве боје и овој фази припадају иконе апостола Јанка Халкозовића и престоне иконе Василија Остојића. У другој фази кориштене су светлије нијансе боја, видљива је несигурност у цртежима и анатомији, наглашена је карактеризација ликова са широко отвореним очима и физиономијом. Цртежи драперија наглашени су рефлексijом, што је одлика Остојићевог

⁶³³ Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века...*, 224.

⁶³⁴ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47.

⁶³⁵ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 131.

⁶³⁶ Исто.

⁶³⁷ Бранка Кулић је изнела претпоставку да је аутор резбарије овог иконостаса новосадски дрворезбар Јохан Георг Милер, те да је могуће да је он и аутор иконостаса капеле на Доброј води код Даља. Види: Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 95.

⁶³⁸ Исто, 127.

⁶³⁹ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 132.

зрелог периода. Овој фази припадају иконе *Пророка, Христовог распећа, Лонгина Сотника, Марије Магдалене, Богородице, Јована Богослова* и царских двери.⁶⁴⁰

Рад на капелском иконостасу Василију Остојићу није био само начин доказивања пред манастирским братством него и пред митрополитом од кога му је зависила будућност и напредовање у сликарству.⁶⁴¹ Мишљења у вези са атрибуирањем радова Василију Остојићу и Јанку Халкозовићу су веома различита. Оливера Милановић Јовић примећује стилске особине које су својствене Јанку Халкозовићу.⁶⁴² Престоне иконе Христа и Богородице, царске двери и четрнаест икона пророка Лепосава Шелмић приписује Василију Остојићу док Јанку Халкозовићу приписује иконе апостола и Крст са Христовим распећем, Марију Магдалену и Лонгина Сотника.⁶⁴³ У студији *Мајстори прелазног периода* Олга Микић допринос Јанка Халкозовића другачије атрибуира у односу на Лепосаву Шелмић, приписујући царске двери Јанку Халкозовићу а не Василију Остојићу.⁶⁴⁴

До сукоба мишљења око атрибуције радова са капелског иконостаса у Раковцу долази због извесне сличности у раду ова два мајстора. Сличност је видљива због огромног Василијевог утицаја као учитеља на Јанка Халкозовића, који се у том моменту и сам осамостаљује и ради прве самосталне радове.

Након конзервације икона 1994–1995. године омогућен је увид у до тада уништен бојени слој икона чијом се анализом могла одредити атрибуција сагледавањем више елемената. Уметнички поступци двојице сликара раздвојени су на основу моделовања ликова, моделовања фигура и на основу коришћења различитих технологија. На основу разлике у припреми даске за сликање, разлике у употреби пигмената као и завршног лакирања, дефинисан је и индивидуални допринос у уметничком приступу ова два мајстора. Између радова на раковачком капелском иконостасу Василија Остојића и Јанка Халкозовића постоје извесне разлике, што је очигледно у разлици сликарског рукописа, посебно начину приказивања инкарната, а такође и у употреби различитих пигмената, што је показала анализа бојеног слоја.⁶⁴⁵ Иконе су током времена претрпеле знатне промене на бојеном слоју, где су оштећења – клизање и скупљање бојеног слоја – већа код Василија Остојића.⁶⁴⁶ На основу технолошке анализе бојених слојева запажена је разлика између престоних икона Богородице и Христа и икона апостола чији је бојени слој био очуван и осталих икона чији слој је имао негде више, а негде мање оштећења. Ове анализе потврђују да су иконе иконостаса сликане у две фазе, на шта нам указују и архивски документи: престоне иконе и апостоли настали су у првој фази, док су остале иконе сликане након четири године, после интервенције митрополита Павла Ненадовића. На престоним иконама кориштене су тамније нијансе, ликови су издужени док је позадина сликана плавом нијансом. Каснији радови као што су икона Распећа са пратећим иконама, икона пророка и икона са царских двери, сликани су у светлијим нијансама, позадина је светлоплаве боје са белим облацима. Уметник је извршио карактеризацију ликова на основу физиономије, ликови су имали крупне очи. Цртежи фигура

⁶⁴⁰ Исто.

⁶⁴¹ Исто, 133.

⁶⁴² Јовић, Момировић, *Фрушкогорски манастири*, 123.

⁶⁴³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 47.

⁶⁴⁴ Исто, 81.

⁶⁴⁵ У *Анализи затеченог стања икона и предлогу санације* (хемијско-технолошка анализу подлоге, пигмената и заштитног лака), конзерватор Франц Цурк је забележио: „Анализе пигмената са узорака показале су да су оба аутора користили у основи исти плави пигмент. Јанко Халкозовић је употребљавао црвени пигмент минералног порекла, док је Василије Остојић употребљавао пигмент органског порекла. Највероватније кармин црвену. у: Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 235, нап. 29.

⁶⁴⁶ Исто, 135, нап. 23.

ипак одају несигурност уметника у познавање анатомије.⁶⁴⁷ Такође је приметна разлика и у самом изгледу иконостаса. Он је веома сличан са нешто каснијим иконостасом капеле на Доброј води у Даљу, с тим што је овај други стилски јединствен. Конструкција резбарије раковачког иконостаса такође потврђује етапни рад на њему: прву зону у којој су се налазиле престоње иконе, издуженог облика прилагођеног стојећим фигурама, испод којих су парапетне плоче украшене резбаријом, али без сликаних представа. Дуборез овог дела иконостаса је „старије орнаменталне стилизације прве половине осамнаестог века“.⁶⁴⁸ Испод широког лука у средишту доње зоне иконостаса налазе се царске двери, на којима су, испод представа Благовести, у мањим картушима приказани патрони манастира, Свети Кузман и Свети Дамјан. Друга зона иконостаса одаје руку другог дрворезбара; у средишту се налази крст, док иконе пророка и апостола прате валовиту линију завршетка доње зоне и групишу се кружно око Распећа и у две повезане целине, лево и десно од њега. Упркос недоумицама око ауторства појединих икона, може се закључити да је рад Василија Остојића био позитивно оцењен, те је на основу икона из раковачке капеле 1762. године од митрополита Павла Ненадовића добио позив да ослика и монументални иконостас манастирске цркве.

Иконостас Цркве Светих врачева Кузмана и Дамјана

Манастирски иконостас или иконостас Цркве Светих врачева Кузмана и Дамјана, настао је у време када је Василије био на врхунцу уметничке зрелости. Доказ за то се види у лику пророка Јеремије, једној од две сачуване иконе с овог иконостаса. Василије је завршио осликавање иконостаса 1763. године и за веома кратак период успео је да наслика 58 икона.⁶⁴⁹ Нов иконостас постао је пример игуманима фрушкогорских манастира за даље поруџбине.⁶⁵⁰ Приликом минирања звоника и рушења припрате, 1943. године иконостас је прилично уништен.⁶⁵¹ Односно, од икона су остале сачуване само поменута икона *Пророка Јеремије*, која се данас налази у Музеју Срема у Сремској Митровици и фрагменти икона *Крштења* и *Сретења*, те готово потпуно девастиран део царских двери, које се чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду.⁶⁵² Захваљујући старим фотографијама на којима је приказан ентеријер, односно иконостас Раковачке манастирске цркве, које је урадио Павле Рехницер 1885. године и два снимка из 1927. данас смо у могућности да сагледамо тематски репертоар и накнадне промене настале на Остојићевом иконостасу.⁶⁵³

На фотографијама из 1885. године, могуће је идентификовати већину сцена на високом иконостасу.⁶⁵⁴ С лева на десно, биле су насликане и постављене следеће иконе: у приступној зони на соклу се налазе *Три младића у зажареној пећи* и *Жртва Аврамова*. Представа Три младића у зажареној пећи у руској барокној уметности је била веома актуелна као приказ постојаности у вери и манифестовала се преко проповедничких зборника у ликовну иконографију коју је прихватила и Карловачка митрополија.⁶⁵⁵ На престоним иконама су

⁶⁴⁷ Исто, 131, 132.

⁶⁴⁸ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 129.

⁶⁴⁹ Исто, 95, 132, 149.

⁶⁵⁰ О. Микић, „Иконостас цркве манастира Беочина“ у: *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 11, Нови Сад 1975, 295.

⁶⁵¹ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 95.

⁶⁵² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98.

⁶⁵³ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 95, 98.

⁶⁵⁴ Фотографски материјал о иконостасу манастира Раковац налази се у документацији Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Петроварадину.

⁶⁵⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 215.

Свети Кузман и Дамјан у чијем се горњем делу налази сцена *Крунисања Богородице*, затим *Богородица са Христом, Исус Христос и Свети Јован Претеча*. Изнад северних двери налази се сцена *Анђео се јавља Светом Петру* у тамници, а изнад јужних двери налази се представа која не може да се протумачи. На царским дверима су *Благовести*, а испод њих пророци, цареви *Давид* и *Соломон*, окружени са по четири мала медаљона на којима су анђеоске главе. Изнад царских двери се налазила картуша са натписом, вероватно са подацима о ктитору, а можда и о сликару, а у угловима су били приказани *Свети Кузман и Дамјан*. Изнад картуше с написом, у првом реду изнад архитрава се налазила икона *Свете Тројице*, а с леве и десне стране по шест икона стојећих фигура апостола. У другом реду, на централној вертикалној оси, налазила се икона Васкрсења а око ње дванаест икона *Великих* празника: *Благовести*, *Преображење Христово*, *Улазак у Јерусалим-Цвети*, *Рођење Христово*, *Вазнесење Христово*, *Силазак Светог Духа*, *Крштење Исуса Христа*, *Сретење*, *Успење Богородице*, *Ваведење и Богородичин покров*.⁶⁵⁶ Прва икона у низу, испред *Благовести*, се не види јасно ни на једном фотографском снимку,⁶⁵⁷ али се на основу аналогије може закључити да се ради о сцени *Вазнесења*.⁶⁵⁸ Постављање иконе *Богородичиног покрова* у иконографски циклус *Великих* празника указује на све већу пажњу која се поклања овој маријанској теми, односно представи *Богородице* која добија улогу заштитнице. Ова тема се среће и на другим иконостасима *Василија Остојића*.⁶⁵⁹ Изнад њих, у пољима између икона, било је постављено десет малих медаљона са главама анђела. У трећем реду се налази крст *Христовог распећа* са симболима *Јеванђелиста*, а око њега икона *Богородице* са леве стране и икона *Јована Богослова* са десне стране, окружене са шеснаест медаљона допојасних фигура пророка и праведника са којих се препознају само *Давид*, *Јосија*, *Језекиљ*, *Амос*, *Илија*, *Соломон* и *Јеремија*. Текстови који су исписани на свицима пророка су слични на оба иконостаса, док текст који се налази на свитку пророка *Јеремије* има исти опис као на иконостасу цркве *Светог Николе у Иригу*.⁶⁶⁰ Изнад *Распећа* у центру лука са медаљонима се налазило *Сведете око*.⁶⁶¹

Икона *пророка Јеремије* приказана је као допојасна фигура насликана на овалу са дуборезним оквиром који је заједно урађен са даском на којој се налази пророк. У левој руци пророк *Јеремија* држи свитак са исписаним текстом из *Јеванђеља по Матеју* (27, 9.) и део стиха из књиге пророка *Захарије* (11, 12, 13.) Текст са раширеног пророчког свитка говори нам о *Христовој жртви* зарад спасења људског рода, чије полазиште се заснива на пророчанству *Јеремије* о уништењу света и на милост коју ће *Господ* упутити искреним верницима. На осталим свицима текстови пророка нису читљиви, али се може закључити да су указивали на *Христова страдања*. Овакво иконографско решење је концизно приказано и преко икона средишње усправне зоне, од *Распећа* преко *Васкрсења* до иконе *Свете Тројице* која се налази на централном делу иконостаса.⁶⁶²

Делови са представама *Крштења* и *Сретења* припадали су циклусу *Великих* празника. Обе иконе су оштећене на доњем делу. На икони с представом *Сретења* недостаје део рама и даске, док је бојени слој на икони изљускан и на већем делу је отпао. Мала картуша на којој се

⁶⁵⁶ М. Тимотијевић, „Иконографија великих празника у српској барокној уметности“, 95–134; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 354–356.; Упор. Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 105–107; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98.

⁶⁵⁷ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 109, сл. 39.

⁶⁵⁸ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*; поновљено у: Иста, *Српско сликарство* 394.

⁶⁵⁹ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 107.

⁶⁶⁰ Исто, 118.

⁶⁶¹ Упор. Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 107 и Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98.

⁶⁶² Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 108.

налази насликана глава анђела је у добром стању и налази се у горњем делу у одвојеном медаљону. Представа сцене Крштења скреће пажњу на измењени иконографски приказ где је ова сцена представљена поливањем воде на Христову главу. Овакав вид иконографског представљања Крштења прихваћен је у барокном периоду и дефинисан је у православној богословији и уметности која нам долази из Кијевопечерске лавре. Ову ликовну новину донео је Јов Василијевич, од којег је могао да је преузме и његов ученик и сарадник Василије Остојић.⁶⁶³ У призору *Крштења* Христос је представљен како стоји у реци Јордан, док му је вода до чланака, а руке су му склопљене и постављене на груди. Лево од Христа налази се Јован Крститељ који обавља чин крштења тако што водом из реке полива Христа по глави. У горњем делу композиције приказан је Бог Отац како седи на облацима и посматра Христово крштење, док се голуб као симбол Светог Духа налази изнад Христове главе. Три анђела су представљена на другој обали, док један анђео држи тканину којом ће прихватити Христа. На оваква и слична иконографска решења ћемо наићи на каснијим Остојићевим радовима само са мањим бројем фигура на иконостасу Цркве Светог Николе у Вуковару и Цркви Преображења у Сентандреји.⁶⁶⁴ Снимак из 1927. године показује нешто другачији распоред у горњој зони иконостаса: уместо шеснаест икона пророка, постављених испод самог тријумфалног лука, њихов број је смањен на дванаест, а распоређени су с леве и десне стране Распећа. Поред сликарских радова Василија Остојића, вредност овог иконостаса је представљао и изузетан дрворезбарски рад какав нема пандан у српској уметности тога доба. Први пут у осамнаестом веку, на овом иконостасу се јављају развијени рокајни елементи, што је још 1927. године приметио Милан Кашанин.⁶⁶⁵ Сам иконостас, начињен од липовог дрвета, урађен је с великом прецизношћу и украшен орнаментима шкољке и преплетима с акантусом, као рокајним решеткастим детаљима изнад царских двери. Будући да је Павле Ненадовић 1760. године позвао дрворесца немачког порекла из Осијека да уради иконостас Саборне цркве, мада тај посао није реализовао, могуће је да је управо поменути дрворезац ангажован за раковачки иконостас, који је такође реализован под ктиторством митрополита Павла Ненадовића.⁶⁶⁶ Ово раскошно дело, иконостас цркве манастира Раковца, Василије Остојић је завршио 10. септембра 1763. године и за то му је била исплаћена сума од 1.100 форинти, што је забележено у манастирском протоколу: „Молера Василија Остојића, злато и посао, хиљада и једна стотина фор“.⁶⁶⁷

Радам на овом иконостасу, Василије Остојић показао је сву уметничку вештину која је достигла своју зрелост и коју касније провлачи кроз иконографска и стилска решења. Овај рад у манастиру Раковац му је отворио пут према новим местима и ван сремског подручја. Нове поруцбине добио је за рад на иконостасу Саборне цркве у Будиму, а потом долазе интересовања и из Славоније, из Вуковара и Пакра, да би потом добио и позив да поново ради у Будимској епархији, у Сентандреји и касније у манастиру Грабовац.

⁶⁶³ Исто, 109, 111.

⁶⁶⁴ Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, Завод за заштиту споменика културе, Београд; Галерија Матице српске, Нови Сад, 1990, 353-358; Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 16-17.

⁶⁶⁵ М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини...*, 34; Према: Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 98, 118, нап. 65.

⁶⁶⁶ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 98-105.

⁶⁶⁷ Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 570, л. 20.

Трон Светог Прокопија у цркви манастира Раковца

Данас се у манастиру Гргетег чува икона Богородице с Христом, која је атрибуирана Василију Остојићу и за коју се претпоставља да се налазила на трону Светог Прокопија у цркви манастира Раковца. На већ помињаној фотографији из 1885. године види се део архијерејског трона, а једини помен Богородичиног трона налази се у Опису из 1753. године, док се у каснијој литератури не помиње. Године 1573. поменут је мањи иконостас, на којем се налазила „поголема“ икона Богородице, уз који су чуване мошти Светог Прокопија, а може се тумачити као претеча богородичиног трона чија је улога између осталог била, да укаже на значај и богатство манастира.⁶⁶⁸ Ова икона је била евидентирана и у попису предмета из манастира Раковца чије су уметнине преостале након разарања током Другог светског рата однете у Загреб и касније смештене у Хрватском музеју за умјетност и обрт, Радослав Грујић ју је касније описао и евидентирао под редним бројем 1. као икону *Богородица са Христом*,⁶⁶⁹ која би се могла односити на икону поменути у *Опису*. После завршетка Другог светског рата ова икона је враћена у Музеј Српске православне цркве у Београду, а потом је премештена у манастир Гргетег. На икони Богородица је приказана као допојасна фигура како држи малог Христа у левој руци. Дете Христ у левој руци држи ружу која симболише његово страдање. Икона није ни потписана, нити датирана. На основу поређења са осталим радовима икона је атрибуирана Василију Остојићу. Као што је наведено, према *Опису из 1753. године*, коју је урадила пописивачка комисија митрополита Павла Ненадовића, ова икона се већ налазила на трону Светог Прокопија. Према Васи Стајићу, а и сличности са ликом престоне иконе са иконостаса из 1751. претпоставља се да је икона настала пре пописа 1753, а након иконостаса 1751. године.⁶⁷⁰ Постоје и другачија мишљења, те би према Мирославу Тимотијевићу⁶⁷¹ датум њеног настанка требало померити у 1763. годину, дакле време када је Василије Остојић радио иконостас, а не у време осликовања престоних икона за раковачку капелу. Овај каснији датум прихватио је и Бранислав Тодић⁶⁷², сагласивши се с претходним аутором да се икона 1763, године налазила на Богородичином трону у цркви Светих Кузмана и Дамјана. Будући да је икона, осим инкарната Богородице и Христа који су меко сликани и мање стилизовани, реализована графицистички, с прецизно исцртаним драперијама, те да се мотив Христа или Богородице са ружом код Василија Остојића јављао на иконостасима из Старог Сланкамена и Путинаца, вероватније је да датум њеног настанка треба тражити у првој фази Остојићевог рада за манастир Раковац, дакле пре 1753. године.

Иконостас Цркве Свете Тројице у Будиму

Даља ликовна делатност, према сачуваним и познатим радовима Василија Остојића, може заправо да се прати од краја шесте и почетка седме деценије осамнаестог века. Василије Остојић, по мишљењу многих истраживача и историчара уметности, у периоду од 1759/60. па све до 1781. године када је довршио свој последњи рад, иконостас манастира Грабовца, био је веома цењен и тражен сликар. У том дугом временском распону, који је трајао више од двадесет година, урадио је неколико значајних и великих сликарских целина на којима је

⁶⁶⁸ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 112.

⁶⁶⁹ Димензије иконе *Богородица са Христом*—50 x 72 cm.

⁶⁷⁰ Б. Кулић, *Манастир Раковац*, 112, 113.

⁶⁷¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 462, сл. 43.

⁶⁷² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98.

изражена стилска карактеристика словенског барока.⁶⁷³ Без обзира на сукоб с Димитријем Бачевићем и једно време онемогућен му је рад на територији Сремске епархије, Василије Остојић је током тог периода у континуитету био ангажован, а знатно је проширио територију на којој је радио, као што је током обављања послова проширио и број сарадника.

Међу најзначајније послове које је Василије Остојић реализовао у наведеном временском периоду спада и сликање иконостаса у будимској Саборној цркви посвећеној Светој Тројици. Нова будимска црква, првобитно посвећена Светом Димитрију, подигнута је у време епископа Василија Димитријевића, по нацрту архитекте Адама Мајерхофера, као највећа и најрепрезентативнија православна црква свог времена. У њој су 1745. године започели радови на постављању олтарске преграде, да би се на њу поставиле престоње иконе, вероватно пореклом из претходне цркве која је на истом месту постојала.⁶⁷⁴

Након смрти будимског епископа Василија Димитријевића Црквено-народни сабор је, 1748. године, изабрао јеромонаха Дионисија Новаковића за новог епископа. Митрополит Павле Ненадовић хиротонисао га је у Сремским Карловцима 23. јула 1749, а устоличио у Будиму 16. фебруара 1751. године. По доласку на владичански престо Дионисије Новаковић се суочио са чињеницом да ентеријер и мобилијар новоизграђене будимске цркве нису били у складу са значајем и угледом једног од најлепших и највећих храмова Карловачке митрополије тог времена, те је овај епископ „дошао у позицију да осмисли нови визуелни програм ентеријера и на тај начин доврши уобличавање новосаграђене цркве“.⁶⁷⁵ Храм је освећен 1751. године и тада је „наименован“ Светој Тројици, а капела на хору, „над женском припратом“, посвећена је Светом великомученику Димитрију. На цртежу цркве, који је 1773. године израдио Михајло Соколовић, на којем се изнад здања налазе представе Свете Тројице и Светог Димитрија, стоји и запис да је храм осветио епископ Дионисије Новаковић и посветио га празнику Светог Духа, а да се од тада, изнад припрате „почело служити Светом великомученику Димитрију“.⁶⁷⁶ Већ након освећења 1751. године, исказана је намера епископа српске општине да храм добије одговарајући мобилијар и иконостасну преграду, али је посао око реализације новог иконостаса започет тек деценију касније, када је 16. јула 1761. године склопљен уговор с пештанским дрворезбаром Антонијем Михаићем.⁶⁷⁷ Будући да је три године касније, 25. марта 1764. склопљен уговор с Василијем Остојићем за сликање иконостаса, може се закључити да је Михаић до тада посао привео крају. Ниједна од икона са тог иконостаса, нажалост, није сачувана, јер их је прогутао пожар који је у цркви избио 1810. године. Илустрацију сликарства Василија Остојића из тих година могуће је сагледати на основу иконе *Богојављење*, датоване око 1765. године, коју је вероватно сликар поднео епископу и његовим сарадницима као препоруку за будући рад.⁶⁷⁸ Свети Јован Крститељ, који стоји на десној обали реке, приказан је с десном руком изнад Христове главе који стоји у до колена дубокој води реке Јордана. Изнад Христове главе је запис, а на левој обали стоји анђео с раширеним убрисом. Христова одећа бачена у левом доњем углу сугерише симболичко ослобађање од прародитељског греха, као и дрво приказано иза Јована Крститеља, који у левој руци држи

⁶⁷³ Микић, Шелмић, *Мајстори*, 47.

⁶⁷⁴ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 33, 34.

⁶⁷⁵ Исто, 40.

⁶⁷⁶ Цртеж Михаила Соколовића, с ведутом српске цркве у Будиму и представама Свете Тројице и Светог Димитрија репродукован је и објашњен у: К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 42, 43

⁶⁷⁷ РОМС/ М 3.189; Према: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 100, 110–112.

⁶⁷⁸ К. Вуковић, *Сталне поставке и црквеноуметнички фондови из збирке Музеја Српске православне епархије будимске* 44, 60, 61.

крст са записом. У горњем делу сцене су „летећа“ представа Бога оца и симбол голуба; на сличан начин Василије Остојић је ову сцену приказао и у цркви Светог Николе у Вуковару, чији је иконостас сликао између 1772. и 1776. године. Представа свете тајне крштења којом је илустрован празник Богојављења, овде је приказана на традиционалан начин, без изливања воде на Христову главу, али се ипак намеће закључак да је управо ова сцена, урађена као модел за сликарство будућег иконостаса, одабрана као прва сцена у низу Великих празника.⁶⁷⁹

Из Уговора који је састављен уз присуство „господара Васе Остојича из Новог Сада, то јест разумети молера“, 25. марта 1764. године не сазнаје се баш много, поготово када је реч о самом програму и ликовним решењима иконостаса, али је назначено да иконостас има 52 места за иконе и да је сликар у обавези да ситно украси одежде златом.⁶⁸⁰ Дакле, по уговору, сликар је био обавезан да наслика 52 иконе квалитетним бојама и златом за суму од 1400 форинти, уз плаћен стан и храну, а уз то је био обавезан да доведе са собом једног сликара са искуством за украшавање сликаних драперија.⁶⁸¹ Познато је да је у истој цркви сликарске радове обављао и будимски сликар Михајло Соколовић,⁶⁸² али се сматра да је „искусни помоћник“ заправо био Теодор Димитријевић Крачун. Потврду за ову тезу налазимо у уговору који ће Крачун касније склопити са дрворезбаром Аксентијем Марковићем у вези с радовима у цркви Светог Георгија у Сомбору, где се тражи „грунт да марморирају као у Будиму, симсове и стубове...“⁶⁸³ У рачунским књигама будимске цркве забележено је неколико исплата сликару Василију у периоду од 1764. и 1768. године, што нам казује да је примао новац у ратама, вероватно у складу са довршеним пословима.⁶⁸⁴ Из описа цркве из 1768. године и Тефтера прихода и расхода Српске црквене општине у Будиму за 1767. годину, сазнајемо да је иконостас чинило 38 икона, а балдахин 14 икона које је урадио Василије Остојић.⁶⁸⁵ У Записничкој књизи из 1766. године, налази се опис иконостаса који је преграђивао олтар у пуној висини и који су придржавала четири стуба са спољне стране.⁶⁸⁶ У соклу иконостаса испод престоних икона налазе се сцене *Сусрета Марије и Јелисавете* и *Сусрет Христа и Самарићанке*,⁶⁸⁷ а с леве и десне стране јеванђељских сцена смештене су две старозаветне сцене, представе *Пророка Данила у лављој пећини* и *Жртва Аврамова*.⁶⁸⁸ Иконостас је садржао шест престоних икона од којих су иконе *Исуса Христа*, *Светог Јована Крститеља* и *Светог Димитрија* биле распоређене са десне стране олтара. Са леве стране, од царских двери, налазиле су се престоне иконе *Богородице*, *Светог Николе* и *Светог великомученика Георгија*. Постоји могућност да је у опису дат погрешан распоред икона Светог Димитрија и Светог Георгија што можемо закључити на основу распореда престоних икона на иконостасу који је

⁶⁷⁹ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 34.

⁶⁸⁰ К. Вуковић, *Сталне поставке и црквеноуметнички фондови...*, 45.

⁶⁸¹ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 50; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁶⁸² Певнице у цркви је осликао Михајло Соколовић, за шта су му исплаћене 24 форинте; у: Архив Српске православне епархије будимске, Сентандреја, *Тефтер прихода и расхода српске црквене општине у Будиму за 1767. године*; Према: К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 46.

⁶⁸³ Л. Мирковић, *Теодор Крачун: мајстор*, 22; М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 39.

⁶⁸⁴ АС, Будимска општина, књиге – кутија 9, Извод из Тефтера црковних прихода и расхода 1719-1773, л. 9–11; АС, Будимска општина, XVI/29; Архив Српске православне епархије будимске, Будим 1742–1788 – рачуни; Архив Српске православне епархије будимске, Будим – Тефтер прихода и расхода цркве, 1766. Према: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁶⁸⁵ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 52.

⁶⁸⁶ Исто, 45.

⁶⁸⁷ Исто, 46, 48.

⁶⁸⁸ Исто, 46, 50.

након пожара осликао Арсеније Теодоровић.⁶⁸⁹ На основу идентичног распореда престоних икона на будимском и сентандрејском иконостасу закључујемо да је изнад престоних икона било смештено и шест празничних у чијем центру се налазила икона *Свете Тројице*, која представља све чешћи мотив у српском барокном сликарству.⁶⁹⁰ Лунета иконостаса обухвата представе дванаест апостола у чијем се центру налази представа *Христовог распећа*, иконе *Богородице* и *Светог апостола и јеванђелисте Јована*. Царске двери су биле осликане сценом Благовести док су се на северним и јужним дверима налазиле иконе *Светих арханђела Рафаила и Михаила*.⁶⁹¹ У олтарском простору изнад часне трпезе налазио се балдахин ослоњен на четири велика стуба. Балдахин је био осликан са 14 „образа” од којих је један био представа Христовог рођења, други Силазак Светог Духа, а осталих 12 образа су биле сцене Христовог страдања.

Може се претпоставити да је аутор иконографског програма овог иконостаса био управо епископ Дионисије Новаковић. Као црквени теоретичар, Дионисије Новаковић је сачинио и најпознатије дело, *Епитом*, у осамнаестом веку често коришћено као уџбеник теолошког карактера и који је конципиран у облику кратких питања и одговора. Дионисије Новаковић у првом делу *Епитома* објашњава делове храма и, међу осталима, поставља питање коју улогу има олтарска апсида. Његов одговор гласи да је то место које симболично представља пећину где се родио Исус или пак место где је разапет и сахрањен.⁶⁹² На основу оваквог тумачења, у олтарском простору на балдахину који је био постављен изнад часне трпезе, приказани су *Христово рођење* и његова страдања што је имало значење еухаристије.⁶⁹³ У сликани програм балдахина, поред *Рођења Исуса Христа* и дванаест икона Христовог страдања била је укључена и икона *Силазак Светог Духа на апостоле*, која је вероватно била насликана као главна икона храмовног празника са ликовима Богородице и апостола. Треба обратити пажњу да у Записничкој књизи стоји да је ту била представа „Силазак Светог и Животворног Духа“ чији је опис био веома оскудан и неодређен.⁶⁹⁴ У тематском програму олтарског простора сцена *Силазак Светог Духа на апостоле* у српским храмовима осамнаестог века иако је била веома поштована, није добила своје место. У склопу овог балдахина појава иконе *Силазак Светог Духа* представља посебно идејно решење за које се не зна директна веза у ликовном опусу српског црквеног сликарства осамнаестог века. У склопу будимског балдахина у олтарском простору све представе имале су улогу тумачења еухаристије, што нам говоре и делови из Новаковићевог *Епитома*.⁶⁹⁵

У централном делу будимског иконостаса, према опису цркве, сазнајемо да је средишња икона *Свете Тројице* била окружена иконама Великих празника. Ова новозаветна представа у време осликавања будимског иконостаса постаје све више прихваћена и улази у редовни програм српских барокних иконостаса.⁶⁹⁶ Сликање иконе *Свете Тројице* у централном делу иконостаса у српској цркви, поред чињенице да се на том месту уобичајено

⁶⁸⁹ Исто, 46.

⁶⁹⁰ Исто, 51.

⁶⁹¹ Исто, 46.

⁶⁹² Д. Новаковић, *Епитом или кратка објашњења о светом храму, одежама, божанственој литургији која се служи у њему и њеном окружењу, кроз кратка питања и одговоре* (прир.) Владимир Вукашиновић, Извори за историју српске теологије, Панчево 2007. (види питање и одговор 5), 80.

⁶⁹³ М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, 63–89.

⁶⁹⁴ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 47.

⁶⁹⁵ Исто.

⁶⁹⁶ М. Тимотијевић, *Света Тројица крунишу Богородицу*, Зборник Матице Српске 4, Нови Сад 2000, 68,

поставља, у Будиму треба тумачити и чињеницом да је црква била посвећена Светој Тројици, заправо празнику Силаска Светог Духа на апостоле.⁶⁹⁷

На соклу иконостаса у Будиму приказане су теме *Сусрет Марије и Јелисавете* и *Сусрет Христа и Самарићанке*, које представљају победу Исуса Христа и тријумф Богородице, и које добијају своје тумачење у руско-украјинским проповедничким зборницима седамнаестог и осамнаестог века и постају прихваћене теме на српским барокним иконостасима.⁶⁹⁸ Као што је наведено, поменуте сцене се преплићу са призорима старозаветних представа *Пророка Данила у лављој пећини* и *Жртве Авраме*. Истицање старозаветне жртве као праслике новозаветној теми Христове жртве од средине осамнаестог века често се јавља на соклу српских иконостаса. У том периоду постаје све више прихваћено наглашавање жртвеног карактера у литургији што је видљиво и у поглављу о божанственој литургији у Новаковићевом *Епитому*, где се истиче разлика између старозаветне и новозаветне жртве.⁶⁹⁹ *Жртва Аврамова* представља једну од најзаступљенијих старозаветних представа, те је сасвим логично да се на будимском иконостасу нашло место за ову сцену.⁷⁰⁰ Оно што је новина на овом иконостасу, а појављиваће се тек у каснијем периоду на српским иконостасима, јесте икона *Пророка Данила у лављој пећини*. Обе сцене су заправо префигурација новозаветне Христове жртве, те се њихово место на соклу будимског иконостаса може тумачити наглашавањем жртвеног карактера литургије, које је присутно у *Епитому* „у којем Дионисије Новаковић поглавље о божанственој литургији започиње тумачењем жртве, истичући посебно разлику између новозаветне и старозаветне жртве.“⁷⁰¹ Посебан значај има икона *Пророка Данила у лављој пећини*, која постаје честа тема у украјинским проповедничким зборницима, прихваћена из западне проповедничке литературе и веома популарна током седамнаестог и осамнаестог века имајући ширу морализаторско–дидактичку намену и поруку.

Једина од престоних икона која је подробније описана у Записнику јесте *Престона икона Исуса Христа* који је представљен као Велики Архијереј како седи на престолу. Ова тема је била већ добро позната у српском сликарству осамнаестог века, а посвећена јој је пажња и у *Епитому* у којем Дионисије Новаковић детаљно објашњава и симболична значења архијерејске одежде и инсигнија.⁷⁰²

На основу описа у *Записничкој књизи* може се закључити да постоји сличност у концепту и распореду иконостаса српске православне цркве у Будиму и каснијег рада Василија Остојића у Саборној цркви у Сентандреји. На иконостасу у Сентандреји у соклу приказане су четири сцене (али су, уместо Пророка Данила у лављој пећини, приказане Заруке Захаријине, што је логично будући да је саборна црква посвећена Успењу Богородичином), шест престоних икона, ред Великих празника између којих се налази икона посвећена Светој Тројици (а недостају Рођење Христово и Силазак Светог Духа на апостоле), као и апостоле распоређене око сликаног крста с Богородицом и Светим Јованом. На основу описа такође се може закључити да је циклус Христових страдања у Будиму био приказан на балдахину изнад

⁶⁹⁷ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 48.

⁶⁹⁸ Исто, 48, 50.

⁶⁹⁹ Д. Новаковић, *Епитом или кратка објашњења о светом храму, одеждама, божанственој литургији која се служи у њему и њеном окружењу, кроз кратка питања и одговоре*, 87–89; К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 48, 50.

⁷⁰⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 398, 399.

⁷⁰¹ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 50.

⁷⁰² Д. Новаковић, *Епитом или кратка објашњења о светом храму, одеждама, божанственој литургији која се служи у њему и њеном окружењу, кроз кратка питања и одговоре*, 84–86; Према: К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 51.

часне трпезе, који су придржавала четири масивна стуба, што се такође поновило у Сентандреји, а у сведеном облику се претходно јављало и у Нерадину, Иригу и Земуну. Избор места за ове теме одабран је на темељу поимања часне трпезе као симболичне представе Христовог гроба, чиме се понавља жртвени карактер литургијског значења.⁷⁰³

Каснији иконостас, који је након пожара постављен у обновљеној цркви представља рад Арсенија Тодоровића настао између 1818. и 1820. године. Овај иконостас тек донекле понавља програм иконостаса Василија Остојића, али задржава дидактичко-морализаторски и карактер који симболизује Христову жртву у сценама у соклу. Ова два иконостаса ипак дели више од пет деценија у којима је српско сликарство упловило у сасвим другачија струјања и у већој мери се приближило западноевропској оновременој уметности.

Успенска црква у Новом Саду

Православна црква Успења пресвете Богородице,⁷⁰⁴ саграђена је током треће деценије осамнаестог века у камералном делу Петроварадинског Шанца. У архивској грађи се помиње неколико градитеља, међу којима се истичу дунђери Јоханес Ланг и баумајстер Булф.⁷⁰⁵ Ова невелика једнобродна црква већ током градње је добила призидани звоник, ослоњен на масивне ступце. Њен свештеник, поп Сава, помиње се 1731. године међу свештеним лицима камералцима који су давали приход владици. Ова црква је првобитно била изграђена скромно, вероватно од дрвета и ћерпича, али је као седиште једне од парохијских насеља, на карти града из 1745. обележена писаним словима као *Maria Hinfahrt*. Градња данашње цркве трајала је од 1765. до 1777. године, а од тада је неколико пута обнављана и једина је новосадска црква која је до данашњих дана сачувала, у великој мери, свој првобитни облик. У *Тештеру* вођеном од 1766. године налазе се подаци о дародавцима и ктиторима, као и трошкови у вези градње и украшавања. У олтарском делу сачуван је оригинални под, као и часна трпеза од црвеног мрамора, дар пароха Михаила Остојића, за који је материјал специјално донет из Пеште 1774. године, о чему је уклесан запис на солеји између царских двери и престоне иконе Богородице. У једној од обнова, почетком 20. века из Саборне цркве су донете плоче, којима је поплочан под наоса.⁷⁰⁶

Сликани комплекс Успенске цркве у Новом Саду током времена је добијао различите интерпретације.⁷⁰⁷ У ранијим текстовима о историјату и украшавању цркве, владало је мишљење да је иконостас дело новосадског сликара Јанка Халкозовића, док је зидне слике радио његов ортак, такође новосадски сликар Василије Остојић. Када је реч о Василију Остојићу, заправо једини податак који је до данас сачуван јесте да је позлатио јабуку на црквеном торњу, те да му је 30. јула 1769. године за тај рад исплаћено 12 форинти” што је свакако безначајан посао за сликара његовог угледа“.⁷⁰⁸ Много је извеснија била ситуација у

⁷⁰³ Д. Давидов, *Сентандрејске српске православне цркве*, Сентандреја 2005, 28–46. 108–120; Д. Давидов, Д. Медаковић, *Сентандреја*, 108–121.

⁷⁰⁴ Види: В. Миросављевић, „Српско-православне цркве у Новом Саду у 18. веку; Ж. Латинић, *Успенска црква у Новом Саду–Храм Успенија Пресвете Богородице у Новом Саду*, Нови Сад 2014.

⁷⁰⁵ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 275.

⁷⁰⁶ Д. Станчић, „Успенска улица. Православна црква Успења пресвете Богородице“, у: Донка Станчић (ур.) *Уметничка топографија Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 2014, 702.

⁷⁰⁷ *Попис сликарских и вајарских дела у музејима и галеријама слика Војводине, VI*, Нови Сад 1986, 72; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 84; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство*, 39, сл. 78–79; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 50, 83; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, 99, 101.

⁷⁰⁸ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 52, према: В. Миросављевић, „Српско-православне цркве у Новом Саду у 18. веку“, 212.

погледу конструкције и дубореза иконостаса, као и тронов и осталог мобилијара у цркви. Дрворезбарски послови су започети 1770. године, а реализовали су их Марко Гавриловић и двојица његових синова, Арсеније и Аксентије, уз асистенцију мање познатих мајстора. Поред података о плаћању различитих послова, коначан податак о ауторима резбарије иконостаса пружа и потврда издата браћи Марковић 1791. године поводом захтева за племство у којој се изреком Аксентију приписује израда иконостаса у Успенској и Алмашкој цркви. Још једну потврду његовог ауторства представља и подсећање на каснији Арсенијев рад у Саборној цркви у Сремским Карловцима као и на неке детаље из исте цркве које је радио Аксентије Марковић.⁷⁰⁹ Након чишћења и рестаурације иконостаса и зидног сликарства у извесној мери су измењене атрибуције и утврђено ауторство неколико сликара. Примећено је, пре свега, да се иконе на иконостасу, који је сликан током 1766. године, разликују по квалитету, те се Јанку Халкозовићу могу приписати престоње иконе, царске двери, Тајна вечера изнад, као и централна икона Свете Тројице са крунисањем Богородице. Дванаест икона апостола распоређених у три реда поседују одлике Халкозовићевог сликарства, али знатно слабијег квалитета, те се приписују његовом сину Димитрију Јанковићу. Распеће са иконама Богородице, Јована Богослова, Марије Магдалене и Лонгина Сотника, као и пророци у медаљонима на врху иконостаса, те икона *Светог Јована Златоустог* на трону (идентична с иконом исте теме, коју је Шалтист сликао за архијерејски трон у манастиру Привина глава 1786. године), поред неких зидних слика, представљају рад Андреја Шалтиста, чије су зидне слике откривене и у конхи апсиде Алмашке цркве у Новом Саду. На северном зиду наоса налази се монументална зидна слика рађена уљем, *Удовичина лепта*, а њен пандан на јужном зиду је *Христос изгони трговце из храма*, које је у маниру зрелог барока насликао Јован Поповић, украјински ђак „који се после већих сликарских послова за српску цркву у Сегедину настанио у Новом Саду.“⁷¹⁰ У неправилним картушама, настале у време када је зидне слике радио и Јован Поповић, на своду наоса и у полукалоти олтара налазе се зидне слике са сценама Христових страдања, из Богородичиног живота и призори из Старог завета. Сцене Христових страдања простиру се дужином храма, а почињу и завршавају изнад олтарског простора, од истока према западу на јужној половини и дуж северне половине идући од запада на исток.⁷¹¹

Василије Остојић је урадио композиције дуж северног дела свода и изнад хора: *Крунисање трновим венцем*, *Ессе Ното*, *Пилат пере руке*, *Ношење крста ка Голготи*, *Прикивање на крст* (северни део свода), те *Скидање с крста*, *Тајна вечера*, *Молитва на Маслиновој гори*. Низ сцена Христових страдања наглашава симболику еухаристије.⁷¹² „Остојићеве композиције веома су блиске публикованим медаљонима на своду специјалне бачвасте конструкције у Саборној цркви у Сентандреји, те нема сумње да је сликајући драматичне представе Христових страдања, у оба споменика Остојић имао пред собом исте графичке предлошке, вероватно руске или украјинске копије листова из западноевропских илустрованих библија.“⁷¹³ Средином свода наоса нижу се композиције из живота Богородице: *Крунисање Богородице*, *Благовести*, *Рођење Богородице*, *Ваведење*, те у кохи свода Богородичин покров који је сликао Јанко Халкозовић. Такође, на своду наоса су и старозаветне сцене Жртве Аврамове, Ноје приноси жртву после потопа и Јаковљеве лествице. Када је реч о сценама Христових страдања, треба нагласити да се овај циклус често понавља у опусу

⁷⁰⁹ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 278.

⁷¹⁰ О. Микић, „Ликовна уметност у Новом Саду, XVIII, XIX и прва половина XX века“, Донка Станчић (ур.) *Уметничка топографија Новог Сада*, 702.

⁷¹¹ О. Микић, „Ликовна уметност у Новом Саду, XVIII, XIX и прва половина XX века“, 705.

⁷¹² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 50.

⁷¹³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 52.

