

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Кристина Ж. Милорадовић

**МИНИЈАТУРЕ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА.
ИКОНОГРАФСКЕ ОДЛИКЕ И ЛИТЕРАРНЕ
ОСНОВЕ**

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Kristina Ž. Miloradović

**MINIATURES OF THE MUNICH PSALTER.
ICONOGRAPHIC CHARACTERISTICS AND
LITERARY FOUNDATIONS**

doctoral dissertation

Belgrade, 2022.

МЕНТОР:

др Миодраг Марковић, редовни члан САНУ, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

др Миодраг Марковић, редовни члан САНУ, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Драган Војводић, дописни члан САНУ, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Зоран Ракић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Бранка Вранешевић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Драгана Павловић, доцент
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

ДАТУМ ОДБРАНЕ:

МИНИЈАТУРЕ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА. ИКОНОГРАФСКЕ ОДЛИКЕ И ЛИТЕРАРНЕ ОСНОВЕ.

САЖЕТАК

Предмет проучавања докторске дисертације је ликовни програм српског псалтира који се чува у Баварској државној библиотеци у Минхену (*Cod. Slav. 4*). Минхенски псалтир припада средњовековним илустрованим псалтирима са последовањем српске рецензије и настао је у последњој четвртини XIV века за непознатог припадника владарских кругова српске средњовековне државе.

Специфична тематска структура Минхенског псалтира обухвата уводне слике на тему смртности и таштине (fol. 1^v–2^r) и историјски пролог о настанку псалтира (fol. 2^v–7^r), стотину педесет и један старозаветни псалам (fol. 7^v–186^r) и девет библијских ода које их уобичајено прате (fol. 186^v–203^r), и, у последовању, параболу о милосрдном Самарјанину (fol. 203^v–205^r), Богородичин Акатист (fol. 205^v–226^r), догматик велике вечерње петог гласа *У Црвеном мору* (fol. 227^r) и васкрсне непорочне тропаре са богородичном (fol. 228^r–229^v).

Исцрпно иконографско истраживање 148 минијатура Минхенског псалтира и њихових литерарних основа показало је да ликовне представе псалтира представљају одраз вишевековне хришћанске егзегезе илустрованог текста и његове улоге у богослужбеним обредима српске цркве XIV века. Пажљивом организацијом појединачних листова рукописа још више је истакнут изузетно близак однос текста и слике, који представљају два различита медијума тумачења текста, који се међусобно идејно усаглашени. Значајни феномен који се појављује на страницама псалтира је иконизација ликовне представе, односно њено осамостаљивање од основних литерарних предлогака. Међутим, иза феномена слике независне од текста, крије се право литургијско богатство српског кодекса, чиме се потврђује богослужбена природа рукописа у потпуности сачињеног од химнографских текстова.

На концу, уметничка оригиналност ликовног програма Минхенског псалтира заснива се на аутентичном споју позносредовековне ликовне редакције илустрованих псалтира и карактеристичне стилске разноврсности која је обележила српски монументалну уметност друге половине XIV столећа.

Кључне речи: минијатурно сликарство, псалми, иконографија, литерарни предлошци, српска уметност друге половине XIV века

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Српска средњовековна уметност

УДК:

MINIATURES OF THE MUNICH PSALTER. ICONOGRAPHIC CHARACTERISTICS AND LITERARY FOUNDATIONS.

SUMMARY

The subject of the study of the doctoral dissertation is the artistic program of the Serbian psalter, kept in the Bavarian State Library in Munich (*Cod. Slav. 4*). The Munich Psalter belongs to the group of medieval illustrated psalters with following and it was created in the last quarter of the 14th century for an unknown member of the ruling circles of the Serbian medieval state.

The specific thematic structure of the Munich Psalter includes introductory images on the theme of mortality and vanity (fol. 1^v–2^r) and a historical prologue on the origin of the psalter (fol. 2^v–7^r), one hundred and fifty-one Old Testament psalms (fol. 7^v–186^r) and nine biblical odes that usually accompany them (fol. 186^v–203^r), and, in the following, The parable of the Merciful Samaritan (fol. 203^v–205^r), the Akathist of the Mother of God (fol. 205^v–226^r), the dogmatic of the great vespers of the fifth voice *In the Red Sea* (fol. 227^r) and the Resurrection Immaculate Troparion (fol. 228^r–229^v).

An extensive iconographic research of 148 miniatures of the Munich Psalter and their literary foundations showed that the pictorial representations of the psalter are a reflection of the centuries-old Christian exegesis of the illustrated text and its role in the liturgical rites of the Serbian church of the 14th century. The careful organization of the individual leaves of the manuscript emphasizes even more the extremely close relationship between the text and the image, which represent two different mediums of text interpretation, conceptually compatible with each other. A significant phenomenon that appears on the pages of the psalter is the iconization of the visual representation, i.e. its independence from the basic literary templates. However, behind the phenomenon of an image independent of the text, the true liturgical richness of the Serbian codex is hidden, which confirms the liturgical nature of the manuscript, entirely composed of hymnographic texts.

In the end, the artistic originality of the art program of the Munich Psalter is based on an authentic combination of the late medieval art redaction of illustrated psalters and the stylistic variety that characterized Serbian monumental art of the second half of the 14th century.

Keywords: miniature painting, psalms, iconography, literary examples, Serbian art of the second half of the 14th century

Scientific field: Art history

Scientific subfield: Serbian medieval art

UDC number:

САДРЖАЈ

I. ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА	1
II. ОД БИБЛИОТЕКА ПОСЛЕДЊИХ СРПСКИХ СРЕДЊОВЕКОВНИХ ВЛАДАРА ДО БАВАРСКЕ ДРЖАВНЕ БИБЛИОТЕКЕ У МИНХЕНУ. ИСТОРИЈА РУКОПИСА	17
II. 1. СТВАРАЊЕ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА (ПОСЛЕДЊА ЧЕТВРТИНА XIV ВЕКА)	17
II. 2. МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР У ПОСЕДУ ВЛАДАРСКЕ ПОРОДИЦЕ БРАНКОВИЋ (XV ВЕК).....	24
II. 3. СРЕМ И ФРУШКОГОРСКИ МАНАСТИР ПРИВИНА ГЛАВА (ОД КРАЈА XV ВЕКА ДО 1688/1689. ГОДИНЕ)	30
II. 4. НАПУШТАЊЕ ДОМОВИНЕ. МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР У НЕМАЧКОЈ ДРЖАВИ (ОД 1688/1689. ГОДИНЕ ДО ДАНАС).....	34
III. ИКОНОГРАФСКЕ ОДЛИКЕ МИНИЈАТУРА МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА И ЊИХОВ ОДНОС СА ПИСАНИМ САДРЖАЈЕМ.....	39
III. 1. СЕЋАЊЕ НА СМРТ АЛЕГОРИЈЕ О ПРОЛАЗНОСТИ ЖИВОТА (FOLS. 1 ^v –2 ^r)..	49
III. 2. СТАРОЗАВЕТНИ ЦАР И ПРОРОК ДАВИД БОГОИЗАБРАНИ ВЛАДАР И БОГОНАДАХНУТИ СТИХОТВОРАЦ (FOLS. 2v–7r).....	61
III. 3. АУТОРСКИ ПОРТРЕТ ЦАРА ДАВИДА (FOL. 7 ^v).....	80
III. 4. ИЛУСТРАЦИЈЕ ПСАЛАМА (FOLS. 7 ^v –186 ^f)	85
III. 5. БИБЛИЈСКЕ ОДЕ (FOLS. 186 ^v –203 ^f).....	388
III. 6. ПАРАБОЛА О МИЛОСРДНОМ САМАРЈАНИНУ (FOLS. 203 ^v –205 ^f)	416
III. 7. БОГОРОДИЧИН АКАТИСТ (FOLS. 210 ^v –222 ^v)	426
III. 8. ДОГМАТИК ВЕЛИКЕ ВЕЧЕРЊЕ ПЕТОГ ГЛАСА ИЗ ОКТОИХА <i>У ЦРВЕНОМ МОРУ</i> (FOL. 227 ^f) (сл. 253).....	451
III. 9. ВАСКРСНИ НЕПОРОЧНИ ТРОПАРИ И БОГОРОДИЧАН (FOLS. 228 ^f –229 ^v) ..	457
IV. ТЕМАТСКО-ИДЕЈНЕ ОСНОВЕ ЛИКОВНИХ ОСТВАРЕЊА У МИНХЕНСКОМ ПСАЛТИРУ	463
IV. 1. МИНИЈАТУРЕ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА КАО ЛИКОВНИ ОДРАЗ ХРИШЋАНСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ТЕКСТА	463
IV. 2. ТРАГОВИ ЛИТУРГИЈСКЕ ПРАКСЕ У ЛИКОВНИМ ОСТВАРЕЊИМА МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА	470

IV. 3. САМОСТАЛНЕ МОЛИТВЕНЕ СЛИКЕ У МИНХЕНСКОМ ПСАЛТИРУ – МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР КАО ЗБОРНИК ЦРКВЕНЕ ПОЕЗИЈЕ.....	476
V. МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР У ТОКОВИМА СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ XIV ВЕКА.....	480
ОДАБРАНА ЛИТЕРАТУРА СА СКРАЋЕНИЦАМА И ИЗВОРИМА	485
СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА	519

I. ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА

Минхенски псалтир је драгоцен српски средњовековни рукописни споменик похрањен у Баварској државној библиотеци у Минхену (*Cod. Slav. 4*). Реч је о једном од најраскошније илуминираних српских рукописа XIV века, чији се украс сагледава у оквиру корпуса источнохришћанског минијатурног и монументалног сликарства средњег века. Српски кодекс из Минхена био је тема разноликих историјско-уметничких, књижевних и лингвистичких истраживања од сутона XIX века до данас. Досадашња историографска продукција послужила је као релевантно полазиште за иконографско и тематско истраживање минијатура рукописа у функцији текста који илуструју, те разматрање идејних основа и концепата на којима почива сликани програм Минхенског псалтира.

Најстарији, искључиво историјски подаци о Минхенском псалтиру могу се пронаћи већ на самом почетку XIX века, у различитим каталозима немачких библиотека којих је српски рукопис био део. Приликом обиласка баварских манастира и прегледања њихових рукописних фондова, библиотекар тадашње Минхенске дворске библиотеке бележи у свом путопису (1805) да му је пажњу привукао добро очувани, стари руски кодекс из регенсбуршког манастира Светог Емерама.¹ Већ пар година касније, под бројем 14877 у емерамском каталогу (1809), Минхенски псалтир описан је као рукопис руског писма из XV–XVI века.² У другој деценији истог столећа, у оквиру процеса секуларизације у немачким земљама, преузет је највећи део рукописног наслеђа регенсбуршког манастира, те се српски псалтир појављује под новом сигнатуром – *Cod. Slav. 4* – у каталогу рукописа Минхенске дворске библиотеке, односно данашње Баварске државне библиотеке (1858).³

С друге стране, ликовна остварења у српском псалтиру из Минхена не помињу се у првим академским студијама посвећеним средњовековној илуминацији, попут фундаменталног дела о византијској минијатури Никодима Павловича Кондакова (1876) или студији о илустрацијама псалтира Истока и Запада Јохана Јакоба Тиканена (1895).⁴ Сасвим успутни помен минијатура Минхенског псалтира једино се може наћи у капиталном делу моравског историографа Беде Дудика о историји Моравије (1878). У оквиру разматрања феномена двобоја у средњем веку, бенедиктинац Дудик искористио је као компаративни материјал потпуно погрешно протумачену илустрацију Пс 58 – *Војска опкољава Давида у његовом дому* (fol. 75^v).⁵

Тек крајем XIX века појављују се први истраживачи српског кодекса; у питању су историчари и филолози старије генерације, који су се најпре фокусирали на записе историјске садржине у Минхенском псалтиру, као и на његове палеографске и ортографске особености. Задатак веродостојнијег упознавања шире научне јавности са српским средњовековним рукописним спомеником на себе је преузео руски историчар, слависта и археограф Полихроније Сирку, у дводелном чланку *Стари српски рукописи са сликама* (1898; 1899). У првом делу своје студије забележио је све историјске записе садржане у српском псалтиру (које је употпунио интересантним историографским подацима о познијој

¹ Von Aretin, *Beyträge zur Geschichte und Literatur* IV, 447.

² Sanftl, *Catalogus veterum codicum manuscriptorum ad S. Emmeram*, 12–13.

³ Thomas, *Codices manuscript Bibliothecae Regiae Monacensis* VII, 328–329.

⁴ Cf. Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Пловдив 2012, *passim*; Tikkanen, *Die Psalterillustration*, *passim*.

⁵ Dudík, *Dějiny Moravy* IV, 421.

историји рукописа, везаној за данашњу Републику Немачку), кратак садржај рукописа са натписима уз уводне минијатуре и илустрације псалама, као и основне палеографске податке и корисна запажања о морфолошким и фонетским одликама језика псалтира, те је дао коначни суд о времену и месту његовог настанка.⁶ Иако је Сирку исправно оценио да писмо Минхенског псалтира припада српској редакцији XIV века, своју анализу завршио је уверењем да је рукопис илустрован у Цариграду у првој половини наредног столећа.⁷ Такви закључци заснивају се искључиво на личном тумачењу садржаја историјских записа с почетка псалтира (fol. 1^r) и не садрже научно-истраживачку вредност. Наставак излагања запажања о српском рукопису, који је Сирку проучавао у Дворској библиотеци у Минхену, односи се на покушај кратке иконографске анализе малобројних минијатура, одабраних без посебних критеријума.⁸ Знатно неутемељенија од првог дела студије, та расправа не садржи ни иконографске, ни стилске веродостојне оцене, а у више наврата аутор истиче и непостојеће српске и балканске иконографске елементе у ликовним решењима. С обзиром на то да рад руског историчара из техничких разлога није био опремљен визуелним материјалом, три године касније репродукције тумачених минијатура бивају објављене, уз новије кратке коментаре протопрезвитера Јована Вучковића (1902). Једини допринос Вучковићевог рада био је оповргавање тезе о „србизацији“ иконографских мотива у конкретним композицијама.⁹ Значајни историјски записи у Минхенском псалтиру (изузев латинског записа из XVII века) нашли су своје место и у другом и трећем тому корпуса *Стари српски записи и натписи* (1903; 1905), капиталном делу чувеног филолога и историчара Љубомира Стојановића, који је потврдио исправност читања записа од стране петроградског професора.¹⁰

Освит XX века и монографска публикација филолога и слависте Ватрослава Јагића и историчара уметности бечке школе Јозефа Штриговског, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Koniglichen Hof- und Staatsbibliothek in München nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der Syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht* (1906), представљају прекретницу у изучавању Минхенског псалтира, када српски рукопис постаје доступан ширем кругу истраживача средњовековне уметности. У Јагићевом предговору забележени су сви историјски записи, наслови псалама и натписи уз минијатуре српског псалтира, након чега је изведена детаљна археографска и филолошка анализа текста кодекса.¹¹ Проучавајући писмо рукописа, Јагић је закључио да у њему не постоје трагови Константинове језичке реформе, те изнео претпоставку да је Минхенски псалтир написан највероватније на самом почетку XV века.¹² Вишеструки значај главног дела студије, произашлог из пера Јозефа Штриговског, лежи најпре у чињеници да је по први пут систематски изложен целокупни иконографски програм Минхенског псалтира, праћен црно-белим репродукцијама свих минијатура.¹³ Немали допринос односи се и на

⁶ Сирку, *Стари српски рукописи* I, 1–2, 10–33.

⁷ *Ibid.*, 31–32.

⁸ Сирку је посветио пажњу ауторском портрету цара Давида (fol. 7^v) и илустрацијама Пс 58 – *Војска опкољава Давида у његовом дому* (fol. 75^v), Пс 103 – *Људи копају и ору земљу* (fol. 131^v) и прве библијске оде – *Мирјам игра коло с девојкама Израиља* (fol. 186^v). V. Сирку, *Стари српски рукописи* II, 50–54.

⁹ Вучковић, *Неколико слика*, 102–104, 111–115, сл. 4–6.

¹⁰ ССЗН II, бр. 4578–4580; ССЗН III, бр. 5569, 5652–5654.

¹¹ Јагић, *Einleitung*, IV–LXXXVII.

¹² Јагић, *Einleitung*, V.

¹³ Strzygowski, *Die Miniaturen*, 5–87, Taf. I–LX.

иконографску анализу ликовног украса данас уништене копије српског рукописа, такозваног Београдског псалтира из XVII века.¹⁴ Међутим, сенку на прву научну публикацију о Минхенском псалтиру баца, пре свега, методолошки приступ аутора бечке школе, контроверзан и за време његовог живота.¹⁵ Наиме, упркос уопштеном повезивању минијатура српског рукописа са византијским, и посебно светогорским сликарством, бечки историчар уметности није био у стању да сагледа богатство уметничких остварења XIV века неопходно за контекстуализацију ликовног програма српског рукописа. Истина је да услови историјског тренутка носе са собом неизбежна ограничења истраживачког поступка, али је сасвим очигледно да је аутор бирао понекад сасвим неконструктивне ликовне паралеле (наспрам ликовних остварења старог српског и византијског сликарства) и давао општи, неаргументовани суд о уметничкој природи илустрација српског псалтира. Мотивација таквог научног поступка може се објаснити намером Јозефа Штриговског да наметне сопствену хипотезу о архаичном, сиријском пореклу ликовних остварења у Минхенском псалтиру. Будући да је Штриговски веровао да је минијатуре српског рукописа израдио средином XIV века српски уметник у хиландарском скрипторијуму, аутор износи фантастичну, ничим поткрепљену претпоставку о коришћењу сиријског предлошка из предиконкластичког периода приликом осликавања рукописа на Атосу.¹⁶

Научно неутемељени закључци бечког историчара уметности о оријенталном пореклу српског рукописа невероватном брзином сместили су Минхенски псалтир у жижу тадашње научне јавности и биле су повод за велику научну расправу – *Византија или Исток?* Једину позитивну оцену Штриговсковог дела изнео је француски византолог Луис Бреје (1907).¹⁷ С друге стране, већ наредних година, разматрајући кретања уметничких утицаја у земљама византијског културног круга у сутон средњег века, водећи историчари уметности XX столећа оповргавају хипотезе Јозефа Штриговског и једногласно одбацују могућност директног ликовног трансфера из старије уметности Истока на минијатурно сликарство Минхенског псалтира. Критички осврти и негативне оцене Штриговсковог дела публиковани су у најугледнијим научним часописима тога времена. Немачки филолог, литургичар и оријенталиста, Антон Баумштарк бави се иконографском анализом минијатура Минхенског псалтира у чувеном немачком часопису *Byzantinische Zeitschrift* (1906), а у томе га прате и угледни француски византолози – Шарл Дил у часопису *Journal des Savants* (1907) и касније у свом приручнику о византијској уметности (1910) и Габријел Мије у часопису *Revue archéologique* (1908).¹⁸ Заједничка црта наведених приказа је

¹⁴ Београдски псалтир изгубљен је у бомбардовању Народне библиотеке у Београду 1941. године, те су репродукције 33 минијатуре, једне заставнице и два иницијала тог илустрованог рукописа XVII века у Штриговском делу од немерљивог значаја (Strzygowski, *Die Miniaturen*, Abb. 1, 5–31; Taf. XIV, Bd. 31; Taf. XXV, Bd. 55; Taf. XLV, Bd. 105; Taf. L, Bd. 120; Taf. LVII, Bd. 142–144; Taf. LVIII, Bd. 145–146). Галерија ликовних остварења копије Минхенског псалтира обogaћена је репродукцијама још три пострададе минијатуре, преузете из заоставштине Сретена Петковића, у новијој синтези о српском минијатурном сликарству XVI и XVII века (Ракић, *Српска минијатура*, сл. 30, 71–73).

¹⁵ О упоредном методу Јозефа Штриговског, његовом доприносу развоју научне дисциплине историје уметности, као и о идеолошким карактеристикама његовог научног приступа в. П. Драгојевић, *Упоредни метод Штриговског и његов пријем у Србији. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности*, ЗЛУМС 40 (2012) 163–172; N. Makuljević, *The political reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian art history*, *Journal of Art historiography* 8 (Glasgow 2013) 1–13.

¹⁶ Strzygowski, *Die Miniaturen*, 87–135.

¹⁷ Bréhier, *Orient ou Byzance?*, 396–412.

¹⁸ Baumstark, *J. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, 644–661; Diehl, *L'illustration du psautier*, 298–311; Millet, *Byzance et non l'Orient*, 171–189; Ch. Diehl, *Manuel d'art Byzantin*, Paris 1910, 794–797,

одлучно указивање на византијски карактер уметничких остварења на страницама српског псалтира и њихову иконографску, тематску и стилску усаглашеност са српским средњовековним монументалним сликарством, као и истицање специфичних тематских јединица псалтира ликовно формулисаних у XIV веку. Разматрајући иконографију одабраних минијатура комплексног и често сасвим оригиналног ликовног програма [ауторски портрет цара Давида (fol. 7^v), илустрације Пс 44 – *Представи се царица* (fol. 58^v) или Богородичиног акатиста – *Благовести Богородици на бунару* (fol. 211^v) и *Безгрешно зачеће Богородичино* (fol. 212^r), као и персонификације Смрти у уводној минијатури *Чаша смрти* (fol. 1^v) и Земље у илустрацији Пс 23 – *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r)], аутори су протумачили појединачне источњачке иконографске елементе као неминовни и, још важније, посредни уметнички утицај Истока, остварен путем Византије током вишевековног развоја источнохришћанске уметности. Велики допринос актуелној дебати дали су и руски истраживачи тога доба. Одбацујући основне постулате Јозефа Штриговског, Фјодор Шмит истакао је оригиналност ликовног програма српског кодекса (1908).¹⁹ Историчар уметности Дмитриј Ајналов такође је објавио негативни приказ монографије о Минхенском псалтиру у руском часопису *Византийский временник* (1909).²⁰ Исте године, и чувени Никодим Кондаков укратко се осврнуо на ликовна остварења Минхенског псалтира у свом делу *Македонија. Археологическое путешествие*. Разматрајући иконографско порекло уводних минијатура, Кондаков одбацује тврдње Штриговског о њиховој вези са оријенталном уметношћу, те закључује да је слика *Кости обнажене* (fol. 2^r) настала на јужнословенском тлу у периоду XIII и XIV века, одакле је преузета као одговарајућа илустрација за руске синодике током XVI и XVII века.²¹

Истовремено, научни кругови Краљевине Србије с почетка XX века, у којима је Јозеф Штриговски уживао велики углед, дочекују прву монографију о Минхенском псалтиру великим хвалоспевима. Разлог томе лежи у политичкој и идеолошкој клими тог времена, заснованој на изградњи националног идентитета и националних уметничких канона, у којој је изучавање српске средњовековне уметности одиграло значајну улогу.²² Упркос указивању на очигледне мотиве хеленистичке и византијске уметности, као и повезивању остварења минијатурног сликарства српског рукописног споменика са живописом српских средњовековних храмова, Владимир Р. Петковић у *Старинару* (1907) одаје заслуге Штриговском као ревносном истраживачу, који је идеју о директном утицају Истока на средњовековну уметност, по њему, поставио на чврсте научне основе.²³ Петковић је, такође, оценио да стварање сликаног украса Минхенског псалтира треба повезати са временским раздобљем краја XIV или чак почетка XV века.²⁴ Већ наредне године у истом часопису, представљајући сувремену критику Штриговског од стране Габријела Мијеа, још једном се Петковић прихватио учешћа у актуелној научној дебати.²⁵ Критичкији тон другог Петковићевог приказа очигледно је условљен главним идејама Мијеовог чланка, али је ипак

figs. 410, 411. Шест година касније, Мије ће поново скренути пажњу на неодрживост хипотезе Јозефа Штриговског у својој чувеној студији о иконографији јеванђељских тема (Millet, *Recherches*, X–XIV, 639). Cf. *infra*.

¹⁹ Шмит, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, 423–432.

²⁰ Ајналов, *J. Strzygovski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, 615–616.

²¹ Кондаков, *Македонија*, 63–64, 279–285.

²² Макулјевић, *The political reception of the Vienna School*, 1–13.

²³ Петковић, *Josef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter*, 44–55.

²⁴ *Ibid.*, 51.

²⁵ Петковић, *G. Millet, Byzance et non l'Orient*, 83–91.

вредан пажње, јер много директније повезује Минхенски псалтир са српским средњовековним уметничким стваралаштвом. Једину отворено негативна оцена Штриговсковог рада међу српским истраживачима, блиску ставовима европских и руских историчара уметности, објавио је Божидар Николајевић у Српском књижевном гласнику (1907).²⁶

Случај научне дебате *Византија или Исток?* специфичан је пример динамичних процеса у науци о уметности и сведочи о значају Минхенског псалтира за проучавање свеколиког српског средњовековног и византијског ликовног стваралаштва. Немерљиви допринос Јозефа Штриговског у најстаријој фази истраживања ликовних остварења српског рукописног споменика заснива се најпре на иконографској анализи минијатура и релативно тачном утврђивању времена њиховог настанка. Упркос Штриговсковој помало бајковитој представи о провинијенцији кодекса из Минхена, његови описи минијатура повремено могу бити од користи с обзиром на то да је немачки историчар уметности проучавао рукопис пре његовог страдања током бомбардовања Баварске државне библиотеке у Минхену у Другом светском рату (1943). Међутим, чини се да су ликовне особености српског рукописа трезвеније сагледане у савременим критикама Штриговсковог дела, у којима је Минхенски псалтир окарактерисан као самостални споменик српског средњовековног минијатурног сликарства настао на уметничким темељима византијске и српске средњовековне уметности XIV века.

Међуратни период у науци о уметности особит је по стварању научних основа за свеобухватније и методолошки напредније изучавање средњовековне илуминације, што потврђују истраживачке активности историчара уметности са америчког универзитета Принстон. Тридесетих година прошлог века, управник одељења за уметност и археологију, Чарлс Руфус Мори, у својим шездесетим приступа темељитом проучавању источнохришћанске минијатуре.²⁷ Истовремено, млади двадесетпетогодишњак Курт Вајцман, након чланка о Париском псалтиру из X века и студије о византијској илуминацији IX и X века, започиње на Принстону својеврсну трансформацију изучавања средњовековног минијатурног сликарства, која ће у другој половини XX века дати веома вредне резултате.²⁸ Ипак, у великом броју за то време научно иновативних студија, подаци о Минхенском псалтиру појављују се тек у понеком делу и то у форми веома кратких забелешки.²⁹ Једини научни допринос проучавању српског рукописа вредан пажње налази се у чувеној прегледној студији Габријела Мијеа о иконографији јеванђељских тема (1916).³⁰ Мијеова запажања о иконографској и стилској сродности минијатура српског псалтира и живописа српских средњовековних храмова из времена краља Милутина и цара Душана корисне су смернице и за данашње проучавање ликовног језика илуминатора. Међу српским историчарима уметности прве половине XX века, периода обележеног страдањима током

²⁶ Николајевић, *Jozef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter*, 60–66.

²⁷ J. R. Martin, *Bibliography of the principal publications of Charles Rufus Morey*, ArtB 32/4 (1950) 345–349.

²⁸ K. Weitzmann, *Der Pariser Psalter MS. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*, Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1929) 178–194; idem, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935. О улози Курта Вајцмана у формирању методологије изучавања средњовековне илуминације v. infra.

²⁹ Mearns, *The canticles*, 39.

³⁰ Millet, *Recherches*, 77, 83, 90–91, 106, 111, 123, 148, 157, 185, 229, 278, 377, 378, 383–384, 416, 533, 546, 549, 636, 639, fig. 259.

великих светских ратова, ретки су били било какви истраживачки искораци у свет српске средњовековне илуминације.³¹

Међутим, непосредно након Другог светског рата, долази до великог преокрета у проучавању српске средњовековне минијатуре. Упознат са научним постулатима о значају илуминације за целовито сагледавање средњовековне уметности, постављеним још у делима чувених византолога попут Никодима Павловича Кондакова и Габријела Мијеа, врсни познавалац српске уметности, Светозар Радојчић, посветио се систематском проучавању српског књижевног украса, на методолошки синкретичан начин усклађен са тадашњим светским научним трендовима.³² У првој синтетичкој студији и пионирском делу о српској средњовековној минијатури (1950) студиозно је проучен и Минхенски псалтир. Окарактерисавши га као *најопсежнији споменик српског минијатурног сликарства и једини српски рукопис који је доспео у општу историју уметности*, Радојчић даје осврт на историју и структуру рукописа. Поузданом иконографском анализом појединачних слика [уводна минијатура *Чаша смрти* (fol. 1^v) и илустрације Пс 95 – *Изградња храма у присуству Давида музичара* (fol. 124^v) и Пс 148 – *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)* (fol. 181^r)] аргументовано је сместио илуминацију кодекса у контекст српског монументалног сликарства XIV века. Такође, указавши на смео и брз цртеж и веома свеж колорит ликовних остварења у српском рукопису и повезавши његовог илуминатора са анонимним сликаром Богородичине цркве у Матеичу (1348–1352), Радојчић заподенуо је и комплексно питање стилске анализе минијатура кодекса из Минхена.³³ Интересантно је напоменути да се, исте године када је публикована Радојчићева студија о српској средњовековној илуминацији, у оквиру правног захтева Министарства иностраних послова ФНРЈ за реституцију српских културних добара похрањеним по европским библиотекама, посебно истиче значај Минхенског псалтира, *који по уметничкој и историјској вредности долази одмах после Мирослављевог јеванђеља*.³⁴

Непуних петнаест година касније, током којих се подједнаким еланом и посвећеношћу бавио проучавањем српске средњовековне минијатуре, Светозар Радојчић се враћа теми Минхенског псалтира. У веома корисном чланку, објављеном у Зборнику Филозофског факултета (1963), проницљиви и прецизни закључци о иконографским карактеристикама и ликовним одликама украса српског рукописа сведоче о интензивном и дугогодишњем проучавању старог српског сликарства. Тадашње Радојчићеве могућности за проучавање илуминације Минхенског псалтира биле су у великој мери унапређене фотографијама у колору које му је 1954. године уступила Баварска државна библиотека.³⁵ Велики допринос Радојчићевог текста свакако је аргументовано одбацивање хипотезе Јозефа Штриговског о једном сликару српског кодекса. Задржавајући старију тезу о

³¹ Истраживања српског средњовековног минијатурног сликарства од стране Владимира Петковића, заснована најпре на дескриптивном методу и обликована застарелом и одбаченом хипотезом о утицају Истока, не везују се за Минхенски псалтир. Cf. В. Р. Петковић, *Минијатуре Александријаде у Народној библиотеци београдској*, ПКЈИФ 17/1 (1937) 77–80.

³² Искрпно о методолошким одликама Радојчићевог проучавања српских средњовековних рукописних споменика и искрпном истраживачком раду који је претходио и следио издавању студије о српској средњовековној илуминацији v. Вујновић, *Допринос Светозара Радојчић*, 281–300.

³³ Radojčić, *Stare srpske minijature*, 7, 13, 33–37, tab. XVI–XVIII.

³⁴ А. Рафаиловић, *Један предлог за реституцију културних добара после Другог светског рата*, Годишњак за друштвену историју 24/1 (2017) 84, 88.

³⁵ Radojčić, *Der Stil*, 275.

блискости ликовног језика једног од илуминатора Минхенског псалтира и непознатог матеичког сликара, аутор препознаје и другу мајсторску руку, проистеклу из школе митрополита Јована Зографа. На тај начин, разматрајући ликовне аналогije композиције *Представи се царица уз Пс 44* (fol. 58^v) и истичући, за њега врло вероватно, историјско позађе илустрације Пс 150 – *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 146^r), Радојчић чини значајан помак у контекстуализацији ликовног програма Минхенског псалтира, смештајући га у временско раздобље између 1370. и 1390. године. Комбиновањем узора из старије уметности времена Душановог царства са ликовним решењима савременог сликарства, а на подобије вишевековне источнохришћанске уметничке традиције, закључио је аутор, мајстори из македонских области створили су један од најмонументалнијих споменика српске средњовековне уметности из последњих година XIV века.³⁶ Без претеривања се може рећи да је Светозар Радојчић први српски историчар уметности који је успео да сагледа уметничку целовитост ликовних остварења српског псалтира и да велики број његових закључака одише свежином модерне научне мисли.

Поменути истраживачки почеци Курта Вајцмана из међуратног периода кроз пар деценија преобразили су се у темељито и промишљено, системско проучавање средњовековне илуминације.³⁷ Чувени истраживач објавио је низ публикација у којима се бавио реконструисањем античке илуминације и миграцијом ликовних тема међу рукописима различите садржине, монографски је обрадио драгоцене илустроване кодексе попут византијске збирке библијских и патристичких цитата из прве половине IX века, *Sacra Parallela*, или Синајског псалтира из XII века, те отворио врата новим и комплексним феноменолошким истраживањима попут односа слике и текста и утицаја хришћанске литургијске праксе на илуминацију рукописа средњег века.³⁸ Речју, Вајцманов стваралачки опус невероватног научног домета убрзо је постао путоказ за будућа истраживања средњовековног минијатурног сликарства и у потпуности изменио приступ изучавању минијатуре у другој половини XX века.

На таласима описане научне инвентивности Минхенски псалтир постаје неминовни део нових и разноликих византолошких студија. Изучавајући утицај јеврејске уметности на византијско сликарство, Карл-Ото Нордстрем објављује два рада (1959; 1960) у којима је покушао да демонстрира да су поједине старозаветне композиције Минхенског псалтира [илустрације Пс 28 – *Јевреји приносе жртву Господу* (fol. 38^r), Пс 77 – *Дванаест извора воде у Елиму* (fol. 102^r) и Пс 104 – *Жртва Аврамова* (fol. 134^v)] производ директног јеврејског утицаја на источнохришћанску иконографију.³⁹ Упркос познавању хебрејске литературе и уметности, не може се, а не приметити да Нордстремов приступ у великој мери наликује недовољно аргументованим инсистирањима Јозефа Штриговског о сиријском

³⁶ Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 277–285, сл. 1–3. Током година, Радојчић укратко се освртао на минијатуре Минхенског псалтира и у оквиру проучавања појединачних иконографских тема што потврђује значај српског рукописа за проучавање српске средњовековне уметности. V. Idem, *Икона „Хвалите Господа“*, 110, 112; idem, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу*, 145–146.

³⁷ О Курту Вајцману и његовом прилежном и свестраном изучавању средњовековне илуминације, које је обележило и новије генерације историчара уметности v. Н. Buchthal, *Introduction*, in: Weitzmann, *Studies*, xix–xxii; M.-L. Dolezal, *Manuscript studies in the twentieth century: Kurt Weitzmann reconsidered*, BMGS 22/1 (1998) 215–263.

³⁸ Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, passim; idem, *Studies*, passim; idem, *The study of Byzantine book illumination*, 1–60; idem, *The Ode pictures*, 67–84; idem, *Sacra Parallela*, passim.

³⁹ Nordström, *The water miracles of Moses*, 98–109; idem, *Rabbinische Einflüsse*, 416–421.

пореклу српског рукописа. У својој докторској дисертацији о персонификацијама природних феномена и апстрактних идеја у палеологовској уметности, историчарка уметности Љубица Поповић посветила је пажњу и персонификованом ликовном језику на страницима илустрованих средњовековних псалтира (1963).⁴⁰ У тим оквирима, Поповић је истакла и истражила иконографско порекло великог броја персонификација у ликовном програму Минхенског псалтира, попут персонификација божанске инспирације на минијатури *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v), Космоса у композицији *Силазак Духа Светог на апостоле* уз Пс 18 (fol. 27^r) и илустрацији деветог кондака Богородичиног акатиста (fol. 219^v), Сунца и Месеца и Старог и Новог завета на слици *Распећа Христовог* уз Пс 21 (fol. 31^v), Земље у илустрацији Пс 23, *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r), Психе на минијатури *Блага смрт праведника и љута смрт грешника* уз Пс 118 (fol. 153^r) и Дана и Ноћи на композицији *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150 (fol. 185^r) За то време посебно је интересантна и исцрпна студија немачког византолога Рајнера Штихела о уводним минијатурама Минхенског и Томићевог псалтира, које су ликовни изрази *temento mori* тема смртности и пролазности људског живота (1971). Проучавајући композиције *Чаша смрти* (fol. 1^v) и *Кости обнажене* (fol. 2^r), Штихел је одбацио старије научне ставове, који су порекло наведених тема видели искључиво у оквирима савремене западњачке теме *Тријумфа смрти*. Помоћу несумњиво великог познавања грчке и словенске литургијске поезије и хагиографских списа и коришћењем принстонских техника проучавања илуминације, аутор је пронашао контекст ликовних решења у византијским богословним идејама палеологовског времена, истовремено указавши на њихов поствизантијски развој.⁴¹ Једина замерка Штихеловој студији могла би бити делимична једностраност у методолошком поступку; приликом научно иновативног истраживања литерарних упоришта минијатура, аутор је занемарио могућност појединачног уметничког утицаја у прилагођавању и модификацији византијске теме у њеним различитим појавним контекстима. Рајнер Штихел посветио се и истраживању изванканонских литерарних предлога употребљаваних приликом приказивања старозаветних тема у византијској уметности, те појаснио различите неуобичајене иконографске мотиве појединачних композиција из живота старозаветних царева Саула и Давида у Минхенском псалтиру (1974).⁴² Убрзо је из штампе изашао и изузетно користан рад Сузи Дифрен у коме је ликовни програм Томићевог и Минхенског псалтира разложно контекстуализован у оквиру византијске илуминације псалама (1972).⁴³ У студији француске историчарке уметности прегледног типа јасно је указано на тематске и иконографске особености илустрованих књига псалама насталих на јужнословенском тлу, али су њихове тематско-иконаграфске специфичности објашњене помало општим аргументом еволутивне природе позновизантијске уметности.

На српској историјско-уметничкој сцени такође су приметни научни доприноси иконографском истраживању појединих тема Минхенског псалтира. Историчар и археолог Павле Мијовић дотакао се илустрације Минхенског псалтира уз Пс 44 – *Представи се царица* (fol. 58^v) приликом истраживања царске иконографије српске средњовековне уметности (1968), док је Мара Харисијадис трагала за иконографским предлошцима композиције која краси стихове Пс 82 – *Гедеон кажњава мадијанске владаре* (fol. 111^r)

⁴⁰ Popovich, *Personifications*, passim.

⁴¹ Stichel, *Studien*, passim.

⁴² Stichel, *Außerkanonische Elemente*, 159–181.

⁴³ Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 151–163.

(1969).⁴⁴ Ослањајући се на сазнања простекла из његове докторске тезе – *Физиолог у Срба* (1968) – филолог Драгољуб Драгојловић бавио се утицајем бестијарне симболике српскословенских превода *Физиолога* на илуминацију српског рукописа (1972).⁴⁵

Истовремено, Минхенски псалтир постаје и део прегледних студија о источнохришћанској уметности средњег века. Руски византолог Виктор Лазарев у свом антологијском делу *Историја византијског сликарства* (1971) преузима старије оцене српског рукописа, описујући га као оригинално дело с краја XIV века са интересантним иконографским карактеристикама налик живопису Марковог манастира (1376/1377) и Матеича (1348–1352).⁴⁶ С обзиром на то да је о мајсторству израде минијатура Лазарев судио на основу црно-белих репродукција у боји, остао је ускраћен за анализу једног од најсвојственијег аспекта ликовног језика минијатуриста – колорита.

Сазревање научне мисли и методологије током седамдесетих и осамдесетих година XX века дало је разноврсне резултате и на ужем пољу проучавања илуминације, конкретно у изучавању ликовног украса псалтира. Истакнути византолози, попут Сузи Дифрен и Сирарпи Дер Нерсесјан, објављују монографске публикације бројних средњовековних илустрованих псалтира у којима су иконографски описи минијатура праћени неретко и врло проницљивим студијама о стилским одликама и идејним основама илуминације.⁴⁷ Међу њима, од посебног значаја је студија руске историчарке и слависткиње Марфе Вјачеславовне Шћепкине о минијатурама Томићевог псалтира из XIV века (1963). С обзиром на иконографско-тематску блискост двају илустрованих јужнословенских псалтира, ликовни програм српског кодекса искоришћен је као значајни компаративни материјал, те му је посвећено и засебно поглавље у Шћепкининој монографији о рукописном споменику који се данас чува у Москви.⁴⁸ Иако на неадекватним примерима [илустрације Пс 14 – *Каматник* (fol. 21^r) или Пс 71 – *Рођење Христово* (fol. 92^v)], Шћепкина је оправдано запазила литерарност појединих композиција у српском рукопису, које не илуструју стихове псалама на директан начин. Међутим, инсистирања на националној бугарској школи минијатурног сликарства и западњачким утицајама у ликовном програму Минхенског псалтира су посве произвољног типа, посебно ако се узме уметничка хетерогеност ликовног стваралаштва позног XIV века. С друге стране, аутор монографске публикације о Кијевском псалтиру из 1397. године, Геролд Вздорнов бележи само пар давно познатих појединости у вези са српским кодексом (1978).⁴⁹ Треба поменути да је Сузи Дифрен објавила и упоредни каталог ликовног украса петнаест псалтира са минијатурама

⁴⁴ Мијовић, *Царска иконографија* I, 82–90; Харисијадис, *Једна недовољно објашњена сцена*, 77–84.

⁴⁵ Драгојловић, *Физиолог у Срба*, 350–352; idem, *Прилог проучавању симболике минијатура*, 171–175.

⁴⁶ В. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, trans. А. Пантелић, Београд 2004, 178, 237, n. 30, 261, n. 173.

⁴⁷ У периоду седамдесетих и осамдесетих година XX века објављен је велики број монографских студија посвећених средњовековним илустрованим псалтирима. Већ 1963. године из штампе је изашла монографија о Томићевом псалтиру (Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, passim); 1966. године заједно су публиковани светогорски псалтир Пантократор 61, *Par. Gr. 20* и Бристолски псалтир (Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, passim); 1970. године издата је монографија посвећена Лондонском псалтиру (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, passim); студија о Хлудовском псалтиру објављена је 1977. године (Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, passim); док је наредне, 1978. године, светлост дана угледало чак три публикације, посвећене Утрехтском (Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, passim), Хамилтон (Navice, *The Hamilton psalter*, passim) и Кијевском псалтиру (Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, passim; *Киевская Псалтырь*, passim).

⁴⁸ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 126–145.

⁴⁹ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 42, n. 2, 75, n. 84.

на маргинама рукописа из временског раздобља од IX до XIV века (1978).⁵⁰ У том и данас корисном каталогу прилежно су пописане илустрације псалама и ода и српског рукописа из Минхена.

Непуних осамдесет година од публикације Јагића и Штриговског и бурне научне расправе која ју је пратила, а у складу са полетом у изучавању класичне и средњовековне илуминације у последњој четвртини XX века, Минхенски псалтир још једном постаје предмет исцрпног монографског проучавања. Поновном публикавању кодекса допринео је и специфични историјски тренутак. Наиме, након страдања баварског библиотекачког фонда током Другог светског рата, а поводом јубиларне изложбе 400 година Баварске државне библиотеке, српски псалтир је подлегао стручној рестаурацији, изведеној у два наврата и у потпуности реализованој 1974. године. Резултат тог амбициозног пројекта био је и издавање делимичног факсимила Минхенског псалтира (у колору су штампане само странице са илустрацијама) праћеног методолошки разноврсном научном синтезом, у чијој изради је учествовао круг најцењенијих историчара уметности и филолога друге половине XX stoleћа – *Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband unter Mitarbeit von Suzy Dufrenne, Svetozar Radojčić, Rainer Stichel, Igor Ševčenko* (1978), а која је била обједињена предговором немачког историчара уметности Ханса Белтинга.⁵¹ Кохерентна и научно аутентична студија о Минхенском псалтиру обухватала је чак четири значајна рада филолога и историчара Ихора Шевченка. Поред исцрпне археографске анализе рукописа (палеографске карактеристике, језичка редакција, анализа водених знакова, опис текстуалног и ликовног садржаја и повеза књиге) и разматрања његове историје, аутор се посветио и засебном систематичном изучавању наслова псалама и натписа уз њихове илустрације. Компаративном лингвистичко-теолошком анализом текста Минхенског псалтира, Шевченко је сместио српски кодекс у токове византијске и словенске рукописне традиције с краја XIV stoleћа.⁵² Проучавање српског рукописа наставља и византолог Рајнер Штихел радом о природи религиозне поезије и структуралног развоја богослужбене књиге псалтира у позном средњем веку.⁵³ Аутор је изнео тачно запажање о улози и распореду илустрација Минхенског псалтира, кратко коментаришући и феномен трансформације појединих композиција од једноставних илустрација текста до самосталних молитвених слика. Штихелов допринос је и иконографска анализа уводних минијатура псалтира (fols. 1^v–2^r) и омањег циклуса посвећеног старозаветном цару Давиду (fols. 2^v–7^r) са почетка рукописа, као и илустрација *Параболе о милосрдном Самарјанину* (fols. 203^v–205^r), Богородичиног акатиста (fols. 205^v–226^r), догматика велике вечерње петог гласа – *У Црвеном мору* (fol. 227^r) и васкрсних тропара (fols. 228^r–229^v), које чине последовање Минхенског псалтира.⁵⁴ На методолошки истоветан начин, минијатуре уз стихове псалама и библијских ода представила је Сузи Дифрен, уз корисни осврт на место псалтира из Минхена у оквиру иконографске традиције илустровања псалама у источнохришћанској уметности.⁵⁵ Штихел и Дифрен користили су се до сада најбогатијим компаративним материјалом из опуса источнохришћанског

⁵⁰ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, passim.

⁵¹ Belting, *Eintlung*, 7–20.

⁵² Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 21–53; idem, *Das Verhältnis*, 165–172; idem, *Die Bildlegenden*, 83–164; idem, *Die Psalmentitel*, 55–82.

⁵³ Stichel, *Zur Stellung der Handschrift*, 173–178.

⁵⁴ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 185–192, 258–270.

⁵⁵ *Ibid.*, 179–185, 192–257.

средњовековног уметничког стваралаштва и успешно су идентификовали литерарне предлошке који леже у основи минијатура српског рукописа. Коначно, велики допринос иновативној публикацији чинио је и постхумно објављен текст Светозара Радојчића. Враћајући се теми српског псалтира из Минхена, Радојчић се бавио стилским одликама илуминације и пореклом мајстора који су рукопис осликали. С тим у вези, веома проницљиво уочио је да се у групи илуминатора могу препознати макар два искусна сликара и њихови помоћници. Сликара коме је Радојчић приписао највећи удео у стварању минијатура, творац илустрације Пс 23 – *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r), био је и највештији у форми минијатурног сликарства; одликовао га је брз и често експресиван цртеж, репертоар античких персонификација преузетих из палеологовске уметности и боја као доминантно изражајно средство. Његов сарадник, на једном од најрепрезентативнијих примера његовог стваралаштва, илустрацији Пс 68 – *Христос говори јерусалимским женама да не плачу за њим* (fol. 88^v), показује одлике неокласицизма палеологовског доба; на композицијама великог формата ствара хармоничне целине педантно разрађених простора и физиономија, праћених пригушеним колоритом секундарне улоге. Изнова смештајући Минхенски псалтир у оквире српске средњовековне уметности, чији је врсни познавалац био, Радојчић поетично и веома успешно показује хетерогеност уметничких струјања из којих је проистекло и минијатурно сликарство Минхенског псалтира. Гашење српске средњовековне државе и измена политичке мапе Европе време је, по Радојчићевим речима, *плодног хаоса* и стваралаштва искусних уметника изолованих у некадашњим византијским провинцијама.⁵⁶

Немерљив допринос фототипског издања засигурно је и публикавање минијатура Минхенског псалтира у колору. Још је Светозар Радојчић указао на експресионистичку снагу колорита ликовних остварења у српском кодексу, који је сада био документован, те постао доступан већем броју истраживача средњовековне уметности. Такође, од изузетног значаја је и извештај о изведеној рестаурацији Минхенског псалтира, који је објавио управник Института за рестауравање књига и рукописа при Баварској државној библиотеци у Минхену, медијевалиста Хелмут Банса (1981). Изузев техничких података о материјалном стању рукописа и детаљном излагању процеса ревитализације минијатура, Бансов чланак је указао и на сликарску технику коју су илуминатори користили приликом осликавања рукописа, својственију изради монументалног сликарства и иконописа.⁵⁷ Тај податак је незаобилазан за проучавање порекла и образовања уметника који су учествовали у осликавању Минхенског псалтира. Интересантно је напоменути да су и тадашњи српски научни кругови били упознати са конзерваторским радовима на једном од њихових највреднијих средњовековних рукописа.⁵⁸

Наспрам бројних монографских публикација о илустрованим псалтирима средњег века, друга монографија посвећена Минхенском псалтиру заиста се може окарактерисати као изузетни научни искорак и новина у тадашњем изучавању средњовековне илуминације. Разноликост научних гледишта, који нису нужно били у потпуности усаглашени, и интердисциплинарност метода публикације отворила је безброј нових истраживачких путева којима би се могло кренути приликом изучавања не само српског рукописног споменика, већ и средњовековне илуминације у целости. Стога су уметничка остварења на

⁵⁶ Radojčić, *Der Stil*, 271–298.

⁵⁷ Bansa, *Die Restaurierung*, 205–210.

⁵⁸ Рибкин–Пушкадија, *Рестаурирање илуминираних рукописа*, 101–106.

страницама Минхенског псалтира наставила да буде пажњу истраживача и у наредним деценијама, што потврђује научна продукција с краја XX и почетка XXI века.

С обзиром на исцрпно представљен животни пут рукописа у научној литератури XX stoleћа, малобројна неразјашњена историјска питања тичала су се искључиво времена настанка Минхенског псалтира и његовог и данас непознатог поручиоца. У разматрању тих питања, истраживачи су се често окретали владарским портретима у илустрацији Пс 150 – *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 146^r). Након Светозара Радојчића који је својевремено наслутио могућност историјске вредности портретних приказа, историчар Миодраг Пурковић отишао је и корак даље инсистирајући на историчности композиције уз Пс 150 (1978). У владарским фигурама на минијатури Пурковић је препознао ликове деспота Стефана Лазаревића и његовог брата Вука односно сестрића Ђурђа Бранковића, а фигуре клирика уз владарске портрете искористио је као аргумент да се заправо ради о приказу црквеног измирења поменутих историјских личности (1404, то јест 1412. године).⁵⁹ Такве посредне и ничим поткрепљене закључке о времену настанка ликовног програма српског рукописа не треба узети у обзир. Кратак историјски осврт на Минхенски псалтир, заснован на већ познатим подацима, даје и Леонтије Павловић у делима *Рукописна и штампана књига у Смедереву од 1430–1486. године* (1986) и *Смедерево и Европа* (1988).⁶⁰ С друге стране, разложну анализу илустрације Пс 150 објавила је Јованка Максимовић у синтетичкој студији праћеној каталогом под називом *Српске средњовековне минијатуре* (1983). Поред уобичајених историјских података о рукопису и већ познатих ставова о иконографији минијатура Минхенског псалтира, ауторка је с пуним правом оценила идеју историјских портрета у илустрацији Пс 150 као несувислу.⁶¹ Закључак Јованке Максимовић прихватио је и Драган Војводић у студиозном раду о владарским портретима српских деспота (1995).⁶² Историјске теме боравка српског рукописа на Фрушкој гори дотакли су се филолог Томислав Јовановић у студији о личности и делу патријарха Пајсија I Јањевца, заслужног за израду копије Минхенског псалтира (2001),⁶³ као и аутори монографских дела посвећених фрушкогорским манастирима Привине главе (2006) и Ковиља (2013).⁶⁴ Такође, добро очувани и хармонично компоновани повез Минхенског псалтира из времена патријарха Пајсија I, који је Загорка Јанц својевремено само укратко поменула (1974), Александар Ђеклић повезао је са византијским, односно српским средњовековним књишким повезима (2010).⁶⁵

Аутори последњих деценија XX и почетка XXI stoleћа најчешће су се ипак посвећивали иконографском истраживању појединачних и карактеристичних композиција из српског рукописа. Јанко Радовановић је укратко протумачио необични приказ Христове душе у форми повијеног детета у композицији *Силазак у Ад* (fol. 228^r) уз стихове васкрсних тропара (1976/1977).⁶⁶ Потоњи Радовановићев рад (1978) објединио је више иконографских

⁵⁹ Пурковић, *Кнез и деспот*, 139–142.

⁶⁰ Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*, 13–16, сл. 1–6; idem, *Смедерево и Европа*, 170–174, сл. 67–69.

⁶¹ Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 45–47, 58–59, 119–122, сл. 41–51.

⁶² Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 76, 77, п. 44.

⁶³ Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 15.

⁶⁴ Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 21; Бањац, *Манастир Ковиљ*, 34–35. Cf. Момировић, *Прилог историји манастира Ковиља*, 211.

⁶⁵ Јанц, *Кожни повези*, 39–40; Ђеклић, *Повез српског Минхенског псалтира*, 7–17.

⁶⁶ Радовановић, *Јединствене представе*, 106–108.

тема из Минхенског псалтира [илустрације Пс 23 – *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r) и Пс 118 – *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* (fol. 157^r) и *Христос Прворођени спасава Адама* (fol. 160^r), као и минијатуре догматика велике вечерње петог гласа (fol. 227^r) и једне од илустрација васкрсених тропара (fol. 229^v)]. Упркос покушајима аутора да минијатуре смести у оквиру источнохришћанске литургијске праксе, каткад и превише општим аргументима, приметна су честа нагађања и нелогична иконографска тумачења (претпоставке о изгубљеним листовима рукописа или тумачење воловске главе у илустрацији Пс 23 као ликовног израза смрти).⁶⁷ Изузетно општа оцена природе иконографских решења кодекса из Минхена, заснованим на уметничкој традицији из доба Царства и старијем византијском минијатурном сликарству, изнета је и у антологијском делу *Историја српског народа* (1982).⁶⁸ Међутим, неретко су византијске иконографске студије, иако мањег обима, прерастале у значајне доприносе познавању сложеног догматског садржаја који лежи у основи појединачних минијатура, аргументованом адекватним литерарним предлошцима и литургијским упориштима. То потврђују радови о илустрацијама *Параболе о милосрдном Самарјанину* у Минхенском и Томићевом псалтиру (1983)⁶⁹ или ликовном оваплоћењу стихова Пс 23 у илустрованим псалтирима средњег века (1983),⁷⁰ научни доприноси о идејно-иконаграфским карактеристикама слика *Христа Космократора* (1982)⁷¹ и *Христа Анапесона* (1994)⁷² или иконографији сцена из Давидовог живота (1998)⁷³ у источнохришћанској уметности, као и детаљна проучавања оригиналних и теолошки комплексних илустрација Пс 118 у српском рукопису [*Блага смрт праведника и љута смрт грешника* (fol. 153^r), *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* (fol. 157^r) и *Христос Прворођени спасава Адама* (fol. 160^r)] (2003).⁷⁴

Предмет научног интересовања биле су и иконографске одлике тематских целина Минхенског псалтира, обрађене у оквиру различитих расправа о иконографији појединачних циклуса у источнохришћанском сликарству. Најпре је Јанис Спатаракис, пишући синтетичку студију о ликовном циклусу Богородичиног акатиста, проучио и деветнаест композиција из српског рукописа (2005).⁷⁵ Убрзо је публикувано и исцрпно иконографско истраживање представа Христових парабола у источнохришћанској уметности од стране грчког истраживача Апостола Мандаса; ликовни прикази *Параболе о милосрдном Самарјанину* из последовања Минхенског псалтира у том делу укратко су повезани са савременом богослужбеном праксом српске цркве (2010).⁷⁶ Допринос наведених научних студија је контекстуализација минијатура српског рукописа у оквирима

⁶⁷ Idem, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 151–166.

⁶⁸ В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, *Полет уметности*, in: ИСН II/2, 150, 183, сл. 47 (=В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку II. XIV–XVI век*, Београд 1997, 100, 154–155, сл. 122–124).

⁶⁹ De' Maffei, *Di alcune miniature del salterio Tomić*, 91–125.

⁷⁰ Tsuji, *Description des portes*, 5–33.

⁷¹ Ђурић, *Христос Космократор*, 65–72.

⁷² Todić, *Anapeson*, 134–165.

⁷³ Stichel, *Scenes from the life of king David*, 100–116.

⁷⁴ Иванић, *Псалм 118. у Минхенском псалтиру*, 121–126.

⁷⁵ Spatharakis, *The pictorial cycles*, 82–91, passim, figs. 216–234, 353, 381, 389, 409, 427, 448, 465, 481, 490, 511, 513, 543, 551, 560, 584, 591, 615, 624, 712.

⁷⁶ Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 201, 203–204, 206–207, 211, 345, 409–410, Abb. 143–145. Мандас се укратко осврће на илустрацију *Параболе о милосрдном Самарјанину* и у чланку посвећеном илустрацијама Христових парабола у цркви Христа Пантократора у манастиру Дечани (1346/1347). Cf. Idem, *Representations of Christ's parables*, 136, 137.

иконографске генезе различитих тематских циклуса посебно карактеристичних за ликовну уметност XIV века.

Требало би поменути и исцрпна тематска истраживања појединачних иконографских мотива у студијама оштијег културолошког значаја. Највећи допринос изучавању српског средњовековног инструментаријума дала је музиколог Роксанда Пејовић у својим делима посвећеним ликовним представама музичких инструмената у српском средњовековном сликарству (1980; 1997; 2005). Незаобилазни део исцрпне иконографске анализе биле су и илустрације Минхенског псалтира; најпре традиционално церемонијалне композиције уз стихове последњег псалама, као и засебне сцене употпуњене приказима музичких инструмената попут илустрација Пс 11 – *Молитва Давида Господу са лаутом* (fol. 19^v) или Пс 118 – *Блага смрт праведника и љута смрт грешника* (fol. 153^v).⁷⁷ Нил Моран је у средиште својих музиколошко-уметничких студија поставио представе појаца у византијској уметности (1983; 1986), те се неминовно дотакао и портрета црквених појаца на илустрацији Пс 134 – *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* (fol. 168^v) и последњој композицији циклуса Богородичиног акатиста (fol. 222^v).⁷⁸ Разматрајући веродостојност података о византијском музичком животу садржаних у тематски разноликим композицијама, аутор је успешно окарактерисао појачке портрете као позновизантијски иконографски мотив везан најпре за територије некадашњег српског Царства. Кратак осврт на слике плеса и игре у Минхенском псалтиру [илустрације Пс 150 – *Народ слави Господа игром* (fol. 184^v) и прве библијске оде – *Мирјам игра коло с девојкама Израиља* (fol. 186^v)] начинио је Станоје Бојанин у студији о светковинама средњовековне Србије (2005).⁷⁹ Тематске студије појединачних ликовних мотива указују на вишеслојност иконографског садржаја минијатура Минхенског псалтира и њихову улогу ликовног документа и историјског сведочанства о средњовековним друштвеним и културолошким обрасцима.

Значајне су и студије о средњовековној илуминацији у којима је на методолошки различите начине искоришћено богатство стечених сазнања о српском рукопису. У новој монографији посвећеној Томићевом псалтиру (1990), Аксинија Џурова доследно је поредила два рукописна споменика блиска по саставу и иконографији, те закључила да су у питању различите варијанте исте монашке редакције осликаних псалтира.⁸⁰ С друге стране, Зоран Ракић је, на основу сликаног програма Минхенског псалтира и података које је забележио још Јозеф Штриговски, реконструисао његову три stoleћа млађу копију, данас уништени Београдски псалтир. У исцрпној студији о српском минијатурном сликарству XVI и XVII века (2012) аутор је каталошки представио ликовни програм Београдског псалтира, уз стално реферирање на иконографска решења у српском кодексу.⁸¹ Исте године Ракић је посветио пажњу и односу Минхенског псалтира и његове копије исправно указујући на то да се уметничка остварења у Београдском псалтиру ипак морају посматрати у оквиру уметничког стваралаштва времена у ком је тај рукописни споменик настао.⁸²

⁷⁷ Пејовић, *Давид и сцене из његовог живота*, 239–264; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, passim, sl. 16, 17; eadem, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 103–122.

⁷⁸ Моран, *Музички гестови*, 52–59; idem, *Singers*, 10, 86–88, 96–98, 113, 154, figs. 54, 57,

⁷⁹ Бојанин, *Забаве и светковине*, 322–324, 339–340, сл. 11, 126.

⁸⁰ Джурова, *Томичов псалтир I*, passim.

⁸¹ Ракић, *Српска минијатура*, 12–13, 38, 49, 75–83, 136–142, 234–250. сл. 29–37, 70–75, 167–185.

⁸² Idem, *Копија Минхенског српског псалтира*, 421–438. Cf. idem, *Минхенски српски псалтир и његова београдска копија*, 233–244.

С обзиром на несумњиву и више пута истицану уметничку везу са српским монументалним сликарством, ликовна остварења Минхенског псалтира послужила су и као значајни компаративни материјал у монографијама посвећеним источнохришћанским храмовима XIV века са територије некадашњег српског Царства и разноликим научним синтезама о сликарству тога столећа. У делу Цветана Грозданова *Охридско зидно сликарство XIV века* (1980) детаљно је обрађена ликовна генеза теме *Представи се царица*, праћена иконографским оценама илустрације Пс 50 – *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (fol. 66^r).⁸³ Иконографији слике ипостасног Тројичног Божанства у византијској уметности пажњу је посветила и македонска историчарка уметности Елизабета Димитрова у монографској студији о Богородичиној цркви у манастиру Матеичу (2002). Упркос већ истакнутој стилској сродности монументалног сликарства матеичке цркве и илуминације српског кодекса из Минхена, ауторка се само укратко позива на закључке Светозара Радојчића, без задирања у питање заједничких елемената ликовног језика два позносредњовековна споменика.⁸⁴ Изучавајући живопис цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру, Марка Томић Ђурић се још једном дотиче теме илустрације Пс 44 (fol. 58^v), као и различитих иконографских решења циклуса Богородичиног акатиста (2019).⁸⁵ Не тако често, поређења илуминације српског псалтира са средњовековним фреско-ансамблима, попут исцрпне компаративне анализе у монографском делу Милана Радујка о цркви Светих Арханђела у Копорину (2006), изнедрила су стилске оцене о карактеристичном ликовном језику присутном у живопису Матеича, Андреаша и виших зона Марковог манастира, али и на страницама Минхенског псалтира.⁸⁶

Напошетку, треба издвојити и најновија историјско-уметничка изучавања српског рукописа из Минхена. У другом тому зборника посвећеном византијском наслеђу у српској уметности (2016), Јадранка Проловић се посветила одгонетању горућег питања времена настанка српског рукописа и његових поручиоца. Позивајући се на достигнућа старијих истраживача, ауторка подсећа да су ликовна остварења на страницама Минхенског псалтира блиска српском сликарству шездесетих и седамдесетих година XIV века. Међутим, Проловић доноси недовољно поткрепљене закључке о идентитету поручиоца рукописа и поводу његовог настанка. Наиме, кнез Лазар Хребелановић је, тврди ауторка, даривао Минхенски псалтир као свадбени поклон својој кћи Мари, те су на илустрацији Пс 150 – *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 146^r) приказани српски кнез и његов зет Вук Бранковић!⁸⁷ Покушај аргументације ауторке заснива се на погрешном тумачењу функције литургијског цитата у оквиру минијатуре уз стихове Пс 45 – *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* (fol. 66^r), одвојеног од литерарно-ликовног контекста библијске песме. Од значаја је и рад о типолошкој интерпретацији Пс 1 у српском кодексу из Минхена [на примеру композиције *Јосиф из Ариматеје са плаштаницом за Христов погреб* (fol. 8v)] Ен Катрин Бодуан (2021).⁸⁸

⁸³ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 44, 75, 90, 106–109, 125, 126, 165–166.

⁸⁴ Димитрова, *Манастир Матејче*, 118, 158, 247.

⁸⁵ Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 305, 308, 310, 311, 316, 327, 396, 462, 463.

⁸⁶ Радујко, *Копорин*, 212, 269–271, 275, 286–288, 290, 296. Татјана Стародубцев само укратко скреће пажњу на закључке Милана Радујка у делу о живопису у земљама Лазаревића и Бранковића (2016). Сф. Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 306; II, 111.

⁸⁷ Проловић, *Сликани украс српских позносредњовековних рукописа*, 447–449, сл. 365.

⁸⁸ Baudoin, *Joseph of Arimathea as the "blessed man"*, 279–300.

Богатом корпусу истраживачких радова на тему Минхенског псалтира придружује се и неколицина краћих студија, које су резултат рада Кристине Милорадовић на докторској дисертацији посвећеној српском кодексу. Поред иконографске анализе уводних минијатура рукописа (2017) и илустрација Пс 67 у источнохришћанској уметности (2022), ауторка је проучавала и тематску структуру Минхенског псалтира (2020) и судбину рукописа након гашења српске средњовековне државе (2021).⁸⁹

Српски рукописни споменик данас је лако доступан у форми фотографија високе резолуције на сајту Баварске државне библиотеке из Минхена.⁹⁰ Такође, заједничким напорима Епархије диселдорфске и немачке и Српске православне цркве започет је рад на стварању нове фототипије Минхенског псалтира, која ће бити изведена у складу са могућностима модерне дигиталне ере.⁹¹

Сумирајући досадашње научне доприносе бројних прегаоца и истраживача средњовековне уметности, оправдано је запитати се постоје ли питања у вези са сликаним програмом српског псалтира из Минхена на која још увек није дат одговор. Разматрајући природу и сврху светих слика у току распламсавања једног од највећих сукоба у историји источнохришћанске уметности, свети Јован Дамаскин (с. 676–749) је објашњавао: *Πᾶσα εἰκὼν ἐκφαντορικὴ τοῦ κρυφίου ἐστὶ καὶ δεϊκτικὴ. Οἷόν τι λέγω Ἐπειδὴ ὁ ἄνθρωπος, οὔτε τοῦ ἁοράτου γυμνὴν ἔχει τὴν γνώσιν, σώματι καλυπτομένης τῆς φυχῆς, οὔτε τῶν μετ' αὐτὸν ἐσομένων, οὔτε τῶν τόψυ σιεστηκότων καὶ ἀπεχόντων, ὡς τόψυ καὶ χρόνῳ περιγραφόμενος, πρὸς ὁδηγίαν γνώσεως, καὶ φανέρωσιν, καὶ δημοσίευσιν τῶν κεκρυμένων, ἐπενοήθη ἡ εἰκὼν Πάντως δὲ πρὸς ὠφέλειαν καὶ εὐεργεσίαν καὶ σωτηρίαν, ὅπως στηλιτευομένον καὶ θριαμδευομένον τῶν πραγμάτων, διαγνώμεν τὰ κεκρυμμένα, καὶ τὰ μὲν καλὰ ποθήσωμεν καὶ ζηλώσωμεν, τὰ δὲ ἐναντία, τούτέστι τὰ κακὰ, ἀποστραφῶμεν καὶ μισήσωμεν.*⁹² Несумњиво је да су свете слике биле и остале ликовна драматизација хришћанске доктрине, али и један од путева ка откривењу и спознаји Господа. Међутим, проницање у теолошке истине *скривене* у средњовековним ликовним изразима захтева много више од пуке иконографске анализе слике. Премда је на значај и комплексност односа иконографских образаца и њихових богословских основа у српској историји уметности указивано још половином XX века, истраживање односа минијатура Минхенског псалтира и њихових литерарних предлога најчешће је било спорадичног типа. С обзиром на неодвојивост текстуалне и визуелне егзегезе садржане у илустрованим средњовековним рукописима, у оквиру које визуелни искази представљају органски наставак медитације над теолошком садржином текста, било би неопходно рамотрити специфичне догматске вредности стихова који су послужили као основа за зналачки и брижљиво формиран, аутентични ликовни програм српског рукописа. Речи и слике у илустрованом српском кодексу заиста се *необично исцрпно међусобно објашњавају*, стварајући значењски костур Минхенског псалтира, те откривају разнолике уметничке, богословске и културолошке карактеристике времена у коме је рукопис настао.

⁸⁹ Милорадовић, *Сећање на смрт*, 253–274; eadem, *Богослужбени карактер дела последовања*, 443–460; eadem, *Судбина српског рукописног наслеђа*, 61–81; eadem, *Навуходоносоров сан у источнохришћанским илустрованим псалтирима* – у штампи.

⁹⁰ <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00106322?page=,1>. Ради уштеде простора, приликом иконографског истраживања појединачних минијатура неће се изнова реферирати на доступну дигитализовану верзију Минхенског псалтира.

⁹¹ <https://eparhija-nemacka.com/pocetak-izrade-fototipskog-izdanja-minhenskog-psaltira/>

⁹² Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, *Λόγος τρίτος. Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, in: PG 94, col. 1337BC (*St John of Damascus. Three treatises on the divine images*, trans. A. Louth, Crestwood, NY 2003, 96).

II. ОД БИБЛИОТЕКА ПОСЛЕДЊИХ СРПСКИХ СРЕДЊОВЕКОВНИХ ВЛАДАРА ДО БАВАРСКЕ ДРЖАВНЕ БИБЛИОТЕКЕ У МИНХЕНУ. ИСТОРИЈА РУКОПИСА⁹³

Свеколико рукописно стваралаштво било је значајан чинилац у изградњи идентитета и културе Византије и земаља византијског комонвелта. Гајећи велико поштовање према књизи, средњовековни владари, црквени клир и учени великодостојници старали су се о писаној речи. Међутим, у метежу свакодневице (природне катастрофе попут пожара или поплава, ратови и политички мотивисана отуђивања рукописног наслеђа, као и духовни и научни успон цивилизације), стотинама година брижљиво израђиване рукописне књиге често су лутале светом и постајале предмет заборава, док је историјски пут појединих средњовековних рукописа могао бити невероватно бајковит.⁹⁴

У светлу неретко бурне историје средњовековног рукописног наслеђа може се посматрати и судбина Минхенског псалтира, књиге која је превалила дуги пут од омањих личних библиотека у поседу последњих српских средњовековних владара до Баварске државне библиотеке у Минхену (*Bayerische Staatsbibliothek*). Искрпна истраживања најстарије историје рукописа, праћена освртом на културно-политичку климу епохе која је изнедрила једну од најдрагоценијих српских средњовековних књига, послужиће као допринос контекстуализацији ликовних остварења на страницама Минхенског псалтира. С друге стране, аналитичка реконструкција смене власника српског кодекса и његових боравишта потврдиће да је српско рукописно наслеђе средњег века несумњиво делило бурну судбину српске државе и Европе током средњовековне и модерне историје.

II. 1. СТВАРАЊЕ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА (ПОСЛЕДЊА ЧЕТВРТИНА XIV ВЕКА)

Најстарија историја Минхенског псалтира и данас представља непознаницу. Услед непостојања конкретних историјских извора о настанку рукописа, истраживачи су користили саму књигу и, црпећи сазнања различитог карактера са њених страница, покушали су да реконструишу околности у којима је српски кодекс настао. У складу са основним задацима докторске дисертације (изучавање иконографских одлика минијатура Минхенског псалтира и њиховог односа са писаним садржајем), биће начињен покушај што

⁹³ Делови истраживања историје Минхенског псалтира објављени су у засебном раду (Милорадовић, *Судбина српског рукописног наслеђа*, 61–81).

⁹⁴ О значају писане речи и судбини рукописног стваралаштва у средњем веку, као и о истакнутим књигољупцима попут цариградског патријарха Фотија (с. 820–893), византијског државника и писца Теодора Метохита (1270–1332) или деспота Стефана Лазаревића (1377–1427) v. S. A. Ives, *Photius of Constantinople, the first book-reviewer*, *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 21/4 (1951) 285–289; S. K. Padover, *Byzantine library*, in: *The medieval library*, ed. J. W. Thompson, New York 1967, 310–329; N. G. Wilson, *The libraries of the Byzantine world*, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 8/1 (1967) 53–80; I. Ševčenko, *Theodore Metochites, the Chora, and the intellectual trends of his time*, in: *The Kariye djami IV*, 17–91; R. Browning, *Literacy in the Byzantine world*, *BMGS* 4 (1978) 39–54; G. Cavallo, *Il libro come oggetto d'uso nel mondo Bizantino*, *JÖB* 31/2 (1981) 395–423; H. Hunger, *Schreiben und Lesen in Byzanz: Die byzantinische Buchkultur*, München 1989, passim; Кашанин, *Српска књижевност*, passim; Д. Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 1997, passim; Ћ. Бубало, *Писменост у средњовековној српској земљи*, in: *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)*, 21–48; Милорадовић, *Судбина српског рукописног наслеђа*, 61–65 (са старијом литературом).

прецизнијег сужавања временског и територијалног распона у чије оквире се може сместити настанак српског рукописа, без хипотетичких реконструкција историјских догађаја који су могли бити повод за стварање кодекса.

Већ на први поглед, сасвим је очигледно да минијатуре Минхенског псалтира стоје усамљено наспрам остварења српског минијатурног сликарства од друге половине XIV века до нестанка самосталне српске државе. Томе у прилог говори илуминација чувених српских средњовековних рукописа попут четворојеванђеља серског митрополита Јакова (Лондон, Британски музеј, *Add. 39636*, 1354. година) или патријарха Саве из Хиландара (Атос, манастир Хиландар, *Хил. 13*, 1354–1375), као и ауторски портрети на страницама Силоановог (Сарајево, Стара православна црква, *Бр. 218*, крај XIV века) и Радослављевог четворојеванђеља (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *F. I. N 591*, 1427/1428. година).⁹⁵ Монументалне композиционе схеме наративних минијатура Минхенског псалтира, као и специфични иконографски репертоар, заједнички за српски рукопис и живопис црква Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), Светог Арханђела Михаила у Леснову (1347, 1349), Богородичине цркве у Матеичу (1348–1352) и Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) најпре потврђују српско порекло уметника који су псалтир осликали, али и значајну везу са ликовим остварењима монументалне уметности друге половине XIV века. Стога се може закључити да је у српском рукопису оригиналним уметничким изразом снажног интензитета спојена вишевековна традиција византијске илуминације и карактеристични уметнички дух хетерогене уметности која се развијала на рушевинама некадашњег Душановог царства. На уметничким темељима на којима су образовани, илуминатори кодекса из Минхена, често у слободнијем маниру, стварају јединствене ликовне варијанте монументалних приказа из српских средњовековних храмова, виспрено одевајући богословски садржај књиге псалтира и актуелна теолошка учења у карактеристично иконографско рухо сликарства сутона XIV века.⁹⁶

Иконографска разноликост и свежина минијатура праћене ликовним позајмицама из сликарства епохе Палеолога, упечатљив колорит и уједначен стилски израз више сликарских руку, као и брижљиво осмишљена структура рукописа сведоче о умећу идејног творца програма Минхенског псалтира и уметника који су га израдили, те и о имућности, друштвеном положају и образовању њеног поручиоца. Имајући на уму велелепност рукописног споменика, као и чињеницу да први аутентични историјски подаци везују Минхенски псалтир за личност деспота Ђурђа Бранковића (1377–1456), може се закључити да је српски рукопис несумњиво био производ дворске културе у време последњих владара српске Деспотовине, пред њен коначни пад под турску власт 1459. године.⁹⁷

Најстарији истраживачи српског псалтира утврдили су да међу његовим писменима не постоје трагови језичке реформе Константина Костенечког, изложене у његовом делу *Сказаније о писменех* (1423–1426).⁹⁸ На основу резултата палеографске анализе текста, као

⁹⁵ Radojčić, *Stare srpske minijature*, 31, 37–38, 45–46, tab. XII, XIX, XXXII; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 102–104, 123–124, сл. 14–23, 54–58; Вранешевић, *Пример персонификација Божанске Премудрости*, 377–388; Проловић, *Сликани украс српских позносредњовековних рукописа*, 449, сл. 367.

⁹⁶ Искрпније о Минхенском псалтиру као ликовном документу стилски разноврсноне епохе српске уметности у доба након пропасти Царства крајем XIV века в. поглавље дисертације V. *Минхенски псалтир у токовима српске средњовековне уметности XIV века* (са старијом литературом).

⁹⁷ О деспоту Ђурђу Бранковићу в. *infra*.

⁹⁸ О личности дворјанина деспота Стефана Лазаревића, Константину Филозофу и његовом сликовитом делу о обнављању језичких норми у XV веку в. К. Куев, Г. Петков, *Събрани съчинения на*

и помена деспота Ђурђа Бранковића, чувени слависти Полихроније Сирку и Ватрослав Јагић оценили су да је Минхенски псалтир настао почетком XV века, док је непуних осамдесет година касније Ихор Шевченко карактеристике писма ипак повезао са крајем претходног столећа.⁹⁹ Прилежно проучавање ликовног украса српског рукописа показале да су Шевченкови истраживачки резултати били ближи истини.

Резултати детаљног филигранолошког испитивања хартије Минхенског псалтира, изведеног приликом рестаурације рукописа у Дернеровом институту за рестаурирање књига и рукописа у Минхену у XX веку, у сагласју су са иконографско-стилском оценом минијатура српског рукописа. Наиме, различити водени жигови хартије на којој је првобитно исписан и илуминиран рукопис припадају филигранима из периода између 1350. и 1395. године и то са највећим бројем аналогних примера из времена 1370–1372. године.¹⁰⁰ Узимајући у обзир практичну страну производње и чувања хартије током средњег века, не би се могло очекивати да се велика количина папира употребљена за стварање Минхенског псалтира чувала више десетина година да би била искоришћена тек у у првим деценијама XV века. Стога се може закључити да и водени жигови указују на то да је Минхенски псалтир настао крајем XIV столећа.

Под утицајем временске контекстуализације сликарства Минхенског псалтира, начињени су и бројни покушаји идентификације патрона једног од најзначајнијих рукописних споменика српске средњовековне уметности. С тим у вези, највећи број истраживача окретао се илустрацији Пс 150 – *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r) (сл. 203). Тријумфална композиција, усклађена са свечаним карактером последњих псалама (Пс 148–150), приказ је људи различитих друштвених рангова (владари, јереји и великодостојници), животињског света, као и симбола природних феномена (персонификације Сунца и Месеца и Дана и Ноћи) окупљених испод попреча Христа у радосној акламацији Господа.¹⁰¹

У младеликим владарским фигурама илустрације Пс 150: 6 Светозар Радојчић препознао је портрете деспота Стефана Лазаревића и брата му Вука и претпоставио да је илустрација псалма, те и целокупни ликовни програм псалтира, настао до 1405. године, пре

Константин Костенечки. *Иследване и текст*, Софија 1986, passim; Богдановић, *Нова средишта књижевне делатности*, 330–333; Константин Филозоф, *Повест о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића*, 9–25, 47–70; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић*, ЗЛУМС 26 (1990) 13–17; Кашанин, *Српска књижевност*, 394–423; Ч. Ребић, *Константиново „расуђденије“ о правопису у свјетлости традиције Ђирила и Методија*, Баштина 14 (Приштина–Лепосавић 2002) 177–193; *История на българската средновековна литература*, ed. А. Милтенова, Софија 2008, 647–656 (Н. Гагова); И. Шпадијер, *Стара српска књижевност и средњовековно рукописно наслеђе*, in: *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)*, 144–146.

⁹⁹ За исцрпну палеографску анализу текста Минхенског псалтира v. Сирку, *Стари српски рукописи I*, 19–29; Jagić, *Einleitung*, V, XII–LXXII; Ševčenko, *Psalmintitel*, 55–82; idem, *Bildlegenden*, 83–164; idem, *Das Verhältnis*, 165–172.

¹⁰⁰ О воденим жиговима хартије Минхенског псалтира v. *Vodeni znakovi XIII. i XIV. vijeka I*, ed. V. A. Mošin, S. M. Traljić, Zagreb 1957, br. 321–453, 1367, 2145–2153, 2176–2177, 2756–2762, 2764, 4108, 4115, 4118; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 40–41. Cf. Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 281. Интересантно је запажање да је приликом производње првобитне хартије српског рукописа жичана мрежа коришћена одвећ грубо у односу на дебљину хартије, те су листови рукописа попуцали управо на местима на којима је утиснут водени знак (Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 40; Bansa, *Die Restaurierung*, 206–207).

¹⁰¹ О минијатури уз Пс 150: 6 v. *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r).

избијања сукоба међу браћом.¹⁰² Радојчић покушава да још прецизније утврди време настанка рукописа; оценивши да су владарске личности приказане у старосној доби двадесетих, закључио је да су минијатуре настале око 1390. године.¹⁰³ Иако Радојчићева теза звучи привлачно, потребно је испитати веродостојност аргумената на којима она почива. Најпре, портрети владара у Минхенском псалтиру не садрже никакве портретне карактеристике, те је немогуће поредити их са другим представама деспота Стефана и Вука у српској средњовековној уметности. Радојчићево запажање о колориту владарских хаљина које наликују одеждама синова кнеза Лазара Хребељановића, Стефанове црвене и Вукове плаве боје, на владарској слици у цркви Богородичиног Успења у Љубостињи (између 1406. и 1408. године) такође није одрживо.¹⁰⁴ Најпре треба истаћи да су боје одора владарских фигура у Минхенском псалтиру заправо црвена и мркољубичаста, а не плава. Такође, раскошно орнаментисане владарске хаљине у припрати Љубостиње нису морале бити искључиви иконографски извор за портрете у Минхенском псалтиру с обзиром на то да су црвена, плава и мркољубичаста боја чиниле основе колорита илуминације српског рукописа, као и иконографски начин алтернације већег броја владарских фигура у случају њиховог заједничког представљања у псалтиру. То потврђује композиција *Земаљски безбожнички владари* уз Пс 2: 2 (fol. 9^r), на којој су краљ Антиох IV Епифан и јудејски прокуратор Понтије Пилат приказани у хаљинама истоветне, црвене и мркољубичасте боје, као и владари на минијатури уз Пс 150: 6; између њих је јудејски тетрах Ирод Антипа у интензивно плавом владарском костиму (сл. 30).¹⁰⁵ Иста колоритна решења присутна су на портретима владара у композицији *Окивање царева и велможа* уз Пс 149: 7–9 (fol. 183^v) (сл. 200).¹⁰⁶ Поврх свега, ако би се историјске личности у оквиру симетричних и истоветно решених поворки композиције *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r) тумачиле у контексту историје односа Стефана и Вука Лазаревића, био би посве необичан изостанак иконографских детаља који указују на разлику у хијерархијском положају браће, карактеристичан како за љубостињску фреску, тако и за друге портрете младих Лазаревића.¹⁰⁷

Историјским позађем илустрације Пс 150: 6 бавио се и историчар Миодраг Пурковић. На основу портрета црквених великодостојника на минијатури, Пурковић је претпоставио да је реч о приказу одређеног чина српске црквене историје. С тим у вези он истиче да су у питању могла бити два значајна догађаја – измирење деспота Стефана и његовог брата Вука 1404. године или измирење српског владара са сестрићем Ђурђем Бранковићем 1412. године.¹⁰⁸ На неодрживост Пурковићеве хипотезе указују историјски

¹⁰² О сукобима између браће Стефана и Вука Лазаревића, почетком 1403. године и касније, крајем 1408. године v. Пурковић, *Кнез и деспот*, 79–82, 88–95; М. Благојевић, *Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша*, ЗРВИ 21 (1982) 192–197.

¹⁰³ Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 281. Cf. Врањеш, *Представе последњих псалама*, 44.

¹⁰⁴ О портретима Стефана и Вука Лазаревића у припрати Љубостиње v. Радојчић, *Портрети српских владара*, 66–68; Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 69–72, црт. 2; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 104, 106; II, 89–92, црт. 7, сл. 81.

¹⁰⁵ V. *Земаљски безбожнички владари* (fol. 9^r)

¹⁰⁶ Cf. *Окивање царева и велможа* (fol. 183^v).

¹⁰⁷ Политичка превирања међу синовима кнеза Лазара неминовно су утицала на изразу њихових заједничких портрета у српском средњовековном сликарству првих деценија XV века. V. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 66–72, црт. 1, 2; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 104–106.

¹⁰⁸ Пурковић, *Кнез и деспот*, 139–142. Cf. Врањеш, *Представе последњих псалама*, 44–45.

извори који не повезују поменуте догађаје са било каквим црквеним чином.¹⁰⁹ Иконографски подаци које сама композиција нуди чине Пурковићеву хипотезу још даљом од реалности. За разлику од неразјашњених гестова великодостојника, фигуре клирика изведене тик уз владарске портрете нису истакнуте специфичним иконографским обележјима која би указивала да су црквена лица носиоци симболичког значења слике. Минуциознији иконографски приказ епископа у илустрацији Пс 150: 6 [наспрам јереја у композицијама *Блага смрт праведника и љута смрт грешника* уз Пс 118: 1–3 (fol. 153^r) (сл. 181) или *Хвалите име Господње* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v) (сл. 189)] последица је исцрпног ликовног поступка минијатуристе приликом стварања тријумфалног приказа славе Господње на самом крају псалтира.¹¹⁰ Такође, с обзиром на већ поменуте године производње хартије коришћене за стварање српског рукописа, не чини се прихватљивим идеја чувања велике количине папира до првих деценија XV века.

Један од најновијих покушаја проницања у потенцијални историјски садржај минијатуре *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r) начинила је и Јадранка Проловић. Савесно узимајући у обзир повезаност ликовног програма српског рукописа са уметношћу епохе гашења немањићке владарске лозе, ауторка сеже још дубље у прошлост, повезујући настанак псалтира са личношћу српског кнеза Лазара Хребелановића. Иако таква промишљања не треба одбацити као потпуно неутемељена на историјским чињеницама, Проловићкина историјска реконструкција догађаја који су довели до стварања Минхенског псалтира не почива на веродостојним чињеницама. Искористивши као *de facto* историјски податак узгредно питање Ихора Шевченка да ли би српски рукопис могао бити свадбени дар услед цитата свадбеног тропара у минијатури *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* уз Пс 45: 7 (fol. 60^f) (сл. 80), Јадранка Проловић претпоставља да је у питању био брак између Вука Бранковића и Лазареве кћи Маре, склопљен око 1371. године.¹¹¹ Из таквог недовољно аргументованог става проистиче и тврдња да владарске портрете на ректо страни 185. листа рукописа треба изједначити са ликовима кнеза Лазара и његовог зета Вука.¹¹² Постоји много мана таквог недовољно поткрепљеног закључка. Пре свега, наведени цитат тропара, исписан на златном фону минијатуре између портрета мученика, имао је много ширу литургијску употребу, саображену са догматским садржајем стихова Пс 46.¹¹³ Такође, исписивање делова литургијских стихова може се пронаћи и на другим страницама у српском кодексу, попут цитата првог тропара треће оде светог Козме Мајумског са јутрења Сретења уз композицију *Христос Прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^f) (сл. 183).¹¹⁴ Стога је сврсисходније тумачити литургијске цитате

¹⁰⁹ Након коначног измирења Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића 1414. године, српски деспот сазива државни сабор у Сребреници где, пред окупљеним државним и црквеним врхом, проглашава Ђурађа за свога наследника. Међутим, тај политички догађај не може се повезати са црквеним обредом о коме Миодраг Пурковић спекулише. О односима деспота Стефана и Ђурђа Бранковића в. Пурковић, *Кнез и деспот*, 66–71, 76–79, 109; М. Спремић, *Деспот Стефан Лазаревић и “господин” Ђурађ Бранковић*, ИЧ 56 (2008) 49–68; Веселиновић, *Држава српских деспота*, 95–97. О периодима мира и сукоба међу браћом Лазаревић в. *supra*.

¹¹⁰ В. *Блага смрт праведника и љута смрт грешника* (fol. 153^r); *Хвалите име Господње* (fol. 168^v).

¹¹¹ Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 51; idem, *Die Bildlegenden*, 105. О браку Вука Бранковића и Маре Хребелановић в. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 16, 23, 25, 2; М. Пурковић, *Кћери кнеза Лазара*, Београд 1996, 13–14.

¹¹² Проловић, *Сликани украс српских позносредњовековних рукописа*, 447, 449.

¹¹³ О контексту у коме је употребљен литургијски цитат уз илустрацију Пс 45: 7 в. *Господ над војскама као бранич са Сиона (Псалам 45)*.

¹¹⁴ О литургијском цитату у Пс 118 в. *Христос Прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^f).

инкорпориране у поједине минијатуре као богословске коментаре које употпуњују значење ликовних решења Минхенског псалтира, а не као трагове историјских збивања из времена настанка српског рукописа.¹¹⁵ Јадранка Проловић се не дотиче ни питања зашто би Вук Бранковић, обласни господар Косова који је признавао суверену власт кнеза Лазара, био приказан овенчан круном.¹¹⁶ Коначно, тврдња ауторке да је део византијске традиције било приказивање историјских личности у оквиру илустровања Пс 150 није тачна (што потврђује тематски репертоар сачуваних средњовековних псалтира са сликама), те остаје нејасно зашто Јадранка Проловић то користи као поткрепљење своје хипотезе.¹¹⁷

Неколицина аутора је, приликом покушаја идентификације владарских портрета из минијатуре уз Пс 150: 6, као аргумент историчности слике истицала и иконографски мотив црвеног двоглавог орла, који се налази међу животињским светом у доњем сегменту минијатуре.¹¹⁸ Врло значајно је истаћи да се исти мотив, упарен са приказом бивоље главе, појављује и у композицији *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r) (сл. 56).¹¹⁹ Наспрам недовољно поузданих промишљања о идентитету владара, чини се да је много једноставније препознати хералдичку вредност двају поменутих мотива.

Двоглави орао је древни симбол блискоисточног порекла одвајкада употребљаван као ознака врховне земаљске моћи. Током епохе Палеолога источњачки мотив постаје знамење царске породице са неоспорном амблематском вредношћу – симфонија сакралне и секуларне моћи, небеске и земаљске власти, те Истока и Запада.¹²⁰ Преузимањем византијског царског симбола (који се односи на шири дворски круг, а не нужно на владара), двоглави орао постаје хералдичко обележје и српске државе у време Душанове владавине. Као ознаку дворског достојанства симбол преузимају и настављачи немањићких традиција – породице Лазаревић и Бранковић – употребљавајући га у хералдичком контексту.¹²¹ Из

¹¹⁵ О литургијском карактеру ликовног програма Минхенског псалтира в. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

¹¹⁶ О политичкој моћи Вука Бранковића и његовом односу са тастом му, кнезом Лазаром в. Р. Михаљчић, *Доба обласних господара*, in: ИСН II, 28; Спремић, *Деспот Ђурађ*, 22–47; М. Шуица, *Немирно доба српског средњег века. Властела српских обласних господара*, Београд 2000, 121–129.

¹¹⁷ За преглед минијатура извођених уз Пс 150 у илустрованим псалтирима средњег века в. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 150. И у оквиру илустровања последњих псалама у источнохришћанском монументалном сликарству представљају се типске слике хришћанских владара. Изузетно, илустрација стихова Пс 148: 11–12 у припрати цркве Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349) садржи владарске портрете српског цара Душана и византијских василевса Андроника II и Андроника III, као и портрет ктитора храма, деспота Јована Оливера. В. Габелић, *Лесново*, 185–186, таб. LV, сл. 90, 91. За друкчију идентификацију историјских портрета у лесновској илустрацији Пс 148: 11–12 в. Schiemenz, *A new look*, 373–383.

¹¹⁸ Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 281; Проловић, *Сликани украс српских позносредњовековних рукописа*, 447.

¹¹⁹ В. *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r).

¹²⁰ Искрпно о пореклу и симболици мотива двоглавог орла в. А. U. Peker, *The double-headed eagle of the Seljuks. A historical study*, Istanbul 1985, passim (MA thesis, Boğaziçi University); Ch. Chotzakoglou, *Die Palaiologen und das erste Auftauchen des byzantinischen Doppeladlers in Byzanz*, BS 57/1 (1996) 60–68; Ацовић, *Хералдика и Срби*, 127–161 (са старијом литертуром); А. Палавестра, *Илирски грбовници и други хералдички радови*, Београд 2010, passim; Р. Androudis, *Double-headed eagles on early (11th–12th c.) medieval textiles: aspects of their iconography and symbolism*, Niš i Vizantija 14 (2016) 313–339.

¹²¹ За употребу двоглавог орла као хералдичког знамења у српској средњовековној држави в. Д. Спасић, А. Палавестра, Д. Мрђеновић, *Родословне таблице и грбови српских династија и властеле*, Београд 1991, 49–51, 65, сл. 1, 109–110, сл. 4–6, 121; В. Иванишевић, *Развој хералдике у средњовековној Србији*, ЗРВИ 41 (2004) 213–234; Ацовић, *Хералдика и Срби*, 146–150, 161, 185–226; Палавестра, *Илирски грбовници*, 8, 9, 14, 15, 20–22, 30–31, 125–126, et passim; М. Одак, *Иконографија и симболика представа на српском*

тога се може закључити да су мотиви двоглавих орлова у Минхенском псалтиру јасна потврда да је поручилац српског рукописа припадао круговима угледних дворских великодостојника. Треба нагласити и промишљеност поступка илуминатора приликом сликања древног симбола на страницама псалтира – аспекти универзалне моћи садржане у симболици мотива двоглавог орла посебно долазе до изражаја у композицијама космичке ширине попут *Господњег устројства Васељене* (fol. 33^r) и *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r).

Још сугестивнији је мотив бивоље главе покрај симбола двоглавог орла, који су изведени крајње ненаметљиво, задржавајући окер фон стена у таласима унутрашњег мора Васељене на минијатури *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r). Међутим, упечатљиве димензије мотива, као и чињеница да у оквиру целокупног ликовног програма Минхенског псалтира не постоји самосталан мотив животињске главе указују на иконографску изузетност представе.¹²² Тумачењем бивоље главе у контексту симбола двоглавог орла открива се потенцијална хералдичка вредност приказаног животињског мотива. Познато је да је шлем са бивољим роговима био аутентична хералдичка ознака кнеза Лазара и потом његовог сина деспота Стефана Лазаревића, као и чланова владарске породице Бранковић. То потврђују архитектонска камена пластика хиландарског католикона (1375–1380) и придворне цркве Светог Стефана у Крушевцу (након 1377), дугмад са хаљине кнеза Лазара (Београд, Музеј Српске православне цркве, *МСПЦ 1922*), као и прегршт нумизматичких и сфрагистичких предмета везаних за деспота Стефана и породицу Бранковић.¹²³ Истраживачи истичу да је мотив бивољих рогова постао хералдичко обележје Бранковића тек од времена деспота Ђурђа.¹²⁴ Ако би се претпоставило да је до трансфера симбола од једне до друге владарске породице дошло тек након Ђурђевог ступања на престо (1427), а имајући у виду да мотиви бивоље главе и двоглавог орла нису накнадно уметнути у минијатуре, хералдичка ознака у Минхенском псалтиру не би се могла повезати са члановима породице Бранковић и трећом деценијом XV века. Сврсисходније је, веома опрезно, претпоставити да мотив бивоље главе представља иконографску референцу на старију владарску лозу која је користила хералдичко знамење шлема са бивољим роговима (кнез Лазар Хребељановић и деспот Стефан Лазаревић).

Сумирајући све наведене научне напоре у разјашњавању времена и повода за настанак Минхенског псалтира, о најстаријој историји рукописа са сигурношћу се може рећи тек неколико ствари. У последњој четвртини XIV столећа непознати припадник владарских кругова српске средњовековне државе поручио је израду псалтира са сликама. Српско порекло илуминатора потврђује карактеристичан и оригиналан ликовни језик

средњовековном новцу, Београд 2015, 236–248 (докторска дисертација, Универзитет у Београду); Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 320–322.

¹²² Лављи маскерон изведен у гризају покрај лика цара Давида у илустрацији Пс 11: 6 не може се тумачити као животињски мотив, већ антички симбол извора Господње премудрости. V. *Молитва Давида Господу са лаутом* (fol. 19^v).

¹²³ О хералдичкој употреби мотива шлема са бивољим роговима од стране кнеза Лазара Хребељановића и његовог сина Стефана, као и породице Бранковић v. Спасић, Палавестра, Мрђеновић, *Родословне таблице и грбови*, 109–110, сл. 1–8, 121, сл. 1–5; Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 90–91, 110–111, 115; Ацовић, *Хералдика и Срби*, 185–226; Одак, *Иконографија и симболика*, 208–209. Опширније о симболизму зооморфног мотива бика на кованицама v. R. Smajlagić, *Zoomorfni, teriomorfni i tetramorfni simboli na kovanom novcu. 4. dio*, Numizmatičke vijesti 73 (Zagreb 2020) 86–102.

¹²⁴ О најстаријим сачуваним примерима употребе хералдичког мотива бивољих рогова на печатима деспота Ђурђа Бранковића из 1428. и 1445. године v. Спасић, Палавестра, Мрђеновић, *Родословне таблице и грбови*, 121; Одак, *Иконографија и симболика*, 209.

развијен на византијским уметничким традицијама некадашњег Душановог царства, још увек живо присутног у сећањима савременика, као и на разнородним стилским струјањима која су претходила времену српске деспотовине. Покушаји откривања идентитета патрона рукописа за сада, нажалост, остају жалови. Различита историјска тумачења илустрације последњег псалма – *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r) – представљају само хипотезе створене под утицајем иконографско-стилске оцене сликарства у српском рукопису. Свечана и хијератична слика универзалног и вечног величања Господа не садржи референце на представнике српске средњовековне власти.¹²⁵ Ипак, упарене хералдичке ознаке бивоље главе и двоглавог орла у валовима океана Васељене суптилни су подсетник на владарске личности кнеза Лазара и деспота Стефана, те на владарске кругове из којих највероватније и потиче загонетни поручилац драгоценог српског рукописног споменика.

II. 2. МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР У ПОСЕДУ ВЛАДАРСКЕ ПОРОДИЦЕ БРАНКОВИЋ (XV ВЕК)

На првим страницама Минхенског псалтира налази се неколико записа различите старине, који делимично појашњавају питање првих познатих власника српског рукописа. Три најстарија записа, исписана од стране трију различитих руку, простиру се на ректо страни првог листа рукописа и једногласно повезују српски кодекс са једним од чланова последње српске средњовековне владарске породице, деспотом Ђурђем Бранковићем (с. 1375–1456) (сл. 5).¹²⁶ У горњем делу fol. 1^r веома ситним, лепим и старинским курзивом XV века записано је: ѿд деспота гюр(ь)гга плем(є)нитому њ мудрому њ всакон слакѣ н ч(ь)сти в(о)гѿм(ь) д арованному сину н | г(осподн)нѹ мн | † наеленапѣ [*Од деспота Ђурђа, племенитом и мудром и достојном сваке славе и части, Богом дарованом сину и господину ми. † наеленапѣ (?)*]. На доњем делу истог листа стоји наредни запис исписан у шест редова калиграфским писмом XVI века, у коме Полихроније Сирку препознаје диктус старачке руке: племнитѿга г(о)с(подн)нѹна геѿргнѹ старѿга деспѿта срь(...)| кнѣга снѣ ва место ц(а)рн град(а) велнкаѿѿ | вѣ место с(в)етне горѣ писана. | кнр(ь) генадне | мнѣх(ь) | амнѣ (*Племенитога господина Георгија, старог деспота српског, књига ова је. Из места Цариграда великог, на месту Свете Горе писана. Кир Генадије, монах. Амин*). Тик испод Генадијеве белешке следи и трећи запис који не доноси нова историјска сазнања, већ поново истиче власника Минхенског псалтира: ѿва кнѣга стар ѿга деспота (*Ово је књига старог деспота*).¹²⁷

Вишеструке забелешке деспотовог имена на хартији кодекса, настале у време гашења српске средњовековне државе и годинама које су уследиле, утицале су на обликовање традиционалног мишљења да је Минхенски псалтир био део личне библиотеке

¹²⁵ Идеју да се у владарским фигурама илустрације Пс 150: 6 у Минхенском псалтиру могу препознати историјске личности одбацују и Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 121, сл. 51 и Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 76, 77, п. 44.

¹²⁶ О личности српског деспота Ђурђа Бранковића и времену његове владавине в. Павловић, *Смедерево и Европа*, 23–47; Спремић, *Почетак владавине Ђурђа Бранковића*, 218–229; idem, *Деспот Ђурађ Бранковић*, passim; Веселиновић, *Држава српских деспота*, 61–84.

¹²⁷ За досадашња издања три најстарија записа у Минхенском псалтиру, која су били од велике користи приликом њиховог поновног ишчитавања в. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 12–13; ССЗН III, бр. 5569, 5653–5654; Jagić, *Einleitung*, V, VI, X, Taf. LXI; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 45, 46. Неретко се у рукописним књигама средњег века могу пронаћи записи који представљају сажети историјско-културолошки документ са подацима о времену у коме је књига стварана и личностима које су учествовале или кратким белешкама у форми личних исповести и опажања (Кашанин, *Српска књижевност*, 41–42).

деспота Ђурђа. Међутим, иако садрже обиље података, три наведена записа не нуде могућност поузданих и усаглашених закључака о начину на који је српски рукопис доспео у посед деспота Ђурђа, нити о његовој потоњој судбини.

Најстарији запис ѿд(ь) деспота гю(ь)га има формалне карактеристике приватне преписке, која се у средњовековним изворима очувала само фрагментарно, у облику кратких порука на маргинама разноликих рукописа или у делима епистоларне књижевности.¹²⁸ Приликом типизираних гомилања свечаних епитета адресата (онога коме је порука намењена) открива се да је деспот Ђурађ уручио одређени дар свом биолошком (или духовном?) сину, *племенитом и мудро и достојном сваке славе и части*, кога му је сам Господ подарио.¹²⁹ Узимајући у обзир материјалну и духовну вредност Минхенског псалтира, као и чињеницу да се белешка налази на у том тренутку првог неисписаног листа рукописа, неминовно је закључити да је Ђурђев дар био управо Минхенски псалтир. Исписивање белешке налик посвети на почетку кодекса не би био усамљени пример у српском средњовековном рукописном наслеђу, а повод за тако драгоцен поклон свакако би био неки значајан догађај у животу једног од Ђурђевих синова, Гргура, потоњег монаха Германа (1416/1417–1459), Стефана (1420–1476) или Лазара Бранковића (1421–1458).¹³⁰ Међутим, запис не нуди могућности за доношење поузданих закључака, те би свако промишљање о поводу за даривање српског рукописа остало у домену хипотезе. Имајући на уму да је деспот Ђурађ лично дароватељ поклона, време настанка записа ѿд(ь) деспота гю(ь)га, пак, може се одредити са много већом сигурношћу. С обзиром на то да је Ђурађ деспотско достојанство примио након изненадне смрти свог ујака, деспота Стефана Лазаревића 1427. године, то је уједно и *terminus post quem* за настанак најстаријег записа у псалтиру.¹³¹ *Terminus ante quem* за настанак исте белешке била би 1456. година и деспотова смрт. Палеографске карактеристике слова најстаријег записа јасно се разликују од писмена којима је исписан текст Минхенског псалтира, те се може закључити да их сигурно није исписала иста рука.¹³²

Приликом утврђивања идентитета личности која је могла уручити Минхенски псалтир као дар, највише пажње посвећено је последњој речи записа – † нлелѣнапъ. Одиста, енигматична реч је физички јасно издвојена од остатка записа и истакнута почетном ознаком крста, те је врло лако могла имати функцију потписа адресанта (онога који је поруку написао). Чињеница да је реч наизглед без смисленог садржаја и не појављује се у речницима старословенског језика додатно је поткрепљивала сумњу да је у питању потпис изведен одређеном врстом тајнописа.¹³³ Разматрајући потенцијални криптограм у српском рукопису, Љубомир Стојановић је протумачио реч нлелѣнапъ, користећи нумеричку вредност

¹²⁸ Детаљно о приватној и пословној преписци и писаним порукама у српским средњовековним изворима, са низом примера v. Бубало, *Писменост у средњовековној српској земљи*, 19, 215–238.

¹²⁹ Jagić, *Einleitung*, VI.

¹³⁰ О деци Ђурђа Бранковића, Гргуру и Стефану које је, у чину одмазде, ослепио турски султан Мурат II и Лазару Бранковићу v. Спремић, *Први пад Деспотовине*, 251–252; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 15, 68, 138–140, 501–516, passim; Веселиновић, *Држава српских деспота*, 85–91; Спремић, *Деспот Лазар Бранковић*, 899–912.

¹³¹ О Ђурађевој преузимању власти од ујака, деспота Стефана Лазаревића v. Павловић, *Смедерево и Европа*, 23; Спремић, *Почетак владавине Ђурђа Бранковића*, 218–219; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 90–112; Веселиновић, *Држава српских деспота*, 61–65.

¹³² За супротно мишљење Љубомира Стојановића v. Jagić, *Einleitung*, IX.

¹³³ Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских II*, passim; Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, passim.

писмена уобичајену за српску књижевност од друге половине XIV века.¹³⁴ Слово Н има бројну вредност 50 што значи да до стотине остаје иста бројна вредност, те не долази до промене слова; слова лѣ је протумачио заједно као број 35, лѣлѣ – 35+35, то јест 70, а словна ознака броја 70 је Ѧ; слово Н има бројну вредност осам, те до десетице постоји још 2, што се обележава словом Ђ; Стојановић је слово Я третирао као чисто писмени знак, док је П дешифровао на исти начин (бројна вредност слова је 80, до стотине постоји још 20, то јест К); Љ је такође остало нетакнуто. Српски средњовековни писани извори потврђују да су писмена Я и Љ често изостављана у примени нумеричког тајнописа, док су сачувани и примери шифровања једног слова помоћу четири писмена (два слова еквивалентна су једном броју, четири слова су две цифре чији збир даје скривену графему).¹³⁵ Дакле, једини до сада забележени покушај разрешења потенцијалног потписа за резултат је имао следеће: нлѣлѣнапѣ = новакѣ.¹³⁶ Ватрослав Јагић с пуно ентузијазма прихвата претпоставку у коју и сам Стојановић сумња и *Новаков потпис* повезује са личношћу дијака Новака Павловића, који је, како бележе историјски извори, обављао дипломатски посао изасланика Ђурђа и Маре Бранковића у Дубровнику 1417. године.¹³⁷ Ипак, пре доношења коначног суда о начину Стојановићевог разрешавања тајанственог потписа, као и Јагићевим потоњим спекулацијама, тумачење загонетне речи нлѣлѣнапѣ остаје као задатак будућих филолошких истраживања.

Узевши у обзир положај и распоред записа у оквиру fol. 1^r, треба претпоставити да је најкраћи запис у дну странице исписан хронолошки пре средишњег записа који је потписао монах ГенADIJE.¹³⁸ Дакле, на првој празној страници Минхенског псалтира најпре је изведен запис ѡд(ѣ) деспота гюр(ѣ)га, затим ѡѣа кннга старѡга деспота, те, као најмлађи помен деспота Ђурђа, белешка плѣмнитѡга г(о)с(поди)нѣа геѡргни старѡга деспота. Разматрајући садржај записа ѡѣа кннга старѡга деспота једино је упечатљив опис деспота као *старог*. Још једном су интересантна Стојановићева промишљања – именовање Ђурђа као старог деспота указује на могућност постојања и неког другог, млађег деспота.¹³⁹ Ако би се придев *стари* посматрао као референца на постојање двојице деспота, а узимајући у обзир да је Ђурђев наследник, Лазар Бранковић носио титулу деспота од тренутка склапања брака са Јеленом Палеолог 1446. године, исписивање записа ѡѣа кннга старѡга деспота могло би се везати за период 1446–1456. године.¹⁴⁰ Ипак, остаје нејасно зашто Јагић запис ѡд(ѣ) деспота гюр(ѣ)га,

¹³⁴ О тајнопису у српским писаним изворима средњег века v. Д. Костић, *Тајно писање у јужнословенским ћириловским споменицима*, Глас Српске краљевске академије 92 (1913) 1–62; С. Данушић, *Редак пример трајне буквице*, Саопштења 16 (1984) 137–140; *Тајно писање*, in: Трифуновић, *Азбучник*, 342–343; М. Марковић, *О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*, Зограф 36 (2012) 23–24.

¹³⁵ Слична нумеричка употреба слова ллѣ налази се у тајнопису на крају записа у светогорском рукопису из 1633. године (Атос, Манастир Хиландар, *Бр. 307*). V. Костић, *Тајно писање*, 32–33, 37–38, 52.

¹³⁶ ССЗН III, бр. 5569; Јагић, *Einleitung*, V. Каснији филолози само су забележили Стојановићево разрешење, без додатних коментара (Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 45).

¹³⁷ *Споменици српски, преписао из Дубровачке архиве М. Пуцић*, Београд 1862, 62–63, бр. 78. Cf. Јагић, *Einleitung*, VI; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 73.

¹³⁸ Запис монаха ГенADIJE изведен је широким потезима и са великим размаком међу редовима. С обзиром на то да је у доњем делу странице имало довољно простора (који је касније искористио патријарх Пајсије за други део свог записа), није постојао оправдани разлог да се трећи, најкраћи запис на fol. 1^r исписује тик уз ГенADIJEV запис. Cf. Јагић, *Einleitung*, X.

¹³⁹ Јагић, *Einleitung*, VI, X.

¹⁴⁰ О склапању брака између Лазара Бранковића и ћерке последњег морејског деспота Томе Палеолога, приликом чега је Ђурађев син стекао и титулу деспота v. Павловић, *Смедерево и Европа*, 40;

који не садржи указивање на старосну доб Ђурђеву, смешта исто у то време.¹⁴¹ Дакле, једна једноставна реч покренула је бујицу неусаглашених историјских закључака. С друге стране, неминовно је запитати се – шта ако је запис овакве књиге старог деспота настао у потоњим временима, крајем XV или почетком XVI столећа са намером чувања традиције о српском деспоту и некадашњој славној српској држави која више није постојала?

На прелазу векова (XV–XVI) десиле су се и прве исправке Минхенског псалтира. Приликом рестаурације рукописа у XX столећу утврђено је да су листови 111 (делимично), 220 и 221 истовремено уметнути накнадно у рукопис; водени знаци нове хартије припадају периоду друге половине XV века (1472–1486).¹⁴² На страдалим страницама некада су се налазиле композиције *Гедеон кажњава мадијанске владаре* уз Пс 82: 11 (fol. 111^r), као и пет илустрација из циклуса Богородичиног акатиста (икос 10, 11 и 12 и кондак 10 и 11). Рестаурација од стране непознате особе заснивала се само на текстуалној допуни, приликом чега су очигледни покушаји имитирања писарске руке која је првобитно исписала стихове псалма и химне посвећене Богородици.¹⁴³

Трећи запис племенитог г(о)с(поди)на георгија старог деспота уноси највише пометње у већ недовољно познату најстарију историју српског рукописа. Поред поновног истицања племенитог господина *Георгија* као власника рукописа, други део записа отвара низ контрадикторних питања о пореклу Минхенског псалтира помињући две локације – Цариград и Свету гору. С обзиром на то да је врло јасно истакнуто да је рукопис наводно писан на Атосу, помен византијске престонице може се тумачити као локација на којој је рукопис боравио (у тренутку настанка записа?). На то указује и употребљавање различитих предлога испред два топонима – ва место ц(а)ри град(а) и въ место с(в)етне горѣ писана. Ватрослав Јагић покушао је да протумачи изузетно конфузан запис питајући се да ли је Генадије непознати монах српског манастира у Цариграду, који је својом белешком желео да сачува сећање на светогорско порекло раскошног рукописа.¹⁴⁴ Помен Атоса, значајног жаришта културне активности и великог преписивачког центра, који је одржавао традиционалне везе са српским земљама чак и у време гашења српске средњовековне државе, није толико чудно.¹⁴⁵ Можда је управо Генадијев запис нагнао и Јозефа Штриговског да хипотетички сиријски предлог из предиконокластичког периода, наводно коришћен приликом израде Минхенског псалтира, повеже са Атосом XIV века.¹⁴⁶

Међутим, колико је могуће да је Минхенски псалтир у неком тренутку током XVI столећа, када је настао Генадијев запис, заиста боравио у Цариграду? Делећи судбину владарске породице Бранковић након пада Смедерева (1459), српски рукопис је вероватно лутао Европом да би се у једном тренутку нашао у манастиру Привина глава.¹⁴⁷ Ако је од тренутка пада српске државе до тренутка проналаска рукописа од стране патријарха Пајсија

Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 315–321; Веселиновић, *Држава српских деспота*, 85, 97; Спремић, *Деспот Лазар Бранковић*, 901–902.

¹⁴¹ Jagić, *Einleitung*, VI.

¹⁴² Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 40, 51.

¹⁴³ Пет композиција Богородичиног Акатиста сигурно је првобитно заузимало макар три странице рукописа. Међутим, изостављањем сликаног украса станци, као и збијањем текста, непознатом писару било је довољно простора на fols. 220^r–221^r за извођење текста који недостаје, а fol. 221^r остала је празна.

¹⁴⁴ Jagić, *Einleitung*, V–VII.

¹⁴⁵ О односима Свете Горе и последњих српских деспота v. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 20–22, 28–29, 44, 171–173, 175–176, 324, 355–357, 383–384, 389, 392.

¹⁴⁶ Strzygowski, *Die Miniaturen*, 87–135.

¹⁴⁷ О доспевању Минхенског псалтира у фрушкогорски манастир Привине главе v. *infra*.

у фрушкогорском манастиру мистериозни власник рукописа из круга породице Бранковић заиста однео Минхенски псалтир у поробљени Цариград, на који начин би рукопис био поново враћен на територије некадашње српске државе? Љубомир Стојановић предлаже друкчије разрешење кретања српског псалтира – непознати угледни Грк односи рукопис са собом у Цариград и након пада Царства, убрзо рукопис доспева до Свете Горе (можда га је однео сам *кир ГенADIје, монах*), те бива однет у Привину главу.¹⁴⁸ Дакле, приликом конфузне реконструкције кретања псалтира, Стојановић не помиње настанак рукописа на Атосу, него његов боравак на Светој Гори везује за потоњи период.

Црв сумње у веродостојност записа племенитогa г(о)с(поди)ниa георгиa старогa деспота уноси и чињеница да је запис најмање стотинак година млађи од настанка самог псалтира (вероватно и више), што је временски период погодан за стварање легенди везаних за једну од најдрагоценијих српских књига. Још индикативније било би помињање давно почившег српског деспота Ђурђа, некадашњег власника књиге, као и значајних центара хришћанског света (Цариград, Света Гора) чиме би се вредност и драгоценост псалтира вртоглаво увећали у временима патњи и борби за опстанак и идентитет српског народа под Османлијама. Још једном треба указати и на најједноставније могуће решење. Ко је *кир ГенADIје, монах* који прилежно бележи податке о месту настанка рукописа? Калиграфско писмо записа и потпис монаха ГенADIја указују на то да је био писмен и вероватно учен човек српског порекла. Ако је рукопис доспео у манастир Привине главе даривањем од стране Бранковића, ГенADIје би могао бити и фрушкогорски монах који је желео да спаси од заборављања предање о пореклу српског псалтира. Иако се запис забележен руком монаха ГенADIја за сада се не може употребити у сврхе историјског истраживања, свакако је непосредно сведочанство о угледу који је Минхенски псалтир уживао чак и у познијим временима.

На концу, имајући на уму да је једини недвосмислени историјски податак тај да је псалтир био у поседу деспота Ђурђа Бранковића, треба се осврнути и на деспотову књигољубивост и његово старање о писаној речи, који су истоветни као посвећености књизи његовог ујака деспота Стефана, и запитати се који су још рукописни споменици били део његове личне „библиотеке“.¹⁴⁹ Упркос чињеници да је период Ђурађевог владавине био време изузетног јачања османлијске моћи на Балкану (што је за последицу имало и крах српске државе и њено утапање у огромне територије османске империје), деспот Ђурађ

¹⁴⁸ Jagić, *Einleitung*, X.

¹⁴⁹ Књиге у приватном поседу појединаца условно се могу сматрати личним библиотекама, иако су биле знатно мањег фонда од манастирских збирки и ретко су садржале више од тридесетак рукописа. Међутим, и као такве, представљале су индивидуализам и елитизам појединца чија је библиотека била. За разлику од Запада, где је сачувано више таквих библиотека, ниједна приватна (или, како је Димитрије Богдановић назива, *лаичка*) српска средњовековна библиотека није сачувана, већ само неколико манастирских. У састав двеју библиотека улазила је, пре свега, теолошка литература. Призвук оновременог сјаја манастирских библиотека и данас носе са собом ризнице књига манастира Хиландара или Дечана. С друге стране, приватне библиотеке, дворске или властелинске, чак и монашке, биле су обогаћене и различитим видовима световне литературе (хронике, летописи, романи), мањег броја, али не и занемарљивог значаја. О српским средњовековним библиотекама и књигама у приватном поседу српских средњовековних владара и великодостојника попут краљице Белосаве, жене свргнутог краља Владислава, и њиховог сина, жупана Десе, књигољубиве краљице Јелене Анжујске или краља Милутина v. М. Љ. Николић, *Византијске библиотеке – Прилог проучавању историје византијских библиотека*, Библиотекар 14/1 (1962) 45–52; Библиотекар 14/2 (1962) 148–160; Библиотекар 14/3 (1962) 251–259; Богдановић, *Стара српска библиотека*, 5–79; Кашанин, *Српска књижевност*, passim; Томин, *Књигољубиве жене*, passim; Г. Стокић Симончић, *Књига и библиотеке код Срба у средњем веку*, Панчево 2008, passim.

Бранковић, као достојни припадник једне угледне породице, држао се основних постулата топоса идеалног хришћанског владара, те одржавао верски, национални и културолошки идентитет српског народа у специфичним политичким условима растрзаности између Угарске и Турске.¹⁵⁰ Својеврсни културни трансфер Србије са некадашњом византијском престоницом са једне стране и Западом са друге утицао је на то да се смедеревски двор, подигнут већ 1430. године, трансформисао у прави витешки центар интернационалног карактера и место укрштања источњачких и тада доминантних западњачких културних утицаја.¹⁵¹ Разноликост књижевног богатства које се „сливало“ у средњовековно Смедерево између осталог потврђује и библиотека дворског писара латинске канцеларије српских деспота Которанина Николе де Архилуписа (†1445) са Боецијевим и Петраркиним делима и историјским, медицинским и теолошким списима.¹⁵² Бежећи од османлијског тлачења, и бројни образовани Византинци, међу којима је било и световних и духовних личности, уточиште су налазили у смедеревској престоници. Неки од њих долазили су самостално, а многе угледне Грке је већ од пада Солуна 1430. године из робља откупио сам деспот Ђурађ.¹⁵³ Тако је архистратег Георгије Кантакузин (с. 1390–1456/1459), брат деспотице Јерине Бранковић, напустио Цариград 1437. године и настанио се у Смедереву, поневши са собом драгоцену збирку рукописа која је обухватала и дела чувеног византијског историчара Прокопија, *Тајна историја* и *Повесница Јустинијанових ратова*.¹⁵⁴ Нема сумње да се у престоници српске Деспотовине одиграло својеврсно оплемењивање рукописне продукције, те је Смедерево постало нови центар византијске културе након пада Цариграда и хуманистичко стециште знања између османског Истока и латинског Запада.¹⁵⁵

Имајући у виду културну климу у престоници средњовековне Деспотовине, као и рукописну продукцију која је циркулисала Смедеревом, разложно је претпоставити да су се у једној од одаја двора на ушћу Језаве у Дунав, поред српског псалтира, налазили и други драгоцени списи у поседу српског деспота. Међу њима су засигурно били Угарска историја богато илустрована минијатурама витешког и дворског карактера, познатија као *Chronicon pictum* (с. 1370) (Будимпешта, Национална библиотека Мађарске – Сечењи, *CLMAE 404*),

¹⁵⁰ О владавини деспота Ђурађа Бранковића, једног од најбогатијих феудалаца Европе тога времена в. supra.

¹⁵¹ О престоници средњовековне деспотовине у Смедереву и Малом граду са дворским просторијама и капелом, који је подигнут убрзо након Ђурађевог преузимања власти в. Павловић, *Смедерево и Европа*, 7–19, 24–25; М. Роровић, *La residence du despot Djurdj Branković dans le Catelet de la forteresse de Smederevo*, BS 7 (1979) 101–112; Спремић, *Почетак владавине Ђурађа Бранковића*, 224–226; Кашанин, *Српска књижевност*, 27–28; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 122–135; С. Катић, *Митрополијска црква Благовештења у Смедереву*, ИЧ 69 (2020) 107–126.

¹⁵² О личној библиотеци и делу образованог Которанина Николе де Архилуписа (†1445), који је започео своју службу код деспота Стефана у Београду, да би потом 23 године провео као главни писар латинске канцеларије деспота Ђурађа у Смедереву в. Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*, 42–47; Кашанин, *Српска књижевност*, 37, 430; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 66, 164, 185, 239, 309–310, 353, 498, 750; Д. Ковачевић-Којић, *О библиотеци Николе из Котора, канцелара на двору српских деспота*, in: *Градски живот у Србији и Босни (XIV–XV вијек)*, ed. Т. Живковић, Београд 2007, 311–315.

¹⁵³ Спремић, *Почетак владавине Ђурађа Бранковића*, 328; Кашанин, *Српска књижевност*, 427; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 142.

¹⁵⁴ D. M. Nicol, *The Byzantine family of Kantakouzenos (Cantacuzenus), ca. 1100–1460. A genealogical and prosopographical study*, Washington, DC 1968, 176–179; Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*, 33; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 405.

¹⁵⁵ За рукописну традицију која се везује за средњовековно Смедерево в. Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*, 7–47; idem, *Смедерево и Европа*, 71–79; Богдановић, *Нова средишта књижевне делатности*, 333–335; Кашанин, *Српска књижевност*, 424–451.

поклон од француског краља Карла VII, као и менеј за месец фебруар из времена друге четвртине XV века (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Slav. 21*), који је деспоту Ђурђу поконио смерни митрополит ГенADIJE.¹⁵⁶ Књигољубивост деспота Ђурђа осликавају и други примери његовог старања о писаној речи, попут поруџбине новог српскословенског превода *Лествице* Јована Лествичника – *Браничевске Лествице* из 1434. године (Београд, Музеј Српске православне цркве, *МСПЦ 97*), бројних музичких рукописа насталих у Ђурђево време у престоници или преписке са цариградским патријархом ГенADIJEМ II Сколаријем (1454–1464) о исправности превода *Тумачења јеванђеља* од светог Теофилакта Охридског.¹⁵⁷ Поменута дела обележавају степен престоничке културе и могу се тумачити као наговештај богатства рукописног фонда на смедеревском двору. Нажалост, број рукописа који су красили Ђурђеву библиотеку никада неће моћи бити поуздано реконструисан. Престоница српске Деспотовине, описивана као раскошна палата са погледом на Дунав, изгубила је своју самосталност под ударом Османлија. Део Ђурђеве библиотеке је вероватно страдао заједно са Смедеревом, ако не приликом првог турског разарања престонице 1439. године, онда већ 20. јуна 1459. године, током коначног пада Смедерева.¹⁵⁸ Историја ће показати да је Минхенски псалтир преживео османлијско освајање последње српске престонице.

II. 3. СРЕМ И ФРУШКОГОРСКИ МАНАСТИР ПРИВИНА ГЛАВА (ОД КРАЈА XV ВЕКА ДО 1688/1689. ГОДИНЕ)

Минхенски псалтир дочекао је XVI столеће у сремском манастиру Привина глава, на западним обронцима Фрушке горе, покрај истоименог села, а недалеко од Шида. Данашњи манастирски храм посвећен је Сабору архистратига Михаила и зидан је од 1741. до 1760. године. Међутим, археолошка ископавања у порти манастира и скроман збир података из путописа и архивских прегледа XIX и XX века потврдили су постојање старије цркве, изграђене 1496. године, а срушене средином XVIII века, када је нови храм био оспособљен за богослужење.¹⁵⁹ Управо у старијој цркви манастира Привина глава обрео се Минхенски псалтир у једном историјском тренутку.

¹⁵⁶ P. Martinof, *Les manuscrits slaves de la Bibliothèque Impériale de Paris*, Paris 1858, 91–94; ССЗН I, 96, бр. 316, 317; Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*, 16–19, 41, сл. 7; idem, *Смедерево и Европа*, 63–68, сл. 31, 31а; Кашанин, *Српска књижевност*, 429–430.

¹⁵⁷ E. von Dobschütz, *Ein Schreiben des Patriarchen Gennadios Scholarios an den Fürsten Georg von Serbien*, Archiv für slavische Philologie 27 (1905) 246–257; ССЗН I, 86, бр 262; С. Душанић, *Браничевски превод Лествице Јована Синаита*, Браничево 4 (Пожаревац 1956) 62–83; Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*, 19–22, 24–33; Кашанин, *Српска књижевност*, 30, 37, 40, 63–64, 352–353, 430–431, 443–448; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 174–176, 464–465. Једна од свечаности која је обележила историју Ђурађевог владавине свакако је пренос моштију светог Луке у Србију 12. јануара 1453. године, када су земни остаци светог јеванђелисте, откупљени за 30 000 дуката од Грка, положени у храм Светог Благовештења пресвете Богородице. Том приликом настао је и рукопис *Пренос моштију јеванђелисте Луке из Рогоса на острву Кефалонија у Егејском мору у Смедерево*. V. Т. Суботин-Голубовић, *Смедеревска служба преносу моштију светог апостола Луке*, in: *Српска књижевност у доба деспотовине*, ed. P. Маринковић et al., Деспотовоц 1998, 133–157; Д. Поповић, *Мошти светог Луке – српска епизода*, in: eadem, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 295–317.

¹⁵⁸ Спремић, *Први пад Деспотовине*, 241–253; idem, *Пропаст средњовековне државе*, 303–313.

¹⁵⁹ О старијој цркви манастира Привина глава v. Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Прибина) глава*, 44; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 5, 7, 11–18.

Нагађање на који начин би српски рукопис могао да се нађе у фрушкогорском манастиру био би истраживачки пут испуњен неаргументованим хипотезама. Након смрти деспота Лазара Бранковића (1458), исте године долази до политичког метежа у Смедереву и драматичних смена власти између босанског престолонаследника Стефана Томашевића и Лазарева удовице Јелене и њеног слепог девера, Стефана Бранковића. Коначно, слепи деспот бива свргнут са власти од стране Стефана Томашевића 1459. године, те протеран из Србије.¹⁶⁰ Збачен са власти, Ђурђев слепи син Стефан Бранковић лута од Будима, преко Албаније и Италије, да би окончао свој живот 1476. године у италијанској области Фурланији, а његови наследници живели су у изгнанству, политички се приклањајући угарској или османлијској страни.¹⁶¹ Десет година касније, посредством угарског краља Матије Корвина, а након лутања европским тлом, Стефанова удовица Ангелина долази у Срем са својим синовима Јованом и Ђорђем – потоњим владиком Максимом, који добија титулу деспота. Политичка активност сремских Бранковића на тој територији била је обележена традиционалним владарским нахођењем у отежаним условима, које је обухватало борбу противу Турака, као и бригу о православним храмовима и рукописном наслеђу.¹⁶² Дакле, време настанка старије цркве манастира Привина глава може се везати за период активности последњих Бранковића у Срему. Такође, од великог значаја је податак да се само на неколико километара од манастира Привина глава налазио утврђени град Беркасово (Castrum Berekszo), који је био у поседу сремских Бранковића.¹⁶³ Те непобитне чињенице, поткрепљиване бројним легендама и предањима о фрушкогорским манастирима, утицале су на формирање традиционалног мишљења да су цркву из XV века у манастиру Привина глава подигли последњи чланови владарске породице Бранковић у време њиховог политичког прогона из некадашњег политичког центра Деспотовине 1459. године.¹⁶⁴ Будући да су, напуштајући Смедерево, Бранковићи добили султанову дозволу да са собом понесу своје драгоцености, међу којима су били рукописи и реликвије, а да је деспотица Ангелина поседовала библиотеку која је садржала и неколике књиге некадашњих деспота Ђурђа и Стефана, може се оправдано претпоставити да су крајем XV века чланови породице деспота Стефана Бранковића са собом у Срем донели и Минхенски псалтир.¹⁶⁵ Тако је део српског рукописног наслеђа, заједно са српским псалтиром, надживео не само српску владарску породицу Бранковић, већ и српску средњовековну државу.

Године 1626/1627, међу рукописним књигама у старијој цркви фрушкогорског манастира Привина глава, тадашњи српски патријарх Пајсије I Јањевац проналази Минхенски псалтир. О сусрету са српским рукописом и својим просветитељским

¹⁶⁰ О политичким превирањима у Смедереву након смрти деспота Лазара Бранковића в. Спремић, *Пропаст средњовековне државе*, 303–313; Павловић, *Смедерево и Европа*, 44–45; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 534–540; Веселиновић, *Држава српских деспота*, 89–93; Спремић, *Деспот Лазар Бранковић*, 904–909.

¹⁶¹ О судбини деспота Стефана Бранковића након напуштања Смедерева в. С. Ћирковић, *Српска властела у борби за обнову Деспотовине*, in: ИСН II, 373–376; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 552–555.

¹⁶² С. Новаковић, *Последњи Бранковићи у историји и у народном певању, 1456–1502*, ЛМС 147/3 (1886) 1–32; С. Ћирковић, *Последњи Бранковићи*, in: ИСН II, 446–464; Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић*, 555–559; Томин, *Књигољубиве жене*, 38–40, 45, 51–52, 62–63, 87–89, 150–154; С. Томин, *Последњи Бранковићи – изгнанство као судбина*, ЛМС 499/2 (2017) 302–306.

¹⁶³ Новаковић, *Последњи Бранковићи*, 20–22; Ћирковић, *Последњи Бранковићи*, 447; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 51–52; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 11, 13.

¹⁶⁴ Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Привина) глава*, 43; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 5, 7, 11–18.

¹⁶⁵ О књигољубивости деспотице Ангелине Бранковић в. Томин, *Књигољубиве жене*, 51–52, 62–63.

активностима које су уследиле, патријарх је оставио својеручни писани траг на fol. 1^r: † сїю с(в)ѣтѣю ѿ д(ѣ)шеспас(ь)нѣю кннѣ. збѣвом(ѣ) чатовник(ь). съ дбрѣзн обрѣтох(ь) аз(ь) смѣрѣн'нѣи дрхїеп(н) ск(о)пѣ, паїсѣн, ѣ горнїем(ь) срѣмѣ въ келїн | прївнннн главн. храм(ь) сѣ(в)ет(н)хъ снлѣ бесплѣтннх(ь). ѿ възех(ь) сїю ѿзвод(а) | радн. ѿ много млькн тогда внс(ть). сїе кнїге радн. пакъ ю самн | донесе ѣ врдннк ь с(ело). прннгѣм[ь]нѣ кїр(ь) фесодорь. а нгѣм[ь]нѣ, | снлнвѣстр. н беше се вел'мн порѣшнла. ѿ превезах(ь) сїю ѿ покрѣпнх(ь) люкве радн, тогда лѣтѣ мнмотекѣщїхъ .зрлѣ.том(ѣ) | когда ю възех(ь). а повезах(ь) ю ѣ лѣт(ѣ) .зрлѣ.том(ь) н тогда ю послах(ь) пак(ы) | ндеже кс(ть) бнла ѿ прѣжде. ѿ да несть ннкым(ь) ѡт(ь)ем лїкла ѡт(ь) сее в(ож)їе | цр(ь)кве н несть бл(аго)с(ло)в(е)но нѣ клето ѿ проклето ѿ вьсїи вѣкѣ ѿ вь вѣд(ѣ)шїи н. нѣ онда да есть въ храм(ь) арханг(е)ла внше села прївнннн главн [*Ову свету и душеспасну кнїгу звану Чатовник, са сликама, наѣох ја, смерни архїепископ Паїсеї, у Горнѣм Срему, у ѣлиїи Прибиної глави, храму Светих сила бесплѣтннх. И узех је извода ради. И много метежа тада беше због ове кнїге, па је сами донесоше у село Врдннк проїгуман кир Теодор и игуман Силвестар. И беше се веома распала и преповезах је и покрпнх љубави ради. Тада је била 7135 (1626/1627) година када је узех. А повезах је године 7138 (1630). И тада је послах опет где је била раније. И да је нико не узме из ове Божїїе цркве, да нїје благословено, већ клето и проклето и у овом веку и у будућем, већ онде да је у храму Архангела, вше села Прибина глава*]. Услед недостатка простора запис је прекинут, те је патријарх наставио своје приповедање у самом дну странице, на преосталом простору хартије: ѿ под(ь)пнсѣх(ь) своєїрѣ коїю | ѿ тогдѣ много нѣждѣ | ѿмѣх(ь) ѡт(ь) царствѣющнх(ь) | єднннм(ѣ) в(о)гѣ вѣдомо. нѣ всѣ възлагаемь на | вѣсвїдѣеще око. | пнс(ѣхъ) сїе. м(ѣ)с(е)ца дек(емв)ра. пї, | ннд(н)ктнѡн. пї, крѣг | лѣн(н). пї. крѣг сл(ь)н цѣ. ке, | н многа вам(ь) лѣта моѣ | братнц(е) кон мн дасте | сїю кннжнц(ѣ). пакъ | в(о)жїа ѿ ваша [*И потписах својом руком. И тада невољу имах од владајућнх, єднннм Богу је знано, но све полагаем на свевїдѣе око. Писах ово месеца децембра 13, индикта 13, круг луне 13, круг сунца 25. И многа вам лета, моја братиїо, коїи ми дадѡсте ову кннжнїцу, опет (је) Божїїа и ваша*] (сл. 5).¹⁶⁶

Патријарх Паїсије I Јањевац (с. 1542–1647) један од најзначајнїїх црквених поглавара из времена турске власти над српским земљама, својим радом у првој половини XVII века обележио је историју српског народа без државе, окупљеног око Цркве. Поучен горким искуством свога претходника патријарха Јована Кантула, коїи је страдао од руке Порте у Цариграду, патријарх Паїсије започиње потпуно друкчију политику, ослобођену политичких стега преговора са Западом и окренуту духовном и културном препороду српске земље.¹⁶⁷ Упркос турском насилнштву и великој немаштини Цркве и народа, време столовања патријарха Паїсија било је време полета у оквиру уметничког стваралаштва. О личном труду тог црквеног поглавара сведочи позамашан број његових сачуваних

¹⁶⁶ За досадашња издања Паїсијевог записа у Минхенском псалтиру, која су били од велике користи приликом његовог поновног ишчитавања в. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 13–14; ССЗН III, бр. 5652; Jagić, *Einleitung*, VII; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 45, 46; Шкорнїћ, *Манастир Привина Глава*, 21; Ракић, *Минхенски псалтир и његова београдска копија*, 233–234.

¹⁶⁷ Патријарх Јован Кантул био је, у сарадњи са државама католичке Европе, активни учесник отпора турској владавини на Балкану. Оптужен од стране Турака за неуспешне устанке у Банату и Херцеговини, патријарх Јован одлази на позив у Цариград 1614. године, где бива погубљен. Податке о трагичној судбини патријарха Јована пружа и натпис покрај његовог портрета у цркви Светих апостола у Пећкој патријаршији (1620), настао жељом патријарха Паїсија, а изведен руком чувеног зографа Георгија Митрофановића (СЗН I, бр. 1012; З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 96, сл. 204; Б. Годић, *Српски сликари од XIV до XVIII века* I, Нови Сад 2013, 137, п. 24). Опширније о покрету хришћана противу Турака крајем XVI и почетком XVII века и улози патријарха Јована в. Ј. Томић, *Пећки патријарх Јован и покрет хришћана на Балканском полуострву 1592–1614*, Земун 1903, passim; Р. Самарцић, *Српска православна црква у XVI и XVII веку*, in: ИСН III/2, 7–102.

својеручних записа о путовањима широм територија Пећке патријаршије, на којима је одабирао драгоцене рукописе, односио их у Пећ ради прављења преписа, те враћао у манастире у којима их је пронашао.¹⁶⁸ Судајући по Пајсијевим записима у Пећком поменику (Београд, Архив САНУ, *инв. бр. 61*), патријарх је путовао у Срем 1626/1627. године.¹⁶⁹ Несумњиво је да је том приликом пронашао и Минхенски псалтир у фрушкорском манастиру. Свестан вредности рукописа понео га је са собом њзвод(а) радн. Међутим, фрушкогорски монаси су такође били свесни драгоцености споменика њихове манастирске библиотеке. Стога је настао велики метеж и књигу су манастирска браћа, проигуман кир Теодор и игуман Силвестер, сами донели патријарху у манастир Врдник. Та интересантна епизода о неповерењу фрушкогорских монаха окончана је у корист српског патријарха, те је он приступио оправци рукописа, највероватније у свом црквеном средишту у Пећи.

Патријарх Пајсије уредио је да се подерани листови српског кодекса покрпе лепљењем комада хартије, нарочито по угловима листова, где је папир највише страдао. За крпљење кодекса коришћена је хартија старих венецијанских писама и докумената (са воденим жиговима из XVII века) који више нису били од важности, што је била уобичајена пракса у случају недостатка материјала.¹⁷⁰ На самом крају, српски псалтир је био повезан, то јест добио нове корице, у којима се и данас налази, приликом чега су поједини листови били обрзани.¹⁷¹ Међутим, просветитељски труд српског патријарха није се завршио само на томе. Свестан уметничких домета Минхенског псалтира, Пајсије Јањевац организовао је и израду преписа кодекса и копирања његових минијатура. Копија позната под називом Београдски псалтир, која је делећи судбину књишког фонда Народне библиотеке Србије изгорела 1941. године, представља врхунски домет српског минијатурног сликарства XVII века.¹⁷² Након свршених послова, у складу са својим просветитељским приступом књизи, патријарх ју је 1630. године вратио *опет тамо где је била раније*. Једно од главних запажања стручњака приликом поновне рестаурације псалтира у XX веку била је непажљива и неквалитетна рестаурација рукописа која је изведена у време Пајсија.¹⁷³ Међутим, то се не сме преписати немару или незнању, већ немаштини која је владала потлаченом земљом.

Поред официјелних записа у српском кодексу, интересантни су и записи на његовом заштитном, такозваном коричном листу I. На основну воденог жига хартије из XVII века, може се закључити да је заштитни лист уметнуо патријарх Пајсије приликом повезивања рукописа, те да су записи настали након 1630. године, а пре одношења рукописа у Немачку.¹⁷⁴ На листу I забележено је: † да се знаа̄ що є прѣбине глава̄ алманатъ љ̄ ѡдежда | поп(о)в скн љ̄ петрахӣла̄ ꙗ̄ нарѡквӣце̄ и ꙗ̄ ѡдежде̄ дѣаконске̄ | ӣ вѣ ѡра̄ра̄ ӣ покрѡвацъ ӣ дѣ стѡтине̄ ӣ ѡ прѣтаца̄ | ӣ ꙗ̄ ло жӣца̄ ӣ дѣ чаше̄ ӣ вѣрѣакъ̄ ӣ ꙗ̄ мнне̄ӣ ӣ ꙗ̄ | єванѣлѣ̄ӣа̄ ӣ вѣ апостола̄ ӣ пролѡго̄ ӣ панаѣерѣкъ̄ | ӣ типѣкъ̄ ӣ мал ӣ златѡѡсть̄ ӣ велѣкѣ̄ златѡѡсть̄ | ӣ ѡ летѡрѣ̄ӣа̄ ӣ два ѡвѡто̄ӣа̄ ӣ ѡ лѡвѣнк(ѡ)̄ ӣ велѣкѣ̄ | ѡ алтир̄ ӣ ꙗ̄ сахана̄ л

¹⁶⁸ О лику и делу патријарха Пајсија I Јањеваца в. Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 9–30.

¹⁶⁹ Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 15. О Пећком поменику в. Т. Јовановић, *Пећки поменик и патријарх Пајсије*, Археографски прилози 12 (1990) 243–248.

¹⁷⁰ Jagić, *Einleitung*, VII–VIII; Bansa, *Die Restaurierung*, 206; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 41, 46–50, 52–53 (са претпоставком да је у то време папирни отпад, међу којим су се налазила и стара венецијанска писма, продаван на тржишту у Пећи).

¹⁷¹ О повезу Минхенског псалтира из XVII века в. Јанц, *Кожни повези*, 39–40; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 41–42; Bansa, *Die Restaurierung*, 209–210; Теклић, *Повез српског Минхенског псалтира*, 7–17.

¹⁷² Ракић, *Српска минијатура*, 12–13, 38, 49, 75–83, 136–142, 234–250. сл. 29–37, 70–74, 167–185. Cf. idem, *Копија Минхенског српског псалтира*, 421–438; idem, *Минхенски српски псалтир и његова београдска копија*, 233–244.

¹⁷³ Bansa, *Die Restaurierung*, 206.

¹⁷⁴ За водени жиг на заштитном листу I в. Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 40.

ежећн н љ чардаклиѧ н г | тепснѧ н две савнѧ (*Да се зна шта је Привине Главе аманат: 7 одежде поповских, 7 епитрахиља, 3 наруквице и 3 одежде ђаконске и 2 орара и покровац са 4 стотине и 8 путаца и 10 ложница и 4 чаше и барјак и 10 минеја и 3 јеванђеља и 2 апостола и пролог и панегирик и типик и мали Златоуст и велики Златоуст и 1 литургија и два октоиха и псаловник и велики псалтир и 10 сахана и 7 чардаклија и 3 тепсије и две савије*), и, мало ниже: † ѧ се н ковѧла н прнѧне главе васе да се знѧа | ѧ н ѧ чаша н г проенѧце пѧтаца р н ѧ н ѧ | н г ложница н в прстена ѡт(ѧ) злата н два појаса ѡт(ѧ) сребра | н ѧ крстова н бокор н ѧ н петрахѧла ко н стѧе н две | рѧтке н две каднѧ(ѧ)ннице н нахорѧница ѧ (*А ово је и Ковиља и Привине главе све да се зна 45 чаша и 3 проенице са 146 путаца и 10 ложница и 2 прстена од злата и два појаса од сребра и пет крстова и бокор 1 и тетрахиљ који стоји и две ручке и две кадионице и нафорница 1*) (сл. 3).¹⁷⁵ Два пописа богослужбених предмета и одежде, један привиноглавински, а други заједнички за фрушкогорске манастире Привине главе и Ковиља, веома су загонетни. Сазнања о заједничким поседима манастира утицала су на традиционално повезивање тих манастира. Још индикативније је и то што се најстарији помен манастира Привина глава из 1607. године појављује у запису рукописа манастира Ковиљ, у књизи коју је у Привиној глави писао Тимотеј, по заповести игумана Симеона и свега братства.¹⁷⁶ Међутим, не може се поуздано утврдити да ли је Ковиљ био метох Привине главе, или су монаси шидског краја, бежећи од најезде турске или аустријске војске и носећи са собом своје драгоцености, пронашли уточиште у ковиљској цркви, те забележили своје драгоцености.¹⁷⁷ На заштитном листу I^v налази се још један кратак запис о некој врсти размене добара: да се зна колнко ѡтнесе теѡванѧ пронгѧманѧ | ѧсакѧ ѧ ѡка среб[р]а н по бакара је ѡка (*Да се зна колико однесе Теофан, проигуман, Исаку, једанаест и по ока сребра, бакра петнаест ока*). (сл. 4)¹⁷⁸ По свој прилици, у питању је залагање сребрних и бакарних предмета у манастирском поседу зарад добијања преко потребног новца у време великих невоља или њихово ливење ради израде нових богослужбених предмета.¹⁷⁹ Заједничке књиге и богослужбени предмети, међуманастирске позајмице, као и потенцијално залагање предмета лихварима сведоче о сналажљивости монаха, као и о немиру, оскудици и сиромаштву који су владали на српским територијама у XVII веку. Такође, записи на белинама рукописа од световног и материјалног значаја могу пружити интересантан увид у свакодневни живот и услове у којима су људи обитавали.¹⁸⁰

II. 4. НАПУШТАЊЕ ДОМОВИНЕ. МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР У НЕМАЧКОЈ ДРЖАВИ (ОД 1688/1689. ГОДИНЕ ДО ДАНАС)

¹⁷⁵ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 12; ССЗН II, бр. 4578, 4579; Jagić, *Einleitung*, LXXVIII; Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Прибина) глава*, 43; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 44; Бањац, *Манастир Ковиљ*, 34–35.

¹⁷⁶ ССЗН II, 959; Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Прибина) глава*, 43; Бањац, *Манастир Ковиљ*, 35.

¹⁷⁷ Момировић, *Прилог историји манастира Ковиља*, 211; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 21. О оснивању манастира Ковиљ и старој манастирској цркви в. В. Магић, *Стара црква манастира Ковиља*, ЗЛУМС 12 (1976) 155–157; Бањац, *Манастир Ковиљ*, 31–39.

¹⁷⁸ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 12; ССЗН II, 4580; Jagić, *Einleitung*, LXXVIII; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 44–45.

¹⁷⁹ Момировић, *Прилог историји манастира Ковиља*, 211; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 21.

¹⁸⁰ Бубало, *Писменост у средњовековној српској земљи*, 215–238.

Непуних пола столећа касније, историју Минхенског псалтира поново обликују свремена политичка збивања на европском тлу. Балканске земље биле су исцрпљене Великим турским ратом (1683–1699), који се водио између Османског царства и више европских сила уједињених у Свету лигу.¹⁸¹ Сремско становништво страдало је услед свог положаја између угарске и турске војске; они који нису изгубили живот у борби, одведени су у робље или су напустили своју домовину. Њихову судбину делили су и фрушкогорски манастири, а међу њима и запустела Привина глава.¹⁸² Склапањем Карловачког мира 1699. године, а истовремено са повратком преживелих немачких војника у њихову домовину, стекли су се услови да се и привиноглавски монаси врате у матични манастир.¹⁸³ Нешто раније, вероватно након успешне царске опсаде и освајања Београда 1688. године, пуковник немачке војске Волфганг Хенрик Гемел де Флишбах обрео се у страдалом фрушкогорском манастиру и пронашао Минхенски псалтир.¹⁸⁴ О догађајима који су уследили говори калиграфски исписан латински запис у самом заглављу странице, на једином преосталом месту на fol. 1^r: *Istum librum mirabilem è Turcia secum attulit (et) ad perpetua(m) / reiq(ue) suiq(ue) memoriam conventui Dei-Cellensi dono dedit prae/nobilis, ac gratios(us) d(omi)n(us) Wolfgang Henric(us) Gemel d(e) Flischbach, / Praeposit(us) in Linden, Militiae Electoralis Bavaricae Com(m)issari(us) g(e)n(er)alis / .9. january 1689* (сл. 5).¹⁸⁵ Немачки пуковник, препознавши драгоценост српског псалтира, однео га је са собом, да би га касније поклонио манастиру Готесцел (*Gotteszell = Abbatia Cella Dei*) у Баварској шуми, као залог за спасење његове душе и душа његове породице.¹⁸⁶ Тако у сутон XVII века, српски рукопис добија нову домовину, данашњу Републику Немачку. У тренутку настанка самог записа, 6. јануара 1689. године, рукопис је већ био у поседу манастира Готесцел, те се може претпоставити да је крајем 1688. године Минхенски псалтир напустио територије тадашње српске земље. Занимљива је констатација аутора записа да је Минхенски псалтир узет *è Turcia*, што указује на то да су европски народи потлачену српску територију посматрали као турску државу, независно од њеног етничког и културолошког идентитета. Латински запис на fol. 1^r уједно је и последњи запис у псалтиру.

Подаци о српском рукопису на баварској територији могу се црпити из различитих врста извора, који најчешће дају сумарни приказ Минхенског псалтира као дела одређених збирки и колекција. Прва таква забелешка налази се у каталогу Коломана Санфтла (1752–1809), бенедиктинског монаха, учењака, писца и библиотекара краљевског манастира Светог Емерама у Регенсбургу. У изузетно необичном епитафу на Коломановом

¹⁸¹ За основне податке о Великом турском рату (1683–1699) в. А. Ивић, *Историја Срба у Угарској од пада Смедерева до сеобе под Чарнојевићем (1459–1690)*, Загреб 1914, 266–282; Р. Л. Веселиновић, *Народни покрети и установи*, in: ИСН III/1, 491–529.

¹⁸² М. Јачов, *Срем на прелому два века (XVII–XVIII)*, Београд 1990, 5–6, 80–81; Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Прибина) глава*, 43; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 22.

¹⁸³ О Карловачком миру в. Р. Л. Веселиновић, *Борба за аутономна права и духовну самосталност 1690–1699*, in: ИСН III/1, 564–572. О стању храма након повратка привиноглавских монаха сведочи податак да је страдао и кровни покривач цркве, који ће монаси почети да обнављају већ 1701. године. За обнову манастира Привина глава током XVIII века в. Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Прибина) глава*, 43–44; Шкорић, *Манастир Привина Глава*, 22–29 (са старијом литературом).

¹⁸⁴ О освајању Београда 1688. године в. Веселиновић, *Народни покрети и установи*, 504–508.

¹⁸⁵ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 10; Jagić, *Einleitung*, VIII–IX, Taf. LXI; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 45. Cf. Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 277.

¹⁸⁶ О баварском цистецитском манастиру Готесцел, основаном у XIII веку в. J.-P. Migne, *Dictionnaire des abbayes et des monastères*, Paris 1856, col. 347.

надгробном споменику помиње се и каталог рукописа чији је он аутор.¹⁸⁷ Наиме, крајње стрпљиво, немачки библиотекар је скоро четврт века стварао каталог манастирских рукописа једне од најзначајнијих монашких библиотека у Светом римском царству.¹⁸⁸ У тренутку када је завршио своје тротомно дело, био је скоро у потпуности слеп и недуго након тога је и преминуо.¹⁸⁹ Шта бенедиктинац Санфтл бележи о српском кодексу, под бројем 14877 у Каталогу рукописа регенсбуршког манастира Светог Емерама? *Codex o. 10. in 4. mai.chartac. Sec. XV. vel XVI. foliorum 229. Psalterium unacum variis precibus, lingua Russica scriptum. Plurimis codex picturis ornatur. Fol. 1. haec notatur: Istum librum mirabilem [...]. Codex iste ex monasterio Deicellensi ad nostram bibliothecam, datis pro eo allis libris, anno 1782. devenit.*¹⁹⁰ На основу информација из каталошког записа може се закључити да је Минхенски псалтир провео непуних стотину година у манастиру Готесцел, те 1782. године, у оквиру манастирске књишке размене, прешао у посед бенедиктинског манастира Светог Емерама у Регенсбургу у Баварској (данашња јужна Немачка).¹⁹¹

Међутим, Минхенски псалтир није дуго боравио у Регенсбургу, већ још једном бива увучен у вихоре политичких збивања у тадашњој Европи, чије земље постепено добијају обресе модерног државног уређења. У оквиру европског просветитељског покрета, посебно интензивног у покрајини Баварска, формира се идеја о супрематији световне власти на рачун до тада веома јаке црквене институције, то јест идеја о секуларизацији државе. Процес секуларизације озваничен је у освит XIX века, у Регенсбургу, 25. фебруара 1803. године, и врло брзо се са баварске територије проширио на целокупну немачку нацију, постајући феномен од историјског и културолошког значаја.¹⁹² Циљ процеса секуларизације био је преузимање црквених поседа (баварски манастири држали су скоро једну трећину баварских шума) и њиховог претварања у државно власништво. Ипак, далекосежнија последица секуларизације била је преузимање културних добара, те и књишких фондова похрањених у баварским манастирима, које ће убрзо постати национално богатство.¹⁹³

¹⁸⁷ Ikas, Lübbers, *Ein alter Handschriftenkatalog*, 260–264; B. Lübbers, „... einer von ienen seltenen Männern quorum mundus non erat dignus.“ *Koloman Sanftl (1752–1809), Benediktinermönch und Bibliothekar des Reichsstiftes St. Emmeram in Regensburg*, Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 149 (Regensburg 2009) 171–174, Abb. 1.

¹⁸⁸ C. Sanftl, *Catalogus veterum codicum manuscriptorum ad S. Emmeram. Ratisbonae cura, labore ac studio Colomanni Sanftl ibidem monachi. Anno 1809. Pars I: SS. Biblia et interpretes, SS. Patres alique scriptores ecclesiastici usque ad saeculum XII, theologia, ascesis, liturgia, concilia, ius ecclesiasticum et civile*, S. Emmeram 1809.

¹⁸⁹ Коломан Санфтл је за живота објавио и рад о емерамском рукописном споменику *Codex Aureus* (C. Sanftl, *Dissertatio in Aureum ac pervetustum ss. Evangeliorum codicem manuscriptum monasterii S. Emmerami Ratisbonae*, Regensburg 1786), који је био једна од првих монографских студија средњовековног рукописа. О значају дела и Санфтловом научном угледу сведочи и чињеница да је тадашњи папа, Пиус VI, том приликом аутору послао писмо са честиткама. Искрпно о животу емерамског библиотекара v. Lübbers, „... einer von ienen seltenen Männern quorum mundus non erat dignus.“, 167–188. Cf. Ikas, Lübbers, *Ein alter Handschriftenkatalog*, 260–261.

¹⁹⁰ Sanftl, *Catalogus veterum codicum manuscriptorum ad S. Emmeram*, 12–13; Сырку, *Стару српску рукопису I*, 10–11.

¹⁹¹ О бенедиктинском манастиру Светог Емерама у Регенсбургу, основаном у VIII веку v. Migne, *Dictionnaire des abbayes et des monastères*, col. 265–266. О манастирској библиотеци v. J. D. Kyle, *The monastery library at St. Emmeram (Regensburg)*, *The Journal of Library History* 15/ 1 (Winter, 1980) 1–21.

¹⁹² E. Weis, *Die Säkularisation der bayerischen Klöster 1802/03. Neue Forschungen zu Vorgeschichte und Ergebnissen*, München 1983, 16.

¹⁹³ О процесу секуларизације баварских манастира и њеним последицама v. Weis, *Die Säkularisation der bayerischen Klöster*, passim; *Lebendiges Büchererbe. Säkularisation, Mediatisierung und die Bayerische Staatsbibliothek*, ed. C. Jahn, D. Kudorfer, München 2003, passim.

Највећи део преузетог литерарног богатства баварских манастира слио се у Минхенску дворску библиотеку, коју је основао баварски војвода Албрехт V из династије Вителсбаха 1558. године.¹⁹⁴ На тај начин створен је заметак институције која ће касније, 1919. године, постати позната као једна од највећих европских библиотека, Баварска државна библиотека у Минхену.¹⁹⁵ Почетак пројекта секуларизације представљала је осмомесечна претрага манастирских фондова од стране комитета учењака и академика, на чијем челу је био Јохан Кристоф Фрајхерн фон Аретин (1772–1824), а физичко преузимање књига одиграло се све до 1817. године.¹⁹⁶ У опису свог *Literarische Geschäftsreise in die bayerischen Abteyen* (1805), немачки историчар, правник и библиотекар Дворске библиотеке Аретин наводи да му је, међу бројним драгоценостима емерамске манастирске библиотеке, прво привукао пажњу добро очувани стари руски кодекс пореклом из манастира Готесцел, то јест Минхенски псалтир.¹⁹⁷ У оквиру дугогодишњег процеса, крајем 1811. године, преузет је највећи део рукописног наслеђа и најдрагоценијих штампаних књига чуваних у библиотеци манастира Светог Емерама у Регенсбургу.¹⁹⁸ У Дворској државној библиотеци се тада нашао каталог Коломана Санфтла, под сигнатуром *Cbm. Cat. 14/1*, као и српски псалтир, под сигнатуром *Cod. Slav. 4*.¹⁹⁹ О новом месту пребивалишта Минхенског псалтира сведочи и *ex libris* на његовим страницама (на ректо странама првог и другог празног листа и на fol. 229^v), у форми једноставног печата са старим називом Баварске државне библиотеке – *Bibliotheca Regia Monacensis*. Каталог рукописа Минхенске дворске библиотеке из 1858. године за српски псалтир концизно наводи најосновније податке у вези са његовим боравком на територији Баварске, уз помен само једног натписа који рукопис везује за српског деспота.²⁰⁰

Упркос чињеници да се Минхенски псалтир током XIX и XX века коначно налазио у институцији која би могла да му пружи адекватну заштиту, опстајање рукописа као физичког предмета, то јест његово материјално стање тек ће бити доведено у питање. У ноћи између 9. и 10. марта 1943. године, током ваздухопловног напада у Другом светском рату, погођена је и Баварска државна библиотека у Минхену; бомбе су падале на библиотеку у још неколико наврата до краја рата. Немили догађаји неминовно су довели и

¹⁹⁴ O. Hartig, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München 1917, passim. Cf. M. Савић, *Баварска државна библиотека у Минхену*, Гласник Народне библиотеке Србије 1 (2015) 192, 193.

¹⁹⁵ О историји Минхенске дворске библиотеке, те Баварске државне библиотеке у Минхену v. J. Allison, *The Bavarian State Library (Die Bayerische Staatsbibliothek)*, Pepperdine University 2010 (https://works.bepress.com/jennifer_allison/8/) [5. 11. 2020]; Савић, *Баварска државна библиотека*, 197–209.

¹⁹⁶ О раду Јохана Кристога Фрајхерн фон Аретина, који је био доминантна фигура у раним годинама конфискације баварских монашких библиотека v. E. von Aretin, *Christoph Freiherr von Aretin. Ein Lebensbild aus der Zeit des Ministers Montgelas*, Gelbe Hefte. Historische und politische Zeitschrift für das katholische Deutschland 3/1 (München 1926) 15–34, 100–133, 317–329; E. Heyse Dummer, *Johann Christoph von Aretin: a re-evaluation*, *The Library Quarterly: Information, community, policy* 16/2 (Chicago, Ill. 1946) 108–121; P. Ruf, *Säkularisation und Bayerische Staatsbibliothek I. Die Bibliotheken der Mendikanten und Theatiner (1799–1802)*, Wiesbaden 1962, 6–46.

¹⁹⁷ Von Aretin, *Beiträge zur Geschichte und Literatur* IV, 447.

¹⁹⁸ H. W. Schlaich, *Das Ende der Regensburger Reichsstifte St. Emmeram, Ober- und Niedermünster. Ein Beitrag zur Säkularisation und der Neugestaltung des bayerischen Staates*, Regensburg 1956, passim; B. Lübbers, *Johann Baptist Bernhart (1759–1821) und seine Regensburger Bibliotheksreise im Winter 1811/12*, in: *Regensburg, Bayern und das Reich. Festschrift für Peter Schmid zum 65. Geburtstag*, ed. T. Appl, G. Köglmeier, Regensburg 2010, 597–617.

¹⁹⁹ Ikas, Lübbers, *Ein alter Handschriftenkatalog*, 261.

²⁰⁰ Thomas, *Codices manuscript Bibliothecae Regiae Monacensis* VII, 328–329.

до физичког страдања скоро петине библиотечког фонда и условили дугогодишње радове на санацији штете.²⁰¹

Ипак, друга половина XX века и опоравак Баварске државне библиотеке означили су прекретницу за српски рукописни споменик. Најпре се, поводом јубиларне изложбе 400 година Баварске државне библиотеке, 1958. године рукопис нашао у Дернеровом институту за рестаурирање књига и рукописа при Државној библиотеци Баварске у Минхену. Упркос сазнањима да се рукопис налази у изузетно лошем стању, извршена је делимична рестаурација његовог повеза, да би био репрезентативан за предстојећу изложбу.²⁰² Међутим, десетак година касније, 1970. године, поново се приступа, сада стручно организованој и темељној физичкој обнови кодекса, у потпуности реализованој 1974. године. Крајњи циљ био је издавање факсимила српског рукописа. У време рестаурације Минхенског псалтира, управник Института за рестаурирање књига и рукописа при државној библиотеци Баварске у Минхену био је медијевалиста Хелмут Банса. Приликом прегледа рукописа ради израде његовог фототипског издања, он је утврдио да је псалтир у веома лошем стању. Највећи проблем представља љуштење и отпадање слојева сликарства, што је последица сликарске технике коју су илуминатори користили приликом стварања минијатура, а која је својственија техникама сликања фресака и икона – густо наносење боје у више намаза, лоше везаних за златну подлогу.²⁰³ У оквиру рестаурације коју је предводио Карл Јакел, а која је захтевала велики опрез, изведен је опоравак минијатура фиксирањем пигмената и чишћење илустрација и текста на листовима рукописа. На тај начин су ревитализована ликовна решења на страницама Минхенског псалтира, боје су добиле нову свежину и део некадашњег интензитета, те је било могуће формирати аутентичнији суд о уметничким квалитетима минијатурног сликарства у рукопису. Такође, *неугледни* папирни додаци из времена патријарха Пајсија, као и бројни оштећени и перфорирани листови псалтира „зацељени“ су обнављањем ивица и попуњавањем уништених делова пажљиво произведеном и адекватном хартијом.²⁰⁴ Главни допринос рестаурације рукописа у другој половини XX века било је спречавање даљег страдања минијатура, као и могућност стварања факсимила српског кодекса чиме је псалтир постао доступнији за ширу научну јавност.

Процеси реституције одређених српских посуда у XX веку нису се односили на српски рукопис, те је Минхенски псалтир дочекао садашњост у просторијама Баварске државне библиотеке, у Одељењу за рукописе и ретку књигу.²⁰⁵

²⁰¹ H. Halm, *Die Schicksale der Bayerischen Staatsbibliothek während des zweiten Weltkrieges, nach amtlichen Berichten, persönlichen Aussagen und eigenen Erlebnissen dargestellt*, München 1949, passim; F. Dressler, *Bomben auf die Bayerische Staatsbibliothek. Eine Dokumentation und kritische Betrachtung der Ereignisse vor 50 Jahren*, Bibliotheksforum Bayern 21 (1993) 223–249; Савић, *Баварска државна библиотека*, 196–197.

²⁰² *400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek: Jubiläumsausstellung Juni bis Oktober*, ed. G. Hofmann, München 1958, passim; Bansa, *Die Restaurierung*, 204.

²⁰³ *Ibid.*, 204, 205–206.

²⁰⁴ Bansa, *Die Restaurierung*, 207–210. За извештај о рестаурацији Минхенског псалтира у српским научним круговима в. Рибкин–Пушкадија, *Рестаурирање илуминираних рукописа*, 101–106.

²⁰⁵ Д. Медаковић, *Враћање српских средњовековних рукописа из Немачке*, Библиотекар 4 (Београд 1970) 309–311.

III. ИКОНОГРАФСКЕ ОДЛИКЕ МИНИЈАТУРА МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА И ЊИХОВ ОДНОС СА ПИСАНИМ САДРЖАЈЕМ

Минхенски псалтир је српски илустровани рукописни споменик настао у последњој четвртини XIV века, који се данас чува у Баварској државној библиотеци у Минхену (*Cod. Slav. 4*). Кодекс садржи 231 лист хартије димензија 280 x 195 мм, са воденим жиговима из различитих епоха (друга половина XIV – друга половина XVII столећа). Писмо рукописа припада српској редакцији XIV века. Основни текст исписан је мрким мастилом, док су наслови псалама и других текстуалних целина, иницијали и натписи у минијатурама и уз њих, као и речи Цар, Цар славе и царство истакнути цинобером. Псалтир се налази у корицама из времена рестаурације патријарха Пајсија (1627–1630), сачињеним од дашчица тврдог брезиног дрвета пресвучених тамносмеђом кожом, украшеном орнаментима у слепом тиску.²⁰⁶

У оквиру богатог и разноликог корпуса сачуваних средњовековних псалтира са последовањем српске рецензије, Минхенски псалтир се најпре издваја по својој специфичној структури, која обухвата више тематских целина.²⁰⁷ На самом почетку рукописа налази се јединствени увод макабристичке природе који се бави темама пролазности живота и умирања (fols. 1^v–2^r) и уобичајени пролог псалтира о историји настанка књиге псалама (fols. 2^v–7^r). Средиште рукописа представљају стихови стотину педесет и једног старозаветног псалма (fols. 8^r–186^r) и девет ода, које их уобичајено прате (fols. 186^v–203^r). На концу, последовање псалтира сачињено је од четири тематске јединице – Парабола о милосрдном Самарјанину (fols. 203^v–205^r), Богородичин акатист (fols. 205^v–226^r), догматик велике вечерње петог гласа из октоиха *У Црвеном мору* (fol. 227^r) и Васкрсни тропари (fols. 228^r–229^v).²⁰⁸ Иако иконографски узорци за ликовни програм текстуалних целина које претходе псалмима и који их следе припадају репертоару византијског и српског средњовековног сликарства, књижевни додаци колекцији псалама у Минхенском псалтиру у тематском смислу су веома необични и делом се могу наћи једино

²⁰⁶ О основним археографским карактеристикама рукописа в. Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 37–50 (са старијом литературом). За исцрпну палеографску анализу писма Минхенског псалтира в. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 26–29; Jagić, *Einleitung*, XIII–LXXII; Ševčenko, *Das Verhältnis*, 165–172; idem, *Die Bildlegenden*, 83–164; idem, *Die Psalmentitel*, 55–82. О повезу Минхенског псалтира из времена обнове рукописа под патријархом Пајсијем в. поглавље дисертације П. З. *Срем и фрушкогорски манастир Привина глава (од краја xv века до 1688/1689. године)*.

²⁰⁷ Основни текст псалама, традиционално праћен библијским одама, с временом бива обогаћиван текстовима најчешће литургијског карактера (часослов, различита молитвословља, бројни тропари и кондаци). На тај начин, створен је особити тип зборника познат као псалтир са последовањем, специфичан по свом разноликом и врло често обимном садржају, и веома популаран током XIV и XV столећа. О тематској садржају, структури и значају псалтира са последовањем у средовековном рукописном стваралаштву в. Мирковић, *Православна литургија* I, 138–142; *Псалтир*, in: Трифуновић, *Азбучник*, 293–296; Богдановић, *Стара српска библиотека*, 17–18; Pappulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 16–22; И. Карачорова, *Славјанският ръкописен служебен псалтир като особен тип сборник*, Црквене студије 5 (Ниш 2008) 227–243. За преглед сачуваних псалтира са последовањем српске рецензије в. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа*, passim.

²⁰⁸ О садржају Минхенског псалтира в. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 14–26; idem, *Стари српски рукописи* II, 50–53; Jagić, *Einleitung*, XIII–XXXV, XLI–LI; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 23–37. Cf. Radojčić, *Stare srpske minijature*, 34; Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 152; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 120.

у савременом рукопису са сликама, Томићевом псалтиру.²⁰⁹ Детаљна археографска и палеографска истраживања средњовековног псалтирског рукописног наслеђа неопходна су да би се утврдило порекло карактеристичне тематске структуре двају псалтира, односно да ли је у питању производ конкретних јужнословенских писарских радионица или је ипак био употребљен одређени византијски рукописни предложак.²¹⁰

Галерија ликовних остварења на страницама Минхенског псалтира броји 148 сачуваних минијатура, изузетно брижљиво уметнутих у текст који илуструју, шест заставица на почецима појединачних текстуалних целина и прегршт једноставних, каткад позлаћених иницијала, изведених цинобером или плавом бојом.²¹¹ Уништено је само пет илустрација из циклуса Богородичиног акатиста (икос 10, 11 и 12 и кондак 10 и 11).²¹² Филигранолошка анализа хартије која је уметнута на месту несталих делова Акатиста (fols. 220^r–221^v) показала је да је рестаурација тог дела Минхенског псалтира изведена пре стварања копије кодекса у XVII веку, те да се одговарајућа ликовна решења у Београдском псалтиру не могу користити као одговарајући материјал за реконструкцију уништених представа Акатиста у српском рукопису.

Ради означавања страница на којима је требало извести ликовни украс, употребљавана је крстолика ознака са Христовим монограмом [ic || xc | ni || ka], извођена у средишту горње маргине листова. Схематски монограми значајно су сведочанство о пажљивој организацији кодекса и усаглашености рада писара и илуминатора.²¹³ У прилог пажљивом планирању изгледа појединачних страница рукописа и инсистирању на

²⁰⁹ У Томићевом псалтиру изостављен је део уводних минијатура, пролог псалтиру и догматик велике вечерње петог гласа. Уместо Параболе о милосрдном Самарјанину, тексту Богородичиног акатиста претходи самогласна стихира *Као из Јерусалима*. О садржају Томићевог псалтира v. Джурова, *Томићев псалтир* I, 13–18. За основне податке о Томићевом псалтиру v. infra.

²¹⁰ Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 152–153.

²¹¹ Заставице у Минхенском псалтиру налазе се изнад целостраничне минијатуре која обједињује представе *Човек и једнорог* и *Кости обнажене* (fol. 2^r), након ауторског портрета цара Давида, а испред стихова псалама (fol. 8^r), у средишту Псалтира, изнад илустрације *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* уз Пс 77: 1–2 (fol. 99^v), пред првом библијском одом (fol. 186^v), на почетку Параболе о Милосрдном Самарјанину (fol. 203^v) и испред васкрсних тропара (fol. 228^r). У докторској дисертацији биће искоришћена само функционална вредност заставица, то јест њихова улога у раздвајању текстуалних целина. За исцрпнију ликовну анализу заставица у Минхенском псалтиру и њихову везу са орнаментиком рукописних књига XIV столећа v. Radojčić, *Der Stil*, 278–282.

²¹² Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 40, 51. Cf. поглавље дисертације II. 2. *Минхенски псалтир у поседу владарске породице Бранковић (XV век)*.

²¹³ Христов монограм данас је видљив изнад минијатура *Молитва Давидова Господу пред црквом* уз Пс 19: 6 (fol. 28^r), *Господње устројство Васељене* и *Силазак у Ад* уз Пс 23: 1–2, 7–10 (fols. 33^r, 34^r), *Учитељства светих отаца цркве* уз Пс 48: 3 (fol. 63^r), *Преображење Христово* уз Пс 88: 12 (fol. 116^v), *Молитва пророка Мојсија* уз наслов Пс 89 (fol. 119^r), *Долазак Јакова и Израиља у Египат* уз Пс 104: 23 (fol. 136^r) и *Анђеоски образ светог Јована Претече Кефалофороса са крилима* уз Пс 111: 6–7 (fol. 148^r). Међутим, током потоњих оправки рукописа, већина ознака је била оштећена опсецањем страница, те се фрагменти монограма само назиру и изнад сликаних представа *Силазак Светог Духа на апостоле* уз Пс 18: 3–4 (fol. 27^r), *Прекор пророка Натана* и *Покајање Давидово* уз наслов Пс 50 (fol. 66^r), *Саул и Зифеји* уз наслов Пс 53 (fol. 69^v), *Хапишење Давидово* и *Давид у филистинском граду Гат* уз наслов Пс 55 (fol. 72^v), *Разарање јерусалимског храма* уз Пс 78: 1 (fol. 106^v), *Изградња храма у присуству Давида музичара* уз Пс 95: 6 (fol. 124^v), *Финес убија грешнике* уз Пс 105: 29–30 (fol. 141^r), *Крштење Христово* уз Пс 113: 3 (fol. 149^r), *Христос прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r) и *Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским* уз Пс 136: 1–2 (fol. 168^r). Недостатак Христовог монограма у текстуалним целинама мимо псалама, може указивати на различиту технику у оквиру системског планирања илустровања другог дела рукописа. V. Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 42.

визуелном сагласју минијатура са одговарајућим деловима текста говори и положај ликовних представа у Минхенском псалтиру. Наиме, постојало је више начина распоређивања композиција у оквиру псалтирског текста. У најстаријим сачуваним илустрованим псалтирима средњег века, композиције су се најчешће налазиле на белини маргина, у близини одговарајућих стихова. Јасније указивање на конкретне делове текста који су преточени у слику извођено је употребом референтне ознаке покрај одговарајућег стиха, такозване *lemmate*, у средњевизантијским псалтирима, или једноставне линије која је спајала слику и стих у позновизантијским псалтирима.²¹⁴ У малобројним источнохришћанским илустрованим псалтирима минијатуре ширине текстуалних колона доследно су извођене испред или након наслова псалама (Ватикански и Томићев псалтир).²¹⁵ Ликовни програм српског кодекса сведочи о најпрецизнијем и најсуптилније изведеном распоређивању слика унутар рукописа: минијатуре су уметнуте у основно ткиво текста, тик уз стихове које илуструју, што је уједно и једини разлог повременог нарушавања уобичајеног система исписивања 21 реда текста по страници.

По систему илустровања, Минхенски псалтир припада карактеристичној, комбинованој редакцији псалтира. Наиме, минијатуре извођене преко читавих страница, које су претходиле Пс 1 (иконографски разнолики портрети цара Давида и сцене из Давидовог живота), Пс 50 (*Прекор пророка Натана и Покајање Давидово*), Пс 77 (*Мојсије прима Таблице закона, Пророк Мојсије подучава народ Израшља Законима Господњим и Прелазак преко Црвеног мора*) и Пс 151 (*Давид и Голијат*) и красиле стихове библијских ода (*Прелазак преко Црвеног мора, Тројица младића у пећи огњеној*, портрети аутора ода), карактеристичне су за раскошне *псалтире аристократског типа*. Природа тих композиција је историјског и илустративног карактера. С друге стране, *маргиналне псалтире* одликовао је тематски богатији корпус минијатура, мањег формата и сликаних на маргинама или уметнутих у текст, које су имале функцију ликовне интерпретације и визуелног коментара теолошке садржине псалтира.²¹⁶ Приликом стварања Минхенског псалтира искоришћене су најупечатљивије одлике оба редакциона типа илустроване књиге псалама. Целокупни ликовни програм српског рукописа представља визуелну егзегезу неретко херметички структурираног мозаика хришћанских учења садржаних у стиховима псалама. Концептуално налик *маргиналним псалтирима*, творци програма инкорпорирају композиције директно у текст рукописа, стављајући јасно до знања ког су поетског одељка минијатуре коментар. Међутим, уметнички производи визуелне егзегезе стихова српског кодекса неретко су биле самосталне и монументалне наративне композиције, попут тематски одговарајућих слика у *аристократским псалтирима*.

Ритам распоређивања ликовних остварења на страницама Минхенског псалтира често је неуједначен; први део рукописа начелно одликује равнотежа између текста и слике,

²¹⁴ Укратко о системима обележавања стихова који су праћени ликовним представама у илустрованим псалтирима средњег века v. Cutler, *The marginal Psalter in the Walters Art Gallery*, 43–44. Cf. поглавље дисертације IV. 1. *Минијатуре Минхенског псалтира као ликовни одраз хришћанске интерпретације текста*.

²¹⁵ За податке о источнохришћанским илустрованим псалтирима и њиховом ликовном програму v. *infra*.

²¹⁶ Упркос двосмисленим значењима и ограничењима термина *аристократски* и *маргинални псалтир*, таква типолошка класификација илустрованих књига псалама употребљава се и у данашњим научним истраживањима средњовековне илуминације. Искрпније о аристократској и маргиналној рецензији илустрованих псалтира v. Tikkanen, *Die Psalterillustration*, 112–147; Der Nersessian, *A Psalter and New Testament*, 166–167; Cutler, *The aristocratic psalters*, 7–9; Джурова, *Томичов псалтир I*, 43–45. Cf. *Psalter*, in: ODB III, 1753–1754 (J. Irmischer, A. Kazhdan, J. H. Lowden); Ракић, *Српска минијатура*, 75–76.

док у другом делу Псалтира минијатуре имају превласт над писаним садржајем. Више десетина псалама унутар рукописа није праћено илустрацијама (Пс 4–7, 10, 12–13, 15–16, 20, 22, 24–27, 29–32, 34–38, 40, 42–43, 49, 52, 54, 57, 60–61, 63, 66, 69–70, 72–75, 79–81, 83–87, 90–94, 96–97, 99–100, 102, 106–108, 110, 112, 114–117, 119–130, 132–133, 135, 137–141, 143–147). С друге стране, ни исцрпност у ликовној егзегези текста није неуобичајена за српски рукопис и може се видети најчешће у илустрацијама такозваних историјских псалама или легенди (Пс 77 – седам композиција, Пс 104 – шест композиција, Пс 105 – пет композиција), догматско комплексном програму *непорочног*, Пс 118 (три композиције), ликовном програму последњих хвалитних псалама (Пс 148 – четири композиције, Пс 149–150 – по три композиције) и илустрацијама пролога и последовања Минхенског псалтира.²¹⁷ Поетски текстови који су илустроване већим бројем композиција утолико су значајније сведочанство о изузетној теолошкој учености која се налази у основи програма Минхенског псалтира. Уколико би се појединачне минијатуре, најчешће илустрације различитих стихова истог псалма, анализирале не у контексту засебних иконографских тема, већ као композиције обједињене значењем одређене текстуалне целине које илуструју, постало би очигледно да, у свом међусобном односу, слике излазе из оквира наративних и „дословних“ илустрација и творе симболички ликовни програм, чије заједничко догматско упориште лежи у јединственим теолошким порукама појединачних псалама.

Иконографска анализа сликаних представа Минхенског псалтира послужиле као основ за смештање уметничких остварења српског рукописа у токове средњовековне уметности.²¹⁸ Најпре је неопходно упоредити илустрације појединачних псалама са одговарајућим композицијама на страницама сачуваних источнохришћанских *маргиналних псалтира*. У питању су најстарији сачувани цариградски илустровани псалтири IX века [Пантократор 61 (Атос, Манастир Пантократор, *Пантократор 61*), Хлудовски псалтир (Москва, Државни историјски музеј, *Cod. 129d*) и париски *маргинални псалтир* (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 20*)],²¹⁹ источнохришћанске илустроване

²¹⁷ Сф. поглавље дисертације III. 2. *Старозаветни цар и пророк Давид. Богоизабрани владар и богонадахнути стихотворац (fols. 2^v–7^r); Историја Израџа од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израџ (Псалам 77); Историја Израџа од времена Аврама до уласка у обећану земљу канаанску – вечни завет Господа са Израџом (Псалам 104); Историја Израџа од избављења из египатског ропства до времена владавине судија земљом канаанском – грешни Израџ и милостиви Господ (Псалам 105); Преоваплоћени Господ, Творац и оваплоћени Логос као носилац спасења праведника (Псалам 118); Хвалитни псалми – Сваког дихание (Псалми 148–150); поглавља дисертације III. 5. *Парабола о милосрдном Самарјанину (fols. 203^v–205^r); III. 7. Богородичин акатист (fols. 210^v–222^v); III. 8. Догматик велике вечерње петог гласа из октоиха – У Црвеном мору (fol. 227^r) и III. 9. Васкрсни непорочни тропари и богородичан (fols. 228^r–229^v).**

²¹⁸ Детаљније о томе в. поглавље дисертације V. *Минхенски псалтир у токовима српске средњовековне уметности XIV века* (са старијом литературом).

²¹⁹ Пантократор 61, Хлудовски псалтир и *Par. Gr. 20* спадају међу прве илуминиране рукописе настале након иконокластичке контраверзе у Византији, те је њихов ликовни програм умногоме обележен савременим иконофилским темама и идејом тријумфа православља. Изузетне сличности трију рукописа у димензијама, обликовању страница, литургијским рубрикама и иконографско-стилским обележјима указују на то да су псалтири настали у истом, највероватније монашком, цариградском скрипторијуму у IX веку. Цариградски рукописни споменици значајно су сведочанство изгубљеног предиконкластичког ликовног предлошка илустроване књиге псалама. За исцрпну палеографско-кодиколошку анализу трију рукописа, њихов садржај, ликовно порекло њихових илустрација и историјску контекстуализацију њиховог стварања в. Corrigan, *Visual polemics*, 1–26, 124–161, 198–208. Непознаница је када је и на који начин псалтир Пантократор 61 доспео на Свету гору. У XIX веку, руски архимандрит Порфирије Успенски (1804–1885) истргао је четири странице рукописа, које се данас налазе у Русији (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *Cod. 265*).

књиге псалама из XI [Лондонски из 1066. године (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352*),²²⁰ Синајски (Синај, Манастир Свете Катарине, *Cod. 48*),²²¹ Барберини (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Barb. Gr. 372*)²²² и Бристолски псалтир (Лондон, Британска

Фрагментарно очувани светогорски псалтир, чији је текст током XII–XIII века физички обрађен и поново исписан (до ректо стране 206. листа), садржи део псалама (од Пс 8: 3 до Пс 150) и библијске оде, а краси га 113 композиција на маргинама рукописа. За основне податке о псалтиру Пантократор 61 v. Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, 13–19; Anderson, *The palimpsest psalter*, 199–220; idem, *Further prolegomena to a study of the Pantokrator Psalter: an unpublished miniature, some restored losses, and observations on the relationship with the Chludov Psalter and Paris fragment*, DOP 52 (1998) 305–321. Фототипско издање псалтира Пантократор 61 није публикувано, али највећи број репродукција минијатура у колору објављен је у: *The treasures of Mount Athos illuminated manuscripts. Miniatures, headpieces, initial letters III*, ed. S. Pelekanides et al., Athens 1979, 267–280, figs. 180–237. Хлудовски псалтир је, након боравка у различитим византијским и руским библиотекама, 1917. године постао власништво Државног историјског музеја у Москви. Основни текст псалама и библијских ода допуњен је краћом колекцијом молитви и химни, а ликовни украс рукописа обухвата 225 маргиналних илустрација. О Хлудовском псалтиру v. Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, 27–36, 267–304 (у оквиру публикације налази се и делимично фототипско издање целокупног рукописа). Најстарија историја византијског илустрованог псалтира *Par. Gr. 20*, који је почетком XVIII века постао део Царске библиотеке у Паризу (зачетак данашње Националне библиотеке Француске), није позната. Рукопис је веома оштећен и садржи само део текста псалама (од Пс 91: 13 до Пс 136: 10) који прати тридесет и седам сачуваних минијатура. За основне карактеристике париског фрагмента v. Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, 40–42 (с обзиром на то да није објављено фототипско издање *Par. Gr. 20*, црно-беле репродукције свих сачуваних илустрација у раду Сузи Дифрен од изузетног су значаја).

²²⁰ Писар и сликар Теодор, пореклом из Цезареје, 1066. године преписао је и осликао књигу псалама за игумана Студитског манастира у Цариграду, Михаила. Услед историјских података сачуваних на ректо страни 208. листа, рукопис је познат и под именом Теодоров псалтир. Лондонски псалтир садржи стихове псалама и ода између којих је уметнута тематски одговарајућа песма јамбског стиха, а целокупан текст краси 435 илустрација. С обзиром на рукописно богатство угледног манастирског преписивачког центра, као и на значајне тематско-иконографске везе са Барберини псалтиром, насталим на истом месту непун век касније, може се закључити да су оба рукописа настала угледањем на илустровану књигу псалама XI века која се налазила у манастиру и која је очувала основне карактеристике старије псалтирске илуминације IX века. О пореклу и времену настанка константинопољског рукописа, као и о одликама његовог ликовног програма v. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 11–15, 89–107; Anderson, *On the nature of the Theodore psalter*, 550–568. Рукопис је доступан у дигитализованој форми на сајту Британске библиотеке. V. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f001r [24. 11. 2020].

²²¹ Најстарија историја Синајског псалтира је непознаница. Приликом обиласка Синаја, руски архимандрит Порфирије Успенски (1804–1885) отуђио је три странице и тог рукописа, које се данас налазе у Русији (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *Cod. 267*). На основу канонских табли, настанак Псалтира се везује за време око 1074. године. Поред псалама и библијских ода, Синајски псалтир садржи и кратке химничке и молитвене додатке из каснијег периода, а сачувано је само 23 пратеће илустрације. Упркос изузетно лошем стању илуминације, јасно је да је кодекс израђен у неком од константинопољских скрипторијума, али да не припада ниједној сачуваној псалтирској рецензији, те је његов ликовни програм још значајнији за изучавање традиционалног осликавања књиге псалама. За основне информације о Синајском псалтиру v. Weitzmann, *The Sinai Psalter cod. 48; The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I*, 83–87. За црно-бело дигитализовано издање рукописа v. <https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00271077579-ms/?sp=1&st=image> [24. 11. 2020].

²²² Барберини псалтир је, као рукопис из легата кардинала Франческа Барберинија (1597–1679), постао део Ватиканске библиотеке 1902. године. Историјски портрети на страницама Барберини псалтира потврђују да је кодекс израђен за византијског цара Алексија I Комнина (1048–1118) у последњој деценији XI века, али постоје различита мишљења у науци који је историјски догађај био повод за поручивање рукописа [крунисање сина Јована II Комнина за савладара (1087–1143) или сукоби иконокластичке природе у време Алексијеве владавине]. Барберини псалтир садржи стихове псалама и библијских ода, а у XVII веку додате су и друге текстуалне целине на почетку и крају рукописа [јеванђељска зачала, посветна песма, литургијски стихови, идиомелон византијском цару Лаву VI Мудром (866–912)]. Ликовни програм Псалтира, у коме се може препознати уметнички ехо кодекса IX века, посебно Хлудовског псалтира, садржи 359 минијатура.

библиотека, *Add. 40731*)²²³ и XII stoleћа [Ватикански псалтир (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1927*)²²⁴ и византијски илустровани псалтири XIV века [Хамилтон (Берлин, Берлински државни музеји, Кабинет цртежа и графика-Kupferstichkabinett, 78. A. 9),²²⁵ Балтимор (Балтимор, Музеј уметности Волтерс, *W733*),²²⁶ Томићев (Москва, Државни

Илустровани псалтир преписан је и осликан у Студитском манастиру у Цариграду по узору на непознати ликовни предложак XI века из истоименог преписивачког центра. О историји и ликовном програму Барберини псалтира v. E. de Wald, *The Comnenian portraits in the Barberini Psalter*, *Hesperia* 13/1 (Princeton 1944) 78–86; I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1986, 27–35; Anderson, *The date and purpose of the Barberini Psalter*, 35–60; *The Barberini Psalter*, 9–53. Фототипска верзија Барберини псалтира доступна је на сајту Ватиканске библиотеке. V. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 [24. 11. 2020].

²²³ Бристолски псалтер изузетно малих, цепних димензија, откривен је на Бристолском универзитету 1921. и две године касније купила га је Британска библиотека из Лондона. Византијски илустровани рукопис псалама и библијских ода настао је угледањем на псалтир Пантократор 61. Међутим, деведесет минијатура на страницама Бристолског псалтира сведочи о изменама ликовног програма предлошка у оквиру конкретне псалтирске ликовне рецензије XI века (изостављање иконокластичког тематског репертоара и готово свих типолошких илустрација које не почивају на новозаветним цитатима стихова псалама). За основне податке о Бристолском псалтиру и његовим тематско-иконографским везама са псалтиром Пантократор 61 v. Dufrenne, *Le psautier de Bristol*, 159–182; Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, 48–51; Anderson, *The palimpsest Psalter*, 211–220. Дигитализовано издање Бристолског псалтира доступно је на сајту Британске библиотеке. V. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_40731_fs001r [24. 11. 2020].

²²⁴ Место настанка Ватиканског псалтира и његови првобитни поручиоци и власници нису познати. На основу различитих латинских записа у рукопису може се закључити да је рукопис током XV–XVI века био на Западу. Псалтир се налази у Ватиканској библиотеци сигурно од краја XVII stoleћа. Ватикански псалтир састоји се од псалама и библијских ода, које прати 155 униформно изведених вишеписодних минијатура, каткад у два хоризонтална реда. На основу стилских карактеристика ликовног програма, време настанка Псалтира везује се за прву половину XII века. За сажете информације о тематском садржају Ватиканског псалтира у монографском издању из 1941. године v. De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 50–53. Фототипска верзија Ватиканског псалтира доступна је на сајту Ватиканске библиотеке. V. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1927 [24. 11. 2020].

²²⁵ Најстарија историја Хамилтон псалтира, који је име добио по једном од својих некадашњих власника, Александру Дагласу, десетом војводи од Хамилтона (1767–1852), није позната. На основу записа на првом листу рукописа сазнаје се да је књига била у поседу кипарске краљице Шарлоте I (1444–1487), која је, избегаваши са Кипра у Италију, вероватно понела рукопис са собом. Након боравка у различитим монашким и приватним библиотекама, Царска библиотека у Берлину (данашња Берлинска државна библиотека) купује Хамилтон псалтир 1882. године. Средишњи део књиге, двојезично издање псалама и библијских ода, било је употпуњено латинским календаром, грчким хорологионом и разноликим грчким, латинским и француским текстовима, а око 310 насликаних композиција представљале су верзију палеологовског ликовног предлошка константинопољског порекла слабијих уметничких квалитета. Палеографске и стилске карактеристике рукописа показују да су тројица писара и више илуминатора заједно радили на стварању Псалтира око 1300. године у неком од провинцијални уметничких центара тога времена. За информације о историји, садржају и уметничким одликама илуминације Хамилтон псалтира v. Navice, *The Hamilton psalter I*, 1–53, 167–195, 362–365; eadem, *The marginal miniatures in the Hamilton psalter*, 79–142. Фототипско издање Хамилтон псалтира није публикувано, те су од велике користи репродукције минијатура у другом тому докторске дисертације посвећене том рукописном споменику. V. eadem, *The Hamilton psalter II*, passim.

²²⁶ Амерички Музеј уметности Волтерс купио је на аукцији 1946. године фрагментарно очувани Балтимор псалтир, који је пре тога био део приватних колекција различитих књигољубаца. Од целокупног кодекса сачуван је само део текста псалама (од Пс 28: 5 до Пс 120: 7), који прати 155 минијатура на маргинама. На основу палеографских карактеристика основног текста и стилских одлика ликовног програма, настанак рукописа се може сместити у сам почетак XIV века. Компаративне студије показале су да су Балтимор и Кијевски псалтир створени угледањем на исти ликовни предложак из XI века, вероватно константинопољског порекла, што потврђује и тематско-иконографска веза двају рукописа XIV века са одговарајућим минијатурама Лондонског и Барберини псалтира. О времену и месту настанка Балтимор псалтира, као и о његовом односу са рукописима XI века (Лондонски и Барберини псалтир) и са Кијевским псалтиром из XIV века v. Cutler, *The marginal Psalter in the Walters Art Gallery*, 36–61; Anderson, *The state of the Walters' marginal*

историјски музеј, *ГИМ*. 2752)²²⁷ и Кијевски псалтир (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *I252 F VI*).²²⁸ Иако представници западњачке средњовековне илуминације и потпуно друкчијег стилског израза, малобројни сачувани каролиншки псалтири из IX века [Утрехтски (Утрехт, Утрехтска универзитетска библиотека, *Cod. 32*) и Штутгартски псалтир (Штутгарт, Државна библиотека Виртемберг, *Cod. 23*)] значајно су ликовно сведочанство о најстаријој рецензији илустровања псалама, несумњиво везаној за изгубљени предиконкластички предлошак осликане књиге псалама.²²⁹ Стога и минијатуре у каролиншким рукописима могу бити од помоћи приликом истраживања иконографског

Psalter, 35–39; G. R. Pappulov, *A catalogue of the Greek manuscripts at the Walters Art Museum*, *The Journal of the Walters Art Museum* 62. *Catalogue of Greek manuscripts at the Walters Art Museum and essays in honor of Gary Vikan* (Baltimore 2004), 143–147, 173–174. За репродукције Балтимор псалтира у колору v. <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W733/description.html> [24. 11. 2020].

²²⁷ Српски историчар, филолог и слависта, Сима Н. Томић (1866/1867–1903), приликом сакупљања старина на подручју Србије и Македоније 1901. године, пронашао је Томићев псалтир и предао га Државном историјском музеју у Москви, где се и данас налази. На основу филиграну рукописа, време настанка Псалтира везује се за седму деценију XIV века (1356–1366, односно 1360–1362). Кодекс из московског музеја садржи псалме са библијским одама, самогласну стихиру *Као из Јерусалима*, Богородичин акатист праћен одговарајућим литургијским текстовима посвећеним Мати Божијој (истоветним као у српском рукопису из Минхена) и васкрсне тропаре, а илуструје га 109 минијатура. Изузетно велика сличност текстуалног садржаја Минхенског и Томићевог псалтира, као и тематско-иконаграфске сличности двају ликовних програма значајно су сведочанство о различитим рецензијама простеклим из заједничког ликовног предлошка византијског или чак јужнословенског порекла. О провенијенцији, времену израде и кодолошко-палеографским карактеристикама рукописа v. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 25–38; Джурова, *Томичов псалтир I*, 11–37. О Сими Н. Томићу v. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 165–166; С. Мирчов, Сима Н. Томић, *Гласник Народне библиотеке Србије* 4/1 (2002) 73–76. За репродукције минијатура Томићевог псалтира у колору v. Джурова, *Томичов псалтир II*, *passim*. О значају Томићевог псалтира за реконструкцију литургијских основа структуре Минхенског псалтира v. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

²²⁸ Кијевски псалтир настао је по поруџбини смоленског епископа Михаила (†1402), а рукопис је преписао архиђакон московског порекла, грешни Спиридон, у данашњој престоници Украјине, 1397. године. Псалми и библијске оде рукописа из Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу праћени су кратким литургијским текстовима и молитвама, накнадно исписаним у првој трећини XIV века. Ликовни програм од 293 минијатуре извела су два непозната илуминатора, наподобије старијег византијског предлошка из XI века. За основне податке о Кијевском псалтиру v. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 9–12, 20–33, 42–80. За фототипско издање Кијевског псалтира v. *Киевская Псалтирь*, *passim*.

²²⁹ Утрехтски псалтир настао је између 816. и 835. године у Ремсу или оближњој бенедиктинској опатији Светог Петра у Отвилеру у Француској, највероватније по поруџбини ремског архиепископа Ебоа (с. 775–851). Рукопис се више векова налазио у Енглеској и извршио велики уметнички утицај на англо-саксонско сликарство. Након тога, 1716. године долази у посед Утрехтске универзитетске библиотеке. Књига псалама и библијских ода оплемењена је изузетно опширним и наративним ликовним програмом од 166 илустрација, изведеним у перу и од стране највероватније шесторице уметника. За основне податке о Утрехтском псалтиру v. Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, 25–68. За дигитализовано издање Утрехтског псалтира, употпуњено подробним иконографским описима појединачних илустрација и одговарајућом опширном библиографијом v. <https://psalter.library.uu.nl/> [24. 11. 2020]. Штутгартски псалтир створен је између 820. и 830. године у царској опатији Сен Жермен де Пре у Француској, познатој по свом угледном скрипторијуму. Не зна се ко је био поручилац рукописа, нити ко га је преписао и ослика. Кодекс садржи стихове псалама и библијских ода које илуструје 316 минијатура живих боја. Наспрам Утрехтског псалтира, може се приметити да циљ илустрације псалама у рукопису из Штутгарта није исцрпно приказивање свих стихова, већ стварање ликовног сажетка типолошке вредности песме. О историји рукописа и његовим палеографским и иконографским карактеристикама v. Davezac, *The Stuttgart Psalter*, 13–96. Фототипско издање Штутгартског псалтира доступно је на сајту Државне библиотеке Виртемберг. V. https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx_dlf%5Bid%5D=8680&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bpage%5D=4&cHash=a90d3c62bed3e6d248af86e7a5ab0d11 [24. 11. 2020].

порекла слика у српском рукопису. За иконографску анализу појединих композиција у српском рукопису корисне су и одговарајуће слике у *псалтирима аристоратског типа*.²³⁰ Приликом истраживања новозаветних слика у Минхенском псалтиру, од великог значаја су одговарајућа остварења минијатурног сликарства сачувана на листовима источнохришћанских илустрованих четворојеванђеља, попут чувених и богато илустрованих париског четворојеванђеља из средине XI века (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 74*) и фирентинског четворојеванђеља с почетка XII столећа (Фиренца, Библиотека Медичи Лауренцијана, *Laur. Plut. VI 23*).²³¹ На концу, с обзиром на традиционалну заступљеност тема из Старог завета у ликовном програму илустрованих псалтира, неминовно је обратити пажњу и на мали број сачуваних византијских рукописа који су на својим страницама сачували разнолике старозаветне представе. Као најаутентичнији извор за традиционално осликавање књига Старог завета најпре могу послужити сачувани илустровани византијски октатевси XI [један од ватиканских октатевха (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 747*) и фрагмент фирентинског октатевха (Фиренца, Библиотека Медичи Лауренцијана, *Laur. Plut. 5. 38*)], XII [изгубљени октатевх из Смирне (Смирна, Грчка евангелистичка школа, *Cod. A. 1*), истанбулски (Истанбул, Библиотека Топкапи Сараја, *Top. Gr. 8*) и још један ватикански октатевх (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 746*)] и XIII столећа [ватопедски октатевх (Атос, Манастир Ватопед, *Cod. 602*)]²³² и једина сачувана илустрована Књига царева из XI века

²³⁰ О ликовним темама у аристократским псалтирима v. supra.

²³¹ Париски и фирентински рукопис представљају типски два потпуно различита илустрована четворојеванђеља. Ликовни програм *Par. Gr. 74*, који је настао седме и осме деценије XI века и обухвата 372 композиције комплексне литургијске и теолошке садржине, концептуално се може повезати са системом осликавања средњовековних псалтира *маргиналног типа*. Приликом конципирања ликовног програма париског рукописа употребљавани су разнолики литерарни извори (апокрифи, монашки списи, житија), те су резултати често формирање јединствених иконографских решења. Стил минијатура *Par. Gr. 74* истраживачи су повезали са уметничким остварењима сачуваним на листовима незнатно старијег Лондонског псалтира, али се *Par. Gr. 74* ипак разликује по употреби нежнијег и апстрактнијег колорита и скоро графичког цртежа. С друге стране, *Laur. Plut. VI 23* прилежно и дословно илуструје текстове новозаветних књига, а, на основу стилских вредности својих минијатура, настанак рукописа везује се за сам почетак XII столећа. За основне податке о ликовним остварењима на страницама *Par. Gr. 74* v. S. Der Nersessian, *Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus 74*, JÖB 21 (1972) 109–117; S. Tsuji, *The headpiece miniatures and genealogy pictures in Paris. Gr. 74*, DOP 29 (1975) 165–203. За дигитализовано издање рукописа v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10722121j/f323.item.zoom> [24. 11. 2020]. За основне податке о *Laur. Plut. VI 23* v. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 11–20. За дигитализовано издање рукописа v. <http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWODjgryIIA4r7GxL9af&c=Evangelia#/book> [24. 11. 2020].

²³² Историјски подаци потврђују да се *Vat. Gr. 747* налазио у Ватиканској библиотеци већ у XV веку, али није познато ко је био поручилац рукописа, нити како је он доспео у Италију. Ликовни програм обухвата 334 минијатуре, израђених од стране више сликара, које представљају нека од најбољих уметничких остварења XI века у Константинопољу. V. Lowden, *The Octateuchs*, 11–15. Дигитализовано издање октатевха *Vat. Gr. 747* доступно је на сајту Ватиканске библиотеке. V. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747 [24. 11. 2020]. Грчка евангелистичка школа у Смирни имала је у поседу још један илустровани октатевх из XI столећа. Међутим, школа је страдала у великом пожару 1922. године, током Грчко-турског рата, и рукопису се изгубио сваки траг. Ликовни програм октатевха, близак илуминацији *Vat. Gr. 747*, познат је само преко сачуваних фотографија и сведочи о стилској разноликости изведених минијатура, односно већем броју сликара који су учествовали у његовом осликавању. Један од њих је уметник који је осликао рукописа Беседа Јакова Кокиновафоса из друге половине XII века (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 1208*). Рукопис је настао 1130–1350. године, вероватно за неког угледног члана владарске или аристократске породице. V. J. C. Anderson, *The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master*, DOP 36 (1982) 83–114; Lowden, *The Octateuchs*, 15–21 (са црно-белим репродукцијама минијатура). *Top. Gr. 8* је највећи од свих сачуваних октатевха. Иако нема изгубљених страница, рукопис садржи 86 празних места на којима је требало известити

(Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 333*).²³³ Приликом преношења ликовних тема из илустрованих текстова за које су представе првобитно створене у рукописе друге садржине, старозаветне представе сачувале су се и у другим раскошно илустрованим источнохришћанским кодексима средњег века. Богати тематско-иконографски репертоар старозаветних тема може се наћи, између осталог, на страницама византијског флорилегијума библијских и патристичких цитата из прве половине IX века – *Sacra Parallela* (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 923*) и у ликовном програму илустрованих Хомилија светог Григорија Назијанског, посебно у најраскошнијем издању Париских Хомилија (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 510*).²³⁴

минијатуре и 278 недовршених композиција. Један од уметника који је учествовао у осликовању рукописа је исти сликар који је израдио део ликовног програма октатевха из Смирне, то јест сликар илустрованог рукописа Беседа Јакова Кокиновафоса из друге половине XII века (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. gr. 1208*). V. idem, *The Octateuchs*, 21–26. Још један октатевх настао у Константинопољу и у Ватиканској библиотеци од XV века је октатевх *Vat. Gr. 746*. На изради рукописа сарађивалао је више писара и уметника који се нису трудили да се усагласе. Истраживања су показала да је један од писара учествовао и у стварању октатевха *Top. Gr. 8. Vat. Gr. 746* садржи 355 минијатура, од којих је већи број постављен уз погрешне текстуалне одељке октатевха. V. idem, *The Octateuchs*, 26–28. Дигитализовано издање октатевха *Vat. Gr. 746* доступно је на сајту Ватиканске библиотеке. V. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.2 [24. 11. 2020]. Најстарија историја ватопедског октатевха је непознаница. Рукопис је откривен у XIX веку на Светој Гори. Октатевх са Атоса је добро очуван и садржи 160 минијатура, које је вероватно израдио један уметник, чији стил одговара најбољим уметничким остварењима последње деценије XIII века у Константинопољу. V. idem, *The production of the Vatopedi octateuch*, *DOP* 36 (1982) 115–126; idem, *The Octateuchs*, 29–33. Не постоји фототипско издање ватопедског октатевха, те се у раду користе црно-беле репродукције минијатура из студије посвећене илустрованим октатевсима средњег века, као и велики број фотографије у колору из књиге *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα. Παραστάσεις-ἐπίτιτλα-ἀρχικά γράμματα* I/4, ed. Σ. Μ. Πελεκανίδου et al., Αθήνα 1973, 253–286, εικ. 47–187. V. idem, *The Octateuchs*, passim. За основне информације о источнохришћанским илустрованим октатевсима v. *Octateuch*, in: ODB III, 1510–1511 (J. Lowden); M. Takiguchi, *The Octateuch*, in: *A companion*, 214–226 (са подацима у највећој мери преузетим из Лоуденовог дела).

²³³ Најстарија историја илустроване књиге царева *Vat. Gr. 333* није позната. На основу палеографских карактеристика кодекса и стилских одлика минијатура, настанак *Vat. Gr. 333* везује се за XI столеће. Рукопис садржи текст *Прве и Друге књиге Самуилове* и *Прве и Друге књиге о царевима*, обухватајући историју Израилља од времена рођења пророка Самуила до Навуходоносоровог освајања Јерусалима и израиљског егзила у Вавилону. Ликовни програм књиге садржи 104 минијатуре, односно 169 појединачних епизода, упечатљиво неравномерно распоређене, вероватно у циљу истицања Давидовог лика и дела као парадигме идеалног владара. Имајући на уму фрагменте илустроване *Прве књиге Самуилове* у латинском рукопису Квидлинбуршке Итале насталом у првој половини V века, највероватније у Риму (Берлин, Берлинска државна библиотека, *Cod. Theol. Lat. 485*), очигледно је да је врло рано постојала пракса осликовања старозаветних књига, те је ватиканска Књига краљева од немерљивог значаја за реконструкцију те ликовне традиције. За основне податке о рукопису v. Lassus, *Livre des Rois*, 7–28; I. Kalavrezou, *The Vatican Book of Kings (Vat. gr. 333)*, in: *A companion*, 227–235. Дигитализовано издање *Vat. Gr. 333* доступно је на сајту Ватиканске библиотеке. V. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.333 [24. 11. 2020]. За Квидлинбуршку Италу v. I. Levin, *The Quedlinburg Itala. The oldest illustrated Biblical manuscript*, Leiden 1985, passim.

²³⁴ Царска библиотека у Паризу (данас Национална библиотека Француске) купила је рукопис *Sacra Parallela* 1730. године на Леванту. Палеографске одлике и стилске карактеристике илуминације кодекса указују да је рукопис настао током IX века у Палестини и да је вероватно копија данас изгубљеног предлошка. *Sacra Parallela* антологија прегршт цитата, преузетих из Светог Писма и патристичких списа, о етичким, моралним и аскетским хришћанским темама, која се приписује светом Јовану Дамаскину (с. 676–749). Пратећи ликовни програм обухвата, приближно, 1658 илустрација (420 сцена и 1256 индивидуалних портрета), те је *Sacra Parallela* најбогатије илустровани источнохришћански рукопис који постоји. О историји, садржају и стилским одликама рукописа v. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 3–25 (са веома прегледним пописом илустрација на основу њиховог литерарног предлошка); Evangelatou, *Word and image*, 113–197; eadem, *Sacra Parallela (Par. gr. 923)*, in: *A companion*, 418–429. За дигитализовано издање рукописа *Sacra Parallela* v.

Драгоцене илустрације сачуваних *псалтира аристократског и маргиналног типа* показале да ли је илуминација српског рукописа била усклађена са традиционалним осликовањем књига псалама током средњег века и да ли је и у којој мери на визуелну егзегезу псалама у Минхенском псалтиру утицала специфична богословско-уметничка клима окружења у коме је српски рукописни споменик створен.²³⁵ С друге стране, репозиторијум старозаветних и новозаветних тема на страницама илуминираних средњовековних рукописа биће од помоћи приликом истраживања порекла и старине иконографских решења у Минхенском псалтиру, која нису нужно створена за илустрацију псалмских стихова, већ су преузета из илустрованих рукописа различите тематске садржине, који су могли бити првобитни литерарни предлошак композиција.²³⁶ Такође, с обзиром на већ истакнуту везу ликовних остварења на страницама српског рукописа са византијским и српским монументалним сликарством друге половине XIV века, као и уметнички еклектицизам који је обележио ликовно стваралаштво тог времена, тематски одговарајуће фреско композиције на зидовима српских средњовековних храмова са територија некадашњег Душановог царства, иако изведене у друкчијем програмском контексту и уметничком формату, биће подједнако значајан ликовни извор за проучавање иконографије минијатура псалтира из Минхена.²³⁷

Имајући на уму функционалну улогу минијатуре у тумачењу текста који илуструје, те несумњиву зависност литерарног предлошка и слике који се узајамно допуњавају и исцрпно објашњавају, требало би се осврнути и на значај традиционалне текстуалне егзегезе поетског садржаја Минхенског псалтира. Иако су средњовековни религиозни текстови и слике два медијума комуникације различите природе, њихова улога је била иста – уобличавање основних начела хришћанске средњовековне догме. Међутим, у средњовековном минијатурном сликарству, где је блиски однос текста и слике јасно истакнут чак и њиховим физичким смењивањем, свест о текстуалној садржини представа

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124.image> [24. 11. 2020]. Хомилије светог Григорија Назијанског из Националне библиотеке Француске представљају једно од издања свих проповеди кападокијског црквеног оца (с. 330–с. 389) праћених краћим писмима и саставима. Париске Хомилије настале су 880–883. године у Константинопољу, за византијског цара Василија I Македонца (с. 811–886), што потврђује владарски портрет цара и његове породице на самом почетку рукописа. Рукопис садржи 5 уводних целостраничних слика и 41 минијатуру, које су изведене преко читаве странице на почетку одговарајућих проповеди и у којима је обједињено више старозаветних и новозаветних епизода. Изузетно комплексне богословске основе симболичких и типолошких слике Париских Хомилија одговарају теолошкој ангажованости илуминације других константинопољских рукописа IX века. За основне податке о рукопису v. Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 197–228; L. Vrubaker, *The Homilies of Gregory of Nazianzus*, in: *A companion*, 351–365. За дигитализовано издање рукописа v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f1.item> [24. 11. 2020]. За 36 илустрованих рукописа литургијских Хомилија светог Григорија Назијанског (само 16 проповеди са литургијском употребом) v. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 3–17. Ради уштеде простора, основни подаци о наведеним рукописима и њихова дигитална издања неће бити навођена у тексту који следи.

²³⁵ Комплексну расправу о тематски карактеристичним илустрацијама псалама у Минхенском и Томићевом псалтиру, које се разликују од осталих средњовековних илустрованих псалтира византијског порекла, започела је већ историчарка уметности Сузи Дифрен у веома корисном чланку. V. Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 151–163.

²³⁶ Исцрпно о преношењу ликовних представа из текстова за које су илустрације првобитно биле створене у идејно и тематски одговарајућа места у оквиру рукописа друкчијег садржаја v. Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*, 16–31.

²³⁷ Cf. поглавље дисертације II. 1. *Стварање Минхенског псалтира. (последња четвртина XIV века).*

често остаје, по речима Радојчића, *магловита и неодређена*.²³⁸ Указивањем на библијску, патристичку и средњовековну рецепцију поетских целина српског рукописа, која је скоро без изузетка усаглашена са источнохришћанском литургијском употребом одговарајућих текстова, може се спознати употребна вредност минијатура, те контекстуализовати заједничко догматско значење стихова и слика које се међусобно прожимају.²³⁹ Речју, источнохришћанска доктрина и егзегеза, литургијска пракса и уметност формирају херменеутичку мрежу у оквиру које појединачни, подједнако аутентични елементи узајамно продубљују своја значења и суштину.²⁴⁰ Стога се, контекстуализацијом ликовног програма рукописа у оквиру његовог текста, иконографска решења Минхенског псалтира откривају као сведочанства комплексних културно-уметничких и теолошких струјања епохе позног средњег века у чије време су настала.

III. 1. СЕЋАЊЕ НА СМРТ АЛЕГОРИЈЕ О ПРОЛАЗНОСТИ ЖИВОТА (FOLS. 1^v–2^r)²⁴¹

²³⁸ О међусобној зависности религиозних текстова и слика на примеру ранохришћанског уметничког стваралаштва v. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex*, passim; Jensen, *Early Christian images and exegesis*, 65–85. Светозар Радојчић доноси проницљиве закључке о томе да је црквена књижевност давала *садржину целокупној средовековној уметности*. За исцрпну анализу Радојчићевих доприноса истраживањима комплексних односа текста и слике у српској средњовековној уметности v. Вујновић, *Допринос Светозара Радојчић*, 473–515.

²³⁹ Из богатог корпуса патристичких и средњовековних дела одабирани су теолошки најбременитији изводи, који сведоче о догматским и поетским вредностима текста. Када су у питању традиционални ставови хришћанске текстуалне егзегезе, то се може потврдити употребом корисних прегледних студија новијег датума, које обухватају коментаре великог броја ранохришћанских и средњовековних богослова на старозаветне и новозаветне наративе. С обзиром на то да највећи део српског рукописа запрема текст псалтира, најчешће су коришћени систематски прегледи коментара црквених отаца на стихове псалама. V. *Psalms 1–50*, passim; *Psalms 51–150*, passim. О догматском значају књижевног наслеђа источнохришћанских црквених отаца v. X. Г. Бек, *Путеви византијске књижевности*, trans. Ј. Протић-Крсмановић, Београд 1967, 196–274. За литургијску употребу текстова коришћени су два источнохришћанска типика. Најпре је употребљаван Типик цркве Свете Софије, који је показатељ старије цариградске богослужбене праксе (X–XI век). V. Mateos, *Le Typicon I–II*, passim. Од изузетног значаја је и Типик архиепископа Никодима, који сведочи о српској богослужбеној пракси XIV века, када је настао и Минхенски псалтир. Никодимов типик је први превод Јерусалимског типика на словенски језик, који је начинио српски архиепископ убрзо по ступању на престо Српске цркве (1317–1318). V. *Типик архиепископа Никодима*, passim; Αρχιανδρίτου Αρσενίου, *Το Τυπικό του αγίου Νικολάου Αρχιεπισκόπου της Σερβίας*, Θεσσαλονίκη 2012, 58–123 (διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης); В. Савић, *Типик архиепископа Никодима*, in: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији. Идентитет, значај, угроженост*, ed. , Београд 2017, 92–93. Још један препис истог типика сачинио је хиландарски монах Роман 1331. године. Романов типик стекао је велику популарност и био један од главних путева хиландарског утицаја на богослужење српске Цркве. V. Ј. Мирковић, *Рукописни типичи српскословенске рецензије*, Богословље 1–2 (1960) 3; П. Симић, *Хиландарски типик монаха Романа*, Краљево 2010, passim. О Јерусалимском типичу и његовом утицају на цариградски патријархат, светогорско, бугарско и српско богослужење, са посебним истраживањем палеологовског периода v. А. Пентковский, *Константинопольский и Иерусалимский богослужебные уставы*, Журнал Московской Патриархии 4 (2001) 70–78; idem, *Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период*, Журнал Московской Патриархии 5 (2003) 77–87; idem, *Иерусалимский устав и его славянские переводы в XIV столетии*, in: *Преводите през XIV столетие на Балканите*, ed. Л. Тасева, София 2004, 153–171.

²⁴⁰ Bucur, *Sinai, Zion, and Tabor*, 51–52.

²⁴¹ Исцрпна иконографско-идејна анализа уводних минијатура Минхенског псалтира објављена је у: Милорадовић, *Сећање на смрт*, 253–274.

На самом почетку псалтира налазе се три композиције, праћене краћим поетским саставима о пролазности живота и неизбежности умирања – *Чаша смрти*, *Човек и једнорог* и *Кости обнажене*. Иако наизглед независне од текста псалама, те минијатуре чине засебну идејно-уметничку целину, чија је улога припрема и формирање свести *homo mediaevalis*-а за приступ теолошким стиховима који следе, те функционишу као увод у псалтир.

Чаша смрти (fol. 1^v) (сл. 6)

сѣ ѣша сьмрът(ь)на (горња маргина)

м(енѣ) плаунте се, мене риданте ѿ дровъзы. се вѣ вьнездапаоу | прѣд(ь)ста ми невидимо хищникъ. и стръзакъ страшникъ | <ѡ>рѣжѣмъ ѣзъ срѣди срѣдѣноу д(оу)шоу мою. и ѣашею | напаае ме гада сьмрътнаг о. оуби миѣ нѣсть мнѣющаго ме (доња маргина)

За мног плачите, за мног ридайте, другови. Јер, ево, изненада стаде пред мене невидљиво разбојник. Ишчупа страшним оружјем из сред срца душу мою. И чашом отрова смртног напаја ме. Јао мени, нема оног ко ме сажалева.

На повећем црвеном одру представљен је голобради младић у седећем положају. Одевен у плаву хаљину, млади мушкарац левом руком посеже за пехаром беле боје који му дарује алегоријска фигура Смрти, док му је десна рука положена на крилу. Персонификација Смрти, са тканином преко бедара и веома оштећеним златним српом у подигнутој левици, у пратњи је мањег и истоветно одевеног Демона [ми|тарь|ство]. Обе фигуре, непропорционално издужене, црног су инкарната, разбарушене и уздигнуте косе и у специфичним, плесачким ставовима. Уз одар младића налази се и скупина деветорице мушкараца који тугују. Умерена динамичност групе постигнута је смењивањем боја њихових хаљина (сива, плава и црвена), као и њиховим гестовима и лутајућим погледима (младић у плавој хаљини у првом реду бодри човека на одру стављајући му руке на рамена, човек покрај њега у гесту туге подиже руку ка свом лицу, док више учесника тужно упире поглед ка златном српу). Читава композиција смештена је у ентеријер затворен високим црвеним зидом. У другом плану, стабло чемпреса са једне и архитектонско здање са друге стране повезани су богато набораним велумом црвене боје.

Човек и једнорог (fol. 2^r) (сл. 11)

ѣл(о)в(ѣ)къ гонѣмъ, ѡт(ь) лѡутаго звѣри, гл(агол)ѣмаго нн(о)рѡга, вьзвѣже на дрѣво, | ѣ забѣвѣ ѡ ногѡ лютаго звѣри тѣранѣ, и напрасноу сьмр(ь)ть, и под(ь) дрѣ|вом(ь), гл(ь)бокн и страшнн рѡв(ь), зрѣт ь посрѣд(ь) дрѣва того капле медо|в(ь)никъ насладити сѣ, рекше свѣта сего соует(ь)нѣго (горња маргина)

Човек гоњен од љуте звери, зване једнорог, побеже на дрво и заборавивши да га тера та љута звер, и напрасну смрт, и под дрветом дубоку и страшну јаму, гледа посред тог дрвета да се наслади капима меда, то јест света овог ништавног.

У средишту горњег регистра целостраничне минијатуре, голобради младић одевен у кратку црвену тунику стоји на разгранатом зеленом дрвету. Младић бацаује своју главу да би уснама прихватио капљице меда црвене боје. Са леве стране прилази му сиви једнорог, персонификација Смрти. Радња је смештена у стеновити пејзаж. Доње партије сликане представе страдале су у великој мери, те је видљива само златна подлога на којој је минијатура изведена.²⁴²

²⁴² С обзиром на оштећења илустрације *Парабола о човеку и једнорогу*, могу се поменути и запажања Јозефа Штриговског који је имао прилику да види минијатуру док слојеви нанете боје нису били потрвени у

Кости обнажене (fol. 2^r) (сл. 11)

кости ѡбнаженнїе (доња маргина)

҃л(о)в(ѣ)къ | људнт се | зрє ко|стн ѡ|бнаже|нїе въ | гробѣ (десна маргина)²⁴³

Човек се чуди гледајући голе кости у гробу.

Доњим регистром минијатуре на ректо страни другог листа доминира отворени саркофаг упечатљивих димензија у коме су видљиви делови скелета. Са леве стране саркофага налази се голобради младић, који гледајући кости подиже руке у запрепашћењу и очају. Наспрам њега представљен је пророк Исаија [пр(орок)ъ | ї|с|а|ї|а] са свитком у десници на коме је исписано: н вїд|<ѣ>хъ | кости | (...) | (...) | (...) | (...).²⁴⁴

Уводне минијатуре Минхенског псалтира могу се протумачити као ликовни израз промишљања о смрти и део макабристичких тема које су биле актуелне у Византији и на Западу у периоду позног средњег века.²⁴⁵ Црна смрт, која је половином XIV столећа кројила ново лице Европе, и надлазећа опасност од Турака Османлија ставила је у средиште живота средњовековног човека страх од смрти.²⁴⁶ Услед уверења да смрт није крај, већ само наставак човековог путовања, приметан је пораст бриге за судбину душе након умирања и контемплирања на тему смрти и загробног живота. Презирање овога света – *contempnis mundi* – постаје омиљена тема филозофа и црквених писаца. На Западу се опседнутост смрћу уметнички отелотворила кроз *temento mori* теме, док се у Византији ово сећање на смрт посебно везивало за монашке кругове, у којима је бдење над сопственим часом смрти и ишчекивање патњи које следе постало неизоставан део монашке литературе.²⁴⁷ Стога, може се закључити да сентиментално-морализаторске теме Минхенског псалтира кореспондирају са идејом *vanitas*-а макабристичке традиције средњовековног Запада, али су дубоко укорене у монашкој средини Истока и проистичу из комплексног корпуса посмртних тема византијске уметности.

толикој мери. Покрај дрвета некада је стајао натпис сн свѣт(ъ), а уз једнорога било је исписано ннорог(ъ). Данас се од тих натписа виде само незнати трагови црвене тинте. Штриговски наводи и да су у дну дрвета биле представљене две малене животиње црне и беле боје са човеколиким главама. V. Strzygowski, *Die miniaturen*, 11; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 90–91.

²⁴³ За натписе који прате уводне минијатуре v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 14; Jagić, *Einleitung*, XIII–XIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 90–91; Милорадовић, *Сећање на смрт*, 254–255, 262–263, 266.

²⁴⁴ За иконографски опис уводних минијатура v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 9–12, Abb. 7–8, Taf. I, Bd. 1–2; Der Nersessian, *L'illustration du Roman*, 66–67; Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Иоасафу*, 145–146; Stichel, *Studien*, 17–18, 48–50, Abb. 1, 4; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 185–189; Radojčić, *Stare srpske minijature*, 35–36, tab. 16; Милорадовић, *Сећање на смрт*, 253–274. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 1^v–2^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 77–78, 234, сл. 167.

²⁴⁵ О феномену смрти у средњем веку v. D. R. Reinsch, *Der Tod des Kaisers. Beobachtungen zu literarischen Darstellungen des Sterbens byzantinischer Herrscher*, *Rechtshistorisches Journal* 13 (1994) 247–270; Радић, *Страх у позној Византији* II, 153–180; G. T. Dennis, *Death in Byzantium*, *DOP* 55 (2001) 1–8; В. Станковић, *Смрт у Византији. Поглед на византијско схватање смрти и њено место у менталитету и идентитету појединаца*, in: *idem, Путовања кроз Византију*, Београд 2004, 158–185.

²⁴⁶ О живописном представљању византијског царства на умору у византијској реторичкој и хомилитичкој литератури тога доба v. Н. Радошевић, *У ишчекивању краја – византијска реторика прве половине XV века*, *ЗРВИ* 43 (2006) 59–70.

²⁴⁷ М. Живковић, *Свети Сисоје над гробом Александра Великог – једна монашка тема поствизантијске уметности и њени примери у српском сликарству XVII века*, *ЗРВИ* 50 (2013) 923–924.

Најпре се треба осврнути на положај трију композиција, које су изведене једна наспрам друге на самом почетку кодекса и на њихову функцију визуелног и догматског увода у рукопис као целину.²⁴⁸ Преузимајући алегоричку улогу портала у свет књиге, минијатуре добијају једну нову, обогаћену димензију, посебно видљиву када су исте теме део програма црквених портала. Већ је у компаративној студији грчких, руских, јерменских и арапских рукописа *Романа о Варлааму и Јоасафу* истакнуто да у оквиру монументалног сликарства *Парабола о човеку и једнорогу* добија своје место уз портале.²⁴⁹ У цркви у Тисмани у Влашкој (XVI век) парабола је представљена на северном крилу врата, док је прекопута анђео који указује на саркофаг и покрај ког је исписано: *Који је човек живио и није смрти видео* (Пс 88: 48).²⁵⁰ Концептуално исти ликовни програм налази се и у параклису Светог јеванђелисте Јована у манастиру Дионисијату на Светој гори (1614/1615). Унутар јужног пролаза ка нартексу параклиса, на источној страни, представљена је *Парабола о човеку и једнорогу*, а наспрам ње, на западној страни пролаза, насликана је композиција *Свети Сисоје над гробом Александра Великог*.²⁵¹ Композиционо-иконографско јединство слика *Човек и једнорог* и *Кости обнажене* потврђује и начин на који су минијатуре изведене. Између две композиције не постоји бордура која иначе раздваја различите епизоде у овире целостраничних минијатура Минхенског псалтира, већ је стеновити пејзаж искоришћен као заједничка сценографија. Такође, индикативан је и положај пророка Исаије, који је представљен забачене главе како посматра младића на дрвету у горњем сегменту слике.

Међутим, веома је чудно што се изнад композиција *Човек и једнорог* и *Кости обнажене* налази и правоугаона заставица сачињена од поновљеног мотива четири срцолике процветале лозице које формирају розету са уписаним крстом.²⁵² С обзиром на то да је заставица стилски и колоритно усаглашена са целостраничном минијатуром, а имајући на уму да преосталих пет заставица у Минхенском псалтиру има функционално оправдано место у складу са структуром рукописа, fol. 2^r одаје утисак самосталне и брижљиво компоноване целине.²⁵³ Упркос несумњивом идејном јединству трију композиција, специфичан положај заставице може указивати на коришћење различитих иконографских предлогака у стварању уводних минијатура српског кодекса.

Наизглед неубичајена композиција о крају људског живота у српском псалтиру проистиче из византијских културно-уметничких образаца и заснива се на постулатима источнохришћанске фунерарних тема.²⁵⁴ Иконографски оквири композиције *Чаша смрти*

²⁴⁸ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 185–186; Джурова, *Томичов псалтир* I, 57. О тумачењу предговора псалтира као припреми читалаца за разумевање садржаја и значаја те књиге v. Pappulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 8–10.

²⁴⁹ Der Nersessian, *L'illustration du Roman*, 67.

²⁵⁰ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 185.

²⁵¹ Τοῦτός, Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους*, 272.

²⁵² Исти орнамент присутан је у византијском минијатурном сликарству, али је посве чест и у монументалној уметности XIV века. V. Radojčić, *Der Stil*, 278–279.

²⁵³ Заставице у Минхенском псалтиру налазе се и након *Ауторског портрета цара Давида*, а пре почетка псалама (fol. 8^r), у средишту псалтира уз илустрацију Пс 76: 21 (fol. 99^v), испред Прве библијске оде (fol. 186^v) и на почетку тематских целина *Параболе о Милосрдном Самарјанину* (fol. 203^v) и Васкрсних тропара (fol. 228^r).

²⁵⁴ О погрешној хипотези Јозефа Штриговског да композиција *Чаша смрти* нема паралела у грчким и словенским рукописима, као и о оповргавању његових идеја о оријенталној провинијенцији Минхенског псалтира у савременим научним круговима у првим деценијама XX века v. Милорадовић, *Сећање на смрт*, 255 (са старијом литературом).

у Минхенском псалтиру – човек на одру окружен ожалошћенима – потпуно су у складу са иконографијом смрти у византијској и српској средњовековној уметности и представљају њену најједноставнију варијанту.²⁵⁵ Расветљавању слојевите природе минијатуре доприносе и иконографски сличне демонске фигуре – персонификација Смрти и представа Демона обележеног као цртањство. Истакнути црни инкарнат две демонске фигуре у складу је са средњовековним поимањем и ликовним уобличавањем појма зла, које се може видети и на другим местима у Минхенском псалтиру, као и у целокупном уметничком стваралаштву средњег века где су „негативни“ карактери (персонификација Хада, представа Јуде или варварских народа) често изведени монохроматски, у сивој, зеленој или браон боји.²⁵⁶ Идејно су демонске фигуре додатно истакнуте својим плесачким ставовима који наликују тријумфовању и радости поводом окончавања живота потенцијалног грешника.²⁵⁷

Персонификација Смрти у форми Хада појављује се у иконографски хомогеној групи представа Хада у византијским маргиналним псалтирима IX века, где је персонификована фигура приказана у човеколикој форми већих димензија, тамнопута или са крилима, свезана или поражена; у рукама може држати душе преминулих.²⁵⁸ Разматрајући заједничко иконографско-идејно порекло тих слика, истраживачи су их повезали са представама античког бога смрти Танатоса, који је, такође, представљан тамног тена, крилат и са сабљом, као и са приказима јеврејског анђела Смрти, округлог хватача душа, за кога се веровало да стоји над главом покојника са исуканим мачем са које капље жуч.²⁵⁹ Наглашавање улоге демона у тренутку умирања истакнуто је и у илустрацијама Пс 114: 3–4 у Теодоровом (fol. 155^v) (сл. 7) и Барберини псалтиру (fol. 199^r) (сл. 8), на којима је Смрт приказана како излази из ковчега у дну ногу особе која умире.²⁶⁰ Визуелни концепти поникли на различитим местима очигледно указују на то да је персонификација Смрти у Минхенском псалтиру идејно сродна византијским представама Хада. Међутим, иконографске специфичности персонификованог лика у српском рукопису указују на коришћење другог, данас непознатог иконографског предлошка.

²⁵⁵ Иконографија смрти у Византији и земљама византијског културног круга комплексно је питање. Покушај систематизације великог броја представа тог феномена у византијској уметности налази се у студији С. Walter, *Death in Byzantine iconography*, *Eastern Churches Review* 8 (Oxford 1976) 113–127. За осврт на Валтерову студију, са новим категоријама (насилне смрти у биткама, убиства и композиције смрти које почивају на сложеним теолошким идејама о загробном животу и Васкрсењу) в. Svetković, *The living (and the) dead*, 27–44. Cf. J. M. Ђорђевић, *Представе умирућег, мртвог и васкрслог тела у византијској уметности од дванаестог до петнаестог века*, Београд 2021, passim (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

²⁵⁶ Поповић, *Personifications*, 141. На исти начин су у Минхенском псалтиру приказани и разбојници у илустрацији Параболе о милосрдном Самарјанину V. *Разбојници батинају путника на путу* (fol. 203^v).

²⁵⁷ Сличан иконографски детаљ налази се и у илустрацији четврте строфе седме песме *Канона на исход душе* у Григоријевој галерији у цркви Свете Софије у Охриду (с. 1335), где се демон руга души која се моли Богородици за спас (Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 89).

²⁵⁸ О персонификацији Хада в. Popovich, *Personifications*, 141–156; *Tod*, in: LCI IV, 327–332 (H. Rosenfeld). Персонификација Хада најчешће се јавља у композицијама *Христовог силаска у Ад*, а већи број примера је и у илустрацијама Пс 29: 4 (*Господе! Извео си из пакла душу моју, и оживио си ме да не сиђем у гроб*), где се *Васкрсењем Лазаревим* приказује први новозаветни пораз Хада. О прегледу Хадових приказа у илустрованим псалтирима средњег века в. Милорадовић, *Сећање на смрт*, 256 (са старијом литературом).

²⁵⁹ Е. Maayan Fanar, *Visiting Hades, A transformation of the ancient god in the ninth century Byzantine psalters*, BZ 99/1 (2006) 93–108; *Angel of death*, in: *Encyclopedia Judaica* I, ed. T. Gate, New York – London 2007, 147–150 (D. Noy); А. Bunčić, *The Sarajevo Haggadah: iconography of death in Jewish art and tradition*, ИКОН 4 (Rijeka 2011) 74–75.

²⁶⁰ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 52, pl. 91, fig. 251; *The Barberini Psalter*, 133.

У складу са византијским поимањем феномена смрти, које се заснивало на идеји одвајања душе од тела, приликом чега смрт доводи појединца близу црног ђавола или *Етиопљанина* везиваног за симболе мача или чаше отрова, треба тумачити и мотив чаше у минијатури Минхенског псалтира.²⁶¹ Већ у Старом завету литерарни мотив чаше употребљен је у есхатолошком контексту. Као симбол Господњег гнева, чаша се појављује у књигама пророка Исаије [*Пробуди се, пробуди се, устани, Јерусалиме! Који си пио из руке Господње чашу гњева његова, пио си, и талог из страшне чаше испио си* (Ис 51: 17)] и Језекиља [*Овако вели Господ Господу: чашу сестре своје испићеш дубоку и широку, бићеш подсмјех и руг, јер чаша много бере. Напунићеш се пијанства и жалости чашом пустошења и затирања, чашом сестре своје Самарије* (Јез 23: 32–33)], као и у живописним стиховима псалама о Господњем суду над праведницима и грешницима [*Јер је чаша у руци Господу, вино ври, наточио је пуну, и раздаје из ње. И талог ће њензин: прогутати, испиће сви безбожници на земљи* (Пс 74: 8); *Узећу чашу спасења, и призваћу име Господње* (Пс 115: 4)].²⁶² Христологизацијом старозаветног мотива чашу Господњег суда добровољно испија Христос [*Оче мој! Ако је могуће да ме мимоиђе чаша ова; али опет не како ја хоћу него како ти* (Мт 26: 39); *Онда рече Исус Петру: задјени нож у ножице. Чашу коју ми даде отац зар да је не пијем?* (Јн 18: 11)], чиме је омогућено искупљење и спасење праведника на дан Страшног суда (Отк 14: 10; 17: 4). С обзиром на улогу Богородице у оваплоћењу Христовом, византијска химнографија слави Мати Божију као чашу спасења, што је уједно и референца на евхаристијску чашу са часним даровима.²⁶³

Да мотив чаше није непознат источнохришћанској уметности потврђује и илустровани рукопис Хомилија Светог Јована Златоустог из X века (Атина, Национална библиотека Грчке, *Cod. Athens. 211*).²⁶⁴ Као илустрација хомилије *Περὶ μετανοίας καὶ εἰς Ἠρώδη καὶ Ἰωάννην τὸν Βαπτιστὴν* представљене су три главне теме обједињене у натпису Златоустовог дела – глава Јована Крститеља, краљ Ирод и сегмент неба из кога израња Божија рука држећи чашу (fol. 132^v).²⁶⁵ Чаша у тој причи фигурира као симбол испаштања сопствених грехова (тачније Иродовог погубљења светог Јована Крститеља) и самим тим је антиципација Страшног суда. Такође, важно је поменути и корпус приказа персонификације Смрти са српом и чашом отрова у монументалном сликарству храмова на територији данашње Републике Румуније.²⁶⁶ Иако настале у периоду касног XVIII века, румунске фреске су значајне, јер су засноване на разноликим елементима сувремене есхатолошке, *ars moriendi* литературе (у којој је мотив чаше инструментално оруђе Смрти у одвајању душе од тела), те представљају одјек истих идеја присутних и у минијатури *Чаша смрти* у Минхенском псалтиру.

²⁶¹ О концепту демонског Етиопљанина и другости у византијској хагиографији v. D. Brakke, *Ethiopian demons: male sexuality, the black-skinned other, and the monastic self*, *Journal of the History of Sexuality*, Volume 10/3–4 (2001) 501–535.

²⁶² Сви библијски цитати у дисертацији преузети су из: *Свето Писмо Старога и Новога Завета*, trans. Ђ. Даничић, В. Караџић, Београд 2003.

²⁶³ Evangelatou, *The purple thread of the flesh*, 268–269 (са химнографским изворима).

²⁶⁴ Grabar, *Miniatures gréco-orientales*, 259–298.

²⁶⁵ *Ibid.*, 266, 287–289, pl. XXII, 2 (уз истовремено истицање истог мотива у оквиру фунерарних тема руских илустрованих синодика). За хомилију светог Јована Златоустог v. Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Περὶ μετανοίας, καὶ Ἠρώδη καὶ Ἰωάννην τὸν Βαπτιστὴν*, in: PG 59, col. 757–766.

²⁶⁶ Исцрпно о литерарном и иконографском мотиву чаше смрти у румунској апокрифној литератури и монументалном сликарству v. С. Bogdan, *The Cup of death in the apocryphal literature and its iconographic traces in the romanian area*, *Transylvanian Review* 21/1 (Cluj-Napoca 2012) 215–225.

Литерарно исходиште за фигуру пратиоца Смрти, то јест митарства јесте *Житије Светог Василија Новог*, у коме се подробно описује разлучивање душе блажене Теодоре од њеног тела и напади ваздушних демона митарстава који желе да је одведу са собом у Пакао.²⁶⁷ Василијево житије је основни пут којим је мит о митарствима незванично ушао у источнохришћанско учење и у литургијско-химнографска и житијна дела која су се бавила темом судбине душе након смрти, те и у средњовековну уметност Истока. Занимљиво је напоменути и то да се у истом житију појављује и литерарни мотив чаше смрти у контексту одвајања душе од тела – *После свега тога она (смрт) направи у чаши неку течност, принесе ми је устима и натера ме да је попијем. Но тај напиток беше тако горак, да се душа моја сва устресе, и искочи из тела као силом истргнута. И одмах је светлосни анђели узеше у своје руке.*²⁶⁸ На концу, представе категорије демона митарства постале су и део иконографског репертоара источнохришћанске уметности о чему сведочи корпус руских икона Страшног суда из периода XVI–XVIII века, као и монументалне композиције Страшног суда из XVII и XVIII столећа у храмовима Марамуреша, данашње северозападне покрајине у Румунији.²⁶⁹ Иако се идејне основе слике демона који се отимају о душу умрлог са анђелима могу препознати и у илустрацијама *Канона на исход душе* у параклису Светог Ђорђа у истоименом хиландарском пиргу (XIV век) и Григоријевој галерији у цркви Свете Софије у Охриду (с. 1335), као и чињенице да се мотив митарстава појављује у делима српских писаца попут архиепископа Данила, монаха Јефрема и Димитрија Кантакузина, фигура митарства у уводној минијатури Минхенског псалтира јединствени је пример у српској средњовековној уметности.²⁷⁰ Употребљавањем старог есхатолошког мотива, садржина представе *Чаше смрти* оплемењена је и темом судбине душе након умирања, популарне у есхатолошкој литератури XIV века, а оваплоћене у фигури митарства.

Поред српског кодекса из Михена, само се још у два илустрована источнохришћанска псалтира може пронаћи ликовно уобличена тема о пролазности људског живота на почетним страницама рукописа. Иконографски најближа паралела је представа *Чаше смрти* у Томићевом псалтиру (fol. 3^v) (сл. 9). Основна композициона схема – одар са умирућим човеком окружен људима који тугују и крилата персонификација Смрти са пехаром и сабљом – употпуњена је и фигуром анђела покрај заглавља будућег покојника.²⁷¹ Још један рукопис, грчке провинијенције, сведочи о постојању те теме на византијском тлу. У светогорском псалтиру из прве половине XII века (Атос, Манастир Дионисијат, *Cod. Dionysiou 65*) на целостраничној минијатури приказана је смрт монаха у

²⁶⁷ За *Житије светог Василија Новог* в. Ј. Поповић, *Житија светих за март*, Београд 1973, 490–522.

²⁶⁸ *Ibid.*, 508.

²⁶⁹ D. M. Goldfrank, *Who put the snake on the icon and the tollbooths on the snake? A problem of Last Judgment iconography*, Harvard Ukrainian Studies 19 (Cambridge 1995) 180–199; L. Berezhnaya, “*Sub specie mortis*”: Ruthenian and Russian Last Judgment icons compared, European review of history 1 (2004) 5–32; J. Himka, *Last Judgment iconography in the Carpathians*, Toronto 2009, 47–53, 110–113; R. Betea, *The trial of the soul. Post-Byzantine visual representations of the Tollbooths in the Romanian churches of Maramureş*, Kunsttexte.de: E-journal für kunst- und bildgeschichte 4 (2011) 1–15.

²⁷⁰ Детаљније о митарствима у источнохришћанској теологији и уметности в. Р. Stefanov, *Between Heaven and Hell: toll-houses of the soul after death in Slavonic literature and art*, ИКОН 4 (Rijeka 2011) 83–93; Милорадовић, *Сећање на смрт*, 258–259 (са старијом литературом). За илустрације *Канона на исход душе* у српском средњовековном монументалном сликарству в. Радојчић, „*Чин бивајем на разлученије души од тела*”, 39–52; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 87–91, црт. 24–25, сл. 60–61; Иванић, *Чин бивајем на разлученије души од тела*, 47–87.

²⁷¹ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 61, таб. 1; Stichel, *Studien*, 18, Abb. 2; Джурова, *Томичов псалтир* I, 93; II, ил. 1; Cvetković, *The living (and the) dead*, 29.

два регистра (fol. 11^v) (сл. 10). У горњем регистру анђео узима душу монаха на одру, док у доњем регистру два анђела воде душу умрлог на мерење, које се одиграва испред Ада окруженог црним демонима у лету; сама вага, главни мотив психософрије, приказана је како долази из сегмента неба.²⁷² Концептуално различита, минијатура из светогорског псалтира ипак се заснива на истим идејама о пролазности људског живота и судбини душе након смрти.

Натпис уз представу *Чаша смрти*, који говори о *невидљивом разбојнику са страшним оружјем* и који је у складу са представљањем индивидуалног суда, Рајнер Штихел је идентификовао као текст састављен из више различитих елемената погребне поезије. Идентичан спис џенџ плаунте, уз поједина одступања словенског превода грчког текста, прати поменуте представе у *Cod. Dionysiou 65*, Томићевом и Минхенском псалтиру; део текста налази се и у параклису Хрељине куле.²⁷³ Узевши у обзир да је псалтир из манастира Дионисијата створен две стотине година раније, може се најпре закључити да је литерарни предложак коришћен приликом стварања трију композиција грчког порекла, а и знатно старији од времена настанка Минхенског псалтира.

Следећа минијатура – *Парабола о човеку и једнорогу* (сл. 11) – преузета је из знаменитог средњовековног романа о Варлааму и Јоасафу. Језгро приче о Варлааму и Јоасафу христјанизована је верзија приче о Буди – индијски краљевић Јоасаф, под духовним вођством монаха Варлаама, посветио је свој живот Христу и замонашио се, да би се касније и његов отац, цар Авенир одрекао власти ради побожног, аскетског живота.²⁷⁴ Педагошки зенит романа представља девет парабола путем којих Јоасафов духовни отац Варлаам излаже хришћанско учење. Услед универзалних вредности ових дидактичких прича, роман је стекао велику популарност и циркулисао читавом средњовековном Европом, о чему сведоче и верзије на скоро сваком европском језику, као и опсежан корпус наративних и дидактичких илустрација романа. Прича о Варлааму и Јоасафу продрла је у српску културу путем Византије; роман је преведен на српски језик почетком XIV века. Међутим, изразито поштовање пустињака Варлаама и царевића Јоасафа у српским крајевима старијег је датума што потврђује како владарска житијна литература, тако и велики број њихових портрета у српском монументалном живопису. Култ Јоасафа као владарског узора везиван је за идеју суверена-монаха која је била значајан део политичке

²⁷² *The treasures of Mount Athos* I, ed. S. M. Pelekanidis et al., Athens 1974, 117, 420, tab. 121, 122; Cutler, *The aristocratic psalters*, 104, fig. 362; Джурова, *Томичов псалтир* I, 93; G. R. Parpulov, *Text and miniatures from Codex Dionysiou 65*, in: *Twenty-fifth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts*, Pennsylvania 1999, 124–126; Svetković, *The living (and the) dead*, 28. Значајно је скренути пажњу и на представу у оквиру живописа јужног крака трпезарије манастира Дионисијат на Светој гори (1603. године). Реч је о композицији *Смрт грешног монаха* – на легају је монах окружен браћом од којих један, крај узглавља кревета, чита службу опела из књиге. Иза кревета је анђео у војничкој опреми, који десном руком пробија груди умирућег мачем, а десном излива чашу над њим. Крај анђела је оштећена персонификација Смрти у форми црног демона. У северном краку трпезарије, на источном делу јужног зида, насликани су средином XVI века *Смрт праведног и смрт грешног монаха*. V. Stichel, *Studien*, 18–19, Abb. 3; Γουτός, Φουστέρης, *Ευρετήριο των μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους*, 264–268.

²⁷³ Stichel, *Studien*, 25–28; Джурова, *Томичов псалтир* I, 277.

²⁷⁴ Роман индијског порекла на грчки је превео грузијски монах Евтимије Атоски у XI веку. Грчка верзија текста није једноставан превод, већ садржи низ библијских реминесценција и цитате дела хришћанских писаца и светих отаца (свети Јован Дамаскин, Јован Лествичник, Григорије Ниски, Максим Исповедник) чиме је на опширан начин изложена доктрина хришћанства и роман контекстуализован у хришћанској култури. V. *Житије Варлаама и Јоасафа у српском средњовековном наслеђу*, in: *Варлаам и Јоасаф*, ed. and trans. Т. Јовановић, Београд 2005, 8.

идеологије владарске породице Немањића, услед чега се могу донети позитивни закључци и о популарности самог романа у средњовековној Србији.²⁷⁵

Парабола о човеку и једнорогу прича је о људској сујети и пролазности живота. Бежећи од једнорога који слови за Смрт, човек је нашао уточиште на дрвету.²⁷⁶ Задубљен у капље меда, младић је заборавио на опасност од једнорога и два миша који упорно гризу корен дрвета, те је његов пад у широки амбис пред стаблом неминовност. Мед са дрвета краткотрајна је сласт која се добија у овом животу, земаљско уживање које вуче у понор греха, а мишеви који нагризају стабло симболи су Дана и Ноћи и неизбежности протока времена и окончавања живота. Провалија је свет пун зла и замки, а змај у њој утроба је Хада; дрво је живот човеков.²⁷⁷ С обзиром на то да *Парабола о човеку и једнорогу* представља самосталну литерарну јединицу, ликовна решења заснована на том нарративу нису се јављала само у оквиру романа, већ и изван његовог контекста, као својеврсни симбол ништавила овоземаљских сласти. Средњовековна дистрибуција параболе као изолованог примера може се пратити кроз низ примера у монументалном и минијатурном сликарству, као и у скулптури, где је сам текст параболе изостављен.

Морална парадигма о човеку и једнорогу појављује се у псалтирима са маргиналним илустрацијама Византије и Западне Европе већ од половине XI века. Најчешће је у функцији визуелног коментара стиха Пс 143: 4 (*Човек је као ништа; дани су његови као сјен, који пролази*) што потврђују илустрације псалма у Лондонском (fol. 182^v) (сл. 12), Барберини (fol. 237^v) (сл. 13) и Кијевском псалтиру (fol. 197^r).²⁷⁸ Уз мање иконографске варијације, приметно је јединствено композиционо решење – представљене су сукцесивне епизоде бекства човека од једнорога и његово уживање у меду живота. Једино у Минхенском псалтиру, и његовој копији из XVII века, илустрација параболе сведена је на једну епизоду и измештена на почетак псалтира. Тиме се јасно истиче и њен друкчији и обогаћен контекст с обзиром на функцију уводне минијатуре – стимулус за медитацију при коришћењу псалтира. Илустрација епизоде из романа о Варлааму и Јоасафу у Минхенском псалтиру специфична је и по томе што представља једини пример представе те параболе у српском минијатурном сликарству.

Роман о Варлааму и Јоасафу преношен је и у монументално сликарство што је занимљив феномен продора лаичке књижевности у стабилан организам црквеног живописа.²⁷⁹ О томе сведоче представе *Параболе о човеку и једнорогу* у звонику цркве Богородице Љевишке, на првом спрату катихумене (1310–1313) (сл. 14), у солунској цркви Светог Димитрија (XV век), као и у параклису Светог јеванђелисте Јована у манастиру

²⁷⁵ Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу*, 142; idem, *Старо српско сликарство*, 34, таб. 8; Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, trans. Л. Мирковић et al., ed. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988, 142–143; И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166; Војводић, *Идејне основе*, 57–58, 69.

²⁷⁶ О симболизму једнорога, животиње изузетне снаге која пробада човека својим рогом и једе га v. Драгојловић, *Физиолог у Срба*, 191–193, 223–224.

²⁷⁷ *Житије Варлаама и Јоасафа*, 86–87; Der Nersessian, *L'illustration du Roman*, 66.

²⁷⁸ Der Nersessian, *L'illustration du Roman*, 66; eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, 57, 69–70, 107, fig. 286; Вздорнов, *Исследование о Киевской псалтири*, 51, 140–141; *Киевская Псалтирь*, л. 197; Dufrenne, *Tableaux synoptiques, Psaume 143; The Barberini Psalter*, 141–142.

²⁷⁹ Иако првобитно везане за народну књижевност, те теме посматране су кроз призму духовног и апстрактног израза што је било у складу са литературом тог периода, испуњеном идејама контемплације и покајања. V. Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу*, 139; Д. Богдановић, *Нове тежње у српској књижености првих деценија XIV века*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, 90–96; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 56–58.

Дионисијат на Светој гори (1614/1615).²⁸⁰ Призренска фреска обогаћена је једним специфичним детаљем – представом човека са мачем – који не проистиче из текста романа, већ представља утицај минијатурног сликарства, те посредно и књижевности на иконографију средњовековног живописа.²⁸¹ Наиме, у истом псалму, који је илустрован *Параболом о човеку и једнорогу*, постоје и следећи стихови: *Који дајеш спасење царевима, и Давида слугу свог избављаш од љутога мача* (Пс 143: 10). Прича о човеку и једнорогу инкорпорирана је и у специфични опус икона Страшног суда из карпатске регије чиме се потврђује могућност тумачења ове представе у есхатолошком кључу.²⁸²

Основна идејна потка минијатуре *Кости обнажене* јесте неизбежност деградације телесног, пропадања и гроба, те је очигледна идејна усаглашеност трију уводних слика Минхенског псалтира. Патристичка литература често се бавила том димензијом окончавања живота. Спис Светог Јована Златоустог *О устрајности* нарочито живо предочава размишљања о неизбежном физичком пропадању коју носи смрт – *Онај за којим сам јуче чезнуо сада лежи и изазива гађење. (...) Заливам га сузама као свога, али бежим од његових гнојних остатака као да нису моји. Срце ме тера да приђем његовом смрадном лешу, али ми пут спречавају трулеж и црви.*²⁸³ Свети Андрија Критски препоручивао је и медитацију у близини гробова речима: *Само напред... Гледај право у тај мучни приказ... Остани довољно дуго да осетиш његов смрад, смрад који није туђи, у ствари наш смрад. Достојанствено подноси задах гњилости који се одатле подиже и испаравање одурне течности. Буди јак пред за Бога веома мрским приказом црва и трулежи испуњеном гнојем.*²⁸⁴ Размишљање о физичком распадању тела и сопственом гробу био је и значајни део монашке контемплације смрти. Различите приче о бизарним начинима на које су монаси упражњавали размишљања о смрти налазе се у збирци изрека и прича египатских пустињака IV и V века (*Aprophthegmata Patrum*).²⁸⁵ У сваком од неведених примера, аспект трулежи и црва требало би да доведе до презирања света и физичког постојања.²⁸⁶ Да идеја трулежи није била непозната ни српским круговима потврђују натписи макабристичке природе на фрагменту надгробне плоче из Сопоћана: (<...> вилъ љако і вн а вн кет втн љако н (<...>),²⁸⁷ надгробне плоче Вигња Милошевића, данас узидане у жупску цркву у Мостару: (<...> н л егохъ на своѣмъ плементомъ подѣ коѣрнномъ н молѣ васъ не настѣпанте на ме ꙗ с(а)мъ вил(ь) како вн ес те вн кете втн како есамъ ꙗ,²⁸⁸ као и уз ктиторске портрете ћесара Дуке и његовог преминулог сина Димитрија у Климентовој цркви Светог Пантелејмона – *Био сам заповедник војске, онај који сатире мужеве, младић најбољи, копљоноша и стрелац, а сада ме поседује гроб, затвореног и безобличног, сиромаша и голог, сахрањеног у празном споменику... Где се*

²⁸⁰ Der Nersessian, *L'illustration du Roman*, 67; Α. Ξυγγουλονου, *Η βασιλίχη των Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1946, 49–52, 65–66; Τουτός, Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους*, 270–272.

²⁸¹ Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу*, 144.

²⁸² Німка, *Last Judgment*, 136. Хришћанска верзија источњачке приче, у скраћеном облику, била је позната и на Западу где је популарност стекла у скраћеном облику преко *Златне легенде*. Више о томе в. Милорадовић, *Сећање на смрт*, 266 (са старијом литературом).

²⁸³ Радих, *Страх у позној Византији II*, 161.

²⁸⁴ *Ibid.*, 162.

²⁸⁵ Исцрпније о монашкој контемплацији смрти у збирци *Aprophthegmata Patrum* в. Живковић, *Свети Сисоје над гробом Александра Великог*, 924–925.

²⁸⁶ О концепту трулежи и црва в. Ž. Delimo, *Greh i strah. Stvaranje osećaja krivice na Zapadu od XIV do XVIII veka I*, Novi Sad 1986, 60–65.

²⁸⁷ М. Панић-Суреп, С. Мандић, Б. Живковић, *Заштита Сопоћана*, Саопштења 1 (1956) 25.

²⁸⁸ Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 95, сл. 88.

*распадам, лишен од оца и преславне мајке, читавог богатства и славе, самог, (лишеног) и од свих својих ствару и дома. И иако је моје тело било прелепо и мужевно, постао сам храна црвима.*²⁸⁹

Композиција *Кости обнажене* (сл. 11) чини идејну целину са представама *Чаши смрти* и *Параболе о човеку и једнорогу*. Међутим, тешко је наћи аналогна ликовна решења која су иконографски блиска приказу отвореног саркофага са скелетом. Ликовно уобличавање представе *Кости обнажене* изостало је у Томићевом псалтиру, али је занимљиво приметити да је тема инкорпорирана у представу *Чаши смрти* у виду другог дела натписа *Мене плаунте*, који говори о *гробној тамници* у којој се налази преминули.²⁹⁰ Слика младића који зури у отворени саркофаг са костима може се повезати са одговарајућим источнохришћанским темама, прожетим истом макабристичком природом, попут поука Јована Лествичника посвећеним сећању на смрт. С тим у вези ваља поменути илустрације шесте поуке *Лествица* у ватиканском рукопису из XI (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1754*, fol. 1^v) и синајском рукопису из XII века (Синај, Манастир Свете Катарине, *Sin. Gr. 418*, fol. 94^v), где је замишљен монах приказан загладан у лобању која се налази у пећини крај његових ногу, односно изнад отвореног саркофага са четири скелета.²⁹¹ Чини се, ипак, да је најсроднија композицији *Кости обнажене* једна специфична поствизантијска иконографска тема – *Ламент аве Сисоја над гробом Александра Великог*.²⁹² У веома опсежној студији, Милош Живковић разлаже идејно и иконографско порекло теме везујући је за монашке кругове Истока. Засигурно се исти карактер осећа и у илустрацији Минхенског псалтира, иако је она старијег датума. У XVI и XVII веку тема отвореног гроба са костима наставља да живи кроз постојање руских илустрованих синодика, специфичних литерарних зборника који су садржали, поред уобичајеног Чина православља и поменика преминулих, и текстове есхатолошке природе о покајању и смрти. Приликом илустрације тих текстова уметници су врло често користили композицију човека покрај отвореног гроба (најчешће су приказивани Јован Дамаскин или безимени монах).²⁹³ Иако првобитно производ монашке књижевности, руски синодик постао је полемичко-дидактички зборник широко распрострањен у секуларној сфери, међу различитим слојевима друштва. Захваљујући томе, очуван је много већи број представа типа *Кости обнажене* него што је то случај на јужнословенском тлу.

²⁸⁹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 36.

²⁹⁰ Джурова, *Томичов псалтир I*, 57.

²⁹¹ J. J. Yiannias, *The wall paintings in the trapeza of the Great Lavra on Mounth Athos: a study in Eastern Christian refectory art*, Pittsburgh 1971 (doctoral thesis, University of Pittsburgh) 178; Stichel, *Studien*, 65; Живковић, *Свети Сисоје над гробом Александра Великог*, 926–927. За репродукцију минијатуре из ватиканског рукописа у колору в. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1754.

²⁹² Живковић, *Свети Сисоје над гробом Александра Великог*, 913–940.

²⁹³ Половином XVII века долази до трансформације првобитне комеморативне функције синодика, те стварања синодика у форми такозване *народне књиге* која је била богато илустрована. Синодички тог типа садржали су различите текстове који оправдавају неопходност покајања и милосрђа, објашњавају смисао различитих ритуала православне цркве у вези са мртвима или говоре о судбини душе након смрти. Детаљније о руским илустрованим синодичким в. И. Гергова, *Духовни образи. Руски илюстрирани синодик*, Софија 2013. 59 Проучавајући очигледну везу руских синодичких представа отвореног гроба и представе *Кости обнажених* у Минхенском псалтиру, аутори су дошли до опречних закључака. Док је Никодим Павлович Кондаков веровао да је композиција у псалтиру почетна тачка за развој руских илустрација, Рајнер Штихел тврди сасвим супротно – руске минијатуре су очувале у непромењеном облику стару иконографску схему и модели на основу којих су оне настале били су модели које је користио и минијатуриста псалтира. V. Кондаков, *Македонија*, 64, 281; Stichel, *Studien*, 115.

Јозеф Штриговски тумачи тему *Кости обнажене* у контексту *Параболе о човеку и једнорогу* и романа о Варлааму и Јоасафу.²⁹⁴ Иако почивају на истим идејама пролазности људског живота, директне везе са романом не могу се потврдити. Царевић Јоасаф сусреће се са болесним, слепим и старим човеком на путу свог духовног преображаја, али не постоји епизода сусрета са мртвим. Дакле, минијатуре на fol. 2^r тематски јесу везане, али не проистичу из истог наратива. Бавећи се литерарним предлошцима композиције, Рајнер Штихел закључио је да у питању илустрација специфичне фунерарне песме.²⁹⁵ Текст поеме, која се приписује Јовану Дамаскину, налази се и у хиландарском требнику из XV века, у оквиру последовања за умрле иноке (Атос, Хиландар, *Cod. Slav. 378*, fol. 241^v): поменѡхъ пр(о)рока въпнюща. азъ ѡсамъ земља. и пакы расмотрнѡхъ въ гробѡхъ. и видѡхъ кости ѡбнаженнѡ. и рѡхъ оубо кто ѡс(тъ) ц(а)ра нль нищъ. нли праведникъ, нли грѡшникъ. нь покон г(оспод)н съ праведникн раба твоѡго. иако у(ъ)л(овѡ)колюб(ъ)ць (*Сетих се пророка који вапи - ја сам земља и потом погледах у гроб и видех кости голе. И рекох пак ко је, цар или сиромаш, праведник или грешник. Али упокоји Госпoде с праведницима раба твога, као човекољубац*).²⁹⁶

Велика подударност у детаљима фунерарне песме са композицијом *Кости обнажене* у Минхенском псалтиру – фигура пророка, гроб и сам термин голих, то јест обнажених костију – потврђује да је заиста могуће да је тај тип композиције првобитно настао као илустрација Дамаскинове поеме. Доказ да је погребна песма била илустрована јесте и икона Страшног суда с краја XVIII века, која се чува у нартексу цркве брвнаре посвећене Ваведењу Богородичином, у закарпатском селу Розтока, у данашњој Украјини.²⁹⁷ Крај гроба са разбацаним костима клечи и тугује монах изнад кога су исписане прве речи Дамаскинове фунерарне поеме. Мотиви голих костију и пророка преузете су директно из текста, а фигуру младића на композицији у српском рукопису, која не потиче из истог литерарног предлошка, сликар је искористио у циљу стварања антитезе живота и смрти, чиме се додатно истиче краткотрајност живота.

Требало би рећи пар речи и о фигури пророка Исаије покрај саркофага, за чији приказ претпостављени литерарни предлошак Дамаскинове песме не нуди објашњење. Услед прецизне идентификације пророчке фигуре натписом, одређени аутори везали су настанак композиције за старозаветну књигу пророка Исаије, тачније њено четрнаесто поглавље које говори о смрти цара Ахаза.²⁹⁸ Старозаветна прича о испаштању вавилонског краља за његова злодела заиста садржи сугестивне мотиве у опису владара, који, упркос својој некадашњој моћи, *борави у дубини гробној и црви су му покривач*. Међутим, симболи гроба и црва су општег макабристичког карактера, те се књига пророка Исаије не може посматрати као литерарни предлошак за композицију *Кости обнажене*. Да Исаијина представа није иконографска погрешка потврђује и иконографски истоветни портрет пророка уз пету библијску оду (fol. 195^v) (сл. 211).²⁹⁹ Фигура пророка забачене главе и у искораку, хитон и химатион идентичне боје и исте портретне карактеристике седокосих

²⁹⁴ Strzygovski, *Die Miniaturen*, 9–12, 97.

²⁹⁵ Stichel, *Studien*, 52–56.

²⁹⁶ Stichel, *Studien*, 53–54; Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 149. Приступ овом хиландарском рукопису омогућило је Археографско одељење Народне библиотеке Србије, где се чува његов микрофилм под сигнатуром *A 2402/1–357*.

²⁹⁷ Himka, *Last Judgment*, 139–140, fig. 3.51

²⁹⁸ A. Muñoz, *Studi d'arte medioevale*, Rome 1909, 31; Stichel, *Studien*, 51–52.

²⁹⁹ Cf. Пета библијска ода – *Анђео храни пророка Исаију ужареним угаљем* (fol. 195^v). Други илуминатор извео је портрет пророка Исаије у оквиру илустрације Пс 76. Упркос друкчијем сликарском поступку, очигледна је намера уметника да усагласи сопствени приказ пророка да претходним Исаијиним портретима.

фигура потврђују да је Исаијине портрете извела иста сликарска рука; једина разлика је што је у уводној минијатури Исаијина десница благо спуштена и у њој је свитак. На основу тога може се закључити да Исаијин портрет није последица неадекватно коришћених ликовних предложака и да разлог конкретне ликовне идентификације пророка из Дамаскинове погребне поеме остаје ван домаћаја тренутних сазнања.

Изречена упозорења на људску таштину, грех и окончавање земаљског живота у минијатурама *Чаша смрти*, *Парабола о човеку и једнорогу* и *Кости обнажене* осликавају неизвесност о коначном исходишту и разрешењу људске душе, оптерећност осећањима властитог греха, као и сталноприсутни страх од Бога и његовог коначног суда. Такав богобојажљив живот део је хришћанске етике коју је словенски свет, заједно са начелом *о страху божијем*, преузео од Византинаца.³⁰⁰ У светлости ових сазнања, можда се може ићи и корак даље и рећи да су те минијатуре биле симболи, не само индивидуалног суда, већ и Парусије. Иза драматизације смрти и наизглед туробне иконографије византијског порекла, уводне минијатуре српског Минхенског псалтира садрже значајну есхатолошко-сотириолошку поруку која се налази и у *псаламском плетенију речи* које га следи. С обзиром на то да је ликовни диптих на почетку Минхенског псалтира сликана референца на дела средњовековне прозе и фунерарне поезије чији текст није исписан у самом рукопису, писар је искористио белину маргине као место интерпретације књижевних, односно ликовних тема, те као динамичан простор комуникације псалтира са његовим читаоцима.³⁰¹

III. 2. СТАРОЗАВЕТНИ ЦАР И ПРОРОК ДАВИД БОГОИЗАБРАНИ ВЛАДАР И БОГОНАДАХНУТИ СТИХОТВОРАЦ (FOLS. 2v–7r)

Након самосталног ликовног диптиха на тему пролазности живота и смрти следи нова тематска-ликовна целина у Минхенском псалтиру, посвећена традиционалном аутору псалама, цару и пророку Давиду (fols. 2^v–7^r). Недуги предговор псалтиру прати пет целостраничних слика, пажљиво распоређених и усаглашених са текстом пролога.³⁰² Наспрам уводних минијатура српског кодекса, неуобичајених за илустроване источнохришћанске псалтире, средњовековна рукописна продукција потврђује традицију употпуњавања књиге псалама предговорима разноликог тематског садржаја (опис поделе псалтира на књиге и катизме, идентификација писаца појединачних псалама и тренуци пригодни за њихово појање, као и духовна благодат књиге псалама у целости).³⁰³ Већина псалтирских пролога формулисана је у периоду од III до V столећа и представља адаптирану верзију коментара на псалтир црквених аутора златног патристичког доба (Ориген, свети Хиполит Римски, Евсевије Цезарејски, Псеудо-Атанасије Александријски и Григорије из

³⁰⁰ О страху од Бога у средњем веку, са опсежном библиографијом и изворима из византијске и српске историје v. Радић, *Страх у позној Византији* II, 121–153.

³⁰¹ На исти начин функционишу и литургијски цитати који прате композиције *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* уз Пс 45: 7 (fol. 60^r) и *Христос прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r). За интересантну анализу оквира византијских слика као интерактивних поља у којима се одиграва динамични процес тумачења дела v. Peers, *Sacred shock*, 1–12.

³⁰² За потпуни препис текста пролога Минхенског псалтира v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 14–16; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 23–26.

³⁰³ Уопштено о природи и саставу предговора грчких псалтира v. Pappulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 8–10.

Нисе).³⁰⁴ Међутим, током векова су различите редакције биле комбиноване и прерађиване, те се порекло појединих предговора псалтира не може увек установити. Ипак, текстуални пролог кодекса из Минхена може се повезати са конкретним апокрифним предговором књизи псалама, који се релативно често јављао у српским преписима псалтира од времена XIV века – *“Οτι πῶς ἀναχθείσης τῆς κιβωτῆ εἰς Ἱερουσαλήμ, συνέστη τὸ ψαλτήριον (Предговор и казање како беше састављен псалтир)*.³⁰⁵ Најстарији сачувани примери идентичних предговора у српским рукописима налазе се у псалтиру Бранка Младеновића из 1346. године (Букурешт, Библиотека Румунске академије, *Slav. 205*) и дечанском псалтиру из седме деценије XIV века (Косово, Манастир Дечани, *Деч. 46*).³⁰⁶ Стога се може закључити да је уводни, апокрифни текст српског рукописа из Минхена припадао сувременој преписивачкој традицији.

Треба скренути пажњу и на природу необично богатог пратећег ликовног програма предговора Минхенског псалтира, који је тематски (сцене из Давидовог живота), али и по начину изведбе ракошних целостраничних минијатура у сагласју са почетним сликама *псалтира аристократског типа*.³⁰⁷ Упркос чињеници да се само почетном реченицом пролога указује на Давидово царствовање, док остатак текста садржи информације о певачима окупљеним око Давида, њихово испуњење Светим Духом, те број псалама и њихове ауторе, илуминатори српског рукописа посветили су подједнаку пажњу ликовном развијању две тематски међусобно повезане целине – Давид као богоизабрани владар [*Уздизања Саула на царски престо (fol. 2^v)*, *Пророк Самуило помазује Давида за цара (fol. 3^r)*, *Велможе се клањају цару Давиду (fol. 3^v)*] и Давид као богонадахнути аутор псалама [*Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме (fol. 4^v)*, *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима (fol. 5^r)*]. На тај начин створен је тематски уравнотежени ликовни пролог који представља сликану симфонију царског и духовног аспекта Давидове власти.³⁰⁸

УЗДИЗАЊЕ САУЛА НА ЦАРСКИ ПРЕСТО (FOL. 2^v) (сл. 15)

Целостранична композиција на версо страни другог листа псалтира сачињена је од пет епизода распоређених у две зоне, одвојене широком траком златног фона минијатуре.

³⁰⁴ О делима црквених отаца која су употребљавана за предговоре псалтира, у оквиру којих је посебно популарно било писмо Атанасија Александријског о интерпретацији псалама пријатељу Марселину v. A. Whealey, *Prologues on the Psalms: Origen, Hippolytus, Eusebius*, *Revue Bénédictine* 106/3–4 (Turnhout 1996) 234–245; Parpulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 256–299 (са старијом литературом); В. Crostini, *Athanasius's letter to Marcellinus as Psalter preface*, in: *The literary legacy of Byzantium. Editions, translations and studies*, ed. В. Roosen, Р. van Deun, Turnhout 2019, 145–166. О предговорима псалтира средњовековног Запада v. J. Black, *Psalms uses in Carolingian prayerbooks: Alcuin and the preface to De psalmodium usu*, *Medieval Studies* 64 (2002) 1–60.

³⁰⁵ Детаљно о апокрифном предговору псалтира, са преписом текста v. Јовановић, *Апокрифно казање*, 11–24. Cf. *Апокрифи. Старозаветни*, 414–416.

³⁰⁶ Д. Богдановић et al., *Опис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани I*, ed. Н. Р. Синдик, Београд 2011, 155–157; Јовановић, *Апокрифно казање*, 13–14, 19–24; *Псалтир Бранка Младеновића*, in: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохије. Идентитет, значај, угроженост*, ed. М. Марковић, Д. Војводић, Београд 2017, 330–331 (К. Милорадовић).

³⁰⁷ О ликовној рецензији такозваних *аристократских псалтира* v. supra.

³⁰⁸ Исцрпно о фигури владара као *небеског човека и земаљског анђела*, те о двострукој симболици суверена у византијској и српској средњовековној владарској идеологији и уметности v. Војводић, *Идејне основе*, 8–19, et passim.

У оба појаса минијатуре употребљена је јединствена позадина као позорница за приказивање догађаја из живота старозаветног цара Саула. Међутим, позиција епизода унутар бордура не одговара њиховом хронолошком следу, те ће појединачне сцене бити изложене следећи хронолошки след сукцесивних догађаја, ради појашавања приказаног наратива.

Саул губи магарице свога оца

саџаь с(ы)нѣ акїсовѣ, погоу|кї ѡслета, ѡ(ть)ца своѣго (горња маргина)

У десном углу горњег сегмента композиције приказан је Саул у карактеристичној краткој крзненој хаљини са крзненом капом на глави, док на ногама има дуге беле чарапе и сандале. С обзиром на то да је изгубио очеве магарице, Саул у запрепашћењу и страху подиже леву руку ка својој глави, док у десној носи пастирску батину. По две изгубљене магарице у пару представљене су како одлазе од Саула. Животиње се налазе на црвеној стеновитој подлози, заједничкој за читав први појас целостраничне минијатуре, наспрам широког земљаног пута којим ходи Саул, чиме се указује на њихову раздвојеност.

Саул спава пред зидинама Јерусалима

саџаь с(ы)нѣ | акїсовѣ, побївъ ѡслет(а) | спїть пр(ѣ)д(ь) | їер(оу)с(а)л(н)моу | н възбоу|ждають є(го) (лева маргина)

У горњем левом углу минијатуре истоветно одевени Саул уснуо лежи на земљи, пред капијама Јерусалима. Над Саулом се надвија голобради младић који га буди. Унутар јерусалимских зидина једноставно архитектонско здање са двосливним кровом окружују два стабла чемпреса.

Пророк Самуило говори Саулу да је одабран за вођу Израилѣа

про(ро)кѣ самѣїль, сѣ нар(о)доу | їер(оу)с(а)л(н)м(ь)скыль, гл(агол)ѣт(ь) ѡ вьс(ь) | прїети ц(а)рствѣ, кѣ саџаь с(ы)нѣ | акїсовоу (горња маргина)

У средишту горње зоне минијатуре представљен је до скоро уснули Саул у разговору о преузимању царског достојанства са пророком Самуилом, одевеним у одору јеврејског првосвештеника (позлаћени бели огртач и филактерион). Иза будућег цара и пророка налази се многочлана група житеља Јерусалима, који истовремено учествују и у тој и у претходној композицији.

Пророк Самуило и житељи Јерусалима приводе Саула царству

пр(орокѣ) самѣїль степса на ц(а)рство саџа, с(ы)на акїсова (доња маргина)

Доњи регистар композиције запремају две композиције церемонијалног карактера. У десном делу приказана је поворка Јерусалимљана који, предвођени пророком Самуилом, доводе Саула на чин устоличења. Будући цар сада је одевен у потпуни владарски костим (плава владарска хаљина богато украшена златним орнаментом ромбова и црвена круна).

Један од младића из поворке присно ставља руку на Саулово раме показујући му десницом пут.³⁰⁹

Саул на царском престолу

с(а)мѡнѡ пр(орокѡ), посаж(ѡ)даѡтъ | на прѣстолѣ ц(а)рствѣмѡ | саѡла с(ѡ)на акѡва (доња маргина)³¹⁰

Наспрам привођења Саула царству, насликан је нови цар у истоветној владарској одећи, како седи на раскошном црвеном и позлаћеном престолу. Пред њим је пророк Самуило који подиже десну руку у гесту разговора. У другом плану, разговору цара и пророка присуствује група Јерусалимљана, док је један дворјанин приказан иза Сауловог владарског трона. Иза Саула представљено је и једноставно архитектонско здање прекривено црвеним двосливним кровом које слови за царску палату. Пророк Самуило је једина фигура овенчана ореолом у оквиру свих епизода целостраничне минијатуре, чиме се јасно истиче његов светитељски ранг наспрам других учесника.³¹¹

Позиција ликовног наратива о уздизању првог израиљског цара на престо специфична је из више разлога. Сасвим је јасно да прича о Сауловом доласку на власт није суштински везана за алегоријске слике фунерарног карактера на почетку псалтира (fols. 1^v–2^r). С друге стране, предговор псалтира, праћен композицијама које оваплоћују Давидову владарску и стихотворачку улогу, такође не разрађује историјско-моралне карактеристике Саулове владавине, нити његову улогу на позорници израиљске нације, већ је јасно дефинисан као литерарно-ликовна целина која почиње од тренутка Давидовог ступања на царски престо. Разматрањем употребе заставица које су у Минхенском псалтиру веома индикативно употребљене, те раздвајају засебне текстуалне целине тог кодекса, не долази се до одговора на питање о припадности ликовног наратива *Уздизање Саула на царски престо* конкретної текстуалној целини српског рукописа. Сам текст предговора који следи након визуелне саге о Саулу почиње једноставним иницијалом висине три реда текста при врху ректо стране трећег листа Псалтира, без икаквих других формалних ознака. Помисао да су уводне композиције на тему живота и смрти и вишеепизодна минијатура о цару Саулу накнадно додате на првим празним страницама рукописа није уверљива, с обзиром на употребу исте хартије, њихово композиционо и стилско јединство са потоњим минијатурама Псалтира, као и палеографски уједначене пратеће натписе које је киноаром исписала писарска рука. Намеће се питање зашто је сликар сматрао потребном ликовну дигресију на тему живота Давидовог претходника и првог израиљског цара на почетку предговора?

Узевши у обзир све речено, једино се може претпоставити да се илуминатор Минхенског псалтира определио да ликовно «прошири» пролог псалтира догађајима који су претходили владавини цара Давида, користећи као литерарно упориште само једну реченицу са почетка предговора – *нѡѡн(ѡ)шоѡ д(а)в(н)доѡ ц(а)рствѡѡтн, по саѡлѡ*.³¹² С правом би

³⁰⁹ Пажљивим проматрањем те партије минијатуре може се утврдити да су погрешне тврдње да младић из поворке Јерусалимљана ставља круну на Саулову главу (Strzygowski, *Die miniaturen*, 14; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 191).

³¹⁰ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 14; Jagić, *Einleitung*, XIV–XV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 91–92.

³¹¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 13–14, Taf. II, Bd. 3; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 190–191. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fol. 2^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 234.

³¹² Сырку, *Стари српски рукописи* I, 14

се могло помислити да би пригодније било искористити тај простор за друге сцене из Давидовог живота попут *Давида, пастира и музичара* или *Сукоба Давида и Голијата*. Међутим, могуће је да су творци идејног програма Псалтира свесно избегли извођење тих композиција, које су традиционално, па и у српском рукопису, пратиле апокрифни Пс 151 (сл. 204).³¹³ С обзиром на то да се наративи о Саулу и Давиду сустичу у Старом завету, као и да композиције о Сауловој и Давидовој власти формирају рукописни сликани диптих (налик организацији уводних минијатура) израиљских сукцесивних царева, општи утисак тематског јединства није нарушен ни у ком случају.

Иако тематски усаглашена са историјом Давидове владавине, вишеепизодна целостранична композиција *Уздизање Саула на царски престо* несумњиво је иконографски посве различита од других илустрација пролога Псалтира. Наиме, композиција *Пророк Самуило помазује Давида за цара* на наспрамном листу (сл. 17), као и слике које за њом следе, изведене су у свечаном и монументалном духу, са сведеним бројем учесника [изузев минијатуре *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* (fol. 5^r)] и истакнутом безвременитошћу тријумфалних приказа употребом златне позадине без назнаке простора. С друге стране, композициона схема минијатуре *Уздизање Саула на царски престо* у складу је са постулатима античког и ранохришћанског минијатурног сликарства – наративни хоризонтални фризови са бројним многољудним сукцесивним сценама које нису физички одвојене бордурама.³¹⁴ С обзиром на суштински значај Давидовог лика за псалтир у целисти, наменски потпуно друкчијим креирањем и организацијом fol. 2^v омогућено је да приказ *одбаченог помазаника* Саула на владарском престолу и својим димензијама и својом иконографијом (сам чин помазања Саула је изостављен) буде постављен у сенку раскошне минијатуре Давидовог помазања на наспрамној страници рукописа.

Основни литерарни извор за приказивање Сауловог доласка на власт јесте *Прва књига Самуилова*, из које су илустроване епизоде наратива биле пренете и прилагођене илустрованим средњовековним рукописима друге садржине. У Светом писму сачуван је следећи опис: након што је Господ објавио Самуилу да ће му послати будућег цара Израиља, тражећи изгубљене магарице свога оца Саул је стигао до Јерусалима и сусрео се са пророком, који га је помазао за цара (1Сам 8–10). Ликовну традицију илустровања старозаветне књиге 1Сам потврђују минијатуре два византијска рукописа – кодекс *Sacra Parallela* из прве половине IX века и једина сачувана илустрована источнохришћанска Књига царева из XI столећа, *Vat. Gr. 333*. Рукопис из X века садржи две слике у вези са Сауловим зацаривањем; уз 1Сам 8: 9–12, 14–15 илустрована је Господња вест о доласку будућег цара сликом пророка Самуила под небеским сегментом са Руком Господњом (fol. 358^v), док је 1Сам 9: 5–6 праћен сликом Саула са слугом, који крећу ка Самуилу ради добијања помоћи у проналажењу магарица (fol. 322^v).³¹⁵ Не само да су наведене композиције превише иконографски сведене услед малене површине маргина рукописа, те се не могу искористити као компаративни материјал за омањи циклус посвећен Саулу у Минхенском псалтиру, већ се и тематски разликују, то јест представљају различите епизоде наратива о доласку Давидовог претходника на трон. Илустрована Књига царева из XI века садржи, разумљиво, већи број много раскошнијих минијатура, усаглашених са

³¹³ V. Апокрифни псалам 151 – Давидова младост (fol. 186^r).

³¹⁴ О формалним одликама ранохришћанске илуминације v. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex*, passim.

³¹⁵ Weitzmann, *Sacra Parallela*, 75, pl. XXVIII, fig. 106–107.

старозаветним текстом 1Сам 8–10 [*Израиљци траже цара од Самуила и Молитва Самуилова* (fol. 12^r), *Разговор Самуила са Израиљцима* (fol. 12^v), *Разговор Саула и његовог слуге са јерусалимским девојкама на кладенцу* (fol. 13^r), *Сусрет Самуила и Саула у Јерусалиму* (fol. 13^v) (сл. 16), *Самуило прима Саула за трпезу* (fol. 14^r), *Помазање Саула* (fol. 14^v)].³¹⁶ Ипак, наведене композиције такође не припадају тематском кругу епизода у српском рукопису, иако се односе на исте историјске догађаје. У контексту изучавања Сауловог циклуса у Минхенском псалтиру, неминовно је запитати се у чему је вредност композиција рукописа *Sacra Parallela* и *Vat. Gr. 333*? Разнолике и јединствене композиције Сауловог доласка на власт значајне су, јер потврђују да је у византијској уметности несумњиво негована пракса илустровања *Прве књиге Самуилове*. Услед изузетно малог броја сачуваних ликовних примера, може се само претпоставити да се целостанична минијатура српског кодекса заснива на некој другој, изгубљеној рецензији ликовних приказа текста из 1Сам 8–10.³¹⁷

Још једна иконографска загонетка садржана у представи Сауловог зацаривања јесте сцена *Саул спава пред зидинама Јерусалима*. За објашњење посве необичне епизоде, чији се литерарни предлошци не налазе у старозаветном наративу, треба се окренути *Историјској палеји*, апокрифном извору с краја IX или почетка X века, популараном на територији Византије и Балкана.³¹⁸ У тој византијској збирци парафразираних и апокрифних верзија старозаветних прича налази се и сага о Саулу, у оквиру које је посебно значајна епизода када је Саул, тражећи изгубљену овцу, заспао пред зидинама Јерусалима. Вођен Господњим промислом и израиљским захтевом за владаром, Самуило налази Саула и помазује га за цара.³¹⁹ Предање о уснулом Саулу, неговано у јудео-хришћанској традицији и пре но што је забележено у *Историјској палеји*, налази се у основи слике *Саул спава пред зидинама Јерусалима*.³²⁰ Прожимање библијске и апокрифне јеврејске традиције засигурно је обележило већ рану средњовековну уметност, те се може закључити да се иконографски утицај *Палеје* на епизоде Сауловог доласка на престо одиграо вековима (?) пре настанка Минхенског псалтира и да је посредним путем пренет и у ликовни програм српског рукописа.³²¹ Највероватније је да је током вишедеценијског процеса копирања композиција дошло и до погрешке у редоследу појединачних епизода, коју илуминатори српског кодекса, услед недовољног познавања легенди о зацаривању Сауловом, нису исправили. Имајући на уму иконографску разноликост малобројних сачуваних представа, јединствена ликовна сага о Сауловом доласку на престо у Минхенском псалтиру сведочанство је о некадашњем богатом корпусу илустрација *Прве књиге Самуилове* и о комплексном културно-уметничком трансферу који се налазио у основи иконографског репертоара византијског, те српског средњовековног минијатурног сликарства.

ПРОРОК САМУИЛО ПОМАЗУЈЕ ДАВИДА ЗА ЦАРА (FOL. 3^r) (сл. 17)

³¹⁶ Lassus, *Livre des Rois*, 42–44, pl. V, fig. 19–pl. VI, fig. 24.

³¹⁷ Искрпно о реконструкцији најстаријих илустрација Књиге царева и њиховим потенцијалним различитим рецензијама, као и мигрирању минијатура у рукописе друге садржине v. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 95–101.

³¹⁸ О *Историјској палеји* v. *Anecdota graeco-byzantina*, XLII–LVI; *Palatia*, in: ODB III, 1557 (S. C. Franklin); *Палеја*, in: Трифуновић, *Азбучник*, 231–232; Adler, *Parabiblical traditions*, 1–39.

³¹⁹ *Anecdota graeco-byzantina*, 276–279. Cf. Adler, *Parabiblical traditions*, 13, 30–31.

³²⁰ Stichel, *Außerkanonische Elemente*, 173–174; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 92.

³²¹ За разматрање Курта Вајцмана о старости утицаја традиционалних јеврејских легенди на иконографију композиција старозаветне Књиге царева v. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 100–101.

прі́де пр(о)рокъ сáмѣнлѣ, п(о) повелѣнію б(о)жію, и пом(а)за д(а)в(н)да на ц(а)рство (доња маргина)³²²

Предговор псалтиру: *Посла Господ пророка Самуила ка Јесеју, који рече: Дај сина свог на царство, по жељи Господа.*

У средишту композиције представљен је будући цар Израилѣа, Давид [д(а)в(н)|дѣ], у дечачком добу, одевен у кратку пастирску кошуљу дугих рукава. Окружен је двома монументалним фигурама у хитонима и химатионима, благо погнутим ка њему. Са Давидове десне стране налази се пророк Самуило [пророкъ (самѣн)л(ѣ)], који излива уље из рога помазања на младићеву главу. Наспрам њега представљен је Јесеј Витлејемац [(про)р(о)к(ѣ) їѣс(...)], Давидов отац, који у гесту подршке пружа руку ка свом најмлађем сину. Све фигуре означене су ореолима. Радња је затворена ниским црвеним зидом, без назнаке ентеријера. Интензивно златна подлога запрема велике делове минијатуре, што значајно доприноси њеној монументалности.³²³

Пракса помазања је древни историјски и религиозни феномен, који је преко амалгама култура античког Блиског Истока ушао у хебрејске и хришћанске црквене ритуале и уметност, уз развијање одговарајуће симболике тог чина.³²⁴ На сакрални и догматски карактер обреда помазања указују многобројне старозаветне епизоде, попут Јаковљевог сна и помазања камена на месту његове визије (Пост 28: 10–18), помазања олтара и светих сасуда у Табернакулу (Изл 30: 22–29; Лев 8: 10–11) или помазања свештеника (Изл 28: 41; 30: 30; Лев. 8: 12), старозаветних владара (1Сам 9: 15–10: 1; 15: 1; 16: 1–13; 2Сам 12: 7) и пророка (1Цар: 19: 16). Симболични карактер тог обреда добија потпуно дефинисану семантичку и догматску вредност у његовој новозаветној варијанти – силаском Духа Светог на Христа у водама Јордана (Мт 3: 16; Лк 4: 18).³²⁵ У свим наведеним примерима обред помазања, иако изведен од стране човека, био је у тесној вези са склапањем завета са Господом, који је иницијатор одабира свог помазаника, на ког ће се излити благодат Светог Духа.³²⁶ На тај начин је и на најмлађег од Јесејевих синова (1Сам 17: 12; 1Дн 2: 13–15) сишао дух Господњи и *остао на њему од тога дана*, као симбол вечног завета са Богом и престола утврђеног у семену Давидовом, то јест његовом потомству [*До вијека ћу му хранити милост своју, и завет је мој с њим вјеран. Продуљићу сјеме његово до вијека, и пријесто његов као*

³²² Jagić, *Einleitung*, XV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 92–93.

³²³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 14–15, Abb. 9, Taf. III, Bd. 4; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 191. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 3^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 235.

³²⁴ J. P. Tuttle, *Anointing and Anointed*, *Calvary Baptist Theological Journal* 1 (1985) 44–63; *Anointing*, in: *Jewish Encyclopedia* I, ed. I. Singer, New York – London 1901, 611–613 (G. A. Barton, K. Kohler); *Anointing*, in: ODB I, 107 (M. McCormick). О ритуалу помазања у античком Египту в. S. E. Thompson, *The anointing of officials in ancient Egypt*, *Journal of Near Eastern Studies* 53 (1994) 15–25; idem, *The significance of anointing in ancient Egyptian funerary beliefs*, in: *Ancient Egyptian and Mediterranean studies. In memory of William A. Ward*, ed. L. H. Lesko, Providence R.I. 1998, 229–243.

³²⁵ D. Fleming, *The biblical tradition of anointing priests*, *JBL* 117/3 (1998) 401–414 (уз истицање старозаветних наратива о помазању Арона и свих његових синова у Изл 29 и Лев 8). О помазању Духом Светим које је Христос примио на Крштењу в. Ο Κόρυλλος, Αρχιεπίσκοπος Ιερουσαλήμων, *Κατηχήσις μυσταγωγική Γ'*, in: PG 33, col. 1087A–1094D (*Свети Кирило архиепископ јерусалимски. Поуке – огласителне и тајноводствене*, ed. Јереј М. Средојевић, Београд–Ваљево–Србиње 2001 (<https://svetosavlje.org/pouke-oglasiteljne-i-tajnovodstvene/24/>) [12. 4. 2020]).

³²⁶ *Тада Самуило узе уљаницу, и изли му уље на главу, па га цјелива, и рече му: ето, није ли те помазао Господ под нашљедством својим да му будеш вођ?* (1Сам 10: 1).

дане небеске (Пс 88: 28–29); Сјеме ће његово трајати до вијека, и пријесто његов као сунце преда мног (Пс 88: 36)].³²⁷

Најстарије сачуване представе *Помазања Давида за цара* у хришћанској уметности могу се наћи већ међу ранохришћанским фрескама у Дура Еуропосу (245/246), на дуборезу портала цркве Сант Амброђа у Милану (касни IV – рани V век) и на Давидовим тањирима константинопољског порекла (613–629/630) (Њујорк, Метрополитен музеј, *Inv. no. 17.190.398*) (сл. 18).³²⁸ Треба издвојити и значајну групу представа *Помазања Давидовог* у средњовековним илустрованим псалтирима са маргиналним представама, најчешће уз Пс 88: 20 (*Нађох Давида слугу својега, светим уљем својим помазах га*).³²⁹ О једногласном ликовном уобличавању тог стиха сведоче минијатуре Утрехтског (fol. 51^v),³³⁰ Штутгартског (fol. 104^r),³³¹ Пантократор (fol. 125^r),³³² Хлудовског (fol. 89^r) (сл. 19),³³³ Лондонског (fol. 118^v),³³⁴ Барберини (fol. 152^v),³³⁵ Хамилтон (fol. 166^r),³³⁶ Балтимор (fol. 56^r)³³⁷ и Кијевског

³²⁷ Јеврејске легенде проширују старозаветну епизоду Давидовог помазања додатком да ни кап уља са рога помазања није пала на Давидову старију браћу, већ је само на Давидову главу уље богато текло из усправно подигнутог рога – Ginzberg, *The legends of the Jews* IV, 84. С тим у вези, поједини истраживачи су сматрали да је иконографско решење у Минхенском псалтиру инспирисано управо том јеврејском легендом, због чега пророк Самуило упире поглед ка небесима, очекујући описано чудо (Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 191). Ипак, иконографска анализа одговарајућих представа не дозвољава такав закључак, јер решење у српском кодексу одговара у потпуности старозаветном наративу (1Сам 16: 13), као и препорукама за приказивање те сцене у сликарским приручницима (Медић, *Стари сликарски приручници*, 209).

³²⁸ Истражујући иконографију појединачних композиција девет сребрних тањира са сценама из Давидовог живота (*Давид пред царем Саулом, Борба Давида и Голијата*) и упоређујући их са аналогним примерима из Дура Еуропоса и илустрованих псалтира такозваног *аристократског тина*, Курт Вајцман је претпоставио да се архетип тих решења, прилагођен дизајну карактеристичне уметничке форме, несумњиво налазио у неком, сада изгубљеном, ранохришћанском илустрованом рукопису, највероватније *Првој књизи Самуиловој*. V. Weitzmann, *Prolegomena*, 97–111. Cf. Wander, *The Cyprus plates*, 89–104; Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*, 29–30; Jensen, *Understanding early Christian art*, 82–83, fig. 6. О ранохришћанским представама *Помазања Давидовог* v. Walter, *The significance of unction*, 53–56. О иконографији старозаветног првосвештеника Самуила са карактеристичним личним атрибутуом рога v. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 130–131.

³²⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 88.

³³⁰ Утрехтски псалтир садржи представу *Помазања Давидовог* и уз Пс 22: 5: *Поставио си преда мног трпезу на видику непријатељима мојим; намазао си уљем главу моју, и чаша је моја препуна* (fol. 13^r) и Пс 151: 4: *Он посла Анђела Свога и узме ме од оваца оца мога, и помаза ме уљем помазања Свога* (fol. 91^v). Као и у композицији *Помазања Ароновог* уз Пс 132: 2: *Као добро уље на глави, које се стаче на браду, браду Аронову, које се стаче на skut од хаљине његове* (fol. 75^v), помазање изводи анђео у лету. V. Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, 129–130, 138, 139, pl. 23: 3, pl. 88: 1–3, 6.

³³¹ Штутгартски псалтир садржи представу *Помазања Давидовог* и уз Пс 19: 6: *Сад видим да Господ чува помазаника својега; слуша га са светога неба својега; јака је десница његова, која спасава* (fol. 24^r). Иконографска специфичност композиција *Помазања* у каролиншком псалтиру односи се на извршиоца самог чина – рог помазања насликан је у Руци Господњој која се помала из сегмента неба. Сликарска доследно примењује исти иконографски образац и у композицији *Помазања Ароновог* уз Пс 132: 2.

³³² Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 32, pl. 19.

³³³ Хлудовски псалтир садржи представу *Помазања Давидовог* и уз Пс 77: 70: *И изабра Давида слугу својега, и узме га од торова овчијих* (fol. 79^r). V. Щепкина, *Минијатуры Хлудовской Псалтыри*, л. 79, 89.

³³⁴ Више о томе v. *infra*.

³³⁵ Барберини псалтир садржи представу *Помазања Давидовог* и уз Пс 77: 70 (fol. 137^r). V. *The Barberini Psalter*, 108, 114.

³³⁶ Хамилтон псалтир садржи представу *Помазања Давидовог* и уз Пс 151: 4 (fol. 42^r). V. Navice, *The Hamilton psalter* I, 370, 435; II, figs. 4, 147.

³³⁷ Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 41.