Василија Остојића: најстарији пример с овом тематиком и сложеним иконографским решењима Василије Остојић је насликао у Цркви Светог Николе у Земуну (око 1760), о чему је Мирослава Костић изразила сумњу, управо због сложености представа⁷¹⁴ у Саборној цркви Свете Тројице у Будиму, на основу *Записника*, извесно је да је Василије Остојић радио овај циклус.⁷¹⁵ На основу описа се може закључити да је циклус Христових страдања у Будиму био приказан на балдахину изнад часне трпезе, који су придржавала четири масивна стуба, што се такође поновило у Саборној цркви у Сентандреји, а у сведеном облику се претходно јављало и у Нерадину и Иригу. Циклус Христових страдања где се наглашава Христова човечанска природа, његове ране и крв, уместо традиционалног уверења да је само његово божанско лице достојно поштовања, доминира барокном христологијом. Његово искупитељско жртвовање сумирано је у циклусу његових страдања. „Овај циклус у српској барокној уметности, као и у ширим оквирима барокног источноевропског православља сажима, с једне стране, наслеђена еухаристичка тумачења, док с друге стране прихвата утицаје посттридентске иконографије у којој је истицан морализаторски значај теме.“⁷¹⁶ Христово страдање на голготи описано је у сва четири јеванђеља, али су сцене из овог циклуса до српских сликара доспеле путем украјинских предложака, као и приказа из илустрованих Библија. Сматра се да је основ сцена преузет из Пискаторове *Библије*, док су неки детаљи приказани у *Библији Ектини* Кристофа Вајгла.⁷¹⁷ Штавише, познато је да је Пискаторова *Библија* имала високо место најпопуларнијег предлошка за осликавање сцена истог садржаја.⁷¹⁸

У сцени са Христом, Пилатом и војницима на тераси, поновљено је решење холандских сликара браће Де Јоде, док су за приказивање осталих делова сцене, попут гвоздене ограде, великог дрвеног крста и окупљених посматрача, као и за одређене представнике из народа коришћени фрагменти гравире Кристофа Вајгла. На северној страни свода изнад хора цркве, Василије Остојић осликава другу сцену из циклуса Христових страдања, *Via crucis—Крунисање трновим венцем* користећи искључио Вајглове графичке предлошке.⁷¹⁹ Дакле, радећи на сценама из овог циклуса које се налазе у Пискаторовом графичком албуму, Остојић прави изузетак представљајући сцене *Крунисање трновим венцем* и *Ессе Ното*, где Вајглово композиционо решење спаја са Пискаторовим.⁷²⁰ Од немалог значаја је и чињеница да су се у Митрополијској библиотеци налазили примерци више издања илустрованих библија, између осталих Пискаторова и Вајглова, те је забележено да је Василије Остојић 1755. године позајмио *Библију велику са фигурама*, дакле једну од наведене две. Вероватно је то била Вајглова *Библија Ектина*, свакако да би се боље упознао с изгледом сцена које ће тих година сликати.⁷²¹

Рад у Славонији

Остојић се поред свих несугласица које су га задесиле у Карловачкој митрополији окренуо територији западно од Дунава, Славонији и западном Срему. На том новом географском подручју своје уметничке вештине показао је у најбољем светлу. Ова осма

⁷¹⁴ М. Костић, *Димитрије Бачевић*, 57.

⁷¹⁵ К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 52.

⁷¹⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 323.

⁷¹⁷ Види: Р. Михаиловић, „Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања“, 203–213.

⁷¹⁸ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века*, 26, 28.

⁷¹⁹ Исто, 47.

⁷²⁰ Исто, 52.

⁷²¹ АСАНУК, МП, Б, 1755/56, према: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 93.

деценија осамнаестог века за Василија Остојића била је пуна промена. Пошто је његова прва супруга преминула, почетком 1773. године жени се удовицом Макрином из Каменице, сестром сликара Амвросија Јанковића.⁷²² У Новом Саду има атеље у којем настају иконе које ће касније бити монтиране на иконостасе широм Карловачке митрополије, а у чијој изради му помажу ученици и помоћници. Заједно с Јанком Халкозовићем обраћа се новосадском Магистрату 1776. године, са жалбом против сликара који су у град долазили са стране и добијали послове, а будући да нису имали статус грађанства као ни посед, нису имали ни обавезу да плаћају порез и остале градске дажбине. Магистрат је изашао у сусрет Василију Остојићу и Јанку Халкозовићу и донео одлуку да чим страни сликари заврше посао, забраниће им се даљи рад и биће враћени у место одакле су дошли.⁷²³ Ова жалба је уследила у време када су обојица сликара радили у новосадској Успенској цркви, али није сасвим јасно на кога се односила – да ли на Јована Поповића, Андреја Шалтиста или Франца Флоријана Хофмана који су тада радили у Новом Саду.

Иконостас Цркве Светог Николе у Вуковару

Монументални храм у Вуковару посвећен Светом Николи, најлепши је на том подручју, подигнут је између 1733. и 1767. године. Представљао је. У цркви се налазио висок барокни иконостас рад осјечког дрворезбарског мајстора Томаса Фирклера који га је урадио између 1771. и 1773, док је иконе за њега осликао Василије Остојић од 1772. до 1776. године.⁷²⁴ Живопис у ниши жртвеника осликао је раковачки монах Амвросије Јанковић 1764, а зидне слике у олтарском простору и у наосу је 1855. године насликао Јован Исаиловић Млађи из Даља. Црква је више пута страдала и била обнављана. Прва већа обнова била је поводом двестоте годишњице од изградње храма у периоду од 1935. до 1937. године, када је дошло до измена у архитектонском склопу.⁷²⁵ Током Другог светског рата, црква је у неколико наврата пљачкана, али је избегла судбину многих цркава с подручја Независне Државе Хрватске да буде спаљена или порушена.⁷²⁶ У послератном периоду црква је обновљена и окарактерисана као споменик културе, један део драгоцености је враћен, а под заштиту државе је стављена тек 1975. године.⁷²⁷ У потпуности је уништена за време ратних сукоба 1991. године. Иконостас, певнице и тронове добрим делом су изгорели, а иконе, богослужбене књиге и свети сасуди су опљачкани или уништени.⁷²⁸ Захваљујући свештеницима Ђорђу Шијаковићу и Чеди Лукићу један део икона је ипак спасен, да би потом у Галерији Матице српске у Новом Саду биле подвргнуте обимним конзерваторско-рестаураторским радовима,⁷²⁹ и томе захваљујући

⁷²² Л. Мирковић, *Теодор Крачун: малер*, 11.

⁷²³ В. Стајић, „Грађа за културну историју Срба у Војводини. Новосадски сликари XVIII столећа”, 270; В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, 310; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство 1987*, 39; Б. Тодић, *Нав. дело*, стр. 93.

⁷²⁴ Л. Шелмић, „Допринос осјечких мајстора развоју барокног дрворезбарства код Срба“, *ЗЛУМС*, 20, Нови Сад 1984, 213–214, сл. 5, 6; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 50, 51.

⁷²⁵ Ј. Козобарић, *Споменици Српске православне цркве у Вуковару*, Штампарија „Ново доба“, Вуковар 1936.

⁷²⁶ Д. Давидов, Р. Станић, М. Тимотијевић, *Ратна страдања православних храмова у српским областима у Хрватској 1991*, Београд 1992, 32.

⁷²⁷ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 7.

⁷²⁸ Исто, 5.

⁷²⁹ У Галерију Матице српске 7. децембра 1991. године допремљено је 38 икона са иконостаса и једна икона с Богородичиног трона. Од укупног броја икона допремљених у Галерију, њих 13 је било у веома лошем стању или у деловима. Иконе рађене темпером на дасци биле су прекривене слојем чађи испод ког се налазио слој потамнелог лака. Подлоге су биле веома оштећене црвоточинама и напрелинама насталим од старости или

сачуван је део најлепших икона барокног доба с подручја Славоније. Обновљене иконе приказане су на изложби „Иконостас цркве Светог Николе у Вуковару“ 1993. године,⁷³⁰ која је барем делимично приказала стари сјај овог сликарства.

На месту старе трошне цркве подигнуте око 1690. године у Вуковару је 1733. године започета изградња нове барокне црквене грађевине. Због ограничења у градњи богомоља које су наметале католичка црква и власти монархије, изградња храма је ишла веома тешко.⁷³¹ Митрополит Павле Ненадовић освештао је храм 9. маја 1752. године.⁷³² Претпоставља се да је за ту прилику кориштен иконостас из старе цркве који нам је познат само из описа карловачке визитационе комисије митрополита Вићентија Јовановића из 1733. године. Захваљујући успешним дипломатским потезима митрополита Павла Ненадовића вуковарска црквена општина добија дозволу од Илирске дворске депутације у Бечу и 1763. започиње се рад на преправци храма. Преправљена црква добија облик барокног једнобродног храма: звоник се налази на западном зиду, проширен је хор у целој дужини припрате, измењен је свод и промењен је кров.⁷³³ Црквена општина 1768. године наручује мобилијар са иконостасом. Из Рачунских књига цркве Светог Николе у Вуковару од 1759. до 1814. године⁷³⁴ види се да су дрворезбарски послови рађени од 1771. до 1773. док су сликарски послови обављани између 1772. и 1776. године. Према овој рачунској књизи највећи део резбарије урађен је 1771, док је сликарски део посла у већини био завршен 1775. године. Иако је последња рата за осликавање иконостаса забележена 1776, попис из 1775. године⁷³⁵ сведочи да су већ тада биле присутне све иконе на иконостасу, певницама, архијерејском и богородичином трону.⁷³⁶ Иконостас у цркви Светог Николе у Вуковару урађен је по узору на иконостас из Цркве Успења Богородице у Осијеку. Одликовао га је барокно-рокајни стил, а припадао је типу вишеспратних иконостаса који су досезали до свода цркве. На њему су се налазиле раскошне иконе у барокном стилу, чији је тематски склоп био усклађен с литургијским потребама. Конципиран је као тријумфална капија подељена у четири хоризонталне зоне кроз чију се средину провлачи вертикална оса која се завршава богато украшеним балдахиним испод Распећа.⁷³⁷

у току рушења цркве. Конзерваторско-рестаураторски радови вршени су у три фазе: прва се бавила подлогом, друга конзервирањем и трећа рестаурацијом бојеног слоја. На конзерваторско-рестаураторским радовима радио је стручни тим из Галерије Матице српске: рестауратори Владимир Богдановић и Светислав Николић и рестауратор-техничар Анђелка Коледин. Учвршћивање и реконструкцију подлоге као и позлату на иконама обавио је вајар-конзерватор Борис Иванчев из Новог Сада; Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 5, 33.

⁷³⁰ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 5, 33.

⁷³¹ Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 166–171; С. Гавриловић, И. Јакшић, „Грађа о православним храмовима Карловачке митрополије XVIII века“, *Споменик СХХIII*, Одељење историјских наука 2 Београд 1981, Предговор.

⁷³² Ј. Козобарић, *Споменици Српске православне цркве у Вуковару*, 8.

⁷³³ Исто.

⁷³⁴ *Рачунску књигу цркве Светог Николе у Вуковару од 1759. до 1814. године*, саставио је у јуну 1758. године митрополит Павла Ненадовић, а оверио је митрополитов заменик Герасим Радосављевић у јануару 1759. године. У вуковарској црквеној архиви су се налазиле под именом: *Протокол цркве Сто. Николајевске 1759*; Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 11.

⁷³⁵ *Инвентар цркве Светог Николе у Вуковару из 1775. године*, урађен је по инструкцији митрополита Вићентија Јовановића Видака 1775. године, а потврдили су га митрополит Мојсеј Путник 1787. и митрополит Стефан Стратимировић 1791. и 1833. године. Инвентар се налазио у вуковарској црквеној архиви под називом *Инвентар цркве вароши Вуковара храм Светог Николе 1775. године*; Према: Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 10.

⁷³⁶ Исто, 11.

⁷³⁷ Исто, 26 и *Схема иконостаса* на стр. 27.

У првој зони су се налазиле четири престоње иконе: Исуса Христа, Богородице са Христом, Светог Јоване Претече и Светог Николе. Последње две иконе су уништене. Фигуре *Исуса Христа* и *Богородице* представљене су у седећем положају на златном престолу и окренуте ка посматрачу. *Богородица* је представљена двојачко: као Богомајка и као небеска краљица. Њена мајчинска улога очигледна је у томе што у крилу држи Христа младенца, а њена богато украшена одежа, круна на глави и скиптар у десној руци сведочи нам о њеној царској величини. *Исус Христ* је представљен као архијереј у епископској одежди, с отвореним јеванђељем у левој руци које сугерише проповедничку природу, а одежа и чин благосиљања десном руком одраз су његове улоге првосвештеника. Раскошна круна на глави одређује га као небеског владара. На полеђину иконе Христа додат је запис који сведочи о обновама иконостаса 1779, 1803, 1855, 1937. и 1978. године. Сликaр из Брчког Николај Малишкин обнављао је иконе и насликао зидне слике 1937. године и том приликом забележио године обнове, а новосадски сликар Драган Бјелогрић је додао годину 1978, када је обновио унутрашњост храма.⁷³⁸

Пада у очи чињеница да је главни сликар иконостаса одбацио традиционалне тенденције позлађивања позадине. Уместо злата, позадину је украсио плавом бојом, а око престола Богородице и Исуса Христа су облаци који симболизују небеско биће приказаних светитеља. У позадини епископске представе *Светог Николе* налази се урбани с једне, и морски предео с друге стране. Он десном руком благосиља посматрача, док у левој држи затворено јеванђеље. Стојећа фигура Јована Претече представља светитеља који једном руком благосиља, док у другој држи свитак са натписом „*Покајте се, ближи се царство небеско*“. Око њега је осликан предео са реком Јордан и дрво у коме је забодена секира. Једина информација о овој, као и о претходној икони, представљају старије фотографије. Испод престоног реда у соклу иконостаса налазиле су се представе Чуда Светог Николе са бродоломницима, Бекство у Египат, Кушање Христа и Усековање главе Светог Јована; све иконе из сокла су уништене. Будући да је црква била посвећена светом Николи, а његово житије у барокном програму иконостаса није имало места у вишим зонама, логично је да се тема везана за овог светитеља појави на соклу, близу очима верника. Остале сцене приказују три велика искушења, бекство од Иродовог гнева у Египат, да би се Христ касније вратио и жртвовао се за спас човечанства (Тамо је боравио све док Ирод није умро, да би се испунило што је Господ рекао преко пророка: „Из Египта позвах Сина свога.“),⁷³⁹ искушавање његове вере и коначно, усековање главе Светог Јована које показује да смрћу оног ко је предвидео Христов пут и крстио га у Јордану, не може да уздрма стуб вере. У овим, данас недостајућим сценама, прославља се вера, врлина веровања и коначно, вернику се поручује да искрена посвећеност вери може да обезбеди вечни живот у рају.

Царске двери су у себи садржале представу Благовести у виду уобичајене две иконе Богородице и Светог Архангела Гаврила. На северним и јужним дверима су биле представљене иконе Светог Архиђакона Стефана и Светог Архистратига Михајла. На картушама изнад ових двери налазили су се херувими да подсећају на Божију славу и милост према човеку, док је изнад царских двери било насликано Свевидеће Божије око да опомиње на свеприсутност невидљивог Бога. Свевидеће око било је постављено у троуглу украшено у облику сунчевог зрака, што је био један од амблема барокне иконографије. Све иконе са двери су уништене а представа Свевидећег око ја тешко оштећена. Престоње иконе прве зоне биле

⁷³⁸ Исто, 15, 36 (кат. бр. 2).

⁷³⁹ Матеј, 2–15.

су одвојене од двери и међусобно, са осам масивних стубова који су се налазили на дводелним постаментима у облику рокајних ваза.⁷⁴⁰

У другој зони, одмах изнад престоних икона налазило се тринаест икона са сценама циклуса Христових и Богородичиних Великих празника. У средишту се налазила сцена Васкрсења, која је била окружена иконама Вазнесења, Благовести, Рођења Христовог, Сретења, Ваведења, Цвети, Рођења Богородицеи Крштења које је оштећено, Преображења, Богородичиног покроба, Успења и Силаска Светог Духа. Иконе зоне Великих празника између себе су биле развојене са четрнаест мањих тордираних стубића, који су започињали дорском базом и, спирално увијени, завршавали су се богато украшеним капителом.⁷⁴¹ Око средишње иконе *Христовог васкрсења*, чије је иконографска симболика повезана за литургијским значајем олтарског простора, биле су постављене иконе из циклуса из живота Христа и Богородице које су представљене и имале значај реформисане богословије православног барока и графичких узорака из илустрованих библија чије порекло је било у западним земљама Европе.⁷⁴²

Трећа зона иконостаса била је посвећена апостолима који су били окупљени око сцене *Деизиса*. У традиционално-иконографском смислу значење ове иконографске теме изражавало је визију представничке молитве коју Христу Спаситељу упућују Богородица, Свети Јован и апостоли у име људског рода. Иконе апостола Томе, Јакова, Симона, Луке, Јована, Петра, Павла, Матеја, Андреја, Филипа и Вартоломеја су сачуване и конзервиране. Сам *Деизис* је доживео тежа оштећења, док је икона апостола Марка у потпуности уништена. Између ових икона налазили су се пиластари који су имали конкавно-конвексан облик са спиралним завршецима. На иконама из апостолског и пророчког реда примећена је неуједначеност у ликовном поступку, што нас упућује помисао да је Василије Остојић у Вуковару имао сарадника са којим је радио; једна од претпоставки је да се радило о сликару из Сомбора, Лазару Сердановићу, који му је такође помагао у осликовању икона за манастир Пакру.⁷⁴³

Иконостас се завршавао *Христовим распећем* који је на својим крацима садржао симболе јеванђелиста. Четири иконе усправног правоугаоног облика оивичене богатом резбаријом, на којима су били приказани Марија Магдалена, Богородица, Свети Јован Богослов и Саломија трајно су уништене. Лунета иконостаса формирала је полулук изнад Распећа. Била је сачињена од дванаест икона пророка чији распоред прати полулук олтарске полукалоте, а међу њима се налазила икона Богородице Имакулате која је заправо била смештена у центру иконостаса, изнад Распећа. Ове иконе четворолисног облика приказивале су стојеће фигуре Пророка Арона, Данила, Захарија које су трајно уништене, док су иконе пророка Језекиља, Јеремије Давида, Мојсија, Соломона, Гедеона, Јакова као и икона *Богородице безгрешног зачећа*, односно *Имакулата* у великој мери страдале.⁷⁴⁴ Иконе Пророка Исаије и Авакума су сачуване. Оваква поставка икона око *Богородице Имакулате-Богородице безгрешног зачећа* обликована је у западњачкој иконографској замисли. Заправо, намена је била да се на барокни начин представи стара хришћанска тема о Богородичином девичанском зачећу на основу литургијске песме „Пророци су те одозго наговестили“ која је посвећена Богородици, односно старозаветној префабрикацији њене улоге у стварању темеља хришћанског веровања. Традиционални видови поштовања Богородице, засновани на њеном

⁷⁴⁰Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 12.

⁷⁴¹ Исто, 26 и *Схема иконостаса* на стр. 27.

⁷⁴² Исто, 16.

⁷⁴³ Исто, 13, 22, 26 и *Схема иконостаса* на стр. 27.

⁷⁴⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 345.

божанском материнству, али и идеји њеног тријумфа над смрћу, што барокна побожност прихвата, а у случају вуковарског иконостаса посебно се исказује управо позиционирањем иконографске теме *Богородица Имакулата* под сам свод храма, изнад Распећа. Оно је потврда Богородичиног статуса као „Госпође небеских сила“ или „царицу свих видљивих и невидљивих створења“, „царицу неба и земље“, како ју је, између осталог називао у својим проповедима Димитрије Ростовски, или „Жену обучену у сунце, и мјесец под ногама њезиним, и на глави вијенац од дванаест звијезда.“ – како ју представљена у Откровењу Јовановом (12,1).⁷⁴⁵

У поређењу *Богородице Имакулате* или *Богородице безгрешног зачећа* коју је Васа Остојић насликао за вуковарску цркву у периоду од 1772. до 1776. године могуће је пронаћи сличности са *Богородицом Имакулатом* коју је сликар из радионице Јова Василијевича насликао 1750. године на своду припрате манастира Крушедола. Сличности су очигледне у положају Богородичиних ногу док стоји на полумесецу и небеској кугли, као и у положају руку, док левом руком показује на десну у којој држи грану белог љиљана–симбол невиност. Драперије њене одеће се вијоре, а око њих су приказане анђеоске главе са крилима које вире иза облака. Разлика између крушедолске и Остојићеве Богородице је што се око њене главе налази дванаест звездица, али испод ногу није приказана змија. Овакви детаљи, сличности или разлике, могу се запазити и код других сликара чији су предлошци варирали у финесама, као на пример код Димитрија Поповића који је урадио *Богородицу безгрешног зачећа* за Цркву Светог Саве у Српском Итебеју 1777. године или код Јована Исајловића из Цркве Ваведења Богородице у Стапару, из 1780. године.

Иконостас Цркве Светог Николе у Вуковару у догматском и богословском погледу био је конципиран према програму какав је имао иконостас у Цркви Успења Богородице у Осијеку из 1761. године. Овакав програм је скоро у потпуности одговарао тадашњим савременим реторичким схватањима *ut pictura sermo*, односно о слици као немој проповеди. Осим иконостаса у овој цркви су осликане и певнице, Богородичин и архијерејски трон који био тако украшен да би могао да се усагласи са програмом барокног проповедништва.⁷⁴⁶

И раскошни барокни облици певничких пултова допринели су улози театра у црквеном амбијенту. На северном пулту налазиле су се иконе са стојећим фигурама великих црквених отаца Василија Великог и Григорија Богослова; на јужном пулту били су приказани национални владар Симеон Немања и Свети Сава. Изнад ламперија у певницама приказане су иконе великог формата са сценама из Старог завета. Приликом осликавања композиција *Каин убија Авела* на северној певници и *Жртве Аврамове* на јужној певници вуковарске цркве, Остојић се користио решењима из *Библије Ектине* уз мање измене.⁷⁴⁷ Оне су својим алегоријским програмом пружиле идеју разматрања да осликане представе буду везане за литургијску жртву. Иконе са певничких пултова и ламперија су у потпуности уништене.⁷⁴⁸

Богородичин трон представља незаобилазно место слављења маријанског духа у православним храмовима. Изнад иконе *Чудотворне Богородице*, која је у иконографском светлу имитирала тип Богородице Винчанско-Бездинске, налазила се композиција *Крунисање Богородице* која је била постављена на барокној картуши, где се Богородица славила као небеска краљица. Ова икона је уништена, док је икона *Богородице Винчанско-Бездинске* сачувана. Барокну архитектонску конструкцију имао је и архијерејски трон на којем је била

⁷⁴⁵ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 207.

⁷⁴⁶ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 18.

⁷⁴⁷ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству XVIII века*, 47.

⁷⁴⁸ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 18.

постављена икона Исуса Христа као стојећа фигура, што је имало такође симболичан значај Христовог присуства на богослужењу. И ова икона Исуса Христа је настрадала.⁷⁴⁹

Иако у документима није сачувано ни записано име сликара, по сликарском рукопису вуковарски иконостас приписан је Василију Остојићу.⁷⁵⁰ Овај иконостас Остојић је добио да га ослика после завршених великих сликарских радова у Будимској епархији, где је урадио иконостас за Саборну цркву у Будиму (1764–1765), а потом и иконостас у цркви манастира Грабовца 1768. године; заједно са сликарем Јанком Халкозовићем, три године (1769 – 1772) бавио се израдом великих зидних слика на своду Успенске цркве у Новом Саду. Сlike Василија Остојића на вуковарском иконостасу представљају потврду да је сликар остао веран украјинској сликарској поетици. Верује се да му је сарадник на овом иконостасу био Лазар Сердановић из Сомбора.⁷⁵¹

Иконостас, певнице и тронове са иконама су у неколико наврата пресликавани⁷⁵² и у великој мери променили некадашњи изглед,⁷⁵³ а највише су страдали у рату 1991. године.⁷⁵⁴ Претпоставља се да су иконе за вуковарски иконостас настајале у Остојићевој сликарској радионици у Новом Саду, у којој су паралелно настајале и иконе за иконостас манастира Пакре. На то наводе и очигледне сличности: на иконама за оба иконостаса користио је идентична композициона и иконографска решења.⁷⁵⁵ Василије Остојић је за иконостас у Цркви Светог Николе у Вуковару урадио укупно 68 икона, од којих је остало само 40.⁷⁵⁶ Иконе које су сачуване, чувале су се у Ризници Српске православне цркве у Сремским Карловцима⁷⁵⁷ све до 2018. године, када су враћене у Вуковар.⁷⁵⁸

Барокна конструкција иконостаса, певнице и Богородичин и архијерејски трон имали су свечан и репрезентативан изглед који је уз дрвену резбарију бивао још раскошнији. Дрворезбарски орнаменти рађени у духу рокајног стила чинили су унутрашњи простор цркве упечатљивијим, одређивали су његову литургијску улогу.

⁷⁴⁹ Исто.

⁷⁵⁰ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁷⁵¹ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 22.

⁷⁵² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁷⁵³ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 51.

⁷⁵⁴ Л. Шелмић, *Српска уметност 18. и 19. века. Одабране студије*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2003, 387 – 399.

⁷⁵⁵ Л. Шелмић, *нав. дело*, 23.

⁷⁵⁶ Исто, 24.

⁷⁵⁷ Б. Тодић, *нав. дело*, 98.

⁷⁵⁸ На основу Одлуке Министарства културе и информисања Републике Србије од 7. децембра 2018. године о повраћају културних добара из Републике Србије у Републику Хрватску, а у складу са одлукама Светог Архијерејског Синода Српске православне цркве од 25. септембра 2018. године, конзерватори Покрајинског завода за заштиту споменика културе преузели су из поставке Ризнице Епархије сремске и депоа у Патријаршијском двору у Сремским Карловцима иконе са иконостаса Српске православне цркве Светог Николе у Вуковару из Епархије Осјечко-пољске и барањске, ради припреме за транспорт, паковање и царињење. У републику Хрватску враћено је укупно 39 икона и то: *Свевидеће око*, *Вазнесење Христово*, *Благовести*, *Васкрсење Христово*, *Преображење*, *Богородичин покров*, *Успење Богородице*, *Силазак Светог Духа*, *Апостол Тома*, *Апостол Јаков*, *Апостол Симеон*, *Деизис*, *Апостол Филип*, *Апостол Вартоломеј*, *Пророк Језекиљ*, *Пророк Јеремија*, *Пророк Данило*, *Богородица Имакулата*, *Пророк Соломон*, *Пророк Јаков*, *Херувим*, *Крст са распећем*, *Пророк Давид*, *Пророк Мојсије*, *Апостол Лука*, *Апостол Јован*, *Апостол Петар*, *Апостол Павле*, *Апостол Матеј*, *Апостол Андреј*, *Рођење Христово*, *Сретење*, *Ваведење*, *Богородица Имакулата*, *Цвети*, *Рођење Богородице*, *Богојављење*, *Богородица са Христом* и *Христос на трону*. Ову акцију су са српске стране спровели Епископ сремски Василије и директор Покрајинског завода за заштиту споменика културе Зоран Вапа.

Иконостас у Цркви манастира Пакре у Славонији

Православни манастир Пакра, или како се још назива Нова пустиња, налази се на шумовитим обронцима планине Папук у близини Дарувара, у Хрватској. Историјат овог манастира можемо пратити од краја седамнаестог века, иако народна традиција сведочи о његовом постојању у много ранијем периоду. Митрополит Моравски Григорије добија дозволу од епископа пакрачко-славонског Петронија Љубибратића и 1697. године обнавља манастир Пакру и подиже нову дрвену цркву. Манастир насељавају монаси манастира Милешева који су побегли од турског зулума 1688. године. Међу тим монасима налазио се архимандрит Доситеј који је по неким изворима сматран за оснивача манастира Пакре. Веома сиромашно братство присиљено је да се 1730. и 1731. године, уз дозволу цара Карла VI и благослов епископа Нићифора Стефановића, пресели у село Доња Вреска где оснивају нови манастир при старој готичкој цркви Свете Ане. Пакра је била опустела све до 1737. године, када га насељавају монаси из манастира Гомионице који је страдао у аустријско-турском рату.⁷⁵⁹

У склопу манастира првобитно је сазидана капела на монашком гробљу која је била посвећена преносу моштију Светог Николе. Ову капелу су зидали монаси од 1759. до 1761. године. Приликом свечане визитације манастиру 1761. године, епископ пакрачко-славонски Арсеније Радивојевић као поклон доноси бакрорез са представом Ваведења Богородице са изгледом манастира Пакре који је израдио бечки гравер Јакоб Шмуцер.⁷⁶⁰ Исте те године започето је зидање главне манастирске цркве које су већим делом потпомогли властелин из Ораховца Димитрије Михајловић и његови синови Јован, Петар и Павле. Црква овог манастира била је по димензијама и изгледу јединствена у православном градитељству Славоније. Само здање храма завршено је и освећено 1765. а 1769. године дозидан је троспратни звоник са барокном лименом капом на врху. Већ крајем седамдесетих година осамнаестог века, и манастирска црква и капела су имале потпун мобилијар и иконостас. У гробљанској капели иконостас је подигнут 1764. године што се види из натписа са архијерејског трона. Иконостас у Цркви Ваведења Богородице завршен је 1779. године. Аутор дрворезбарије овог иконостаса је даруварски мајстор Јован Ђаковић, док је сликање икона урадио новосадски сликар Василије Остојић, с помоћницима.⁷⁶¹

Након огромног невремена из 1781. године у ком је страдао велики број фрушкогорских и славонских цркава и манастира, међу којима и црква манастира Пакре, урађена је прва велика обнова ове цркве након које је урађен и попис.⁷⁶² Након другог невремена које је задесило манастир Пакру 1887. године, током којег су страдали кровови на цркви и на капели, комплекс је обновљен 1894. уз помоћ Одјела за богоштовље и наставу Земаљске владе и црквених фондова. За време Другог светског рата из манастира су протерани монаси, а 1940. године у манастир долазе Бошко Стрика и кустос Музеја за умјетност и обрт из Загреба Иван Бах и заједно пописују и фотографишу манастирско-културну имовину. Током 1941. године из Загреба манастир посећују музеолози које је предводио Владимир Ткалчић. Том приликом је у Загреб пренет велики број вредних предмета и целокупна манастирска библиотека. Још једну девастацију манастир је доживео 1944. године. После Другог светског рата у њему су неко време боравиле монахиње које су га напустиле током ратних дешавања 1991. године.

⁷⁵⁹А. Кучековић, *Сакрална баштина Срба у западној Славонији*, 229–230.

⁷⁶⁰Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 359, сл. 242.

⁷⁶¹А. Кучековић, *Сакрална баштина Срба у западној Славонији*, 230–233.

⁷⁶²А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 160.

Манастир је од тада пустошен и паљен којом приликом је страдала унутрашњост цркве и њен мобилијар. Манастир никад није обновљен и тренутно је без монаштва.⁷⁶³

У време епископа Софронија Јовановића, у шестој деценији осамнаестог века у Славонији почиње да ради сликар Василије Романович са својим сарадницима, ученицима, а потом и следбеницима. Њихов рад је довео до отварања црквених наручилаца ка измењеној барокној слици почетком седамдесетих година осамнаестог века, када у Пакри ради Василије Остојић. Пакрачко–славонска епархија ипак је тешко мењала већ усвојена решења до краја барокног периода, као што је тешко прихватала нове сликаре са новим иконографским решењима која су постајала актуелна на територији Карловачке митрополије. Уверљиво објашњење може се наћи у чињеници да је „узрок сликарском традиционализму на подручју Пакрачко–славонске епархије лежао у одбрани од стално присутне опасности од унијаћења, али и готово непрестаног притиска сиромаштва, тешког живота и ратова.“⁷⁶⁴ Нажалост, данас је тешко стећи јасну слику, чак и у случају Василија Остојића, јер је већина споменика током година девастирана, што представља препреку за систематску научну верификацију. Свакако, новине које су унеле нови дух у традиционално сликарство раног барока, допринос је истакнутог новосадског сликара Василија Остојића који је осликао иконостас у манастиру Пакри 1779. године. Након поређења са осталим сликарским радовима насталим у то време, може се закључити да Остојићев начин рада у овој епархији ипак није оставио нарочито велики утицај на развој сликарства.⁷⁶⁵

Са сигурношћу се зна да је Василије Остојић радио заједно са Лазаром Сердановићем од 1774. године; исте године је забележено да су Василију молеру из Новог Сада исплаћене 1.673 форинте, 1779. године за сликање и позлаћивање иконостаса.⁷⁶⁶ Мада се мало зна о околностима Остојићевог ангажмана у манастиру Пакри, забележено је да је тамо долазио већ 1773. и да је дошао у сукоб са манастирским братством.⁷⁶⁷ Може се такође претпоставити да је иконе радио у Новом Саду, а осликавање иконостаса завршио је 1779. године и још у току рада, препустио је завршетак радова највероватније помоћницима; у међувремену је осликао и иконостас у Цркви Светог Николе у Вуковару, а такође је ишао у Сентандреју и тамо погодио послове око осликавања иконостаса у Саборној цркви.⁷⁶⁸ Остојићев иконостас у манастиру Пакри зрело је иконографско дело са типичним програмом који је био утемељен од средине осамнаестог века на подручју Карловачке митрополије, где су се барокне промене ликовног језика религиозне слике најревносније спроводиле.⁷⁶⁹ С обзиром на димензије олтарске апсиде, урађене у складу са захтевима новобарокног богослужења које је изискивало обимнији литургијски простор, сама олтарска преграда морала је бити већих димензија. Како је иконостас имао већу ширину и висину од уобичајених иконостаса тако је и сам сокл био нешто виши. Иконостас је висок скоро 10 метара, а на њему су се налазиле 72 иконе распоређене у пет редова, с певницама поред и троновима постављеним уз бочне пиластре.⁷⁷⁰ На новијем

⁷⁶³ А. Кучековић, *Сакрална баштина Срба у западној Славонији*, 233–234.

⁷⁶⁴ А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 231.

⁷⁶⁵ Исто, 61, 62.

⁷⁶⁶ I. Vach, „Prilozi povjesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoleća“, *Historijski zbornik* 1–4, Zagreb 1949, 205 – 206; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁷⁶⁷ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 51; А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 271.

⁷⁶⁸ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.; А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 271.

⁷⁶⁹ А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 271.

⁷⁷⁰ Е. Анушић, „Ikonoostasi manastira Pakre“, *Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, бр. 2 (Zagreb 2011),

снимку приметна су многа оштећења на иконама, а две престоне иконе замењене су импровизованим сликама.⁷⁷¹

Иконостас има наглашену централну вертикалу, која иде од царских двери, до крста под самим сводом храма. На соклу иконостаса су се налазиле сцене Смрт Светог Димитрија, Чудо Светог Николе с Агриковим сином, Сусрет Марије и Јелисавете, Христос и Самарјанка, Усековање Јована Претече и Мучење Светог Георгија. У складу са ширином сокла, и престона зона је била много већа и поред двери је садржала шест престоних икона са стојећим фигурама. На престоним иконама иконостаса представљени су Свети Димитрије, Свети Никола, Богородица с Христом (недостаје), Исус Христос, Јован Претеча (недостаје), Свети Георгије. На царским дверима су Благовести Богородици и Благовести Захарији, а изнад су приказани Пророк Исаија и анђео. Горњи део иконостаса подељен је на три тематске зоне. Прва зона изнад престоних икона била је зона празничних икона у чијем центру се налази Тајна вечера. Изнад њих се налази дванаест икона апостола распоређених по шест са леве и десне стране од *Деизиса*. У трећој зони у центру се налази икона Свете Тројице, а лево и десно се налазе иконе дванаест пророка. На самом врху иконостаса је Распеће, Богородица и Јован Богослов окружени са дванаест икона из сцена Христових страдања.⁷⁷² На десној певници налазиле су се иконе Светог Симеона и Саве Српског које су уништене. На левој певници су представљени Свети Арсеније и Свети Максим Српски. На иконама у певницама изнад столица се налазе Свети Јован Дамаскин, Јосиф Мелод, Теодосије Општежитељ, Пахомије, Онуфрије, Герасим, Јефрем Сирин, Антоније, Јефимије и Петар Атонски.⁷⁷³

Остојићев уметнички рад у манастиру Пакри спада у зрела иконографска дела са устаљеним програмом, дефинисаним у другој и половини осамнаестог века. Овај особен распоред радио се највише на сремском подручју који је био под Карловачком митрополијом и где се барокизација најревносније представљала. Развијени циклус Великих празника је био подразумеван под стандардне целине, које су биле уобличене са одређеном групом сцена и представом *Тајне вечере* која се налазила у средини иконостаса. Пресудни утицај на постављање Тајне вечере на централни део иконостаса имао је пре свега еухаристолошки аспект тумачења.⁷⁷⁴ У српском барокном сликарству од друге половине осамнаестог века Тајна вечера добија своје место непосредно изнад царских двери, што се тумачи као схватања о тренутку када се дарови претварају у тело и крв Христову на богослужењу.⁷⁷⁵ Василије Остојић у овом манастиру прати традиционални историјско-приповедачки вид приказа представе у којем Христос указује на издају и установљава тајну причешћа. На Остојићевом иконостасу у манастиру Пакри примећује се његова истрајност у примени на истицању еухаристијске теологије кроз вертикалну поставку која креће од *Благовести* које су приказане на царским дверима, затим *Тајне вечере* и представе *Свете Тројице* и на крају до *Распећа* које се налази на врху олтарске преграде до врха свода олтара.⁷⁷⁶ Остојић поставља у картуши још једну замисао еухаристијске жртве – представу *Очишћења Исаијиног* која се налази испод

⁷⁷¹ Исто, 182.

⁷⁷² I. Vach, „Prilozi povjesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoleća”, *Historijski zbornik* 1–4, Zagreb 1949, 205–206; Д. Медаковић, „Белешке о српској уметности у области старе Славоније и Хрватске“, *Старинар* V–VI, Београд 1954/1955, 323; Д. Кашић, Српски манастири у Хрватској и Славонији, Београд 1971, 216–218, сл. на стр. 217 и 220; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98, 101.

⁷⁷³ I. Vach, „Prilozi povjesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoleća”, 205–206; Д. Кашић, Српски манастири у Хрватској и Славонији, 218–219; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98, 101.

⁷⁷⁴ А. Кучековић, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, 271.

⁷⁷⁵ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 98.

⁷⁷⁶ Исто.

Тајне вечере, а изнад царских двери. Старозаветна тема била је објашњавана као опрост грехова који се дешава светом тајном причешћа.⁷⁷⁷

Теме Христових страдања које је Остојић радио у манастиру Пакри, а поготово у Саборној цркви у Сентандреји о којој ће даље бити речи, у другој половини осамнаестог века добијају разрађен и усавршен облик. Наглашена драматизација и изражена осећајност теме Страдања каква је била позната у позновизантијској уметности, у бароку достиже узвишени израз захваљујући садржини богослужења Страсне седмице.⁷⁷⁸ У манастир Пакру Василије Остојић доноси још једану новину у осликовању иконостаса која је у претходном периоду често била коришћена у Срему: сцене пасије распоређена су у дванаест медаљона, симетрично у односу на распеће, а налазиле су се у завршници иконостаса. Углавном су биле засниване на графичким узорцима *Библије Ектине* коју је Остојић најчешће користио у приликом сликања овог библијског циклуса.⁷⁷⁹

И сцене на соклу Остојић је урадио по композиционом предлошку из *Библије Ектине*. Предлошке из ове сликане библије користио је за сцене *Христос и Самарјанка* и *Сусрет Марије и Јелисавете*. Композиција *Сретења* коју је Остојић урадио за манастир Пакру, најприближнија је истоименој композицији коју је урадио зограф Георгије на јужној певници беоцинске цркве 1768. године. На слици је представљен сусрет жена пред Заријином кућом са Јосифом са магарцем.⁷⁸⁰

Манастир Пакра јединствен по монументалном градитељском стилу био је јединствен и по сликарству иконостаса. Манастирско братство иако одано традиционалном сликарству, уз помоћ Василија Остојића бива уверено у лепоту новобарокне уметности. Остојић у овом манастиру успева да ослика један од најлепших иконостаса у Славонској епархији. Уз измењени распоред икона пророка апостола и Христових страдања чији утисак се појачава дрворезбарским украсима, формира се монументално уметничко дело. Испод *Распећа Христа* налазе се пророци који у својим књигама најављују његов долазак и који заједно са апостолима, из реда ниже, посматрају сцене Христове пасије на чијем је врхунцу сам разапет Христ који као Богочовек жртвује себе за спас читавог људског рода. Посматрањем овог иконостаса у виду једне велике слике стиче се утисак да и сам посматрач постаје део ње и да уз апостоле и пророке посматра Христову жртву.

Саборна црква у Сентандреји

У време док је епископ будимски био Софроније Кириловић (1774–1781) сентандрејска Саборна црква добила је велелепан барокни звоник и сачињен је уговор са Василијем Остојићем за сликање иконостаса у истој цркви.⁷⁸¹ Приликом осликовања помагао му је највероватније син Петар, који је по завршетку овог посла наставио сликарске студије у

⁷⁷⁷ Исто, 159-160.

⁷⁷⁸ Исто, 162, 165.

⁷⁷⁹ Љ. Стошић, *Циклус Христових страдања у Бачком Петровом селу и Библија Ектине*, ЗЛУМС 25, 1989, 201-210.

⁷⁸⁰ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века*, 48.

⁷⁸¹ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 70, 134–135, 112–114, 233–238; Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 37–38, 91–92; О сентандрејској Саборној Цркви Богородичиног успења такође види: Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 63–64, сл. 60–70; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, сл. 44–45; Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 84–91, т. и сл. на стр. 13, 85–91; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98–99, 101; К. Вуковић, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, 51.

Бечу.⁷⁸² Име Василија Остојића није било непознато за сентандрејске црквене власти, пошто су деценију раније имали прилике да прате његов рад на осликавању иконостаса Цркве Свете Тројице у Будиму, који им је и послужио за пример.⁷⁸³ Сентандрејски црквени одбор је за дрворезбара највероватније одабрао Антонија Михича (Antonius Mihics, Burg. Tischler Maister) који је такође радио у будимској цркви, а судећи по уговору који је тада склопио, био је ангажован на изради и постављању иконостаса, предикаонице, две певнице и црквених столова.⁷⁸⁴ „Та сарадња могла је имати практичан карактер, обавештеност сликара о целини и детаљима олтарске преграде,⁷⁸⁵ односно, њихово познанство у великој мери олакшало је рад на иконостасу тиме што је дрворезбар унапред знао распоред и облик икона, а сликар био упућен на димензије и материјал који је кориштен.