псалтира (fol. 123^v).³³⁸ Истоветна композиција налази се на почетку Псалтира Василија II из с. 1004. године (Венеција, Библиотека Марћана, *Cod. Gr. 17, fol. IV^v*).³³⁹ Поменути ликовна решења обједињује устаљени иконографски тип са незнатним варијацијама у детаљима. Давидово прво, тајно помазање представља се у присном породичном окружењу: развијеније композиције обухватају све чланове његове породице, а сведеније се ограничавају само на приказ пророка Самуила и Давида.³⁴⁰ Такође, Давид је увек приказиван у дечачком добу, што одговара старозаветном наративу, и одевен је у једноставну пастирску кошуљицу. У најстаријим иконографским варијантама значајан је и гест пророка Самуила који руку који руку без рога полаже на главу младог Давида.³⁴¹ Имајући у виду да је у време настанка најстаријих представа *Помазања Давидовог* крштење било једина церемонија у ранохришћанској цркви која је укључивала обред помазања, у том ритуалу би можда требало тражити објашњење и за гест пророка Самуила. Заправо, на семантичком нивоу сасвим је јасна повезаност библијских епизода првог Давидовог помазања и Христовог крштења, које су обједињене идејом помазања изабраника Духом Светим (људском руком и уљем у случају старозаветног цара и *уљем радости*, Пс 44: 7, у случају новозаветног Месије).³⁴² Јерусалимски архиепископ Кирил (315—386) у својој проповеди *Тајноводствена поука трећа: о миропомазању* тумачи симболичку везу праобраза помазања у Старом завету и Христовог помазања приликом Крштења.³⁴³ Међутим, симболика тог геста и његова веза са ритуалом крштења вероватно је била изгубљена већ након Иконоклазма, па је изостајала у млађим, односно у ликовним примерима старијим од минијатуре *Помазања* у Минхенском псалтиру.

У иконографској анализи композиција које припадају такозваном Давидовом циклусу, немачки историчар уметности Штихел оставио је отворено питање до које мере је сцена *Пророк Самуило помазује Давида за цара* у Минхенском псалтиру повезана са савременим средњовековним обредима устоличења владара.³⁴⁴ Заиста, у византијским, и српским средњовековним, као и у западноевропским литерарним круговима, веома рано се формирао књижевни лик Давида као праслике идеалног хришћанског владара. Мотив *Новог Давида* обједињавао је комплексне идеје уткане у слику средњовековног богоодабраног владара, кротког и мудрог, који са страхом од Господа у срцу стоји на челу свог народа.³⁴⁵

³³⁸ Кијевски псалтир садржи представу *Помазања Давидовог* и уз Пс 151: 4 (fol. 205^r). V. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 130, 142; *Киевская Псалтирь*, л. 123об, 205.

³³⁹ О псалтиру Василија II v. S. Der Nersessian, *Remarks on the date of the Menologium and the Psalter written for Basil II*, Byzantion 15 (1940–1941) 104–125; Cutler, *The aristocratic psalters*, 115–119, figs. 412–413; Н. Maguire, *The art of comparing in Byzantium*, ArtB 70/1 (1988) 88–103. За репродукцију рукописа венедијанске библиотеке у колору в. <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACTOR.240.9608> [19. 4. 2020].

³⁴⁰ Давид је био помазан три пута – једном у тајности од стране пророка Самуила (1Сам 16: 13) и два пута јавно од стране народа, за цара дома Јудиног (2Сам 2: 4,7) и целог Израилја (2Сам 5: 3; 1Дн 11: 3).

³⁴¹ Тај иконографски детаљ појављује се на композицијама *Помазања Давидовог* на Давидовом тањиру из Метрополитен музеја у Њујорку и на минијатури Штутгартског псалтира (fol. 24^r). V. supra.

³⁴² О типолошкој вези између старозаветних помазања и Христовог свештеничког помазања извршеног посредством Светог Духа, посебно у библијским епизодама Рођења и Крштења Христовог v. Walter, *The significance of unction*, 56–58, 61; Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 132, 136, 144–145.

³⁴³ Cf. supra.

³⁴⁴ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 191.

³⁴⁵ О Давиду као омиљеном старозаветном владарском узору у византијској и српској средини v. Н. Steger, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter*

Међутим, било је потребно много више времена да представе *Помазања Давида за цара* добију и идеолошки аспект иконографског садржаја, директно везан за моћ и легитимитет владара. Тај процес био је уско везан и за стваран продор обреда помазања у византијски крунидбени церемонијал, који се одиграо у освит XIII века.³⁴⁶ Ослањањем на старозаветне традиције помазања, коришћење тог обреда у владарском крунисању је потврђивало легитимитет и богоизабраност династије на престолу. Пратећи опште тенденције развоја империјалног карактера обреда помазања, већ половином XI века у оквиру композиције *Помазања Давида за цара* развијају се нови, идеолошки аспекти те представе, сасвим јасно изражени у иконографији (Давид у одраслом добу и пуном царском костиму). О томе сведочи минијатура из псалтира *Vat. Gr. 752* (Ватикан, Ватиканска библиотека, fol. 82^r) у којој је царска иконографија композиција *Помазања Давидовог* употпуњена и аутентичним делом царског церемонијала подизања на штит.³⁴⁷ Најиндикативнији су, свакако, примери у Лондонском псалтиру, где су се међу шест илустрација *Помазања Давидовог* појавиле и две јасно империјалне слике помазања, потврђујући постепени продор нове иконографске форме тих представа.³⁴⁸ Исти приступ, последично, користи се и у илустрованој Књизи царева из XI века, *Vat. Gr. 333*, где се две иконографске варијанте композиције *Помазања Саула* налазе тик једна уз другу (fols. 14^v, 15^v).³⁴⁹ По речима Кристофера Валтера, та уметничка остварења указују на почетак асимилације личности цара Давида и византијских владара, сада и на пољу ликовног језика.³⁵⁰ Кулминација такве владарске идеологије добила је своју потврду и у монументалном сликарству каснијих векова – на политички обојеним портретима Манојла I Комнина из цркве Свете Софије у Трапезунту (око 1250)³⁵¹ и краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377).³⁵² На

nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1961, 105–148; Ђурић, *Три догађаја*, 87–97; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 197–209 (са старијом литературом).

³⁴⁶ На Западу се обред помазања појављује као део ритуала уздизања на владарски престо још од VII века (мада се за најстарије примере верује да су били у блиској вези са процесом крштавања), док, након помазања франачког краља Пипина 751. године, постаје незаобилазни део крунидбене церемоније. Византијски обред крунисања владара своју коначну форму добио је у доба Палеолога. V. *Coronation*, in: ODB I, 533–534 (M. McCormick); P. Yannopoulos, *Le couronnement de l'empereur à Byzance: rituel et fond institutionnel*, Byzantion 61/1 (1991) 71–92; *Крунисање*, in: ЛССВ, 335–336 (С. Марјановић-Душанић). О обреду крунисања на српском средњовековном двору, за који се претпоставља да је реализован наподобје византијског узора v. Војводић, *Идејне основе*, 180–182.

³⁴⁷ О псалтиру *Vat. Gr. 752* v. *A Book of Psalms from eleventh-century Byzantium: the complex of texts and images in Vat. Gr. 752*, ed. B. Crostini, G. Peers, Città del Vaticano 2016, passim. За репродукцију ватиканског рукописа у колору v. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1 [19. 4. 2020].

³⁴⁸ Композиција *Помазања Давидовог* са представом старозаветног цара у империјалном руху налази се уз Пс 17: 51: *Који славно избављаш цара својега, и чиниш милост помазанику својему Давиду и натражју његову до вијека* (fol. 19^r) и Пс 74: 11: *Све ћу рогове безбожницима поломити, а рогови праведникови узвисиће се* (fol. 97^v). Наспрам њих, старије иконографске варијанте сцене красиле су стихове Пс 77: 70 (fol. 106^r), Пс 88: 20 (fol. 118^v) и два пута уз Пс 151 (fols. 190^r–190^v). V. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 22, 40, 42, 45, 58, figs. 33, 159, 174, 196, 297, 298.

³⁴⁹ Lassus, *Livre des Rois*, 44–45, pl. VI, fig. 24, pl. VII, 25.

³⁵⁰ Walter, *The significance of unction*, 65–66.

³⁵¹ О портрету трапезунтског цара, данас познатом само на основу литографске копије из XIX века v. Walter, *The significance of unction*, 69, fig. 3; A. Eastmond, *Art and identity in thirteenth-century Byzantium. Hagia Sophia and the empire of Trebizond*, Farnham–Burlington 2004, 139–147, fig. 96.

³⁵² Исцрпно о симболици представе краља Марка са рогом, уз скретање пажње на идејна упоришта у химнографским и житијним саставима средњег века, као и о реликвији рога која се чувала у цркви Неа Еклезија, задужбини цара Василија I (867–886) у Цариграду v. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 451, 457–465, сл. 229, 230 (са старијом литературом).

тим представама владари присвајају рог помазања као сопствени атрибут, који би указивао на легитимност њихове владавине и спиритуалне владарске прерогативе.³⁵³

Упркос већ развијеном и устаљеном крунидбеном аспекту обреда помазања и у владарској идеологији, као и у ликовним остварењима XIV века, представе *Помазања Давидовог*, иконографски блиске оној из Минхенског псалтира, неговане су у оквиру корпуса сачуваних композиција *Лозе Јесејеве* у источнохришћанској уметности.³⁵⁴ Примери из Свете Тројице у Сопоћанима (с. 1265),³⁵⁵ Светих Апостола у Солуну (с. 1315),³⁵⁶ Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347),³⁵⁷ светогорских манастира Велике Лавре (с. 1536) и Дохијара (1568)³⁵⁸ и припрате Богородичиног Успења у Морачи (1577/1578)³⁵⁹ показују да је у *Лози Јесејевој* једногласно употребљаван старији тип композиције *Помазања*, ослобођен империјалних иконографских елемената. Тематско-иконаграфски уобличена идеја Лозе Јесејеве, која је своју популарност стекла у уметности Палеолога, превазилази једноставни визуелни родослов Христових предака по телу; сажимањем различитих химнографских и богослужбених састава формира се комплексна слика догме

³⁵³ Књижевни и ликовни мотив рога био је симбол снаге, моћи и Господње милости усмерене ка богоизабраним владарима, цркви и народу. Већ Стари завет обилато користи мотив рога у различитим културним, политичким и социолошким контекстима – у буквалном смислу као животињски атрибут (наратив о Жртви Аврамовој у Пост 22: 13), у функцији музичког инструмента (у освајању Јерихона од стране Исуса Навина у ИНав 6: 4–9), као део олтара (попут олтара у Шатору завета у Изл 27: 2; 30: 2–3; 37: 25–26; 38:2) и као свети сасуд који је део старозаветних ритуала помазања. Посебно су интересантни мотиви рога у псалмима, са изразито алузивним и симболичким садржајем (*Просина, даје убогима; правда његова траје до вијека, рог се његов узвишује у слави*, Пс 111: 9; као и Пс 17: 2; 21: 21; 74: 4–5; 91: 10; 131: 17; 148: 14). За симболику мотива рога у Старом завету в. М. L. Süring, *Horn-motifs in the Hebrew Bible and related ancient Near Eastern literature and iconography*, Berrien Springs 1980, 300–445 (doctoral dissertation, Andrews University). О мотиву рога у српској средњовековној књижевности и уметности в. Војводић, *Идејне основе*, 178–180; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 462–465 (са старијом литературом).

³⁵⁴ За исцрпну анализу порекла и симболике композиције *Лозе Јесејеве* у византијском сликарству, као и панданима у уметности средњовековног Запада в. М. D. Taylor, *The prophetic scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, ArtВ 54/4 (1972) 403–417; idem, *A historiated Tree of Jesse*, DOP 34–35 (1980–1981) 125–176; V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine mural painting of the thirteenth and fourteenth centuries. A contribution to the research of the theme*, Zograf 20 (1989) 48–60 (са старијом литературом); Војводић, *Зидно сликарство*, 104–106, 111–113, 152–156, сх. 4, црт. 45 (са посебним освртом на богословска тумачења *Лозе Јесејеве* у делима црквених отаца средњег века). Исцрпно о идејној и програмској вези композиције *Лозе Јесејеве* и слике генеалогског стабла српске владарске породице Немањића (*Прва јер је родила Христа, а друга јер се родила Христом*) в. idem, *Идејне основе*, 72–105. Ликовне представе Христовог генеалогског стабла на Западу су се појавиле доста раније (XI век) и стекле велику популарност. V. Taylor, *A historiated Tree*, 141–142; Радојчић, *Портрети српских владара*, 40–42.

³⁵⁵ За композицију на јужном зиду припрате в. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 75, 132; Живковић, *Сопоћани*, 26.

³⁵⁶ За композицију на источном зиду јужног брода наоса в. Н. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим Апостолима у Солуну*, Зограф 21 (1990) 64, 70, црт. 1.

³⁵⁷ За композицију на западном зиду југозападног травеја наоса в. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 221; Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 287; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 350–356, сл. 274–277.

³⁵⁸ За светогорске композиције *Лозе Јесејеве* в. Taylor, *A historiated Tree*, 129, figs. 19, 20, 23.

³⁵⁹ Иако припада поствизантијским уметничким остварењима, *Лоза Јесејева* у Морачи, на северном зиду припрате и северној половини свода, може се придружити ранијим уметничким изразима исте теме, с обзиром на то да се показало да су морачки мајстори XVI века у великој мери следили сликарство XIII века, делимично очувано на зидовима припрате. V. O. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, ЗЛУМС 26 (1990) 99–101, црт. 1, таб. V.

Христовог Оваплоћења, која почива на прожимању Старог и Новог завета.³⁶⁰ У оквиру такве слике истиче се Давид, помазаник Господа, из чије лозе је проистекла и Богородица, грана од корена Јесејева [*Али ће изаћи шибљика из стабла Јесејева, и изданак из коријена његова изникнуће. И на њему ће почивати дух Господњи, дух мудрости и разума, дух савјета и силе, дух знања и страха Господњег*а (Ис 11: 1–2)]. Имајући у виду двоструки значај слике Давида као идеалног владара то јест његов духовни и световни суверенитет, није изостало истицање империјалних карактеристика прародитељског низа у Лози Јесејевој, с обзиром на то да је та идеја уткана у саму срж композиције. Иконографска решења појединачних представа у оквиру вертикалних изданака Лозе које воде до Христа обухватају и представе старозаветних царева, међу којима је и Давид у владарској одећи. Двоструко значење слике Давида као идеалног владара садржано је и у самом атрибуту рога. Као музички инструмент, рог симболише Давидово песничко надахнуће и пророчку страну његовог деловања у историји хришћанства, док је тај рог уједно и симбол миропомазања владара то јест његове световне власти.³⁶¹

Може се закључити да су, упркос тада већ развијеној иконографској пракси крунидбених елемената у композицији *Давидовог помазања* заснованој на симболичној вредности обреда помазања као ознаке легитимности византијских Богом изабраних владара, сликари Минхенског псалтира одабрали старију и интимнију иконографску варијанту представе, те минијатура у српском рукопису ипак одише друкчијим духом. Разлози за то леже, најпре, у положају саме минијатуре која се налази на почетку збирке псалама. С тим у вези, идеја водилца идејног творца програма Минхенског псалтира вероватно је била истицање примарно духовног, а не владарског ауторитета цара Давида, стеченог помазањем Господњим, његове улоге пастира хришћанског народа и чувара хришћанских врлина (идеје поетски исказане у стиховима псалама који му се традиционално приписују). Нагађања у смеру идејно-ликовне споне композиције из Минхенског псалтира са сувременим реалним обредима или, пак, са члановима владарских кругова средњовековне Србије у чијем се поседу рукопис налазио, био би неутемељен и неаргументован покушај политизације једне минијатуре прожете општим хришћанским духом.

ВЕЛМОЖЕ СЕ КЛАЊАЈУ ЦАРУ ДАВИДУ (FOL. 3^v) (сл. 20)

прѣе ц(а)рство д(а)в(н)дѣ, по сауѣлѣ, ꙗ прѣидоше вел(ь)можѣ и поклонѣше мѣ се (доња маргина)³⁶²

Предговор псалтиру: *Када је Давид почео да царује након Саула (...)* .

³⁶⁰ Основна идеја исказана у литерарном предлошку композиције *Лозе Јесеје* – Иса 11: 1–2 – с временом се богатила поетичним текстовима читаним током литургија две недеље пред Божић и делима чувених хришћанских песника (посвећене Христовим прецима и предисторији Оваплоћења), што је за последицу имало усложњавање иконографије композиције и, поред историјских личности Христовог родослова, представљање и старозаветних пророчанстава оваплоћења Христовог. Само неки од примера могу се наћи у Октоиху источнохришћанске цркве: *Као жезал и корена Јесејева и као његов цвет из Дјеве Христe изникао си* (ирмос четврте песме првог гласа Канона пресвете Богородице, у четвртак на повечерју); *Као што је из жезла Јесејевог цвет неувели изникао, тако се из Дјеве Марије безсемено беспочетни Бог од Духа Божанскога и (Бога) Оца (родио)* (ирмос пете песме трећег гласа Канона пресвете Богородице, у суботу на повечерју).

³⁶¹ Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 198–199.

³⁶² Jagić, *Einleitung*, XV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 93.

У левом делу композиције приказан је цар Давид [д(а)в(н)дъ || ц(а)рь] како седи на ниском позлаћеном престолу са подножником. Старозаветни цар одевен је у владарско рухо (плави дивитисион са позлаћеним лоросом и црвена хламида закопчана фибулом), док му младолику главу краси трапезоидна златна круна. Давид десну руку подиже у гесту разговора ка велможама [вель|може] представљеним наспрам њега у проскинези, док у левици држи белу марамицу. Скупина велможа сачињена је од седам мушкараца средње и млађе доби, одевених у једноставне црвене и плаве хаљине. Сви приклањају главе к цару Давиду и у гесту акламације подижу руке ка њему. Оштећења слојева боје на фигурама велможа откривају илуминаторов уметнички поступак скицирања цртежа црвеном бојом пре осликавања. Композицију затвара високи зид, док су у другом плану два архитектонска здања повезана црвеним велумом. Раскошна грађевина иза цара Давида, са пирамидалним кровом и свечаним црвеним стубовима са мркозеленим капителима, слови за цареву палату. Здање иза групе велможа једноставнијег је типа и артикулисано само помоћу два портала.³⁶³

Разматрајући представу великодостојника који одају почаст цару Давиду, најпре треба утврдити да ли се у предговору псалтира налазе одговарајућа литерарна упоришта за њену изведбу. Истина је да је у псалтирском прологу истакнута литерарна слика Давида као инцијатора састављања псалтира и предводника певачких начелника, услед чега је удостојен части да се традиционално назива аутором псалтира у целости [*Тако су и по Давиду* (названи псалми), *јер је он био узрок славословљења Богу: тога ради и ове књиге псалама назваше се Давидове*].³⁶⁴ Међутим, идеја духовног предводништва Давидовог у стварању псалама ликовно је оваплоћена у потоњим минијатурама предговора [*Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* (fol. 4^v) (сл. 21) и *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* (fol. 5^r)] (сл. 24). Да је композиција *Велможе се клањају цару Давиду* створена у контексту владарске репрезентативне слике и у циљу истицања царског аспекта Давидове власти, а не његове стихотворачке улоге, потврђује и положај минијатуре уз део текста *Када је Давид почео да царује након Саула*. Стога се приликом потраге за литерарним предлошком композиције у српском рукопису треба окренути историјском наративу о Давидовом преузимању власти, сачуваном у *Другој књизи Самуиловој*. Након Саулове смрти (1Сам 31) и исцрпљујућег рата између Давидовог и дома Сауловог сина Ивостеја (2Сам 1–4), Давид бива поново, јавно помазан за израиљског цара и *једнако напредоваше, јер Господ Бог над војскама бјеше с њим* (2Сам 5: 1–16). У старозаветној причи тријумфалног карактера јасно се истиче да су се израиљска племена покорила новом вођи Израиља – *Тада дођоше сва племена Израиљева к Давиду у Хеврон, и рекоше му говорећи: ево, ми смо кост твоја и тијело твоје* (2Сам 5: 1). Одавање почести новоустоличеном цару забележено је и у *Историјској палеји*.³⁶⁵ Канонски и апокрифни извори без сумње потврђују да је литерарни приказ поклоњења новоустоличеном владару Давиду била уобичајена завршна слика наратива о његовом званичном ступању на израиљски престо.

³⁶³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 15–16, Abb. 10, Taf. III, Bd. 5; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 191–192. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 3^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 235.

³⁶⁴ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 16; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 24, 25–26. Cf. Αθανασίου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 27, col. 57D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 8).

³⁶⁵ *Anecdota graeco-byzantina*, 281.

Ликовно обликовање Давидовог портрета у композицији *Велможе се клањају цару Давиду* заснива се на традиционалној владарској иконографији и карактеристичним мотивима империјалног програма источнохришћанске уметности.³⁶⁶ Сliku устоличеног цара најпре дефинише његов трон са подножником. Иако је приказивање трона на минијатурама Минхенског псалтира иконографски сведеног типа (скромно, невелико и позлаћено седиште са дискретним орнаментима), његов истинити значај лежи у идеолошком домену империјалне симболике. Већ је у уметности ранохришћанске епохе дошло до трансформације римског седишта првобитно намењеног конзулима (*sella curulis*) у царски трон, идеолошки оплемењен идејама сакралног симболизма, то јест апсолутистичке моћи богоизабраног земаљског суверена.³⁶⁷ Стога је трон са подножником постао ликовни симбол суверене моћи и старозаветног цара Давида, те неизоставни део његових репрезентативних владарских портрета.

Одежда цара Давида изведена је у једноставној форми, али усаглашена са основним иконографским постулатима источнохришћанског владарског костима – цар је одевен у дивитисион са манијакисом и једноставним позлаћеним лоросом, на ногама има црвене ципелице, док му је глава овенчана круном. Необичан додатак Давидовој одежди представља церемонијални плашт (хламида), пребачен преко владарског дивитисиона и закачен фибулом на средини груди.³⁶⁸ Интересантно је да хламида, важна крунидбена инсигнија и неизоставан део владарске одеће у свечаним империјалним церемонијама још од времена IV века, скоро у потпуности нестаје из царског одевног репертоара и крунидбеног ритуала у периоду позног средњег века, што потврђују и историјски извори и сачувани портрети византијских владара.³⁶⁹ Карактеристичан плашт, којима византијски василевси обично ниси скривали ознаке владарског достојанства (дивитисион и лорос), јавља се изузетно на портретима деспота Стефана Лазаревића, вероватно под утицајем војничких инсигнија средњовековног Запада.³⁷⁰

³⁶⁶ О пракси представљања библијских владара у византијском империјалном костиму, коришћеној још од епохе ранохришћанске уметности v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 34–38.

³⁶⁷ О трансформацији римског седишта *sella curulis* у царски трон и симболизму трона у источнохришћанској монархистичкој идеологији v. Hellemo, *Adventus Domini*, 41–42; *Throne*, in: ODB III, 2082–2083 (A. Kazhdan, L. Ph. Bouras); Parani, *Reconstructing the reality of images*, 160–167; Y. Young, *Throne among the gods: a short study of the throne in archaic Greek iconography*, in: *The ancient throne. The Mediterranean, Near East, and beyond, from the 3rd millennium BCE to the 14th century CE*, ed. L. Naeh, D. Brostowsky Gilboa, Vienna 2020, 105–121. О подножнику као уобичајеном пратећем елементу трона v. *Footstool*, in: ODB II, 795 (A. Cutler, L. Bouras); Parani, *Reconstructing the reality of images*, 170–173.

³⁶⁸ О различитим формама плаштова и фибула у средњовековним историјским изворима и источнохришћанској уметности, као и њиховом инсигниолошком значају у византијским империјалним церемонијама v. *Fibula*, in: ODB II, 784–785 (S. D. Campbell, A. Kazhdan); I. M. Johansen, *Rings, fibulae and buckles with imperial portraits and inscriptions*, *Journal of Roman Archaeology* 7 (1994) 223–242; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 13, 53, 64, 65; *Pseudo-Kodinos*, 37, 45, 229, 341, 352, 358; Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 76, 79–80, 81, 228, 232. О империјалној симболици црвене обуће у сасанидској и византијској култури, v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 30–31; M. P. Canepa, *The Two Eyes on the Earth. Art and Ritual of Kingship Between Rome and Sasanian Iran*, Berkeley – Los Angeles – London 2009, 201–204.

³⁶⁹ Исцрпно о хламиди као једном од најзначајнијих делова византијског церемонијалног орната и трансформацији византијске владарске моде v. M. G. Parani, *Cultural identity and dress: the case of Late Byzantine ceremonial costume*, *JÖB* 57 (2007) 95–134.

³⁷⁰ Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 134; Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 94, n. 118.

Треба се осврнути и на владарску инсигнију у левој руци цара Давида – белу марамицу са дискретним црвеним везом. Употребу марамице као владарске регалије потврђује немали број нумизматичких предмета ранохришћанске и рановизантијске епохе.³⁷¹ Преузимањем елемента античког римског царског и конзуларног костима, који је био најпре реминесценција на церемонијално означавање почетка игара на римском хиподрому од стране цара, византијски василевси употребљавали су марамицу за давање знакова приликом различитих дворских церемонија.³⁷² Архиепископ солунски Симеон (†1491) у свом делу *О храму Божијем и о служителјима у њему* описује инсигнију марамице и као ознаку пролазности земаљске власти, која прелази из руку једног у руке другог владара.³⁷³ Упркос несумњивој инсигниолошкој вредности те тканине, детаљно изложеној у *Трактату о службама* Псеудо-Кодина, марамица није постала једна од редовно приказиваних инсигнија на владарским портретима у источнохришћанској уметности. Један од разлога може бити и њено *паганско* порекло, услед чега је била замењена акакијом, царском регалијом искључиво хришћанског карактера, а сличне симболике (ознака смртности и пролазности земаљског владара).³⁷⁴ Међутим, изузетно неуобичајено, на минијатурама Минхенског псалтира из XIV века васкрсава мотив владарске инсигније марамице. Недоследност у њеном приказивању на Давидовим портретима у српском рукопису може се објаснити чињеницом да се тај елемент владарског орната појављује искључиво у композицијама које се одигравају на двору, те чини део владарског костима приликом званичних царских аудијенција. Томе сведоче Давидови портрети са марамицом у рукама на минијатурама *Сусрет Давида и свештеника Ахимелеха* уз Пс 33 (fol. 43^v) и *Војска окољава Давида у његовом дому уз Пс 58* (fol. 75^v).³⁷⁵ Карактеристичне империјалне регалије Давидових владарских портрета – хламида (најчешће сликана приликом извођења портрета старозаветног цара у Минхенском псалтиру) и марамица – јасно одвајају представе старозаветног цара од приказа других властодржаца у српском рукопису и представљају врсту анахроне ликовне референце, која није усаглашена са савременим владарским костимом XIV века.

Још једна иконографска особеност лика устоличеног цара је и његов пажљиво обликовани младолики изглед, карактеристичан за Давидове представе у ликовном програму пролога псалтира, као и у сценама Давидове младости традиционално извођеним уз стихове апокрифног Пс 151 (fol. 186^f).³⁷⁶ Старозаветни наратив о доласку Давида на власт

³⁷¹ M. Mays, P. Grierson, *Catalogue of late Roman coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection. From Arcadius and Honorius to the accession of Anastasius*, Washington, DC 1992, 75, 80, 93, 144, 162, 165, 183, 201, 239, 253. Cf. G. P. Galavaris, *The symbolism of the imperial costume as displayed on Byzantine coins*, Museum Notes (American Numismatic Society) 8 (New York 1958) 101.

³⁷² О марамици као елементу источнохришћанског владарског орната v. *Pseudo-Kodinos*, 141, 145, 171, 409; Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 35, 65, 72, 88, 159, 193, 230, 244, 312, 460, 464, 486, 488.

³⁷³ Συμεών, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, *Περί τοῦ Τεροῦ Ναοῦ καί τῆς τοῦτου καθιερώσεως*, in: PG 155, col. 356B.

³⁷⁴ D. Gilbert, *From the "mappa" to the "akakia": symbolic drift*, in: *From Rome to Constantinople: studies in honour of Averil Cameron*, ed. H. Amirav, V. H. Romeny, Leuven 2007, 203–220. О владарској инсигнији акакије v. *Akakia*, in: ODB I, 42 (A. Kazhdan); Parani, *Reconstructing the reality of images*, 33, pls. 2, 3, 19, 21, 22, 24; Војводић, *Идејне основе*, 236; *Pseudo-Kodinos*, 14, 18, 139, 141, 143, 171, 347, 348, 402, 411; Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 35, 65, 70, 88.

³⁷⁵ Неуобичајено, марамица се појављује и у рукама тројице старозаветних владара, одевених у једноставне каварионе, на илустрацији Пс 76.

³⁷⁶ V. *Апокрифни псалм 151 – Давидова младост* (fol. 186^f).

јасно указује на његову младост у том тренутку – *Тридесет година бијаше Давиду кад се зацари, и царова четрдесет година* (2Сам 5: 4), те прикази младоликог Давида сведоче о верности композиција основном литерарном предлошку. С друге стране, свих осамнаест Давидових портрета уз стихове псалама у српском рукопису, који се појављују у тематски разноликим илустрацијама његове дуге владавине, без изузетка изведени су у складу са устаљеном иконографијом старозаветног владара – човек средњих година округле и седе браде, док је владарски орнат остао непромењен.³⁷⁷

Тематски и композиционално, минијатура *Велможе се клањају цару Давиду* заснива се на приказу једног од основних симболичких чинова византијског дворског церемонијала – извођењу проскинезе пред владаром. Као симбол аутократске моћи василевса, проскинеза је обухватала низ блиских форми клањања (од наклона главом до потпуне прострације) чиме се пред царем изражавало поштовање, однос подређености и подаништва или молитвено обраћање.³⁷⁸ У прегледној студији о представљању чина проскинезе пред царем у византијској уметности, Драган Војводић указује на остварења источнохришћанског минијатурног сликарства која су, упркос развијенијој иконографској форми, суштински аналогна слици у Минхенском псалтиру [композиције *Инаугурација цара Теофила у Хроници Јована Скилице* из XIII века (Мадрид, Национална библиотека Шпаније, *Cod. Gr. Vitr.* 26–2, fol. 42^r) или *Цар Александар и Филип и Повратак цара Александра у Македонију у Роману о Александру Великом* из XIV века (Венеција, Хеленски институт за византијске и поствизантијске студије, *Cod. Gr.* 5, fols. 23^v, 42^r).³⁷⁹ Идеје величања новоустоличеног владара могу се пронаћи и у илустрацији основног литерарног предлошка о ступању Давида на владарски престо (2Сам 5: 3). На страницама *Vat. Gr.* 333 из XI века приказ Давидовог церемонијалног подизања на штит употпуњен је портретима великодостојника који подижу руке у гесту акламације, на истоветан начин као и на композицији *Помазања Сауловог* у истом рукопису (fols. 15^v, 44^r).³⁸⁰ С обзиром на то да је проскинеза била повластица припадника највиших друштвених кругова, није неуобичајено што је ранг једноставно одевених фигура на минијатури у српском рукопису јасно истакнут натписом *велможе*.³⁸¹ Иако разасути по рукописима различите садржине насталим у различито време, примери проскинезе пред византијским василевсима или акламације старозаветних владара који су ступили на престо потврђују да је репрезентативна композиција поклоњења Давиду у Минхенском псалтиру у потпуности усклађена са византијском формом одавања почasti владару, те проистиче из церемонијалних процедура у служби византијског владарског култа.³⁸²

³⁷⁷ За упутства о сликању цара Давида у сликарским приручницима v. Медић, *Стари сликарски приручници*, 235. Ради уштеде простора, у наставку дисертације више се неће описивати појединости Давидовог владарског орната.

³⁷⁸ О чину проскинезе у византијском царском церемонијалу и њеној симболичкој вредности v. *Proskynesis*, in: ODB III, 1738–1739 (M. McCormick); *Pseudo-Kodinos*, 133, 151, 153, 165, 185, 187, 225, 259, 265, 325, 381, 386–387, 397; Војводић, *Идејне основе*, 148–156.

³⁷⁹ D. Vojvodić, *On the presentations of proskynesis of the Byzantines before their emperor*, Niš i Vizantija 8 (2010) 259–271.

³⁸⁰ Lassus, *Livre des Rois*, 44, 70, pl. VII, fig. 25, pl. XXIII, fig. 83.

³⁸¹ Vojvodić, *On the presentations of proskynesis*, 267.

³⁸² Мишљење Јозефа Штриговског да композиција *Велможе се клањају цару Давиду* потпуно одступа од византијске форме омажа цару треба одбацити (Strzygowski, *Die miniaturen*, 16).

(...) ПЈЕВАЈУЋИ У ДОМУ ГОСПОДЊЕМ УЗ КИМВАЛЕ И ПСАЛТИРЕ И ГУСЛЕ ЗА СЛУЖБУ У ДОМУ БОЖИЈЕМ³⁸³

Традиционална хришћанска тема Давида као аутора псалтира у српском рукопису изведена је репрезентативним целостраничним композицијама које, формирајући ликовни диптих, творе неуобичајено исцрпну ликовну целину на тему компоновања псалама.

Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме (fol. 4^v) (сл. 21)

д(а)в(н)дѣ съставлѣнѣ ѱалтирь, наоуѣтаѣмъ д(оу)хоу с(вѣ)тымъ (доња маргина)

Предговор псалтиру: (...) *Изабра од свих племена израиљевих седамдесет мужева, а од племена левитског четири који су били начелници песнички. То су били Асаф, Еман, Етам, Идитум и свако од њих имаше са собом седамдесет и два мужа који им певаху. (...) И та четири начелника певачка пред светилиштим Божијим стајаше појећи Богу. И један од њих у кимбал бијаше. А други у псалтир. Један у прегудницу (цитру). А други у рожану трубу. Посреди свих стајаше Давид стари син држећи псалтир. Беше тај псалтир одређени инструмент лепши од гусли.*³⁸⁴

На златном фону минијатуре, без назнаке простора, цар Давид [д(а)в(н)дѣ, ц(а)рь] и четворица певача свирајући на инструментима стварају псалме. Старозаветни цар, фронтално приказан у средишту скупине, једини је истакнут ореолом од кога је данас видљив само црвени цртеж. У Давидовим рукама је лаута. Четворица младоликих певача, одевени у хаљине и огртаче разноликих боја, музицирају окренути ка цару. Са Давидове десне стране налазе се Етам [ѣтамъ], који дува у дугачки рог, и Асаф [ѣсафъ], који је у рукама вероватно држао лауту (велике партије Асафове фигуре страдале су у потпуности). Наспрам њих, са леве стране старозаветног монарха, приказани су Еман [ѣманъ] са малим бубњем окаченим око врата и Идитум [идитумъ], који прстима окида златне жице харфе троугаоног облика.

Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима (fol. 5^r) (сл. 24)

ѡ. цоуѣжъ, ѣже ѡт(ъ)пѣвають д(а)в(н)доу, егда съставлѣше ѱалтирь (горња маргина)³⁸⁵

Предговор псалтиру: *Свако од њих Светим Духом подстакнут појаше Богу. И кад год је заиграо Дух Свети на једном од њих. Рецимо на Асафу, другови стајаше у тишини. И одговараше певачу певајући Богу говорећи. Алилуја, што значи хвалимо истинитога Бога.*³⁸⁶

На наспрамној страници, сучељавајући се са представом стихотворења цара Давида и четири начелника певачка, изведен је приказ хора од седамдесет и двојице (?) појаца који учествују у стварању псалтира. Велики број учесника успешно је распоређен у три поворке певачких фигура, чиме је остварена и дискретна просторна дубина композиције. Појединаче певачке фигуре разликују се по боји и кроју својих хаљина, зачуђеним положајима и ретким драматичним гестовима попут младолике фигуре у плавој хаљини кратких рукава која шири

³⁸³ 1Дн 25: 6.

³⁸⁴ О термину прегудница v. Rejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 15, 19, 151, 194.

³⁸⁵ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 15; Jagić, *Einleitung*, XV–XVI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 93.

³⁸⁶ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 14, 15; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 23–24, 25. Cf. Αθανασίου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 27, col. 57C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 8).

руке у чуду. У највишем сегменту композиције група од тринаест фигура истакнута је хаљинама које им откривају недра и карактеристичним белим турбанима. Већина учесника усмерава поглед у правцу Давида и певачких начелника.³⁸⁷

Улога цара Давида у развоју религиозне поезије Израиља традиционална је слика Светог писма и јудео-хришћанског предања, дубоко утиснута у саму природу псалтира. Приврженост старозаветног цара богољубивој песми исказана је различитим поетским сликама – када је *зао дух* мучио Саула, пастир Давид га је умиривао свирањем на харфи (1Сам 16: 17–23), прогоњени Давид узносио је хвалоспев Господу након што га је избавио из руку Саулових (2Сам 22), те нарицао стиховима над умрлим Саулом и Јонатаном (2Сам 1: 17–27).³⁸⁸ Речју, служење Господу музиком и песмом неодвојиво је од историјског лика Давидовог. У *Првој књизи Дневника* забележене су и приче о Давидовој организацији певача јерусалимског храма, Левита, и богослужбеног певања.³⁸⁹ Старозаветни цар одабрао је певачке начелнике, и *пјевачи Еман и Асаф и Етан удараху у кимвале мједене* (1Дн 15: 19), који ће певати у *дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем, како цар наређиваху Асафу и Једутуну и Еману; и бјеше их на број с браћом њиховом обученом пјесмама Господњим, двјеста и осамдесет и осам* (1Дн 25: 6–7). Старозаветна традиција очувала је, дакле, сећање на тројицу певачких предводника, те се верује да су Етан и Идитун означавали исту особу.³⁹⁰

Ликовни диптих на тему компоновања псалтира у српском рукопису постављен је уз одговарајуће текстуалне делове пролога. Давидов статус богонадахнутог стихотворца истакнут је ореолом који краси само његов лик. Портрети старозаветних певача и цара Давида током музицирања су и ликовно сведочанство о разноликости средњовековних музичких инструмената. Међутим, одабир инструмената који су приказани (дугачки рог, лауте, малени бубањ и харфа) није усаглашен са поменом инструмената у предговору псалтира (кимвал, псалтир, цитра и труба).³⁹¹ Свечаности слике доприноси и интензивно златни фон минијатуре, неоптерећен сценографским детаљима.

Репрезентативни приказ стварања псалама у Минхенском псалтиру је и по свом месту у рукопису, као и по ликовном формату усклађен са уводним сликама источнохришћанских *аристократских псалтира*.³⁹² У оквиру богатог корпуса сачуваних

³⁸⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 16–17, Abb. 11, Taf. IV, Bd. 6–7; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 191–192. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 4^v–5^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 235.

³⁸⁸ Xeravits, *The reception of the figure of David*, 76; Младеновић, *Давидови псалми*, 18–19.

³⁸⁹ У јеврејској традицији, сваки прворођени Левит, потомак старог племена Леви, наследно је постајао свештеник најнижег ранга у јеврејској црквеној хијерархији – Левити су били задужени да се старају о Шатору (Бр 1: 48–54), али нису вршили службе (Бр 8: 5–26), бринули су о светим предметима, чишћењу тремова и припремању хлебова (1Дн 23: 24–32) и били су појци (1Дн 9: 33–34; 2Дн 5: 12–13). Левити су своје функције обављали од изласка Израиља из Египта до Христовог рапећа, када је наступило доба Христовог свештенства. V. Welch, *The Good Samaritan*, 78.

³⁹⁰ О певачким начелницима и њиховом ауторском уделу у стварању псалтира v. Gunkel, *Introduction*, 338–339; *Асаф*, in: ПЭ III, 586–587 (С. А. Архипов); Младеновић, *Давидови псалми*, 19–20.

³⁹¹ Детаљније о музичким инструментима на композицији *Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* v. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 108, 112, 113–115, 119; eadem, *Музички instrumenti srednjovekovne Srbije*, 14, 15, 31, 45, 60, 86–87, 88, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 145, sl. 16 (са напоменом да је троугаона харфа представљена у рукама Идитума вероватно утицај старијих узора из византијског минијатурног сликарства).

³⁹² О ликовној рецензији такозваних *аристократских псалтира* v. supra.

псалтира тог типа више рукописа испред Пс 1 садржи приказ цара Давида и певачких начелника који музицирају. Иконографски блиске варијанте налазе се у псалтирима из XI века, *Vat. Gr. 342* (Ватикан, Ватиканска библиотека, 1087/1088, fol. 24^v) (сл. 22) и *Lond. Add. 36928* (Лондон, Британска библиотека, с. 1090, fol. 46^v), у псалтирима *Cod. Vatopedi 761* (Атос, Манастир Ватопед, с. 1088, fol. 14^v), *Топкапи Gr. 13* (Истанбул, Библиотека Топкапи Сараја, друга половина XII века, fol. 2^r) и *Spen. Gr. 1* (Њујорк, Њујоршка јавна библиотека, почетак XIII века, fol. 1^v), као и у рукопису *Par. Gr. 1335* (Париз, Национална библиотека Француске, последња четвртина XII века, fol. 258^v).³⁹³ Такође, поједини *псалтири маргиналног типа* садрже ауторске портрете на почетку књиге псалама у којима је истакнута стихотворачка улога цара Давида.³⁹⁴ Ваљало би поменути и јединствену минијатуру Давида стихотворца, окруженог хорovima певача смештених у шест једноставних кружница, у илустрованом рукопису *Хришићанске Топографије*, *Vat. gr. 699* (Ватикан, Ватиканска библиотека, IX век, fol. 63^v) (сл. 23).³⁹⁵ Композиције из IX века, сачуване на страницама Хлудовског псалтира или илустрованог рукописа Козме Индикоплова, значајно су сведочанство о постојању развијених иконографских образаца за слику *Цара Давида и певачких начелника*, чије се порекло опрезно може везати и за уметност предиконокластичке епохе. Међутим, иконографска разноликост немалог броја наведених представа дозвољава само закључке општег типа – цар Давид се приказивао најчешће на трону, како музицира на псалтериону (што је забележено и у самом предговору Минхенског псалтира), док је број пратећих певачких фигура варирао. Стога је необично што су се илуминатори Минхенског псалтира определили да у руке цара Давида ставе лауту, иако старозаветни цар музицира на том инструменту и на композицијама *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11 (fol. 19^r) (сл. 40) или *Изградња храма у присуству Давида музичара* уз Пс 95 (fol. 124^v) (сл. 148).

Наспрам представе традиционалне иконографије на версо страни четвртог листа српског рукописа, композиција *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* јединствена је у источнохришћанском средњовековном сликарству (сл. 24). Опис четири певачка начелника и њихових пратећих хорова од по седамдесет и два певача у прологу Минхенског псалтира бројчано је усклађен са збиром од двесто осамдесет и осам певача у старозаветном наративу (1Дн 25: 7). Комплексна симболика броја седамдесет и два највероватније проистиче из апокрифног *Писма Аристеја Филократу* о стварању грчког превода Старог завета, Септуагинте (III–II век п.н.е). У Аристејевом писму бележи се да је седамдесет и двојица јеврејских учењака (по шесторо стараца из сваког од дванаест племена Израиља) превело старозаветне књиге за тачно седамдесет и два дана.³⁹⁶ Јудеохришћанска егзегеза и традиција повезују седамдесет и двојицу преводиоца са седамдесет нација (Пост 10), седамдесет језика (Пост 11), седамдесет старешина Израиља који су чекали Мојсија у подножју Синаја приликом добијања Закона (Изл 24: 1, 9; Бр 11: 16, 24–25) и седамдесет апостола посланих од стране Господа да шире јеванђељску реч (Лк 10: 1). На тај начин формирано је синкретичко јединство између две бројке, те њихова заједничка типолошка

³⁹³ Cutler, *The aristocratic psalters*, 28, 39, 49, 55–56, 73–74, 78, figs. 128, 176, 205, 264, 281.

³⁹⁴ Cf. infra.

³⁹⁵ За део илустрованог текста *Хришићанске Топографије*, који описује Давидову улогу у стварању псалтира, као и организацију појачких хорова v. *The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian monk*, trans. J. W. McCrindle, London 1897, 184–194. За репродукцију у колору v. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699 [12. 3. 2022].

³⁹⁶ За текст *Писма Аристеја Филократу* v. *The letter of Aristeas*, trans. H. St. J. Thackeray, London – New York 1917, 21–87.

вредност заснована на идеји свеобухватности хришћанског света и универзалности Господње мисије.³⁹⁷ Да су бројеви седамдесет и седамдесет и два наизменично употребљавани као јединствени нумерички симбол потврђује и сам пролог Минхенског псалтира [*Израба од свих племена израиљевих седамдесет мужева (...)* свако од њих имаше са собом седамдесет и два мужа који им певаху], у коме се реферира и на старозаветну епизоду изградње Вавилонске куле, као и илустрација хора која броји седамдесет и две фигуре док се у натпису помиње *седамдесет мужева*. У контексту наратива о настанку псалама може се закључити да је број седамдесет/седамдесет и два употребљен као симбол универзалне и једногласне песме која се узноси Господу (*Прорицаше тако како ће у последње дане сваки језик славити Бога једногласно*).³⁹⁸

Упркос традиционалном сазнању о четворострукој организацији хорова, ниједна композиција састављања псалтира није била толико опширног карактера, већ је хорова приказивала у скупини од највише десетине певача (изузев симетрично решених шест кружница са по осам певачких портрета на минијатури *Хришћанске Топографије*). Исцрпност композиције у српском рукопису огледа се не само у пажљивој изради одговарајућег броја фигура (од којих су некима видљиви само врхови глава), већ и у чињеници да је приказан конкретан тренутак одговора хора једном од певачких начелника, што је у потпуности усклађено са илустрованим текстом.³⁹⁹ Промишљања о пореклу иконографски развијеног ликовног решења у Минхенском псалтиру остају у домену хипотеза. Ипак, с обзиром на истанчану везу између текста апокрифног пролога и слике антифоналног певања хора не чини се немогућим да је композиција *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* створена приликом осликовања конкретне рецензије пролога Минхенског псалтира, а у циљу проширивања ликовног наратива.

III. 3. АУТОРСКИ ПОРТРЕТ ЦАРА ДАВИДА (FOL. 7^v)

На размеђи илустрација пролога Минхенског псалтира историјског карактера и ликовног програма који прати псалме, налази се ауторски портрет цара Давида. Иза наизглед традиционалне иконографске формуле старозаветног цара који записује псалме, крије се оваплоћење идеје о природи богонадахнутих стихова псалтира.

Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом (fol. 7^v) (сл. 25)

д(оу)хъ с(вѣ)ты оуѣнтъ д(а)в(н)да ц(а)ра писати ѷ(алт)н(рѣ) (доња маргина)⁴⁰⁰

На једноставном и широком црвеном престолу са подножником представљен је цар Давид [д(а)в(н)д(ь) ц(а)рѣ], благо погнут у трочетвртинском профилу, у тренутку састављања

³⁹⁷ Исцрпно о синкретичној типолошкој вредности броја седамдесет/седамдесет и два у јудеохришћанској егзегези v. E. Burrows, *The number seventy in Semitic*, *Orientalia* 5 (1936) 389–392; T. Major, *The number seventy-two: Biblical and Hellenistic beginnings to the Early Middle ages*, *Sacris Erudiri* 52 (2013) 7–46; N. C. Johnson, “*Sent into All the World*”. *Luke’s sending of the seventy(-two): intertextuality, reception history, and missional hermeneutics*, *Princeton Theological Review* 18/1 (2015) 9–19; A. D. Macdonald, *The seventy-two elders of Aristeas: An evaluation of speculation*, *Journal for the Study of the Pseudepigrapha* 29/1 (2019) 36–53. Cf. Schoedel, *Scripture and the seventy-two heavens*, 118–129.

³⁹⁸ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 15; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 24, 25.

³⁹⁹ О респонзоријалном начину појања v. Мирковић, *Православна литургија* I, 278; Taft, *The Liturgy of the hours*, 139.

⁴⁰⁰ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 16; Jagić, *Einleitung*, XVI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 93–94.

псалама. Старозаветни цар приказан је као човек средњих година, кратке, седе, гргураве косе и браде, одевен у владарски костим. На крилу му почива отворени кодекс на коме каламусом и црвеним мастилом исписује почетак Пс 1: *бл|ж(ε)|нѣ | цоѿ|жѣ*. Покрај Давидовог престола налази се крилати анђеоло одевен у кратку плаву тунику са црвеним огртачем – персонификација Светог Духа [*д(оѿ)хѣ*]. Присан однос двеју фигура истакнут је анђеоском десницом положеном на Давидово раме, као и његовом главом нежно приљубљеном уз Давидово ухо. Простор у коме се одиграва свечани чин писања псалтира дефинисан је златним фоном минијатуре испуњеним богатом флоралном врежом плаве боје.⁴⁰¹

Осликавање почетака књижевних дела приказима њихових аутора, то јест извођење такозваних ауторских портрета, представља традиционалну уметничку праксу у историји хришћанске илуминације. Идејни образи богатог корупуса слика инспирисаних аутора заснивају се на портретима књижевних ствараоца у античкој и ранохришћанској уметности.⁴⁰² Угледни аутори, попут римског писца и архитекте Витрувија (I век п. н. е), или знаменитог иконоборца Јована Дамаскина (с. 676–749), оставили су поетске забелешке о значају сусрета читаоца са сликаним ликом аутора и о имагинативном свету књиге у којем писац и читалац заједно контемплирају над књижевним делом.⁴⁰³ Класични прикази античких песника са развијеним свицима и у пратњи њихових муза добили су своју христјанизовану верзију, те су били преточени у портрете Христових ученика задубљених у стварање својих јеванђеља још у предиконокластичкој уметности.⁴⁰⁴ Недуго потом, а на основу истих идејних образаца, стварани су портрети писаца и у илустрованим рукописима Хомилија светог Григорија Назијанског, Слова светог Јована Златоустог, *Лествици* светог Јована Лествичника, као и у књизи псалама.⁴⁰⁵ Иконографске варијације у изради ауторских портрета могу се односити на положај аутора (стојећи ауторски портрет, писац замишљен над својим делом, аутор заокупљен писањем), извор његове инспирације (Рука Господња или попрсје Христа у сегменту неба, персонификована антропоморфна фигура стваралачке инспирације), као и на место композиције у оквиру илустрованог текста (сведенији прикази укомпоновани у медаљоне или иницијале на почетку текста, ауторски портрети инкорпорирани у заставице, минијатуре преко читавог листа). Иако су портрети аутора књижевних дела у средњовековној илуминацији уживали велики степен самосталности у

⁴⁰¹ Сырку, *Стари српски рукописи* II, 52; Strzygowski, *Die miniaturen*, 18, Abb. 12, Taf. V, Bd. 8; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 192; Radojčić, *Der Stil*, 284. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 14^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 235.

⁴⁰² О изради портрета књижевних ствараоца у уметности ранохришћанске илуминације в. Weitzmann, *Ancient book illumination*, 116–127; K. Weitzmann, *Book tradition of the fourth century: tradition and innovation*, in: idem, *Studies*, 113–120. Cf. *Author portraits*, in: ODB III, 1705 (I. Kalavrezou).

⁴⁰³ За изворе о интензивном трансферу који се одигравао на релацији читалац дела – портрет аутора дела у касној антици и раном хришћанству в. J. Willson, *Reading with the evangelists: portrait, gesture, and interpretation in the Byzantine Gospel book*, *Studies in Iconography* 41 (2020) 79–80.

⁴⁰⁴ О ауторским портретима четворице јеванђелиста у средњовековном минијатурном сликарству в. A. M. Friend, *The portraits of the evangelists in Greek and Latin manuscripts*, *Art Studies* 5 (1927) 115–147; H. Buchthal, *A Byzantine miniature of the fourth evangelist and its relatives*, *DOP* 15 (1961) 127–139; G. Galavaris, *The Illustrations of the prefaces in Byzantine Gospels*, Vienna 1979, 74–132; R. S. Nelson, *The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book*, New York 1980, 75–91; *Evangelist portraits*, in: ODB II, 761–762 (R. S. Nelson).

⁴⁰⁵ Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 19–25, figs. 61, 63, 78, 87, 92, 97, 98, 154, 196, 256, 275, 302, 304, 307, 377, 400, 401, 428, 430, 433, 435, 451, 452, 459, 470, 471, 472, 473; *Author portraits*, in: ODB III, 1705 (I. Kalavrezou)

односу на остатак ликовног програма, у комбинацији иконографских особености представа лежи кључ за тумачење функције ауторских портрета у оквиру појединачних илустрованих рукописних књига.⁴⁰⁶

Упркос традиционалној самосталности ликовне представе аутора, требало би размотрити положај целостраничног приказа цара Давида који саставља псалме у Минхенском псалтиру, те поставити питање да ли је та композиција у програмској вези са циклусом Давидовог живота који јој претходи. Одговор на то питање налази се у самом начину организације текста и слика на страницама српског рукописа. Наиме, писар кодекса доследно исписује 21 ред текста по страници и то правило изузетно „нарушава“ једино када жели да одређену композицију постави тик уз део текста који се илуструје или када се појединачне текстуалне целине завршавају. Имајући на уму такав начин устројства текста, белина хартије након четири исписана реда на ректо страници седмог листа указује на то да није планирано да ликовни програм предговора псалтиру обухвата још једну композицију. Такође, један од најзначајнијих литерарних мотива предговора Минхенског псалтира – величање Давидових заслуга у стварању псалама – већ је представљен сликом *Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* (fol. 4^v) (сл. 21). Свечани портрет традиционалног аутора псалама се, пак, изводи испред самог почетка текста псалама, формирајући на тај начин још један од ликовних диптиха карактеристичних за илуминацију српског кодекса. Да композиција *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* и почетак псалтира на наредној страници (fol. 8^r) (сл. 26) творе идејно-ликовну целину потврђују и почетне речи првог псалма исписане на оба листа (на Давидовом кодексу и на почетку Пс 1), као и наслов књиге псалама [д(а)в(н)да пр(о)рока и ц(а)ра пѣс(ны)], изведен испод ракошне заставице, који истиче тему Давидовог ауторства. На основу тога, може се закључити да ауторски портрет цара Давида, упркос тематској везаности за текстуални пролог Минхенског псалтира, не припада композицијама историјског карактера илустрација предговора, већ је у идејној спрези са потоњим илустрацијама псалама.

Приказ цара Давида на минијатури *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* у Минхенском псалтиру усаглашен је са основним иконографским карактеристикама његових сачуваних ауторских портрета у илустрованим псалтирима средњег века – старозаветни цар у трочетвртинском профилу задубљен у исписивање псалама. То потврђују композиције које претходе Пс 1 у Штутгартском (fol. 1^v), Томићевом (fol. 4^r) и Кијевском псалтиру (fol. 1^v), као и целостраничне слике рукописа различитог тематског садржаја [*Cod. 78* (Оксфорд, Тринити колеџ, fol. 4^r) и *Cod. 3* (Вашингтон, Думбартон Оакс, fol. 6^r) из последње четвртине XI века, као и *Cod. Gr. 407* из прве половине XIV века (Москва, Државни историјски музеј, fol. 410^v)].⁴⁰⁷ Међутим, традиционалној скупини Давидових ауторских портрета придружују се и раскошне целостраничне минијатуре у Хлудовском (fol. 1^v), Барберини (fol. 5^v), Бристолском (fol. 7^v), а највероватније и веома оштећена композиција у Ватиканском псалтиру (fol. 1^r), где је цар Давид приказан у тренутку музицирања на престолу, окружен певачким начелницима.⁴⁰⁸ Ауторски портрети

⁴⁰⁶ За један од исцрпних примера контекстуализације ауторских портрета у четворојеванђељу са почетка X века, *Pal. Gr. 220* (Ватикан, Ватиканска библиотека, fols. 10^r, 99^r, 129^v, 184^r) v. Willson, *Reading with the evangelists*, 67–103. О индивидуализацији ауторских портрета коришћењем симболичног архитектонског оквира v. Peers, *Sacred shock*, 59–76.

⁴⁰⁷ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 105; *Киевская Псалтирь*, л. 1об; Cutler, *The aristocratic psalters*, 53, 60–61, 92, figs. 194, 234, 322; Джурова, *Томичов псалтир I*, 94; II, ил. 2.

⁴⁰⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 3; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 53, pl. 47; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири*, л. 1об; *The Barberini Psalter*, 56.

музичког садржаја могу се повезати са раскошним приказима Давида музичара из псалтира *аристократског типа*, као и са сликом *Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* из Минхенског псалтира (сл. 22), те су сведочанство о богатој разноликости ликовних предлога који су употребљавани за израду Давидових ауторских портрета.⁴⁰⁹ Ваљало би напоменути да су и илуминатори српског рукописа очигледно упознати са тим иконографским богатством. Стога, наспрам илустрације пролога псалтира са истакнутом историјском улогом Давида у састављању псалтира, испред Пс 1 створена је апстрактнија слика аутора псалама, која је ликовни исказ о богонадахнутој природи Давидове поезије.

Које су то иконографске особености ауторског портрета у Минхенском псалтиру које су употребљене у циљу ликовног уобличавања идеје о божанском промислу садржаном у стиховима псалама који следе? Иако је и у српском рукопису старозаветни цар приказан током исписивања стихова Пс 1, чини се да Давидова активност писања није главни тематски садржај и фокус слике. Композицијом *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* ипак доминира друга тема – интимни тренутак блискости између аутора и персонификације његовог надахнућа, који испуњава слику изузетним емотивним набојем. Познато је да су неизоставни део античких слика инспирисаних аутора биле и представе њихових Муза, које су послужиле као основно полазиште за ликовно уобличавање инспирације хришћанских књижевних ствараоца.⁴¹⁰ Јак утицај хеленистичког концепта инспирације може се препознати у приказима блискости Мелодије и Давида који музицира на псалтериону у ауторским портретима *аристократских псалтира*, попут композиције у чувеном илустрованом псалтиру *Par. Gr. 139* из X века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 1^v) (сл. 27), као и на ауторским портретима у Радослављевом четворојеванђељу из 1427/1428. године (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *F. I. N 591*).⁴¹¹ Посредством илустрованих рукописа X и XI века, мотив надахнутог аутора продире и у монументално сликарство средњег века, те је ехо исте античке идеје очит и хришћанским персонификованим ликовима Божанске Премудрости уз јеванђелисте у живопису цркава Богородице Љевишке у Призрену (1310–1313) или Светог Ћорђа у Старом

⁴⁰⁹ За заједничке иконографске одлике ауторских портрета цара Давида у илустрованим српским псалтирима XVII века в. З. Ракић, *Заставица са ауторским портретом пророка Давида у српским псалтирима XVII века*, Археографски прилози 24 (Београд 2002) 289–310. З. Јанц, *Илустровање српских псалтира од XVI до XIX века са посебним освртом на представе цара Давида*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, ed. J. M. Миловић, Подгорица 1994, 79–88.

⁴¹⁰ О персонификованим фигурама надахнућа у класичној и хришћанској литератури и уметности в. Грозданов, *Слика Јављања Премудрости св. Јовану Златоустом*, 151–153; P. Murray, *The Muses: creativity personified?*, in: *Personification in the Greek world*, 147–159; Б. Вранешевић, *Муза – Божанска Премудрост: један антички мотив и његова трансформација у хришћанском контексту*, Ниш и Византија 10 (2012) 415–427. О Музама у грчкој митологији в. Grevs, *Grčki mitovi*, 13: a, 4; 17: 3; 21: f, o; 23: e, f; 37: c, 1; 59: b; 75: b, 81: 1; 82: c; 95: e, z; 126: g; 132: o; 147: c; 154: d, 3; 161: 4; 164: 1; 170: q.

⁴¹¹ За преглед ауторских портрета Давида у пратњи Мелодије у *псалтирима аристократског типа* в. Cutler, *The aristocratic psalters*, 21–22, 44, 48, 51–52, 60, 63, 81–82, 83, 88, figs. 37, 153, 172, 191, 232, 245, 290, 294, 308. Cf. K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early Christian and Byzantine art and their impact on Christian iconography*, DOP 14 (1960) 45–68. За ауторске портрете јеванђелиста у Радослављевом четворојеванђељу в. Radojčić, *Stare srpske minijature*, 37–38, tab. XIX; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 123–124, сл. 56–58; Вранешевић, *Пример персонификација Божанске Премудрости*, 377–387.

Нагоричину (1317/1318).⁴¹² Немали број персонификација надахнућа у ранохришћанском и средњовековном сликарству, које су сведочанство хармоније између класичне и хришћанске мисли и уметности, увек су женског пола. Различита су објашњења за алегоријско женско обличје фигуре надахнућа: у старијим истраживањима, полне одлике антропоморфизованих алегоријских фигура повезиване су са граматичким родом именице које су означавале, док се у новијим студијама ширег културолошког опсега истичу концепти раста и бујања природног света, који су у класичној мисли увек били повезивани са женским симболима, као и идеја интимног односа ствараоца и инспирације као одраза еротизованог архетипског сагласја мушког и женског принципа.⁴¹³ С друге стране, антопоморфни приказ Давидовог надахнућа у српском рукопису, које се на основу пратећег натписа идентификује као Свети Дух, посве необично је у обличју младића. Идеја о Светом Духу који говори кроз Давида јесте традиционални топос богонадахнутости стваралаштва старозаветног цара у Светом писму [*Требало је да се изврши оно писмо што прорече Дух свети устима Давидовијем* (Дап 1: 16); *Јер никад пророштво не би од човјечје воље, него научени од светога Духа говорише свети Божији људи* (2Пт 1: 21)].⁴¹⁴ Одроз таквих идеја присутан је и у малобројним композицијама *Цар Давид између Мудрости и Пророштва* у византијским *аристократским псалтирима*, где је између двеју персонификација, лебдећи изнад Давидове главе, представљен уобичајени симбол једног од тројичних лица, голуб Светог Духа.⁴¹⁵ Антопоморфна персонификација Светог Духа не може се наћи на другим Давидовим ауторским портретима у источнохришћанској уметности, те се не може говорити о генези тог иконографског мотива. Истражујући старозаветне композиције Минхенског псалтира, Рајнер Штихел је неуобичајено мушко обличје персонификованог надахнућа објаснио утицајем апокрифних списа.⁴¹⁶ Наиме, у *Предговору и казању како беше састављен псалтир*, који претходи ауторској представи Давида у српском рукопису, само се укратко скреће пажња на чињеницу да су псалмотворци певали Господу покретани Светим Духом.⁴¹⁷ Међутим, у другом, краћем апокрифном предговору псалтиру, који се такође очувао у српским позносредњовековним преписима под именом *Слово како цар Давид написа Псалтир*, сачувала се прича о велможи Виору, који је, походећи Давида три ноћи заредом, сваки пут угледао анђела, у обличју лепог младића, како Давиду шапуће на ухо стихове псалама.⁴¹⁸ Очигледно је да су различите апокрифне приче о стварању псалтира

⁴¹² О ликовима инспирисаних аутора српској средњовековној уметности в. Радојчић, *Ликови инспирисаних*, 9–22; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 50, 70–71, 118–119, црт. 2; Тодић, *Старо Нагоричино*, 75, 96; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 76, 79, сл. 40.

⁴¹³ Murray, *The Muses: creativity personified?*, 155–158. Искрпније о питању пола персонификације у класичној и средњовековној литератури и уметности в. J. J. Paxton, *Gender personified, personification gendered, and the body figuralized in Piers Plowman*, *The Yearbook of Langland Studies* 12 (East Lansing 1998) 65–96; idem, *Personification's gender*, *Rhetorica* 16/2 (Berkeley 1998) 149–179; D. Burton, *The gender of Death*, in: *Personification in the Greek world*, 45–68; ; Д. Аћимовић, *Два иницијала Мирослављевог јеванђеља (fols. 26v и 120r)*, *Зограф* 43 (2019) 80–81.

⁴¹⁴ Evans, *Praise and prophecy in the Psalter*, 552–553. Cf. Сырку, *Стари српски рукописи II*, 52. Мотив Светог Духа који говори кроз Давида може се наћи и у Доментијановом житију Светог Симеона – (...) *по савету Светог Духа, што рече кроз уста Давидова: „Удаљих се бежећи, и настаних се у пустињи, и чеках Бога који ме спасава. V. Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, trans. Л. Мирковић, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 276–277.

⁴¹⁵ Cutler, *The aristocratic psalters*, 44, 66, figs. 154, 251.

⁴¹⁶ Stichel, *Außerkanonische Elemente*, 174–175. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 192.

⁴¹⁷ Јовановић, *Апокрифно казање*, 20 (*Апокрифи. Старозаветни*, 414).

⁴¹⁸ *Апокрифи. Старозаветни*, 411.

допринеле формирању традиционалног мотива богонадахнуте Давидове поезије. С друге стране, Габријел Мије је оценио фигуру надахнућа у српском рукопису као оригиналну ликовну форму у контексту Давидових ауторских портрета и повезао ју је са савременим анђеоским приказима из српског монументалног сликарства.⁴¹⁹ Карактеристике низа наведених портрета заиста потврђују Мијеову хипотезу и указују на одређени ступањ оригиналности аутора у компоновању слике. Иако иконографска форма персонификације Давидове инспирације у српском рукопису изискује додатна истраживања, идејна срж композиције је сасвим јасна – извориште Давидовог надахнућа и догматског ауторитета Давидових псалама је Свети Дух, те, у складу са хришћанским учењем о једнакости трију хипостаси, сама Света Тројица. Ради истицања апстрактне теме божанског порекла псалама, илуминатор ослобађа ликовни приказ Давидовог стваралачког процеса уобичајене писарске сценографије и, понављањем мотива крста и розете начињених од флоралне лозице, ствара и подједнако апстрактно орнаментално позађе минијатуре.⁴²⁰

III. 4. ИЛУСТРАЦИЈЕ ПСАЛАМА (FOLS. 7^v–186^r)

Старозаветни псалтир представља најпознатију збирку религиозне поезије. Кроз стихове стотину и педесет псалма проткана је целокупна историја односа човека са Богом и представљен је калеидоскоп разноликих и интензивних религиозних искустава. Величање Господњег имена, његових дела и пребивалишта смењују се са поетским приказима људске патње и вапаја за помоћ и спас упућеним Господу; нада у Господњу човекољубивост, присуство и заштиту изнова нестаје пред дубоко потресним стиховима о Господу који је напустио свој грешни народ, остављајући за собом бол и уништење; а историјски наративи из Старог завета, преточени у песме, истичу колективни идентитет и легитимитет Господњег народа, те служе као догматски оквир и за појединачне слике изразито емотивних стања душе. На концу, једно живописно религиозно литерарно путовање завршава се радосним усклицима и прославом Господа у последњим псалмима свечаног карактера, обједињујући све стихове псалтира сотериолошком сликом наде и спокоја у Господу.

Значај старозаветног псалтира у обликовању основних догматских начела хришћанске вере очигледан је већ у новозаветним списима.⁴²¹ У основи типолошког и

⁴¹⁹ Millet, *Byzance et non l'Orient*, 177–179.

⁴²⁰ О флоралном позађу ауторског портрета у Минхенском псалтиру v. Radojčić, *Der Stil*, 279. О уобичајеној сценографији ауторских портрета (писарски столови, прибор за писање) v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 205–210; И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, 305–319.

⁴²¹ Највећи број старозаветних цитата и алузија у Новом завету везује се за књигу псалама. Синоптичка јеванђеља врло прилежно употребљавају стихове псалама приликом обликовања Христовог месијанског лика, о коме се пророкује у псалтиру и који ће својим животом и страдањем испунити пророчанства Старог завета. Искрпно о новозаветној употреби псалама v. Subramanian, *The prophetic reading of the Psalms*, passim. Cf. Evans, *Praise and prophecy in the Psalter*, 551–579. Христолошком контекстуализацијом псалама псалтир је постао једина канонска колекција химни коју су равноправно употребљаване и у хебрејском и у хришћанском богослужењу, али у засебним идеолошким контекстима. Хебрејски псалтир (*Tehellim*) подељен је на пет књига (Пс 1–40, 41–71, 72–88, 89–105, 106–150) наподобје Мојсијевог Петокњижја. *Midrash Tehellim*, класични рабински коментар на псалме, објашњава петоделну структуру Торе, односно псалтира идејним паралелизмом – Мојсије је Израилу даровао пет књига Закона уз благослов *Благо теби, Израилу!* (Понз 33: 29), а Давид Израилу даје пет књига псалама на чијем почетку стоји *Благо човјеку* (Пс 1: 1). Византинци су били упознати са хебрејском поделом псалтира, али су они псалме

амблематског повезивања стихова псалама са новозаветним нарративима, то јест истицању пророчког карактера псалтира, одјекују речи васкрслог Христа: *Ово су ријечи које сам вам говорио још док сам био с вама, да све треба да се сврши што је за мене написано у закону Мојсијеву и у пророцима и у псалмима* (Лк 24: 44). На таквим идејним основама почивала је исцрпна христолошка контекстуализација књиге псалама још у делима првих хришћанских апологета, попут светог Климента Александријског (с. 150–с. 215), Оригена (с. 185–с. 253) и Евсевија Цезарејског (с. 260/265–339), или чувених црквених јерарха IV века, светих Атанасија Александријског (с. 296–373), Василија Великог (330–379), Григорија Назијанског (с. 329–390) и Јована Златоустог (с. 347–407).⁴²² Патристичка егзегеза библијских песама из псалтира била је саображена са појањем псалама приликом најстаријих хришћанских богослужбених обреда разноликог карактера.⁴²³ Наспрам церемонијалније псалмодије катедралне службе, усаглашене са периодима литургијског дана, седмице и године и усмерене ка величању Господа, монашку употребу псалама одликује интимнији однос појединаца са Господом и посвећивање целог срца непрекидној молитви појањем псалама и медитацији над речима Господњим.⁴²⁴ Драгоценост псалтира у монашкој свакодневици потврђују и записи светог Саве у Карејском типiku и тексту *Упутство ономе који хоће да држи овај псалтир* – књигу псалама треба испевати за један дан и ноћ, а, ако се изговоре сви псалми, треба почети поново, *јер псалтир се никада не свршава*.⁴²⁵ Духовна димензија псалама на јудео-хришћанским богослужењима била је оплемењена и пратећим музичким изразима, чиме је милозвучно и хармонично псалмопојање добило и естетску и перформативну улогу у литургији.⁴²⁶

С обзиром на општи карактер песничких слика псалама, које су садржале основне моралне поуке о богољубивом понашању, трпњи и животу у врлини ради досезања спасења душе, псалтир је био и најчешће употребљавана књига изван званичних црквених кругова и уског круга средњовековних учењака. Свети Атанасије Александријски у чувеном писму пријатељу Марселину истакао је особиту благодат и универзалну вредност псалама

груписали у двадесет катизми, то јест целине сукцесивних псалама са одговарајућом богослужбеном употребом (Пс 1–8, 9–16, 17–23, 24–31, 32–36, 37–45, 46–54, 55–63, 64–69, 70–76, 77–84, 85–90, 91–100, 101–104, 105–108, 109–117, 118, 119–133, 134–142, 143–150). О симболици хебрејске и хришћанске поделе псалтира в. Богдановић, *Стара српска библиотека*, 17; P. D. Miller, *The Psalter as a book of theology*, in: *Psalms in community*, 87–98; Pappulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 13.

⁴²² О општем значају патристичке егзегезе псалама в. H. Boersma, *The church fathers' spiritual interpretation of the Psalms*, in: *Living waters from the ancient springs. Essays in honor of Cornelis van Dam*, ed. J. van Vliet, Eugene, Or. 2011, 41–56. Cf. увод поглавља дисертације Ш. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*. На појединачна дела црквених аутора указиваће се током идејно-иконаграфске анализе псалама осликаних у Минхенском псалтиру.

⁴²³ О најстаријем појању псалама у јудео-хришћанској заједници в. Мирковић, *Православна литургија I*, 212–214; Taft, *The Liturgy of the hours*, 13–29, 31–56.

⁴²⁴ За исцрпну анализу хришћанске катедралне и монашке псалмодије в. R. F. Taft, *Christian liturgical psalmody: origins, development, decomposition, collapse*, in: *Psalms in community*, 7–32. Cf. idem, *The Liturgy of the hours*, 211–213. О монашком појању псалама в. Pappulov, *Psalters and personal piety in Byzantium*, 78–106.

⁴²⁵ *Карејски типик*, in: *Свети Сава. Сабрани списи*, trans. Л. Мирковић, Д. Богдановић, ed. Д. Богдановић, Београд 1986, 38–39; *Упутство ономе који хоће да држи овај псалтир*, in: *Свети Сава*, 141–143.

⁴²⁶ Уз поједине псалме сачувани су наслови, још увек недовољно проучени, који су садржали упутства о музичком извођењу библијских песама. О музичким насловима псалама в. H. G. May, *"AL..." in the superscriptions of the Psalms*, *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 58/1 (Chicago, Ill. 1941) 70–83; Gunkel, *Introduction*, 346, 349–351; Ch. Isbell, *The musical notations in the Book of Psalms*, *Studies in Jewish Civilization* 19 (Omaha 2008) 11–26. Укратко о симболичној интерпретацији музичког извођења псалама в. Boersma, *The church fathers' spiritual interpretation*, 43–46.

повезујући појединачне библијске песме са карактеристичним животним ситуацијама, јер је псалтир написан за сваког човека, за пример и утеху.⁴²⁷ Свети Атанасије Александријски, такође, низом упечатљивих метафора у својој *Беседи на први део првог псалма* истиче пригодност псалтира за сваки тренутак: *Једном речју, она (књига псалама) је заједничка ризница добрих учења, која свакоме обезбеђује шта му погодује, сагласно његовој сопственој ревности. Она зацељује застареле душевне ране, недавно рањеном даје брзо исцељење, васпоставља болесно, а неповређено подржава. Уопштено, ова књига, колико год је то могуће, искорењује страсти, које у човековом животу на разне начине господаре његовом душом. Поред тога, она ствара неку складну утеху и насладу, које помисли чине целомудреним.*⁴²⁸ Често окретање књизи псалама у часовима потребе имало је за последицу да су многи хришћани знали наизуст стихове псалтира. Свети Теодор Студит (759–826) забележио је како је његова неписмена мајка сталним појањем песама научила стихове псалама од речи до речи.⁴²⁹ Псалтир је коришћен и у образовне сврхе; на њему се учило читање и писање у византијском друштву, што потврђују и поједине композиције *Полазак светог Николе у школу*, у оквиру којих се на ћачким таблицама за писање налазе почетни стихови псалама [цркве Богородице Љевишке у Призрену (1310–1313) и Светог Николе у Псачи (1365–1371)].⁴³⁰ Велико поверење у богонадахнуте Давидове стихове у средњем веку потврђује још један, помало бизаран обичај гатања помоћу псалтира; одговор на своја постављена питања људи су тражили на насумично отвореним листовима књиге псалама.⁴³¹

Имајући на уму разнолику употребу псалтира у богослужбеној и „приватној“ сфери, јасно је да су догматски садржај, поетска лепота и морализаторска природа псалама били интегрални део хришћанског религијског идентитета и извршили велики утицај на културу средњовековног друштва. Стога, приликом изучавања ликовног програма Минхенског псалтира и његове пажљиве контекстуализације у оквиру књиге псалама, мора се обухватити шири друштвено-историјски и догматски контекст у коме су псалми коришћени. С тим у вези, у потрази за идејном основом слика на страницама српског рукописа, неминовно је запитати се о чему се говори у стиховима појединачних псалама. До одговора на тако комплексно питање може се доћи истраживањем литерарног жанра библијских песама у псалтиру (*Gattung*), заснованом на њиховим заједничким карактеристикама попут доминантних расположења и осећања протканих кроз њихове стихове, сродне структуре, садржаја и стила, али и трагова историјског значења, то јест

⁴²⁷ Parpulov, *Psalters and personal piety in Byzantium*, 80–81; Н. Tanaka, *Athanasius as interpreter of the Psalms: his Letter to Marcellinus*, Pro Ecclesia 21/4 (Lanham 2012) 422–447. За текст Атанасијевог писма Марселину v. Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, Πρὸς Μαρκελλίνον εἰς τὴν Ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν, in: PG 27, col. 12A–45C (Athanasius. *The life of Anthony and The letter to Marcellinus*, trans. R. C. Gregg, New York – Ramsey – Toronto 1980, 101–130).

⁴²⁸ Βασιλείου, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Ομιλία εἰς τὸν πρῶτον ψαλμόν*, in: PG 29, col. 212AB (*Беседа на псалме*, 373).

⁴²⁹ Детаљније о употреби псалтира у византијском друштву, са појединачним живописним примерима v. Parpulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 33–46.

⁴³⁰ Ševčenko, *The life of saint Nicholas*, 70–75; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 84, 174; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 64, таб. XXXVI–XXXVII.

⁴³¹ Parpulov, *Psalters and personal piety in Byzantium*, 88, n. 47. Искрпно о средњовековној пракси дивинације помоћу светих књига v. P. Canart, *Un système byzantin de divination sur le psautier et sa traduction slave*, in: *Годишникна Софийския университет, ЦСВП “Иван Дуйчев”* 15 (2011) 3–15; F. Filimon, *The prediction method by means of the Holy Gospel and the Psalter: a late Byzantine case of a reassigned geomantic text*, in: *Savoirs prédictifs et techniques divinatoires de l’ Antiquité tardive à Byzance*, ed. P. Magdalino, A. Timotin, Seyssel 2019, 235–301.

околности у којима су се дати псалми првобитно појали, то јест њихово место у култу (*Sitz im Leben*).⁴³² Таквим методолошки разноликим приступом илуминацији једног средњовековног рукописа може се закључити да су се у основи текста и слике, који творе нераскидиву идејну целину, налазила заједничка богословска и уметничка начела и да су речи и ликовне представе били носиоци истог догматског значења.

ГОСПОДЊИ ПУТ ПРАВЕДНИКА И БЕЗБОЖНИЧКИ ПУТ ГРЕШНИКА (ПСАЛАМ 1)

Стихови првог псалма у Минхенском псалтиру илустровани су двома засебним сликама, проистеклим из заједничке тематско-идејне основе тог псалма. Наспрам индивидуализованог портрета новозаветног праведника, постављена је колективна слика праведника у Едену. Употребљеним иконографским детаљима постигнута је уметничка целина усклађена са хришћанском сотериолошком садржином Пс 1.

Јосиф из Ариматеје са плаштаницом за Христов погреб (fol. 8^v) (сл. 28)

блаженїи моужь, | ѿосїфь | а́рїматеѣ | носї плаща|нницѹ на по|гребенїе | х(рн)с(т)оу (горња и лева маргина)

Пс 1: 1–2: *Благо човјеку који не иде на вијеће безбожничко, и на путу грјешничком не стоји, и у друштву неваљалијех људи не сједи. Него му је омилио закон Господњи и о закону Његову мисли дан и ноћ!*

У горњем левом углу версо стране осмог листа, на минијатури мањих димензија, налази се портрет светог Јосифа из Ариматеје. Новозаветни праведник приказан је као човек средњих година, одевен у плави хитон и сиви химатион; у рукама држи покров беле боје, украшен црвеним везом, у који ће умотати Христово тело приликом погребља. Јосифов поглед упрет је ка руци Божијој [х ї], која се помаља из сегмента неба и благосиља га.

Дрво живота са праведницима (fol. 8^v) (сл. 28)

дрѣво прї исходїщих(ь) водь, под(ь) ннѣже прѣвѣдннїи (доња маргина)⁴³³

Пс 1: 3: *Он је као дрво усађено крај потока, које род свој доноси у своје вријеме, и којему лист не вене: што год ради, у свему напредује.*

Доњу партију исте странице заузима симетрично решена композиција у чијем се средишту на брежуљку налази дрво нара, богато црвеним плодовима. Интегрални део узвишења из кога израста стабло чини полигонална водена површина из које истичу два водена рукавца. Стабло нара окружују две групе од по шест праведника, различитог

⁴³² Приликом књижевне анализе псалама Минхенског псалтира начелно су коришћене две студије немачког научника Хермана Гинкела (Gunkel, *The Psalms*; idem, *Introduction*), утемељивача методе формално-критичког приступа у изучавању псалама (првобитни *Sitz im Leben* као одлучујући фактор за потоњу егзегезу псалама). Гинкелова жанр класификација псалама обухвата шест главних типова псалама – химне са подкатегијом псалама Сиона, псалми Јахвовог царевања, заједнички и индивидуални молитвени псалми тј. тужбалице, царски псалми и псалми захвалности. Поред тога, Гинкел издваја и „мање“ жанрове – псалми проклињања и освете, ходочаснички псалми, победнички псалми, псалми са Израилским легендама, литургијски псалми, као и мешане категорије. Уопштено о жанровима псалама v. Gunkel, *Introduction*, 1–21; Младеновић, *Давидови псалми*, 32–53.

⁴³³ За натписе који прате минијатуре Пс 1 v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 19; Jagić, *Einleitung*, XVI–XVII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 94.

старосног доба, одевених у дуге хаљине и огртаче. Из два сегмента неба помаљају се руке Божије [χ̄ ῥ̄] које благосиљају групе праведника.⁴³⁴

Класификован као мудроносни псалам и истинита ода мудрости,⁴³⁵ први псалам обележен је од стране бројних хришћанских мислилаца као увод и својеврсни путоказ не само у читању псалтира, већ и у вођењу хришћанског живота у целини.⁴³⁶ Неретко је указивање на његову симболику и значај код чувених црквених отаца попут светих кападокијског јерарха Василија Великог [*То што за кућу значи темељ, подводни део за лађу и срце у телу живог бића, такву силу, како ми се чини, има и овај кратак предговор (Пс 1) у односу на целокупно устројство псалама*] или Јеронима Стридонског [*Псалтир је као величанствена палата која има само један кључ за главни улаз. Унутар те палате, међутим, свака посебна одаја има сопствени кључ. Иако је велики кључ за величанствени улаз Свети Дух, (...). Главни улаз у палату Псалтира је први псалам (...)*].⁴³⁷ Позиција и структура Пс 1 и његов дидактички садржај издвајају га као јединствену целину у целокупној збирци псалама.⁴³⁸ Његове литерарне вредности отелотворене су у коришћењу бројних поетских слика у оквирима моралне парадигме о праведнику и грешнику – чест

⁴³⁴ За иконографски опис минијатура Пс 1 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 18–20, Taf. VI, Bd. 10–11; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 193; Baudoin, *Joseph of Arimathea as the "blessed man"*, 279–280, fig. 1. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 15^v–16^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 235–236.

⁴³⁵ Упркос елементима мудроносне поезије у целокупном псалтиру, мудроносни литерарни мотиви су, улазећи у поједине псалме, умногоме дезинтегрисали њихов лирски жанр (Пс 1, 36, 48, 72, 77, 90, 93, 111, 118, 126, 127, 132, 138). На тај начин формирана је специфична категорија мудроносне поезије у псалтиру, заснована на темама животне мудрости, практиковања хришћанских врлина и доктрине Божије одмазде. Формалне карактеристике мудроносних псалама су портретисање слике праведника и безбожника и њихове судбине, коришћењем стилских форми блаженстава у подучавању и упозоравању праведника (*beatitudes*), антитезе доброг и лошег, као и концепта питања и одговора у излагању (мудроносни псалми везани су једни за друге не специфичним литерарним жанром, колико заједничким темама и језиком). Пс 1 је сигурно најпознатији пример мудроносне поезије у псалтиру. О карактеристикама мудроносних псалама и њиховој вези са другим жанровима у псалтиру v. Gunkel, *Introduction*, 239–305; Dunn, *Wisdom editing in the Book of Psalms*, passim; Младеновић, *Давидови псалми*, 50–51.

⁴³⁶ Искрпно о егзегетској и теолошкој интерпретацији Пс 1 v. R. Lack, *Le psaume 1 – une analyse structurale*, *Biblica* 57/2 (Roma 1976) 154–167; S. Paşa-Tuşa, *Psalms 1 – an isagogic, exegetical and theological interpretation. Part I*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Orthodoxa* 59/1 (Cluj-Napoca 2014) 19–32; idem, *Psalms 1 – an isagogic, exegetical and theological interpretation. Part II*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Orthodoxa* 59/2 (Cluj-Napoca 2014) 19–32.

⁴³⁷ Βασιλείου, Ἀρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Ὁμιλία εἰς τὸν πρῶτον ψαλμὸν*, in: PG 29, col. 213C–216B (*Беседа на псалме*, 374–375); *The homilies of Saint Jerome* I, 3.

⁴³⁸ Концепту микроцелине доприноси и чињеница да Пс 1 почиње првим словом хебрејског алфавета, а завршава се последњим, те формулише скраћени алфаветски акростих. Концепт *алфаветског размишљања* (почетак сваког стиха или полустиха одговарајућим словом од двадесет и два слова хебрејског алфавета) карактеристичан је за мудроносне псалме и објашњаван је на различите начине (демонстрација вештине псалмисте, помоћно средство у памћењу псалама и образовању). Међутим, у оквиру мудроносне поезије, алфаветски акростих, симболишући сва слова и све речи, те цео Псалтир и Свето писмо, означава једну свеобухватну истину садржану у темама тих псалама. О симболичној вредности акростиха у псалмима и његовој вези са акростихом у античкој блискоисточној књижевности v. Мирковић, *Православна литургија* I, 231–233; R. Ceresko, *The ABCs of wisdom in Psalm XXXII*, *VT* 35/1 (1985) 99–104; Choi, *Understanding the literary structures of acrostic psalms*, 8–27, 62–91; *Acrostic*, in: ODB I, 15 (E. M. Jeffreys). Универзалност Пс 1 коришћена је током историје као идеолошко оружје за привилеговање одређене заједнице или вере. V. S. Gillingham, *An introduction to reception history with particular reference to Psalm 1*, *Revue des Sciences Religieuses* 85/4 (Strasbourg 2011) 573, 575–576.

библијски мотив пута, који „отвара“ и „затвара“ Пс 1,⁴³⁹ градација негативног у грађењу представе безбожника,⁴⁴⁰ као и антитеза вертикалне слике праведника налик дрвету и хоризонталне слике грешника, расуте попут пљевље (Пс 1: 3–4), која кулминира у завршној алузији на Страшни суд [*Зато се неће безбожници одржати на суду, ни грешници на збору праведничком. Јер Господ зна пут праведнички, а пут безбожнички пропаиће* (Пс 1: 5–6)].⁴⁴¹

Задржавајући основне карактеристике мудроносне библијске песме, псалмист у Пс 1 развија литерарни исказ о благородности и блажености живота праведника. Поетски врхунац псалма – *Он је као дрво усађено крај потока, које род свој доноси у своје вријеме, и којему лист не вене: што год ради, у свему напредује* (Пс 1: 3) – оплемењен је рајским мотивима, познатим још ранохришћанској мисли и уметности, а употребљеним у функцији дефинисања природе праведничког живота и његове награде у будућем веку.⁴⁴² Заснивајући концепт раја на сажетим наративима Генеze (Пост 2: 8–10) и касније Откровења Јовановог (Отк 22, 1–2), обогаћеним адекватним елементима *паганске* традиције, ранохришћански књижевни опус развија слику рајског насеља као места уједначене климе, испуњеног миомирисима, са набујалом, вечно плодном вегетацијом и извориштем воде која напаја читав свет, у чијем средишту стоји Дрво живота. Тај антички блискоисточни мотив, преузет из света природе, обременен је вишезначном хришћанском симболиком још у првим вековима нове ере.⁴⁴³ Комплексним типолошким идејним везама еденско Дрво живота узрасло је до есхатолошког симбола Небеског Царства у ком ће се обрети праведници, а потом је изједначено и са крстом на коме је Спаситељ пострадао и омогућио спасење људском роду (мотив *arbor crucis* у оквиру новозаветне есхатологизације старозаветног

⁴³⁹ Поетска слика пута обележава начин живота у Христу или окретање од њега. Један од најпознатијих цитата који учествује у грађењу метафоричке слике Христа пута налази се у Јн 14: 6: *Исус му рече: ја сам пут и истина и живот: нико неће доћи к Оцу до кроза ме.*

⁴⁴⁰ Раџа-Туџа, *Psalms 1. Part I*, 4–8. О постепеном уласку у грех, у светлу Пс 1: 1 v. Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 23, col. 75D–78A; *Psalms 1–50*, 4. Прогресија ходања, стајања и седења, само у позитивном светлу, позната је слика из старозаветне књиге *Поновљених закона*, када Господ саветује Мојсија да прича о заповестима Божијим док седи код куће, хода путем, леже и устаје (Понз 6: 4–7). V. Gillingham, *A journey of two Psalms*, 14–15.

⁴⁴¹ Више о праведнику као дрвету v. *infra*. Изједначавање безбожника са прахом или пљевљом која ће бити расута често је коришћена слика у илустрацији Божијег суда (Пс 34: 5; Ис 29: 5; Ос 13: 3; Мт 3: 12; Лк 3: 17).

⁴⁴² О алегоризацији Раја у хебрејској и византијској литератури и уметности v. A. Wenger, *Ciel ou Paradis*, BZ 44 (1951) 560–569; Maguire, *Earth and ocean*, *passim*; *Paradise*, in: ODB III, 1582–1583 (G. Podskalsky, A. Kazhdan, A. Cutler); Maguire, *Paradise withdrawn*, 23–35; M. Goodman, *Paradise, gardens, and the afterlife in the first century CE*, in: *Paradise in Antiquity*, 57–63; Macaskill, *Paradise in the New Testament*, 64–81; M. Vockmuehl, *Locating paradise*, in: *Paradise in Antiquity*, 192–209; Вранешевић, *Слика Раја*, 1–62, 122–128 (са старијом литературом).

⁴⁴³ О мистично-религиозним вредностима космичког симбола Дрвета у блискоисточној и јудео-хришћанској литератури и уметности v. Z. Ameisenowa, *The Tree of life in Jewish iconography*, Journal of the Warburg Institute 2/4 (1934) 326–345; J. O'Reilly, *The trees of Eden in mediaeval iconography*, in: *A walk in the Garden*, 167–204; N. Fallon, *The cross as tree: the wood-of-the-cross legends in middle English and Latin texts in medieval England*, Toronto 2009, 132–145 (doctoral dissertation, University of Toronto); M. Kister, *The Tree of life and the turning sword: Jewish biblical interpretation, symbols, and theological patterns and their Christian counterparts*, in: *Paradise in Antiquity*, 138–155; *Древо жизни*, in: ПЭ XVI, 266–269 (свящ. Д. Юревич, свящ. А. Тимофеев); Вранешевић, *Слика Раја*, 161–177. О поливалентности мотива који се црпе из репертоара природног света у средњовековној књижевности и ликовној уметности, уз старију научну грађу v. Maguire, *Earth and ocean*, 5–13; C. Irvine, *The Cross and Creation in Christian liturgy and art*, London 2013, 170–205.

Едена).⁴⁴⁴ Сходно томе, у плодовима дрвета препознати су васкрсење и вечни живот праведника у Рају, као и свети евхаристијски дарови.⁴⁴⁵ Поређење праведника са дрветом је литерарна слика која се изнова појављује у Светом писму градећи на тај начин богату интертекстуалну мрежу мотива блажених људи под окриљем речи Божије у рајским насељима.⁴⁴⁶ На истим симболичким основама ранохришћански аутори тумаче мотив дрвета усађеног покрај потока идејом напајања душа праведника на изворима вода Светог Духа и Закона Божијих и изједначавају га са Христовим речима *Ко је жедан нека дође к Мени и пије* (Јн 7: 37) (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јован Дамаскин).⁴⁴⁷ Род дрвета и његово лишће представља мистични и духовни смисао библијских речи и храну праведника (свети Дидим Слепи и Јероним),⁴⁴⁸ те праведникова дела која су последица његове вере и подвизивања у врлини (свети Јован Дамаскин).⁴⁴⁹ На концу, блажени праведник пореди се и са конкретним Дрветом живота у Едену захваљујући богонадахнутој мудрости стеченој животом у Христу (свети Јероним и Иларије из Поатјеа).⁴⁵⁰ Литерарно и ликовно уобличавање богоугодног живота у врлини и подвизивању с временом превазилази мотив Дрвета живота, те се приказује традиционалном топиком цветања и раста као слике поновног рођења, то јест васкрса праведника и њиховог рајског станишта [*Праведник се зелени као финик, као кедар на Ливану узвишује се. Који су засађени у дому Господњем, зелене се у дворовима Бога нашега* (Пс 91: 12–13)].⁴⁵¹

Још један интегрални елемент Едена, неодвојив од Дрвета живота, јесте извор животодавне воде у средишту Раја. Еденски извор, рачвајући се на четири рајске реке (Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат), излази из рајског станишта и натапа сву земљу, преносећи Господњу благодат из Раја.⁴⁵² Топос еденске воде, чије је порекло идентификовано у

⁴⁴⁴ Типолошку везу између Дрвета живота и Крста поетично је формулисао још у II веку свети Иринеј Лионски у петој књизи свог дела *Против јереси* (17: 3), изједначавајући Дрво живота из Едена са крстом на коме је Спаситељ распет. V. Ειρηναίος ἐπίσκοπος Λουγδοῦνου, *Ἐλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῆς ψευδωνύμου γνώσεως*, in: PG 7, col. 1170C (*Five books of S. Irenaeus*, 490–491). О Крсту као еденском животодавном дрвету у хришћанској мисли и уметности v. Underwood, *The Fountain of life*, 96–103, figs. 45–52; O'Reilly, *The trees of Eden*, 174–180, pl. 4–7. О источнохришћанским легендама о дрвету животодавног Крста v. B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The legend of the True Cross in text and image*, Leiden–Boston 2004, 289–349; Fallon, *The cross as tree*, 27–35.

⁴⁴⁵ Детаљније о изједначавању плодова са Дрвета живота и евхаристијских дарова, проистеклом из сиријске литургијске праксе v. C. Irvine, *The Cross and Creation*, 147.

⁴⁴⁶ Cf. Пс 52: 8; 92: 12–14; Јер 17: 7–8; Јез 47: 12. О интертекстуалном односу Пс 1: 3 са старозаветним поређењима праведника са дрветом v. J. F. D. Creach, *Like a tree planted by the temple stream: the portrait of the righteous in Psalm 1: 3*, *The Catholic Biblical Quarterly* 61 (1999) 34–46.

⁴⁴⁷ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Προς Марκελλίνον, Εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, in: PG 27, col. 62A–62D; Θεοδώρητος, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, col. 869C–872B (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 49–50); Ἰωάννης ο Δαμασκηνός, *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως* 4: 17, in: PG 94, col. 1176B–1177B.

⁴⁴⁸ Διδύμου Αλεξανδρέως, *Εἰς Ψαλμοὺς*, in: PG 39, col. 1160A; *The homilies of Saint Jerome* I, 8.

⁴⁴⁹ Ἰωάννης ο Δαμασκηνός, *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως* 4: 17, in: PG 94, col. 1176B–1177B. Cf. *Плод је праведников дрво животно, и мудри обучава душе* (Пр 11: 30). V. Maguire, *Earth and ocean*, 26–27 (са патристичким изворима).

⁴⁵⁰ *The homilies of Saint Jerome* I, 7; Hilarii, pictaviensis episcopi, *Tractatus super psalmos*, in: PL 9, col. 255A–257A (NPNF IX, 239–240).

⁴⁵¹ О поетским сликама цветања (уз често парафразирање стихова Пс 91 о процветалом финику и кедру ливанском) у српским средњовековним саставима и фунерарним програмима v. Д. Поповић, *Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 22 (2008) 69–81.

⁴⁵² V. Пост 2: 10–14.

патристичкој мисли и ранохришћанској и средњовековној уметности као извор или фонтана у средишту Раја, постао је хришћански сотериолошки мотив првог реда.⁴⁵³ Наиме, извор воде у Рају, те његов продужетак у форми четири еденске реке трансформисао се од обједињујућег топографског елемента средњовековне мапе створеног света до путоказа сакраменталног карактера на духовној мапи хришћанске сотериологије. Крећући се од симбола физичког извора живота у Постању, у различитим наративима Светог писма вода постаје лиминални метафизички простор преласка у нови живот [прелазак преко Црвеног мора (Изл 14), прелазак преко Јордана (ИНав 3: 9–17)] и место поновног рођења и прочишћења [Крштење Христово (Мт 3: 13–17; Мк 1: 9–11; Лк 3: 21–22; Јн 1: 29–34)], те симбол стеченог спасења у Господу.⁴⁵⁴ Одатле следи закључак да су литерарни мотиви Дрвета живота и извора воде интегрални делови сваког *loci amoeni*, а најпре самог Едена и сотериолошки мотиви рајске слике будућег живота, обећаног праведницима и у Пс 1.

Потрага за идентитетом блаженог човека из првог псалма имала је различита решења у патристичкој егзегези. По јеврејској традицији, то је побожни Јеврејин, модел Израелићана чистог срца и посвећеног Законима, док је хришћанска интерпретација истог комплекснија.⁴⁵⁵ Најпре, блажени човек представља инкарнираног Христа (Ориген, свети Евсевије Цезарејски и Августин),⁴⁵⁶ као и све праведнике који живе у Христу и Закону Божијем (свети Јероним и Иларије из Поатјеа),⁴⁵⁷ како мушкарце тако и жене (свети Василије Велики).⁴⁵⁸ Поређење Јосифа Ариматејског са блаженим из првог псалма налази се у *Тумачењу псалама* светог Псеудо-Атанасија и у делу *О насловима псалама* светог Исихија Јерусалимског, такође објављеним под Атанасијевим именом (који упориште налазе у одломку Лк 23: 50–53),⁴⁵⁹ док Јероним одбија конкретну идентификацију са Јосифом (напомињући да многи те стихове повезују управо са њим) и опредељује се за ширу

⁴⁵³ О мотиву фонтане живота у хришћанској догматској мисли и средњовековној уметности v. Underwood, *The Fountain of life*, 43–138.

⁴⁵⁴ О комплексној и вишезначној сакраменталној вредности топоса воде и четири рајске реке v. Maguire, *Earth and ocean*, passim; *Rivers of Paradise*, in: ODB III, 1583 (A. Weyl Carr); Maguire, *Paradise withdrawn*, 23–35; Papastavrou, *Recherche*, 287–323; Della Dora, *Landscape, nature, and the sacred*, 205–254. Детаљније о мотиву воде у различитим догматским контекстима на минијатурама Минхенског псалтира v. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r) (стварање света и византијска топографска мапа); *Молитва Давидова и јелен на извору воде* уз Пс 41: 1–2 (fol. 54^r) и *Крштење Христово* уз Пс 113: 3 (fol. 149^r) (Крштење Христово); *Учитељства светих отаца цркве* уз Пс 48: 3 (fol. 63^r) (извор мудрости); *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 104: 37 (fol. 137^v) (Прелазак преко Црвеног мора).

⁴⁵⁵ О идентитету блаженог човека у јеврејској традицији v. Gillingham, *An introduction to reception history*, 578–582; eadem, *A journey of two Psalms*, 4, 43.

⁴⁵⁶ Ωριγενουσ, *Εκ των Ωριγενουσ εις Ψαλμουσ*, in: PG 12, col. 1085A–1100C; Ευσέβιος του Παμφίλου, *Υπομνήματα εις τους Ψαλμούς*, in: PG 23, col. 75C–80C; Augustini, hipponensis episcopi, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, 67.

⁴⁵⁷ *The homilies of Saint Jerome* I, 3–4; Hilarii, pictaviensis episcopi, *Tractatus super psalmos*, in: PL 9, 250A.

⁴⁵⁸ Βασιλείου, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Ομιλία εις τον πρώτον ψαλμόν*, in: PG 29, col. 215B–218A (*Беседа на псалме*, 376). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на први псалм v. *Psalms 1–50*, 1–10; Gillingham, *A journey of two Psalms*, 43–61.

⁴⁵⁹ *Такав је био Јосиф из Ариматеје, који је сахранио тело Господа и Бога, јер је о њему речено да није пристао на њихову одлуку да предају Исуса*. V. Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 60D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 9). *Јосиф из Ариматеје није седео са Јеврејима*. V. Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Ερμηνεια Ψαλμων*, in: PG 27, col. 651A–652A. Ο *Тумачењу псалама* светог Псеудо-Атанасија v. G. C. Stead, *St. Athanasius on the Psalms*, VC 39/1 (1985) 65–78. О идентификацији блаженог човека из Пс 1 као Јосифа из Ариматеје у грчким патристичким списима v. Baudoin, *Joseph of Arimathea as the “blessed man”*, 289–292.

интерпретацију блаженог као праведног човека уопште.⁴⁶⁰ Поетичнију и изразито емотивно обојену слику праведног Јосифа Ариматејског (наспрам јеврејске заједнице жељне крви онога ко је страдао на Крсту) донео је цариградски патријарх Фотије (с. 820–893) у својој *XI хомилији*, изреченој на празник сахране Господа Исуса Христа на Велику суботу.⁴⁶¹ Јосифова праведност и смелост у сопственој христољубивости наспрам јеврејске безумности посебно је развијена и у књижевном опусу цариградског патријарха Јована Златоустог (*LXXXVIII хомилија на Јеванђеље по Матеју* и *LXXXV хомилија на Јеванђеље по Јовану*),⁴⁶² док се у апокрифном *Никодимовом јеванђељу* исцрпно описују Јосифово хапшење и виктимизација, као последице његовог одабира праведног деловања међ Јеврејима у догађајима након Распећа.⁴⁶³

Опис праведника и његовог будућег рајског пребивалишта из Пс 1, симболично обременен мотивом Христа као образа истинске праведности и извора спасења, нашао је адекватно место у седмичном литургијском циклусу источнохришћанске цркве у складу са сотериолошком симболиком његових стихова. Пс 1, као део прве катизме Псалтира (Пс 1–8), читао се на великом вечерњу недељног богослужења литургијске седмице.⁴⁶⁴ Вечерње недеље, својим обредима и текстовима који их прате, обједињује вишеслојну симболику недеље као почетка седмичног литургијског и дневног богослужбеног циклуса. Пс 1 није добио посебно место на недељном вечерњу услед свог формално првог места у књизи псалама, већ због своје мудрачке и делом есхатолошко-сотериолошке димензије, непосредно везане за актуелизацију мистерије спасења људског рода у Христу.⁴⁶⁵ На основу исте симболичке вредности псалам се употребљава и као први антифон на литургији 1. септембра, на почетку црквене године.⁴⁶⁶

Илустровање Пс 1 у Минхенском псалтиру изведено је стварањем композиција које оваплоћују догматску суштину псалма, пажљиво распоређеним тик уз стихове са којима су

⁴⁶⁰ *The homilies of Saint Jerome* I, 4. Исцрпно о интерпретацији блаженог човека из Пс 1 у списима светог Јеронима и другим патристичким изворима латинског Запада v. Baudoin, *Joseph of Arimathea as the "blessed man"*, 283–288.

⁴⁶¹ *Of the same most-blessed Photius, archbishop of Constantinople, Homily on the burial of the Holy body of our Lord Jesus Christ, on Holy Saturday*, in: *The homilies of Photius*, 198–202.

⁴⁶² Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον, Ομιλίες ΠΗ'*, in: PG 58, col. 775–782; idem, *Υπόμνημα στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον, Ομιλίες ΠΕ'*, in: PG 59, col. 459–468. За кратак преглед извора који су обогатили канонске наративе о Јосифу Ариматејском и утицали на формирање традиционалног литерарног лика још у најстаријим хришћанским временима v. W. J. Lyons, *Joseph of Arimathe. A study in reception history*, Oxford 2014, 21–44. V. и Θεοφυλάκτου Αρχιεπισκόπου Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον*, in: PG 123, col. 473D–476B (*Свети Теофилакт Охридски: Тумачење светог еванђеља од Матеја*, Манастир Високи Дечани 2004 (<https://svetosavlje.org/tumacjenja-svetog-evandjelja-po-mateju/30/>)) [29. 4. 2020].

⁴⁶³ За наратив о Јосифовом страдању након погребња Господа у српским преписима грчке и латинске варијанте текста *Никодимовог јеванђеља* v. *Апокрифи. Новозаветни*, 122–123, 126–130, 167–168, 172–173. О личности Јосифа Ариматејског у хришћанској историји, патристици и химнографији v. *Иосиф Аримафeйский*, in: ПЭ XXVI, 22–26 (Диак. Г. Курский, Е. Е. Макаров).

⁴⁶⁴ *Тупик архиепископа Никодима*, 116.

⁴⁶⁵ Недељно обележавање успомене на васкрсење Господње усаглашено је са општом посветом вечерње службе целокупној икономији Спасења. О великом вечерњу и његовој симболици v. Мирковић, *Православна литургика* II/1, 15–21; *Vespers*, in: ODB III, 2161–2162 (R. F. Taft); *Вечерња*, in: ПЭ VIII, 78–85 (Свящ. Г. Вульфенден, М. С. Желтов). О природи богослужења на недељни дан и његовој вези са васкрсом Христовим v. Underwood, *The Fountain of life*, 94–95; Мирковић, *Православна литургика* II/1, 137–140. За исцрпну анализу православне вечерње службе у делу архиепископа солунског Симеона v. Αγίου Συμεών Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, *Περί της Θείας Προσευχής*, in: PG 155, col. 535C–670C.

⁴⁶⁶ Mateos, *Le Typicon* I, 7; II, 201; *Тупик архиепископа Никодима*, 116.

у непосредној вези. Иконографско решење портрета светог Јосифа Ариматејског у складу је са његовим сачуваним представама у христолошком циклусу Страдања у средњовековном сликарству. Јосиф из Ариматеје одиграо је важну улогу у догађајима који су уследили након смрти Господа на крсту и збрињавања његовог земног тела (Мт 27: 57–61; Мк 15: 42–47; Лк 23: 50–56; Јн 19: 38–42), те се његов лик појављује у илустрацијама новозаветних догађаја скидања Христовог тела са крста, Јосифове молбе да сахрани Христово тело, оплакивања Христовог и полагања у гроб.⁴⁶⁷ Молитвени положај Јосифа Ариматејског на минијатури уз Пс 1 у Минхенском псалтиру, као и погребно платно у његовим рукама иконографске су ознаке слике из српског рукописа, проистекле најпре из постојећих приказа новозаветног праведника пред римским прокуратором Јудеје, Понтијем Пилатом (Мт 27: 57–58; Мк 15: 43–45; Лк 23: 50–52; Јн 19: 38). Композиције *Јосиф Ариматејски моли Пилата да сахрани тело Христово* део су репертоара минијатурног сликарства средњевизантијског периода, што потврђују минијатуре илустрованих литургијских хомилија светог Григорија Назијанског из XI столећа, *Par. Coislin 239* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 18^v), као и илустрованих четворојеванђеља из XII века – *Laur. Plut. VI 23* (fol. 161^r), *Cod. Athens. 93* (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 85^r) и *AEIB, хуф. ар. 2* (Венеција, Хеленистички институт византијских и поствизантијских студија, fols. 19^v, 309^v).⁴⁶⁸ Са илустрованих листова рукописа, тема је продрла и у монументално сликарство XIV века и том приликом је дошло до иконографског усложњавања композиционе схеме слике [светогорски манастир Протатон (с. 1290), цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1317/1318), Богородичиног Успења у Грачаници (1321), Богородичиног Ваведења у Кучевишту (око 1330), Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), Преображења Христовог у манастиру Зрзе (1368/1369)].⁴⁶⁹ Имућни Јеврејин из Ариматеје најчешће је приказиван као старији седокоси човек одевен у хитон и химатион.⁴⁷⁰ Корпусу сачуваних представа Јосифа Ариматејског може се придружити и скроман број италско-критских икона из поствизантијског периода на тему Оплакивања Христа и Богородичиног бола.⁴⁷¹ Ти познији примери средњовековног иконописа сачували су слику праведног Јосифа, иконографски веома блиску минијатури Минхенског псалтира. Улога Ариматејца у наративу страдања и Христове сахране истакнута је на поменутих иконама погребним повојима у његовим рукама, на исти начин као и у поједностављеној

⁴⁶⁷ Искрпно о деловима јеванђеоских наратива у којима се Јосиф из Ариматеје појављује као прагониста v. Lyons, *Joseph of Arimathe*, 8–20; Vaudoin, *Joseph of Arimathea as the "blessed man"*, 283–281.

⁴⁶⁸ Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 178, 246, fig. 191 (са старијом литературом); Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 33, 47, 51; pl. 30, fig. 123; pl. 58, fig. 256; pl. 64, fig. 298; E. Constantinides, *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 188, 196, 201–202, pl. 68; Zarras, *The Passion cycle*, 198.

⁴⁶⁹ Тодић, *Грачаница*, 86, 97, 121; idem, *Старо Нагоричино*, 76, 111, сл. 72; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 104, 132, 179; Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 127–128; Тодић, *Српско сликарство*, 132, 322, 332; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 387, сл. 310; Zarras, *The Passion cycle*, 198, fig. 16; Тодић, *Сликарство приправе Зрза*, 215. Композиција је вероватно била део и опширног циклуса Страдања у живопису Марковог манастира (1376/1377), на сада уништеној партији живописа између *Распећа* и *Скидања с крста* (Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 290). У време моравске уметности, циклус Страдања приказан је у већини храмова, али се композиција *Јосиф Ариматејски моли Пилата да сахрани тело Христово* појављује, изузетно, само у цркви Свете Тројице у Ресави (с. 1417) (Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 216, 217, 280–281; II, 141–142).

⁴⁷⁰ О иконографији Јосифа Ариматејског у источнохришћанској уметности v. *Иосиф Аримафeјский*, in: ПЭ XXVI, 22–26 (Е. М. Саенкова). О упутству за приказивање Јосифа Ариматејског у сликарским приручницима v. Медић, *Стари сликарски приручници*, 303.

⁴⁷¹ М. Татић-Ђурић, *Пијета са Јованом и Јосифом Ариматејским*, ЗНМ 9–10 (1979) 551–569.

композицији уз Пс 1 у српском кодексу. Семантичке везе Пс 1 са хришћанским домостројем спасења, оствареним кроз Христово страдање на крсту и његову телесну смрт, а исказане у литургијској употреби псалма, суптилно су проткане и кроз ликовну форму употпуњену симболичком вредношћу покроба, који је узрастао до атрибута Јосифова из Ариматеје. Платно којим је обавио Христово тело пре погребња (Мт 27: 59; Мк 15: 46; Лк 23: 53; Јн 19: 40) отелотворено је у богослужбеном поретку литургијском тканином плаштанице, чија се намена мењала, у складу са развојем литургије источнохришћанске цркве. Најпре је коришћена приликом Великог Входа за покривање часне трпезе, која је била симбол Христовог гроба, а, од XV века користила се у симболичним погребним поворкама, извођеним искључиво на Велики петак.⁴⁷² У оба случаја, њено значење је било исто – плаштаница на којој се хлеб претвара у тело Христово слика је платна у којем је Христово тело погребено од стране Јосифа Ариматејског. У оквиру јутрења на Велику суботу, такође, узноси се хвала богоугодном и праведничком чину Јосифовог погребња Господа поетским стиховима тропара *Благообразни Јосиф*, који су се често налазили и на самим плаштаницама у облику декоративног веза.⁴⁷³ Исти тропар поја се и приликом покривања светих дарова на олтару плаштаницом и њиховог кађења на свакодневној литургији.⁴⁷⁴ Могло би се закључити да се иконографским елементом плаштанице проширује значење минијатуре Минхенског псалтира и да се њиме ствара слика праведника који добија могућност спасења кроз Христову смрт, чији је симбол погребно платно.

Наспрам индивидуализованог портрета на почетку псалма, стих Пс 1: 3 уобличени су општом сликом рајског насеља са средишњим мотивима еденске топографије – Дрветом живота и извором воде. Омплемењујући симболику приказа, минијатуриста бира да Дрво живота представи у форми нара, што додатно истиче ехатолошки тон композиције.⁴⁷⁵ Наиме, изглед те воћке, обиље семења и њена лековита својства транспонована су на симболичку раван у оквиру алегоријске библијске егзегезе, те је нар сматран за симбол духовне лепоте и обиља, као и наде у васкрсење и вечни живот. Свето писмо користи литерарни мотив нара као ознаку лепоте (Пнп 4: 3, 6: 6), изобиља и плодности заједно са другим воћем (Понз 8: 8; 7: 12; Јл 1: 12). Када се мотив нара употребљава као орнаментална форма на одећи јеврејских првосвештеника (Изл 28: 33–34, 39: 24–26) и на фасадама Соломоновог храма (1Цар 7: 18, 20, 42; 2Цар 25: 17; 2Дн 3: 16; 4: 13), обележје је ехатолошке наде праведника под окриљем Господа, исказане кроз дела свештенослужитеља и симболику Господњег пребивалишта на Сиону.⁴⁷⁶ Сам изглед воћа,

⁴⁷² О литургијској тканини плаштанице v. Taft, *The Great Entrance*, 216–219; *Epitaphios*, in: ODB I, 720–722 (A. Kazhdan, E. M. Jeffreys). О симболичкој употреби плаштанице током средњег века, на примеру плаштанице краља Милутина у Музеју СПЦ у Београду (*инв. бр. 4660*) v. С. Милеуснић, *Плаштаница краља Милутина (литургијска употреба)*, Ниш и Византија 2 (2004) 311–316.

⁴⁷³ *Тупик архиепископа Никодима*, 1506–151а. Cf. *infra*.

⁴⁷⁴ Taft, *The Great Entrance*, 244–249.

⁴⁷⁵ Приликом ликовног уобличавања мотива Дрвета живота у средњовековним сликама Раја најчешће су бирана стабла палминог дрвета, винове лозе, смокве, нара, маслине и акантуса. V. W. L. Hildburgh, *On palm-tree crosses*, *Archaeologia* 81 (1931) 49–61; Underwood, *The Fountain of life*, 101; Вранешевић, *Слика Раја*, 171 (са старијом литературом).

⁴⁷⁶ О симболичким вредностима мотива воћке нара у оквиру културно-религиозног канона блискоисточних античких цивилизација, као и јудејскохришћанског учења v. F. Muthmann, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt*, Fribourg 1982, *passim*; G. H. Brown, *Patristic pomegranates, from Ambrose and Apponius to Bede*, in: *Latin learning and English lore. Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge* I, ed. K. O'Brien O'Keefe, A. Orchard, Toronto 2005, 132–149; *Granatapfel*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* X, ed. O. Schmitt, München 2007 (Т. Schauerte)

то јест многобројно семење нара, алузија је на слику многих праведника окупљених око Цркве (свети Јероним), на начин на који су блажени окупљени око рајског дрвета нара у Минхенском псалтиру.⁴⁷⁷ Стога није необично наићи на живописне литерарне слике Едена и у средњовековној књижевности, које обухватају и описе огромних стабала нара у Рају са плодовима изузетне величине.⁴⁷⁸ Такође, мотив нара може бити и део орнаментике владарске и властеоске одеће, где задржава симболичко значење оплемењено основним хришћанским сотериолошким идејама.⁴⁷⁹ Јасно дефинисана литерарно-ликовна целина рајског боравишта уз Пс 1: 3 употпуњена је схематским приказима праведника и изворишта воде у дну стабла нара, као и древним иконографским мотивом *Руке Господње* која благосиља и Јосифа Ариматејског и праведнике из небеских сегмената.⁴⁸⁰

Да потрага за скривеним значењима утиснутим у слику антитезе праведника и грешника из стихова Пс 1 није била само литерарна, сведочи и визуелна рецепција првог псалма, везана, најпре, за ликовна остварења средњовековног минијатурног сликарства. Утемељене на општим патристичким тумачењима *Блаженог мужа* из првог псалма, сачуване илустрације Пс 1 у илустрованим псалтирима нуде одговарајући компаративни материјал за ликовно решење у Минхенском псалтиру, обogaћен и представама безбожника и њихове судбине.⁴⁸¹ Илустрација првог псалма најчешће обухвата две или три карактеристичне ликовне целине – представу праведника покрај Христа у медаљону или пуној фигури, мотив рајског дрвета богатог плодовима, до кога се налазе једна или две персонификације река и праведник који убира плодове, као и слику безбожника, често у пратњи персонификације ветра – Пс 1: 4: *Нијесу тако безбожници, него су као прах што вјетар расипа са лица земље* [Утрехтски (fol. 1^v), Хлудовски (fol. 2^r), Лондонски (fols. 1^r–1^v), Барберини (fols. 6^r–7^r), Бристолски (fols. 8^r–8^v) и Хамилтон псалтир (fols. 45^r–45^v)].⁴⁸² У Кијевском псалтиру лик праведника из Пс 1 идентификован је са традиционалним аутором псалама Давидом, док је сотериолошко-еденски аспект псалма истакнут композицијом *Крила Аврамовог* (fols. 2^r–2^v).⁴⁸³ Изузетно, минијатура у Штутгартском псалтиру једина конкретизује праведнички лик: она илуструје први псалм наративном варијантом

(https://www.rdklabor.de/wiki/Granatapfel,_Granatapfelbaum) [29. 4. 2020]. О симболу нара у античкој грчкој традицији v. E. G. Lazongas, *Side: the personification of the pomegranate*, in: *Personification in the Greek world: from Antiquity to Byzantium*, ed. E. Stafford, J. Herrin, London – New York 2005, 99–109.

⁴⁷⁷ Eusebii Hieronymi, stridonensis presbyteri, *Commentaria in Aggaeum*, in: PL 25, col. 1412C–1412D.

⁴⁷⁸ Maguire, *Paradise withdrawn*, 28.

⁴⁷⁹ У оквиру ктиторске слике у припрати цркве Богородичиног Вавдења у манастиру Каленић (почетак треће деценије XV века) породица протовестијара Богдана – брат Петар и супруга Милица – одевени су у хаљине украшене мотивима расцветалог нара. V. Павловић, *Портрети српске властеле*, 222–224; Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 119; II, 164, 166, црт. 13, сл. 154; Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 228, 276, 299.

⁴⁸⁰ Ликовно уобличавање иконографског мотива Руке Господње везује се за период касне антике и раног хришћанства и симбол је божанског ауторитета и посредовања под којим се све одиграва. V. *Hand of God*, in: ODB II, 901 (A. Weyl Carr, A. Cutler); J. Aurell, *Medieval self-coronations. The history and symbolism of a ritual*, Cambridge 2020, 85–95, figs. 9–10.

⁴⁸¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 1.

⁴⁸² Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 53, pl. 47; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 17, pl. 1, fig. 1, pl. 2, fig. 2; Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 2; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 1: 1, pl. 4: 1, pl. 15: 14, pl. 16: 10, pl. 34: 1, pl. 57: 4, pl. 75: 31, pl. 93: 10, pl. 99: 12, pl. 101: 28, 42, pl. 105: 70, 93; Navice, *The Hamilton psalter* I, 372–373; II, figs. 7–8; *The Barberini Psalter*, 56–57. За систематски преглед визуелне егзегезе Пс 1 у хришћанској уметности од IX до XV века v. Gillingham, *A journey of two Psalms*, 163–181, pl. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 18–21, 23–24.

⁴⁸³ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 105; *Киевская Псалтырь*, л. 2–2об.

композиције *Јосиф Ариматејски моли Пилата да сахрани тело Христово* (fol. 2^r) (сл. 29).⁴⁸⁴ Решења у западњачком илустрованом псалтиру X века и српском кодексу потврђују постојање, иако ретко заступљеног у литерарним и ликовним средњовековним делима, истог тумачења слике праведника из Пс 1.⁴⁸⁵ У односу на једногласну ликовну антитезу праведника и грешника у илустрацијама Пс 1, *позитивне* представе из Минхенског псалтира, фокусиране само на блажене у Рају, представљају јединствени ликовни исказ првог псалма. У српском рукопису се, врло промишљено, наспрам Јосифа из Ариматеје, као овоземаљског примера блаженог човека који је одабрао праведнички пут, поставља ванвременска слика праведника уопште, који су захваљујући богољубивом држању у Закону Божијем, заслужили вечни живот и место у Едену. На тај начин, илустрације мудроносно-сотериолошког садржаја првог псалма у Минхенском псалтиру међусобно комуницирају стварајући идејну и визуелну антитезу појединачне и колективне слике праведника, то јест слике реалног новозаветног наспрам будућег есхатолошког времена.

ПОБУНА ПРОТИВУ ПОМАЗАНИКА ГОСПОДЊЕГ И ЊЕГОВО СТРАДАЊЕ (ПСАЛАМ 2)

Други псалм у Минхенском псалтиру илустрован је двома промишљено распоређеним и међусобно идејно повезаним композицијама. Галерија историјских владарских портрета, која представља визуелну егзегезу теме безбожничке владавине земаљских краљева, праћена је сликом хапшења и осуде Христове на јеврејском суду, чиме се стихови Пс 2 смештају у христолошки контекст, те се јасно истиче пророчки карактер тог псалма.

Земаљски безбожнички владари (fol. 9^r) (сл. 30)

прѣд(ь)сташе ц(а)рѣ земьстн, на́ осоуж(ь)дѣннѣ х(рн)с(т)а (доња маргина)

Пс 2: 2: *Устају цареви земаљски (...)*

Испред онижег зида седе тројица владара на три једноставна престола са подножницима. На левом престолу налази се грчки краљ Селеукидског царства, Антиох IV Епифан (ан|дн)ω|х|ь || ц(а)р(ь)), скоро потпуно уништеног лика, од ког су видљиви само фрагменти очију и праменови дуге проседе косе. Покрај њега, у средишту композиције, приказан је јудејски тетрах Ирод Антипа (... || ц(а)р(ь)) као човек средњих година кратке браде. Галерија владарских портрета завршава се ликом младоликог и голобрадог римског прокуратора Јудеје, Понтија Пилата (... || ц(а)р(ь)), који седи на десном престолу. Владарску одећу и инсигније архоната чине хаљине различитих боја са златним оковратницима и широким нашивним тракама (оптокама), црвене ципелице на ногама и круне необичног

⁴⁸⁴ Gillingham, *A journey of two Psalms*, 170; Baudoin, *Joseph of Arimathea as the "blessed man"*, 295, fig. 2.

⁴⁸⁵ Портрет Јосифа из Ариматеје уз Пс 1 може се наћи и у млађем рукописном споменику руске рецензије – богато илустрованом Годунов псалтиру, који је бојар руског цара Фјодора I Ивановича, Димитри Иванович Годунов поклонио 1591. године цркви Свете Тројице у Ипатијевском манастиру у руском граду Костроми (Москва, Кремљ, Палата оружја, *инв. бр.* 2279). О илустрацији Пс 1 у том псалтиру в. Н. В. Покровский, *Ипатьевская лицевая псалтирь 1591 г.*, Христианское чтение 11–12 (1883) 607–608; Tikkanen, *Die Psalterillustration*, 75, tab. VII, 1. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 193; Baudoin, *Joseph of Arimathea as the "blessed man"*, 293 (са омашком у идентификацији светог Јосифа из Ариматеје у оквиру илустрације Пс 1).

облика. Динамика владарске композиције постигнута је коришћењем иконографског мотива мача – краљ Антиох десном руком држи балчак мача, спремајући се да га извади из корица, краљ Ирод подиже исукани мач, док у левици држи његове корице, а прокуратор Пилат обема рукама претеће држи мач у корицама.

Хапшење Христово и Суђење Христу пред Синедрионом (fol. 9^v) (сл. 31)

кнезѝ събраш(е) се на г(оспод)а, н еше ѝ (доња маргина)⁴⁸⁶

Пс 2: 2: (...) и кнезови се сакупљају на Господа и на Помазаника Његова.

Друга илустрација Пс 2 обухвата две обједињене сукцесивне новозаветне епизоде Христовог страдања – *Хапшење Христово* и *Суђење Христу пред Синедрионом*. У фокусу композиције је фронтално представљен Син Божији (ἴς χς) одевен у мрки хитон и интензивно плави химатион, руку склопљених на грудима, са црвеним свитком у левици. Христа окружују тројица војника у пуној ратној опреми (они имају кратке хаљине прекривене панцирима и шлемови на главама, док војник у десном углу композиције носи и штит троугаоног облика, а левом руком корице мача). Око војника, који упиру своје мачеве ка Спаситељу, тиска се скупина разјарених Јевреја. Две фигуре које уоквирују композицију имају у рукама претеће велике мотке, док Јеврејин у средишту представе дува у дугачке бусине. Имплементирањем ниске клупе са подножником, на којој седе тројица јеврејских првосвештеника (сџдїе) у првом плану минијатуре, композиција *Христовог хапшења* спојена је са епизодом *Суђења Христу пред Синедрионом*, без понављања фигуре Сина Божијег. Тројица свештеничких поглавара заузети су разговором и рукама указују на непомичног Христа. Композиција је затворена једноставном архитектонском кулисом.⁴⁸⁷

Давидов Пс 2 припада тематски засебној групи песама у Псалтиру – царским псалмима – који су обележени карактеристичном сликом земаљског цара постављеног од стране Господа за предводника народа ради праведне владавине и очувања мира.⁴⁸⁸ Међутим, наспрам неименованих историјских архоната у Пс 2 (*цареви земаљски и кнезови*), чији се Господњи благослов и власт заснивају на старозаветном обећању о устоличењу царева уз Давидове династије (2Сам 7: 12–16), псалмиста поставља сотериолошку слику Месије који ће обликовати будућност изабраног Божијег народа, те је неминовно

⁴⁸⁶ За натписе који прате минијатуре Пс 2 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 19; Jagić, *Einleitung*, XVII. Иxor Шевченко једини доноси податке о легендама уз владарске портрете који су од великог значаја с обзиром на степен њихове истрвености – ан|дн|о|хъ || ц(а)|рѣ, нр|ω|дѣ || <ц(а)|рѣ> и пн|ла|тѣ || ... V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 95–96.

⁴⁸⁷ За иконографски опис минијатура Пс 2 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 20–21, Abb. 13; Taf. VI, Bd. 12–13; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 193–195. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 16^v–17^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 236.

⁴⁸⁸ Царски псалми не чине посебни књижевни жанр, већ тематску категорију која обједињује више постојећих жанрова, попут молитвених, похвалних и захвалних псалама. Царске псалме повезује тема земаљског владара, као и специфичан *Sitz im Leben* (певани приликом значајних догађаја у животу израиљског краља). Искрпно о карактеристикама царских псалама (Пс 2; 17; 19; 20; 44; 71; 88; 47–52; 100; 131 и 143: 1–11) v. Gunkel, *The Psalms*, 23–24; idem, *Introduction*, 99–120; Младеновић, *Давидови псалми*, 45–46. О краљевској идеологији у псалмима v. D. Clines, *The Psalms and the king*, *Theological Students' Fellowship Bulletin* 71 (1975) 1–6. О интересантној деградацији концептуалне слике владара у царским псалмима (од тријумфалне представе владара, преко молитвених стихова са тражењем помоћи од Бога до тужбалица и вапаја о Божијем напуштању) v. N. K. Gottwald, *Kingship in the book of Psalms*, in: *The Oxford handbook of the Psalms*, ed. W. P. Brown, New York 2014, 437–444.

препознати и месијански карактер тог царског псалма.⁴⁸⁹ Почетак приче о супротстављању историјских и ванвременског владара у Пс 2 представљен је поетским приказом побуне народа, племена, царева и кнезова противу Господа и његове универзалне власти коју су доживљавали као ропство [*Раскинимо свезе њихове и збацимо са себе јарам њихов* (Пс 2: 3)]. Одговор Господа на бунт земаљских владара је наратив о Господњем Сину и Помазанику и о његовом месијанском царству које ће обухватати све народе, а не само старозаветни Израилъ [*Ти си син мој, ја те сад родих. Ишти у мене, и даћу ти народе у нашљедство, и крајеве земаљске теби у државу* (Пс 2: 7–8)].⁴⁹⁰ Драматични врхунац другог псалма, исказан есхатолошком сликом универзалне моћи Помазаника у будућем времену [*Ударићеш их звозденом палицом; разбићеш их као лончарски суд* (Пс 2: 9)], употребљен је као опомена земаљским владарима, позив на разборитост и подређивање њихове власти Господу, сведржитељу Универзума.⁴⁹¹

Пс 2 пуноћу свог пророчког и сотериолошког потенцијала досеже у новозаветној христолошкој употреби. Стих Пс 2: 7 о рађању Сина од Оца користи се у оквиру наратива о Христовом Крштењу и Преображењу, у функцији истицања ауторитета Сина Божијег и његовог односа са Оцем (Мт 3: 17; 17: 5; Мк 1: 11; Лк 3: 22; 9: 35), док се тема непријатељских народа и владара употребљава као неодвојиви део приче о Христовом Страдању (Дап 4: 24–28; Отк 2: 26–27).⁴⁹² Не само да се интертекстуалном употребом Пс 2 контекстуализује у оквиру страдања Сина Божијег, већ се и ближе идентификују побуњеници противу Господа – *Заиста се сабраше у овоме граду на светога сина твојега Исуса, којега си помазао, Ирод и Понтијски Пилат с незнабошцима и с народом Израилјевим* (Дап 4: 24–28). Од посебног значаја за прву илустрацију Пс 2 у Минхенском псалтиру је и новозаветни наратив у *Јеванђељу по Марку* у коме је страдање Јована Претече од стране јудејског тетрарха Ирода Антипе формулисано као литерарни прототип и наговештај страдања Христа пред римским прокуратором Јудеје, Понтијем Пилатом (Мк 6: 14–29; 15: 1–15). У сагласју са темама другог псалма, јеванђелиста изједначава Иродов и Пилатов кукавичлук и безбожничко понашање и наспрам њих поставља Христа, јединог

⁴⁸⁹ Gillingham, *A journey of two Psalms*, 27. Иако малобројни, поједини истраживачи Светог писма издвојили су месијанске псалме као подврсту царских псалама. Разлог за то налазе у њиховој специфичној тематици, која превазилази наративну владарску фигуру из стихова царских псалама и односи се на очекиваног месијанског цара о коме псалом пророкује. Од целокупног корпуса царских псалама у месијанске псалме убрајају се Пс 2; 21; 44; 71; 88; 109 и 131. Више о месијанским псалмима као независној целини у оквиру царских псалама v. Младеновић, *Давидови псалми*, 46–48 (са старијом литературом). Међутим, услед сродних тематских мотива, као и опште прихваћене жанровске класификације псалама, у анализи минијатура Минхенског псалтира биће само истицано који царски псалми имају месијански карактер, без даљег продубљивања класификације појединачних жанрова или поджанрова.

⁴⁹⁰ Универзалност царства Господњег је тема која често васкрсава у стиховима псалама. Cf. *Владаће од мора до мора, и од ријеке до крајева земаљских* (Пс 72: 8); *Твоје је небо и твоја је земља; ти си саздао васиљену и што је год у њој* (Пс 88: 11).

⁴⁹¹ Опсежно о темама, теолошкој садржини и егзегези Пс 2 v. G. Rouwhorst, M. Poorthuis, *Why do the nations conspire? Psalm 2 in post-Biblical Jewish and Christian traditions*, in: *Empsychoi Logoi. Religious Innovations in Antiquity. Studies in Honour of Pieter Willem van der Horst*, ed. A. Houtman et al., Leiden–Boston 2008, 425–456; Младеновић, *Давидови псалми*, 206–217; J. Lam, *Psalm 2 and the disinheritance of earthly rulers: new light from the Ugaritic legal text RS 94.2168*, VT 64/1 (2014) 34–46; S. Pașca-Tușă, *Psalm 2 – an isagogic, exegetical and theological interpretation. Part I*, Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Theologia Orthodoxa 60/1 (Cluj-Napoca 2015) 21–36; idem, *Psalm 2 – an isagogic, exegetical and theological interpretation. Part II*, Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Theologia Orthodoxa 60/2 (Cluj-Napoca 2015) 55–75.

⁴⁹² За систематску анализу цитата и алузија на Пс 2 у Новом завету v. Gillingham, *A journey of two Psalms*, 38–43.

истинитог владара и праведног судију.⁴⁹³ Месијанску и христолошку перспективу стихова другог псалма радо су прихватили и развили ранохришћански и средњовековни црквени оци, који једногласно идентификују Помазаника са Христом, а опис побуне народа у почетним стиховима повезују са догађајима који су претходили Распећу. С тим у вези, *народи и племена и цареви земаљски, и кнезови* превасходно су тумачени као тетрарх Ирод Антипа, управитељ Јудеје у време Христовог Страдања, као Понтије Пилат и јеврејски народ окупљен око њих (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Кирил Александријски и Јефимије Зигабен).⁴⁹⁴ Тумачење Псалтира као флорилегијума христолошких пророчанстава, карактеристично за новозаветну и потоњу рецепцију псалама, за последицу је имало да се и суседни Пс 1 почео употребљавати у делима црквених отаца у истом кључу (наспрам старијег општег тумачења његових мудроносних стихова). Први псалм постаје слика Христа као образа праведности који ће бити распет на Дрвету живота и, као што то други псалм пророкује, страдати од људске руке ради спасења свих праведника окупљених око Господа.⁴⁹⁵ Универзална хришћанска сотериолошка драма, као и заједничке међусобно испреплитане доктринарне теме прва два псалма (Закон Господњи из Пс 1 и владавина Господа из Пс 2), сада одевене у христолошко рухо, препознате су као основ за тврдњу да су Пс 1 и Пс 2 чинили својеврсни двоструки пролог, наменски постављен на почетку збирке библијских песама у њеној коначној форми.⁴⁹⁶

Пс 2 читао се у целисти на великом вечерњу недељног богослужења као део прве катизме Псалтира и након првог псалма као други антифон на литургијској комеморацији

⁴⁹³ О теми безбожничке владавине земаљских владара код јеванђелисте Марка и повезивању фигура тетрарха Ирода и прокуратора Пилата v. M. McVann, *The „Passion“ of John the Baptist and Jesus before Pilate: Mark's warnings about kings and governors*, *Biblical Theology Bulletin* 38/4 (2008) 152–157; Shedd, *The beheading of John the Baptist*, 125–133.

⁴⁹⁴ У *Тумачењу псалама* светог Псеудо-Атанасија Александријског поред Ирода и Понтија Пилата међу кнезове се убрајају и књижевници, фарисеји и законици. V. Αθανασίου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 64D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 11). Јефимије Зигабен се још детаљније позабавио актерима побуне из Пс 2: 2, те помиње и римске војнике окупљене око Пилата и Јевреје окупљене око Ане и Кајафе. V. Ευθυμίου του Ζιγαβηνού, *Εξηγήσεις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 79D–82A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 13). Поједини аутори учеснике побуне из другог псалма идентификују уопштеније, као Јевреје који су се окупили противу Христа. V. Κιρίλλου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εις τους Ψαλμούς*, in: PG 69, col. 720C. За систематски преглед тумачења стихова Пс 2 од стране грчких и латинских аутора v. *Psalms 1–50*, 11–17. Cf. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 95.

⁴⁹⁵ За један од примера обједињавања првог и другог псалма и њиховог идентификовања као пророчанства о Христу v. Ιουστίνος, ο Φιλόσοφος και Μάρτυρας, *Απολογία Πρώτη Υπέρ Χριστιανών προς Αντωνίνον τον Ευσεβή*, in: PG 6, col. 388C–392A. За преглед рецепције Пс 1 и 2 као литерарне и догматске христолошке целине код ранохришћанских и средњовековних аутора Истока и Запада v. Gillingham, *A journey of two Psalms*, 43–67, 95–114. Треба напоменути и то да су по масоретском (хебрејском) тексту, за разлику од грчког превода, Пс 1 и 2 јединствени псалм. V. Αθανασίου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 56A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 7).

⁴⁹⁶ Приликом издавачке делатности везане за Псалтир, то јест груписања појединачних псалама у конкретном следу, постављање Пс 1 и 2 на прочеље Псалтира истиче основне теме хришћанске доктрине које ће прожимати целу књигу старозаветних песама. Комплементарност двају псалама огледа се у мудроносном карактеру Пс 1 и експлицитнијој христолошкој природи Пс 2 које се међусобно прожимају творећи хармоничну целину. Искрпно о значају заједничког читања прва два псалма за природу Псалтира у целисти, уз навођење лексичких, семантичких, тематских и композиционих аргумената v. Gillingham, *A journey of two Psalms*, passim. Cf. P. D. Miller, *The beginning of the Psalter*, in: *The shape and the shaping of the Psalter*, ed. J. Clinton McCann, Sheffield 1993, 83–92; P. J. Botha, *The ideological interface between Psalm 1 and Psalm 2*, *OTE* 18/2 (2005) 189–203; Cha, *Psalms 146–150*, 176–189; D. Wagner, *Psalm 1–2 als Proömium des Psalters – mit einer Skizze zu Ps 2, 3*, in: *Weiter denken. Festschrift für Ton Veerkamp anlässlich seines 80. Geburtstags am 19. November 2013*, ed. A. Bedenbender et al., Berlin 2014, 65–75.

почетка црквене године 1. септембра.⁴⁹⁷ Међутим, употреба појединачних стихова другог псалма приликом комеморације одговарајућих празника показује да је источнохришћанска литургијска пракса прихватила новозаветну идеју о Пс 2 као пророчанству Христовог Страдања, потврђену и у патристичком опусу. Стихови о сабирању народа, племена, царева земаљских и кнезова противу Господа (Пс 2: 1–2) употребљавани су као прокимен седмог гласа на богослужењу Великог Четвртка, што је у складу са страдалничком природом догађаја који су се прослављали тог дана Страсне седмице (Прање ногу, Тајна вечера и установљавање свете тајне причешћа, молитва у Гетсиманском врту и предаја Исуса на страдање и смрт).⁴⁹⁸ Исти стихови користили су се као први антифон осмог гласа на јутрењу Великог петка, на богослужењу симболично посвећеном Христовом хапшењу и осуђивању на смрт од стране јеврејских старешина, а Пс 2 се читао у целисти на Царске часове Великог петка, час први, на богослужењу симболично посвећеном вођењу Христа на Пилатов суд.⁴⁹⁹ Такође, одговарајући стих *Tu si син мој, ја те сад родих* (Пс 2: 7) употребљавао се као прокимен 24. децембра, на претпразништво Христовог Рођења.⁵⁰⁰ Из тога следи закључак да су за литургијску употребу изабране две теме Пс 2, најбременитије христолошким потенцијалом – божанско право Христа Месије на неприкосновену владавину стечено рођењем од Бога Оца и безбожничко понашање земаљских владара у оквиру наратива о Христовом страдању.

Визуализујући стихове другог псалма, идејни творац ликовног програма Минхенског псалтира промишљено је распоредио слике које илуструју старозаветне стихове. Уз први део другог стиха о земаљским царевима приказана је галерија историјских портрета архоната који су обележили историју јудејско-хришћанског народа. Пажљивим низањем фигура од леве ка десној бордури композиције, нижу се хронолошки постављени портрети владара (што је јасно истакнуто приказом њиховог старосног доба и њиховим физиономијама) – краљ Антиох IV Епифан (с. 215–164. п. н. е) и савременици из времена Христовог страдања, јудејски тетрах Ирод Антипа и римски прокуратор Јудеје, Понтије Пилат. Упркос церемонијалности композиције, у фронталним портретима архоната не треба трагати за елементима одређеног дворског церемонијала, већ њихове гестове положених и исуканих мачева треба поимати у складу са општим, претећим садржајем стихова Пс 2 о неправичном делању земаљских владара.⁵⁰¹ Разматрајући одећу земаљских владара приказаних у другом псалму неминовно је приметити иконографске разлике у односу на представе цара Давида. Наиме, иако у сличним хаљинама, Антиох IV Епифан, Ирод Антипа и Понтије Пилат остали су без церемонијалног плашта везаног фибулом, који чини неизоставни део Давидовог владарског портрета у Минхенском псалтиру.⁵⁰² Суптилне

⁴⁹⁷ V. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*.

⁴⁹⁸ Mateos, *Le Typicon* II, 75; *Тупик архиепископа Никодима*, 1466. Cf. *Psalm verses of the orthodox liturgy*, 108. О догматско-симболичким вредностима богослужбеног поретка на Велики четвртак v. Мирковић, *Хеортологија*, 166–167. О литургијском значају прокимена у источнохришћанском богослужењу v. G. Indrecan, *The role of the koinonikon in the Orthodox liturgy*, *Revista Teologică* 4/2009 (Sibiu 2009) 232–243.

⁴⁹⁹ За симболику богослужења на Велики петак v. Мирковић, *Хеортологија*, 167–168. Укратко о богословском значењу последовања великих часова (први, трећи, шести и девети) v. Фундулис, *Словесно богослужење*, 183–187.

⁵⁰⁰ Mateos, *Le Typicon* I, 153.

⁵⁰¹ О мачу као делу империјалног статуса и симбола владајуће класе, са истицањем његове улоге у различитим дворским церемонијалима v. *Pseudo-Kodinos*, 349–350. Cf. Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 88, 362. Cf. *Тријумф праведног Јосифа – Фараон поставља Јосифа за намесника Египта уз Пс 104: 21 (fol. 135^r)*

⁵⁰² V. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

иконографске разлике приметне на наведеним портретима у српском рукопису свакако су изведене с намером дефинисања не само историјског, већ и симболичког ранга приказаних личности. С тим у вези, владарски костим тројице безбожних владара у Пс 2 не може се одредити као дивитисион са манијакисом и лоросом, већ пре треба размишати о најраспрострањенијој хаљини у позној средњовековној Византији и Србији, идентификованој у науци као кавадион (кавад).⁵⁰³ У питању је једноставна горња хаљина равног кроја и дугих рукава са појасом и златним оковратником која је веома сродна одори историјских портрета уз други псалм у Минхенском псалтиру. Такође, алтернација колорита приказаних кавадиона (?), иако изведена ради постизања декоративног ефекта минијатуре, задржава се у уобичајеним оквирима владарске симболике, где се боје црвене и тамног пурпура увек смењују са плавом.⁵⁰⁴

Прикази новозаветних ликова јудејског тетрарха и римског прокуратора упориште налазе у новозаветној и патристичкој егзегези Пс 2 и представљају христолошки ликовни пролог у композицију *Хапшења Христовог и Суђења Христу пред Синедрионом* на версо страни истог листа. Заиста, Пилатов лик неизоставни је део различитих композиција на тему римског суђења Христу, које представља једну од етапа Спаситељевих страдања.⁵⁰⁵ С друге стране, учешће тетрарха Ирода у осуди Христа, са новозаветним упориштем у Лк 23: 7–11, појављује се веома ретко у источнохришћанском средњовековном сликарству.⁵⁰⁶ Ипак, његови малобројни владарски портрети у оквиру композиција *Христос пред Иродом* на минијатурама илустрованих четворојеванђеља, *Par. Gr. 74* из средине XI века (fol. 159^v) и *Laur. Plut. VI 23* из XII века (fol. 161^r), као и на зидовима црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1317/1318) и Богородичиног Успења у Грачаници (1321) оправдавају Иродово традиционално место покрај Пилата и у Минхенском псалтиру.⁵⁰⁷ Међутим, група владарских фигура употпуњена је и ликом краља Селеукидског царства, Антиохом IV, познатом по великом покољу Јерусалимљана у време његове управе Јудејом, пљачкањем

⁵⁰³ Кавадион је продро у Византију са Истока и то најпре у форми практичне одеће. Међутим, владарске инсигније, као и њихова церемонијална употреба, ни у Византији, ни у средњовековној српској земљи нису биле статичне природе, те се дешавало да свакодневна ношња буде трансформисана у церемонијалну одећу. Такав је случај и са кавадионом који су употребљавали различити рангови дворјана и властеле. Услед разноликих писаних и ликовних извора о средњовековним кавадионима, тешко је идентификовати хаљине земаљских владара из Пс 2 у Минхенском псалтиру као кавадионе са апсолутном сигурношћу. Исцрпније о кавадиону v. *Pseudo-Kodinos*, 149, 245, 319–323, 341–346, 353–358, pl. 7, 13, 18, 22; T. Dawson, *Kremasmata, Kabadion, Klibanion: some aspects of middle Byzantine military equipment reconsidered*, *BMGS* 22 (1998) 38–50; Павловић, *Портрети српске властеле*, 58–64; Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 93, 108, 109–110, 158, 199–200, 202, 258, 485. Cf. *Kabbadion*, in: *ODB II*, 1088 (N. P. Ševčenko); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 401 (са старијом литературом).

⁵⁰⁴ За алтернацију колорита у потоњем периоду, када у измењеним политичким условима пред нестанком самосталне српске државе зелена боја, симболично везана за Порту, продира у обликовање сувременог властеоског костима v. *Pseudo-Kodinos*, 353, n 236; Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, 199.

⁵⁰⁵ Исцрпно о композицијама на тему суђења Христу пред Пилатом v. С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, in: *idem, Узори и дела*, 211–236; М. Томић Ђурић, *Сцене Пилатовог суда у Марковом манастиру*, in: *Византијски свет на Балкану II*, ed. Б. Крсмановић et al., Београд 2012, 503–521 (са старијом литературом); eadem, *Фреске Марковог манастира*, 277–281, сл. 130–132.

⁵⁰⁶ Zarras, *The Passion cycle*, 193, fig. 10.

⁵⁰⁷ Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 47, pl. 57, fig. 263; Тодић, *Старо Нагоричино*, 76, 111, 114; *idem, Српско сликарство*, 322, 332.

јерусалимског храма, насилној хеленизацији Јевреја и забрањивањем њихове вере.⁵⁰⁸ Претпоставку да се фигура хеленистичког краља може симболички повезати са топосом незнабожачких владара потврђују илустрације стихова Пс 78: 1 на страницама средњовековних *маргиналних псалтира*; тема уништавања јерусалимског храма од стране безбожника и покоља Макабејаца приказана је композицијама у чијем се идејном средишту налази лик краља Антиоха IV.⁵⁰⁹ Може се закључити да се неуобичајено тематско проширење минијатуре српског псалтира, изведено укључивањем портрета Антиоха IV, заснива на указивању и на старозаветну прошлост, а не само новозаветне догађаје у грађењу метафоричке типске слике античких тиранина у Пс 2 и ликовном уобличавању теме њихове безбожне владавине која пркоси Господу.

Надовезујући се на уводну тему о непримереном начину владања, отелотворену конкретним владарским портретима, у Минхенском псалтиру изведена је комплексна христолошка представа која обједињује новозаветне теме хапшења Христовог у Гетсиманском врту (Мт 26: 47–56; Мк 14: 43–52; Лк 22: 47–53; Јн 18: 1–12) и суђења Христу пред Синедрионом, то јест Великим већем јеврејских поглавара (Мт 26: 57–68; Мк 14: 53–65; Лк 22: 54, 66–71; Јн 18: 12–14, 19–24).⁵¹⁰ Свођењем композиције *Хапшења Христовог* на чин лишавања Сина Божијег слободе, наглашен је милитарни карактер хапшења, које је било последица одлука надлежних јеврејских власти приказаних у првом плану минијатуре (*Суђење Христу пред Синедрионом*).⁵¹¹ Преузимањем наративне композиционе схеме карактеристичне за монументално сликарство средњег века у измењеној иконографској форми (без уобичајених епизода Јудиног издајничког пољупца, Петровог напада на првосвештеничког слугу Малха или Петровог троструког одрицања) уметник је прилагодио коришћене ликовне предлошке христијанизованим темама Пс 2 – универзална моћ Христа небеског цара (истакнута сликом његовог страдања као наговештаја целокупне икономије спасења) и владавина земаљских моћника. Строго фронтални, статични портрет Сина Божијег у достојанственом миру наспрам немира јеврејске руље већ је протумачен као слика добровољног прихватања сопственог страдања, док је у ликовном смислу употребљен за постизање карактеристичне драматичне тензије у композицији. Драматичну сценографију употпуњава и фигура Јеврејина, који је приказан са дугачким дувачким

⁵⁰⁸ О владару Антиоху IV Епифану и његовој суровој и безбожничкој владавини која је обележила јеврејску историју v. *Антиох IV Епифан*, in: ПЭ II, 500 (А. А. Немировский); E. S. Gruen, *Hellenism and persecution: Antiochus IV and the Jews*, in: idem, *The construct of identity in Hellenistic Judaism. Essays on early Jewish literature and history*, Berlin–Boston 2016, 333–357.

⁵⁰⁹ За илустрације Пс 78: 1 v. *Страдање и срам грешног Израџа и нада у опрост, обнову части и спасење Господње (Псалам 78)*.

⁵¹⁰ О Синедриону који је словио за врховно политичко религиозно и судско тело Палестине у време римске власти v. *Sanhedrin*, in: *Encyclopaedia Judaica* 18, ed. F. Skolnik, M. Berenbaum, 2007, Detroit – New York – San Francisco – New Heaven, Conn – Waterwille, Maine – London 21–23 (H. Mantel).

⁵¹¹ О иконографским и композиционим карактеристикама слика *Хапшења Христовог* и *Суђења Христу пред Синедрионом*, са пратећим епизодама v. Millet, *Recherches*, 326–344; Schiller, *The Passion*, 51–60, figs. 158–201; Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 122–123; X. Παλακυριακοῦ, *Η Προδοσία του Ιούδα. Παράτηρήσεις στην μεταεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης*, *Byzantina* 23 (2003) 233–260; Zarras, *The Passion cycle*, 187–190, figs. 5–6; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 272–277, сл. 127–130 (са старијом литературом). О иконографском развоју војничког изгледа и опреме у композицији *Хапшења Христовог* v. R. D’Amato, *The Betrayal: military iconography and archaeology in the Byzantine paintings of the 11th–15th c. AD representing the arrest of our Lord*, in: *Weapons bring peace? Warfare in medieval and early modern Europe*, ed. L. Marek, Wrocław 2013, 69–94.

инструментом са левкастим проширењем у рукама – бусинама.⁵¹² Поједини истраживачи су приказ бусина тумачили као позајмицу из композиције *Ругања Христу*, чија је устаљена иконографска форма обухватала и приказ музицирања на различитим инструментима у оквиру церемонијалног исмевања Сина Божијег.⁵¹³ С обзиром на тежњу уметника да поједностави основну форму композиције *Хапишења Христовог* ради истицања идеје антитезе земаљске и месијанске власти, алудирање на још једну епизоду из страдања Христових не чини се довољно аргументованим. Можда би у иконографском мотиву бусина требало препознати мотив дувачких инструмента попут труба, рогова и бусина који су имали истакнуту улогу у сигнализацији током римских војних акција.⁵¹⁴ Ухапшени Христос у левици држи свитак црвене боје, који је ознака божанског ауторитета хришћанског учења.⁵¹⁵ У Минхенском псалтиру свитак се најчешће представља натуралистички у рукама Бога Оца, Христа или апостола, као симбол универзалности хришћанске доктрине.⁵¹⁶ С обзиром на то да у појединачним композицијама нема алтернације у колориту свитка ради постизања декоративног ефекта, може се закључити да је његово истицање црвеном бојом у малобројним примерима [илустрације Пс 44 – *Представи се царица* (fol. 58^v) и Пс 109 – *Света Тројица* (fol. 146^v)] засновано на специфичном догматском садржају визуелно уобличених стихова. У случају илустрације Пс 2, црвеним свитком истиче се идеја ауторитета власти Помазаника, која почива на одабиру и наредби Господњој, наспрам краткотрајне владавине земаљских архоната. Слика *Суђења Христу пред Синедрионом* такође је сведеног иконографског типа и не обухвата приказе различитих етапа суђења пред јеврејским првосвештеницима, нити њихову појединачну идентификацију, незаобилазну у средњовековном монументалном сликарству. Разлози за такву организацију слике свакако се не могу тражити само у формату минијатурног сликарства, већ о њима треба размишљати и у контексту јасног приказивања идејне антитезе о земаљским владарима и Месији која постоји у стиховима Пс 2.⁵¹⁷

⁵¹² Детаљније о бусинама које су биле типични музички инструмент средњовековне Србије, често приказиван у српском монументалном и минијатурном сликарству XIV века v. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 115; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 108–114, sl. 12, 13, 15, 18, 246.

⁵¹³ О иконографији композиције *Ругања Христу* настале на основу театарских образаца византијских пародија царског церемонијала v. С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*, in: idem, *Узори и дела*, 155–179 (са старијом литературом); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 281–283, сл. 133. Сф. Бојанин, *Забаве и светковине*, 331.

⁵¹⁴ О улози дувачких инструмената у сигнализацији римске војске v. R. Meucci, *Roman military instruments and the lituus*, *The Galpin Society Journal* 42 (1989) 85–97; J. Ziolkowski, *The Roman bucina: a distinct musical instrument?*, *Historical Brass Society Journal* 14 (2003) 31–58.

⁵¹⁵ О симболичкој и теолошкој вредности иконографског мотива свитка v. Hellemo, *Adventus Domini*, 75–83; A. C. O. McGrath, *Books in art: the meaning and significance of images of books in Italian religious painting (1250–1400)* I, Falmer 2012, passim (doctoral dissertation, The University of Sussex).

⁵¹⁶ Мотив свитка приказан је у рукама Бога Оца у трећој илустрацији друге библијске оде (fol. 192^r), у рукама Христа у сценама *Уласка Христовог у Јерусалим* уз Пс 8: 2 (fol. 15^r), *Вазнесења Христовог* уз Пс 46: 5 (fol. 61^r), *Представи се царица* уз Пс 44: 9–10 (fol. 58^v), *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* уз Пс 118: 73 (fol. 157^r) и илустрацији осмог икоса Богородичиног акатиста (fol. 218^r) или апостола на минијатури *Силазак Светог Духа на апостоле* уз Пс 18: 3–4 (fol. 27^r). Као традиционални иконографски елемент илустрације деветог икоса Богородичиног акатиста, свитак се појављује и у рукама учењака и ретора. V. Девети икос – *Речити говорници безгласни као рибе* (fol. 219^r).

⁵¹⁷ О реторској техници антитезе у византијској литератури и уметности v. Maguire, *Art and eloquence*, 53–83.

Визуелна егзегеза Пс 2 у потпуности је усклађена са његовим литургијским значајем. На страницама псалтира са маргиналним представама стихови другог псалма једногласно су илустровани двома темама – причом о Христовом хапшењу и суђењу уз Пс 2: 1–2 и сликом Христовог Рођења уз Пс 2: 7.⁵¹⁸ Уобичајена ликовна распричаност Утрехтског псалтира огледа се у комплексној слици Христа на Сиону, окруженог групама војника и земаљским владарима који му се покоравају (fol. 2^r).⁵¹⁹ Сликари потоњих илустрованих псалтира су још више развили христолошки потенцијал почетних стихова псалма, који им је послужио као основа за стварање корпуса иконографски сродних илустрација на тему јеврејске побуне и страдања Христовог. Галерија слика обухвата општи приказ безбожних Јевреја пред једним или двојицом неименованих владара или, пак, пророком [Хлудовски (fol. 2^v), Лондонски (fols. 1^v–2^r), Барберини (fol. 7^r) и Хамилтон псалтир (fol. 45^v)], који су некад и јасно идентификовани као Ирод и Пилат [Штутгартски (fol. 2^v) и Бристолски псалтир (fol. 9^r)]; не изоставља се ни слика Христа пред Аном и Кајафом [Лондонски (fol. 2^r)], који су изузетно и у друштву Пилата [Томићев псалтир (fol. 5^r)].⁵²⁰ Поред уобичајене ликовне антитезе између земаљских владара и Христа, поједини псалтири садрже и наспрамне слике цара Давида и Христа [Ватикански (fol. 2^r) и Кијевски псалтир (fol. 3^r)], што је још очигледније указивање на пророчки карактер стихова Пс 2.⁵²¹ Заједничко за наведене минијатуре јесте сасвим једноставна композиција, сведена на главне протагонисте, без развијеног ликовног наратива о Христовом страдању током његовог хапшења и суђења. Очигледно је да се композиције уз Пс 2 у српском рукопису издвајају од осталих илустрованих псалтира по својим тематским и композиционим карактеристикама. Упркос несумњивом продору ликовног језика сувременог монументалног сликарства, уметник је успешно ослободио слику *Христовог хапшења и суђења* свих детаља неважних за догматски садржај стихова псалма (побуна против Господњег Помазаника). С друге стране, тему је проширио јединственим прологом у форми низа историјских портрета, међу којима је посебно значајан портрет цара Антиоха IV, који представља симбол безбожничке владавине дубоко укорене у јеврејској прошлости. Примереним прилагођавањем тематских образаца у Минхенском псалтиру створена је двојна слика испуњења старозаветног пророштва о Господњем Помазанику оваплоћеном у лику Христа.

ВАПАЈ ПСАЛМИСТЕ ЗА ПОМОЋ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА I (ПСАЛАМ 3)

Две композиције са литерарним упориштем у старозаветном наративу о Авесаломовој побуни противу цара Давида (2Сам 15–18) творе тематску целину која вешто приказује главне теме трећег псалма – недаће које су опколиле стихотворца и Господњу интервенцију која ће му донети спасење. Историјска контекстуализација Пс 3 није идејно

⁵¹⁸ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 2.

⁵¹⁹ Eadem, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 37: 1, pl. 51: 1, pl. 58: 3, pl. 77: 27, pl. 84: 23, pl. 93: 19, pl. 103: 3, 6.

⁵²⁰ Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 20б; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 17–18, pl. 2, fig. 2, pl. 3, fig. 3; *The Barberini Psalter*, 57; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 53, pl. 47; Navice, *The Hamilton psalter I*, 373; II, fig. 8; Джурова, *Томићев псалтир I*, 94; II, ил. 3. За систематски преглед визуелне егзегезе Пс 2 у хришћанској уметности од IX до XV века v. Gillingham, *A journey of two Psalms*, 163–181, pl. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 17, 23–24.

⁵²¹ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 3; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 105–106; *Киевская Псалтырь*, л. 3.

решење створено приликом осликавања Минхенског псалтира, већ припада традиционалном тумачењу стихова Пс 3, укорењеном у источнохришћанској догматској мисли.

Авесалом гони Давида (fol. 10^v) (сл. 32)

Љвсаломъ тѣра ѿ(тѣ)ца своѣго д(а)в(н)да (доња маргина)

Пс 3. Наслов: *Псалам Давидов, кад је бјежао од Авесалома сина својега.*

Четворица коњаника предвођена Давидовим сином Авесаломом [Љвсалом(ъ)] јуришају ка пећини у којој се крије цар Давид. Младолик Авесалом у првом плану, дуге косе која му пада на рамена, је у црвеној хаљини, а једина војничка ознака је копље које држи у десној руци. Покрај њега су двојица коњаника у пуној ратној опреми, који гестовима дочаравају драматичност потере за царом Давидом – војник са шлемом одапиње стрелу ка пећини, док његов саборац високо подиже копље. У другом плану видљива су још двојица коњаника (поприлично страдалих ликова) са копљима у рукама; један од њих има и велики штит кружног облика. Оседлани коњи разноликих боја (мрка, црвена, окер), са реповима везаним у декоративне чворове, приказани су у покрету. Једина назнака пејзажа у коме јуриша Авесаломова коњаничка чета су обриси пећине уз десну бордуру композиције.

Давид се скрива у пећини од сина Авесалома (fol. 11^r) (сл. 33)

д(а)в(н)дъ ськрѣсе | въ пещероу | ѿт(ѣ) с(ы)на своѣго | щвсаломд (десна маргина)⁵²²

Пс 3. Наслов: *Псалам Давидов, кад је бежао од Авесалома сина својега.*

Надовезујући се на приказ Авесаломове потере, на наредном листу представљен је цар Давид [д(а)в(н)дъ] који се скрива у пећини [пещера]. Старозаветни цар приказан је у уобичајеном владарском костиму. У његовој пратњи су двојица голобрадих младића, одевени у једноставне хаљине са огртачима. Њихове фигуре у раскораку и благо подигнуте руке указују на то да су приказани у покрету.⁵²³

Трећи псалам, приписан цару Давиду, представља прву индивидуалну тужбалицу у књизи псалама. Индивидуални и колективни молитвени псалми, то јест тужбалице, поетски су искази тескобе и патње кроз коју пролазе појединац или заједница у време недаћа, праћени молитвом за избављењем од непријатеља и невоља упућеној Господу.⁵²⁴ Наизглед

⁵²² За натписе који прате минијатуре Пс 3 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 19; Jagić, *Einleitung*, XVII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 96.

⁵²³ За иконографски опис минијатура уз Пс 3 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 21–22, Taf. VII, Bd. 14–15; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 195. За одговарајуће композиције у страдалом Београдском псалтиру (fols. 18^v–19^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 236.

⁵²⁴ Молитвени псалми или тужбалице су песме настале приликом тешке животне ситуације кроз коју су пролазили појединац (Пс 3; 5; 6; 7; 11; 12; 15; 16; 21; 22; 24; 25; 26; 27; 30; 34; 37; 38; 40; 41; 42; 50; 53; 54; 55; 56; 60; 61; 63; 68; 69; 70; 85; 87; 101; 108; 119; 122; 129; 130; 139; 140; 141; 142) или заједница (Пс 43; 57; 59; 73; 76; 78; 79; 81; 82; 89; 107; 124; 136). Поједини истраживачи сматрају да скоро трећина свих псалама припада том жанру. Структура тужбалица обухвата притужбу упућену Богу и молитву као срж вапаја у помоћ, праћене похвалом Бога која обично „затвара“ текст псалма. Страдања приказана у стиховима псалама тог жанра су сурова реалност за разлику од захвалних псалама који представљају опис догађаја из прошлости. О композицији и одликама индивидуалних молитвених псалама v. Gunkel, *The Psalms*, 19–22, 33–36; Westermann, *Praise and lament*, 64–71, 181–195; Gunkel, *Introduction*, 121–198; Villanueva, *The 'uncertainty of a hearing'*, passim; Младеновић, *Давидови псалми*, 39–43.

једноставна структура Пс 3 сачињена је од три строфе које творе целовиту сотериолошку идеју. Прва (Пс 3: 1–3) и трећа станца (Пс 3: 7–8) библијске песме обухватају вапаје псалмисте и тражење помоћи од Господа; између њих, као *crux interpretum* псалма, развијен је интензивни приказ трансформације аутора који се ослобађа страха захваљујући непоколебљивој вери у Господњу интервенцију (Пс 3: 4–6). У емотивном крешенду Пс 3 завршава се генерализацијом улоге Господа у сотериолошкој историји [*Од Господа је спасење; нека буде на народу твој благослов твој!* (Пс 3: 8)].⁵²⁵ Специфичност трећег псалма огледа се и у историјском натпису који везује Пс 3 за цара Давида и конкретан тренутак конфликта у историји Израиља – *Ψάλλομε δ(α)β(η)δ(ο)βί, ἦ. ἔγδα οὐβῆζέ ωτ(ς) λιца | авес ллома с(ы)на своєго. ἦ пр(ο)роῦство | хотещиих(ь) быти благъ, д(а)в(η)д(ο)вй.*⁵²⁶ Контекстуализација Пс 3 не обухвата само старозаветни наротив о побуни Давидовог сина Авесалома противу свога оца и Давидов бег, већ указује посредно и на расплет тог историјског сукоба (2 Сам 15–18); избављење Давида из Авесаломових руку усаглашено је са сликом Господње помоћи упућене стихотворцу из Пс 3. Херменеутичка вредност секундарне интерполације историјског наслова у библијску песму огледа се у стварању комплексне интертекстуалне целине прозног и поетског наротива. Историјски приказ цара Давида из *Друге књиге Самуилове* трансформисан је у духовни портрет Давида као хероја израиљске прошлости и богољубивог праведника истрајног у вери у Господа, а Давидово кратко обраћање Господу у 2Сам 15: 31 (*А Давид рече: разбиј намјеру Ахитофелову, Господе!*) прерасло је у трећем псалму у поетски приказ интензивне молитве Давида псалмисте и уточишта које му Господ пружа.⁵²⁷ Да историјски натписи Пс 3 отелотворују најстарију традицију у тумачењу псалама сведочи, најпре, њихово постојање у грчком преводу псалама у Септуагинти, али и богати патристички опус који се једногласно бави темом Авесаломове побуне противу оца стварајући паралелу са страдањима и васкрсењем које је доживео Син Божији (Ориген, свети Евсевије Цезарејски, Псеудо-Атанасије Александријски, Јован Златоусти и Августин).⁵²⁸

⁵²⁵ За исцрпну синтаксичку, структуралну и тематску анализу Пс 3 в. P. J. Botha, B. Weber, „*Killing them softly with this song...*“. *The literary structure of Psalm 3 and its Psalmic and Davidic context. Part I: an intratextual interpretation of Psalm 3*, OTE 21/1 (2008) 18–37; P. J. Botha, B. Weber, „*Killing them softly with this song...*“. *The literary structure of Psalm 3 and its Psalmic and Davidic context. Part II: a contextual and intertextual interpretation of Psalm 3*, OTE 21/2 (2008) 273–297; Младеновић, *Давидови псалми*, 166–172.

⁵²⁶ Jagić, *Einleitung*, XXXVI; Ševčenko, *Psalmittel*, 57.

⁵²⁷ Пс 3 први је од тринаест псалама који се захваљујући историјским насловима могу сместити у интерпретативне оквири историјских тренутака из Давидове владавине (Пс 3; 7; 17; 33; 50; 51; 53; 55; 56; 58; 59; 62; 142). О значају историјских наслова псалама за тумачење појединачних библијских песама, као и о њиховој улози у обликовању Давидовог лика у источнохришћанској традицији в. Ševčenko, *Psalmittel*, 55–57; E. Slomovic, *Toward an understanding of the formation of historical titles in the Book of Psalms*, *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 91/3 (1979) 350–380; J. L. Mays, *The David of the Psalms*, *Interpretation: A Journal of Bible and Theology* 40/2 (1986) 143–155; Johnson, *David in distress*, 1–13. О интертекстуалној интерпретацији Пс 3 у контексту старозаветног наротива 2Сам 15–18, заједничким мотивима у прозном и поетском наротиву, као и о њиховој теолошкој вредности в. Botha, Weber, „*Killing them softly with this song...*“ *Part II*, 273–297; Johnson, *David in distress*, 14–27.

⁵²⁸ Оригенуос, *Εκ των Оригенουσ εις Ψαλμουσ*, in: PG 12, col. 1117B–1132D; Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εις τους Ψαλμούς*, in: PG 23, col. 92C–101A; Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστοσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 68C–72B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 18–19); Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεωσ, του Χρυσοστόμου, *Εις τον Γ΄ ψαλμόν*, in: PG 55, col. 35–39; Augustini, *hipponensis episcopi, Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 72–78 (NPNF VIII, 4–8). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на трећи псалм в. *Psalms 1–50*, 18–24.

Источнохришћанска литургијска пракса прихватила је слике страдања из трећег псалма као христолошка пророчанства и употребљавала Пс 3: 6 (*Ја лијежем, спавам и устајем, јер ме Господ чува*) као први антифон на јутрењу Васкрсења, а Пс 3: 8 (*Од Господа је спасење; нека буде на народу твојем благослов твој!*) као прокимен на вечерњој служби понедељка прве седмице Ускршњег поста, симболично посвећеној молитви за окајање грехова.⁵²⁹ Пс 3 такође припада и шестопсалмију (Пс 3, 37, 62, 87, 102, 142) које се свакодневно поје на почетку јутарње службе; покајничка тематика шестопсалмија део је прослављања Господње улоге у сотериолошкој историји и његовог безграничног милосрђа према човеку.⁵³⁰ Међутим, група псалама са историјским натписима који су илустровани у Минхенском псалтиру специфична је по крајње наративним композицијама, у складу са историјским контекстом који ти наслови стварају.⁵³¹ Стога се може закључити да литургијска употребна вредност псалама са историјским насловима није извршила утицај на њихову визуелну рецепцију у оквиру корпуса минијатура у српском рукопису.

Ликовно уобличавање старозаветног наратива о Авесаломовој побуни противу Давида у Минхенском псалтиру изведено је веома брижљиво. Иако је непобитно да су композиције илустрације историјског наслова псалма, пажљиво су распоређене уз одговарајуће стихове чиме су још више истакнуте тематске целине Пс 3. Уз уводну станцу која описује прогон псалмисте [*Госпode! Како је много непријатеља мојих! Многи устају на ме* (Пс 3: 1)] постављена је слика непријатељске потере – *Авесалом гони Давида* (fol. 10^v). Коњаничка гарда иконографски је изведена на уобичајени начин, који ће се изнова појављивати на минијатурама сличне тематике у Минхенском псалтиру [оседлани коњи разноликих боја (црна, плава и црвена) са реповима везаним у декоративне чворове, као и коњаници у идентичној војној опреми].⁵³² На наспрамном листу рукописа, уз стихове који исповедају поверење псалмисте у Господњу помоћ налази се приказ старозаветног цара у бегу – *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* (fol. 11^r). У односу на динамичну композицију коњаничке потере, слика Давидовог бега смештена је у наизглед монотони, али визуелно доминантни простор пећине. Схематски изведена стеновита пећина, у чијој се тмини скрива цар Давид са пратњом, много је више од топографске одреднице преузете из старозаветног наратива о Давидовом бегу.⁵³³ Поред практичне улоге као места сахрањивања (Пост 49: 30–31; 50: 13), уточишта од непријатеља (1Сам 22: 1–2; 1Цар 18: 4) или Господњег суда (Пост 19: 30; Иса 2: 19; Отк 6: 15), топос пећине изнова васкрсава у Светом писму и

⁵²⁹ Mateos, *Le Turicon* II, 13, 93; *Типик архиепископа Никодима*, 130б. О симболици прве седмице Ускршњег поста v. Мирковић, *Хеортологија*, 147–149.

⁵³⁰ Појање шестопсалмија представљало је изузетно свечан тренутак на јутрењу. Већина светила се гасила, те је храм остајао погружен у мраку, а стихови шестопсалмија испуњени покајањем певали су се тихо и лагано. О начину појања и теолошкој садржини шестопсалмија v. Мирковић, *Православна литургија* I, 140; *idem*, *Православна литургија* II/1, 25–26; Фундулис, *Словесно богослужење*, 149–150. Cf. *Типик архиепископа Никодима*, 21б.

⁵³¹ Од свих псалама са историјским насловима једино је Пс 7 остао без илустрација уз своје стихове.

⁵³² Cf. *Саул гони Давида* и *Молитва Давидова* уз наслов Пс 17 (fol. 23^v), *Саул и Доиг* и *Саулова војска* и *Доиг одлазе да убију Ахимелеха* и *свештенике Господње* уз наслов Пс 51 (fol. 67^v), *Хатшење Давидово* и *Давид у филистинском граду Гат* уз наслов Пс 55 (fol. 72^v), *Саул прогања Давида који се крије у пећини* уз наслов Пс 56 (fol. 73^v), *Војска опкољава Давида у његовом дому* уз наслов Пс 58 (fol. 75^v), *Давидова војска спаљује град Јерг* и *Победа Јоава и његове војске* уз наслов Пс 59 (fols. 77v–78r), *Разарање јерусалимског храма* уз Пс 78: 1 (fol. 106^v), *Анђео Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске* уз наслов Пс 142 (fol. 175^v) и једна од илустрација друге библијске оде (fol. 191^r).

⁵³³ У Старом завету пећина се помиње само као нагађање места Давидовог скривања од сина. V. *Гле, он се је сада сакрио у каку јаму или на друго како мјесто* (2Сам 17: 9).

патристичкој и хагиографској литератури као локација симболичког и сакраменталног значаја.⁵³⁴ Представљајући просторе празнине и негације пејзажа (наспрам светих планина које визуелно јасно дефинишу византијску топографију), пећине узрастају до апофатичких места на којима се одрицањем од сопствене воље и страсти (кеноза) постиже мистична спознаја и сједињавање са Богом (теоза).⁵³⁵ Као топоси метафизичког стања визије и комуникације појединаца са Господом, и као места испуњења Господњом милошћу, помињу се у старозаветној причи о Илијином боравку у пећини на Господњој гори Хорив након четрдесетодневног лутања пустињом (1Цар 19: 9–10), служе као део сценографије Христовог телесног боравка на земљи, који почиње и завршава се на том месту, и значајни су *locus sancti* у подвижничком, духовном путу бројних источнохришћанских анахорета.⁵³⁶ Теолошки бременита антитеза тмине пећине наспрам светлости божанске истине до које се у њој долази утицала је на формирање топоса пећина као значајних тачака на мапи апофатичке доктрине, то јест спознаје и сједињавања са Господом кроз негацију. Узевши у обзир догматски потенцијал топоса пећине, може се закључити да је приказ Давида скривеног у голетима у потпуности сагласан са литерарним описом трансформације псалмисте. Поједностављена иконографија композиције потврђује да се сликари нису водили детаљним иконографским развијањем старозаветног наратива, већ су покушали да проникну у теолошку суштину преображаја вере стихотворца исказаног у средишњим стиховима, стварајући ликовни диптих слика побуне и потраге за уточиштем, као и приказа крвожедних непријатеља и спасења у Господу. На тај начин је постигнута композитна целина у којој се стихови и пратеће слике Пс 3 прожимају кроз теолошко-симболичку и историјску раван.

С обзиром на то да литерарне основе илустрација Пс 3 у Минхенском псалтиру леже у старозаветном тексту *Друге књиге Самуилове*, може се претпоставити да је слика Авесаломовог прогона Давида створена већ за једну од најстаријих, данас изгубљених илустрованих верзија те књиге. Корпус минијатура у сачуваној илустрованој Књизи царева из XI века није од велике помоћи. Наиме, иако илуструје различите наративе из 2Сам у којима је Авесалом један од главних протагониста, причу о Давидовом прогону у *Vat. Gr. 333* приказана је само завршном минијатуром Авесаломове смрти из 2Сам 18: 9 (fol. 60^r).⁵³⁷ Међутим, у комплексном процесу мигрирања минијатура из илустрованих рукописа за које су слике створене у илустроване рукописе друге тематике, сачувана су различита иконографска ликовна решења Давидове потере од стране Авесалома.⁵³⁸ Корпус минијатура

⁵³⁴ Искрпно о симболичкој вредности пећине у источнохришћанској догми v. Della Dora, *Landscape*, 176–202.

⁵³⁵ Хришћански топос *кенозиса* (грч. κένωσις, самоиспражњење, самоунижење) односи се на стање унижења Сина Божијег, које се одиграло кроз Инкарнацију и његова страдања, а ради поновног сједињавања људи са Богом. Више о мотиву кенозиса као узору послушности и смираја и његовом месту у оквиру хришћанске сотериолошке мисли v. D. T. Williams, *Kenōsis of God. The self-limitation of God: Father, Son, and Holy Spirit*, New York 2009, *passim*. О доктрини теозе, то јест спиритуалне трансформације током приближавања Богу, друкчије називаном и обожење или деификација v. G. Medvedev, *Teoza (pobožavanje) kao biblijska i povijesna doktrina*, Kairos: Evandeoski teološki časopis 13/1 (2019) 7–36; idem, *Teoza (pobožavanje) kao novozavjetna i evandeoska doktrina*, Kairos: Evandeoski teološki časopis 13/2 (2019) 163–184.

⁵³⁶ О топосу пећине као месту спиритуалне трансформације у источнохришћанској пустиножителској традицији v. А.-М. Talbot, *Caves, demons and holy men*, in: *Le saint, le moine et le paysan. Mélanges d'histoire byzantine offerts à Michel Kaplan*, ed. O. Delouis, S. Métivier, P. Pagès, Paris 2016, 707–718.

⁵³⁷ Lassus, *Livre des Rois*, 77, pl. XXVIII, fig. 96.

⁵³⁸ О сељењу минијатура између различитих илустрованих текстова v. Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*, 16–22.

на тему Авесаломове побуне у рукопису *Sacra Parallela* из прве половине IX века потврђује илустровање великог броја епизода наратива из 2Сам 15–18.⁵³⁹ У складу са карактеристичним обележјима ликовног украса тог рукописа из X века, композиције на маргинама су веома поједностављене, сведене на главне учеснике и без пратеће сценографије. Сачуване слике значајне су само у контексту потврђивања постојања илустроване приче о Давидовом прогону од стране сина Авесалома, али не могу допринети иконографском истраживању одговарајућих сцена у Минхенском псалтиру.

Услед контекстуализације Пс 3 његовим историјским насловом, ликовни прикази Авесаломове побуне из 2Сам 15–18 пренели су се и на маргине илустрованих псалтира средњег века.⁵⁴⁰ Изузев наративних композиција Утрехтског псалтира, које непосредно илуструју стихове псалма, у свим источнохришћанским псалтирима једногласно је илустрован наслов Пс 3 сликом Авесаломове коњаничке потере и Давидовог бега [Штутгартски (fol. 3^v), Хлудовски (fol. 3^r), Лондонски (fol. 2^v), Барберини (fol. 8^r), Бристолски (fol. 10^r), Ватикански (fol. 3^v), Хамилтон (fol. 46^v) и Кијевски псалтир (fol. 4^r)].⁵⁴¹ Минијатуре уз Пс 3 у илустрованим псалтирима иконографски су веома сродне ликовним решењима у српском рукопису и варијације се односе једино на број војничких фигура и начин Давидовог бежања, пешице или на коњу. Иконографска тема скровишта доминантна у Минхенском псалтиру постоји једино у Томићевом псалтиру, у форми пећине са малим отвором, којој се Давид приближава (fol. 6^v) (сл. 34).⁵⁴²

С обзиром на то да се прикази Авесаломове побуне не појављују на зидовима средњовековних храмова, може се закључити да је та тема првобитно створена као илустрација *Друге књиге Самуилове*, те да су њени иконографски предлошци пренети и у друге средњовековне књиге. Ликовна егзегеза теме у илустрованим псалтирима показује значај који су историјски наслови имали не само за теолошко-догматску контекстуализацију псалма, већ и за његову визуелну рецепцију. Сачувана минијатурна остварења сведоче о постојању двају рецензија – једноставнија иконографска форма сведена само на главне протагонисте појединачних епизода наратива или развијенија композиција, какве су псалтирске илустрације. Посебно је интересантан архаични хоризонтални наративни фриз у Ватиканском псалтиру, близак старијем систему осликавања рукописа, те показатељ старине данас изгубљене првобитне ликовне форме теме.⁵⁴³ Иконографска специфичност композиције у Минхенском псалтиру свакако је сценографски приказ пећине за који се не може наћи адекватана паралела, а на коме почива целокупна симболичка вредност слике.

⁵³⁹ *Sacra Parallela* садржи чак шест минијатура које илуструју причу о Авесаломовој побуни – *Авесалом пред зидинама Јерусалима* (fol. 306^v), *Гласник доноси вести Давиду о издаји Ахитофела* (fol. 12^r), *Давид и Хусај* (fol. 12^v), *Давид и Сива са даровима* (fol. 365^v), *Хусај саветује Авесалома* (fol. 12^v) и *Авесаломова смрт* (fol. 17^r). V. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 86–87, pl. XXXVII, figs. 139–142, pl. XXXVIII, figs. 143–144.

⁵⁴⁰ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 3.

⁵⁴¹ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 4; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 54, pl. 48; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 18, pl. 4, fig. 4; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 3; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 106; *Киевская Псалтырь*, л. 4; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 18: 11, pl. 42: 1, pl. 56: 1, pl. 80: 10, pl. 93: 1, pl. 99: 13, pl. 101: 10, pl. 103: 7; Havice, *The Hamilton psalter* I, 374; II, fig. 10; *The Barberini Psalter*, 58. Cf. Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 157–158, 161.

⁵⁴² Джурова, *Томићев псалтир* I, 94; II, ил. 4.

⁵⁴³ Cf. supra.

ДВОСТРУКА ПРИРОДА СПАСИТЕЉА – ГОСПОД НА НЕБЕСКОМ ТРОНУ И ГОСПОД НА МАГАРИЦИ (ПСАЛАМ 8)

Садржина стихова Пс 8 у Минхенском псалтиру ликовно је уобличена приказима *Приуговорљеног престола* и *Христовог уласка у Јерусалим*. Две минијатуре остварују симболичку везу на више равни – кроз њихово физичко место унутар књиге, кроз садржај који представљају (Господ на небеском трону и Господ на магарици), те кроз догматску вредност проткану кроз приказане наративе. На тај начин је формулисана својеврсна ликовна антитеза усаглашена са теологијом осмог псалма.

Приуговорљени престо (fol. 14^v) (сл. 35)

разорумъ давѣдѣвъ (горња маргина)

Пс 8: 1: *Господе, Господе наш! Како је величанствено име Твоје по свој земљи! Подигао си славу своју више небеса.*

Почетак осмог псалма илустрован је сажетом симболичном минијатуром, високом тек четири реда текста. На златном фону приказан је у валерима плаве широки сегмент неба. Међу небеским зрацима расуте су позлаћене, црвене звезде. На небеском плаветнику налази се и позлаћени приуговорљени престо црвене боје са наслоном, на коме почива голуб овенчан ореолом (ѿ ѿ). Са десне стране престола, међу звездама је и сузолики симбол месеца, изведен у гризају.

Улазак Христов у Јерусалим (fol. 15^r) (сл. 36)

⟨по⟩сла | ⟨дв⟩а ѿт(ъ) | ⟨ѡ⟩ч(ѣ)нѣкъ | ⟨абн⟩е прѣ⟨вес⟩тн ѿ⟨сле н⟩ жрѣбѣ | ⟨н ашч⟩е | ⟨кто⟩ вѣ въ⟨про⟩ш
аѣтъ | ⟨... ре⟩цѣ⟨та га⟩ко г(оспод)ъ | ⟨...⟩ трѣ⟨вѣ⟩тъ (лева маргина);

градъ | ⟨ѿ⟩ерос(ѡ)лѣмъ (десна маргина);

цвѣтоносѣ (доња маргина)⁵⁴⁴

Пс 8: 2: *У устима мале дјеце и која сисају чиниш себи хвалу насупрот непријатељима својим, да би учинио да замукне непријатељ и немирник.*

На концу текста псалма представљена је композиција Христовог уласка у Јерусалим (Мт 21: 1–11; Мк 11: 1–10; Лк 19: 28–39; Јн 12: 12–16), изложена двома епизодама. У централном делу минијатуре приказан је Исус [ѿ ѿ] на магарици, у пратњи тринаесторице апостола. Сви учесници окружени су стеновитим пределом испред капија јерусалимског града, разуђеним само једним дрветом. Христос се осврће ка устрепталим ученицима, показујући ка мноштву житеља Јерусалима који се тискају пред зидинама. На челу скупине Јевреја могу се препознати и незаобилазни учесници у Христовом дочеку – јерусалимска деца. Једно од њих прострло је своје хаљине пред магарицом, те, голишаво, само покривених бедара, подиже палмину гранчицу. Палмине гранчице разасуте су и по земљи. У другом плану, иза Христа на магарици, налази се још једно дете у белим хаљинама, под дрветом. Сликара је очигледно начинио перспективну омашку и није извео читаву дечију фигуру, можда желећи да прикаже дете на дрвету. Град Јерусалим приказан је опасан зидинама, са доминантном куполном грађевином у средишту. Иза стеновитих голети развијена је и епизода која је претходила догађају Христовог уласка у Јерусалим. У горњем

⁵⁴⁴ За натписе који прате минијатуре Пс 8 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 19; Jagić, *Einleitung*, XVII–XVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 97–98.

левом углу композиције, пред раскошним архитектонским здањем са декоративним стубовима, двојица апостола узимају магарицу по упутству свога учитеља.⁵⁴⁵

Давидов Пс 8 припада жанровској категорији химни, то јест похвалних песама теоцентричног садржаја које славе и величају онипотентност, доброту и дела Господа кроз историју човечанства.⁵⁴⁶ Позив на хвалу у првом и последњем стиху [*Госпoде, Госпoде наиш! Како је величанствено име Твоје по свој земљи!* (Пс 8: 1, 9)], такозвани литерарни *inclusio* радо коришћен у структури псалама, стихотворац употребљава као оквир за развијање наратива о задивљености лепотом и узвишеношћу Божијег стваралаштва. Наспрам космогонијске представе Господа Ствараоца (Пс 8: 2–3), а у срцу самог псалма, поставља се слика врхунца стваралаштва и предмета бескрајне љубави Господње – *сина човјечјег* (Пс 8: 4–8).⁵⁴⁷ Антитеза крхког човека [*Шта је човјек, те га се опомињеш, или син човјечји, те га полазиш?* (Пс 8: 4)] и уједно човека овенчаног славом [*Учинио си га мало мањега од анђела, славом и чаићу вјенчао си га* (Пс 8: 5)] инспирисала је бројне јудејско-хришћанске ауторе да трагају за његовим идентитетом. У Старом завету *син човјечји* означава потомке Адама (Пост 11: 5) и људе криве у својој слабости пред Господом (Бр 23: 19; Пс 143: 3–4; Ис 51: 12).⁵⁴⁸ Међутим, веома рано у рабинској литератури Пс 8 интерпретира се у светлу Пост 1–3, те *син човјечји* добија идентитет истакнутог појединца израиљског народа, уздигнутог и изнад анђела, попут Адама или Мојсија.⁵⁴⁹ Користећи већ постојеће индивидуализовано тумачење човека из Пс 8 у јеврејској егзегетској традицији, новозаветни писци употребљавају псалм у христолошком контексту – *син човјечји* постаје сам Христос (Рм 8: 18–21; 1Кор 15: 20–28; 2Кор 3: 7–4: 6; Еф 1: 18–23; Флб 3: 20–21; Јев 2). Славу обећану човечанству у Пс 8 прародитељ Адам изгубио је својим сагрешењем [*Него царова смрт од Адама тја до Мојсија и над онима који нијесу сагријешили и преступивши*

⁵⁴⁵ За иконографски опис минијатура уз Пс 8 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 22–23, Taf. VII–VIII, Bd. 16–17; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 195–196. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 26^r–26^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 236.

⁵⁴⁶ Химне представљају групу похвалних песама које се баве прослављањем моћи и доброту Господа, као и његових дела. Веома често је разлог настанка химни био одређено Господње пројављивање у историји то јест епифанија. Концептуално се везују за најстарију похвалну песму тог типа, Мојсијеву и Мирјамину химну Богу након спасоносног преласка Израиља преко Црвеног мора (Изл 15: 1–21). Структура химни обухвата позив на хвалу исказан у уводу, који се понавља у закључку псалма, док се главни део текста бави разлозима похвале величанствености Господа, често у комбинацији са архаичним митолошким концептима (улога Господа у стварању света, однос Господа са човеком и човечанством у целини). О композицији и одликама химни (Пс 8; 18; 28; 32; 64; 66; 67; 84; 95; 97; 99; 102; 103; 104; 110; 112; 113; 116; 134; 135; 144–150) v. Gunkel, *The Psalms*, 10–13, 30–33; idem, *Introduction*, 22–65; Младеновић, *Давидови псалми*, 33–35; 247–248.

⁵⁴⁷ О жанру, структури и семантици Пс 8 v. M. S. Kinzer, „*All things under his feet*“: *psalm 8 in the New Testament and in other Jewish literature of late Antiquity*, Ann Arbor, Mich. 1995, 18–39 (doctoral dissertation, University of Michigan); Gunkel, *Introduction*, 22, 38–40, 45, 47, 49, 53, 54, 62–63, 312. Космогонијска позадина стихова о стварању, оличена у редоследу мотива од неба и звезда до човека, као и улоге човека који господари свиме створеним формира снажну интертекстуалну везу Пс 8 са Пост 1. V. S. Stroumsa, „*What is man*“: *psalm 8: 4–5 in Jewish, Christian and Muslim exegesis in Arabic*, Henoch 14 (Brescia 1992) 283–291.

⁵⁴⁸ Cf. Ἰωάννης ο Χρυσόστομος, *Εἰς τὸν Η΄ Ψαλμὸν*, in: PG 55, col. 116. За преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 8 v. *Psalms 1–50*, 66–72.

⁵⁴⁹ О тумачењу идентитета *сина човјечјег* из Пс 8 у рабинској литератури на уласку у нову еру v. Kinzer, „*All things under his feet*“, 40–208, 285–291.

као Адам, који је прилика онога који шћадијаше доћи (Рм 5: 14)]. Међутим, Син Божији као Нови Адам поново дарује човечанству славу својим понизним страдањем и смрћу.⁵⁵⁰

Пострадали Христос смрћу побеђује смрт и, овенчан славом, утире пут за васкрсење и нови живот свих христољубивих праведника, као и поновно успостављање хришћанског поретка унутар створеног Универзума.⁵⁵¹ Богати средњовековни патристички опус преузима новозаветно христолошко тумачење Пс 8, те у његовим стиховима препознаје Христов лик и место страдања Сина у хришћанском домостроју спасења. То потврђују, између осталог, и поетске мисли ученог Касиодора; у његовим коментарима на осми псалм он управо говори о понизности и слави Спаситеља.⁵⁵² Унутар симболичке опречности понизног и узвишеног, псалмист нуди још једну литерарну антитезу. Наиме, најзагонетнији стих – *У устима мале дјеце и која сисају чиниш себи хвалу насупрот непријатељима својим, да би учинио да замукне непријатељ и немирник* (Пс 8: 2) – ствара слику чедне деце која су чистотом свога срца препознала Месију. Наспрам њих су негативни протагонисти псалма, безумни непријатељи који нису спознали Христа. Целокупно христолошко тумачење Пс 8 истиче његову есхатолошку димензију и смешта његов наратив не у садашње, већ будуће време есхатолошког тријумфа, те га и Атанасије Александријски препознаје као пророштво о Христу и хришћанској цркви након оваплоћења Сина Божијег.⁵⁵³ Томе у прилог говори и натпис уз слику Приуготовљеног престола на версо страни четрнаестог листа – *разумљ* давн дѣвѣ. С обзиром на то да се старословенска реч *разум* односи на широки спектар могућности разумевања, доживљавања и спознавања, очигледно је да натпис истиче пророчки потенцијал Давидових стихова о Господу, те представља језичку потпору христијанизованог приказа Пс 8 у Минхенском псалтиру.⁵⁵⁴

Источнохришћанска литургијска употреба Пс 8 у сагласју је са христолошким тумачењем псалма. Наиме, с обзиром на то да, након описа Христовог тријумфалног уласка у Јерусалим, јеванђелиста Матеј цитира Пс 8: 2 (Мат 21: 15–16), метафора деце и одојчади која препознају Христа продрла је и у богослужење на дан тог празника. На тај начин, победоносни празник Цвети, који важи за почетак Христових страдања, за победу над смрћу, васкрсење и искупљење човечанства, позиционира се унутар православног

⁵⁵⁰ Новозаветни цитати или алузије најчешће се односе на Пс 8: 6: *Поставио си га господаром над дјелима руку својих, све си метнуо под ноге његове* и граде есхатолошку слику Христа као Новог Адама. На тај начин преобликују јеврејско тумачење *сина човјечјег* из Пс 8. О употребној вредности Пс 8 у Новом завету v. Kinzer, „*All things under his feet*“, 209–284, 291–294; Младеновић, *Давидови псалми*, 247–248. О Христу као Новом Адаму v. Поповић, *Догматика II*, 442–453; Maguire, *Adam and the animals*, 372; D. F. Sawyer, *The new Adam in the theology of St Paul*, in: *A walk in the Garden*, 105–116; М. Ђ. Томасовић, *Нови Адам: тајна човека у светлости библијско-литургијско-светоотачког поимања*, Београд 2007, passim; Macaskill, *Paradise in the New Testament*, 64–81. Христос и Адам повезани су у оквирима хришћанског домостроја спасења и у литургијском стваралаштву источнохришћанске цркве, те се Спаситељево рођење прославља стиховима *Христос се рађа да палог човека опет уздогне у свој лик* (тропар четвртог гласа на навечерје предпразника Христовог рођења).

⁵⁵¹ Cf. Флб 2: 5–9: *Јер ово да се мисли међу вама што је и у Христу Исусу, који, иако је и био у обличју Божијему, није се отимао да се испореди с Богом; него је понизио сам себе узевши обличје слуге, поставиши као и други људи и на очи нађе се као човјек, понизио сам себе поставиши послушан до саме смрти, а смрти крстоу. За то и Бог њега повиси, и дарова му име које је веће од свакога имена*. О хришћанском топосу кенозиса v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*.

⁵⁵² Cassiodori, *In Psalterium Expositio*, in: PL 70, col. 73D–79B.

⁵⁵³ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 80D–81A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 25)

⁵⁵⁴ О значењима старословенске речи *разумљ* v. Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, 214. Cf. Мт 13: 11; 15: 10; Мк 5: 30.

богослужења као испуњење христолошког пророчанстава псалмисте Давида.⁵⁵⁵ Пс 8: 2 користи се као прокимен четвртог гласа на јутрењу Цветоносја, а химнографски састави коришћени приликом прослављања Цветих обилују мотивима незлобиве деце која певају победничке песме Месији.⁵⁵⁶

На који начин је христолошко-сотериолошка садржина Пс 8 пренета на визуелну раван у Минхенском псалтиру? Илуструјући позив на хвалу Господа (Пс 8: 1), али и ширу идеју псалма о Господњем величанственом чину Стварања света, минијатуриста представља слику приуровљеног престола – Хетимасије. У науци је већ истакнуто да се нијансе симболичне вредности иконографског мотива Хетимасије мењају у зависности од контекста у коме се приказује, као и од атрубута којима је слика престола употпуњена.⁵⁵⁷ Много пре но што је Хетимасија, обогашена инструментима страдања, постала неизоставни иконографски елемент јединствене есхатолошки композиције Страшног суда, приуровљени престо користио се као самостални мотив вишеслојног значења.⁵⁵⁸ Већи број ранохришћанских мозаика (Санта Марија Мађоре у Риму, равенски баптистеријуми, Свети Ђорђе у Солуну) чува слику «упражњеног» Трона Господњег на коме почивају симболи везани за Христа (крст, јеванђеље, јагње, голуб, Христов монограм), истичући идеју мистичног присуства устоличеног Бога.⁵⁵⁹ Хетимасија се појављује и у оквиру јединствене композиције *Служба архијереја пред Хетимасијом* у олтарским просторима византијских цркава XI и XII века, као резултат сувремених догматских расправа о једнакости трију лица Свете Тројице.⁵⁶⁰ У тим ликовним приказима евхаристијског обреда

⁵⁵⁵ О празнику Уласка Христовог у Јерусалим, о његовој симболици и литургијској комеморацији v. Мирковић, *Хеортологија*, 138–142.

⁵⁵⁶ За употребу Пс 8: 2 као прокимена на јутрењу Цвети v. Mateos, *Le Typicon II*, 183; *Типик архиепископа Никодима*, 145а. За преглед православног богослужења на празник Христовог уласка у Јерусалим v. *Типик архиепископа Никодима*, 1446–1456. Један од литургијских састава који доноси комплексну слику Христове двоструке природе, божанске и људске, унутар које развија и наратив дечије хвале, јесте кондак Романа Мелода на празник Цвети. V. E. Catafygiotu Topping, Romanos, *On the Entry into Jerusalem*. A Basilikos Logos, Byzantion 47 (1977) 65–91. И други хомилитички текстови истичу симболику детиње улоге у Христовом уласку у Јерусалим, као и тријумфални карактер хришћанског празника, попут хомилија на празник Цвети александријског архиепископа Кирила Александријског (Αγιος Κύριλλος, Αρχιεπισκόπος Αλεξανδρείας, ΟΜΙΛΙΑ ΙΓ'. Εἰς τὴν ἀγίαν ἑορτὴν τῶν Βαΐτων, καὶ εἰς τὸν πῶλον, in: PG 77, col. 1049C–1072B) или цариградског патријарха Фотија (*Homily of Photius, the most-blessed patriarch, archbishop of Constantinople, on Palm Sunday and Lazarus*, in: *The homilies of Photius*, 153–160). Истовремено се у њиховом прослављању негује и слика човека из Пс 8, повезана са двоструком природом Христа Спаситеља и оличена у бројним стиховима, попут канона на Цвети Козме Мајумског, који се изводи на јутрење празника: *На небеском престолу, а на земљи на магарету био си Христe Боже, и примио ангелску хвалу и песму деце која ти кличу: Благословен си ти који долазиш да спасеш Адама* (кондак шестог гласа шесте песме).

⁵⁵⁷ Бабић, *Христолошке расправе у XII веку*, 21; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 196.

⁵⁵⁸ О литерарним предлошцима и месту Хетимасије унутар слика Страшног суда v. Millet, *La Dalmatique*, 25–28; Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, 167, 173, сл. 1; Тодић, *Грачаница*, 157–158, 160 (са старијом литературом); Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 196–198, сл. 1 (уз наглашавање да се голуб Светог Духа, као алузија на Свету Тројицу, веома ретко среће на приуровљеном престолу када је он део композиције *Страшног суда*). Поједини истраживачи су литерарно извориште мотива Хетимасије у сликама *Страшног суда* видели у псалтиру, тачније стиху Пс 9: 7 (*Али Господ у вијек жиш; спремио је за суд пријесто свој*). V. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 195–196. Cf. ... *Јер је суд Божји...* (Псалм 9).

⁵⁵⁹ О античкој и ранохришћанској употреби мотива приуровљеног престола као ознаке империјалног трона те присуства суверена v. Grabar, *L'empereur*, 199–200, 214–216; P. Franke, *Marginalien zum Problem der Hetimasie*, BZ 65/2 (1972) 375–378; *Hetoimasia*, in: ODB II, 926 (A. Weyl Carr); Parani, *Reconstructing the reality of images*, 195.

⁵⁶⁰ Искрпно о слици Хетимасије у олтару и о нијансама њене симболичке вредности v. Бабић, *Христолошке расправе у XII веку*, 11–31 (са старијом литературом). Cf. Millet, *La Dalmatique*, 39–40.

црквени оци клањају се симболичној слици три хипостазе Бога, оличеној у приказу Хетимасије. Догматско оправдање за наведена иконографска решења налази се у делима бројних византијских теолога и мистагогичара, као што су *Црквена историја* цариградског патријарха Германа (†730) или *О Светој Литургији* архиепископа солунског Симеона (†1491). Наиме, слика приуговорљеног престола у олтару симболично је представљала обредно-догматско средиште тог простора – Часну трпезу, која је у хришћанској догми важила за место Христовог гроба и васкрсења, а уједно и за Престо Божији, на који ће сести Спаситељ са десне стране Оца.⁵⁶¹ Припремљени престо обогашен мотивом голуба Светог духа појављује се и, уз Христа Пантократора и Бога Оца у виду Старца Данима, у сликаном програму полуобличастих подужних сводова, на пример, као локална иконографска особеност охридског монументалног сликарства последњих деценија XIV и XV века.⁵⁶² Изузев Страшног суда, где Хетимасија јасно указује на Други Христов долазак и суд [*Али Господ у вијек живи; спремио је за суд пријесто свој* (Пс 9: 7)], мотив приуговорљеног престола у карактеристичним иконографским целинама је ликовно уобличен приказ Свете Тројице, устројен по начелима источнохришћанске догме као слика три божанске хипостазе.⁵⁶³ Међутим, крајње је необично то што је симбол Светог Духа у српском кодексу сигниран као ἵς ἡ̅. Наиме, одлуком VI васељенског сабора у Цариграду (680–681) било је забрањено представљање Христа у било ком облику изузев човечјег.⁵⁶⁴ Такође, наведени прикази голуба Светог Духа на приуговорљеном престолу нису пропраћени именом. Једино на своду припрате цркве Светог Николе у Великој Хочи (последње декаде XVI века), изнад затвореног јеванђеља које у левици држи Христос Старац Дана, појављује се голуб Светог Духа, сигниран као ἵς ἡ̅.⁵⁶⁵ Може се претпоставити да је минијатуриста, правећи паралелу са другом, христолошком представом Пс 8, желео да створи антитезу Христове власти на небу и на земљи, небеског трона и магарице, те његове божанске и људске природе.⁵⁶⁶ Истицањем једног лица Свете Тројице, оличеног у Хетимасији са голубом Светог Духа, илуминатор није нарушио основна догматска уверења источнохришћанске цркве да је

⁵⁶¹ Γερμανός, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Ιστορία ἐκκλησιαστική καί μυστική θεωρία*, in: PG 98, col. 388C–389A (*On the Divine Liturgy*, 58–59). Симеон Солунски објашњава да олтар представља свјатаја свјатих која су изнад неба као и само небо, а света трпеза престо Божији, васкрс Христа и часни гроб – Συμεών, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, *Περί της Ἱεράς Λειτουργίας*, in: PG 155, col. 291A–296C (*Archiepiskop solunski Simeon (+1491). O svetoj liturgiji*, trans. L. Mirković – <https://svetosavlje.org/o-svetoj-liturgiji/?pismo=lat> [12. 11. 2019]). О спрези теолошко-догматског тумачења олтара, часне трпезе и живописа олтарског простора v. Митровић, *Из мајчиног наручја на часну трпезу*, 44–45; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 201–203.

⁵⁶² Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 73–79; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 45, 140, 162–165, 177, црт. 4, 40; Суботић, *Охридска сликарска школа*, 53, 55–56, 97, 118, 135, 144, 154–155, 173, црт. 29, 45, 52, 76, 93, 111, 116.

⁵⁶³ Parani, *Reconstructing the reality of images*, 196.

⁵⁶⁴ Због тога, да би и искуством живописа, очима свих било представљено оно што је извршено, заповедамо од сада да Јагње (његов лик), које је узело грех света, Христа Бога нашег, буде представљан на иконама по човечанском карактеру (...). V. протојерер др Р. В. Поповић, *Васељенски сабори – одабрана документа*, Београд 2002, 142. О сликању Свете Тројице v. Мирковић, *Православна литургија I*, 176–180.

⁵⁶⁵ Ту иконографску специфичност само наводи, без покушаја њеног тумачења Поповић, *Живопис у своду цркве Светог Николе*, 82, сл. 11.

⁵⁶⁶ Искрно о литерарној слици Христовог уласка у Јерусалим наспрам Христа у небеској слави, уз истицање идејних упоришта у богатом химнографском опусу источнохришћанске цркве, као и ликовних остварења која на њима почивају v. Maguire, *Art and eloquence*, 68–74.

Света Тројица у три лица, а једно бићем, и Онај са две природе, који се од Тројице оваплотио, засветлио је Јеванђељем сазнање Тројице по целом свету као светлост.⁵⁶⁷

Библијска епизода Христовог уласка у Јерусалим приказана је у складу са уобичајеном византијском иконографском схемом.⁵⁶⁸ С обзиром на тријумфални карактер и сотериолошки значај празника, већ су ранохришћански уметници преузели римско-хеленистичку иконографију владарских церемонија, стварајући слику хришћанског *adventus regis*-а.⁵⁶⁹ Иако се и присуство деце у композицији Цвети може повезати са античким империјалним церемонијама, чији су неизоставни учесници били и малишани, литургијска употреба Пс 8: 2 и теолошки симболизам његових стихова у потпуности обликују значај тог иконографског мотива.⁵⁷⁰

Новозаветна употреба стиха Пс 8: 2 у Мат 21: 15–16 није само дефинисала место псалма у источнохришћанској литургији, већ је утицала и на његово ликовно уобличавање. О томе да је пророчки и христолошки потенцијал Пс 8 старији од корпуса сачуваних слика илустрованих источнохришћанских псалтира сведочи, између осталог, минијатура из Росанског четворојеванђеља из друге половине VI века (Росано, Диоцезански музеј, Codex Purpureus Rossanensis Σ, fol. 1^v), на којој је уз слику *Христовог уласка у Јерусалим* приказан и пророк Давид са цитатом Пс 8: 2 (сл. 37).⁵⁷¹ Сви илустровани псалтири средњег века једногласно илуструју Пс 8: 2 истом композицијом.⁵⁷² Међутим, у илустрацијама Пс 8 у целисти концептуално преовладава ликовна антитеза Христа и Адама, остварена позиционирањем *Христовог уласка у Јерусалим* наспрам старозаветне композиције *Адам даје имена животињама*. Таква решења изведена су на страницама светогорског псалтира из манастира Пантократор (fol. 21^r), Лондонског (fol. 6^v), Барберини (fol. 14^v), Бристолског (fol. 16^r) и Хамилтон псалтира (fol. 52^v).⁵⁷³ С друге стране, комплексан однос двеју

⁵⁶⁷ PG 155, col. 294B (*O svetoj liturgiji* – <https://svetosavlje.org/o-svetoj-liturgiji/?pismo=lat> [12. 11. 2019]).

⁵⁶⁸ О иконографији *Христовог уласка у Јерусалим* v. Millet, *Recherches*, 255–284; Schiller, *The Passion*, 18–23; Марковић, *Циклус Великих празника*, 110–111 (са старијом литературом); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 171–178, сл. 93, 94.

⁵⁶⁹ О иконографској вези између композиције *Христовог уласка у Јерусалим* и античких церомонијалних слика *adventus*-а v. E. Kantorowitz, *The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, ArtB 26/4 (1944) 207–231; Grabar, *L'empereur*, 234–236. О иконографском развоју представе римског *adventus*-а у ранохришћанској уметности од процесionalне композиције тријумфа до хијератичних портрета владара v. Lj. Milanović, *Playing God: The role of indeterminacy in representations of triumph and adventus*, Niš i Vizantija 12 (2014) 77–88.

⁵⁷⁰ О симболици и теолошкој сврсисходности мотива деце у композицији *Христовог уласка у Јерусалим* v. D. Mouriki, *The theme of the „Spinario“ in Byzantine art*, ΔΧΑΕ 6 (1972) 61–64; I. Jevtić, *Sur le symbolisme du Spinario dans Piconographie de l'Entrée à Jérusalem. Deux représentations inédites dans des églises serbes*, SA 47 (1999) 122–123; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 171, 174 (са старијом литературом).

⁵⁷¹ A. Haseloff, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der Griechischen Evangelien-handschrift in Rossano*, Berlin-Leipzig 1898, 5, 20–21, Taf. II; A. Muñoz, *Il Codice Purpureo di Rossano e il frammento sinopense*, Roma 1907, 2, 3, 6, 13, Taf. II.

⁵⁷² Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 8. Сliku *Христовог уласка у Јерусалим* уз Пс 8: 2 садрже следећи псалтири такозване монашке рецензије: Штутгартски на fol. 8^v; светогорски псалтир из манастира Пантократор некада на fol. 21^r (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 22); Лондонски на fol. 6^r (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 19, pl. 6, fig. 12); Барберини на fol. 14^r (*The Barberini Psalter*, 61); Бристолски на fol. 15^v (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 54, pl. 48); Ватикански на fol. 10^v (De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 6); Хамилтон на fol. 52^r (Navice, *The Hamilton psalter I*, 379; II, fig. 212); Томићев на fols. 13^r–13^v (Джурова, *Томичов псалтир I*, 95; II, ил. 5–6) и Кијевски псалтир на fol. 9^v (Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 107–108; *Киевская Псалтирь*, 90б).

⁵⁷³ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 22, 54–55, pl. 2, 48, Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 19, pl. 7, fig. 13; Navice, *The Hamilton psalter I*, 379–380; II, fig. 22; *The Barberini Psalter*, 61. О

минијатура Минхенског псалтира, који веома прецизно изражава догматску вредност Пс 8, остаје особеност српског кодекса. О великој пажњи која је поклањана тексту, као и о прецизном преношењу мотива из стихова псалма у ликовни језик сведочи чињеница да је минијатуриста приказао само космолошке мотиве о којима се у псалму и говори то јест месец и звезде на небеском своду [*Кад погледам небеса Твоја, дјело прста Твојих, мјесец и звезде, које си Ти поставио* (Пс 8: 3)]. То је уједно и једини пример да се симбол Месеца у Минхенском псалтиру јавља неупарен са симболом Сунца.⁵⁷⁴ Такође, усмереност сликара на текст одаје и место минијатуре *Христовог уласка у Јерусалим* унутар псалма. Наиме, приликом извођења ликовног украса доследно је примењивано начело распоређивања минијатура тик уз стихове на које се односе. Ипак, у Минхенском псалтиру композиција *Цвети* везивана за Пс 8: 2 налази се на самом крају осмог псалма, уз поновљене стихове *Госпode, Госпode наш! Како је величанствено име Твоје по свој земљи! Подигао си славу своју више небеса* (Пс 8: 9). Таквим «померањем» минијатура на почетак и крај стихова псалма, сликар је успешно допринео ликовном уобличавању антитезе о двострукој Христовој природи.

... *ЈЕР ЈЕ СУД БОЖЈИ ...* (ПСАЛАМ 9)⁵⁷⁵

Христос Праведни судија (fol. 15^v) (сл. 38)

праведни судија (доња маргина)⁵⁷⁶

Пс 9: 4: *Јер си свршио суд мој и одбранио ме; сио си на пријесто, судија праведни.*

У средишту минијатуре фронтално је приказан Христос Пантократор [ⲕⲓⲣⲱ || ⲕⲓⲣⲱ] како седи на раскошном позлаћеном престолу са подножником. Син Божији одевен је у плави хитон и химатион, са златним клавусом на десном рамену; десницом чини гест благослова, док у левој руци држи отворени кодекс на коме нису видљиви трагови писма. Христа окружују два анђела у царском орнату (дивитисон са манијакисом и укрштени лорос), који му подигнутим рукама одају почаст. Композиција не садржи секундарне архитектонске или пејзажне елементе, већ њеној експресивности доприноси интензивни златни фон минијатуре.⁵⁷⁷

Први део Пс 9, са развијеном литерарном сликом Господа који суди безбожницима, а уточиште је праведнима и убогима, жанровски припада групи псалама захвалности (Пс 9: 1–20). Наредна стиховна целина у оквиру исте библијске песме бави се темама трпње и страдања псалмисте од руке непријатеља и вапаја за помоћ упућеном Господу изворишту

иконографији и симболичко-теолошкој вредности композиције *Адам даје имена животињама* v. Н. Maguire, *Adam and the animals: allegory and the literal sense in Early Christian art*, DOP 41 (1987) 363–373. О антители Христос Адам v. supra.

⁵⁷⁴ Симболи Сунца и Месеца представљају се увек у пару у српском кодексу, указујући на универзални космолошки карактер симбола небеских светила. Cf. *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^v), *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17, 19 (fol. 31^r), *Утврђивање крста на Голготи и Распети Христос одбија да пије оцат* уз Пс 68: 21 (fol. 89^v), *Људи копају и ору земљу* уз Пс 103: 5, 12, 14, 19–20 (fol. 131^v), *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)* уз Пс 148: 1–6 (fol. 181^r) и *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150: 6 (fol. 185^v).

⁵⁷⁵ Понз 1: 17.

⁵⁷⁶ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 19; Jagić, *Einleitung*, XVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 98.

⁵⁷⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 23, Abb. 14, Taf. VII, Bd. 18; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 196. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 27^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 236.

правде, те се може окарактерисати као индивидуална тужбалица (Пс 9: 21–38).⁵⁷⁸ Упечатљива жанровска тензија у стиховима Пс 9 утицала је на то да се сумња у првобитно јединство тог псалма.⁵⁷⁹ Међутим, комплексне структуралне и тематско-литерарне карактеристике Пс 9 показују да јесте у питању кохерентна поетска целина, која се својом динамиком супротставља традиционалним формалним нормама жанра. Главна теолошка идеја која обједињује стихове псалма је захвалност Господу због његове спаситељске улоге у прошлости, оличене у суду над безбожницима [*Понадаше народи у јаму, коју су ископали; у замку, коју су сами намјестили, ухвати се нога њихова. Познаше Господа; он је судио* (Пс 9: 15–16)], што је уједно и залог за молитву Господу у невољама садашњости [*Господе! Ти чујеш жеље ништитих; утврди срце њихово; отвори ухо своје, да даш суд сироти и невољнику, да престану гонити човјека са земље* (Пс 9: 37–38)].⁵⁸⁰ Такође, на целовитост Пс 9 указује и његово јединствено структурално решење – девети псалма је прва песма у Псалтиру изведена у форми развијеног алфabetског акростиха.⁵⁸¹

У оквиру хришћанске егзегезе стихова Пс 9 централно место заузео је јединствени мотив праведног судије, искључиво везан за Господњу природу и присутан и у историјском времену псалмисте и у будућем добу (свети Августин, Јован Златоусти и Теодорит Кирски).⁵⁸² Господњи суд је најпре био скривен у лику његовог Сина (свети Августин).⁵⁸³ Пострадавши у име човечанства, васкрснувши и узневши се на небески престо с десне стране Оца (Пс 109: 1), Христос је стекао вечиту власт ипостасног Тројичног Божанства, те постао *цар свагда, до вијека* (Пс 9: 36). Есхатолошку контекстуализацију мотива Господњег суда из Пс 9 хришћански црквени оци оправдали су и самим насловом псалма – *с(а)ва. каϕ (нсма). ѓ. вь кон(ь)цѣ, о танниѣх | с(ы)ноу. џалоу(ь). д(авн)д(о)вѣ. љ. сьмрѣт(ь) х(рн)с(то)ва | љ вьскр(ь) с(ѣ)ннѣ, љ ц(а)рствѣ прикѣнѣ. вра|гом(ь) же в(ь)сѣмѣ низлѣжениѣ* (свети Јероним и Теодорит Кирски).⁵⁸⁴ С обзиром на то да се Пс 9 употребљавао као прокимен седмог гласа на јутрењу

⁵⁷⁸ Псалми захвалности представљају хвалоспевне песме упућене Господу услед његовог спасоносног делања и избављења псалмисте или заједнице верних из тескобних ситуација различитог карактера. Првобитна историјска употреба тих псалама везује се за култ, те за богослужбени контекст благодарења Господу. О композицији и одликама псалама захвалности (Пс 4; 9; 10; 17; 29; 31; 33; 39; 40; 62; 65; 91; 100; 106; 115; 117; 120; 137) v. Gunkel, *The Psalms*, 17–19, 32–33; idem, *Introduction*, 199–221; Младеновић, *Давидови псалми*, 35–39. О индивидуалним тужбалицама v. *Banaj psalmiste za pomoh i spasenje od Gospoda I (Псалма 3)*. О специфичностима мешаног жанра Пс 9 v. Gunkel, *Introduction*, 212, 309, 330.

⁵⁷⁹ Пс 9 је у традиционалном масоретском (хебрејском) тексту, насупротив грчком преводу у Септуагинти, подељен на две библијске песме. V. Αθανασίου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 55A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 7). Cf. Gunkel, *Introduction*, 333–334; *Psalms 1–50*, 74, 75.

⁵⁸⁰ О темама, мотивима и целовитости Пс 9 v. R. Gordis, *Psalms 9–10: a textual and exegetical study*, *The Jewish Quarterly Review* 48/2 (1957) 104–122; Villanueva, *The 'uncertainty of a hearing'*, 88–98, 182–184. Уобичајенији тематско-жанровски распоред у псалмима је да првобитно изнета тужбалица Господу буде праћена потоњим изразима захвалности за његову помоћ и спасење (Пс 3, 6, 13, 54, 55, 56, 57, 69, 94, 109, 130, 104).

⁵⁸¹ О алфabetском акростиху у Пс 9 v. Choi, *Understanding the literary structures of acrostic psalms*, 28–45. О симболичкој вредности акростиха у хебрејској поезији v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалма 1)*.

⁵⁸² Augustinus, Hipponeis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 116–117 (NPNF VIII, 32–33); Ιωάννης ο Χρυσόστομος, *Εις τον Θ' Ψαλμον*, in: PG 55, col. 126–128; Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 925AB (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 90).

⁵⁸³ Augustinus, Hipponeis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 119 (NPNF VIII, 34).

⁵⁸⁴ *The homilies of Saint Jerome I*, 37–35; Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 920B–921A (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 87–88). За наслов Пс 9 v. Ševčenko, *Psalmentitel*, 58. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на осамнаести псалма v. *Psalms 1–50*, 74–93.

Велике суботе, очигледно је да и литургијски извори потврђују везивање псалма за сотериолошко-есхатолошку димензију страдалничких догађаја из Христовог живота.⁵⁸⁵ Стога се може закључити да су стихови *о тајнама Сина* у себи сажимали мистерију целокупног домостроја спасења на којој почива универзална космичка власт Господа, чији је неизоставни део и подела правде и суда ради успостављања вечитог непропадљивог царства Господњег.

Јудео-хришћанска теолошка доктрина о Господу универзалном судији развијала се на темељима античких блискоисточних религијских концепата о владарској улози божанства, која је неминовно обухватала и чин поделе правде, то јест судствовања. Антички владари били су огледало праведности древних божанстава.⁵⁸⁶ Блиски концепт налазио се и у основи старозаветне владарске идеологије чији је легални ауторитет био дариван од стране Господа [*Боже, дај цару суд свој, и правду своју сину цареви: Он ће судити народу твојему по правди, и невољницима твојим по правци* (Пс 71: 1–2)], те су библијски монарси попут Давида, Соломона, Јосије или Јосафата такође словили за оваплоћење праведности.⁵⁸⁷ Историјским развојем израиљског правног система долази до трансфера могућности извршења суда и на појединце који су спознали Господњи Закон. На тај начин, путем судског делања Мојсија и других официјалних представника Закона (свештеника), Господња воља је неизоставно била присутна и у људском концепту поделе правде.⁵⁸⁸ Међутим, наспрам земаљских извршитеља суда, Господ остаје трансцендентални извор ауторитета, услед чега му се као судији изнова обраћају у временима невоља и патњи [*Суди ми, Господе, јер у простоти својој ходим и у Господа се уздам, нећу се поколебати* (Пс 26: 1); *Суди ми по правди својој, Господе, Боже мој, да ми се не свете* (Пс 35: 24)].⁵⁸⁹ Господњи легални ауторитет превазилази границе простора и времена, те се појављује и у бројним апокалиптичким текстовима [*Ја сам алфа и омега, почетак и свршетак, говори Господ, који јест, и који бјеше, и који ће доћи, сведржитељ* (Отк 1: 8)]. Есхатолошком судији *правда ће бити појас по бедрима, и истина појас по боцима* (Ис 11: 5) док буде делио свој суд.⁵⁹⁰ Следи закључак да је Господ, извор и извршилац Закона, *par excellence* судија у коме се сустичу основни божански прерогативи – врховна власт и праведност. Њему су *благод и правда подножје пријестолу* (Пс 88: 14; 96: 2), те ће као судија целе земље судити право (Исл 18: 25).

⁵⁸⁵ Mateos, *Le Tyricon* II, 83; *Титик архиепископа Никодима*, 151а.

⁵⁸⁶ О концепту правде и закона у религијским и владарским култовима античког Блиског истока v. С. Zaccagnini, *Sacred and human components in ancient Near Eastern law*, *History of Religions* 33/3 (Chicago, Ill. 1994) 265–286; Keel, *The symbolism of the Biblical world*, 207–208; Lewis, *The origin and character of God*, 513–517.

⁵⁸⁷ Lewis, *The origin and character of God*, 517–521, 529. Cf. (...) *слушај ријеч Господњу, царе Јудин, који сједиш на пријестолу Давидову, ти и слуге твоје и народ твој, који улазите на ова врата. Овако вели Господ: чините суд и правду* (Јер 22: 2–3).

⁵⁸⁸ О односу божанске правде и људског суда у Старом завету и хебрејској традицији v. Н. Sharifa, “*For the judgment is God's*”: *Human judgment and Divine justice in the Hebrew Bible and in Jewish tradition*, *Journal of Law and Religion* 27/2 (Cambridge 2012) 273–328; Lewis, *The origin and character of God*, 525–529, 534–545, 561–653. Cf. *И заповједих онда судијама вашим говорећи: саслушајте распре међу браћом својом и судите право између човјека и брата његова и између дошљака који је с њим. Не гледајте ко је ко на суду, саслушајте и малог и великога, не бојте се никога, јер је суд Божији, а ствар која би вам била тешка изнесите преда ме да је чујем* (Понз 1: 16–17).

⁵⁸⁹ Укратко о улози Господа брижног судије у индивидуалним тужбалицама v. Lewis, *The origin and character of God*, 522–523, 529–530.

⁵⁹⁰ О мотиву Господа Праведног судије у есхатолошкој литератури v. *Ibid.*, 530–534.

Комплексне богословске идеје о Господу извршитељу суда визуелно су уобличене наизглед поједностављеном хијератичном композицијом *Христа праведног судије*, промишљено постављеном уз одговарајући стих Пс 9: 4 и истакнутом натписом на маргини. С обзиром на то да је библијска слика Господа арбитра заснована на његовом статусу врховног суверена, те израз моћи и правде истовремено, илуминатори Минхенског псалтира искористили су једну од најстаријих слика хришћанске уметности – приказ Христа Пантократора. Устаљено иконографско решење Сведржитеља који благосиља држећи отворени кодекс заснива се на патристичким тумачењима двоструке природе Христове власти (небеске и земаљске) и његове мистичне улоге Господара Васељене и присутно је у хришћанској уметности још од VI века.⁵⁹¹ У складу са симболиком архитектонског простора хришћанског храма као микрокосмоса и реплике Васељене, простор калоте главне куполе, која слови небо над небесима и станиште Господа, била је одговарајуће место за позиционирање слике врховног суверена, који *надгледа земљу, размишљајући о уређеном поретку и власти*.⁵⁹² То потврђује традиционални ликовни програм куполне декорације источнохришћанских храмова након Иконоклазма, који обухвата попрсне приказе Христа Пантократора.⁵⁹³ Међутим, догматско усложњавање идеје о природи власти универзалног суверена, те истицања његове улоге арбитра који дели правду, за последицу је имало суптилну трансформацију традиционалне слике властодршца Васељене и изван живописа купола. Стога се, већ од IV века, његови прикази употпуњују карактеристичним мотивима преузетим из империјалног програма у циљу јаснијег иконографског обликовања идеје о Господу врховном судији. Један од врских мотива репрезентативне слике врховног суверена неограничене моћи свакако је трон – не само симбол поделе суда, већ и симбол божанске правичности и моћи.⁵⁹⁴ Иконографски мотив Пантократоровог трона употребљава се у истом контексту и у ликовним темама идејно блиским илустрацији у Минхенском псалтиру – композицијама *Деузиса* или *Другог Христовог доласка*.⁵⁹⁵ Улога устоличеног *Праведног судије* из Пс 9 истакнута је и

⁵⁹¹ О иконографским и догматским карактеристикама слике Пантократора v. K. Wessel, *Das Bild des Pantokrator*, in: *Polychronion. Festschrift F. Dölger*, ed. P. Wirth, Heidelberg 1966, 521–535; *Pantokrator*, in: ODB III, 1574 (G. Podskalsky). О најстаријој сачуваној икони Христа Пантократора, израђеној на Синају током VI века v. M. Chatzidakis, *An Encaustic Icon of Christ at Sinai*, *ArtB* 49/3 (1967) 197–208.

⁵⁹² Цариградски патријарх Фотије I тим речима описује куполну слику Пантократора у хомилији изреченој приликом консекарације цркве Пресвете Богородице Фароске у Великој палати у Константинопољу. V. *Homily of the same most-blessed Photius, archbishop of Constantinople, delivered in the form of a description of the renowned church in the Palace*, in: *The homilies of Photius*, 187–188. Концепт божанства који борави на небу над небесима истовремено наглашава владарску супериорност и његову космичку улогу. О космичком симболизму куполе византијског храма v. McVey, *The domed church as microcosm*, 91, 95, 99, 118 (са старијом литературом); Бабић, *Краљева црква*, 38–39.

⁵⁹³ О Пантократоровом лику у куполним програмима источнохришћанских храмова епохе Комнина и Палеолога v. S. Dufrenne, *Les programmes iconographique des coupoles dans églises du monde byzantine et postbyzantin*, *L'information d'histoire de l'art* 10/5 (Paris 1965) 185–199; Бабић, *Краљева црква*, 51–53. Cf. Томић-Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 45–47, сл. 19, 20 (са старијом литературом).

⁵⁹⁴ Исцрпно о иконографском развоју ранохришћанских представа Христа суверена и симболу трона као једним од основних елемената слике који конструише њено симболичко значење v. Hellemo, *Adventus Domini*, 18–64. Cf. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 194–197. Вредности трона као атрибута царског божанства могу се препознати и у употреби тог мотива у композицијама *Благовести*. V. Papastavrou, *Recherche*, 238–240.

⁵⁹⁵ О иконографији Христа Судије у композицијама *Деузиса*, односно *Страшног суда* и његовој вези са Пс 9: 4, 7 v. Millet, *La Dalmatique*, 8, 21–22, 29, 32–33, 41–44; Тођић, *Грачаница*, 161; Давидов-Темерински,

представницима анђеоске војске у чијем је средишту Сведржитељ. Њихова царска одежа и свечани гестови акламације јасно указују на империјални контекст величања неприкосновеног властодршца, а чин суђења постаје победнички приказ истинитог Тројичног Бога.⁵⁹⁶ Тријумфалности композиције доприноси и златни фон минијатуре који се може тумачити као космичка апстракција безвремености и идејни оквир за есхатолошку слику Сина Господњег, чији је престо небо, а земља подножник (Ис 66:1; Мт 5: 34–35), и који ће доћи у слави *Оца својега с анђелима својим и тада ће вратити свакоме по дјелима његовијем* (Мт 16: 27).

Јасан теолошки оквир у коме је представљен Господ у Пс 9 условио је да су стихови Пс 9: 4 и Пс 9: 7 (*Али Господ у вијек живи; спремио је за суд пријесто свој*) у илустрованим источнохришћанским псалтирима средњег века увек били праћени сликом Пантократора на престолу окруженог анђеоским бићима, најчешће тетраморфима [Лондонски (fol. 8^r) (сл. 39), Барберини (fol. 15^v), Ватикански (fol. 12^r) и Хамилтон псалтир (fol. 53^r)].⁵⁹⁷ Изузетно, Христ на престолу у илустрацији Пс 9: 7 у Кијевском псалтиру остао је без анђеоске пратње (fol. 10^v), али је огњена река која истиче из подножја Господњег трона одговарајући иконографски мотив, усклађен са есхатолошком вредношћу стихова.⁵⁹⁸ Остварења минијатурног сликарства средњовековног Запада, то јест портрети Судије уз Пс 9 у каролиншким псалтирима IX века, специфични су по атрибутима Сина Господњег, тасу и земаљској сфери, који су симболи арбитрарне улоге суверена, односно његовог трона [Утрехтски (fol. 5^r) и Штутгартски псалтир (fol. 9^v)].⁵⁹⁹ Корпус илустрација које прате стихове Пс 9 не само да потврђују да је већ у постиконокластичком периоду постојао традиционални иконографски образац за представљање Христа као праведног судије, већ указују и на есхатолошки контекст псалма у коме треба тумачити Господња улога врховног суверена.

ЛАЖЉИВОСТ РЕЧИ НЕВЕРНИКА НАСПРАМ ЧИСТОТЕ ГОСПОДЊЕ РЕЧИ (ПСАЛАМ 11)

Молитва Давида Господу са лаутом (fol. 19^r) (сл. 40)

м(о)љѣннѣ давидово (доња маргина)⁶⁰⁰

Циклус Страшног суда, 193–194, 196–197, 202, сл. 1, 10 (са старијом литературом); Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 278–281, 301–302; 449, 452, сл. 205, 206, 367, 369, 407.

⁵⁹⁶ О пореклу иконографског приказа арханђела у царском костиму, установљеном још почетком VI века v. Millet, *La Dalmatique*, 40–41; С. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, СА 46 (1998) 121–128; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 42–50; Томић-Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 47–51, сл. 21 (са старијом литературом). О теологији Сабора Господњег у Старом завету и његовим коренима у блискоисточној религији v. E. Th. Mullen, *The Divine council in Canaanite and early Hebrew literature*, Leiden 1980, passim; A. R. McGinn, *The Divine council and Israelite monotheism*, Hamilton, Ontario 2005, passim (MA thesis, McMaster university). О симболици империјалног геста акламације v. Hellemo, *Adventus Domini*, 45–46, 50. О акламацији у византијском јавном животу v. *Acclamations*, in: ODB I, 10–11 (M. McCormick).

⁵⁹⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 6; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 19, pl. 6, fig. 14; Navice, *The Hamilton psalter I*, 380; II fig. 23; *The Barberini Psalter*, 62.

⁵⁹⁸ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 108; *Киевская Псалтирь*, л. 10об. У складу са идејном садржином псалма у целисти – галерија ликовних приказа уз Пс 9 обухвата и честе теме кажњавања грешника и Давидовог пророковања Христовог васкрсења (Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 9).

⁵⁹⁹ Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 79: 15, fig. 75.

⁶⁰⁰ Сырку, *Стару српски рукопису I*, 20; Jagić, *Einleitung*, XVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 98–99.

Пс 11: 6: *Ријечи су Господње ријечи чисте, сребро у ватри очишћено од земље, седам пута претопљено.*

Цар Давид [ο πρ(ο)φ(ήτης) δ(α)κ(η)δ(ς)] приказан је у уобичајеном владарском орнату како плектроном свира лауту са златним жицама. Старозаветни монарх забацује главу усмеравајући поглед ка Руци Божијој [Χ(ε)ρ Κ(ο)ρ(ι)ου], која га благосиља из широког сегмента неба са радијално раширеним зрацима. Присан тренутак цара и Господа одиграва се пред раскошним једнокуполним архитектонским здањем, чији је портик оплемењен интензивно плавим мермерним стубовима са схематски изведеним животињским капителима у црвеној боји. Пред Давидом је и дрво богате зелене крошње. Високи зид који затвара композицију разуђен је монохромним симболима лавље маске и сузоликим мотивима Сунца и Месеца. Интересантне су грчке «упадице» у сигнатурама, иначе извођеним на српском језику.⁶⁰¹

Једанаести псалм једна је од бројних тужбалица у Псалтиру.⁶⁰² Услед посртања неверника, оличеног у њиховим лажљивим речима којима ће довести у питање и природу самог Творца, псалмиста у име побожних упућује вапај за спас Господу [*Помагај, Господе; јер не ста светијех, јер је мало вјернијех међу синовима човјечијим. Лаж говоре један другоме, уснама лажљивијем говоре из срца дволична* (Пс 11: 1–2)]. У средишту псалма јавља се и сам Господ који обећава избављење, прослављано од стране верника у последњим стиховима.⁶⁰³ Наспрам уста лажљивих и језика величајућих, који су метонимија за безобзирне невернике, врхунац Пс 11 представљају стихови о веродостојности и чистоти Господњих Речи које доносе спас – *Ријечи су Господње ријечи чисте, сребро у ватри очишћено од земље, седам пута претопљено* (Пс 11: 6). Драгоцен метал сребра са којима се пореде Речи Господа представљао је традиционални религијски симбол који је служио за духовну чистоту и савршенство. У контексту спиритуалне чистоте сребро је део метафора које васкрсавају и у другим деловима Светог писма [*Ти си нас окушао, Боже, претопио си нас, као сребро што се претана* (Пс 66: 10); *Ево, претопићу те, али не као сребро, пребраћу те у пећи невоље* (Ис 48: 10)]. Повезивање чистоте Господа и његове Речи, као и прочишћења душе верника са симболом сребра односила се на реални антички процес сагоревања сребра у ватри ради уклањања његових нечистоћа.⁶⁰⁴ Поетски опис квалитета

⁶⁰¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 23–24, Taf. VIII, Bd. 19; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 196; Rejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 99, 101. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 31^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 236.

⁶⁰² Међу истраживачима не постоји једногласно мишљење да ли је у питању индивидуални или колективни молитвени псалм. V. G. T. M. Prinsloo, *Man's word – God's Word: A theology of antithesis in Psalm 12*, *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 110 (1998) 393; Младеновић, *Давидови псалми*, 41. За исцрпнију анализу есхатолошких мотива Пс 11 и његове потенцијалне улоге у култу, на основу којих је окарактерисан и као литургијски псалм в. Gunkel, *Introduction*, 90–91, 149, 265, 275, 287, 315. За карактеристике индивидуалних и колективних тужбалица в. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалм 3)*.

⁶⁰³ О темама, семантичким карактеристикама и догматском садржају Пс 11 в. Prinsloo, *Man's word – God's Word*, 390–402; P. J. Botha, *Pride and the suffering of the poor in the Persian period: Psalm 12 in its post-exilic context*, *OTE* 25/1 (2012) 40–56; B. Weber, „*Ich bewirke Rettung ...*“ (*Ps 12,6*). *Kommunikationsanalytische Untersuchung zu Psalm 12*, *VT* 68 (2018) 320–335.

⁶⁰⁴ О древном процесу купелације (прочишћавања сребра ватром) примењиваном још у старој ери в. J. O. Nriagu, *Cupellation: the oldest quantitative chemical process*, *Journal of Chemical Education* 62/8 (1985) 668–674.

Речи Господа прожет је и древним нумеричким симболизмом, укоренењем у античкој и средњовековној астрологији, алхемији, митологији и религији. Наиме, античка учења и јудео-хришћански наративи испуњени су референцама на број седам као симбол целовитости Господњег дизајна свега створеног – од физичког до спиритуалног савршенства [хармонија седам планета античког космоса, седам животних доба и седам тонова на музичкој скали, седам слободних вештина, седми дан посвећен одмору након стварања света (Пост 2: 2–3), седам дарова Светог Духа, седам канонских часова].⁶⁰⁵ Дакле, главна тема једанаестог псалма је литерарна антитеза између лажљивих речи безбожника и истинитих, савршених и вечних Речи Господа, попут седмоструко прочишћеног сребра у ватри, на којима почива спасење праведника из Пс 11.

Ранохришћански и средњовековни аутори су у Пс 11 препознали слику спасења које ће се остварити доласком Сина Божијег и његовим страдањем и васкрсењем (што је у сагласју и са насловом псалма), са посебним упориштем у петом стиху псалма: *Видећи страдање невољних и уздисање ништих, сад ћу устати, вели Господ, и избавити онога коме злобе* (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Августин, Касиодор и Јефимије Зигабен).⁶⁰⁶ Тема молитве псалмисте у име конгрегације верних, чему су патристички писци такође посветили пажњу приликом тумачења једанаестог псалма, утицала је и на место Пс 11 у источнохришћанској литургији, те су се његови стихови појали најчешће приликом обележавања сећања на поједине мученике хришћанског пантеона (попут четрдесет севастијских мученика или четрдесет и пет мученика из Никопоља јерменског).⁶⁰⁷ Стога се може закључити да литургијска улога Пс 11 није извршила утицај на његову илустрацију у српском рукопису.

Ликовни приказ *Молитве Давидове Господу са лаутом* у Минхенском псалтиру налази се у средишту стиха Пс 11: 6.⁶⁰⁸ Узевши у обзир симболичку природу илустрованог стиха, који описује целовитост и чистоту Речи Господње, није било могуће створити композицију наративног типа. Стога је псалам илустрован иконографски уобичајеном

⁶⁰⁵ Црквени оци су преузели питагорејско-платонски концепт броја као принципа структуре Космоса и сместили га у библијски контекст Премудрости Соломонових – *Али Ти си све уредио по мјери, броју и равнотежи* (Прем Сол 11: 20). О хришћанској егзегези бројева заснованој на егзегетској алегоријској традицији и христјанизованој верзији космологије v. R. A. Peck, *Number as cosmological language*, in: *Essays in the numerical criticism of medieval literature*, ed. C. D. Eckhardt, Cranbury, NJ – London 1980, 15–64; Мако, *Геометријски облици*, passim; F. Wallis, „*Number mystique*“ in *early medieval computus texts*, in: *Mathematics and the Divine. A historical study*, ed. T. Koetsier, L. Bergmans, Amsterdam 2005, 179–200. О употреби броја седам у античкој и јудео-хришћанској мисли v. H. H. Boyeson, *The number seven*, *The Maine Journal of Education* 7/ 8 (1873) 296–300; J. Hadley, *The number seven*, in: idem, *Essays philological and critical*, London 1873, 325–345; Мако, *Геометријски облици*, 43, n. 11.

⁶⁰⁶ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 93C–96C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 33–34); Augustinus, Hipponeis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 138–140 (NPNF VIII, 44–45); Cassiodori, *In Psalterium Expositio*, in: PL 70, 96B–100C; Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτηριον*, in: PG 128, col. 170D–177A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 34–37). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на једанаести псалам v. *Psalms 1–50*, 99–103. За наслов Пс 11 v. infra.

⁶⁰⁷ Mateos, *Le Typicon* I, 245, 265, 337; II, 170.

⁶⁰⁸ Узимајући у обзир велику пажњу која је посвећивана адекватном физичком распореду минијатура на појединачним листовима српског рукописа, треба указати на чињеницу да је версо страна листа 19 остала неуобичајено празна. Да није у питању накнадно уметнута хартија са минијатуром потврђује водени жиг, као и стилски израз композиције. Cf. Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 40. Могло би се наслутити да је постојала намера да и fol. 19^v садржи илустрацију стихова Пс 11, али таква промишљања ипак остају у домену претпоставки.

сликом Давидове молитве, усаглашеном са природом стихова Пс 11. Визуелно изједначавање стихотворца једанаестог псалма са старозаветним царем Давидом није неуобичајено с обзиром на то да се Пс 11 традиционално приписује његовом стваралаштву, о чему сведочи и сам наслов псалма – сл(а)ва. въ кон(ь)цѣ, о́ ѿсмоуѣ. ѱáлоуѣ, д(авн)д(о)въ. аї. | по бѣднаѣ пѣс(нь) иже по в(о)зѣ подвизаю|щѣгосѣ. оу́коризнѣ лоу́кавнѣхѣ, и пр(о)роу́ствѣ х(ри)с(то)ва прншѣст внѣ.⁶⁰⁹ Међутим, наслов Пс 11 садржи још један енигматични податак. Наиме, на самом почетку наслова псалма исписано је музичко упутство – *за осму октаву или на харфи*.⁶¹⁰ Поред групе псалама са историјским насловима о којима је већ било речи, сачувани су и подједнако аутентични музички наслови појединих библијских песама из Псалтира.⁶¹¹ Иако до данас недовољно проучени, неминовно је закључити да су музички наслови указивали на извођење конкретних псалама уз музицирање. Стога се може закључити да се за иконографски мотив лауте у рукама старозаветног цара, то јест ликовно дефинисање молитве из Пс 11 као музичке, објашњење делом може потражити и у самом наслову псалма. Сценографија илустрације Пс 11 крије и друге иконографске мотиве који могу бити протумачени у контексту декоративне улоге. Ипак, узевши у обзир да су у целокупном ликовном програму Минхенског псалтира најчешће архитектонске кулисе и прикази флоре имали улогу разигравања композиције, требало би размотрити потенцијалну симболичку вредност монохромних симбола уз слику *Давидове молитве*. Уобичајена симболика ненаметљиво изведених сузоликих симбола небеских светила Сунца и Месеца може се поимати као допринос изразу безвремености и истинитости Господњих речи из Пс 11: 6 и спасења које на њима почива.⁶¹² С друге стране, монохромни, фронтално приказан лављи маскерон могао би се много конкретније повезати са топосом *Речи Господњих*. Наиме, тај мотив, преузет из античког иконографског репертоара⁶¹³ и у хришћанској уметности редовно присутан у минијатурном сликарству македонске епохе,⁶¹⁴ посебну популарност стекао је од последње четвртине XIII века у позновизантијској палеологовској уметности.⁶¹⁵ Претпоставља се да су у зависности од контекста у којем су се појављивали (елемент архитектонских кулиса или војничке опреме светих ратника) маскерони могли имати апотропејску, пневматолошку или евхаристијску симболику.⁶¹⁶ Посебно индикативна је улога лављих маскерона као изворишта баптизмалне воде и Господње премудрости, о чему сведоче бројни ликовни репертоари од ранохришћанских до позновизантијских уметничких

⁶⁰⁹ Jagić, *Einleitung*, XXXV; Ševčenko, *Psalmentitel*, 58–59.

⁶¹⁰ Младеновић, *Давидови псалми*, 18.

⁶¹¹ О музичким насловима псалама v. увод поглавља дисертације III. 4. *Илустрације псалама (fols. 7^v–186^r)*.

⁶¹² Cf. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17, 19 (fol. 31^r).

⁶¹³ О мотивима маскерона у уметничком стваралаштву античких култура v. W. Wrede, *Der Maskengott*, *Atenische Mitteilungen* 53 (1928) 66–95; H. Goldman, *The origin of the greek herm*, *American Journal of Archaeology* 46/1 (1942) 58–68; M. Татић-Ђурић, *Један гротеска из Љевишке*, *Зограф* 4 (1972) 24–25; D. Mouriki, *The mask motif in the wall paintings of Mistra. Cultural implicatios of a classical feature in late Byzantine painting*, *ΔΧΑΕ* 10 (1981) 313–316.

⁶¹⁴ О представама лављих маскерона у склопу почетних заставица, забата канонских таблица и архитектонских кулиса у минијанутрном сликарству македонске уметничке епохе и њиховим хеленистичким иконографско-естетским коренима, уз бројне илустративне примере рукописних споменика v. Mouriki, *The mask motif*, 317–321.

⁶¹⁵ О оживљавању мотива маскерона у културно-уметничкој епохи Палеолога v. *ibid.*, 322–328.

⁶¹⁶ *Ibid.*, passim.

споменика.⁶¹⁷ Стога је врло вероватно да се античким мотивом лавље маске, као источником божанског надахнућа, такође указивало на карактер Речи Господњих које су тема Пс 11, посебно када се у обзир узме чињеница да је тај мотив у минијатурном сликарству редовно пратио лик цара Давида.⁶¹⁸

Визуелна егзегеза Пс 11 у средњовековним псалтирима обухватала је две доминантне теме.⁶¹⁹ Стихови о судбини безбожних лажљиваца [*Истријебиће Господ сва уста лажљива, језик величави, људе, који говоре, језиком смо јаки, уста су наша у нас, ко је господар над нама?* (Пс 11: 3–4)] илустровани су крајње домишљатом композицијом анђела који чупа језик грешнику, док је Пс 11: 5, који је у великој мери утицао и на патристичке коментаре, ликовно изједначен са сликом Христовог Васкрсења [Утрехтски (fol. 6^v), Пантократор 61 (fol. 26^v), Хлудовски (fol. 9^v), Лондонски (fol. 11^v), Барберини (fol. 20^r), Бристолски (fol. 21^v), Ватикански (fol. 17^r) и Хамилтон псалтир (fol. 57^v)].⁶²⁰ Тема молитве псалмопојца и цара Давида присутна је само у најстаријим илустрацијама Пс 11 на страницама Штутгартског (fol. 13^v) и Ватиканског псалтира (fol. 17^r), којима се придружује и композиција из Кијевског псалтира (fol. 14^r).⁶²¹ Међутим, наведене илустрације изузев заједничке теме немају никакве иконографске сличности са сликом из српског рукописа, нити садрже ликовне назнаке које би указивале на музички карактер молитве. С друге стране, илустрацијом Пс 11 у Минхенском псалтиру, заснованом на уобичајеном приказу молитве оплемењеном низом иконографских детаља, постигнута је кохерентна композиција на тему односа псалмопојца и Господа који кроз своје Речи доноси спасење праведницима.

⁶¹⁷ О означавању изворишта, фонтана и дренажних система хришћанских храмова лављим маскеронима у хришћанској уметности v. P. Niewöhner, *Zoomorphic rainwater spouts*, in: *Fountains and water culture in Byzantium*, ed. V. Shilling, Cambridge 2016, 163–181, 170–172. Означавајући симболично истециште освећене воде лављи маскерон се, уз друге сродне мотиве, јавља у оквиру декоративног програма охридског баптистеријума из V века. V. B. Shilling, *Fountains of paradise in early Byzantine art, homilies and hymns*, in: *Fountains and water culture*, 209–210, fig. 11.1. О употреби мотива у истом значењу и у средњовизантијском монументалном сликарству сведочи његова присутност на чесми у оквиру композиције *Молитва свете Ане* у цркви Свете Софије у Кијеву. V. Mouriki, *The mask motifs*, 319. Идентични мотиви краше композиције које алудирају на баптизмалну воду (*Христово чудо са Смарјанком*, *Чудо у Кани*, *Исцељење слепорођеног у Силоаму*) у храму Богородице Одигитрије манастира Вронтохион у Мистри (1322). У оквиру истог споменика јављају се и улози изворишта божанске премудрости при композицији која илуструје учење светог Григорија Низијанског. V. *ibid.*, 309–310, pl. 83d. У симболичком значењу изворишта благословене воде, четири рајске реке или божанске премудрости, мотив лављег маскерона јавља се у цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) и Новој Павлици (с. 1389). Cf. Томић-Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 106–109; И. М. Борђевић, *Загонетни лик на капителу у Новој Павлици*, in: *Студије српске средњовековне уметности*, 23–42.

⁶¹⁸ Мотиви лављих маскерона присутни су у саставу иницијала илустрованих псалтира (*Cotton. MS. Nero C iv*) и библије (*Ms. M. 619*) из винчестерских скрипторијума XII века (F. Wormald, *The Winchester psalter*, London 1973, figs. 96–97; J. A. Herbert, *Illuminated manuscripts*, New York 1969, 139, Pl. XVI). Истовремено, мотив лављег маскерона инкорпориран је у иницијал којим почиње Пс 1 у Мелисендином псалтиру (Лондон, Британска библиотека, *Egerton Ms 1139*, fol. 23^v), чија се израда везује за територију Јерусалима током латинске управе у првој половини XII века. У облици тог иницијала представљен је цар Давид који свира харфу. V. H. Buchtal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of the Jerusalem*, Oxford 1957, 12, pl. 13a. За репродукцију у колору v. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=59700> [15. 01. 2022].

⁶¹⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 11.

⁶²⁰ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 7; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 23, 55, pl. 4, 49; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 20, pl. 9, fig. 21; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 100б; Navice, *The Hamilton psalter I*, 383; II, fig. 30; *The Barberini Psalter*, 64.

⁶²¹ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 7; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 109; *Киевская Псалтырь*, 14.

ДОСТОЈНИ И НЕДОСТОЈНИ СВЕТЕ ГОРЕ ГОСПОДЊЕ (ПСАЛАМ 14)

Каматник (fol. 21^r) (сл. 41)

камат(ъ)никъ (доња маргина)⁶²²

Пс 14: 5: *Ко не даје сребра својега на добит, и не прима мита на правога.*

На ниској клупи седи лихвар са теразијама у рукама. Са десне стране прилазе му шесторица мушкараца, одевених у једноставне хаљине. Тројица носе вреће новца спремне за каматника, а први у поворци приказан је у тренутку у коме десном руком спушта златнике на тас теразија. Различитим позама и гестовима дужника на крају поворке ликовно је уобличен њихов духовни немир, брига и снебивање. Простор је затворен омањим сивим зидом.⁶²³

Четрнаести Давидов псалм, започиње реторичким питањем: *Господе! Ко може сједјети у сјеници Твојој? Ко може наставати на Светој Гори Твојој?* (Пс 14: 1). Одговор на то питање псалмист даје кроз низ примера богољубивог и хришћански етичког понашања, језички формулисаног налик новозаветним блаженствима (Мат 5: 1–12) и Декалогу (Изл 20: 1–17).⁶²⁴ Тема достојности уласка у храм и боравка на месту Господњег присуства поједине истраживаче усмерила је ка дефинисању литургијске улоге Пс 14.⁶²⁵ Међутим, наспрам јасног литургијског карактера појединих псалама и њихове обредне функције,⁶²⁶ Пс 14 тему храма и ритуала повезује са широм темом живота праведника и њиховим моралним атрибутима, истичући идеју да се верници Господу не посвећују само кроз богослужбени обред, већ целокупним начином живота, у хришћанској кроткости и послушности, живећи по његовим заповестима. С обзиром на то да је фокус псалма праведнички начин живота, неминовно је у његовим стиховима препознати и елементе мудрачке поезије, карактеристичне за блискоисточну античку књижевност и религиозну мисао, те га жанровски одредити као мудроносни псалм.⁶²⁷

Пс 14 не појављује се у Новом завету, а његова ранохришћанска и средњовековна употреба најчешће се заснива на развијању негативне теме зеленашења.⁶²⁸ Опште моралне

⁶²² Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 99.

⁶²³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 24, Abb. 15, Taf. VII, Bd. 20; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 196–197. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 34^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

⁶²⁴ О структури и темама Пс 14 в. L. D. Maloney, *A portrait of the righteous person*, *Restoration Quarterly* 45/3 (Abilene, Tex. 2003) 151–164; В. О. Boloje, A. Groenewald, *Accessing Yahweh's presence: ethical implications of the entrance liturgy of Psalm 15*, *Stellenbosch Theological Journal* 2/2 (Stellenbosch 2016) 131–152.

⁶²⁵ За различите литургијске функције које је Пс 14 могао имати у оквиру приступања верника храму в. Gunkel, *The Psalms*, 22; idem, *Introduction*, 40, 72, 227, 230, 313; Gillingham, *Psalms through the centuries*, 102–103.

⁶²⁶ Сф. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалм 23); Спасење од Господа стечено путем покајања (Псалм 50); Величанствена улога Господа у историји Израиља (Псалм 134); Свакоје дихание – хвалитни псалми (Псалми 148–150).*

⁶²⁷ О жанру Пс 14 в. Maloney, *A portrait*, 151–164; Младеновић, *Давидови псалми*, 39–43. У оквиру коначног уобличавања псалтира, Пс 14 нашао је своје место уз претходни, Пс 13, који даје литерарну слику безбожника, стварајући тако уобичајену антитезу присутну у мудроносним псалмима. О мудроносним псалмима в. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалм 1).*

⁶²⁸ За рецепцију Пс 14 кроз историју хришћанства в. Gillingham, *Psalms through the centuries*, 102–105.

норме исказане у псалму ранохришћански црквени оци тумачили су као штиво неопходно за сваког ко жели да постане грађанин небеског краљевства (свети Атанасије Александријски), док су поједини аутори обратили пажњу и на прогресивну слику живота у хришћанским врлинама, која се од праведног срца, преко истинитих речи, оваплоћује у богоугодним делима (свети Теодорит Кирски).⁶²⁹ Најисцрпнију анализу греха среброљубља и користољубља, као и његово смештање у контекст учења Светог писма, доноси Василије Велики у својој *Беседи на завршетак четрнаестог псалма и о зеленашима* постављајући питање *Ти извлачиш корист из туђе несреће, ти од суза сабираш новац? Мучиш нагога, удараш гладнога?* и подучавајући вернике да ће им камату за добра дела вратити сам Господ.⁶³⁰ И у житијној литератури лихварство је представљено као један од великих грехова. У подробном опису разлучивање душе блажене Теодоре од њеног тела и њеног пута од земље ка небу у *Житију Светог Василија Новог*, Теодорина душа среће се са митарствима, *пуковима стражара палих духова*, који желе да је одвуку са собом у Пакао; једно од митарстава покушало је да на њој нађе кривицу за нечасан начин зарађивања, то јест зеленашење.⁶³¹ Не само да су црквени оци осуђивали зеленашење зато што није у сагласју са хришћанском етиком изложеном у Светом писму,⁶³² већ је и у XVII канону Првог васељенског сабора у Никеји 325. године и формално забрањено учешће црквеном клиру у лихварењу, управо цитирањем петог стиха Пс 14.⁶³³ Међутим, у свакодневној пракси зеленашење је било заступљено током читавог средњег века. О томе сведоче и два теолошко-социолошка трактата чувеног литургичара Николе Кавасиле противу зеленашења из XIV века.⁶³⁴

Идеја праведника који бораве у присуству Бога исказана у првом стиху Пс 14 одредила је и његово место у источнохришћанском богослужењу. Пс 14: 1 употребљавао се као трећи стих трећег антифона седмог гласа на литургији Христовог Преображења.

⁶²⁹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Προς Μαρκελλίνον, Εις την ερμηνείαν των Ψαλμών*, in: PG 27, col. 29B; Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 953C–956D. За преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 14 v. *Psalms 1–50*, 113–118.

⁶³⁰ Βασίλειος, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Ομιλία εις μέρος, τεσσαρεσκαδεκάτου ψαλμοῦ, καὶ κατὰ τοκίζόντων*, in: PG 29, col. 263C–280C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 391–398).

⁶³¹ (...) *наућосмо на осмо митарство, митарство за камату. Ту истјазаваху оне што дају новац под интерес, и оне који нечасним начином зарађују, и зеленаше, и оне који туђе присвајају*. V. Поповић, *Житија светих*, 514. О мотиву митарстава у источнохришћанској литератури и уметности v. *Чаши смрти* (fol. 1^v).

⁶³² Јеврејски закон забрањује профитирање засновано на немоћи ближњег. Стари завет јасно указује на негативан став друштва према лихварима и концепту позајмљивању новца са каматом (Изд 22: 25–27; Лев 25: 35–37; Понз 23: 19–20), док Нови завет идеју добротиниства и милосрђа баштини на истим идејама (Мат 5: 42; 18: 23–35; Лк 6: 34–38). За исцрпну анализу лихварства у Светом писму и делима ранохришћанских црквених отаца v. Σ. Σέττας, *Η προσέγγιση του Αγίου Νικολάου Καβάσιλα στο κοινωνικό πρόβλημα του πλουτισμού στην εποχή του*, Πάτρα 2018, 20–34 (*Διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο*). О лихварству v. *Usury*, in: ODB III, 2146 (A. Kazhdan).

⁶³³ *Пошто су се многи огрешили о правило (канон) и заведени богатством и добитком, заборавили на божанско Писмо које говори: «Сребро своје не даде под камату» (Пс 14: 5). И дајући траже постотак (процент). Зато свети и велики Сабор сматра за праведно да, ако се ко нађе да после ове одлуке узима камату на позајмљено, или на други начин то чини узимајући један ипо пут, или што друго измишља ради нечасне користи, нека буде избачен из клира и туђ каталогу (попису) свеитеника*. V. протојерер др Р. В. Поповић, *Васељенски сабори – одабрана документа*, Београд 2002, 23. О црквеним правилима у вези са лихварством v. Σέττας, *Η προσέγγιση του Αγίου Νικολάου Καβάσιλα*, 34–36.

⁶³⁴ Αγίου Νικόλαου του Καβάσιλα, *Λόγος κατὰ τῶν τοκίζόντων*, in: PG 150, col. 727A–750B; R. Guillard, *Le traité inédit «Sur l'usure» de Nicolas Cabasilas*, in: *Εις Μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου*, Αθήναι 1935, 268–273. За исцрпну анализу дела Николе Кавасиле на тему лихварства v. Σέττας, *Η προσέγγιση του Αγίου Νικολάου Καβάσιλα*, 39–72

Догматска вредност новозаветног догађаја на Тавору односила се на откривање светлости истине и славе Господње којом ће се заоденути након васкрсења сви праведници који су живели у врлини.⁶³⁵ Стога, литургијско место псалма јасно истиче идеју последица праведничког начина живота описаног у његовим стиховима. Међутим, композиција у Минхенском псалтиру није дословни приказ догматско-литургијских начела која леже у сржи Пс 14. Идејни творци ликовног програма ипак су одлучили да ликовно интерпретирају најпознатији стих четрнаестог псалма, стварајући на тај начин композицију наративног типа.

У сачуваним источнохришћанским осликаним псалтирима Пс 14 ретко је био употпуњен и ликовним уобличавањем стихова.⁶³⁶ Њихово илустровање кретало се од идеје Господњег благослова којим је награђиван праведнички начин живота до идеје милосрђа и давања убогим. Слика места праведника у хришћанском царству може се наћи у Барберини псалтиру где Христос из медаљона благосиља праведника у присуству Давида (fol. 22^v).⁶³⁷ Приказ светитеља који даје новац убогом у Лондонском псалтиру (fol. 13^v) бави се истом идејом исказаном уз Пс 14: 5 у Минхенском псалтиру, само из перспективе етички исправног хришћанског понашања.⁶³⁸ Можда је најконцизнији ликовни израз постигнут у Штутгартском псалтиру, где праведник нуди свој новац директно Христу на престолу (fol. 13^r), чиме се оваплоћује идеја да ће награда за праведникова дела доћи од самог Господа.⁶³⁹ Међутим, сви наведени примери, иако проистичу из истог догматског миљеа идеја које прожимају Пс 14, нису иконографски сродни композицији у српском кодексу. Тему зеленашења ликовно обрађују само Утрехтски и Ватикански псалтир и то кроз стварање визуелне антитезе лихварства наспрам милосрдног давања сиромашу без накнаде. Тако се на страницама уобичајено ликовно распричаног Утрехтског псалтира налази слика праведника пред храмом Господњим наспрам персонификације Правде са тасом у рукама која гази зеленаша и даје убогим (fol. 8^r).⁶⁴⁰ Ватикански псалтир садржи подједнако развијену минијатуру (fol. 20^r). У самом врху композиције, праведник се пење на планину Господњу, приближавајући се на тај начин Христу у сегменту неба. У доњем регистру приказане су две иконографски веома блиске епизоде – човек који одбија мито и каматник који га прихвата, док Давид левицом указује Христу на његово сагрешење (сл. 42).⁶⁴¹ Узевши у обзир композицију из Ватиканског рукописа, очигледно је да се илустрација Пс 14 у Минхенском псалтиру може повезати са најстаријим традицијама у осликавању тог псалма.⁶⁴²

Блиска композициона схема сцена у Ватиканском и Минхенском псалтиру указује на постојање одређеног иконографског предлошка теме за који се може претпоставити да није проистекао из илустрованих псалтира средњег века и да се њени ликовни узорци морају

⁶³⁵ За тумачење догматских разлога који леже у основи литургијске употребе Пс 14 v. Gillingham, *Psalms through the centuries*, 104. О празнику Преображења Христовог, његовој симболици и литургијској комеморацији v. *Завет између Господа И Давида као симбол месичанске наде (Псалам 88)*.

⁶³⁶ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 14.

⁶³⁷ *The Barberini psalter*, 65.

⁶³⁸ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 21, pl. 10, fig. 24.

⁶³⁹ Gillingham, *Psalms through the centuries*, 104.

⁶⁴⁰ Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, 103–105, pl. 38: 4; Gillingham, *Psalms through the centuries*, 104.

⁶⁴¹ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 8.

⁶⁴² За исти закључак о иконографској вези илустрација Пс 14 у Ватиканском и Минхенском псалтиру v. Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 160.

потражити изван тог корпуса. Тема среброљубља била је ненаметљиво присутна у сликарству средњег века. Каматници су нашли своје место међу ликовима проклетих и грешника у Паклу у сликама Страшног суда, где су ликовно диференцирани на традиционални начин тако што им је инструмент греха (теразије) постао омча око врата.⁶⁴³ Поред примера са територије данашње Грчке, попут Страшног суда у Панагији Мавриотиси у Костуру (с. 1200), цркви Светог Ђорђа код Куваре (четврта деценија XIII века), нартексу цркве Богородице Форбиотисе у Асину на Кипру (1332/1333) и цркви Светог архистратега Михаила у Манију (XIII–XIV век),⁶⁴⁴ лик лихвара приказан је у Огњеној реци и у цркви Богородице Љевишке у Призрену (1310–1313).⁶⁴⁵ Посебно распричане слике Страшног суда у поствизантијској уметности у мањим руралним срединама, где су се неговале представе појединачних сагрешења карактеристичних за сувремено поимање греха у друштвеној заједници (превртљиви воденичар, клеветник или блудница), такође негују приказ грешника лихвара. О томе сведоче фреске у припратама црква Светог Мине у Штави (1633–1636), Светих Петра и Павла у Тутину (1646/1647), Пресвете Богородице у Темској (1576) и Светог Јована у Црколезу (1673).⁶⁴⁶ Приметно је ипак да су све наведене слике сродне композицији у српском кодексу само по свеопштем духу хришћанске осуде зеленашења и по употреби иконографског мотива таса.⁶⁴⁷ Међутим, посебно значајан за компарацију је корпус минијатура у илустрованим хомилијама Григорија Назијанског. Требало би издвојити илустрације литургијске хомилије *Εἰς τοὺς λόγους, καὶ εἰς τὸν ἔξισωτήν Ἰουλιανόν*, настале на Григоријев захтев Јулијану сакупљачу пореза да ослободи црквени клир и сиротињу од убирања намета.⁶⁴⁸ Кападокијски отац објашњава да сваки човек треба да понуди Господу оно што поседује – грешник покајање, старац мудрост и, између осталог,

⁶⁴³ О ликовним представама грешника у Паклу у оквиру композиција Страшног суда и њиховим литерарним предлошцима v. D. Mouriki, *An unusual representation of the Last Judgement in a thirteenth century fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, DChAE 8 (1975–1976) 148–150, 156–164, πίν. 85–93; Б. Тодић, *Новооткривене представе грешника у Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУМС 14 (1978) 193–204; М. К. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier du XIIe à la fin du XIVe siècle*, ZLUMS 18 (1982) 1–18; Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 204–207, сл. 13–17.

⁶⁴⁴ Mouriki, *An unusual representation*, 149, 157, πίν. 86; A. Stylianos, J. Stylianos, *The painted churches of Cyprus*, Nicosia 1997, 134.

⁶⁴⁵ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 66, 87–88, pl. XLVI.

⁶⁴⁶ Д. Аћимовић, *Црква Светог Мине у Штави*, Београд 2015, 30, 50–52 (мастер рад, Универзитет у Београду); Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, 173, сл. 1, 7; 3. Ракић, *Радул. Српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 91–94, 142; А. Ж. Радовановић, *Зидно сликарство цркве Светог Ђорђа у манастиру Темска*, Београд 2021, 39, 137, 192 (докторска дисертација, Универзитет у Београду). О иконографији представа кажњавања грешника у сценама Страшног суда на територији Крита и северозападне Грчке у XVI веку v. P. Chouliarás, *The post-byzantine iconography of the individual punishments of the sinners in the depiction of Hell in Northwestern Greece. Differences and similarities to the Cretan school of painting*, Zograf 40 (2016) 141–158. О карактеристичним ликовним приказима сагрешења и њиховој вези са руралним срединама у којима су створени v. Sh. E. J. Gerstel, *The sins of the farmer: illustrating village life (and death) in medieval Byzantium*, in: *Word, image, number. Communication in the Middle Ages*, ed. J. J. Contreni, S. Casciani, Sismel 2002, 205–217.

⁶⁴⁷ О тасу v. B. Kisch, *Weights and scales in mediaeval Scandinavia: a new proof of Arabic influence on Northern Europe in Viking Times*, Journal of the History of Medicine and Allied Sciences 14/2 (1959) 160–168; *Balance scales*, in: *ODB I*, 247 (G. Vikan, A. Cutler). О симболичком потенцијалу Праведних мерила, најпре у оквиру теме *Мерења душа* на дан Страшног суда v. S. G. F. Brandon, *The weighing of the soul*, in: *Myths and symbols: studies in honor of Mircea Eliade*, ed. J. M. Kitagawa, C. H. Long, Chicago, Ill. 1969, 91–110; Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 203–204.

⁶⁴⁸ О хомилији кападокијског оца из IV века и пратећим илустрацијама v. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 7, 11, 14, 16, 27, 30, 42–46, 169, 177, 180–181, figs. 9, 46, 383, 460 (са старијом литературом).

сакупљач пореза милосрђе – јер је то дар табернаклу Господњем и пребивалишту Христа, који ће увек бити мањи од онога у чему ће у небеском окружењу уживати.⁶⁴⁹ Поред конвенционалних сцена преузетих из устаљеног репертоара византијске иконографије које су пратиле поменуто хомилију (*Учительства светог Григорија* и двојни портрети кападокијског оца и Јулијана), издваја се и специфична група минијатура насталих у циљу ликовног уобличавања Григоријевих речи о зеленашењу – композиције *Јулијан сакупљач пореза*, на којима Јулијану прилазе људи који ће се задужити (сл. 43).⁶⁵⁰ Очигледне иконографске везе са представом лихвара уз Пс 14 у Минхенском псалтиру почивају најпре на општим сличностима у поставци композиције – сакупљач пореза је најчешће на левој страни композиције у седећем положају (као и каматник у српском рукопису) док му прилази поворка људи, ликовно јасно диференцираних унутрашњих немира и тескобних осећања, али и на иконографским детаљима попут теразија пред каматником и гестова дужника који спуштају златнике на тас.

Илустрација Пс 14 у Минхенском псалтиру доказ је преношења ликовних тема између тематски различитих циклуса средњовековних илустрованих рукописа, то јест сведочанство да слика лихвара није настала наподобје стихова псалма.⁶⁵¹ Користећи иконографски предлог који је очито циркулисао више векова у уметничким круговима, сликари српског кодекса стварају наративну минијатуру која је дословна илустрација петог стиха Пс 14. Међутим, дидактичка природа и општи карактер стихова псалма условили су да минијатура у Минхенском псалтиру буде ослобођена церемонијалних квалитета попут оних присутних у илустрацијама Григоријеве литургијске хомилије.

ВОЈНА ПОБЕДА И СПАСЕЊЕ БОГОИЗАБРАНОГ ВЛАДАРА УЗ ГОСПОДЊУ ПОМОЋ – ТЕОФАНИЈА ГОСПОДА ГНЕВНОГ РАТНИКА I (ПСАЛАМ 17)

Саул гони Давида и Молитва Давидова (fol. 23^v) (сл. 44)

молѣнне д(авн)д(о)во (десна маргина)

саоу'ль ц(а)рь тѣра д(а)в(н)да ц(а)ра зета своѣго (доња маргина)⁶⁵²

Пс 17. Наслов: *Слуге Господњега Давида, који изговори Господу ријечи пјесме ове, кад га избави Господ из руку свијех непријатеља његовијех и из руке Саулове.*

Пс 17: 2: *Госпode, граде мој, заклоне мој, који се оборити не може, избавитељу мој, Боже мој, камена горо, на којој се не бојим зла, штите мој, роже спасења мојега, уточиште моје!*

⁶⁴⁹ За текст хомилије Јулијану опорезивачу v. Αγίους Πατρός ημών Γρηγορίου του Θεολόγου, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ ΙΘ'*. *Εις τους λόγους, και εις τον εξίσωτην 'Ιουλιανον*, in: PG 35, col. 1044B–1064C. О природи и поетици Григоријевих хомилија v. A. Dauntou-Fear, *Can we hear the spoken words of Gregory of Nazianzus?*, *Scrinium* 13/1 (Leiden 2017) 72–83.

⁶⁵⁰ Иконографски изузетно сродне представе *Јулијана сакупљача пореза* (везане за постојање заједничког архетипа из којег су се црпеле теме) јављају се у четири илустрована рукописа литургијских хомилија – *Cod. Vlad. 146* из с. 1000 (Москва, Државни историјски музеј, fol. 61^v), *C. I.* 6 с краја XI века (Турин, Универзитетска библиотека, fol. 47^r), *Sinai. Gr. 339* из XII века (Синај, Манастир Свете Катарине, fol. 73^v) и *Par. Gr. 543* из XIV века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 102^v). V. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 37, 42–44, 177, 180–181, 229–231, 240–242, 255–258, 259–260, figs. 9, 46, 383, 460; J. C. Anderson, *The illustration of Cod. Sinai. Gr. 339*, *ArtB* 61/2 (1979) 179–180, 184–185, figs. 23–26.

⁶⁵¹ О миграцији минијатура између различитих илустрованих текстова v. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалом* уз наслов Пс 3 (fol. 11^r).

⁶⁵² Сырку, *Стару српски рукопису I*, 20; Jagić, *Einleitung*, XVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 99.

Стихови Пс 17 илустровани су сликом војног сукоба старозаветних владара Саула и Давида, развијеном двома епизодама. У првом плану композиције приказан је цар Саул [сѡл љ] | царь], у ратничком орнату и са круном на глави, како предводи своју коњаничку војску. Петорица ратника су у пуној војничкој опреми (панцири, шлемови са визирима, округли штитови) и са подигнутим копљима у рукама. Царев штит обележен је његовим именом [сѡ ѡлљ], док штитови коњаника садрже само Саулов иницијал [с]. Коњи разноликих боја представљени су у трку, пропетих предњих ногу; посебно вешто је изведена фигура војника на црвеном коњу приказана леђима окренутим посматрачу. Горњи део композиције запремају стеновите голети. С леве стране, у пећини означеној златним фоном, приказан је Давид [д(а)в(н)дљ] у владарском орнату, како се крије од Саула осврћући се преко рамена. У наставку је изведен још један Давидов портрет [д(а)в(н)д(љ)]. Старозаветни владар, јасно истакнут увећаним димензијама, молитвено подиже руке ка сегменту неба из кога га благосиља Рука Господња.⁶⁵³

У оквиру царског Пс 17 приноси се хвала Господу који је божанском интервенцијом оснажио земаљског цара и даровао му војне победе и спасење.⁶⁵⁴ Након уводног величања божанског суверена (Пс 17: 1–2) и описа смртних опасности које окружују владара псалмисту (Пс 17: 3–6), на сцену излази сам Господ – *Подигне се дим од гњева његова, из уста његовијех огањ, који прождире, и живо угљевље одскакаше од њега. Сави небеса и сиђе. Мрак бјеше под ногама његовијем. Сједе на херувима и подиже се, и полетје на крилима вјетрницем* (Пс 17: 8–10). Космичка теофанија (Пс 17: 7–16) и потоње избављење псалмисте од опасности (Пс 17: 32–45) специфични су по паралелним ратничким мотивима моћи и власти (померање земље, огањ гнева, разбијање војске уз Господњу помоћ, стреле Господње, Господ као штит спасења), преузетим из блискоисточне религије и иконографије, а употребљеним у циљу стварања слике оснаженог владара који побеђује уз Господа.⁶⁵⁵ Псалам се завршава у истом химничком духу којим је и почео – тријумфална слика краља праћена је приношењем победничке песме благодарности Господу (Пс 17: 46–50).⁶⁵⁶

Специфичност Пс 17 је и његов историјски наслов – ѡѡлљљ. ѡѡ. ѡѡ кон(љ)ѡѡ ѡт(љ)|рѡќѡ г(ѡспѡд)нѡѡ д(а)в(н)дѡѡ, ѡѡѡѡ г(ѡго)лѡ г(ѡ)с(ѡде)вн слѡвѡсѡ | пѡснн снѡ. ѡѡ д(љ)нѡ ѡѡ нѡѡ ѡѡѡѡвн ѡѡ г(ѡспѡд) ѡѡ | ѡт(љ) рѡѡќѡѡ ѡсѡѡ(љ) ѡѡѡѡ ѡѡѡ, ѡѡ ѡт(љ) рѡѡќѡѡ | сѡѡѡлѡ ѡѡ рѡѡѡ.⁶⁵⁷ На основу наслова може се

⁶⁵³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 24–25, Abb. 16, Taf. IX, Bd. 21; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 197. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 38^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

⁶⁵⁴ О карактеристикама царских псалама и њиховој могућој култној употреби у годишњим церемонијама којих је и актуелни владар био део в. *Побуна противу помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*.

⁶⁵⁵ О природи ратничких мотива у теофанији Пс 17 и њиховој вези са античком блискоисточном религиозном литературом и уметношћу в. S. Shnider, *Psalm XVIII: theophany, epiphany, empowerment*, VT 56/3 (2006) 386–398. Специфичност божанске теофаније у Пс 17 у односу на друге старозаветне теофаније је што је Господње спасење усмерено ка појединцу, а не ка народу Израиља. О догматским вредностима старозаветних теофанија (Суд 5: 4–5; Пс 76: 16–19; 96: 2–5 Ис 30: 27–33; 63: 1–6; Мих 1: 3–4; Ав 3: 3–15) и слици Господњег појављивања у Пс 17 в. Klingbeil, *Yahweh fighting from heaven*, 57–74, 282–285.

⁶⁵⁶ О тематским карактеристикама, литерарној композицији и жанру Пс 17 в. Johnson, *David in distress*, 109–115; L. P. Maré, *The theophany report in Psalm 18 as expression of an alternative reality*, Journal for Semitics 19/1 (2010) 98–112; Младеновић, *Давидови псалми*, 217–232.

⁶⁵⁷ Ševčenko, *Psalmtitle*, 59–60. О егзегетској и херменеутичкој вредности историјских наслова псалама в. *Ванѡѡ псалмистѡѡ за ѡѡѡѡ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

закључити да се већ најранија егзегеза Пс 17 заснивала на идеји повезивања слике владара избављеног од стране Господа из стихова псалма и старозаветне приче о Давиду који односи победу над Амалекитима и Саулом. У прилог томе говори и богата интратекстуална мрежа заједничких мотива Пс 17 и наратива у 1Сам 22–24 и 2Сам 22.⁶⁵⁸ На тај начин, сурова борба за власт описана у *Првој* и *Другој књизи Самуиловој* добија нову теолошку димензију, оличену у Господњој интервенцији у име његовог помазаника Давида и њиховом интензивном односу заснованом на Давидовој искреној богољубивости. Источнохришћански аутори прихватају и развијају такву симболичку вредност стихова, напомињући да се Господњи благослов пренео и на Давидово потомство и вечног Цара славе, Христа (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски, Диодор Тарсијски).⁶⁵⁹ Већ је указано на то да је историчност псалама са насловима тог типа у Минхенском псалтиру обликовала и илустрацију њихових стихова, те литургијска употреба Пс 17 није од пресудног значаја у разматрању идејних основа његове илустрације.⁶⁶⁰

Иако је слика уз Пс 17 у Минхенском псалтиру илустрација историјског наслова псалма о Давидовим победама, композиција је изведена уз одговарајуће стихове који прослављају Господа као уточиште псалмисте владара и главног катализатора његовог избављења. Удвајањем и визуелним истицањем фигуре цара Давида под небеским сегментом наративна минијатура оплемењена је теолошком суштином псалма – односом земаљског владара и Господа. Вишеепизодна слика се концептуално гради на начин сличан илустровању Пс 3 – група коњаника у потери обogaћена је перспективно иновативном фигуром у првом плану и богатије изведеном ратничком опремом.⁶⁶¹ Оно што је индикативно је положај Давидове фигуре у горњем левом углу композиције. Старозаветни цар који се осврће ка својим прогонитељима део је различитих композиција гоњења Давида у Минхенском псалтиру.⁶⁶² Без имало сумње може се закључити да је Давидов лик у бекству из пећине уз стихове Пс 17 првобитно био интегрални део хоризонтално развијене слике коњаничке потери и да се освртао управо ка Сауловим војницима.⁶⁶³ Прилагођавање формата првобитне композиције није нужно морало да се одигра приликом осликовања Минхенског псалтира, већ указује на уобичајене композиционо-иконографске модификације представа које мигрирају из једног текста у други.⁶⁶⁴

⁶⁵⁸ О историјској контекстуализацији Пс 17, присутној још у класичним јеврејским изворима v. Johnson, *David in distress*, 115–121. Cf. M. Smelik, W. Smelik, *Twin targums: Psalm 18 and 2 Samuel 22*, in: *Biblical Hebrews, biblical texts. Essays in memory of Michael P. Weitzman*, ed. A. Rapoport-Albert, M. Weitzman, Sheffield 2001, 244–281; B. Weber, „An dem Tag, als JHWH ihn rettete aus der Hand aller seiner Feinde und aus der Hand Sauls“ (*Ps 18,1*), VT 64/2 (2014) 284–304.

⁶⁵⁹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 109A–124A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 44–51); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 972B–989B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 123–132*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на седамнаести псалам v. *Psalms 1–50*, 134–145.

⁶⁶⁰ Пс 17: 1–2 (*Љубићу те, Господе, крјепости моја, Господе, граде мој, заклоне мој*) поје се током припремних обреда за претварање светих честица у тело и крв Христову у олтару храма, а у овире молитава на тему вере и љубави, неходних за остварење причешћа. V. Мирковић, *Православна литургија* III/1, 86–87.

⁶⁶¹ Cf. *Варај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

⁶⁶² Cf. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fol. 11^v); *Саул прогања Давида који се крије у пећини* уз наслов Пс 56 (fol. 73^v); *Анђео Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске* уз наслов Пс 142 (fol. 175^v).

⁶⁶³ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 197.

⁶⁶⁴ С друге стране, од свих сачуваних примера композиције *Саул гони Давида* у различитим средњовековним илустрованим рукописима, једино је у српском псалтиру сачувана „преломљена“

Највећи број средњовековних илустрованих псалтира оваплоћује традицију историјске контекстуализације псалма, те илуструје његове почетне стихове једноставном сликом Давида у молитви [Пантократор 61 (fol. 3^v), Хлудовски (fol. 13^v) (сл. 45), Лондонски (fol. 16^r), Синајски (fol. 15^v), Барберини (fol. 26^v), Бристолски (fol. 26^v) и Хамилтон псалтир (fol. 62^r)].⁶⁶⁵ Међутим, рукописни споменик савремен српском кодексу, Томићев псалтир сачувао је наративну слику Давидовог бегу од Саула, праћену Давидовом молитвом благословеном из небеског сегмента (fol. 25^v) (сл. 46).⁶⁶⁶ Тематска блискост минијатура двају псалтира, као и зачеци наративних псалтирских илустрација у Томићевом псалтиру потпуно развијених у српском рукопису, потврђени су већим бројем ликовних решења двају рукописа. Интересантно је, пак, да се на маргини листа Томићевог псалтира на којој се налази илустрација Пс 17 сачувало и текстуално упутство за сликаре – (Εν)ταῦθα ποιῶσον τ(ὸν) Σαοὺλ διώκοντα τ(ὸν) Δα(βι)δ κ(αὶ) ὄπισθεν αὐτοῦ (...) καὶ πάλιν ἔμπροσθεν τοῦ βουνοῦ τὸν Δα(βι)δ ἰστάμενον κ(αὶ) εὔχοντα (...).⁶⁶⁷ То се може разумети као потврда да је у XIV веку постајала конкретна рецензија осликавања словенских псалтира, негована и међу грчким уметницима, која је упућивала да Пс 17 треба илустровати наративним приказом старозаветног сукоба Давида и његовог претходника на престолу. Старину иконографског решења потврђују и наративне илустрације псалма у два псалтира потпуно различите провинијенције и насталих у различитим временским раздобљима – каролиншком Штутгартском псалтиру из IX века (fol. 19^r) и Ватиканском псалтиру из прве половине XII века (fol. 24^v).⁶⁶⁸ Разматрајући порекло композиције Сауловог прогона Давида неминовно је окренути се и сачуваној илустрованој Књизи царева из XI века. Не може се рећи да слике *Скривања Давида у пећини Одоламској* уз 1Сам 22:1 (fol. 29^r) или *Саул гони Давида* уз 1Сам 23: 26 (fol. 31^v) у *Vat. Gr. 333* наликују композицији у српском рукопису.⁶⁶⁹ Иста запажања важе и за илустрацију 1Сам 24 сликом *Давида који је поштедео Саулов живот* у рукопису *Sacra Parallela* из прве половине IX века (fol. 336^r).⁶⁷⁰ Стихови седамнаестог псалма о поверењу богоизабраног владара у Господњу помоћ удахнути су религиозну димензију у старозаветну слику сукоба Саула и Давида из 1Сам 22–24. Стога се у илустрацији Пс 17, првобитно створеној за *Прву* или *Другу књигу Самуилову*, мења портрет Господњег изабраника Давида – од борбеног младића у ратничкој опреми он постаје скрушени краљ у бегу. Основна композициона схема композиције у псалтиру обогатена је и засебном фигуром цара Давида у молитви, што је оваплоћење узајамног односа љубави између Господа и владара на коме почива суштина царске власти у Пс 17. Таква адаптација сцена из других старозаветних књига приликом њиховог мигрирања у ликовни програм псалтира потврђује да није био у питању пасивни, већ активни тематско-иколографски трансфер и да

композиција изложена у две зоне. То се свакако може објаснити честим вертикалним форматом целостраничних минијатура у Минхенском псалтиру.

⁶⁶⁵ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 21, 55, pl. 1, 49; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 21, pl. 11, fig. 29; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 13об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 385; II, fig. 36; *The Barberini Psalter*, 66; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I*, 84, fig. 232. Подједнако често илустрован је и један од теофанијских стихова (Пс 17: 10) и то сликом Христа у мандорли коју анђели узносе на небо (Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 17).

⁶⁶⁶ Джурова, *Томичов псалтир I*, 95; II, ил. 8.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 8–9.

⁶⁶⁹ Lassus, *Livre des Rois*, 57, 60, pl. XV, fig. 53, pl. XVI, 58.

⁶⁷⁰ Weitzmann, *Sacra Parallela*, 81, pl. XXXIII, fig. 125.

је приликом преузимања ликовних образаца узимана у обзир природа текста који је бивао илустрован.

СПОЗНАЈА ГОСПОДА КРОЗ ЊЕГОВЕ ТВОРЕВИНЕ И ЗАКОНЕ (ПСАЛАМ 18)

Силазак Светог Духа на апостоле (fol. 27^r) (сл. 47)

йпєн(ь)тнкостїа (доња маргина)⁶⁷¹

Пс 18: 3–4: *Нема језика, нити има говора, гдје се не би чуо глас њихов. По свој земљи иде казивање њихово и ријечи њихове на крај васељене.*

На екседри потковичастог облика без наслона седе дванаесторица апостола на које се из широког сегмента неба спуштају црвени пламени језичци Светог Духа. Христови ученици одевени су у хитоне и химатионе разноликих боја, са свијеним белим свицима у рукама. Гестикација апостола одаје разговор који се међу њима одвија. Христови ученици били су појединачно сигнирани почетним словима њихових имена, од којих су данас многа у највећој мери истрвена.⁶⁷² На самом прочељу клупе седе апостоли Петар [⟨π⟩] и Павле [⟨π⟩]. Покрај апостола Петра су јеванђелисти Матеј [⟨μ⟩]⁶⁷³ и Марко [⟨μ⟩], апостоли Андреја [⟨α⟩]⁶⁷⁴ и Вартоломеј [⟨κ⟩] и млади голобради Христов ученик, највероватније апостол Филип [⟨ϕ⟩].⁶⁷⁵ Поред апостола Павла представљени су јеванђелисти Лука [⟨λ⟩]⁶⁷⁶ и Јован [⟨ω⟩], апостоли Симон [⟨σ⟩] и Јаков [⟨ια⟩]⁶⁷⁷ и голобради млади апостол уништеног лика, највероватније

⁶⁷¹ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XVIII–XIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100.

⁶⁷² Велику захвалност дугујем колегиници Маријани Марковић која је учествовала у рашчитавању оштећених сигнатура и идентификацији појединачних апостола.

⁶⁷³ Незнатни фрагменти натписа покрај апостолске фигуре (два усправна стабла слова μ) не би били довољни за његову идентификацију. Међутим, пажљивим проматрањем сигнатуре може се увидети сличност са истим натписом покрај следећег лика у низу, апостола Марка. Такође, иконографски нуклеус композиције *Силаска Светог Духа на апостоле* најчешће чине портрети четворице јеванђелиста око апостола Петра и Павла (cf. infra), док су портретне карактеристике двојице јеванђелиста у низу, Матеја и Марка, на минијатури српског рукописа начелно задржане и у складу су са упутствима у сликарским приручницима (Медић, *Стари сликарски приручници*, 385).

⁶⁷⁴ Од данас скоро потпуно страдале сигнатуре видљив је само горњи део стабла и део петље слова α. Ихор Шевченко је у сигнатури уз ту апостолску фигуру препознао слово ϕ (Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100). Међутим, старији и космати лик Христовог ученика одговара више апостола Андреји него уобичајеном приказу младог и голобрадог апостола Филипа (Медић, *Стари сликарски приручници*, 385).

⁶⁷⁵ Иако је натпис покрај последњег апостола у низу са леве стране екседре наизглед дужи, само један његов део представља почетно слово имена покрај ког се налазе трагови пламеног језичка који се спушта на главу апостола. Две видљиве петље које почињу од средишта стабла слова указују на то да би могло да буде у питању слово ϕ. Узевши у обзир све представе апостола, може се закључити да у фигурама уз доњу бордуру минијатуре треба препознати ликовне апостола Томе и Филипа, који се иначе приказују једини млади и голобради од свих Христових ученика (Медић, *Стари сликарски приручници*, 385).

⁶⁷⁶ Јозеф Штриговски је у тој сигнатури видео слово λ (Strzygowski, *Die miniaturen*, 26). Међутим, слово уз апостолски лик није страдало у толикој мери и јасно је видљиво коса црта слова λ. Такође, писар Минхенског псалтира исписује слово λ на сасвим друкчији начин, постављајући петљу знатно ниже, уз доњи део стабла слова (cf. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100). Идентификацију апостола Луке потврђују и иконографска упутства за његово приказивање у сликарским приручницима (Медић, *Стари сликарски приручници*, 385).

⁶⁷⁷ Таквом рашчитавању доприноси сам облик слова, са сачуваним усправним стаблом и доњим делом петље слова ι.

апостол Тома [ⲉⲃ].⁶⁷⁸ У тмини средишта полукружне екседре, на једноставном престолу са подножником, седи персонификација Космоса у царском орнату. Младолика фигура приказана је у црвеном дивитисиону са позлаћеним манијакисом и лоросом, а на глави има отворену, позлаћену круну са које се спуштају перпендулије у виду две ниске бисера. Високо подигнутим рукама, Космос шири бело платно на коме почива дванаест црвених свитака. Испод престола налази се скупина људи сачињена од петорице мушкараца [εϛιϛι]. Два голобрада младића у првом плану опремљени су оружјем; један носи секиру, а други лук и стрелу. Тројица старијих брадатих људи у другом плану истакнути су различитим оглављима – клобуком, турбаном и калпаком.⁶⁷⁹

Пс 18, сачињен од две наизглед сасвим засебне станце (Пс 18: 1–6; 7–14) које творе јединствену теолошко-догматску целину, припада химнама традиционално приписаним старозаветном цару Давиду.⁶⁸⁰ Прва станца псалма прославља свеколику творевину Господњу која непрекидно сведочи о његовој величанствености [*Небеса казују славу Божију, и дијела руку његовијех гласи свод небески* (Пс 18: 1)]. У оквиру хвалоспева о Господњем чину стварања посебно се истиче мотив Сунца. Античка израиљска религија и иконографија потврђују да је постојало догматско прожимање паганског култа Сунца и поштовања старозаветног Творца, те је израиљски Господ окарактерисан и као соларно божанство.⁶⁸¹ Међутим, Пс 18 обликује моћни пагански религиозни симбол искључиво у служби Господа и узвишени и животодавни извор светлости описује као немо сведочанство његове славе и omnipotentности.⁶⁸² Наспрам човекове могућности спознаје Господа кроз његова стваралачка дела, стихотворац поставља другу станцу псалма која описује директни начин откривања Господа људима – његовим учењима и Законом [*Закон је Господњи свршен, кријепи душу; свједочанство је Господње вјерно, даје мудрост невјештоме. Наредбе су Господње праведне, веселе срце. Заповијест је Господња свијетла, просвјетљује очи* (Пс 18: 7–8)].⁶⁸³ На концу псалма, нуди се слика Господа избавитеља и спаситеља

⁶⁷⁸ Веома избледели трагови кружнице слова, као и трагови дела попречне црте потврђују да је некада уз тај апостолски лик било изведено слово ⲉⲃ. О идентификацији апостола на крајевима екседре v. supra.

⁶⁷⁹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 25–26, Taf. IX, Bd. 22; Петковић, *Josef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter*, 51; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 197–198. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 41^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 237. Остаје нејасна забелешка Сиркуа о постојању још једне слике које сада нема (Сърку, *Стари српски рукописи* I, 20).

⁶⁸⁰ О химничким карактеристикама Пс 18, уз аргументовано одбацивање застарелог становишта да су станце псалма заправо две засебне библијске песме v. Gunkel, *Introduction*, 22, 51, 53, 62, 63, 197, 322, 327; Младеновић, *Давидови псалми*, 34–35; В. D. Sommer, *Nature, revelation, and grace in Psalm 19: towards a theological reading of Scripture*, *Harvard Theological Review* 108/3 (2016) 376–401. Искпније о жанру химни у псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалам 8)*.

⁶⁸¹ О присуству соларног култа у античкој и израиљској религиозној књижевности и иконографији v. J. F. M. Ffrench, *The use of Sun and fire symbols in pre-historic times*, *The Irish Church Quarterly* 17/5 (1912) 44–59; M. S. Smith, *The Near Eastern background of solar language for Yahweh*, *JBL* 109/1 (1990) 29–39; J. G. Taylor, *Yahweh and the Sun. Biblical and archaological evidence for Sun worship in Ancient Israel*, Sheffield 1993, passim; O. Keel, C. Uehlinger, *Gods, Goddesses, and images of God in Ancient Israel*, trans. T. H. Trapp, Minneapolis 1998, 248–281, 341–354. Cf. *Јер је Господ Бог сунце и шитум* (Пс 83: 11).

⁶⁸² Cf. *Јер што се на њему не може видјети, од постања свијета могло се познати и видјети на створењима, и његова вјечна сила и божанство, да немају изговора* (Рим 1: 20).

⁶⁸³ О морфолошким, синтаксичким и тематским одликама, као и о интратекстуалним алузијама садржаним у обе станце Пс 18 v. H. Gunkel, *Psalm 19:1–6: an interpretation*, *The Biblical World* 21/4 (1903) 281–283; R. B. Coote, *Psalm 19: heavenly Law and order*, in: *From biblical interpretation to human transformation*.

верних. Могло би се закључити да се у комплементарним и прожимајућим темама Пс 18 промишља о начинима спознаје Господа – путем теологије природе и теологије богооткровења кроз Господњу реч, то јест представља се сазвучје природних и Господњих Закона.

У патристичком егзегетском стваралаштву највише пажње је посвећено идеји хармоније Господњих свеприсутних творевина које непрекидно и у тишини одају његову славу и величанственост (Јован Златоусти, *Хомилија IX о статуама народу Антиохије*; Теодорит Кирски, *Тумачење псалма*), док је тема Господњег Закона и Речи које се свуда чују изједначена са јеванђеоским речима и проповедима које су Христови ученици преносили широм света (Ориген, *Хомилије на јеванђеље по Луки*, свети Псеудо-Атанасије Александријски, *Тумачење псалма* и Јован Златоусти, *Хомилија IX о статуама народу Антиохије*).⁶⁸⁴ Баштинећи идеје о ширењу Господњих Закона и учења до свих крајева Веселене, источнохришћанска литургија је инкорпорирала стихове осамнаестог псалма у богослужења посвећена празнику Силаска Духа Светог на апостоле. Теолошка срж псалма посвећена спознаји Господа потпуно је усаглашена са хришћанским учењем о чудесном испуњењу апостола Светим Духом, након чега су проговорили језицима народа и проповедали Христова учења (Дап 2: 1–12).⁶⁸⁵ Стога се Пс 18 појао као изабрани псалм на јутрењу Педесетнице, док је на литургији истог дана први стих употребљаван као први антифон (*Небеса казују славу Божију, и дјела руку његових гласи свод небески*), а четврти стих као прокимен осмог гласа (*По свој земљи иде казивање њихово и ријечи њихове на крај васељене*).⁶⁸⁶ Исти прокимен употребљавао се и на празничним литургијама посвећеним обележавању сећања на свих дванаесторицу Христових ученика.⁶⁸⁷ Место Пс 18 у

Reopening the past to actualize new possibilities for the future, ed. D. R. McGaughey, C. C. Crocker, Salem, Or. 2006, 79–99; Sommer, *Nature, revelation, and grace in Psalm 19*, 376–401.

⁶⁸⁴ За Оригенове *Хомилије на јеванђеље по Луки* сачуване на грчком језику само у фрагментима, а на латинском језику у целости, у преводу светог Јеронима v. Origenis, *In Lucam homiliae interprete S. Hieronymo*, in: PG 13, col. 1816BC (*Origen. Homilies on Luke*, 27). Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 123A–125C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 51–52); Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεωσ, του Χρυσοστόμου, *Εις τουσ ανδριάντασ ομιλία ΚΑ' εν Αντιόχεια λεχθεισαι. Ομιλία Θ'*, in: PG 49, col. 108–112; Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 989C–1000B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 133–138*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на осамнаести псалм v. *Psalms 1–50*, 145–158.