Уговор о сликању Саборне Успенске цркве у Сентандреји Василије Остојић је потписао 11. марта 1777. године.⁷⁸⁶ Према Уговору који је склопљен с благословом епископа Софронија Кириловића, Василије Остојић се обавезао да ће исправно урадити „грунд молераја“, да ће израдити и поднети скице на одобрење, да ће употребити „најбоље злато“ за осликавање икона и детаља на одећи, и да ће на крају, уколико то буде потребно, исправити грешке. Вредност целокупног посла је била 3.030 форинти, а уметнику је био обезбеђен и стан, али се Црквена општина осигурала клаузулом да новац не мора да исплати у целости уколико не буду задовољни послом.⁷⁸⁷ На уговору се потписао као Василије Остојић молер.⁷⁸⁸ Новац му је исплаћиван у више рата, од 12. марта 1777. године, када је примио капару, па до 24. августа 1781. године када је и, по свему судећи, завршио сликарске радове, те је последњу рату примио сликарев син Јован.⁷⁸⁹ Такође, сам сликар је забележио да је једну рату, 26. августа 1779. примио „чрез сина мојего“, што може да се односи на Петра Остојића, који је тих година увелико помагао оцу у реализацији сликарских послова.⁷⁹⁰ У уговору се не помиње ни изглед иконостаса, ни број икона, нити тематика или распоред икона, па нема речи ни о балдахину са сценама Христових страдања који представља особеност сентандрејске олтарске преграде. Намеће се закључак да су чланови Црквене општине били задовољни скицом коју је уметник доставито на одобрење, те да је Остојић комисији приложио збирку графичких решења и описе претходно рађених иконостаса. Тек након усвајања Остојићевих скица, уметник је могао да доврши распоред и композицију иконостаса.⁷⁹¹ Број и распоред икона као и њихова тематика нису били условљени литургијским значењем у оној мери као што су то били у претходним храмовима где је Василије Остојић радио. Штавише, у већој мери су били ограничени величином и структуром олтарске дрвене преграде која је претходно израђена по нацрту који је одобрио црквени одбор. До смањења броја икона дошло је због повећања њихових димензија⁷⁹² што је у осамнаестом веку представљало новину, која се запажа и на

⁷⁸²Л. Шелмић, „Иконостас цркве Светог Николе у Вуковару“, 396.

⁷⁸³Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 82.

⁷⁸⁴РОМС – Фонд Будимски Танац, 1761/16 VII, према: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 110–112.

⁷⁸⁵Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 83.

⁷⁸⁶АСПЕБ, Сентандреја, 1777/11 III, према: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 112–114.

⁷⁸⁷Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁷⁸⁸Исто, 95.; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 53.

⁷⁸⁹Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 114.

⁷⁹⁰АСПЕБ, Сентандреја, 1752–1895, I–3, према: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 96.

⁷⁹¹Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 84.

⁷⁹²*Престона икона Богородице са Христом*, с позлаћеним дуборезним оквиром, уље на дасци, 73 x 153; према: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 235.

сентандрејском иконостасу, на којем је циклус Великих празника приказан са свега шест тема.⁷⁹³

Поред репрезентативног иконостаса, осликане су и четири сцене на певницама, три иконе на проповедаоници, као и Архијерејски трон.⁷⁹⁴ Током 1883. године сликар Готлиб Гинцел (Gottlieb Güntzel) из Будимпеште, обнављао је иконостас и том приликом су иконе с иконостаса и балдахина пресликане. Гинцел је о томе оставио запис на полеђини централне иконе *Свете Тројице*.⁷⁹⁵ Током припреме изложбе „Иконе српских цркава у Мађарској“ одржане 1973. године, икона *Светог Димитрија* очишћена је од премаза и тек тада се показало да је Василије Остојић успео да постигне одличну моделацију на портетисаним светитељима.⁷⁹⁶

Иконостас има шест престоних икона: поред Богородице са Христом и Исуса Христа, Светог Димитрија, Светог Николу, Светог Јована Претечу и Светог Георгија. У соклу су приказане четири сцене: *Очишћење Исаијино*,⁷⁹⁷ (ова иконографска тема дефинисана је у новијој литератури, а има изворе у Старом завету,⁷⁹⁸ а може се потврдити и чињеницом да је ову тему Василије Остојић радио већ два пута: изнад бочних двери у Николајевској цркви у Иригу и на соклу у цркви манастира Пакре), раније погрешно протумачене као Благовести Захарије, затим Сусрет Богородице и Јелисавете, Христос и Самарјанка и Жртва Аврамова. На царским дверима приказане су Благовести, на северним Арханђел Гаврило, а на јужним Богородица. На бочним дверима су арханђели Михаило (јужне) и Рафаило (северне). Изнад престоних, налази се шест празничних икона: Рођење Христово, Крштење, Вазнесење, Васкрсење, Успење Богородице и Преображење. У лунети олтарске преграде, која је од доњег дела иконостаса одвојена наглашеном хоризонталом, у средишту се налази крст Христовог распећа, поред су Богородица и Свети Јован, околу су распоређени апостоли. Са северне и јужне стране, у на бочним странама линете приказани су и пророци Јеремија и Исаија.⁷⁹⁹

На балдахину изнад часне трпезе било је представљено петнаест сцена Христових страдања,⁸⁰⁰ и то: Тајна вечера, Христ умива ноге апостолима, Христ се моли у Гетсиманском врту, Издајство Јудино, Суђење Исусу Христу, Пилат пере руке, Крунисање трновим венцем, Шибање Христа, Ношење крста, Разапињање Христа на крст, Полагање Христа у гроб. На баластрада проповедаонице налазиле су се три иконе: Светог Павла, Јована Златоустог и Григорија Богослова.⁸⁰¹ Архијерејски трон су украшавале такође три иконе: Свети Јован

⁷⁹³ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 88.

⁷⁹⁴ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 98, 99.

⁷⁹⁵ Исто, 94; Микић, Шелмић, *Нав. дело*, 52.

⁷⁹⁶ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

⁷⁹⁷ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 167.

⁷⁹⁸ И задрмаше се прагови на вратима од гласа којим викаху, и дом се напуни дима. Када то свети Исаија виде, он се напуни великога страха, и рече себи: Јаох мени, јер се ја човек нечистих усана, и који живим усред народа нечистих усана, удостојих да својим очима видим Господа Саваота. Тада к преплашеном пророку би послат један од серафима држећи у руци жив угљен, који клештима узе са олтара, и дотаче се уста његових говорећи: Ево, ово се дотаче уста твојих, и Господ ће узети безакоња твоја, и грехе твоје очистиће. Потом свети Исаија чу глас Господњи који му говораше: Кога ћу послати? и ко ће нам ићи? Исаија рече: Ево мене, пошаљи мене. И посла га Господ к људима својим, да грешницима саветује покајање, и да им објави ствари онога света, то јест различне казне ако се не покају, а милост и опроштај ако се обрате Богу покајањем (Ис. 6, 1–11).

⁷⁹⁹ Према: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 134, 135.

⁸⁰⁰ Исто, 70; Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 91–92; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 99, 101.

⁸⁰¹ М. Тимоотијевић, *Српско барокно сликарство*, 66, сл. 50; Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 93; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 99, 101.

Златоусти, Христов нерукотворени лик и Два херувима,⁸⁰² а на певницама су приказане Прича о богаташу и убогом Лазару, Прича о безумном богаташу, као и Прича о царској свадби и Умножавање хлебава.⁸⁰³

Сцене Христових страдања на балдахину Успенске цркве у Сентандреји

На петнаест медаљона са сценама Христових страдања, налазило се неколико оних које су се иначе приказивале у оквиру циклуса Великих празника. Иконографски, сцене Страдања су осмишљене на основу композиционих решења графичких предлогака из западноевропске иконографије. Ако прихватимо публиковане атрибуције, може се рећи да се Василије Остојић са сценама из овог циклуса сретао и раније, у Нерадину и Иригу између 1760. и 1764. године (где се ауторство приписује његовом сараднику Јовану Поповићу) или у Земуну (1762), као и када је радио зидне слике на своду Успенске цркве у Новом Саду заједно са Јанком Халкозовићем (1770). Композиције из циклуса Христових страдања које се по устаљеном правилу о осликовању иконостаса налазе у горњем делу лунете вишеспратног иконостаса, Василије Остојић је сместио у олтарски простор, у склопу балдахина изнад часне трпезе. Овакав пример иконостаса био је јединствен у српској барокној култури, и по свом садржају и по структури. Епископ Софроније Кириловић и Црквени одбор одобрили су рад дуборезбара који је балдахин сачинио од петнаест медаљона урађених у рокајном стилу и инкорпорирао га у састав олтарске преграде. Свакако треба уважити искуство Василија Остојића у осликовању сцена Христових страдања, пре свега поседовао је илустрације из графичких предлогака на тему *Via Crucis* које је користио сликајући неке од сцена поновљених у Сентандреји, а претходно примењених у Успенској цркви у Новом Саду.⁸⁰⁴ Циклус Христових страдања, који је у Сентандреји насликао Василије Остојић, постављен је на место изузетно тешко видљиво чак и када се посматра из олтара. Због већ унапред изрезбарених петнаест медаљона Остојић прилагођава сцене Христових страдања броју од четрнаест сцена које се по правилу осликовају, и додаје сцену *Умивање ногу* испред сцене *Тајне вечере*.⁸⁰⁵

Ако се упореде сцене циклуса Христових мука из новосадске Успенске цркве и из Сентандреје, код готово свих тема приказаних у оба храма, приметне су сличности. Један од примера је сцена *Ессе Ното*, где се, у оба случаја, може приметити комбинација различитих узора: групе с Христом и Пилатом и војницима приказане по узору на решење холандског маниристе Де Јодеа, док су сви остали делови, „укључујући гвоздену ограду, групу људи, поједине народне представнике, па чак и велики дрвени крст међу њима, били позајмљени с Вајглове истоимене гравире (Јован XIX, 5–6).“⁸⁰⁶ Када је у питању друга паралелно приказана сцена, Крунисање Христа трновим венцем, сликар је посегнуо за решењем из Библије Египте, али је овога пута фигуре приказао у крупном плану и не понављајући неспретно решење са стављањем трновог венца преко ореола.

⁸⁰² Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 93; Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 99, 101.

⁸⁰³ Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, сл. на стр. 144, 146, 148, 150; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 52; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, сл. 46–47.

⁸⁰⁴ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 91.

⁸⁰⁵ Исто, 92.

⁸⁰⁶ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлогак у српском сликарству XVIII века*, 47.

Укључивање сцене *Тајне вечере* међу иконе на балдахину имало је посебно важно значење. Еухаристијском темом Тајне вечере у српској средини осамнаестог века било је испољавано изворно гледиште да се хлеб и вино претварају у крв и тело Христово. Сам облик и садржај сколастичког богословља у српској средини настајао је пре свега под утицајем који је долазио из Украјине и постао неизоставни део учења о еухаристији у српској теологији, а коришћење богослужбених књига из Русије и Украјине представљало је кључни пут ка уласку у богослужбено учење српске православне цркве. Речи су налазиле лични пут захваљујући распрострањању украјинске дидактичко-проповедничке литературе и богословске полемике.⁸⁰⁷ Тема Тајне вечере у барокној уметности, како на западу тако и на истоку, имала је значајно место. На иконостасу ова представа је углавном смештена изнад царских двери.

У православној уметности на тлу Украјине у седамнаестом веку представа Тајна вечера доживела је одређене промене. У првом плану истакнут је чин освећења хлеба и вина, што је било уско повезано с теолошким учењем о претварању еухаристијских поклона у моменту изговарања Христових речи са Христовог последњег обеда.⁸⁰⁸ На већини украјинских и руских богослужбених књига из седамнаестог и прве половине осамнаестог века, налазио се на насловној страни графички приказ Тајне вечере. Слика је била постављена у мањем правоугаоном или кружном облику који је био на самом горњем делу странице са приказаним Христом како благосиља са додатим текстом везаним за ову тему „ Узмите, једите, ово је тело моје.“ и „Пијте, ово је крв моја“. Позната је чињеница да су за осмишљавање насловних страна Библија задужени аутори богослужбених књига или одговорни црквени великодостојници и њихови помоћници, као и сами издавачи. Захваљујући украјинским мајсторима, њиховим књигама и илустрацијама, као и иконама, идеје овог ликовног језика преносила су се и у друге делове православног света.⁸⁰⁹ Од средине осамнаестог века овакав тип представе Тајне вечере у српској средини је био уобичајен и распрострањен. Осим Василија Остојића, на сличан начин је тему приказао и Теодор Крачун у Саборној цркви у Сремским Карловцима, затим Теодор Илић Чешљар у цркви Светог архистратига Михаила у Мокрину као и непознати сликар из Успенске цркве у Иригу. Осим иконостаса, у зидном сликарству поново се опробао сликар Теодор Илић Чешљар, који је ову тему урадио за Цркву Светог Николе у Кикинди, као и непознати сликар чија се сцена налази у олтарској ниши Цркве Светог арханђела у Ковину. У Великој цркви манастира Савине композицију *Тајна вечера* срећемо на деловима црквеног намештаја који се налази на хорској балустради, а код сликара Василија Романовича ову композицију налазимо сликану на платну, за трпезарију манастира Хопово. Колективно интересовање сликара, а потом и посматрача, било је усредсређено на сам чин освећења еухаристијских поклона што је сматрано пресудним за сцену Тајне вечере, а што се тиче еухаристијског обреда освећења хлеба и вина, појачан је деловањем речи Христових које на литургији изговара свештеник.⁸¹⁰

Представа консекративног типа Тајне вечере у српској уметности настала је прихватањем многобројних графичких предлога и илустрација које су се налазиле у Библијама западноевропског порекла и то оних које су створене у земљама католичке вероисповести. Оваква визуелна решења нису настала окретањем за страним узорима, већ су била производ потребе да се у српској средини створи теолошко разумевање, које ће дозволити

⁸⁰⁷ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 80, 81.

⁸⁰⁸ Исто, 85, 86.

⁸⁰⁹ Исто, 86.

⁸¹⁰ Исто, 88, 89.

сликарима да дођу до подобног ликовног изгледа што им дотадашња традиционална иконографија није омогућила.⁸¹¹

Приказ Христових страдања на барокном (сентандрејском) иконостасу зависио је од садржине богослужења Страсне седмице. Програм ове теме био је одређен редоследом из Јеванђеља које се читало на јутарњој служби Великог петка: почињала је углавном са представом *Молитва у Гетсиманском врту*, а завршавао се представом *Полагања Христа у гроб*, илуструјући догађаје који су се одиграли током последња три дана Страсне седмице. Балдахин истиче мисао о страдању и смрти која доминира над целим иконостасом, док својим положајем смештеним изнад часне трпезе указује на скривену симболику олтарског престола као Христовог гроба.⁸¹²

Иконе које су постављене у соклу иконостаса биле су повезане с идејом Христових страдања и жртвовања. Прича о *Очишћењу Исаијином* (коју је Остојић приказивао и раније, у Иригу изнад северних и у Пакри изнад царских двери), поучан је фрагмент из живота овог пророка о исправности страдања и жртвовања због праведних уверења, и била сматрана исконским старозаветним сведочанством о еухаристијској тајни. Такође је и представа *Жртва Аврамова* која се налази на соклу иконостаса као последња икона са десне стране, блиско повезана са идејом страдања и жртве.⁸¹³ Наговештавање жртве било је представљено и заједничким деловањем речи и слике, односно фигурама старозаветних пророка Исаије и Јеремије, на супротним странама у угловима линете, како у рукама држе свитке са исписаним текстом који се односио на Христова страдања и смрт. Истакнуту улогу у организацији структуре богослужења Страсне седмице имао је просветитељско-реторички карактер, чија су главна начела била укључена у тематско решење барокног иконостаса.⁸¹⁴

Као што је већ поменуто, у „прелазном периоду“ на територији Будимске епархије међу српским сликарима *Библија Екטיפа* је била популаран и често коришћен сликарски приручник. Да би израдио представе у соклу *Сусрет Марије и Јелисавете* и *Христос и Самарјанка* и сцену *Преображења* на иконостасу у зони Великих празника, Василије Остојић посеже за графичким узорима из Вајглове Библије. Одступања од одговарајућих композиција, сведе се углавном на преобликовање пејзажних, акцесорних и архитектонских елемената и промене на физиономији представљених ликова. Очигледно је да су четири композиције са сокла претрпеле најмање измена у односу на употребљени страни графички предложак, у поређењу са сценама с певница које су рађене по узору на дрворезне отиске Петра Могиле из *Учителног јеванђеља* из 1637. године и сценама са балдахина из циклуса *Via Crucis* које су урађене по узорима из Пискаторове *Библије*. *Библија Екטיפа*, захваљујући својој форми, стилу, приступачности и на крају својом иконографијом понудила је српским сликарима прелазног периода своја ликовна решења, која су често прихватана без значајних промена. Управо је Сентандрејска Саборна црква прави доказ да Вајглова *Библија* у периоду свог највећег утицаја није спречила коришћење и сећање на друге илустроване зборнике.⁸¹⁵

Очигледна је чињеница да је Василије Остојић користио иста или слична иконографска решења на више места где је сликао. Разлике дакако постоје, али оне су пре свега изазване задатим обликом сликане површине и ситним слободама које је аутор могао себи да дозволи. Већ је речено да је при томе користио предлошке из сликаних Библија или повремено

⁸¹¹ Исто, 90, 92.

⁸¹² Исто, 165–167.

⁸¹³ Исто, 167, 168.

⁸¹⁴ Исто, 168–170.

⁸¹⁵ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, 46–47.

традиционалне иконографске обрасце. Оно што треба нагласити јесте чињеница, да су готово идентичне иконографске представе користили и други сликари, посебно они непосредно везани са Сремске Карловце и интелектуални круг око Митрополијског двора. Сличности у управо поменутом циклусу Христових мука, у односу на радове Василија Остојића, запажају се и код Димитрија Поповића (Иконе изнад Христовог гроба у Горњој цркви Ваведења Богородице, Сремски Карловци, средина осамнаестог века), или у неким од икона овог циклуса код Крачуна, Николе Нешковића, Јанка Халкозовића и другим. У образованој средини каква су били Сремски Карловци, ову појаву би требало тумачити чињеницом да су сликари, приступајући раду на иконостасу, бивали снабдевани јединственим предлошцима који су спајали суштинске детаље из различитих приручника, а истовремено остављали мало простора за произвољност и лутања.

Иконографски приказ Великих празника у сентандрејској Саборној цркви

Кијевопечерски проповеднички зборници нису били толико популарни и занимљиви црквеним ктиторима и одборницима сентандрејске цркве, вероватно због неразумевања језика. Они су били окренути другим пословима и били су скромног теолошког образовања. Међу црквеним великодостојницима који су се у највећој мери залагали за читање ових проповедничких зборника, највише су инсистирали на њима Мојсеј Путник и митрополит Павле Ненадовић. Овакав избор литературе није нарочито био популаран и занимљив међу српским грађанством, које се опирало савременој теократији и није на позитиван начин гледало на нове проповеди.⁸¹⁶ Заинтересованој публици обрађали су се Јован Рајић и епископ Дионисије Новаковић који су у проповедима истицали захвалност науци која ја блиско била повезана са друштвеним и црквеним образовањем. Јован Рајић је истицао да је проповедање једна од најбитнијих дужности архијереја, али је такође осуђивао прекомерно давање црквама, постове који исцрпљују, необразованост целокупног српског народа, враџбине и сујеверје чије су тезе преузете од Симеона Полоцког и других руских писаца.⁸¹⁷ Чак ни монаси и монаштво из фрушкогорских манастира нису увек могли да послуже за углед. Њихов начин живота, неписменост и необразованост одбијали су многе учене људе какав је био Захарије Орфелин, али не само тадашње интелектуалце, већ и представнике грађанског сталежа и руралну популацију. Рајићеве упорне критичке и дидактичке проповеди биле су упућене публици – слушаоцима који су били наклоњени новим, образовним идејама и разумевали су их. Грађани из Сентандреје и мањих места своју приврженост према цркви су приказивали путем ктиторства и добровољним прилозима, али у ширу побожност и учење нису били ради да залазе.⁸¹⁸ Српске грађане који су били ктитори и архијереје спојила је иста идеја и жеља. Српско грађанство барокног периода углавном су могли да заинтересују црквени ритуали који су пленили пажњу луксузом и раскошном декорацијом у црквама. Потреба да се парохјани привуку у цркву и да се с њима успостави права веза, допринели су стварању идеје да олтарска преграда буде декоративнија и раскошнија, а број икона је морао да се смањи, чак и када се

⁸¹⁶ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 89.

⁸¹⁷ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970, 297–302.

⁸¹⁸ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 90.

радило о сценама из циклуса Великих празника. Саборна црква у Сентандреји није била једина која је прихватила ту новину.⁸¹⁹

Представа *Крштења Христовог* коју је насликао Василије Остојић за иконостас Саборне цркве у Сентандреји, припада сценама из циклуса Великих празника које су у сликарству српске барокне иконографије осамнаестог века доживеле велики преображај. До појаве барока српска уметност поштовала је начин сликања традиционалне представе Крштења Христовог чија су иконографска решења утврђена још у уметности средњег века.⁸²⁰

У српском барокном сликарству на представама Крштења Христовог у односу на прошлост, видљиве су две битне разлике. Прва се односи на представљање Бога Оца, док се друга односи на представљање Исуса Христа у формалном склопу представе. Ове промене, као и многе друге иконографске разлике, потичу из западноевропских модела.⁸²¹ Током векова било је различитих религиозних текстова посвећених овој теми која се константно мењала, вођене су расправе међу теолозима, не само у вези ове сцене, већ и у вези иконографије целокупног циклуса Великих празника, која се односи на живот Христа и Богородице.

Непромењени иконографски програм ове представе се запажа и у посттридентској уметности западне цркве; ипак, једна од промена је што у барокном начину представљања, уметност дочарава и истиче Исусову људску природу. Битна је и чињеница да је Мартин Лутер прихватио идеју католичког учења о овој светој тајни крштења, иако се зна да је истовремено одбацио многа друга учења католичке цркве. У пограничним крајевима Хабзбуршке монархије, важност тајне крштења била је наглашена и популарна, што је требало и да подсети вернике да би прелазак у католичку цркву подразумевао и поновно крштење. У украјинско-руским подручјима током седамнаестог и почетком осамнаестог века расправе о светој тајни крштења су биле популарне због намере да православна црква поврати део пастве која је Брестовском унијом признала католичку цркву.⁸²²

За време Петра Великог и у складу с његовим црквеним реформама, његов придворни теолог Теофан Прокопович наглашава да је симболички приказ и значење крштења везано за прање духовног греха, а не телесне прљавштине. Због тога Прокопович јасно истиче предности обављања тајне крштења поливањем.⁸²³

У српској барокној уметности јављају се представе Крштења путем нових схватања која се појављују у украјинској цркви током седамнаестог века. Српски сликари у барокној уметности ову тему принципијелно представљају поливањем, тако што је Исус Христ приказан како стоји у реци Јордан, која му је до глежњева. Јован Крститељ је уобичајено приказиван са испруженом десном руком изнад Христове главе. Василије Остојић уобличава ову композицију за Сентандрејску Саборну цркву на такав начин, да рука лебди изнад Христове главе, али с гестом као да је управо преко ње и на Христово готово наго тело излио воду.⁸²⁴ Можемо приметити сличности код сцене Крштења Христовог које је Остојић радио за Вуковарску Цркву Светог Николе 1772–1776. године и за сентандрејску Саборну цркву 1777–1781. године. Композицијски је сцена остала непромењена, разлика је само у финесама, као што су боје на драперијама и њихово сенчење. На вуковарској икони *Крштења*, тканина је сенчена, исцртана златним и светлим тоновима, док у Сентандреји њих нема, већ је урађен благ прелаз сенке од светлих ка тамним тоновима. На икони у Сентандреји, око штапа који

⁸¹⁹ Исто, 90, 91.

⁸²⁰ М. Тимотијевић, „Иконографија великих празника у српској барокној уметности“, 95, 104.

⁸²¹ Исто.

⁸²² Исто, 104, 105.

⁸²³ Исто, 95, 105.

⁸²⁴ Исто, 106.

држи Свети Јован Крститељ обмотана је бела издужена застава на којој је исписан текст из једне од његових проповеди; овај напис представља замену за свитак који се у иконографији Светог Јована Крститеља често појављује; на вуковарској икони ове заставе нема.

Тема *Васкрсења* у српској барокној уметности представљена је као устаљена композиција, с Христом који васкрсава изнад затвореног гроба. Врло често се приказивао и печат који се налазио на горњој плочи саркофага, која се помиње у јеванђељу по Матеји (XVIII, 63–66). Пилатов печат који се приказивао на композицијама Васкрсења код српских барокних сликара потиче из веза с украјинским сликарством. Један такав ликовни пример урадио је и Василије Остојић на иконостасу сенандрејске цркве. Захваљујући предлошцима који долазе из западних земаља Христ је приказан како победоносно излази из затвореног саркофага. Око гроба се налазе војници-стражари који у чуду гледају у Христа или спавају. Оваква представа *Васкрсења* је рађена као илустрација Васкрсног шездесет шестог псалма према сугестији Јоханеса Молануса.⁸²⁵

У уметности средњег века у православној цркви, представа *Васкрсења Христовог* се сликала као *Силазак у Ад* и или као представа мироносница на гробу уз присуство анђела. Представа *Христ силази у Ад* према католичкој доктрини била је место приказивања некрштене деце. Ово схватање о дечијем паклу било је изложено и критици протестантске теологије. Овакво учење поред теологије чистишишта католичке цркве, није прихватила ни православна црква. Та чињеница је била пресудна да се утицаји из католичког тумачења ове теме не срећу на делима српске барокне уметности. Уметност осамнаестог века имала је традицију понављања различитих композиција из средњовековне уметности, па је тако задржала и композиција у *Христ силази у Ад*, тумачећи је као тријумфалну победу Христа над силама мрака.⁸²⁶ Ипак, представа *Христовог Вазнесења* у српском сликарству осамнаестог века полази и од устаљених иконографских решења која су била поштована и омиљена у уметности барокног периода. На Остојићевој икони *Вазнесења* на олтарској прегради у Саборној цркви у Сентандреји на доњем средишњем делу композиције насликана је Богородица окренута према посматрачу са рукама склопљеним у гесту молитве. Својим присуством Богородица указује на догађај Васкрсења иако не гледа у Христа. Апостоли су приказани на идентичан начин. Анђели су представљени са подигнутим рукама према Христу и спајају представу у једну целину. Међутим, горњи део композиције раскида било какву везу са традиционалним приказивањем. Према западноевропским утицајима какве је са собом носила барокна формулација, Христос је приказан како се уздиже на небо окружен облацима уместо анђелима.⁸²⁷ У барокном проповедништву сцена Вазнесења је сједињавана са Христовим небеским устоличењем.⁸²⁸

Још једна сцена Великих празника коју је Василије Остојић радио за Саборну цркву у Сентандреји јесте икона *Успења Богородице*. Традиционална схема композиције *Успења Богородичиног* под утицајем барокног проповедништва, забележена је у новој представи, сликана као *Assumptio corporis Sanctae Mariae* – Богородичина смрт и њено телесно вазнесење у небо. Маријанске проповеди биле су добро познате српском ученом монаштву у осамнаестом веку и имале су веома јаке утицаје на визуелно представљање сцене празника Успења. Током средњег века у православном свету ова сцена је приказивана као призор одра с ожалошћеним скупом у доњој зони и Христа који на небу прихвата Богородичину душу. Барокне

⁸²⁵ Исто, 113.

⁸²⁶ Исто, 112.

⁸²⁷ Исто, 114.

⁸²⁸ Исто, 116.

композиције се у представи Вазнесења не ослањају на старе литерарне моделе. У украјинској проповедничкој литератури, код проповеди Антонија Радивиловског празник Успења тумачен је као Богородичино телесно вазнесење и њено крунисање на небу.⁸²⁹ Василије Остојић се није определио за овакав начин приказивања теме Успења, већ је насликао малу Богородицу која се налазила изнад Богородице на одру и успиње се на небо. Мала Богородица приказана је како лебди на облаку с рукама пруженим према Христу, у пратњи једног анђела. Овакав вид приказивања композиције заправо стоји на раскрсници између традиционалног и западноевропског начина приказивања у уметности. На традиционалан начин Богородица је била представљена као отелотворење душе у Христовом наручју, док је визуелни приказ који је долазио са Запада био артикулисан као уобичајена представа телесног Вазнесења. Током осамнаестог века често је био приказиван овакав вид Вазнесења који је настао у украјинској уметности.⁸³⁰

Иконографија параболо у сентандрејској Саборној цркви

На појаву морализаторско-дидактичне тематике у српском барокном сликарству, утицало је украјинско сколастичко богословље, које се појавило на зидном сликарству манастира Бођана где је Христофор Цефаровић осликао ентеријер манастирског храма. Утицај предложака из проповедничког зборника Лазара Барановича *Меч духовный* налазимо и код Василија Остојића, и могли су и другим сликарима послужити као узор.⁸³¹ Тешко доступне оку сцене Христовог страдања са балдахина имале су готово симболичку улогу, будући да су биле уклопљене у олтар који носи симболику Христовог гроба.

Уговором о сликању иконостаса Саборне цркве није прецизирано шта он све обухвата, осим икона на олтарској прегради и предикаоници. Руководећи се столарским и дрворезбарским радовима, који су наведени у Уговор су са Антонијем Михичем,⁸³² може се закључити да се Василије Остојић обавезао и на осликавање предикаонице, а од преосталих послова ту су и архијерејски трон, певнице и иконостас у женској цркви. У складу са значајем предикаонице са које су се црквени оци обраћали верницима током проповеди, на балустрада су представљени ликови великих теолога хришћанства, *Светог Јована Златоустог* и *Григорија Богослова*, између којих је приказан *Свети апостол Павле*. „На тај начин је овде живој речи дат највећи значај у ширењу и очувању вере.“⁸³³ Овако значајне фигуре традиционалних твораца хришћанске догме сликар свакако не би препустио неком од помоћника, али се зато претпоставља да је то учинио када је реч о сценама на певницама и архијерејском трону.⁸³⁴ У горњем делу архијерејског трона, испод резбареног балдахина, приказани су *Нерукотворени лик Христа* и два медаљона с главама херувима. Епископско проповедништво на овом трону истакнуто је представом стојеће фигуре Јована Златоустог. Могуће је да је решење за скице за иконе по којима је Василијев сарадник осликао архијерејски трон потекло из Сентандреје, пошто су урађене према илустрацијама из књиге *Меч духовный* Лазара Барановича, која се налазила у Саборној цркви, што потврђује сачувани Инвентар. Овај

⁸²⁹ Исто, 124-126.

⁸³⁰ Исто, 126.

⁸³¹ М. Тимотијевић, „Иконографија параболо у српском барокном сликарству...“, 160.

⁸³² РОМС – Фонд Будимски Танач, 1761/16 VII, према: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 110–112.

⁸³³ Д. Давидов, *Сентандреја*, Народна књига – Алфа, Београд 2001, 93.

⁸³⁴ Ради се о Василијевом сину Петру, једином од његових петоро деце који се бавио уметношћу. Види: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века II*, 96.

податак доводи до закључка да сликарство архијерејског трона настало према захтевима владике Софронија Кириловића, или неког од његових најближих сарадника, „тим пре јер је мало вероватно да је црквеном одбору или сликару била позната Барановичева књига и илустроване морализаторске теме“.⁸³⁵

Парабола о узваницима на царску гозбу, колико се до данас зна, приказана је на певници Успенске цркве у Сентандреји. Иако ова парабола није била честа тема у српском барокном сликарству, велика пажња јој је посвећена у проповедничким зборницима.⁸³⁶ Ова парабола се спомиње у Јеванђељу по Луки (14, 5) а детаљније је описана у Јеванђељу по Матеји (22,1–14). У Украјини помињана је у недељним проповедима. Код Симеона Полоцког или код Лазара Барановича, појављују се посебно проповеди по тумачењу ситуације према Лукином јеванђељу и посебно према Матејевом јеванђељу, али у суштини они имају слично значење.⁸³⁷ У средњовековном тумачењу ових јеванђејских поглавља, Јован Претеча и краљеве слуге се представљају као пророци, док се званице које су позване на гозбу доживљавају као јеврејски народ који одбија Божији позив, а под народом схваћено је се ради о паганима који прихватају хришћанску веру. Узваник или гост који је дошао без свечаног одела-руха, заправо је грешник који не прихвата хришћанство и због тога се осуђује на пакао. Друго тумачење параболе је као слика божанског причешћа а самим тим и визија вечног живота у рају.⁸³⁸

Симеон Полоцки тумачи ову параболу стиховима по Лукином јеванђељу, позивајући се на блаженог Теофилакта, те наводећи по традиционалним религијским значењима, да вечера симболички представља Бога који се спустио на земљу да спасе човека и човечанство.⁸³⁹ Полоцки весеље тумачи као прослављање спасења. Вечера представља обедовање блажених који гледају у Божије лице. Симеон Полоцки такође указује на слугу којег тумачи као Христа који се ангажује за спас људских душа. Сиромашне званице које доводи на гозбу су спасени од грехова, а физичке слабости симболишу непостојање греха. Геодин Криновскиј наглашава слику царске свадбе као вечне гозбе праведних.⁸⁴⁰

Парабола о богаташу и убогом Лазару, наведена у Лукином јеванђељу (16, 19–26), у барокној ликовној уметности углавном се приказивала као две сцене. На првој је сликана гозба код богаташа а на другој је приказан есхатолошки епилог. Обе композиције се ретко приказују заједно. На певници у Саборној цркви у Сентандреји приказана је гозба код богаташа, а у стварању иконографског решења ослонац је нађен у дрворезу каквим су још у седамнаестом веку биле испуњене проповедничке књиге које су долазиле из кијевопечерске штампарије.⁸⁴¹ У доњем десном углу приказан је убоги Лазар како лежи на поду, ослоњен на степенице које воде према полузасведеним вратима. Поред његове ноге се налази пас који му лиже ране. У средишњем делу слике, на поду је приказан тамни бокал и бели пас како седи до стола, као призор који као да сугерише границу између богаташа и убогог Лазара. Богаташ и његови гости приказани су у горњем делу слике, на благо узвишеном подесту налази се округли сто прекривен белим чаршавом на којем се налази тањир са храном са којег је гошћа кренула да

⁸³⁵ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 93.

⁸³⁶ Д. Медаковић, „Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји“, у: Медаковић, Дејан. *Трагом српског барока*, 179.

⁸³⁷ М. Тимотијевић, „Иконографија парабола у српском барокном сликарству...“, 178. Види: С. Полоцкиј, *Обед духовный*, 2756 и 4526.

⁸³⁸ Исто, 178, 179.

⁸³⁹ Исто, 179.

⁸⁴⁰ Исто.

⁸⁴¹ Д. Медаковић, „Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји“, 261-264; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 181.

се послужи, чаша коју богаташ придржава и послужавник са храном. Око стола је шест особа, богаташ седи са гостима, а једна женска особа је у стојећем положају. Гости и богаташ су свечано одевени, с раскошним капама на глави. Цела композиција одаје утисак да се све одиграва у дворишту богаташеве куће, пошто је окружена архитектонским елементима, попут стубова, прозора, врата и полукружним сводовима који се називају у горњем левом углу.

У овој причи ради се о богаташу који је живео у раскоши и о сиромашном Лазару, чије је тело било сво у ранама од чирева, а био је жељан хране, мрвица које падају са стола богаташа на земљу. Када је смрт дошла по обојицу, богаташа је чекало место у паклу, док Лазара су примили анђели и поставили га у Аврамово крило, односно у рај. Ова парабола је била честа појава у барокном проповедништву, док је поучност о њој била раширена у више сегмената. У домену морализаторског концепта, истицано је милосрђе као врлина, а у есхатолошком значењу истицана је идеја о награди за оне који трпе, као и идеја о вечној казни за људска недела на земљи.⁸⁴² Ову параболу Симеон Полоцки тумачи као алегоријску слику у којој је поштовање божијих закона обавезно и тиме констатује да се до божанског блаженства може доћи само кроз добра дела и милосрђе. У овој проповеди истиче се акт телесног милосрђа, наглашен као шесто дело, где намернике треба примити и нахранити.⁸⁴³

У српском барокном проповедништву ова парабола је била веома присутна и привлачила је значајну пажњу. Доситеј Обрадовић разлаже њено значење у проповеди *Слово о христјанству*, а са такође непромењеним морализаторско есхатолошким значењем тумачи је и Јован Рајић у преводу синодалног проповедничког зборника о коначном суду и награди за људска дела која су вршена на земљи.⁸⁴⁴

Поред ових тумачења, параболи је дата улога и у популарним догматским разматрањима. Уврштена је и у дебате између православне и католичке цркве где је постављена у везу с анализирањем казне богаташа. Догма православне цркве одбија учење о чистишту и страдање, односно казну за богаташа је повезивала са паклом, док је у католичкој цркви он добијао место у чистишту.⁸⁴⁵

Парабола о безумном богаташу у Јеванђељу по Луки (12, 16–31), такође се може запазити у концепцијским границама српског барокног сликарства и била је радо виђена у примерима барокних опомена; насликана је на певници, иконографски се ослањајући на исте изворе као у горе споменутим певницама, односно на дрворезну илустрацију какве су се налазиле у проповедничким зборницима Кијевопечерске штампарије.⁸⁴⁶ Сцена ове параболе конципирана је у два дела. У доњем делу композиције налази се безумни богаташ како посматра раднике док раде; иза његових леђа, као персонификација смрти, стоји костур са косом која је окренута према богаташу. На горњем делу слике приказани су радници како разграђују стару житницу и праве нову и већу.

У зборнику *Меч духовный*, Лазар Баранович тумачи богаташеву сакупљену пшеницу као божију реч која се не умножава и не сеје на духовној њиви. Богаташ представља таштину и безосећајног човека који не помаже другим људима којима је потребна помоћ. Идентично тумачење се налази у проповеди Симеона Полоцког. Полоцки у зборнику *Обед душевный* такође наводи да ђаво искушава Христа, који одбија све благодети на земљи; Полоцки потом тумачи и набраја пороке који се рађају из саможивости и богатства.⁸⁴⁷

⁸⁴² М. Тимотијевић, „Иконографија парабола у српском барокном сликарству...“, 180.

⁸⁴³ Исто, 181.

⁸⁴⁴ Исто.

⁸⁴⁵ Исто, 181.

⁸⁴⁶ Исто, 183–184.

⁸⁴⁷ Исто.

Тумачење ове параболе, установљено у првим деценијама седамнаестог века у украјинским проповедничким зборницима није мењано ни у будућности, присутно је у *Алфавиту духовном* Исасије Копинског, а преноси га и Јеванђеље Кирила Транквилиона. Код Јована Рајића ова проповед се налази у преводу синодалног зборника. Поука ове параболе усмерена је на неумерену похлепу богаташа, а насупрот пороку користољубља исказана је врлина умерености.⁸⁴⁸

Приказивање парабола у српској барокној уметности у осамнаестом веку прво се појављује у зидном сликарства манастира Бођани. Карактеристично је да се тематика парабола као програм углавном сликао у унутрашњости храма.⁸⁴⁹

Иако најзначајније Остојићево дело, настало у последњим деценијама његовог живота, иконостас Саборне цркве у Сентандреји је пресликан 1883. године, тако да ни данас не можемо да стекнемо целовиту слику о његовим вредностима. Након скидања слоја боје који је Готлиб Гинцел нанео током „рестаурације“ коју је највероватније захтевао Црквени одбор, сликарски поступак је могуће сагледати само на престоној икони *Светог Димитрија*. Након скидања накнадно нанетог слоја боја, указала се првобитна Остојићева слика. Изненађење је представљао недостатак златних сликаних украса на одећи светитеља, мада су такви детаљи били захтевани уговором. Историчари уметности који су се бавили сликарством Василија Остојића, тумачили су овај недостатак карактеристичног начина приказивања драперије, као тежњу Василија Остојића ка запостављању руско-украјинског барока који је до тада заступао у свом сликарском опусу и укључивање у нове тенденције високог барока⁸⁵⁰ које су заступали његови ученици, међу којима пре свега Теодор Крачун.

Иконостас у Цркви Светог Георгија у Дивошу

За време Другог светског рата уништен је велики део уметничке баштине која се односи на црквену уметност на подручју Срема. О већини здања и уметничких дела сазнања су могућа на основу сачуваних, или у новије време откривених, докумената у архивима, а везана су за изградњу храмова, сликање иконостаса или израду црквене дрворезбарије. О значају архивских докумената уверили смо се и на примеру манастира Раковца, а слична је ситуација и с манастирима Кувеждином и Бешеновом, који су такође разорени током поменутог рата. Дешавало се да се из срушене цркве пронађе и извуче делимично сачувана икона или део иконостаса. Неке црквене општине нису биле у могућности да пронађене делове иконостаса или иконе однесу на рестаураторско–конзерваторску негу и да им врате првобитан изглед, већ су их остављали по звонницама и споредним црквеним просторијама где су најчешће заборављаних, те су тако постали и неприступачни за истраживаче и проучавања.⁸⁵¹ Такав пример задесио је и иконостас Цркве Светог Георгија у Дивошу. Ова црква је била у рушевинама све до 1984. године. Те године започети су радови на реконструкцији дивошке цркве средствима Црквене општине.⁸⁵² Иконостас је демонтиран после рата и од преосталих икона из прве зоне направљена је олтарска преграда. Иконе *Силазак Светог Духа на апостоле*

⁸⁴⁸ Исто, 184.

⁸⁴⁹ Исто, 185.

⁸⁵⁰ Поделу на сликарство раног барока, сликарство високог барока и сликарство касног барока увео је у српску историју уметности Мирослав Тимотијевић; види: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*.

⁸⁵¹ М. Лесек, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“ 75–82; прештампано у: Иста, *Уметничка баштина у Срему 1*, 220.

⁸⁵² Радови су се одвијали по пројекту и под стручним надзором архитекте Божидара Станојевића из Завода за заштиту споменика културе у Сремској Митровици.

и *Удовичина лепта* пренете су у Музеј црквене уметности у Сремску Митровицу.⁸⁵³ Иконе које су добиле место на новонаправљеној олтарској прегради у капели у Дивошу и иконе из Музеја црквене уметности у Сремској Митровици приписане су Григорију Давидовићу-Опшићу. Атрибуцији радова овом сликару већим делом су допринеле иконе из Музеја црквене уметности, док су остали делови не тако сјајном рестаурацијом из 1891. године изгубили свој аутентичан изглед и подељени су између црквене општине у Дивошу и Музеја Срема у Сремској Митровици.⁸⁵⁴

У дубокој старости, 1785. године, Василије Остојић започиње сликање иконостаса у сремском селу Дивошу; као што је то обично био случај, и овог пута је имао сарадника, али сада младог сликара Григорија Давидовића Опшића. Михаило Георгијевић, парох у Шиду, оставио је белешку у штампаном Прологу да је иконостас у Дивошу био завршен у јулу 1786. године „художеством молерским“, „а художник бист господар Василиј Остојић, жителъ новосадскиј“.⁸⁵⁵

Захваљујући истраживањима Петра Момировића пронађене су иконе са иконостаса у Цркви Светог Георгија у Дивошу које су се налазиле у споредним просторијама цркве. Иконе из горњих зона иконостаса, међу којима је икона *Свете Тројице* великих димензија, медаљони са стојећим фигурама апостола, допојасне фигуре пророка, *Распеће* и два медаљона са стојећим фигурама Марије, Саломије и Лонгина Сотника.⁸⁵⁶ У исто време када је открио поменуте иконе, Петар Момировић⁸⁵⁷ је у књизи Пролога дивошке Цркве Светог Георгија штампаној 1775. године у Москви, пронашао запис Михајла Георгијевића свештеника из Шида за месец јун, јул и август који се односи на сликарске радове у цркви. Из овог записа се сазнаје да је Василије Остојић завршио осликавање иконостаса 1786. године.⁸⁵⁸ Момировић је рационално запазио да се из записа не може јасно закључити да ли је Остојић наставио да ради дело другог сликара и довршио га или је пак започео и завршио сликање целог иконостаса. Ово ново сазнање са именом сликара Василија Остојића захтева поновно преиспитивање првобитне атрибуције иконостаса и време његовог настанка. Поређењем већ познатих икона са иконама које је пронашао Петар Момировић и увидом у текст Пролога изводи се закључак да су на овом иконостасу радила двојица мајстора: Василије Остојић и његов помоћник млади Георгије Давидовић Опшић.⁸⁵⁹

На основу сачуваних фрагмената иконостаса и икона, може се донети закључак о иконографском репертоару и стећи јасна слика о његовом распореду и изгледу. У првој зони иконостаса, испод престоних икона, на соклу су се налазиле старозаветне и новозаветне сцене, као и изнад двери, што је представљало стандардни распоред иконостаса друге половине осамнаестог века. У другој зони иконостаса јављају се промене, какве су запажене већ у Саборној цркви у Сентандреји: долази до смањења⁸⁶⁰ броја сцена Великих празника.