⁶⁸⁵ Силаском Светог Духа на апостоле, које слови за универзално откровење Господа присутно и у Пс 18, довршено је оснивање хришћанске цркве као вечног сведочанства љубави и славе Творца и његових Закона. О догматским вредностима и историјском развоју празника Силаска Светог Духа на апостоле, његовом месту у универзалном хришћанском домостроју спасења, као и о цркви као симболу непрекидне Педесетнице v. Мирковић, *Хеортологија*, 227–238; Поповић, *Догматика III*, 271–458. О касноантичким хришћанским хомилитичким текстовима и егзегетској литератури која тумачи догматске, спиритуалне и моралне аспекте празника Силаска Светог Духа на апостоле v. M. Meiser, *Pentecost homilies and late-antique Christian exegesis*, in: *Preaching after Easter. Mid-Pentecost, Ascension, and Pentecost in Late Antiquity*, ed. R. W. Bishop, J. Leemans, H. Tamas, Leiden–Boston 2016, 242–268. О односу хришћанског празника Силаска Светог Духа и јеврејског Шавуота, празника даривање закона Господњих Јеврејима на Синају педесет дана након Пасхе (догађаји установљавања новозаветне и старозаветне цркве) v. C. Leonhard, *Pentecost and Shavuot – Holy Spirit and Torah. The quest for traces of a dialogue between Jews and Christians about a shared but separating festival*, in: *Preaching after Easter*, 219–241.

⁶⁸⁶ Mateos, *Le Typicon II*, 137, 139; *Тунук архиепископа Никодима*, 165а–165б.

⁶⁸⁷ О употреби Пс 18: 4 на празнике светих апостола и јеванђелисте Јована Богослова (26. 9), апостола Ананије (1. 10), апостола Томе (6. 10), апостола и јеванђелисте Луке (18. 10), апостола Филипа (14. 11), апостола и јеванђелисте Матеја (16. 11), апостола Андреје (30. 11), часних верига апостола Петра (16. 1), апостола и јеванђелисте Марка (25. 4), апостола и јеванђелисте Јована Богослова (8. 5), апостола Вартоломеја

источнохришћанској патристичкој књижевности и литургијској пракси потврђује контекстуализацију стихова псалма и њихово смештање у христолошке оквира Духова.

Композиција *Силаска Светог Духа на апостоле* у Минхенском псалтиру изведена је оквирима традиционалног иконографског и композиционог решења тог додекартонског празника, установљеног још у постиконокластичком периоду.⁶⁸⁸ Иконографску осовину устаљеног ликовног обрасца слике представља полукружна екседра са апостолима која се визуелно може везати за слику синтронона са горњим местом у апсиди, те приказе зборовца црквеног клира у представама васељенских сабора.⁶⁸⁹ На тај начин, заједничка иконографска схема архитектонске сценографије обједињује симболичку идеју ширења Речи и Закона Господњих, а слика Педесетнице постаје прототип збора Христових следбеника и саме Цркве.⁶⁹⁰ Сам тренутак испуњења апостола светим Духом оваплоћен је уобичајеним приказом ватрених језичака који се спуштају на главе Христових ученика (Дап 2: 3–4). Амбивалентни симбол ватре један је од архетипских религиозних елемената.⁶⁹¹ У Старом завету ватра слови за симбол божанског присуства и инструмент комуникације Господа са људима (старозаветне теофаније праћене мотивом пламена и приноси жртва паљеница). Уједно, симбол ватре може бити и израз Господњег гнева у процесу божанског суда и установљавања праведности и спиритуалне чистоте (Огњена река).⁶⁹² Симболички потенцијал ватре као догматског медијума прочишћења објашњава и Јован Златоусти у

и Варнавњ (11. б) и апостоли Петра и Павла (29. б) v. Mateos, *Le Typicon* I, 49, 57, 63, 71, 103, 105, 119, 199, 273, 285, 311, 327; *Типик архиепископа Никодима*, 47б, 49а, 50б, 52б, 59а, 60а, 63б, 84б, 105а, 106б, 109б, 112а.

⁶⁸⁸ О развоју и симболици иконографије *Силаска Духа Светог на апостоле* v. А. Н. Грабаръ, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928) 223–239; *Pfingsten*, in: LCI III, cols. 415–423 (St. Seeliger); *Pentecost*, in: ODB III, 1626–1627 (R. F. Taft, A. Weyl Carr); Марковић, *Циклус Великих празника*, 119 (са старијом литературом); С. А. Chavannes-Mazel, *Paradise and Pentecost*, in: *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, ed. M. Hageman, M. Mostert, Turnhout 2005, 121–160; И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог Духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, 169–179; idem, *О представи Силаска Светог Духа на апостоле у Ђурђевим ступовима у Расу*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, 154–168; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 196–203, сл. 100, 102 (са старијом литературом).

⁶⁸⁹ О функцији и симболици синтронона v. *Synthronon*, in: ODB III, 1996 (M. J. Johnson, A. Cutler); М. Радујко, *Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог*, *Зограф* 29 (2002–2003) 93 (са старијом литературом). О архитектонској сценографији Васељенских сабора v. С. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 209–212, 236.

⁶⁹⁰ А. С. Esmeijer, *Cosmos en theatrum mundi in de pinkstervoortelling*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 15 (1964) 35; Chavannes-Mazel, *Paradise and Pentecost*, 124–125; Baert, *Pentecost and the senses*, 351. О композицији Педесетнице са иконографски истакнутом темом давања Закона Господњих у Дроговом сакраментарјуму из с. 850. године (Париз, Национална библиотека Француске, *MS lat 9428*, fol. 78^r) v. Е. Leesti, *The Pentecost illustration in the Drogo sacramentary*, *Gesta* 28/ 2 (1989) 205–216.

⁶⁹¹ О мотиву ватре у античким блискоисточним религијама v. J. Charteris-Black, *Fire metaphors. Discourses of awe and authority*, London – New York 2017, 91–123.

⁶⁹² О амбивалентној симболици мотива ватре у Старом завету v. Charteris-Black, *Fire metaphors*, 65–89; М. D. Barbezat, *Burning bodies. Communities, eschatology, and the punishment of heresy in the Middle Ages*, Ithaca–London 2018, 12–34. Cf. *Јер је Господ Бог твој огањ који спаљује и Бог који ревнује* (Понз 4: 24). Нови завет трансформише догматске вредности мотива и инкорпорира их у симбол нерукотворене светлости која је израз директног теофанијског искуства Господњег присуства, те неизоставни аспект доктрине о Господу. О хришћанском концепту светлости v. *Light*, in: ODB II, 1226–1227 (G. Podskalsky, A. Cutler); N. Tănase, *Estetica apofatismului. Hristofaniile și strălucirea enipostatică a luminii dumnezeiești în fețele luminoase ale asceților*, *Studii Teologice* 12/1 (2016) 93–132; Charteris-Black, *Fire metaphors*, 86–87. Cf. *Исус им пак онем пече: ја сам видјело свијету: ко иде за мном не ће ходити по таму, него ће имати видјело живота* (Јн 8: 12). О светлости у византијској иконографији v. P. Hunt, *The wisdom iconography of light. The genesis, meaning and iconographic realization of a symbol*, *BS* 67/1–2 (2009) 55–118.

Беседи на свету Педесетницу речима *Дух Свети јавља се у виду огњених језика. Зашто језика? Зато што су апостоли имали испунити сву васељену проповеђу у којој је имао делати Дух Свети. Зашто огњени? Зато што је трње незнабожја било по свој васељени, и Спаситељ шаље огњене језике који сагоревају трње незнабожја.*⁶⁹³ На основу Златоустових тумачења може се закључити да су мотиви ватрених језичака постали неизоставни део слике *Силаска Духа светог на апостоле* као медијум божанског пројављивања, а ради прочишћења незнабожаца Христовим учењем.⁶⁹⁴ С обзиром на то да су се у античко време поштовање ватре и Сунца као највеће од свих ватри прожимали, остаје отворено питање у каквој су симболичкој спрези стихови о *паганској* заоставштини соларног култа стављеног у функцију Господње славе из Пс 18 и иконографски мотив ватрених језичака из *Педесетнице*, те колико је старозаветна поезија била у могућности да изврши иконографски утицај на визуелну генезу новозаветних слика.⁶⁹⁵

Идеја универзалног ширења Господње Речи *по свој земљи* традиционално је у слици *Педесетнице* била изражена персонификованим ликовним формама. Сликана ниша у центру полукружне екседре у српском рукопису примила је и представе *народа, племена и језика* и персонификацију Космоса; тмина у којој су представе незнабожачких народа Васељене је антитеза пламену Господњег учења и златном фону минијатуре.⁶⁹⁶ Људи различитих националности које су апостоли походили након испуњења Светим Духом (Мк 16: 15; Дап 2: 5–12) уобичајено су приказани као скупина појединаца диференцираних одећом, оглављима и бојом тена.⁶⁹⁷ Међутим, с почетка XIV века, група људи која је била визуелни еквивалент *народа, племена и језика* у композицији *Силаска Духа светог на апостоле* замењена је још универзалнијом сликом света оваплоћеном у лику Космоса, уз задржавање исте симболичко-догматске идеје – мунданост апостолске проповеди и ширење Речи Господње. Персонификовани Космос обично је приказиван као мушкарац седе косе и браде са круном, који у рукама држи развијен убрис на ком су свици са језицима света.⁶⁹⁸

⁶⁹³ Поповић, *Догматика* III, 435.

⁶⁹⁴ Метафора ватрених језика и огња као израза Господње воље и Речи васкрсава и на другим местима у Светом писму попут Пс 17: 8 (*Подигне се дим од гњева његова, из уста његовијех огањ, који прожедире, и живо угљевље одскакаше од њега*), Ис 30: 27 (*Гле, име Господње иде из далека, гњев његов гори и врло је тежак; усне су му пуне љутине и језик му је као огањ који сажиге*) или Јер 23: 29 (*Није ли ријеч моја као огањ, говори Господ, и као маљ који разбија камен?*).

⁶⁹⁵ О симболичкој вези култа Сунца и ватре у античкој мисли и религији v. Ffrench, *The use of Sun and fire symbols in pre-historic times*, 44–59; J. A. Notopoulos, *The symbolism of the Sun and light in the Republic of Plato. I*, *Classical Philology* 39/3 (1944) 163–172; idem, *The symbolism of the Sun and light in the Republic of Plato. II*, *Classical Philology* 39/4 (1944) 223–240.

⁶⁹⁶ Уобичајено место у оквиру композиције *Педесетнице* где су смештене персонификације народа и Космоса идентификовано је као простор пећине, те хришћански топос прожет идејама богоспознаје и спиритуалне трансформације (до које ће доћи ширењем Господње Речи кроз апостолско делање). О симболици пећине у сликама *Силаска Светог духа на апостоле* v. Esmeijer, *Cosmos en theatrum mundi*, passim. О догматској вредности топоса пећине у источнохришћанској мисли v. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fol. 11^v).

⁶⁹⁷ Искрпно о представама *народа, племена и језика* у источнохришћанском сликарству v. Popovich, *Personifications*, 181–184; M. Garidis, *La représentation des « nations » dans la peinture post-byzantine*, *Byzantion* 39 (1969) 86–103, figs. 1–10; A. Grabar, *La représentation des "peuples" dans les images du jugement dernier en Europe orientale*, *Byzantion* 50 (1980) 18–197; N. Ozoline, *L'accomplissement des temps et le salut des nations dans l'iconographie orthodoxe de la Pentecôte*, in: *Eshatologie et liturgie*, ed. M. A. Triacca, Rome 1985, 227–247.

⁶⁹⁸ Детаљније о представама персонификације Космоса у византијској уметности v. Popovich, *Personifications*, 181, 184–186; 454–456; Esmeijer, *Cosmos en theatrum mundi*, 19–44; Ђорђевић, *О представи Силаска Светог Духа на апостоле у српском зидном сликарству*, 175–176; Протоиерей Николай Озолин,

Да младоликост персонификованог лика у српском рукопису није производ сликарске омашке, већ доследно иконографско обликовање слике Космоса потврђује још један његов младолики приказ у истом рукопису, у илустрацији деветог кондака Богородичиног акатиста (fol. 219^v).⁶⁹⁹ Таква иконографска необичајеност, иако спорадично, појављује се и у оквиру других сликарских ансамбала, попут духовске композиције у цркви Светог Илије у Руденици (између 1403. и 1405. године) (сл. 48), те се може закључити да се у тексту Пс 18 није налазило посебно упориште за «подмлађивање» персонификације и да је младолика фигура Космоса, највероватније производ процеса копирања потенцијалног предлошка приликом чега је дошло до разградње иконографски аутентичне и вероватно богатије ликовне форме.⁷⁰⁰ Још једна карактеристика *Педесетнице* у српском псалтиру је обједињавање старијег мотива народа и млађе персонификације Космоса у оквиру исте слике. Иако је краљевска фигура чинила редовни репертоар групе *народа, племена и језика*, у илустрацији Пс 18 у Минхенском псалтиру слика народа је наменски иконографски сведена услед постојања и царске фигуре Космоса. Тврдња Јозефа Штриговског да се слично решење може видети на чувеној берлинској слоновачи из XI–XII века (Берлин, Музеј Боде, *Inv. no. 579*) не може се узети у обзир, јер је краљевска фигура у рељефу уобичајени део групе народа, без атрибута развијеног платна са свицима који Космос неизоставно држи у својим рукама.⁷⁰¹ Специфично иконографско решење могло би бити производ мешања старијих и млађих иконографских компоненти. Међутим, оставља се отвореним питање да ли су сликари истицањем оба мотива желили да укажу на две међусобно зависне теме – мунданост апостолске делатности оличене у фигури Космоса и духовни преображај незнабожаца приказан ликовима различите, нехришћанске припадности.⁷⁰² У сваком случају, текстуално-визуелна целина Пс 18 у Минхенском псалтиру представља симфонију библијско-литургијско и ликовних догмата, која почива на идеји ширења Господњег Закона и установљавања Цркве.

Христолошко тумачење стихова осамнаестог псалма оставило је трага и у другим сачуваним средњовековним псалтирима са маргиналним илустрацијама.⁷⁰³ Стих Пс 18: 5 је најчешће праћен дословном илустрацијом, сликом *Мисије апостола* у оквиру које су појединачно приказани Христови ученици како проповедају мањим скупинама људи [Хлудовски (fol. 17^r), Лондонски (fols. 19^v–20^r), Барберини (fols. 32^r–32^v), Бристолски (fol. 31^r) (сл. 49), Ватикански (fol. 29^v), Хамилтон (fols. 66^v–67^r) и Кијевски псалтир (fols. 23^v–24^r)] или, изузетно, групним портретом апостола [Штутгартски псалтир (fol. 22^v)].⁷⁰⁴ Једино

Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода, Москва 2001, 172–184.

⁶⁹⁹ Иако мањих димензија, фигура Космоса уз илустрацију деветог кондака *Богородичиног акатиста* засигурно је изведена на основу истих предложака коришћених за композицију *Педесетнице* уз Пс 18: 5. Преузимањем персонификованог лика, у илустрацију *Акатиста* имплементирана је и сликана ниша у којој се Космос налазио. О иконографији и симболици слике Космоса у илустрацији Богородичиног акатиста в. Девети кондак – *Господ, створитељ и спаситељ света* (fol. 219^v).

⁷⁰⁰ За композицију *Силаска Духа светог на апостоле* у руденичкој цркви в. Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 127; II, 81, сл. 75.

⁷⁰¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 26.

⁷⁰² Cf. Esmeijer, *Cosmos en theatrum mundi*, 40–41.

⁷⁰³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 18.

⁷⁰⁴ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 9; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 55, pl. 49; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 22, pl. 13, figs. 34–35; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 17; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 110–111; *Киевская Псалтырь*, л. 23об–24; Navice, *The Hamilton psalter* I, 386–389; II, figs. 38, 39; *The Barberini Psalter*, 67.

се на страницама Томићевог псалтира може наћи композиција *Силаска Духа светог на апостоле* (fol. 30^r), без приказа народа и са уобичајеним ликом старца Космоса (сл. 50).⁷⁰⁵ Иако је илустрација Пс 18 у Томићевом и Минхенском псалтиру објашњена као еволуција теме *Мисија апостола*, усклађена са тематско-иконографским развојем карактеристичним за позновизантијску уметност, у сликама *Педесетнице* у два словенска псалтира ипак треба наслутити много директнији утицај литургијске вредности псалма.⁷⁰⁶

Слика *Силаска Духа светог на апостоле* мигрирала је, поред псалтира, и у корпус илустрованих литургијских хомилија Григорија Назизијанског. Уз преписе *Хомилије на Педесетницу*, изречене 379. године у Константинопољу, неизоставно се налази приказ новозаветног догађаја.⁷⁰⁷ Међутим, једногласно је примењен старији иконографски образац где се царска фигура појављује само као део скупине *народа, племена и језика*.

ГОСПОДЊА ПОМОЋ СА СВЕТИЊЕ НА СИОНУ КАО ГАРАНТ БЛАГОСЛОВЕНЕ ВЛАДАВИНЕ ПОМАЗАНИКА (ПСАЛАМ 19)

Молитва Давидова Господу пред црквом (fol. 28^v) (сл. 51)

м(о)лѣннѣ д(а)в(н)д(ов)о вѣ цр(ѣ)квн (доња маргина)⁷⁰⁸

Пс 19: 6: *Сад видим да Господ чува помазаника својега; слуша га са светога неба својега; јака је десница његова, која спасава.*

Пред тробродном базиликалном грађевином покривеном двосливним кровом скрушено стоји погнут цар Давид. Старозаветни цар у владарском орнату молитвено подиже руке ка сегменту неба из кога се помаља Рука Господња која благосиља.⁷⁰⁹ Простор је затворен једноставним зидом (са избледелим црвеним орнаментима) пред којим три дрвета зелених крошњи разигравају композицију.⁷¹⁰

⁷⁰⁵ Джурова, *Томичов псалтир* I, 95–96; II, ил. 9.

⁷⁰⁶ За тумачење композиције *Силаска Духа Светог на апостоле* уз Пс 18 као трансформације дословне илустрације стихова у стереотипну слику источнохришћанске уметности, у складу са природом позновизантијског сликарства v. *Dufrenne, Rayonnement des psautiers byzantins*, 155–156.

⁷⁰⁷ О хомилији кападокијског оца из IV века и пратећим илустрацијама v. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 7, 11, 14, 16, 70, 80–82, 178, figs. 6, 65, 91, 109, 124, 143, 203, 258, 262, 277, 287, 303, 320, 344, 359, 360, 382, 410, 439, (са старијом литературом). За текст Григоријеве *Хомилије на Педесетницу* v. Γρηγορίου του Θεολόγου, *Λόγος ΜΑ' Τод αυτοῦ εἰς τὴν Πεντηκοστήν*, in: PG 36, col. 427A–452D (*Свети Григорије Богослов. Дела међу светима оца нашег Григорија Богослова архиепископа константинопољског*, ed. Јереј М. Средојевић, Београд 2004 (<https://svetosavlje.org/sabrane-besede-2/43/> [26. 1. 2022])).

⁷⁰⁸ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100. Јозеф Штриговски бележи постојање још једног натписа, сасвим уништеног, у горњем сегменту минијатуре (Strzygowski, *Die miniaturen*, 26). Међутим, не постоје трагови било каквог натписа и јасно је видљив неокрњени златни фон минијатуре. Прихватљиво је објашњење Ихора Шевченка да је бечки историчар уметности одраз наслова Пс 20 у самом врху наредне странице (fol. 29^r) погрешно идентификовао као уништени натпис (Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100).

⁷⁰⁹ Ихор Шевченко наводи да се уз Руку Господњу која благосиља налазио натпис Χ(εῖρ) Κ(υρίου) данас у потпуности нечитљив (Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100).

⁷¹⁰ Strzygowski, *Die miniaturen*, 26, Taf. X, Bd. 23; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 198. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 44^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

Пс 19, један од царских псалама приписан цару Давиду, обележен је колективном молитвом за достојанствену и богољубиву владавину земаљског помазаника.⁷¹¹ Налик величању Господа који својом интервенцијом доноси војне победе и спасење владару у Пс 17, и у стиховима деветнаестог псалма јасно је истакнуто да је благодарна и благословена владавина земаљског краља у потпуности зависна од Господње помоћи.⁷¹² Заједничка молитва која се упућује у име цара, као и величање односа Господа и његовог помазаника били су разлози зашто су поједини истраживачи у стиховима препознали трагове процесионалне употребе псалма.⁷¹³ Међутим, у традиционалној хришћанској егзегези не указује се на конкретни империјални контекст, већ се тумаче опште теме библијске песме – Господње старање о земаљском помазанику и владару, благословена владавина и спасење цара и народа.⁷¹⁴

Општа молитвена вредност стихова Пс 19 добила је и своју литургијску улогу. Након почетног возгласа на свакодневном јутрењу, приликом кађења храма појци би појали Пс 19 и 20.⁷¹⁵ Наиме, на исти начин на који Господ предводи и спасава свог помазаника на земљи у псалму, Творац надањује и човека ка богољубивом животу – *Господ утврђује кораке свакога човјека, и мио му је пут његов* (Пс 36: 23). Стога се свакодневно на јутарњем источнохришћанском богослужењу приноси молитва за још један дан који, *ако се све уреди у складу са вољом Божијом, благом, богоугодном и савршеном, а дан прође по Богу, свет, миран и безгрешан, онда ће постати образ оног вечног и незалазног будућег дана који неће познати ноћ, дана царства Божјег.*⁷¹⁶

Слика *Молитве Давидове Господу пред црквом* налази се у средишту стиха Пс 19: 6, који представља поетски климакс описа блискости између Господа и помазаника. С обзиром на молитвени карактер стихова, који нису контекстуализовани ни историјски, ни обредно (што потврђује егзегеза псалма и његова литургијска употреба), Пс 19 илустрован је општом сликом Давида у молитвеном ставу пред небеским сегментом. Давидов приказ је у толикој мери налик царевом лику из илустрације Пс 11 да се са сигурношћу може тврдити да је портрете извела сликарска рука. Међутим, суптилне промене у сценографији указују на то да су уметници понаособ прилазили старозаветним стиховима, с великом пажњом и поштовањем. Наиме, лаута у Давидовим рукама, која је оваплоћивала музичку употребу Пс 11, сасвим разумно нестаје на илустрацији Пс 19.⁷¹⁷ Поред стабала дрвећа, која служе за

⁷¹¹ О жанровским одликама Пс 19 v. Gunkel, *The Psalms*, 23, 24; idem, *Introduction*, 2, 82, 99, 100, 109, 110, 112; Младеновић, *Давидови псалми*, 45, 46. О карактеристикама царских псалама v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалма 2)*.

⁷¹² Истраживачи Светог писма посветили су несразмерно мало пажње стиховима Пс 19. У науци је забележена само полемика о односу псалма са арамејском химном посвећеном богу Хорусу, за коју се сматра да је паганска адаптација Пс 19. V. K. A. D. Smelik, *The origins of Psalm 20*, *Journal for the Study of the Old Testament* 31 (1985) 75–81; Z. Zevit, *The common origin of the aramaicized prayer to Horus and of Psalm 20*, *American Oriental Society* 110/2 (1990) 213–228. За поређење Господње улоге у благословеној владавини цара из Пс 19 са Господим интервенцијама у војним победама цара у Пс 17 v. *Војна победа и спасење богоизабраног владара уз Господњу помоћ – теофанија Господа гневног ратника I (Псалма 17)*.

⁷¹³ Херман Гинкел износи хипотезу да је Пс 19 био певан од стране царског хора приликом одласка цара у рат и приликом његовог победоносног повратка (Gunkel, *The Psalms*, 23, 24; idem, *Introduction*, 100). Међутим, не наводи аргументе којима би тако смелу хипотезу и појаснио.

⁷¹⁴ За преглед коментара грчких и латинских аутора на Пс 19 v. *Psalms 1–50*, 158–160.

⁷¹⁵ Мирковић, *Православна литургика* II/1, 25.

⁷¹⁶ Фундулис, *Словесно богослужење*, 148–149. Детаљније о садржају и редоследу богослужења на јутрењу v. Мирковић, *Православна литургика* II/1, 24–29; Фундулис, *Словесно богослужење*, 148–176. Cf. Συμεών, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, *Περί της Θείας Προσευχής*, in: PG 155, col. 636C–642A.

⁷¹⁷ Cf. *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^v).

визуелно разигравање композиције, јасно је истакнута и црквена грађевина пред којом се старозаветни цар моли. Имајући у виду присан однос слике и текста у Минхенском псалтиру, посве суптилно изражен у малим иконографским детаљима, у базиликалном здању ипак треба видети више од сценографије развијене за приказ Давидове молитве. С обзиром на то да стихови Пс 19 објављују да ће Господња помоћ и спасење доћи са Сиона [Да ти пошље помоћ из светиње, и са Сиона да те поткријени (Пс 19: 2)], приказ црквеног здања пред којим се Давид моли свакако се може повезати са идејом сионског храма, те бити алузија и на универзалну слику цркве као Господњег дома.⁷¹⁸

Доминантан молитвени тон Пс 19 усмерио је и ликовну егзегезу његових стихова. Уз Пс 19: 1 (Да те услиши Господ у дан жалосни, да те заштити име Бога Јаковљева) најчешће се налази приказ цара Давида, који се моли окренут ка попрсју Христа у медаљону [Утрехтски (fol. 11^v), Синајски (fol. 20^v) и Барберини псалтир (fol. 33^v)] или небеском сегменту са Руком Божијом [Томићев псалтир (fol. 31^v)].⁷¹⁹ Изузетно, Давидов лик може бити замењен појединачним светитељским портретима [свети Василије у Лондонском (fol. 20^v) и свети Антоније у Кијевском псалтиру (fol. 25^v)].⁷²⁰ Не рачунајући уобичајено ликовно распричани Утрехтски псалтир који илуструје готово сваки стих псалама, топографска одредница која би реферирала на место свете планине и храма на Сиону налази се само у позносредњовековним словенским псалтирима – у Кијевском псалтиру је молитвени портрет изведен у оквиру схематског приказа стеновите горе, док се у Томићевом псалтиру покрај ротонде налази чак и часна трпеза наткриљена киворијумом.⁷²¹ Дакле, илустрација Пс 19 у Минхенском псалтиру почива на традиционалној ликовној егзегези тог псалма (општа молитвена слика), обогаћеној визуелним топографским одредницама које потврђују међусобно прожимање текста и слике у српском рукопису.

*БОЖЕ, БОЖЕ МОЈ! ЗАШТО СИ МЕ ОСТАВИО УДАЉИВШИ СЕ ОД СПАСЕЊА МОЈЕГА, ОД РИЈЕЧИ ВИКЕ МОЈЕ? (ПСАЛАМ 21)*⁷²²

Распеће Христово и Подела Христових хаљина (fol. 31^v) (сл. 52)

ђг(гє)лъ пр(н)|н(є)се но|вї зѧвѣ|тъ (лева маргина)

от(ь)гна аг(гє)лъ | ветхн зѧвѣ|тъ (десна маргина)

дѧлетъ жндѡве рнзн х(рн)с(то)ве (доња маргина)⁷²³

Пс 21: 17: *Опколише ме пси многи; чета зликоваца иде око мене, прободоше руке моје и ноге моје.*

Пс 21: 19: *Дијеле хаљине моје међу собом, и за доламу моју бацаху ждријеп.*

⁷¹⁸ Истог мишења је и Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 100. Искрпно о Сиону као месту пребивалишта Господњег в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

⁷¹⁹ Средњовековни псалтири са маргиналним илустрацијама готово једногласно илуструју почетак Пс 19 (Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 19). V. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 22, pl. 13, fig. 36; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 36: 1, pl. 40: 1, pl. 43: 17, pl. 54: 14, pl. 69: 7, pl. 79: 19, pl. 64: 12, pl. 103: 14, pl. 105: 81; *The Barberini Psalter*, 67–68; Джурова, *Томичев псалтир* I, 96; II, ил. 10; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 84.

⁷²⁰ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 111; *Киевская Псалтирь*, л. 25.

⁷²¹ Cf. supra.

⁷²² Пс 21: 1.

⁷²³ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 101.

На стеновитом узвишењу Голготе, распето на крсту, виси благо повијено Христово тело, одевено у перизому [и̑ рас||петіе].⁷²⁴ Крв и вода, које истичу из Христове ране међу ребрима, сакупља у врчаг персонификација Новог завета, царска фигура са круном на глави, коју приводи анђеоло. Наспрам њих, други анђеоло одводи сада скоро потпуно уништено, монохромну персонификацију Старог завета, чија је глава била покривена мафорионом. Сва четири попрсја претрпела су јака оштећења. У стени у подножју Голготе налази се Адамова лобања разваљених вилица, на коју се слива крв из Христових рана. Покрај распетог Христа, група скрушених јерусалимских жена приказана је погнутих глава, тугујући; најекспресивнија је Богородичина фигура доминантних димензија. Са друге стране крста, апостол Јован је у драматичном ставу туговања (повијене главе подиже руке у очају), док је иза њега римски центурион Лонгин са копљем, погледа упретог ка распетом Христу. Црвена персонификација Сунца [сл(ь)нце] и плава персонификација Месеца [луна], пламеноликих форми, красе сам врх Распећа. Новозаветни догађај Христовог страдања на крсту обогаћен је и наративном епизодом поделе Христових хаљина међу римским војницима [дѣ||летъ || р||нзи х(рн)с(то)вн], која се одиграва у подножју Голготског крста. Тројица голобрадих младића у једноставним туникама седе на земљи; двојица међу собом шире Христове хаљине, док трећи у подигнутој десној руци држи сечице. Зелена позадина на основном златном фону минијатуре указује на пејзаж Гологоте.⁷²⁵

Пс 21, приписан цару Давиду, индивидуални је молитвени псалм комплексне литерарне структуре.⁷²⁶ Његова композиција креће се од тужбалице и молитве псалмисте, заснованих на привидном Божијем напуштању (Пс 21: 1–22), до слављења Бога и хвале смештене у оквиру заједнице свих верних (Пс 21: 23–32). Метафоричким и хиперболичким језиком псалма описује се свет пун подругљивих и зверских непријатеља, портретисаних сликама дебелих бикова, разјарених лавова и бројних паса, који својим претњама узрокују бујицу тескобе у псалмисти [*Као вода разлех се; и расуше се све кости моје; срце моје поста као восак, растопило се у мени. Сасуши се као цријеп крјепост моја, и језик мој приону за грло, и у прах смртни мећеш ме* (Пс 21: 15–16)]. Наспрам описа тескоба стихотворац поставља готово самосталну литерарну јединицу химничког карактера, посвећену слављењу спасења досегнутог у Господу [*Који се бојите Господа, хвалите га. Све сјеме Јаковљево! Поштуј га. Бој га се, све сјеме Израилјево! Јер се не оглуши молитве ништега нити је одби; не одврати од њега лица својега, него га услиши кад га зазва* (Пс 21: 23–24)].⁷²⁷ Тематским и жанровским обртом, заснованим на узрастању тужбалице до химне величања Господа, постигнута је непоновљива литерарна драматичност библијске песме.⁷²⁸

⁷²⁴ У литератури се може наћи забелешка и о натпису на табли крста [ц(а)рь с(лав(ы))], који је данас немогуће растумачити услед оштећења. V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 101; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 198.

⁷²⁵ Strzygowski, *Die miniaturen*, 26–27, Taf. X, Bd. 24; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 198–199. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 46^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

⁷²⁶ О жанру тужбалица у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалм 3)*.

⁷²⁷ О жанру и структури Пс 21 v. E. M. Menn, *No ordinary lament: relecture and the identity of the distressed in Psalm 22*, *The Harvard Theological Review* 93/4 (2000) 301–341; R. D. Patterson, *Psalm 22: from trial to triumph*, *Journal of the Evangelical Theological Society* 47/2 (2004) 213–233; Младеновић, *Давидови псалми*, 42.

⁷²⁸ О специфичној двострукости жанра и литерарној тензији оваплоћеној у стиховима Пс 21, као и о међусобном односу двеју целина псалма v. Villanueva, *The 'uncertainty of a hearing'*, 64–87.

Јудео-хришћански аутори су поетске приказе патње из Пс 21 везали за конкретне библијске наративе, те фундаментално трансформисали „опште“ значење и употребу Пс 21.⁷²⁹ Трагови христолошке интерпретације Пс 21 могу се наћи већ у синоптичким јеванђељима који обавештавају о последњим Исусовим речима на крсту. Исусово цитирање првог стиха псалма: *Боже мој! Боже мој! Зашто си ме оставио?* (Мт 27: 46; Мк 15: 34), као и бројне алузије на Пс 21 у новозаветном наративу Страдања на Голготи (ругање псалмисти из Пс 21: 8–9 у Мт 27: 39–44, Мк 15: 29–32 и Лк 23: 35–37 и подела одеће из Пс 21: 19 у Мт 27: 35, Мк 15: 24, Лк 23: 34 и Јн 19: 23–24) у потпуности су дефинисале христолошке херменеутичке оквире Пс 21.⁷³⁰ Потоњи хришћански аутори развијају христолошки контекст Пс 21 и у његовим стиховима препознају *vox Christi*, те он постаје старозаветна парадигма Христовог страдања и Распећа. Пажљиво повезивање сваког стиха Пс 21 са појединачним догађајима на Голготи може се наћи у *Тумачењу псалама* светог Псеудо-Атанасија Александријског, *Тумачењу Псалтира* светог Јефимија Зигабена, као и фрагментарно у многим другим хришћанским списима.⁷³¹ Традиционални христолошки контекст Пс 21 потврђује и сам наслов псалма у Минхенском псалтиру – ψ(α)λ(ο)μῆ, δ(α)β(η)δ(ο)β. κλ. πρ(ο)ροϋῆστω | χ(ρ)ι(σ)τ(ο)βῆχῃ στρ(α)στῆ, ἡ ἐζῆκῆ, πρῆζβανῆ.⁷³² Дакле, изједначавањем псалма са сликом Христовог страдања и пророковањем тог догађаја, хришћанска егзегеза оформила је Пс 21 и као псалам својеврсног месијанског карактера.⁷³³

Трансформација интерпретације и употребе Пс 21 у ранохришћанском периоду утврдила је и његово литургијско место у годишњем циклусу православног богослужења, те се, у складу са развијеном јеванђељском симболиком, појао током Страсне седмице. Псалам се у целости читао на царске часове на Велики петак, час 1, док се Пс 21: 19 (*Разделише одећу моју међу собом, и за хаљину моју бацаху коцку*) користио као прокимен четвртог гласа на јутрењу и вечерњи Великог петка, као и у оквиру самогласних стихира које су се појале тога дана.⁷³⁴

Обједињени целостранични приказ *Распећа Христовог* и *Поделе Христових хаљина* у Минхенском псалтиру налази се тик уз стихове које илуструје. Композиција *Распећа*

⁷²⁹ У јеврејској традицији Пс 21 идентификован је као молитва Јестире, јеврејске краљице, чија је улога у библијској историји описана у старозаветној *Књизи о Јестури*. Таква интерпретација посебно је разрађена у класичном рабинском коментару псалама *Midrash Tehellim* и повезана са ритуалима на јеврејски празник Пурима (Menn, *No ordinary lament*, 303, 317–327). Такође, приликом утврђивања *Sitz im Leben*-а Пс 21, начињени су бројни покушаји повезивања са одређеним историјским тренутком у животу цара Давида попут сукоба са Саулом или бега од сина Авесалома (Patterson, *Psalms* 22, 214–215).

⁷³⁰ Subramanian, *The prophetic reading of the Psalms*, 104–113, 166–171; Patterson, *Psalms* 22, 227–231. Детаљно о интертекстуалном односу Пс 21 и наратива о Страдању у јеванђељу по Марку, са аргументованим разматрањем да се Исусовим цитирањем Пс 21: 1 реферира на псалам у целости, те и на завршну слику тријумфа и славе до које ће доћи врхунцем Христовог искупитељског дела – смрти на крсту v. Carey, *Jesus' cry*, 169–204.

⁷³¹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθέσεις εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 431A–440A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 55–59); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 273C–292A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 59–63). О тумачењу Пс 21 у светлу јудео-хришћанске полемике која је обележила период раног хришћанства v. N. Koltun-Fromm, *Psalms 22's christological interpretive tradition in light of Christian anti-Jewish polemic*, J ECS 6 (1998) 37–58. За преглед коментара грчких и латинских аутора на Пс 21 v. *Psalms 1–50*, 165–176.

⁷³² Jagić, *Einleitung*, XXXVI; Ševčenko, *Psalmentitel*, 60.

⁷³³ Patterson, *Psalms* 22, 217–218. О псалмима месијанског карактера v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*.

⁷³⁴ Mateos, *Le Typicon* II, 80–81. За савремено богослужење из XIV века, које обухвата такву употребу Пс 21 на Велики петак v. *Тиник архиепископа Никодима*, 148a–150b.

изведена је у оквирима традиционалног иконографског обрасца источнохришћанске уметности, заснованог на новозаветном наративу (Мт 27: 35–56; Мк 15: 24–41; Лк 23: 33–49; Јн 19: 18–34) обогаћеном елементима проистеклим из патристичке егзегезе и литургијске поезије.⁷³⁵ Ликови уобичајених актера догађаја под Голготским крстом су уништени у великој мери, али њихови гестови одају приказ обуздане и пасивне туге, карактеристичне за византијску иконографију *Распећа*. Апостол Јован у болу подиже десну руку ка глави, што је најчешће ликовно отелотворење туговања и жаљења у композицијама *Распећа*.⁷³⁶ Насупрот њему, Богородица, повијена у свом болу, придржава се за једну од јерусалимских жена. Развијање слике Богородичиног туговања под крстом у оквиру ликовних наратива о страдању, посебно присутне у сликарству XIV века, било је последица наглашавања Маријине мајчинске улоге, те Христове људске, смртне природе (*Compassio Mariae*).⁷³⁷ Још један од сведока Христовог Распећа је и римски центурион Лонгин, који је препознао Месију на крсту [*Заиста, човјек овај син Божији беше* (Мк 15: 39)]. Лонгинова богоспознаја истакнута је на уобичајени начин, ореолом око његове главе, од којег су данас видљиве само контуре.⁷³⁸ С обзиром на то да центурион у рукама држи копље, решење у Минхенском псалтиру прикључује се групи споменика који су иконографски изједначили личности Лонгина и копљоносца, јеврејског војника који је копљем пробоо Христова ребра.⁷³⁹

Ликовна основа слике *Распећа* у Минхенском псалтиру употпуњена је и традиционалним изванјеванђељским мотивима, попут Адамове лобање на Голготи, небеских светила и персонификација Старог и Новог завета покрај крста. Приказ лобање и костију прародитеља Адама под Голготским крстом ликовни је израз алегоријског тумачења Калварије (κράγιον τολос), места на коме је погребен Адам и где почива његова лобања – Христова жртва која је принета на Голготи слика је искупљења Адама, те читавог човечанства.⁷⁴⁰ Упарене персонификације Сунца и Месеца, наслеђене из времена

⁷³⁵ О иконографији *Распећа Христовог* у хришћанској уметности v. Schiller, *The Passion*, 88–164; *Kreuzigung Christi*, in: RbK V, 284–356 (K. Wessel); Марковић, *Циклус Великих празника*, 111–112 (са старијом литературом); Corrigan, *Text and image*, 45–62; Peers, *Sacred shock*, 13–34; Harley-McGowan, *Picturing the Passion*, 290–307; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 182–187, сл. 96, 97 (са старијом литературом).

⁷³⁶ О широком дијапазону гестова којима су се византијски уметници користили у приказивању туге v. Maguire, *The depiction of sorrow*, 140–151.

⁷³⁷ О том феномену, проистеклом из византијске литературе и присутном још од времена иконоборства v. Vassilaki, Tsironis, *Representations of the Virgin*, 453–463; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 183–185.

⁷³⁸ Други римски војници и Јевреји, који су посведочили Христовим страдањима, а нису спознали Господа, нису истакнути ореолима у српском рукопису. Cf. *Хапшење и суђење Христово* уз Пс 2: 2 (fol. 9^v); *Христос говори јерусалимским женама да не плачу за њим* уз Пс 68: 20 (fol. 88^v); *Христос одбија да није оца* уз Пс 68: 21 (fol. 89^r).

⁷³⁹ Поистовећивање личности двојице најзначајнијих војника сведока *Распећа* присутно је у живопису неколицине споменика из XIV века [Краљева црква у Студеници (с. 1314), црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1317/1318)]. О ликовном изједначавању центуриона Лонгина и копљоносца v. K. Berg, *Une iconographie peu connue du Crucifiement*, CA 9 (1957) 319–327; Schiller, *The Passion*, 92, 93–94; Марковић, *Циклус Великих празника*, 111; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 185–186 (са старијом литературом).

⁷⁴⁰ Сви јеванђелисти описују Голготу као место лобање или костурницу (Мт 27: 33; Мк 15: 22; Лк 23: 33; Јн 19: 17). О вези између Адама и Христа говори и само Свето писмо (Рм 5: 12–19; 1Кор 15: 20–22, 45–47), док поједини ранохришћански оци језички формулишу динамичну антитезу између старог и Новог Адама (Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εις το πάθος του Κυρίου και εις τον σταυρόν*, in: PG 28, col. 185B–250D). О интерпретацији Адамових костију на Голготи у делима ранохришћанских отаца, апокрифним легендама и

хришћанске антике, постају део сценографије Христове смрти на крсту још у VI веку, доприносећи универзалном тријумфалном карактеру и космолошкој димензији Христове смрти.⁷⁴¹ У доба Палеолога, најчешће се јављају у поједностављеној пламеноликој форми, при чему се дистинкција између мушке персонификације Сунца и женске персонификације Месеца губи, као што је случај и у српском псалтиру. Алгоритичке фигуре Новог и Старог завета, то јест хришћанске Цркве и Синагоге могу се протумачити као иконографски умеренија варијанта мотива преузетих из античког царског репертоара, где је дуализам између моћног Царства и освојених територија приказиван упариваним женским персонификацијама, победоносним и пораженим.⁷⁴² Развијањем христолошког карактера мотива Цркве и Синагоге створен је херменеутички и историјски контекст односа хришћанства према његовој јеврејској прошлости (Јевреји као активни учесници у хришћанској драми Распећа) и формулисана је типска слика Синагоге као поражене и одбачене фигуре, која најчешће напушта сцену *Распећа*, лишена нимба. Као њена антитеза, овенчана ореолом, персонификација Цркве у рукама обично држи путир, атрибут који прожима слику *Распећа* евхаристијском симболиком.⁷⁴³ Такође, није изостало ни традиционално распоређивање персонификованих фигура Новог завета испод приказа Сунца, односно Старог завета испод приказа Месеца.⁷⁴⁴ Персонификовани прикази Цркве и Синагоге у српском рукопису припадају иконографској традицији Атоса и средњовековне Србије и Бугарске и у складу су са монументалним сликама *Распећа* XIV века.

Приказ *Поделе Христових хаљина* у Минхенском псалтиру је такође у оквирима традиционалног иконографског решења – тројица јеврејских војника међу собом шире Христове хаљине; позније уведени иконографски детаљи попут ножа или коцке доприносили су вернијем приказу јеванђељског текста.⁷⁴⁵ Цепање Христове хаљине на четири дела препознато је у патристичким делима као симболично ширење Христове речи и јеванђеља на све четири стране света, са истом космолошком димензијом коју су носиле

византијској химнографији и уметности v. B. Bagatti, *Note sull'iconografia di 'Adamo sotto il Calvario'*, *Liber Annuus* 27 (Jerusalem 1977) 5–32.

⁷⁴¹ Popovich, *Personifications*, 71–83, figs. 56–76; Djurić, *The representations of Sun and Moon at Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност*, 339–346; Марковић, *Циклус Великих празника*, 112 (са старијом литературом).

⁷⁴² N. Rowe, *The Jew, the cathedral and the medieval city: Synagoga and Ecclesia in the thirteenth century*, Cambridge 2011, 40–51.

⁷⁴³ Најстарије сачуване представе персонификација Цркве и Синагоге у источнохришћанским композицијама *Распећа* из друге половине XI века сведоче о установљеној ликовној традицији која се може везати за Константинопољ. Сродни сачувани примери у уметности Запада из IX и X века [композиција *Распећа* у Дроговом сакраментару из с. 850 (Париз, Национална библиотека Француске, *MS lat 9428*, fol. 43^v)] указују на постојање истог иконографског решења и раније, које се, вероватно, пренело на Запад путем сиријско-палестинске уметности. V. E. Leesti, *Carolingian Crucifixion iconography: an elaboration of a Byzantine theme*, *Canadian Art Review* 20/1–2 (1993) 3–15. Због сачуваних западњачких уметничких решења из тог периода, у старијој историографији владало је мишљење, сада превазиђено, да су персонификације Старог и Новог завета у композицијама *Распећа* утицај уметности Запада. О персонификацијама Цркве и Синагоге у византијској уметности v. Popovich, *Personifications*, 187–199, figs. 182–188 (са истицањем да су, међу свим представама персонификација Цркве и Синагоге у палеологовској уметности, само фигуре у Минхенском псалтиру праћене натписом). О литургијском значењу тачности које су потекле из Христове ране, крви испуљења и спасења и воде крштења, као и о ликовном одразу те идеје отелотвореном у просторном повезивању композиција *Крштења* и *Распећа* у монументалном сликарству XIV века v. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 164–167.

⁷⁴⁴ О догматско-ликовној повезаности персонификација Старог и Новог завета са антитезом светлости и таме v. *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150: 6 (fol. 185^r) (са старијом литературом).

⁷⁴⁵ Укратко о иконографији композиције *Подела Христових хаљина* v. Schiller, *The Passion*, 93.

и персонификације Сунца и Месеца уз Голготски крст (свети Јефрем Сирин, *Тумачење четири јеванђеља*).⁷⁴⁶ С друге стране, долама која не (бјеше) шивена него изаткана сва с врха до дна није била подерана међ војницима, већ су за њу бацали коцку, што је отелотворење Христове недељиве природе, божанске и људске (Свети Јован Златоусти, *LXXXV хомилија на Јеванђеље по Јовану*).⁷⁴⁷ О спајању епизоде *Поделе Христових хаљина* (Мк 15: 24; Јн 19: 23–24) са сценом *Распећа* сведоче већ наративна ранохришћанска ликовна решења VI–VII века, попут развијеног иконографског типа композиције у Рабулином четворојеванђељу (Фиренца, Библиотека Медичи Лауренцијана, *Laur. Plut. I 56, fol. 13^r*) или сведеније представе на златном пекторалном крсту византијског порекла (Лондон, Британски музеј, *инв. бр. 1949,1203.1*).⁷⁴⁸ Таква врста ликовног проширења *Распећа* негована је током средњег века у илустрованим средњовековним рукописима, у складу са природом ликовног формата минијатурног сликарства.⁷⁴⁹ Међутим, имплементација епизоде *Поделе Христових хаљина* у слику *Распећа* појављује се и на зидним платнима храмова у раном сликарству Палеолога, у складу са наративним тежњама у ликовном изразу тог доба [наос цркве Богородице Перивлепте у Охриду (1295), Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) (сл. 53) и Светог Арханђела Михаила у Леснову (1347)].⁷⁵⁰

Повезаност Пс 21 са наративом Страдања условила је и ликовни програм илустрованих псалтира средњег века, који обухвата различите епизоде догађаја на Голготи, позициониране у односу на стихове псалма које илуструју.⁷⁵¹ Једногласност у одабиру тема за два најчешће илустрована стиха (Пс 21: 17, 19) – *Распеће Христово* и *Подела Христових хаљина* – потврђује да је христолошка интерпретација Пс 21 у потпуности пенетрирала и у ликовни језик средњовековног минијатурног сликарства. Оно што разликује највећи број представа Христа на крсту у односу на минијатуру из српског кодекса јесте сведена форма композиције *Распећа* и најчешће засебно изведена илустрација *Поделе Христових хаљина*.⁷⁵² Услед веродостојног илустровања стихова Пс 21: 17, наративне композиције у

⁷⁴⁶ За Јефремово тумачење судбине Христове хаљине и долама на Голготи в. *Тумачење четири еванђеља*, in: *Господ говори, свети оци тумаче Јеванђеље*, trans. А. Пантелић, ed. Ј. Србуљ, Београд 2002 (<https://svetosavlje.org/tumacenje-cetiri-evandjelja-iz-knjige-gospod-govori-sveti-oci-tumace-jevandjelje/22/>) [25. 12. 2021].

⁷⁴⁷ Ιωάννης Χρυσόστομος, *Υπόμνημα στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον, Ομιλίες ΠΕ'*, in: PG 59, col. 461–462. За систематизовани преглед коментара грчких и латинских аутора на Јн 19: 23–24 в. *John 11–21*, 313–315.

⁷⁴⁸ Millet, *Reserches*, 441–442; В. Pitarakis, *Un groupe de croix-reliquaires pectorales en bronze a décor en relief attribuable a Constantinople avec le Crucife et la Vierge Kyriotissa*, SA 46 (1998) 92, fig. 16; Peers, *Sacred shock*, 17, 23, figs. 10, 19. За репродукцију минијатуре из Рабулиног четворојеванђеља у колору в. <http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000025956&keywords=Plut.01.56#page/37/mode/1up> [24. 12. 2021]. За репродукцију пекторалног крста из Британског музеја в. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1949-1203-1 [24. 12. 2021].

⁷⁴⁹ Слика *Поделе Христових хаљина* у дну Голготског крста у оквиру композиције *Распећа* може се наћи на страницама већег броја илустрованих источнихришћанских четворојеванђеља XI [*Laur. Plut. VI 23* (fol. 58^v)] и XII века [*Copte 13* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 83^v), *Par. Gr. 74* (fol. 99^r) и *Cod. Athens. 93* (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 181^r)]. V. Millet, *Reserches*, 425, 426, 430–434, 441–442, 441, 601, figs. 450–453, 455, 462, 465; S. Shenouda, *The miniatures of the Paris manuscript „Copte 13“*, Princeton 1956, 117 (doctoral dissertation, Princeton University); Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 33, pl. 29, fig. 120; E. Constantinides, *The tetraevangelion, manuscript 93 of the Athens National library*, DChAE 9/4 (1977–1979) 188, 193, pl. 82.

⁷⁵⁰ Марковић, *Циклус Великих празника*, 111; Габелић, *Лесново*, 87, таб. 30; Zarras, *The Passion cycle*, 197–198, fig. 15.

⁷⁵¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 21.

⁷⁵² Утрехтски псалтир (fol. 12^v) – Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 90: 11; Пантократор 61 (fol. 10^v) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 21, pl. 1; Хлудовски псалтир (fol. 20^v) – Щепкина,

псалтирима наглашавају тренутак прикуцавања Христових руку и ногу за крст и изостављају друге учеснике *Распећа*. По свом „монументалнијем“ решењу, једино је слика из Томићевог псалтира блиска композицији из српског рукописа (fols. 35^v–36^r) (сл. 54, 55).⁷⁵³ Ипак, слика у Минхенском псалтиру остаје једина употпуњена иконографским мотивима Сунца и Месеца и персонификацијама Старог и Новог завета.⁷⁵⁴ Иконографска и семантичка усложњеност сцене, као и фокус на јеванђељском нарративу страдања, а не на самом стиху Пс 21: 17 указују да су сликари Минхенског псалтира поштовали традиционално христолошко тумачење псалма, али да су своје ликовне обрасце црпели из остварења источнохришћанског монументалног сликарства. Таква врста монументалности у минијатурама Минхенског псалтира може бити својеврсан траг о умећу уметника који су осликавали српски кодекс.

УНИВЕРЗАЛНА ВЛАДАВИНА ГОСПОДА ТВОРЦА И СПАСИТЕЉА (ПСАЛАМ 23)

Две минијатуре уз Пс 23 – *Господње устројство Васељене* и *Силазак у Ад* – обједињене су идејом Господњих космолошких и тријумфалних човекољубивих дела на хришћанској есхатолошкој мапи простора и времена и усаглашене су са радосном прокламацијом универзалне владавине Господа истакнуте у стиховима псалма.

Господње устројство Васељене (fol. 33^r) (сл. 56)⁷⁵⁵

Без натписа уз минијатуру.

Пс 23: 1–2: *Господња је Земља и што је год у њој, Васиљена и све што живи на њој. Јер је Он на морима основа, и посред ријека утврди је.*

Валови усталасаног океана, изведени у валерима плаве на златној подлози, окружују представу копна бадемастог облика. У самом врху копнене површине уоквирене океаном простор Господњег станишта назначен је сегментом неба и Руком Господњом са душама праведника, истакнутом увећаним димензијама. Међу праведницима јасно је диференциран горњи ред шест женских попрсја, са главама покривеним мафорионима, и доњи ред шест гологлавих мушких попрсја. Слика рајског насеља развија се приказом бујног растиња и зелених крошњи богатих црвеним и плавим плодовима. Између стабала извиру четири рајске реке које се уливају у велико унутрашње море неправилног полукружног облика и разуђено воденим рукавцима. Међу разиграним морским таласима налазе се стене и два карактеристична мотива – бивоља глава и двоглави орао. На полуострву усред великог

Минијатуре Хлудовској Псалтири, л. 20; Теодоров псалтир (fol. 23^v) – Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 23, pl. 15, fig. 86; Барберини псалтир (fol. 37^v) – *The Barberini psalter*, 69; Бристолски псалтир (fol. 35^v) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 56, pl. 49; Ватикански псалтир (fol. 34^r) – De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 10; Хамилтон псалтир (fol. 69^v–79^v) – Navice, *The Hamilton psalter I*, 390–391; II, figs. 41–43; Кијевски псалтир (fol. 28^r) – Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 111–112; *Киевская Псалтирь*, л. 28.

⁷⁵³ Джурова, *Томичов псалтир I*, 96–97; II, ил. 11–12.

⁷⁵⁴ Као илустрација Пс 21: 3 (*Боже мој, вичем у дану и не чујеш; и у ноћи, и нема (одговора) на агонију моју*) Утрехтски псалтир (fol. 12^r) садржи представе персонификације Сунца и обичне представе месеца и звезда, али изван композиције *Распећа*. Cf. supra.

⁷⁵⁵ У научној литератури илустрација Пс 23: 1–2 у српском рукопису може се наћи и под називом *Господ утврђује Земљу над водама* (Ракић, *Српска минијатура*, 237). Међутим, именовање композиције на друкчији начин указује на више аспеката њеног богословског значења, те је у већој мери усаглашена са догматским садржајем стихова Пс 23.

мора, персонификација Земље седи на црвеном престоу са подножником окружена нижим, травнатим растињем. Представљена као девојка, у црвеној античкој хаљини откривених недара, Геја у левој руци држи подигнути рог изобиља, а глава јој је овенчана круном од зеленог растиња прошараног цвећем. Пејзаж красе и две водене површине налик језерима, испод којих је још једна површина истог облика црвене боје.

Силазак у Ад (fol. 34^r) (сл. 59)

Џодов оубненне, вьскрѣшенне адамово (доња маргина)⁷⁵⁶

Пс 23: 7–10: *Врата! Узвисите врхове своје, узвисите се врата вјечна! Иде Цар славе. Ко је тај Цар славе? Господ крјепак и силан, Господ силан у боју. Врата! Узвисите врхове своје, узвисите се врата вјечна! Иде Цар славе. Ко је тај Цар славе? Господ над војскама, Он је Цар славе.*

У плавој двострукој мандорли, од које се радијално шире зраци, у раскораку стоји Христос [їс хс] одевен у златни хитон и химатион, држећи крст пободен у тело сиве монохромне персонификације Сатане, која лежи у црнилу Ада. Васкрсли Господ десном руком извлачи из гроба старозаветног прародитеља Адама, представљеног у драматичном клечећем ставу, забачене главе са седом косом која пада на рамена. Иза Адама приказано је још девет старозаветних праведника. У првом плану може се идентификовати једино Ева, која пружа ка Христу руке прекривене црвеним мафорионом. Наспрам њих, у другом саркофагу стоје старозаветни цареви Соломон и Давид и Јован Претеча, истакнути у односу на остале становнике Ада својим ореолима. Отац и син одевени су у владарске хаљине са лоросима преко којих падају церемонијални плаштеви са фибулама, а на главама имају круне. Јован Претеча, у другом плану, високо подиже десну руку ка Христовој мандорли у гесту говора. Испод праведника у гробовима приказана су два анђела у лету, који у рукама држе позлаћена, црвена разваљена врата Ада. Призор Ада обогаћен је још једном монохромном демоноликом лежећом фигуром коју три анђела обуздавају и свезују. Један од њих рукама је држи за косу и браду, други замахује вишекраким пламеним бичем, док трећи одређеном врстом жарача спаљује демоново тело. На самом дну Ада су и две монохромне персонификације преминулих душа – седећа фигура у химатиону, руку раширених у молитвеном ставу и веома пострадала лежећа фигура, чији је средишњи део тела у потпуности истрвен.⁷⁵⁷

Пс 23, приписан Давиду, припада специфичној жанровској целини унутар групе химни – сионским псалмима, који се баве величањем неприкосновене моћи Господа и његовог пребивалишта изједначеног са сионском гором и храмом, уз истицање идеје

⁷⁵⁶ За натписе који прате минијатуре Пс 23 v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 20 [са потпуно погрешном идентификацијом представе *Господње устројство Васељене* (fol. 33^v) као слике Господа у слави окруженог херувимима и серафимима]; Jagić, *Einleitung*, XIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 101–102.

⁷⁵⁷ За иконографски опис минијатура уз Пс 23 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 27–29, Taf. XI, Bd. 25–26 (једини бележи постојање друге монохромне фигуре већ тада страдале у великој мери); Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 199–201; Radojčić, *Der Stil*, 286–287; Tsuji, *Descruction des portes*, 20–21, fig. 16; Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 160–166, сл. 55. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 49^r–50^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 237 (упечатљиве су измене иконографских детаља у композицији *Господње устројство Васељене*, где је хералдички знак двоглавог орла замењен представом трију птица, а Гејин рог изобиља граном).

успостављања универзалног Царства Божијег.⁷⁵⁸ Три јасно издвојене станце псалма, иако тематски и драмски наизглед некохерентне, обједињене су јединственом идејом о хвалоспевима посвећеним Господу и његовој светој гори. У фокусу уводног дела псалма (Пс 23: 1–2) је поетски наратив о Господу Ствараоцу Васељене, који се развија у слику одабраних који ће *изаћи на гору Господњу* и *стати на светом мјесту Његову* (Пс 23: 3–5)⁷⁵⁹ и кулминира трећом станцом и есхатолошким уласком Христа Цара Славе (Пс 23: 7–10).⁷⁵⁹ Наспрам Господње Васељене описане у почетним, космолошким стиховима псалма, псалмист у другом делу библијске песме поставља свету гору Господњу.⁷⁶⁰ На тај начин се формира типска слика паралелизма између два идејна ентитета која почивају на истим симболичко-догматским основама – макрокосмос, то јест свет који је Господ створио и микрокосмос, то јест пребивалиште Господа и његова света гора са храмом који је реплика Васељене.⁷⁶¹ Господ који тријумфално ступа на место свог пребивалишта у Пс 23 обележен је и као милостив према праведницима [*У кога су чисте руке и срце безазлено, ко не изриче имена његова узалуд и не куне се лажно. Он ће добити благослов од Господа, и милост од Бога спаса својега* (Пс 23: 4–5)] чиме псалам постаје обогаћен и есхатолошким литерарном нотом која кулминира у завршним стиховима.⁷⁶²

Есхатолошки смисао Пс 23 потврђује и сам наслов псалма који га повезује са суботњим даном и идентификује га као пророчанство о спасењу [вѣ концѣ, ѱѧл(о)м(ъ), д(а)в(н

⁷⁵⁸ Поетска композиција и тематски оквири сионских псалама, као и њихова структура химне, веома су сродни царским и месијанским псалмима. Међутим, оно што их разликује је фокус на прослављању Господњег пребивалишта Сиона као симбола месијанског царства и домовине Израела, у односу на универзалнији карактер задржан у царским и месијанским псалмима, где се Господ велича као врховни владар свемира. О есхатолошким и Сион химнама (Пс 23; 45; 47; 75; 83; 86; 121; 133) v. Gunkel, *Introduction*, 55–57, 251, 255, 263, 264; R. D. Miller, *The Zions hymns as instruments of power*, *Ancient Near Eastern Studies* 47 (2010) 218–240; Младеновић, *Давидови псалми*, 48–50.

⁷⁵⁹ О структуралној и литерарној анализи Пс 23 v. B. D. Sommer, *A commentary on Psalm 24*, in: *From gazing on the deep. Ancient Near Eastern, Biblical, and Jewish studies in honor of Tzvi Abusch*, ed. J. Stackert et al, Bethesda, MD 2010, 495–506; S. Spangerberg, *Psalm 24: reading from right to left and from back to front*, *OTE* 24/3 (2011) 746–766; Ph. Sumpter, *The substance of Psalm 24. An attempt to read Scripture after Brevard S. Childs*, Gloucester 2011, 120–123, 131–148 (doctoral dissertation, University of Gloucestershire). За анализу привидне тематске и драмске некохерентности Пс 23 и о његовој целовитости v. *ibidem*, 149–159; *idem*, *The coherence of Psalm 24*, *Journal for the Study of the Old Testament* 39/1 (2014) 31–54.

⁷⁶⁰ Жанр химни често је прожет митским елементима у контексту стварања Света, у оквиру чега се алудира на Јахвина учињена дела и његову омнипотентност. V. Gunkel, *Introduction*, 52–54; Berlin, *Wisdom of Creation*, 71–83. О Пс 23: 1–2, његовој вези са мудрачком књижевношћу, и, посебно, са стиховима Пс 88: 10–12 (*Ти владаш над силом морском, кад подигнеш вале своје, ти их укрођаваш. Ти си оборио оholи мисир као рађеника, кријепоком мишицом својом расијао си непријатеље своје. Твоје је небо и твоја је земља; ти си саздао васиљену и што је год у њој*), који успостављају сличну слику Бога ствараоца Васељене кроз антитезу хаоса и чина стварања v. P. J. Botha, *The world firmly established on water: the wisdom foundations of Psalm 24: 1–2*, in: *Weisheit und Schöpfung. Festschrift für James Alfred Loader zum 65. Geburtstag*, ed. S. Fischer, M. Grohmann, Frankfurt am Main etc. 2010, 43–58. Сличне космолошке представе Господа могу се наћи и на другим местима у Старом завету, попут 2 Сам 2: 8: (...) *јер су Господњи темељи земаљски, и на њима је основао Васиљену*.

⁷⁶¹ Концепт светог простора, интегралан у историји религија, дефинисао је древно поимање свете горе, те храма и његових делова у контексту космологије и мистичке теологије (стварање света и сакрална топографија света). Искрпно о концепту светог простора, месту пребивалишта божанства и изједначавању сакралних топоса храма и свете горе v. Palmer, *Expressions of sacred space*, 17–108. За исту идеологију јасно изражену у чувеној химни насталој поводом освећивања цркве у Едеси (с. 543–554) v. McVey, *The domed church as microcosm*, 91–121 (са старијом литературом).

⁷⁶² О арбитрарној улози Господа, која проистиче из његовог статуса неприкосновеног суверена v. ... *Јер је суд Божеји...* (Псалам 9).

Д(ОВ)Ъ. К҃Г. | ѓднннннѣ ѿт(Ъ) соубѣтѣ, пр(о)рочѣство | призвѣннѣ ѓзѣкѣ, н свѣршнннѣ | сп(а)сѣмѣхѣ].⁷⁶³ На тај начин је Господ као главни протагониста домостроја спасења изједначен са Господом Ствараоцем из почетних стихова. Такав Господ из Пс 23, са многоструким улогама у историји света од његовог стварања до спасења, присутан је на светој гори која је његов дом. Међутим, та гора није само физичко место храма на средњовековној топографској мапи, већ има истакнуту улогу и у слици будућег времена у вечности, те слови за средишњу сакралну тачку јудео-хришћанске есхатолошке мапе [*Јер је изабрао Господ Сион, и омиље му живјети на њему, Ово је почивалиште моје у вијек, овдје ћу се населити; јер ми је омиљело* (Пс 132: 13–14)].⁷⁶⁴ Истичући тему *locus sancti*, те место Господњег пребивалишта, највећи број истраживача је најпре повезао настанак и најранију употребу Пс 23 са Давидовим доношењем Ковчега завета у Јерусалим, уношењем Ковчега у Соломонов новоизграђени храм на Сиону, као и потенцијалним израиљским церемонијама које су ритуално обележавале сећање на тај догађај у јерусалимском храму.⁷⁶⁵ Специфична литургијска динамика псалма, оличена у антифоналном карактеру Пс 23: 7–10 изведеном у форми питања и одговора, потврђује његову првобитну процесионалну употребу, те је Пс 23 окарактерисан и као литургијски псалам.⁷⁶⁶ Међутим, природа ритуала у коме се Пс 23 употребљавао не може се поуздано реконструисати.⁷⁶⁷ Оно што се са сигурношћу може тврдити јесте да је универзална моћ Господа и његовог пребивалишта, иначе карактеристична за сионске псалме, у Пс 23 приказана есхатолошким паралелизмима Господа Ствараоца и Господа Спаситеља, уз позиционирање свете планине на физичкој мапи створеног света и есхатолошкој мапи будућег времена.

На који начин су источнохришћански аутори разумели комплексну представу Господа из Пс 23? Литерарну слику уводног дела псалма (Пс 23: 1–2), засновану на концептима античке блискоисточне космологије, а формулисану речником стварања присутним у старозаветној књизи Постања (Пост 1: 1–10), црквени оци тумачили су као теоцентричну слику света којим влада Господ, устројитељ Васељене и Сведржитељ (свети Дидим Слепи и Теодорит Кирски).⁷⁶⁸ Митске димензије Пс 23: 1–2 одредиле су и његово

⁷⁶³ Jagić, *Einleitung*, XXXVII; Ševčenko, *Psalmentitel*, 61. Cf. Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 160–161.

⁷⁶⁴ С обзиром на то да изједначавање Господњег пребивалишта са Сионом не игра пресудну улогу у тријумфалним композицијама уз Пс 23, опширније о Сиону на јудео-хришћанској историјској мапи, као и његовом есхатолошком статусу у хришћанском учењу v. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалам 67).

⁷⁶⁵ Искрпно о функцији Пс 23 у култу античког Израиља и у најстаријим јеврејским литургијским процесијама v. Sommer, *A commentary*, 506–514; Sumpter, *The substance of Psalm 24*, 161–173. Конкретни обред устоличења Јахвеа, кога поједини истраживачи изједначавају са почетком нове године у јерусалимском храму, био је идеолошки окарактерисан као ритуално одигравање Господове победе над водама хаоса и демонстрација његове omnipotentности процесијом уношења Ковчега завета у јерусалимски храм и његовог постављања под херувимски трон, те коначно слика Господа на његовом трону. За исцрпну реконструкцију обреда (у чему велики удео имају Пс 23, 28 и псалми Јахвеовог царавања) v. S. Mowinkel, *The Psalms in Israel's worship*, trans. D. R. Ap-Thomas, Grand Rapids, Mich – Dearborn, Mich 2004, 106–192.

⁷⁶⁶ Gunkel, *The Psalms*, 22; idem, *Introduction*, 11, 22, 36, 60, 74, 313–318 (са детаљном реконструкцијом улоге Пс 23 у потенцијалном литургијском обреду у јерусалимском храму).

⁷⁶⁷ О аргументованом оповргавању претенциозног покушаја реконструкције новогодишњег фестивала устоличења Јахвеа, за који заправо не постоје директна старозаветна упоришта v. Gunkel, *Introduction*, 69–81.

⁷⁶⁸ Διδύμου Αλεξανδρέως, *Εἰς Ψαλμούς*, in: PG 39, col. 1295BC [A. Geljon, *Didymus the Blind: commentary on Psalm 24 (23 LXX): introduction, translation and commentary*, VC 65/1 (2011) 55–56]; Θεοδορήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1029A–1029C (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 159).

место у синагогалној служби, где се псалам користио недељом, првог дана стварања по старозаветном наративу, а у хришћанским обредима Пс 23: 1 употребљавао се као прокимен пред трећим читањем апостола на погребу свештеника и архијереја (уз развијање идеје да ће се душа праведника упокојити у Господу).⁷⁶⁹

Слици доласка Цара славе из стихова Пс 23: 7–10 и њеном искључиво христолошком тумачењу посвећена је још већа пажња у оквиру патристичког књижевног корпуса. Свети Псеудо-Атанасије у *Тумачењу Псалама* бележи да овај псалам говори о Вазнесењу Господњем, о предаји учења незнабошцима и о томе, на који ће се начин они удостојити небеских насеља и, сходно томе, у дијалогу из Пс 23: 7–10 препознаје слику Христовог вазношења на небо у пратњи анђела и запрепашћење небеских сила које им отварају врата Раја.⁷⁷⁰ Исту, старију традицију негују и Јустин Филозоф (*Разговор с Јудејцем Трифоном*), Хиполит Римски (*Фрагменти о Псалмима*), Григорије Назијански (*Беседа XLV. На Свету Пасху*), Јован Златоусти (*Пета хомилија на Вазнесење*), Теодорит Кирски (*Тумачење Псалама*) и бројни други аутори.⁷⁷¹ Традиционалну везу Пс 23 и Вазнесења потврђује и литургијска употреба поетског мотива отварања рајских врата у богатом химнографском опусу на великој вечерњи Христовог Вазнесења [у комбинацији са Пс 46: 5 (*Узиће Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни*) и Ис 63: 1 (*Ко је оно што иде из Едома, из Восора, у црвенијем хаљинама? Красно одјевен, корачајући у величини силе своје? Ја сам, који говорим правду и вриједан сам спасти*)].⁷⁷²

Међутим, малобројнији ранохришћански аутори су улазак Цара Славе из Пс 23 директно повезали и са Христовим Силаском у Ад.⁷⁷³ Потврду таквог тумачења пронашли су већ у временској референци самог наслова Пс 23 коју су поистоветили са даном Господњег Васкрсења (свети Дидим Слепи, Августин и Касиодор).⁷⁷⁴ Проучавајући процесију Великог Входа, амерички литургичар Роберт Тафт истиче да је дијалог из Пс 23: 7–10 био употребљаван за различите „улазне“ церемоније (обележене феноменом портала) литургијског, посебно пасхалног циклуса и на Истоку и на Западу.⁷⁷⁵ С тим у вези,

⁷⁶⁹ Мирковић, *Православна литургија* II/2, 186–187; Sommer, *A commentary*, 513.

⁷⁷⁰ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθέσεις εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 139D–142D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 64–65).

⁷⁷¹ Άγιος Ιουστίνος, *Προς Τρύφωνα Ιουδαίον Διάλογος*, in: PG 6, col. 553A–556A; Ἰππολύτου ἐπισκόπου Ῥώμης ὑπόθεσις διηγήσεως εἰς τοὺς Ψαλμοὺς, in: PG 10, col. 609C–610C (ANF 5, 170); Γρηγορίου του Θεολόγου, *Λόγος ΜΕ' Εἰς τὸ ἅγιον Πάσχα*, in: PG 36, col. 657B–658C (*Свети Григорије Богослов. Дела међу светима оца нашег Григорија Богослова архиепископа константинопољског*, ed. јереј М. Средојевић, Београд 2004 (<https://svetosavlje.org/sabrane-besede-2/47/> [22. 07. 2020])); Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, *Εἰς τὴν Ανάληψιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού. Λόγος Ε'*, in: PG 52, col. 801; Θεοδώρητου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1033A–1036A (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 161–162). За систематски преглед тумачења стихова Пс 23 од стране грчких и латинских аутора v. *Psalms 1–50*, 187–191.

⁷⁷² Mercenier, *Le prière*, 336, 338–339. Cf. Tsuji, *Descruction des portes*, 9. За догматско-литургијску везу Вазнесења Христовог и Пс 46 v. *Ступање Господа на престо и његова универзална власт (Псалам 46)*.

⁷⁷³ О повезивању Пс 23 са Силаском у Ад у ранохришћанском периоду [са истицањем могућности да су најстарији хришћани Пс 21–23 схватили као целовиту слику спасења, од Христових речи на крсту (Пс 21: 1) до победе над смрћу (Пс 23: 7–10)] v. Cabaniss, *The Harrowing of Hell*, 65–74.

⁷⁷⁴ Διδύμου Αλεξανδρέως, *Εἰς Ψαλμούς*, in: PG 39, col. 1293D–1300B; Augustini, *hipponensis episcopi, Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, 183 (NPNF VIII, 61); Cassiodori, *In Psalterium Expositio*, in: PL 70, 171D–172D. Детаљније о интерпретацији Пс 23: 7–10 као слике Христовог Васкрсења и Вазнесења у делу Дидима Слепог v. Geljon, *Didymus the Blind*, 50–73. Двострука тумачења стихова Пс 23: 7–9 у патристичким текстовима кратко бележи и Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 156.

⁷⁷⁵ О литургијским обредима који су користили Пс 23 у хришћанској цркви на Истоку и Западу v. A. Rose, *Attolite portas, principes, vestras...*, in: *Miscellanea liturgica in onore di sua eminenza il cardinale Giacomo*

истакнута је првобитна, данас изгубљена, антифонална природа Великог Входа источнохришћанске недељне службе (која је седмична комеморација Христовог Васкрсења), када су се, током стављања светих дарова на олтар и њиховог изношења кроз Царске Двери, појали завршни стихови Пс 23 о Цару Славе.⁷⁷⁶ С обзиром на то да се у мистичној интерпретацији византијске литургије часна трпеза изједначава са местом Христовог гроба и васкрсења, Тафтова реконструкција употребе Пс 23 у олтару у раној историји византијске цркве доприноси интегралној вези тог псалма са Христовим Силаском у Ад.⁷⁷⁷ Такође, мотив портала из Пс 23 трансформисао се у слику разваљених врата Ада употребљавану на литургијским обредима који обележавају сећање на Христово Распеће, Силазак у Ад и Васкрсење.⁷⁷⁸ Томе сведоче бројни драматични стихови попут стиховне стихире другог гласа на вечерњој Великог петка (*Када си у нови гроб положен био за све, Избавитељу свих, Ад свеподругљиви, видећи Те, ужасну се; доворотници се поломише, врата се разбише, гробови се отворише, мртви устадоше*). Са истом симболичком вредношћу (победа над светом таме и установљавање царства Господњег) Пс 23: 7 појао се пред порталима приликом консекрације нових цркава, као и на годишњицу посвете тих храмова.⁷⁷⁹ Да су слике стварања Света и Господњег спасења праведника повезиване и изван контекста Пс 23 потврђује чињеница да је једна од паримија читаних на вечерњој Велике суботе управо била прича о стварању из *Прве књиге Мојсије* (Пост 1: 1–13).

Идејни творац ликовног репертоара Минхенског псалтира веома разборито распоређује две целостраничне тријумфалне слике уз адекватне стихове Пс 23. Имајући у виду да се писар прилежно држао концепта исписивања 21 реда текста по страници, веома је индикативно што се на страници која претходи минијатури *Господње устројство Васељене* налази само 18 исписаних редова. Да није случај писарске грешке или немара потврђује чињеница да су последњи редови текста управо стихови Пс 23: 1–2 које минијатура илуструје и на које се и физички надовезује. Наредној слици *Силаска у Ад* такође претходе одговарајући стихови Пс 23: 7–9. У том случају писар је задржао 21 ред текста по страници исписивањем двоструко краћих редова од уобичајених. Да је писар брижљиво планирао положај композиција потврђују и крстолике ознаке са Христовим монограмом [ic || xc | ni || ka] на горњим маргинама изнад минијатура, употребљаване у циљу означавања места на којима ће бити изведен ликовни украс.⁷⁸⁰ Несумњиво је, дакле, да је изглед појединачних листова рукописа и њихов међусобни однос организован са великом пажњом, те је постигнута не само идејна, већ и визуелна кохерентна целина текста и слике.

Lercaro I, ed. G. Bevilacqua, Roma – Parigi – Tournai – New York 1966, 453–478; Taft, *The Great Entrance*, 98–118.

⁷⁷⁶ О постепеном нестанку Пс 23 као антифону византијске процесиие Великог Входа, који се засигурно одиграо до X века v. Taft, *The Great Entrance*, 112–118. О симболици недељног богослужења у оквиру литургијске седмице и његовој вези са Васкрсењем v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*.

⁷⁷⁷ О симболичком тумачењу часне трпезе v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магациу (Псалам 8)*.

⁷⁷⁸ О разваљеним адским вратима v. Радовановић, *Јединствене представе*, 94, фн. 26; Tsuji, *Descruction des portes*, 11, 14.

⁷⁷⁹ Тропар четвртог гласа на јутрењу 6. септембра (обележавање сећања на посвету Богородичине капеле у Цариграду), 24. децембра (обележавање сећања на посвету Велике Цркве у Цариграду) и на вечерњој служби и литургији на годишњицу посвете храма. V. Mateos, *Le Typicon I*, 17, 147; II, 187; Taft, *The Great Entrance*, 109–110; Tsuji, *Descruction des portes*, 13.

⁷⁸⁰ Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 42. Cf. supra.

Почетни стихови Пс 23: 1–2 и минијатура *Господњег устројства Васељене* указују на доктрину о теоцентричној структури Универзума, карактеристичну за источнохришћанску средњовековну мисао. Приликом разматрања композиционе схеме слике најпре треба узети у обзир доминантне космолошке концепције актуелне још у ранохришћанском периоду – александријску која се заснивала птоломејском геоцентричном моделу Универзума и антиохијску која је развила теоцентрично устројен модел Универзума прожет библијским постулатима.⁷⁸¹ Антиохијски принципи оваплоћени су у карактеристичном географско-космолошком ранохришћанском делу *Хришћанска Топографија* Козме Индикоплова из средине VI века. Козма формира кохерентан космолошки систем који у себи мири науку и библијску егзегезу и оваплоћује идеје о теолошком устројству Универзума и писаном речи и сликом (протограф Козминог дела био је употпуњен сликама и схемама које појашњавају ауторове космолошке идеје). Користећи причу о стварању света из Пост 1: 1–10, употпуњену наративима о Мојсијевом стварању Шатора сведочанства (Изл 25–27) и идејом о *рукотвореној светињи, која је прилика праве* (Јев 9: 23–24), Индикоплов гради слику Универзума карактеристичне вишеделне структуре створене по угледу на Шатор сведочанства.⁷⁸² Оповргавајући птоломејски сферични концепт, Козма слика земљу као равну плочу над којом се простире вода подељена сводом (небо); Господ почива на највишем делу небеса, изнад свода (царство небеса).⁷⁸³ Такав систем смештен је у космолошки оквир четвороугаоног ковчега створеног по облику Мојсијевог Табернакла. Хијерархијски постављени простори Универзума у *Хришћанској топографији* слове за два стања човечанства – земаљско као ниже и небеско као више. Врхунац модела Универзума *Хришћанске топографије* представља слика Другог Христовог доласка када ће се окончати земаљско пребивалиште и трансформисати у небеско, а обећање парусије по Козми садржано је у старозаветном симболу Ковчега завета, то јест Табернакла.⁷⁸⁴ То је свакако ауторов покушај усаглашавања концепата времена и

⁷⁸¹ О концептима источнохришћанске средњовековне космологије v. *Cosmogony and cosmology (christian)*, in: *Enciclopedia of religion and ethics* IV, ed. J. Hastings, Edinburgh – New York 1911, 141–143 (E. K. Mitchell); *Cosmology*, in: ODB I, 537 (K. –H. Uthemann). О птоломејском геоцентричном моделу Универзума у средњем веку v. P. Teerikorpi et al., *The evolving Universe and the origin of life. The search for our cosmic roots*, Cham 2019, 39–48.

⁷⁸² О маркирању ступњева сакралности појединих светих простора попут Мојсијевог Табернакла (Изл 36–39) или Соломоновог храма на Сиону (2Дн 3–4) v. Palmer, *Expressions of sacred space*, 34–37 (са старијом литературом); N. Tănase, *From 'veil' (καταπέτασμα) theology to 'face' (πρόσωπον) christology. Body as a veil concealing divine glory - direct experience and immediate perception (αἴσθησις) of God*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Theologia Orthodoxa* 62/2 (Cluj-Napoca 2017) 120–125.

⁷⁸³ Cf. *И створи Бог свод, и растави воду под сводом од воде над сводом; и би тако. А свод назва Бог небо* (Пост 1: 7–8).

⁷⁸⁴ О енигматичној личности Козме Индикоплова и идеолошко-теолошким основама његовог дела v. M. V. Anastos, *The Alexandrian origin of the "Christian topography" of Kosmas Indicopleustes*, *DOP* 3 (1946) 73–80; *Kosmas Indicopleustes*, in: ODB II, 1151–1152 (B. Baldwin, A. Cutler); T. L. Clark, *Imagining the Cosmos: The Christian topography by Kosmas Indicopleustes*, Philadelphia 2008, 9–62 (doctoral dissertation, The Temple University); S. Laderman, *Cosmology, art, and liturgy*, in: *Between Judaism and Christianity. Art historical essays in honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, ed. K. Kogman-Appel, M. Meyer, Leiden–Boston 2009, 121–138; M. Kominko, *The Christian Topography of Kosmas Indicopleustes*, in: *A companion*, 395–406, figs. 143–147; *Козма Индикоплов*, in: ПЭ XXXVIII, 250–252 (И. А. Орещкая, И. Н. Попов) (<https://www.pravenc.ru/text/2458831.html>) [10. 11. 2021]. За критичко издање текста *Хришћанске топографије* v. *Cosmas Indicopleustès, Topographie Chrétienne. Introduction, texte critique, illustration, traduction et notes* I–III, ed. W. Wolska-Conus, Paris 1968–1973, passim.

простора и типолошке везе између Старог и Новог завета, те фигура Мојсија и Христа, у његовом комплексном теоцентричном космолошком систему.

Изузетност *Хришћанске Топографије* не огледа се у њеном научном достигнућу с обзиром на то да је дело било изложено великом броју критика и никада није прихваћено као званично учење цркве.⁷⁸⁵ Међутим, живописни описи Козминих егзотичних путовања употпуњени бројним географским и природнословним запажањима и праћени сликовитим приказима учинили су *Хришћанску Топографију* популарним и пријемчивим средњовековним штивом. Сачувана су три драгоцене илустрована рукописа *Хришћанске Топографије* из византијског периода – препис цариградског порекла из IX века (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. gr. 699*) и два преписа из XI века (Синај, Манастир Свете Катарине, *Sin. gr. 1186*; Фиренца, Библиотека Лауренцијана, *Laur. Plut. 9.28*).⁷⁸⁶ Упоређивање разноликих минијатура илустрованих *Хришћанских Топографија* са илустрацијом Пс 23: 1–2 у Минхенском псалтиру није корисно у иконографском смислу, али може допринети бољем разумевању структуре саме минијатуре и космолошких идеја протканих кроз њу. Један од главних Козминих космичких постулата – одбацивање паганског концепта сферичног облика земље у корист идеје да је земља равна правоугаона површина окружена океаном – изостављен је у српском кодексу. На композицији уз стихове Пс 23 таласи океана запљускују елипсоидну површину земље.

Прикази васељенске мапе који одају трипартитну поделу света наткриљену царством небеса могу се наћи и мимо дела Козме Индикоплова, у ранохришћанском уметничком стваралаштву. Концентричне космичке слике у ранохришћанским куполама, усклађене са симболичком природом тог архитектонског простора, временом су биле трансформисане основним идејама хришћанске догме, те задржале само појединачне космичке симболе Господњег устројства Васељене.⁷⁸⁷ С друге стране, у оквиру декорације ранохришћанских мозаичких подова, првобитни концентрични модел Космоса замењен је хијерархијским приказом делова Васељене. Потоње распарчавање слике употребом геометријских и врежних структура за последицу је имало потпуно ишчезавање космичке мапе са мозаичких подова након VI века и стварање геометријског, аниконичног украса.⁷⁸⁸

Ранохришћанска мозаичка остварења и минијатуре македонског периода не одговарају основној композиционој схеми илустрације Пс 23 у Минхенском псалтиру.

⁷⁸⁵ Clark, *Imagining the Cosmos*, 20–41; Ракић, *Српска минијатура*, 88 (са старијом литературом).

⁷⁸⁶ За систематичну анализу уметничких остварења илустрованих *Хришћанских Топографија* чији је значај временом превазишао литерарну и научну вредност дела Козме Индикоплова v. Clark, *Imagining the Cosmos*, 62–160; Kominko, *The world of Kosmas*, passim; eadem, *The Christian Topography*, 395–406, figs. 143–147. Илустровани рукописи *Хришћанске Топографије* стварани су и у потоњем периоду (XV–XVIII век) и могу се издвојити значајан број руских илустрованих преписа, као и илустровани препис из рукописне збирке манастира Свете Тројице код Пљеваља, *Бр. 79* из 1649. године, писара Гаврила Тројичанина и сликара Андреје Раичевића, који обједињује *Шестоднев* бугарског писца Јована Егзарха и *Хришћанску топографију* Козме Индикоплова. Више о позносредњовековним илустрацијама Козминог дела v. Ракић, *Српска минијатура*, 83–99, 255–267, сл. 41–50, 190–209 (са старијом литературом).

⁷⁸⁷ K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, ArtB 27 (1945) 1–27; Н. Stern, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome*, DOP 12 (1958) 159–218; Г. Цветковић-Томашевић, *Надживела представа сферног космоса на ранохришћанским куполама и подовима и на куполама српских средњовековних цркава – у чему се разликују ове представе међу собом и зашто*, Саопштења 14 (1982) 127, 137, 139–140, сл. 1. О симболизму куполе византијског храма и куполном ликовном програму који почива на тим космолошким идејама v. ... *Јер је суд Божиј...* (Псалам 9).

⁷⁸⁸ Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици*, Београд 1978, passim; eadem, *Надживела представа сферног космоса*, 133–134, 139–140, сл. 10, 14; Вранешевић, *Слика Раја*, passim.

Међутим, хијерархијски распоред делова Универзума на минијатури српског рукописа симболично прати теоцентричну поделу света, баштинећи древне хришћанске космолошке концепте. То је исказано обиљем иконографских мотива, од којих сваки понаособ оплемењује идеју Господњег устројства Васељене.

Небо над небесима у коме борави Господ у Минхенском псалтиру представљено је иконографским мотивом Руке Божије са праведницима у тровалерном небеском сегменту, које може одражавати старо учење о вишеделној подели небеса.⁷⁸⁹ Та ликовна тема уобличена је крајем XIII века, у освит палеологовске уметности, а своје литерарно упориште има у стиховима *Премудрости Соломонових – Душе су праведника у руци Божијој, и неће их се дотаћи невоља* (Прем Сол 3: 1).⁷⁹⁰ Идеје суверенитета Господа и његове универзалне моћи над човечанством, усклађене са теоцентричном сликом света у Пс 23: 1–2, додатно су истакнуте и увећаним димензијама приказа у српском псалтиру. Најстарији сачувани прикази мотива *Руке Господње са праведницима* карактеристични су по својој контекстуалној разноликости. На своду припрате цркве Богородице Перивлепте у Охриду (1295) тема је употребљена у оквиру већег броја химнографских и симболичних композиција, које заједно творе јасно дефинисан теолошки програм намењен прослављању Богородице, док се над северним порталом припрате цркве Светих Апостола у Солуну (с. 1315) појављује као самостална целина.⁷⁹¹ У ликовним програмима палеологовског доба, пак, мотив се употребљавао у недвосмислено есхатолошким програмима, оваплоћујући идеју обећања будућег спасења и вечног блаженства праведницима. У питању су развијене ликовне представе Страшног суда [припрата цркве Богородичиног Успења у манастиру Грачаница (1321), параклис Теодора Метохита у цркви Христа Хоре у Цариграду (друга деценија XIV века), Успенски сабор у Владимиру (1408), манастир Воронеж у Румунији (1547)] или карактеристичне сликане целине фунерарне тематике обележене надом у васкрсење и спасење појединачних праведника [*Смрт Ивана Асена у Манасијевом летопису* (с. 1245), део већма уништене сликане декорације аркосолијума уз северни зид спољашње припрате Богородичине цркве у Студеници (најраније из друге половине XIV века), иконографска целина над порталом наоса цркве Свете Тројице у манастиру Ресава, између портрета ктитора и његовог гроба (с. 1417) (сл. 57)].⁷⁹² Колико је пажње посвећено персонификованој идеји хришћанског устројства света јасно исказаног Господњом десницом на минијатури Минхенског псалтира потврђује и јединствена изведба персонификација душа за коју се још увек не могу пронаћи ликовне паралеле у источнохришћанској уметности. Наиме, уобичајени персонификовани приказ тог апстрактног појма заснивао се на лику повијене или наге бебе или детета, са атрибутима

⁷⁸⁹ За древни космолошки концепт о вишеструкој подели небеса в. *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)* уз Пс 148: 1–6 (fol. 181^v).

⁷⁹⁰ О иконографији и симболичној вредности слике *Руке Господње са душама праведника* в. Popovich, *Personifications*, 139–140; *Hand of God*, in: ODB II, 901 (A. W. Carr, A. Cutler).

⁷⁹¹ А. Xungoroulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 51–52, pl. 18: 1; Марковић, *Иконографски програм*, 131. Идејно упориште мариолошке употребе есхатолошког мотива *Руке Господње* почивало је на поимању Богородице као инструмента Инкарнације, те стојера целокупне икономије спасења. Сф. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*; *Благослов порода Давидовог са Господњег пребивалишта на Сиону (Псалам 131)*.

⁷⁹² Der Nersessian, *Program*, 309–310, 331–332, pl. 469–470; Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 162–164; Тодић, *Грачаница*, 106, 129, 161, сл. 97; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 46, 130–131, сл. 8 (са старијом литературом); Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 206–207, II, 133, сл. 166.

попут ореола и крила.⁷⁹³ Међутим, душе праведника уз Пс 23 у Минхенском псалтиру су приказане у одраслом животном добу и јасно диференциране по полу.

Поједини истраживачи мишљења су да је, поред Соломонових стихова, управо почетак Пс 23 утицао на ликовно уобличавање слике *Руке Господње са праведницима*.⁷⁹⁴ Иако пратећи ликовни програм псалма у другим илустрованим псалтирима средњег века садржи низ мотива космолошке природе, веома је специфично што ниједна минијатура нема и иконографски мотив Господње деснице.⁷⁹⁵ Неутемељеност тврдње да је Пс 23 једно од литерарних изворишта за настанак слике *Руке Господње* потврђују и стихови других псалама у којима се појављује исти литерарни мотив.⁷⁹⁶ Стога се закључак о литерарном пореклу ликовне теме, заснован једино на минијатури Минхенског псалтира, не може прихватити као аргументовано научно становиште. Сврсисходније је, уз извесну дозу опреза, претпоставити да је заједничка симболика стихова Пс 23 и релативно новог иконографског мотива из доба Палеолога, превасходно везаног за монументално сликарство, здружена ради изражавања есхатолошке идеје о теоцентричности света и омпотентности Бога коме припада све створено као Творцу и Спаситељу.

Традиционална слика рајске насеобине испод Неба над небесима изведена је у истом ликовном маниру као и на другим страницама српског рукописа.⁷⁹⁷ Пажња с којом је извођена мапа Васељене уз Пс 23 условила је да се интегрални еденски мотив воде прикаже што верније библијском опису Раја (Пост 2: 10–14), те су илуминатори представили понаособ све четири рајске реке (Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат) како задиру у основно ткиво земље у средишту минијатуре.⁷⁹⁸ На тај начин је симболична улога рајског изворишта као путоказа сакраменталног карактера на духовној мапи хришћанске сотериологије трансформисана у обједињујући топографски елемент средњовековне мапе створеног света. И сам број река које истичу из Едена у својој основи садржи космичку референцу на симболичку целовитост и стварање (четири физичка елемента, четири стране света, четири јеванђеља, четири апокалиптичне звери).⁷⁹⁹ Усклађеност решења са хришћанским космолошким концептима потврђују коментари црквених отаца патристичког доба, са описима животодавних извора који у форми аквадукта натапају земљу Господњим благословом.⁸⁰⁰ Визуелни еквивалент хришћанских учења о симболичкој вредности

⁷⁹³ О иконографији антропоморфне персонификације душе у источнохришћанској уметности и њеном сотериолошко–есхатолошком значењу в. Popovich, *Personifications*, 123–140; *Soul*, in: ODB III, 1931–1932 (A. Kazhdan, A. Cutler); Gligorijević-Maksimović, *Classical elements*, 369, fig. 12; *Душа*, in: ПЭ XVI, 440–502 (A. В. Пономарёв, А. Р. Фокин, П. Б. Михайлов).

⁷⁹⁴ Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 207, n. 1444.

⁷⁹⁵ V. *Infra*.

⁷⁹⁶ *Сад видим да Господ чува помазаника својега; слуша га са светог неба својега; јака је десница Његова, која спасава* (Пс 19: 6).

⁷⁹⁷ Cf. *Дрво живота са праведницима уз Пс 1: 3* (fol. 8^v), *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама уз Пс 118: 73* (fol. 157r), *Христос Прворођени спасава Адама уз Пс 118: 132* (fol. 160^r).

⁷⁹⁸ О мотиву рајског извора в. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника* (Псалам I).

⁷⁹⁹ О симболичкој вредности броја четири у византијској нумерологији в. Мако, *Геометријски облици*, 44–45; M.-P. Terrien, *Religious architecture and mathematics during the late antiquity*, in: *Mathematics and the Divine. A historical study*, ed. T. Koetsier, L. Bergmans, Amsterdam 2005, 153. Cf. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина уз Пс 21: 17, 19* (fol. 31^v). О византијском нумеричком симболизму в. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи* (Псалам II).

⁸⁰⁰ За систематизовани преглед коментара грчких и латинских аутора на Пост 2: 10–14 в. *Genesis I–II*, 55–59. Cf. Maguire, *Paradise withdrawn*, 34–35.

еденске воде резултирао је приказима четири рајске реке које из Раја обухватају правоугаони модел насељене земље (Табернакл) и у мапама Козме Индикоплова.⁸⁰¹

Простор земље као дела утврђеног Космоса ликовно је истакнут централном персонификованом сликом Геје на престолу која је симбол Господње стваралачке моћи. Персонификација Земље у источнохришћанској уметности може се наћи у различитим контекстима – у циклусима о стварању света (Пост 1–2), илустрацијама последњих псалама (Пс 148), као и композицијама *Божјиње химне* и *Страшног суда*.⁸⁰² Персонификовани портрет из Минхенског псалтира изведен је у традиционалним иконографским оквирима (седећи положај, класична античка хаљина, атрибути круне и рога изобиља) обогаћеним империјалним ликовним референцама (трон са подножником и пурпур) и треба се тумачити као алузија на разноликост и величанственост Господњег стваралачког чина.⁸⁰³ Изузетно велика сличност са старијом представом Геје у композицији *Стварања флоре* у цркви Христа Пантократора у манастиру Дечани (1346/1347) наводи на помисао о заједничком прототипу двају персонификација (сл. 58).⁸⁰⁴ Међутим, највећа вредност устоличене персонификације Земље у Минхенском псалтиру лежи у чињеници да је то једини пример приказа Геје у свим сачуваним илустрованим псалтирима средњег века. Стога је неминовно запитати се да ли су реминесценције класичних форми у српском рукопису показатељ продора мотива из сувременог монументалног у минијатурно сликарство и производ иконографског усложњавања рукописног ликовног програма у доба палеологовске уметности.

Пажњу истраживача привукли су и једини мотиви поред стена у унутрашнем мору које окружује персонификовану представу Земље – двоглави орао и бивоља глава. Амблематско значење и потенцијална хералдичка вредност представљених мотива, која посебно долази до изражаја у заједничкој владарској симболици двају приказа, може се искористити као аргумент у реконструкцији најстарије историје Минхенског псалтира. Двоглави орао, универзални царски симбол византијске и српске средњовековне културе, и бивоља глава, то јест бивољи рогови, хералдичка ознака владарских породица Лазаревића и Бранковића, драгоцене су ликовне знамења на основу којих се непознати поручилац српског рукописа може повезати са највишим владарским круговима српске средњовековне државе у последњој четвртини XIV века.⁸⁰⁵

Наспрам јединственог космолошког пејзажа на почетку Пс 23 у Минхенском псалтиру, на концу псалма постављена је подједнако тријумфална слика *Христовог Силаска у Ад*. Основни иконографски склоп композиције овога пута остаје у оквирима

⁸⁰¹ Maguire, *Earth and ocean*, 17–28.

⁸⁰² О иконографском развоју персонификованог лика Земље у средњовековној ликовној уметности, као и о литерарним предлошцима на основу којих је мотив имплементиран у појединачне композиције в. Popovich, *Personifications*, 38–62; Марковић (Ј.), Марковић (М.), *Циклус Гenezе*, 326; Габелић, *Лесново*, 185, таб. LIV; Starodubcev, *Sticheron "What shall we offer you, Christ"*, 21–37; Gligorijević-Maksimović, *Classical elements*, 366–367, fig. 5.

⁸⁰³ О симболу рога в. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^v). О мотиву трона и његовој вези са идејом суверености Господа в. ... *Јер је суд Божји...* (Псалам 9). О симболичној вредности пурпурне боје в. *Величанствена улога Господа у историји Израиља* (Псалам 134). Тумачење персонификације Земље као искључиво фунерарног симбола у потпуности су изван јединственог контекста Пс 23, те сасвим неприхватљива (Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 164).

⁸⁰⁴ Popovich, *Personifications*, 40; Radojčić, *Der Stil*, 287.

⁸⁰⁵ За исцрпну анализу хералдичке вредности мотива двоглавог орла и бивоље главе на композицији *Господње устројство Васељене* в. поглавље дисертације П. 1. *Стварање Минхенског псалтира (последња четвртина XIV века)* (са старијом литературом).

традиционалне иконографске шеме *Анастасиса* и одговара сувременој византијској иконографији.⁸⁰⁶ Услед оскудног и крајње симболичног новозаветног литерарног упоришта (Мт 12: 40; 27: 51–52; Дав 2: 24–31; 1Кор 15: 20–22, 55; Еф 4: 8–10; Јев 2: 14–16; 1Пт 3: 19; 4: 6), ликовни израз теме су у великој мери обликовали апокрифни и хомилитички текстови, као и химнологија везана за празник Велике суботе.⁸⁰⁷ У првом реду то су апокрифно *Никодимово јеванђеље* (чији је интегрални део и цитирање Пс 23: 7–8),⁸⁰⁸ као и Беседа на Велику Суботу светог Псеудо-Епифанија, архиепископа кипарског, *О погребу тела Господа и Бога нашега Исуса Христа, о Јосифу из Ариматеје и Никодиму и о силаску у гроб, после спасоносних страдања*.⁸⁰⁹

Групе идентификованих старозаветних праведника које присуствују тренутку Христовог Силаска у Ад у српском рукопису не излазе изван оквира иконографије уобличене још у периоду након Иконоклазма. Најпре, заједнички приказ прародитеља, са Христом који окренут ка Адаму прихвата његову руку, одаје старији, наративни тип композиције.⁸¹⁰ Старозаветни цареви и пророци Давид и Соломон традиционално се приказују у композицијама *Анастасиса* у функцији Христових родитеља по плоти, док се припремање становника Ада за Христов долазак од стране Јована Претече детаљно описује у апокрифним делима.⁸¹¹ Претечина проповедничка улога иконографски је уобличена уобичајеним гестом подигнуте деснице у знаку проповедања и идејно се може везати за његове старије приказе у композицијама *Силаска у Ад* [црква Светих апостола Петра и Павла у Бијелом пољу (1318–1321) и Богородичина црква у Пећкој патријаршији (с. 1335)].⁸¹²

Специфичност композиције у Минхенском псалтиру је и исцрпно приказивање апокрифног наратива о кажњавању демона и судбини Хада након доласка Спаситеља у коме

⁸⁰⁶ О иконографији *Силаска у Ад* у источнохришћанској уметности в. *Anastasis*, in: RbK I, 142–148 (E. Lucchesi Palli); Der Nersessian, *Program*, 308–309, 320–322, Pl. 340–359; Kartsonis, *Anastasis*, passim; Радовановић, *Јединствене представе*, 89–108; Марковић, *Циклус Великих празника*, 112–118, сл. 7 (са старијом литературом); Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι*, 305–318; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 191–195, сл. 99, 100 (са старијом литературом).

⁸⁰⁷ За преглед ранохришћанске литературе (до IV века) на тему Христовог Силаска у Ад в. M. du Toit, *A study of 1 Peter 3:18 – 4:6. An investigation into the historical background of the doctrine of Christ's descent into Hades*, Pretoria 2007, 6–21 (MA thesis, University of Pretoria). За догматско учење означају Велике суботе и подвигу Спаситељевог силаска у Ад док је телесно боравио у гробу в. Мирковић, *Хеортологија*, 169–171; Поповић, *Догматика II*, 510–534.

⁸⁰⁸ *Evangelia Apocrypha*, 203–311 (ANF VIII, 416–439). О апокрифном *Никодимовом јеванђељу* в. *Gospel of Nicodemus*, in: ODB II, 1472 (J. Irmischer, A. Cutler); Toit, *A study of 1 Peter 3:18 – 4:6*, 18–20.

⁸⁰⁹ A. Vaillant, *L'homélie d'Épiphane sur l'ensevelissement du Christ: texte vieux-slave, texte grec et traduction française*, Radovi Staroslavenskog instituta 3 (Zagreb 1958) 7–101. Cf. Радовановић, *Јединствене представе*, 92–93, 100–101. О литургијској употреби Епифанијевог списа в. Марковић, *Циклус Великих празника*, 113.

⁸¹⁰ О класификацији представа *Силаска у Ад* на основу распореда фигура Христа, Адама и Еве в. Kartsonis, *Anastasis*, 8–9. Композиције *Силаска у Ад* у којима Ева добија подједнако значајно место као и Адам, специфичне за период палеологовске уметности, тумачене су развојем Богородичиног култа и идејном антитезом Марија-Ева.

⁸¹¹ Детаљније о хронологији богађења композиције *Силаска у Ад* в. Kartsonis, *Anastasis*, 186–213; Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι*, 305–306. Претечина улога у Аду истакнута је у Псеудо-Епифанијевој беседи и посебно развијена у *Слову на Велики петак о силаску светог Јована Претече у Ад*, Евсевија, епископа александријског. V. Vaillant, *L'homélie d'Épiphane*, 54. Cf. Радовановић, *Јединствене представе*, 92–93, 103–105 (*Сугуби Претеча – проповедник живима и мртвима, који је послат из тамнице Иродове у тамницу Адову да проповеда душама пре векова умрлих праведника и грешника*).

⁸¹² Радовановић, *Јединствене представе*, 103–106, црт. 12. Cf. *Силазак у Ад* уз Пс 67: 1 (fol. 84^v).

учествује велики број анђела, карактеристично за позније средњовековне композиције *Анастасиса*.⁸¹³ Тај аспект ликовног решења истакнут је и натписом минијатуре где је Силазак у Ад окарактерисан као тренутак *убијања Хада и васкрсења Адама*.⁸¹⁴ Поред приказа сатирања демона, Ад у Минхенском псалтиру насељавају и персонификације преминулих душа – монохромне фигуре умрлих, које представљају судбину оних које је опхрвао грех. Традиционална тема оранса античког порекла (обременена симболиком *pietas* слике), опстала је и у хришћанској уметности везујући се за представе и живих и мртвих, оних које се моле или који су искупљени.⁸¹⁵ Услед велике оштећености лежеће монохромне фигуре, не може се заључити са сигурношћу да ли она, такође, представља грешне душе у Паклу које нису постале део колективног спасења или још једну демонску фигуру Ада која страда од војске анђела. Иако се индивидуални мотиви Христове победе над Адом не појављују као део илустрација псалама, представници анђеоске војске и персонификације душа опхрваних греховима појављују се у сувременим монументалним представама *Силаска у Ад* XIV века [цркве Свете Тројице у Сопоћанима (с. 1265), Богородичиног Успења у Грачаници (1321) и Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347)].⁸¹⁶

Наспрам развијених ранохришћанских ликовних мапа Васељене и карактеристичних илустрација *Хришћанске топографије*, у познијој средњовековној уметности чешће се наилази на појединачне космолошке мотиве у различитим контекстима. Један од тих контекста су и стихови Пс 23 у илустрованим псалтирима средњег века.⁸¹⁷ Почетак псалма једногласно је праћен иконографским мотивима воде и земље са растињем [Лондонски (fol. 25^r) (сл. 60), Барберини (fol. 40^r), Ватикански (fol. 38^r), Томићев (fol. 38^v) и Кијевски псалтир (fol. 30^r)].⁸¹⁸ Међутим, с обзиром на то да су космолошки мотиви или уметнути у веће композиције или расути по маргинама рукописа, не може се говорити о представи развијене космичке слике, већ их треба поимати као ликовну референцу на Господњи стваралачки чин описан у стиховима.

С друге стране, специфична тема (симултаног) отварања двоја врата – Адских и Рајских – у Пс 23: 7–10 утицала је на формирање две, начелно различите, категорије илустрација тог дела псалма у византијским и западњачким псалтирима.⁸¹⁹ Свака

⁸¹³ Vaillant, *L'homélie d'Épiphanie*, 60–72. Cf. Kartsonis, *Anastasis*, 5; Радовановић, *Јединствене представе*, 105; Κοκκιάρης, *Οι ανεπιγραφοί ανιστάμενοι*, 306. О персонификацији Ада v. Popovich, *Personifications*, 141–156; Kartsonis, *Anastasis*, 73–75.

⁸¹⁴ V. supra.

⁸¹⁵ О античком пореклу оранс представа и њиховом имплементирању у ранохришћанску и средњовековну уметност v. F. Bisconti, *Il gesto dell'orante tra atteggiamento e personificazione*, in: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, ed. E. L. R. S. Ensoli, Roma 2000, 368–372; Papastavrou, *Recherche*, 192–200. О вези молитвеног оранс мотива са *Распећем Христовим* v. Peers, *Sacred shock*, 27–34. Укратко о гесту раширених руку у средњовековној уметности у контексту изражавања туге v. Maguire, *The depiction*, 158–160.

⁸¹⁶ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 201; Радовановић, *Јединствене представе*, 89–103; Тодић, *Грачаница*, 92, 96, 156–158, 186, сл. 36; Марковић, *Циклус Великих празника*, 117.

⁸¹⁷ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 23.

⁸¹⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 10–11; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 24, pl. 16, fig. 45; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 112; *Киевская Псалтирь*, л. 30; *The Barberini psalter*, 70; Джурова, *Томичов псалтир* I, 97; II, ил. 13.

⁸¹⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 23. За исцрпно истраживање теме уништења врата Ада и отварања капија Раја у специфичним композицијама *Анастасиса* [уз расветљавање трансфера мотива из илустрација Пс 23: 7–10 у илустрације Пс 117: 19–20 (*Отворите ми врата правде, ушавши кроз њих исповедаћу се Господу. Ово су врата Господња, праведници ће ући кроз њих*)] v. Tsuji, *Description des portes*, 5–33.

иконографска варијанта је у спрези са већ наведеном карактеристичном егзегетском традицијом или литургијском употребом псалма у богослужбеном обреду. Хронолошки старија иконографска варијанта тумачи поменуте стихове Пс 23 као Христово Вазнесење. Централна слика Христа у мандорли коју узносе анђели употпуњена је отвореним рајским вратима у небеском сегменту изнад и фигуром Давида у проскинези испод (Богородица и апостоли су изостављени). Такве композиције подизања Христа Цара Славе на небо могу се наћи у Хлудовском (fol. 22^r) (сл. 61), Лондонском (fol. 25^v), Синајском (fol. 25^r), Барберини (fol. 41^r) и Ватиканском псалтиру (fol. 38^r).⁸²⁰ Корпус представа Вазнесења Христовог са мотивом отворених или затворених капија Раја сведочи о утицају Пс 23: 7–10 на слику Христовог вазношења на небо. Другу тематску целину минијатура уз Пс 23: 7–10 чине представе *Силаска у Ад*. Изузев најстаријег каролиншког примера у Штутгартском псалтиру (fol. 29^v), таква визуелна егзегеза налази се искључиво у словенским псалтирима [Томићев (fol. 38^v) (сл. 62) и Кијевски псалтир (fol. 31^r)].⁸²¹ Иако су у питању знатно сведеније композиције, у њима се може наћи потврда специфичне псалтирске рецензије, карактеристичне за уметност позног средњег века на словенском подручју. Порекло таквог решења везује се за цитирање стихова Пс 23 у наративу о Христовом силаску у Ад у *Никодимовом јеванђељу*, те су наведени илустровани псалтири још једна потврда утицаја апокрифног списа на уобличавање иконографије *Анастасиса*.

Композиције *Господње устројство Васељене* и *Силазак у Ад* у Минхенском псалтиру својеврсни су пример оригиналности ликовног стваралаштва илуминатора. Обиљем иконографских мотива карактеристичним најпре за монументално сликарство палеологовског времена, сликари су успешно оваплотили традиционална богословска учења и оденули их у сувремено иконографско рухо XIV века. Есхатолошки садржаји у основи двају минијатура међусобно се прожимају стварајући слику васцелог стварања и спасења које је последица универзалности Господње моћи и његове човекољубивости. На тај начин, васкрснут и вазнети Господ није представљен само као носилац целокупног домостроја спасења, већ и успоставитељ првобитног космичког поретка блажености у Господу [*А што изиђе, шта је, осим да и сиђе у најдоња мјеста земље? Који сиђе то је онај који и изиђе више свију небеса да испуни све* (Еф 4: 9–10)].⁸²²

ПРИНОШЕЊЕ ХВАЛЕ ГОСПОДУ – ТЕОФАНИЈА ГОСПОДА СУВЕРЕНА НАД ПРИРОДОМ (ПСАЛАМ 28)

Јевреји приносе жртву Господу (fol. 38^r) (сл. 63)

πρῖνεσθῆς θρῦτῶν ζῆδὼν ἐ(ο)ν, πὸ ζακὼν ἰον(σῆ)ω(κὼν) (доња маргина)⁸²³

⁸²⁰ Посебно значајан је и натпис који прати представу у Хлудовском псалтиру - *ΑΡΑΤΕ ΠΥΛΑΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΔΟΥ* (*Отварање врата Раја и Ада*) – који указује на двоструку симболику Пс 23: 7–10, чак и када је сам приказ Адских врата изостављен. V. De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 10–11; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 24, pl. 17, fig. 46; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 22; Tsuji, *Description des portes*, 7–9, figs. 4–6; *The Barberini psalter*, 70; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, 84, fig. 237.

⁸²¹ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 112; *Киевская Псалтырь*, л. 30; Tsuji, *Description des portes*, 7, 9, 20, figs. 7, 15; Джурова, *Томичов псалтир I*, 97; II, ил. 13.

⁸²² Cf. Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, *Εἰς τὴν Ανάληψιν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. Λόγος Γ'*, in: PG 52, col. 798.

⁸²³ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 20; Jagić, *Einleitung*, XIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 102.

Пс 28: 1–2: *Дајте Господу, синови Божији, дајте Господу славу и част. Дајте Господу славу имена његова. Поклоните се Господу у светој красоти.*

Испод лучне конструкције са тролисним оквиром горе две пламене буктиње. Са обе стране огања налазе се по четворица Јевреја, који се припремају да принесу животиње на жртву. Предводници двају скупина молитвено подижу руке и усмеравају поглед ка висини. Из горњег сегмента минијатуре на Јевреје се спушта осам пламених језичака. У средишту композиције, у близини ватре, приказане су и жртвене животиње (пет јарчева и три бика разноликих боја).⁸²⁴

Пс 28 је химна приписана цару Давиду.⁸²⁵ Након уобичајеног уводног позива на хвалу (Пс 28: 1–2), стихотворац развија поетску слику Господа као универзалног суверена над свеколиким створеним светом (Пс 28: 3–9). Мотиви библијске песме преузети искључиво из природе (вода, кеदार, пламен, пустиња) део су традиције религиозне поезије античког Блиског Истока и употребљени су у циљу стварања теофанијске слике деструктивне, ратничке Господње моћи.⁸²⁶ Псалом се окончава приказом вечног Господа који благосиља [*Господ је сједио над потоком, и сједјеће Господ као цар у вијек. Господ ће дати силу народу својему, Господ ће благословити народ свој миром* (Пс 28: 10–11)].⁸²⁷

Сам наслов Пс 28 – *Ψάλλομι, δ(αβν)δ(ο)βί. κ̄ν̄. ἰσχυροῦ ωτ(ς) <σκ>ν|ν̄ν̄, πρ(ο)ρωτ(ς)σ̄τ̄ν̄<...> <...>* – указује на древну контекстуализацију псалма и његово повезивање са *изласком Скиније*, то јест Табернаклом Господњим, симболом божанског присуства.⁸²⁸ Имајући на уму и интертекстуалну везу почетних стихова Пс 28 са наративом о Давидовом полагању Ковчега завета у Шатор Табернакла [*Дајте Господу, племена народна, дајте Господу славу и част. Дајте Господу славу према имену његову, носите даре и идите преда њ, поклоните се Господу у светој красоти* (1Дн 16: 28–29)], истраживачи Старог завета су претпоставили да је Пс 28 настао као победничка песма приликом доношења Ковчега у Јерусалим, што би било објашњење за употребу његових стихова приликом годишњег ритуалног обележавања тог догађаја хебрејске историје.⁸²⁹ С друге стране, већ су црквени оци патристичког периода

⁸²⁴ Strzygowski, *Die miniaturen*, 29, Taf. XII, Bd. 27; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 201. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 55^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

⁸²⁵ О жанровским карактеристикама Пс 28 в. Gunkel, *The Psalms*, 11, 12; idem, *Introduction*, 24, 25, 28, 35, 39, 40, 49; Младеновић, *Давидови псалми*, 34, 35. О одликама химни у Псалтиру в. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарицу* (Псалом 8).

⁸²⁶ О ратничким карактеристикама теофаније Господа у Пс 28 в. Klingbeil, *Yahweh fighting from heaven*, 84–99. О вези хебрејске и угаритске поезије на примеру Пс 28 в. P. C. Craige, *Psalms XXIX in the Hebrew poetic tradition*, VT 22/2 (1972) 143–151.

⁸²⁷ О темама, семантичким карактеристикама и догматском садржају Пс 28 в. P. M. Venter, *Spatiality in Psalm 29*, in: *Psalms and liturgy*, ed. D. J. Human, C. J. A. Vos, London – New York 2004, 235–250; D. Pardee, *On Psalm 29: structure and meaning*, in: *The Book of Psalms*, 153–181; B. D. Sommer, *A little higher than angels. Psalm 29 and the genre of heavenly praise*, in: *Built by wisdom, established by understanding. Essays on Biblical and Near Eastern literature in honour of Adele Berlin*, ed. M. L. Grossman, Bethesda 2013, 129–153.

⁸²⁸ Jagić, *Einleitung*, XXXVII; Ševčenko, *Psalmentitel*, 62. Cf. V. Polman, *The liturgical use of Psalm 29*, in: *Psalm 29 through time and tradition*, ed. L. K. Handy, Eugene, Or. 2009, 92.

⁸²⁹ Посебно упечатљив литерарни мотив *Гласа Господњег*, који се понавља седам пута у псалму, повезан је са седмодневним трајањем Сукота (празника Табернакла) и седам процесија око олтара јерусалимског храма том приликом. О вези Пс 28 са Сукотом и употреби псалма у јеврејским богослужбеним обредима в. Polman, *The liturgical use of Psalm 29*, 90–93. О хришћанском симболизму броја седам као симболу Господње целовитости в. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи* (Псалом 11). О улози Пс 28 у непоуздано реконструисаном новогодишњем литургијском обреду у јерусалимском храму,

христијанизовали централну теофанијску слику Пс 28 повезавши космички мотив Господњег укроћивања вода хаоса [*Глас је Господњи над водом, Бог славе грми, Господ је над водом великом* (Пс 28: 3)] са гласом Господњим који се чуо над јорданском реком приликом Христовог крштења (свети Псеудо-Атанасије Александријски, *Тумачење псалама*, Василије Велики, *Беседа на двадесет осми псалм* и Теодорит Кирски, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*).⁸³⁰ Догматску повезаност псалма и Богојављања потврђује и литургијска употреба стиха Пс 28: 3 као прокимена на празник Христовог крштења и тропара осмог гласа приликом великог освећења воде на навечерје истог празника.⁸³¹

Приликом иконографске анализе илустрације Пс 28 у Минхенском псалтиру најпре треба скренути пажњу на неоубичајеност тематског одабира. Наиме, традиционални ликовни програм уз стихове Пс 28 у илустрованим псалтирима средњег века био је усклађен са литургијском употребом псалма, те обухватао иконографски разнолике представе *Христовог Крштења* [Лондонски (fol. 31^v), Синајски (fol. 30^v), Барберини (fol. 47^v), Бристолски (fol. 44^v), Хамилтон (fol. 78^v) и Кијевски псалтир (fol. 36^v)].⁸³² Међутим, положај минијатуре у српском рукопису потврђује да првобитна намера минијатуристе није ни била илустровање Пс 28: 3, те теме гласа *Господњег над водама*, већ је његова пажња била усмерена ка позиву на хвалу Господа с почетка псалма, покрај кога је и постављена композиција *Јевреји приносе жртву Господу*. Стога најпре треба поменути најстарије сачуване илустрације Пс 28: 1–2 изведене у каролиншким рукописима IX века – Утрехтски (fol. 16^f) и Штутгартски псалтир (fol. 35^f) (сл. 64).⁸³³ Иако изведене у маниру средњовековне илуминације Запада, две минијатуре потврђују постојање старије рецензије илуминације псалтира, која је неговала слику жртвоприношења. Исто тематско одступање налази се и у Томићевом псалтиру (fol. 45^f), са делимично сачуваном глосом на маргини странице о сликању овнова у жртвеној процесији (сл. 65).⁸³⁴ Трагови иконографске традиције у представљању жртвоприношења уз Пс 28 могу се искористити и као аргумент за одбацивање конфузне хипотезе Карл-Ото Нордстрема о утицају рабинских коментара (Midrash Tehellim) на иконографско порекло по њему јединствене слике *Јевреји приносе жртву Господу* из српског рукописа.⁸³⁵ Наиме, јеврејска традиција тумачи литерарну слику Господа над потопом као алузију на причу о Нојевој барци што је за аутора био повод да у илустрацији Пс 28 у Минхенског псалтиру препозна илустрацију *Нојеве жртве* и *Склапања*

симболично везиваном за обележавање сећања на доношење Ковчега завета у Јерусалим v. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалм 23)*.

⁸³⁰ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Προς Μαρκελλίνον, Εις την ερμηνείαν των Ψαλμών*, in: PG 27, col. 152CD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 70); Βασίλειος, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Εις τον ΚΗ΄ ψαλμόν*, in: PG 29, col. 289CD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 391–398); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1065AB (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 183). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 28 v. *Psalms 1–50*, 214–220.

⁸³¹ Mateos, *Le Turicon* II, 182; *Тупик архиепископа Никодима*, 786, 806. О обреду освећења воде у источнохришћанском храму v. Мирковић, *Православна литургија* II/2, 151–157; П. Н. Трѣмбелас, *Постанак и историјски развитак чина великог освећења воде*, Богословље 29 (1970) 67–78; Војводић, *Идејне основе*, 97.

⁸³² Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 57, pl. 50; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 25, pl. 19, fig. 52; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 113; *Киевская Псалтирь*, л. 36об; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 28; Navice, *The Hamilton Psalter* I, 394; II, fig. 50; *The Barberini Psalter*, 72–73; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 84, fig. 242.

⁸³³ Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 4: 6, pl. 7: 14, pl. 25: 2, 6, pl. 69: 6, pl. 71: 6, pl. 79: 2, pl. 95: 5, pl. 102: 2, pl. 105: 99, fig. 74.

⁸³⁴ Джурова, *Томичев псалтир* I, 97; II, ил. 14.

⁸³⁵ Неслагање са закључцима Карл-Ото Нордстрема изразила је и Сузи Дифрен (Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 201).

завета са Богом (Пост 8: 20–9:17) и то само на основу изгледа лучне архитектуре у другом плану минијатуре!⁸³⁶ Међутим, спорадични компаративни примери из корпуса средњовековног минијатурног сликарства потврђују да је постојао правац визуелне егзегезе који је стихове Пс 28:1–2 тумачио као општу слику приноса жртве Господу, без реферирања на наратив о Ноју. С обзиром на то да је упуство за илуминатора у Томићевом псалтиру исписано грчким писмом, може бити да је постојао и одређени, данас изгубљени византијски предложак који је, баштинећи ликовне идеје старије иконографске рецензије сачуване у западњачкој илуминацији, извршио утицај на два илустрована јужнословенска псалтира. Нажалост, у рукописима попут византијске илустроване збирке *Sacra Parallela* из прве половине IX века нису сачуване илустрације детаљног старозаветног описа жртвоприношења из *Треће књиге Мојсијеве* (Лев 1–7).⁸³⁷ Имајући на уму да је ликовни програм илустрованих псалтира често садржао старозаветне теме, хришћанска контекстуализација Пс 28 не мора бити једини разлог за упечатљиву промену у илустровању стихова псалма. Може се опрезно претпоставити да је одустајање од ликовног приказа жртвоприношења у историји илуминације било последица и замирања те ритуалне праксе већ у периоду након уништења Другог храма око 70. године п. н. е.⁸³⁸

Иконографско решење илустрације Пс 28 у Минхенском псалтиру заснива се на симетрично развијеној композицији са приказом лучне конструкције под којом су буктиње ватре у средишту. Патристичка и визуелна егзегеза Пс 28 потврђује претпоставку предходних истраживача да је описана архитектура ликовна алузија на олтар старозаветног храма.⁸³⁹ Наиме, тумачећи стихове *поклоните се Господу у светој красоти* источнохришћански црквени оци објашњавају да се хвала Господу треба узносити у његовом светом двору, на месту његове Светиње.⁸⁴⁰ Ликовно оваплоћење те идеје видљиво је у развијеним представама храма на каролиншким минијатурама, као и мотиву олтара са буктињама у Томићевом псалтиру.⁸⁴¹ Господње присуство током приношења животиња на жртву изражено је и у форми ватрених језичака, који слове за симбол божанске теофаније, а усаглашени су и са самим стиховима псалма [*Глас Господњи сипа пламен огњени* (Пс 28: 7)].⁸⁴² Брижљивост којом су илуминатори стварали композицију потврђује и чињеница да је број Јевреја, животиња које се приносе и пламених језика усаглашен. У оквиру хришћанског мистичног учења о спиритуалној вредности бројева, број осам је повезиван са бројем људи спашеним у Нојевој барци (Пост 6–9) и бројем блаженстава неопходних за досезање Царства небеског (Мат 5: 3–10).⁸⁴³ Претпоставка о наменској употреби броја осам као симбола спасења и досезања вечног блаженства била би усаглашена са идејама благослова и сједињавања са Господом кроз приношење молитве у храму из Пс 28.

⁸³⁶ Nordström, *Rabbinische Einflüsse*, 420–421.

⁸³⁷ Weitzmann, *Sacra Parallela*, 57–58.

⁸³⁸ Искрпно о религиозним аспектима крвне жртве у јудаизму (корбан) v. N. Janowitz, *Rereading sacrifice: the semiosis of blood*, *Signs and Society* 3/2 (2015) 193–208; D. L. Weddle, *Sacrifice in Jewish tradition*, in: idem, *Sacrifice in Judaism, Christianity, and Islam*, New York 2017, 47–99. О људској жртви у јудаизму v. *Жртва Аврамова* уз Пс 104: 8–9 (fol. 134^v).

⁸³⁹ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 201.

⁸⁴⁰ Cf. supra.

⁸⁴¹ Cf. supra.

⁸⁴² Искрпно о теолошком садржају мотива пламених језичака v. *Спознаја Господа кроз његове творевине и законе* (Псалм 18).

⁸⁴³ О симболици броја осам у византијском нумеричком симболизму v. Мако, *Геометријски облици*, 46–47; Terrien, *Religious architecture and mathematics*, 153.

ПОЗИВ НА БЛАГОДАРЕЊЕ ГОСПОДУ, ДОБРОЧИНИТЕЉУ И ИЗБАВИТЕЉУ ПРАВЕДНИХ (ПСАЛАМ 33)

Сустрет Давида и свештеника Ахимелеха (fol. 43^v) (сл. 66)

авнм(ε)лехъ бесѣдова въ ц(а)роу д(а)в(н)доу, њ ѿнде въ свон стльпъ (доња маргина)⁸⁴⁴

Пс 33. Наслов: *(Псалам) Давидов, кад се пред Авимелехом учини луд, и он га отјера, те отиде.*

На ниском престоу са подножником седи цар Давид [д(а)в(н)дъ], одевен у владарско рухо, са белом марамицом у левој руци и круном на глави. Старозаветни цар окружен је четворицом младоликих дворјана у хаљинама различитих боја; један од њих у рукама држи сечиво дугачког црвеног мача. Пред царом Давидом је голобради свештеник Ахимелех [аві м(ε)лехъ]. Ахимелехове подигнуте руке и Давидова испружена десница илустрација су разговора који се одвија између две старозаветне личности. Високи зид са флоралним орнаментом лозице (у коју су уплетене две схематски изведене профилне маске) и једноставно архитектонско здање прекривено двосливним кровом у другом плану указује да се радња одвија у ентеријеру. У првом плану композиције приказан је и одлазак Ахимелеха [аві м(ε)лехъ] у његов дом [с(тл)ьпъ аві м(ε)лехъ(в)ъ] представом ступања свештеника на мердевине спратног здања у облику ротонде.⁸⁴⁵

Пс 33, чије се ауторство традиционално приписује старозаветном цару Давиду, припада групи захвалних псалама.⁸⁴⁶ У првој станци библијске песме верни се позивају на заједничко величање Господа Спаситеља (Пс 33: 1–10), док друга станца псалма развија слику Господње природе којој се хвала узноси (Пс 33: 11–22). Одабиром богољубивих путева и живота у врлини, говори се у псалму, праведници ће досегнути спасење, јер је човекољубиви Господ *близу онијех који су скрушена срца, и помаже онима који су смјерна духа* (Пс 33: 18).⁸⁴⁷ Обилје карактеристичних тематских мотива попут страха од Господа или парадигме о праведнику и грешнику, форма алфабетског акростиха, као и поучни тон псалмисте [*Ходите, дјецо, послушајте ме; научићи вас страху Господњему* (Пс 33: 11)] истичу и мудроносни карактер Пс 33.⁸⁴⁸

Тридесет и трећи псалам једна је од библијских песама у Псалтиру чије је значење контекстуализовано и историјским насловом који претходи његовим стиховима – *Ψάλλομ̃, д (авн)д(о)въ, ѣгда нѣзмѣни лице своѣ прѣдѣ авимелехом(ъ). | н ѿт(ъ)поустни ѣго, њ нзыде. оуѣненне блѣгод*

⁸⁴⁴ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 102–103.

⁸⁴⁵ Strzygowski, *Die miniaturen*, 29, Taf. XII, Bd. 28; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 202. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 62^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

⁸⁴⁶ О жанру Пс 33 в. Р. Ј. Botha, *The social setting and strategy of Psalm 34*, ОТЕ 10/2 (1997) 178; Gunkel, *Introduction*, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 33, 41, 45, 46, 52, 53 (класификује псалам као химну); Младеновић, *Давидови псалми*, 35, 37, 38. О карактеристикама псалама захвалности в. ... *Јер је суд Божји...* (Псалам 9).

⁸⁴⁷ О семантичким, литерарним и богословским карактеристика стихова Пс 33 в. Botha, *The social setting and strategy of Psalm 34*, 178–197; Младеновић, *Давидови псалми*, 95–109. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на тему благодарења Господу из Пс 33 в. *Psalms 1–50*, 244–257.

⁸⁴⁸ О елементима мудроносне поезије у Пс 33 в. Botha, *The social setting and strategy of Psalm 34*, 178; Gunkel, *Introduction*, 295, 297, 298, 301, 302; Р. Ј. Botha, Ј. Н. Potgieter, *'The Word of Yahweh is right': Psalm 33 as a Torah-psalm*, *Verbum et Ecclesia* 31/1 (Pretoria 2010) 1–8. О алфабетском акростиху у Пс 9 в. Ceresko, *The ABCs of wisdom in Psalm XXXII*, 99–104. О симболичкој вредности акростиха у хебрејској поезији в. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*.

аренниј.⁸⁴⁹ На основу јасних референци на старозаветне догађаје у наслову псалма, као и прегршт интертекстуалних веза стихова са 1Сам 21–26, Пс 33 повезан је најпре са наративом о Давиду и свештенику Ахимелеху из 1Сам 21, али и са целокупном историјом Саулових прогона Давида. Слика псалмисте који велича Господа Избавитеља постаје поетска верзија старозаветне приче о патњама младог и богољубивог Давида, који није наудио помазанику Господњем Саулу и кога су Господња спасоносна дела избавила из Саулових руку.⁸⁵⁰ Међутим, двосмисленост историјског наслова псалма условила је и његова различита тумачења у делима црквених отаца. У речима *кад се пред Авимелехом учини луд* појединци су препознали епизоду Давида пред свештеником Ахимелехом, а лудост Давидову изједначили са Давидовим скривањем истине да је у бекству од Саула (1Сам 21: 1–9) (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).⁸⁵¹ С друге стране, свети Евсевије Цезарејски у делу *Εισ τον Ψαλμόν* и свети Василије Велики у опширној *Беседи на тридесет трећи псалам* бележе да је наслов могао да се односи и на потоњу епизоду истог поглавља *Прве књиге Самуилове* и причу о Давиду пред филистинским царем Ахисом, када је изигравајући лудило избегао Ахисову освету (1Сам 21: 10–15). Непомињање Ахиса у наслову псалма црквени аутори објашњавају чињеницом да је *Авимелех било заједничко име иноплеменских царева, док је сваки од њих имао и своје лично име. (...) Тако је и овде, у натпису, Авимелех из Давидовог времена назван заједничким царским именом, док историја предаје да се он звао Ахис.*⁸⁵² Древност историјских наслова и непостојање концензуса чак и у оквиру најстарије егзегезе псалма не дозвољавају доношење поузданог закључка о томе на коју епизоду из 1Сам 21 је наслов Пс 33 био референца, али контекст тумачења остаје исти – Давидов тријумф уз Господњу помоћ.

Као свечана песма благодарења Господу, Пс 33 читао се на свршетку источнохришћанске литургије, приликом поделе нафоре верницима који се тога дана нису причестили.⁸⁵³ Такође, стихови Пс 33: 8 [*Испитајте* (окусите) *и видите како је добар Господ* (Пс 33: 8)] употребљаван је као причастан (стих појан за време раздробљавања агнеца и причешћивања свештенослужитеља) током литургије Пређеосвећених дарова.⁸⁵⁴ Литургијска употреба осмог стиха утицала је и на његову визуелну егзегезу, те се у појединим илустрованим псалтирима средњег века уз њега налазе композиције *Причешће апостола*, *Причешће праведника* или *Христово умножавање хлебова*.⁸⁵⁵ Међутим, већ је

⁸⁴⁹ Jagić, *Einleitung*, XXXVII; Ševčenko, *Psalmintitel*, 62–63.

⁸⁵⁰ Искрпно о интертекстуалној вези Пс 33 и наратива из 1Сам 21–26, која нуди шире херменеутичке оквире за тумачење Давидовог историјског портрета v. P. J. Botha, *Annotated history – the implications of reading Psalm 34 in conjunction with 1 Samuel 21–26 and vice versa*, ОТЕ 21/3 (2008) 593–617; Johnson, *David in distress*, 69–76.

⁸⁵¹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Προς Марκελλίνον, Εις την ερμηνείαν των Ψαλμών*, in: PG 27, col. 165D–168A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 79); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1101B–1104A (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 207–208).

⁸⁵² Εὐσέβιος τῆς Καισαρείας, *Εισ τον ΚΗ΄ ψαλμόν τω Δαβιδ ΑΓ΄*, in: PG 29, col. 288D–293A; Βασιλείος, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Εισ τον ΚΗ΄ ψαλμόν*, in: PG 29, col. 349B–552B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 430–431). Cf. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 103.

⁸⁵³ Мирковић, *Православна литургика* II/1, 122.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, 135.

⁸⁵⁵ Композиција *Причешћа апостола* или *Причешћа праведника* краси стихове Пс 33: 8 у Пантократор 61 (fol. 37^v) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 24, pl. 5; Лондонском (fol. 37^v) – Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 27, pl. 22, fig. 64; Бристолском (fol. 53^r) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 57, pl. 50 и Хамилтон псалтиру (fol. 85^v) – Navice, *The Hamilton psalter* I, 397; II, fig. 57. Композиција *Христос умножава хлебова* налази се уз Пс 33: 8 у Хлудовском (fol. 30^r) – Щепкина, *Миниатюры Хлудовской*

истакнуто да су сви псалми са историјским насловима у Минхенском псалтиру, изузев Пс 134, илустровани наративним композицијама заснованим на историјском контексту који су ти наслови пружали, те литургијска употреба Пс 33 није била од значаја приликом ликовног обликовања стихова псалма у српском рукопису.⁸⁵⁶

Двоструке старозаветне референце садржане у историјском наслову Пс 33 утицале су не само на различита тумачења псалма у делима патристичких аутора, већ и на тематску двосмисленост његове визуелне егзегезе. Наслов Пс 33, најчешће илустровани део псалма, увек је праћен сликом *Давида пред Авимелехом* [Пантократор 61 (fol. 36^v), Хлудовски (fol. 29^v), Лондонски (fol. 37^r), Барберини (fol. 55^r), Бристолски (fol. 52^v) (сл. 67), Ватикански (fol. 55^r) и Хамилтон псалтир (fol. 85^r)].⁸⁵⁷ Наведене минијатуре обухватају иконографски изузетно блиске приказе младоликог Давида покрај цара на престолу пред дворском архитектуром и, остајући усаглашене са насловом Пс 33, покрај царске фигуре исписују Ахимелехово име. С обзиром на то да је Ахимелех из 1Сам 21: 1–9 био свештеник, у владарском портрету у илустрацији Пс 33 пре треба препознати лик гатског цара Ахиса. Различите иконографске образе старозаветних личности потврђује и целостранична композиција уз одговарајуће одељке текста илустроване Књиге царева из XI века, *Vat. Gr. 333*, где је Ахимелех приказан у свештеничкој одори покрај часне трпезе, а цар Ахис на трону у палати (fol. 28^v) (сл. 68).⁸⁵⁸ Очигледно је приликом преношења минијатура из литерарног предлошка на основу ког су створене (1Сам 21) у илустроване псалтире веома рано дошло до ликовног сажимања двају сукцесивних епизода, те традиционалног изједначавања свештеничког лика Ахимелеха и владарског лика Ахиса. Међутим, тиме се не исцрпљују тумачења илустрација наслова Пс 33.

Композиција у Томићевом псалтиру (fol. 53^r) (сл. 69), као и наративнија варијанта исте теме у српском рукопису, такође су ликовна оваплоћења наратива о Давиду пред Ахимелехом, али представљају посве необична иконографска решења.⁸⁵⁹ Најпре треба истаћи да је у јужнословенским псалтирима свештеник Ахимелех представљен у обраћању Давиду, иако је то у супротности са основним наративом, где се јасно каже да је Давид бежећи од Саула дошао к њему (1Сам 21: 1). Сам Давид је у оба рукописа приказан као цар на престолу, иако се читава историја Саулових прогона везује за Давидову младост када није поседовао царско достојанство. Његов статус истакнут је и представом дворјана око престола. Наиме, још у периоду рановизантијске уметности, мотив владарске пратње покрај престола постао је неизоставни део репертоара империјалне иконографије и симбол моћи и снаге владара на трону. Од краја XIII века групни портрет дворјана уз владарски престо обогаћује се и фигуром мачоносца, на представама царских аудијенција, сабора или суђења у живопису храмова српске средњовековне државе.⁸⁶⁰ Такође, и у Минхенском и у

Псалтири, л. 30 и Барберини псалтиру (fol. 55^v) – *The Barberini psalter*, 75–76. Cf. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 33.

⁸⁵⁶ За разматрање функције и симболичке вредности историјских псалама v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*. Cf. *Величанствена улога Господа у историји Израиља (Псалам 134)*.

⁸⁵⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 13; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 23–24, 57, pl. 5, 50; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 27, pl. 22, fig. 63; Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтири*, л. 29об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 396–397; II, fig. 56; *The Barberini psalter*, 75. Cf. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 33.

⁸⁵⁸ Lassus, *Livre des Rois*, 56–57, pl. XV, fig. 52.

⁸⁵⁹ Джурова, *Томићев псалтир I*, 97–98; II, ил. 16.

⁸⁶⁰ Parani, *Reconstructing the reality of images*, 144–145 (са исцрпним пописом споменика у којима се сачувала представа мачоносца у групи дворјана покрај престола).

Томићевом псалтиру изведена је и потоња епизода одласка Ахимелеха, која се највероватније може објаснити самим насловом – *кад се пред Авимелехом учини луд, и он га отјера, те отиде*. Међутим, по старозаветном наротиву одлазак се није односио на свештеника Ахимелеха, већ на Давидов одлазак и потоње спасење од цара Ахиса (1Сам 21: 14–22: 1). С друге стране, иконографски детаљи композиције у српском кодексу показује да су илуминатори израђивали и ту минијатуру подједнако пажљиво, несвесни њене тематске неусаглашености са двосмисленим историјским насловом псалма. То потврђује сценографија у форми развијене дворске архитектуре, као и скуп дворјана, међу којима је и мачоносац. Оправдано је запитати се и да ли у изразито истакнутом црвеном мачу треба препознати ликовну референцу на Голијатов мач, битан мотив у наротивима и о Ахимелеху и о Ахису (1Сам 21: 8–9).

Конечно, треба начинити покушај одгонетања минијатура у јужнословенским рукописима и њихову неусаглашеност са компаративним ликовним материјалом у другим источнохришћанским илустрованим псалтирима. С обзиром на постојање две различите варијанте исте тематске погрешке, композиције у Минхенском и Томићевом псалтиру указују на постојање непознатог (заједничког?) иконографског предлошка у коме је наслов Пс 33 погрешно ликовно интерпретиран.⁸⁶¹ Творци Минхенског псалтира чак су исписали и натпис уз слику *Сусрета Давида и свештеника Ахимелеха*, који је усаглашен са тематски нелогичном композицијом, а не са насловом псалма. Последица такве грешке је трансформација традиционалне слике младог Давида пред царом Ахимелехом/Ахисом у представу Давидове царске аудијенције. На тај начин је основна теолошка идеја псалма, истакнута и самим положајем минијатуре уз стих *Тражих Господа, и чу ме, и свијех невоља мојих опрости ме* (Пс 33: 4) – спасење Давидово захваљујући Господу – изгубљена. Француска историчарка уметности Сузи Дифрен објаснила је неусаглашеност композиција из српског и бугарског псалтира са традиционалном ликовном егзегезом Пс 33 као особеност јужнословенске псалтирске ликовне рецензије, у оквиру које су се, инсистирањем на „позитивном“ приказивању традиционалног аутора псалама, стварале тематски погрешне илустрације историјских тема из Давидовог живота.⁸⁶² Своје закључке Сузи Дифрен поткрепљује тематски необичним сликама *Давид на престолу у кући Авимелеховој* (fol. 68^r), *Цар Давид у палати* (fol. 70^r) и *Војска опкољава Давида у његовом дому* (fol. 75^v). Међутим, пажљивом иконографском анализом наведених илустрација псалама показало се да су карактеристичне представе, заправо, производ уметничких тежњи ка проширивању традиционалног сликаног наратива, а не корекције Давидове историјске улоге.⁸⁶³ Такође, аргумент да је у Минхенском псалтиру присутна одбојност према приказивању цара Давида као недостојног протагонисте ликовних наратива мора се одбацити.⁸⁶⁴ На листовима Минхенског псалтира насликан је већи број композиција на којима је старозаветни владар представљен у бегу од Саула, скривајући се у пећинама [*Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* (fol. 11^r), *Саул гони Давида и Молитва*

⁸⁶¹ Иконографске погрешке у композицији у Минхенском псалтиру приметилa је и Сузи Дифрен, која је приказ Ахимелеха покрај врата његовог дома повезала са Давидовим изигравањем лудила пред царом Ахисом (Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 202). Cf. *И претвори се пред њима и учини се луд у рукама њиховијем; и шараше по вратима, и бацаше пјену низ браду своју* (1Сам 21: 13).

⁸⁶² Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 158–159, n. 24.

⁸⁶³ Cf. *Давид на престолу у кући Авимелеховој* уз наслов Пс 51 (fol. 68^r); *Цар Давид у палати* уз наслов Пс 53 (fol. 70^r); *Војска опкољава Давида у његовом дому* уз наслов Пс 58 (fol. 75^v).

⁸⁶⁴ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 210.

Давидова (fol. 23^v) и Саул прогања Давида који се крије у пећини (fol. 73^v)],⁸⁶⁵ а портрет цара који се каје свестан својих сагрешења, те одбацује и ознаке свог владарског достојанства, посебно је упечатљив на илустрацији *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (fol. 66^r).⁸⁶⁶ Имајући на уму богатство и разноликост Давидових портрета у српском рукопису, који су неизоставно усаглашени са теолошким идејама илустрованих псалама, композицију уз стихове Пс 33 не треба тумачити као свесно изведену исправку историјске приче, већ као производ вишестолетних преклапања два сукцесивна старозаветна наратива и у патристичкој и у визуелној егзегези псалма.

МОЛИТВА КАО ИЗВОР ПОСТОЈАНОГ СТРПЉЕЊА И СПАСЕЊА ЗА ПРАВЕДНИКЕ (ПСАЛАМ 39)

Молитва преподобних (fol. 52^r) (сл. 70)

м(о)лѣнїѣ, пр(ѣ)под(о)б(ь)нїѣ || м(о)лѣнїѣ пр(ѣ)под(о)б(ь)ннѣ (доња маргина)⁸⁶⁷

Пс 39: 3–4: *И метну у уста моја пјесму нову, хвалу Богу нашему. Виде многи, и почињу се бојати Господа, и уздати се у њега. Благо ономе који на Господа ставља надање своје (...).*

На златном фону минијатуре, без назнаке простора, представљене су једна наспрам друге две групе светих ованчане ореолима. Хор пет светих жена на левој страни композиције сачињен је од приказа свете преподобнице седе косе и мршаваг, готово нагог тела (са бедрима прекривеним комадом тканине) и две свете монахиње (једна са карактеристичним оглављем испод ког извире вео и друга у монашкој ризи са аналавом и огртачем). У другом плану назире се још две свете жене. Једној је глава прекривена мафорионом, док се о оглављу друге не може донети сигурни суд. Насупрот светим женама налази се хор петорице светих монаха. Тројица светих у првом плану одевени су у ризе и монашке огртаче и сваки од њих истакнут је појединачним иконографским детаљима (монашки кукул, карактеристична дуга брада, специфично оглавље). У другом плану представљене су још две фигуре светих. Предводници светитељских група, преподобница и великосхимник, приказани су у профилу са рукама подигнутим у молитви. Свети упиру поглед ка широком сегменту неба из ког се помаљају Руке Господње [ꝛ ꝥ] које их благосиљају.⁸⁶⁸

Специфична структура и поетска лепота Давидовог Пс 39 заснива се на јасној жанровској антитези између псалма захвалности (Пс 39: 1–10) и индивидуалне тужбалице (Пс 39: 11–17).⁸⁶⁹ Имајући на уму безграничност Господњих чудеса, која се величају у првој

⁸⁶⁵ Cf. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fol. 11^r); *Саул гони Давида и Молитва Давидова* уз наслов Пс 17 (fol. 23^v); *Саул прогања Давида који се крије у пећини* уз наслов Пс 56 (fol. 73^v). Старозаветни владар насликан је у бегу и на илустрацији Пс 142, али је иконографским мотивом анђела на тој композицији истакнута идеја Господње заштите, а не Давидовог бега. V. Анђео *Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске* уз наслов Пс 142 (fol. 175^v).

⁸⁶⁶ Cf. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* уз наслов Пс 50 (fol. 66^r).

⁸⁶⁷ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 103.

⁸⁶⁸ Strzygowski, *Die miniaturen*, 29, Taf. XIII, Bd. 29; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 202–203. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 73^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 237.

⁸⁶⁹ О мешаном жанру Пс 39 v. Gunkel, *The Psalms*, 33; idem, *Introduction*, 22, 121, 184, 199, 200, 202, 203, 205, 213; Младеновић, *Давидови псалми*, 38. О трансформацији жанра из псалма захвалности у индивидуалну тужбалицу v. ... *Јер је суд Божји...* (Псалам 9).

станци псалма [*Многа су чудеса твоја, која си учинио, Госпoде, Боже мој, и многе су мисли твоје о нама. Нема ти равна. Хтео бих јављати и казивати, али им броја нема* (Пс 39: 5)], стихотворац упућује молбу Господу за помоћ у недаћама садашњости [*Госпoде, немој затворити срца својега од мене; милост твоја и истина твоја једнако нека ме чувају* (Пс 39: 11)], описаних у другом делу библијске песме. Наменски створена тензија између стихова благодарења Господу и драматичних стихова који описују патње псалмисте ублажава литерарни *inclusio* на почетку и крају псалама – *Дуго чеках Господа* (Пс 39: 1) и *Боже мој, не часи* (Пс 39: 17).⁸⁷⁰ Хришћански аутори развили су са посебном пажњом тему приношења молитве Господу из Пс 39; за праведника који не затвара своја уста за хвалу Господа, срце Спаситеља се никада неће затворити.⁸⁷¹ Значај благодарне песме најбоље је сумирао свети Атанасије Александријски у писму пријатељу Марцелину о спиритуалној употреби псалама – *током напада, док трпиш невоље и желиш да се научиш предности постојаног стрпљења, певај (псалам) 39*.⁸⁷²

На идеји потпуног предавања молитви и вери у Господа заснива се и употреба Пс 39 у источнохришћанским богослужбеним обредима. Наиме, традиционална парадигма упражњавања непрестане молитве и богољубивог и смерног понашања био је живот светих пустиножитеља и монаха. Стога је Пс 39 имао изузетну улогу у празничној служби преподобника. Први стих псалма појао се на служби за преподобнике и на литургији, а био је употребљаван и у целости као изабрани псалам за преподобнике.⁸⁷³

Слика *Молитве преподобних* у Минхенском псалтиру постављена је уз одговарајуће стихове о благословеним праведницима који приносе молитвену песму Господу. Упечатљив иконографски мотив светитељских хорава, традиционално везиван за *Другу беседу о крсту* светог Јована Златоустог и развијене композиције Страшног суда, доминира композицијом.⁸⁷⁴ Поред есхатолошке употребе мотива, која је наглашена већ у Новом завету [*Јер како по Адаму сви умиру, тако ће и по Христу свих оживљети. Али сваки у свом реду* (1Кор 15: 22–23)], скупине светитеља истог ранга појављивале су се и у другим програмским контекстима у монументалном сликарству XIV века. То потврђују групни портрети светих жена на ступцима наоса и северног спољашњег брода цркве Богородице Љевишке у Призрену (1310–1313), групе светих у хорovima на своду капеле Светог Григорија Богослова у цркви Богородице Перивлепте у Охриду (1364–1365) или чиновни светих у композицији *Гозбе небеске* у слепој калоти припрате цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377).⁸⁷⁵ Упркос тематској разноликости наведених

⁸⁷⁰ О структуралним и тематским одликама Пс 39, као и о његовој вези са Пс 69 v. N. H. Ridderbos, *The Structure of Psalm XL*, Oudtestamentische Studiën 14 (1965) 296–304; P. Auffret, „*Les oreilles, tu mes (les) as ouvertes*“. *Etude structurelle du Ps 40 (et du Ps 70)*, Nouvelle Revue Théologique 109/2 (1987) 220–245; Villanueva, *The 'uncertainty of a hearing'*, 106–113.

⁸⁷¹ За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 39 v. *Psalms 1–50*, 313–319.

⁸⁷² Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Του εν αγιοις πατρος ημών Αθανάσιου αρχιεπισκόπου αλεξανδρείας πρὸς Μαρκελλινον εις την ερμηνειαν των ψαλμων*, in: PG 27, col. 32BC.

⁸⁷³ Джурова, *Томичов псалтир* I, 98.

⁸⁷⁴ О сликању светитељских хорава у источнохришћанској уметности, са посебним нагласком на композицију *Страшног суда* v. Millet, *La Dalmatique*, 82–98; Тодић, *Грачаница*, 161; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 365–366, 370 (са старијом литературом). Cf. *Златоустове беседе у српском преводу*, trans. А. Павловић, Панчево 1882, 196.

⁸⁷⁵ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137; Ј. Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 67–78, црт. 7–10; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 365–366, 370.

композиција, идејни контекст у коме се појављује мотив хора светих је веома сличан – благодарене Господу и учешће светих у мистерији Господњег тријумфа.

Источнохришћанска литургијска улога Пс 39 у потпуности је обликовала и визуелну егзегезу стихова псалма, те је приликом приказивања светитељских хора у Минхенском псалтиру одабран ранг преподобника. Током извођења минијатуре *Молитва преподобних* очигледно је уложен труд и у иконографско диференцирање светитељских ликова ради постизања визуелне динамике композиције. На основу типолошких карактеристика свете преподобнице која је представљена на челу хора светих жена, могло би се помишљати да је изображена по лику свете Марије Египатске. Култ александријске блуднице био је развијен у православним круговима, док је композиција *Причешћа Марије Египатске* на површинама доворотника портала храма особито популарна у монументалном сликарству XIV века.⁸⁷⁶ Требало би издвојити и хор светих жена у оквиру композиције *Страшног суда* у спољашњој припрати Богородице Љевишке (1310–1313).⁸⁷⁷ Почасно место предводнице светитељки, додељено управо светој испосници, потврђује њен углед међу светим женама хришћанске историје и идејно се може повезати и са илустрацијом Пс 39 у српском рукопису. Да је у питању промишљена употреба карактеристичног иконографског типа сведочи и илустрација Пс 148 – *Сабор светих и народа Израџа слави Господа у храму* (fol. 182^v). У оквиру истог идејног контекста приношења хвале Господу, на прочељу поворке светих жена насликан је исти светитељски лик.⁸⁷⁸ Покушај идентификације других светитељских портрета остао би само у домену нагађања.

Ликовни програм који прати стихове Пс 39 у илустрованим псалтирима средњег века неуобичајено је скроман.⁸⁷⁹ Изузев традиционално ликовно распричаног Утрехтског псалтира (fol. 24^r), међу иконографски разноликим решењима налазе се *Молитва псалмисте пред црквом* уз Пс 39: 13 у Штутгартском (fol. 52^r), *Молитва Давида и праведника* Господу уз Пс 39: 1–4 у Ватиканском псалтиру (fol. 70^r) и *Молитва светог Василија Великог* уз Пс 39: 10–11 у Балтимор (fol. 15^r) и Кијевском псалтиру (fol. 55^r).⁸⁸⁰ Једино је у Томићевом псалтиру приказана молитва преподобника и преподобница испод небеског сегмента са Рукама Божијим, симетрично решена на истоветан начин као у Минхенском псалтиру (fol. 66^r) (сл. 71).⁸⁸¹

Очигледно је да у грчким псалтирима није постојала устаљена визуелна егзегеза Пс 39, али је заједнички тематски именитељ малобројних композиција свакако тема молитве. С друге стране, ликовна формулација стихова Пс 39 у јужнословенским псалтирима најбоље се може разумети ако се сагледа литургијска улога псалма. Ова пракса је вероватно повезана са јерусалимским типиком, будући да се у грчким псалтирима не налазе такве слике.

⁸⁷⁶ О култу свете Марије Египатске и њеним представама у ликовној уметности XIV века v. С. Радојчић, *Уна poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, in: idem, *Текстови и фреске*, 40–56. Д. Војводић, *Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Београд 1988, 484–514 (дипломски рад, Универзитет у Београду); Габелић, *Лесново*, 123–124, сл. 53, 54.

⁸⁷⁷ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, pl. XLV. Cf. Војводић, *Представе светитељки*, 514.

⁸⁷⁸ *Сабор светих и народа Израџа слави Господа у храму* уз Пс 149: 1–2 (fol. 182^v).

⁸⁷⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 39.

⁸⁸⁰ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 15–16; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 16: 11, pl. 28: 1, pl. 29: 4, pl. 54: 12, pl. 69: 1, pl. 72: 12, pl. 73: 5, pl. 75: 33, pl. 83: 5; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 116; *Киевская Псалтирь*, л. 55; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 39.

⁸⁸¹ Джурова, *Томићев псалтир* I, 98; II, ил. 17.

ЖУДЊА ЗА СПАСЕЊЕМ У ГОСПОДУ (ПСАЛАМ 41)

Молитва Давидова и јелен на извору воде (fol. 54^v) (сл. 72)

мбл(к)нїк давндѡво и прїтъга (доња маргина)⁸⁸²

Пс 41: 1–2: *Као што кошута тражи потоке, тако душа моја тражи тебе, Боже! Жедна је душа моја Бога, Бога животога, кад ћу доћи и показати се лицу Божијему?*

Цар Давид [пр(орок) д(а)в(н)д(ь)] приказан је као владар (обучен у дивитисион са лоросом и крунидбени плашт и има круну) у скрушеном молитвеном ставу. Окренут је ка високом дрвету зелене крошње, изнад кога се из сегмента неба помаља роука г(оспод)на која га благосиља. Покрај цара, у дну стеновите голети, јелен са великим роговима напаја се водом из геометризовано приказаног језера (ељнь пне | водоу).⁸⁸³

Псалам 41 прва је песма у псалтиру која се приписује певачима старозаветног храма, синовима Корејевим.⁸⁸⁴ Као молитвени псалам појединца, Пс 41 изражајном поетском лепотом описује боловање душе – боловање које не уништава веру псалмисте, већ појачава његову жудњу за Господом, отелотворену централном сликом јелена који чезне за изворима вода.⁸⁸⁵ Древни симбол јелена много је старији од хришћанства. У класичној традицији посебно се истичу његова брзина, племенитост и лековита својства његових рогова.⁸⁸⁶ Повезан са хришћанским учењима и, посебно, са поетиком жеђи из Пс 41, симбол јелена стиче значајно место и у оквиру хришћанске доктрине. Познато сведочанство тог процеса је, пре свега, грчки бестијаријум *Физиолог*, веома популаран и у српској средњовековној мисли.⁸⁸⁷ У *Слову о ходећим и летећим створењима*, теолошке и поучне приче тог

⁸⁸² Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 103–104.

⁸⁸³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 30, Taf. XIII, Bd. 30; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 203. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 76^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 237–238.

⁸⁸⁴ Аутори једанаест псалама у Псалтиру (Пс 41–48, 83–84, 86–87) потомци су Кореја који је подигао буну против Мојсија и Арона (Бр 16: 1–40; 26: 9–1). Синови Корејеви били су чувари капије Храма (1Дн 9: 17–19; 26: 19) и припадали су реду певача за време првог и другог Храма (1Дн 6: 31–48; 2Дн. 20:19). О месту колекције псалама синова Корејиних унутар псалтира, као и о њиховој доминантној теми искупљења из Ада v. D. C. Mitchell, 'God Will Redeem My Soul from Sheol'. *The Psalms of the Sons of Korah*, *Journal for the Study of the Old Testament* 30/3 (2006) 243–262; Младеновић, *Давидови псалми*, 10, 15, 17, 20.

⁸⁸⁵ Мотив жеђи у развијању слике чежње за Богом (без симбола јелена) присутан је и на другим местима у Псалтиру. Cf. *Боже! Ти си Бог мој, к теби раним, жедна је тебе душа моја, за тобом чезне тијело моје у земљи сухој, жедној и безводној* (Пс 62: 1). О поетским хришћанским сликама садржаним у Пс 41 v. Rev. J. R. Macduff, *The hart and the water-brooks. A practical exposition of the forty-second psalm*, New York 1860, passim. О карактеристикама жанра тужбалица у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

⁸⁸⁶ Исцрпно о симболу јелена у касноантичкој литератури и уметности, како у ранохришћанском, тако и у генералном контексту v. J. Wiesner, *Zum Hirsch in der Frühzeit*, in: *Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums*, ed. Th. Klauser, A. Rücker, Münster 1939, 309–319; *Hirsch*, in: *LCI II*, 286–289 (P. Gerlach); B. Domagalski, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst. Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, Münster 1990, 12–19; J. Ердељан, *Жичка плоча са представом јелена. Прилог познавању иконографије српске фунерарне пластике позног средњег века*, in: *Манастир Жича*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 296; O. Brandt, *Deer, lambs and water in the Lateran baptistery*, *Rivista di archeologia Cristiana* 81 (Roma 2005) 140–141.

⁸⁸⁷ Ранохришћански састав *Физиолог* (настао у Александрији, највероватније током II века) у себи сажима хришћанска знања о природословљу, заснована на хеленистичким упориштима, и теолошко-дидактичку садржину алегориских прича. О структури *Физиолога* и његовој вези са Светим писмом, као и о промени употребне вредности *Физиолога* условљеној његовим различитим редакцијама (од разјашњавања

ранохришћанског списа развијају алегоријске ликове животиња, прожете нитима хришћанске догме. Међу њима, налазе се и слике јелена, непријатеља змија (*Слово о јелену и змију*)⁸⁸⁸ или јелена који трага за извором вода да би избегао смрт након поражавања змије (*Друго о јелену*).⁸⁸⁹ Најстарија александријска редакција *Физиолога* започиње Слово о јелену управо цитатом првог стиха Пс 41: *Давид викну казујући “као што јелен жуди за извор водом, тако душа моја чезне Боже за тобом!” Физиолог приповеда о јелену као великом непријатељу змије. Када змија умакне јелену у земљине пукотине, јелен одлази и пуни уста речном водом, а затим пљује у земљину пукотину где се налази змија. Када истера змију, лови је и убија.*⁸⁹⁰ Дакле, након убијања змије, односно победе над грехом, у јелену се јавља неутољива жеђ, једнака жудњи праведника за љубављу Господњом. У оквирима такве јудео-хришћанске традиције, брзина јелена, истицана у античкој мисли, остаје значајна компонента чежње и хитрости којима ће верници приступити прво води крштења, а затим и изворима истине хришћанске вере. Надовезујући се на касноантичку и бестијаријумску симболику, хришћански црквени оци развијају алегорију о јелену. Извор на коме јелен утољава своју жеђ поистовећују са светом водом крштења (свети Григорије Назијански, *На свето крштење (Беседа XL)*), Јован Златоусти, *Беседа на XLI псалм* и Зенон Веронски, *Invitatio ad fontem VIII*),⁸⁹¹ затим са Светим Духом уз чију је помоћ умртвљен грех змије (свети Исихије Јерусалимски, *О насловима псалама*),⁸⁹² као и са непресушном фонтаном живота и истине, па и самим Господом (свети Кирил Јерусалимски, *Катехеза XVIII* и Августин, *Enarratio in Psalmum XLI*).⁸⁹³ Као симбол смиреноумља и уништитеља страсти, јелен се појављује и у поукама *Лествица* Јована Лествичника (*Запази, о, душо пуна вере,*

основних ранохришћанских догми до моралних хришћанских поука) v. Драгојловић, *Физиолог у Срба*, 1–17, 76–105, 121–129, 155–165; M. J. Curley, *Physiologus, Physiologia and the rise of Christian nature symbolism*, *Viator* 11 (1980) 1–10; J. H. Decklerck, *Remarques sur la tradition du Physiologus grec*, *Byzantion* 51 (1981) 148–158; M. Лазић, *Физиолог у византијској и српској средњовековној књижевности*, in: *Физиолог*, 9–28; *Physiologos*, in: *ODB* III, 1674 (J. Scarborough, A. Kazhdan); A. Стојкова, *Библијска симболика у јужнословенском Физиологу*, *Српска књижевност и Свето Писмо* 26/1 (Београд 1997) 243–249. О филозофској, етичкој и естетској природи Физиолога v. М. Живковић, *Свет Физиолога*, *ЛМС* 491/6 (Нови Сад 2013) 815–829.

⁸⁸⁸ Драгојловић, *Физиолог у Срба*, 197–198; *Физиолог*, 45.

⁸⁸⁹ Драгојловић, *Физиолог у Срба*, 229–230; *Физиолог*, 45.

⁸⁹⁰ По цитату најстарије, александријске редакције – Стојкова, *Библијска симболика*, 248–249.

⁸⁹¹ Свети Григорије Назијански саветује катехумене како треба да хитају ка води Крштења, прескачући једни друге, хитро попут јелена (Γρηγόριος ο Θεολόγος, Αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως, *Λογος Μ'. Εἰς τὸ ἀγιον βάπτισμα*, in: PG 36, col. 391A–392D). Сличну слику потраге за извором у оквиру хришћанског концепта крштења, уз истицање брзине јелена, доноси и свети Зенон Веронски (Sancti Zenonis, episcopi veronensis, *Invitatio ad fontem VIII*, in: PL 11, col. 482A–483A). Због јасне баптизмалне симболике, свети Јован Златоусти препоручује појање Пс 41 приликом обреда крштења (Ἰωάννης ο Χρυσόστομος, *Εἰς τὸν ΜΑ' Ψαλμον*, in: PG 55, col. 155–168).

⁸⁹² Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 27, col. 814B–814C.

⁸⁹³ Слика Бога као истинитог извора развија се и независно од Пс 41. V. Ο Κύριλλος, Αρχιεπισκόπου Ιερουσαλήμων, *Κατηχῆσις ΙΗ'*, in: PG 33, col. 1050 (NPNF 7, 143). Свети Августин посебну пажњу поклања тумачењу првих стихова Пс 41, које почиње поједностављеном паралелом чежње катехумена за ритуалом крштења и даље је развија тежњом сваког хришћанина за Господом, који је фонтана живота и истине [Augustinus, Hipponeis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 464–467 (NPNF VIII, 132–133)]. Господ је представљен као извор живе воде и другим старозаветним књигама [*Јер два зла учини мој народ: оставише мене, извор живе воде, и ископаше себи студенце, студенце испроваљиване, који не могу да држе воду* (Јер 2: 13)], док јеванђеље чува исту такву слику Исуса [*А који пије од воде коју ћу му ја дати неће ожедњети до вијека; него вода што ћу му ја дати биће у њему извор воде која тече у живот вјечни* (Јн 4: 14)]. Детаљно о јудео-хришћанској интерпретацији Пс 41 v. Brandt, *Deer, lambs and water*, 141–143; *Psalms 1–50*, 327–332.

када као јелен истреби звери, душа жуди и гине за Господом, захваћена огњем љубави као отровом). На таквој семантичкој равни може се успоставити веза између јеленове неутољиве жеђи и Давидове жудње за Богом и ишчекивања Господњег присуства, исказана ликовним темама јелена на извору и старозаветног цара у молитви.⁸⁹⁴ Узевши у обзир популарност *Физиолога* у јужнословенској литерарној традицији, не треба занемарити ни очигледан утицај симболике јелена и поетике Пс 41 на стару српску књижевност, усмерене ка идеји жудње за Богом.⁸⁹⁵ Један од сликовитијих примера свакако је мотив ујелењења душе Растка Немањића у *Житију светог Саве* Теодосија Хиландарца.⁸⁹⁶ Имајући на уму разнолику симболику мотива, може се закључити да је древна слика јелена покрај извора вода била неодвојиви део хришћанског сотериолошког наратива.

Баптизмална симболика Пс 41 може се потврдити и његовом литургијском употребом. Свети Августин објашњава да су стихови Пс 41 били посебно одговарајући за употребу приликом ритуала крштења у ранохришћанској цркви и да су се појали приликом приступања катихумена баптизмалној води.⁸⁹⁷ Стога се стихови Пс 41 употребљавају на богослужењима у дане обележавања сећања на Христово крштење.⁸⁹⁸ Такође, свети Василије Велики у *Беседи која подстиче на Свето Крштење* бележи и да не постоји пригоднији тренутак за крштење од дана Пасхе.⁸⁹⁹ Идеја концептуалног повезивања Христовог крштења и васкрсења старија је од времена књижевног стваралаштва кападокијског оца и своје догматско упориште има још у Новом завету [*Или не знате да сви који се крстисмо у Исуса Христа, у смрт његову крстисмо се? Тако се с њим погребосмо крштењем у смрт да као што уста Христос из мртвијех славом очином, тако и ми у новом животу да ходимо* (Рим 6: 3–4)]. И старија црквена пракса сведочи о томе да је време Великог поста сматрано одговарајућим периодом за припремање катехумена ради крштења у Светом Духу, које се најчешће обављало на дан Христовог васкрса или током Страсне седмице.⁹⁰⁰ Дакле, догматско хришћанско учење указује да је Христовим васкрсењем омогућено да сваки човек крштењем уђе у обновљење живота.⁹⁰¹ На таквој

⁸⁹⁴ Слична слика праведника као јелена постоји и на другим местима у Светом писму. Сф. *Бог је крјепост моја и сила моја и чини да ми је пут без мане. Даје ми ноге као у јелена, и на висине моје ставља ме* (2 Сам 22: 33–34); *Господ је Господ сила моја, и даће ми ноге као у кошуће, и водиће ме по висинама мојим* (Ав 3: 19).

⁸⁹⁵ Драгојловић, *Физиолог у Срба*, 286–303; Стојкова, *Библијска симболика*, 247. За преглед цитата Пс 41:1 у старим српским рукописним споменицима и напписима в. Г. Станојевић, *Свето Писмо у нашим старим споменицима*, 350–353 (бр. 1126), 370–371 (бр. 1192), 550–551 (бр. 1841), 594–595 (бр. 1993), 598–599 (бр. 2006), 600–601 (бр. 2015), 604–605 (бр. 2026).

⁸⁹⁶ *Јер не знаћаху да неће тражити јелене, већ извор живота, Христа, да њиме напоји ујелењену душу своју, распаљену огњем од чежње љубави његове* (Теодосије Хиландарац, *Живот светог Саве*, ed. Ђ. Даничић, ред. Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 10). Искрпно о псалмској слици јелена каква постоји у српској књижевности од XIII века в. С. Томин, *Мотив ујелењења душе код Теодосија Хиландарца*, Српска књижевност и Свето Писмо 26/1 (Београд 1997) 42–43, 46–50.

⁸⁹⁷ На тај начин је изједначена чежња катихумена ка баптизмалном фонту у коме ће очистити своје грехе са сликом јелена који жуди за изворима вода. V. Augustinus, *Hirponesis episcopus, Enarratio in Psalmum XLI*, in: PL 36, col. 464 (NPNF 8, 132).

⁸⁹⁸ За употребу Пс 41: 1 као прокимена на претпразништво Христовог крштења, 5. јануара в. Mateos, *Le Turicon I*, 175.

⁸⁹⁹ Βασιλείου, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, Ομιλία Π'. Протрєтτικє εις το ἄγιον Βάπτισμα, in: PG 31, col. 424D.

⁹⁰⁰ Мирковић, *Православна литургика* II/2, 21–22.

⁹⁰¹ О сотериолошкој природи Христовог крштења и његовој вези са тајном спасења (уз богатство патристичких и химнографских извора) в. Поповић, *Догматика* II, 341–360.

пасхалној симболици крштења у источнохришћанској литургијској пракси заснива се и употреба Пс 41 током ускршњег богослужења.⁹⁰² Такође, богословска и литургијска веза крштења и ултимативног чина страдања Сина Божијег – Распећа продрла је и у сликану декорацију источнохришћанских храмова XIV века, те су те две сцене често просторно повезиване.⁹⁰³

Заснивајући се на јеврејској и хришћанској литерарној традицији, као и на егзегези црквених отаца, мотив јелена користио се од самих почетака хришћанске уметности, и то са изразитом баптизмалном симболиком. У контексту једног јелена из Пс 41 као слике катихумена који ишчекују примање воде крштења, многобројне ранохришћанске крстионице и цркве садрже представе јелена и кошута који се напајају на извору воде, међу којима је једна од најпознатијих мозаик из маузолеја Гале Плацидије у Равени (V век).⁹⁰⁴ С временом, долази до замењивања извора декоративном формом кантароса, фонтане или четири рајске реке, што је директна алузија на прочишћење верника крштењем и, даље, стварање амблема вечног живота у Едену.⁹⁰⁵ Примарна баптизмална симболика слике преузета из Пс 41 постепено се надограђивала и другим иконографским мотивима, чиме се усложњавао и контекст те представе – винова лоза уместо извора као слика Христа и евхаристичког обреда, Дрво живота и змија као алузија на Први грех и искупитељску улогу Христове инкарнације или многобројни зооморфни мотиви, уместо јелена обележени својим есхатолошким значењем (Јагње Божије, голубови, пауни, лавови).⁹⁰⁶ На тај начин, по речима Елизабете Димитрове, Пс 41 постао је *најпрепознатљивији амблем креативних достигнућа у уметничком стваралаштву ранохришћанске епохе*. У контексту књиге псалама, сублимирајући драматични позив у помоћ и ишчекивање Господњег милосрђа, слика јелена на извору вода формирана је у најширим есхатолошким оквирима,

⁹⁰² Jensen, *Living water*, 253.

⁹⁰³ О вези *Христовог крштења* и *Распећа* у монументалном сликарству XIV века v. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 164–168. Cf. D. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades as programme counterparts in Byzantine wall painting*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Zbornik radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, ed. I. Stevović, Beograd 2012, 127–142.

⁹⁰⁴ Л. Мирковић, *Мозаици маузолеја Гале Плацидије у Равени*, in: *idem, Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 45, 46–48.

⁹⁰⁵ Искрпно о ранохришћанским представама јелена у различитим иконографским видовима, са разматрањем баптизмалне симболике, као и евхаристијског значаја тих представа v. H. Ch. Puech, *Le cerf et le serpent. Note sur le symbolism de la mosaïque découverte au baptistère del'Henchir Messaouda*, CA IV (1949) 17–26, figs. 1–7; *Deer*, in: ODB I, 598–599 (A. Kazhdan, A. Weyl Carr); Ердељан, *Жичка плоча*, 296–299; Вранешевић, *Слика Раја*, 122–123, 145–146, 172, 179–180. О некадашњој скулпторалној декорацији баптизмалног фонта Латеранског баптистеријума у Риму из IV века, где су фигуру Христа окруживале скулптуре Јагњета Божијег, Јована Крститеља и седам јелена (познатој само на основу описа из VI века у делу *Liber Pontificalis*) v. Underwood, *The Fountain of life*, 44–45, 50–51, 53–61; Jensen, *Understanding early Christian art*, 106; Brandt, *Deer, lambs and water*, 131–156.

⁹⁰⁶ О баптизмалној, евхаристичкој, сотериолошкој и есхатолошкој вредности мотива у ранохришћанској епохи v. Underwood, *The Fountain of life*, 43–138; Е. Димитрова, *Четириесет и првиот Давидов псалм – иконографска парадигма на хришћанската Антика*, ПАТРИМОНИУМ.МК 1/1-2 (Скопје 2007) 65–78; Jensen, *Living water*, 252–254. Повезујући се са идејама спасења праведника и Едена, симбол јелена употребљавао се и у фунерарној уметности. V. Томин, *Мотив ујелењења душе*, 43–44; Ердељан, *Жичка плоча*, 295–305 (са прегледом иконографског мотива јелена у сачуваним надгробним споменицима на подручју српске средњовековне државе).

портретишући душе праведника, оличене у цару Давиду, које трагају за спасењем у Господу и за Рајем, чега су крштење и причешће само почетак.⁹⁰⁷

Слика *Молитве Давидове и јелена на извору воде* налази се тик уз стихове које илуструје. С обзиром на пријемчивост алегорије о јелену хришћанској доктрини, ти стихови добили су готово истоветни ликовни израз у свим средњовековним илустрованим псалтирима [Утрехтски (fol. 24^v), Штутгартски (fol. 53^v), Лондонски (fol. 51^r) (сл. 73), Синајски (fol. 51^v), Барберини (fol. 72^v), Ватикански (fol. 74^r), Хамилтон (fol. 100^v), Балтимор (fol. 17^r) и Томићев псалтир (fol. 69^v) (сл. 74)].⁹⁰⁸ Изузетно, поједине илустрације су амблематско ликовно повезивање жеђи јелена и молитве цара Давида замениле чисто наративном композицијом јелена на извору [Бристолски (fol. 69^r) и Кијевски псалтир (fol. 57^r)].⁹⁰⁹ Иконографски најсроднија представи у српском рукопису је минијатура из Томићевог псалтира, која задржава исту динамику композиционе схеме оличене у немирним голетима пред којима се јелен напаја наспрам «спокојнијег» пејзажа представљеним разгранатим зеленим дрветом покрај кога се цар Давид моли. Сачуване композиције уз Пс 41 у илустрованим средњовековним псалтирима потврђују да је слика јелена на извору вода била визуелна и литругијска референца на крштење и спасење у Господу, још од ранохришћанског времена и затим током читавог средњег века, па је и слика у српском рукопису усклађена са традиционалном ликовном егзегезом овог псалма.

ОДА ГОСПОДУ, ВЕЛИЧАНСТВЕНОМ ЦАРУ НА БОЈНОМ ПОЉУ И СУВЕРЕНУ У ЦАРСКОЈ ПАЛАТИ, И СВАДБЕНИ БАНКЕТ ЦАРА И ЦАРИЦЕ (ПСАЛАМ 44)

Церемонијалне стихови Пс 44 у Минхенском псалтиру илустровани су јединственим ликовним програмом, односно композицијама *Представи се Царица* и *Ваведење Богородице*. На темељима комплексне херменеутичке мреже мариолошких и сотериолошких мотива, две представе граде нераскидиву идејно-ликовну целину на тему Богородичине предаје Господу и телесног порекла оваплоћеног Месије.

Представи се Царица (Царска лоза Христова у Давиду и Богородици) (fol. 58^v)⁹¹⁰ (сл. 75)

сїа пр(о)речєнїа пр(о)р(є)чє д(а)в(н)дѣ (прѣ)ждє рождѣства х(рн)с(то)ва кїи р(о)дшвѣ (доња маргина)

Пс 44: 9–10: *Царске кћери дворе те; с десне ти стране стоји царица у Офирском злату. Чуј, кћери, погледај и обрати к мени ухо своје, заборави народ свој и дом оца својега.*

⁹⁰⁷ Јелен се може упоредити и са Христом, његовим прецима, апостолима и сваким праведником и Божијим човеком, те и царем Давидом, који се бори против греха и тежи Богу током свог спиритуалног пута. V. Puech, *Le cerf*, 34–38.

⁹⁰⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 16; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 30, pl. 28, fig. 86; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 28: 3, pl. 44: 5; eadem, *Tableaux synoptiques*, Psaume 41; Navice, *The Hamilton psalter I*, 403; II, fig. 71; *The Barberini psalter*, 82; Джурова, *Томичов псалтир I*, 98; II, ил. 18; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I*, 85, fig. 257; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 39.

⁹⁰⁹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 58, pl. 51; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 117; *Киевская Псалтирь*, л. 57.

⁹¹⁰ За слику *Царског Деузиса* уз Пс 44: 9–10 у српском рукопису одабран је други назив теме – *Представи се царица* – који много верније осликава садржину илустрованих стихова.

На раскошном позлаћеном трону са подножником у средишту композиције седи Христос Цар над царевима [т. || хс. | ц(а)рѣ || ц(а)р(е)мѣ]. Син Божији одевен је у владарски костим (интензивно плави дивитисион и раскошни укрштени лорос опточен бисерјем) и на глави има круну са перпендулијама; десном руком благосиља, док ми је у левици свијени свитак црвене боје. У крстастом ореолу Цара над царевима видљиви су трагови сигнатуре – ⟨Ω⟩ О N. Са Христове десне стране приказана је Богородица [ѡѣ ѣѣ | ц(а)р(н)ца | в[ѣ]ѣмоу | м н|ѣу] такође у царским хаљинама, са трапезоидном круном са перпендулијама. Наспрам ње се налази цар Давид у црвеном дивитисиону са манијакисом и лоросом [пр(ѣр)кѣ, д(а)в(н)дѣ, н ц(а)рѣ]. На свитку у левој руци старозаветног пророка исписани је стих Пс 44: 10: ⟨с(л)ї(шн) д(ѣ)шн н ⟨вн)жд(ѣ) ⟨н) прї(клонн оухо). Марија и Давид молитвено подижу руке ка Христу Цару, а додатно су истакнути и малим постољима на којима стоје. У другом плану композиције, Христов царски престо окружују два анђела [агг(е)л(ѣ) г(о)с(под)њѣ], од чијег су царског костима видљиви једино укрштени лороси опточени бисерима.

Ваведење Богородице (fol. 59^r) (сл. 77)

Без натписа уз минијатуру.⁹¹¹

Пс 44: 14–15: *У везеној хаљини воде је к цару; за њом воде, к теби дјевојке, друге њезине. Воде их весело и радосно, улазе у двор царев.*

Испред једноставног и високог зида трима епизодама ликовно је развијен догађај уласка мале Марије у храм. Сликани наротив почиње у десном углу композиције, приказом Јоакима и Ане са малом Маријом у ходу. Наспрам њих, покрај часне трпезе налази се јеврејски првосвештеник Захарија, који погнут пружа руке и прихвата малу Богородицу (приказану по други пут). Иза ње је поворка седам јерусалимских девојака, са златним свећама које горе у рукама. Над часном трпезом развијен је киворијум упечатљивих димензија. Мала Марија представљена је по трећи пут, како седи на степеницама налик синтронону и прима божанску храну из руку анђела Господњег приказаног у лету. Композиција, која је претрпела велика оштећења, уравнотежена је приказом стабла чемпреса са лепршавим црвеним велумом наспам великог киворијума.⁹¹²

Псалам 44 је царски псалам приписан синовима Корејевим.⁹¹³ У складу са традиционалним темама царских псалама, у двама станцама библијске песме изложене су тријумфалне слике владара на бојном пољу (Пс 44: 2–5) и у његовој царској палати у пратњи царице (Пс 44: 6–16). Специфичност, пак, величања владара у Пс 44 заснива се на

⁹¹¹ С обзиром на велики ступањ избледелости натписа уз композицију *Представи се Царица*, старији преписи били су од посебног значаја за његову реконструкцију. За све натписе који прате минијатуру Пс 44 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XX–XXI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 104–105.

⁹¹² За иконографски опис минијатура уз Пс 44 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 30–31, Taf. XVI, Bd. 30–31, Taf. XV, Bd. 32 (са неаргументованим закључцима о оријенталном пореклу композиције *Представи се Царица*); Millet, *Byzance et non l’Orient*, 180–181; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 203–205; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 107–108. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fol. 81^r; 81^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 238 (са запажањем да неразумевање иконографског предлошка из Минхенског псалтира потврђује измена учесника у композицији – на престолу седи цар Давид, са његове десне стране је Богородица, док је наспрам ње младолика царска фигура).

⁹¹³ О жанру Пс 44 v. Gunkel, *The Psalms*, 23, 24; Gunkel, *Introduction*, 99, 101, 102, 110, 111, 112; Младеновић, *Давидови псалми*, 48, 69. О одликама царских псалама v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*. О певачима храма, синовима Корејевим, као ауторима псалама v. *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*.

инсистирању на божанском идентитету цара [*Пријесто је твој, Боже, вјечан и непоколебљив* (Пс 44: 6); *И цару ће омиљети љепота твоја; јер је он Господ твој, и њему се поклони* (Пс 44: 11)]. Иако су историјски владари идентификовани као Помазаници Господњи, о чему сведочи и сам Пс 44 [*Помаза те, Боже, Бог твој уљем радости више него другове твоје* (Пс 44: 7)], директно изједначавање цара са Господом није део ниједног старозаветног владарског наратива, нити се појављује у величањима владара у царским псалмима. Стога, у лику цара из Пс 44 треба препознати владара будућег времена, што је показатељ месијанског карактера библијске песме.⁹¹⁴

Божански идентитет Месије је и контекстуални оквир за тумачење једног од најдоминантнијих мотива псалма – поетску слику свадбеног банкета Цара и Царице у величанственом царском двору. На основу свадбене симболике библијске песме, делом потврђене и у наслову Пс 44 [(...) вь разоумѣ пѣсньѣ, ѿ възлюбленѣмѣ (...)], истраживачи су првобитну употребу псалма у култу везивали за свадбене чинове појединачних израелских монарха, најчешће цара Соломона.⁹¹⁵ Међутим, бројни библијски пророчки текстови описују разнолике односе Господа и његовог народа управо брачном терминологијом. Завет склопљен на Синају описује се као веридба и брак (Јер 2: 2; 31: 32), идолатрија Израиља представља неверство мужу (Јер 3: 1–2, 6; Јез 16: 15–42), а искупљење праведника је обнова брачних завета (Ис 54: 6–7; Ос 2: 16–20).⁹¹⁶ На основу тога се може закључити да, алегоријским тумачењем стихова псалма у контексту старозаветне терминологије и симболике, метафора свадбеног чина постаје слика заједништва Месије и његовог народа како у садашњем тако и у будућем, есхатолошком времену.

Месијанска интерпретација Пс 44 чита је већ у Новом завету – слика праведног владара помазаног од стране Господа на царском престолу [*Пријесто је твој, Боже, вјечан и непоколебљив; скиптар је царства твојега скиптар правице. Љубиш правду и мрзиш безакоње; тога ради помаза те, Боже, Бог твој уљем радости више него другове твоје* (Пс 44: 6–7)] недвосмислено је изједначена са ликом Сина Божијег у *Посланици Јеврејима светог апостола Павла* [*А сину: пријестол је твој, Боже, ва вијек вијека; палица је правде палица царства твога. Омиљела ти је правда, и омрзао си на безакоње: тога ради помаза те, Боже, Бог твој уљем радости већма од другова твојијех* (Јев 1: 8–9)].⁹¹⁷ Алегоријско тумачење стихова обликовало је и потоњу хришћанску егзегезу псалма. Црквени аутори препознају у стиховима Пс 44 пророчанство псалмисте о очовеченом Господу – Христу Цару, који праведно војује и својим искупитељским делима приводи храму небеском и

⁹¹⁴ За исцрпну литерарну и интертекстуалну анализу и месијански карактер Пс 44 v. S. D. Postell, *A literary, compositional, and intertextual analysis of Psalm 45*, Bibliotheca Sacra 176 (2019) 146–164; D. Blankestijn, *Singing for a king: the message of Psalm 45*, JHS 21 (2021) 1–15. О специфичностима месијанског жанра у псалтиру v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалм 2)*.

⁹¹⁵ За наслов Пс 44 v. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalmittel*, 64–65. За *Sitz im Leben* Пс 44 v. supra.

⁹¹⁶ О месијанској идентификацији цара и његове невесте v. Postell, *A literary, compositional, and intertextual analysis*, 150–155; idem, *Psalm 45: the Messiah as Bridegroom*, in: *The Moody handbook of messianic prophecy. Studies and expositions of the Messiah in the Old Testament*, ed. M. Rydelnik, E. Blum, Chicago 2019, 573–586. О мотиву свадбеног чина у контексту литерарних извора античког Блиског Истока v. C. Schroeder, *A love song: Psalm 45 in the light of ancient Near Eastern marriage texts*, The Catholic Biblical Quarterly 58/3 (1996) 417–432.

⁹¹⁷ За христолошку употребу Пс 44 у Павловој посланици v. P. van Houwelingen, *Forever seated on the Divine throne. The function of Psalm 45: 7–8 in the Argument of Hebrews 1*, in: *Reading and listening. Meeting one God in many texts*, ed. J. Dekker, G. Kwakkel, Bergambacht 2018, 191–199; G. J. Steyn, *The vorlage of Psalm 45: 6–7 (44: 7–8) in Hebrews 1: 8–91*, HTS Theologiese Studies 60/3 (2004) 1085–1103.

спасењу заједницу праведника, оваплоћену у телу цркве – Царице и невесте заручене за Цара (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски, Диодор Тарсијски и Теодор Мопсуестијски).⁹¹⁸ Имајући на уму речи светог Василија Великог у *Беседи на четрдесет четврти псалм*, *Љубљени* из наслова Пс 44 бива изједначен са отелотвореним Господом [*Ово је Син мој љубљени, који је по мојој вољи, њега послушајте* (Мат 17: 5)], Царем над царевима, док је лепота његове Цркве оваплоћена у лику Царице, једине савршене голубице Христове (Пнп 6: 8).⁹¹⁹

Иако најранији патристички списи представу царице из Пс 44 нису повезали са Богородичиним ликом, већ са сликом цркве, мариолошке алузије у стиховима псалма били су главни извор инспирације за химнографска дела посвећена Богородици, те је библијска песма о свадбеном банкету постала једна од значајних старозаветних архетипских слика Мати Божије, присутна у богослужбеним обредима источнохришћанске цркве на свим Богородичиним празницима. Пс 44: 17 (*Учинићу да се не заборавља име твоје од кољена на кољено; по том ће те славити народи ва вијек вијека*) појао се као прокимен другог гласа на јутрењу Богородичиног рођења, Пс 44: 14–15 као алилујари четвртог гласа на јутрењу и литургији Богородичиног заведења и Пс 44: 10–11 као алилујари првог гласа на литургији Богородичиног успења.⁹²⁰ Стихови о царици у порфирском злату која је са десне стране цара (Пс 44: 9) употребљавали су се и током богослужбеног обреда проскомидије, приликом свечаног вађења честице из друге просфоре, која симболично представља Мати Божију и која се поставља са десне стране агнеца.⁹²¹ Пс 44 користио се и за друге црквене чинове одговарајуће мариолошке симболике, попут освећивања храмовних икона пресвете Богородице.⁹²² Из наведеног следи да је традиционална литургијска употреба стихова изузетне уметничке лепоте у потпуности обликовала ликовни програм Пс 44 у српском рукопису.

Изабравши за приказивање делове псалма који су најбременитији догматским значењем и, последично, најистакнутији у источнохришћанским црквеним обредима и илустрованим псалтирима, сликар пажљиво распоређује ликовни украс у средишта одговарајућих поетских целина.⁹²³ Церемонијални исказ о Цару у друштву Царице са његове десне стране представљен је сликом *Представи се Царица*.⁹²⁴ Многобројни истраживачи већ су потврдили да је традиционална слика Деизиса одевена у ново рухо царске иконографије у потпуности заснована на величанственим царским стиховима Пс 44

⁹¹⁸ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσεισιστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 208B–213B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 102–105); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμούσ*, in: PG 80, col. 1188A–1197D (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 259–267*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 44 v. *Psalms 1–50*, 342–354.

⁹¹⁹ Βασιλείου, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Εις τον ΚΗ΄ ψαλμόν*, in: PG 29, col. 388A–413D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 447–459).

⁹²⁰ Mateos, *Le Turicon* I, 19, 111, 373; II, 180; *Типик архиепископа Никодима*, 116, 616, 121a.

⁹²¹ Мирковић, *Православна литургија* II/1, 60–61.

⁹²² Мирковић, *Православна литургија* II/2, 227.

⁹²³ За преглед илустрација Пс 44 у маргиналиним псалтирима средњег века v. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 44.

⁹²⁴ Из опширне литературе о иконографији традиционалне слике заступништва Богородице и Јована Претече пред Христом могу се издвојити следеће студије: С. Walter, *Further notes on the Deësis*, REB 28 (1970) 161–187; Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 8–36; С. Walter, *Bulletin on the Deësis and the paraclesis*, REB 38 (1980) 261–269 и А. Cutler, *Under the sign of the Deësis: on the question of representativeness in medieval art and literature*, DOP 41 (1987) 145–154.

и на литерарном топосу Царице непревазиђене лепоте у златотканим хаљинама.⁹²⁵ Међутим, иако је псалмска царска слика столећима била непресушни извор источнохришћанске химнографске инспирације, своју уметничку форму добила је тек у позном средњем веку. Сачуване монументалне представе *Царског Деузиса*, које најчешће чине идејно средиште иконографски сложенијих композиција, налазе се у различитим програмским контекстима у северном кубету спољашње припрате цркве Богородичиног успења у манастиру Трескавац (1334–1343), на фасади Богородице Захумске у Зауму (1361), у оквиру трема Богородице Перивлепте у Охриду (друга половина XIV века) и у црквама Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) (сл. 76) и Светог Атанасија у Костуру (1384/1385).⁹²⁶ Очигледно је да се неговање осликавања царске варијанте традиционалне заступничке слике може везати за територију Охридске архиепископије током XIV столећа.⁹²⁷ Задржавајући се у иконографским оквирима теме, сликар Минхенског псалтира истиче лик Христа Цара царском инсигнијом укрштеног лороса, неуобичајеном за владарске портрете у српском рукопису. Имајући на уму исцрпна истраживања Драгана Војводића о владарској инсигнији укрштеног лороса и његово повезивање са карактеристичним идеолошким основама портрета српских владара у XIV столећу, могло би се закључити да је преузимањем ликовног предлошка *Царског Деузиса* из средњовековног живописа, на којима је укрштени лорос неизоставни елемент Христовог костима, сликар Минхенског псалтира преузео и приказ сувремене владарске инсигније.⁹²⁸ На тај начин се открива специфични пут уметничке формулације поетске слике Цара и Царице из Пс 44. Иако засноване на стиховима псалма, одговарајуће теме добиле су своју уметничку форму у време идејног сазревања живописних програма храмова XIV века, обележеног продором нових и комплексних тема литургијске основе, да би тек тада продрле у ликовни програм псалтира, у коме се налази њихов литерарни предлошак. Несумњиво повезаност слике *Представи се Царица* у српском рукопису са монументалним сликарством потврђују и илустрације Пс 44: 9–10 у средњовековним *псалтирима маргиналног типа*. Стихови п Царици која ће обратити ухо своје ка цару представљени су композицијом *Благовести* обогаћеној фигуром аутора Пс 44, Давида [Пантократор 61 (fol. 55^v), Хлудовски (fol. 45^r), Лондонски (fol. 56^v), Барберини (fol. 78^v) (сл. 78), Бристолски псалтир (fol. 74^v)].⁹²⁹ Изузетно, у Штутгартском псалтиру налази се наративни приказ цара

⁹²⁵ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 153–155; Мијовић, *Царска иконографија I*, 108–109; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деузис и Небески двор*, 469; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 397.

⁹²⁶ У литератури се појављују погрешни наводи о постојању композиције *Царског Деузиса* на слоју сликарства из XIV века у цркви Светог Николе Шишевског. Ипак, у цркви је представљен традиционални *Деузис* без царске иконографије, и то на слоју из XVII века. За представу *Деузиса* у цркви Светог Николе Шишевског в. А. Василески, *Манастир Св. Никола Шишевски*, in: *Матка. Културно наследство*, ed. Е. Димитрова et al., Скопје 2011, 223–224. О иконографији и идејној садржини слика *Царског Деузиса* и *Небеског двора* у монументалном сликарству средњег века в. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 153–155; Мијовић, *Царска иконографија I*, 107–115; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 106–109, 132–134, црт. 27; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 106–107, 118, fig. 13; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деузис и Небески двор*, 463–472; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 392–425, сл. 188, 191–193 (са пописом и других „делимичних“ представа *Царског Деузиса* из XIV столећа).

⁹²⁷ Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 396.

⁹²⁸ За исцрпну студију о укрштеном лоросу у в. Д. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*. *Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција*, 249–276.

⁹²⁹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 25, 58, pl. 8, 51; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 31, pl. 30, fig. 92; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 45; *The Barberini Psalter*, 84.

и царице у загрљају (fol. 57^v), док је уз Пс 44: 10 у Хамилтон псалтиру уз Благовести приказан и Христос који се обраћа жени у царском костиму (fol. 105^v).⁹³⁰ Ниједна од наведених илустрација псалма нема догматску и литургијску природу налик композицији у Минхенском псалтиру.

Друга илустрација Пс 44 у српском рукопису припада традиционалној ликовној егзегези стихова о уласку Царице у Цареву палату. Слика уласка мале Марије у јерусалимски храм, заснована на *Протојеванђељу Јаковљевом*, представљена је у оквирима традиционалне иконографије *Богородичиног ваведења*.⁹³¹ Вишеепизодна слика обухватала је представе Јоакима и Ане који доводе Марију у храм, свиту девојака са упаљеним свећама, првосвештеника Захарију под киворијумом и Марију која прима небеску храну.⁹³² Узевши у обзир симболичку вредност догађаја Маријиног уласка у храм као почетка предаје Богородичиног живота Господу и увода у чин инкарнације, треба напоменути да се композиција *Ваведења* често јавља у развијеној иконографској форми, чак и када је сликана изван Богородичиног циклуса. То је случај и са илустрацијама Пс 44: 14–15 у источнохришћанским илустрованим псалтирима, на чијим се листовима увек налази наративна слика *Ваведења* са анђелом који слеће ка Богородици [Лондонски (fol. 57^r), Барберини (fol. 79^r), Хамилтон (fol. 106^r), Томићев (fol. 74^r) и Кијевски псалтир (fol. 62^v) (сл. 79)].⁹³³ Ипак, ниједна од илустрација не досеже ликовну исцрпност композиције *Ваведења* у Минхенском псалтиру, на којој је мала Марија приказана чак три пута.

На концу, треба посветити пар редова догматској и литургијској природи ликовног програма пажљиво створеног за илустровање стихова Пс 44 у Минхенском псалтиру. Процесија Богородичиног уласка у храм представља испуњење пророчанства псалма о очекиваном свадбеном чину. Богати химнографски опус посвећен Богородичином ваведењу потврђује да је мала Марија, предајући свој живот Господу, не само склопила брак са Господом, већ омогућила и да се Господ венча са својом плоти у њеној утроби.⁹³⁴ На тај начин, оваплоћени Господ и Месија долази на свет као *шибљика из стабла Јесејева*, која се повезује са стихотворцем Пс 44, Давидом. Наспрам есхатолошких и литургијских програмских контекста у којима су биле употребљаване слике настале на основу стихова Пс 44, илустрације псалма у српском рукопису директно су оваплотиле саму срж псалма – идеју царске лозе Христове у Давиду и Богородици.

ГОСПОД НАД ВОЈСКАМА КАО *БРАНИЧ* СА СИОНА (ПСАЛАМ 45)

Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости (fol. 60^r) (сл. 80)

Без натписа уз минијатуру.

Пс 45: 7: *Господ над војскама с нама је, бранич је наш Бог Јаковљев.*

⁹³⁰ Navice, *The Hamilton psalter* I, 405; II, fig. 74.

⁹³¹ О уласку мале Марије у јерусалимски храм у апокрифном *Протојеванђељу Јаковљевом* VII–VIII, 1 v. *Evangelia Aposcrufa*, 14–15 (*Апокрифи. Новозаветни*, 12–13).

⁹³² За иконографију композиције *Ваведења Богородичиног* v. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge*, 179–180; Павловић, *Богородичин циклус*, 87–88, сл. 13; Бабић, *Краљева црква*, 192–195, сл. 160–162 (са старијом литературом)

⁹³³ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 31, pl. 30, fig. 93; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 117–118; *Киевская Псалтирь*, л. 62об; Navice, *The Hamilton psalter* I, 406; II, fig. 75; *The Barberini Psalter*, 84; Джурова, *Томичев псалтир* I, 98; II, ил. 19.

⁹³⁴ За исцрпни преглед мотива Богородице невесте у византијској химнографији на празник Богородичиног ваведења v. Olkinuora, *Byzantine hymnography*, 94–100.

На основном златном фону минијатуре насликане су две сучељене групе мученика, тројица са леве и четворица са десне стране. Одевени у једноставне хаљине и огртаче разноликих боја, свети понизно наклањају своје главе. У средишту обе групе, представљен је по један мученик који у рукама држи своју главу. Из широког сегмента неба у врху минијатуре [лкѣ с(вѣ)тѣхъ м(оу)т(е)нѣкѣ] на њих се спуштају црвени мученички венци украшени бисерјем. Композиција је употпуњена и дугачким натписом исписаном на слободној површини минијатуре између две светитељске групе: с(вѣ)ты м(оу)т(е)нѣци н|же дѣб рѣ | постр(а)давше | <н в>ѣнѣ(а)вше <...> | м(о)лт(е) | г(оспод)а, помѣ(а)овати | <...> д(оу)шам(а) | наши|м| ъ.⁹³⁵

Једна од песама синова Корејевих, Пс 45, припада групи сионских псалама, који величају Сион као средиште универзалног царства Господњег.⁹³⁶ Прве две строфе псалма формирају упечатљиву паралелу између Господа који је покорио космичке воде и установио ред у првобитном хаосу (Пс 45: 1–3) и Господа који је из свог пребивалишта на Сиону покорио побуњеничке народе и установио мир на земљи (Пс 45: 4–7). Улога Господа као успоставитеља реда у Васељени истакнута је и поетском употребом мотива вода, које су некада бучале и кипиле, а сада *потоци веселе град Божији*. Након истицања чудесних победа Господа, употпуњеним ратничким мотивима пребијања лукова, ломљења копаља и сажигања огњем, псалм се завршава у радосном духу, ускликом рефрена: *Господ над војскама с нама је, бранич је наш Бог Јаковљев* (Пс 45: 11).⁹³⁷

Патристички аутори у потпуности развијају идеју Господа *бранича* и уточишта и Пс 45 [*Бог нам је уточиште и сила, помоћник, који се у невољама брзо налази* (Пс 45: 1)] и истичу да се у средишту псалма налази идеја о божанској заштити праведника који су спознали Господа и потпуно му се предали [*Утолите и познајте да сам ја Бог* (Пс 45: 10)] (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).⁹³⁸ У исцрпној *Беседи на четрдесет пети псалм*, свети Василије Велики се такође осврће на тему праведничког живота између осталог и следећим речима: *Поуке које Дух предаје у овом псалму привешће послушне ка добром крају и због тога овај псалм има натпис: за крај, то јест ова учења се односе на блажени крај човековог живота*.⁹³⁹ Услед заједничке сотериолошке

⁹³⁵ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XXI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 31–32, Taf. XV, Bd. 33; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 205–206; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 105. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 38^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 238.

⁹³⁶ За жанр Пс 45 в. Gunkel, *The Psalms*, 31; idem, *Introduction*, 34, 35, 41, 53, 124, 180, 239, 257, 258, 259, 261, 264, 273, 274, 276, 349, 350; Младеновић, *Давидови псалми*, 44. О одликама сионских псалама у псалтиру в. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља* (Псалм 23).

⁹³⁷ О структури и тематским мотивима Пс 45 в. S. Kelly, *Psalm 46: a study in imagery*, JBL 89/3 (1970) 305–312; A. Grund, „Eine Fastung ist uns der Gott Jakobs“. *Psalm 46 in jüdischen und christlichen Deutungen*, in: *Jewish and Christian approaches to Psalms*, ed. M. Grohmann, Y. Zakovitch, Freiburg im Breisgau – New York 2009, 57–73; A. Folger, *Understanding Psalm 46*, *Jewish Bible Quarterly* 41/1 (Jerusalem 2013) 35–43. О Сиону као средњу Господње Васељене в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалм 67).

⁹³⁸ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 213C–217A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 106–107); Θεοδώρητου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1200A–1205C (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 268–272*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 45 в. *Psalms 1–50*, 355–360.

⁹³⁹ Βασίλειος, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Ομιλία εις μέρος, τεσσαρεσκαίδεκάτου ψαλμοῦ, καὶ κατὰ τοκίζόντων*, in: PG 29, col. 416A–432A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 459–466).

символике и радости у Господу, стихови Пс 45 појали су се као антифони на празник Христовог вазнесења.⁹⁴⁰

Приликом илустровања Пс 45, ликовни приказ мученика постављен је покрај стихова који најдиректније изражавају Господњу заштиту праведника. Ликовно уобличавање идеје о потпуној преданости Господу изведено је употребом традиционалног мотива за означавање страдалништва праведника Господа ради – њиховом одсеченом главом у рукама.⁹⁴¹ Представа пажљиво распоређених венаца који лебде над главама светих страдалника на минијатури може се повезати са иконографијом сцене *Страдање севастијских мученика*. Уобичајена иконографска схема слике страдања четрдесеторице у Севастији још од средњевизантијског периода обухватала је раздвајање мученика у две групе и мотив мученичких венаца као награде коју им Христос шаље са неба.⁹⁴² Не би било изненађујуће да се сликар послужио одређеним иконографским предлошком поменуте ликовне теме, с обзиром на то да је идејно одговарала садржини стихова Пс 45 – универзална заштита Господа који је *браник* за све праведнике. Јозеф Штриговски наводи да се у средишту композиције налазе фрагменти насликаног Светог Духа у виду голуба коме пружају руке предводници мученичких група.⁹⁴³ Међутим, партија минијатуре је страдала у толикој мери и видљиви су само трагови кружнице која је вероватно означавала ореол, те се не може донети суд о томе који мотив је био насликан у центру слике. Одговарајућа ликовна тема додатно је истакнута и цитатом стихире мартирејума осмог гласа – *Свети мученици који добро пострадасте и венчасте се* (мученичким венцем) *молите Господа да се смиљује душама нашим*, коју је успешно идентификовао немачки византолог Рајнер Штихел.⁹⁴⁴ С обзиром на то да наведена стихира говори о заступништву светитеља који су предали живот Господу и стекли уточиште у њему, химнографске референце у минијатури у потпуности су усаглашене са теолошком садржином стихова Пс 45. Стога, треба одбацити претпоставку историчарке уметности Јадранке Проловић да је функција минијатуре *Хорови светих мученика* и њеног пратећег химнографског цитата, који се употребљавао и као свадбени тропар, истицање свадбеног чина који је био историјски повод за стварање и даривање Минхенског псалтира.⁹⁴⁵ Да је у питању неодржива хипотеза потврђује и илустрација Пс 118: 132 – *Христос прворођени спасава Адама* (fol. 160^r) (сл. 183), у оквиру које је визуелни исказ стихова псалама такође оплемењен идејно одговарајућим химнографским цитатом.⁹⁴⁶

Ликовни програм Пс 45 у источнохришћанским псалтирима са сликама специфичан је по различитим правцима визуелне егзегезе псалма.⁹⁴⁷ У Хлудовском (fol. 45^v) и

⁹⁴⁰ Mateos, *Le Turicon* II, 127, 129; *Типик архиепископа Никодима*, 163а. О догматској вредности празника Христовог вазнесења у источнохришћанској цркви в. *Ступање Господа на престо и његова универзална власт* (Псалам 46).

⁹⁴¹ О одсеченој глави као *par excellence* хришћанском амблему страдалништва в. *Анђеоски образ светог Јована Претече Кефалофороса са крилима* уз Пс 111: 6–7 (fol. 148^r).

⁹⁴² О иконографији композиције *Страдање севастијских мученика* у источнохришћанској уметности в. Д. Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, Ниш и Византија 7 (2009) 293–304; Живковић, *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве*, 261–263, 508–512 (са старијом литературом).

⁹⁴³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 31.

⁹⁴⁴ Stichel, *Studien*, 77. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 206; Милорадовић, *Богослужбени карактер дела последовања*, 458.

⁹⁴⁵ V. поглавље дисертације II. 1. *Стварање Минхенског псалтира*. (последња четвртина XIV века).

⁹⁴⁶ Cf. *Христос прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r).

⁹⁴⁷ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 45.

Барберини псалтиру (fol. 79^v) илустрован је стих Пс 45: 6 (*Узбучаше народи, задрмаше се царства; али он пусти глас свој и земља се растапаше*) типолошком представом *Распећа Христовог*.⁹⁴⁸ Ипак, чешће тематско ликовно решење које прати Пс 45 односи се на иконографски разнолике представе праведника у молитви или како их благосиља Христос из сегмента неба [Синајски (fol. 57^v) и Томићев псалтир (fol. 76^r) (сл. 81)] уз приказ сионског града праћеног персонификацијама вода [Лондонски (fol. 57^v), Ватиканки (fol. 82^r) и Кијевски псалтир (fol. 63^r)].⁹⁴⁹ У Хамилтон псалтиру сједињене су обе иконографске теме (fol. 106^v).⁹⁵⁰ Заснивајући се на ликовним предлошцима заједничког порекла, једино су илустрације Томићевог и Минхенског псалтира развиле основну идеју праведника пред Господом симетричном композицијом мученичких група испод сегмента неба. Међутим, у српском рукопису је, на уобичајен начин, уметник отишао корак даље у развијању ликовне теме, те је основну композициону схему обогатио мотивима мученичких венаца и литургијским коментаром слике у форми химнографског цитата.

СТУПАЊЕ ГОСПОДА НА ПРЕСТО И ЊЕГОВА УНИВЕРЗАЛНА ВЛАСТ (ПСАЛАМ 46)

Вазнесење Христово (fol. 61^r) (сл. 82)

възнесење (доња маргина)⁹⁵¹

Пс 46: 5: *Узиће Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни.*

Уз стихове Пс 46 изведена је целостранична слика Вазнесења Христовог [възнесење]. У тровалерној плавој мандорли, која слови за божанску светлост, налази се Спаситељ у слави [ic xc] у раскошном златном хитону и химатиону; у левој руци му је свитак, док десницом чини гест благослова. Избледели трагови боје на Христовој мандорли указују да је Син Божији приказан како седи на схематски приказаној дуги (изведеној линијама црвене боје), а око његовог златног ореола са уписаним крстом видљиви су трагови ромбоидног нимба, такозване кисоиде. Анђели у хитонима и химатионима приказани су раширених крила у лету, како обема рукама уносе Христову мандорлу ка небу. У средишту доње зоне композиције налази се Богородица Оранта са молитвено подигнутим рукама [лр || фѣ]. Мати Божија одевена је у плаву хаљину и плави мафорион украшен златом; на ногама су јој црвене ципеле. Богородица је окружена апостолима, а са њене леве стране је и анђеоло [агг(ε) љ] у плавом хитону и црвеном химатиону, који уздигнутом левом руком указује на Христа у мандорли. Анђеоло Божији у десној руци носи развијени неисписани свитак са исцртаним редовима. Запрепашћење на лицима једанаесторице Христових ученика праћено је и њиховим експресионистичким гестовима (забачене главе, руке драматично подигнуте ка небу, као и став замишљеног апостола Петра). Земаљски сведоци догађаја, од којих су само ликови Богородице и анђела Господњег истакнути ореолима, смештени су у симетрично

⁹⁴⁸ Щепкина, *Миниатюры Худовской Псалтыри*, л. 45об; *The Barberini Psalter*, 85.

⁹⁴⁹ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 16–17; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 31, pl. 30, fig. 94; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 118; *Киевская Псалтырь*, л. 63; Джурова, *Томичов псалтир* I, 98–99; II, ил. 20; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 85, fig. 260.

⁹⁵⁰ Navice, *The Hamilton psalter* I, 406–407; II, fig. 76.

⁹⁵¹ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XXI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 105–106.

решен стеновити пејзаж разуђен стаблима дрвећа, док је на горњем делу композиције, као небеској сфери, задржан златни фон минијатуре.⁹⁵²

Кохерентна структура Пс 46, једног од псалама потомака Корејевих, обухвата две паралелне станце (Пс 46: 1–4; 6–9) у којима се излажу исте теме – позив на хвалу Господа и есхатолошка слика Господа који ступа на свој престо, док му се све нације клањају као универзалном и вечном владару.⁹⁵³ Мост између те две станце и догматски пивот литерарне композиције Пс 46 представља звонки и радосни усклик петог стиха псалма *Узиће Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни*.⁹⁵⁴ Теоцентрични садржај и хвалоспеви Господу јесу карактеристични химнички елементи у Пс 46.⁹⁵⁵ Међутим, кретање Господа истакнуто у средишту псалма, повезано са његовим ступањем на престо [*Бог царује над народима, Бог сједи на светом пријестолу свом* (Пс 46: 8)], као и алузије на одређене ритуалне радње [*Сви народи, запљеишите рукама, покликните Богу гласом радоснијем* (Пс 46: 1); *Појте, Богу, појте; појте Цару нашему, појте* (Пс 46: 6)] подстакле су истраживаче Светог писма да *Sitz im Leben* Пс 46 потраже у одређеној ритуалној процесији израиљске историје, то јест да окарактеришу Пс 46 као псалам Јахвеовог царевања.⁹⁵⁶ Иако су многи истраживачи ритуал на коме је коришћен Пс 46 препознали као хебрејски новогодишњи празник устоличења Јахвеа, за такве тврдње не постоји довољно историјских аргумената, за које је култне процесије псалам био састављен.⁹⁵⁷ У оквиру хришћанског учења, функцију Господњег престола из енигматски саопштених стихова Пс 46 могу преузети различита места обележена његовим присуством – небеса [*Овако вели Господ: небо је пријесто мој и земља подножје ногама мојим* (Ис 66: 1)], свети град Јерусалим [*У то ће се вријеме Јерусалим звати пријесто Господњи* (Јер 3: 17)], храм [*Видјех Господа гдје сједи на пријестолу високу и издигнуту, и skut му испуњаваше цркву* (Ис 6: 1)] или света планина Сион [*Јер је изабрао Господ Сион, и омиље му живети на њему. Ово је почивалиште моје у вијек, оvdје ћу се*

⁹⁵² Strzygowski, *Die miniaturen*, 32–33, Abb. 19–20, Taf. XVI, Bd. 34; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 206. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 84^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 238.

⁹⁵³ О тематским одликама псалама синова Корејиних v. *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*.

⁹⁵⁴ Иерпно о темама, стилским фигурама, жанру и историјским поводима за настанак Пс 46 v. W. S. Prinsloo, *Psalm 47: Partikularisme en universalisme. Jahwe is ons koning én koning oor die hele aarde*, Verbum et Ecclesia 17/2 (Pretoria 1996) 388–401; J. M. Schäder, *Psalm 47 – how universal is its universalism? An intra-, inter- and extratextual analysis of the poem*, Pretoria 2008, 6–52 (doctoral dissertation, University of Pretoria); T. M. Steiner: “*Gott stieg hinauf...*” (Ps 47,6) — *wohin? Psalm 47 als exilische Hoffnung auf Restitution*, Biblica 95/2 (Roma 2014) 161–178.

⁹⁵⁵ Више о жанру химни v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалам 8)*.

⁹⁵⁶ Псалми Јахвеовог царевања по структури и литерарним мотивима веома су блиски жанру химни. Специфично обележје те групе псалама јесте есхатолошка слика Јахвеа (Господа) на трону. О композицији и одликама псалама Јахвеовог царевања (Пс 46, 92, 95–98) v. Gunkel, *Introduction*, 57, 66–81, 260–261; 273; P. J. Botha, *The ‘Enthronement Psalms’: A claim to the world-wide honour of Yahweh*, OTE 11/1 (1998) 24–39; Младеновић, *Давидови псалми*, 43–44. За химничку идентификацију жанра Пс 46 v. Schäder, *Psalm 47*, 1, 13–15, 52.

⁹⁵⁷ Више о неаргументованој реконструкцији потенцијалног хебрејског празника устоличења Јахвеа v. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалам 23)*. За указивање да Пс 46 јесте био део одређене ритуалне церемоније, али не поменутог новогодишњег фестивала посвећеног Јахвеу v. Schäder, *Psalm 47*, 28–35.

населити; јер ми је омиљело (Пс 131: 13–14)].⁹⁵⁸ Покушавајући да проникну у догматску суштину Пс 46: 5, источнохришћански аутори су псалмске слике усхођења Господа на престо и његове универзалне власти изједначавали са Христовим вазношењем на небо и седањем с десне стране Оца.⁹⁵⁹ Томе сведоче *Тумачења псалама* светог Псеудо-Атанасија Александријског, *Пета хомилија на Вазнесење* светог Јована Златоустог или *Тумачења псалама* светог Теодорита Кирског.⁹⁶⁰

Празник Христовог вазнесења у источнохришћанској цркви представља тријумфални свршетак целокупног домостроја спасења, започетог оваплоћењем Сина Божијег. Узношењим на небо и седањем са десне стране Оца, човечанска природа Христова ипостасно је сједињена у Тројичном божанству.⁹⁶¹ Истовремено, као што и свети Јован Златоусти излаже у својој *Петој хомилији на Вазнесење*, Син Божији никада није ни био раздвојен од Оца, о чему сведоче и његове новозаветне речи *Ријечи које вам ја говорим не говорим од себе; него Отац који стоји у мени он твори дела. Вјерујте мени да сам ја у Оцу и Отац у мени* (Јн 14: 10–11).⁹⁶² Одговарајући стихови о Господњем уздицању из Пс 46: 5 утицали су на његову изузетну заступљеност у богослужењима посвећеним комеморацији Вазнесења Христовог. Пс 46: 5 користио се на стиховње стихире на вечерњу и као прокимен четвртог гласа на јутрењу Вазнесења, док је на литургији празника употребљаван као алилујар другог гласа и причастан.⁹⁶³ Победоносни и тријумфални карактер Вазнесења утицао је на то да га је хришћанска заједница прослављала као најрадоснији од свих празника и дан када је све испунило радошћу, што је било у потпуном складу са озареношћу и благодарношћу стихова Пс 46.

Цело странична представа *Христовог вазнесења* налази се на ректо страни 61. листа Минхенског псалтира. Поново се појављује нарушавање уобичајеног писарског концепта од 21 реда текста по страници (20 исписаних редова на fol. 60^v), ради постављања слике тик уз стих који она илуструје и на који се и физички надовезује – *Узиће Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни*.⁹⁶⁴ Композиција *Вазнесења*, наизглед недовршена услед недостатка уобичајене бордуре, изведена је у складу са традиционалном иконографијом тог празника у источнохришћанској уметности, која се заснива на новозаветном наративу обогаћеним

⁹⁵⁸ J. M. Schäder, *A spatial reading of Psalms 46–48*, OTE 23/1 (2010) 139–160. О Јерусалиму и Сиону као месту Господњег пребивалишта в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

⁹⁵⁹ Cf. *Рече Господ Господу мојему: сједи мени с десне стране, док положим непријатеље твоје за подножје ногама твојима* (Пс 109: 1); *А Господ пошто им изговори узе се на небо, и сједе Богу с десне стране* (Мк 16: 19).

⁹⁶⁰ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 217AD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 107–108); Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, *Εις την Ανάληψιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού. Λόγος Ε΄*, in: PG 52, col. 801–802; Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1205C–1209D (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 273–275*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 46 в. J. A. Mihos, *The Ascension of Jesus Christ: A critical and exegetical study of the Ascension in Luke-Acts and in the Jewish and Christian contexts*, Durham 2010, 89–105 (doctoral dissertation, Durham University). Cf. Evans, *Praise and prophecy in the Psalter*, 572–575.

⁹⁶¹ О теолошкој вредности празника Христовог вазнесења у хришћанској мисли, уз прегршт патристичких и литургијских цитата в. Поповић, *Догматика II*, 594–609.

⁹⁶² Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, *Εις την Ανάληψιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού. Λόγος Ε΄*, in: PG 52, col. 801.

⁹⁶³ Mateos, *Le Turicon II*, 185; *Тупик архиепископа Никодима*, 1626–1636. О историји обележавања сећања на догађај Вазнесења у источнохришћанској цркви в. Мирковић, *Хеортологија*, 223–227.

⁹⁶⁴ О разложном и осмишљеном одступању од основне шеме 21 реда текста по страници в. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалам 23)*.

елементима из литургијско-химнографског круга (Мк 16: 19; Лк 24: 50–52; Дап 1: 4–12).⁹⁶⁵ У оквиру уобичајеног дводелног симетричног решења распоређени су учесници сцене. Стандардно ликовно решење Спаситеља у слави, христивијанизована верзија касноантичких и раноришћанских слика апотеозе, особено је по ромбоидном нимбу изведеном око Христовог кружног ореола. У галерији портрета на страницама Минхенског псалтира веома ретко се може наићи на приказ специфичне кисоиде. Таква карактеристична ознака појављује се још уз Христов лик на композицији *Христос Премудрост ствара Адама* уз Пс 118 (fol. 157^r) (сл. 182) и као део слике *Христос Старац Дана* у илустрацији друге библијске оде (fol. 192^r) (сл. 208), увек усклађена са специфичним теолошким значењем утканим у наведене представе.⁹⁶⁶ Дискретан иконографски мотив кисоиде у источнохришћанској уметности у функцији је истицања божанске природе насликаног лика, те се стога појављује искључиво уз лица Свете Тројице (или када је у питању лик Христа у илустрацијама догађаја пре Оваплоћења, након Васкрсења и изузетно у Преображењу) или уз Богородицу.⁹⁶⁷ Такође, три крака кисоиде која извиру иза уобичајеног ореола могу се тумачити и из перспективе богате средњовековне симболике броја три. У складу са догматском природом новозаветног догађаја Христовог подизања на небо у патристичко-химнографском опусу, у Христовом лику у композицији *Вазнесења* у Минхенском псалтиру треба препознати слику Тројичног божанства и неразделиве Свете Тројице у небеској слави, окупану божанском светлости мандорле. Као ликовни одјек речи из Светог писма [*Који сам има бесмртност, и живи у свјетлости којој се не може приступити (...)*] (1Тим 6: 16), Христова мандорла, у којој се тамније нијансе плаве уз Сина Божијег претапају у светлије ка ободу мандорле, означава неприступачну божанску тмину у којој обитава Господ, односно непатворену светлост коју могу видети верници чистог срца, те је симбол божанске енергије и присуства.⁹⁶⁸

У средишту доње зоне минијатуре, резервисаној за земаљске сведоке Вазнесења, приказана је Мати Божија. Новозаветни извори не потврђују да Богородица присуствовала тренутку узношења свог сина на небо. Међутим, химнографија празника прославља њену улогу у том догађају крајње поетичним стиховима. Због тога се Богородица у свечаним песмама на дан Васкрсења изједначава са сликом Христове Цркве, као његовом присуству

⁹⁶⁵ О иконографији *Христовог вазнесења* v. Mouriki, *The mosaics of Nea Moni I*, 187–189; II, 274–279, pl. 108–111; *Himmelfahrt*, in: RbK II, 1244–1262 (K. Wessel); *Ascension*, in: ODB I, 203 (r. F. Taft, A. W. Carr); Марковић, *Циклус Великих празника*, 118, сл. 8 (са старијом литературом); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 196–197, сл. 100, 101. За анализу новозаветних извора о Вазнесењу Христовом v. N. Γκιούλες, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981, 315–321; Mihoc, *The Ascension of Jesus Christ*, 45–83.

⁹⁶⁶ Cf. *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* уз Пс 118: 73 (fol. 157^r); друга библијска песма – *Христос Старац Дана* (fol. 192^r).

⁹⁶⁷ О ореолима и мандорлама специфичних геометријских облика који се јављају у средњовековној уметности с краја XIII века и њиховој теолошкој и догматској вредности v. Мако, *Геометријски облици*, 41–58, сл. 1–33; Zagras, *The iconographical cycle of the Eothina Gospel*, 99. Cf. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 192–195, сл. 99 (са обиљем примера). Може се приметити да сликари Минхенског псалтира нису били доследни у извођењу кисоиде на композицијама у којима би се тај иконографски елемент могао употребити у складу с његовом применом у средњовековном сликарству.

⁹⁶⁸ О мандорли као ознаци божанске природе Христове и славе Господње v. G. Elderkin, *Shield and mandorla*, *American Journal of Archeology* 42 (New York 1938) 227–236; R. Todorova, *Orthodox cosmology and cosmography: the iconographic mandorla as Imago Mundi*, *Eikón Imago* 6/2 (Madrid 2014) 77–94; Della Dora, *Landscape, nature, and the sacred*, 76–78; Starodubcev, *Sticheron “What shall we offer you, Christ”*, 33 (са старијом литературом). Cf. *Боже мој, велик си веома, обукао си се у величанство и красоту. Обукао си светлост као хаљину* (Пс 103: 1–2).

међу људима све до Другог доласка.⁹⁶⁹ Зато треба закључити да је химнографски корпус веома рано извршио утицај на ликовне представе Вазнесења, те је лик Мати Божије постао њихов традиционални саставни део. С друге стране, представа Христових ученика заснива се на новозаветним историјским подацима, иако је традиционална композиција *Христовог вазнесења* обухватала приказ свих дванаесторице апостола, чиме је указивано на целовитост Христовог учења. Патристичка мисао и богослужење утицали су на још један иконографски елемент догађаја на Маслинској гори. Наиме, новозаветни текст сведочи о томе да *два човјека стадоше пред њима у бијелим хаљинама* (Дап 1: 10), односно да су догађају присуствовала још два сведока, а они су у хришћанској догматској мисли једногласно били изједначени са анђелима.⁹⁷⁰ Иначе схематизована сценографија композиција у Минхенском псалтиру овога пута обухвата представе две различите врсте дрвећа. Стабла чемпреса уоквирују сцену, док су у самом средишту збивања приказана друкчија стабла. Уз велики опрез, а на основу положаја унутар минијатуре и јасне разлике у односу на чемпресе пејзажа, могло би се претпоставити да је у питању покушај сликара да назначи место Маслинове горе на коме се Вазнесење одиграло.⁹⁷¹

Симболика и литургијска употреба Пс 46: 5 условила је да тај стих буде илустрован композицијом *Христовог вазнесења* у свим средњовековним псалтирима са маргиналним илустрацијама.⁹⁷² Иконографске варијације у илустрацијама Пс 46: 5 односе се на број приказаних апостола, положај Богородичине фигуре (фронтално или у профилу), њен подножник и на број анђела који подижу мандорлу.⁹⁷³ Минијатура у Хамилтоновом псалтиру (fol. 107^v) издваја се по директном истицању пророчког потенцијала стихова Пс 46, заменом традиционалних сведока Вазнесења фигуром Давида, а само једна фигура анђела сведока појављује уз Мати Божију једино још у Томићевом (fol. 77^v).

Догматска вредност Пс 46, као и симболика његовог стиха *Узиће Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни*, проткана је кроз слике *Христовог вазнесења* и у ликовним контекстима изван илустрација псалтира. На минијатурама рукописа *Беседа Јакова Кокиновафоса* из друге половине XII века – *Vat. gr. 1162* (Ватикан, Ватиканска библиотека, fol. 2^v) и *Paris. gr. 1208* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 3^v) – слика Христовог узношења на небо праћена је фигурама пророка Исаије и Давида; на Давидовом развијеном свитку исписан је стих Пс 46: 5.⁹⁷⁴ Исто иконографско решење поновљено је и

⁹⁶⁹ Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Светим Апостолима*, ЗЛУМС 18 (1982) 33–34. Cf. *Удаљивши се од својих ученика телом, Спаситељ је увек остао са њима божанством* (Γρηγορίου, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, *Ομιλία ΚΒ'*, in: PG 151, 296C).

⁹⁷⁰ Γκυоуές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 315–321. Cf. Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, *Εις την Ανάληψιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού. Λόγος Α'*, in: PG 52, col. 792.

⁹⁷¹ Компаративни материјал потврђује да се средњовековни сликари нису ограничавали физичким изгледом и иконографским карактеристика конкретних дрвећа, већ су дрво користили или као мотив пејзажа или као амблем симболичке вредности. О амблематској вредности дрвета у иконографији *Вазнесења Христовог* v. Voopen, *La figuration de l'arbre*, 423–424, 428.

⁹⁷² Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 46.

⁹⁷³ Утрехтски на fol. 27^r (Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 29: 4, pl. 42: 17, pl. 64: 1, pl. 78: 2, pl. 95: 9, pl. 100: 2; Хлудовски на fol. 46^v (Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 46об); Лондонски на fol. 58^v (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 31, pl. 31, fig. 96); Барберини на fol. 81^r (*The Barberini Psalter*, 85); Бристолски на fol. 77^r (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 58, pl. 51); Хамилтон на fol. 107^v (Navice, *The Hamilton psalter* I, 407; II, fig. 77); Балтимор на fol. 23^r (Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 39); Томићев на fol. 77^v (Джурова, *Томичов псалтир* I, 99; II, ил. 21) и Кијевски псалтир на fol. 64^v (Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 118; *Киевская Псалтырь*, л. 64об).

⁹⁷⁴ О минијатурама илустрованих *Беседа Јакова Кокиновафоса* v. J. C. Anderson, *The illustrated sermons of James the monk: their dates, order, and place in the history of Byzantine art*, Viator 22 (1991) 69–120; K.

на познијој икони *Христовог вазнесења* зографа Лонгина, изведеној за манастир Дечани у другој половини XVI века.⁹⁷⁵ Такође, иако ретко, фигура Давида са стихом Пс 46: 5 исписаним на његовом свитку појављује се и као део теолошки сложеног живописа купола источнохришћанских храмова, који је најчешће формулисан тако да истиче неку од основних идеја хришћанске догме. Такав Давидов лик налази се у оквиру галерије пророчких фигура у куполним програмима цркава Богородице (Христа Спаса) у Солуну (између 1350. и 1370) и Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377), као и у светогорском манастиру Дохијар (1567/1568).⁹⁷⁶ На основу тога може се закључити да је Пс 46: 5 био непосредно повезан са сликом Христовог вазнесења у литератури и уметности од ранохришћанског периода до позног средњег века, а представа из Минхенског псалтира је још једна потврда те традиционалне догматске идеје.

ВЕЛИЧАНСТВЕНИ ГОСПОД НА СВЕТОЈ ГОРИ СИОНСКОЈ (ПСЛАМ 47)

Христов улазак у храм (fol. 62^r) (сл. 83)

срѣтнѣ (доња маргина)⁹⁷⁷

Пс 47: 8: *Што слушамо то и видимо у граду Господа над војскама, у граду Бога нашега. Бог га утврди до вијека.*

У средишту композиције представљена је часна трпеза, прекривена интензивно црвеном тканином, на којој почива затворена књига. Над њом се уздиже раскошни киворијум са стубићима и схематски представљеним капителима црвене и плаве боје. Са десне стране, часној трпези прилазе Богородица [мр || ⚡] са Христом Емануилом у наручју и Јосиф [і̅о̅сі[фь]], који у скутима свог химатиона држи две беле голубице. Малени Христос чврсто се држи мајчиног загрљаја, док уплашено окреће главу ка старцу Симеону. Наспрам свете породице, са друге стране часне трпезе, стоје пророк Симеон Богопримац и, иза њега, пророчица Ана. Дугокоси седи старац, у благо погнутом ставу, пружа руке прекривене скутима химатиона да би примио Богомладенца. Пророчица Ана подиже левицу високо изнад Симеонове главе, а у десној руци јој је развијен свитак на коме је исписано: с̅ м̅(а)д(њ)нц̅ | н(ε)ко | н зε̅μ̅|̅лю̅ з̅твр̅ѣ|̅дн̅. Пред самом трпезом представљене су Царске двери са монохромном представом Благовести. Читава композиција затворена је онижим мркозеленим зидом иза кога се, са десне стране, уздиже архитектонско здање са особитом

Linardou, *The Kokkinobaphos manuscripts revisited: the internal evidence of the books*, Scriptorium 61/2 (2007) 384–407. За репродукције композиција *Вазнесења* у илустрованим беседама в. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 [31. 10. 2021]; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723812k.image> [31. 10. 2021].

⁹⁷⁵ *Вазнесење Христово*, in: *Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији. Историја, идентитет, угроженост, заштита*, ед. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2017, 402–403 (М. Матић). За упутства у сликарским приручницима о употреби стиха Пс 46: 5 уз слике *Вазнесења* в. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 251.

⁹⁷⁶ Gravgaard, *Inscriptions of Old Testaments prophecies*, 30; Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του*, 188–189. О догматским идејама истакнутим фигурама пророка и њиховим пратећим текстовима у живопису купола в. Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II*, 443–469; eadem, *A study of the standing figures in the five domes of the Virgin Ljeviška in Prizren*, ZRVI 41 (2004) 319–339. За пример Марковог манастира в. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 51–70, сл. 22–35.

⁹⁷⁷ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20; Jagić, *Einleitung*, XXI–XXII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 106.

скулпторалном декорацијом (људска глава на врсти постамента и велика раширена крила).⁹⁷⁸

Псалам 47, једна од старозаветних песама које се приписују синовима Корејевим, припада групи сионских псалама, који прослављају величанствено Господње пребивалиште на Сиону као симбол његове неприкосновене моћи.⁹⁷⁹ Прва строфа псалма (Пс 47: 1–3) развија слику лепоте Господа на његовој прекрасној светој гори [*Велик је Господ и славан веома у граду Бога нашега, на светој гори својој* (Пс 47: 1)] и праћена је другом станцом песме (Пс 47: 4–7) у којој се општом историјском референцом указује на физички опстанак Сиона кроз време услед силе Господа као бранича [*Јер, гле, цареви се земаљски сабраше, али прођоше сви. Видјеше и зачудише се, предадоше се и побегоше. Трепет обузе их ондје, мучише се као породилца* (Пс 47: 4–6)].⁹⁸⁰ У трећој строфи, Сион и Господ се описују као радост свих крајева земаљских (Пс 47: 9–11), да би се псалам окончао карактеристичном сионском панорамом о којој се треба приповедати будућим нараштајима [*Пођите око Сиона и обиђите га, избројте куле његове; погледајте бедеме његове, размотрите дворове његове* (Пс 47: 12–13)]. У средишту пажљиво створене четвороделне поетске структуре псалма налазе се стихови пророчког карактера: *Што слушамо то и видимо у граду Господа над војскама, у граду Бога нашега. Бог га утврди до вијека* (Пс 47: 8), у којима се, повезивањем прошлости и садашњости Сиона, глорификује сам Творац.⁹⁸¹

Тумачећи стихове Пс 47 хришћански оци указали су на безграничну славу Господа и благодати које пружа Сион, односно црква, изједначавајући топос светилишта из псалма са самим телом оваплоћеног Творца (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Јован Златоусти, Амброзије Милански и Теодорит Кирски).⁹⁸² На тај начин је повезан пређашни старозаветни закон са новим законом у Христу и истакнуто је испуњење обећаног спасења, које је присутно у животодавном телу Господње хришћанске цркве. Одједи комплексне сотериолошке садржине псалма, засноване на топосу свете сионске горе, односно храма Господа, могу се препознати у представи *Христовог уласка у храм* уз Пс 47 у Минхенском

⁹⁷⁸ Strzygowski, *Die miniaturen*, 33–34, Taf. XVI, Bd. 35; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 206–207. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 85^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 238.

⁹⁷⁹ За жанровске карактеристике Пс 47 в. Gunkel, *Introduction*, 29, 33, 34, 36, 37, 44, 71, 251, 253, 258, 259, 260, 261, 264, 269, 273, 274, 275, 276, 283, 340, 343, 344; Младеновић, *Давидови псалми*, 50. О псалмима синова Корејевих у псалтиру в. *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*. За тематске и теолошке одлике сионских псалама в. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалам 23)*.

⁹⁸⁰ Исцрпно о Сиону као месту пребивалишта Господњег в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*. За идејно исту слику града чија снага не почива на његовим зидинама, већ на присуству Господњем в. Ис 26: 4–5 (*Уздајте се у Господа до вијека, јер је Господ Господ вјечна стијена. Јер понижује оне који наставају на висини, град високи обара, обара га на земљу, обраћа га у прах*).

⁹⁸¹ О тематским и поетским одликама Пс 47, његовој структури и могућим потоњим редакцијама текста в. L. Krinetzki, *Zur Poetik und Exegese von Ps 48*, BZ 4 (1960) 70–97; M. L. Barré, *The seven epithets of Zion in Ps 48*, 2–3, *Biblica* 69/4 (Roma 1988) 557–563; M. S. Smith, *God and Zion: form and meaning in Psalm 48*, *Studi Epigrafici e Linguistici sul Vicino Oriente antico* 6 (Madrid 1989) 67–77; T. M. Steiner, *Perceived and narrated space in Psalm 48*, *OTE* 25/3 (2012) 685–704.

⁹⁸² Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 220A–221D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 109–111); Ιωάννης ο Χρυσόστομος, *Ειστος ΜΖ΄ Ψαλμον*, in: PG 55, col. 216–240; Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi, *In Psalmum XLVII enarratio*, in: PL 14, col. 1145A–1156B; Θεοδώρητου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1212A–1217B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 276–280*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 47 в. *Psalms 1–50*, 366–371.

псалтиру и речима Симеона Богопримца које је изговорио приликом сусрета са Емануилом у јерусалимском храму: *Јер видјеште очи моје спасеније твоје, које си уготовио пред лицем свију народа* (Лк 2: 30–31). Иако Пс 47 није имао истакнуту литургијску употребу на празник Сретења, стихови о Господњем спасењу са Сиона у српском рукопису преточени су у одговарајућу слику спознаје спасоносног Господа у храму, а усаглашена текстуално-визуелна егзегеза почива на заједничком мотиву јерусалимске цркве.⁹⁸³ Хеортолошки извори о најстаријој литургијској пракси на празник Сретења, везани за јерусалимске богослужбене обреде од V до VIII столећа, потврђују истицање сотериолошког потенцијала историјског догађаја и његову пасхалну контекстуализацију.⁹⁸⁴ У источнохришћанској химнографији, такође, на изразито поетски начин повезује се догађај Христовог уласка у храм са местом Сиона и домостројем спасења [*Украши твој двор Сионе да примиш Христа Цара, и поклони се Марији као небеским дверима, јер је она као херувимски престо, она носи Цара славе, она је светли облак и Дјева, јер носи на рукама Сина који је пре звезде Данице; њега прима Симеон на своје руке, и проповеда народу, да је то Господар живота и смрти и да је то Спаситељ целог света* (стихира на стиховње седмог гласа на литији Сретења); *Када је старац видео својим очима Спасење узвикнуо ти је, ево дошло је људима спасење, јер ти си Христe Бог мој. Ти си камен положен на Сиону, непокорнима као камен саблазни и спотицања, а вернима неразориви камен спасења* (први тропар шесте песме канона на јутрењу Сретења)].⁹⁸⁵ Стога, у илустрацији Пс 47 у српском рукопису треба препознати основне теолошке идеје псалма о храму као Господњем пребивалишту и епицентру његовог сотериолошког делања, као и о новозаветном остварењу старозаветног пророчанстава из псалма кроз Христа, *јер у њему живи свака пунина божанства тјелесно* (Кол 2: 9).

Покрај средишњих стихова Пс 48 о реализацији Господњег домостроја спасења у Минхенском псалтиру пажљиво је постављена композиција *Сретења*, односно новозаветна слика доношења Христа у храм четрдесет дана након његовог рођења из Лк 2: 22–39.⁹⁸⁶ Ликовна представа изведена је у складу са традиционалним иконографским обрасцима византијске уметности и обухвата симетрично груписане представе главних учесника новозаветног догађаја и сликане референце на простор храма у коме је Емануил принет Господу.⁹⁸⁷ Иконографске варијације слике *Христовог уласка у храм* најчешће се односе на

⁹⁸³ О догматском значају новозаветног догађаја Христовог уласка у храм у источнохришћанској цркви в. Мирковић, *Хеортологија*, 134–137.

⁹⁸⁴ О раној историји и развоју обредне комеморације празника Сретења у јерусалимској цркви, заснованим на прослављању реализације мистерије оваплоћења као почетка остварења сотериолошке историје хришћанске цркве и праћеним пригодним читањима пасхалног карактера в. N. Denysenko, *The Nurpante feast in fourth to eight century Jerusalem*, *Studia Liturgica* 37 (Rotterdam 2007) 73–97. Сф. *Две проповеди на Празник Сретеня Господня св. Исихия Иерусалимскогo. Перевод с греческогo, предисловие и коментариш Алексея Пернбаума*, Восток Свьше 50/2 (Ташкент 2019) 62–73.

⁹⁸⁵ О сретењским литургијским обредима у српској цркви XIV столећа в. *Тупик архиепископа Никодима*, 896–91а.

⁹⁸⁶ За Мојсијев закон о приношењу сваког прворођеног Господу на име спасења из Мисира, када *поби Господ све првенце у земљи Мисирској од првенца човјечијега до првенца стоке* в. Изл 13: 12–15; Бр 18: 15–16. За приношење жртве Господу четрдесет дана након порога жене ради очишћења од течења крви њене и њених грехова в. Лев 12.

⁹⁸⁷ За иконографски развој композиције *Христовог уласка у храм* в. D. C. Shorr, *The iconographic development of the Presentation in the temple*, *ArtB* 28/1 (1946) 17–32; A. Weyl Carr, *The Presentation of an icon at Mount Sinai*, *ΔΧΑΕ* 17/4 (1993–1994) 239–248; Марковић, *Циклус Великих празника*, 108–109; I. Sinkević,

Емануилов положај, односно на његово место у Богородичином или Симеоновом наручју, као и на продубљену драматизацију и психологизацију њиховог међусобног односа. Трагања за одговарајућим ликовним изразима теолошких идеја које леже у основи догађаја Христовог уласка у храм (спознаја Господа и пророчанство његовог страдања као дела икономије спасења) била су подстакнута богатим корпусом источнохришћанских хомилитичких и химнографских дела, попут чувене проповеди светог Григорија Никомидијског на Сретење или канона светог Козме Мајумског који се појао на јутрењу тог празника, и карактеристична су за композиције од друге половине XII века, на којима се малени Христос често сликао у рукама Богопримца.⁹⁸⁸ Наспрам таквих позносредњовековних иконографских решења, уз Пс 47 у Минхенском псалтиру изведена је симетрична композиција блиска старијим ликовним узорима, на којој се Емануил налази у загрљају мајке, а интензивност представе сведена је на Христово освртање ка старцу Симеону. Једина иконографска неуобичајеност представе у српском рукопису је сложена архитектонско-скулпторална јединица у другом плану слике. Имајући на уму схематско представљање архитектонских елемената на страницама псалтира из Минхена, уз велику дозу опреза могао би се наслутити потенцијални амблематски садржај сликане скулпторалне декорације, који би изискивао детаљнија иконографска истраживања.

Ликовни програм који је пратио стихове Пс 47 у илустрованим књигама псалама је изузетно оскудан.⁹⁸⁹ У источнохришћанским псалтирима са сликама сачуване су две минијатуре општег карактера: у Кијевском псалтиру је представљен цар Давид у молитви пред сионском архитектуром уз Пс 47: 12 (fol. 65^v), те се може претпоставити да су и фрагменти већма уништене представе на маргини Лондонског псалтира били део сличног приказа уз Пс 47: 9 (fol. 59^v).⁹⁹⁰ Западњачки каролиншки псалтири IX века уобичајено садрже већи број ликовних епизода које дословно преносе садржај стихова у домен визуелног језика [Утрехтски (fol. 27^v) и Штутгартски псалтир (fol. 60^v)].⁹⁹¹ Стога је илустровање Пс 48 сликом *Христовог уласка у храм* у Томићевом псалтиру (fol. 78^v) (сл. 84) од изузетног значаја, јер потврђује специфичну варијанту (јужнословенске?) псалтирске рецензије у којој су су старозаветни стихови о сионском храму као сведочанству Господњег присуства и моћи преточени у типолошку слику богоспознаје Христа у јерусалимском храму.⁹⁹²

Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologan times, *Kulturno nasledstvo* 28–29 (2002–2003) 33–38. Cf. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 158–161.

⁹⁸⁸ За проповед светог Григорија Никомидијског, погрешно приписиваној светом Атанасију Александријском v. Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Λογος εις την Υπαντήν του Κυρίου, και Θεού, και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, in: PG 28, col. 973A–1000D. За канон Светог Козме Мајумског cf. *Христос Прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r). Искрпно о утицају византијске теолошке литературе на иконографију слике *Сретења* и о ликовном истицању интензивно емотивних садржаја композиције v. Maguire, *The iconography of Symeon with the Christ child*, 261–269. О карактеристичним програмским решењима у декорацији олтара, у којима се може спознати вишеслојна амблематска вредност представе *Сретења* v. Митровић, *Из мајчиног наручја на часну трпезу*, 45–74.

⁹⁸⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 47.

⁹⁹⁰ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 31, 84; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 118; *Киевская Псалтирь*, л. 65об.

⁹⁹¹ Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 4: 4, pl. 10: 2, pl. 14: 1, pl. 19: 19, pl. 29: 19, pl. 41: 1, pl. 71: 10, pl. 82: 2, pl. 95: 10, pl. 96: 8, pl. 103: 39, pl. 105: 45, 89. У Утрехтском псалтиру, пак, традиционална слика *Христовог уласка у храм* налази се на другом месту, покрај стихова Симеонове оде (Лк 2: 29–32) при крају рукописа (fol. 89^v). V. *Ibid.*, pl. 42: 13, pl. 90: 7, pl. 105: 22.

⁹⁹² Джурова, *Томићев псалтир* I, 99; II, ил. 22.

ГОСПОД, ЈЕДИНИ ИЗБАВИТЕЉ ИЗ АДА (ПСАЛАМ 48)

Учитељства светих отаца цркве (fol. 63^r) (сл. 85)

оѣченіе, с(вѣ)т(а)го, васіліа, њ с(вѣ)т(а)го, ѿ(анна), златѡустаго | њ с(вѣ)т(а)го григоріа в(о)гослова (доња маргина)⁹⁹³

Пс 48: 3: *Уста ће моја казати премудрост, и срце моје рећи ће разум.*

Композиција која заузима готово читав лист рукописа подељена је уобичајеном хоризонталном бордуром на два дела. У горњој зони, на ниским дрвеним клупама, окренути један ка другом, седе свети јерарси Григорије Богослов [с(вѣ)ты | григо|рїо|(с) || в(о)го|слов'] и Василије Велики [с(вѣ)ты | васі|ліе || вєл|н|кн]. Пред њима су високи пултови на којима почивају отворене књиге. На књизи цариградског архиепископа исписано је: *ѡ(ен)|н(ѣ) | гр(ї)|гор(ї)а*, а на листовима кодекса цезарејског архиепископа стоји: *ѡ(ен)|нє вє|нєл|є в(є|анкаго)*. Из књига јерарха истиче по један водени слап, а између њих представљене су три мушке фигуре које их помно слушају. Слушаоци су одевени у једноставне јаркоцрвене и зелене хаљине, а њихов сталеж истакнут је карактеристичним клобучастим и трапезастим оглављима. Један од њих, у чуду, приноси руке ка свом лицу слушајући Григорија Богослова, док онај најближи светом Василију Великом руком захвата воду са његовог „извора“. Средишња фигура претрпела је највећа оштећења. Читаву доњу зону запрема приказ светог Јована Златоустог [с(вѣ)ты | ѿ(аннє) || зл(ато)оу|ствъ], у истоветном окружењу, покрај пулта на коме је отворена књига са исписаним речима: *ѡ(ен)|нє ѿ(анна) | злат(о)устаго*. Из кодекса константинопољског патријарха истичу две набујале реке крај којих се тиска велики број људи. Они клече покрај потока и приносе воду својим устима, погледа упртог у светог Јована Златоустог. Црквени оци одевени су у хитоне и химатионе плаве и зелене боје и истакнути су ореолима. Композиција не садржи сценографске елементе, већ је истакнута интензивно златним фоном минијатуре.⁹⁹⁴

Уводна строфа Пс 48 (Пс 48: 1–4) садржи колективни позив целој Васељени на слушање приче формулисане у облику загонетке, а објашњене разумом и премудрошћу срца псалмисте [*Пригнућу ухо своје к причи, уз гусле ћу отворити загонетку своју* (Пс 48: 4)]. Средишњи део старозаветне песме (Пс 48: 5–19) открива која је загонетка у питању – на примеру људи огрезлих у греху материјалне добити, стихотворац указује на неизбежност окончавања живота сваког човека [*Не бој се кад се ко богати, кад расте слава дома његова. Јер кад умре, неће ништа понијети, нити ће поћи за њим слава његова* (Пс 48: 16–17)], истичући да једино Господ има моћ над животом и смрћу [*Али ће Бог душу моју избавити из руку паклених; јер ме он прима* (Пс 48: 15)]. На концу, псалам се завршава указивањем на то да достојанство смртног човека почива на његовој спознаји закона живота и смрти, стечених мудрошћу у Господу [*Човек у части, ако није разуман, изједначиће се са стоком,*

⁹⁹³ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 20–21; Jagić, *Einleitung*, XXII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 106–107.

⁹⁹⁴ Strzygowski, *Die miniaturen*, 34, Taf. XVII, Bd. 36; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 207; Radojčić, *Der Stil*, 285–286. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 86^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 238.

коју кољу (Пс 48: 20)].⁹⁹⁵ Мудроносни карактер Пс 48 открива се у општем поучном тону песме, као и у моралној антитези између људи који су се уздали у моћ, славу и богатство и праведника који су се у врлини подвизивали [*Али ће их као овце затворити у пакао, смрт ће им бити пастир; и у јутру ходиће по њима праведници, и облик њихов збрисаће пакао раставивши их с насељем* (Пс 48: 14)].⁹⁹⁶ Такође, својеврсна поетска медитација о природи краја људског живота, истакнута и насловом старозаветне песме [вѣ кѡнѣѣ. с(ѡ)нѡвѣѣ корѣѡвѣѣ ѡлѡѡѣѣ. | д(авн)д(ѡ)вѣѣ. ѡнѣѣ. сѣнѣѣѣѣѣ жндѡѡѣѣ хѡтеѡѡ | вѣтѣнѣ срамѡтнѣѣ на послѣдѣѣѣѣ, вѣ|звѣѣстнѣѣ. в(ѡ)ж(ѣ)ст вѣнѣѣѣ сѣдѣѣ ѡѣѣеннѣѣ], усаглашена је са доминантном темом псалама синова Корејевих (Господ као једини избавитељ човека из дубина Ада), којима Пс 48 припада.⁹⁹⁷

Мудроносна природа и есхатолошка тематика Пс 48 истакнута је у бројним теолошким трактатима црквених отаца хришћанске цркве. У складу са темама псалма о неизбежном завршетку живота за сваког, богослови су указали на то да се само једнога у животу треба плашити, а то је дан Господњега суда; спасење почива у богоспознаји и у Христу, а људи огрезли у греху већ пребивају у животној гробници. Дидактички и мудроносни карактер псалма повезан је са духовном делатношћу светих јеванђелиста и пророка, који су својим делима објединили *дејствовање уста и поучење срца* (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Василије Велики, Јован Златоусти и Теодорит Кирски).⁹⁹⁸

Мудроносни и поучни мотиви Пс 48 били су од пресудног значаја и за литургијску употребу псалма. Трећи стих песме, *уста ће моја казати премудрост, и срце моје рећи ће разум*, појали су се као прокимен првог гласа на литургији празника посвећених чувеним светим јерарсима ранохришћанског периода, светом Јовану Златоустом и Василију Великом.⁹⁹⁹ Имајући на уму улогу Пс 48 у богослужбеним обредима источних хришћанске цркве, треба поменути и теолошку расправу која се распламсала међу ученим људима током XI века, који су се спорили око примата између тројице богослова IV столећа, светог Јована Златоустог, Григорија Назијанског и Василија Великог. Наиме, иако су тројица јерарха представљали једне од најистакнутијих утврдитеља хришћанске вере, а њихова дела била су основ хришћанских литургијских обреда, тачка раздора била је који је од њих најученији и богоугодним духом најузвишенији. Спор је решен након визије светог Јована Мавропуса, митрополита евахитског у XI столећу, коме су се у сну јавила тројица јерарха објавивши му: *Ми смо једно у Бога, као што видиш, и ништа нема у нама противречно, него смо сваки у своје време, побуђивани Духом Божјим, писали разне књиге на спасење људима. И чему*

⁹⁹⁵ О структури, тематским одликама и теологији Пс 48 v. L. G. Perdue, *The riddles of Psalm 49*, JBL 93/4 (1974) 533–542; M. Witte, "Aber Gott wird meine Seele erlösen": *Tod und Leben nach Psalm XLIX*, VT 50/4 (2000) 540–560; K. J. Dell, "I will solve my riddle to the music of the lyre" (*Psalm XLIX 4 [5]: a cultic setting for wisdom Psalms?*), VT 54/4 (2004) 445–458; Dunn, *Wisdom editing in the Book of Psalms*, 202–219.

⁹⁹⁶ О жанру Пс 48 v. Gunkel, *Introduction*, 132, 133, 214, 295–296, 299, 303, 304; Младеновић, *Давидови псалми*, 51. За одлике мудроносних псалама у псалтиру v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалм 1)*.

⁹⁹⁷ За наслов Пс 48 v. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalm titles*, 65. О псалмима Корејевих синова у псалтиру v. *Жудња за спасењем у Господу (Псалм 41)*.

⁹⁹⁸ О Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Ερμηνεία Ψαλμών*, у: PG 27, col. 223A–229A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 111–114); Βασίλειος, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας, *Ομιλία εις τον πρώτον ψαλμόν*, у: PG 29, 432A–460A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 466–479); Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, *Εις τον Γ' ψαλμόν*, in: PG 55, col. 222–240; Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1217B–1228C (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 281–287*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 48 v. *Psalms 1–50*, 372–384.

⁹⁹⁹ Mateos, *Le Tyricon I*, 101, 171; *Тупик архиепископа Никодима*, 586, 766.

нас је учио Дух Свети, то смо и предавали људима ради њиховог спасења. И међу нама нема првог ни другог, него ако једнога споменеш, одмах су и друга двојица ту.¹⁰⁰⁰ Последица визије Јована Мавропуса била је установљавање празника три јерарха, једнаких у богонадахнутој мудрости заснованој на истим благодатима Светог Духа, за који је сам евахитски митрополит написао пригодне службе.¹⁰⁰¹ Празник цариградског порекла пренео се и у друге православне земље византијског комонвелта, те је познато да је култ три јерарха негован и у српској средњовековној држави.¹⁰⁰² С обзиром на то да је Пс 48: 3 био симболично повезан са духовном делатношћу светих богослова и хришћанских учитеља, он је употребљаван као прокимен четвртог гласа и на јутрењу њиховог заједничког празника.¹⁰⁰³

Илустрација стихова Пс 48 у Минхенском псалтиру, односно композиција *Учитељства светих отаца цркве*, постављена је покрај уводних мудроносних стихова истакнуте литургијске улоге. За основну композициону схему ликовне представе светих отаца као источника мудрости употребљена је слика богонадахнутих хришћанских аутора, јеванђелиста, приказаних у тренутку стварања њихових књижевних дела, прилагођена новом, али идејно блиском контексту.¹⁰⁰⁴ Суштински елемент слике, који употпуњује ауторске портрете светих јерарха, јесте мотив воде, приказан у форми набујалих потока, који истичу из отворених књига светих јерарха.¹⁰⁰⁵ С обзиром на то да литерарни и ликовни топос воде представља сотериолошки *par excellence* мотив, који је на слици *Учитељства* од еденског животодавног извора трансформисан у извориште мудросног учења богонадахнутих јереја путем ког ће се стећи спасење у Господу, може се закључити да на приказима река почива амблематска вредност представе. Иако композиција представља релативно нову ликовну тему, која је могла бити формирана тек након установљавања празника Три јерарха у XI веку, очигледно је да су за стварање представе употребљени традиционални мотиви из догматско-уметничког корпуса тема источнохришћанске мисли и уметности.¹⁰⁰⁶

Иконографски заматак теме *Учитељства* може се везати за уметничка остварења минијатурног сликарства и, најпре, за личност светог Јована Златоустог, који је, због своје

¹⁰⁰⁰ Ј. Поповић, *Житија светих за јануар*, Београд 1972, 841–843. Cf. Walter, *Art and ritual*, 111.

¹⁰⁰¹ О Јовану Мавропусу и његовом делу v. J. Draeske, *Johannes Mauropus*, BZ 2 (1893) 461–493; J. M. Hussey, *The writings of John Mauropos: a bibliographical note*, BZ 44 (1951) 278–282. За догматски значај празника Три јерарха у источнохришћанској цркви v. Мирковић, *Хеортологија*, 103–104; Фундулис, *Словесно богослужење*, 253–257.

¹⁰⁰² С. Пајић, *Представе и култ Три јерарха у поствизантијској уметности*, ЗЛУМС 34–35 (2003) 63. За историјске податке о цркви Света три јерарха коју је почетком XV века саградио деспот Стефан Лазаревић ради сахрањивања београдских архијереја v. Константин Филозоф, *Повест о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића*, 102.

¹⁰⁰³ *Типик архиепископа Никодима*, 886–89а.

¹⁰⁰⁴ Габелић, *Лесново*, 162. О ауторским портретима у источнохришћанској уметности v. *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v).

¹⁰⁰⁵ О сакраменталној вредности топоса воде у источнохришћанском учењу v. *Дрво живота са праведницима* уз Пс 1:3 (fol. 8^v).

¹⁰⁰⁶ За иконографски развој ликовне представе *Учитељства светих отаца цркве* у источнохришћанској уметности v. Радојчић, *Ликови инспирисаних*, 13–17; А. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive*, Zograf 10 (1979) 13–16; Walter, *Art and ritual*, 111–115; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 69, 82–83, 175, 241–242; V. J. Djurić, *Les docteurs de l'église*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Athens 1991, 129–135; Габелић, *Лесново*, 162–167, таб. XXXVII–XXXIX, сл. 74–77 (са старијом литературом).

красноречивости и јасноће у излагању вере, величан у хомилитичкој и химнографској литератури као извор спасења за душе праведника [*Постао си чисто Божије станиште, и истражио си дубине догмата, блажени Златоусте, а науку зловерујућих си потопио, и срца верних си напојио, зато данас славимо твој свети повратак* (тропар треће песме канона на јутрењу празника Преноса моштију светог Јована Златоустог)].¹⁰⁰⁷ Разнолика постиконокластичка иконографска решења веома сугестивно указују на развојни пут иконографског обрасца сцене *Учитељстава* који је објединио више идејних решења. Најпре треба поменути композицију у илустрованом рукопису Хомилија светог Јована Златоустог из X века (Атина, Национална библиотека Грчке, *Cod. Athens. 211*). Уз текст хомилије *Περὶ ὑπομονῆς*, у којој се жедан путник који хита ка извору у даљини пореди са проповедниковом публиком која се приближава истинитом извору, односно Христу, насликан је слап воде који истиче из преврнуте вазе и на коме се напајају јелен и два човека (fol. 84^v).¹⁰⁰⁸ Иако није у питању директни ликовни приказ Златоустове фигуре, минијатура атинског кодекса значајна је услед истицања мотива воде као извора мудрости у оквиру Златоустовог књижевног стваралаштва, односно уз делове хомилије који се заснивају на одговарајућим старозаветним [*Као што кошуца тражи потоке, тако душа моја тражи тебе, Боже!* (Пс 41: 1)] и новозаветним цитатима [(...) *стајаше Исус и викаше говорећи: ко је жедан нека дође к мени и пије* (Јн 7: 37)].¹⁰⁰⁹ С друге стране, мудроносни карактер Златоустовог дела истакнут је крајње јединственом и идејно упечатљивом фреском *Јављање Божанске Премудрости светом Јовану Златоустом* у олтару Свете Софије у Охриду већ у XI веку.¹⁰¹⁰ Богонадахнути чин Златоустовог подучавања ликовно је уобличен и традиционалном формом ауторског портрета светог јерарха у друштву апостола Павла, који је и у житију и у делима цариградског патријарха главни извор његове богословске инспирације.¹⁰¹¹ Један од најстаријих сачуваних примера је минијатура у менологу *Cod. Athens. 2535 (suppl. 535)* из XII века, која се налази покрај текста Златоустовог житија (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 221^v).¹⁰¹² У истом столећу коначно је и конкретно ликовно обликована тема светог Јована Златоустог као источника мудрости, што потврђује минијатура у још једним илустрованим Хомилијама светог Јована Златоустог (Милано, Амбросијанска библиотека, *Cod. Ambros. I 72*). Основа слике, приказ светог јерарха са апостолом Павлом, обогаћена је многољудном сценом слушаца Златоустове проповеди и људи који се, клечећи покрај потока који истиче из Златоустовог свитка, напајају водом мудрости (fol. 263^v).¹⁰¹³ Ликовна остварења минијатурног сликарства пренела су се и на зидове источнохришћанских храмова, те су фреске *Учитељства светог Јована Златоустог* насликане у истом периоду и у Богородичиној капели у манастиру Светог Јована Теолога на Патмосу.¹⁰¹⁴

¹⁰⁰⁷ За порекло сцене *Учитељстава* у средњовековном минијатурном сликарству cf. Walter, *Art and ritual*, 113–114. Габелић, *Лесново*, 165.

¹⁰⁰⁸ Grabar, *Miniatures gréco-orientales*, 809, 825. За хомилију светог Јована Златоустог v. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Περὶ ὑπομονῆς*, in: PG 60, col. 729–736.

¹⁰⁰⁹ Walter, *Art and ritual*, 113. Cf. *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*.

¹⁰¹⁰ Грозданов, *Слика Јављања Премудрости св. Јовану Златоустом*, 147–155.

¹⁰¹¹ Grabar, *Miniatures gréco-orientales*, 836–837; Грозданов, *Слика Јављања Премудрости св. Јовану Златоустом*, 149–151. О интерпретацији дела апостола Павла у списима светог Јована Златоустог v. M. M. Mitchell, *The archetypal image: John Chrysostom's portraits of Paul*, *The Journal of Religion* 75/1 (1995) 15–43.

¹⁰¹² Walter, *Art and ritual*, 49, 111, fig. 23.

¹⁰¹³ Walter, *Art and ritual*, 112–113, fig. 24; Papastavrou, *Recherche*, 305.

¹⁰¹⁴ Walter, *Art and ritual*, 114.

На темељима вишевековног уметничког искуства, обликованог идејом Златоустових учења и дела као изворишта мудрости и спасења, а у контексту новонасталог празника, отворен је пут за примењивање утврђеног ликовног обрасца на заједничку слику три јерарха. Иако су тројица богослова уживали велики углед у хришћанској цркви, сачуван је изузетно мали број ликовних представа *Учитељстава светих отаца цркве*. Најстарије фреско представе *Учитељстава* налазе се у оквиру куполне декорације припрата цркава Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349) (сл. 86) и Светог Николе у Псачи (1365–1371). Имајући на уму распоред површина у оквиру куполе и број пандантифа на којима су се традиционално у простору припрате представљали хришћански аутори попут светих мелода и химнографа, композиције *Учитељстава* у двеју припратама употпуњене су и ликом светог јерарха Атанасија Александријског.¹⁰¹⁵ *Учитељства светог Јована Златоустог и Григорија Богослова* нашла су се и у северној и јужној конхи цркве Светог Јована Богослова у манастиру Поганово (1499), покрај композиција *Богородичиног Рођења и Ваведења* (сл. 87).¹⁰¹⁶ Програмска повезаност слика благодати учења светих јереја и Богородичиних празника несумњиво почива на идеји изворишта – извора спасења у делима богослова IV столећа и животодавног извора оваплоћеног у Богородици.¹⁰¹⁷ Интересантно сведочанство неговања култа света три јерарха је и јединствена композиција *Визија светог Јована Евхаитског* у капели цркве Богородице Одигитрије (Афендико) у Мистри (1366).¹⁰¹⁸ Током XVI и XVII века и у времену највеће угрожености православља у државама под османлијском влашћу култ тројице јерераха као бранича хришћанске догме доживео је процват, што потврђује велики број њихових икона и већи број цркава посвећених тројици црквених отаца. Међутим, поствизантијска иконографска решења заснивају се на једноставним заједничким портретима светих јерарха и не садрже елементе ликовне теме источника мудрости.¹⁰¹⁹

Старије композиције *Учитељства светог Јована Златоустог*, као и позносредњовековне представе заједничких *Учитељстава*, иако варирају у броју приказаних јереја, потврђују устаљено иконографско решење – приказ светих богослова и хришћанских учитеља који исписују своје књиге, праћен неизоставним иконографским мотивом извора отачке мудрости, приказаним у форми водених слапова или најчешће крстообразних бунара, око којих се тиска народ жељан богоспознаје. Задржавајући се у истим композиционим оквирима, сликар Минхенског псалтира изводи представу прилагођену формату илустрованог кодекса, обраћајући пажњу на појединачне портретне карактеристике црквених отаца. Упечатљиво већи простор који је издвојен за приказивање светог Јована Златоустог и истакнути амблематски мотив удвостручених водених токова који полазе из његовог кодекса представља ликовни одјек најстаријег порекла теме, која се неизоставно везује за ликовни развој култа константинопољског патријарха.

¹⁰¹⁵ Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 69, 82–83, 175, 241–242; Габелић, *Лесново*, 162–167, таб. XXXVII–XXXIX, сл. 74–77 (са старијом литературом).

¹⁰¹⁶ Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 23, 27. За натпис о времену осликавања погановске цркве в. ССЗН VI, 99, бр 10052.

¹⁰¹⁷ Walter, *Art and ritual*, 114–115; Papastavrou, *Recherche*, 304.

¹⁰¹⁸ Walter, *Art and ritual*, 111–112.

¹⁰¹⁹ Искрпно о култу три јерарха у поствизантијској уметности в. Пајић, *Представе и култ Три јерарха*, 59–72. Cf. С. Петковић, *Фреска са ликовима Три јерарха у цркви св. Николе у Старом Сланкамену*, ЗЛУМС 6 (1970) 315–330.

Тек неколицина источнохришћанских илустрованих псалтира садржи ликовне представе покрај стихова Пс 48.¹⁰²⁰ На листовима Хлудовског (fol. 47^v) (сл. 88), Лондонског (fol. 60^r) и Синајског псалтира (fol. 60^v) покрај почетних стихова псалма сачуване су једноставни портрети светог Јована Златоустог који проповеда.¹⁰²¹ Ватикански псалтир садржи уобичајене наративне слике у којима су дословно пренети у слику стихови о људима који згрђу богатство и неминовној смрти сваког човека (fol. 86^r).¹⁰²² У позносредњовековним псалтирима, пак, ликовни програм уз Пс 48 је комплекснији и садржи елементе типолошке ликовне егзегезе псалма. У Хамилтон псалтиру налазе се ауторски портрет светог Јована Златоустог кога инспирише апостол Павле уз Пс 48: 4 (fol. 109^r) и прикази куповине благослова, каматника и два гроба у пејзажу уз Пс 48: 7, 8, 11 (fol. 109^v), док је у Кијевском псалтиру насликан цар Давид у проповеди уз Пс 48: 3–4 (fol. 65^v), пастир са дивљим свињама уз Пс 48: 12 (fol. 66^v) и *Васкрсење Лазарево* уз Пс 48: 15 (fol. 67^r).¹⁰²³ Једина илустрација псалма у којој је тема мудроносне проповеди представљена већим бројем портрета црквених отаца насликана је у Томићевом псалтиру (fol. 80^r). У бугарском рукопису се, наспрам скупине људи који помно слушају, налази група светих јерарха; у првом плану су свети Никола мирликијски, Василије Велики, Јован Златоусти и Григорије Богослов (сл. 89).¹⁰²⁴ Очигледно истицање лика и дела тројице јерарха, а не само светог Јована Златоустог, потврђује да су минијатуре у Томићевом и Минхенском псалтиру биле саображене са савременом литургијском употребом псалма. Такође, упутство за осликавање псалма на грчком језику, делимично сачувано на доњој маргини ректо стране осамдесетог листа бугарског рукописа [Ἐνταῦθα ποιήσον εἰς τὸ ἔν μέρ(ος) ἀγίους ἱσταμένους (...) κ(αὶ) εἰς τὸ ἕτερον μέρος ἀν(θρώπ)ους διάφορα (...)], указује на то да је основна идеја из потенцијалног грчког ликовног предлошка, односно илустрованог псалтира употребљаваног приликом осликавања Томићевог псалтира, у кодексу из Минхена измењена.¹⁰²⁵ Извођење компликованије амблематске слике светих отаца као источника мудрости у српском рукопису може се окарактерисати као јединствено ликовно решење у оквиру илустрованих књига псалама које је, упркос иконографском пореклу теме у минијатурном сликарству средњег века, у Минхенски псалтир пренето из савременог монументалног сликарства, као карактеристична позносредњовековна тема.

СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА СТЕЧЕНО ПУТЕМ ПОКАЈАЊА (ПСАЛАМ 50)

Прекор пророка Натана и Покајање Давидово (fol. 66^r) (сл. 90)

пр(о)рокъ на-фанъ ѡблнун д(а)в(н)да ц(а)ра ѡ сьгрѣшенн егѡ (горња маргина)
покааніе д(авн)д(о)во, гл(агол)ѣт(ь) сьгрѣшнх(ь) г(о)с(поде)вн моємѡ, къ нмѡже пр(орокъ) | ѡстав
н в(ог)ь грѣхы твое (доња маргина)¹⁰²⁶

¹⁰²⁰ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 48.

¹⁰²¹ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 32, pl. 31, fig. 97; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 47об; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I*, 85, fig. 262.

¹⁰²² De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 17.

¹⁰²³ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 118–119; *Киевская Псалтырь*, л. 65об, 66об, 67; Navice, *The Hamilton psalter I*, 407–408; II, figs. 78, 79;

¹⁰²⁴ Джурова, *Томичов псалтир I*, 99; II, ил. 23.

¹⁰²⁵ За упутство о осликавању стихова Пс 48 у Томићевом псалтиру v. *Ibid.*

¹⁰²⁶ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 21; Jagić, *Einleitung*, XXII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 107–109.

Пс 50. Наслов: *Псалам Давидов. Кад му дође пророк Натан, пошто би код Витсавеје.*

Пс 50: 4: *Самоме теби згријеших, и на твоје очи зло учиних, а ти си праведан у ријечима својим и чист у суду својем.*

Две сукцесивне епизоде из живота старозаветног цара Давида приказане су једна испод друге. Композиције нису формално раздвојене: њихову заједничку сценографију чини ентеријер Давидовог двора, назначен једноставном архитектонском грађевином прекривеном двосливним кровом. У горњој зони минијатуре приказан је цар Давид [д(а)в(н)д(ь) | ц(а)рѣ] у владарском костиму и са круном на глави, који седи на позлаћеном престолу са подножником. Старозаветни владар шири руке у немоћи пред речима прекора пророка Натана [п(р)о(р)о(к) н(а)ф(а)нѣ] који стоји наспрам њега. Пророк је одевен у хитон и химатион; у левој руци држи савијени свитак, док подигнутом десном руком чини гест прекореванања цара због учињених недела. Иза Давидових леђа налази се анђео Господњи [аг(г)л(ь)] у пуној војничкој опреми, са мачем исуканим из корица. У доњем сегменту композиције, пророк Натан [п(р)о(р)о(к) | н(а)ф(а)нѣ] благосиља цара Давида [д(а)в(н)д(ь) ц(а)рѣ] који је одбацио ознаке свог империјалног статуса (крунидбени огртач са фибулом и круну) и ничице пада на колена покрај престола у дубоку проскинезу, кајући се за своје грехе. Сада мирољубиви анђео Господњи иза Давида [аг(г)л(ь)] враћа мач у корице. Лица протагониста композиције пострадали су у великој мери, али су се богато златни детаљи на Давидовој владарској одежди и ратничком орнату анђела сачували.¹⁰²⁷

Пс 50, индивидуални молитвени псалам, то јест тужбалица, традиционално приписана цару Давиду, припада најпознатијим и најпоетичнијим старозаветним покајничким стиховима.¹⁰²⁸ Псалам је прожет основним хришћанским темама духовне патње услед сагрешења, исповедања и покајања, те спасења од стране милостивог Господа. Две главне литерарне јединице приказују сагрешење псалмисте и његово лично покајање (Пс 50: 1–9) које узраста до слике колективног кајања (Пс 50: 10–19).¹⁰²⁹ Најзначајнија последица трансфера греха од индивидуалног до колективног је уклањање Божијег присуства из заједнице Израелићана [*Немој ме одвргнути од лица својега, и светог духа својега немој узети од мене* (Пс 50: 11)].¹⁰³⁰ С друге стране, *sine qua non* за присуство Господа међ људима је *чисто срце и дух прав* (Пс 50: 10) до ког се долази очишћењем грехова – *Одврати лице своје од гријеха мојих, и сва безакоња моја очисти* (Пс 50: 9).¹⁰³¹

¹⁰²⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 34–35, Taf. XVII, Bd. 37; Радојчић, *Фреска Покања Давидовог*, 132; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 208; Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола*, 12. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 90^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 238.

¹⁰²⁸ Gunkel, *The Psalms*, 20–21, 36; idem, *Introduction*, 121, 130, 177. 289–290; Младеновић, *Давидови псалми*, 14, 42, 61–62, 151–165. Више о жанру тужбалица в. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁰²⁹ Оквири култног језика који затварају другу тематску целину Пс 50 последица су каснијих издавачких активности колекције псалама и везују се за прилагођавање старозаветне песме сионској теологији. О структури и темама Пс 50 в. E. van Wolde, *A prayer for purification*, VT 70 (2020) 340–360.

¹⁰³⁰ Узрочно последична веза сагрешења, ритуалне нечистоте израиљске земље и Божијег присуства међ Израиљцима, постоји и у другим старозаветним текстовима (Лев 20: 22–26; Бр 35: 33–34). V. Van Wolde, *A prayer*, 345–358.

¹⁰³¹ О метафори спирања греха у Пс 50 и њеној вези са старозаветним пророчким текстовима, попут Јер 4: 14 (*Умиј срце своје ода зла, Јерусалиме, да би се избавио; докле ће стајати у теби мисли твоје*

Историјски натпис псалма – вь концѣ, ѱάλλοις δ(α)β(η)δ(οκ)β. ή. | вьнегда вьннтї кь нкѣоу на-ѡноу | пр(о)рокоу. ѓгда вьнндѣ кь ввр(ь)савен, жєнѣ оурнєкѣ. оуѣенїє нсповѣданїа – контекстуализује га и повезује са старозаветним нарративом о прелюби цара Давида са Витсавејом, а посредно и са проливањем крви њеног мужа Урије (2 Сам 11) и разобличавањем Давида од стране пророка Натана (2Сам 12: 1–14).¹⁰³² На тај начин, историјска контекстуализација Пс 50 утицала је на формирање поетског портрета цара Давида као архетипске слике покајања. Једногласно је тумачење симболичне вредности Пс 50 из угла старозаветног нарратива о Давидовој прелюби у богатом патристичком наслеђу средњег века (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹⁰³³

Пс 50 има веома истакнуто место у оквиру разноликих црквених обреда које је увек у складу са покајничким тоном псалма. Након уводних молитава, појањем покајног псалма започињала је служба полуноћнице којом је обележавана успомена на Христов васкрс, његов Други долазак и Суд. Ако се узму у обзир поетске речи Христа женика, којима се окончава парабола о мудрим и лудим девицама у *Јеванђељу по Матеју* [*Стражарите дакле, јер не знате дана ни часа у који ће син човјечји доћи* (Мт 25: 13)], јасно је да полуноћница представља непрестано слављење Господа, чување његових Закона и спиритуалну будност верника у ишчекивању Другог Христовог доласка.¹⁰³⁴ Може се рећи да не постоје прикладнији стихови од покајничких стихова Пс 50 за исповедање грехова и наде у милост Господњу, као припреме за учешће у литургијском рекреирању есхатолошког ишчекивања током обреда полуноћнице. Пс 50 увеличава и симболику освећења дарова у оквиру чина литургије верних. Наиме, пре преноса часних дарова са жртвеника на часну трпезу, у оквиру Великог Входа, ђакон отвара Часне двери и кади црквени простор изговарајући речи Пс 50, током молитава за достојност актера који учествују у приносу тела и крви Господње на жртву.¹⁰³⁵ Појединачни стихови псалма су везивани и за друге литургијске радње током освећења дарова, те се тако Пс 50: 10–11 (*Учини ми, Боже, чисто срце, и дух прав понови у мени. Немој ме одвргнути од лица својега, и Светога Духа својега немој узети од мене*) појао приликом епиклезе, молитве призивања силаска Светог Духа на часне дарове, а Пс 50: 20–21 (*По доброту својој, Господе, чини добро Сиону, подигни зидове Јерусалимске. Онде ће ти бити миле жртве правде, приноси и жртве паљенице; онде ће*

ништавне?) v. L. DiFrancisco, *Identifying inner-biblical allusion through metaphor: washing away sin in Psalm 51*, VT 65/4 (2015) 542–557.

¹⁰³² За наслов Пс 50 v. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalmittel*, 66. Cf. supra. О интертекстуалном односу Пс 50 и 2Сам 11–12 v. Johnson, *David in distress*, 1–2, 27–39; J. R. Middleton, *A Psalm against David? A canonical reading of Psalm 51 as a critique of David's inadequate repentance in 2 Samuel 12*, in: *Explorations in interdisciplinary reading. Theological, exegetical, and reception-historical perspectives*, ed. R. F. Castelman, D. R. Lockett, S. O. Presley, Eugene, Or. 2017, 26–45. О историјским насловима псалама и о њиховој значајној улози показатеља првобитне интерпретације псалама v. *Ванaj псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁰³³ О Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 238B–244C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 118–122); Θεοδώρητου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1237D–1253A (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 315–318*); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 549C–561A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 122–126). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 50 v. *Psalms 51–150*, 1–12.

¹⁰³⁴ Више о полуноћници, богослужбеном обреду монашког порекла, у оквиру дневног литургијског циклуса v. Мирковић, *Православна литургика* II/1, 23–24; Фундулис, *Словесно богослужење*, 139–143. О симболичној есхатолошкој вредности женикових речи у *Јеванђељу по Матеју* v. Taft, *The Liturgy of the hours*, 9, 357.

¹⁰³⁵ Taft, *The Great Entrance*, 159, 211–212, 223–225. О чину литургије верних v. Мирковић, *Православна литургика* II/2, 80–92.

метати на жртвеник твој теоце) у тренутку кађења светих дарова на часној трпези.¹⁰³⁶ Због свог покајничког карактера, Пс 50 је био део и различитих богослужбених чинова, попут обреда панахиде, опела и погребна световњака и свештеника, покајања, рукоположења презвитера или чина примања монашке расе, а због симболичког потенцијала стихова Пс 50: 7 (*Покропи ме исопом, и очистићу се; умиј ме, и бићу бјељи од снјега*) појао се и током архијерејског освећења храма, и то приликом кропљења антиминоска.¹⁰³⁷ Честа и разноврсна употреба тог псалма у источнохришћанским црквеним обредима објединила је догматски потенцијал и симболику покајничког псалма, истичући идеје очишћења душе и тела, духовног разума, спасења и достојности живота у Господу.

Композиција *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* у Минхенском псалтиру, најпре својим положајем, потврђује промишљеност у организацији појединачних страница рукописа, као и сликарево разумевање односа текста и слике. Иако је Пс 50 дефинисан насловом псалма на тему прекоревања пророка Натана, минијатура се налази уз Пс 50: 4: *Самоме теби згријеших, и на твоје очи зло учиних, а ти си праведан у ријечима својим и чист у суду својем*. Наиме, и четврти стих псалма и наведено место из *Друге књиге Самуилове* развијају не само слику казне и прекора, већ и опроштај који је Давид добио од Господа. Очигледна тематска веза између Пс 50: 4 и 2Сам 12: 13 (*Тада рече Давид Натану: сагријеших Господу. А Натан рече Давиду: и Господ је пронио грјех твој; нећеш умрети*) – који се парафразира и у натпису на доњој белини листа – поткрепљена је коришћењем истих хебрејских термина у текстовима у оригиналу.¹⁰³⁸ Стога се може рећи да је слика *Прекора и покајања* у српском рукопису смислено постављена уз четврти стих псалма, који даје литерарно упориште за приказивање милости Господње према грешном старозаветном цару.

Иконографија сцене почива на традиционалним ликовним обрасцима најстаријих сачуваних представа *Покајања Давидовог* у византијском минијатурном сликарству, као што су композиције из IX века у илустрованим рукописима *Sacra Parallela* (fol. 231^v) и хомилијама светог Григорија Назијанског *Par. Gr. 510* (fol. 143^v) (сл. 91) или представа из XI века у *Vat. Gr. 333* (fol. 50^v) (сл. 92).¹⁰³⁹ Упркос заједничкој схематизованој сценографији, пажљивим раздвајањем гестова учесника композиције постигнута је динамична целина. У првој епизоди наратива, Натанов драматични гест је израз његових критика усмерених на Давидов грех, док Давид шири руке прихватајући своју кривицу. Тема Господњег суда је посебно суптилно изведена је претећом фигуром анђела са мачем наглашено великих димензија. Јозеф Штриговски је сматрао да је фигура анђела производ развоја иконографије сцене и да је она заменила приказ хеленистичке персонификације кајања (ἡ μετάνοια).¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁶ Мирковић, *Православна литургија* II/2, 83–85; Taft, *The Great Entrance*, 244, 249–250.

¹⁰³⁷ Taft, 120, 145, 153, 163, 177, 182, 187, 208.

¹⁰³⁸ О семантичкој вези између Пс 50: 4 и 2Сам 12: 13 v. Middleton, *A Psalm against David?*, 31–32.

¹⁰³⁹ Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 215–216; Lassus, *Livre des Rois*, 75, pl. XXVII, fig. 92; Weitzmann, *Sacra Parallela*, 84–85, pl. XXXV, fig. 132, pl. LIV, fig. 209. За текст седамнаесте хомилије Григорија Назијанског, *Људима Назианса и префекту* која говори о неопходној трпњи народа и тражењу утехе у молитви (налик Давиду који пада грешан пред Господом) и саветује представнике власти да се угледају на милосрђе Господа v. Αγίος Πατήρς ἡμών Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ ΙΖ' . Πρὸς τοὺς πολιτευομένους Ναζιανζοῦ ἀγωνιῶντας, καὶ τὸν ἄρχοντα ὀργιζόμενον*, in: PG 35, col. 964B–981A.

¹⁰⁴⁰ Strzygowski, *Die miniaturen*, 35. Малобројне персонификације кајања у композицији *Покајање Давидово* налазе се у аристократским псалтирима *Par. Gr. 139* из X века (Париз, Национална библиотека, fol. 136^v) и *Cod. Taphou 51* из друге половине XIII века (Јерусалим, Грчка православна патријаршија, fol. 108^v). V.

Међутим, судећи по најстаријим сачуваним примерима композиције *Прекора Натанових*, у којима се приказује анђео Господњи са мачем, такво мишљење се мора одбацити као неаргументовано.¹⁰⁴¹ Фигура анђела са мачем има посредно литерарно упориште посредно у старозаветном наративу који користи мотив мача [*Зато неће се одмаћи мач од дома твојега до вијека, што си ме презрео и узео жену Урије Хетејина да ти буде жена* (2Сам 12: 10)], а непосредно у причи о Давиду и Витсавеји у *Историјској палеји*, у којој се описује претећи анђео са мачем покрај Давидовог престола у тренутку Натановог доласка.¹⁰⁴² Утицај *Историјске палеје* на развој иконографије композиције *Покајања Давидовог* не окончава се уметањем фигуре анђела у композицију. Иконографски детаљ Давидовог падања ничице пред пророком Натаном почива, такође, на том псеудографском тексту, а не на канонском извору *Друге књиге Самуилове*.¹⁰⁴³ Драматичности приказа доприносе и Давидове збачене владарске инсигније док клечи у проскинези покрај престола, чиме се истиче тема његовог покајања и скрушености пред гласником Господњим.¹⁰⁴⁴

Иако је древна интерпретација стихова Пс 50 као поетске верзије Давидовог сагрешења и покајања одредила ликовно приказивање тог псалма у источнохришћанским илустрованим псалтирима, ретко која илустрација тог псалма је досегла распричаност и драматичност композиције као у српском рукопису.¹⁰⁴⁵ У галерији слика уз покајнички псалм у псалтирима преовладавају два иконографска типа. Старији псалтири (IX–XI век) садрже хијератичне и церемонијалне слике Натана пред Давидом на престолу, иза кога извирује Витсавеја, а праћене су засебном и сведеном представом Давида који клечи испод сегмента неба [Утрехтски (fol. 29^r), Хлудовски (fol. 50^r), Лондонски (fol. 63^v) (сл. 93), Синајски (fol. 64^r), Барберини (fol. 86^v), Бристолски (fol. 82^v) и Хамилтон псалтир (fols. 112^r–112^v)].¹⁰⁴⁶ Другој групи композиција припадају наративније илустрације Пс 50, најчешће у псалтирима зрелог средњег века, које сажимају теме прекора и покајања извођењем две фигуре старозаветног цара у оквиру једне слике, на престолу и клечећи пред Натаном [Ватикански (fol. 90^v), Балтимор (fol. 25^r), Томићев (fol. 84^r) (сл. 94) и Кијевски псалтир (fol. 69^r)].¹⁰⁴⁷ Иконографски блиским хијератичним композицијама припадају и целостраничне минијатуре *Покајања Давидовог* византијских *псалтира аристократског типа*, које

Cutler, *The aristocratic psalters*, 42, 66–67, figs. 145, 252. За исту персонификацију која краси композицију *Покајања* у Бристолском псалтиру v. infra.

¹⁰⁴¹ Cf. infra.

¹⁰⁴² О старозаветном наративу о Давиду и Витсавеји у *Историјској палеји* v. *Anecdota graeco-byzantina*, 282–286; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 108–109; A. M. Ishizuka, *The Penitence of David in Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 510. Iconography and its place in Byzantine manuscript illustration*, Machikaneyama Ronso. Aesthetics 20 (1986) 14–15; Adler, *Parabiblical traditions*, 26–27.

¹⁰⁴³ *Anecdota graeco-byzantina*, 282–286; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 108–109; Ishizuka, *The Penitence of David*, 8–9; Живковић, *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве*, 513–514.

¹⁰⁴⁴ О симболичком значењу чина проскинезе v. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

¹⁰⁴⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques, Psaume 50*. За систематски преглед свих сачуваних представа *Прекора Натанових* и *Покајања Давидовог* у источнохришћанском минијатурном сликарству v. Ishizuka, *The Penitence of David*, 3–22.

¹⁰⁴⁶ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 58–59, pl. 52; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 32, pl. 34, fig. 102; Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 50; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 23: 1, pl. 88: 12, pl. 105: 26, 31, fig. 84; Havice, *The Hamilton psalter* I, 410; II, figs. 82, 83; *The Barberini Psalter*, 87; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 85–86, fig. 264.

¹⁰⁴⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 17–18; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 119; *Киевская Псалтырь*, л. 69; Джурова, *Томичов псалтир* I, 99–100; II, ил. 24; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40.

представљају развој најстарије рецензије сцене из илустроване *Књиге царева*.¹⁰⁴⁸ Са сигурношћу се може рећи да су мотиви анђела са мачем и Витсавеје припадали старијем иконографском типу композиције, наслеђеном од предиконкластичких ликовних образаца, док су млађе илустрације Пс 50 обележене „разбијањем“ хијератичне форме. Међутим, продор наративног ликовног језика, карактеристичног за средњовековно монументално сликарство, у потпуности је испољен само на композицији уз покајнички псалм у Минхенском псалтиру.

Покајничка природа Пс 50 и старозаветног наратива из *Друге књиге Самуилове* учинила је тему сагрешења старозаветног цара пријемчивом, истина ретко, и за средњовековне монументалне програме различитих догматских садржаја. *Покајање Давидово* може се наћи у проскомидији цркве Светих Апостола у Пећкој патријаршији (с. 1260) са истакнутом евхаристичком симболиком усклађеном са литургијском улогом Пс 50, као и на јужном зиду јужног параклиса цркве Благовештења у Грачаници (1321).¹⁰⁴⁹ Фреске из јужног вестибила Богородичине цркве у Студеници обновљене у XVI веку (с. 1209) и јужне певнице цркве Христовог Вазнесења у Милешеви (с. 1224), изведене наподобје првобитног живописа, употребљавају тему из живота цара Давида као модел покајања и понизности, а у новијим истраживањима разматрана је и њихова потенцијална веза са владарском идеологијом, као и типолошка вредност композиције, за коју се чини да ипак не постоји довољно аргумената.¹⁰⁵⁰ Идеолошка вредност слике Давидовог кајања јасно је истакнута на спрату припрате Свете Софије у Охриду, у оквиру сликарског ансамбла који се приписује сликару Јовану Теоријану (друга половина четврте деценије XIV века).¹⁰⁵¹ Покрај циклуса Васељенских сабора и обогаћена персонификацијом мудрости, охридска слика *Покајања Давидовог* оваплоћује идеју богоугодног владара, свесног својих сагрешења и понизног пред Господом, јер се само таквом владавином може постићи јединствено државне и духовне власти.¹⁰⁵²

Комплекс догматских учења о скрушености духа и о Господњем милосрђу у Пс 50 учинио је да тај псалм буде неизоставна литургијска и ликовна слика хришћанског покајања. Иако је композиција у Минхенском псалтиру прожета наративношћу специфичном за средњовековни живопис, порекло те представе свакако лежи у предиконкластичким илустрованим старозаветним рукописима.

¹⁰⁴⁸ За преглед аристократских псалтира у којима је сачувана композиција *Покајање Давидово* са детаљним иконографским описом v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 19, 24, 26, 39, 42, 48, 59, 56, 60, 66, 73, 86, 91, 100, 107, 111, 118, figs. 24, 48, 60, 129, 145, 175, 180, 207, 208, 230, 252, 268, 301, 323, 343, 377, 398, 413. Искрпно о односу композиција у аристократским псалтирима са сачуваним илустрацијама *Књиге царева* v. Weitzmann, *The Psalter Vatopedi*, 32–43. Cf. Idem, *Sacra Parallela*, 84.

¹⁰⁴⁹ Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола*, 11–13, црт. 2; Тодић, *Грачаница*, 88, 108, 134; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 39, 56, сл. 41. О литургијској улози Пс 50 v. supra.

¹⁰⁵⁰ С. Петковић, *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 124–125; Б. Тодић, *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 62; Живковић, *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве*, 71, 263–266, 512–515, сл. 418 (са старијом литературом).

¹⁰⁵¹ О стилским вредностима сликарства спратних одаја припрате Свете Софије у Охриду v. М. Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области*, Зограф 35 (2011) 155–184.

¹⁰⁵² Радојчић, *Фреска Покајања Давидовог*, 128–135; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 75, црт. 14, сл. 48–50.

СТРАДАЊЕ БЕЗБОЖНИКА И БЛАГОДАТ ПРАВЕДНИКА (ПСАЛАМ 51)

Мудроносни стихови Пс 51 илустровани су одговарајућим ликовним диптихом који сучељава личности двају цара Саула и Давида, а литерарно упориште има у историјском наслову псалма. Међутим, иконографска истраживања композиција указују на комплексан иконографски развој тема и њихово преношење између рукописа различите садржине.

Саул и Доиг и Саулова војска и Доиг одлазе да убију Ахимелеха и свештенике Господње (fol. 67^v) (сл. 95)

пїнде | доїкѣ ндѣ|мѣанннѣ | н вѣзвѣ|сти саѣлѣ | гл(а)голн)є пїн|де д(а)в(н)дѣ. | вѣ домѣ | авнмеле
|ховѣ (лева маргина)

вонска | саѣлова (десна маргина)

посла саоѣль ц(а)рѣ вонскоу на д(а)в(н)да, вѣ домѣ) авїмелеховѣ (доња маргина)

Пс 51. Наслов: *Наук Давидов. Кад му дође Доиг Идумејац и показа Саулу и рече му да је Давид дошао у кућу Авимелехову.*

У левом делу композиције насликан је цар Саул [саоѣль | ц[а]рѣ], у једноставној црвеној владарској хаљини и са круном на глави, како седи на позлаћеном престолу са подножником. Старозаветном цару са леђа прилази Доик Идумејац [донкѣ] који му шапуће на ухо. Наспрам владара и његовог доушника приказана је група ратника у војничком костиму (кратке тунике са панцирима, чизмице и калпаци); у рукама су им дуугачка копља и штитови троугаоног облика. У средишту војничке гарде поново је приказана Доик, који силовитим гестом вади златни мач из корица. Композиција је затворена једноставним зидом иза ког извиру два архитектонска здања повезана плавим велумом.

Давид на престолу у кући Авимелеховој (Давид прима вести о Сауловом и Доиковом покољу Ахимелеха и свештеника Господњих) (fol. 68^r) (сл. 96)

домѣ) авїмелеховѣ (горња маргина)

пїнде д(а)в(н)дѣ, вѣ домѣ авїмелеховѣ, крїєє ѿтѣ) саоѣла ц(а)ра (доња маргина)¹⁰⁵³

Пс 51. Наслов: *Наук Давидов. Кад му дође Доиг Идумејац и показа Саулу и рече му да је Давид дошао у кућу Авимелехову.*

Испред једноставног тамнозеленог зида представљен је цар Давид [д((а)в(н)д)ѣ || ц(а)рѣ] на позлаћеном престолу са подножником. Старозаветни цар, одевен у црвени дивитисион са укрштеним лоросом, забринутог лица подиже левицу у гесту разговора ка свом саговорнику. Наспрам Давида насликани су двојица голобрадих младића; први, у плавој хаљини са златним опасачем чини исте гестове говора као и цар Давид [ѣкї|меле)хѣ], а други у краћој хаљини мрке боје драматично подиже и шири руке. Архитектонско здање иза Давида повезано је са дрветом разлистале кроше богато набораним црвеним велумом.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵³ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 21; Jagić, *Einleitung*, XXII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 109–110.

¹⁰⁵⁴ Strzygowski, *Die miniaturen*, 35, Taf. XVIII, Abb. 38, 39; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 208–209. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fols. 92^{r-v}) v. Ракић, *Српска минијатура*, 238–239.

Педесет и трећи псалам, својом једноставном дводелном структуром (Пс 51: 1–5 и Пс 51: 6–9), истиче традиционалну литерарну антитезу између живота грешника и праведника, те се може сврстати у групу мудроносних псалама.¹⁰⁵⁵ Поучни карактер псалма долази до изражаја употребом поетских и супротстављених слика две различите судбине – страдање безбожника [*Тога ради Бог ће те поразити са свијем, избаћиће те и ишчупаће те из стана, и коријен твој из земље живијех* (Пс 51: 5)] и благодат блажених [*А ја, као маслина зелена у дому Господњем, уздам се у милост Божију без престанка и до вијека* (Пс 1: 8)].¹⁰⁵⁶ Надовезујући се на историјски оквир Пс 33, у коме се реферира на помоћ коју је Давид добио од свештеника Ахимелеха приликом бега од Саула (1Сам 21: 1–9), наслов Пс 51 [сл(а)ва. | вь концѣ, разумѣ, д(а)в(н)д(о)вѣ, на. вь негда прѣнде доикѣ ндоумѣѣннѣ, и вь | звѣсти сауѣлѣвн, и рече моу прѣнде | д(а)в(н)дѣ вь домѣ ѣвмелеховѣ] указује на потоњи старозаветни догађај – један од истакнутих припадника Саулове војске, Доик Идумејац, довори Саулу да је Давид нашао спас код Ахимелеха, те Саул у гневу и њега и све свештенике из града Нова (1Сам22).¹⁰⁵⁷ На тај начин, мудроносни карактер псалма и поетско поређење грешника и праведника повезано је са старозаветним наративом о некадашњем одабранику коме је Господ недела ради окренуо леђа и новом помазанику Господњем, односно о издајнику Доику Идумејцу и Ахимелеху и свештеницима Господњим.¹⁰⁵⁸

Као и у коментарима на друге псалме са историјским насловима, хришћански црквени оци детаљно објашњавају везу појединачних стихова Пс 51 и старозаветног наратива, истичући псалам као песму прекора упућену Идумејцу, а пажњу посвећују и поетским антитезама између грешника и праведника (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁰⁵⁹ С обзиром на то да се илустрација Пс 51 у Минхенском псалтиру заснивала на његовом историјском контексту, литургијска употреба псалма није извршила утицај на визуелну егзегезу старозаветне песме.