⁸⁵³ Иконе је преузео Бранко Василић, архитекта и тадашњи директор као и један од оснивача овог музеја.

⁸⁵⁴ М. Лесек, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“ 75–82; прештампано у: Иста, *Уметничка баштина у Срему 1*, 220–221; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 96.

⁸⁵⁵ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 96.

⁸⁵⁶ М. Лесек, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“ ,75.

⁸⁵⁷ Као истраживач и стручњак за писану грађу и стару књигу, запослен у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе, Петар Момировић је др Мирјани Лесек указао на постојање ових икона.

⁸⁵⁸ М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 103.

⁸⁵⁹ М. Лесек, Исто, 75–82; прештампано у: М. Лесек, *Уметничка баштина у Срему 1*, 222.

⁸⁶⁰ Редукцију сцена циклуса Великих празника није могао да уради сам сликар или наручилац, већ су се таква усаглашавања радила у договору с црквеним великодостојницима. Пошто је овде реч о цркви у Дивошу за њихову црквену општину је била одговорна Карловачка митрополија која је давала упутства за одабир религиозних тема и одобрење за њихову израду, као и за избор цењених сликара тог времена.

Иконостас је имао шест великих композиција, што ће у будућности сликања иконостаса постати уобичајена пракса.⁸⁶¹ На соклу иконостаса налазиле су се сцене Мучење Светог Георгија, Бекство у Египат, Кушање Христа и Благовести Захарији. На престоним иконама били су осликани заштитник храма Свети Георгије, Богородица с Христом, Исус Христос и Јован Претеча. На северним дверима налазио се Арханђео Михаило, на царским дверима су биле приказане Благовести, а на јужним сцена Товија и анђео. Изнад двери се налазила и икона Жртва Аврамова, али се не зна тачно изнад којих. У вишим зонама иконостаса налазиле су се иконе пророка, апостола, иконе Празника и средишња икона Свете Тројице. Од сцене Празника сачувана је само једна икона, *Силазак светог Духа*. На врху иконостаса се налазило Распеће а око њега иконе Богородице, Јована Богослова, Саломије и Лонгина. Претпоставља се да су се на Архијерејском трону налазиле иконе Исуса Христа и Света три јерарха, а на певницама су вероватно биле три сцене: Прича о удовичиној лепти, Прича о митру и фарисеју и Прича о сејачу.⁸⁶²

Расподелу посла на осликавању иконостаса можемо само претпоставити на основу стилских поређења са радовима Василија Остојића и Георгија Давидовића Опшића насталим током осме деценије осамнаестог века. Претпоставка је да је Опшић био окупиран само иконама Великих празника, док је Остојић био задужен за остатак иконостаса. На овакав закључак наводи Давидовићева заузетост радом на иконостасу цркве у Чалми.⁸⁶³ Због нестручности приликом рестаурације икона и њиховог пресликавања, у великој мери је избрисан сликарски рукопис Василија Остојића, али је на престоним иконама *Богородице са Христом* и *Исуса Христа* и представи *Свете Тројице* на којима се назире рад овог сликара, приметна сличност са иконама у Нерадину и Сентандреји. Ликови Богородице и Христа у многоме су слични са ликовима икона из ове две цркве док се детаљи местимично понављају, а разлике се запажају у ситницама попут Христових руку и месту кугле на икони Свете Тројице.

Датовање овог иконостаса првобитно је било утемељено на претпоставци да је иконостас урађен непосредно после изградњи цркве. Ова тврдња оповргнута је захваљујући открићу Пролога дивошке цркве из 1775. године, у ком део текста сведочи да је иконостас завршен 1786. године, двадесет година након саме грађевине.⁸⁶⁴

Проналажењем икона са иконостаса у Дивошу проширује се опус Василија Остојића. Захваљујући томе, добија се још једна потврда о чињеници да је Василије Остојић био један од најутицајнијих сликара осамнаестог века, те да је за четрдесет година уметничког стваралаштва урадио велики број монументалних дела и извршио утицај на млађе генерације његових ученика и следбеника.

Иконостас у Цркви Светог Арханђела Михаила у Грабовцу

Иконостас Цркве Арханђела Михаила у Грабовцу представља још једно дело Василија Остојића које су, у претходним истраживањима, пратиле многобројне недоумице. Према подацима из *Летописа манастира светоархангелског Грабовца*, познат је податак да је 1768.

⁸⁶¹ М. Лесек, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“ 75–82; прештампано у: М. Лесек, *Уметничка баитина у Срему 1*, 221–222.

⁸⁶² Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 99.

⁸⁶³ М. Лесек, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“ 75–82; прештампано у: М. Лесек, *Уметничка баитина у Срему 1*, 224

⁸⁶⁴ Исто, 222.

године „темпло“ поправљено, позлаћено и украшено.⁸⁶⁵ Дрворезбарија је била наручена много пре тога, када је управа на почетку градње цркве 1738. године наручила дрворезбарију иконостаса од Јоханеса Лаобера, дрворезбара из Осиека. Овај иконостас у прво време након изградње цркве није служио сврси, већ је у цркву постављена најједноставнија олтарска преграда, а нови иконостас премештен у једну од манастирских просторија где је након дужег времена и оштећен. Из преписке игумана Василија и епископа Василија Димитријевића сазнајемо и разлоге због којих су монаси тада одустали од сликања икона за нови иконостас.⁸⁶⁶ Према првобитној замисли, тај посао су намеравали да повере неком сараднику Христифора Цефаровића, те су већ започели припреме око набавке материјала. Разлог за одустајање налази се у неповерењу епископа Димитријевића у способности сликара којег су монаси одабрали. Пошто се тада одустало од израде икона, помињање послова у 1768. години, довело је до закључка да је тада заправо осликан данашњи иконостас, односно да су на постојећу олтарску преграду постављене иконе Василија Остојића.⁸⁶⁷ Оно што је извесно јесте да је реконструкцију иконостаса у грабовачкој цркви тада започео грабовачки архимандрит Софроније Кириловић. У контексту ове обнове помиње се и име печујског сликара Антуна Вицаја, коме је завршна рата за обављене послове исплаћена тек 1771. године.⁸⁶⁸ На закључак о чињеници да је Василије Остојић могао већ тада да ослика иконе, дошло се на основу његовог ангажмана у Цркви Свете Тројице у будимској четврти Табан, 1764. године, као и, имајући у виду његов други, каснији ангажман у Мађарској, рад на осликавању сентандрејске Саборне цркве изведен између 1777. и 1781. године⁸⁶⁹ те, како ће каснија истраживања доказати, једини поуздано атрибуиран портрет који је Остојић урадио, односно портрет епископа Софронија Кириловића.⁸⁷⁰ Особа чије се име све време помиње, поред сликара, јесте Софроније Кириловић, који је 1772. године изабран за епископа у Ердељу, да би потом столовао у Сентандреји између 1774. и 1781. године, када је премештен у Темишвар. До краја живота 1786. године био је епископ у Темишвару, али је остао администратор будимске епархије, те је тако и даље пратио радове на украшавању и обнови храмова.

У старим инвентарима и описима грабовачке цркве, „у опису од 12. августа 1786. темпло је означено као старо, док је 31. децембра 1787. за њ речено да је ново.“⁸⁷¹ Детаљан опис иконостасне преграде дао је Динко Давидов, уз закључак да он спада међу најрепрезентативнија дела српске уметности у Мађарској.⁸⁷² Остало је нерешено питање времена настанка као и ауторства икона, што су разрешила недавна архивска истраживања.⁸⁷³

Мада је Софроније Кириловић већ 1772. године постављен за епископа ердељског, а потом будимског и темишварског, он је и даље остао везан за манастир Грабовац и руководио је и сликарским радовима, као и приликом ранијих обнова манастира. Захваљујући његовој бризи, настао је и последњи познати рад Василија Остојића, иконе за иконостас Цркве Арханђела Михаила у Грабовцу. Василије Остојић је представљао избор епископа Кириловића и 1777. године када је сликар започео радове на украшавању сентандрејске цркве. Захваљујући

⁸⁶⁵ В. Красић, „Манастир Грабовац у Будимској епархији“, *Летопис Матице српске*, Књига 128, Нови Сад 1881, 91.

⁸⁶⁶ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 107–108.

⁸⁶⁷ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 80.

⁸⁶⁸ Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 406.

⁸⁶⁹ Види: Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*.

⁸⁷⁰ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 77, 150.

⁸⁷¹ Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 413.

⁸⁷² Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 305.

⁸⁷³ Види: Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 401–425.

високом мишљењу које је епископ имао о њему, добио је и овај посао, да уради иконостас за један од најрепрезентативнијих барокних ентеријера међу свим православним црквама у Мађарској. Претходно је у цркви зидне слике радио Андреј Шалтест, уз помоћ Франца Флоријана Хофмана. Показало се да је Шалтест радио и целивајуће иконе и још неке сликарске радове у цркви. Будући да је Василије Остојић у време сликања икона за грабовачку цркву био у позним годинама, сасвим је сигурно да су оне настале у Новом Саду, а извесно је да му је у раду помагао син Петар.⁸⁷⁴ Иконе су донете у манастир 12. октобра 1787. године из Новог Сада. Уговор за овај посао је склопљен највероватније две године раније са епископом Софронијем Кириловићем почетком 1786. године пре епископове смрти. По свему судећи, било је предвиђено да, након испоруке икона, у манастир дође и сам сликар, како би надгледао њихово постављање.⁸⁷⁵

На први поглед ове иконе се у великој мери разликују од Остојићевих ранијих радова, па се стиче утисак да оне не припадају његовом опусу. Упоредивањем грабовачких икона са иконама из цркве у Сентандреји и цркве из села Дивош ипак се запажа извесна сличност на основу које се радови из ових трију цркава сврставају у касну епоху Остојићевог стваралаштва. Приметно је да на драперијама одеће светитеља Остојић није додао златне шаре, што је до тада било уобичајено, али је важност појединих фигура истакао разноликошћу колорита. На овај начин Остојић је показао настојање ка унапређењу сликарског умећа и напуштање дотадашњих сликаних украса руско-украјинског барока, као и прихватање новијих тенденција високог барока и западноевропског утицаја.⁸⁷⁶

Поменута нова архивска истраживања показују да су иконе на новом грабовачком иконостасу настале 1787. године, захваљујући труду и залагању епископа Софронија Кириловића. Владимир Красић је 1881. године видео иконостас, пре него што је пресликан, и са пуно лепих и позитивних речи нам је описао престоне иконе Богородице са Христом и Исуса Христа.⁸⁷⁷ Управо ове две иконе 1973. године су у Галерији Матице српске подвргнуте рестаураторском третману и том приликом је утврђено да се испод накнадно нанетог слоја боје не налази првобитан бојени слој, већ да су сликане на платну па потом каширане на даску, што је протумачено могућношћу да су иконе копиране на платно и касније постављене на иконостас, имитирајући његов првобитни изглед.⁸⁷⁸ Претпоставља се да је аутор ове реконструкције, као у случају рестаурације икона у Саборној цркви у Сентандреји, такође био сликар Готлиб Гинцел, који је верно копирао претходне Остојићеве радове и тиме изазвао додатну забуну.⁸⁷⁹

Иконе на иконостасу веома личе на пређашње радове Василија Остојића, и било да се оне узимају с резервом или не, укључују се у Остојићев ликовни опус.⁸⁸⁰ Првобитне претпоставке и преписка која ће касније уследити, говоре у прилог чињеници да је поменути сликар заиста Василије Остојић. Недоумице око израде и датовања овог иконостаса, разрешава писмо архимандрита бездинског Генадија Стефановића, које је 16. октобра 1787. године било упућено митрополиту Стефану Стратимировићу у Сремске Карловце.⁸⁸¹ У наведеној преписци

⁸⁷⁴ Исто, 416.

⁸⁷⁵ Исто, 414–416.

⁸⁷⁶ Исто, 80.

⁸⁷⁷ В. Красић, „Манастир Грабовац у Будимској епархији“, 32–33.

⁸⁷⁸ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 70.

⁸⁷⁹ Исто, 71.

⁸⁸⁰ Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 414.

⁸⁸¹ АСПЕБ, Конзисторија, 1787, према: Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 414–415.

вођеној након смрти епископа Софронија Кириловића, помиње се да је из заоставштине почившег епископа „молеру Василију новосадском“ исплаћено 450 форинти за „темпло грабовачко“. Пошто је Василије Остојић те 1787. године био већ у дубокој старости и зна се да је умро 1791. године, иконостас у манастиру Грабовцу би био његов последњи познати рад.⁸⁸²

Иконостас цркве манастира Грабовца осмишљен је у новом духу високог барока. Број икона на њему је знатно смањен, тако да су се на соклу налазиле само две иконе: Бекство у Египат и Дванаестогодишњи Христос у храму. Ред престоних икона чинили су Богородица са Христом и Исус Христос. На северним дверима налазио се Архиђакон Стефан а изнад њега Арханђео Михаило. На царским дверима биле су представљене *Благовести*, а изнад њих *Жртва Аврамова* на јужним дверима икона Светог Јована Златоустог, а изнад њега *Арханђео Гаврило*. На средишњој икони иконостаса налазило се *Крунисање Богородице*, а око ње у два реда налази се дванаест апостола, а лук иконостаса испуњава дванаест икона пророка, подељених у две групе у чијем средишту се налази Распеће поред којег су иконе Богородице и Јована Богослова.⁸⁸³ Осим икона на соклу, које су тематиком везане за Христов живот, остале христолошке сцене су приказане на зидним сликама, а на Остојићевом иконостасу пажњу привлачи вертикала која води од *Благовести*, преко *Жртве Аврамова*, *Крунисања Богородице*, до *Распећа*. На тај начин успостављена је веза од најаве Маријиног безгрешног зачећа и Христовог доласка на свет, преко еухаристијске симболике у *Жртви Аврамовој*, Богородичиног успења и уздицања до статуса небеске краљице и коначно до *Распећа* као врхунског симбола Христовог страдања.

С новијим облицима барокне културе Василије Остојић се могао срести још приликом првог боравка у Будиму, када је изводио радове на иконостасу цркве Свете Тројице у Табану. Василије Остојић је још тада могао да види барокна остварења у другим, католичким црквама у Будиму, па можда, како је то претпоставио Павле Васић, и да до другачијег барокног израза дође у сусрету с радовима Франца Антона Маулберча (Franz Anton Maulbertsch), па и са све интензивнијим испољавањем рококоа,⁸⁸⁴ а можда и посматрајући рад млађих уметника и његових некадашњих ученика, попут Теодора Крачуна, или у сусрету с Орфелиновим сликарством.

Веза између дрворезбара и Василија Остојића

Барокна епоха која је диктирала промене још у првој деценији осамнаестог века покренула је високу црквену јерархију да ангажују најбоље дрворезбаре. У том раном барокном периоду дрворезбари су, као и сликари, сматрани занатлијама, а не уметницима. Они који су били бољи, долазили су углавном из градова где је таква врста занатске делатности била развијенија и самим тим и организованија. То је уједно и време када су у Карловачкој митрополији почели да се срећу немачки дрворезбари и украјински сликари. Мајстори немачког порекла долазили су из Осијека у коме је било католичко окружење, док су украјински мајстори долазили из Кијевопечарске лавре, из средине у којој је било заступљено православље.⁸⁸⁵ Центар дрворезбарских радионица, а потом и дрворезбарског заната

⁸⁸² Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 415–416.

⁸⁸³ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 99.

⁸⁸⁴ П. Васић, „Дневник са пута по Мађарској“, 272–275.

⁸⁸⁵ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 25.

првобитно је, на подручју које је гравитирало ка Карловачкој митрополији, био Осијек, а затим и Нови Сад.

На основу досадашњих истраживања, може се закључити да су и осјечки, и украјински мајстори били заинтересовани за нове идеје, као и за различита решења која су долазила и са истока, и са запада. Осјечки мајстори су желели да раде у православним црквама, док су украјински мајстори добијали послове у Славонији, у околини Вараждинског генералата.⁸⁸⁶

Дрворезбари из Новог Сада радили су под утицајем руско–украјинских мајстора, јужнобалкански утицај доносе нам мајстори које је позвао бачки епископ Висарион Павловић, а у исто време долазили су мајстори из католичког подручја Осијека, Вараждина, Марибора, Темишвара и других градова, углавном Немци који су били школоване и веома умешне занатлије.⁸⁸⁷

Захваљујући овим мајсторима који долазе са различитих страна, радионица, школа, православни храмови су почели да добијају другачије, занимљивије и раскошније иконостасе. Управо та измешаност стилова са истока, југа и запада створила је један нов и аутентичан иконостас који је карактеристичан за све барокне храмове који су се налазили и налазе на тлу Карловачке митрополије.

Блиска веза која се наслуђује и могуће ју је запазити између дрворезбара и сликара Василија Остојића, вероватно лежи у чињеници да су они заправо били један тим мајстора који је радио у исто време и на сличним местима. Прву повезницу би представљали Остојићев учитељ Јов Василијевић и сарадник из бођанског манастира Василије Романовић.

На иконостасима које је једним делом осликавао Василије Остојић са сарадницима, насталим у петој деценији осамнаестог века, тачније нешто пре 1745. у манастиру Бођани и 1749. године у Николајевској цркви у Сланкамену, може се препознати јасна барокна дрворезбарена структура. У Николајевској цркви у Земуну тај изглед иконостаса је другачији, сложенији, једним делом што је настао касније, око 1761. године, и видљиве су нове структуре, раскошни дуборез са великим бројем икона. Нова конструкција иконостаса и рокајна дрворезбарија, која се јавља под утицајем западноевропске рокајне орнаментике, најбоље се виде у капели манастира Раковца која је датована у време нешто пре 1751. и у капели на Доброј води код Даља датованој око 1762. године.⁸⁸⁸

Дрворезбарске радионице у Новом Саду почеле су да се појављују око 1745. године, а центар дрворезбарства приписује се Јохану Георгу Милеру. У наредном периоду Нови Сад је уживао статус важног центра у даљем развоју дрворезбарства. После Милерове смрти 1763. године, његова радионица се угасила, а до новог процвата српског барокног дрворезбарства долази појавом Марка Гавриловића. Радионица овог дрворезбара која је била активна од 1767. године, а сарађивала је са Василијем Остојићем који је већ одавно био становник и познати сликар Новог Сада, као и са другим значајним сликарима попут Стефана Тенецког, Теодора Крачуна, Андреја Шалатиста, Мојсеја Суботића, а потом и са младим сликарима који су долазили са бечке Академије.⁸⁸⁹

Дужа сарадња и блиски пријатељски односи између Василија Остојића и Арсенија Марковића, настављени су и после смрти Марка Гавриловића који је био Арсенијев отац. Може се претпоставити да је до првих контаката дрворезбара и сликара дошло када је Аксентије добио први самостални задатак, рад на црквеном мобилијару за цркву Светог

⁸⁸⁶ Исто, 25, 26.

⁸⁸⁷ Исто, 66.

⁸⁸⁸ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 68.

⁸⁸⁹ Исто, 69, 98.

Георгија у Сомбору. Наиме, наручиоци су тражили од њега да се иконостас и иконе израде по узору на олтарску преграду коју је осликао Василије Остојић у Будиму.⁸⁹⁰ На основу тога можемо да закључимо да су вероватно ступили у контакт и да му је Остојић давао сугестије и инструкције око настајања иконостаса, као и пријатељске савете.

Радни путеви између Остојића и Арсенија Марковића потом се константно преплићу. За Василија Остојића се зна да је осликао иконостас за цркву Светог Николе у Вуковару у периоду од 1772. до 1776. године. Претходно је и Арсеније боравио у Осијеку; претпоставља се да је, са мајстором Адамом Резнером, учествовао у реализацији олтарске преграде и њеног дрвореза. Према сачуваним рачунима, овај иконостас је рађен до 1771. године.⁸⁹¹

У Новм Саду у Успенској цркви година 1770. је иста за оба мајстора, и за Василија и за Арсенија. Док Василије осликава старозаветне сцене дуж северног свода и изнад хора, Арсеније ради иконостас са оцем и братом. Податак о 1770. години нам говори – док су радили у новосадској Успенској цркви, заправо већи део проводили заједно што у цркви, што у њиховим атељеима, односно радионицама и тиме учвршћивали познанства и склапали нове послове, што нас даље одводи у цркву Светог Арханђела Михаила у Грабовцу.

Зна се да је грабовачки иконостас радио Арсеније Марковић, а исто тако и да је тај иконостас осликао Василије Остојић, а у томе му је вероватно помагао његов син Петар Остојић. Василије је тад био у позним годинама и познато је да је грабовачки иконостас био његов последњи забележени рад. Управо због позних година Василије није био у могућности да отпутује у Грабовац, већ су иконе однесене грабовачким калуђерима да их виде и одлуче. Иконе с иконостасом донео је помоћник Арсенија Марковића. Коначно можемо да потврдимо да је сарадња ова два Новосађанина била веома блиска. Арсеније је сигурно посећивао Василија и његовог сина Петра у атељеу док су радили на осликавању икона за његов иконостас и разговарали које је решење најбоље и најприхватљивије за свештенство. Такође је познато да Арсеније Марковић никад није урадио два иста иконостаса⁸⁹²; мада у поодмаклим годинама, Василије Остојић је успевао да одржи завидан уметнички ниво рада, штавише, у последњим годинама живота, досегао је зенит, што нам показује његов балдахин који је урадио за Саборну цркву у Сентандреји.

Да су били блиски говори и податак да је Арсеније племство затражио 26. септембра 1791. године, у време када је породица тада већ почившег Василија Остојића добила племићку титулу. Несумњиво је да су разговарали о томе како да дође до племства и да га је Василије као старији колега, и угледни припадник грађанског сталежа, саветовао да то и уради. Веза између Василија Остојића и дрворезбара Арсенија Марковића није била само професионална већ и пријатељска. Опстали су и остали на добром гласу и на врхунцу угледа захваљујући бриљантно завршеним пословима.

Сарадња са Арсенијевим рођеним братом, Аксентијем Марковићем, уочљива нам је на раду иконостаса Светог Николе у Нерадину у ком је Василије осликавао иконе. Аксентију је поверен посао на изради крста, врата, прозора, столова и скамија, а 1780. године му је исплаћена већа сума новца за израду иконостаса. Аксентијев рад се издвојио по пиластрима који су украшени геометријским испреплетеним тракама, које су уочљиве и на архијерејском трону.⁸⁹³

⁸⁹⁰ Исто, 106.

⁸⁹¹ Исто, 107; Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, 7.

⁸⁹² Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века...*, 415.

⁸⁹³ Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, 258, 259.

У цркви Светог Николе у Иригу не зна се ко је урадио дрворезбарију иконостаса, али се зна да су га осликали Јован Поповић и Василије Остојић. Забележено је да је допуне на иконостасу урадио Аксентије Марковић од 1792. до 1794. године⁸⁹⁴, дакле пар година после Остојићеве смрти. Аксентијеве активности се пружају и на деветнаести век, а промене присутне у његовом раду довеле су до коначног признања дрворезбарске вештине: у уговору за послове у манастиру Бездину, 1802. године, поменуто је као вајатељ, са задатком да орнаментални репертоар изведе у дрвету.⁸⁹⁵

Блиска веза између породице сликара Остојић и породице дрворезбара Марковића потврђена је њиховим заједничким пословима. Сасвим сигурно их је спојио град Нови Сад који је био центар дрворезбарства и сликарских радионица, а и обе породице су биле познате по својој професионалности. Оно што се неће наћи у документима, а више је него очигледно, јесте суштинска веза између религиозне слике и њеног дрворезбареног окружења, што заправо њихову делатност и спаја у јединствену барокну целину. Уз карактеристична архитектонска решења, својеврсно осветљење у црквама, раскош одежди и црквеног мобилијара и сасуда, те увођење вишегласја у црквено појање и поменути спој доприносе да српска црквена уметност у доба стварања Василија Остојића, из средњег века закорачи у барок и модерно доба.

Карактеристике Остојићевог сликарства

Религиозно сликарство у православном свету током осамнаестог века развијало се на темељима који су настали још у средњем веку. Након иконоборачке полемике православно религиозно сликарство и даље се заснива на патристичким учењима и поседује властити стил другачији од световног. С друге стране, католичко религиозно сликарство није се сусретало са иконокластичким проблемима, те је свој стил развијало у правцу световног стила.⁸⁹⁶

Бођани

Првобитни Остојићеви радови везани су за радионицу Јова Василијевича којем је помагао да ослика иконостас у манастиру Бођани и зидне слике манастира Крушедол. Стил Остојићевог сликарства у ова два манастира строго је типизиран Јововим стилским разумевањем, те је Остојићева стилска слобода била ограничена. У овој радионици Василије Остојић се сусреће са графичким предлошцима Пискаторове *Theatrum biblicum* које користи и у каснијим самосталним радовима.

Стари Сланкамен

Током рада у ова два манастира Остојић добија прве понуде за осликавање иконостаса у Старом Сланкамену који му је био и први самостални рад. За Николајевску цркву у Сланкамену Остојић је насликао престоне иконе Богородице са Христом и Исуса Христа и на њима показао раскош свог стила. Јов Василијевич често је користио у самосталном раду и у раду са својим ученицима златну боју, која је најбоље уочљива на позадини иконе, на троновима Богородице и Христа и на дрепиријама светитеља.

Путинци

Из Старог Сланкамена настају иконе за путиначку Цркву Светог Арханђела Михаила и Гаврила. У поређењу са сланкаменачким престоним иконама *Богородица са Христом* и *Исус Христ* на први поглед су сличне, што је сасвим легитимно у односу на каратак временски рок

⁸⁹⁴ Исто, 283.

⁸⁹⁵ М. Јовановић, „Скулптура дрворезбарених иконостаса“. *Зборник Музеја примењене уметности*, нова серија, бр. 3 (Београд 2007), 7.

⁸⁹⁶ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 233, 234.

настајања. Престоне иконе у Старом Сланкамену су завршене 1749, док иконе за путиначку цркву су датиране око 1750. године. У иконографији престоне иконе *Богородице са Исусом Христом* приметне су благе промене: у путиначкој се ружа налази у Богородичиној руци, док у сланкаменачкој ружу држи мали Христ. Престона икона Исуса Христа је сада сведенија у представљању његове одежде. Детаљи су поједноставњенији, а колорит је смиренији. Некадашњу црвену и плаву боју у сланкаменачкој цркви, сада је заменила светлороза и плава нијанса. Књига, односно Јеванђеље коју Исус придржава наслоњена на крило, приказана је отворена у обе цркве, и говори о животу Исуса Христа. Новина која је уочљива на престоници икони Светог Николе и на тронској икони су облаци са леве и десне стране овог светитеља. Престона икона Светог Николе је приказана у целости, док је тронска до појаса, и на обе иконе светац држи затворено Јеванђеље украшено драгим камењем. На малим облацима на обе иконе са леве стране налази се Исус који у рукама држи Јеванђеље, док са леве стране је Богородица која држи у рукама омофор украшен крстовима. Свети Јован Претеча приказан је као цела фигура како десном руком благосиља, а у левој руци држи свитак са исписаним текстом. Боје на икони су пригушене, икона је доста општењена да би се нешто више рекло.

Овде можемо да направимо пресек и дамо објашњење о Остојићевим натписима на иконама и зидним сликама. До сада је било речи о заједничком раду Василија Остојића и Јова Василијевића, док у наредном тексту ликовни опус Василија Остојића ће се полако одвајати од учитеља—почеће самостално да ради или са одабраним сарадницима.

Натписе које је исписивао Василије спадају у натписе који препознају композицију или представљену личност. Ти натписи долазе из традиционалних обичаја православне цркве у изговарању молитви, која је константно истицала неопходност потврде натписа препознавања приказаног светитеља, како случајно не би дошло до забуне приликом упућивања молитви. Тај начин приказивања осим Василија Остојића користили су и други сликари, Јов Василијевић, Димитрије Бачевић, касније Теодор Димитријевић Крачун и тако даље.⁸⁹⁷

Сибач

Икона Апостола Луке, Јована и Петра је заправо фрагмент деизиса настала око 1750. године, а води порекло из сибачке Цркве Светог Николе. На овој икони се први пут уочава покрет код сва три светитеља, а уједно је и прва икона где Остојић одступа из традиционалног и примењује нов приступ у сликарству. Апостоли су приказани у ставу као да ће да закораче и гестикулацијом рукама и главама започну дијалог. Визуализовање покрета је блиско повезано са верском реториком. Проповед за време барока постаје све више запаженија, јер је главни задатак проповедника био да гестикулацијом, ставом и изразом прати значење изговорене речи или молитве. У религиозној ликовној уметности Карловачке митрополије на приказивању тела у време барокне епохе, снажно је утицала свакодневна реторика везана за предметну праксу у проповедништву. Заправо, проповедник постаје давалац правих вредности како у понашању тако и у говору, и то је био став до половине осамнаестог века скоро у свим срединама. Саветована им је одмереност, природност и проналажење решења између емоција и разума. У свим срединама појављује се све већи број приручника, од средине осамнаестог века посвећених јавном телу проповедника у којима се саветује већ споменута природност и њено константно коришћење, јер је природност разумљива свим народима.⁸⁹⁸ Остојић у свом сликарском опусу прихвата природну реторичност тела где су фигуре ускалађене спрам изабране религијске теме, радње или одабраног светитеља.

⁸⁹⁷ Исто, 239.

⁸⁹⁸ Исто, 258.

Позадина на икони *Апостола Луке, Јована и Петра* је сада представљена у виду пејзажа, а запажамо је и на икони Светог Николе из путиначке цркве. Колорит је разноврснији, као и драперије које сад имају више набора и одају осећај мекоће и баршуности.

Крушедол

Зидне слике светитеља, српских архиепископа Светог Саве и Максима за које се зна да је насликао Василије Остојић, настале су око 1750. године у припрати Благовештанске цркве манастира Крушедола. Архиепископи су представљени као стојеће фигуре, приказани у идентичном ставу слично одевени у архијерејске одежде на којима се уочава злато које краси њихове драперије. Видимо да се Василије поново враћа злату, што јасно указује да је радио са својим учитељем Јовом Василијевичем. Овај традиционални приступ сликарству у припрати, па и у олтару, можемо да повежемо, знајући да је олтарски простор прво био поверен Остојићевом првом учитељу из Београда, Георгију Стојановићу 1742, а прекинут убрзо, већ 1743. године. Поновљен је традиционални приказ хоризонталних појасева у којима се појављују сцене уоквирене исцртаним линијама на којима се налази исписан текст. Вероватно је Остојић желео да остане доследан некадашњим радовима свог првог учитеља, а опет да не искаче пуно од договорене схеме са својим другим учитељем Јовом Василијевичем.

На зидном сликарству олтарског простора у Благовештанској цркви манастира Крушедол, Василије Остојић је насликао четири сцене из старозаветних тема, настале око 1751. године. Преписане су му *Илијина жртва*, *Аврамова жртва*, *Каин убија Авеља* и *Нојева жртва*, које је радио по картонима или нацртима Јова Василијевича. Као што је већ горе било споменуто, овде се види утицај традиционализма по уоквиреним сценама. На све четири сцене јасно се види покрет који доминира гестикулацијом руку, глава и ногу. На овим старозаветним сценама Василије Остојић први пут у свом раду примењује визуализовање осећања и страсти које ће се касније повезивати са појмом емоција. Осећања запрепашћености и страха су приметна у све четири сцене које су изражене гестакулацијом руку и изразом лица. Такође се запажају и природни елементи попут дуге у *Нојевој жртви*, затим ватра у *Илијиној жртви* и у сцени *Каин убија Авеља*. Значајна је природна светлост на овим композицијама долази до значаја. Пре свега та светлост још увек има симболичну вредност, али се свакако може запазити да је Василије размишљао о њој и на начин како да је прикаже. Представљање видљиве и невидљиве стварности небеског и земаљског царства био је један од многих проблема који је интригирао Василија Остојића.⁸⁹⁹ На извођењу ових композиција Остојић се ослањао на познате западноевропске узорне илустрованих *Библија Експоне* и њене украјинске прераде.⁹⁰⁰ Након више од две деценије Остојић је насликао за Цркву Светог Николе у Вуковару две старозаветне теме, *Смрт праведног Авеља* која се налази у северној певници и *Жртву Аврамову* у јужној певници.⁹⁰¹ Рад у манастиру Крушедолу је највероватније био разлог да се Василије Остојић након две године помиње као угледни новосадски грађанин. Његово поновно враћање овом манастиру било је да изради тронове 1759. године, за које је урадио две иконе на којима су представљени *Свети Максим* и *Света Ангелина*, а изнад њих сцена *Благовести* на десном трону, док су на јужном трону представљени *Свети Стефан* и *Свети Јован*, док се изнад њих налази сцена *Сусрет Марије и Јелисавете*.

Сремска Каменица

⁸⁹⁹ Исто, 248.

⁹⁰⁰ Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*; прештампано у: *Иста, Српско сликарство* 395.

⁹⁰¹ М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*,

Претпоставља се да је Василије Остојић у Цркви Рођења Богородице у Сремској Каменици, осим зидног олтарског простора насликао и иконостас, вероватно са својим сарадницима. Да две иконе—Свети Георгије и Свети Димитрије—припадају Василију Остојићу, дошао је до закључка Мирослав Тимотијевић након рестаураторско—конзерваторских радова (данас се налазе у Народном музеју у Шапцу). Свети ратници први пут су приказани у другачијој униформи, у псеудо-римској војној опреми што ће Василије примењивати и надаље у свом раду: у Цркви у Нерадину, затим у Успенској цркви у Новом Саду на зидним сликама са сценама Христових страдања, у Саборној цркви у Сентандреји, док се у Цркви Светог Николе у Иригу, поново враћа традиционализму, златној позадини која је украшена флоралном орнаментиком, као и златној боји на драперијама светитеља. Позадина која се уочава код *Светих ратника Георгија и Димитрија* није једнобојна, већ је смештена у пејзажни предео који се губи у даљини у сфумато измаглици. Ставови фигура и одабрани амбијент показују да је Василије имао потпуну слободу у раду без поновног враћања маниру златне боје, гравираних позадине и помало крутих, свечаних ставова светитеља.

Зидна композиција „*О тебе радујет сја*“ која се налази на своду олтарског прозора Каменичке цркве насликана је 1758. године и коначно је атрибуирана Василију Остојићу, пошто се дуго сматрало да ова композиција припада сликару Амвросију Јанковићу. Две су карактеристике зашто је ова зидна слика ипак приписана Остојићу. Прва је сличност са истоименом композицијом у Цркви Светог Николе у Вуковару где се ауторство без сумње приписује Остојићу, а друга је по поређењу зидне слике у олтару манастира Крушедол за коју се сматра да је радио са Јовом Василијевичем. Међу карактеристике Остојићевог ликовног опуса можемо да уврстмо и исписивање текстова, као што је овде случај са композицијом „*О тебе радујет сја*“ на којој је дискретно убацио почетне и завршне речи ове химне. Текстови на религијским сликама су типични за Остојићевог ученика Теодора Крачуна, који је касније своје знање усавршио на бечкој ликовној Академији.

Ириг

За иришку Цркву Светог Николе, Василије Остојић је радио иконостас са сарадником Јованом Поповићем. Рад на овом иконостасу трајао је скоро две деценије, тачније 17 година, од 1760. до 1777. године. Овај иконостас је различит од претходних. На њему иконе имају другачији распоред, а он сам је неубичајеног облика. Изглед преграде је у облику полулука и у наос цркве улази царским дверима. Иако је Василије Остојић са сарадником Јованом Поповићем иконе урадио у духу традиционализма, који сав сија од златне боје, не значи да је остао на непромењивом моделу: распоред и иконе добијају новине. Позадина је златна и украшена је флоралним гравурама, драперија на светитељима је такође урађена златном бојом и краси их барокним елементима—утисак је да се враћа корацима свог учитеља Јова Василијевича. Али, примећује се интелектуална промена коју је Василије успео да уради и не само да је успео, већ је и први пут у српском сликарству направио промену у начину приказивања религијске слике. Први пут на овај начин и на овом месту у сликарству Карловачке митрополије представљен је лик малог Христа који се налази у медаљону изнад царских двери, у лежећем положају који илуструје Недремано око. На царским дверима приказана је композиција *Благовести* само у нешто измењеном обрасцу; Богородица се налази на левој страни двери, док је Арханђел Гаврило на десној страни.

Професор Мирослав Тимотијевић, Василију Остојићу приписује старозаветне теме, на којима је већ радио за манастр Крушедол: зидну слику, *Аврамова жртва* као и представу *Деизиса* са архијерејског трона. Могуће је да је Василије осим *Библије Ектите* користио и нека

друга решења која се примећују на старозаветној представи *Аврамова жртва* и код медаљона на соклу у сценама *Христос и Самарјанка* и *Бекство у Египат*.

На представама *Свети Никола спасава бродоломнике* и *Бекство у Египат*, може се запазити колорит који Остојић користи на приказивању неба. Карактеристично код обе композиције је светлост која је урађена од тамно браон ка црвенкастим нијансама, и представља рађање јутра, али се још увек радња дешава током ноћи. Може се закључити да је Остојић доста размишљао како да осмисли овакве композиције и како да оживи и дочара слику убацивањем алегорије природног светла која је постала карактеристична за барокно сликарство.

На овом иконостасу иришке Николајевске цркве увиђа се Остојићева жеља за константним напредовањем и постепено окретање ка сликарству западног барока.

Нерадин

По мишљењу Павла Васића нерадински иконостас Цркве Светог Николе спада у значајније радове Василија Остојића, док Мирјана Лесек закључује да је у исто време рађено на иришком и нерадинском иконостасу и да је овде, као и у Иригу, заједно радио са Јованом Поповићем. После завршене прве етапе посла у Нерадину, Василије је почео да помаже свом сараднику Јанку Халкозовићу на осликовању иконостаса Успенске цркве у Осијеку 1761. године. Управо нам то говори да је Василије био веома тражен сликар јер је добијао понуде од разних црквених општина да ради на осликовању иконостаса, па и зидних слика.

Иконографско решење параболоа које се налазе на соклу иконостаса издвајају се из целокупног корпуса и одраз су савременог репертоара представа—*Прича о сејачу*, *Прича о Митару и фарисеју* и *Прича о трну и брвну у оку*.

Иконе у Нерадину, за разлику од иришких, делују модерније, слободније, експресивније и одају утисак да су урађене у једном даху, баш због те сведености која се огледа на драперијама, док су ликови светитеља задржали идентичност са иришким. Можемо да закључимо пажљивим посматрањем да су иконе пресликане на местима где су приказани пророци и апостоли. У архивској грађи и у литератури се не спомиње ко је прсликао иконе, али на то нам највише указује позадина која је поједностављена и нијансирана у светлонанаранцасте и окер нијансе. Иконографија Василија Остојића, иако су иконе, пресликане није занемарена. У великој мери ликови светитеља су испоштовани и првобитан изглед какав им је доделио Василије Остојић је задржан.

Земун

Олтарска преграда Николајевске цркве у Земуну спада у развијени тип иконостаса по великом броју икона чије садржине имају морализаторску и верско-дидактичку поруку. На овом иконостасу су радили Димитрије Бачевић и Василије Остојић, али током рада дошло је до разних свађа и неприлика. Ову олтарску преграду карактерише осим наглашене вертикале у средишњем делу и полукружно постављен низ од дванаест медаљона с Христовим страдањима, за које можемо слободно да констатујемо да припадају Василију Остојићу. За Димитрија Бачевића се зна да никад није радио сцене Христових страдања, док се Василије са овом темом сусрео у Успенској цркви у Новом Саду, где се показао као изузетан сликар зидних композиција и потом у Саборној цркви у Сентандреји на своду циборијума у олтарском простору. Запажа се да су оба уметника користили предлошке из илустроване *Библије Ектине*. Сликарство у зони с пророцима се јасно разликује од Бачевићевог ликовног опуса, нарочито после недавних рестаураторско-конзерваторских радова и приписани су Василију Остојићу.

На иконама пророка приметан је снажнији утицај у стилској обради пророка који се налазе на другој зони олтарске преграде. *Пророк Соломон* и *Пророк Давид* се издвајају по својој гардероби која је украшена барокним флоралним елементима златном и сребрном бојом и огрнути су црвеним плаштом са крзом од термелина; пророци Јаков, Авакум Јеремија и Мојсије такође имају украсе на драперијама али су сведеније. Овде видимо да је Василије убацио елементе из школе Јова Василијевича и мешао стилове раног и прелазног периода. Остали пророци су одевени без украса. Мојсије је приказан како држи таблице, док Пророк Арон у десној руци држи религијску посуду, у левој свитак са исписаним текстом, раскошно одевен у хаљине и са медаљоном око врата. Иза пророка се налази пејзажна позадина какву смо до сада учили код светимх ратника Георгија и Димитрија, коју је радио за каменичку Цркву Рођења Богородице.

Раковац

Време када је Василије Остојић радио у манастиру Раковац, означава најплоднији период у животу овог манастира; Василије се радећи у овом манастиру срео и сарађивао са сликарем Амвросијем Јанковићем.

Василије је радио у два наврата за овај манастир посвећен Светим врачима Кузману и Дамјану. Иконостас Капеле Богородичиног покроба осликаван је у периоду од 1753. до 1755. године, када су Јанко Халкозовић и Василије Остојић отишли из радионице Јова Василијевича и започели самостални рад. Током рада на капелском иконостасу, Василије је променио неколико фаза. На престоним иконама *Христа* и *Богородице* које је завршио 1752. године, уочава се јасна сличност са иконама манастира Бођани и Крушедол које је урадио Јов Василијевич у првој фази. У другој фази Василије наглашава карактеризацију ликова са физиономијом и отвореним очима, користи светлије боје и запажа се несигурност у изради цртежа и анатомији. Остојићевој зрелој фази припадају цртежи драперије на којој је јасно наглашена рефлексија. Управо тој фази припада и остатак икона са иконостаса. Рад на овом иконостасу, пред митрополитом Павлом Ненадовићем, од којег му је зависила будућност и даље напредовање у сликарству био је за Василија од изузетног значаја. Сложена су мишљења везана за атрибуцију иконостаса да ли је Јанка Халкозовића или Василија Остојића. Свакако да је велики утицај на Јанка имао Василије, јер је био његов учитељ, од којег је користо исте, односно сличне моделе за израду неке иконе. Оно што је раздвајало ове уметнике уочава се након конзерваторских радова који су извршени 1994-1995. године. Различити уметнички поступци се уочавају на основу моделовања ликова, фигура и коришћењу различитих технологија. Без обзира на ауторство, рад Василија Остојића је био уочен и препознат и на основу икона из раковачке капеле, добио је позив од митрополита Ненадовића 1762. године да ослика монументални иконостас Цркве Светих врачева Кузмана и Дамјана.