Илустрације Пс 51 у српском рукопису пажљиво су уметнуте између две строфе псалма на такав начин да се „негативна“ представа *Саул и Доиг и Саулова војска и Доиг одлазе да убију Ахимелеха и свештенике Господње* налази на крају стихова о безбожнику лукавог језика, а «позитивна» слика *Давид на престолу у кући Авимелеховој* на почетку поетске целине о праведнику Господњем, а да заједно чине идејну целину. У првој илустрацији очигледно је инсистирање на исцрпном ликовном приповедању, с обзиром на

¹⁰⁵⁵ За жанр Пс 51 v. Gunkel, *Introduction*, 22, 26, 29, 36, 121, 127, 145, 152, 165, 167, 181, 186, 188, 191, 199, 206251, 277, 278, 345; Младеновић, *Давидови псалми*, 51. О мудроносним псалмима у псалтиру v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*.

¹⁰⁵⁶ О поетским вредностима и теологији Пс 51 v. Младеновић, *Давидови псалми*, 109–115; P. J. Botha, “*I am like a green olive tree*”: *the wisdom context of Psalm 52*, HTS Theologies Studies 69/1 (2013) 1–8; J. H. Potgieter, *The profile of the rich antagonist and the pious protagonist in Psalm 52*, HTS Theologies Studies 69/1 (2013) 1–7. О симболици хортикултуралних мотива у описима живота праведника под окриљем речи Божије v. *Дрво живота са праведницима* уз Пс 1:3 (fol. 8^v).

¹⁰⁵⁷ За наслов Пс 51 v. Ševčenko, *Psalm titles*, 66. О псалмима са историјским насловима у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа 1 (Псалам 3)*.

¹⁰⁵⁸ О историјској контекстуализацији Пс 51, присутној још у класичним јеврејским изворима v. S. A. Meier, *The heading of Psalm 52*, *Hebrew Annual Review* 14 (Columbus, Oh. 1994) 143–158; Johnson, *David in distress*, 59–68.

¹⁰⁵⁹ О Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 244D–248C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 126–127); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1253A–1260A (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 304–307*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 89 v. *Psalms 51–150*, 164–169.

то да су насликане две сукцесивне старозаветне епизоде – Доиково преношење вести о Давиду (1Сам22: 9–10) и Доиково лично учешће у убијању свештеника Нова (1Сам 22: 18) – што потврђује двоструки портрет младоликог Доика Идумејца у једноставној плавој хаљини. Имајући на уму истакнуту наративност старозаветне представе и истицање улоге Идумејца у покољу свештеника, илуминатори српског рукописа (или предлошка на основу кога је делом настао) несумњиво су морали да се окрену неком богато илустрованом старозаветном извору. С тим у вези, значајно је скренути пажњу на композиције које су се сачувале на страницама илустроване књиге краљева из XI века, *Vat. Gr. 333*. У ватиканском рукопису двадесет и друго поглавље *Прве књиге Самуилове* представљено је трима композицијама: *Доик пред царом Саулом* уз 1Сам 22: 11 (fol. 29^v), *Доик убија Ахимелеха и свештенике Господње* уз 1Сам 22: 18 (fol. 30^r) и *Авијатар јавља Давиду о покољу свештеника из Нова* уз 1Сам 22: 21 (fol. 30^r).¹⁰⁶⁰ Наведене композиције су од изузетног значаја најпре зато што потврђују да се порекло исцрпно приказиваног наратива о Доику може повезати са старијим илустрованим Самуиловим књигама, а и због следа композиција који готово у потпуности одговара следу минијатура у српском рукопису. Ликовни одједи очигледни су не само у основној схеми слике, већ и у иконографским детаљима, попут мотива мача у Доиковим рукама и на минијатури из *Vat. Gr. 333* и у Минхенском псалтиру. Међутим, сачуване старозаветне представе у ватиканском рукопису су још од већег значаја за тумачење наредне композиције, *Давид на престолу у кући Авимелеховој*.

Претходни истраживачи бележе да је друга илустрација Пс 51 у Минхенском псалтиру неусаглашена са ликовним наративом и повезују је са иконографском темом уз Пс 33, то јест са боравком Давида код свештеника Ахимелеха.¹⁰⁶¹ Треба скренути пажњу и на закључке француске историчарке уметности Сузи Дифрен, која је неусаглашеност двеју композиција протумачила као карактеристику јужнословенске псалтирске ликовне рецензије, односно поступак инсистирања на сакралној природи традиционалног аутора псалама у Томићевом и Минхенском псалтиру, чиме се долазило до стварања погрешних илустрација историјских тема из Давидовог живота.¹⁰⁶² Илустрација 1Сам 22: 21 из *Vat. Gr. 333* потврђује већ истакнуте пропусте Дифрениног закључка. Наиме, следећи старозаветни наратив, илуминатори ватиканске Књиге краљева представљају Давидово примање вести о покољу свештеника из Нова сликом Давида на престолу коме се обраћа Авијатар. Имајући у виду истоветну иконографију слике у оба рукописа, може се закључити да је сликар Минхенског псалтира пред собом имао слични ликовни извор на основу кога је илустровао Пс 51. Ипак, није могуће утврдити да ли је до погрешне идентификације учесника у композицији дошло приликом осликовања српског рукописа или је грешка настала раније, па је само била пасивно пренета у и српски псалтир.

Наспрам монументалних представа псалма у Минхенском псалтиру, тематски одговарајуће композиције у илустрованим источнохришћанским средњовековним псалтирима изузетно су сведене. Уз најчешће илустрован стих Пс 51: 1 налазе се слике Саула на престолу у разговору са Доиком Идумејцем, понекад употпуњене и Давидовим портретом [Хлудовски (fol. 51^r), Лондонски (fol. 65^v), Барберини (fol. 88^v) (сл. 97),

¹⁰⁶⁰ Lassus, *Livre des Rois*, 57–58, pl. XV, fig. 54, pl. XVI, fig. 55, 56.

¹⁰⁶¹ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 209.

¹⁰⁶² Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 158–159, n. 24; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 210. Cf. *Суспрет Давида и свештеника Ахимелеха* уз наслов Пс 33 (fol. 43^v).

Бристолски (fol. 84^r), Ватикански (fol. 93^r) и Хамилтон псалтир (fol. 144^r)].¹⁰⁶³ Изузетно, у Томићевом псалтиру (fol. 86^r) псалам је илустрован наративном композицијом која обухвата не само представу Саула и Доика, већ, као и у Минхенском псалтиру, приказ двојице људи који јављају цару Давиду вести о свештеничком покољу (сл. 98).¹⁰⁶⁴ Из тога се може закључити да су опширније илустрације 1Сам 22 пренете из старијих, данас изгубљених илустрованих Самуилових књига у осликане псалтире, као и да су се бугарски и српски рукопис ослањали на заједничке ликовне предлошке.

ВАПАЈ ПСАЛМИСТЕ ЗА ПОМОЋ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА II (ПСАЛАМ 53)

Стихови Пс 53 о страдањима псалмисте и поверењу у Господњу помоћ и праведни суд илустровани су у српском рукопису ликовним диптихом историјске природе који истовремено сведочи о комплексној теологији псалма и карактеристичним ликовним нахођењима илуминатора Минхенског псалтира.

Саул и Зифеји (fol. 69^v) (сл. 99)

пї̀ндоше зї̀феї̀не кь сау̀лоу н кажоу̀ моу за д(а)в(н)да (доња маргина)

Пс 53. Наслов: *Наук Давидов. Кад дођоше Зифеји и казаше Саулу: Давид се крије код нас.*

Пс 53: 3: *Јер туђини усташе на ме, и силни траже душу моју; немају Бога пред собом.*

У десном углу композиције, испред архитектонског здања које указује на ентеријер двора, цар Саул [сау̀л[ь] || царь] седи на позлаћеном престолу са подножником. Старозаветни владар одевен је у једноставну црвену хаљину са златним појасом, преко које се спушта плашт плаве боје; на глави му је позлаћена трапезаста круна. Саул подиже руке у гесту говора ка групи људи наспрам њега [зї̀феї̀не]. Осморица људи, у подједнако једноставним хаљинама само без огртача, приказани су у два реда, у разговору са царом. Иза кулиса сачињених од једноставног високог зида уздиже се још једна грађевина са куполним кровом.

Цар Давид у палати (fol. 70^r) (сл. 100)

д(а)в(н)дь ц(а)рь вь полатѣ (десна маргина)¹⁰⁶⁵

Пс 53. Наслов: *Наук Давидов. Кад дођоше Зифеји и казаше Саулу: Давид се крије код нас.*

Пс 53: 4–5: *Гле, Бог је помоћник мој, Господ даје снагу души мојој. Обратиће зло на непријатеље моје, истином својом истребиће их.*

¹⁰⁶³ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 18; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 59, pl. 52; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 33, pl. 35, fig. 106; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 51; Navice, *The Hamilton psalter* I, 411; II, fig. 86; *The Barberini Psalter*, 88. Изузетно, у Кијевском псалтиру, супротно литерарном предлошку из 1Сам 22 и наслова псалма, Саул је представљен у разговору са Давидом (fol. 71^r). V. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 118–119; *Киевская Псалтырь*, л. 71.

¹⁰⁶⁴ Джурова, *Томичов псалтир* I, 100; II, ил. 25.

¹⁰⁶⁵ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 21; Jagić, *Einleitung*, XXII–XXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 110–111.

Задржавајући композициону схему претходне слике, илуминатор представља цара Давида [(...) || ц(а)р(ь)] на ниском и позлаћеном престолу. Старозаветни владар, у владарском руху и са круном на глави, приноси руку к срцу, у гесту забринутости, док му се обраћају два голобрада младића. Сценографију чини куполно архитектонско здање са раскошном црвеном аркадом изнад цара Давида и стабло чемпреса наспрам њега, који су повезани позлаћеним плавим велумом.¹⁰⁶⁶

Пс 53 припада групи индивидуалних тужбалица које се приписује пророку Давиду.¹⁰⁶⁷ У оквиру изузетно кратког псалма развијене су традиционалне теме молитвене песме – обраћање Господу у невољи (Пс 53: 1–3) и исказ поверења у Господњу помоћ, спасење и одмазду над непријатељима (Пс 53: 4–7).¹⁰⁶⁸ Теолошки значај Пс 53 посебно долази до изражаја када се његови стихови тумаче у оквирима историјског наслова псалма – *въ пѣснехъ разоумѣ. д(авн)д(о)въ. нѣ. въ њигда прѣдбоше зѣфѣане, н рѣше са|хлѡу, не сѣ ли д(а)в(н)дѣ крн ѣтсе въ насъ | прѣвѣд(ь)нѣихъ. бл(а)годареннѣ нзбавль|шнхсе ѡт(ь) врагѣ. м(о)л(н)твѣ нже по|в(о)зѣ по|двн за|ощаагосѣ.*¹⁰⁶⁹ С обзиром на то да наслов описује издају Давида од стране Зифеја, који откривају цару Саулу место на коме се Давид скрива [*Тада дођоше Зифеји к Саулу у Гавају, и рекоше: не крије ли се Давид код нас на тврдијем мјестима у шуми на брду Ехели на десно од Геисмона?* (1Сам 23: 19) и *Опет дођоше Зифеји к Саулу у Гавају говорећи: не крије ли се Давид на брду Ехели према Гесимону?* (1Сам 26: 1)], псалм се повезује са два опширнија старозаветна наратива о Сауловом и Давидовом сукобу у којима је народ из пустиње Зиф одиграо кључну улогу – 1Сам 23 и 1Сам 26. Наведени сукоби окончали су се у Давидову корист, Господом интервенцијом у његово име: првом приликом је Саул био спречен нападом Филестинаца, а другом епизодом да *бијеше напао на њих тврд сан од Господа*, што је усаглашено са основном идејом Пс 53 о Господњој улози у Давидовом избављењу. Такође, поетски опис истребљења непријатеља *који немају Бога пред собом* у Пс 53 чини сврсисходну поетску допуну старозаветних наратива о Зифејима, у којима није описана потоња судбина издајника.¹⁰⁷⁰

Пс 53 је у делима црквених отаца протумачен дословно, као збир поука о вери у Господа и његово сотериолошко делање, али су истовремено стихови псалма исцрпно повезивани са старозаветним наративом о Зифејима (Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹⁰⁷¹ С друге стране, имајући на уму природу ликовног

¹⁰⁶⁶ Strzygowski, *Die miniaturen*, 36, Taf. XIX, Bd. 40–41; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 209–210. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 94^{r-v}) v. Ракић, *Српска минијатура*, 239.

¹⁰⁶⁷ За жанр Пс 53 v. Gunkel, *Introduction*, 121, 140, 154, 156, 159, 157, 158, 160, 165, 167, 178, 192, 193, 209; Младеновић, *Давидови псалми*, 42, 56. О одликама индивидуалних и колективних тужбалица v. v. *Banaj psalmiste za pomoћ и спасење од Господа I (Псалм 3)*.

¹⁰⁶⁸ О структури, тематским одликама и теолошкој вредности стихова Пс 53 v. G. Pauls, *The imprecations of the psalmists: a study of Psalm 54*, *Direction* 22/2 (1993) 75–86; P. J. Botha, *Psalm 54: the power of positive patterning*, *Verbum et Ecclesia* 21/3 (Pretoria 2000) 507–516; Младеновић, *Давидови псалми*, 124–129.

¹⁰⁶⁹ За наслов Пс 53 у Минхенском псалтиру v. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalm titles*, 66–67.

¹⁰⁷⁰ За исрпну семантичку и текстуалну анализу старозаветних наратива о Зифејима у контексту Пс 53 v. Johnson, *David in distress*, 49–59.

¹⁰⁷¹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσεισειστοσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 249AC (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 129–130); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1264B–1268B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 311–313*); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*,

програма псалама са историјским насловима, литургијска употреба библијске песме није имала улогу у обликовању илустрација Пс 53.

Композиције које праве стихове Пс 53 у Минхенском псалтиру промишљено су постављене уз тематски одговарајуће одељке библијске песме. Минијатура *Саул и Зифеји* налази се покрај стиха о *туђинима* који устају на псалмисту (Пс 53: 3), а слика *Цар Давид у палати* уз поетски опис поверења у Господњу заштиту (Пс 53: 4–5). Обе слике заснивају се на композиционој схеми царске аудијенције, коришћене и у илустровању пролога псалтира [*Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v)], која обухвата представу владара и групе људи наспрам њега, са дворском архитектуром у позадини.¹⁰⁷² Иконографске варијанте приказа односе се на гестове учесника композиција којима се прецизније указује на природу осликаног наратива. Међутим, поређењем композиција уз Пс 53 у српском рукопису са представама других источнохришћанских осликаних псалтира, истиче се специфичност његових ликовних решења.¹⁰⁷³ Илустрације стихова Пс 53 на листовима *маргиналних псалтира* заснивају се на историјском тумачењу псалма и обухватају поједностављене приказе *Давида у молитви* и/или *Зифеја пред царем Саулом* [Пантократор 61 (fol. 65^v), Хлудовски (fol. 52^v), Лондонски (fol. 67^r), Барберини (fol. 90^v), Бристолски (fol. 86^r), Синајски (Москва, Државни историјски музеј, *Cod. Gr. 267*, fol. 3^v), Хамилтон (fol. 116^r) и Кијевски псалтир (fol. 72^v)].¹⁰⁷⁴ Тежње ка ликовној наративности се, уобичајено, појављују само на минијатурама Ватиканског (fol. 95^r) и Томићевог псалтира (fol. 88^r).¹⁰⁷⁵ Управо те композиције и јесу најважније за одгонетање програма Пс 53 у кодексу из Минхена.

Наиме, наспрам илустрација Пс 53 у источнохришћанским псалтирима, слике у српском рукопису наизглед се чине као тематски неусаглашена целина или последица сликаревог неразумевања текста. Већ је истакнуто да се објашњења Сузи Дифрен за иконографске необичности композиције не могу прихватити као довољно поуздана.¹⁰⁷⁶ Стога би требало усмерити пажњу на појашњење природе слике *Цар Давид у палати* у Минхенском псалтиру. Историјски наслов Пс 53 у себи је објединио две теме – причу о Зифејима и Давидово благодарење Господу који га је спасио *од врага*.¹⁰⁷⁷ Стога се већ у најстаријим сачуваним илустрованим псалтирима IX века појављују представе двају царева, једног као суровог владара који кује заверу, а другог као скромног и богољубивог у молитви. Надовезујући се на зачетке наративније слике у Ватиканском псалтиру (која укључује дворску архитектуру у композицију), сликари у Томићевом псалтиру одлазе корак даље, те замишљеног и забринутог цара не приказују као до тада, у проскинези пред Господом, већ на престолу, који је атрибут његовог владарског статуса у свим илустрованим псалтирима.¹⁰⁷⁸ У Минхенском псалтиру, пак, сликар још више развија ликовни наратив,

in: PG 128, col. 569B–573AB (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 130–132). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 53 v. *Psalms 1–50*, 17–19.

¹⁰⁷² Cf. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

¹⁰⁷³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 53.

¹⁰⁷⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 26, 59, pls. 9, 52; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 33, pl. 36, fig. 108; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири*, л. 52об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 120; *Киевская Псалтирь*, л. 72об; Navise, *The Hamilton psalter I*, 412; II, fig. 89; *The Barberini Psalter*, 89; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I*, 86, fig. 265.

¹⁰⁷⁵ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 18; Джурова, *Томичов псалтир I*, 100; II, ил. 26.

¹⁰⁷⁶ Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 158–159, n. 24; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 210. Cf. *Сусрет Давида и свештеника Ахимелеха* уз наслов Пс 33 (fol. 43^v).

¹⁰⁷⁷ За наслов Пс 53 v. supra.

¹⁰⁷⁸ О престолу као једном од елемената Давидове репрезентативне владарске слике v. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

стварајући јединствени ликовни диптих, који потврђује да су наспрамне композиције створене са идејом међусобне повезаности. Наспрам Саула у једноставним хаљинама, који је окружен суморном архитектуром и приказан у разговору са издајницима, постављен је лик богољубивог цара Давида, у потпуном владарском костиму, испред дворске архитектуре истакнуте црвеном бојом и античким велумом. Давидов лик је назначен не само ореолом, већ и гестом његове деснице која оваплоћује стрепњу и бриге цара у невољи. Описана ликовна антитеза, заправо, има упоришта у теолошкој садржини Пс 53 и наратива 1Сам 23/1Сам 26, односно у стиховима о Господу помоћнику који је својом интервенцијом донео Давиду победу и спас и величанственом завршном сликом приче о Зифејима и Саулу – *А Саул рече Давиду: да си благословен, сине мој Давиде! Извршићеш и надвладаћеш* (1Сам 26: 25). Из тога следи да је сликар Минхенског псалтира, за њега уобичајеним извођењем наративних приказа монументалних размера и користећи ликовно искуство претходно илустрованог Пс 51, трансформисао основне, једноставне илустрације Пс 53 у комплексни ликовни исказ Давидовог спасења и будуће владавине, који реферира и на расплет старозаветних сукова из 1Сам 23/1Сам 26. Концепт креирања минијатура *Саул и Зифеји* и *Цар Давид у палати* у Минхенском псалтиру стога није резултат грешке, већ показује, специфичности развијенијих псалтирских ликовних рецензија у епохи позносредњовековне уметности. С обзиром на то да илустрације одговарајућих старозаветних одељака нису постојале у јединој сачуваној Књизи царева са сликама из XI века, *Vat. Gr. 333*, не може се са сигурношћу закључити у којој мери су илустрације Пс 53 у српском рукопису резултат стваралачке оригиналности илуминатора.¹⁰⁷⁹

ВАПАЈ ПСАЛМИСТЕ ЗА ПОМОЋ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА III (ПСАЛАМ 55)

Хапшење Давидово и Давид у филестинском граду Гат (fol. 72^v) (сл. 101)

еше нноплеменници д(а)в(н)да н свеџаше, н оусаднише въ град(ь) гетоу (доња маргина)¹⁰⁸⁰

Пс 55. Наслов: *О нијемој голубици на далеко. Запис Давидов, кад га Филистеи ухватише у Гету.*

Пс 55: 11: *У Бога се уздам, не бојим се; шта ће ми учинити човјек?*

Пред монолитним градским зидинама [градь гета] представљен је цар Давид, у владарском костиму и са круном на глави. Старозаветног цара окружују четворица ратника у уобичајеном војничком костиму (кратке тунике са панцирима, чизмице и калпаци). Двојица војника најближа Давиду приказана су како грабе рукама хаљине цара, а друга двојица како претеће машу дугачком мотком и мачем. Давидовом хапшењу присуствује и група подједнако разјарених људи са подигнутим моткама и војничким копљима. У горњем делу композиције, на врху зидина града Гата, још једном је приказан цар Давид [д(авн)дџ], погнуте главе и у nelaгоди. Интересантна је монохроматска мушка фигура у једноставној хаљини која се назире на стубу унутар града. Други план композиције запрема схематски приказ голети иза градских зидина.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁹ Cf. Давид на престолу у кући Авимелеховој уз наслов Пс 51 (fol. 68^r).

¹⁰⁸⁰ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 21; Jagić, *Einleitung*, XXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 112.

¹⁰⁸¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 36, Taf. XX, Bd. 42; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 210. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 97^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 239.

Давидов Пс 55 представља још једну у низу индивидуалних тужбалица у псалтиру, која је трансформисана у поетски исказ вере у Господа највероватније накнадном интерполацијом стихова о сигурности у божанско избављење (Пс 55: 3–4; 10–11).¹⁰⁸² Након жанровски карактеристичног позива у помоћ који псалмопојац упућује Господу [*Смилиј се на ме, Боже, јер човек хоће да ме прогута, непријатељ ме сваки дан притеишује* (Пс 55: 1)] нижу се поетске слике његове физичке и духовне патње [*Скупљају се, прикривају се, пазе за петама мојима; јер траже душу моју* (Пс 55: 6)], са истакнутим мотивом страха који га обузима. Међутим, упркос страдањима стихотворца, *утреће Господ Господ сузе са свакога лица* (Ис 25: 8) и избавиће и Давида чије сузе чува [*У тебе је избројено моје потуцање, сузе се моје чувају у суду код тебе, оне су у књизи твојој* (Пс 55: 8)].¹⁰⁸³ Стога, *срих interpretum* псалма представља идеја непоколебљиве вере Давида у Господњи спас, која је основа за будуће хвалоспеве.¹⁰⁸⁴

Недовољно прецизан историјски наслов Пс 55 – ψάλλει. δ(αβν)δ(ο)β. ἡ. ὁ λυδ(τ)κῆ ωτ(ь) с(к)т(ь)х(ь) оуδα|нных(ь) д(а)в(н)д(о)вн вь тѣлописаніе югда еше н | ѿноплеменнѣици вь геѡѣ – повезује псалам са Давидовим боравком и страдањем у филестинском граду Гату.¹⁰⁸⁵ Старозаветне епизоде које би одговарале таквој историјској референци су Давидов бег од Саула, када је завршио пред филестинским царем Ахисом и изигравајући лудило избегао Ахисову освету (1Сам 21) или Давидов бег од Саула када је нашао уточиште код Ахиса у Гату (1Сам 27). Узевши у обзир мотиве страха и прогона псалмопојца (који се не појављују у 1Сам 27), истраживачи су сагласни да је у питању старозаветни догађај који је историјски оквир и Пс 33, односно Давидов страх након што га је филестинска војска заробила и одвела к цару Ахису [*И Давид метну ове ријечи у срце своје, и побоја се веома Ахиса цара Гатскога* (1Сам 15: 12)].¹⁰⁸⁶ Традиционалну разлику два старозаветна наратива потврђују и композиције одговарајућих одељака у илустрованој Књизи царева из XI века, *Vat. Gr. 333*, односно „негативни“ прикази Давидовог хапшења уз 1Сам 21: 11 (fol. 29^v) и „позитивне“ представе Давида са царом Ахисом уз 1Сам 27: 2, 4 (fol. 36^v).¹⁰⁸⁷ Уједно, историјски наслов може се повезати и са ширим наративом Сауловог прогањања Давида, када га је уходио и тражио душу његову, изазивајући страх у Давидовом срцу, што је једна од главних песничких слика Пс 55 [*Скупљају се, прикривају се, пазе за петама мојима; јер траже душу моју* (Пс 55: 6)].¹⁰⁸⁸

Традиционална тумачења стихова Пс 55 повезују псалам са различитим историјским догађајима трпње (Давидов живот у Гату или вавилонско ропство), али се фокусирају на

¹⁰⁸² За жанр педесет и петог псалма v. Gunkel, *Introduction*, 127, 140, 141, 157, 167, 171, 178, 182, 186, 344; Младеновић, *Давидови псалми*, 42. О тужбалицама у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁰⁸³ За есхатолошки мотив брисања суза cf. *Благо онима који плачу, јер ће се утјешити* (Мт 5: 4); *И Бог ће отрти сваку сузу од очију њихових, и смрти неће бити више, ни плача, ни вике, ни болести неће бити више; јер прво прође* (Отк 21: 4).

¹⁰⁸⁴ О тематским карактеристикама и семантичким вредностима Пс 55 v. Младеновић, *Давидови псалми*, 88–95; J. H. Potgieter, *Psalm 56 read within its literary context in the Psalter and its connections with king David*, OTE 28/3 (2015) 760–776.

¹⁰⁸⁵ За наслов Пс 55 у Минхенском псалтиру v. Ševčenko, *Psalmittel*, 67.

¹⁰⁸⁶ О интертекстуалним везама Пс 55 са наративима о Суловим прогонима Давида v. Johnson, *David in distress*, 76–81; Potgieter, *Psalm 56*, 767–774. За историјске референце у Пс 33 v. *Позив на благодарење Господу, добротинељу и избавитељу праведних (Псалам 33)*.

¹⁰⁸⁷ Lassus, *Livre des Rois*, 56–57, 63, pl. XV, fig. 52, pl. XX, fig. 69.

¹⁰⁸⁸ Cf. *А Саул посла људе ка кући Давидовој да га чувају и у јутру убију* (1Сам 19: 11) и (...) *Каква је кривица моја? И шта сам згујешио оцу твојему, те тражи душу моју?* (1Сам 20: 1)

тему избављење псалмисте, повезујући је са теолошким учењем о избављењу од смрти и непознању Господа (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁰⁸⁹ Иако литургијска употреба псалама са историјским насловима није извршила утицај на ликовно обликовање њихових стихова, свакако треба нагласити да Пс 55 нема истакнуту улогу у источнохришћанским богослужбеним обредима.¹⁰⁹⁰

Слика *Давидовог хапшења* промишљено је постављена уз стихове Пс 55: 11 који указују на поетску суштину псалма, односно теолошку идеју вере у Господње избављење. Једноставне иконографске форме усклађене су са уметничким изразом илuminатора рукописа, што потврђују уобичајени прикази војничких ликова и градских бедема.¹⁰⁹¹ Међутим, остаје нејасна функција загонетне фигуре у гризају у оквиру зидина града Гата. Имајући на уму византијску уметничку праксу представљања бића божанске и нематеријалне природе монохромним представама, може се наслутити апстрактно идејно порекло тог иконографског детаља.¹⁰⁹²

Визуелна егзегеза Пс 55 у илустрованим средњовековним псалтирима потврђује традиционалну историјску контекстуализацију псалма.¹⁰⁹³ Изузев дословних илустрација стихова (молитва псалмисте, напади непријатеља) употпуњених Христовим портретом у Утрехтском псалтиру (fol. 31^v), композиција *Давидовог хапшења* неизоставан је ликовни украс Пс 55 [Штутгартски (fol. 67^v), Ватикански (fol. 98^v), Бристолски (fol. 89^r), Синајски (fol. 69^r) и Томићев псалтир (fol. 91^r) (сл. 102)], често праћен христолошким ликовним коментаром уобличеним сликом *Хапшења Христовог* или *Христа окруженог Јеврејима* [Пантократор 61 (fols. 68^v–69^r), Хлудовски (fol. 54^v) (сл. 103), Лондонски (fols. 69^v, 70^v), Барберини (fols. 93^v–94^r) и Хамилтон псалтир (fols. 118^r, 119^r)].¹⁰⁹⁴ Новозаветне слике су посебно значајне, јер се њима указује на пророчки, христолошки потенцијал Пс 53, који није истакнут у патристичкој егзегези и литургијској употреби стихова псалма. Међутим, иконографска форма свих минијатура била је изузетно сведена и представе су биле лишене сценографије, односно главни учесници су насликани на белини маргина, без икакве назнаке простора у коме са хапшење старозаветног цара одигравало. Изузетак представља минијатура Томићевог псалтира, на којој је педантно изведен детаљан приказ филестинског града. Не само да се у Минхенском псалтиру доследно примењују наративна начела у развијању историјске сцене, већ је фигура ухапшеног Давида поново изведена у овину

¹⁰⁸⁹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσεισειστοσ Ψαλμοσ*, in: PG 27, col. 253D–257C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 137–138); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1268B–1281C (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 323–326*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 55 v. *Psalms 1–50*, 24–27.

¹⁰⁹⁰ Mateos, *Le Typicon* II, 215–221. И Херман Гинкел истиче да Пс 55 није имао култну употребу. V. Gunkel, *Introduction*, 344.

¹⁰⁹¹ За иконографске карактеристике портрета ратника у Минхенском псалтиру v. *Авесалом гони Давида* уз наслов Пс 3 (fol. 10^v).

¹⁰⁹² О симболици технике гризаја у византијском сликарству v. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 157–158 (са старијом литературом и одговарајућим тумачењем бесплотних сила у делима светог Григорија Назијанског).

¹⁰⁹³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 55.

¹⁰⁹⁴ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 19; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 26, 59, pls. 9, 10, 52; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 33–34, pl. 37, figs. 112, 113; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 51: 4, pl. 56: 3, pl. 71: 33, pl. 75: 15, pl. 77: 30, pl. 82: 8, pl. 93: 18, pl. 94: 17; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 54об; Navice, *The Hamilton psalter* I, 412–413; II, figs. 90, 91; *The Barberini Psalter*, 90–91; Джурова, *Томичов псалтир* I, 100; II, ил. 27; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 86, fig. 266.

гатских зидина. С обзиром на то да илустрације *Vat. Gr. 333* не нуде одговарајућа ликовна решења, а да садржај наслова Пс 55 јасно описује да је старозаветни цар био заробљен у граду (*иноплеменици Давида свезаже и усадише у граду Гату*), може се претпоставити да је Давидов лик унутар зидина Гата оригинална творевина илуминатора српског рукописа, настала на основу намере да се ицрно илуструју историјске теме са којима је псалам традиционално повезиван.¹⁰⁹⁵

ВАПАЈ ПСАЛМИСТЕ ЗА ПОМОЋ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА IV (ПСАЛАМ 56)

Саул прогања Давида који се крије у пећини (fol. 73^v) (сл. 104)

сау|у|л|ь| тѣ|ра, д(а)|в(н)|да (лева маргина)¹⁰⁹⁶

Пс 56. Наслов: *Немој погубити. Запис Давидов, кад од Саула утече у пећину.*

Пс 56: 4: *Душа је моја међу лавовима, лежим међу онима који дишу пламеном. Зуби су синова људских копља и стријеле, и њихов језик мач оштар.*

Средишњи део композиције изведене преко читавог листа запрема приказ војске старозаветног владара Саула [вон|ска | сау|у|л|ва]. Коњаничку гарду чини шесторица ратника у војничком костиму (кратке тунике са позлаћеним панцирима, чизмице и калпаци на главама), са подигнутим копљима и троуганим штитовима беле боје на којима је исписан иницијал њиховог цара [с] или његово пуно име [сау|у|л|ь]; ратник на зачелју има мач у рукама. Приказ коњаничке гарде показује одређене омашке илуминатора, с обзиром на то да је једна од истакнутијих ратничких фигура остала без коња. Војнике предводи цар Саул [с] на црвеном коњу, који обема рукама држи дугачки мач [с|а|џ|л|ь]. У доњем делу минијатуре, у тмини пећине, представљен је цар Давид, у пратњи младоликог слуге [д(а)|в(н)|д|ь | с|р|н | с|е || в|ь | пе|џ|ер(а)]. Одевен у традиционалну владарску одећу, са круном на глави и рукама подигнутим у молитви, Давид се осврће ка Сауловој војсци изнад њега, док младић рукама показује ка потери.¹⁰⁹⁷

Као део јединствене тематске целине већег броја сукцесивних илустрованих псалама у Минхенском псалтиру посвећених поетској интерпретацији разноликих страдања традиционалног аутора псалтира (Пс 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 62), појављује се још један Давидов псалам – Пс 56. Библијска песма започиње изузетно емотивним вапајем упућеним Господу [*Смилиј се на ме, Боже, смилуј се на ме; јер се у тебе узда душа моја, и под сјен крила твојих склањам се док не прођу невоље* (Пс 56: 1)] коју следи станца препуна драматичних описа страдања псалмисте од стране лавова пламеног даха, људских копаља и стрела, који су припремили замке и јаме за стихотворца (Пс 56: 2–6). Међутим, Давидова тужбалица трансформише се у другој строфи псалма (Пс 56: 7–11) у песму захвалности милостивом Господу, који је спасењем ослободио псалмисту свих досадашњих патњи [*Хвалићу Господа по народима, пјеваћу ти по племенима. Јер је велика до небеса милост твоја, и истина твоја до облака* (Пс 56: 9–10)].¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁵ За одговарајуће композиције у рукопису *Vat. Gr. 333* и историјски наслов Пс 55 v. *supra*.

¹⁰⁹⁶ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 21; Jagić, *Einleitung*, XXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 111–112.

¹⁰⁹⁷ Stzygowski, *Die miniaturen*, 37, Taf. XX, Bd. 43; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 210–211.

За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 98^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 239.

¹⁰⁹⁸ О жанру Пс 56 v. Gunkel, *Introduction*, 127, 141, 143, 145, 161, 164, 168, 171, 172, 184, 185, 201, 208, 252, 290, 343; Младеновић, *Давидови псалми*, 41, 42, 56. За тематске одлике и теологију Пс 56 v. В. Weber, *"Fest ist mein Herz, o Gott!" Zu Ps 57, 8–9, Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 107/2 (Berlin 1995)

Литерарни предложак илустрације Пс 55 у српском рукопису налази се у историјском наслову псалма – въ концѣ, да не рѣстнши, д(а)в(н)доу. въ | стльпѣнсаниѣ, вьнегда ѣ моу. ѡт(ь)вѣ|жатї ѡт(ь) лица слоуловѣ въ пещеровѣ. | бл(а)годарениѣ д(авн)д(о)во, пр(о)роуствѣ прнзвѣ|ннѣ кзѣ|кѣ, нс.¹⁰⁹⁹ На основу јасне топографске референце наслова, који указује на простор пећине, стихови Пс 55 формирају интертекстуалну везу са наративом о Сауловом прогону Давида из 1Сам 24, коју потврђују значајне лексичке и тематске везе два старозаветна одељка.¹¹⁰⁰ Наиме, бежећи од Саула, Давид се крио у пећини, у коју је и Саул ушао *ради себе*, невестан Давидовог присуства. Псалмопојац је искористио прилику и одсекао скуте Сауловог плашта, те му се касније обратио са објашњењем да га је поштедео и тражио му смирај и слободу. У оквиру приче једног од многобројних Саулових и Давидових сукоба, посебно је интересантна и „позитивна“ трансформација Саула, која се одиграва у пећини, источнохришћанском топосу простора спознаје Господа.¹¹⁰¹ На концу, Господње спасење коме се узноси хвала у Пс 56 било је основа Сауловог опроста [*Господ нека буде судија, и нека расуди између мене и тебе; он нека види и расправи моју парницу и избави ме из руке твоје* (1Сам 24: 16)].

Патристичка егзегеза потврђује традиционалну историјску контекстуализацију Пс 56, повезујући псалам са причом о Давиду и Саулу у пећини из 1Сам 24. Међутим, у коментарима црквених отаца поетика псалма искоришћена је у христолошком духу, те су описи избављења псалмисте изједначени са хришћанском икономијом спасења и личношћу оваплоћеног Логоса, а, истовремено, епизода одсецања Сауловог плашта као Христов чин одсецања трулежности и пропадљивости од човечанства (свети Псеудо-Атанасије Александријски).¹¹⁰² Налик претходном псалму, и Пс 56 није имао улогу у култу.¹¹⁰³

Иако и Пс 56 и 1Сам 24 обједињују теме Давидових невоља и његовог избављења уз Господњу помоћ, у Минхенском псалтиру је илустрован само чин страдања псалмисте, који је постављен уз одговарајуће стихове друге станце псалма (Пс 56: 4). Композиција *Саул прогања Давида који се крије у пећини* у потпуности се заснива на иконографским решењима примењеним приликом илустровања других псалама сличне тематике, Пс 3 [*Авесалом гони Давида и Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* (fols. 10^v–11^r)] и Пс 17 [*Саул гони Давида и Молитва Давидова* (fol. 23^v)], а ликовне сличности у изведеним ликовима коњаника и Давида који се осврће ка својим непријатељима сведоче да их је израдила иста сликарска рука.¹¹⁰⁴

294–295; idem, *Formgeschichtliche und sprachliche Beobachtungen zu Psalm 57*, Scandinavian Journal of the Old Testament 15 (Aarhus 2001) 295–305; Младеновић, *Давидови псалми*, 134–142. О одликама жанра тужбалицама в. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁰⁹⁹ За наслов Пс 56 у Минхенском псалтиру в. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalmittel*, 67.

¹¹⁰⁰ За исцрпно истраживање интертекстуалних веза Пс 56 и 1Сам 24 в. Johnson, *David in distress*, 91–99.

¹¹⁰¹ О догматским вредностима топографске одреднице пећине у источнохришћанској мисли в. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fol. 11^r).

¹¹⁰² Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπος Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμους*, in: PG 27, col. 257C–261A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 139–140). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 56 в. *Psalms 1–50*, 28–32.

¹¹⁰³ V. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа III (Псалам 55)*.

¹¹⁰⁴ Cf. *Авесалом гони Давида и Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fols. 10^v–11^r) и *Саул гони Давида и Молитва Давидова* уз наслов Пс 17 (fol. 23^v) (са иконографском анализом композиција и одговарајућих ликовних решења у средњовековним илустрованим рукописима друкчијег садржаја).

Имајући у виду значај лика старозаветног цара Давида за историју псалтира, илустрације Пс 56 су, као и слике уз друге псалме са историјским насловима, засноване на старозаветним наративним референцама на почетку песме. Међутим, христолошка патристичка егзегеза псалма утицала је на то да се поред старозаветних слика појављују и типолошке сцене из Новог завета.¹¹⁰⁵ Стога се на страницама источнохришћанских *маргиналних псалтира* средњег века уз стихове Пс 56 могу наћи једноставне слике *Давида који се скрива у пећини*, праћене представама *Христовог вазнесења*, чије је литерарно упориште стих Пс 56: 5: *Узвиси се више небеса, Боже, по свој земљи нека буде слава твоја!* [Пантократор 61 (fol. 70^r), Хлудовски (fols. 55^r, 56^v), Лондонски (fols. 70^v–71^r), Барберини (fols. 95^{r-v}), Бристолски (fol. 90^v), Синајски (fol. 70^f), Хамилтон (fols. 120^{r-v}) и Кијевски псалтир (fol. 76^v)].¹¹⁰⁶ Изузетна иконографска сличност наративних композиција у Ватиканском (fol. 100^f) (сл. 105) и Томићевом псалтиру (fol. 92^v) прилагођена је вертикалном целостраничном формату у српском рукопису, те је утисак који одаје ликовна варијанта заједничког иконографског предлошка монументалнијег духа.¹¹⁰⁷

НЕПРИЈАТЕЉИ КОЈИ ТУМАРАЈУ У НОЋИ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА (ПСЛАМ 58)

Војска опкољава Давида у његовом дому (fol. 75^v) (сл. 106)

вонска блюде д(а)в(н)да вь полате (доња маргина)¹¹⁰⁸

Пс 58. Наслов: *За крај, да не погубиш, Давидов, за стилографију, када посла Саул и чуваше дом његов да га убију.*

Пс 58: 6–7: *Нек се врате у вече, лају као пси, и иду око града. Ево руже језиком својим, мач им је у устима, јер, веле, ко ће их чути?*

У средишту композиције представљен је цар Давид [дав(нд)ь || царь] на позлаћеном престолу са подножником. Старозаветни владар одевен је у плави дивитисион украшен златним орнаментима и лорос и са круном на глави; у левици држи марамицу, док десну руку приноси у страху ка својим грудима. Давида окружују две групе од по три војника. У уобичајеном ратничком костиму (кратке тунике са позлаћеним панцирима, калпаци на главама и троугани штитови беле боје), војници су представљени како претеће подижу своја копља и мачеве ка владару на трону. У првом плану минијатуре, налази се приказ упечатљиво мањих димензија: двојица голобрадих младића налик деци, који су одевени у једноставне хаљине црвене и плаве боје, укрштају своје мачеве. Композиција је затворена интензивно плавом површином која иза Давидовог лика поприма облик аркаде истичући владарски лик. На белом ободу плаве позадине исписан је и натпис: царь д(а)в(н)д(ь) (<...> ѿ х (рнст)є мон вонѣн ин ѿт(ь) амартѿло(ѿ).¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 56.

¹¹⁰⁶ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 26, 59, pls. 10, 52; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 34, pl. 37, figs. 114, 115; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 55, 56об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 120; *Киевская Псалтырь*, л. 76об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 413; II, figs. 92, 93; *The Barberini Psalter*, 91; *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I*, 86, fig. 267.

¹¹⁰⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 19; Джурова, *Томичов псалтир I*, 100; II, ил. 28.

¹¹⁰⁸ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 21; Jagić, *Einleitung*, XXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 122–123.

¹¹⁰⁹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 37–38, Taf. XXI, Bd. 44, Abb. 21; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 211. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 101^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 239.

Давидов Пс 58 припада групи индивидуалних молитвених псалама.¹¹¹⁰ У складу са уобичајеном структуром тужбалица, псалам садржи уводни позив у помоћ упућен Господу (Пс 58: 1–2), описе патњи и страдања стихотворца (Пс 58: 3–15) и хвалоспев Господу ради спасења које ће му омогућити (Пс 58: 16–17). Посебно упечатљиви су поетски описи непријатеља псалмисте који су изједначени са крвопијама, псима и охолом лажљивцима.¹¹¹¹ Прозбена старозаветна песма може се сместити у историјске оквире Давидове владавине на основу историјског наслова који је прати: *с(а)ва. ψάλλωμ, δ(α)β(η)δ(ο)β. ην. | ω̄ не̄ ίστλ̄η̄ δ(α)β(η)δ(ο)β η̄ τ̄ε̄λ̄δ̄π̄ισ̄αν̄η̄ν, κ̄γ̄δᾱ | πο̄σᾱ σᾱξ̄λ̄η̄ η̄ σ̄ξ̄ρᾱνη̄ν δ̄ο̄μ̄η̄ ί̄ε̄γο̄ | ζ̄β̄η̄τ̄η̄. π̄η̄ρ̄ζ̄β̄ᾱνη̄ε̄ κ̄ζ̄β̄η̄κ̄η̄, η̄ κ̄ῡεῑη̄ | ω̄τ(ς)λ̄ο̄ β̄η̄νη̄η̄.*¹¹¹² Наиме, Пс 58 представља песничку верзију старозаветних догађаја описаних у 1Сам 19: 1–18, односно поетску варијанту једног од Саулових прогона Давида, *када посла људе ка кући Давидовој да га чувају и ујутру убију* (1Сам 19: 11). Слика Давида заточеног у сопственом дому у ишчекивању јутра из *Прве књиге Самуилове* и драматични приказ ноћи током које непријатељи тумарају око Давида у Пс 58 заједно творе слику изузетне тескобе из које је једини пут спаса сам Господ и његова помоћ.¹¹¹³

У патристичким делима посвећеним Пс 58 такође је указано на историјску контекстуализацију псалма и његову везу са наративом о Сауловом сплеткарењу противу Давида током ноћи. Црквени аутори, међутим, у описима непријатеља који опкољују псалмисту и мотиву њиховог мача препознају уобичајене елементе приче о Христовом страдању, те препознају *vox Christi* стихова Пс 58 (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Августин и Теодорит Кирски).¹¹¹⁴ Стихови Пс 58 појали су се као дневни прокимен седмог гласа на вечерњој служби сваког петка, али је већ истакнуто да литургијска употреба псалама са историјским насловима није обликовала њихов ликовни програм у илустрованим средњовековним псалтирима.¹¹¹⁵

Иако је представа *Војска опкољава Давида у његовом дому* илустрација историјског наслова псалма, минијатуриста вешто поставља композицију уз стихове који на најизразитији начин оплемењују идеју Давидовог прогона. Да је у питању промишљено позиционирање ликовног украса потврђује чињеница ја на претходној страници истог листа текст исписан у двадесет редова, уместо уобичајених двадесет и један.¹¹¹⁶ На тај начин се композиција налазила тик уз стихове које илуструје. Композициона схема слике је сасвим

¹¹¹⁰ За жанр Пс 58 v. Gunkel, *Introduction*, 121, 124, 140, 141, 145, 153, 171, 173, 177, 178, 186, 188, 336, 344, 345, 349, 350; Младеновић, *Давидови псалми*, 42. О одликама индивидуалних тужбалица у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹¹¹¹ О структури, поетским мотивима и теолошким вредностима стихова Пс 58 v. Johnson, *David in distress*, 39–41; Младеновић, *Давидови псалми*, 77–87. За живописна поређења непријатеља псалмисте са псима и разјареним зверима v. Боже, Боже мој! Зашто си ме оставио удаљивши се од спасења мојега, од ријечи вике моје? (*Псалам 21*).

¹¹¹² За наслов Пс 58 у Минхенском псалтиру v. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalmentitel*, 67–68.

¹¹¹³ О интертекстуалном односу Пс 58 и 1Сам 19: 1–18 v. Johnson, *David in distress*, 41–48.

¹¹¹⁴ О Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμοσ*, in: PG 27, col. 264C–268C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 142–144); Augustini, hipponensis episcopi, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 692–713 (NPNF VIII, 236–244); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1304A–1316B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 336–343*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 58 v. *Psalms 51–150*, 36–44.

¹¹¹⁵ Mateos, *Le Typicon* II, 181.

¹¹¹⁶ О уобичајеном маниру исписивања текста у српском рукопису v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*. О значају положаја минијатура и њиховом односу са текстом v. поглавље дисертације IV. 1. *Минијатуре Минхенског псалтира као ликовни одраз хришћанске интерпретације текста*.

једноставна: портрети Давида и војника изведени су у уобичајеном ликовном маниру, присутном и на другим минијатурама у српском рукопису.¹¹¹⁷ Међутим, остаје нејасан приказ у првом плану слике. Иако је истоветне борбене тематике, димензије ликовне епизоде и изостанак војничког костима приказаних личности отежава њено дословно повезивање са стиховима Пс 58. Може се претпоставити да је у питању одређена врста иконографског прилагођавања непознатих ликовних предлогака приликом осликовања рукописа, која је резултирала недовољно јасно представљеним садржајем. Треба се осврнути и на коментаре историографа Беда Дудика, који је веровао да је на илустрацији Пс 58 у Минхенском псалтиру представљено суђење у двобоју, те да је то одраз сувремене средњовековне витешке праксе.¹¹¹⁸ На основу повезивања композиције *Војска опкољава Давида у његовом дому* са њеним литерарним предлошцима у стиховима псалма и старозаветном наративу из 1Сам 19: 1–18 Дудикова хипотеза се може одбацити. Такође, још један детаљ илустрације Пс 58 завређује пажњу, а то је доста пострадали натпис изнад Давида кога окружују војници. Пажљивом анализом натписа, Ихор Шевченко је потврдио да је састављен од српскословенских речи, грчких речи исписаних ћириличним писмом и грчких речи исписаних грчким писмом, те превео натпис на следећи начин – *Цар Давид је објавио: о Христе мој, помози мени, грешнику*.¹¹¹⁹ Такав натпис заиста је усклађен са симболиком и стихова и слике уз Пс 58, а мешање словенских и грчких писмена је још један показатељ да је током поступка копирања ликовних предлогака често долазило до ситних „грешака“ у раду.¹¹²⁰

У свим илустрованим источнохришћанским средњовековним псалтирима стихови Пс 58 илустровани су наративном композицијом Давидовог бега, на којој је представљен цар Саул са војницима и Давид који бежи кроз прозор свог дома уз помоћ жене Михаиле [Пантократор 61 (fol. 72^v), Хлудовски (fol. 56^v), Лондонски (fol. 72^v), Барберини (fol. 97^v), Бристолски (fol. 93^r), Ватикански (fol. 103^r), Хамилтон (fol. 122^r) и Кијевски псалтир (fol. 78^r) (сл. 107)].¹¹²¹ Употребљени ликовни обрасци могу се повезати са иконографски веома блиском представом уз 1Сам 19: 10 у јединој сачуваној илустрованој Књизи цара из XI века, *Vat. Gr. 333* (fol. 25^r).¹¹²² Иконографска сличност композиција је несумњива потврда да су се уметници, приликом осликовања најстаријих псалтира, служили различитим илустрованим верзијама првобитних ликовних предлогака, а да су, с временом, они постали део традиционалне ликовне рецензије књиге псалама. Међутим, још једном, илустрације Пс 58 у Томићевом (fol. 95^r) (сл. 108) и Минхенском псалтиру представници су друге гране поменуте рецензије, у оквиру које је у први план истакнут мотив Давида окруженог војницима, док су други детаљи наратива, попут Саула или начина бега кроз прозор, изостављени.¹¹²³ Иако је француска историчарка уметности Сузи Дуфрен такву

¹¹¹⁷ За иконографске одлике Давидових портрета у Минхенском псалтиру в. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

¹¹¹⁸ Dudík, *Dějiny Moravy IV*, 421. Cf. Сырку, *Стари српски рукописи II*, 53–54.

¹¹¹⁹ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 122–123.

¹¹²⁰ За елементе грчког језика у натписима Минхенског псалтира cf. *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^r).

¹¹²¹ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 19; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 26, 59, pls. 10, 52; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 34, pl. 38, fig. 117; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 56об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 121; *Киевская Псалтирь*, л. 78; Navice, *The Hamilton psalter I*, 414; II, fig. 96; *The Barberini Psalter*, 92.

¹¹²² Lassus, *Livre des Rois*, 54–55, pl. XIV, fig. 47

¹¹²³ Джурова, *Томичов псалтир I*, 100–101; II, ил. 29.

иконографску варијанту сцене протумачила као измењени и погрешни ликовни приказ Пс 58, слике у јужнословенским рукописима остале су изузетно блиске симболици старозаветне песме, претачући у слику стихове о прогону псалмисте од стране непријатеља који и јесу *crux interpretum* псалма.¹¹²⁴

ГОСПОД ВОЈУЈЕ И ДЕЛИ РАТНИЧКИ ПЛЕН (ПСАЛАМ 59)

Пс 59, поетска верзија историје Давидових борби и ширења његовог царства уз Господњу помоћ, илустрован је двема сликама изведених преко читавих листова, које формирају ликовни диптих ратничке тематике.

Давидова војска спаљује град Јерг (fol. 77^v) (сл. 109)

посла д(а)в(н)дъ ц(а)рѣ вонскоу попантти градъ ергоу (доња маргина)

Пс 59. Наслов: *Запис Давидов. За учење; кад војева са Сиријом Месопотамском и са Сиријом Совском, и кад Јоав враћајући се поби дванаест тисућа Идумејаца на сланом пољу.*

Пс 59: 11–12: *Дај нам помоћ у тјескоби. А одбрана је човјечја узалуд. Богом смо јаки; он гази непријатеље наше.*

У првом плану композиције, испред монументалних зидина града Јерга [градъ | ерга], представљена је група војника на коњима разноликих боја у покрету (црна, црвена и плава). Одевени у војнички костим (кратке тунике са позлаћеним панцирима и калпаци на главама) и са оружјем у рукама, ратници нападају градске зидине: двојица војника испаљују стреле, двојица претеће подижу копља, а остатак гарде замахује бакљама ка граду који је већ у пламену. Коњаницима је придружен и човек у цивилу, који учествује у паљењу Јерга. У оквиру монументалних градских зидина насликано је више грађевина разноликих боја и стабла чемпреса.

Победа Јоава и његове војске (fol. 78^r) (сл. 110)

ѣ обратив[ь] се воеводѣ нѣвакѣ, и избѣ вонскоу, бѣ тисоуци (доња маргина)¹¹²⁵

Пс 59. Наслов: *Запис Давидов. За учење; кад војева са Сиријом Месопотамском и са Сиријом Совском, и кад Јоав враћајући се поби дванаест тисућа Идумејаца на сланом пољу.*

Пс 59: 11–12: *Дај нам помоћ у тјескоби. А одбрана је човјечја узалуд. Богом смо јаки; он гази непријатеље наше.*

На схематски приказаном простору, назначеном врховима стеновитих голети, одвија се борба две коњаничке гарде. Војници су приказани како силовито одапињу стреле и замахују копљима једни ка другима У горњем десном углу композиције, у зеленом позлаћеном панциру, истакнут је предводник израилске војске, Јоав [ѣова(в(ь))], представљен како набада дугачким копљем супарника који лежи на земљи. И други коњаници учествују у покољу непријатељске војске забадајући стреле у лица супарника и

¹¹²⁴ Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 158–159, n. 24.

¹¹²⁵ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 21; Jagić, *Einleitung*, XXXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 113.

газећи копитима и њих и њихове коње. Драматичности приказа доприносе крвава и раскомадана тела на земљи.¹¹²⁶

Давидов Пс 59 представља молитвену песму испевану у име народа окруженог недаћама, то јест колективну тужбалицу.¹¹²⁷ У оквиру три станце псалма изложене су притужба и молитва Господу (Пс 59: 1–5), упечатљиво пророштво самог Господа о успону царства богољубивих људи који му се обраћају (Пс 59: 6–8) и поновна молитва оплемењена поетским исказима у Господње спасење (Пс 59: 9–12). Страдања и тескобе народа Господњег изражени су апокалиптичним метафорама [*Боже, расрдио си се на нас, расуо си нас, гњевио си се; поврати нас. Затресао си земљу, и развалио си је; стјегни расјелине њезине, јер се њиха* (Пс 59: 1–2)]¹¹²⁸ усаглашеним са тријумфалном сликом Господа ратника који дели плен, односно суседна царства Филистеја, Идумеја и Моаваца [*Бог рече у светињи својој; веселићу се, раздијелићу Сихем, и долину Сокот размјерићу* (Пс 59: 6)].¹¹²⁹ Завршни стихови Пс 59: 11–12 указују на теолошку идеју која се често појављује у псалтиру – победе Израиљца над другим народима заправо су победе Господа, који их не напушта чак и када се срди на њих [*Јер кога љуби Господ онога и кара; а бије свакога сина којег прима* (Јев 12: 6)].¹¹³⁰

Песнички наратив Пс 59 може се сместити у историју Давидових војевања на основу историјског наслова псалма – вѣ концѣ ѱѧлмѣ. ѱѣ. о издѣноу|ющихсе вѣ тѣлописаниѣ. оуѣнїѣ | д(а) в(н)д(о)во вѣнегда пожеже срѣдорѣуїѣ | срскоѣ сїрїю соволїю и обратнѣ|се шовавѣ нзбн дѣбрь солїцѣскоу ю | вї тнсоуѣїн.¹¹³¹ Међутим, наспрам старозаветног описа лаких Давидових војничких победа над другим народима у 2Сам 8, стихови Пс 59 дају потпуно друкчију верзију историјских догађаја, односно представљају ратника Давида као побожног и богољубиво Господњег помазаника чак и на бојном пољу. Међутим, историјски натпис није употпуности уаглашен са старозаветним прозним наративом. То је очигледно у опису убијања Идумејаца у сланој долини; у псалму Јоав убија дванаест хиљада, а у *Другој књизи Самуиловој* масакр над осамнаест хиљада спроводи Давид [*И Давид стече име кад се врати побив Сирце, осамнаест тисућа, у сланој долини* (2Сам 8: 13)].¹¹³² На основу тога се може закључити да се у аутентичним историјским насловима псалама понекад крију измењени или

¹¹²⁶ Strzygowski, *Die miniaturen*, 38–39, Taf. XXI, Bd. 45, Taf. XXII, Bd. 46; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 212. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fols. 103^r–104^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 239.

¹¹²⁷ За жанр Пс 59 в. Gunkel, *Introduction*, 85, 87, 89, 90, 92, 98, 251, 256, 315, 343, 344, 345; Младеновић, *Давидови псалми*, 43, 233. О одликама тужбалица в. *Ванѧј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I* (Псалм 3).

¹¹²⁸ О традиционалном античком веровању да су земљотреси својеврсни изрази божанског гнева из силе из средишта земље в. М. R. Jiménez, *Commovisti terram, et conturbasti eam* (Vulg. Psalm. 60, 4). *Los terremotos en la Antigüedad*, in: *Rivista storica dell'Antichità*, ed. G. Brizzi, G. Poma, Bologna 2015, 85–105.

¹¹²⁹ Искрпно о топографским одредницама Пс 59 (древни ханански град Сихем, долина покрај Јордана Сокот, територије моавске, идумејске и филестинске земље) в. Младеновић, *Давидови псалми*, 147, п. 217–218, 148, п. 220–221.

¹¹³⁰ О структури Пс 59, његовим поетским сликама и теолошкој вредности стихова в. Младеновић, *Давидови псалми*, 142–150; P. M. Blowers, *A Psalm „Unto the end“: Eschatology and anthropology in Maximus the Confessor's Commentary on Psalm 59*, in: *The harph of prophecy. Early Christian interpretation of the Psalms*, ed. V. E. Daley, P. R. Kolbet, Notre Dame, IN 2015, 179–193.

¹¹³¹ За наслов Пс 59 у Минхенском псалтиру в. Ševčenko, *Psalmtitle*, 68.

¹¹³² За семантичке, тематске и идејне везе између Пс 59 и 2Сам 8 в. Johnson, *David in distress*, 122–131.

двосмислени подаци о историјским догађајима на које се указује, што је могло утицати и на наизглед нејасну визуелну егзегезу псалама.¹¹³³

Црквени оци средњег века традиционално прихватају историјски контекст псалма и развијају слике покорених народа и незнабожаца који ће, након спознаје ко стоји иза Давидових војничких победа, поверовати у Господа Израиља. Тиме уједно и објашњавају део наслова *за учење*, односно поучну природу псалма намењену свима онима који ће се преобратити у Господу (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹¹³⁴ Пс 59 нема истакнуту улогу у источнохришћанским литургијским обредима.

Уметник Минхенског псалтира поставља композиције *Давидова војска спаљује град Јерг* и *Победа Јоава и његове војске* на уобичајени начин, покрај стихова који истичу да су спасење и благодат Давида и његовог народа, односно победе Давидове војске из 2Сам 8, резултат Господње силе и заштите. Ратничка иконографија минијатура у потпуности је усаглашена са ликовним маниром представљања коњаника у борби и на другим местима у српском рукопису.¹¹³⁵ Приметне су и тежње уметника да допринесе драматичности многољудне композиције извођењем портрета ратника у необичајеним положајима: ноге једног од војника испред Јерга нису видљиве, те делује као да стоји на црном коњу бацајући бакље ка граду, док су тела поражених ратника и њихових коња на слици Јоавовог покоља поприлично неспретно изведене. Истраживачи су претпоставили да је нага фигура која држи једног од ратника на минијатури *Победа Јоава и његове војске* персонификација смрти или пораза.¹¹³⁶ Међутим, имајући у виду да персонификовани ликови у Минхенском псалтиру добијају знатно пажљивији ликовни третман [персонификације Смрти на илустрацији *Чаша смрти* (fol. 1^v) (сл. 6), песничког надахнућа на ауторском портрету цара Давида (fol. 7^v) (сл. 25), Космоса на представи *Силазак Светог Духа на апостоле* (fol. 27^r) (сл. 47) и илустрацији деветог кондака Богородичиног акатиста (fol. 219^v) Земље на композицији *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r) (сл. 56), Јордана на представи *Крштења Христовог* (fol. 149^r) (сл. 179) и Дана и Ноћи на слици *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^r) (сл. 203)], није вероватно да би се персонификација било ког типа представила делимично и схематски као нага фигура на представи борбе Јоавове војске.¹¹³⁷ Такође, на истој композицији насликана је још једна нага фигура само са калпаком на глави, под копитима коња Јоавове војске, те се може закључити да је уметник на схематски начин представио смрт и страдања непријатеља.¹¹³⁸

Визуелна егзегеза Пс 59 заснива се на историјској основи библијске песме.¹¹³⁹ У свим источнохришћанским псалтирима стихови псалма илустровани су наративним приказима спаљивања града Јерга и царом Константином или Јоавом на коњу како убијају непријатеље [Хлудовски (fols. 55^{r-v}), Лондонски (fols. 74^{v-75^r}), Барберини (fols. 99^{v-100^r}), Бристолски

¹¹³³ Cf. *Сустрет Давида и свештеника Ахимелеха* уз наслов Пс 33 (fol. 43^v).

¹¹³⁴ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 268C–272D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 144–146); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1316C–1324B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 344–348*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 59 v. *Psalms 1–50*, 42–44.

¹¹³⁵ О коњаничким представама у српском рукопису v. *Авесалом гони Давида* уз наслов Пс 3 (fol. 10^v).

¹¹³⁶ Dufrenne, *Inhalt und Ikonographie*, 212.

¹¹³⁷ За представе персонификација у српском рукопису cf. *Чаша смрти* (fol. 1^v); *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v); *Силазак Светог Духа на апостоле* уз Пс 18: 3–4 (fol. 27^r); *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r); *Крштење Христово* уз Пс 113: 3 (fol. 149^r); *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150: 6 (fol. 185^r); *Девети кондак – Господ, створитељ и спаситељ света* (fol. 219^v).

¹¹³⁸ Cf. *Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја* уз Пс 78: 2–3 (fol. 107^r).

¹¹³⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 59.

(fol. 95^r), Ватикански (fol. 105^r), Хамилтон (fols. 123^v–124^r), Томићев (fol. 97^r) и Кијевски псалтир (fol. 79^v).¹¹⁴⁰ Композиције уз Пс 59 у Минхенском псалтиру несумњиво тематски припадају традиционалном ликовном програму илустрованих псалтира. Међутим, у складу са уобичајеним сликарским поступком, уметник ствара две засебне и изузетно наративне слике, које наликују сачуваним илустрацијама 1Сам 8: 1 у илустрованој Књизи царева из XI века, *Vat. Gr. 333* (fol. 48^r) (сл. 111).¹¹⁴¹

СЈЕДИЊЕЊЕ ПСАЛМИСТЕ СА ГОСПОДОМ (ПСАЛАМ 62)

Давидова молитва у јудејској пустињи Идумеје (fol. 80^r) (сл. 112)

м|б|кн|ћ| д|а|вн|д|о|во вь поу|стинн|, н|доу|менст|ѣн (десна маргина)¹¹⁴²

Пс 62. Наслов: *Псалам Давидов, кад бијаше у пустињи Јудејској.*

Пс 62: 3–4: (...) *Уста би моја хвалила тебе; Тако бих те благосиљао за живота свога, у име твоје подигао бих руке своје.*

На златном фону минијатуре насликан је зелени пејзаж; између богатих разлисталих крошњи дрвећа распоређени су и ниски бусени траве црвене и плаве боје. У средишту пејзажа приказан је старозаветни цар Давид [п|р|о|р|о|к|ь || д|а|в|н|д|ь]. У уобичајеном владарском костиму и са круном на глави, владар упире поглед ка небу и подиже руке у молитви. Из сегмента неба, изведеног у валерима плаве и са радијално раширеним зрацима, помаља се Рука Господња [р|оу|ка г|о|с|п|о|д|н|а] која благосиља Давида.¹¹⁴³

Жанровска специфичност Давидовог Пс 62 огледа се у томе што истовремено садржи карактеристике индивидуалне тужбалице и псалма захвалности.¹¹⁴⁴ Библијска песма почиње традиционалном сликом жеђи за Господом, додатно истакнутом пустињским беспућем у којем стихотворац обитава [*Боже! Ти си Бог мој, к теби раним, жедна је тебе душа моја, за тобом чезне тијело моје у земљи сухој, жедној и безводној. Тако бих те угледао у светињи, да бих видео силу твоју и славу твоју* (Пс 62: 1–2)].¹¹⁴⁵ Међутим, наспрам уобичајених потресних слика боли и патње, који иначе васкрсавају у молитвеним псалмима, у фокусу централне станце псалма (Пс 62: 3–8) је чежња псалмопојца да се његова душа сједини са Господом, који је као милостив и човекољубив достојан сваке хвале. Тема прожимања са Господом истиче се разноликим корпоралним мотивима (тело, уста, руке,

¹¹⁴⁰ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 19; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 60, pl. 53; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 34–35, pl. 39, fig. 119, pl. 40, fig. 120; Щепкина, *Минијатуры Худовской Псалтыри*, л. 79об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 121–122; *Киевская Псалтырь*, л. 76об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 415; II, figs. 97, 98; *The Barberini Psalter*, 92–93; Джурова, *Томичов псалтир I*, 101; II, ил. 30.

¹¹⁴¹ Lassus, *Livre des Rois*, 56–57, 63, pl. XXIV, fig. 89.

¹¹⁴² Сырку, *Стари српски рукописи I*, 22; Jagić, *Einleitung*, XXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 113–114.

¹¹⁴³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 39–40, Taf. XXII, Abb. 22, Bd. 47; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 212–213. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 106^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 239, сл. 145.

¹¹⁴⁴ О жанру Пс 62 в. Gunkel, *The Psalms*, 27, 28; idem, *Introduction*, 137, 164, 165, 167, 171, 172, 178, 179, 185, 199, 211, 327; Младеновић, *Давидови псалми*, 37, 56. За одлике индивидуалних молитвених псалама у псалтиру в. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*. За карактеристике псалама захвалности у псалтиру в. ... *Јер је суд Божји...* (Псалам 9).

¹¹⁴⁵ За истоветну песничку слику душе псалмисте жедне Господа в. *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*. Cf. *Пружам к теби руке своје; душа је моја као суха земља пред тобом* (Пс 142: 6).

људска утроба која се насићује салом и уљем) којима се Давидова потреба приказује не само као духовна тежња, већ као неопходност његовог физичког, телесног опстанка.¹¹⁴⁶ На концу псалма налази се сотериолошка слика Господа који кажњава Давидове непријатеље, чиме се псалам враћа у првобитне тематске оквире тужбалице (Пс 62: 9–11).¹¹⁴⁷

Пс 62 припада и специфичној групи псалама са историјским насловима, на основу којих се тематска садржина библијске песме ставља у историјски контекст Давидовог живота.¹¹⁴⁸ Наслов Пс 62 – ψαλ[ο]μῆ δ(αβν)δ(ο)βῆ. зв. егда бѣ въ поустыїни ндоумѣнцѣн. бл(а)годаде ннѣ | нже по в(о)зѣ съврѣшенномоу – упућује на боравак Давида у пустињи, те су га истраживачи Светог писма повезивали са различитим старозаветним наративима о Давидовом бежању у дивљину.¹¹⁴⁹ Семантичке и текстуалне везе са псалмом ипак су највише изражене у причама о Давидовом бекству у пустињу од Саула и обећању његовог царавања над Израиљем (1Сам 23) и бегу у пустињу од Авесалома и Давидовој жудњи да поново види Ковчег Завета у јерусалимском храму (2Сам 15).¹¹⁵⁰ На основу тога може се закључити да историјска контекстуализација Пс 62 не почива на његовој вези са конкретним историјским одељком из Самуилових књига, већ на сваки догађај Давидовог бега у пустињу у тренуцима невоље и Господњем спасењу које је уследило. У патристичкој егзегези псалма потврђујене су његове историјске основе и песма је повезана са причом о Давидовом бекству од Саула, али је највише пажње посвећено идејама ревности на молитву и псалмопојању Господу (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹¹⁵¹

Услед опште покајничке тематике стихова, Пс 62 био је део шестопсалмија који се, усаглашен са природом почетка дневног богослужбеног циклуса, појао свакодневно на јутрењу.¹¹⁵² Иако се литургијска употреба псалма начелно може повезати са молитвеном сликом у Минхенском псалтиру, још једном треба истаћи да обредни потенцијал псалама са историјским насловима није утицао на ликовно обликовање његових илустрација у српском рукопису.

Давидовска представа у пустињи уз Пс 62 у Минхенском псалтиру представља ликовно оваплоћење различитих старозаветних наратива о Давидовом бекству у пределе дивљине. Међутим, још једном потврђујући поступак пажљиве организације појединачних целина слике и текста, илуминатор поставља илустрацију покрај одговарајућих стихова Пс 62: 3–4, који су дословни литерарни предложак за изведену представу молитве.

¹¹⁴⁶ Johnson, *David in distress*, 83.

¹¹⁴⁷ О поетици и теологији Пс 62 v. Младеновић, *Давидови псалми*, 115–124; L. P. Maré, *Psalms 63: i thirst for You, oh God...*, *Ekklesiastikos Pharos* 95 (Alexandria 2013) 217–227; L. R. Martin, *Longing for God: Psalm 63 and Pentecostal spirituality*, *Journal of Pentecostal Theology* 22 (London 2013) 54–76.

¹¹⁴⁸ О одликама псалама са историјским насловима и њиховој давидовској контекстуализацији v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹¹⁴⁹ За наслов Пс 62 у Минхенском псалтиру v. Jagić, *Einleitung*, XXXVIII; Ševčenko, *Psalmentitel*, 68–69. У старозаветним наративима многобројни су мотиви Давидовог бега у пустињу. V. 1Сам 23: 14, 15, 24, 25; 24: 2; 25: 1, 4, 14; 26: 2, 3; 2Сам 15: 23, 28; 16: 2; 17: 16, 29.

¹¹⁵⁰ За исцрпну студију старозаветне контекстуализације Пс 62 и његовом везом са различитим наративима у *Првој и Другој књизи Самуиловој* v. Johnson, *David in distress*, 82–91.

¹¹⁵¹ О Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 277B–280D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 152–153); Θεοδώριτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1336B–1341A (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 357–360*); Ευθυμίου μοναχου του Ζηλαβηνού, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 628D–633B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 502–505). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 62 v. *Psalms 1–50*, 53–55.

¹¹⁵² О литургијској употреби шестопсалмија v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

Иконографски образи Давидовог лика у потпуности су усаглашени са његовим портретима на листовима српског рукописа.¹¹⁵³ Међутим, упоредивши слику молитве у пустињи са тематски блиским композицијама попут *Молитве Давидова Господу пред црквом* (fol. 28^v), постаје јасно да догматска вредност стихова псалма почива на сценографији слике *Давидове молитва у јудејској пустињи Идумеје*.¹¹⁵⁴ Наиме, иако и наслов Пс 62 и натпис покрај композиције јасно указују на топографску одредницу јудејске пустиње, цар Давид се налази окружен богатим крошњама дрвећа и травом. Топос пустиње, изузетно значајан за теолошку вредност стихова Пс 62, може се повезати са византијским топосом пећине као апофатичким простором унутар кога се потпуним самоодрицањем и смирањем долази до сједињавања са Господом.¹¹⁵⁵ Занивајући се на истим догматским идејама духовне трансформације бића и приближавања Творцу, у византијској топографији пустиње су биле простори *другости* и места казне и суда, али и искупљења, те географски оквир припреме за спиритуално искуство теозе.¹¹⁵⁶ Једна од најпознатијих пустињачких прича о покајању грехова и трагању за Господом у Светом писму несумњиво је дуго лутање израелског народа кроз пустињу пре доласка у Канаан.¹¹⁵⁷ У истој таквој симболичкој пустињи, прогоњен од стране својих непријатеља, налази се и псалмопојац Давид, који чезне за Господом. Међутим, текстуално-ликовна антитеза пустиње и баште указује на то да Давидово трагање за Господом у Пс 62 има срећан крај. Преобраћени псалмиста, без страха и сигуран у заштиту милостивог Господа, поја стихове захвалности док се и сурова пустињска природа у Господњем присуству трансформише и цвета, алудирајући на еденске мотиве природног изобиља и вечног благослова.¹¹⁵⁸ Идеја духовне баште која се појављује у средишту пустиње, то јест претварања јалове природе у плодну земљу, чест је старозаветни мотив, изразите поетске лепоте посебно у Исаијиним есхатолошким пророчанствима [*Отворићу ријеке на висовима, и изворе у сред долина, пустињу ћу обратити у језеро водено, и суху земљу у изворе водене. Посадићу у пустињи кедар, ситум, мирту и маслину; посадићу у пустој земљи јелу, бријест и шимшир* (Ис 41: 18–19)].¹¹⁵⁹

Ликовна егзегеза стихова Пс 62 у илустрованим источнохришћанским псалтирима најчешће је заснована на историјским оквирима псалма.¹¹⁶⁰ На маргинама рукописа насликане су слике Давида, понекад у пратњи двојице војника [Пантократор 61 (fol. 76^v),

¹¹⁵³ За детаљну иконографску анализу Давидових портрета у Минхенском псалтиру в. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

¹¹⁵⁴ Cf. *Молитве Давидова Господу пред црквом* уз Пс 19: 6 (fol. 28^v).

¹¹⁵⁵ О догматским вредностима топографске одреднице пећине, са појашњењем топоса *кенозиса* и *теозиса* у источнохришћанском догматским учењима в. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fol. 11^v).

¹¹⁵⁶ Искрпно о пустињама и просторима дивљине на византијској духовној топографској мапи в. Della Dora, *Landscape*, 118–144 (са низом одговарајућих патристичких навода).

¹¹⁵⁷ Cf. *Историја Израџа од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израџ* (Псалам 77); *Историја Израџа од времена Аврама до уласка у обећану земљу канаанску – вечни завет Господа са Израџом* (Псалам 104); *Историја Израџа од избављења из египатског ропства до времена владавине судија земљом канаанском – грешни Израџ и милостиви Господ* (Псалам 105).

¹¹⁵⁸ О хортикултуралним мотивима и њиховом еденском значењу в. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника* (Псалам 1).

¹¹⁵⁹ О симболици цветања пустиње у византијској аскетској литератури в. Della Dora, *Landscape*, 133–137. Cf. Јер ће Господ утјешити Сион, утјешитће све развалине његове, и пустињу његову учинитће да буде као Едем и пустош његова као врт Господњи, радост ће се и весеље налазити у њему, захваљивање и пјевање (Ис 51: 3).

¹¹⁶⁰ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 62.

Хлудовски (fol. 60^r), Лондонски (fol. 77^v), Барберини (fol. 102^v), Бристолски (fol. 98^r) и Хамилтон псалтир (fol. 126^v) или Давида који се моли у пећини и анђела који пробада непријатеље псалмисте у обличју лисица [Балтимор (fol. 28^r) и Кијевски псалтир (fols. 82^v, 83^r)].¹¹⁶¹ На свим представама се указује на пустињу из наслова псалма представљањем стеновитих голети. С друге стране, малобројније су слике једноставне Давидове молитве [Ватикански (fol. 108^v) и Томићев псалтир (fol. 100^v) (сл. 113)], где је пустињски пејзаж оплемењен зеленим растињем на дискретнији начин него на илустрацији Пс 62 у српском рукопису.¹¹⁶² Већи број илустрације уз одговарајуће одељке о Давидовим сукобима из *Прве* и *Друге књиге Самуилове* у илустрованој Књизи царева из XI столећа, *Vat. Gr. 333*, изразито су наративне, те не могу послужити као компаративни материјал за приказ Давидове молитве у Минхенском псалтиру.¹¹⁶³ Имајући на уму све сачуване илустрације Пс 62 у источнохришћанској уметности, може се закључити да минијатура *Давидова молитва у јудејској пустињи Идумеје* у Минхенском псалтиру припада малобројним псалтирским композицијама које су историјски наратив наслова псалма у потпуности ставили у други план, ради истицања поетске идеје Давидовог сусрета и прожимања са Господом кроз узношење молитве. Процветала пустош на слици ликовно је оваплоћење радости и захвалности душе стихотворца за присуство Господње, *јер, свака душа је пушта када у њој нема Бога*.¹¹⁶⁴

ГОСПОДЊА БЛАГОДАТ СА СИОНА КОЈА НАТАПА ЧИТАВУ ЗЕМЉУ (ПСАЛАМ 64)

Химна пророка Јеремије и народа Јерусалима Господу (fol. 81^v) (сл. 114)

м(о)лѣнїѣ | пр(о)рока | їерѣмїѣ (лева маргина)¹¹⁶⁵

Пс 64. Наслов: *Песма Јеремијина и Језекиљева и људи из расејања, када имаћаху излазити.*

Пс 64: 4–5: *Благо ономе кога изабираш о примах, да живи у двору твојем! Наситићемо се добром дома твојега, светињом цркве твоје. Дивно нам одговараш по правди својој, Боже, спаситељу наш (...).*

У десном делу композиције приказане су градске зидине унутар којих се налази схематски представљено архитектонско здање покривено двосливним кровом, окружено стаблима чемпреса. Испред града је група верника различите старосне доби; међу њима је и дечак. Људи погињу главе и молитвено подижу руке. Наспрам њих, насликан је пророк Јеремија [пр(о)рокъ, їерѣмїѣ] у молитви, одевен у црвени хитон и пурпурни химатион. Пророк подиже поглед ка сегменту неба из ког га благосиља Рука Господња [ѣ || хѣ]. Композиција је затворена једноставним зидом.¹¹⁶⁶

¹¹⁶¹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 26, 60, pl. 10, 53; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 35, pl. 41, fig. 124; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 60; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 122; *Киевская Псалтырь*, л. 82об, 83; Navice, *The Hamilton psalter I*, 416; II, fig. 100; *The Barberini Psalter*, 93; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40.

¹¹⁶² De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 20; Джурова, *Томичов псалтир I*, 101; II, ил. 31.

¹¹⁶³ Lassus, *Livre des Rois*, passim.

¹¹⁶⁴ Κιρίλλου αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 69, col. 1120D–1121A. Cf. Младеновић, *Давидови псалми*, 119.

¹¹⁶⁵ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 22; Jagić, *Einleitung*, XXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 114.

¹¹⁶⁶ Strzygowski, *Die miniaturen*, 40, Taf. XXII, Bd. 48; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 213. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 108^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 239.

Структура Давидовог Пс 64 заснива се на двама тематским целинама – поетска слика величанственог Господњег дома и универзалне владавине Творца (Пс 64: 1–8) праћена је строфом о Господњем благослову плодне земље (Пс 64: 9–13). Незаобилазни мотиви Сиона [У теби је уздање, Боже, теби припада хвала на Сиону (...)] (Пс 64: 1) и бројни меризми који указују на свеобухватност Господње моћи (море и земља, јутро и вече) употребљени су као теолошка основа за приношење химне Пс 64 Господу.¹¹⁶⁷ Благослов са Сиона ће се, последично, пренети на целу земљу, јер се човекољубивост Господа не огледа само у примарном чину стварања Васељене, већ и у непрекидном старању о својим творевинама.¹¹⁶⁸ Имајући на уму специфичне агрикултуралне слике псалма [Надгледаш земљу и заливаш је, обилно је обogaђаваш; поток је Божији пун воде, спремаш за њих жито, јер си тако уредио. Бразде њезине напajaш, равниш груди њезине, кишним капљама размекшаваш је, благосиљаш је да рађа. Ти вјенчаваш годину, којој добро чиниш; стопе су твоје пуне масти (Пс 64: 9–11)], треба нагласити да су неуспешне жетве и изостанак летине у блискоисточном аграрном друштву биле последица не само сушних периода године, већ и ратних похода којима би се уништавала плодна поља. Из тога проистиче да је топос плодног тла неминовно био везан за идеју ратних сукоба, то јест Господњу улоге у одржавању мира.¹¹⁶⁹ Узрочно-последични однос између Творца и агрикултуре изражен је и у другим одељцима Старог завета, попут Књиге пророка Исаије у којој је, на истоветан начин као у Пс 64, изједначена Господња благодат са плодном земљом која рађа [Јер како пада дажд или снијег с неба и не враћа се онамо, него натапа земљу и чини да рађа и да се зелени, да даје сјмена да се сеје и хљеба да се једе, Тако ће бити ријеч моја кад изиде из мојих уста: неће се вратити к мени празна, него ће учинити што ми је драго, и срећно ће свршити на што је пошљем (Ис 55: 10–11)].

Специфичност Пс 64 огледа се и у његовом накнадно додатом наслову, који није део мазоретског текста псалма и који не припада псалмима са историјским насловима – ψ(α)λμ(ι) δαυιδ(ου) | ζδ. πβςνγ, їеремїї, їезекїї. | њ людємї прѣсєльшнїцє. њєгда | хотѣху њзыти. прїзвѣннїє єз ы|кѣ. њ ап(о)с(то)ль свѣдѣтельствѣ.¹¹⁷⁰ Референце на старозаветне личности у наслову Пс 62 [Песма Јеремијина и Језекијева и људи из расејања, када имађаху излазити (...)] аргументовано су повезане са темом вавилонског ропства Израиља. Наиме, старозаветни нарaтив о пророку Јеремији смештен је у период почетка вавилонског ропства, док се време пророка Језекиља везује за почетак краја израиљског егзила.¹¹⁷¹ Међутим наспрам стихова Пс 136, у којима се излаже поетски нарaтив о чежњи за земљом Јерусалима и његовим порушеним храмом, Пс 64 представља радосну песму и пророчанство дѣла милосрдног Господа, који ће окончати страдања Израиља у туђини Вавилона.¹¹⁷²

¹¹⁶⁷ О химничком карактеру Пс 64 v. Gunkel, *Introduction*, 2, 22, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 51, 52, 53; Младеновић, *Давидови псалми*, 35, 39. За жанр химни у псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарицу (Псалам 8)*.

¹¹⁶⁸ За догматске идеје *creatio prima* и *creatio continua* v. *Величанствена ода Господу устројитељу Васељене (Псалам 103)*.

¹¹⁶⁹ За исцрпна истраживања тематских карактеристика Пс 64 и специфичних агрикултуралних мотива v. S. Schmer, *Psalm 65 – Zeugnis eines Integrativen JHWH-Glaubens?*, UF 22 (1990) 287–301; A. L. H. M. van Wieringen, *Psalm 65 as non-appropriation theology*, *Biblica* 95/2 (Roma 2014) 179–197.

¹¹⁷⁰ Ševčenko, *Psalmentitel*, 69.

¹¹⁷¹ Van Wieringen, *Psalm 65*, 192.

¹¹⁷² Cf. *Туговање за Сионом (Псалам 136)*.

Источнохришћански црквени аутори осврћу се на историјски контекст псалма, али посвећују велику пажњу идејама незнабожаца који ће спознати Господа и божанских дарова и духовних плодова изражених агрикултуралним мотивима у стиховима (свети Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹¹⁷³ С обзиром на истакнути мотив Господњег храма у песни, Пс 62: 4 појао се у источнохришћанским богослужбеним обредима као прокимен четвртог гласа на јутрењу на годишњицу освећења храма.¹¹⁷⁴

Композиција *Химна пророка Јеремије и народа Јерусалима Господу* илуструје историјску основу Пс 64 на традиционални иконографски начин, стављајући у први план ликовног израза идеју сионског храма. Сам положај минијатуре уз стихове о двору Господњем и његовој светињи потврђује сионску идејну основу слике. Композициона схема представе заснива се на уобичајеним приказима приношења хвале, а, узевши у обзир историјску, патристичку и литургијску контекстуализацију псалма, црква насликана иза градских зидина слови за јерусалимски храм за којим Израилљезне, а група људи погнутих глава испред зидина су Јерусалимљани који ће се, уз Господњу помоћ, вратити из Вавилона својој земљи. Илустрације Пс 62 у источнохришћанским *маргиналним псалтирима* једногласно повезују ликовни програм псалма са његовим насловом.¹¹⁷⁵ Иконографску срж илустрација чине прикази пророка Јеремије и Језекиља пред сионским храмом, који могу бити обogaћени и персонификацијом Сиона или сликом вода и растиња као симбола Господње благодати која храни плодно тле [Хлудовски (fol. 61^v), Лондонски (fol. 79^r) (сл. 115), Барберини (fol. 105^r), Хамилтон (fol. 128^r) и Кијевски псалтир (fols. 84^v, 85^r)].¹¹⁷⁶ Композиције у Ватиканском (fol. 111^r) и Томићевом псалтиру (fol. 103^r) (сл. 116) карактеристичне су по својим наративнијим решењима, која обухватају одлазак Јерусалимљана изван вавилонских зидина.¹¹⁷⁷ Композиција у српском рукопису не развија сцену на истоветан драматичан начин, већ истиче лепоту Јеремијеиног пророчанства о слободи Израилља и њиховом повратку сионском храму.¹¹⁷⁸

ПЕСМА БЛАГОДАРЕЊА ГОСПОДУ (ПСАЛАМ 65)

Успење Богородице (fol. 82^v) (сл. 117)

оѡспѣннѣ прѣс(кѣ)тыѣ в(огородн)це (доња маргина)¹¹⁷⁹

Пс 65: 1–2: *Поклици Богу, сва земљо! Запјевајте славу имену његову, дајте му хвалу и славу.*

¹¹⁷³ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστοσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 281AD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 155–157); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1341A–1345A (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 364–370*); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησιs ειs το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 633B–637B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 157–159). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 64 в. *Psalms 1–50*, 57–59.

¹¹⁷⁴ Mateos, *Le Typicon* II, 186.

¹¹⁷⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 64.

¹¹⁷⁶ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 35, pl. 41, fig. 126; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 60об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 122; *Киевская Псалтирь*, л. 84об, 85; Navice, *The Hamilton psalter* I, 417; II, fig. 102; *The Barberini Psalter*, 94.

¹¹⁷⁷ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 20; Джурова, *Томичов псалтир* I, 101; II, ил. 32.

¹¹⁷⁸ Имајући на уму жанровске и тематске карактеристике Пс 64, неминовно је закључити да је његова илустрација слика будуће слободе Израилља, а не изгнанство из Јерусалима. За супротно мишљење в. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 213.

¹¹⁷⁹ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 22; Jagić, *Einleitung*, XXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 114.

У средишту композиције, на великом одру прекривеном црвеном позлаћеном тканином, лежи Богородичино тело. Око одра окупљено је једанаесторица апостола који, повијених глава, гестовима изражавају неверицу и тугу. На прочељу одра насликан је апостол Петар са златном кадионицом у десној руци, а, наспрам њега, на зачељу је апостол Петар. Иза Богородичине самртничке постеље окружене апостолима стоји Христос [ἰς χ̄ς]. Одевен у златни хитон и химатион, Син Божији у рукама држи Богородичину душу у обличју бебе у белим повојима. Покрај њега, два анђела, испружених руку прекривених тканином химатиона, ишчекују да приме душу Мати Божије. Централна група Христа и анђела фланкирана је трима фигурама архијереја, одевеним у фелоне са епитрахиљима и са кодексима у рукама. У другом плану композиције, окружене једноставним архитектонским здањима прекривеним двосливним крововима, налазе се монохромне представе анђела у широком небеском сегменту. Са њихове леве и десне стране представљени су и анђели у лету који носе облаке са по шест апостолских портрета. Слика Богородичиног Успења употпуњена је и приказом епизоде о неверном Јефонији у првом плану слике. Човек који је желео да оскрнави одар Мати Божије представљен је у једноставној плавој хаљини, како подиже руке ка одру. Наспрам њега је анђеоло у војничком костиму, који подиже мач припремајући се да Јефонији одсече руке. Фигуре анђела и Јефоније су упадљиво мањих димензија.¹¹⁸⁰

Давидов Пс 65 припада групи малобројних псалама захвалности у псалтиру, оплемењених химничким елементима.¹¹⁸¹ Библијска песма сачињена је из две целине: прва станца обухвата приказ колективног величања Творца, са референцама на његова величанствена дела из прошлости (Пс 65: 3–12), док је друга станца поетска представа индивидуалног приношења захвалне песме Господу (Пс 65: 13–20). На основу мотива и структуре Пс 65, односно његове трансформације из заједнички појане песме у песму појединца у храму [*Ући ћу у дом твој са жртвама што се сажижу, извршићу ти завјете своје* (Пс 9: 15–16)], истраживачи Старог завета су у њему препознали трагове првобитне ритуалне употребе.¹¹⁸²

Обиље песничких слика из Пс 65 условило је разноликост патристичке, литургијске и ликовне егзегезе псалма. Црквени оци фокусирају се на објашњавање Господњих величанствених дела из прошлости [*Он је претворио море у сухоту, преко ријеке пријећосмо ногама; ондје смо се веселили њему* (Пс 65: 6)] и вечности Господње владавине [*Влада силом својом у вијек, очи његове гледају на народе* (Пс 65: 7)], повезујући Пс 65 са страдањима апостола приликом проповедања јеванђеља [*Ти си нас окушао, Боже, претопио си нас, као сребро што се претана* (Пс 65: 10)] и будућим васкрсењем душа у Господу [в̄к̄ конц̄. п̄с̄(н̄) ψ̄алма̄ в̄скр̄(ь)сен̄нӣ. ̄ξ̄ (Пс 65. Наслов)].¹¹⁸³ Богатство теолошких мотива псалма

¹¹⁸⁰ Strzygowski, *Die miniaturen*, 40, Taf. XXIII, Bd. 49; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 213–214. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 109^v): Ракић, *Српска минијатура*, 239.

¹¹⁸¹ За жанр Пс 65 v. Gunkel, *The Psalms*, 11; idem, *Introduction*, 22, 23, 25, 28, 31, 33, 34, 38, 199, 200, 202, 203, 207, 208, 316; Младеновић, *Давидови псалми*, 39. О карактеристикама псалама захвалности у псалтиру v. ... *Јер је суд Божји...* (Псалам 9).

¹¹⁸² О потенцијалној улози Пс 65 у најстаријим хебрејским црквеним обредима v. Gunkel, *Introduction*, 199–200, 316.

¹¹⁸³ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστοσ Ψαλμοσ*, in: PG 27, col. 288A–292A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 159–161); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμοус*, in: PG 80, col. 1361A–1372B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 371–376*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 65 v. *Psalms 1–50*, 59–62. За наслов Пс 65 v. Ševčenko, *Psalmentitel*, 69.

утицало је и на различиту литургијску употребу стихова. Наиме, Типик цркве Свете Софије показује да су се, у оквиру старије цариградске богослужбене праксе (X–XI век), радосни усклици хвале из Пс 65: 1–2 појали као алилујар првог гласа на васкршњој литургији.¹¹⁸⁴ С друге стране, исти стихови су се у српским црквеним обредима XIV stoleћа употребљавали као алилујар првог гласа на јутрењу Богородичиног успења.¹¹⁸⁵ Наведени подаци значајни су не само као показатељ промене употребне вредности псалама током вишевековног развоја источнохришћанског богослужења, већ су и потврда да је илустрација у Минхенском псалтиру у потпуности заснована на литургијској функцији Пс 65.

Композиција *Успења Богородичиног* представљена је управо покрај стихова који су се могли чути у српским храмовима на празник упокојења Мати Божије. С обзиром на то да се у Светом писму налази тек пар података о Богородичином животу након Христове смрти, одговарајући литерарни извори налазе се у богатом корпусу апокрифних дела на тему Богородичине смрти, ствараних већ од III века.¹¹⁸⁶ Један од најпопуларнијих апокрифа у српској средњовековној средини, који је често преписиван у српским рукописним књигама у периоду од XIII до XVII stoleћа, те је несумњиво утицао на обликовање иконографије слике *Успења*, био је *Слово Јована Богослова о Богородичином успењу*.¹¹⁸⁷ Разнолика изванканонска дела послужила су као инспирација и песницима источнохришћанске цркве, те су на тај начин апокрифни наративи постали и део химнографских дела посвећених Богородичином успењу.¹¹⁸⁸

Иконографски развијена илустрација Пс 65 у Минхенском псалтиру уобичајена је слика *Успења Богородице* у палеологовској уметности. Традиционално иконографско решење обухвата прегршт сликаних елемената, од којих се највећи број заснива управо на *Апокрифу Псеудо-Јована*. У питању су двоструки приказ апостола (око одра и како пристижу на облацима), персонификација душе Мати Божије у Христовом наручју, анђела покрај Христа који се спремају да прикривеним рукама прихвате Богородичину душу и анђели у гризају који означавају простор Раја, као и кажњавање Јефонија који је покушао да оскрнави Богородичин одар.¹¹⁸⁹ Илуминатор остаје доследан и личном уметничком изразу, што потврђују гестови учесника композиције, њен колорит и богата употреба злата, као и карактеристичан продор монументалних уметничких форми.

¹¹⁸⁴ Mateos, *Le Typicon* II, 175.

¹¹⁸⁵ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 114.

¹¹⁸⁶ За исцрпни попис апокрифних дела на тему Богородичине смрти в. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 206–207 (са старијом литературом).

¹¹⁸⁷ За текст Слова Јована Богослова о Богородичином успењу в. *Evangelia Apocrypha*, 95–112 (*Апокрифи. Новозаветни*, 333–351).

¹¹⁸⁸ О богатству источнохришћанске химнографије посвећене празнику Богородичиног успења в. S. Mimouni, *Les "Vies de la Vierge": Etat de la question*, in: idem, *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Etudes littéraires, historiques et doctrinales*, Leiden 2011, 75–116.

¹¹⁸⁹ О иконографији композиције *Успења Богородичиног* у источнохришћанској уметности в. K. Kalokyris, *La Dormition et l' "Assomption" de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe*, *Επιστημονική Ελετηρική Θεολογική Σχολή Παν. Θεσσαλονίκης* 19 (1974) 133–143; С. Радојчић, *Беседа Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, in: idem, *Узори и дела*, 181–193; А. Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 181–189; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 203–210, сл. 103 (са прилежном иконографском анализом свих елемената слике *Успења* и контекстуализацијом иконографије у оквирима XIV века); Бабић, *Краљева црква*, 167–178. За теолошке вредности мотива Богородичиног одра в. Papastavrou, *Recherche*, 242–248. О персонификацији Богородичине душе в. *Господње устројство Васељене уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^v)*.

С обзиром на то да се идејно упориште композиције уз Пс 65 у српском рукопису налази у словенским богослужбеним обредима, несумњиво је да се одговарајући компаративни материјал може потражити једино у територијално и временски блиском рукописном споменику, Томићевом псалтиру (сл. 118). Тематски одговарајућа илустрација Пс 65 у иконографски је сведеније природе: изостављени су апостоли који долазе на облацима и анђели небеске сфере (fol. 104^v).¹¹⁹⁰ У другим источнохришћанским псалтирима са сликама ретко се појављују илустрације Пс 65 и подједнако су разноврсне као и патристичка и литуријска егзегеза његових стихова.¹¹⁹¹

ГОСПОДЊЕ СПАСЕЊЕ СА ЊЕГОВЕ СВЕТЕ ГОРЕ СИОНА (ПСЛАМ 67)¹¹⁹²

Стихови Пс 67 илустровани су специфичном иконографском целином која сажима догматске и егзегетске интерпретације вечног пребивалишта Господа неодвојиве од основних хришћанских сотериолошких идеја. Литерарне архетипске слике спасења, оличене у коначном пребивалишту Господа у историјском (Ковчег завета у Соломоновом храму) и есхатолошком смислу (Нови Сион-Јерусалим у ком ће праведници пребивати покрај Господа у будућем веку) приказане су тријумфалном сценом *Силаска у Ад* и старозаветним образима *Богомајке Горе* и *Емануила Камена* који, као типска слика Инкарнације, представљају стожер целокупног домостроја спасења.

Силазак у Ад (fol. 84^v) (сл. 119)

вскрѣсеніе х(р)с(то)во (доња маргина)

Пс 67: 1: *Устаће Бог, и расуће се непријатељи његови, и побјећи ће од лица његова који мрзе на њ.*

У центру стеновитог пејзажа, у мандорли изведеној валерима плаве, стоји Христос [ϣ || хс] одевен у златни хитон и химатион. Држећи велики Голготски крст десном руком, васкрсли Господ леву руку пружа клечећем Адаму и извлачи га из гроба.¹¹⁹³ Иза Адама, у саркофагу с Христове леве стране, налази се Ева у црвеном мафориону и са молитвено подигнутим рукама и старозаветни пророк Самуило, овенчан круном и са рогом помазања богато украшеним златом у рукама. У групи старозаветних праведника иза њих су голобради младић у краткој туници и двојица мушкараца старијих година. Наспрам њих, у саркофагу стоје пророци и старозаветни цареви Давид и Соломон, у раскошним владарским одорама и са крунама на главама. Обојица молитвено подижу руке, док пророк Давид окреће главу ка сину. У другом плану, Јован Претеча приказан је у разговору са старијим човеком који пажљиво слуша његове речи. Од старозаветних праведника, ореолом су истакнути пророци Давид и Соломон, Самуило и Јован Претеча. Простор Ада назначен је црном јамом у коју су пободени ексери и у чијем центру лежи оковано монохромно тело старца Хада. Из схематски обележених рупа виरे ноге троје монохромних демона који су бачени у адске дубине. Између њих побацани су катанци, кључеви и ексери.

¹¹⁹⁰ Джурова, *Томичов псалтир* I, 101; II, ил. 33.

¹¹⁹¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 65.

¹¹⁹² Делови истраживања теолошке вредности и патристичке егзегезе Пс 67, као и иконографије илустрација његових стихова биће објављени у засебном раду [Милорадовић, *Навуходоносоров сан у источнохришћанским илустрованим псалтирима* – у штампи].

¹¹⁹³ Фрагменте натписа на табли крста данас је немогуће рашчитати. Ранији истраживачи забележили су да је највероватније био у питању натпис ц(а)ѿ с(лавы) – Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 115.

Богородица Гора (fol. 85^v) (сл. 120)

гора тоуу(ь)на, гора оуспрена (доња маргина)¹¹⁹⁴

Пс 67: 15–16: *Гора је Васанска гора Божија; гора је Васанска гора хумовита. Зашто гледате завидљиво, горе хумовите? Ево гора, на којој омиље Богу живјети, и на којој ће Господ живјети до вијека.*

Пред схематски назначеном стеном у облику полукружног исечка окер боје, на златној позадини, без назнаке простора, фронтално је представљена Богородица [ѡѣ ѣоу] са Христом Емануилом у попрсју. Руке Мати Божије почивају на раменима Христа који благосиља. Обе фигуре изведене су мрким мастилом у цртежу, на окерном фону стене. Божанска светлост која еманира из Богородице и Младенца наглашена је радијалним зрацима изведеним у злату.¹¹⁹⁵

Псалом 67, приписан цару Давиду, начелно припада жанровској категорији химни, то јест похвалних песама теоцентричног садржаја, које славе и величају онипотентност, доброту и дела Господа.¹¹⁹⁶ Стихови Пс 67 и данас изазивају различите полемике међу истраживачима по питању њихове семантичке, симболичке и егзегетске вредности, као и улоге псалма у култу (*Sitz im Leben*) и његовог интертекстуалног односа са другим канонским и апокрифним текстовима.¹¹⁹⁷ Већ уводни стих Пс 67: 1, цитат Мојсијеве изреке пред Ковчегом завета – *И кад полагаши ковчег, говорише Мојсије: устани Господе, и нека се разаспу непријатељи твоји, и нека бјеже испред тебе који мрзе на те* (Бр 10: 35), даје семантички и значењски оквир целој песми, евокацијом култног предмета *par excellence* и симбола Господњег присуства и његовог дугог пута до Давидовог града Јерусалима (2 Сам

¹¹⁹⁴ За натписе који прате минијатуре Пс 67 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 22; Jagić, *Einleitung*, XXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 115.

¹¹⁹⁵ За иконографски опис свих минијатура Пс 67 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 40–41, Taf. XXIII, Bd. 50–51; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 214–215. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 111^v–113^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 240.

¹¹⁹⁶ Доминантно жанровско одређење Пс 67 као химне употпуњено је и елементима молитвених псалама и псалама захвалности, као и есхатолошким садржајем, док су га поједини истраживачи дефинисали и као професионалну песму или литургију. Утемељивач методе формално–критичког приступа у изучавању псалама, немачки истраживач Херман Гинкел, фокусира се на доминантан тон Пс 67, класификујући га као химну. Више о одликама химни у Псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалом 8)*. Међутим, млађи истраживачи знатно су опрезнији у разматрању жанровске природе Пс 67. V. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 242–243 (са старијом литературом).

¹¹⁹⁷ Начињено је више покушаја да се идентификује тема Пс 67– псалом је повезиван са конкретним догађајима у историји Израила (војне победе Давида и Соломона, хебрејске новогодишње церемоније, историја Ковчега завета) или је идентификован као ода која уопштено прославља победе Јехове у дугој израиљској историји. Полазиште старије литературе, да је Пс 67 (68) колекција уводних делова различитих химни, што је и условило његову енигматичност [W. F. Albright, *A catalogue of early Hebrew lyric poems (psalm LXVIII)*, Hebrew union college annual 23/1 (Cincinnati 1950–1951) 1–39; S. Iwry, *Notes on Psalm 68*, JBL 71/3 (1952) 161–165] потпуно је одбачено. Привидна неуједначеност Пс 67 заснива се на обиљу алузија из различитих библијских и ванбиблијских извора удружених у једну поетску целину. О структури и композицији Пс 67 v. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 77–137, 201–223 (са прегледом старијих истраживања и аргументованим одбацивањем досадашњих неподобних закључака). О могућем потоњем издавачком обликовању текста ради формирања елохистичке колекције псалама (Пс 41–88) v. I. Knohl, *Psalm 68: structure, composition and geography*, JHS 12 (2012) 1–21.

б).¹¹⁹⁸ Алудирање на путовање Израилља кроз пустињу не завршава се на томе, већ васкрсава и у потоњим стиховима описом теофаније на планини Синај и тренутка склапања завета између Господа и израилског народа – *Боже! Када си ишао пред народом својим, када си ишао преко пустиње, Земља се тресијаше, и небо се растапаше од лица Божијега, и овај Синај од лица Бога, Бога Израилјева* (Пс 67: 7–8).¹¹⁹⁹ На тај начин мозаик наизглед некохерентних интертекстуалних алузија садржаних у псалму постаје хомогени литерарни амалгам о неумољивом кретању Господа, симболизованом у Ковчегу завета, његовом пребивању међ израилским народом, као и њиховом заједничком путу до коначног одредишта, уз истицање једне идеје – величања Господа и његовог пребивалишта.¹²⁰⁰

Разматрајући место Господњег пребивалишта, које представља литерарни врхунац библијске песме, неминовно је приметити специфично обилато коришћење географских топоса у псалму.¹²⁰¹ Тематски и структурално централна станца псалма (Пс 67: 15–18) започиње поменом библијског Васана, плодне планинске регије на северу Трансјордана, чији је највећи врх планина Хермон.¹²⁰² Насупрот величанственом Васану псалмист поставља планину коју је Господ, након дугог путовања, изабрао за своје вечно боравиште међу људима – *Гора је Васанска гора Божија; гора је Васанска гора хумовита. Зашто гледате завидљиво, горе хумовите? Ево гора, на којој омиље Богу живјети, и на којој ће Господ живјети до вијека* (Пс 67: 15–16). Иако је прецизна локација Господњег пребивалишта у централним стиховима псалма у језичком смислу наменски формулисана као енигма, већ се у потоњим редовима старозаветне песме развија слика места Божијег становања који је у својој Светињи у Јерусалиму.¹²⁰³ Поред тога, процесција која слави устоличење Господа у новом Дому јасно обухвата царска племена која су делила град Јерусалим те, употребом стилске фигуре меризма, симболично представљају целокупан Израил који се ујединио у радосној прослави Господа.¹²⁰⁴ Канонским читањем текста

¹¹⁹⁸ О Ковчегу завета, највећој светињи јеврејског народа и симболу присуства Господа v. *Ark of the Covenant*, in: *ODB I*, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford 1991, 174 (J. H. Lowden, A. Cutler, C. Brown Tkacz); *Ковчег завета*, in: ПЭ XXXVI, 184–192 (К. А. Битнер, А. Е. Петров). Читање Пс 67 (68) у светлу наратива о Ковчегу завета веома је корисно за сагледавање свих тематских целина псалма. Међутим, интертекстуалне односе примарног текста псалма са другим изворима треба разматрати пажљиво, јер поједина новија читања, створена накнадно, указују на историју интерпретације псалма, а не и на његова првобитна значења. О интертекстуалном односу Пс 67 (68) и Бр 10: 35, као и других текстова (Изл 15; Понз 33; Рут 5; Ав 3) v. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 138–191.

¹¹⁹⁹ Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 47. О значају и симболици Синаја у јудео-хришћанској мисли v. J. D. Levenson, *Sinai and Zion: an entry into the Jewish Bible*, Minneapolis, Minn. 1985 (<https://www.scribd.com/book/163610250/Sinai-and-Zion>) [19. 3. 2022]; *Sinai*, in: *ODB III*, 1902–1903 (A. Kazhdan); *The significance of Sinai. Traditions about divine revelation in Judaism and Christianity*, ed. G. J. Brooke, H. Najman, L. T. Stuckenbruck, Leiden–Boston 2008, passim.

¹²⁰⁰ Детаљно о теми кретања Господа и пребивања Господа у Пс 67, са референцама на већи број његових боравишта v. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 57–61.

¹²⁰¹ Неупитно је да је Пс 67 један од централних текстова за сакралну топографију Старог завета. О географским терминима у псалму и њиховом значењу v. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 61–68; Knohl, *Psalm 68*, 11–20.

¹²⁰² О старозаветној географској области Васан v. *Bashan*, in: *Encyclopaedia Judaica II*, New York – London 1903, ed. I. Singer, 573 (M. Jastrow, G. B. Levi); E. Lipiński, *On the skirts of Canaan in the Iron age. Historical and topographical researches*, Leuven–Paris–Dudley MA 2006, 225–265.

¹²⁰³ *У цркви твојој, у Јерусалиму, цареви ће приносити даре* (Пс 67: 29); *Диван си, Боже, у светињи својој!* (Пс 67: 35).

¹²⁰⁴ *На сабору благосиљајте Господа Бога, који сте из извора Израилјева! Ондје млади Венијамин, старјешина њихов; кнезови Јудини, владоци њихови; кнезови Завулонови, кнезови Нефталимови* (Пс 67 (68):

псалма и у контексту везе Пс 67 са мотивом Ковчега завета, јасно је да је гора коју је Господ изабрао за своје пребивалиште јерусалимска гора Сион, место на коме је Ковчег завета био похрањен на крају свог дугог путовања (2Сам 6: 12–15; 1Цар 8: 1–9), те *umbilicus mundi*, то јест средишња сакрална тачка хришћанске топографске мапе.¹²⁰⁵

Пратећи старозаветни наротив о путовању Ковчега Пс 67: 15–16 повезао је претходне и потоње стихове псалма стварајући спону између старог (Синај) и новог (Јерусалим) Божијег пребивалишта.¹²⁰⁶ Пс 67 успешно сажима и трансформише синајски библијски наротив у један од епитета Господа, јер је Господ који се приказао Мојсију на Синају (Изл 19–32) исти Господ који тријумфално стиже у своје ново пребивалиште на Сиону и који је испунио храм у Јерусалиму. Инсистирање на мотиву Синаја свакако је део ширег концепта преумеравања синајске традиције и њеног апсорбовања у нову сакралну тачку хришћанске историје, те трансфера концепта божанске теофаније са Синаја на Сион.¹²⁰⁷ Нови завет не остаје нем на симболичну везу библијских топоса. Томе сведоче и делови двеју посланица апостола Павла – Галатима (Гал 4: 22–31) и Јеврејима (Јев 12: 18–24) – у којима се на поетски начин пореде догматске вредности теофанија одиграних на Синају и Сиону.¹²⁰⁸ Сучељеност Синаја и Сиона васкрсава као тема и у другим ранохришћанским теолошким текстовима. Један од њих је старозаветни псеудеписграфски спис *Књига јубилеја (Leptogenesis)* из средине II века п. н. е. у којој се успоставља есхатолошка слика међусобно повезаних *loci sancti* – Едена, Синаја и Сиона – заснована на концепту *axis mundi*: *И знао је да је Врт Едена Светиња Светиња и пребивалиште Господа и планина Синај усред пустиње и планина Сион – средиште брода Земље: та три створена су као света места, једно наспрам другог* (Јуб 8: 19).¹²⁰⁹ Интеграцијом еденских и синајских

26–27). О симболици наведених племена у стиховима и њиховом изједначавању са целокупним Израилом v. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 52–54.

¹²⁰⁵ Немачки истраживач Херман Гинкел такође закључује да је топографско исходиште Пс 67 Јерусалим то јест Сион (Gunkel, *Introduction*, 283). Слика Сиона је обликована у хришћанској мисли помоћу већег броја библијских догађаја, али, најпре, доношењем Ковчега завета у Давидов град (1Дн 15–16) и Соломоновом изградњом храма на Сиону (2Дн 2–7). Традиционално се сионска црква везује и за новозаветне догађаје Тајне вечере (Мт 26: 17–29; Мк 14: 12–25; Лк 22: 7–38; Јн 13), Одашиљања апостола (Мт 28: 16–20) и Силаска светог Духа на апостоле (Дап 2: 1–12). О значају Сиона у јудејско-хришћанској доктрини v. M. Vincent, F. M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie d'archéologie et d'histoire* II/3, Paris 1922, 421–481; Levenson, *Sinai and Zion* (<https://www.scribd.com/book/163610250/Sinai-and-Zion>) [15. 3. 2022]; B. C. Ollenburger, *Zion, the city of the great king. A theological symbol of the Jerusalem cult*, Sheffield 1987, passim. О Сиону као средишту света v. S. Terrien, *The omphalos myth and Hebrew religion*, *Vetus Testamentum* 20/3 (1970) 315–338.

¹²⁰⁶ Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 63–64, 171.

¹²⁰⁷ О трансферу концепта божанске теофаније са Синаја на Сион v. G. J. Brooke, *Moving mountains: from Sinai to Jerusalem*, in: *The significance of Sinai*, 73–89; B. G. Bucur, "The mountain of the Lord": *Sinai, Zion and Eden in Byzantine hymnographic exegesis*, *Scrinium* 5. *Symbola Caelestis* (2009) 129–172; idem, *Sinai, Zion, and Tabor: an entry into the Christian Bible*, *Journal of Theological Interpretation* 4/1 (2010) 33–52; M. J. Palmer, *Expressions of sacred space*, 67–74.

¹²⁰⁸ О симболизму и теолошком садржају теофанија на Синају и Сиону, као и о њиховим различитим егзегетским вредностима, на примеру Јев 12: 18–24 v. H. Ramantswana, *Mount Sinai and Mount Zion: discontinuity and continuity in the Book of Hebrews*, In *die Skriflig/In Luce Verbi* 47/1 (Potchefstroom 2013) 132–140. Cf. Evans, *Praise and prophecy in the Psalter*, 576–577.

¹²⁰⁹ *The book of jubilees or The little Genesis*, ed. R. H. Charles, London 1902, 71–72. Радња *Књиге јубилеја* одвија се на Синају, где анђео диктира Мојсију дешавања од стварања света до изласка народа из Египта, уз истицање сотериолошке будућности, оличене у установљавању храма Господњег у Јерусалиму. За основне податке о *Књизи јубилеја* v. *The book of Jubilees*, xiii–lxxxix; M. Segal, *The book of jubilees. Rewritten Bible, redaction, ideology and theology*, Leiden–Boston 2007, 1–44. О теолошким вредностима топографских ознака у

карактеристика непознати аутор апокрифа формира слику Сиона као идеолошког космичког центра у коме ће Господ себи створити пребивалиште (Јуб 1: 17, 29).¹²¹⁰ У литерарном конструисању и аргументацији надмоћи и величанствености Сиона у односу на Синај, у Псеудо-Кипријановом трактату из III века, *De duobus montibus Sina et Sion*, Синај слови за земљу, старо и корпоралну реалност, наспрам Сиона који означава небеса, ново и спиритуалну реалност.¹²¹¹ И химнографска традиција хришћанског Истока потврђује позиционирање Синаја наспрам Сиона и, мотивом старозаветне теофаније, повезује те две топографске тачке са првобитним Еденом, такође обликованим као место светог храма и свете планине Господњег боравишта [*Био си у Едему врту Божјем (...) и ја те поставих; ти бјеше на светој гори Божјијој* (Јез 28: 13–14)].¹²¹² Типолошка веза двају планина превазилази догматско-химнолошке оквире, те је утиснута и у свест обичног средњовековног човека. О томе сведоче средњовековне легенде о чудесном пребацивању камења са Синаја на Сион рукама анђела Богородице ради, забележене у ходочасничким делима XIII и XIV века на Западу.¹²¹³

Из свега наведеног очигледно је да је однос Синаја и Сиона много комплекснији од једноставне антитезе. Стари завет начињен између Бога и Израиља на синајској планини представља ехо и префигурацију новог завета, начињеног на Сиону.¹²¹⁴ Тиме Сион (Јерусалим) и његов храм постају космичко средиште хришћанства, које је у себе апсорбовало синајске и еденске егзегетске вредности и традиционалне садржаје. Дакле, гора из Пс 67, на којој ће *Господ живјети до вијека*, иста је гора која се описује есхатолошким тоновима и у књизи пророка Исаије [*Биће у потоња времена гора дома Господњег утврђена уврх гора и узвишена изнад хумова, и стјецаће се к њој сви народи. И ићи ће многи народи говорећи: ходите да идемо на гору Господњу, у дом Бога Јаковљева, и учиће нас својим путовима, и ходићемо стазама његовијем; јер ће из Сиона изаћи закон, и ријеч Господња из Јерусалима* (Иса 2: 2–3)] и коју већи број химни у псалтиру прославља као свету планину, место вечног пребивалишта Господа и дом његове свете куће – Сион.¹²¹⁵ Место Сиона на историјско-религијозној мапи јудејско-хришћанског учења, као и чињеница

Књизи јубилеја, као и о карактеристикама концепта *axis mundi*, на примеру Сиона v. C. Sulzbach, *The function of the sacred geography in the Book of jubilees*, *Journal for Semitics* 14/2 (2005) 283–305; Brooke, *Moving mountains*, 73–75.

¹²¹⁰ *The book of jubilees*, 5, 10.

¹²¹¹ Сурпрани, епископ картагински, *De duobus montibus Sina et Sion*, in: PL IV, col. 909–918. Интересантно је да је доказивањем супериорности Сиона у Псеудо-Кипријановом трактату метафора о две планине употребљена за изградњу хебрејског и хришћанског идентитета, те се то дело сврстава и у *Adversos Judaeos* литературу; v. Y. Rachman-Schrire, *Sinai stones on Mount Zion: Mary's pilgrimage in Jerusalem*, in: *Between Jerusalem and Europe*, ed. R. Bartal, H. Vorholt, Leiden–Boston 2015, 63.

¹²¹² Искрпно о византијском химнографском материјалу који садржи интерпретације старозаветних теофанија у Едену и на Синају и Сиону v. Вусир, "*The mountain of the Lord*", 129–172; idem, *Sinai, Zion, and Tabor*, 33–52. О Едену као космичкој планини, v. Palmer, *Expressions of sacred space*, 56; S. Minov, *Gazing at the holy mountain: images of Paradise in Syriac Christian tradition*, in: *The cosmography of Paradise. The other world from ancient Mesopotamia to medieval Europe*, ed. A. Scafi, London 2016, 137–162.

¹²¹³ Rachman-Schrire, *Sinai stones*, 57–73.

¹²¹⁴ Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 171–172.

¹²¹⁵ Cf. *Ја сам помазао цара својега на Сиону, на светој гори својој* (Пс 2: 6); *Појте Господу који живи на Сиону, казујте народу дјела његова* (Пс 9: 11); *Него изабра кољено Јудино, гору Сион, која му омиље. И сагради светињу своју као горње своје станове, и као земљу утврди је до вијека* (Пс 77: 68–69); *Што је сам основа на горама светијем, Врата Сионска љуби Господ више свијех станова Јаковљевих* (Пс 87: 1–2); *Јер је изабрао Господ Сион, и омиље му живјети на њему, Ово је почивалиште моје у вијек, овдје ћу се населити; јер ми је омиљело* (Пс 132: 13–14).

да га је Господ одабрао за своје пребивалиште утицали су на формирање његовог месијанског статуса још у библијско време. Господња планина, који подразумева и Јерусалим и читав Израил, од малог канаанског града узраста до есхатолошког симбола вечне престонице Бога и његовог народа – Новог Сиона-Јерусалима.¹²¹⁶

Коначно, не треба занемарити ни есхатолошко-сотериолошку димензију Пс 67 проткану кроз причу о лутању јеврејског народа до њиховог коначног одредишта. Прослављање Господа у његовој светињи, не само у времену псалмисте, већ и у оном које ће доћи (*У цркви твојој, у Јерусалиму, цареви ће приносити даре* (Пс 67: 29), формира слику есхатолошке наде у чијем центру је Сион, а која се истиче већ тријумфалним уводним стихом Пс 67: 1.¹²¹⁷ На тај начин Пс 67 прави разлику између планине Синај, места старозаветне теофаније из времена када Израил још увек није изградио свој национални идентитет, и планине Сион, вечног Господњег дома са истакнутом улогом у есхатолошкој слици будућег времена.¹²¹⁸ Још у најранијој историји хришћанске цркве апостол Павле користи стихове Пс 67 у својој Посланици Ефесцима (Еф 4: 8–9) као интегрални део наратива о Христовом васкрсењу и вазнесењу.¹²¹⁹ Надовезујући се на новозаветну контекстуализацију Пс 67, ранохришћански и средњовековни црквени оци развили су христолошко тумачење псалма и, у складу са темом тријумфалног доласка Ковчега завета у Јерусалим, препознали су Пс 67 као слику победоносног Христовог силаска у Ад и вазнесења (свети Псеудо-Атанасије Александријски, *Тумачење псалама* и Августин, *Enarratio in Psalmum LXVII*).¹²²⁰

Коначно, и литургија источнохришћанске цркве такође је дала значајно место Пс 67 у богослужбеној комеморацији Христовог васкрсења. На јутарњој (пред затвореним вратима храма) и вечерњој служби Васкрса (пред часном трпезом у олтару), стихови Пс 67: 1–3 (и Пс 117: 24: *Ево дан, који створи Господ! Радујмо се и веселимо се у њ!*) певају се са тропаром петог гласа – *Христос васкресе из мртвих, смрћу смрт уништи и свима у*

¹²¹⁶ Искрпно о метаморфози Јерусалима у јудео-хришћанској мисли и његовом месијанском статусу v. B. Kunhel, *From the earthly to the heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian art of the first millenium*, Rom–Freiburg–Wien 1987, 17–59, 73–81; M. Meyer, *The personifications of Zion in Byzantine psalters with marginal illustrations: between eschatological hopes and realia*, *Arts Judaica* 5 (2009) 7, 13. За слику Новог Сиона од великог значаја је апокалиптични наратив из Отк 21: 1–3: *И видјех небо ново и земљу нову; јер прво небо и прва земља прођоше, и мора више нема. И ја Јован видјех град свети, Јерусалим нов, где силази од Бога с неба, приправљен као невеста украшена мужу својему. И чух глас велики с неба гдје говори: ево скиније Божије међу људима, и живљеће с њима, и они ће бити народ његов, и сам Бог биће с њима Бог њихов.*

¹²¹⁷ О есхатолошким и Сион химнама, као и о Пс 67 у том контексту v. Gunkel, *Introduction*, 55–57, 251, 255, 263, 264; R. D. Miller, *The Zions hymns as instruments of power*, *Ancient Near Eastern Studies* 47 (2010) 218–240. Есхатолошком тону псалма доприноси и етичка антитеза праведника и грешника (Пс 67: 2–6), поетска слика често коришћена у Псалтиру. V. Vincent, *From Sinai to Jerusalem*, 43. Cf. Пс 1 или Пс 35. За ратничке мотиве освајања земље у оквиру наратива Пс 67 о извођењу Израиља из Египта и путовању до Канаана v. Klingbeil, *Yahweh fighting from heaven*, 121–135.

¹²¹⁸ Palmer, *Expressions of sacred space*, 74.

¹²¹⁹ Посебно је у литератури посвећена пажња парафразирању Пс 67: 19 у Павловој посланици Ефесцима (Еф 4: 8), у оквиру наратива о Христовом вазнесењу. V. R. J. Lucas, *Was Paul proofexting? Paul's use of the Old Testament as illustrated through three debated texts*, *Ann Arbor, Mich.* 2014, 104–150 (doctoral dissertation, Kentuckiana Metroversity).

¹²²⁰ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 291D–306A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 164–170); Augustini, *hipponensis episcopi, Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 812–840 (NPNF VIII, 285–299). За преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 67 v. *Psalms 51–150*, 63–74.

гробовима живот дарова, док на литургији формирају трећи антифон.¹²²¹ Стихови Пс 67: 1–3 чине и припеве *Пасхалних стихира* петог гласа, које се употребљавају током дневног богослужбеног циклуса Васкрса.¹²²² Исти богослужбени поредак, са истакнутом улогом Пс 67, примењује се читаве Светле седмице.¹²²³ Несумњиво су почетне речи стихова *Да васкрсне Бог* утицале на одабир Пс 67 у прослављању Христовог Вакрсења, али не треба занемарити ни тријумфални тон целокупног псалма, који је у потпуности усаглашен са догматско-симболичким вредностима тог дела пасхалног литургијског циклуса.¹²²⁴

Богослужбена контекстуализација псалма у потпуности је усаглашена са његовим ликовним уобличавањем. Слика Христове победе над смрћу у српском рукопису уобичајено пажљиво постављена је тик уз стихове које илуструје, а изведена је наподобје традиционалних иконографских постулата византијске уметности.¹²²⁵ У односу на истоимену представу у Минхенском псалтиру уз стихове Пс 23 (fol. 34^r), много мање пажње је посвећено мукама кроз које пролазе грешници и демони у Аду. У тријумфалној илустрацији Пс 67, сликар изводи старозаветне праведнике на светлост дана, међу разубијене голети и стене, и обогаћује композицију диференцијацијом две групе ликова. Проповедничка улога Јована Претече у Аду добија пажљивији иконографски третман но што је случај у илустрацији Пс 23.¹²²⁶ Поистовећивање голобраде младолике фигуре покрај Еве са ликом праведног Авеља остаје у домену претпоставки, с обзиром на то да младић није приказан са уобичајеним атрибуту пастирског штапа.¹²²⁷ С друге стране, сасвим је јасно да је галерији старозаветних ликова придодат портрет старозаветног првосвештеника Самуила, који се лако може идентификовати на основу његовог атрибута – рога помазања (1 Сам 16: 13).¹²²⁸ Малобројне представе јеврејског првосвештеника појављују се у композицијама *Силаска у Ад* у монументалном сликарству XIV века, као последица догматско-ликовног усложњавања слике *Анастасиса* у доба палеологовске уметности.¹²²⁹ Наиме, основни литерарни предлошци слике Христа на разбијеним вратима Ада, апокрифно *Никодимово јеванђеље* и *Беседа на Велику суботу Псеудо-Елифанија*, архиепископа кипарског, доносе општи литерарни приказ становника Ада – праотаца, пророка и патријараха – који се налазе уз Адама и Еву, Давида и Соломона и Претечу.¹²³⁰ Међутим, композиционе промене слике у XIV веку, које се односе на скупину праведника у Аду, никако нису биле произвољног типа, већ су своја литерарна упоришта проналезиле

¹²²¹ Mateos, *Le Turicon* II, 94–95; *Типик архиепископа Никодима*, 152б, 153б, 154а.

¹²²² *Типик архиепископа Никодима*, 153а, 154а.

¹²²³ За преглед богослужења током Светле седмице v. *Ibidem.*, 151б–157а.

¹²²⁴ О историјском развоју литургијске комеморације дана Христовог васкрсења, као и о догматско-симболичким вредностима Васкрса у оквирима хришћанске мисли v. Мирковић, *Хеортологија*, 172–222; Поповић, *Догматика* II, 534–594; D. Krueger, *The transmission of liturgical joy in Byzantine hymns for Easter*, in: *Prayer and worship in eastern Christianities, 5th to 11th centuries*, ed. B. Bitton-Ashkelony, D. Krueger, New York 2017, 132–150.

¹²²⁵ О развоју иконографије композиције *Силаска у Ад* и литерарним предлошцима који су утицали на обликовање сцене v. *Силазак у Ад* уз Пс 23: 7–10 (fol. 34^r).

¹²²⁶ За Претечину улогу на сликама *Силаска у Ад* v. *Силазак у Ад* уз Пс 23: 7–10 (fol. 34^r).

¹²²⁷ О симболизму лика праведног Авеља у композицијама *Силаска у Ад* v. Kartsonis, *Anastasis*, 209–210; Κουκιάρης, *Οι αγγελόγραφοι ανιστάμενοι*, 30б.

¹²²⁸ О Самуиловом атрибуту рога v. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^r).

¹²²⁹ Детаљно разматрање трансформације приказа становника Ада у источнохришћанској уметности XIV века, са упориштима у теолошким списима и прилежно изложеним компаративним материјалом v. Κουκιάρης, *Οι αγγελόγραφοι ανιστάμενοι*, 305–318.

¹²³⁰ О апокрифно-химнографском корпусу дела који је искоришћен за стварање слике *Силаска у Ад* v. *Силазак у Ад* уз Пс 23: 7–10 (fol. 34^r).

у богатом корпусу дела на тему догматске вредности Христовог силаска у Ад. Истражујући неименоване представе васкрслих старозаветних праведника у пакленим дубинама, Силас Кукиарис оправдао је увођење фигура Мојсија, Арона и Самуила у сцену њиховом улогом у представљању једне од димензија владавине васкрслог Спаситеља, његове архијерејске власти. Доктрина трипартитне Христове службе (диференцијација архијерејске, царске и пророчке улоге Христа симболично повезивана са Светим Тројством) била је развијена још у делима ранохришћанских аутора, али је посредством текстова учених теолога XIV века, Максима Плануде, *О божанској гробници нашег Господа Исуса Христа* и Макарија Хрисокефалоса, *Слово на васкрсење Христово*, продрла и у наратив о Христовом силаску у Ад.¹²³¹ Међу старозаветним првосвештеницима најчешће је био приказиван првосвештеник Самуило, чему је засигурно допринела библијска епизода разговора цара Саула и преминулог Самуила који је боравио у Аду (1Сам 28: 3–25). Међутим, треба поставити питање зашто се баш у илустрацији Пс 67, једној од три слике *Силаска у Ад* у Минхенском псалтиру, употребљава нови иконографски мотив Самуиловог лика. Очигледно свесни актуелних уметничких трендова у савременом монументалном сликарству, сликари у српском рукопису искористили су лик старозаветног првосвештеника, али врло усмерено и искључиво у контексту догматске вредности илустрованих стихова. Пс 67 употребљава низ алузија на старозаветне догађаје у циљу стварања слике кретања Господа, оваплоћеног у мотиву Ковчега завета, и коначног доласка до његовог почивалишта на Сиону. Један од тих старозаветних наратива, 2 Сам 6, јасно истиче Давидову улогу у доношењу Ковчега завета у Јерусалим. Стога се портрет Самуила може поимати и као старозаветна референца на миропомазаног владара који је испунио Господњу промисао о гори *на којој омиље Богу живјети, и на којој ће Господ живјети до вијека*, а рог у његовим рукама као симбол спасења које долази са Сиона.

Илустровани источнохришћански псалтири једногласно су стих Пс 67: 1 оплемењивали ликовним приказима *Христовог силаска у Ад* или блиским иконографским варијантама поражавања Хада.¹²³² Међутим, највећи број илустрација су иконографски сажете и схематизоване представе где су учесници сведени на Христа, Адама и Еву и пораженог Сатану, евентуално са приказом разбацаних демона.¹²³³ Неупитно је да ниједна

¹²³¹ Коментаришући тродневни боравак Христа у Хаду, Максим Плануда класификује становнике подземља генерално, по тирјадама и без именовања (Μάξιμου του Πλανούδου, *Εἰς τὸν θεοσωμὸν τάφον τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ εἰς τὸν θρηνον τῆς Υπεραγίας Θεοτόκου καὶ δεσποίνης ἡμῶν*, in: PG 147, col. 1005A–1008A). Макарије Хрисокефалос одлази корак даље у својим тумачењима, те јасно диференцира редове становника Ада у складу са доктрином трипартитне Христове службе – архијерејски ред (првосвештеници Самуило, Арон и Мојсије), царски ред (цареви Давид, Језекиљ и Осија) и пророчки ред (пророци Илија, Јона и Енох). Детаљније о аксиомима власти васкрслог Христа на сликама *Силаска у Ад*, уз указивање на значај наведених теолошких дела v. Κουκιάρης, *Οἱ ἀνεπίγραφοι ἀνιστάμενοι*, 312, 314.

¹²³² Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 67. Есхатолошко-сотериолошка природа Пс 67 истиче се не само у ликовним остварењима минијатурног сликарства, већ и живопису средњег века. Томе у прилог говори композиција *Силаска у Ад* у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) праћена, између осталог, представом пророка Давида са свитком на коме је исписан први стих псалма (Марковић, *Циклус Великих празника*, 118, сл. 7; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 374, сл. 294).

¹²³³ Сliku *Христовог силаска у Ад* или *Поражавања Хада* уз Пс 67: 1 садрже следећи илустровани псалтири средњег века – Пантократор 61 на fol. 83^r (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 26–27, pl. 10); Хлудовски на fol. 63^r (Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 63); Лондонски на fol. 82^v (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 36, pl. 45, fig. 133); Барберини на fol. 109^r (*The Barberini Psalter*, 95–96); Бристолски на fol. 104^r (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 60, pl. 53); Хамилтон на fol. 131^v (Navice, *The Hamilton psalter* I, 419; II, fig. 108); Томићев на fol. 107^v (Джурова, *Томичов псалтир* I, 101–102;

илустрација *Силаска у Ад* уз Пс 67: 1 не досеже наративност слике у српском рукопису, изведене у духу монументалних остварења у источнохришћанским храмовима XIV века.

Ликовну интерпретацију наизглед загонетних стихова Пс 67: 15–16 у Минхенском псалтиру досадашњи истраживачи идентификовали су као скраћену верзију византијског модела *Навуходоносоровог сна* из Књиге пророка Данила (Дан 2).¹²³⁴ Апокалиптични старозаветни наратив описује делове идолатријске статуе коју је вавилонски владар уснио, направљене од различитих материјала (злато, сребро, мед, гвожђе и гвожђе помешано са глином), који представљају велика светска царства и који ће бити сатрти каменом одваљеним од горе без руку, *који удари лик, поста гора велика и испуни сву земљу* (Дан 2: 35), те ће уступити место вечном Господњем царству оличеном у тој гори (Дан 2: 44).¹²³⁵ Есхатолошка слика вечног царства истинитог Господа, оличена у гори из Навуходоносоровог сна, тематски је у потпуности сагласна са сликом Господњег пребивалишта на сионској гори из Пс 67.¹²³⁶ Такође, на маргинама свих средњовековних илустрованих псалтира уз те стихове налазе иконографски веома блиске варијанте Навуходоносоровог сна.¹²³⁷ Ликовно уобличавање приче из Књиге пророка Данила сведено је на последњи тренутак сна, то јест на одваљивање камена од горе *без руку*, који је разбио у прах идолатријску скулптуру. Значењска срж представе безмало у свим илустрованим

II, ил. 34) и Кијевски псалтир на fol. 87^v (Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 123; *Киевская Псалтирь*, л. 87об).

¹²³⁴ Strykowski, *Die miniaturen*, 41; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 215. О есхатолошком садржају и утицају књиге пророка Данила на јудејско-хришћанске есхатолошке концепте v. J. J. Collins, *The court-tales in Daniel and the development of apocalyptic*, JBL 94/2 (1975) 218–234; *Book of Daniel*, in: *Dictionary of the Old Testament prophets*, ed. M. J. Boda, J. G. McConville, Downers Grove IL 2007, 110–123 (E. C. Lucas); *Daniel: history of interpretation*, in: *Dictionary of the Old Testament*, 123–132 (W. D. Tucker). О мотиву храма који се изнова појављује у Даниловој књизи v. G. Goswell, *The Temple theme in the Book of Daniel*, *The Journal of the Evangelical Theological Society* 55/3 (Lynchburg VA 2012) 509–520.

¹²³⁵ Употреба метала у приказу различитих историјских епоха била је позната у античком свету најмање један век пре вавилонског владара Навуходоносора, о чему сведочи Хесиод (VIII век п. н. е.) у свом делу *Послови и дани*. Старогрчки песник излаже мит о пет доба човечанства (златно, сребрно, бронзано, херојско и гвоздено доба) чиме уобличава концепт моралне и физичке декаденције људског рода (*Hesiod. Theogony and Works and days*, trans. M. L. West, Oxford – New York 1988, 40–42). Постепени пораст драгоцености материјала, као и умећа њихове уметничке обраде, коришћен је и у маркирању ступњева сакралности појединих светих простора попут Мојсијевог Табернакла (Изл 36–39) или Соломоновог храма на Сиону (2Дн 3–4) [Palmer, *Expressions of sacred space*, 34–37 (са старијом литературом); N. Tănase, *From 'veil' (καταπέτασμα) theology to 'face' (πρόσωπον) christology. Body as a veil concealing divine glory - direct experience and immediate perception (αἴσθησις) of God*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Theologia Orthodoxa* 62/2 (Cluj-Napoca 2017) 120–125].

¹²³⁶ Четворострука схема сукцесивних краљевстава (поновљена и у апокалиптичној визији из Дан 7), пореклом из знатно старијих, нејеврејских извора, за циљ је имала истицање суверенитета Господа у периодизацији историје човечанства. О рецепцији Данилове схеме четири краљевства на Истоку и у византијској царској идеологији v. D. Flusser, *The four empires in the Fourth Sybil and in the Book of Daniel*, *Israel Oriental Studies* 2 (1972) 148–175; B. W. Breed, *Daniel's four kingdoms schema: a history of re-writing world history*, *Interpretation: A Journal of Bible and Theology* 71/2 (2017) 178–189; *Four kingdom motifs before and beyond the book of Daniel*, ed. A. B Perrin, L. T Stuckenbruck, Leiden–Boston 2020, passim.

¹²³⁷ Пантократор 61 (fol. 83^v) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 27, pl. 11; Corrigan, *Visual polemics*, 37–40, fig. 51; Хлудовски (fol. 64^r) – Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири*, л. 64; Corrigan, *Visual polemics*, 37–40, fig. 50; Лондонски (fol. 84^r) – Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 37, pl. 46, fig. 136; Барберини (fol. 110^v) – *The Barberini Psalter*, 96; Бристолски (fol. 105^v) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 60, pl. 53; Corrigan, *Visual polemics*, 37–40, fig. 52; Хамилтонов (fol. 132^v) – Navice, *The Hamilton psalter I*, 420; II, fig. 110; Балтимор (fol. 29^r) – Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40) и Кијевски псалтир (fol. 88^v) – Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 123; *Киевская Псалтирь*, л. 88об.

псалтирима истакнута је сликом медаљона Богородице са Христом Емануилом на врху планине. У Бристолском псалтиру, пак, изостатак Богомајке и младенца надокнађен је једним од натписа уз представу на доњој маргини: ορος εστιν η Θ(εοτο)κος. λιθος δε ο Χ(ριστο)ς.¹²³⁸ Узевши у обзир чињеницу да је у Бристолском псалтиру визуелни коментар на старозаветну причу замењен литерарним, може се тврдити да слика у себи садржи исту симболичку вредност. Истом корпусу представа које се заснивају на христолошком тумачењу Навуходоносоровог сна припада и минијатура атоског псалтира Пантократор 61.¹²³⁹ Упркос томе што се сликар определио за јасно наративну композицију, чињеница да су конкретни стихови Пс 67: 15–16 илустровани управо епизодом Навуходоносоровог сна, потврђује да је у питању исти тематско-идејни круг стварања (било да га је минијатуриста пренео у псалтир са разумевањем или не разумевајући догматски садржај слике коришћеног архетипа). Једина композиција која се у потпуности ослобађа наративних окова проистеклих из књиге пророка Данила јесте илустрација у српском рукопису. Међутим, поједностављење старозаветне теме сложеног христолошког значења не би било у складу са пажњом која је иначе понаособ поклањана иконографском уобличавању симболичких вредности стихова псалама у том српском рукопису. Стога, у илустрацији српског псалтира треба препознати типску слику Богородице Горе, која је у себи садржала Христа и која је директно изједначена са Господњим пребивалиштем на Сиону, схематски приказаном у другом плану минијатуре. Свакако је симболика минијатуре била сагласна са тематским исходиштем псалма и суштински везана за наратив о Навуходоносоровом сну, али би тумачење те композиције као скраћене верзије старозаветне приче умањило амблематске вредности слике Богородице као пребивалишта Господа која, иако изграђена на богатим литугијско-химнографским основама, функционише и независно од старозаветног наратива.

Разматрајући природу односа наведених стихова псалма и ликовних остварења која их прате, може се указати на вишеслојну симболику, проткану кроз целину коју они формирају – литерарно и визуелно уобличену слику свете планине. Врло је важно истаћи и то да је амблем космичке планине, као места пребивалишта божанства и његовог пројављивања људима, те *locus sancti* и место храма постојао у религиозним структурама различитих култура и био везиван за архетипске слике стварања света.¹²⁴⁰ Планине Светог писма су, услед своје везе са теофанијским епизодама јудео-хришћанске историје, стекле статус трансценденталних есхатолошких локација.¹²⁴¹ Већ у Старом завету развија се слика

¹²³⁸ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 60.

¹²³⁹ *Ibid.*, 27.

¹²⁴⁰ У оквиру концепта светог места, интегралног за блискоисточне културе и историју религије уопште, космичка планина представљала је *axis mundi* и место спајања неба и земље, те делила карактеристике са храмом. О прожимању идеја светог простора, космичке планине и храма v. R. A. Markus, *How on Earth could places become holy? Origins of the Christian idea of holy places*, JCS 2 (1994) 257–271; Palmer, *Expressions of sacred space*, 49–75 (са старијом литературом).

¹²⁴¹ О сакралној топографији и визуелном идентитету светих планина у источнохришћанској мисли и пракси, v. H. Beyer, *Der "Heilige Berg" in der Byzantinischen Literatur I*, JÖB 30 (1981) 171–205; *Holy Mountain*, in: *ODB II*, 941 (A. Talbot); A. Talbot, *Les saintes montagnes à Byzance*, in: *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, ed. M. Kaplan, Paris 2001, 263–275; Д. Поповић, *Пустуње и свете горе средњовековне Србије – писани извори, просторни обрасци, градитељска решења*, ЗРВИ 44 (2007) 253–274; D. Popović, *Desert as Heavenly Jerusalem: the imagery of a sacred space in the making*, in: *New Jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces*, ed. A. Lidov, Moscow 2009, 151–175; S. Smolčić-Makuljević, *The Holy Mountain in Byzantine visual culture of medieval Balkans. Sinai – Athos – Treskavac*, in: *Heilige Landschaften – Heilige Berge*, ed. Stiftung Bibliothek Werner Dechslin Einsiedeln, Einsiedeln-Zürich 2014, 242–261.

трона Господњег над храмом, одакле његово присуство испуњава целу земљу (Иса 6: 1–5). Идеолошки значај таквих размера утицао је на то да су свете планине и храмови на њима често заузимали средишње место на топографским мапама (које није морало одговарати и централности у физичко-географском смислу) и да су интерпретиране не само као *imago mundi* и средиште света, већ и као реплике небеског модела храма.¹²⁴² Одједи такве есхатолошке идеје очигледни су у симболу Сиона као средишта владавине Господа у Пс 67 и, последично, планине из Навуходоносоровог сна која ће испунити сву земљу и постати вечно царство.¹²⁴³

Иако богати патристички опус у Пс 67 види слику Христа, конкретно повезивање стихова Пс 67: 15–16 са причом о Навуходоносоровом сну налази се само код Германа I, патријарха Константинопоља.¹²⁴⁴ С друге стране, већ ранохришћански аутори формирају христолошко тумачење другог поглавља књиге пророка Данила (Ориген и свети Јустин Философ и Теодорит Кирски) – камен који се од горе одвалио *без руку* (Дан 2: 34, 45) представља Христа, те његово безгрешно зачеће у Богомајчиној утроби; оваплоћење Христово и потоњи новозаветни догађаји из хришћанског домостроја спасења довели су до спознаје Господа и установљавања вечног Господњег царства (наспрам пролазних краљевстава оличених у уништеној идолатријској скулптури – Дан 2: 31–45).¹²⁴⁵ Да је Навуходоносоров сан старозаветна типска слика Инкарнације потврђују и литургијски обреди Истока: Дан 2: 31–36, 44–45 једна је од осам паримија које се читају на вечерњи Христовог рођења, 25. децембра.¹²⁴⁶

Из таквог христолошког тумачења наратива о Навуходоносоровом сну проистекле су метафоричке слике Богородице Горе и Христа Камена, присутне још у Новом завету. У Исусовој параболу о злим виноградарима, описаној у Лукином јеванђељу (Лк 20: 9–19) или у алегоричкој интерпретацији старозаветне епизоде Мојсије отвара извор воде у стени код Мериве (Изл 17: 1–7) у *Првој посланици Коринћанима* апостола Павла (1Кор 10: 1–4), симбол камена се односи на Христа.¹²⁴⁷ Поетска лепота тих догматских симбола истакнута

¹²⁴² Искрпно о космогонијској вредности ритуалне оријентације и конструкције светог простора v. M. Eliade, *The sacred and the profane. The nature of the religion*, trans. W. R. Trask, New York 1961, 22–65.

¹²⁴³ Идеја централности Сиона прожима историјске (политички и војни центар Израилја од времена Давида), религиозне (место Соломоновог храма на Сиону) и есхатолошке наративе (Нови Јерусалим као место ресторације еденског живота) о тој светој планини. V. Palmer, *Expressions of sacred space*, 30–31; *Supra*.

¹²⁴⁴ Γερμανός, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Εἰς τὴν εἰσόδον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, in: PG 98, col. 305D. V. n. 26.

¹²⁴⁵ Ιουστίνος, ο Φιλόσοφος και Μάρτυρας, *Πρὸς Τρύφωνα Ἰουδαῖον Διάλογος*, in: PG 6, col. 651C–654A (*St. Justin Martyr, Dialogue with Trypho*, trans. Th. B. Falls, ed. M. Stusser, Washington, DC 2003, 118); Origenis, *In Exodum Homilia VI*, in: PG 12, col. 339D–340A; Του μακαρίου Θεοδορήτου επισκόπου Κύρου, *Υπόμνημα εἰς τὰς Ὁράσεις του Προφήτου Δανιήλ*, in: PG 81, col. 1283C–1314B (*Theodoret of Cyrus: Commentary on Daniel*, trans. R. C. Hill, Leiden-Boston 2006, 33–67). За христолошко тумачење старозаветног наратива о Навуходоносоровом сну у ранохришћанском периоду v. Ladouceur, *Old testament prefigurations*, 33–38.

¹²⁴⁶ Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise I*, 150–151. Cf. *Српски служабни минеј са пролошким читањима за децембар*, крај XIII – почетак XIV века (Санкт Петербург, Национална библиотека Русије, F.n.I.70, fol 83^v) (http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Serbian_Manuscripts/show.php?i=E1FFFF8F-31EA-42B5-AF75-730795D13CA1&l=86) [25. 3. 2022].

¹²⁴⁷ Камен који одбацисе зидари онај поста глава од угла? Сваки који падне на тај камен разбиће се; на кога он падне сагрће га (Лк 20: 17–18); И сви једно пиће духовно пише; јер пијаху од духовне стијене која иђаше за њима: а стијена бјеше Христос (1Кор 10: 4). Павловску интерпретацију преузели су и грчки аутори и развијали њену симболику у својим делима – Γρηγόριος ο Θεολόγος, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Λόγος ΚΗ'. Θεολογικός Δεύτερος. Περί Θεολογίας*, in: PG 36, col. 30A; Θεοφύλακτος, Αρχιεπισκόπου Βουλγαρίας, *Του αγίου Παύλου προς Κορινθίους πρώτης Επιστολής ἐξήγησις*, in: PG 124, col. 678D–682A. Више о библијској

је и у богатом литургијско-химнографском опусу источнохришћанске цркве. Литургијско слављење Христа као камена (*Ти си камен положен на Сиону, непокорнима као камен саблазни и спотицања, а вернима неразориви камен спасења* – тропар шесте песме канона на Сретење Козме Мајумског са јутрења) и Богородице као Горе (*Гору и двери небеске и духовну ластавицу побожно прорече тебе хор небески; јер од тебе би одсечен као камен Христос, не рукама мушким* – тропар седме песме канона на Рођење Богородице са јутрења) испуњено је референцама на почетни догађај хришћанског домостроја спасења – оваплоћење Христово.¹²⁴⁸ Истицање горе као једног од праобраза Богородице присутно је и у српској средњовековној књижевности.¹²⁴⁹

Надовезивањем на наратив о Инкарнацији и истицањем Мати Божије као оне која је садржала у себи несадрживог, Богородица је симболички повезана са различитим местима на којима пребива Господ, било да је то унутрашњи део светилишта – Светиња над светињама, Табернакл или Јерусалимски храм, као и са светим предметима у тим просторима (Ковчег завета, Таблице закона, урна у којој је похрањена мана, свећњак, кадионица).¹²⁵⁰ Највећи хришћански празници посвећени Богородици препуни су алузија на њу као на пребивалиште Господње, попут стихова *богосместива млада Дјева, Божије станиште, горо пресветла, тобом нам се Адам дарова* (подобан похвалних стихира четвртог гласа на јутрењу Богородичиног рођења) или тропара *Постала си дом благодати у којем леже ризнице неизрецивог Божијег домостроја, Свечиста, и у храму си се сјединила са непропадивим небеским сладостима* (трећи тропар шесте песме канона на Ваведење Богородице са јутрења).¹²⁵¹ Такође, ризница поетских метафоричких слика којима се прославља Мати Божија и њена улога у Инкарнацији, Богородичин акатист, препуна је херетизама који је славе као стан Бога и преславни стан онога који је на серафимима (15 станца), храм пун душе, шатор Бога и Слова и ковчег позлаћен духом (23 станца Акатиста).¹²⁵² То значи да се слика Богородице као пребивалишта Логоса изједначава са сликом пребивања Господа у Табернаклу Старог завета и, потом, у старозаветном јерусалимском храму на Сиону.¹²⁵³ На тај начин, Христови и Богородичини симболи камена и горе, заступљени у причи о Навуходносоровом сну, чија је догматска вредност посебно

теологији камена v. J. A. Magruder, *Byzantine cameos and the aesthetics of the icon*, Baltimore, Md. 2014, 8, 107–136 (doctoral dissertation, Johns Hopkins University).