Иконостас манастирске цркве је настао када је Василије био на врхунцу уметничке зрелости, што нам доказује икона *Пророка Јеремије*. Василије је урадио за овај иконостас 58 икона и завршио га је 1763. године. Игуманима фрушкогорских манастира је управо иконостас манастирске цркве постао пример за даље поруцбине. Код пророка су исписани текстови које држе у свицима и слични су на оба иконостаса, док је текст код пророка Јеремије има исти опис као на иконостасу иришке Цркве Свети Никола. Текст говори о Христовој жртви зарад спасења људског рода које се заснива на Јеремијином пророчанству о уништењу света и на милости коју ће Господ дати искреним верницима. На представи сцене *Крштења*, која припада циклусу Великих празника, приказано је поливање воде на Христову главу. Овакав облик иконографског приказивања сцене Крштења прихваћен је у периоду барока и објашњен у православној богословији, па потом и у уметности која нам долази из Кијевопечерске лавре;

ову новину код нас је донео Јов Василијевич, и пренео на Василија Остојића, а он на своје сараднике и ученике.

Василије Остојић све већу пажњу указује маријанским темама. У иконографски циклус Великих празника поставља икону *Богородичиног покрова*, односно представу Богородице која има улогу заштитнице. Овом циклусу можемо да уврстимо и икону Богородица са Христом за коју се претпоставља да се налазила на трону Светог Прокопија. Данас се ова икона чува у манастиру Гргетегу. Богородица је приказана допојасно, а мали Христ у руци држи ружу, што симболизује његово страдање; позадина је урађена плавом бојом и подсећа нас на ране Остојићеве радове, још док је радио са Јовом Василијевичем.

Рад у манастиру Раковац, Василију је отворио врата према новим местима, која нису везана само за Срем: после раковачког манастира, уследили су послови у Будиму, Вуковару, Пакри и коначно у Сентандреји.

Будим

Један од веома битних послова у Остојићевом ликовном опусу је и сликање иконостаса за будимску Саборну цркву посвећену Светој Тројици, који је склопљен 1764. године. Нажалост ниједна икона није сачувана јер су изгореле у пажару који је избио 1810. године. Сликаство Василија Остојића може се сагледати на основу иконе *Богојављења* из 1765. године коју је највероватније поднео као препоруку за будући рад епископу и његовим сарадницима. Касније је ову сцену Василије урадио и за вуковарску Цркву Светог Николе, 1772-1776. године. Ова представа свете тајне крштења приказана је на традиционалан начин, али се може закључити да је управо ова сцена урађена као модел будућег иконостаса, и прва сцена у низи приказивања Великих празника. Из уговора који је састављен уз присуство Василија Остојића 1764. године, сазнаје се да је морао да уради укупно 52 иконе и да украси ситно одежде златом.

Може се закључити на основу описа у *Записничкој књизи* да постоји сличност код будимског и сентандрејског иконостаса по распореду и садржају. На соклу иконостаса у Сентандреји приказане су четири сцене, шест престоних, затим иконе Великих празника између којих се налази икона *Свете Тројице* и апостоли који окружују Распеће са Богородицом и Светим Јованом. Такође се из описа може закључити да су се сцене Христових страдања у Будиму налазила на балдахину изнад часне трпезе који су придржавала четири масивна стуба, на које касније наилазимо и у Сентандреји. Слична идејна решења срећемо у Нерадину, Иригу и Земуну али у сведенијем облику. Овакав избор тема изабран је на темељу разумевања Часне трпезе као симболичне представе Христовог гроба, чиме се жртвени карактер литургијског значења понавља.

Каснији иконостас за обновљену цркву урадио је Арсеније Тодоровић у периоду између 1818. и 1820. године, донекле понављајући иконографски програм Василија Остојића, али задржава дидактичко–морализаторски карактер који у сценама на соклу симболизује Христову жртву.

Нови Сад

Сликани објекат Успенске цркве у Новом Саду добијао је различита тумачења током времена. Након конзерваторско-рестаураторских радова зидног сликарства и иконостаса атрибуције су измењене у извесној мери и утврђено је ауторство неколико сликара.

Василије Остојић урадио је низ сцена Христових страдања дуж северног дела свода и изнад хора, које су имале улогу да нагласе симболику еухаристије. Ове композиције се могу упоредити са сценама које се налазе на циборијуму Саборне цркве у Сентандреји и без сумње је сликајући драматичне сцене из циклуса Христових страдања у оба храма користио исте

графичке предлошке, највероватније украјинске копије листова из илустрованих Библија западне Европе. Оно што је свакако карактеристично за Остојићево сликарство су сцене Христових страдања које се понављају у његовом ликовном опусу. Најстарији пример ове тематике и сложена иконографска решења, Мирослава Костић је запазила на иконостасу земунске цркве Светог Николе који је Остојић насликао 1760. године. Извесно је да је Василије радио исту тему и у Будиму за Саборну цркву Свете Тројице. Циклус Христових страдања у српској барокној уметности с једне стране сажима наслеђена евхаристичка тумачења, док с друге прихвата утицаје посттридентске иконографије, која је имала за циљ да нагласи морализаторски значај теме. Предуслов за настанак ових сцена су илустрације Пискаторове *Библије*, док се неки детаљи налазе у *Библији Ектини* Кристофа Вајгла. Зна се да је Пискаторова *Библија* била популарна за исликавање сцена, поготово Христових страдања. Радећи на овим сценама, Василије Остојић прави изузетак: Вајглово композиционо решење спаја са Пискаторовим и тиме је створио ново визуелно решење.

Вуковар

Православна црква у Вуковару посвећена је Светом Николи. Црква је била најлепши верски објекат на славонском подручју. Цркву је красио високи барокни иконостас који је радио дрворезбар из Осијека, мајстор Томас Фирклер, а Василије Остојић је осликао иконе за овај раскошни иконостас од 1772. до 1776. године.

Барокне иконе биле су тематски уклопљене и усклађене са литургијским потребама. Оно што нам прво упада у очи је очигледно одбацивање традиционалне склоности позлаћивања позадине. Око престола Богородице и Исуса Христа позадина је била замењена облацима, који су управо карактеристични за барокни период, док друге иконе сада добијају плаву позадину.

Икона *Христовог васкрсења*, чија је иконографска симболика била повезана са литургијским значајем олтарског простора, била је окружена иконама из циклуса о животу Христа и Богородице које су имале функцију реформисања богословије у православном бароку под утицајем западноевропских илустрованих Библија и грфичких узорака.

На иконама из апостолског и пророчког реда запажена је неистоветност у ликовном раду, што нас доводи до закључка да је Василије Остојић на раду вуковарског иконостаса имао сарадника. Претпоставља се да се ради о сликару Лазару Сердановићу из Сомбора, који му је помогао осликавање иконостаса у манастиру Пакре.

Икона *Богородице Имакулате* која је смештена у центру иконостаса, изнад Распећа, постављена је у склопу од дванаест икона пророка чији је распоред био у полулуку олтарске полукалоте. Оваква поставка иконе *Богородице Имакулате* настала је по идеји западне иконографије. На овој икони се спаја традиционално поштовање Богородице, као Богомајке, очување хришћанске вере и тријумф над смрћу, што барокна побожност прихвата, а посебно што се тиче вуковарског иконостаса, о томе нам говори место иконографске теме *Богородице Имакулате* изнад *Распећа*.

Постоји сличност Остојићеве *Богородице Имакулате* или *Богородице безгрешног зачећа* са крушедолском зидном сликом *Богородице Имакулате* коју је урадио сликар из радионице Јова Василијевича 1750. године. Разлика између ове две иконе је што се код Остојићеве Богородице изнад главе налази дванаест звездица, али испод ногу није приказана змија, већ полумесец.

Програм иконостаса Цркве Светог Николе у Вуковару је у великој мери одговарао тадашњим реторичким схватањима, о слици као немој проповеди. Приликом осликавања северне певнице на којој се налазила композиција *Каин убија Авеља* и на јужној *Жртва*

Аврамова, Остојић се користио графичким илустрацијама из *Библије Ектине*, наравно уз поједине измене.

Пакре

Иконостас који је осликавао Василије Остојић у манастиру Пакре је оличење зрелог иконографског дела са програмом који је био утемељен на подручју Карловачке митрополије до средине осамнаестог века где су се промене барокног ликовног рукописа строго спроводиле. Зна се да је Василије радио са Лазаром Сердановићем од 1774. године. Василије је иконе сликао у Новом Саду, а осликавање је завршио 1779. године. Док је радио за манастир Пакре, Василије је паралелно осликавао иконостас за вуковарску Цркву Светог Николе, а одлазио је и за Сентандреју где је уговарао нов посао за осликавање иконостаса у Саборној цркви.

На овом иконостасу видљива је Остојићева истрајност да примени и истакне евхаристијско тумачење кроз поставку која почиње од *Благовести*, затим *Тајне вечере*, представе *Свете Тројице* и завршава се *Распећем*. Још једна замисао евхаристијске жртве коју Остојић поставља у картуши је представа *Очишћења Исаијиног*. Ова старозаветна тема имала је улогу да се са светом тајном причешћа опрости грех. Остојић у славонску територију доноси још једну новину, а која је у Срему често била коришћена у осликавању иконостаса: сцене Пасије које су биле распоређене у дванаест медаљона и налазиле су се на завршетку иконостаса. Заснивале су се на графичким илустрацијама *Библије Ектине* коју је Остојић најчешће користио приликом сликања овог циклуса, као и сцена на соклу *Христос и Самарјанка* и *Сусрет Марије и Јелисавете*. Композиција *Сретења* најверодостојнија је истој композицији коју је насликао зограф Георгије за јужну певницу беочинске цркве 1768. године на којој су приказане жене пред Заријином кућом са Јосифом и магарцем.

Уз измењен распоред икона на пакрачком иконостасу, утисак појачавају дрворезбарски украси формирајући посебно монументално уметничко дело.

Сентандреја

Сентандрејска Саборна црква добила је монументални иконостас захваљујући сликару Василију Остојићу. На осликавању овог иконостаса помагао му је син. Петар Остојић; он је касније отишао у Беч на школовање, које није завршио до краја. Сентандрејске црквене власти су се упознале са Остојићевим радом још док је радио иконостас за Цркву Свете Тројице у Будиму и који му је заправо био пример за даљи рад на овом подручју. Године 1777. Василије Остојић је потписао уговор о сликању сентандрејске Саборне Успенске цркве. Наравно, да би започео рад у овој цркви, Остојић је морао да достави графичка решења и цртеже црквеној комисији и тек након њиховог одобрења могао је да започне са радом и доврши композицију и распоред на иконостасу.

Сликар Готлиб Гинцел из Будимпеште радио је на обнови иконостаса 1883. године и иконе на балдахину и иконостасу су том приликом и пресликане. Икона *Светог Димитрија* је очишћена 1973. године током припреме изложбе „Иконе српских цркава у Мађарској“ и тада се увидело да је Василије успео да постигне врхунску моделацију на лицима светитеља.

На сентандрејском иконостасу се преплићу теме и идеје које је Остојић радио на претходним иконостасима. На пример, у соклу је приказана старозаветна сцена *Очишћење Исаијино*, коју је Остојић радио већ два пута у Иригу и манастиру Пакри.

На балдахину изнад часне трпезе било је приказано петнаест сцена Христових страдања. Ове сцене, иконографски су урађене на основу графичких предлога из западноевропских земаља. Тему страдања, Василије је обрађивао и раније, у Нерадину, Иригу, Земуну и Новом Саду. Овакав иконостас са велелепним балдахиним јединствен је у српској

барокној уметности. На овом раду сада се јасно увиђа да је Василије био пионир у доношењу конструктивних и идејних барокних решења.

На осликавању сцена из Великих празника, Остојић је користио графичка решења из Вајглове *Библије*. Јасно је и то да је користио слична или иста иконографска решења и на другим местима где је радио. Разлике су постојале у оноликој мери колико је уметник смео себи да допусти. Осим што је користио предлошке из ликовних библија које су долазиле са запада у свој рад је успевао понекад суптилно да умеша традиционалне иконографске обрасце.

Управо такве сличности запајају се на сцени *Крштење Христово* коју је Остојић урадио за Цркву Светог Николе у Вуковару и за сентандрејску Саборну цркву.

На икони *Успење Богородице* која припада сценама Великих празника, Остојић је приказао малу Богородицу, изнад Богородице на одру, како се успиње небу. Оваква сцена је прекретница између западноевропског и традиционалног начина приказивања у ликовној уметности.

Када говоримо о параболама које је Остојић насликао за ову цркву, осврнућемо се на његово прво радно место, манастир Бођани. Где се прво појављују на зидном сликарству у осамнаестом веку.

Оно што је карактеристично за Остојићев рад у Саборној цркви у Сентандреји, јесте уочавање недостатка златних сликаних детаља на драперијама светитеља, након скидања накнадно додатог слоја боја, иако су такви детаљи тражени уговором. Овим запаженим начином приказивања драперија без украса, Василије Остојић је покушао да стави на страну утицај руско–украјинског барока и постепено укључио нове визуелне моделе високог барока, које је највише заступао његов ученик Теодор Димитријевић Крачун. Можемо да претпоставимо да су Крачун и Остојић остали у комуникацији и док се Крачун школовао у Бечу. Нова визуелна решења која су допирала са Запада Крачун је примењивао у свом раду; врло вероватно је и Остојић у сарадњи са одраслим Крачуном размењивао искуства која је желео да примени и на свом раду.

Важно је код Василија Остојића, па и код сваког уметника, без обзира на године, да мења своју слику, ради на новим решењима, долази до разних промена и нових идеја. Није као стари сликар остао на старој школи, већ се развијао и купио знање од младих уметника који су се школовали на бечкој Академији.

Рад у сентандрејској Саборној цркви, није последње дело Василија Остојића иако је већ био у позним годинама. Наставио је да ради иконостасе и развија своје сликарство у Цркви Светог Георгија у Дивошу и у Цркви Светог Арханђела Михаила у Грабовцу. Ови последњи радови се могу сврстати у групу високог барока, чији је начин рада највише личио управо на сентандрејски, а пре њега на будимски, док је радио иконостас за Цркву Свете Тројице у Табану.

Василије Остојић као портретиста

Портрети црквених великодостојника

Крајем седамнаестог и почетком осамнаестог века у српску уметност улази нови ликовни жанр, портрет. Портрет као такав напушта црквену тематику и са собом носи нововековне новине, уводећи тиме барок у српску уметност,⁹⁰² показујући потребу за световном сликом и самосталним доказивањем сликара.⁹⁰³ Портретима овог времена приказиване су личности различитих статусних положаја, од занатлија и трговаца преко имућнијих грађана па све до војних, црквених, државних великодостојника и племства. Сталеж ових личности приказиван је на основу простора око њих, гардеробе и аксесоара. Страни, а касније и домаћи портретисти сликали су својим наручиоцима парадне (раскошне позадине, одећа, аксесоар и детаљи) и интимне портрете (сведеније позадине и гардеробе) који су имали заједничку улогу у стварању култа о особи која се налази на портрету и о њему ствара историјску слику као подсетник за будуће нараштаје.⁹⁰⁴ Световна слика удаљавајући се од црквених и канонских правила и закона по којима су се сликале верске слике, приближава се западноевропској уметности под чијим утицајем долази до модернизације уметности Срба у Хабзбуршкој монархији.

Првобитна намена портрета, од његовог настанка па све до данас, није се значајно променила: требало је да сачува лик портретисаног од заборавља, да укаже на њен значај и негује успомена на њу. Када је у питању стил, портрет је током времена доживљавао промене које је диктирала епоха настанка, а представљао је и неку врсту споразума између портретисане особе и самог уметника.⁹⁰⁵ Када се одређена особа портретише, тада портрет са собом увек носи психолошки карактер као и постизање одређеног степена индивидуалности и објективности.⁹⁰⁶ Портрет нема само уметничку вредност, већ и документарну. Суштина његовог настанка је да прикаже физички изглед особе која је насликана и самим тим нам говори из ког периода долази, ком стилу припада, даје нам визуелне информације о статусу особе која је насликана. Одувек је код људи постојала потреба да оставе потврду о свом постојању, не само себе ради, већ и за своје ближње и на крају за колективно памћење и сећање. Портрет са собом носи и сву комплексност уметничке и социо-културолошке намене, без обзира ком периоду припадао.⁹⁰⁷

Портрет у српској уметности осамнаестог века је од посебног културноисторијског значаја, због тога што у себи носи и утицаје који долазе из западноевропских земаља. Западна култура не утиче само на стварање религиозних слика, већ и на област историјског сликарства и бављење личним интересовањима.⁹⁰⁸ Нови век првенствено у западним земљама током

⁹⁰² К. Васић, *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, Платонеум, Нови Сад 2013, 20.

⁹⁰³ Б. Кулић, “Уметност XVIII века у колекцији Галерије Матице српске”, [каталог], Српска академија наука и уметности, Београд; Галерија Матице српске, Нови Сад 2013, 19.

⁹⁰⁴ Исто.

⁹⁰⁵ Види: N. Schneider, *The Art of the Portrait*, Taschen, Köln, 2002.

⁹⁰⁶ М. Костић, „Портрети грофа Георгија Бранковића“, *Зборник Народног музеја XXI-2*, Народни музеј, Београд 2014, 137.

⁹⁰⁷ Е. Н. Gombrich, *The Mask and the Face, The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art*, in: Mandelbaum M. (ed), *Art Perception and Reality*, Baltimore, 1972, 1–46.; В. Falk, “Portraits and Persons”, *Proceedings of the Aristotelian Society LXXV*(1974–1975), 181–200.

⁹⁰⁸ М. Костић, „Портрети грофа Георгија Бранковића“, 138.

седамнаестог века доноси нове идеје самим тим и нова открића. У барокном периоду откривени су микроскоп, телескоп, сат, сат с опругом, часовник са клатном, цепни сат. Сви ти иновативни предмети почели су да се приказују и на платну. Поред портретисане особе се скоро увек налазио неки предмет који говори о тој особи,⁹⁰⁹ а међу њима су се често налазили и неки од тих нових изума.

Када говоримо о портретима црквених и племићких великодостојника, неминовно је да се вратимо у историјске оквире када они настају, не само као портрети већ и као припадници више класе, или владарске породице. Дакле, портрет је био и нека врста заступника особе која није присутна.⁹¹⁰

У предмодерно и модерно доба, портрети истакнутих личности представљали су најбитнији визуелни, правни и симболички амблем једне државе. У српску средину је постепено почео да продире овакав вид европског искуства. Модерну српску државу су стварали водећи српски интелектуалци, који су самим тим стварали и оквире за визуелне облике репрезентације српских угледних личности. У том процесу, у осамнаестом веку, учествовали су и српски сликари који су се школовали у Кијеву, касније у Бечу, или пак код учитеља са кијевске Академије који су дошли у Карловачку митрополију да подучавају сликаре. Они су своја искуства у представљању знаменитих личности српског народа преносили у медиј портрета.

Актуелни утицаји примењивани на портретима

Сликарство портрета у осамнаестом веку значајно је по томе што се на самом почетку на непосредан начин исказује сједињавање домаћих и страних сликара са уметничком ликовном сценом у Европи. Све приметнија постаје и жеља ка стварању световне слике, која пружа и тражи већу самосталност у уметничком изражају, самим тим портрет једне личности постаје приказ једног временског, културолошког, историјског и социолошког дискурса.⁹¹¹ Руско-украјински провинцијални портрети који приказују особе нижег племства утицали су на портрете српских ранобарокних сликара. Припадници високог племства своје портрете су у почетку углавном наручивали од мајстора из иностранства. Грађани средњег сталежа нису наручивали портрете сматрајући да нису тога достојни. У својим кућама су углавном држали иконе.⁹¹²

У првим деценијама осамнаестог века настају прво портрети црквених великодостојника, затим припадника племићких и грађанских породица. Приказивани су на традиционалан начин који представља успомену на средњовековно портретисање, али украшени новим барокним елементима. Портретно сликарство осамнаестог века на подручју српске етнице у оквиру Хабзбуршке монархије, превазишло је средњовековна наслеђа византијске и српске културе и њиховог есхатолошког и сотериолошког обележја. Тиме је

⁹⁰⁹ Упореди: J. Todorović, *O ogledalima, ružama i ništavilu. Koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*, Clio, Beograd 2012; J. Todorović, *Večna sadašnjost. Barokna kultura u modernoj književnosti*, Clio, Beograd, 2018.

⁹¹⁰ J. Woodall, „Introduction: facing the subject“, у: Woodall, Joannaed. *Portraiture: Facing the subject*, Manchester University Press, Manchester&New York 1997, 16.

⁹¹¹ М. Костић, „Портрети грофа Георгија Бранковића“, 139.

⁹¹² Види: П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII века*, Ленинград, 1981; О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 81.; М. Костић, „Портрети грофа Георгија Бранковића“, 139.

портретисање прешло из традиционалног ктиторског у нови модеран и реалистичан ликовни род.⁹¹³

Оновремени Карловачки митрополити, били су представници власти унутар српске етничке заједнице у Хабзбуршкој монархији али и српског народа пред аустријским царем. Осим тога, митрополит је као део интелектуалне српске елите и усмеравао је преображај портретног сликарства, користећи репрезентативне портрете за одржавање своје политичке и верске фигуре у односу на остале верске великодостојнике, претежно католичке бискупе.⁹¹⁴ Портрет који као први ликовни жанр излази из оквира црквене сликарске традиције око себе још увек гради култ иконе и култ нечег светог. Портрети митрополита су скоро били као иконе живих људи; они су на тим портретима морали бити приказани као идеал моћи и интелекта, у савршеним одорама, особе из чијег лика навире снажна индивидуалност.

Значај портрета везан је за простор, амбијент, за место које је њему намењено и припада му. Простор је повезан с националном историјом и с културном историјом нашег народа у осамнаестом, а потом и у деветнаестом веку. Наручени портрети били су изложени у архијерејским резиденцијама, манастирима и приватним домовима.

Почетком осамнаестог века се за свечане просторије епископских дворова израђују допојасни портрети архијереја, на којима се примећује световни карактер портретисане личности. Архијереј приказан на портрету, ослобођен је монашко светитељског изгледа, док му је световна страна лика истакнута и идеализована.⁹¹⁵ У српској барокној уметности тога доба, сликале су се две врсте портрета: прва се ослања на узвишеност, чиме се истиче углед и статус портретисаног, док другу врсту чини серија допојасних портрета у трочетвртинском профилу, с фигуром постављеном на неутралну позадину, нема барокне елементе, већ приказује морал и карактер портретисаног које нам говоре о скромности једног архијереја.⁹¹⁶

Барокна портретна фигура више није сликана по шаблону већ долази до промене код које је уочљива индивидуалност и карактеризација лика каква је почела да се наглашава средином осамнаестог века и у српској етници на простору Хабзбуршке монархије. Оно што нам доноси барокни период јесте откривање личности, личне самоспознаје и покушај да се унутрашње емоције и осећања визуализују. На тај начин портрет сасвим сигурно напушта границе црквеног сликарства. Већ током седамнаестог века започета је пракса наручивања портрета али тек у осамнаестом веку они улазе у породичне домове. Портрет као симболички приказ, показује комбинацију између замисли наручиоца и сликарских вештина аутора. Раскош одеће у којој је приказивана портретисана личност имала је велику симболичку вредност. Мушкарци су често представљани у богатим, парадним, војним униформама окићени низом ордена, лентом и с украшеним капама. Црквени великодостојници приказивани су у црвеним мантијама и с црвеним капицама на глави, која је покривала тонзуру. Овај вид одежде је јасан приказ утицаја католичке цркве према којој се морала равнати и тадашња православна црква у Хабзбуршкој монархији. На територији Карловачке митрополије, портрети су исказивали моћ институције, верске пропаганде, али и исказ личног интегритета портретисаног по угледу на одлике жанра портрета на католичким и протестантским

⁹¹³ М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, Зборник радова међународног научног скупа, САНУ, Београд 1991, 155, 169.

⁹¹⁴ М. Костић, „Портрети грофа Георгија Бранковића“, 139, 140.; О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 162.

⁹¹⁵ М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, 165, 166.

⁹¹⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 265–267.

територијама. Српски сликари по угледу на средњоевропске ствараоце усвајају морфологију њихових радова и пиктурални језик однегован на основама Хабзбуршке монархије.⁹¹⁷

Портрети угледних личности су од давнина имали репрезентативан карактер и имају за циљ да величају портретисану личност. Они могу бити представљени као седеће, стојеће, профилне, анфас и трочетвртинске фигуре. Портрети су зависили и од многих других споредних момената или елемената који се могу запазити на оваквом уметничком делу. Рецимо, код приказа владара, архијереја или племића, битан је његов став, његова поза, гест или израз лица. Сама слика говорила је више него сам представљени лик. Код портретисане особе било је важно да се истакну културни, политички и идеолошки моменти. Све те слике су пажљиво посматране, биране и представљане јавности.

У осамнаестом веку порасла је потражња за портретима, па у наредном столећу почињу да се умножавају. Портретисане угледне личности су неретко интервенисале када су били у питању њихови прикази, ретко кад су били незадовољни и тражили измене од сликара који су их стварали. Било је и оних који су често позирали, а дешавало се, нарочито у деветнаестом веку да су слике портретисаних личности настајале захваљујући проналаску нових медија који су постајали све масовнији попут фотографије, олеографије, литографије, разгледница и сличног. Уметник је све ређе имао прилику и привилегију да уживо слика портрет знамените личности, већ је накнадно стварао слику портретисаног. Самим тим чином портрети постају доступни разноликим слојевима јавности. Током осамнаестог века портрети су били намењени одабраним и изабраним појединцима, односно дворској и црквеној елити која их је могла поседовати и видети. После избијања Француске револуције и уласком у деветнаести век, услед ширења права гласа, демократизације и модернизације и бројних друштвених промена, знамените личности нису више неприкосновене и нужно изабране, већ на њихов значај утиче и раст парламентаризма и морају титуле константно да потврђују.⁹¹⁸

Један од активнијих црквених сликара који је радио и портрете био је и Василије Остојић.⁹¹⁹ На основу заоставштине његовог сина Јована добијамо прве податке о Василију Остојићу као портретном сликару. Међу сликама у породичној заоставштини појављују се, као Василијев рад, портрети, Јована и Ане Остојић, о којима се данас зна само на основу писаног трага.⁹²⁰

Сликање портрета је за Василија Остојића спадало у споредне послове, као и за већину сликара Карловачке митрополије током осамнаестог века. Њихови главни послови и наруџбине били су везани за религиозно сликарство за које су се највише припремали, јер им је овај посао доносио економску сигурност и репутацију.⁹²¹ Током рада у манастиру Раковцу 1769. године, Остојић се вероватно сусрео са портретним сликарством, или је пак судећи по приказаној малој исплати од три форинте осликао само рам: „г. *Васи молеру за молерај портре рамску*“⁹²².

Остојићев сачувани портретски опус обухвата укупно четири рада, додуше са атрибуцијама које су утемељене на аналогијама, али је готово немогуће доказати их с пуном сигурношћу. На њима су представљена два епископа, један припадник војног племства и један угледни грађанин Сремских Карловаца. Тек по доласку образованијих сликара у српску средину, Јова Василијевича и Василија Романовича и формирањем њихових будућих

⁹¹⁷ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 283.

⁹¹⁸ Е. Н. Kantorovic, *Dva Kraljeva tela*, 257–335.

⁹¹⁹ К. Васић, *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, 36.

⁹²⁰ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 77; В. Стајић, „*Остојићи*“, 285–297.

⁹²¹ М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, 283.

⁹²² Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 95.

наследника, током друге половине осамнаестог века, припадници високе црквене јерархије почињу да наручују портрете од домаћих сликара.⁹²³ Портретну делатност Василија Остојића делом потврђује архивска грађа, а делом су атрибуирани на основу аналогија.⁹²⁴

Портрет бачког епископа Висариона Павловића

Дуго се сматрало да портрет бачког епископа Висариона Павловића⁹²⁵ представља епископа темишварског Петра Петровића. Портретисање бачког епископа приписано је Василију Остојићу на основу стилске сличности са његовим радовима као и сличности у сликању лика и барокне одеће. Мада се дуго сматрало да је уништен у буни 1840. године, портрет се све време налазио у двору бачких епископа, где се и данас чува.⁹²⁶

Висарион Павловић, рођен је око 1670. године у Сентандреји, а замонашио се 1705. године у манастиру Крушедолу. Школовао се највероватније у Русији. Након тога одлази у манастир Хиландар где је био учитељ (даскал).⁹²⁷ Пећки патријарх Мојсије Рајовић поставља га 1720. године за учитеља у Пећкој патријаршији. За патријаршијског синђела именован је 1723, а у Крушедол се враћа око 1727. године по одласку Атанасија Величковића.⁹²⁸ За архимандрита манастира Крушедола постављен је 1730. године. У том периоду био је један од најутицајнијих фрушкогорских настојатеља.⁹²⁹ Већ у мају наредне, 1731. године именован је за епископа бачког.⁹³⁰ Захваљујући учитељском искуству, био је свестан значаја образовања српске омладине за опстанак у католичком царству. На Малу госпојину 8. септембра 1731. у Петроварадинском Шанцу је основао прву српску Латинско–словенску гимназију, која је имала свога ректора и налазила се у порти Саборне цркве, као прву српску гимназију. Ректор је од 1732. године био Матеј Јеленек, који је превео све до тада објављене повластице Срба у Угарској. За префекта школе постављен је Дионисије Новаковић. Гимназија је 1741. године прерасла у Духовну богословну академију, као прву високошколску установу, која је радила до 1747, али се као гимназија одржала до 1789. године. Епископ, као и префект школе Дионисије Павловић одржавали су веома интензивне контакте са Русијом, одакле су стизале и школске књиге. Такође, године 1740. је основао Богословну школу за школовање свештеничког подмлатка. У заслуге епископа Висариона Павловића спада и подизање прве зграде болнице у Новом Саду 1741. године, за чије је финансирање, као и издржавање школе, осигурао 1748. приликом парцелисања сто јутара земље. На месту старог епископског двора у Новом Саду 1741. године подигао је нови. Сматра се да је његовом заслугом, као и заслугом Дионисија Новаковића, у Нови Сад 1742. године дошао украјински сликар Јов Василијевич, између осталог, каснији учитељ и сарадник Василија Остојића. Могуће је да је захваљујући

⁹²³ М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, 147–174.

⁹²⁴ Исто, 283.

⁹²⁵ *Портрет епископа Висариона Павловића* (пре 1756), уље на платну, 71 x 58 цм.

⁹²⁶ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 77, 78.

⁹²⁷ К. Кончаревић, *Нова сазнања о почецима високог образовања у Срба*, http://www.spc.rs/sr/nova_saznanja_o_pocecima_visokog_obrazovanja_u_srba (приступљено: 24. април 2020).

⁹²⁸ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол I*, 48.

⁹²⁹ Под утицајем Епископа Павловића одржан је Сабор настојатеља у Хопову 1729. године, на ком је донета одлука да се мошти цара Уроша, од 1726. године смештене у Јаску, а потом у Врднику, пренесу у Крушедол. У априлу 1731. године, по заповести митрополита Вићентија Јовановића враћене су у Јазак. Види у: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол II*, 48.

⁹³⁰ К. Кончаревић, *Нова сазнања о почецима високог образовања у Срба*

њему Василије Остојић и добио прилику да портретише епископа Павловића, свакако пре 1756. године, када је епископ преминуо у Сремским Карловцима.⁹³¹

Портретисани епископ Висарион Павловић приказан је у светлољубичастој епископској одежди са поставом и ситним дугметима црвене боје. На глави има високу црну капу-камилавку, а око врата крст украшен рубинима; бледог је лица са тамном брадом и упалим очима плаве боје.

Портрет будимског епископа Софронија Кириловића

Портрет будимског епископа Софронија Кириловића⁹³² налази се у галерији архијерејских портрета у Владичанском двору у Сентандреји; сматра се да рад Василија Остојића. Приликом прве научне синтезе о српским портретима осамнаестог века, овај портрет је евидентиран као рад непознатог аутора⁹³³. Његова атрибуција и публиковање су новијег датума: на основу касније анализе Олге Микић, објављене 1981. године.⁹³⁴ На ову атрибуцију позвала се Олга Микић и приликом разматрања архијерејских портрета у епископској резиденцији у Сентандреји, уз детаљније објашњење разлога што портрет приписује управо Василију Остојићу.⁹³⁵ „Портретисани је приказан у допојасној фигури прилично тврдо и схематично, са извесним анатомским нескладом и још присутним зографским поштовањем наглашене линије цртежа. То се нарочито односи на лик портретисаног, упадљиво крупних очију, уоквирених тврдом контурам капака и мрежом цртачки изведених бора. Кругу поставку нескладне фигуре делимично ублажава слободније сликана одећа са сјајним сатенским рефлексима.“⁹³⁶ Руководећи се претходним датовањима иконостаса у манастиру Грабовцу (1768), Олга Микић је претпоставила да је последица тог рада било и Остојићево ангажовање на сликању иконостаса у Сентандреји (1777–1781), те да је том приликом настао и овај портрет. Захваљујући каснијим истраживањима, утврђена је тачна година када је Василије Остојић довршио сликање иконостаса у манастиру Грабовац, свој последњи сликарски ангажман.⁹³⁷ Василије Остојић је портретисао епископа док је боравио у Сентандреји у периоду између 1777. и 1781. године током рада на иконостасу.⁹³⁸ Могуће да је Остојић добио наруџбину да наслика овај портрет налазимо у наклоности и поштовању које је епископ Кириловић имао према Остојићу и његовом сликарству, а друга могућност била би да је портрет настао из захвалности уметника према наручиоцу који га је ангажовао за тако значајан посао као што је осликовање Саборне цркве у Сентандреји.

Софроније Кириловић похађао је студије на универзитету у Халеу. Био је пострижник, јеромонах, архимандрит и настојатељ у манастиру Грабовац.⁹³⁹ Посвећен је за епископа ердељског 1769. године. У периоду од 1774. до 1781. године налазио се на положају будимског епископа, а потом је по сопственој жељи 1781, премештен у темишварску епархију, где је остао

⁹³¹https://web.archive.org/web/20080211235717/http://www.eparhijabacka.org.yu/index_strane/istorija_epback_e.htm (приступљено: 24. априла 2020).

⁹³² *Епископ Софроније Кириловић (1777–1781)*, уље на платну, 71 x 58 cm.

⁹³³ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 77.

⁹³⁴ Л. Шелмић, „Василије Остојић“, у: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 68.

⁹³⁵ О. Микић, „Архијерејски портрети у двору епископа будимских“, *Сентандрејски зборник*, бр. 1 (Београд 1987), 47.

⁹³⁶ Исто.

⁹³⁷ Види: Б. Тодић, „Творци барокног ентеријера цркве у манастиру Грабовцу“, 401–426.

⁹³⁸ О. Микић, „Архијерејски портрети у двору епископа будимских“, 47.

⁹³⁹ Б. Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, 405.

све до смрти.⁹⁴⁰ Захваљујући њему ентеријер манастирске цркве у Грабовцу, преобликован у барокном стилу, спада у један од најлепших у нашој уметности, о чему је већ било речи. Такође, Саборна црква у Сентандреји добила је један од најкомплекснијих ентеријера у православној црквеној уметности на територији Мађарске.

Епископ Софроније Кириловић приказан је допојасно, одевен у светло љубичасту епископску одежду украшену црвеним дугмићима. Око струка има црвени појас а на глави црвену капицу. Представљен је у касним зрелим годинама што се види по седи коси са стране и проседи бради.

Оба црквена великодостојника приказана су фронтално окренута према посматрачу, у позицији у какву су постављани светитељи на празничним иконама. То је био начин да се прикаже легитимност божанских заступника на земљи. Значај њиховог статуса одредио је потребу да портрет буде репрезентативан, у истој равни као што су приказивани католички црквени великодостојници. Није било у питању само исказивање њихове личности, већ и значај њиховог положаја и утицаја који ће имати на вернике; стога великодостојници Карловачке митрополије нису, у конципирању портретног сликарства, ишли истим путем који су пратили када је илустровање верских тема било у питању. Утицај правоверне православне украјинске уметности овде је надвладан западноевропским визуелним обрасцима,⁹⁴¹ а у случају портрета атрибуираних Василију Остојићу, може се рећи да је прихваћен мање конвенционалан приступ. Обојица архијереја одевени су у љубичасте одоре са ситним украсним дугметима и од симболичког аксесоара имају само раскошан крст украшен драгим камењем, на дугачком ланцу. Епископ Висарион Павловић делује традиционалније због црне камилавке коју има на глави, за разлику од Софронија Кириловића који носи црвену капицу налик на кардиналски цукето. Ипак је чињеница да се у оба случаја ради о чистим примерцима портретног жанра, какви се све више срећу у српској уметности како осамнаести век одмиче, а по формули коју прате, ближи су грађанском типу портрета, него традиционалним представама црквених поглавара које срећемо од средњег века, до барокног доба, па и надаље током осамнаестог века.

Портрети српских племића

Портрет Владислава Фехерварија

Портрет последњег војводе коморанских шајкаша, Владислава Фехерварија, насликан 1753. године, приписује се Василију Остојићу; данас се налази и чува у Мађарском националном музеју у Будимпешти.⁹⁴² Владислав Фехервари је био заповедник коморанских шајкаша од 1746. до 1751. године, „кад је царица Марија Терезија њему и његовој деци подарила племство и поседе у Новом Ковиљу, који се налази на територији Шајкашког батаљона у Бачкој, као и заповедништво над шанцем у Новом Ковиљу.“⁹⁴³ Након распуштања тог дела Војне границе, коморански, ђурски и острогонски шајкаши позвани су 1750. године да пређу под жупанијску управу или да остану у војној служби. Велики број шајкашких официра није прихватио понуђена решења, као ни Владислав Фехервари, последњи обервајда

⁹⁴⁰ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 150.

⁹⁴¹ М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, 160.

⁹⁴² О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 77.

⁹⁴³ Љ. Церовић, *Срби у Словачкој*, https://www.rastko.rs/antropologija/ljcerovic_srbi_slv.html (приступљено 15. маја 2021).

коморанских шајкаша.⁹⁴⁴ У цркви Вазнесења Христовог у Горњем Ковиљу недавно је пронађена слика *Богородице са Христом*,⁹⁴⁵ која је током рестаурације, на основу аналогија с његовим сликарством и сликарском техником, атрибуирана Василију Остојићу. Представа Богородице на златном престоу, као небеске царице, може се поредити са овом темом с престоног реда иконостаса у Старом Сланкамену или Путинцима, односно радовима насталим око средине осамнаестог века, приближно у време када је настао и портрет Владислава Фехерварија, тада заповедника шанца у Новом Ковиљу.

Владислав Фехервари је на портрету приказан као стојећа, цела фигура, а не допојасно како је то било уобичајено.⁹⁴⁶ Услед делимичног скраћивања платна, вероватно због оштећења, утисак о репрезентативности портрета је донекле поремећен, али он и даље остаје пример племићког парадног портрета.⁹⁴⁷ Ако се упореди с портретима припадника високе црквене јерархије, примећује се лежернији став, пошто је обервојвода Фехервари, као припадник племићког/грађанског сталежа био ослобођен нужности да својом појавом репрезентује величину институције којој припада. Његова физиономија и положај тела природни су, али то не значи да и овај портрет не носи у себи симболичко-алегоријске црте. Као што на архијерејским портретима сваки детаљ одеће, скиптар, крст, панагија имају кодиран значај, тако и овде сваки детаљ аксесоара има дубљи смисао. Униформа мађарског племства у којој је обервојвода Фехервари портретисан свечаног је типа и има симболичан статус као што има и свечана одежда високе црквене јерархије.⁹⁴⁸ Одевен је у атилу украшену везовима од златкастих нити са позлаћеним дугмадима, преко које је дуг огртач који се спушта до колена оивичен белим крзном. Панталоне су такође украшене златним везом. У десној руци држи богато украшену футролу у којој се вероватно налази свитак племићке породице Фехервари, док му о левом боку виси мач. На глави има богато украшен тророги шешир. Обервојвода Фехервари приказан је као средовечни, крупнији човек са брковима. Поред целокупног аксесоара који представља ознаку парадног портрета, у десном горњем углу је приказан племићки грб породице Фехервари, а испод грба је запис на латинском који казује да је у питању „упокојени/ Пресветли и племенити господин Ладислав Фехервари/заповедник корморанске шајкашке милиције/почасни обервојводагодине 53“, који је вероватно забележен

⁹⁴⁴ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 202.

⁹⁴⁵ Д. Королија Црквењаков, С. Гаџурић, *Чишћење слика и других полихромних површина*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2020, 89, сл. 39; слику је атрибуирала и стручно обрадила Николина Малинић, у оквиру писања мастер рада на Академији уметности у Новом Саду.

⁹⁴⁶ *Портрет Владислава Фехерварија* (1753), уље на платну, димензије 169 x 83 cm; у горњем десном углу приказан је племићки грб, испод је запис: EFFIGIES / Domini Perillustris ac Generosi Ladislai Fehirvary / Militiae Nationalis Comaromiensis Csaikistarum / Emeriti Obervaivodae Annorum 53; у доњем левом углу потпис рестауратора: Restauravit Gustav Poša 1884.

⁹⁴⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 269.

⁹⁴⁸ Исто.

накнадно. Сликара Густав Поша⁹⁴⁹ који је 1884. године рестаурирао слику, потписао се у доњем левом углу.⁹⁵⁰

Портрет Андреја Андрејевића

Током периода највеће заинтересованости за сликарски рад Василија Остојића, у време осликавања иконостаса у манастиру Раковац наручен му је портрет Андреја Андрејевића из породице Андрејевић, тада најугледније у Сремским Карловцима, претпоставила је Олга Микић, јер је 1763. године породица Андрејевић, захваљујући заузимању митрополита Павла Ненадовића, добила племство.⁹⁵¹ Ако се суди по младоликом изгледу портретисаног, то је пре могло да се догоди када је Андреј Андрејевић био на врхунцу економске снаге и друштвеног угледа. Андреј Андрејевић⁹⁵² рођен је 1696. године у Бешки, као припадник породице која је заузимала висок положај у некадашњем српском грађанском друштву. Његов отац Петар Андрејевић помиње се у Сремским Карловцима 1713. године као народни представник и имућни трговац, који је тада водио поштански саобраћај у Бешки, био црквени добротвор и ангажован у јавним пословима. Имао је два сина, Андреја и Јакова, који се помињу као богати и поштовани људи око 1730. године, а богатство су проширили захваљујући трговини крупном стоком, али и различитим јавним пословима који су им донели признања и углед. Андреј је радио као управник поште у Петроварадину и био је руководиоца карловачког доминијума барона Ифелина, коме су припадали Карловци, Сланкамен, Сремска Каменица и друга насеља. Његов рођени брат Јаков био је управник црквеног имања и постмајстор у Бешки.⁹⁵³ Јаков је 1731. био епитроп у бешчанској цркви, а Андреја је 1733. забележен као тотор. Како доликује имућним људима, Андрија и Јаков били су и задужбинари, те су 1735. године подигли високи торањ на цркви манастира Велика Ремета. „Сеи торон с поможењем и ктитирством озидан јест бл. г. и братији по плоти Андреа Андреевича, администратора карловачкаго и постфервалтнера варадинскаго, и Јакова постмајстера бешчанскаго 1735, при игумење же тоја св, обители кир Григорија, јеромонаха и всем братствје усердно потрудившим се,“ забележио је Димитрије Руварац у *Опису српских фрушкогорских манастира*.⁹⁵⁴ Такође, Андреј Андрејевић ће 1743. године бити ктитор бакрореза *Вазнесење Христово*, који ће као поклон манастиру Комоговини на Банији урадити Христифор Цефаровић.⁹⁵⁵ Браћа су имала велико

⁹⁴⁹Густав Поша (1825–1900), сликар из Пожеге. Поша је потомак породице пожешког племства која се спомиње још у средњем веку. У раним радовима осећа се утицај фламанског сликарства, док се касније његов развојни ликовни пут креће од класицизма и романтизма, до поентилизма. Урадио је већи број портрета у техници уља. Његове слике се углавном налазе у фонду Градског музеја у Пожеги (Хрватска) и у збирци породице Поланц. Преминуо је у Будимпешти, па се може претпоставити да портрет Владислава Фехерварија потиче из његове заоставштине. Види: Ivančević Španiček, Lidija, *Gustav Poša (1825–1900): požeški slikar bidermajera i slikari njegova vremena*, Gradski muzej Požega, Požega, 2006.; [https://www.mdc.hr/hr/mdc/zbirke-fondovi/zbirka-muzejskih-plakata/pregled-zbirke-plakata/gustav-posa-\(1825---1900\),3874.html](https://www.mdc.hr/hr/mdc/zbirke-fondovi/zbirka-muzejskih-plakata/pregled-zbirke-plakata/gustav-posa-(1825---1900),3874.html) (приступљено 24. децембра 2020); Peić, Matko. „Gustav Poša hrvatski slikar XIX stoljeća“, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, год. 10, бр. 3 (Zagreb 1962), 215–219.

⁹⁵⁰ О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 202.

⁹⁵¹ Исто, 77.

⁹⁵² И. Комненовић, „Андрејевић, Андреј, трговац, управник поште (Бешка, 1696–Велика Ремета, VIII 1782)“, у: Ч. Попов, ур. *Српски биографски речник*, том 1 (А–Б), Матица српска, Нови Сад 2004, 13, 14.

⁹⁵³ Д. Лупуровић, „Пошта у Бешки од првих помена до укидања Војне границе“, 12–45.

⁹⁵⁴ Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 332.

⁹⁵⁵ Манастир Комоговина који је угашен 1777. године, припадао је Костајничкој епархији чији је епископ био Алексије Андрејевић родом из Пећи. Могуће сродство објашњава посвећење бакрореза *Вазнесење Христово* овом манастиру, а указује и на могуће порекло породице Андрејевић. Види: Р. Грујић, „Андрејевић Алексије“. *Народна енциклопедија СХС*. књ. 1, Библиографски завод, Загреб, 1927, 58.

имање и спратну кућу која је заузимала читав угао, у центру Сремских Карловаца,⁹⁵⁶ у којој су одседали депутирци-изасланици цркве у време црквено-народних сабора. За време патријарха Арсенија IV Шакабенте, Андреј Андрејевић као администратор карловачких спахилука и народни депутат, 1742. године борави годину дана у Бечу као члан депутације коју је предводио епископ Павле Ненадовић, а чији је циљ био потврда Привилегија цара Леополда I српском народу. Забележено је и да је био близак пријатељ митрополита Павла Ненадовића, те да се с њим често дописивао. Бакрорез од Џефаровића наручује након повратка из Беча, када је и Епископ Ненадовић код истог гравера наручио ведуту манастира Раковца с ликовима Светих Кузмана и Дамјана. Пред крај живота одлази у манастир Велику Ремету где умире 1772. године; тамо је и сахрањен, у гробници коју је за себе припремио. Портрет Андреја Андрејевића⁹⁵⁷ је данас у власништву Српске православне цркве, а до Другог светског рата се налазио у манастиру Велика Ремета.⁹⁵⁸

Портрет Андреја Андрејевића припада парадном портрету исто као и портрет Владислава Фехерварија, само што је Андреј приказан као допојасна фигура. Представљен је у изузетно лепом и раскошно украшеном оделу. На горњем делу униформе доминирају флорални елементи урађени златним везом. Десну руку је ставио на струк, док у левој руци држи златни ланац с медаљоном на којем је приказан лик Марије Терезије. Преко рамена му је пребачен богато украшен огртач оивичен тамним крзном. Портретисани је приказан као крупан човек с тамним брковима, обрвама и косом. Додуше, у време док је портрет био у манастиру Велика Ремета, о његовом идентитету је изречена сумња, као и тврдња која произилази из манастирског предања, да је на портрету приказан Јаков Андрејевић.⁹⁵⁹ Позивајући се на Руварчев *Опис српских фрушкогорских манастира* аутор горепомеутог текста закључује да портрет 1753. године када је попис вршен, није био у манастиру, те да је портретисани још увек био жив. Имајући у виду значај обојице браће, те Андрејеве ангажмане у депутацији и чињеницу да је управо он сахрањен у манастиру, и да се портрет тамо чува, пре ће бити да је на портрету његов лик. Будући да је, према процени у тренутку портретисања имао око педесет година, могуће је да је портрет настао у петој деценији осамнаестог века, недуго после његовог повратка из Беча. У светлу чињенице да је и аутор портрета, Василије Остојић, само претпостављен, ни идентитет портретисаног у овом случају није примаран.⁹⁶⁰ Наиме, обојица браће Андрејевић су могла бити приказана на сличан начин, и сваки сликар који би их портретисао, пошао би од истих елемената: да су у питању богати, угледни грађани, који својим радом доприносе добробити целокупне заједнице, да своју слику просветитеља добротинитеља у јавности желе да нагласе прилозима цркви и учествовањем у њеном раду; истиче се да су се кретали у кругу најугледније црквене и световне интелигенције, да су породичним и брачним везама такође исказивали тај углед, те да су своју припадност привилегованим круговима исказивали и посмртним трајањем, захваљујући гробници коју су унапред сместили у крило цркве. Све то је портретисаном дало за право да се покаже у свом

⁹⁵⁶Б. Јањушевић, *Стамбене палате у војвођанским градовима од барока до историзма (1718–1914)*, Прометеј, Нови Сад; Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин 2014, 36, 59–62.

⁹⁵⁷*Портрет Андреје Андрејевића* (око 1763), уље на платну, димензија: 112 x 89, 5 cm.

⁹⁵⁸О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 107.

⁹⁵⁹Б. Терзић, „Један портрет у манастиру Великој Ремети“, *ГИД*, св. 22, књ. VIII (Сремски Карловци 1933), 451, 452.

⁹⁶⁰Александра С. Человски овај портрет приписује непознатом страном аутору, док Василија Остојића и атрибуцију Олге Микић не помиње. Види: А. С. Человски, „Политика репрезентативности и портрет Андреје Андрејевића из Велике Ремете“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 44, Нови Сад 2016, 115–129.

најбољем издању, у раскошној одећи, поносно показујући медаљу којом га је одликовала хабзбуршка царска кућа. Ипак, оно што на овом портрету Андрејевића недостаје јесте племићка повеља коју Владислав Фехервари поносно држи у десној руци. С друге стране, сликар је с пажњом насликао Андрејевићеве префињене руке, дајући на знање да се ради о човеку код којег је интелектуални рад заступљенији од физичког. Насупрот Андрејевићу који је грађанин/будући племић, Фехервари је племићку титулу заслужио захваљујући залагању на војном пољу, а чак ни после распуштања Војне границе није хтео да напусти граничарску службу, те је награђен имањем које је свакако било веће од оног које су добијали обични војници (дванаест јутара земље и осам јутара пашњака),⁹⁶¹ као и капетанским чином и племићком титулом. Може се претпоставити да је Фехервари наставио своје кретање дуж Војне границе, те је захваљујући томе његов портрет завршио у Пожеги, у Славонији, потом код Густава Поше, па у Будимпешти и коначно у Мађарском националном музеју.

⁹⁶¹Љ. Церовић, *Срби у Словачкој*, https://www.rastko.rs/antropologija/ljcerovic_srbi_slv.html (приступљено 15. маја 2021).

Закључак

У српском барокном сликарству од 1745. до 1750. године сучељавају се традиционалне, касновизантијске форме и потреба за новим, савременим визуелним решењима. Сасвим сигурно Василију Остојићу припада значајно место и не тако једноставна улога у уметности тог прелазног периода. Будући да су живот и дело Василија Остојића у већој мери и даље непознати како због великог броја уништених радова, тако и због уништене, изгубљене или недовољно проучене архивске грађе, његово стваралаштво било је неопходно осветлити, истражити и заокружити. Из аспекта савремене историје уметности, као научне дисциплине, доказано је да је најважније сабрати све доступне сегменте из живота и дела сликара, у овом случају Василија Остојића, на једно место. Пред нама су се нашли документи расути по архивима, црквама, музејским збиркама, чак и неки који су публиковани, а данас су непостојећи. Сада су ти документи сагледани као целина и омогућују да се бар нешто детаљније расветли живот Василија Остојића.

Сликарски опус Василија Остојића може да се сагледа кроз два основна дискурса. Према првом Остојић припада оном културном обрасцу је још увек била присутна традиционална зографска форма, а његово сликарство припадало је прелазном периоду осамнаестог века, подложног утицајима који су долазили из Украјине. У другом, који се завршава када су се у српској уметности појавили рококо и просветитељство, сликар прихвата утицаје који су долазили са запада. Живот Василија Остојића захвата скоро цео осамнаести век, у којем су се издешавале битне промене, како за српски православни народ на простору Хабзбуршке монархије на северу, тако и у јужним деловима балканских земаља које су биле још увек под турском влашћу. Те промене су се такође односиле на спој са европском културом и суочавање двају различитих хришћанских вероисповести –православља и католичанства, што је оставило својеврстан печат и на животне околности, као и на уметност која је на овом подручју доживела препород.

У време митрополита Арсенија IV Јовановића Шакабенте, а посебно доласком Павла Ненадовића на чело Карловачке митрополије (1749–1768) започете су промене у сликарству и до пуног изражаја су дошле ангажовањем већег броја образованих сликара барокне поетике, међу којима је био и Василије Остојић. Визију уметности митрополита Павла Ненадовића, наставили су његови следбеници, митрополити, Јован Георгијевић, Викентије Јовановић Видак, Мојсеј Путник и Стефан Стратимировић.⁹⁶² Таква улога Митрополије у програму националне и црквене обнове, а посебно у визуелном програму иконографских радова у храмовима на подручју Срема под непосредним утицајем митрополита, учинила је да Сремски Карловци привуку велики број уметника, да тамо и живе. Житељи Карловаца су били Димитрије Бачевић, Захарија и Јаков Орфелин, док су Георгије Стојановић, Јоаким Марковић, Јован Поповић и Јанко Халкозовић били везани за Карловачку митрополију због сликарског ангажмана; Василије Остојић био је повезан с Јовом Василијевичем као његов ученик, а касније и сарадника; сликар Димитрије Бачевић био је становник Карловаца, Остојићев ученик а потом и сарадник.⁹⁶³

О животу Василија Остојића се не зна много, па ни да ли је познанство између Јова Василијевича и њега кренуло из Новог Сада, или се пак Остојић одазвао на позив митрополита и наставио школовање код овог цењеног сликара из Украјине. Њихови радни почеци први пут

⁹⁶²М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 33.

⁹⁶³Види: М. Костић, *Димитрије Бачевић (?–после 1770)*, 13, 14, 19, 22, 23.

се помињу у манастиру Крушедолу 1745,⁹⁶⁴ потом у манастиру Бођани први пут 1748. године и Документовано је да је Василије Остојић био један од сарадника Јова Василијевича.⁹⁶⁵ Захваљујући архивској документацији сазнајемо да је Василије Остојић родом из Београда и претпоставља се да је прве часове о сликарству добијао од сликара Георгија Стојановића, још док су обојица живели у Београду.⁹⁶⁶

Ликовни опус Василија Остојића представљен је језиком религиозне слике, и након сагледаног материјала у целисти, сагледана је и његова иконографска димензија. Испитивања су покренута од различитих визуелних образаца попут оних утемељених у литургијским и другим сегментима богослужбених радњи, заснованих на верским текстовима и бројним предлошцима који су визуелно протумачени, као и од Остојићеве интерпретације тих образаца. Пошто се са сигурношћу зна да је Василије Остојић позајмио једну илустровану Библију из Митрополијске библиотеке⁹⁶⁷ у време када је радио на иконостасу цркве Светог Николе у Иригу, може се закључити да је свакако ту Библију и користио да би компоновао сцене које је сликао. Судајући по сценама на поменутом иконостасу, избор би се сузио на Пискаторову *Библију* и *Библију Ектиму* Кристофа Вајгла, а обе су највероватније постојале у Митрополијској библиотеци. Могуће је направити пресек и упоредити иконе из Ирига са илустрацијама из *Библије Ектиме*,⁹⁶⁸ као и медаљоне са сокла.

У петој деценији осамнаестог века, Василије Остојић се формирао у озбиљног и самосталног сликара, који је добро познавао и имао искуства са теолошко-догматским темама. Предстојећи тридесетогодишњи период, био је резервисан за велике и значајне сликарске послове. Остојић је био у најужем кругу ликовних интелектуалаца чије је првенство у раду, па чак и привилегије, одобравала висока црквена хијерархија. Српско барокно сликарство с Остојићем добија јаку уметничку личност која је преузела на себе озбиљну улогу у ширењу украјинизма и стабилизовала је естетске критеријуме, пружајући својим радом модел за углед ученицима и сарадницима који су могли да следе, а неки попут Крачуна били су подстакнути да наставе уметничко школовање на бечкој ликовној Академији. Стваралачко раздобље Василија Остојића у периоду од 1748. до 1787, односно све док се није упокојио 1791. године било је испуњено сталним сликарским радом, чији је резултат уметнички опус који чине осликани иконостаси, појединачне иконе, тронове, певнице, зидне слике, портрети, те позлата за манастирске и парохијске цркве на подручју Срема, Славоније и Мађарске.

Следећи упутства наручилаца, на првим евидентираним иконостасима у Николајевској Цркви у Старом Сланкамену, капели на гробљу манастира Раковца, у Цркви Рођења Богородице у Сремској Каменици, Цркви Светог Николе у Нерадину, Цркви Светог Николе у Иригу, у Осијеку, Цркви Светог Николаја у Земуну и Цркви Светог Николе у Вуковару, Остојић доследно исказује нова визуелна схватања и своју вештину да наслика деликатне богословске замисли. Сликарство ових иконостаса, који у тематском репертоару и иконографском програму приказују добро изведене теолошко – догматске целине, одражава преображај старог начина сликања и оријентацију према новој уметности по угледу на барокни модел који нам долази с подручја Украјине.

На последњим радовима у Саборној цркви у Сентандреји, у Цркви Светог Георгија у Дивошу и Цркви Светог Архангела Михаила у Грабовцу, сликарска дела представљају крајњи

⁹⁶⁴ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 46.

⁹⁶⁵ П. Васић, „Новосадски сликар Васа Остојић“, 91.

⁹⁶⁶ Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века I*, 91.

⁹⁶⁷ АСАНУК, МП–Б, 1775/56.

⁹⁶⁸ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века*, 41, 46.

израз Остојићевог начина рада. Иако у позним годинама, у Остојићевом случају сликарске способности и амбиције нису попуштале. У овим целинама успео је да остави сво стечено досадашње ликовно и мисаоно образовање. Такође је успео да продре у начин рада западног сликарства, прихватајући релевантну иконографију и ликовну проблематику, на путу претварања религиозне композиције у барокну представу.

Остојићево сликарство се одликује педантношћу и уздржанашћу које карактеришу озбиљног сликара. На иконама је видљиво осећање за хармонију у композиционом и валерском погледу. На иконостасима долази до изражаја декоративност у којој је заступљена слободнија фигура која нам сугерише покрет. На Остојићевим радовима цртеж је примаран елемент који наглашава контуре и дефинише бојене површине од светлог ка тамном. Бојене градације постају раскошније при обради икона са сценама Великих празника, апостола и пророка. Људска фигура добија освежен изглед и створено је ново, барокно тело захваљујући анализи и примени конкретних предлога преузиманих са графичких отисака или из илустрованих библија у сликарским целинама.

Развој сликарског разумевања код Василија Остојића најбоље се уочава у метаморфози престоних икона. Од 1749. године када је урадио две престоне иконе *Богородицу са Христом* и *Исуса Христа* за Николајевску цркву у Старом Сланкамену, што му је био први самосталан рад, те за Цркву Арханђела Михаила и Гаврила у Путинцима за коју је исте године урадио и престоне иконе *Светог Николе* и *Светог Јована*. *Богородица* и *Христ* су приказани фронтално на златним троновима, барокно одевени, украшени флоралним детаљима, а у позадини је приметна раскошна орнаментика, која нам указује на одлучност у прихватању нове барокне иконографије. Сложенији ликовни програм не само престоних икона, већ и целокупног иконостаса примећује се од 1760. године па надаље. Олтарска преграда и даље стреми у висину, али је број икона мањи, што знатно увећава њихове димензије. Богородица и Христ више нису представљени у седећем положају на царским троновима, већ су приказани у духу илузионизма, како лебде на облацима. Најуочљивији примери су иконе које се чувају у Народном музеју у Београду: *Крунисање Богородице*, затим Иконостас у Иригу на којем се јасно виде Богородица, Исус Христ са светитељима како стоје на облацима, али се иза њих налази украшена златна позадина, где је јасно уочљиво мешање барока из Украјине и барока за запада; очигледно је да је Остојић радио у складу са захтевима наручилаца, па су вероватно зато на вуковарском иконостасу Цркве Светог Николе, Богородица и Христ поново постављени на тронове, попут владара, док апостоли стоје на облацима.

Василије Остојић се опробао и у мотивима везаним за Стари и Нови завет, поново следећи упуте наручилаца. Наклоњен старозаветним темама, често је сликао и пророке на већини иконостаса које је урадио, представљене како држе свитке на којима су исписани текстови који говоре о доласку Христа и његовој судбини. Посебну пажњу је посветио и маријанским темама. Сцену која велича Богородицу срећемо у Цркви Успења Богородице у Сремској Каменици као велику зидну композицију *„О тебе радујет сја“*, датовану 1758. годину. У Успенској цркви у Новом Саду такође се налазе зидне слике са композицијама из живота Богородице из 1770. године, где је део овог циклуса урадио његов сарадник Јанко Халкозовић. У манастиру Раковцу у Капели Богородичиног покрова на иконостасу биле су приказане Марија Магдалена и Богородица (1731), а на трону Светог Прокопија у манастирској цркви Светог Козме и Дамјана налазила се икона *Богородице са Христом*, из 1763. године; данас се икона налази у манастиру Гргетегу. Старозаветне најаве Благовести које се сусрећу на већини иконостаса које је Остојић урадио, као и иконе *Крунисања Богородице*, поред теолошких порука имале су задатак да Богородичино безгрешно зачеће визуелно

прикажу, а њу саму представе као непорочну особу, која је родила Христа, Божијег сина. Богородица је после Христа, друга велика тема коју је Остојић сликао, а захваљујући њему и његовим савременицима, попут Димитрија Бачевића и других сликара тог периода, значајно је порастао Богородичин култ у православном бароку. Сцене из Старог завета такође су се налазиле на соклу иконостаса у манастиру Раковац: међу осталима тема *Три младића у пећи* и *Жртва Аврамова*, уништена за време Другог светског рата. У Иригу се налазе сцене *Свети Никола спасава бродоломнике*, *Бекство у Египат*, *Христос и Самарјанка*, *Усековање Јована Претече*. У цркви у Нерадину, Остојић је радио параболе: *Прича о сејачу*, *Прича о митру и фарисеју* и *Прича о трну и брвну у оку*, затим сцене у цркви у Вуковару које су потпуно уништене и у манастиру Пакре сцена *Чудо Светог Николе са Агриковим сином*. Све ове теме и сцене имале су за циљ не само код Василија Остојића, већ и код других сликара да укажу на Богородицу и Исуса Христа, односно визуализују морализаторско–дидактичке теме или верско–политичке програме са јасном догматском поруком.

Да је Василије Остојић био свестран и уважен сликар, види се и из чињенице да је на самом почетку ликовне каријере радио паралелно штафелајно и зидно сликарство. Већ 1750. године, као ученик Јова Василијевича осликава припрату са поворком српских светитеља: *Светог Саву* и *Светог Максима*, *Богородицу са Христом* и *Исуса Христа* док у олтарском простору значајно место заузимају старозаветне сцене *Аврамова*, *Илијина* и *Нојева жртва* и *Каин убија Авеља* из 1751. године, које је креатор овог зидног сликарства конципирао желећи да утка теолошку причу и да у целину олтарског простора угради увек актуелну поруку. Након седам година, нову зидну композицију срећемо у Сремској Каменици у цркви Успења Богородице са темом *“О тебе радујет сја”*. У Успенској цркви у Новом Саду 1770. године настају већ поменуте сцене из живота Богородице и старозаветне теме Христових страдања, које су имале за циљ да истакну морализаторско –дидактичке идеје.

Особености српског барокног иконостаса везују се за побожност и религију; нови тип олтарске преграде одражавао је визуелни аспект барокне побожности. Богословска литература и ликовне уметности нису биле једине у стварању барокне слике која је сачињавала барокни иконостас, већ је додатни подстицај у ширењу и формулисању ликовних решења добијан је из књижевне дескрипције и литерарних представа. Иконостас има улогу посвећивања пажње Исусу Христу и Богородици, а с друге стране говори и о Христовим страдањима и небеском прослављању Богородице, односно Марије.

Оно што карактерише барокни иконостас јесте његова свечаност и сценски карактер који нас, с једне стране, уводи у причу о давно прошлим временима и религиозну историју, а с друге стране иконостас нас уводи у ентеријер саме цркве, где заузима главно место. Та новина богатства и раскошности у цркви, с новим изгледом верских слика и позлатом која је уоквиравала иконостас и истицала певнице, тронове и остали црквени мобилијар, требало је да фасцинира вернике. Такође, црква је желела да привуче што више верника под своје окриље, да их образује, морално и верски васпитава, на реторички начин да их убеди, а с друге стране да обезбеди материјално богатство цркве као потврду моћи на земљи.⁹⁶⁹

Василије Остојић као сликар и верник који је редовно посећивао и даровао цркву, у великој мери је успео да допринесе остваривању поменутих замисли. У процесу промена успео је да изгради ликовни израз захваљујући учитељу Јову Василијевичу који доноси знање из Кијевске академије; потом је то знање пренео својим ученицима, као и сарадницима и коначно неке о њих оспособио да постану самостални сликари. Успео је да направи склад између

⁹⁶⁹ Б. Вуксан, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, 221–225.

традиционалне и нове уметности. Тај прелазни период који допире из Украјине поставио је чврсте темеље сликарима који су успели да прихвате барок са Запада, углавном из царског Беча.

* * *

Василије Остојић био је барокни иконописац и један од најактивнијих и најтраженијих српских сликара друге половине осамнаестог века. Иза себе је оставио уметничка дела која осликавају један период преласка у нови век, а која су заправо представљала преображај у српској уметности. Доживљавао је највећа признања и похвале од црквених поглавара и био примери сликарима и грађанству, док је с друге стране доживео и критике и казне због сукобљавања с наручиоцима као и блиским сарадницима. Као сликар и као личност Василије Остојић је успео да стекне углед за живота. Кроз више од четири деценије бављења сликарством, оставио нам је не само обиман уметнички опус, који је већим делом страдао у ратовима или је пресликан, већ је своје сликарско знање подарио и другим ученицима и познатим сликарима попут Димитрија Бачевића и Теодора Димитријевића Крачуна као водећег сликара српског барокног сликарства, и многим другима сликарима.⁹⁷⁰

Иако се током сликарске каријере у највећој мери бавио осликавањима иконостаса, Василије Остојић се бавио и другим сликарским вештинама. Велики допринос дао је српском иконосликарству у области новозачетог портретног сликарства, радио је како на зидним сликама тако и на осликавању црквеног мобилијара као што су тронове, балдахине, певнице и проповедаонице, чак се бавио и позлатом.

Василије Остојић сликао је предано дуги низ година у духу словенског православног барока, да би готово на крају свог радног века прихватио средњоевропска схватања која су долазила са Запада. Најубедљивији и најсложенији пример тог сликарства показао је на иконостасу Саборне цркве у Сентандреји. Захваљујући том иконостасу сврстао се у ред најбољих уметника српског барока, чак и међу онима који су школовање наставили на бечкој Академији.⁹⁷¹ Штавише, био је свестан и промена које доноси устројство новог друштва, где стицање племићке титуле итекако уздиже појединца у грађанској средини која се тек формирала. Због тога је значајно племство које је његова породица добила од цара Леополда Другог. Племићка титула и богата заоставштина коју је оставио својим синовима, као и богата сликарска заоставштина у којој и даље откривамо нове моменте, непобитни докази о значају и угледу који је новосадски сликар Василије Остојић уживао, као и о његовом значају у нашем времену.

⁹⁷⁰ Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 72.

⁹⁷¹ Исто, 73, 95.

Скраћенице

АВ–Архив Војводине, Нови Сад.

АС–Архив Србије, Београд.

АСАНУК–Архив Српске академије наука и уметности Сремски Карловци.

АСПЕБ–Архив Српске православне епархије будимске, Сентандреја.

АСПЦ–Академија Српске православне цркве, Београд.

ВО–Василије Остојић

ГМС–Галерија Матице српске, Нови Сад.

ГИД–Гласник Историјског друштва

ДИУС–Друштво историчара уметности Србије.

ИАБ–Историјски архив Београда, Нови Београд.

МС–Матица српска, Нови Сад.

Музеј СПЦ–Музеј Српске православне цркве, Београд.

САНУ–Српска академија наука и уметности, Београд.

СКА–Српска краљевска академија, Београд.

ЗМСЛУ–Зборник Матице Српске за ликовне уметности, Нови Сад.

РОМС–Рукописно одељење Матице српске

Протокол исповеданих у Новом Саду – Протокол исповедајушчих у Новом Саду 1781–1785,

Успенска црква у Новом Саду.

СПЦ–Српска православна црква

Извори

Архив САНУ, Сремски Карловци

АСАНУК, МП-Б, 1755/56. – Податак да је из Митрополијске библиотеке позајмио Библију велику са фигурама (1755).

АСАНУК, Конзисторија, 1793/252. – Исплата Васи Молеру за послове у цркви Св. Николе у Земуну (1787)

Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима

Домовни протокол 1774. године парохије Горње цркве у Карловцима, Ризница СПЦ у Сремским Карловцима.–Димитрије Бачевић

Матичне књиге Доње цркве у Карловцима 2, Ризница Саборне цркве у Сремским Карловцима.–(1768) Марија супруга Васе Молера новосадског била кума на крштењу у Карловцима.

Музеј СПЦ

Музеј СПЦ, Београд, бр.122, л.37', 38', 44, 45', 53, 64, 95'. – неколико исплата Василију Молеру за радове у Крушедолу (око 1750)

Музеј СПЦ, Београд, бр. 122, л. 135' (1753) – приложио манастиру Крушедолу 6 форинти.

Музеј СЦЦ, Београд, бр. 570, л. 20 (10. септембар 1763), Протокол манастира Раковца, примио 1100 форинти за сликање иконостаса.

Музеј СПЦ, Београд, бр. 665, л. 151 (октобар 1769), у манастиру Раковцу исплата 3 форинте за „молерај ради портре рамску“.

Музеј СПЦ, Београд, бр. 122, л.135'., бр. 570, л. 20., бр. 665, л. 151.

Историјски архив Београда

ИАБ, Нови Београд, Матичне књиге храма Светог Николе у Земуну, књ. 22, 15. (3. фебруар 172) – житељ новосадски родом из Белиграда кумовао на венчању.

Архив Војводине

АВ, Нови Сад, Темишварска епархија, бр. 326, стр. 367 (пролеће 1763) платио за себе и жену Марију сараднар од 1 форинти манастиру Бездину.

Протокол исповеданих у Новом Саду

Протокол исповедајушчих 25, 101, 205. – ВО усвојио Пулхерију, сироту кћер Томе Бучевића.

Протокол исповедајушчих 1781-1785, Успенска црква у Новом Саду, 25, 68, 72, 97, 101, 137, 144, 181, 188, 203-204, 205, 206, 227, 235, 251, 274, 290, 322, 585, 630 – Василије, синови и кћери се причешћивали о великим постовима.

Протокол исповедајушчих 1781-1785, Успенска црква у Новом Саду, 188. – о сарадницима.

Матичне књиге новосадских цркава

Матичне књиге новосадских цркава, Саборна црква, књ.II, 25. Јануар 1791. умро и сутрадан сахрањен поред Николајевске цркве.

Архив српске православне епархије будимске, Сентандреја

АСЕПБ, Будим 1742 – 1788 – рачуни(1764) – послао икону за углед у Сентандреју.

Архив српске православне епархије будимске, Сентандреја 1752-1895, I/3-4. (11. март 1777. и даље), Уговор са Саборном црквом у Сентандреји.

АС, Будимска општина, књиге – кутија 9, Извод из Тефтера црковних прихода и расхода 1719 – 1773, л. 9 – 11; АС, Будимска општина XVI/29; АСЕПБ, Будим 17422 – 1778 – рачуни; АСЕПБ, Будим – Тефтер прихода и расхода цркве, 1766 (између 1764 и 1768) више исплата молеру Василију.

Литература

1. Anušić, Edo, „Ikonoštasi manastira Pakre“, *Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, бр. 2, Zagreb 2011, 179–188.
2. Аћимовић, Љиљана, „Две непознате иконе Јова Василијевића“, *Свеске Друштва историчара уметности Србије*, бр. 17, Београд 1986, 99–103.
3. Bach, Ivan, „Prilozi povjesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stolecā“, *Historijski zbornik* 1–4, Zagreb 1949, 158–208.
4. Balić, Milan Đ., „Pregled evidentiranih nepokretnih spomenika kulture na terenu slavonsko–baranjske regije“, *Informatica museologica*, Vol. 6 No. 32, Osijek 1975, 64.
5. Белецкий, Платон, *Украинская портретная живопись XVII–XVIII века*, Искусство, Ленинград, 1981.
6. Бикар, Федора, *Сентандреја у огледалу прошлости*, Федора Бикар, Нови Сад; Српска Самоуправа у Будимпешти 2003.
7. Бикић, Весна (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019.
8. Бјелица, Слободан, *Знамените личности Срема*, Музеј Срема, Сремска Митровица 2003.
9. Богдановић, Лазар, „Срби сликари“, *Српски Сион*, бр. 31, Сремски Карловци 1900, 50–59.
10. Богдановић, Лазар, „Срби сликари – LXLV. Теодор иконописац“, *Српски Сион*, XIV, Сремски Карловци 1904.
11. Borovszky, Samu. *Magyarország vármegyei és városai. Temes Vármegye*, Budapest 1911, 419.
12. Borčić, Vera, *Slikarstvo 18. stoljeća u pravoslavnim crkvama. Umjetnost 18. stoljeća u Slavoniji*, Osijek 1971, 21–23.
13. Borčić, Vera. *Zbirka slika odjela Srba u Hrvatskoj*, Povijesni muzej Hrvatske, Zagreb 1978.
14. Bosanac, Luka, *Kulturno-historijski spomenici Daruvara*, Turistička zajednica, Zagreb 1987, 38.
15. Brajović, Saša, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska–barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Plato, Beograd 2006.
16. Васиљевић, Бранка, „Обновљен јединствен барокни иконостас у Николајевској цркви“, *Политика*, 22. јул 2019.
17. Васин, Горан, Гавриловић, Владан, Нинковић Ненад, „Преглед историје Будимске епархије до 1918.“, у: Дејан Микавица, Драго Његован (ур.), *Три века Карловачке митрополије 1713–2013* [зборник радова са научног скупа], Епархија сремска СПЦ, Сремски Карловци; Одсек за историју Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Мало историјско друштво, Нови Сад 2013, 103–126.
18. Васић, Катарина, „Бакорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1746. године“, *Зборник Народног музеја XVIII-2*, Историја уметности, Народни музеј у Београду 2007, 219–230.
19. Васић, Катарина, „Хабсбуршки портрети у архијерејским резиденцијама Карловачке митрополије XVIII века“, *Зборник радова Народног музеја XIX-2*, Историја уметности, Народни музеј у Београду 2010, 243–255.
20. Васић, Катарина, *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, Платонеум, Нови Сад 2013.
21. Васић, Павле, „Аутори, порекло и значај престоних икона из манастира Велике Ремете“, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, св. 28, Нови Сад 1960, 79–94;

Прештампано у: Васић, Павле, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 19–35.

22. Васић, Павле, „Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола“, *Старинар*, н. с., бр. 18, Београд, 1961; прештампано у: Васић, Павле, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 77–92.

23. Васић, Павле, „Дневник са пута по Мађарској“, *Летопис Матице српске*, год. 139, књ. 391, св. 3, Нови Сад 1963, 265–277.

24. Васић, Павле, „Барокни елементи у српском сликарству прве половине XVIII века“, *Гласник српске православне цркве*, бр. 7–8, Београд 1964; Прештампано у: Васић, Павле, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 127–136.

25. Vasić, Pavle. „The Iconostases of Vasa Ostojić, Painter from Novi Sad“, у: *Serbian Orthodox Church. Its Past and Present, Volume II*, Belgrade 1966, 253–225; објављено на српском језику у: Васић, Павле, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 137–142.

26. Васић, Павле, „Димитрије Бачевић иконописац карловачки“, *Гласник СПЦ*, бр. 9, Београд 1969; Прештампано у: Васић, Павле, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 191–205.

27. Васић, Павле, *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971.

28. Васић, Павле, „Нови подаци о Димитрију Бачевићу“, у: *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 211–213.

29. Васић, Павле, „Иконе Недељка Поповића у Острву“, у: *Доба барока: студије и чланци*, Уметничка академија, Београд 1971, 219–225.

30. Васић, Павле: *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Матица српска, Нови Сад 1978.

31. Васић, Павле, „Порекло новосадског сликара Васе Остојића“, *Свеске Друштва историчара уметности Србије*, бр. 11–12, Београд 1981, 36, 37.

32. Васић, Павле, „Теодор Стефанов Гологлавац или Ваљевац“, *Гласник међуисторијског архива*, бр. 18, Ваљево 1983, 3–8.

33. Васић, Павле, *Доба рококоа*, Универзитет уметности, Београд 1991.

34. Веселиновић, Рајко Л., „Велика сеоба Срба 1690.“, у: *Историја српског народа*, књ. III-1, Српска књижевна задруга, Београд 2000.

35. Витковић, Гаврило, „Споменици из будимског и пештанског архива од 1749. до 1780“, *Гласник Српског ученог друштва*, 2-ги одељак, књига пета, Београд 1874, збирка III, 406, бр. 135.

36. Woodall, Joanna (ed.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester University Press, Manchester&New York, 1997.

37. Vujičić, Stojan, *A Pesti szerb Templom*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1961.

38. Вујовић, Бранко, „Утицај Јова Василијевича и његових ученика на развој сликарства у Србији у XVIII веку“, *Свеске Друштва историчара уметности Србије*, бр. 17, Београд 1986, 104–119.

39. Вујовић, Бранко, „Утицај српског бакрореза XVIII века на развој ликовне културе у Србији у XVIII и првој половини XIX века“, у: *Српска графика XVIII века* [зборник радова], Београд 1986, 245–253.

40. Вујовић, Бранко. *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Просвета; Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1986.

41. Вукашиновић, Владимир, *Српско барокно богословље: библијско и светотајинско богословље у Карловачкој митрополији XVIII века*, Београд, Краљево, Нови Сад 2008, 121, 131, 132.

42. Вуковић, Коста, *Михаило Живковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1997.
43. Вуковић, Коста, *Сталне поставке и црквеноуметнички фондови из збирке Музеја Српске православне епархије будимске*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2011.
44. Вуковић, Коста, „Ентеријер Српске цркве у Будиму у време митрополита Дионисија Новаковића“, Дејан Микавица, Драго Његован (прир.), *Три века Карловачке митрополије 1713–2013* [зборник радова са научног скупа], Епархија сремска, Сремски Карловци; Филозофски факултет, Одсек за историју, Мало историјско друштво, Нови Сад 2014, 631–645.
45. Вуковић, Коста, „Срби у Будиму и катедрална црква Свете Тројице у XVIII веку“, у: Вуковић, Коста, Владимир Симић, *Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017, 26–67.
46. Вуковић Коста, *Српска катедрална црква у Будиму*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2018.
47. Вуковић, Коста, Владимир Симић, *Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.
48. Вуксан, Бодин, „Идеје и реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку“, *Зборник Филозофског факултета, Споменица Светозара Радојчића*, бр. XVI, Београд 1989, 199–222.
49. Вуксан, Бодин. „Појање и исповест код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века“, *Зборник Филозофског факултета*, серија А, Историјске науке, књ. XVII, Београд 1991, 241–272.
50. Вуксан, Бодин, „Украјинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII столећу“. *Саопштења*, бр. 32–33, Београд 2000–2001, 61–80.
51. Вуксан, Бодин, *Хуманистичке основе амблематске литературе: (XVI–XVII век)*, Пер Аспера, Београд 2008.
52. Вуксан, Бодин, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, Платонеум, Нови Сад 2016.
53. Вучковачки Савић, Вера, „Георгије Стојановић сликар из прве половине XVIII века“, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 17, Нови Сад 1957, 54–75.
54. Веселиновић, Рајко и други, *Историја српског народа*, IV књига, други том, *Срби у XVIII веку*, друго издање, Српска књижевна задруга, Београд, 1994.
55. Гавриловић, Славко, „Ириг у XVIII столећу“, *Зборник за друштвене науке Матице српске*, бр. 32–33, Нови Сад 1962, 19–61.
56. Гавриловић, Славко, Иван Јакшић, „Грађа о православним храмовима Карловачке митрополије XVIII века“, *Споменик СХХIII*, Одељење историјских наука 2, Београд 1981.
57. Голубовић, Биљана, *Георгије Стојановић (?–1746)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1990.
58. Gombrich, Ernst H., “The Mask and the Face, The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art”, in: Mandelbaum M. (ed), *Art Perception and Reality*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972.
59. Грдинић, Никола, „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века“, *Зборник за славистику*, бр. 24, Нови Сад 1983, 43–50.
60. Грдинић, Никола, „Емблеми у делу Јована Рајића“, у: Марта Фрајнд (ур.), *Јован Рајић: живот и дело*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1997, 233–242.
61. Грујић, Радослав. „Андрејевић Алексије“. *Народна енциклопедија СХС*. књ. 1, Библиографски завод, Загреб, 1927, 58.
62. Давидов, Динко, „Тврђава и црква у Сланкамену“, *Дневник*, Нови Сад, 8. август 1961.

63. Давидов, Динко, „Стари новосадски сликар Васа Остојић“, *Дневник*, Нови Сад, 22. април 1962.
64. Давидов, Динко, „Из историје српског бакрореза XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 1, Нови Сад 1965, 239–263.
65. Давидов, Динко, „О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 4, Нови Сад 1968, 213–235.
66. Давидов, Динко, „Разумевање суседа: за проучавање српских споменика у Мађарској“, *Дневник*, Нови Сад, 21. април 1968.
67. Давидов, Динко, „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 5, Нови Сад 1969, 121–138.
68. Давидов, Динко, „Српски бакрорези у Будимској епархији“, *Зборник Светозара Радојчића*, Филозофски факултет, Београд 1969, 55–76.
69. Давидов Динко. „Иконе 18. века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 6, Нови Сад 1970, 333–363.
70. Давидов, Динко, „Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века“, *Хиландарски зборник*, бр. 2, Београд 1971, 143–170.
71. Давидов, Динко, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1973.
72. Давидов, Динко, *Српска графика*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1973.
73. Давидов, Динко, „Барокни иконостас из Суботице–Александрова 1766“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 11, Нови Сад 1975, 149–161.
74. Динко Давидов. „Сентандреја“, *Летопис Матице српске*, бр. 41, књ. 2, Нови Сад 1976, 171–186.
75. Давидов, Динко, „Седам сентандрејских цркава“, Политика, Београд, 24. април 1977.
76. Давидов, Динко, *Српска графика XVIII века*, Матица српска, Нови Сад 1978.
77. Давидов, Динко, „Иконостаси српских варошких цркава сремске архидијецезе у XVIII веку“, у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)*, Балканолошки институт САНУ, Београд 1984, 241–254.
78. Давидов, Динко, „Русско-украинские влияния на иновацию сербской церковной живописи XVIII века“, *Balkanica XX*, Београд 1989, 103–108.
79. Давидов, Динко, *Споменици Будимске епархије*, Завод за заштиту споменика културе, Београд; Галерија Матице српске, Нови Сад 1990.
80. Давидов, Динко, „Препород српске уметности у XVIII веку“, у: *Срби у европској цивилизацији*, Балканолошки институт САНУ, ИП Нова, Београд 1993, 111–134. (Посебна издања Балканолошког института САНУ књ. 44).
81. Давидов, Динко, *Српске привилегије царског дома хабзбуршког*, Балканолошки институт, Београд, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1994.
82. Давидов, Динко, *Сентандрејска Саборна црква*, Народна књига–Алфа, Београд 2001.
83. Давидов, Динко, *Студије о српској уметности XVIII века*, Српска књижевна задруга, Београд 2004.
84. Давидов, Динко, „Иконе Николајевске цркве у Старом Сланкамену. Престоне иконе из 1749. Године“, у: *Студије о српској уметности 18. века*, Београд 2004, 219–260.
85. Давидов, Динко, „Кијевопечерска лавра и српска црквена уметност у 18. веку“, у: *Српско-руски односи од почетка XVIII до краја XX века*, САНУ, Београд 2011.
86. Давидов Динко, Лепосава Шелмић, *Иконе српских зографа*, Београд, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1977.

87. Давидов, Динко; Дејан Медаковић, *Сентандреја*, Југословенска ревија, Београд 1982.
88. Давидов, Динко, Радомир Станић, Мирослав Тимотијевић, *Ратна страдања православних храмова у српским областима у Хрватској 1991*, Министарство за информције Републике Србије, Београд 1992.
89. Димић, Жарко, *Овде живе Срби (страни путници и путописци о Карловцима од XV до прве половине XX века)*, ЛДИЈ, Ветерник 2001.
90. Димић, Жарко, *Сремски Карловци*, Каирос, Сремски Карловци 2011.
91. Ђурић, Војислав, „Лазар Мирковић као историчар уметности“, у: Мирковић, Лазар, *Иконографске студије*, Матица српска, Нови Сад 1974, IX, X.
92. Живанов, Драгојла, „Библиографија радова др Мирјане Лесек“, *Гласник Друштва конзерватора Србије*, бр. 31, Београд 2007, 293–299.
93. Живанов, Драгојла, „Библиографија радова др Оливере Милановић Јовић“, *Гласник Друштва конзерватора Србије*, бр. 32, Београд 2008, 255–258.
94. Закамаров, Петар, *Историја Украјине и трагови Украјинаца у Срему и Србији*, Удружење „Српско-украјинско пријатељство“, Инђија 2017, 52–67.
95. Дејан Микавица, Драго Његован (прир.), *Три века Карловачке митрополије 1713-2013* [зборник радова научног скупа], Епархија сремска, Сремски Карловци; Филозофски факултет, Одсек за историју, Мало историјско друштво, Нови Сад 2014.
96. Зеремски, Вида, *Библиографија Галерије Матице српске 1896–2002*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.
97. Ivančević Španiček, Lidija, Gustav Poša (1825.–1900.): požeški slikar bidermajera i slikari njegova vremena, Gradski muzej Požega, Požega, 2006. godine; [https://www.mdc.hr/hr/mdc/zbirke-fondovi/zbirka-muzejskih-plakata/pregled-zbirke-plakata/gustav-posa-\(1825---1900\),3874.html](https://www.mdc.hr/hr/mdc/zbirke-fondovi/zbirka-muzejskih-plakata/pregled-zbirke-plakata/gustav-posa-(1825---1900),3874.html) (преузето 24. децембра 2020)
98. Јањушевић, Богдан, *Стамбене палате у војвођанским градовима од барока до историзма (1718–1914)*, Прометеј, Нови Сад; Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин 2014.
99. Јовановић, Миодраг, „Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Нови Сад 1959, 171–177.
100. Јовановић, Миодраг, „Руско-српске уметничке везе у XVIII веку“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. VII/1, Београд 1963, 379–410.
101. Јовановић, Миодраг; Кусовац, Никола. „Иконостас српске цркве у Даљу“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, св. 3, Нови Сад 1967, 281–291.
102. Јовановић, Миодраг, „Илустроване библије из библиотека у Бечу и Минхену“, *Зборник Филозофског факултета*, Београд 1968, 299–307.
103. Јовановић, Миодраг, *Српско црквено сликарство и градитељство новијег доба*, „Каленић“–Издавачка установа Епархије шумадијске, Крагујевац; Друштво историчара уметности Србије, Београд, 1987.
104. Јовановић, Миодраг, „Уметничко благо Срба у Румунији“, у: Јевта Јевтовић (ур.), *Уметничко благо Срба у Румунији*, Народни музеј, Београд; Галерија Матице српске, Нови Сад 1991, 7–16.
105. Јовановић, Миодраг, „Уметност у Банату у XVIII веку између Истока и Запада“, *Саопштења XXV*, Београд 1993, 219–222.
106. Јовановић, Миодраг, „Критеријуми српске црквене уметности“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 11–15.
107. Јовановић, Миодраг, *Сликарство Темнишварске епархије*, Матица српска, Нови Сад 1997.
108. Јовановић, Миодраг, „Скулптура дрворезбарених иконостаса“, *Зборник Музеја примењене уметности*, нова серија, бр. 3, Београд 2007, 7–12.

109. Jovanović, Miodrag, *Barok u srpskoj umetnosti*, Dereta, Beograd 2009.
110. Kantorovic, Ernst H., *Dva kraljeva tela*, Fedon, Beograd 2012.
111. Кашанин, Милан, Вељко Петровић, *Српска уметност у Војводини од доба деспота до уједињења*, Матица српска, Нови Сад, 1927.
112. Кашанин, Милан, *Два века српског сликарства*, Београд 1942.
113. Кашић. Душан, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Српска Патријаршија, Београд 1971, 195–228.
114. Кириловић, Димитрије, „Карловачке школе у доба митрополита Ненадовића“, Споменик СКА CIV. н. с. б., Београд 1956.
115. Кљajić, Marko, *Sveti Juraj u Petrovaradinu*, Novi Sad, 2004.
116. Козобарић, Јован, *Споменица Српске православне цркве у Вуковару: пригодом прославе двеста годишњице*, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб 2001.
117. Коларић, Миодраг, „Захарија Орфелин: цртач, калиграф и бакрорезац“, *Зборник Матице српске, Серија друштвених наука*, св. 2, Нови Сад 1951, 66–74.
118. Коларић, Миодраг, *Српска графика XVIII века*, Народни музеј, Београд 1953.
119. Коларић, Миодраг, Вељко Петровић, *Српска уметност XVIII века*, Народни музеј, Београд 1954.
120. Коларић, Миодраг, „Модернизација српског сликарства у раздобљу Зографа и Молера“, *Зборник Матице српске, Серија друштвених наука*, св. 8, Нови Сад 1955, 87–98.
121. Kolarić, Miodrag, *Umetnost baroka*, Radnički univerzitet, Beograd 1960.
122. Коларић, Миодраг, „Основни проблеми српског барока“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 3, Нови Сад 1967, 235–277.
123. Коларић, Миодраг, *О уметницима и уметности*, Универзитет уметности, Београд 1991.
124. Коларић, Миодраг, *Европски путеви српске уметности*, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб; Equilibrium, Београд 2009.
125. Колунџија, Јована, Јелена Теранић Берић, *Црква Светог Николе у Старом Сланкамену*, Црквена општина Стари Сланкамен, Сланкамен 2018.
126. Комненовић, Илија, „Андрејевић, Андреј, трговац, управник поште (Бешка, 1696 ³/₄ ман. Велика Ремета, 1.VIII 1782)“, у: Попов, Чедомир ур. *Српски биографски речник*, том 1 (А–Б), Матица српска, Нови Сад 2004, 13, 14.
127. Кораћ, Војислав, „Стара црква у Сланкамену и њено место у развоју српске архитектуре касног средњег века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 6, Нови Сад 1970, 293–301.
128. Королија Црквењаков, Даниела, „Иконе Св. Димитрија и Св. Георгија из ликовне збирке Народног музеја у Шапцу“, *Museum* 11, Шабац 2010, 287–296.
129. Королија Црквењаков, Даниела, Јоњуа Раногајец, „Конзервација тренова цркве манастира Крушедола“, у: Тимотијевић, Мирослав (ур.), *Тренови манастира Крушедола*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2009, 137–163.
130. Королија Црквењаков, Даниела, Слободан Гаџурић, *Чишћење слика и других полихромних површина*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2020.
131. Костић, Мирослава, *Иконостас капеле Успења Богородице у Даљу*, Галерија Матице српске Нови Сад 1994.
132. Костић, Мирослава, *Димитрије Бачевић (?–после 1770)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1996.
133. Костић, Мирослава, *Јаков Орфелин и његово доба*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2007.
134. Костић, Мирослава, „Сликани програм тренова“, у: Тимотијевић, Мирослав, (ур.), *Тренови манастира Крушедола*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2009, 93–133.

135. Костић, Мирослава, „Жена, искушење и подршка: представе старозаветног Јова и његове жене у визуелној култури Карловачке митрополије током касног XVIII века“, *Саопштења*, књ. 46, Београд 2014, 177–192.
136. Костић, Мирослава М. „Портрети грофа Георгија Бранковића“, *Зборник Народног музеја XXI-2*, Београд 2014, 137–161.
137. Костић, Мирослава, „Барокна обнова средњовековне политичке идеологије у Карловачкој митрополији“, у: Борозан, Игор, Мереник, Лидија, Симић, Владимир (ур.), *Замисањање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, књ. III, Српски комитет за византологију; Службени гласник; Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 47–58.
138. Костић, Мита, „Сликарски занат код Срба у 18. веку“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. III. св. 1, Нови Сад 1930, 39–49.
139. Костић, Мита, „Духовни регуламент Петра Великог (1721) и Срби. Прилог историји нашег рационализма“, *Зборник радова српске академије наука XVII*, Институт за проучавање књижевности, књ. 2, Београд 1952, 61–91.
140. Красић, Владимир, „Манастир Пакра“, *Стражилово*, Сремски Карловци 1886, 1659.
141. Красић, Владимир, „Манастир Грабовац у Будимској епархији“, *Летопис Матице српске*, год. 50, књ. 126, Нови Сад 1881, 26–33.
142. Кулић, Бранка, Недељка Срећков, *Манастири Фрушке горе*, Прометеј; Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 1994.
143. Кулић, Бранка, *Манастир Раковац*, Издавачка кућа Драганић, Београд; Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад, 1999.
144. Кулић, Бранка, *Новосадске дрворезбарске радионице у XVIII веку*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2007.
145. Кулић, Бранка, „Поетика и реторика српске уметности 18. века“, *Рад Матице српске*, бр. 44, Нови Сад 2007, 474–475.
146. Кулић, Бранка, *Галерија Матице српске: XVIII век*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2007.
147. Кулић, Бранка, „Дефинисање облика – тронове за свете мошти и архијерејски трон у храму манастира Крушедола“, у: Тимотијевић, Мирослав (ур.), *Троневи манастира Крушедола*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2009, 57–77.
148. Кулић, Бранка, *Уметност XVIII века у колекцији Галерије Матице српске* [каталог], Српска академија наука и уметности, Београд; Галерија Матице српске, Нови Сад 2013.
149. Кусовац, Никола, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Народни музеј у Београду, 1987.
150. Кучековић, Александра, „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовичу“, *Зборник Народног музеја XIX -2*, Историја уметности, Народни музеј у Београду 2010, 259–278.
151. Кучековић, Александра, „Рецепција традиционалних тема на ранобарокним иконостасима у Славонији: на додиру јужно балканских и украјинских утицаја“, у: Борозан, Игор, Мереник, Лидија, Симић, Владимир (ур.), *Замисањање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, књ. III, Српски комитет за византологију; Службени гласник; Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 39–45.
152. Кучековић, Александра, *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд 2014.
153. Кучековић, Александра, „Реч приређивача“, у: Вуксан, Бодин. *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, Платонеум, Нови Сад 2016, 7–12.

154. Кучековић, Александра, *Сакрална баштина Срба у западној Славонији*, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб 2015, 30, 232, 233, 234, 237.
155. Kučeković, Aleksandra, „Jovan Četirević Grabovan – an 18th-Century Itinerant Orthodox Painter. Some Ethnic and Artistic Considerations“, у: *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders* (Moutafov, Emmanuel, Toth, Ida ed.), *Art Readings, Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volume I–Old Art 2017*, Софија 2018, 349–367.
156. Лесек, Мирјана, „О ауторима иконостаса цркве св. Георгија у Дивошу“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XIV, Нови Сад 1987; прештампано у: Лесек, Мирјана, *Уметничка баштина у Срему*, Матица српска, Нови Сад 2000, 220–229.
157. Лесек, Мирјана, „Прилог проучавању Василија Романовича“, у: Мирјана Лесек. *Уметничка баштина у Срему*, Матица српска, Нови Сад 2000, 109–115.
158. Лесек, Мирјана, *Барокно сликарство у Срему*, Матица српска – Одељење за ликовне уметности, Нови Сад, 2001.
159. Лесек, Мирјана, „Остојић Василије. Васа“, у: Попов, Душан (ур.), *Енциклопедија Новог Сада*, књ. 18, Новосадски клуб, Нови Сад 2001, 225, 226.
160. Лесек, Мирјана, *Уметничка баштина у Срему I*, Матица српска, Нови Сад 2000.
161. Лесек, Мирјана, „Иконостаси цркве манастира Дивше“, *Саопштења*, бр. 34, Београд 2002, 295–310.
162. Лесек, Мирјана, „Првобитни иконостас Доње цркве у Сремским Карловцима“, *Вести Музеја града Новог Сада*, год. 2, бр. 3, Нови Сад 1973, 7.
163. Лесек, Мирјана: *Уметничка баштина у Срему*, књ. 2, Завод за заштиту споменика културе, Сремска Митровица 2004.
164. Лесек, Мирјана, *Уметничка баштина у Срему*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад 2005.
165. Лесек, Мирјана, *Уметничка баштина у Срему*, књ. 4, Завод за заштиту споменика културе, Сремска Митровица 2006.
166. Лесек, Мирјана, *Иконостаси православних цркава у Срему*, Belart, Нови Сад 2018.
167. Лупуровић, Душко, „Пошта у Бешки од првих помена до укидања Војне границе“, *Годишњак Завичајног друштва „Стара Бешка“*, бр. 3, Бешка 2013, 12–45.
168. Манојловић, Александар, *Српски манастири у Фрушкој гори*, Сремски Карловци 1937.
169. Марицки Весна, *Иконе и грађански портрети из збирке Музеја Срема од XVII до XVIII века*, Музеј Срема, Сремска Митровица 1995, 88, 89.
170. Марицки Остојић, Весна, *Иконе Срема*, Завод за заштиту споменика културе, Сремска Митровица 2007.
171. Marković Slobodan G., „Od grada s druge strane granice zapadne civilizacije ka gradu unutar granica Evrope (XVIII–XIX vek)“, у: *Stranci u Beogradu*, deo I, *Limes*, br. 2/ 2013.
172. Матић, Војислав, „Црква св. Николе у Нерадину“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 10, Нови Сад 1974, 117–138.
173. Матић Војислав. „Архитектура цркве манастира Раковца“, *Рашка баштина*, бр. 3 (Краљево 1988).
174. Матић, Војислав, *Капеле фрушкогорских манастира*, Матица српска, Нови Сад 1989.
175. Матић, Војислав, *Карловачке цркве*, Матица српска, Нови Сад 2003.
176. Матић, Војислав, *Манастир Беочин*, Матица српска, Нови Сад 2006.
177. Матић, Војислав, *Манастир Шишатовца*, Матица Српска, Нови Сад 2010.
178. Матић, Светозар, „Итика Јерополитика“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VII*, Београд 1927, 230–233.

179. Матић, Светозар, „Силвестер Поповић путописац“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. III, Нови Сад, 1930.
180. Медаковић, Дејан, „Једно неостварено сликарско школовање Герасима Зелића“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XX*, 3–4, Београд 1954; прештампано у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 289–291.
181. Медаковић, Дејан, „Један сликарски уговор XVIII века“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XXI*, 1–2, Београд 1955, прештампано у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 265–269.
182. Медаковић, Дејан, „О српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске“, прештампано у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 227–246.
183. Медаковић, Дејан, „Представе врлина у српској уметности XVIII века“, *Рад војвођанских музеја*, бр. 8, Нови Сад 1959; прештампано у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 131–146.
184. Medaković, Dejan, „О srpskom baroku“, *Delo*, br. 12, Beograd 1959.
185. Медаковић, Дејан, „Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну“, *Зборник радова Народног музеја*, бр. IV, Београд 1964.
186. Медаковић, Дејан, „Зидно сликарство манастира Крушедола“, *Зборник Филозофског факултета VIII*–1, Београд 1964, 602–616.; прештампано у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 113–130.
187. Медаковић, Дејан, „Српске уметничке старине у Мађарској“, *Летопис Матице српске*, бр. 400, св. 5, Нови Сад 1967, прештампано у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 215–226.
188. Медаковић, Дејан, *Српски сликари XVIII–XIX века*, Матица српска, Нови Сад 1968.
189. Медаковић, Дејан: *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971.
190. Медаковић, Дејан, „Изучавања српске уметности XVIII и XIX века“, у: Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 11–33.
191. Медаковић, Дејан, „Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји“, у: Медаковић, Дејан, *Трагом српског барока*, Матица српска, Нови Сад 1976, 261–265.
192. Медаковић, Дејан, *Трагом српског барока*, Нолит, Београд 1976.
193. Медаковић, Дејан, *Српска уметност у XVIII веку*, Српска књижевна задруга, Београд 1980.
194. Медаковић, Дејан, Динко Давидов, „О 'иконостасима' Василија Остојића у сентандрејској Саборној цркви“, у: *Сентандреја*, Југословенска ревија, Београд 1982.
195. Медаковић, Дејан, „Положај српског народа у Аустрији током 18. Века“, у: Медаковић, Дејан, *Барок код Срба*, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб, 1988.
196. Mileusnić, Slobodan, „Srpsko crkveno slikarstvo 17. i 18. veka u Slavoniji“, *Glas Svetih apostola Ćirila i Metodija*, god. 12–13, Zagreb–Beograd, 1986, 25–28.
197. Милеуснић, Слободан. *Музеј српске православне цркве у Београду*, Музеј српске православне цркве, Београд 1989.
198. Милеуснић, Слободан, „Црквено-уметнички предмети из ризница фрушкогорских манастира“, у: Давидов, Динко (ур.), *Фрушкогорски манастири*, Српска академија наука и уметности, Београд 1990.
199. Милошевић, Ана, „Београдски митрополити на барокној позорници“, у: Бикић, Весна (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд 2019, 74–95.

200. Микавица, Дејан, Његован, Драго (ур.), *Три века Карловачке митрополије* [зборник научног скупа], Епархија сремска, Сремски Карловци; Филозофски факултет, Одсек за историју, Мало историјско друштво, Нови Сад 2014.
201. Микић, Олга, *Бођани*, Београдски графички завод, Београд 1964.
202. Микић, Олга, *Дело Теодора Крачуна*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1972, 7–15.
203. Микић, Олга, „Јанко Халкозовић“, у: Микић, Олга, *Српско сликарство 18–20 века: одабране студије, Галерија Матице српске*, Нови Сад 2005, 65–77.
204. Микић, Олга, „Сарадња и сукоб сликара Василија Остојића и Димитрија Бачевића“, у: Микић, Олга, *Српско сликарство 18–20 века: одабране студије*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2005, 78–84.
205. Микић, Олга, „Иконостас цркве манастира Беочина“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 11, Нови Сад 1975, прештампано у: Микић, Олга, *Српско сликарство 18–20 века: одабране студије*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2005, 85–96.
206. Микић, Олга, *Портрети Срба XVIII века*, Матица српска, Нови Сад 2003.
207. Микић, Олга, Мирјана Џепина, Љиљана Живановић, *Новосадске уметничке радионице*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1971.
208. Микић, Олга, Лепосава Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1978, 56–57.
209. Микић, Олга, Лепосава, Шелмић, *Мајстори прелазног периода: српско сликарство XVIII века*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1981.
210. Милановић, Оливера, „О портрету једног војника и о портретима наших ратника уопште“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 4, Нови Сад 1968, 350.
211. Milanović Jović, Olivera, „Iz slikarske i primenjene umetnosti Vojvodine“, *Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine*, бр. 1, Novi Sad 1957, 47–86.
212. Милановић Јовић, Оливера, „Из сликарства и примењене уметности Војводине“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, бр. 3, Нови Сад 1959, 85–141.
213. Милановић Јовић, Оливера, Момировић, Петар, *Фрушкогорски манастири*, Туристичка штампа, Београд 1963.
214. Милановић Јовић, Оливера, „Аутор најлепшег иконостаса прелазног доба“, *Дневник*, 30. април 1966.
215. Милановић Јовић, Оливера, „Иконостас Николајевске цркве у Иригу“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 5, Нови Сад, 1969, 159–173.
216. Милановић Јовић, Оливера, „Иконостас Николајевске цркве у Старом Сланкамену“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 6, Нови Сад 1970, 367–376.
217. Милановић Јовић, Оливера (прир.), *Југословенски научни скуп Валоризација и заштита фрушкогорских манастира*, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 1990.
218. Милосављевић, Вељко, „Српско-православне цркве у Новом Саду у 18. веку“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. VI, св. 1–2, Нови Сад 1933.
219. Мирковић, Лазар, *Црква Петковица*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1922
220. Мирковић, Лазар, *Манастир Дивша*, Друштво Светог Саве, Београд 1925.
221. Мирковић, Лазар, *Из ризница фрушкогорских манастира*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1929.
222. Мирковић, Лазар, „Из шидске цркве“, *Гласник историјског друштва у Новом Саду*, књ. 2, св. 6, Нови Сад 1930, 272–274.
223. Мирковић, Лазар, „Белешка о Бођанима“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. 1, св. 5, Нови Сад 1930, 1077.

224. Мирковић, Лазар, „Записи из Мале Ремете“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. 3, Нови Сад 1930, 460–463
225. Mirković Lazar, „Crkvene starine u srpskim crkvama i manastirima Vanata, Rumunije i Mađarske“, *Spomenik SAN XCIX*, Београд 1950, 19–20.
226. Мирковић, Лазар, Иван Здравковић, *Манастир Бођани*, Научна књига, Београд 1952.
227. Мирковић, Лазар. *Теодор Крачун: мајер*, Матица српска, Нови Сад 1953.
228. Мирковић, Лазар, „Црква у Старом Сланкамену“, *Зборник Матице српске. Серија друштвених наука*, бр. 11, Нови Сад 1955, 117–136.
229. Мирковић, Лазар, *Иконографске студије*, Матица српска, Нови Сад 1974.
230. Миросављевић, Веља, „Српско-православне цркве у Новом Саду у 18. веку“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. VI, св. 1–2, Нови Сад 1933.
231. Михаиловић, Георгије, *Српска Библиографија XVIII века*, Народна библиотека Србије, Београд 1964.
232. Михаиловић, Радмила, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века* [докторска дисертација у рукопису], Београд 1963.
233. Михаиловић, Радмила, „О бакрорезу Св. Тројица с архангелом Михаилом од Захарије Орфелина“, *Зборник радова Народног музеја*, IV, Београд 1964, 391–394.
234. Михаиловић, Радмила, „Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века. Старозаветне теме у манастиру Бођани“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 1, Нови Сад 1965, 225–235.
235. Михаиловић, Радмила, „Утицај западноевропске иконографије на композиције 'Удовичина лепта' и 'Изгнање трговаца из храма' у српском сликарству XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 2, Нови Сад 1966, 298–302.
236. Михаиловић, Радмила, „Бођани и Библија Пискатора“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. 9–1, Београд 1967, 279–294.
237. Михаиловић, Радмила, „Иконографија маниристичке представе приче о праведном Јони“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 3, Нови Сад 1967, 219–232.
238. Михаиловић, Радмила, „О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 4, Нови Сад 1968, 193–209.
239. Михаиловић, Радмила, „Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања“, *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 203–234.
240. Михаиловић, Радмила, „Бођани и Библија Јохана Улриха Крауса“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 6, Нови Сад 1970, 73–85.
241. Михаиловић, Радмила, „Представе анђела у српској графици XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 8, Нови Сад 1972, 283–306.
242. Михаиловић, Радмила, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, Народни музеј, Београд 1979.
243. Михаиловић, Радмила, „Прва зона српског иконостаса XVIII века“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. 14-1, Београд 1970, 279–321.
244. Михаиловић, Радмила, „Топографски пејзаж српске уметности XVIII века као политички аргуменат“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 9, Нови Сад 1973, 139–150.
245. Mihailović, Radmila, „Srpski ikonostas XVIII veka i ogledalo“, *Delo XXVIII*, Београд 1982.

246. Михаиловић, Радмила, „Црква Ваведења Богородице манастира Бођани: (иконографија "женске цркве" – припрате)“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 21, Нови Сад 1985, 205–211.
247. Момировић, Петар, *Манастир Бођани*, Манастир Бођани, Бођани 1980.
248. Момировић, Петар, „Богатство наше прошлости“, *Гласник, службени лист Српске православне цркве*, бр. 5, Београд 1981, 98.
249. Момировић, Петар, „Необјављени запис сликара монаха Симеона Балтића“, *Свеске Друштва историчара уметности Србије*, бр. 16, Београд 1985, 62–63.
250. Момировић, Петар, „О православном храму Светог Николе из 1468. и иконама из 1749. године у Старом Сланкамену“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 22, Нови Сад 1986, 233–239.
251. Николајевић, Миливој, Олга Микић, Динко Давидов, *Портрети Срба XVIII века*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1965.
252. Новаковић, Дионисије, „Епитом или кратка објашњења о светом храму, одеждама, божанственој литургији која се служи у њему и њеном окружењу, кроз кратка питања и одговоре“, у: Вукашиновић, Владимир (прир.), *Извори за историју српске теологије*, Х. Б. Вишњић, Панчево 2007, 80.
253. Огњановић, Јелена, „Богородица са Христом“, у: Мишић, Снежана (ур.), *Сто дела Галерије Матице српске*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017, 38.
254. Павић, Милорад, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970.
255. Палковљевић, Бугарски, Тијана. *Галерија Матице српске слика културног идентитета посредством уметничких дела* [докторска дисертација, у рукопису], Београд 2015.
256. Паскутини Мосор, Дубравка, „Проблеми пољске барокне уметности и њен утицај на Украјину“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 19, Нови Сад 1983, 149–170.
257. Пашченко, Евгениј М., „Актуализација средњовековља у украјинском и српском бароку“, у: *Западноевропски барок и византијски свет* [зборник научног скупа], Београд 1991, 67–74.
258. Реић, Матко, „Gustav Poša hrvatski slikar XIX stoljeća“, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, год. 10, бр. 3, Zagreb 1962, 215–219.
259. Петковић, Сретен, *Српски светитељи у сликарству православних народа*, Матица српска, Нови Сад 2007.
260. Петровић, Коста, „Статистички подаци о Сремској епархији 1750–51. године“, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 15, Нови Сад 1956, 80–104.
261. Поповић, Дака, „О српском бароку“, *Уметнички преглед*, год. IV, св. 3, Београд 1941, 74–77.
262. Петровић, Даница, „Српска музика и руско-српске везе у XVIII веку“, у: *Југословенске земље и Русија у XVIII*, [зборник радова], Београд 1986, 303–319.
263. Петровић, Даница, „Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку“, *Сентандрејски зборник*, бр. 2, Београд 1992, 149–159.
264. Петровић, Душан, *Карловачка митрополија : (1713–2013)*, Српска православна епархија сремска, Сремски Карловци 2013.
265. *Popis slikarskih i vajarskih dela u muzejima i gaalerijama slika Vojvodine*, књ. I, Друштво музејских радника Војводине, секција историчара уметности, Нови Сад 1965, 93.
266. *Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenoj i privatnoj svojini na području Srema*, књ. III, Друштво музејских радника Војводине, секција историчара уметности, Нови Сад 1977.

267. Поповић, Бојана, „Изабрана библиографија о бароку код Срба“, у: Дејан Медаковић (ур.), *Западноевропски барок и византијски свет* [зборник научног скупа], Београд 1991., 265–335.
268. Поповић, Душан Ј., „Грађа за историју Београда од 1711–1739. год.“, Српска краљевска академија, *Споменик LXXVIII*, Други разред Филозофско-филолошке, друштвене и историјске науке. Београд 1935.
269. Поповић, Душан Ј., *Срби у Срему до 1736/37, историја насеља и становништва*, Српска академија наука, Београд 1950.
270. Поповић, Душан Ј., *Срби у Будиму*, Српска књижевна задруга, Београд 1952.
271. Поповић, Марко, Милан Ристовић, Мирослав Тимотијевић, *Историја приватног живота у Срба од средњег века до савременог доба*, Слио, Београд 2011.
272. Поповић, Марко, „Барокна реконструкција Београда“, У: Бикић, Весна (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019, 38–59.
273. Предић, Раде, „Сачуван је део иконостаса из Раковца“, *Весник Музејско-конзерваторског друштва НР Србије*, бр. 2, Београд 1957.
274. Петровић, Петар, „Остојић Василије Васа“, у: Петровић, Петар, *Збирка српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, Народни музеј, Београд 2020, 288. 289.
275. Пузовић, Предраг, „Рад митрополита Павла Ненадовића на завођењу монашке дисциплине у фрушкогорским манастирима“, *Богословље* 1, Београд 2014, 120 – 125.
276. Радојчић, Никола, „Кијевска академија и Срби“, *Српски књижевни гласник* XXX1–9, Београд 1913, 668–673.
277. Радонић, Јован, „Србија и Угарска у средњем веку“, у *Војводина*, књ. I, Прометеј, Нови Сад 2008.
278. Радосављевић, Н. „Београдски митрополити од 1739. до 1804. године“, *Историјски часопис* књ. LV, Београд 2007, 219–234.
279. Ракић, Зоран, *Цркве Св. Димитрија и Св. Саве у Хиландару*, Матица српска, Нови Сад 2008.
280. Ракић, Светлана, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19 вијек)*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1998.
281. Родолфи, Стефано (ур.), *Иконостас цркве манастира Крушедола: научно-конзерваторска студија*, Галерија Матице српске, Нови Сад; ИНН „Винча“, Београд, 2012.
282. Руварац, Димитрије, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Издање српског патријарха Георгија Бранковића, Сремски Карловци 1902.
283. Руварац, Димитрије, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1903.
284. Руварац, Димитрије, „Циркулар Арсенија Јовановића о светковању празника и о забрани куповања икона од којекаквих молера“, *Богословски гласник* XX, 1–6, Сремски Карловци 1911, 29–30.
285. Руварац, Димитрије, „Како је изгледао двор владике бачког за време Јована Јовановића и шта је иза смрти његове заостало“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, св. I, Нови Сад 1928, 126–129.
286. Самарцић Радован и други, *Историја српског народа*, књига IV, први том, *Срби у XVIII веку*, друго издање, Српска књижевна задруга, Београд, 1994.
287. Самарцић, Радован, Милан Душков (ур.), *Срби у европској цивилизацији*, Балканолошки институт САНУ, Београд 1993.
288. Samardžić, Renata, „Крађе икона“, *NBP – Žurnal za kriminalistiku i pravo*, књ. XXI, бр. 2, Beograd 2016, 182–196.
289. Севдић, Јован, „Преостали сликарски радови Амвросија Јанковића“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, II, Нови Сад 1958, 81–98.

290. Симић, Владимир, *За љубав отаџбине*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2012.
291. Симић, Владимир, *Захарија Орфелин* [докторска дисертација, у рукопису], Београд 2013.
292. Simić, Vladimir, „Body – Image – Space: Serbian Orthodox Monasteries and the Creation of Patriotic Memory in the 18th Century“, у: Dumitran, Daniel, Ileana Burnichioiu (ed.), *Sacred Space in Central and Eastern Europe from Middle Ages to the Late Modernity: Birth, Function, and Changes*, *Annales Universitatis Apulensis*, Series historica, 18/I, Editura Mega, Alba Iulia 2014, 195–2018.
293. Симић, Владимир, „Име и знак: о псеудониму Захарије Орфелина“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 82, Београд 2014, 75–87.
294. Симић, Владимир, „Печати Захарије Орфелина: симболи и емблеми“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, књ. 43, Нови Сад 2015, 93–108.
295. Симић, Владимир, „Слика прошлости као историјски аргумент: рецепција Средњег века у српској барокној уметности“, у: Борозан, Игор, Мереник, Лидија, Симић, Владимир (ур.), *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, књ. III, Српски комитет за византологију; Службени гласник; Византолошки институт САНУ, Београд 2016, 11–23.
296. Симић, Владимир, „О портрету Петра Великог из манастира Велике Ремете“, у: Дејан Микавица, Драго Његован (ур.), *Три века Карловачке митрополије 1713–2013* [зборник радова са научног скупа], Епархија сремска СПЦ, Сремски Карловци; Одсек за историју Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Мало историјско друштво, Нови Сад 2013, 611–630.
297. Симић, Владимир, *Романови и Срби*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2018.
298. Simić, Vladimir, „Patriotism and Propaganda: Habsburg Media Promotion of the Peace Treaty of Passarowitz“, у: Ingrao, Charles, Nikola Samardžić, Jovan Pešalj (ed.), *The Peace of Passarowitz, 1718*, Purdue University Press, West Lafayette 2018, 2677–290.
299. Симић, Владимир, „Захарија Орфелин и ликовна академија у Бечу: прилог биографији“, *Зборник радова Народног музеја у Београду*, Историја уметности, књ. XXI / 2, Београд 2014, 193–204.
300. Симић, Владимир, „Папирни спектакл и барокни ратни театар, освајање Београда 1717“, у: Бикић, Весна (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019, 60–73.
301. Скерлић, Јован, *Српска књижевност у XVIII веку*, Напредак, Београд 1923.
302. Soergel, Philip M. (ed.), *Arts & Humanities Through the Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment 1600–1800*, Thomson Gale, Detroit 2004.
303. Стајић, Васа, „Грађа за културну историју Новог Сада: Новосадски сликари XVIII столећа“, *Прилози Летопису Матице српске*, год. I, књ. I, св. 6. Нови Сад 1928, 267–285; прештампано у: Стајић, Васа, „Сликари и дрворезбари“, у: Стајић, Васа. *Грађа за културну историју Новог Сада*, Нови Сад 1951, 309–318.
304. Стајић, Васа, „Остојићи“, у: *Новосадске биографије*, свеска 3, Л–О, Издаје Град Нови Сад, 1938, 285–297.
305. Станчић, Донка (ур.), *Уметничка топографија Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 2014.
306. Стевановић, Миладин. *Патријарх Арсеније III Чарнојевић и Велика сеоба срба*, Књига-комерц, Београд, 2006.
307. Стојшић, Бора, *Знамените личности Срема од I до XXI века*, Музеј срема, Сремска Митровица 2003.
308. Стошић, Љиљана, „Циклус Христових страдања у Бачком Петровом селу и Библија Ектипа“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 25, Нови Сад 1989, 201–210.

309. Стошић, Љиљана, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Српска академија наука и уметности, Београд 1992.
310. Стошић, Љиљана, *Српска уметност 1690-1740*, Српска академија наука и уметности; Балканолошки институт, Београд 2006.
311. Стошић, Љиљана, *Манастир Бођани*, Покрајински завод за заштиту споменика културе; Платонеум, Нови Сад 2011.
312. Стрика, Бошко, *Српске задужбине фрушкогорски манастири*, Тискара „Народних новина“, Загреб 1927.
313. Таранушенко, Стефан, „О украјинском иконостасу XVII и XVIII века“, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 11, Нови Сад 1975, 113–144.
314. Терзић, В., „Један портрет у манастиру Великој Ремети“, *Гласник историјског друштва у Новом Саду*, књ. VIII, св. 3, Нови Сад 1935, 451.
315. Тимотијевић, Мирослав, *Теодор Илић Чешљар (1746–1793)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1989.
316. Тимотијевић, Мирослав, „Иконографија великих празника у српској барокној уметности“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 25, Нови Сад 1989, 95–134.
317. Тимотијевић, Мирослав, „Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 26, Нови Сад 1990, 159–188.
318. Тимотијевић, Мирослав, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, [зборник научног скупа], Београд 1991, 147–196.
319. Тимотијевић, Мирослав, „Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола“, *Саопштења*, бр. 26, Београд 1994, 63–90.
320. Тимотијевић, Мирослав, „Улога музике у уобличавању ентеријера у XVIII и првој половини XIX века“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 55–64.
321. Тимотијевић, Мирослав, „Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу: намена и програм барокних Богородичиних трона“, *Саопштења XXVII*, Београд 1995/96, 131–152.
322. Тимотијевић, Мирослав, *Српско барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад 1996.
323. Тимотијевић, Мирослав, *Црква светог Георгија у Темишвару*, Матица српска, Нови Сад, 1996.
324. Тимотијевић, Мирослав, „Гаврил Стефановић Венцловић и барокна пиктурална поетика“, *Рачански зборник*, бр. 1, Бајина Башта 1996, 61–76.
325. Тимотијевић, Мирослав, „Алегоријске персонификације Јована Рајића на насловним странама Теологическог тела“, у: Фрајнд, Марта (ур.), *Јован Рајић, живот и дело* [темат], *Књижевна историја*, Београд 1997, 243–257.
326. Тимотијевић, Мирослав, „Богородица Бездинска и верско политички програм Арсенија IV Јовановића“, *Balkanica XXXII–XXXIII*, Српска академија наука и уметности; Балканолошки институт, Београд, 2001–2002.
327. Тимотијевић, Мирослав, „Динко Давидов, 'Сентандрејска Саборна црква'“, *Политика*, 9. март 2002.
328. Тимотијевић, Мирослав, „Традиција и барок: (тумачење традиције у реформама барокне пиктуралне поетике)“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 34/35, Нови Сад 2003, 201–222.
329. Тимотијевић, Мирослав, *Рађање модерне приватности*, Слио, Београд, 2006.
330. Тимотијевић, Мирослав, *Манастир Крушедол*, књ. I, II, Покрајински завод да заштиту споменика културе Војводине, Нови Сад 2008.

331. Тимотијевић, Мирослав (ур.), *Тронови цркве манастира Крушедола*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2009.
332. Тимотијевић, Мирослав, „Мошти светих деспота Бранковића и меморијска структура сакралног простора главног крушедолског храма“, у: Тимотијевић, Мирослав (ур.), *Тронови манастира Крушедола*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2009, 15–53.
333. Тимотијевић, Мирослав, „Неопалима купина као теофанија и њене представе у визуелној уметности Карловачке митрополије“, *Зборник Народног музеја*, XXII-2, Историја уметности, Београд 2016, 153–175.
334. Тимотијевић, Мирослав, *Теодор Крачун*, Галерија Матице српске; Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин, Нови Сад 2019.
335. Тодић, Бранислав, „Јов Василијевић у Карловцима 1743–1744. године“, *Зборник Народног музеја* XVIII-2, Историја уметности, Народни музеј у Београду 2007, 179–202.
336. Тодић, Бранислав, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2010.
337. Тодић, Бранислав, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, I, II, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин; Платонеум, Нови Сад, 2013.
338. Тодоровић, Јелена, *Ентитет у сенци*, Платонеум, Нови Сад 2010.
339. Todorović, Jelena, *O ogledalima, ružama i ništavilu. Koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*, Clio, Beograd 2012.
340. Todorović, Jelena. *Večna sadašnjost*, Clio, Beograd 2018.
341. Точанац, Радовић Исидора, „Београдска и карловачка митрополија. Процес уједињења (1722–1731)“, *Историјски часопис*, књ. LV, Београд 2007, 201–217.
342. Точанац Радовић, Исидора, „Београд под хабзбуршком влашћу 1717–1739. године“, у: Бикић, Весна (ур.), *Барокни Београд*, Археолошки институт; Музеј Града Београда, Београд, 2019, 12–37.
343. Улић, Милан, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад, 1981.
344. Фотић, Александар, *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, Београд, Clio, 2005.
345. Falk, V., „Portraits and Persons“, *Proceedings of the Aristotelian Society* LXXV (1974–1975), 181–200..
346. *Фрушкогорски манастири* [каталог изложбе], Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1990.
347. Horvat, Anđela, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1982, 176.
348. Человски, Александра С., „Политика репрезентативности и портрет Андреје Андрејевића из Велике Ремете“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 44, Нови Сад 2016, 115–129.
349. Шафарик, Јанко, „Диплома руског цара Петра Великог дарована манастиру Раковици“, *Гласник српског ученог друштва*, књ. III, св. XX (старог реда), Београд 1866, 229–232.
350. Шевченко, Ф. П., „Связи Украины с балканскими странами в области изобразительного искусства в XVIII в.“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 20, Нови Сад 1984, 223–228.
351. Шелмић, Лепосава, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1987.
352. Шелмић, Лепосава, *Збирка Јоце Вујића*, Народни музеј, Београд; Галерија Матице српске, Нови Сад, 1989.

353. Шелмић, Лепосава, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1993, прештампано у: Шелмић, Лепосава, *Српско сликарство 18. и 19. века: огледи и студије*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2001, 387–402.
354. Шелмић, Лепосава и сарадници: *Монографија Галерије Матице српске*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2001.
355. Шелмић, Лепосава, *Српско сликарство 18. и 19. века: огледи и студије*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2001.
356. Шелмић, Лепосава, „Иконе манастира Бођана из прве половине XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 34/35, Нови Сад 2003, 279–292.
357. Шелмић, Лепосава, *Српско зидно сликарство XVIII века: одабране студије*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.
358. Škorić, Dušan, *Kult Marije Snežne u Petrovaradinu, XVIII stoleće*, Društvo XVIII stoleće, Novi Sad 2008.
359. Škorić, Dušan, *Katoličko barokno slikarstvo u Vojvodini*, Akademska knjiga, Novi Sad 2015.
360. Schneider, Norbert, *The Art of the Portrait*, Taschen, Köln, 2002.

Списак прилога

- **Прилог 1.** Архив Српске академије наука и уметност, Сремски Карловци, инв. бр. МП – Б, 1755/56стр. 65. Документ у коме се налази податак да је Василије Остојић преузео књигу из Митрополијске библиотеке 1755. године.
- **Прилог 2.** Архив Војводине, Нови Сад, Темишварска епархија, бр. 326, стр. 367. У документу се наводи да је Василије Остојић у манастиру Бездину платио сарандар од 12 форинти за жену Марију и себе 23. априла 1763. године.
- **Прилог 3–А1.** Галерија Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, инв. бр. 2346. Писмо Василија Остојића митрополиту Павлу Ненадовићу, упућено 8. септембра 1763. године. Први лист, предња страна. У писму се Василије Остојић жали Митрополиту на свог сарадника Димитрија Бачевића. Из писма се сазнаје да је Бачевић био Василијев ученик и да је с њим склопио договор да заједно осликају иконостас Светог Николаја у земунској цркви. Такође у писму стоји и да је Василије договорио осликавање Раковачког иконостаса.
- **Прилог 3–А2.** Галерија Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, инв. бр. 2346. Писмо Василија Остојића митрополиту Павлу Ненадовићу, упућено 8. септембра 1763. године. Први лист, последња страна. Остојић митрополиту Ненадовићу описује ситуацију са Бачевићевом болести и расподели новца за послове које су заједно започели.
- **Прилог 3–Б1.** Галерије Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, Вујића инв. бр. 2346. Писмо Василија Остојића митрополиту Павлу Ненадовићу, упућено 8. септембра 1763.године. Други лист, предња страна. Василије моли митрополита да у овој расправи буде арбитар и праведно пресуди. Писмо потписује са „Покорни слуга Василије Остојић, грађанин новосадски“.
- **Прилог 3–Б2.** Галерија Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, инв. бр. 2346. Пресуда Архијерејско–митрополитске конзисторије карловачке донете 11. септембра 1763. године. Други лист, задња страна.
- **Прилог 4–А.** Галерије Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, инв. бр. 2349. Пресуда Архијерејско–митрополитске конзисторије карловачке донета 11. септембра 1763. године. Предња страна. Превод:

Пресуда

Часног Архиепископског – Митрополитског Конзисторијума Карловачког

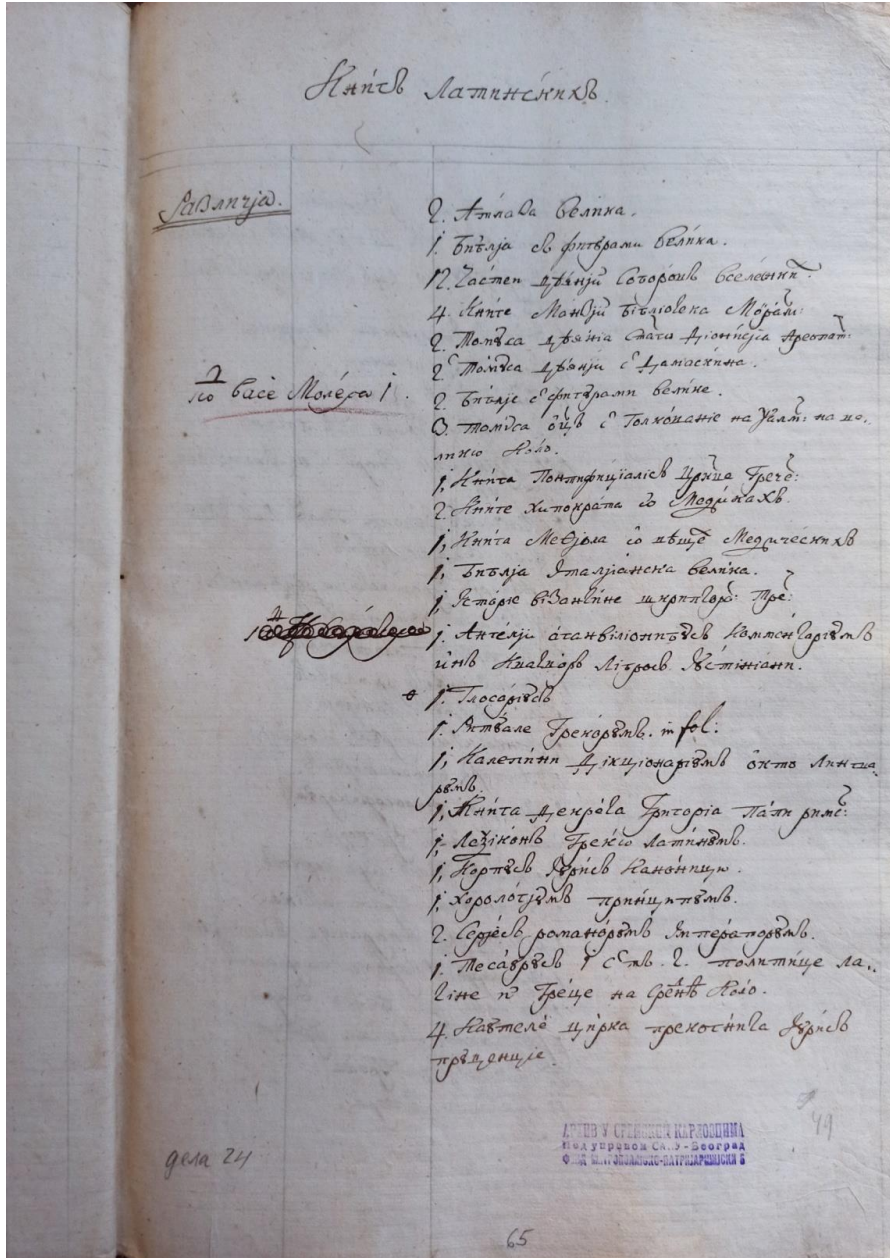
Да тужитељ молер Василије, грађанин новосадски, с Димитријем молером лицемерно је поступио види се из приложених њихових одговора. Обојица су позвани од Преосвећеног а први (Василије) није хтео да Димитрију покаже писмо него се извинио да му је супруга болесна и тако је отишао кући под истим изговором као што је отишао у Војку и у Раковац и начинио уговоре без знања Димитријевог, без обзира на обећање дато Димитрију да ће свуда са њим уортаклуку радити. На тај начин је своју сарадњу а и пријатељство разорио и тиме овај сукоб проузроковао. Услед тога би Димитрије био у праву да Василије тј. због преваре у Фенеку, Војки и Раковцу где је без њега наступио и отео му свугде хлеб. Сматрамо да милост према Димитрију треба показати тако што

би му се издао декрет да нико у Епархији сремској не може без његовог знања молвати иконостасе и иконе него само онај кога он у своју дружину узме. Васу да помилујете јер њега иначе „жиљером калуђерским“ називају. А наведени Димитрије од прихода земунског, како смо за право нашли, да преда Василију 120 форинти и 26 крајцара и да се убудуће научи да праву деобу врши како треба. Све ово се подноси на одлуку Вашој Екселенцији. Јефтимије, протопоп карловачки Атанасије, игуман реметски Михаило, игуман беочински Како је пресуђено тако да се извршење објави Даљ 13. септембар 1763. П. Н. Арх. И Митр.

- **Прилог 4–Б.** Галерија Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, инв. бр. 2349. Пресуда Архијерејско–митрополитске конзисторије карловачке донета 11. септембра 1763. године. Задња страна.
- **Прилог 5.** Галерије Матице српске, Архив Јоце Вујића, Нови Сад, инв. бр. 2349. Писмо Димитрија Бачевића митрополиту Павлу Ненадовићу. Бачевић се обратио митрополиту са жалбом да још није добио декрет који му је пресудом обезбеђен, те да сликари са стране и из других епархија сликају по Срему без његове дозволе.
- **Прилог 6.** Историјски архив Београд, Матична књига венчаних Цркве Светог Николе у Земуну. Матична књига наводи да је 3. фебруара 1762. године на венчању Саве Ђурчије родом из Новог Сада и Јелисавете родом из Земуна, кум био Василије Остојић молер родом из Београда, житељ новосадски.
- **Прилог 7–А.** Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 122, л. 135. Василије Остојић је 18. јануара 1753. године приложио 6 форинти манастиру Крушедолу.
- **Прилог 7–Б.** Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 570, л. 20. Протокол манастира Раковца. Василију Остојићу је исплаћено 1.100 форинти за осликавање и позлату манастирског иконостаса, 10. септембра 1763. године.
- **Прилог 7–В.** Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 665, л. 151. Г. Васи молеру за молерај ради портре рамску – 3 форинте.
- **Прилог 7–Г.** Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 72, л. 23. Текст говори да су молери били контролисани приликом израде иконостаса Раковачког манастира 1762. године

Прилози

Прилог 1.



Прилог 2.

307

764. 23. ап

+ зазе Ф: Мна Живару из Назрана, парте 175/6
Фриву Мна Мариа руста.
Гроти Јованна Јованни.

+ зазе Елиза Константина нази Гудемини 6/6
Фриву Константин Елиза Јифа Петра Гроти
Марта Атанаси
Гроти Фарна Фриву, Фриву Јован Ериву
Тона, Мариа Маринда, Елино, Михаил Никон
Елисавет. Јанша, Хриву Константин Фриву
Маринфа, Милоше, Јанша, Јованна, Мариа.

+ зазе Васили Белур молер из Новаса 1 сод
Фриву Васили Марин

21. Маја

+ зазе Тита Марта Афн Јован Васили из Арага 12/6
Фриву Еви, Јанша, Марин, Марта, Михаил
Хриву Фриву.

6

Высоко-Пресущественнѣйшій и Превосходнѣйшій Епископ Архидіаконъ,
 Архидіаконъ, Епископъ Архіепископу Вселеннѣйшій.

По извѣщаніи помянутой прѣстолѣи и въ Виши Душеславнѣ,
 Каноникъ Оброодъ, Димитрій Савваѣ, ѡпитсе Карловазній
 и Димитрій Попозій, ѡпитсе Великереційскій Мелеръ, у годнѣи
 1687-мъ мѣсяцѣ Юліе Земленскій, у 2000, которыише прѣше него
 разити похоти, неопамъ дакто, Димитрій Великереційскій Мелеръ
 отого Земленскаго Засно похотѣннато послѣ изъстѣиовъ, Кар-
 ловазній Мелеръ Димитрій Фрогій, ѡпитсе, на рѣшѣио своѣо
 похотѣи несправилнѣио ѡпитсе и маюти, что, ѡнапоиовъ великѣи
 послѣ удрѣстѣиовати немохотѣи, самъ себе у силѣиовѣи не устрѣ-
 ши, мене даиофе и тогда ѡи мелерснѣио ходохотѣи своѣо маиоѣ
 ра вѣиоша, наио самъ содомъ, ѡи и кнѣи прѣсѣио, таио и пѣи снѣ
 ко, но спомоѣио ѡитсе, ѡрѣиомаио Оброодъ, великѣише иио
 похотѣннато послѣ драио вѣио; которыи посаѣ да сѣи маио
 ѡи ѡитсе ѡитсе разити и до того прихотѣи вѣио, да у вѣио
 ри неслѣ даио сѣи ѡитсеио маио вѣио.

Попослѣ ѡио Димитрій Мелеръ послѣиоити со мнѣио драио рѣиоити
 Земленскій посаѣ, немохотѣи снѣи, и сѣио, кнѣиои со вѣио вѣио сѣи
 иси, спараио маиоѣи, а и ѡитсеио до вѣио маиоѣи, да ѡио
 вѣио ираио, не поиоио что маио, удрѣиоити ѡио похотѣи,
 кѣиоио прѣиоити сѣио раио, ѡио вѣио и раиоио вѣио, но
 ѡио поио вѣио и ѡио даио вѣиоио похотѣи снѣи сѣи маио
 кѣио иио маио прѣиоити ѡио похотѣи, да что вѣио ѡио
 похотѣио вѣио вѣио похотѣи, самъ и дрѣиоио маио-
 вѣио, да и сполнѣио вѣио похотѣио прѣиоити не поиоио, но
 ѡио ѡио вѣио да да раио прѣиоити и прѣиоити сѣио послѣ ѡио
 соио да, даио ѡио сѣио поиоио доиоио, у сѣио ходоио раио
 ио вѣио сѣио иио вѣио немохотѣи, вѣио похотѣи; да да
 своѣо даио даио вѣиоио прѣиоити, при ѡиоио ѡио
 похотѣи Димитрій, похотѣи Димитрій вѣио у вѣио похотѣи да
 по ѡиоиоио у вѣиоио похотѣи раио.

донска, Ошца Шулсленкут поца у Виеннд олгопозитно Швед-
 шки, мети молевное писаніе послалъ, што ви ја у Рапоуцѣ
 препитовши да мало време посао, што допозити дама, гди
 Шонквотти нежемо дама у Рапоуцѣ заповѣсти а елид помагаю-
 ти согршихав, и онд ѿнесши у Вемдав уместилу, 500ф
 Шладвиш приимав, и мене нѣв дѣи: укасна вѣли всакесен-
 Шригелъ, Ваиперанотти Савр потімо мѣца мостѣ Шонган-
 наго послѣ Рапоуцѣ; нѣи што даѣмъ положитъ послѣ
 на темпѣ не Шладвиш, мостѣ Конраинд ѿ Шулслен-
 цѣи, Штолъ, у Гиненотти, и нѣвоже Шладвиш, што ви вѣли под-
 нѣв Шладвиш, но самъ обвѣдава, самъ и Шонквотти :

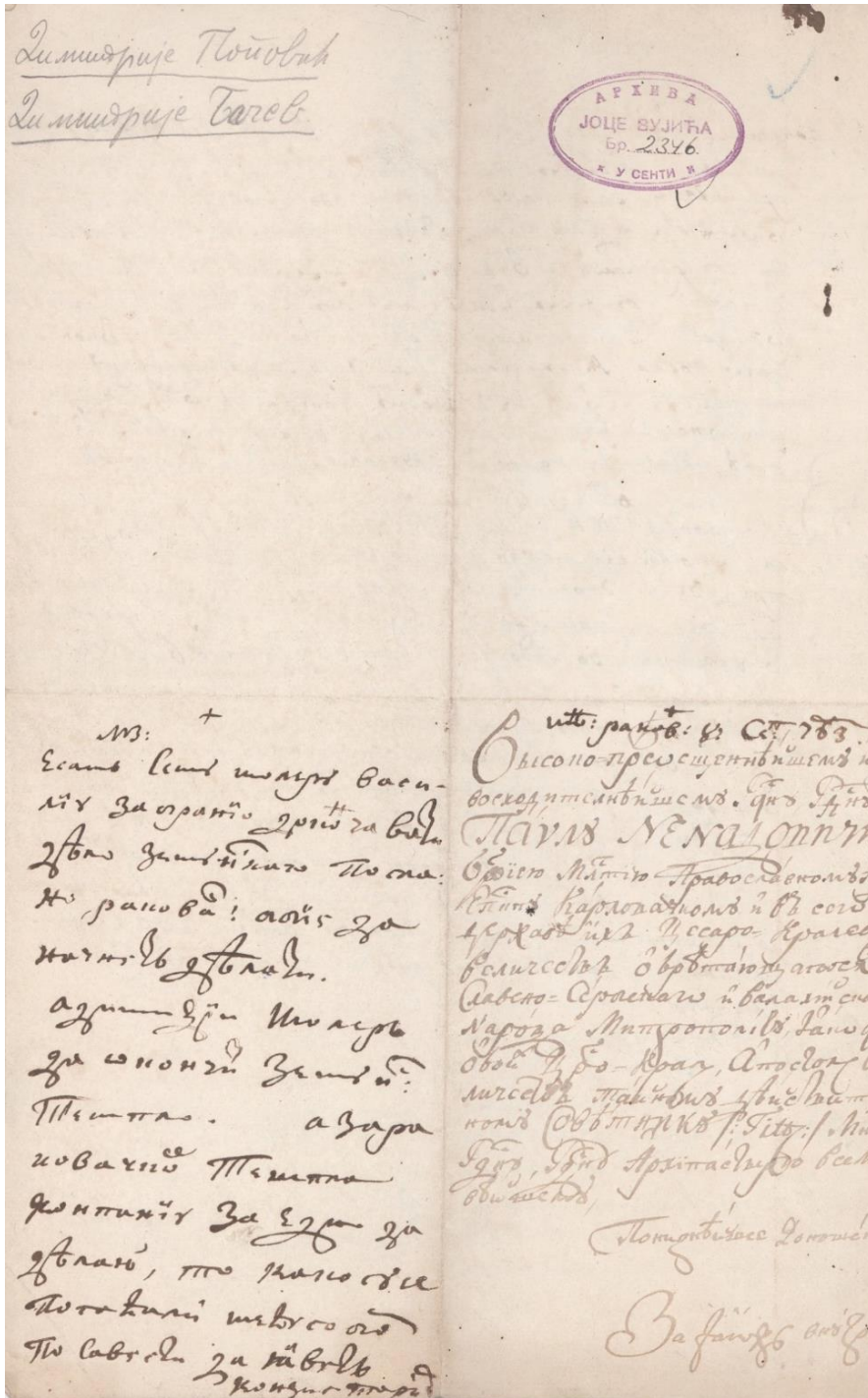
а Которое Ошца Шулсленкут у мѣла припажа мола-
 са; што ви еие можедъ ками прѣтис на радѣвосте Мѣтиво
 прѣзудели ѿ двалим, аще прѣвѣдъ: ја ја да редѣи нѣи
 иди даѣ на мого сѣранд, и Шладвиш Шулсленкут у Капловур
 Шригелотти, да нѣво дама, пагере у Кагон в Ошца Шулслен-
 цѣи, у Шладвиш Шонквотти невоитиса, но на припажантѣи Шр-
 мѣв у Конраинд Рапоуцѣи посао погестѣ, а и по воѣрѣ-
 нѣв вѣо обвѣданію ѿтавѣше ѿ прѣлѣта Шонквотти, Рапоуцѣ и
 ѿсвѣдѣтиса можедъ, да онд са прѣд навао еде нево-
 шна вѣли, и да мети обвѣдѣити, тѣвѣи 250ф правѣ-
 наго мостѣ Шрѣа; носрѣвѣи по правѣи мѣв, Мѣтѣвѣи-
 шевѣ Сагор, Шригѣи, и мѣвѣт посіорѣе Шрѣа и гѣвѣи мене
 ѿ рѣгѣнѣи ѿ Шулслѣи мостѣа Шулслѣи 250ф ламѣ
 урѣгѣи ѿ Шулслѣи, покорѣише просѣиштъ Шрѣа и ѿ Ш-

Шулсленкут,
 Ошца Шулсленкут,

Покорѣишии Ошца,

Василии Штолѣи Шрѣа
 Шулслѣи.

Прилог 3-Б2.



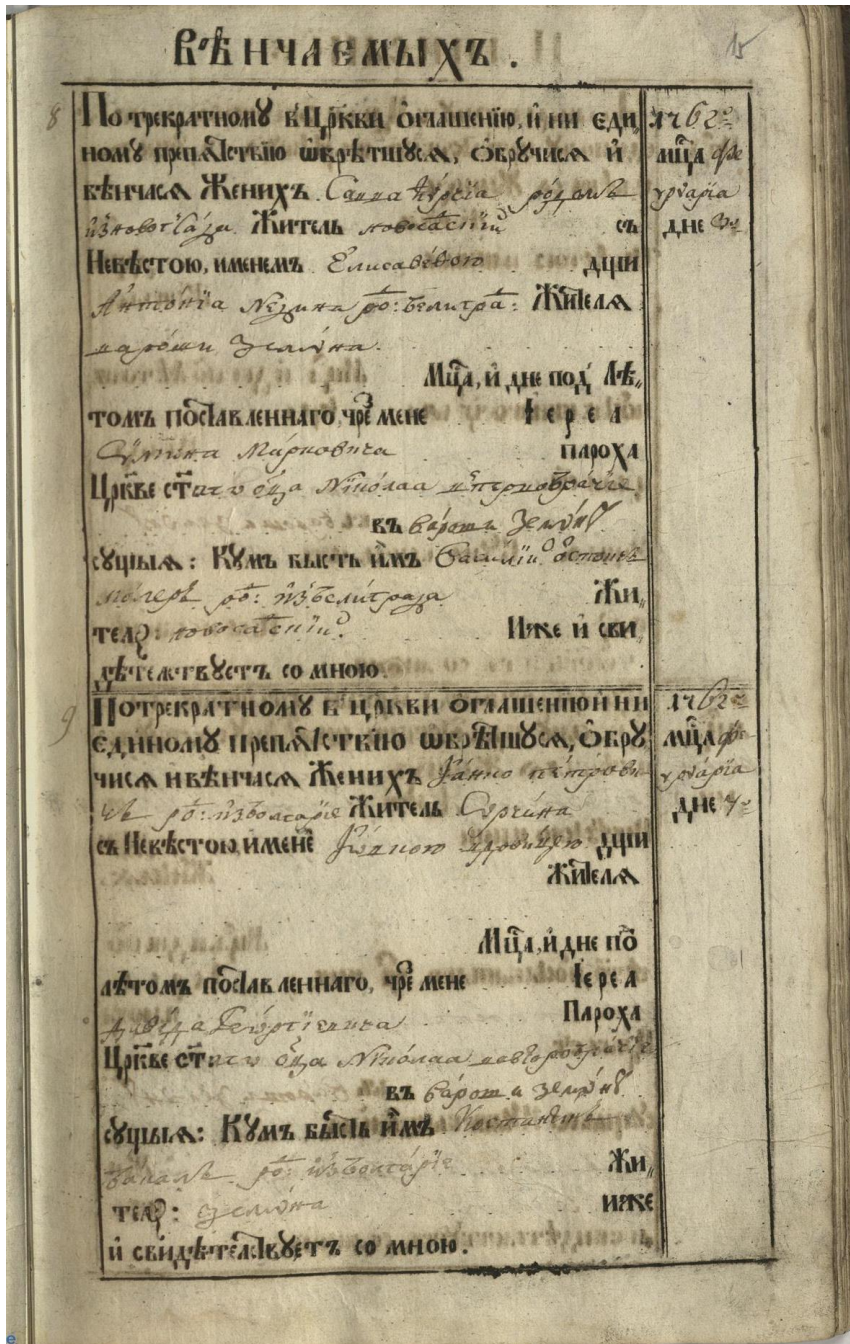
Прилог 4-Б.

Сул
модрети

АРХИВА
ЈОНЕ ВУЈИЋА
БР. 2399
У Београду

Ње Епископски
Диспозитио предшенидши
Првосвештеник и викариј
и Епископ Павле Мена
Копич, првобитни Архи-
Епископ Карловаца, и викариј
Црквена и ње Цесаро-Будале:
Бели = Савиница и викариј
днато Београдска Црква Мла-
тронска, Савиница и Цесаро-
Будале, Велике Планине,
Савиница, Мла Савиница
и Архиепископско Београдско
и викариј.

За Јане Вујић.



20

Лѣта 7172: **С**ысоко Пресвѣщеннѣйшій и гдѣ во
 свѣтѣ и гдѣ во свѣтѣ **Григорій Палеологъ**
Хендоловичъ, православннѣйшій Архі-
 епископъ Константинопольскій, и всѣмъ вѣршавшѣмъ
 и мѣ Писарю Грѣ: вѣдѣ: Свѣтлосвѣтлаго
 и балахискаго народа Митрополитѣ.
Своего вѣсташнаго усердія и стѣмъ оцрорен-
 нитѣ, и мѣ своімъ поспригѣ, и Мѣти
 Архипастырствѣ, и мѣ Наново ухитиго-
 ршася, **Темплъ Црковногъ Свѣдѣн-
 мента** устроити и погавити, своімъ
 сооптаенннмъ прошго и иредивннѣ,
 и мѣ Архі Епископъ Митрополитскнѣ.
Сооптаенннѣ пристойннѣ уиращннѣмъ пилтаурскнѣ
 и Молерскнѣ, прошлатѣ лѣта: **1763:**
Мѣта: и мѣ: **испиршнѣ**, **Кос Арѣлѣ** кошо-
 палѣ, пилтаурскнѣ и посаѣ: шѣтѣ стопа-
 на и тридцѣтѣ и чѣтѣри фѣ: **Молера**
Василія **Стопѣта:** **Златѣ** и посаѣ: **Хилѣда**
 иена **Стопѣта** фѣ: **Сѣма** **Сѣма**: **1734:**
Завѣдѣннѣ востомннѣннѣ, **Сысоко** пресвѣщеннѣйшата
 своѣмъ и мѣне, и мѣтѣдѣющнѣ на во ороптѣ,
 бо олаще сѣмѣ пропоглатѣ, **Іанѣ** **Сѣвнѣ**,
 тѣмѣ и усотшнѣ.

23 50

Гасляхай Мелрохти овиъли въ церкви нашоу
 Стургоуь параклісага послухаю спалиав. Мел-
 фа въ каки по сопероше ни факхи дини. По ко-
 савнихъ думелъ. Ф. архієпископъ и сурго конди-
 слорителъ да сѣвъ динозалъ Стургоуь и каши-
 та сургоуь 20 = фунта пахи зиме рехеки.
 Архімандритъ рѣшель. Бралинъ сѣвъ сургоуь
 колорно урароли Стургоуь 15 = шдѣта. Сурго-
 уьки сѣвъ Бралинъ динѣла урароли да-
 дуропи сѣвъ та сургоуь и по време Архі-
 мандритъ рѣша епископи до рѣшалъ и въ
 Стургоуь. въ та дописалъ сургоуь по в сурго-
 некой церкви 15 = фунта сѣвъ та сургоуь
 поклоновъ крѣвъ церквѣ и въ Стургоуь
 и да въ фронитъ и церквѣ како солорно тако
 и каши та сургоуь и сургоуь зиме рехеки
 Архімандритъ сѣвъ та сургоуь и сургоуь
 1762. Юлія 3 = 7

Юлія Солоръ до вонгеи Стургоуь прудѣ
 сургоуь Юлія Архімандритъ Шиматовановъ
 Юлія Сургоуь Стургоуь по урароли сѣвъ
 Стургоуь Юлія Архімандритъ и Митрополитъ.
 Солоръ рѣше Бралинъ, и Архімандритъ фастара-
 лосе сургоуь и сургоуь Стургоуь динѣла
 вонгеи рѣше, по урароли Бралинъ, и да
 по урароли сургоуь сургоуь сургоуь, и
 Стургоуь сургоуь. За сургоуь да сургоуь
 и сургоуь сургоуь, да сургоуь сургоуь
 сургоуь сургоуь по да сургоуь сургоуь
 Архімандритъ. Потомъ сургоуь Архімандритъ
 Шиматовановъ претелеганъ Шемло, како
 колорно Мелрохти, и колорно сургоуь, и
 сургоуь въ Карловѣ.

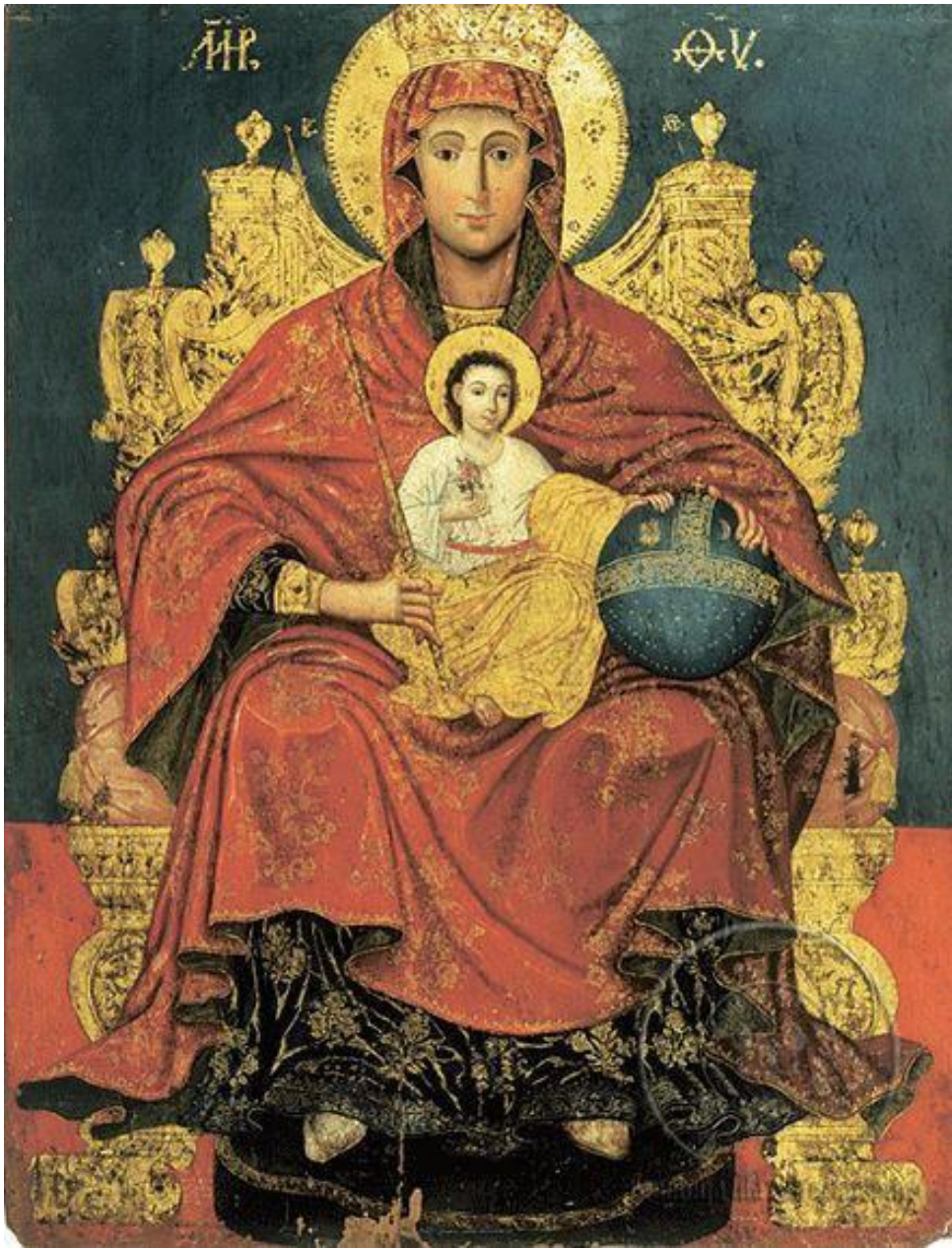
Списак илустрација

- Сл. 1. *Богородица са Христом*, 1794, темпера на дрвету, 102 x 77 цм, ГМС/У 6454, © ГМС
- Сл. 2. *Исус Христос*, 1794, темпера на дрвету, 102,5 x 78 цм, ГМС/У 6453, © ГМС
- Сл. 3. *Богородица са Христом*, око 1750, уље на дасци, 83,3 x 51 цм, ГМС/У 6397, ГМС – П 684, © ГМС
- Сл. 4. *Исус Христос*, средина XVIII века, уље на дрвету, 83,8 x 52 цм, ГМС/У 6403, ГМС – П 690, © ГМС
- Сл. 5. *Свети Никола*, средина XVIII века, темпера на дрвету, 84 x 51 цм, ГМС/У 6396, ГМС – П 683, © ГМС
- Сл. 6. *Свети Никола*, средина XVIII века, уље на дрвету, 82,7 x 43,2 цм, ГМС/У 6403, ГМС – П 690, © ГМС
- Сл. 7. *Свети Јован Претеча*, средина XVIII века, уље на дрвету, 84,5 x 50, ГМС/У 6542, © ГМС
- Сл. 8. *Апостоли Лука, Јован и Петар*, око 1750, уље на дрвету, 79,6 x 85 цм, фрагмент Деизиса, ГМС/У ПОЗ 699, © ГМС
- Сл. 9. *Свети Максим архиепископ српски*, око 1750, зидна слика. Припрата Благовештенске цркве манастира Крушедола, © ПЗЗЗСК
- Сл. 10. *Свети Сава први архиепископ српски*, око 1750, зидна слика, Припрата Благовештенске цркве манастира Крушедола, © ПЗЗЗСК
- Сл. 11. *Илијина жртва*, око 1751, зидна слика, група старозаветних тема Олтар Благовештенске цркве манастира Крушедола, © ПЗЗЗСК
- Сл. 12. *Аврамова жртва* око 1751, зидна слика, група старозаветних тема Олтар Благовештенске цркве манастира Крушедола, © ПЗЗЗСК
- Сл. 13. *О тебе радујет сја*, 1758, зидна слика у олтару, детаљ, Сремска Каменица, црква Рођења Богородице, © ПЗЗЗСК
- Сл. 14. *Свети Димитрије*, 1758, темпера на дасци 94,2 x 58 x 3 цм, Сремска Каменица, црква Рођења Богородице, © ГМС
- Сл. 15. *Свети Георгије*, 1758, темпера на дасци 94,8 x 58 x 3 цм, Сремска Каменица, црква Рођења Богородице, © ГМС
- Сл. 16. *Крунисање Богородице*, око 1760, уље на платну каширано на дрво, 71 x 54 цм, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1115/С 5039, © НМБГ
- Сл. 17. *Крунисање Богородице*, око 1780, уље на дасци, 73 x 50 цм, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1730, © НМБГ
- Сл. 18. *Исус Христ*, 1764, уље на дрвету, Ириг, црква Светог Николе, фото: С. Сајферт, 2020.
- Сл. 19. *Богородица са Христом*, 1777, уље на дрвету, Ириг, црква Светог Николе, фото: С. Сајферт, 2020.
- Сл. 20. *Благовести*, царске двери, између 1760–1777, уље на дрвету, Ириг, црква Светог Николе, фото: С. Сајферт, 2020.
- Сл. 21. *Усековање главе Светог Јована Крститеља*, новозаветне теме са сокла, између 1760 – 1777, уље на дрвету, Ириг, црква Светог Николе, фото: С. Сајферт, 2020.
- Сл. 22. *Христ и Самарјанка*, новозаветне теме са сокла, између 1760–1777, уље на дрвету, Ириг, црква Светог Николе, фото: С. Сајферт, 2020.

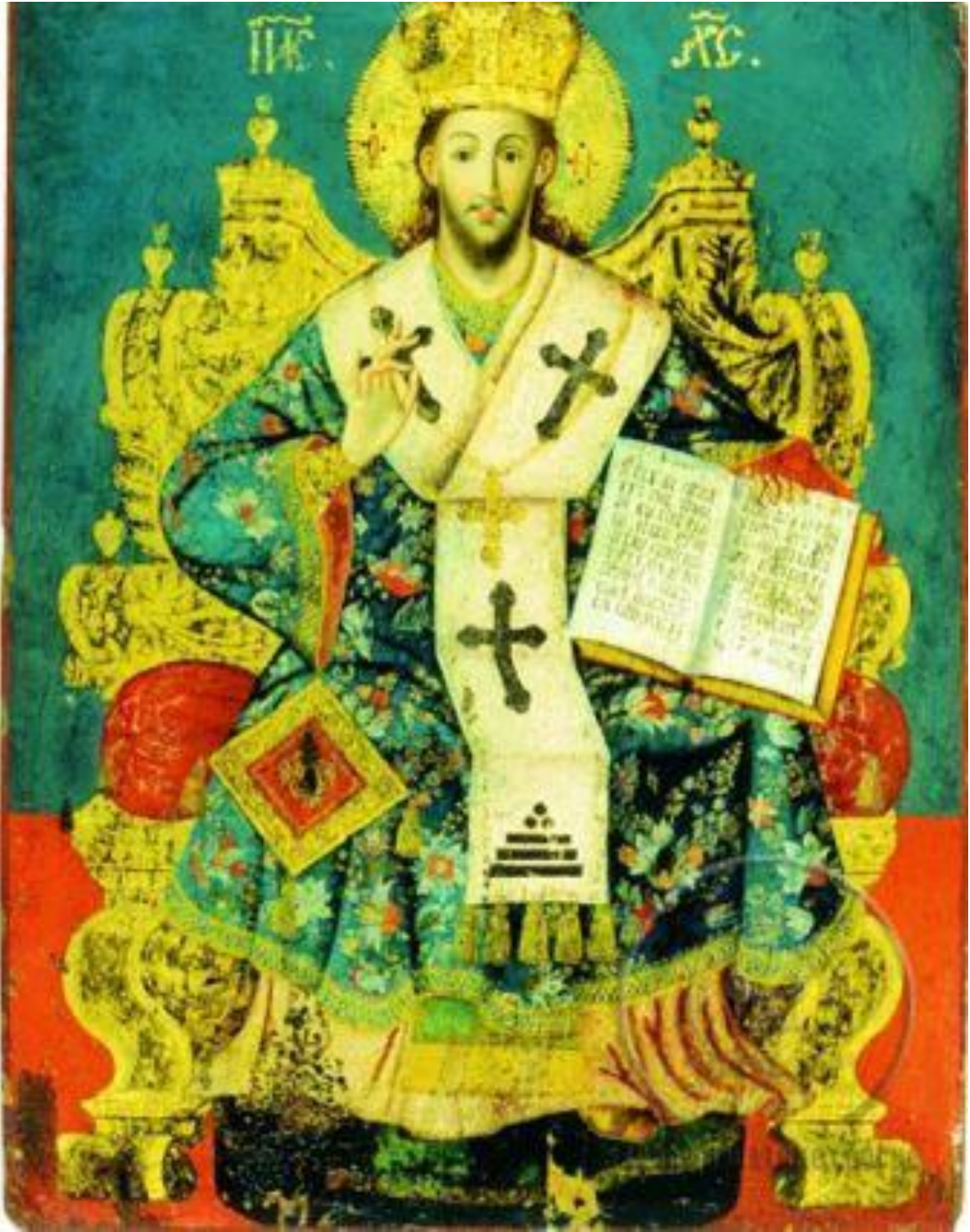
- Сл. 23. *Свети Никола спашава бродоломнике*, новозаветне теме са сокла, између 1760–1777. уље на дрвету, Ириг, црква Светог Николе, фото: С. Сајферт, 2020.
- Сл. 24. *Пророк Мојсије*, око 1762. Земун, црква Светог Николе, фото: Ј. Иванишевић, уметничка радионица Рест арт
- Сл. 25. *Пророк Јеремија*, око 1762. Земун, црква Светог Николе, фото: фото: Ј. Иванишевић, уметничка радионица Рест арт
- Сл. 26. *Пророк Соломон*, око 1762. Земун, црква Светог Николе, фото: фото: Ј. Иванишевић, уметничка радионица Рест арт
- Сл. 27. *Пророк Авакум*, око 1762. Земун, црква Светог Николе, фото: фото: Ј. Иванишевић, уметничка радионица Рест арт
- Сл. 28. *Суђење Христу*, Медаљон из циклуса Христових страдања, око 1762. Земун, црква Светог Николе, фото: фото: Ј. Иванишевић, уметничка радионица Рест арт
- Сл. 29. *Пророк Јеремија*, 1763, уље на дрвету, 43 x 31 cm, вл. Музеј Срема, Сремска Митровица, Збирка црквене уметности, инв. бр. 35, (Манастир Раковац)
- Сл. 30. *Тајна вечера*, Зидна слика из циклуса Христових страдања, 1770. Нови Сад, Успенска црква, © ЗЗСКГНС
- Сл. 31. *Издајство Јудино*, Зидна слика из циклуса Христових страдања, 1770. Нови Сад, Успенска црква, © ЗЗСКГНС
- Сл. 32. *Христос на трону – престопа икона*, 1772–1776, 71 x 114 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 33. *Богородица са Христом – престопа икона*, 1772–1776, 71 x 114 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 34. *Богојављење–велики празници*, 1772–1776, 64,5 x 80 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 35. *Ваведење–велики празници*, 1772–1776, 38 x 67 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 36. *Рођење Богородице – велики празници*, 1772 – 1776, 64,5 x 80 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 37. *Богородица Имакулата*, 1772–1776, 64,5 x 80 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 38. *Богородичин покров–велики празници*, 1772–1776, 37,2 x 64,6 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 39. *Благовести–велики празници*, 1772–1776, 37,4 x 64,7 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 40. *Силазак Светог Духа–велики празници* 1772–1776, 37,8 x 64,6 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, © ПЗЗЗСК
- Сл. 41. *Вазнесење Христово*, 1772–1776, 37,5 x 65 cm, Вуковар, Црква Св. Николе, , © ПЗЗЗСК
- Сл. 42. *Свети Димитрије*, 1777–1781. Сентандреја, Саборна црква, © СЦМС
- Сл. 43. *Христов нерукотворени образ*, 1777–1781. Сентандреја, Саборна црква, © СЦМС
- Сл. 44. *Крштење Христово*, 1777–1781., © СЦМС
- Сл. 45. *Балдахин изнад часне трпезе у олтару*, 1777–1781. Сентандреја, Саборна црква, © СЦМС
- Сл. 46. *Пилат пере руке са балдахина*, 1777–1781. Сентандреја, Саборна црква, © СЦМС

- Сл. 47. *Полагање Христа у гроб са балдахина*, 1777 – 1781. Сентандреја, Саборна црква, © СЦМС
- Сл. 48. *Исус Христ на трону*, темпера на дасци, 95,5 x 65,5цм, © МСПЦ, бр. 4245
- Сл. 49. *Богородица са Христом*, 1787. Ризница Бачке епархије [Напомена: у доњем десном углу текст „приложи Гдр теодор георгијевич в цркви ковиљској“], © ГМС
- Сл. 50. *Богородица на трону*, темпера на дасци, 95,5 x 65,5цм, © МСПЦ, бр. 4246
- Сл. 51. *Висарион Павловић, епископ бачки*, после 1731. Владичански двор у Новом Саду, © ПЗЗСК
- Сл. 52. *Портрет Владике Софронија Кириловича*, 1777–1781. Владичански двор у Сентандреји, © СЦМС

Илустрације



Сл. 1.



Сл. 2.



Сл. 3.



Сл. 4.



Сл. 5.



Сл. 6.



Сл. 7.



Сл. 8.



Сл. 9.



Сл. 10.



Сл.11.



Сл. 12.



Сл. 13.



Сл. 14.



Сл. 15.



Сл. 16.



Сл. 17.



Сл. 18.



Сл. 19.



Сл. 20.



Сл. 21.



Сл. 22.



Сл. 23.



Сл. 24.



Сл. 25.



Сл. 26.



Сл. 27.



Сл. 28.



Сл. 29.



Сл. 30



Сл. 31.



Сл. 32.



Сл. 33.



Сл. 34.



Сл. 35.



Сл. 36.



Сл. 37.



Сл. 38.



Сл. 39.



Сл. 40.



Сл. 41.



Сл. 42.



Сл. 43.



Сл. 44.



Сл. 45.



Сл. 46.



Сл. 47.



Сл. 48.



Сл. 49.



Сл. 50.



Сл. 51.



Сл. 52.

Биографија аутора

Сања (Хајдаревић) Сајферт, рођена 16. октобра 1979. године у Прибоју. Средње образовање стекла је у Гимназији у Инђији, где је матурирала 1998. године. Дипомирала је на Филозофском факултету у Београду на Одсеку за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду 2006. године код професора др Мирослава Тимотијевића.

Докторске студије Историје уметности уписује на Филозофском факултету, Универзитету у Београду 2009/2010. године под менторством проф. др Мирослава Тимотијевића, а наставља код проф. др Владимира Симића од 2016. године.

Од 2007. године, запослена је као стручни сарадник за ликовни програм у Културном центру Инђија, а потом као кустос у Галерији Куће Војновића Културног центра Инђија од 2009. године.

Маја 2009. године положила је стручни испит у Музеју Војводине у Новом Саду и стекла звање Кустоса-историчара уметности.

Звање вишег кустоса стекла је маја 2019, хаблитационим радом *Уметничка збирка Галерије Куће Војновића из Инђије*.

Као кустос у Галерији Куће Војновића Културног центра Инђија радила је на евидентирању, стручној обради и дигитализацији целокупног уметничког фонда Галерије (ликовна збирка, збирка примењене уметности, збирка страних нотних свески, збирка поклона, фонд књига), а посебно на стручној обради легата Ђорђа Војновића, Николе Петковића и уметничкој заоставштини Оскара Зомерфелда). Обрада уметничког фонда је обухватила истраживање о уметницима из легата Ђорђа Војновића, као и биографије ликовних уметника са територије општине Инђија од XVIII-XXI. века. Кустоски рад је обухватио и стандардизацију музејске документације, организовање заштите и чувања (рестаурација, организација депоа, хемеротека, прес клипинг). Затим припрему ауторских изложби (истраживање, рад на каталогу, поствка изложбе, односи с јавношћу, едукативне радионице), као и организацију великог броја изложби различитих уметника планираних на основу годишњих конкурса за излагање, изложби локалних уметничких удружења, и сарадњу са музејским и галеријским институцијама из Србије.

Сарадња са Удружењем за заштиту културне баштине „Шлос“ из Голубинаца резултирала је истраживањем српске уметности осамнаестог века, те радом о иконостасу Димитрија Бачевића у Цркви Ваведења пресвете Богородице у Голубинцима, као и потоњим истраживањима о животу и раду Василија Остојића.

Поред тога обављала је и теренски рад у Инђији који се односио на попис споменика, мерење, фотографисање и опис и истраживање о почецима биоскопа на територији општине Инђија.

Од 2016. године је у Савету Галерије Културног центар Инђија.

Члан је НК ИКОМ-а Србије.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Сања Сајферт

Број индекса ___био90020_____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Сликар Василије Остојић

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Сања Сајферт

Број индекса био90020

Студијски програм Докторске студије историје уметности

Наслов рада Сликари Василије Остојић

Ментор: Проф. др Владимир Симић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Сликар Василије Остојић

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____