¹²⁴⁸ О гори као симболу Богородице у оквиру систематичне анализе Богородичиних епитета у литургијским и химнографским текстовима коришћеним на њене празнике (Рођење Богородице, Ваведење Богородице, Благовести Богородици, Успење Богородице, Покров пресвете Богородице) v. Ladouceur, *Old testament prefigurations*, 11, 33–38, tab. 3.

¹²⁴⁹ О месту Навуходносоровог сна и симбола Богородице Горе у српској средњовековној књижевности v. С. Радојчић, *Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу Св. Саве“ и њена веза са сликарством XIII и XIV века*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 116–125; Поповић, *Пустинје и свете горе средњовековне Србије*; 265.

¹²⁵⁰ О комплексној мрежи старозаветних Богородичиних образа проистеклих из њеног изједначавања са местом Божијег пребивалишта v. Ladouceur, *Old testament prefigurations*, 7–9, tab. 2; Olkinuora, *Byzantine hymnography*, 61–88. Cf. Constatas, *Weaving the body of God*, 179–180; Evangelatou, *The purple thread of the flesh*, 267.

¹²⁵¹ С обзиром на то да је храм централна тема у оквиру прослављања Богородичиног ваведења, литургијско-химнографски опус који се односи на тај хришћански празник препун је референци на типске слике Богородице као пребивалишта Господа и храма. Искрпно о томе v. Olkinuora, *Byzantine hymnography*, 61–88.

¹²⁵² *Акатист пресветој Богородици*, 26, 30–31; Peltomaa, *The image of the Virgin*, 34–36, 181–185, 200–203.

¹²⁵³ Olkinuora, *Byzantine hymnography*, 75–76.

развијена у православној литургији и химнографији, постају и ликовно обележје пребивалишта Господа из Пс 67.

ВАПАЈ ПСАЛМИСТЕ ЗА ПОМОЋ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА V (ПСАЛАМ 68)

Ликовни програм Пс 68 у Минхенском псалтиру обухвата сажети циклус Христовог страдања, развијен у три сликане представе. Остајући у оквирима вишевековног традиционалног христолошког тумачења псалма, идејни творац програма типолошки повезује старозаветне стихове и новозаветне слике, црпећи поједине иконографске узорне из широког репертоара тема изван ликовних остварења илустрованих источнихришћанских псалтира.

Пут на Голготу (Христос говори јерусалимским женама да не плачу за њим) (fol. 88^v) (сл. 121)

вѣдѣтъ х(рн)с(т)а на распетнѣ (горња маргина)

дѣщѣрї, їерос(о)лнмь|скїѣ, | плають(ь) | ндѣще | въ слѣдѣ х(рн)с(т)а (лева маргина)

х(рн)с(тос)ь р(е)чѣ, дѣщѣрї їер(о)с(олн)мскїѣ, не плаутѣсе м(е)не, ѡбауѣ себе плаунтѣ, њ ѣдѣ | вашнх (ь) (доња маргина)

Пс 68: 20: *Срамота сатр срце моје, изнемогах; чекам хоће ли се коме сажалити, али нема никога; хоће ли ме ко потјешити, али не налазим.*

У стеновитом пејзажу, разуђеном разноликим зеленим стаблима, поворка Јерусалимљана прати Христа [їс хс] на путу до Голготе. У првом плану, јеврејски војник у пуној ратничкој опреми (кратка туника, панцир, плашт и калпак на глави), води Христа ужетом обмотаним око његовог врата. Истим таквим ужетом везане су и његове руке. Повијени Христос, одевен у мрки хитон и химатион и са аутентичним изразом тескобе на лицу, осврће се ка Јерусалимљанима иза њега. У првом плану поворке која следи Христа истакнути су двојица јеврејских првосвештеника који, окружени голобрадим младићима, пожурју Христа гурајући га рукама. Младић између првосвештеничких фигура, у драматичном ставу раширених руку и у раскораку, претеће усмерава златни мач ка спутаном Сину Божијем. У другом плану поворке приказана је група уплаканих и ужаснутих *кћери јерусалимских*. Појединачне женске фигуре разликују се по бојама својих мафориона (љубичаста, плава, црвена) и по гестовима туге и запрепашћења.

Утврђивање крста на Голготи и Распети Христос одбија да пије оцат (fol. 89^r) (сл. 122)

подружѣнїѣ кр(ь)ста (десна маргина)

њ дашѣ ємоу пїти ѡц(ь)ть съ жльїѣ, н вкѣшь не хотѣашѣ пнти (доња маргина)¹²⁵⁴

Пс 68: 21: *Дају ми жуч да једем, и у жеђи мојој поје ме оцтом.*

На следећем листу, композиција која садржи две новозаветне епизоде – *Утврђивање крста на Голготи и Распети Христос одбија да пије оцат* – изведена је преко читаве странице. У средишту горњег појаса минијатуре, затворене једноставним високим црвеним

¹²⁵⁴ За натписе покрај минијатура Пс 68 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 22; Jagić, *Einleitung*, XXIV–XXV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 115–117.

зидом са схематски приказаним орнаментима, налази се Голготски крст.¹²⁵⁵ Место Голготе назначено је маленим стеновитим узвишењем под којим су видљиви делови Адамове лобање и костију. На крсту се налазе двојица људи који га припремају. Голобради младић у туници у подножју драматично замахује левом руком намештајући крст, иако у њој нема никакво оруђе или алат, а римски војник изнад, у клечећем ставу, подупире горњу пречагу крста. Припремљено место Христовог распећа окружују двојица јеврејских првосвештеника, који типски одговарају учесницима претходне сцене. Један од њих, са упечатљивом погрешком у пропорцији насликаних хаљина, у левици држи и позлаћени предмет налик плочи.

Доњом зоном композиције такође доминира крст на брежуљку Голготе (партија живописа на којој би требало да су представљене Адамове кости је уништена). Распето и повијено Христово тело у перизоми виси са крста; његове ране на рукама и ногама истакнуте су капљама крви [ρῥσπε||тнiε]. Одељак минијатуре са представом главе Сина Божијег, овенчане ореолом са исписаним словима <ω>иη, претрпео је велика оштећења. Покрај крста налази се велика амфора са оцтом. Са Христове десне стране представљен је један од Јевреја, одевен у војнички костим и како копљем приноси губу Христу. Наспрам њега, тужан и замишљен, стоји апостол Јован Богослов [ϕ | α|γ|ι|ω|ς || β(φ)γφ|σφ|κβ].¹²⁵⁶ Високи зид који поново затвара композицију обогаћен је схематизованим монохромним симболима Сунца и Месеца.¹²⁵⁷

Пс 68, једна од најдужих и најдирљивијих песама у Псалтиру, жанровски је одређен као индивидуална тужбалица.¹²⁵⁸ Давидово ауторство није истакнуто само насловом псалма, већ и цитирањем стиха Пс 68: 25 од стране апостола Петра, уз речи *што прорече Дух Свети устима Давидовијем* (Дап 1: 16–20).¹²⁵⁹ У оквиру структуре псалма јасно су издвојене три текстуалне целине. Искреним вапајем *Помози ми, Боже* (Пс 68: 1) псалмопојац чини увод у прву целину псалма (Пс 68: 1–14), која је литерарна слика тескобе, патње и социјалног остракизма кроз коју псалмист пролази, Господа ради – *Јер ревност за кућу твоју једе ме* (Пс 68: 10). У наредним стиховима (Пс 68: 15–30) вапај за помоћ претвара

¹²⁵⁵ Трагови наводног натписа на горњој пречаги крста [ц(α)ρ̄ с(ακ(η))]] нису видљиви. V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 116.

¹²⁵⁶ За грчке „упадице“ истог типа у натписима на минијатурама српског рукописа v. *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^r).

¹²⁵⁷ За иконографски опис минијатура које красе стихове Пс 68 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 41–43, Taf. XXIV, Bd. 52, 53; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 215–216; Κατσελακη, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού*, 181. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 116^v–117^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 240.

¹²⁵⁸ Структура и теме Пс 68 у потпуности одговарају индивидуалним молитвеним псалмима; тужбалица псалмисте и често врло живописни описи његове патње претварају се у молбу Господу и исказивање вере у избављење и спас које ће му Господ даровати. У оквиру наслова Пс 68 појављује се и референца на одређени музички тон приликом извођења псалма – *по напеву Љиљани* (присутан и у наслову Пс 44). Иако је смисао музичких наслова псалама још увек недовољно растумачен у досадашњим истраживањима, узевши у обзир општу симболику љиљана, мелодија која је пратила Пс 68 засигурно је била подједнако осећајна као и његови стихови. О жанру Пс 68 v. Gunkel, *The Psalms*, 34; idem, *Introduction*, 22, 26, 28, 36, 40, 55, 121, 123, 131, 134, 137, 140, 155, 157, 164, 165, 167, 170, 184, 193, 199, 344, 349, 251; Младеновић, *Давидови псалми*, 18, 40, 42. О карактеристикама тужбалица у псалтиру v. *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*. О музичким насловима псалама v. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи (Псалам 11)*.

¹²⁵⁹ За наслов Пс 68 v. *infra*.

се у низ клевета противу непријатеља и молбу Господу за одмазду и тријумф правде.¹²⁶⁰ Коначно, псалам се завршава сликом спасења у будућем времену, оличеној у поновној изградњи Сиона и Јудеје (Пс 68: 31–37).¹²⁶¹ Изразито сотериолошко-есхатолошку природу Пс 68 посебно вешто истиче тематски оквир библијске песме, то јест *inclusio*: наспрам почетне молитве за избављење упућене Господу на почетку псалма [*Помози ми, Боже* (Пс 68: 1)] постављена је представа Господа универзалног спаситеља [*Јер ће Бог спасти Сион* (Пс 68: 35)]. С обзиром на општу природу моћних метафора с почетка псалма, које су могле означавати различите физичке и спиритуалне поноре [*Упадох у блато дубоко, и нема дна; дођох у дубине морске, и бура потопи ме. Уморих се вичући, промукну грло моје, ишчилеше очи моје од надања на Бога мога* (Пс 68: 2–3)], као и недвосмислену сионску тематику, Пс 68 с временом је попримио колективни карактер и био је коришћен као парадигма за израиљску заједницу у патњи током различитих историјских епоха Јудеје.¹²⁶²

Христолошко тумачење Пс 68 сеже до самих почетака хришћанства, што потврђује библијски наратив о Христовом страдању и традиционални наслов Пс 68 – *с(а)л(а)в(а)*. вљ конць о нздмѣноујцїиїхсе, давьдѡвѣ, ѡлодѣ. зн. | стр(а)сты х(рн)с(то)вѣ, и їудѣн ѡт(ѣ)ложеннѣ.¹²⁶³ Употреба деветог стиха Пс 69 (*Јер ревност за дом Твој изједи ме, и ругања оних који Тебе руже падоше на мене*) оставила је значајни печат на тумачење новозаветне епизоде Изгона трговаца из храма (Јн 2: 12–25). Пурификација Господњег храма као првог Исусовог дела у Јерусалиму, која је својеврсна најаву његових страдања, изједначена је са ревношћу за Господњи дом описаној у псалму.¹²⁶⁴ Алузије на патње псалмисте из Пс 68: 12 (*О мени се разговарају сједећи на вратима, пијући вино пјевају ме*) могу се препознати и у причи о ругању Христу у Матејевом наративу о Страдању (Мт 27: 27–30), док се жуч и оцат појављују у сва четири јеванђеља, као директни и најупечатљивији новозаветни цитати Пс 68 (Мт 27: 34, 48; Мк 15: 23, 36; Лк 23: 36; Јн 19: 29).¹²⁶⁵ Црквени оци настављају исту линију христолошког тумачења псалма о чему сведоче коментари светих Евсевија Цезарејског,

¹²⁶⁰ О доктрини божанске одмазде, дубоко укоренејој у мудросној литератури, у Пс 68 v. А. Groenewald, *Psalm 69: 23a–30b and divine retribution – a question of Ma'at?*, ОТЕ 15/3 (2002) 657–674; idem, *Psalm 69: its structure, redaction and composition*, Münster 2003, 105–124. Као подгрупа тужбалица, издвојени су и псалми проклињања и освете, карактеристични по грубом језику клевета који се креће од личне молбе псалмисте до пророчке слике суда безбожницима. Међутим, у новијим истраживањима указано је на појаву клевета у различитим жанровима (химне, мудросни псалми, псалми поверења), те их не треба везивати искључиво за жанр тужбалица (од којих многе и не садрже клевете у исказивању екстремног бола). V. A. Luc, *Interpreting the curses in the Psalms*, Journal of the Evangelical Theological Society 42/3 (Lynchburg, VA 1999) 395–410 (са старијом литературом).

¹²⁶¹ За теологију Сиона у Пс 68 v. А. Groenewald, *Psalm 69:36 in the light of the Zion-tradition*, ОТЕ 21/2 (2008) 358–372; idem, *Psalm 69: its structure, redaction and composition*, 153–175. О симболичком значају Сиона за идентитет Израиља v. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

¹²⁶² О структури, мотивима и теолошком значају Пс 68 (са објашњењем потоњих текстуалних измена псалма приликом редакције књиге псалама) v. L. C. Allen, *The value of rhetorical criticism in Psalm 69*, JBL 105/4 (1986) 577–598; A. Groenewald, *Psalm 69: a composition-critical contribution*, in: *One text, thousand methods. Studies in honor of Sjef van Tilborg*, ed. R. A. Culpepper et al., Boston–Leiden 2005, 77–96; idem, *Psalm 69: its structure, redaction and composition*, passim; H. S. Kim, *Shame, guilt and vengeance in Psalm 69. A dialogue with God in a believing community*, Apeldoorn 2011, 11–46 (MA thesis, Theologische Universiteit Apeldoorn).

¹²⁶³ Jagić, *Einleitung*, XXXIX; Ševčenko, *Psalmittel*, 69–70.

¹²⁶⁴ За систематски преглед црквених отаца Истока и Запада на Јн 2: 12–25 v. *John 1–10*, 99–106.

¹²⁶⁵ Пс 68 један је од најчешће цитираних псалама у Новом завету. За новозаветну употребу псалма v. Kim, *Shame, guilt and vengeance*, 67–71. О интертекстуалној употреби Пс 68: 21 у Мк 15: 36, v. Carey, *Jesus' cry*, 107–108.

Атанасија Александријског или Августина, који у стиховима Пс 68 виде старозаветну префигурацију Христовог страдања и његове крсне смрти.¹²⁶⁶

Традиционална литургијска употреба стихова Пс 68 у потпуности потврђује христолошки потенцијал псалма. Најпре, стихови Пс 68 употребљавали су се редовно као прокимен четвртог гласа на вечерњој недељној служби литургијске седмице, симболично посвећеној хришћанској икономији спасења, и као алилујар првог гласа на васкршњој литургији.¹²⁶⁷ На литургијским обредима Великог петка, као и Пс 21 са којим дели бројне поетске слике и христолошку симболику, Пс 68: 21 имао је истакнуту улогу: као део стихира на стиховње четвртог гласа појао се на јутрењу, као део тропара на првом часу, као прокимен осмог гласа на шестом часу, а у целисти се читао деветог часа истог дана.¹²⁶⁸ Патристичка и литургијска егзегеза Пс 68 у потпуности су изједначиле патње псалмисте из стихова са страдањима Сина Божијег, а сотериолошку идеју псалма, исказану амблемом Сиона, са Христовом смрћу на којој почива целокупни домострој спасења.

Имајући на уму истакнуту литургијску симболику двадесет и првог стиха Пс 68 – *Дају ми жуч да једем, и у жеђи мојој поје ме оцтом* – сликар изводи ликовне представе из циклуса Христових страдања управо уз тај стих, формирајући још један у низу ликовних диптиха целостраничних минијатура. Међутим, композиције које претходе слици *Христовог распећа* у Минхенском псалтиру јасно показују да је проширени ликовни програм, који обухвата више сукцесивних новозаветних епизода страдања, изашао из оквира традиционалног осликавања Пс 68 у средњовековним псалтирима. Призори непријатељских Јевреја на путу за Голготу и једино јеврејских првосвештеника покрај утврђивања крста начелно се могу повезати са идејом самоће псалмисте Давида, односно Христа у сопственом болу [*Срамота сатр срце моје, изнемогах; чекам хоће ли се коме сажалити, али нема никога, хоће ли ме ко потјешити, али не налазим* (Пс 68: 20)], али се на основу њих да наслутити да је рецензија илустрованих псалтира, на чијим основама почива и илуминација српског рукописа, обухватала иконографске предлошке преузимање из разноликих ликовних извора, мимо осликане књиге псалама.¹²⁶⁹

Ради истицања специфичног ликовног програма који прати стихове Пс 68 у Минхенском псалтиру, најпре треба скренути пажњу на традиционалне илустрације библијске песме у средњовековним псалтирима са сликама, које се једногласно заснивају на патристичкој егзегези и литургијској употреби псалма. У псалтирима *маргиналног типа* најчешће су илустровани стихови Пс 68: 9 представом *Изгон трговаца из храма* [Пантократор 61 (fol. 87^r), Хлудовски (fol. 66^r), Лондонски (fol. 86^v), Барберини (fol. 113^v) и Хамилтон псалтир (fol. 134^r)] и Пс 68: 21 композицијом *Распеће Христово* [Штутгартски (fol. 80^v), Хлудовски (fol. 67^r), Лондонски (fol. 87^v), Барберини (fol. 114^v), Бристолски (fol.

¹²⁶⁶ Εὐσέβιος τῆς Καισαρείας, *Εἰς τὸν Ψαλμὸν*, in: PG 23, 722C–867A; Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθέσεις εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, y: PG 27, col. 306B–314C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 171–175); Augustini, hippoensis episcopi, *Enarrationes in Psalmos*, y: PL 36, 865–874 (NPNF VIII, 299–311). За преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 68 v. *Psalms 51–150*, 75–87.

¹²⁶⁷ Mateos, *Le Turicon* II, 177, 179. О вечерњој недељној служби и њеном сотериолошком карактеру v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*.

¹²⁶⁸ *Типик архиепископа Никодима*, 148б, 149а, 149б. Cf. Mateos, *Le Turicon* II, 81. За источнохришћанско богослужење XIV века на дан Великог петка v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*.

¹²⁶⁹ О илустрацијама Пс 68 у средњовековним илустрованим псалтирима и о одговарајућим темама у српском средњовековном монументалном живопису v. *infra*.

110^r), Хамилтон (fol. 135^v), Томићев (fol. 113^v) и Кијевски псалтир (fol. 92^v)].¹²⁷⁰ Иконокластичке референце које прате поједине слике распетог Христа, чак и на листовима псалтира позног средњег века, усаглашене су са христолошком тематиком псалма. Такође, уз слике *Изгона* и *Распећа* налазе се и појединачне ликовне представе разноликих етапа Христовог страдања (*Молитва у Гетсиманском врту*, *Римски војници чувају Христов гроб*).¹²⁷¹ Ликовно уобличавање христолошки контекстуализованих патњи псалмисте и мотива жучи и оцта изнедрило је јединствену слику распетог Христа који одбија оцат, карактеристичну за средњовековне илустроване псалтире.¹²⁷² Наспрам устаљене псалтирске рецензије илустровања Пс 68, у српском рукопису налази се опширнији ликовни програм посвећен Христовим страдањима.

Сликани наратив о страдањима Сина Божијег у Минхенском псалтиру започиње композицијом *Христос говори јерусалимским женама да не плачу за њим*, описаној у *Јеванђељу по Луки* (Лк 23: 27–28). Апокрифно *Никодимово јеванђеље* такође развија наратив из Луке, истичући драматичну улогу Богородице, која, у друштву јерусалимских девица и светог апостола Јована, рида, гребе своје лице, удара се у груди и пада ничице на земљу пратећи сина до Голготе.¹²⁷³ С обзиром на то да се *Пут на Голготу* у источнохришћанској уметности најчешће приказивао сликама Симона из Кирене који носи Господњи крст, Христа који посрће под тежином крста или Сина Господњег без крста кога римски војници везаног спроводе до места Распећа, са мотивом јерусалимских жена у другом плану, тематски одабир представљене етапе Христовог пута на Голготу у српском рукопису посве је необичан.¹²⁷⁴ Најстарије сачуване представе Лк 23: 27–28 налазе се, разумљиво, на страницама илустрованих четворојеванђеља. Рукопис *Par. Gr. 74* из средине XI века (fol. 161^r) потврђује да је традиција приказивања засебне представе Христа и јерусалимских жена, мимо ношења крста до Голготе, много старија од уметничког стваралаштва XIV столећа. С друге стране, у програму нешто млађег четворојеванђеља, *Laur. Plut. VI 23* из XII века (fol. 161^r), сцена се појављује само као део веће композиције *Пута на Голготу*, у оквиру које није ликовно развијена тема Христовог контакта са женама, већ им је Син Божији окренут леђима док прати Симона из Кирене (сл. 121).¹²⁷⁵ У оквиру традиционалног иконографског богаћења ликовних програма храмова у доба палеологовске уметности, у појединим српским средњовековним храмовима одвојено се приказују

¹²⁷⁰ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 27–28, 60, pl. 11, 12, 54; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 37–38, pl. 48, figs. 140–143, pl. 49, fig. 144; Щепкина, *Миниатюры Худовской Псалтыри*, л. 66, 67; Взорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 124; *Киевская Псалтырь*, л. 92об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 421–422; II, figs. 113, 114; *The Barberini Psalter*, 97–99; Джурова, *Томичов псалтир I*, 102; II, ил. 35.

¹²⁷¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 68. Комплексну композицију Пс 68 у Утрехтском псалтиру (fol. 38^v) одликује мноштво дословних илустрација стихова Пс 68. V. Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 10: 5, pl. 16: 20, pl. 30: 13, pl. 33: 2, pl. 65: 7, pl. 69: 3, pl. 84: 7, pl. 95: 15, 16, pl. 96: 2, pl. 105: 10, 11, 50.

¹²⁷² О композицији *Христос одбија да није оцат* у средњовековном сликарству v. infra.

¹²⁷³ *Evangelia Apocrypha*, 282–283 (ANF VIII, 429–430). Cf. Κατσελακῆ, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρόν*, 169.

¹²⁷⁴ За иконографију композиције *Пут на Голготу* у хришћанској уметности v. Millet, *Recherches*, 362–379; Schiller, *The Passion*, 78–82; Κατσελακῆ, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρόν*, 167–200. О препорукама за сликање сцене *Пут на Голготу* у сликарским приручницима v. Медих, *Стари сликарски приручници*, 299–301.

¹²⁷⁵ Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 47, pl. 57, fig. 263.

различити делови пута на Голготу.¹²⁷⁶ Јерусалимске жене насликане су покрај Христа кога војници везаног воде до Голготе, без крста, у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) и Богородичиној цркви у Матеичу (1348–1352), док је чешће иконографско решење, попут фресака у црквама Богородице Перивлепте у Охриду (1295) или Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377), у коме јерусалимске жене имају споредну улогу, односно налазе се на крају поворке до места распећа, на чијем челу је Симон из Кирина.¹²⁷⁷ Може се приметити да су све сачуване представе изведене по јеванђељском литерарном предлошку, то јест да на њима није портретисана Богородица као једна од Јерусалимљанки. Такође, иконографски мотив везаног Христа, са узицама око његовог врата и/или руку, иако без упоришта у канонским и апокрифним текстуалним изворима, постао је уобичајени елемент *Пута на Голготу* и симбол извргавања руглу Сина Божијег у средњовековном сликарству југоисточног Балкана у периоду XIII и XIV века.¹²⁷⁸ Дечанска композиција је иконографски најближа минијатури из Минхенског псалтира; осим истицања пуних фигура јерусалимских жена и натписа који је директан цитат јеванђељског текста, упечатљив је и претеће подигнут мач једног од младића из Христове пратње, заједнички мотив обе представе.

Утврђивање крста на Голготи и Распети Христос одбија да није оцат такође припадају опширним циклусима Христовог страдања, карактеристичним за монументално сликарство палеологовске епохе. Представа постављања крста на Голготи почива на кратком помену Јевреја, који су пре Распећа намештали Голготски крст, у *Никодимовом јеванђељу*, те, с обзиром на њено апокрифно порекло, не чини део програма илустрованих четворојеванђеља.¹²⁷⁹ Сцена *Утврђивање крста* појављује се у источнохришћанском сликарству заправо доста касније, у XIII столећу, као последица исцрпног приказивања различитих етапа Христовог страдања.¹²⁸⁰ Композиција *Распети Христос одбија да није оцат*, искључиво везана за стихове Пс 68 у илустрованим псалтирима средњег века, може се наћи једино још у четворојеванђељу *Laur. Plut. VI 23* из XII века (fol. 58^v), уз текст Мт 27: 47–49 (*А неки од онијех што стајаху ондје чувши то говораху: овај зове Илију. И одмах отрча један од њих те узе сунђер, и напуни оцта, па натаче на трску, те га појаше. А остали говораху: стани да видимо хоће ли доћи Илија да му помогне*).¹²⁸¹ С друге стране, у позносредњовековном монументалном сликарству српских храмова, традиционално спајање сцена *Христово Одбијање оцта* и *Утврђивање крста* верније осликава новозаветни наратив: прво је представљен Христос у пратњи војника који одбија оцат, а након тога композиције *Утврђивање крста* и *Пењање на крст* [цркве Богородице Перивлепте у Охриду (1295), Богородичиног Ваведења у Хиландару (1321; обновљено 1804) и у Кучевишту (око 1330), Светог Николе у Станичењу (1331/1332),

¹²⁷⁶ Κατσελακη, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού*, 195; Dimitrova, *The staging of the Passion scenes*, 115–124.

¹²⁷⁷ Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 126; Димитрова, *Манастир Матејче*, 146; eadem, *The staging of the Passion scenes*, 120, fig. 10; Марковић, *Иконографски програм*, 126; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 285–287, сл. 133. Cf.

¹²⁷⁸ О иконографском мотиву везаног Христа на сценама *Пут на Голготу* v. Тодић, *Старо Нагоричино*, 112; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 285–286, сл. 133 (са старијом литературом).

¹²⁷⁹ *Evangelia Apocrypha*, 283 (ANF VIII, 430). Cf. Millet, *Recherches*, 381; Тодић, *Сликарство приправе Зрза*, 216.

¹²⁸⁰ Κατσελακη, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού*, 195; Dimitrova, *The staging of the Passion scenes*, 115–124.

¹²⁸¹ Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 33, pl. 29, fig. 120.

Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377), Богородичине цркви у Матеичу (1348–1352) и припрата Преображења Христовог у манастиру Зрзе (1368/1369)].¹²⁸²

Живопис храмова с краја XIII и XIV века најпре је значајан као сведочанство наративних тенденција палеологовског монументалног сликарства, очигледних и у српском рукопису. Али, још важније, традиционални редослед фреско декорације доприноси и разумевању на који начин је у Минхенском псалтиру проширен ликовни програм Пс 68. Задржавајући основну илустрацију псалма – *Распети Христос одбија да пије оцат* – уметник исцрпно приказује и догађаје који су претходили Христовом распећу. Из тог разлога долази до одређене хронолошке неусаглашености појединачних епизода, то јест представљања утврђивања крста на Голготи пре одбијања оцта. Композиционо и иконографски, илуминатор у потпуности следи сувремена ликовна остварења. То је најочигледније у приказу младића и војника који намештају крст. Имајући на уму фреско представе *Утврђивања крста*, на којима су најчешће насликане две фигуре, једна на горњој пречаги крста, а друга уз његово подножје са одређеним алатом, очигледно је да је младић на минијатури у Минхенском псалтиру остао без алата услед непажње сликара. То потврђује млађа, потпуно идентична композиција из припрате цркве Преображења Христовог у манастиру Зрзе (1368/1369): младић, који је обгрлио крст са његове задње стране, у истоветном положају раскорака и нагнуте главе, у подигнутој левици држи чекић којим закуцава клинове.¹²⁸³ За предмет у рукама једног од јеврејских првосвештеника може се претпоставити да је табла са подругливим натписом *Исус Назарећанин цар Јудејски* (Мт 27: 37; Мк 15: 26; Лк 23: 38; Јн 19: 19–22), која тематски припада наративу припреме Голготског крста. Приликом стварања композиције на којој је насликан распети Христ који одбија оцат искоришћена је традиционална иконографска форма *Распећа*, присутна и на минијатури уз стихове Пс 21.¹²⁸⁴ Прилагођавање слике тексту огледа се у томе да је уобичајена слика *Христовог распећа*, као и у другим илустрованим псалтирима, лишена свих пратећих детаља који нису неопходни за уобличавање идеје стихова псалма, те су и сузолике персонификације Сунца и Месеца замењене изузетно поједностављеним монохромним симболима схематски изведеним на зиду који затвара слику у српском рукопису. Од учесника композиције на сцени су остали једино Јеврејин који је појио Христа, чији силовити гест одговара копљоноши који пробија Христова ребра и који у

¹²⁸² Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 132; Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, 224; Димитрова, *Манастир Матејче*, 147; М. Поповић et al., *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 133–136, сл. 56 (С. Габелић); Dimitrova, *The staging of the Passion scenes*, 120–121, fig. 11; Марковић, *Иконографски програм*, 126; Тодић, *Сликарство припрате Зрза*, 216; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 288, сл. 134. Циклус Христових страдања у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) обједињује слике *Пењања на крст* и *Утврђивања крста*, задржавајући уобичајен хронолошки след. V. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 127. Необичан распоред појављује се једино у цркви Светог Николе у Челопеку (средина или друга половина XIV века), где је најпре приказано *Одбијање оцта*, па *Христов пут на Голготу*, а сцена *Утврђивања крста* никад није ни била део ликовног програма. V. С. Габелић, *Првобитно сликарство цркве Св. Николе у Челопеку код Тетова*, in: *Византијски свет на Балкану II*, ed. Б. Крسمановић et al., Београд 2012, 490, сл. 4. За тврдњу Јозефа Штриговског да су композиције *Утврђивања крста* сачуване само у светогорском сликарству v. Strzykowski, *Die miniaturen*, 42–43.

¹²⁸³ Тодић, *Сликарство припрате Зрза*, 216.

¹²⁸⁴ Детаљно о иконографским елементима слике *Распећа Христовог* у источнохришћанској уметности v. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17 (fol. 31^v).

складу са својим богохулним делом покрај крста није истакнут ореолом, и млади апостол Јован Богослов који тугује.¹²⁸⁵

Илустрације Пс 68 у Минхенском псалтиру драгоцене су потврда утицаја монументалног сликарства палеологовског периода на илуминацију српског рукописа. Чињеница је да се прегршт појединачних иконографских мотива, карактеристичних за живопис српских средњовековних храмова XIV века, често појављује на страницама српског псалтира из Минхена.¹²⁸⁶ Међутим, приликом илустрације Пс 68, изнимно, савремене теме из циклуса Христових страдања продрле су у ликовни програм псалтира на уштрб текста, односно насликане су теме које су само симболично, а не, као што је то уобичајено, директно везане за стихове псалма. Одједи такве наративности, али много примереније тексту Пс 68, налазе се и у Томићевом псалтиру (fol. 113^v), где је покрај распетог Христа сажети приказ *Пути на Голготу* (Христос у пратњи једног војника).¹²⁸⁷ Омањи циклус Христових страдања уз Пс 68 у српском рукопису свакако превазилази оквиру илустрације из Томићевог псалтира, али потврђује да су те две јужнословенске илустроване књиге псалама највероватније проистекле из истог идејног круга, то јест да су везане за исту ликовну псалтирску рецензију.

БОГОИЗАБРАНИ ВЛАДАР (ПСАЛАМ 71)

Рођење Христово (fol. 92^v) (сл. 124)

рождество х(рн)с(то)во (доња маргина)¹²⁸⁸

Пс 71: 6: *Сићи ће као роса на руно и као капље које капљу на земљу.*

У средишту композиције Христовог рођења [рождество х(рн)с(то)во] налази се витлејемска пећина у којој је, на породилској постељи црвене боје, приказана Богородица [ѿр ѳѳ]. Десну руку подиже ка грудима, окрећући главу од јасли у којима лежи малени повијени Христ [їс хс]. На њега се из полукружног сегмента неба спушта зрак са сада уништеним знамењем звезде. Покрај јасли су магаре и во. Испод пећине представљене су уобичајене епизоде замишљеног Јосифа који седи и подиже поглед ка Марији, купања новорођеног Христа [їс хс] и жанр мотив пастира са пастирским штапом и кошаром, из које храни пса пропетог на задње ноге. Планински предео мркозелене боје испуњен је ниским плавим растињем, расутим стадом сачињеним од једног белог јарца и оваца, као и жанр епизодом борбе два јарца црне боје. У горњем сегменту композиције, у другом плану, приказан је долазак тројице мудраца са Истока; један од њих руком указује на знамење звезде над пећином. Изнад мудраца налази се и анђео Господњи, погледа упртог ка сегменту

¹²⁸⁵ Јеврејин је представљен у војничком костиму, што је највероватније последица несугласица у представљању различитих личности који су били сведоци Христовог распећа. О личности центуриона Лонгина, копноше који је пробоо Христа и Јевреја који га је појио оцтом в. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17 (fol. 31^v).

¹²⁸⁶ Детаљно о вези ликовног програма Минхенског псалтира и савременог српског средњовековног монументалног сликарства в. поглавље дисертације *Минхенски псалтир у токовима српске средњовековне уметности XIV века*.

¹²⁸⁷ Джурова, *Томичов псалтир* I, 102; II, ил. 35.

¹²⁸⁸ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 22; Jagić, *Einleitung*, XXV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 117.

неба. На другом крају, развијена је епизода *Благовести пастирима*, где се анђеоски Господњи обраћа пастиру који седи и свира шалмај.¹²⁸⁹

Пс 71 припада групи царских псалама месијанског карактера.¹²⁹⁰ Већина истраживача Старог завета сагласна је у томе да је првобитна целина псалма (Пс 71: 1–17) обогачена током каснијих редакција псалтира, те да је тада библијска песма добила наслов [*За Соломона (Псалм Давидов)*], доксологију (Пс 71: 18–19) и колофон (Пс 71: 20: *Свршише се песме Давида, сина Јесејевог*).¹²⁹¹ На тај начин, Пс 71 формиран је као својеврсна молитва цара Давида за наследника на престолу, његовог сина Соломона, а у име сећања на обећања дато Давиду о вечном краљевству кроз његов владарски дом (2 Сам 7).¹²⁹² Међутим, садржај и мотиви Пс 71 откривају и димензије универзалне молитве за краља постављеног од Бога, чији је задатак да одржава ред у природи обезбеђивањем правде и плодности, те стихови псалма постају парадигма за идеалног владара који *сапребиваће са сунцем и пре месеца кроз нараштај и нараштаје* (Пс 71: 5) и *господариће од мора до мора и од река до крајева васељене* (Пс 71: 8).¹²⁹³ Такво месијанско тумачење, одевено у христолошко рухо, потврђено је већ у најстаријим слојевима постбиблијске хришћанске литературе. Безмало сви хришћански писци у Пс 71 виде слику пророчанства о Христовом доласку и оваплоћењу (Јустин Филозоф, *Разговор с Јудејцем Трифоном*, Тертулијан, *Adversus Marcionem*, свети Евсевије Цезарејски, *Εισ τον Ψαλμόν*, Псеудо-Атанасије Александријски, *Тумачење псалама* и Теодорит Кирски, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*).¹²⁹⁴

Христолошка интерпретација Пс 71 и његова симболичка везаност за догађај оваплоћења Логоса умногоме је одредила и место тог псалма у средњовековном источнохришћанском богослужењу. У оквиру царских часова на навечерје празника Христовог Рођења, током шестог часа, Пс 71 чита се у целисти као један од изабраних

¹²⁸⁹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 43, Taf. XXV, Bd. 54; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 216. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 121^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 240.

¹²⁹⁰ Више о владарској слици у царским псалмима у светлу очекиваног месијанског владара в. *Побуна противу помазаника Господњег и његово страдање (Псалм 2)*.

¹²⁹¹ Искрпно о структури и жанру Пс 71, као и о његовим литерарним особеностима и теолошком садржају в. N. Áron, „*Királyok Zsoltára, Zsoltárok királya*”. *A 72. zsoltár előállása és teológiája a Zsoltárok könyve redakciójának tükrében*, Kolozsvár 2018, 55–264; D. J. Human, *An ideal for leadership – Psalm 72: the (wise) king – royal meditation of God’s universal reign*, *Verbum et Ecclesia* 23/3 (Pretoria 2002) 658–677. О наслову Пс 71 в. Ševčenko, *Psalmentitel*, 70. О могућим тумачењима колофона *Свршише се песме Давида, сина Јесејевог*, в. D. Willgren, *Psalm 72:20: A frozen colophon?*, *JBL* 135/1 (2016) 49–60.

¹²⁹² У јеврејској егзегези стихови Пс 71 изједначени су са сликом краља Соломона, без умањивања месијанског карактера псалма. Детаљније о томе в. M. Porthuis, *King Solomon and Psalms 72 and 24 in the Debate between Jews and Christians*, in: *Jewish and Christian Liturgy and worship. New insights into its history and interaction*, ed. A. Gerhards, Leiden 2007, 257–278.

¹²⁹³ О идеологији краљевства у Пс 71, са нагласком на концепту владар–плодност, и вези са традицијама Блиског Истока и античке Сирије в. J. Dietrich, *Psalm 72 in its ancient Syrian context*, in: *Mediating between Heaven and Earth. Communication with the Divine in the Ancient Near East*, ed. A. Zernecke et al., London 2012, 144–160. Cf. Lewis, *The origin and character of God*, 517.

¹²⁹⁴ Ιουστίνος, ο Φιλόσοφος και Μάρτυρας, *Πρὸς Τρύφωνα Ἰουδαῖον Διάλογος*, in: PG 6, col. 546C–550B (*St. Justin Martyr, Dialogue with Trypho*, trans. Th. B. Falls, ed. M. Stusser, Washington, DC 2003, 51–53); Tertulliani, presbyteri carthaginiensis, *Adversus Marcionem. Liber V*, in: PL 2, col. 493B–494B (*Tertullian, Adversus Marcionem*, ed. and trans. E. Evans, Oxford 1972, 567–569); Εὐσέβιος τῆς Καισαρείας, *Εισ τον Ψαλμόν*, in: PG 23, 789C–822D; Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθέσεις εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 323A–328A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 181–183); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1427C–1442B (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 413–420). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 50 в. *Psalms 51–150*, 92–100.

псалама, док је његов једанаести стих (*И поклониће се њему сви цареви земаљски*) део изабраног псалма петог гласа на јутарњој божићној служби.¹²⁹⁵ Имајући у виду симболику празника Благовести као најаве Христовог оваплоћења, сасвим је оправдано и коришћење стиха *Сићи ће као роса на руно и као капље које капљу на земљу* (Пс 71: 6) као алилуја псалма првог гласа на литургији 25. марта.¹²⁹⁶ Још једна свечана прилика за свакодневну употребу тог стиха одигривала се на литургији, приликом богослужбеног обреда теплоте.¹²⁹⁷ Као завршни чин освећења светих дарова у олтару, ђакон би уливао топлу воду у путир са вином изговарајући Пс 71: 6. На тај начин су се обредно изједначавали чин уливања топле воде у вино са силаском Светог Духа на дарове и росом која пада на руно, као и света течност у путиру са двају течности које су истекле из Христовог прободеног ребра (Јн 19: 34).¹²⁹⁸ Такође, с обзиром на то да стихови Пс 71 учествују у формирању слике праведног хришћанског владара, псалам је нашао своје место и у обреду крунисања источнохришћанских владара.¹²⁹⁹

Да је призор росе која силази на руно функционисао у хришћанској мисли као архетипска слика Инкарнације потврђује и позната старозаветна прича о Руно Гедеоново (Суд 6: 33–40). Црквени оци су наратив о руно из Књиге о судијама тумачили као ознаку благодати Божије и спасења који ће бити даровани Израилу доласком Месије; роса која пада на руно представља Христа, а цеђење – зачеће Богородичино и Христово оваплоћење.¹³⁰⁰ У оквиру исте типолошке везе, химнографски састави којима се прослављају Благовести и Христово рођење прожети су разноликим референцама на Руно Гедеоново, истовремено везано и за наратив из *Књиге судија* и за стихове Пс 71.¹³⁰¹ Старозаветна прича о Гедеону пронашла је своје место и у разноликим ликовним програмима источнохришћанске уметности – представљана је као самостална наративна сцена, део композиције *Лоза Јесејева* или у виду Гедеоновог портрета са руном у оквиру комплексних представа Богородичиних праобраза (*Пророци су те навестили*, престоне

¹²⁹⁵ О царским часовима извођеним на навечерје Христовог рођења v. Мирковић, *Хеортологија*, 94–95.

¹²⁹⁶ Mateos, *Le Typicon I*, 255; *Типик архиепископа Никодима*, 97а.

¹²⁹⁷ Искрпно о литургијском обреду теплоте извођеном током проскомидије, као и након освећења часних дарова, са прегледом историјских извора v. R. F. Taft, *Water into wine. The twice-mixed chalice in the Byzantine Eucharist*, Le Museon 100/1–4 (1987) 323–342; *Zeon*, in: *ODB III*, 2223–2224 (R. F. Taft); R. F. Taft, *The precommunion rites*, Roma 2000, 381–502. За податке о извођењу обреда теплоте у константинопољским и словенским литургијским изворима v. А. С. Слущкий, *Византијские литургические чины 'Соединения Даров' и 'Теплоты'. Ранние славянские версии*, ВВ 65 (90) (2006) 135–140.

¹²⁹⁸ За патристичка симболична тумачења литургијског чина теплоте v. Γερμανού, архιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Ιστορία Εκκλησιαστική και μυστική θεωρία*, in: PG 98, col. 449C–450D; Νικολαου του Καβασιλα, *Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, PG 150, col. 452B; Άγιος Συμεών Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, *Τοῦ αὐτοῦ Ἑρμηνεία περὶ τοῦ θείου ναοῦ*, in: PG 155, col. 741D–744A.

¹²⁹⁹ Приликом помазања цара на церемонији крунисања византијског владара Манојла II Палеолога, а у оквиру молитве да будући цар буде наподобје идеалног хришћанског владара Давида, користио се и стих Пс 71: 7: *Процејетаће у дане Његове праведник и свуда мир докле тече месеца*. V. Ђурић, *Три догађаја*, 93 (са старијом литературом).

¹³⁰⁰ У патристичком опусу врло брзо је наратив о руно обележен као пророчанство Христовог оваплоћења и праслика Инкарнације, попут *Прве беседе на Успење Богородице* Јована Дамаскина. V. Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός, *Εγκόμιον εις την πάνσεπτον Κοίμηση της Θεομήτορος Α΄*, in: PG 96, col. 713A–714C. О пророку Гедеону и једном од његових најпознатијих пророчанстава о Христовом оваплоћењу v. *Gedeon*, in: LCI II, 125–126 (H. Sachs); *Гедеон*, in: ПЭ X, 508–509 (И. А. Журавлёва)

¹³⁰¹ За преглед богослужбених састава који употребљавају симболику руна у контексту Христовог Рођења v. Радовановић, *Руно Гедеоново*, 85–87.

иконе Богородице са пророцима из XVI и XVII века).¹³⁰² У наведеним програмским контекстима приказ силаска росе на руно задржавао је исту догматску вредност, то јест употребљаван је као архетипска слика Христовог оваплоћења.

Илустрација Пс 71 у Минхенском псалтиру у потпуности одговара традиционалној источнохришћанској иконографији *Рођења Христовог*, заснованој на сажетом јеванђеоском наративу (Мт 1: 18–25; Лк 2: 4–19) ликовно оплемењеним мотивима из богатог химнографско-апокрифног корпуса дела о Спаситељевом оваплоћењу.¹³⁰³ У средишту призора *Рођења* потпуно опружено Маријино тело на порођајној постели и поглед склоњен од новорођенчета у јаслама може се тумачити као одраз духовне трпње Богомајке услед спознаје Господње промисли о судбини тек рођеног Христа.¹³⁰⁴ Композиција је обогаћена уобичајеним епизодама купања новорођенчета, замишљеног Јосифа и доласка мудраца са Истока, која налази посебно наративно упориште у стиховима псалма Пс 71: 10–11 (*Цареви Тарсиски и острвљани донијеће даре, цареви Шавски и Савски даће данак. Клањаће Му се сви цареви, сви народи биће му покорни*).¹³⁰⁵ Жанр призори преузети из хеленистичке буколичке иконографије у складу су са разрађивањем композиција и њиховим богаћењем жанр мотивима у доба Палеолога. Уобичајена представа пастира свирача у непосредној близини Христових јасли пострадала је у великој мери, те је тешко просудити која врста аерофона је приказана у његовим рукама. На основу дуге цеви музичког инструмента са видљивим левкастим проширењем на крају и његовог искошеног положаја приликом музицирања може се претпоставити да је у питању приказ шалмаја.¹³⁰⁶

¹³⁰² Композиције *Руна Гедеоновог* налазе се у цркви Светих Апостола у Солуну (с. 1315), северном кубету хиландарске приправе (1321; обновљено 1804), олтару цркве Богородичиног Успења у Грачаници (1321), протезису цркве Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) и припрата цркве Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349). О наративним самосталним наративним приказима тог старозаветног догађаја у монументалном сликарству в. Радовановић, *Руна Гедеоновог*, 83–88, сл. 29–32; Тодић, *Грачаница*, 80, 85, 113, 145–146; Габелић, *Лесново*, 174, 176, 178; Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, 229; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 359, 364, 365, сл. 283; Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 289. За место и типолошку вредност *Руна Гедеоновог* у оквиру приказа Христовог генеолошког стабла в. Пророк Самуило помазује Давида за цара (fol. 3^r). За Гедеонове портрете у комплексним ликовним целинама теотоколошке тематике в. Милановић, „Пророци су те навестили“, 419, сл. 6, 8–10; Матић, *Српски иконопис*, 395–396, 400, 403, 409, 422, 433, 446–447, 451–452, 453, 454, 462, 482, кат. бр. 18, 29, 36, 56, 94, 133, 181, 194, 198, 200, 222, 282.

¹³⁰³ О развоју иконографије *Рођења Христовог* в. Millet, *Recherches*, 67–169; P. J. Nordhagen, *The integration of the Nativity and the Annunciation to the shepherds in Byzantine art*, in: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e Congrès international d'histoire de l'art I*, Budapest 1969, ed. G. Rózsa, Budapest 1972, 253–257; Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ*, 208–214; Марковић, *Циклус Великих празника*, 108; Maguire, „Pangs of labor without pain“, 205–216; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 152–158; Бабић, *Краљева црква*, 135–141, сл. 122–125, 181 (са старијом литературом).

¹³⁰⁴ Maguire, „Pangs of labor without pain“, 205–216. За друкчије иконографско решење исте догматске идеје (нежно миловање новорођеног Христа), настало вероватно под утицајем светогорске традиције в. Бабић, *Краљева црква*, 135–139, сл. 122, 123. О тајни богооваплоћења и њеној догматској вези са Христовим испуњивањем делима, те целокупним хришћанским домостројем спасења в. Поповић, *Догматика II*, 282–333.

¹³⁰⁵ P. J. Nordhagen, *The origin of the washing of the Child in the Nativity scene*, BZ 54/2 (1961) 333–337; J. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration du cycle des mages suivant l'Homelie sur la Nativite attribuee a s. Jean Damascene*, Le Museon 100 (1987) 211–224; V. Juhel, *Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, CA 39 (1991) 111–132.

¹³⁰⁶ Пастир свирач у композицијама *Христовог рођења* најчешће је приказиван са флаутом или шалмајем у рукама. Интимније музицирање било је усклађено са природом новозаветног догађаја наспрам продорнијих дувачких инструмената истицаних на композицијама *Ругања Христу* или *Страшног суда* (хорне,

У складу са христолошким и месијанским карактером Пс 71, сви средњовековни псалтири са маргиналним илустрацијама садрже представе везане за тајну Христовог оваплоћења.¹³⁰⁷ Најчешће илустрован стих је управо онај који је ликовно уобличен и у Минхенском псалтиру. Илустрације Пс 71: 6 обухватају ликовне варијације на тему Инкарнације – приказ Давида и Гедеона који пророкују догађај Инкарнације, представу *Благовести* као најаве Оваплоћења и/или слике *Руна Гедеоновог* [Штутгартски (fol. 83^v), Пантократор 61 (fol. 93^v), Лондонски (fol. 91^v), Барберини (fol. 119^v), Бристолски (fol. 115^v) (сл. 125), Ватикански (fol. 126^v), Хамилтон (fol. 139^v) и Кијевски псалтир (fol. 96^v)].¹³⁰⁸ Очигледно је да се поменута ликовна решења једногласно фокусирају на тему оваплоћења. Међутим, поред српског псалтира, једино Томићев псалтир илуструје Пс 71: 6 наративном композицијом *Христовог Рођења* (fol. 118^v) (сл. 126).¹³⁰⁹ Минијатура бугарског рукописног споменика ипак губи на својој монументалности, јер, иако обухвата исте појединачне епизоде, знатно мањи формат је у многоме ограничио композицију.

ТУГОВАЊЕ И ЧЕЖЊА ИЗРАИЉА ЗА ГОСПОДЊИМ ПРИСУСТВОМ (ПСАЛАМ 76)

Стихови Пс 76 о патњи народа Израиља услед привидног одсуства Господа и сећање на његов боравак међ израиљским народом ликовно су уобличени представама старозаветних теофанија преоваплоћеног Логоса заснованим на пророчким књигама Исаије и Језекиља. Две минијатуре, изведене једна наспрам друге, формирају идејно-иконографску целину указујући на суштину догме о двострукој Господњој природи, која је путем визије откривена старозаветним пророцима, а оваплоћењем Сина Божијег целој Васељени.

Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама и серафимима (fol. 97^v) (сл. 127)
 видѣннїе ѣже видѣ ꙗ́а́а с(ы)нь ꙗ́мосѣвъ в[ъ] ц(а)рство | нѣознеко, н ѿѿамлово, н ѿахазаѣко (доња маргина)

Пс 76: 1–2: *Глас мој иде к Богу, и ја призивљем њега; глас мој иде к Богу, и он ће ме услишити. У дан своје туге тражих Господа; ноћу је рука моја подигнута, и не спушта се; душа моја неће да се утеши.*

Тривалерну мандорлу плаве боје, уписану у квадрат, испуњава попрсни лик Христа Старца Дана [ꙗꙗ || хꙗ | вѣтꙗхъ || дньми] са попрсјем Христа Емануила [ꙗꙗ || хꙗ] у рукама; оба Господња лика имају крстасте ореоле у којима је исписано: ѿ ѿ н̄. Седе власи Старца Дана и беличасти химатион у који је одевен у контрасту су са његовим црвеним инкарнатом, који се понавља и на Емануиловом лику. У угловима квадрата налазе се допојасне представе

бусине, трубе). О приказима шалмаја у српском средњовековном сликарству в. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 116, 119; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 59, 68, 103, 119–122, 297, tab. 19, sl. 4.

¹³⁰⁷ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 71.

¹³⁰⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 20–21; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 28, 61, pl. 12, 54; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 38, pl. 51, fig. 149; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 125; *Киевская Псалтирь*, л. 96об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 423; II, fig. 118; *The Barberini psalter*, 100. Велики број рукописних споменика илуструје и Пс 71: 1 сликом Соломона пред Христовом иконом и Пс 71: 10 сликом *Поклоњења мудраца*, в. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 71. О портретима Давида и Соломона у илустрацијама Пс 71 као ликовној референци на Христово давидовско порекло по телу в. Kartsonis, *Anastasis*, 191–203.

¹³⁰⁹ Джурова, *Томичов псалтир I*, 102; II, ил. 36.

анђела [...]), орла [iω(аннь)], лава [...]) и бика [л(оука)] са ореолима и кодексима у рукама, праћене скоро сасвим пострадалим сигнатурама. Представу са спољних бочних страна окружују два серафима.

Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама и серафимима и уснули лавић Јуде (fol. 98^r) (сл. 128)

възлєг | поспа | тако л(ъ)въ (лева маргина)
κτω въз|вѣдѣтъ | ц(а)ра (десна маргина)¹³¹⁰

Пс 76: 1–2: *Глас мој иде к Богу, и ја призивљем њега; глас мој иде к Богу, и он ће ме услишити. У дан своје туге тражих Господа; ноћу је рука моја подигнута, и не спушта се; душа моја неће да се утеши.*

У оквиру стеновитог пејзажа оплемењеног растињем плаве боје, приказани су старозаветни пророци заслепљени визијом Господа са претходног листа. Пророк Исаија [пр(орокъ), iсá|iá] лежи на земљи затворених очију које прекрива рукама, док је над њим анђеол Господњи у попрсју који га благосиља [аг<(гєль) || <(г(осподь)нь)]. Наспрам Исаије насликан је пророк Језекиљ [пр(орокъ) езе|кїль] у стојећем ставу, који у запрепашћењу и страху приноси руку ка свом лицу посматрајући божанску визију. Језекиљ, такође, прима благослов анђела [аг<(гєль) || <(г(осподь)нь)], а покрај њега је приказана и полигонална водена површина [iстωиñ |кь]. У централном делу композиције, у средишту пејзажа, Христос Емануил [iц || xц] спава на постељи интензивно црвене боје. Емануилова глава затворених очију почива на његовој десној руци, док му је лева рука опружена на прекрштеним ногама. Покрај Христа, склупчан на земљи спава и црвени лав [л(ъ)въ]. У самом дну композиције, пророк Исаија [пр(орокъ) | iсá|iá] усмерава поглед ка уснулом Емануилу. Све три пророчке фигуре на минијатури насликане су на истоветан начин. Покрај Исаије, на заједничком широком престолу седе тројица владара различите старосне доби. Владари су одевени у једноставне хаљине и носе круне на главама, а у рукама држе марамице беле боје.¹³¹¹

Пс 76 припада групи Асафових псалама, који нису обједињени истоветним жанровским карактеристикама, већ су повезани употребом историјских тема и традиционалних мотива из *Петокњижја* приликом развијања песничког наратива о заборау и одбацивању Господа који су проузроковали Господњи гнев.¹³¹² Седамдесет и

¹³¹⁰ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 22; Jagić, *Einleitung*, XXIII–XXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 117–121.

¹³¹¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 43–44, Taf. XXV, Bd. 55, Taf. XXVI, Bd. 56; Драгојловић, *Прилог проучавању симболике минијатура*, 173–174; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 216–218; Todić, *Anapeson*, 138–139, 151–153. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 127^v, 128^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 240–241, сл. 175.

¹³¹² Асаф је био један од певача старозаветног Табернакла током Давидове и Соломонове ере (1Дн 15: 17–19; 16: 5–7), који је обележен као онај *који ће пророковати уз гусле и псалтире и кимвале* (1Дн 25: 1–2; 2Дн 29: 30). Дванаест Асафових псалама у псалтиру (Пс 49, 72–81) садрже обиље референци на пет књига Мојсијевих и догађаје изласка из Мисира, лутања пустињом и уласка у обећану земљу којима се, кроз призму колективног идентитета, ствара песнички наратив о народу Израилја који је заборавио Господа и Господњој казни. Више о Асафу и старозаветним песмама који му се традиционално приписују v. *Acaф*, in: *ПЕ* III, 586–587 (С. А. Архипов); В. Weber, *Der Asaph-Psalter – eine Skizze*, in: *Prophetie und Psalmen. Festschrift für Klaus Seybold zum 65. Geburtstag*, ed. В. Huwyler et al., Münster 2001, 117–141; Ch. Jones, *The Psalms of Asaph: a study of the function of a Psalm collection*, Waco, TX 2009, 143–191 (doctoral dissertation, Baylor University); Т. Wagner,

седма песма псалтира карактеристична је по жанровској тензији која прожима њене стихове, али која не нарушава идејно јединство песме. Прва тематска целина Пс 76 (Пс 76: 1–10) представља колективну тужбалицу израиљског народа у данима патње, у којој се не истичу страдања заједнице, већ туга услед привидног одсуства Господа и његове милости [*Зар ће се до вијека гњевити на нас Господ, и неће више љубити? Зар је за свагда престала милост његова, и ријеч се прекинула од кољена на кољено?* (Пс 76: 7–8)].¹³¹³ Наспрам жалосне песме усамљеног народа налази се химнички део песме (Пс 76: 11–20) који садржи сажети указ на некадашња сотериолошка дела Господа и величанствену космогонијску слику теофаније Господње [*Видјеше те воде, Боже, видјеше те воде, и устрепташе, и бездане се задрмаше. Из облака лијаше вода, облаци даваху глас, и стријеле твоје лећаху. Грмљаху громови твоји по небу; муње твоје сијеваху по васиљеној, земља се тресијаше и њихаше* (Пс 76: 16–18)].¹³¹⁴ На тај начин је формирана својеврсна поетска дихтомија у оквиру које се сукобљавају садашње време недаћа и прошло време спасења, тужење немоћног народа и величање силовитог Творца, и, као најупечатљивији топос, одсуство и присуство Господа [*По мору бијаше пут твој, и стазе твоје по великој води, и траг твој не познаваше се* (Пс 76: 19)].¹³¹⁵

Хришћански црквени оци су се у коментарима на Пс 77 бавили темама природе безвременог Господа и његових добротинитељских дела, као и неопходности молитве ради приближавања Господу. *Десница Вишњега* протумачена је као амблем Господње снаге отелотворен у његовом Сину, кроз чије је теофанијско оваплоћење човечанство спознало Господа, те Пс 77 добија и христолошке значењске оквире (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹³¹⁶ С обзиром на то да у оквиру хришћанске сотериолошке историје спознаја Господа путем његове инкарнације представља почетак икономије спасења, Пс 76 употребљаван је у пасхалном литургијском циклусу као изабрани псалом у уторак и четвртак прве седмице Великог поста, симболично посвећеној молитви за окајање грехова. Такође, имајући на уму да је псалом у целисти посвећен спознаји Господњег присуства, стих Пс 76: 13 (*Боже! Пут је твој свет; који је Бог тако велик као Бог наши?*) појан је као одговарајући прокимен седмог гласа на вечерњој служби празника Силаска Светог Духа на апостоле.¹³¹⁷ Може се закључити да литургијска употреба псалма

Recounting תהלת עמך in Psalm 78: what are the "riddles" about?, JHS 14 (2014) 13–17. Cf. (...) *нјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем.*

¹³¹³ О одликама тужбалица у књизи псалама v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалом 3).*

¹³¹⁴ О жанровским карактеристикама химни у псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалом 8).* О теолошкој вредности старозаветних теофанија Господа cf. *Војна победа и спасење богоизабраног владара уз Господњу помоћ – теофанија Господа гневног ратника I (Псалом 17); Приношење хвале Господу – теофанија Господа суверена над природом (Псалом 28).*

¹³¹⁵ О жанру, структури и темама Пс 77 v. В. Weber, *Psalm 77 und sein Umfeld. Eine poetologische Studie*, Weinheim 1995, passim; idem, „*They saw You, the waters – they trembled*“ (*Psalm 77: 17b*): *the function of mythopoetic language in the context of Psalm 77*, in: *Psalms and mythology*, ed. D. J. Human, New York – London 2007, 104–125.

¹³¹⁶ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθέσις εις τους Ψαλμούς*, in: PG 27, col. 345B–349C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 193–195); Θεοδώριτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1476C–1481D (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 25–28*). За систематски преглед тумачења стихова Пс 23 од стране грчких и латинских аутора v. *Psalms 51–150*, 123–129.

¹³¹⁷ Mateos, *Le Typicon II*, 139. Cf. *Psalm verses of the orthodox liturgy*, 144. О симболичкој вредности прве недеље Великог поста v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалом 3).* О теолошким карактеристикама новозаветног догађаја Силаска Духа светог на апостоле v. *Спознаја Господа кроз његове творевине и законе (Псалом 18).*

припада ширим интерпретативним оквирима патристичке егзегезе старозаветне песме и ставља догматску тему откровења и присуства Господа у христолошке оквиру оваплоћења Сина Божијег.

Идеја чежње за Господњим присуством из Пс 76 у Минхенском псалтиру илустрована је догматски комплексним старозаветним сликама јављања Господа пророцима Исаију и Језекиљу, који су се својим визијама приближили спознаји природе безвременог Творца. На тај начин је тема трагања за Господом употпуњена ликовним представама Господа у слави и вечности постављеним тик уз одговарајуће стихове псалма у којима псалмиста вапи за Господњим присуством. Минијатура на версо страни 97. листа заснива се на старозаветним апокалиптичним визијама пророка Исаије о шестокрилним серафимима који су певали Господу трисвету песму покрај његовог престола (Ис 6: 1–7) и пророка Језекиља о чудесној животињи са четири лица око Господњег престола (Јез 1).¹³¹⁸ Заједнички именован старозаветних визија је слика Господа на престолу, окруженог небеским силама, које су у *Откровењу Јовановом* контекстуализоване у оквиру величанствене есхатолошке слике Другог Христовог доласка (Отк 4). Два старозаветна и један новозаветни одељак уједно су главни библијски извори за представу Господа у слави (*Majestas Domini*).¹³¹⁹ Есхатолошку димензију визије Господње потврђује и литургијска употреба стиха Ис 6: 3 (*Свет, свет, свет је Господ над војскама; пуна је сва земља славе његове*), који заједно са Мк 11: 9–10 (*Осана! Благословен који иде у име Господње! Осана на висини!*) чини трисагион, тријумфалну песму која се приносила Господу на самом почетку евхаристијског чина, приликом анафоре, односно молитве узношења дарова, која претходи претварању часних дарова у тело и крв Христову.¹³²⁰ На тај начин, човечанство се приликом богослужбеног обреда придруживало непрекидној песми небеских створења, међу којима се налазе и четири апокалиптичне звери, прослављајући једног Господа, преинкарнираног Логоса који седи на небеском трону у Исаијиној визији и оваплоћеног Господа који је пострадао ради спасења човечанства.

Источнохришћанска иконографија је, такође, изједначила Господа на престолу из визије пророка Исаије и Језекиља са Сином Божијим, те су се ликови Христа Старца Дана или Емануила окружени небеским бићима и фигурама пророка у ранохришћанској уметности појављивали најчешће у апсидама храмова, чиме је литургијска симболика Ис 6 и Јез 1 добила одговарајућу просторну контекстуализацију. Најстарија сачувана ликовна представа старозаветне теофаније налази се у цркви Преподобног Давида у манастиру Латому у Солуну (V век) (сл. 129).¹³²¹ Касније ће се тема визије Христа у слави појављивати

¹³¹⁸ О догматским вредностима Исаијине и Језекиљеве визије Господа v. G. G. Nicol, *Isaiah's vision and the visions of Daniel*, VT 29/4 (1979) 501–505; L. C. Allen, *The structure and intention of Ezekiel I*, VT 43/2 (1993) 145–161; B. G. Bucur, “*I saw the Lord*”: *observations on the Christian reception history of Isaiah 6*, Pro Ecclesia 23/3 (Lanham 2014) 309–330; E. Van Wolde, *The God Ezekiel I envisions*, in: *The God Ezekiel creates*, ed. P. M. Joyce, D. Rom-Shiloni, London 2015, 87–106.

¹³¹⁹ J. Snyder, *The meaning of the «Majestas Domini» in Hosios David*, Byzantion 37 (1967) 149; Бабић, *Краљева црква*, 55.

¹³²⁰ О трисагиону и улози Ис 6: 3 у литургијским обредима v. Мирковић, *Православна литургија* II/1, 93–95; *Trisagion*, in: ODB III, 2121 (R. F. Taft); B. N. Beck, “*When shall i come and see the face of God?*” *The exegetical and historical genesis of the Trisagion hymn*, *Επιστημονική Επιθεώρηση του Μεταπτοχιακού Προγράμματος «Σπουδές στην Ορθόδοξη Θεολογία»* 6 (Πάτρα 2015) 228–255.

¹³²¹ О чудотворном настанку и иконографији представа апокалиптичне визије у олтарској апсиди солунске цркве, као и о различитим идентификацијама једног од представљених пророка v. V. Grumel, *La mosaïque du Dieu Sauveur au monastère de Latome à Salonique*, *Echos d'Orient* 33 (1930) 157–175; Snyder, *The meaning of the «Majestas Domini»*, 143–152; Lj. Vinulović, *The Miracle of Latomos: from the apse of the Hosios*

спорадично, угледајући се на старије ликовне обрасце, и увек у контексту будућег есхатолошког времена, са истицањем четири апокалиптичне звери као амблематске слике четворице јеванђелиста (често са књигама у рукама и праћене одговарајућим натписима).¹³²² Типолошко повезивање четири небеска бића са писцима јеванђеља, које је постало традиционални мотив у уметности палеологовског доба, заснива се на хришћанском учењу о четворојеванђељу као путу до спознаје Господа, које објашњава и патријарх цариградски Герман I у свом делу *Црквена историја: Четири су јеванђеља, као што су четири главна ветра у васиони, као што су четворолика и она бића на којима лебди Господ свих нас. Из тога се види да Бог седи на херувимима и држи цео свет; а кад се открио, дао нам је јеванђеље у четири облика, прожетом једним духом.*¹³²³ Да су источнохришћанској уметничкој средини зрелог и позног средњег века биле познате слике Господа у слави окруженог небеским силама потврђују ликовни програми гробне капеле на спрату костурнице Бачковског манастира (XII век), конхе олтарске апсиде цркве Светог Николе у Студеници (средина XIII века) и куполе Краљева цркве у Студеници (1313/1314) (сл. 130), у оквиру којих је истакнут обредни, пасхални и сотериолошки потенцијал теме преоваплоћеног Логоса и оваплоћеног Господа.¹³²⁴ Иста тема појављује се и на Погановској икони, на чијој полеђини су насликани Богородица Катафиги и свети Јован Богослов (последње деценије XIV столећа) (сл. 131).¹³²⁵ Међутим, наспрам малобројних сачуваних примера композиција старозаветних теофанија, природа Господа који се кроз визије открио старозаветним пророцима, а оваплоћењем Сина Божијег човечанству, додатно је истакнута у српском рукопису двоструким представљањем Господњег лика, што се може видети једино на илустрацији истог псалма у Томићевом псалтиру.¹³²⁶ Лик Христа Старца Дана, уобличен на основу визије пророка Данила [*Гледах докле се поставише пријестоли, и старац сједе, на ком бјеше одијело бијело као снијег, и коса на глави као чиста вуна, пријесто му бијаше као пламен огњени, точкови му као огањ разгорио* (Дан 7: 9)], означавао је божански лик Оца, који се не може спознати људским очима, већ само кроз свог оваплоћеног Сина, те је стога био представљан у уметности као једно од Христових обличја. Здружени портрет Старца Дана и Емануила, пак, ликовни је израз догматске идеје о

David to the icon from Poganovo. The migration of the idea of salvation, in: *Migrations in visual art*, ed. J. Erdeljan et al., Belgrade 2018, 175–177.

¹³²² О симболима јеванђелиста v. Millet, *La Dalmatique*, 44–61; R. Lozanova, *The vision of the prophets Isaiah and Ezekiel in the Tomich Psalter: iconographic, literary and liturgical aspects*, *Philologica* 52 (Bratislava 2001), 236–242 (са низом ранохришћанских патристичких извора о тумачењу четири апокалиптичне звери). За општи преглед представа визија Господа окруженог апокалиптичним зверима у средњовековном монументалном и минијатурном сликарству v. Бабић, *Краљева црква*, 55 (са старијом литературом).

¹³²³ Γερμανός, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Ιστορία ἐκκλησιαστική καί μυστική θεωρία*, in: PG 98, col. 413BC. Цитат из дела светог Германа I наведен је према преводу у: Бабић, *Краљева црква*, 56. О симболичној вредности броја четири у византијској нумерологији v. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r).

¹³²⁴ E. Bakalova, *The ossuary of the Bachkovo monastery*, Plovdiv 2003, 63–65; J. Đorđević, *Experiencing resurrection: persuasive narrative of the pictorial program in the ossuary of the Bachkovo monastery*, *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 37 (2017) 109–110; Бабић, *Краљева црква*, 53–57, сл. 22, црт. I.

¹³²⁵ A. Grabar, *A propos d'une icone byzantine du XIVE siècle au Musee de Sofia*, *CA* 10 (1959) 289–304; B. V. Pentcheva, *Imagined images: visions of salvation and intercession in a double-sided icon from Poganovo*, *DOP* 54 (2000) 139–153; Г. Суботић, *Икона василисе Јелене и оснивачи манастира Поганово*, in: Ђ. Сп. Радојчић, Г. Суботић, *Из прошлости манастира Светог Јована Богослова*, Ниш 2002, 15–47

¹³²⁶ V. *Infra*.

превечном Логосу, који постоји од почетка и који се услед своје човекољубивости оваплотио и страдао ради људског спасења.¹³²⁷

Да две илустрације Пс 77 у српском рукопису нису повезане само својим симболичким садржајем, већ представљају јединствени ликовни наратив само технички раздвојен бордурама слика, потврђује и композиција на следећој страници. Драматични гестови Исаије и Језекиља, као и њихов поглед усмерен ка висини потврђује да су старозаветни пророци насликани у тренутку заслепљености светлошћу божанске визије коју су искусили, а анђели Господњи који благосиљају пророке представљају посреднике у спознаји Господа приликом његовог теофанијског појављивања (Ис 6: 6; Јез 2: 1–7).¹³²⁸ Водена површина покрај Језекиљеве фигуре повезана је са његовим теофанијским искуствима у којима је главни мотив представљао извор животодавне воде [*Потом одведе ме опет к вратима од дома, и гле, вода излажаше испод прага од дома к истоку, јер лице дому бијаше према истоку; и вода тецијаше соље с десне стране дома, с јужне стране олтара* (Јез 47: 1)], док се поновљена фигура пророка Исаије, који указује на земаљске владаре и посматра уснулог Емануила, може се повезати са Исајином пророчком делатноћу и његовом визијом будућих царстава [*Утвара Исаије сина Амосова, коју видје за Јуду и за Јерусалим за времена Озије, Јоатана, Ахаза и Језекиља, царева Јудинијех* (Ис 1: 1)] и визијом оваплоћења Господа [*Зато ће вам сам Господ дати знак: ето дјевојка ће затрудњети и родиће сина, и надјенуће му име Емануило* (Ис 7: 14)].¹³²⁹ Имплементирањем појединачних мотива у слику основне визије Господа покрај Пс 76 успешно је указано на целокупно старозаветно искуство спознаје Господа.

Још једна иконографска необичност краси илустрацију Пс 76 у Минхенском псалтиру. Наиме, имајући на уму поменуте представе Господа у слави окруженог небеским бићима, може се закључити да је једино у српском рукопису тема оплемењена и ликом заспалог Емануила покрај ког је представљен лав. Јаковљево пророчанство о уснулом лавићу Јуде [*Лавићу Јуда! С пљигена си се вратио, сине мој; спусти се и леже као лав и као љути лав, ко ће га пробудити?* (Пост 49: 9)] препознато је као амблематска слика Христа у гробу, а у богатом хомилитичко-химнографском корпусу дела и богослужењима на Велику суботу развијен је поетски наратив о Христовој смрти као кратком живототворном сну у гробу ради буђења преминулих и њиховог васкрсења. Двојност Христове природе истакнута у илустрацији Исаијине и Језекиљеве визије у Минхенском псалтиру додатно је потврђена још једном старозаветном теофанијом – представом уснулог Емануила – која чини основу слике *Христа Анепесона*, присутну од краја XIII века искључиво у источнохришћанском монументалном сликарству и сликану и у српској средини током XIV и XIV столећа [Свети Никита код Скопља (с. 1324), Свети Арханђел Михаило у Леснову (1349), Преображење Христово у манастиру Зрзе (1368/1369) и Света Тројица у Ресави (с. 1417)].¹³³⁰ С тим у вези, треба одбацити хипотезе Драгољуба Драгојловића о директном

¹³²⁷ За лик Старца Дана чије су седе власи ознака његове вечности v. Millet, *La Dalmatique*, 42–43; Бабић, *Симболично значење живописа*, 178–179; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 74–75; Lozanova, *The vision of the prophets Isaiah and Ezekiel in the Tomich Psalter*, 242–246; Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 252, п. 1832 (са старијом литературом). Cf. Джурова, *Томичов псалтир* I, 102.

¹³²⁸ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 217; Todić, *Anapeson*, 151. За анђела који је био посредник у визији пророка Исаије v. Пета библијска ода – *Анђео храни пророка Исаију ужареним угљем* (fol. 195^v).

¹³²⁹ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 119; Todić, *Anapeson*, 151.

¹³³⁰ За исцрпну студију о иконографији и литургијској симболици слике *Анепесона* у источнохришћанској уметности v. Todić, *Anapeson*, 134–165. Cf. Габелић, *Лесново*, 178–180, сл. 82, 98, таб.

утицају бестијарне симболике српскословенских превода *Физиолога* на илуминацију српског рукописа, с обзиром на то да се литерарна упоришта представе лава у илустрацији Пс 76 налазе у вишезначном теолошком симболизму Старог завета и источнохришћанској религиозној књижевности.¹³³¹ На концу, треба указати и на употребу црвене боје за наглашавање божанских компоненти слике двоструке визије у Минхенском псалтиру. Поред лава, који представља парадигму самог Христа, телом у гробу, а истовремено покрај оца на престолу, црвеном бојом изведени су и серафими који носе престо, инкарнати Господњих ликова Старца Дана и Емануила, и чак и симбол јеванђелисте Марка, вероватно као паралела лаву покрај уснулог Христа.¹³³²

Традиционални ликовни програм уз стихове Пс 76 у источнохришћанским илустрованим псалтирима обухвата три теме:¹³³³ слику Давида или светих у молитви покрај почетних стихова о призивању Господа, *Криштење Христово* уз поетски приказ Господње теофаније и устрептаним водама из Пс 76: 16 и/или представу Мојсија и Арона који предводе израиљски народ уз Пс 76: 20 (*Водио си народ свој као овце руком Мојсијевом и Ароном*) [Ватикански (fol. 137^v), Пантократор 61 (fol. 102^r), Хлудовски (fols. 74^v, 75^v), Лондонски (fols. 98^r, 99^r), Барберини (fols. 128^r, 129^r, 129^v), Хамилтон (fol. 147^v), Балтимор (fols. 36^v, 37^v) и Кијевски псалтир (fols. 104^r, 105^r)].¹³³⁴ Сложена композиција старозаветних теофанија пророка Исаија и Језекиља налази се, изузетно, једино у Томићевом псалтиру (fol. 129^r) (сл. 132).¹³³⁵ Имајући у виду карактеристичну природу визуелне егзегезе стихова Пс 76 у јужнословенским књигама псалама, неминовно је закључити да је макар део ликовних образаца коришћених приликом израде Томићевог и Минхенског псалтира потицао из заједничког рукописног предлошка. Међутим, сликар српског рукописа преузео је из савременог монументалног сликарства и релативно нов иконографски мотив уснулог Емануила, те употпунио визуелни исказ о старозаветним теофанијама и литургијски контекстуализовао теолошку идеју Господњег присуства.

ИСТОРИЈА ИЗРАИЉА ОД ИЗБАВЉЕЊА ИЗ ЕГИПАТСКОГ РОПСТВА ДО УЛАСКА У ОБЕЋАНУ ЗЕМЉУ КАНААНСКУ – МИЛОСТИВИ ГОСПОД И ГРЕШНИ ИЗРАИЉ (ПСАЛАМ 77)

Стихови Пс 77 илустровани су низом композиција чије се литерарно упориште налази у старозаветној књизи *Изласка*, а које не приказују хронолошки период лутања Израиља од изласка из Египта до уласка у обећану земљу Канаан. У непосредној вези са стиховима нижу се прецизно распоређене слике које на целовит начин ликовно исказују

XLIX; Тодић, *Сликарство приправе Зрза*, 212, 215, 217, 219, сл. 6; Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 104, 175–177; Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 138, 154, 206, 207; II, 133, сл. 116.

¹³³¹ Драгојловић, *Прилог проучавању симболике минијатура*, 171–175.

¹³³² О симболици црвене боје у источнохришћанској уметности в. Хвалите име Господње – *Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v).

¹³³³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 76.

¹³³⁴ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 22; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 28–29, pl. 13; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 55, pl. 67, figs. 160, 161; Щепкина, *Минијатури Хлудовској Псалтири*, л. 74об, 75об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 126; *Киевская Псалтирь*, л. 104, 105; Navice, *The Hamilton psalter* I, 427; II, fig. 127; *The Barberini Psalter*, 103–104; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40.

¹³³⁵ Джурова, *Томичов псалтир* I, 102–103; II, ил. 37.

идеју библијске песме – чудесна дела Господа, побуна и сагрешење народа као одговор на та дела, те Господње кажњавање Израиља.

Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим (fol. 99^v) (сл. 133)

оуѣтъ монсї, н ѡрѡнь, люд(н) своѣ законоу б(о)жнїѡ (доња маргина)

Пс 77: 1–2: *Чуј, народе мој, наук мој, пригни ухо своје к ријечима уста мојих. Отварам за причу уста своја, казаћу старе приповијетке.*

У средишту композиције приказан је младوليки пророк Мојсије [п(р)р(о)к]ъ моуѣї] одевен у плави хитон и црвени химатион. Мојсије у левој руци држи штап, док десницу подиже у знаку говора. Старозаветни пророк окружен је двома групама Израиљаца. На челу скупине са Мојсијеве десне стране налази се јеврејски првосвештеник Арон. Мојсијев брат одевен је у првосвештеничку одежду, преко које је пребачен бели огртач са још увек видљивим златним траговима декоративног куфског писма. Дидактичка сцена не налази се у дефинисаном простору, већ је развијена на интензивно златном фону минијатуре. Између композиције и заставице која се налази у горњем делу странице изведен је један ред текста – пѣс(нь), мѡѣсеѡвѡ, въ нсходѣ.

Прелазак преко Црвеног мора (fol. 101^r) (сл. 134)

прѡв(ѣ)дѣ мѡнї люд(ѣ), посрѣдї ѡрѡнаго мѡра (доња маргина)

Пс 77: 13: *Раздвоји море, и проведе их, од воде начини зид.*

У недефинисаном стеновитом пејзажу брдовите форме, оквир композиције чини црвена површина неправилног овалног облика, унутар које је представљен *Прелазак преко Црвеног мора* (Изл 14). Скупина Јевреја која ходи по сухој земљи предвођена је двома фигурама истакнутим златним ореолима. На челу поворке, ослањајући се на штап, корача пророк Мојсије [п(р)р(о)к]ъ моуѣ(н)]. Одевен у хитон и химатион са златним клавусом на рамену, младوليки Мојсије окреће се ка Јеврејима и руком их позива да га прате. Покрај њега приказан је његов брат Арон. Седолики старац у првосвештеничкој одори пружа десну руку ка брату и следи га. Групу Јевреја чине мушкарци и жене различитог старосног доба, разнобојних хаљина и тескобних или забринутих израза лица. У средишту поворке која се креће кроз Црвено море су приказани жена са дететом на раменима (истакнути обилно употребљеним златом при сликању) и мушкарац покрај ње који левицу полаже на главу другог дечака.

Дванаест извора воде у Елиму (fol. 102^r) (сл. 135)

пѣрѡзї монї каменъ нз нѣгоже ѡстекоше | вї, нстоуннка водї (горња маргина)

Пс 77: 15–16: *Раскида стијене у пустињи, и поји их као из велике бездане; Изводи потоке из камена, и води воду ријекама.*

Пс 77: 20: *Ево! Он удари у камен, и потече вода, и ријеке устадоше (...).*

У пустињи испуњеној голетима у три регистра ликовно је развијен наратив о дванаест извора воде у Елиму (Изл 15: 27). Горњи део минијатуре запрема поворка жена, а на њеном челу су пророк Мојсије и првосвештеник Арон. Мојсије, одевен у плави хитон и мрки химатион, гестом десне руке указује на смер кретања поворке, док се осврће ка свом брату. Арон је одевен у првосвештеничку одору са филиakterионом на глави и подиже руке

ка Мојсију у гесту разговора. У другом регистру минијатуре приказана су два упрегнута вола, која вуку кола богато украшена златом. На њима је приказана велика камена посуда правоугаоног облика из чијих седам кружних отвора истиче вода у млазевима. Испод воловске запреге је још једна скупина Израелићана, приказана у ходу. На прочељу колоне су вођа запреге који батином удара једног од волова и један младић који са марамом у левој руци игра, прослављајући тако чудесни догађај у пустињи, док у пехар десне руке сакупља воду која истиче из камене посуде. На крају поворке је жена са голишавим дететом на раменима, које, такође, захвата воду из запрежних кола.

Народ се буни противу Мојсија (fol. 102^v) (сл. 136)

рѣпцоуѣтъ люде на мѡсеѡ, н хотѣхочу ѡубити (доња маргина)

Пс 77: 21–22: *Господ чу и ражљути се, и огањ се разгорје на Јакова, и гњев се подиже на Израиља. Јер не вјероваше Богу и не уздаше се у помоћ његову.*

На врху стеновитог предела испуњеног стаблима дрвећа приказан је старозаветни догађај побуне Израиља противу Мојсија током дугог лутања кроз пустињу (Изл 16: 1–3; 17: 1–4; Бр 14: 1–4). У првом регистру композиције, пророк Мојсије и првосвештеник Арон представљени су на челу поворке Израелићана у разговору, истоветно као у претходним сценама. Мојсијев штап којим је чинио разна чуда (Изл 4: 2–4, 17; 14: 16) насликан је како испада из руку пророка, које он шири бранећи се од љутитих Израиљаца. У доњем сегменту композиције налази се још једна скупина људи, у чијем првом плану четворица мушкараца у драматичним ставовима жустро замахују златним батинама, подижући погледе према Мојсију и Арону.

Јевреји се госте, а гнев Господњи се спушта на њих (fol. 103^r) (сл. 137)

їср(ан)лѣтѣне, ѡдѣхочу н пїѡхочу, н гнѣвъ б(о)жїн възїде на нѣ | занїе не кше вѣрн б(о)гочу

Пс 77: 24–31: *И пусти, те им подаждје мана за јело, и хљеб небески даде им. Хљеба анђелскога јеђаше човјек; посла им јела до ситости. Пусти небом устоку, и наведе силом својом југ; И као прахом засу их месом, и као пијеском морским птицама крилатим; Побаца их сред окола њихова, око шатора њиховијех. И наједоше се и даде им што су жељели. Али их још не прође жеља, још бјеше јело у устима њиховијем. Гнев се Божји подиже на њих (...)*

Средиште композиције запрема велики сто полукружног облика и око њега су окупљени Израелићани који седе на ниским клупама. На трпези су распоређени округли хлебови који представљају анђеоски хлеб, то јест ману и препелице, које је Господ даривао Израелићанима у пустињи (Изл 16; Бр 11), као и више позлаћених пехара различитих димензија. Учесници обеда у првом и трећем плану композиције, различитог пола и старосног доба, приказани су у стању страха и очаја; неке жене уплашено гледају увис и подижу руке, а мушкарци у очају приносе руке лицу или чупају своје дуге браде. Схематизована архитектонска кулиса у позадини, сачињена од две квадратне грађевине, које су прекривене двосливним крововима и повезане нижим зидом и плавим велумом, указује на то да се радња одиграва у затвореном простору.

Десет египатских пошаста – град, жабе и уши (fol. 104^v) (сл. 138)

посла б(о)гъ казни, на ннх(ь), градь, сланоу, жаби, псїе моухї (горња маргина)

Пс 77: 45–47: *Посла на њих бубине да их кољу, и жабе да их море. Љетину њихову даде црву, и муку њихову скаквицама. Винограде њихове поби градом, и смокве њихове сланом.*

На окерној позадини минијатуре, која представља земљано тло, нижу се слева надесно прикази појединих казни које је Господ послао на Египат зато што фараон није желео да ослободи израиљски народ из ропства (Изл 7: 14–12: 36). Приказана су стабла винове лозе, чији се завијуци гранају испуњавајући готово половину минијатуре [виноград(ь)]. Лоза је испуњена црвеним плодовима грожђа, а на њу падају крупни комади леда [(г)ад(ь)] (Изл 9: 13–35). Покрај винограда налазе се и три зимзелена стабла [дрѣва пл(о)довѣта], која су остала поштеђена града (Изл 9: 26). У десном делу минијатуре приказана је скупина корњача [жабѣ] (Изл 8: 1–15) и два афронтирана пса, пропета на задње ноге, које нападају уши, неспретно представљене у виду малених птица (Изл 8: 16–19).

Десет египатских пошаста – град (fol. 105^r) (сл. 139)

и побѣ гнѣвъ к(о)жѣ(н), всакъ прѣвѣнць, въ землѣ егѣптстѣн (доња маргина)¹³³⁶

Пс 77: 48–51: *Граду предаде стоку њихову, и стада њихова муњи; Посла на њих огњени гњев свој, јарост, срдњу и мржњу, чету злијех анђела. Равни стазу гњеву својему, не чува душа њиховијех од смрти, и живот њихов предаде помору. Побѣ све првенце у Мисиру, први пород по колибама Хамовијем.*

Надовезујући се тематски на претходну минијатуру, наредна композиција такође приказује једну од казни које је гневни Господ послао на Египат – град (Изл 9: 13–35). Иконографски хомогенији од претходног, приказ обухвата представе животиња на умору (бик и крава, кобила и коњ, коза и јарчеви, петао и кокошка и патка) које леже на земљи, једнолично разуђеној бусенима траве, и на које пада крупан град.¹³³⁷

Пс 77, Асафов псалам, припада малобројној групи песама унутар псалтира, такозваним историјским псалмима или легендама.¹³³⁸ Иако различитих жанрова, историјски псалми обједињени су заједничким наротивом који обухвата историју Израиља од најранијих дана до уласка у обећану земљу Канаана. Међутим, функција тих псалама није праволинијско препричавање догађаја описаних у *Петокњижју*, већ подучавање о милости Господњој и вери (у мудроносним псалмима), прослављање величанствених дела Господа (у химнама) или молитвено обраћање Господу у невољи, сећањем на његову помоћ у прошлости (у тужбалицама). Дакле, одабрани историјски наративи из наслова псалама, који су прерасли у легенде, искоришћени су у циљу активне реинтерпретације догађаја из колективног сећања Израиља у садашњем тренутку псалмисте.¹³³⁹ У складу са структуром

¹³³⁶ За све натписе који прате минијатуре Пс 77 v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 22–23; Jagić, *Einleitung*, XXV–XXVI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 121–123.

¹³³⁷ За иконографски опис свих минијатура Пс 77 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 44–48, Taf. XXVI–XXIX, Bd. 57–63, Abb. 23; Nordström, *The water miracles of Moses*, 98–109; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 218–223. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 130^r–136^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 241.

¹³³⁸ О тематско-догматским оквирима Асафових псалама у оквиру којих треба тумачити и колекцију историјских наратива Пс 77 v. *Туговање и чежња Израиља за Господњим присуством (Псалам 76)*.

¹³³⁹ Коришћени историјски наративи из Петокњижја у историјским псалмима истичу теме чудесних дела Господа за народ Израиља, људски одговор на та дела оличен у побуни противу њега и сагрешењу, као

историјских псалама и темама које одликују Асафову колекцију, Пс 77 сачињен је од наизглед недовољно чврсто повезаних традиционалних наратива из књиге *Изласка*, који нису изложени хронолошки, али су прожети истом идејом – милосрдна дела Господња и сагрешења израиљског народа којима је он узвратио Господу. Већ се у уводном делу псалма (Пс 77: 1–8) уопштено указује на поларизацију између доброте Господа и бунта Израиља, који ће неминовно бити кажњен, а иста идеја развија се и у потоњим стиховима на појединачним примерима из богате историје израиљског народа. Први историјски рецитал псалма (Пс 77: 9–31) обухвата епизоде преласка преко Црвеног мора и отварања извора воде у стени, као и давање мане и препелица у пустињи, да би се заситила глад Израиља; прати га друга историјска поетска целина (Пс 77: 40–64) која описује Господње кажњавање Египта и коначан улазак у обећану канаанску земљу. Историјски наративи прожимају се с размишљањима о грешној људској природи и заслуженом Господњем гневу и казни. Међутим, милост Господња према народу ипак остаје неизмењен, те он испуњава завет који им је дао и уводи их у Канаан. На тај начин се дугометражна секвенца историјских епизода окончава сликама одабира Сиона за Господње пребивалиште и стан правоверног и богољубивог предводника израиљског народа, Давида (Пс 77: 65–72).¹³⁴⁰ Дидактичка намера псалмисте јасно је дефинисана још на самом почетку библијске песме, уводним стиховима који позивају на позорност слушалаца (Пс 77: 1–2). Активним подсећањем народа на Господња спасоносна дела, као и на његов гнев, историја Израиља користи се као поучни пример у опомени и подучавању израиљског народа о обликовању њихове правоверности и богољубивости у садашњости, те се тиме открива и мудроносни карактер Пс 77.¹³⁴¹

Црквени оци хришћанске цркве тумачили су мозаик историјских наратива у Пс 77 у истом духу, као опомену Израиљу и позив на учење о правоверности на основу епизода из

и заслужене Господње казне и одмазде. Међутим, неверовање Израиља није утицало на испуњење Господњег обећања, те Он ипак уводи свој народ у обећану земљу. С обзиром на слојевити симболички карактер тих догађаја (десет египатских казни, прелазак преко Црвеног мора, стубови облака и ватре, отварање извора воде у стени, давање мане у пустињи), не изненађује што су били коришћени у разним контекстима и различитим жанровским структурама. Продирање легенди у псалме (али не у алузивној форми, већ у виду развијеног наратива) одиграло се у познијем периоду развоја псалмодије, када је дошло до дезинтеграције до тада јасно дефинисаних жанрова. За исцрпнију анализу историјских псалама (Пс 77, 104, 105, 134, 135) v. Gunkel, *Introduction*, 247–249; Gärtner, *The historical Psalms*, 373–377. За друкчије жанровско одређење Пс 77 као двертронистичке богослужбене песме употребљаване поводом неког данас непознатог култног обреда или свечаности v. Младеновић, *Давидови псалми*, 52–53.

¹³⁴⁰ Исцрпно о структури и темама Пс 77 v. R. J. Clifford, *In Zion and David a new beginning: an interpretation of Psalm 78*, in: *Traditions in transformation. Turning points in Biblical faith*, ed. B. Halpern, J. D. Levenson, Winona Lake, IN 1981, 121–141; W. L. Lane, *An exegetical study of Psalm 78*, Grand Rapids, MI 1996, 100–141 (master thesis, Faculty of Calvin Theological Seminary); B. Weber, *Psalm 78 als "Mitte" des Psalters? — ein Versuch*, *Biblica* 88/3 (Roma 2007) 305–325; Jones, *The Psalms of Asaph*, 82–89; Gärtner, *The historical Psalms*, 377–382.

¹³⁴¹ О мудроносном карактеру Пс 77 v. Wagner, *Recounting חִדַּת מִצְרַיִם in Psalm 78*, *JHS* 14 (2014) 19–20 (<https://jhsonline.org/index.php/jhs/article/view/29335/21355>) [12. 2. 2022]. Дидактички потенцијал Пс 77 посебно је вешто искористио Ориген у својој *Четвртој хомилији на псалм 77* где је, метафоричким тумачењем стихова о мани у пустињи и њиховим повезивањем са Јн 6: 51 (*Ја сам хљеб живи који сиће с неба; који једе од овога хљеба живљеће ва вијек; и хљеб који ћу ја дати тијело је моје, које ћу дати за живот свијета*), подучавао хришћанску заједницу богољубивом животу по хришћанским начелима. V. J. Solheid, *Scripture and Christian formation in Origen's Fourth homily on Psalm 77 (78)*, *JCS* 27/3 (2019) 417–442. О развијању историје и феномена колективног сећања у дидактичке сврхе у уводном делу Пс 77 v. J. Gärtner, *From generation to generation: remembered history in Psalm 78*, in: *Remembering and forgetting in early Second temple Judah*, ed. E. B. Zvi, C. Levin, Tübingen 2012, 269–278.

призме њиховог колективног сећања када је *Богу, свом Добročинитењу, за добročинства узвратио неблагородношћу* (свети Псеудо-Атанасије Александријски, *Тумачење псалама*).¹³⁴² Историјски потенцијал Пс 77 обликовао је неминовно и смер уметничког размишљања приликом ликовног уобличавања његових стихова у илустрованим источнохришћанским псалтирима, те је највећи број минијатура дословна и наративна илустрација текста.¹³⁴³ Стога, литургијска употреба Пс 77 није од помоћи у процесу декодирања односа слике и стихова псалма у Минхенском псалтиру.¹³⁴⁴

Структура Пс 77 и његова догматска порука јасно су преточене у слике у Минхенском псалтиру. Најпре је уводном композицијом *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* ликовно уобличен мудроносно-дидактички карактер псалма. Њу следе представе величанствених спасоносних дела Господа – *Прелазак преко Црвеног мора* и *Мојсије отвара извор воде у пустињи*. Приказе чудеса Господњих прате слике побуне и грешности народа израиљског – *Народ се буну противу Мојсија* и неуобичајена композиција *Јевреји се госте, а гнев Господњи се спушта на њих*, да би се ликовна целина завршила приказима пошести послатих на Египат. Несумњиво је да је у Минхенском псалтиру тематска срж Пс 77 јасно дефинисана и у оквиру ликовног програма који прати псалм, уз изостављање илустровања тријумфалних завршних стихова о одабиру Сиона и Давида (Пс 77: 65–72).¹³⁴⁵

Веома брижљиво замишљен однос писаног садржаја и слике потврђује и распоред минијатура. Иако су бројни истраживачи, на основу појединих заједничких тема, одредили слику *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* као илустрацију претходног псалма (Пс 76: 21), разматрањем просторне организације кодекса такво становиште се мора одбацити као сасвим нелогично.¹³⁴⁶ О припадању слике подучавања Пс 77 најпре сведочи правогаона заставица (две лежеће флоралне плетенице плаве боје, оплемене тролатичним цветовима на крајевима лозица, које формирају мотив срца),

¹³⁴² Александријски јерарх у свом тумачењу Пс 77 прави и паралеле са христолошким темама, попут различитих епизода Христовог страдања. V. Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμοσ*, in: PG 27, col. 349C–358B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 195–200). За исто опште и историјско тумачење Пс 77 у делима светог Августина и Теодорита Кирског v. Augustinus, Hipponeis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 982–1009 (NPNF VIII, 366–380); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1483A–1503B (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 29–40). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 77 v. *Psalms 51–150*, 128–134.

¹³⁴³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 77.

¹³⁴⁴ У складу са симболиком празника Христовог преображења на Тавору и мотивом горе који фигурира у том наративу, стихови Пс 77 о месту Господњег пребивалишта на гори Сион [*И доведе их на мјесто светиње своје, на ову гору, коју задоби десница његова* (Пс 77: 54); *Него изабра кољено Јудино, гору Сион, која му омиље. И сагради светињу своју као горње своје станове, и као земљу утврди је до вијека* (Пс 77: 68–69)] користе се као други и трећи стих другог антифона на литургији тога дана.

¹³⁴⁵ Корпус минијатура које илуструју Пс 77: 68–69 (*Него изабра кољено Јудино, гору Сион, која му омиље. И сагради светињу своју као горње своје станове, и као земљу утврди је до вијека*) обухвата приказе Миропомазана Давидовог пред гором Сион на чијем је врху допојасна фигура Богородице са Христом Емануилом покрај храма или само слику Сиона са ликом Богомајке и детета, без старозаветне епизоде миропомазана. Опширније о типолошкој слици Божијег дома на Сиону уз Пс 77: 68–69 и њеном изједначавању са ликом Богородице са Христом v. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалм 67).

¹³⁴⁶ Jagić, *Einleitung*, XXV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 44, Taf. XXVI, Bd. 57, Abb. 23; Ракић, *Српска минијатура*, 241. О специфичном положају минијатуре и истовременом везивању и за Пс 76: 21 и Пс 77: 1–2 v. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 121; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 218–219; Джурова, *Томичов псалтир I*, 103–104.

изведена на врху версо стране 99. листа кодекса.¹³⁴⁷ Наиме, у Минхенском псалтиру свака заставица налази се на функционално оправданом месту, у складу са структуром рукописа, те је у случају Пс 77 она употребљена као декоративна ознака средишта књиге псалама.¹³⁴⁸ С обзиром на то да се минијатура налази испод заставице, она чини део ликовног програма псалма којим започиње друга целина Псалтира (Пс 77). На тај начин, заставица праћена минијатуром и једним од ретких раскошних иницијала у рукопису који се налази на наредној страници, формирају својеврсни раскошни увод у други део књиге псалама. Припадност слике Пс 77 додатно потврђује и запис између заставице и композиције (*Мојсијева песма о Изласку*), који јасно тематски дефинише секвенцу историјских тема које следе, повезујући их са њиховим главним литерарним предлошком.¹³⁴⁹ Уметник доследно наставља да размишља о одговарајућем распореду слика, усаглашеним с текстом и на наредним листовима. Композиција *Прелазак преко Црвеног мора* приказана је тик поред стиха који илуструје (Пс 77: 13). Будући да писар српског кодекса доследно примењује схему од двадесет и једног реда текста по страници, седамнаест редова псалма који претходе целостраничној старозаветној композицији представљају свесно нарушавање утврђеног концепта ради формирања јасне паралеле између текста и слике. Приликом илустровања потоњих стихова, текст псалма условио је примену друкчијих начела у организацији страница рукописа. Наиме, у оквиру комплексне поетске структуре Пс 77, сачињене од више старозаветних епизода, више пута се реферирало на исти догађај, те се сликар определио да илуструје читав блок текста [други део првог историјског рецитала (Пс 77: 9–31)] трима међусобно повезаним минијатурама на целом листу. Он их поставља у само средиште текстуалне целине, чувајући тематску идеју псалма – чуда Господња (*Дванаест извора воде у Елиму*), бунт и сагрешење народа (*Народ се буни противу Мојсија*) и Господњи гнев и казна (*Јевреји се госте, а гнев Господњи се спушта на њих*). Исти принцип коришћен је и у илустрацијама *Десет египатских пошаста* с тим што се минијатуре налазе на почетку и крају литерарне целине о страдању Мисираца (Пс 77: 44–51) и тако прегледно истичу целовитост тог старозаветног наратива унутар псалма.

Будући да је Пс 77 други по реду најдужи псалам, у средњовековним илустрованим псалтирима очувало се обиље компаративног материјала на основу ког се могу утврдити специфичности ликовних решења која прате тај псалам у српском рукопису. Такође, с обзиром на то да се литерарна исходишта композиција налазе у старозаветним књигама *Изласка* и *Бројева*, неминовно је користити и репозиторијум старозаветних тема у сачуваним илустрованим октатевсима у процесу спознаје уметничког развоја коришћених иконографских образаца. Седам минијатура које красе текст Пс 77 у Минхенском псалтиру припадају најчешће илустрованим стиховима тог псалма у осликаним

¹³⁴⁷ О орнаментици заставице на версо страни 99. листа у српском рукопису v. Radojčić, *Der Stil*, 279–280 (са оценом да је исти уметник насликао и заставицу и минијатуру испод ње).

¹³⁴⁸ Средиште књиге псалама истакнуто је раскошним заставицама и у Лондонском (fol. 100^v), Барберини (fol. 130^v), Бристолском (fol. 126^v) и Томићевом псалтиру (fol. 130^v). Постоје и други методи којима су сликари истицали почетак другог дела псалтира – у Утрехтском псалтиру је изведена нова целина текста (fol. 45^v), Ватикански псалтир садржи раскошну целостраничну минијатуру на почетку Пс 77 (fol. 139^v), док Балтимор псалтир има декоративни наслов праћен Христовим ликом (fol. 38^r). V. De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 22; *The Barberini Psalter*, 104; Джурова, *Томичов псалтир* I, 103–104; II, ил. 130. Искрпније о заставицама у Минхенском псалтиру v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

¹³⁴⁹ Алузије на дела Господња у Пс 76: 14–21 и књигу *Изласка* безначајне су наспрам развијених историјских наратива који прожимају Пс 77 у потпуности.

источнохришћанским псалтирима са маргиналним илустрацијама и тематски су сагласне са корпусом тих слика.¹³⁵⁰ Међутим, при иконографској анализи засебних композиција, отвара се питање неуобичајених иконографских предлога који се појављују у српском кодексу, а који често одударају од сувремених и старијих ликовних решења у илустрованим псалтирима.

Већ је речено да композиција *Пророк Мојсије подучава народ Израџа Законима Господњим* са заставицом на врху листа твори свечани и мудроносно-дидактички увод у Пс 77. За илустрацију Пс 77: 1–2 одабрана је традиционална хијератична композиција проповедања, у којој је говорник истакнут у средишту сцене и истовремено чини њену вертикалну осу.¹³⁵¹ Уобичајена композициона схема слике, прилагођена појединачним темама и ликовним форматима, постоји у старозаветним сценама Мојсијевог подучавања у илустрованим октатевсима и међу сценама проповеди у илустрованим Хомилијама светог Григорија Назијанског, а она чини и основицу различитих композиција из циклуса Христове јавне делатности.¹³⁵² Међутим, главни протагонисти композиције у Минхенском псалтиру, Мојсије и Арон, навели су претходне истраживаче да илустрацију на версо страни 99. листа рукописа повежу са стиховима Пс 76: 21 (*Водио си народ свој као овце руком Мојсијевог и Ароновом*). Судаћи по ликовним програмима сачуваних источнохришћанских илустрованих псалтира, Пс 76: 21 и Пс 77:1–2 били су ликовно уобличавани у подједнакој мери, те су се две слике сличне тематике налазиле у физичкој близини, једна покрај друге.¹³⁵³ Протагонисти Пс 76: 21, у складу са садржајем илустрованих стихова, најчешће јесу били Мојсије и Арон,¹³⁵⁴ док је проповедник из Пс 77:1–2 могао бити неки пророк [Утрехтски (fol. 45^r)],¹³⁵⁵ Асаф [Пантократор 61 (fol. 102^r) и Лондонски псалтир (fol. 100^r)],¹³⁵⁶ Христос [Пантократор 61 (fol. 102^v), Барберини (fol. 130^r) и Бристолски псалтир (fol. 125^v)]¹³⁵⁷ или, у највећем броју случајева, пророк Мојсије [Штутгартски (fol. 90^r),

¹³⁵⁰ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 77.

¹³⁵¹ Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 27.

¹³⁵² У илустрованим октатевсима XI [*Vat. Gr. 747* (fol. 207^v)], XII [изгубљени *октатевх из Смирне* (fol. 211^v), *Торкарп Граецус* 8 (fol. 451^v) и *Vat. Gr. 746* (fol. 423^r)] и XIII века [*Codex Vatopedi 602* (fol. 312^v)] сачувана је композиција *Мојсије проповеда Израџанима* уз Понз 29: 1–12. О иконографским особеностима сцене и њеној вези са текстом v. Lowden, *The Octateuchs*, 46, 56, figs. 40–44. За богати и разнолики корпус сцена подучавања у илустрованим литургијским хомилијама светог Григорија Назијанског v. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 28–37, figs. 1, 77, 111, 116, 118, 127, 131, 136, 145, 172, 228, 232, 234, 241, 243–244, 246–247, 249, 253–255, 267, 269, 273–274, 286, 293, 297, 299, 316, 330, 334, 343, 351, 373, 376, 380, 386, 390, 426–427, 437, 444, 447, 450, 454, 461, 465–466, 468–469. Основна схема многобројних представа Христових поука врло често садржи латералне или хијератичне композиције у којима је приказан Христ који проповеда народу или апостолима. V. Марковић, *Христова чуда и поуке*, passim; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, passim.

¹³⁵³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 76–Psaume 77.

¹³⁵⁴ Слике *Мојсије и Арон предводе народ Израџа* могу се наћи на страницама Утрехтског (fol. 44^r), Штутгартског (fol. 89^v), Лондонског (fol. 99^v), Ватиканског (fol. 137^v), Балтимор (fol. 37^v) и Кијевског псалтира (fol. 105^r) V. De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 22; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 2: 30, pl. 4: 8, pl. 10: 10, pl. 58: 17, pl. 71: 44, pl. 81: 6, pl. 87: 6, pl. 96: 9; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 40, pl. 56, fig. 162; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 126; *Киевская Псалтирь*, л. 105; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40.

¹³⁵⁵ Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 23: 2, pl. 25: 3, pl. 37: 4, pl. 77: 4, pl. 88: 8, pl. 89: 1, 5, pl. 94: 8, pl. 101: 34, 58, pl. 103: 50.

¹³⁵⁶ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 29, pl. 13; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 40, pl. 57, fig. 163.

¹³⁵⁷ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 29, 61, pl. 14, 54; *The Barberini Psalter*, 104.

Балтимор (fol. 38^v), Томићев (fol. 129^v) и Кијевски псалтир (fol. 105^v).¹³⁵⁸ Једино се у Ватиканском псалтиру (fol. 139^v) појављује заједнички портрет Мојсија и Арона као илустрација Пс 77: 1–2.¹³⁵⁹ С обзиром на то да је већ образложено да слика *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* припада текстуално-ликовној целини Пс 77, Аронов лик у композицији може се тумачити као преношење мотива између две тематски и физички блиске минијатуре, што није нарушило идејни склад слике.¹³⁶⁰

Слика Мојсијевог чуда раздвајања воде Црвеног мора изведена је у складу са традиционалном византијском иконографијом тог старозаветног наратива, која постоји још од најстаријег периода ранохришћанске уметности [фреске у Дури Еуропосу (245/246) и у кубикулама С и О у катакомбама *Via Latine* (IV век), дуборез на дрвеним вратима Санта Сабине у Риму (420–430), мозаик у цркви Марија Мађоре у Риму (432–440)].¹³⁶¹ Може се претпоставити да су архетипске ликовне формуле наратива о преласку преко Црвеног мора првобитно красиле илустровану књигу *Изласка* и обухватале упарене илустрације догађаја који су претходили преласку преко Црвеног мора (*Потера фараонове војске* и *Долазак Израелићана до Црвеног мора*) и догађаја који чине срж настанка тријумфалне песме захвалности поводом спасења народа Израиља (*Прелазак преко Црвеног мора* и *Плес Мирјам у пратњи музике израиљских жена*).¹³⁶² О богатству ликовних решења која су својевремено постојала сведоче сачувани прикази *Преласка преко Црвеног мора* у илустрованим октатевсима XI и XII века.¹³⁶³ Међутим, најстарија остварења минијатурног сликарства, које карактерише традиционална ликовна наративност постигнута у форми хоризонталних низова, адаптирана су вертикалном формату приликом преношења минијатура из најстаријих илустрованих октатевха у псалтире. Формалним процесом спајања више епизода у једну или развијањем само једне епизоде на целој страни књиге постигнута је стандардизована иконографија слике.¹³⁶⁴ Развијенија композиција, која обухвата и приказ фараонове војске која страда у валовима Црвеног мора и Израиљ, појављује се у *аристократској рецензији* илустрованих псалтира и то уз стихове прве библијске оде (Изл 15: 1–19).¹³⁶⁵ С друге стране, карактеристична ликовна решења *Преласка преко Црвеног мора* у *маргиналним псалтирима* одликује неопходно сажимање

¹³⁵⁸ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 126; *Киевская Псалтирь*, л. 105об; Джурова, *Томичов псалтир* I, 103–104; II, ил. 38; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40.

¹³⁵⁹ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 23.

¹³⁶⁰ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 218–219. Арон ће се појављивати у Мојсијевом друштву и на потоњим сликама Пс 77 – *Прелазак преко Црвеног мора* (fol. 101^v), *Дванаест извора воде у Елиму* (fol. 102^v) и *Народ се буну противу Мојсија* (fol. 102^v).

¹³⁶¹ За иконографију старозаветне сцене *Прелазак преко Црвеног мора* v. *Durchzug durch das Rote Meer*, in: LCI I, col. 554–558 (A. Weckwerth); *Durchzug durch das Rote Meer*, in: RbK II, 1–9 (K. Wessel).

¹³⁶² За иконографски развој композиције *Преласка преко Црвеног мора* у оквиру минијатурног сликарства и њене формалне трансформације v. Weitzmann, *The Ode pictures*, 69–71.

¹³⁶³ О иконографским особеностима сцене у илустрованим октатевсима XI [*Vat. Gr. 747* (fol. 89^v)] и XII века [изгубљен октатевх из Смирне (fol. 81^v), *Торкарп Граецус* 8 (fol. 197^v) и *Vat. Gr. 746* (fol. 192^v)], као и о потенцијалном заједничком архетипу v. Lowden, *The Octateuchs*, 95–98, figs. 133–141.

¹³⁶⁴ О сеоби композиција из архетипског илустрованог октатевха у друге рукописе v. Weitzmann, *The Ode pictures*, 68. Cf. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

¹³⁶⁵ Cutler, *The aristocratic psalters*, 15, 22, 23, 24, 28, 31, 34, 36, 37, 41, 44, 46, 49, 54, 56, 57, 59, 61, 67, 75, 79, 82, 87, 88, 93, 101, 105, 108–109, 113–14, figs. 5, 38, 45, 51, 73, 91, 107, 114, 119, 138, 155, 161, 177, 199, 211, 212, 229, 237, 253, 271, 285, 293, 302, 311, 326, 349, 350, 369, 384, 385, 400. О илустровању прве библијске оде у псалтирима са маргиналним илустрацијама v. Прва библијска ода – *Мирјам игра коло с девојкама Израиља* (fol. 186^v).

композиције ради прилагођавања површини маргине и приказивање поворке Израелићана који прате Мојсија, ретко у друштву првосвештеника Арона.¹³⁶⁶ Може се закључити да је минијатура *Преласка преко Црвеног мора* у Минхенском псалтиру, која представља спој монументалног композиционог решења на целом листу са тематски сажетом варијантом која садржи само слику Мојсија са Израелићанима без фараонове војске, производ сложеног вишевековног процеса трансформације најстаријих иконографских образаца приликом преласка слике из текста за који је првобитно створена у нову литерарну јединицу.

Трагови старијих иконографских предлогака у ликовним остварењима уз Пс 77 у Минхенском псалтиру приметни су и у наредној композицији – *Дванаест извора воде у Елиму* – и то најпре у њиховом карактеристичном наративном ликовном приповедању у хоризонталним тракама, као и у специфичној иконографији. У свим источнохришћанским псалтирима са маргиналним представама стихови Пс 77: 15–16, 20 једногласно су илустровани *Мојсијевим чудотворним отварања извора воде у стени код Мериве* (Изл 17: 1–7; Бр 20: 1–13).¹³⁶⁷ У оквиру старозаветног наратива о отварању извора у пустињи приказан је пророк Мојсије који својим штапом удара у стену из које потиче велики млаз воде на коме Израелићани пуне своје врчаге и гасе своју жеђ. Трагови јединственог решења у српском кодексу могу се назрети једино још у Томићевом псалтиру (fol. 129^v), где је у оквиру епизоде са водом приказана скупина Израелићана окупљена око велике камене правоугаоне плоче положене на земљу, из које истиче дванаест извора воде [камен(ь) ѿт(ь) негож(є) потекошж вѣ истω(γнн)к(ь)].¹³⁶⁸ Узевши у обзир натпис који прати одговарајућу минијатуру у Минхенском псалтиру – *прѣразї монї камень из негоже ѡстєкоше | вѣ, истоуннка вод ѿ –* јасно је да је у питању утицај заједничког литерарног предлогака на формирање различитих иконографских варијанти исте ликовне теме. Наиме, Мојсијевом чуду код Мериве претходила су још два чуда са оскудицом воде у пустињи, чиме је Господ стављао на пробу веру Израелићана – Мојсијево чудо са водом у Мери, када је Мојсије учинио горку воду слатком и пијаћом (Изл 15: 23–25) и Дванаест извора воде у Елиму (Изл 15: 27). Свако од тих чуда знатно опширније описано је у оквиру традиционалних јеврејских легенди о судбини израиљског народа након изласка из Египта, те се пажња посвећује и извору из Елима, такозваном бунару, који је пратио Израиљ свугде кроз пустињу.¹³⁶⁹ Слика велике посуде с водом на воловској запрези у српском рукопису заиста указује на кретање воде заједно са Израелићанима, те су стога поједини истраживачи композицију *Дванаест извора*

¹³⁶⁶ Сliku *Преласка преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 садрже *Пантократор 61* (fol. 103^v) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 29, pl. 14; Лондонски (fol. 101^r) – Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 41, pl. 58, fig. 164; Барберини (fol. 131^v) – *The Barberini Psalter*, 104; Бристолски (fol. 127^r) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 61, pl. 553; Ватикански (139^v) – De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 23; Хамилтон (fol. 149^v) – Navice, *The Hamilton psalter I*, 427; II, fig. 128; Балтимор (fol. 39^v) – Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40; и Кијевски псалтир (fol. 106^v) – Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 126; *Киевская Псалтирь*, л. 106об.

¹³⁶⁷ Композиција *Мојсијевог чудотворног отварања извора воде у стени код Мериве* краси стихове Пс 77: 15–16, 20 у Штутгартском (fol. 91^v); *Пантократор 61* (fol. 104^r) – Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 29, pl. 14; Хлудовском (fol. 76^r) – Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири*, л. 76; Лондонском (fol. 101^r) – Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 41, pl. 58, fig. 165; Барберини (fol. 132^r) – *The Barberini Psalter*, 105; Хамилтон (fol. 149^v) – Navice, *The Hamilton psalter I*, 427; II, fig. 128; Балтимор (fol. 39^v) – Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40 и Кијевском псалтиру (fol. 107^r) – Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 127; *Киевская Псалтирь*, л. 107.

¹³⁶⁸ Джурова, *Томичов псалтир I*, 103–104; II, ил. 38.

¹³⁶⁹ Ginzberg, *The legends of the Jews III*, 38–40 (Мојсијево чудо са водом у Мери), 40–41 (Дванаест извора воде у Елиму – Мирјамин бунар), 50–54 (Мојсијево чудо са водом код Мериве).

воде у Елиму у Минхенском псалтиру смело оцелили као производ директног јеврејског утицаја на источнохришћанску иконографију.¹³⁷⁰ Међутим, с обзиром на то да су поменуте легенде фрагментарно и посредно биле пренете преко дела ранохришћанских црквених отаца и најранијих ликовних остварења у хришћанску мисао и уметност, поменуте литерарно-ликовне преплете ипак треба сагледати као акумулативни иконографски процес сажимања јудео-хришћанских идејно-уметничких постулата у доба ранохришћанске уметности.¹³⁷¹ Јасно је да су стихови Пс 77: 15–16, 20 у Минхенском псалтиру ликовно уобличени као слика чуда са водом у Елиму. Велика камена посуда само услед формалног недостатка простора у оквиру композиције има седам отвора из којих истиче вода, али наведени натпис јасно истиче тему дванаест извора вода, што симболично повезује слику из српског рукописа са дванест племена Израиља и старозаветним догађајем у Елиму. Међутим, натпис, као и сами стихови Пс 77, користе тему разбијања стене из које потиче вода што се односи на чудесни догађај у Мериви. Из тога следи закључак да је текстуално–ликовна целина у Минхенском псалтиру спој различитих сукцесивних старозаветних наратива, некада највероватније засебно илустрованих.¹³⁷² Приказ посуде воде на воловској запрези поједини истраживачи повезали су и са ликовним варијантама преноса Ковчега завета кроз пустињу, које постоје у сачуваним опширно илустрованим октатевсима.¹³⁷³

Потоње композиције – *Народ се буни противу Мојсија и Јевреји се госте, а гнев Господњи се спушта на њих* – представљају јединствена и иконографски и композиционо комплексна ликовна решења, иако тематски припадају корпусу минијатура које прате Пс 77 у источнохришћанским илустрованим псалтирима. С обзиром на то да се побуне Израиља у пустињи појављују као тема више пута и у књизи *Изласка* (Изл 16: 1–3; 17: 1–4; Бр 14: 1–4), као и у самом псалму (Пс 77: 17, 22, 32, 35–36, 40–41, 56–57), нису необјашњиве варијације у одабиру места за слику побуне, као и њено умножавање на листовима истих илустрованих псалтира.¹³⁷⁴ Слика добијања мане и препелица од Господа у пустињи је, пак, доследно везана за одговарајуће стихове Пс 77. Међутим, много важније од положаја маргиналних представа јесте њихова иконографија. Слика *Народа који се буни противу Мојсија* је иконографски сведена и заснива се на приказу неколико Израелићана који љутито гестикулирају пред Мојсијем, док је добијање хране у пустињи развијено у више

¹³⁷⁰ Nordström, *The water miracles of Moses*, 98–109.

¹³⁷¹ Јеврејске легенде обогаћују и опис догађаја Преласка преко Црвеног мора детаљима попут поделе пролаза на дванаест стаза за дванаест племена Израиља, и они се касније понављају у делима црквених отаца. V. Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 23, col. 914A; Θεοδωρήτου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερημηεῖα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, col. 1923BC (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 321). За различите иконографске детаље у старозаветним композицијама везаним за воду коју је Израил добио од Господа у пустињи, а који се могу везати за трагове јеврејских легенди у хришћанској мисли v. Nordström, *The water miracles of Moses*, 98–109.

¹³⁷² С тим у вези, треба нагласити, али са великом дозом опреза, да се у плесачкој фигури на почетку поворке људи, покрај посуде са водом, може наслутити лик Мојсијеве сестре Мирјам, која је певала победничку песму поводом спасоносног преласка Црвеног мора, што се у библијском наративу дешава непосредно пре чудотворних догађаја са водом у пустињи (Изл 15: 1–21). Такође, горња поворка људи у композицији у Минхенском псалтиру, која је у одређеној мери недовољно чврсто везана за композицију, може бити генерална представа лутања Израиља кроз пустињу уопште, те указивати заиста на читаву галерију могућих призора у богато илустрованом архетипу.

¹³⁷³ Композиције *Свештеници Левити са Ковчезом завета прелазе преко Јордана и Исус Навин поставља дванаест камена* изведене су заједно као илустрација уз ИНав 3–4 у *Vat. Gr. 747* (fol. 219^v), изгубљеном октатевху из Смирне (fol. 223^v), *Топкари Graecus 8* (fol. 477^v) и *Vat. Gr. 746* (fol. 443^v). V. Lowden, *The Octateuchs*, figs. 147–150. Cf. Петковић, *G. Millet, Byzance et non l’Orient*, 88–89.

¹³⁷⁴ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 77.

эпизода – засебно падање небеског хлеба и препелица са неба ка Израилљцима, као и слике припреме препелица на ватри и храњења препелица.¹³⁷⁵ У оба случаја је јасно да слике из српског псалтира припадају сасвим друкчијој иконографској редакцији. Побуна Израиља у Минхенском псалтиру изведена је у духу ранохришћанске ликовне распричаности, формално постигнуте хоризонталним низовима и стварањем сложених, многољудних композиција. Батине у рукама Израиљаца немају литерарно упориште у Мојсијевим старозаветним књигама, ни у тексту псалма, те се у литератури помишљало о преузимању мотива из неке друге сцене сличног карактера, попут *Ханшења Христовог*.¹³⁷⁶ Још мање уобичајена композиција гошћења Јевреја такође није усаглашена са старозаветним наративом. Упркос томе што се догађај одиграо у пустињи, сликом у српском рукопису доминирају сто великих димензија у облику сигме са маном и препелицама и развијене архитектонске кулисе у позадини, које наговештају да се догађај одвија у ентеријеру. Треба приметити да су сликари притом користили увелико устаљени иконографски образац стола у виду сигме, око кога су окупљани учесници обеда и гозби, какав се појављује на новозаветним сликама *Свадбе у Кани*, *Свадбе цараовог сина* или *Тајне вечере*. Међутим, за јединствени приказ старозаветног чуда даривања мане и препелица Израиљу, како је оно насликано у Минхенском псалтиру, не постоје права аналогна ликовна решења.

Прикази десет египатских пошаста уз Пс 77 били су неизоставни део илустровања псалтирске поетске верзије чудеса Господа, изведених ради спасења Израиља из Мисира. Претварање вода потока, река и језера у крв (Изл 7: 14–25), тама по читавој земљи (Изл 10: 21–29) или смрт сваког прворођеног детета (Изл 11: 4–12: 32) део су манифестација моћи Господње, које слове за одговор на првобитно фараоново питање: *Ко је Господ да послушам глас његов и пустим Израиља? Не знам Господа, нити ћу пустити Израиља* (Изл 5: 2).¹³⁷⁷ Дакле, функција кажњавања Мисира, описана у књизи *Изласка*, у потпуности је усаглашена са теолошком садржином и мудроносним жанром Пс 77.¹³⁷⁸ Ликовни наратив о египатским пошастима најчешће је развијен између упечатљивих и теолошки најбрементитијих слика

¹³⁷⁵ Штутгартски (fol. 91^v), *Пантократор 61* (fols. 105^r, 106^v), Хлудовски (fols. 76^r–77^r), Лондонски (fols. 102^r–103^v), Барберини (fols. 132^v–134^r), Бристолски (fol. 128^r), Ватикански (fol. 39^v), Хамилтон (fols. 150^r–150^v), Балтимор (fol. 40^r) и Кијевски псалтир (fols. 107^r–107^v). V. De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 23; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 29, 61–62, pl. 14–15, 55; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 41, pl. 59, figs. 166–167, pl. 60, figs. 168–169; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 76–77; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 127; *Киевская Псалтырь*, л.107–107об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 428–429; II, figs. 129–130; *The Barberini Psalter*, 105–106; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40–41.

¹³⁷⁶ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 221.

¹³⁷⁷ Првих седам казни (претварање воде у крв, најезда жаба, ушију и бубина, помор стоке, красте и грађ) имају улогу подучавања Мисира о израиљском Господу. Током седме пошаста коју је Господ послао на Мисир (грађ) долази до догматске трансформације наратива, те неверни фараон тврдог срца постаје само инструмент у Господњој манифестацији моћи. Последње три казне (скакавци, мрак, смрт прворођених) обједињене су мотивом таме употребљеним у контексту истицања неминовности Господње победе над Египтом и изласком Израиља из таме ропства на светло слободе (мотив таме је изједначаван и са победом над египатским врховним соларним божанством Ра). О брижљиво компонованој књижевној целини о десет египатских пошаста и њеним семантичким, литерарним и теолошким карактеристикама, као и о мотиву фараоновог тврдог срца v. M. McAffee, *The heart of pharaoh in Exodus 4–15*, *Bulletin for Biblical Research* 20/3 (2010) 331–354; C. M. McGinnis, *The hardening of pharaoh's heart in Christian and Jewish interpretation*, *Journal of Theological Interpretation* 6/1 (2012) 43–64; J. Grossman, *The structural paradigm of the ten plagues narrative and the hardening of pharaoh's heart*, *VT* 64 (2014) 588–610

¹³⁷⁸ *И познаће Мисирци да сам ја Господ, кад дигнем руку своју на Мисир, и изведем синове Израиљеве између њих* (Изл 7: 5).

прве и последње Господње казне, то јест претварања воде у крв и смрти свих прворођених Мисираца. Уоквирени почетком и крајем страдања Мисира, низали су се поједностављени прикази жаба, роја ушију, скакаваца, као и иконографски развијеније представе седме пошасте, леда са неба [Штутгартски (fols. 92^v–93^r), Пантократор 61 (fols. 107^r–107^v), Хлудовски (fols. 77^v–78^r), Лондонски (fols. 104^r–104^v), Барберини (fols. 134^v–135^v), Бристолски (fols. 129^v–130^v) и Хамилтон псалтир (fols. 151^v–152^r)].¹³⁷⁹ Малобројни псалтири сачували су на својим листовима и сведену ликовну верзију египатских пошасте, и у оквиру ње претварање воде у крв [Балтимор (fol. 41^v)] с приказима најезде ушију или жаба и града [Ватикански (fol. 139^v) и Кијевски псалтир (fols. 108^v–109^r)].¹³⁸⁰ Поређењем слика из Минхенског псалтира са приказима египатских пошасте у сачуваним илустрованим псалтирима средњег века може се приметити необична сведеност композиција у српском рукопису, уз изостављање најистакнутијих пошасте крви уместо воде и смрти прворођених. Чињеница је да натпис уз други приказ кажњавања Египта потврђује да је намера била да се прикаже управо последња казна коју је Господ послао на Мисир, то јест убиство прворођених. Међутим, сама композиција, која обухвата приказ угнутих животиња на тлу на које падају комади леда, више одговара наставку претходне композиције и казни града који је ударио *на људе и на стоку и на све биље по пољу у земљи Мисирској*. Сви прикази седме казне египатске у илустрованим средњовековним псалтирима обухватају страдање дрвећа и стоке.¹³⁸¹ Очигледно је да је у илустровању египатских пошасте у српском рукопису дошло до одређене неусаглашености између натписа и слике, која је можда пасивно преузета из потенцијалног ликовног предлошка који је био коришћен. У трагању за најстаријим иконографским обрасцима приказа египатских казни из *Друге књиге Мојсијеве*, одговор се не може наћи ни у сачуваним илустрованим октатевсима. Такође, рукопис *Sacra Parallela* из прве половине IX века садржи само једну сведену илустрацију наратива о египатским казнама (Изл 9: 33) – схематски приказ Мојсијеве молитве Господу да заустави громове и град (fol. 161^v).¹³⁸² Стога се може закључити да се корпус слика египатских пошасте, неминовно проистекао из данас изгубљене илустроване књиге *Изласка*, очувао једино на страницама илустрованих псалтира средњег века, а иконографска сведеност тих слика у Минхенском псалтиру посебно је упечатљива у поређењу са наративним историјским представама које красе остатак стихова Пс 77 истог рукописа. Међутим, то није посебно необично, с обзиром на то да су теме египатских казни биле мање оптерећене утврђеним канонима, те су дозвољавале више слободе у ликовном извођењу.

Богата галерија старозаветних слика која прати Пс 77 у Минхенском псалтиру своје иконографске предлошке је засигурно, непосредно или много вероватније посредно, црпела из ликовних остварења средњовековног минијатурног сликарства. Разматрајући

¹³⁷⁹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 30, 62, pl. 15, 55; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 41–42, pl. 61, figs. 170, 171; Щепкина, *Минијатуры Хлудовской Псалтыри*, л. 77об–78; Navice, *The Hamilton psalter* I, 429–430; II, figs. 131, 132; *The Barberini Psalter*, 106–107.

¹³⁸⁰ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 22–23; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 127–128; *Киевская Псалтирь*, л. 108об–109; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 41.

¹³⁸¹ Иако је казна убиством сваког прворођеног у земљи египатској била намењена првенцима и од стоке и од Мисираца (Изл 12: 29), уз Пс 77 најчешће је приказивана *Смрт прворођених* у облику самртничког одра с покојником. Веома ретко се приказује и смрт првенца од стоке заједно са страдањем људи, о чему сведоче фрагмент композиције у псалтиру Пантократор 61 (fol. 107^v) и минијатура Бристолског псалтиру (fol. 130^v). Прикази *Смрт прворођених* никада нису комбиновани са градом. Cf. supra. За илустрацију *Смрт прворођених* у Минхенском псалтиру в. *Град и огањ падају на Египат и Смрт свих прворођених Мисираца* уз Пс 104: 32, 36 (fol. 137^r).

¹³⁸² Weitzmann, *Sacra Parallela*, 53–54, pl. XV, fig. 54.

иконографске особености наведених приказа може се најпре приметити архаична форма ликовног приповедања у хоризонталним фризовима, честа неусаглашеност између слика и њихових наслова и стихова које илуструју, као и пресељавања и сажимања мотива и тема из наратива који следе један за другим у Светом писму. Неупитно је да се у некој од опширно илустрованих књига *Изласка* налазио разнолики репозиторијум ликовних приказа који је дуготрајним процесом умножавања био трансформисан и прилагођаван и другим рукописним споменицима.

СТРАДАЊЕ И СРАМ ГРЕШНОГ ИЗРАИЉА И МОЛИТВА ЗА ОПРОСТ, ОБНОВУ ЧАСТИ И СПАСЕЊЕ ГОСПОДЊЕ (ПСЛАМ 78)

Туробни стихови Пс 78, који представљају поетску верзију једног од историјских наратива о страдању Јерусалима и Господњег народа, у Минхенском псалтиру употпуњени су подједнако суморним сликама војне најезде на јерусалимски храм и страдалих раскомаданих Јевреја. Ликовни диптих у српском рукопису у себи је сачувао трагове најстарије патристичке егзегезе псалма и, наспрам традиционалних слика у илустрованим псалтирима позног средњег века, пример је јединственог ликовног програма, који је најверније преточио стихове псалма у слике.

Разарање јерусалимског храма (fol. 106^v) (сл. 140)

пї̀ндоше ѣ̀знци́ и ѡ́скьр̀нїше цр(ь)к(о)вѣ бжїю, њ рабн б(о)жнїѣ | нзбнїше (доња маргина)

Пс 78: 1: *Боже! Незнабошци дођоше у достојање твоје; оскрнавише свету цркву твоју, Јерусалим претворише у зидине.*

На десном делу минијатуре представљено је архитектонско здање храма [(цр(ь)к)||ка]. Једнокуполна црквена грађевина покривена је црвеним кровом и, поред портала са лунетом на западној фасади, садржи и параклис са јужне стране. Цркви прилази група четворице ратника [ѣ̀зи|ци] на оседланим коњима разноликих боја у касу (црвена, црна и плава). Упркос оштећењима, видљиво је да су коњаници приказани у уобичајеном војничком костиму (кратке тунике са позлаћеним панцирима, чизмице и калпаци на главама) са копљима у рукама; двојица ратника на прочељу носе и беле штитове троугаоног облика. Сценографија сцене је изостала, те се минијатура истиче основним интензивно златним фоном минијатуре.

Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја (fol. 107^r)

звѣрнїѣ ї́доуѣтъ плѣти ул(о)в(ѣ)уѣ, занѣ не бѣ погрѣбак нх(ь) (горња маргина)¹³⁸³

Пс 78: 2–3: *Трупље слуга твојих дадоше птицама небескијем да их једу, тијела светаца твојих звијерима земаљским. Пролише крв њихову као воду око Јерусалима, и не бјеше ко да поgreбе.*

На схематски представљеној земљаној позадини са бусенима траве, коју на уобичајени начин уоквирују хоризонталне траке златне основе минијатуре, приказана су раскомадана и крвава тела младих и старих Јевреја. Велике четвороножне звери, изведене у нијансама сиве и мрке боје, канцама хватају људска трупла и откидају делове глава и

¹³⁸³ За натписе уз минијатуре које красе стихове Пс 78 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 23; Jagić, *Einleitung*, XXVI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 123–124.

грудн. Комаднма телеса госте се н црни гавранн, коjn кљуцају очн, удове н ребра преосталог плена.¹³⁸⁴

Пс 78 припада групн колективннх тужбалнца н традиционално се приписује псалмопојцу Асафу.¹³⁸⁵ Почетак псалма представља лнтерарна историјска снлка скрнављења јерусалнмског храма од стране незнабожаца н немилосрдног страдања Јевреја у крвн (Пс 78: 1–4), коју прате две мање поетске целнне – признавање сопствених сагрешења која су разлог за Господњн гнев, те судбнну његовог народа (Пс 78: 5–9) н вапаjn за спасење н освету над незнабошцнма упућени Господу (Пс 78: 10–12). Бнблијска песма се, нпак, окончаваетсхатолошкнм исказом поверења н наде у Господњу помоћ, изражену двострукнм обећањем вечнтог величања њнховог Суверена [*А ми народ твој н овце наше твоје до вијека ћемо тебе славн н од кољена на кољено казнвати хвалу твоју* (Пс 78: 13)].¹³⁸⁶ Сви истражнвачн Старог завета сагласнн су у томе да је историјскн догађај коjn је послужно као ннспирацнја за настанак стихова Пс 78 једно од страдања Јерусалнма н Соломоновог храма н прогона Јевреја – од стране Вавилоњана, 587. годнне п. н. е (Пс 136; Јер 52; Плач) нлн Рнмљана у време краља Селеукидског царства, Антиоха IV Епифана (с. 215–164), 168. годнне п. н. е (2Мак 5–10).¹³⁸⁷ Међутнм, књижевне одлнке псалма н антологијскн стил стихотворца, препознатљнв у значајнм ннтертекстуалнм везама са другим старозаветнм одељцнма из времена након егзнла, указују на то да Пс 78 ннје настао као директно н сувремено сведочанство немнлнх историјскнх догађаја, већ је спеван касннје, као поетскн израз јеврејског осећаја боли н срама услед Господњег напуштања н разарања храма у Јерусалнму, као н њнхове наде у обнову националног ндентитета Изранља.¹³⁸⁸ Последнчно, псалам се бавн н темом частн н срама, неодвојнвом од комплексне н динамнчне природе завета створеног између Изранља н Господа [*За то Господ Бог Изранљев каже: рекао сам доиста: дом твој н дом оца твојега служиће преда мном до вијека; алн сада каже Господ, неће бнти тако, јер оне ћу поштовати коjn мене поштују, а коjn мене презнру, бнће презрени* (1Сам 2: 30)].¹³⁸⁹ Наиме, вера у Господњу помоћ засннва се на чнњеници да је посрамљнвањем Изранља н скрнављењем Господњег дома на Снону, доведена у питање не само изранљска част, већ н част њнховог неприкосновеног снзерена [*Помози нам, Боже, спаснтељу наш, ради славе нмена својега, избавн нас н*

¹³⁸⁴ О нконографнји мнннјатура уз Пс 78 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 48, Taf. XXIX, Bd. 64–65; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 223–224. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fol. 138^v) v. Ракић, *Српска мнннјатура*, 241.

¹³⁸⁵ О жанру Пс 78 v. Gunkel, *The Psalms*, 14, 32; idem, *Introduction*, 19, 58, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 241; Младеновнћ, *Давидовн псалми*, 43. За жанровске карактернстнке колективннх тужбалнца v. *Ванај псалмнсте за помоћ н спасење од Господа I (Псалам 3)*. О Асафовнм псалмнма v. *Туговање н чежња Изранља за Господњнм присуством (Псалам 76)*.

¹³⁸⁶ За структуру Пс 78 н његове семантнчке н тематске одлнке v. P. J. Botha, *The poetic structure and strategy of Psalm 79*, *Verbum et Ecclesia* 25/2 (Pretoria 2004) 357–377; Jones, *The Psalms of Asaph*, 90–94.

¹³⁸⁷ О освајању Јерусалнма 587. годнне п. н. е v. A. Malamat, *The last kings of Judah and the fall of Jerusalem: an historical-chronological study*, *Israel Exploration Journal* 18/ 3 (1968) 137–156; R. A. Young, *Hezekiah in history and tradition*, Leiden 2012, 18–21. За тематске одлнке Пс 136 v. *Туговање за Сноном (Псалам 136)*. О историјскнм догађајнма описаннм у *Првој н Другој књнзи Макабејаца* v. L. L. Grabbe, *Maccabean chronology: 167–164 or 168–165 BCE*, *JBL* 110/1 (1991) 59–74. О лнку Антиоха IV Епифана као параднзме безбожннчког владара v. *Побуна протнву помазаннка Господњег н његово страдање (Псалам 2)*.

¹³⁸⁸ Gunkel, *Introduction*, 98, 325, 336; Botha, *The poetic structure*, 357, 361.

¹³⁸⁹ За концепте частн н срама у заветнм наратнвнма блискоисточннх релнгија н идеологија v. S. M. Olyan, *Honor, shame, and covenant relations in ancient Israel and its environment*, *JBL* 115/2 (1996) 201–218.

очисти од гријеха наших ради имена својега. За што да говоре незнабошци: гдје је Бог њихов? Нека се покаже пред очима нашим освета над незнабошцима за пролиту крв слуга твојих! (Пс 78: 9–10)]. Стога ће Господ, у свој својој милости и човекољубивости, опраштањем Израиљу који је олошао и страдао због својих грехова, још једном сачувати своје заветно обећање и казнити оне који су изврнули руглу Господњи народ.

У хришћанској егзегези Пс 78 развијене су теме сагрешења Израиља и казне у виду привременог Господњег напуштања, суровог страдања народа и смрти, као и Господњег опроста и одмазде над незнабошцима. Карактеристично је, међутим, да су црквени оци страдања Јерусалима описана у Пс 78: 1–4 повезали искључиво са пустошењем Јерусалима у време владавине Антиоха IV Епифана, када је разорен јерусалимски храм и погубљено више десетина хиљада Јевреја Макабејаца (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹³⁹⁰ Контекстуализација псалма у оквирима историјског догађаја, описаног у деутероканонској *Другој књизи Макабејаца* и јасније очуваног у свести хришћанских аутора, с обзиром на то да се одиграо непуних четири столећа касније, потврђена је и традиционалним насловом Пс 78 и у Минхенском псалтиру – сл(а)ва. ψαλμῷ. ἰσάφοβ. ὀ. πρ(ο)ροϋστῶ ἴαζε πρὶ ἀντιόχ, ἰοῦδεωμῶ | σλοῦγῆσαα σε сь повѣсть, въ м ак'кавѣоѡхъ.¹³⁹¹

У складу са темама Пс 78, у познијој хебрејској синагогалној пракси та библијска песма употребљавана је приликом годишњег обележавања сећања на римско и вавилонско уништавање јерусалимског храма.¹³⁹² Источнохришћанско богослужење, пак, не употребљава псалм у историјском, већ у општехришћанском контексту, на који је скренуо пажњу и свети Јефимије Зигабен у *Тумачењу Псалтира*.¹³⁹³ Прогон и егзодус Јевреја изједначава се страдањем сваког хришћанина, те се Пс 78: 2–3 пева као изабрани псалм за мученике.¹³⁹⁴

Композиције војника који јуришају на храм и јеврејског народа кога прождиру птице и звери у Минхенском псалтиру налазе се једна наспрам друге и промишљено су уметнуте у средиште прве, историјске строфе псалма посвећене страдањима Јерусалима. Једноставна минијатура *Разарање јерусалимског храма* изведена је у уобичајеном ликовном маниру илуминатора српског рукописа, што потврђују истоветни прикази војника на коњима и на другим листовима Псалтира.¹³⁹⁵ Ипак, идентитет групног ратничког портрета појашњава натпис исписан покрај коњаника. *Језици* представљају симбол *других* и мотив *народа, племена и језика* који не познају Господа (традиционални елемент наратива о силаску Духа светог на апостоле), односно, у контексту Пс 78, то су незнабошци који нису веровали у Господа Израиља.¹³⁹⁶ Имајући на уму да је јерусалимски храм представљен у облику ротонде, поједини истраживачи су у њему препознали слику цркве Светог Гроба из

¹³⁹⁰ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 357B–360A (Свети Оци тумаче Псалтир, 200); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1504B–1509B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 41–44*); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 825A–832A (Свети Оци тумаче Псалтир, 201). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 78 v. *Psalms 51–150*, 134–137.

¹³⁹¹ За наслов Пс 78 у Минхенском псалтиру v. Jagić, *Einleitung*, XXXIX; Ševčenko, *Psalmentitel*, 71.

¹³⁹² Botha, *The poetic structure*, 357.

¹³⁹³ Cf. supra.

¹³⁹⁴ Джурова, *Томичов псалтир* I, 104.

¹³⁹⁵ О представама ратника коњаника у Минхенском псалтиру v. *Авесалом гони Давида уз наслов Пс 3 (fol. 10^v)*.

¹³⁹⁶ За догматско значење мотива *народа, племена и језика* v. *Спознаја Господа кроз његове творевине и законе (Псалм 18)*.

Јерусалима.¹³⁹⁷ Међутим, узевши у обзир разнолике приказе црквених грађевина у Минхенском псалтиру, таква размишљања остају само у домену претпоставки.¹³⁹⁸

Минијатура *Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја* изузетно пажљиво је саображена са стиховима Пс 78: 2–3. Наиме, употребом стилске фигуре меризама, то јест мотива *птица небеских* и *звери земаљских*, који представљају целовити крвожедни животињски свет, стихотворац је указивао на тоталитарност скрнављења јеврејског народа, приказаног и на слици.¹³⁹⁹ Касноантички мотив страдања људи у чељустима дивљих звери, који се појављује као жанр епизода у оквиру ликовног програма римских подних мозаика са представама лова или *damnatio ad bestias* приказима, појављује се ретко у византијском сликарству и увек у специфичном иконографском контексту.¹⁴⁰⁰ С обзиром на то да је топос страдања од звери још у ранохришћанском периоду дефинисан као мученички подвиг, једноставне сцене разјарених лавова који прождиру светитеље биле су део сликаних менолошких циклуса у минијатурном [Менолог Василија II с почетка XI столећа (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1613*, fols. 258^r, 290^r)]¹⁴⁰¹ и у монументалном сликарству. С друге стране, у илустрацијама псалама, слика лава који напада и убија људе изводи се уз одговарајуће стихове, попут Пс 7: 2 (*Да ми непријатељ не ишчупа душу као лав. Чупа, а нема ко да избави*), са потпуно друкчијим симболичким значењем, ускалађеним и са Пс 78, као ознака Господњег гнева и кажњавања народа услед њихових сагрешења [Утрехтски (fol. 4^r), Штутгартски (fol. 7^r), Хлудовски (fol. 5^v), Лондонски (fol. 5^v), Барберини (fol. 12^r), Хамилтон (fol. 50^r) и Кијевски псалтир (fol. 8^r)].¹⁴⁰²

Интересантно је напоменути иконографски изузетно блиске илустрације напуштеног монашког леша који прождиру звери у илустрацијама *Канона на исход душе* у параклису Светог Ђорђа у истоименом хиландарском пиргу (XIV век) и у Григоријевој галерији у цркви Свете Софије у Охриду (с. 1335)].¹⁴⁰³ С обзиром на то да су на сачуваним фреско представама у српским споменицима, поред паса, уводени и мотиви црних гаврана

¹³⁹⁷ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 223; Джурова, *Томичов псалтир* I, 104; II, ил. 40.

¹³⁹⁸ За различите схематске представе храмова у српском рукопису cf. *Улазак Христов у Јерусалим* уз Пс 8: 2 (fol. 15^r), *Молитва Давидова Господу пред црквом* уз Пс 19: 6 (fol. 28^v), *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v), *Сабор светих и народа Израиља слави Господа у храму* уз Пс 149: 1–2 (fol. 182^v).

¹³⁹⁹ Исти песнички концепт приметан је и у Пс 78: 12: *Седмином врати у њедра сусједима нашим ружење, којим те ружише, Господе!* Наспрам потпуног страдања Господњег народа поставља се метафоричка слика потпуне освете, оличена у броју седам, чија се симболика везује за идеју целовитости. Cf. *Ако ме ни тада не станете слушати, караћу вас још седам пута више за грјехе ваше* (Лев 26: 18). О симболици броја седам v. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи (Псалам 11)*.

¹⁴⁰⁰ За иконографску анализу античког мотива борбе звери са људима v. N. P. Ševčenko, *Eaten alive: animal attacks in the Venice Synagoga*, in: *Ζῶα και Περιβάλλον στο Βυζάντιο, 7ος–12ος αι.*, ed. H. Αναγνωστάκης et al., Αθήνα 2011, 115–135.

¹⁴⁰¹ Ševčenko, *Eaten alive*, 125–126, figs. 10–11. За репродукције минијатура *Лавови једу светог Игњатија* (fol. 258^r) и *Лавови једу светог Василија* (fol. 290^r) v. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613 [3. 8. 2022].

¹⁴⁰² Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 19, pl. 5, fig. 9; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 5об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 107; *Киевская Псалтырь*, л. 8; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 27: 5; eadem, *Tableaux synoptiques, Psaume 7*; Navice, *The Hamilton psalter* I, 378; II, fig. 17; *The Barberini Psalter*, 60. Cf. Ševčenko, *Eaten alive*, 126–128, fig. 12.

¹⁴⁰³ За илустрације звери и птица које сакате монахово тело у илустрацијама *Канона на исход душе* у српском средњовековном монументалном сликарству v. Радојчић, „*Чин бивајем на разлученије души од тела*“, 61–62, сл. 2–3; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 89, 90–91, црт. 24; Иванић, *Чин бивајем на разлученије души од тела*, 70–72, црт. 1, сл. 1. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 223–224.

који кључају одевено тело умрлог монаха, већ је Светозар Радојчић запазио да илустрација трећег и четвртог тропара шесте песме *Канона* није у потпуности усаглашена са својим литерарним предлошком [*Ево лучи се са болом душа од једног тела мога. Не сахраните тело моје у земљу, јер није достојно, но извукавши напоље, баците га псима... Оставите (га) непогребена, да пси поједу срце моје. О да би страни пролазници, видећи где пси вуку кости, сажаливши се, узвикнули од душе: Помози Владичице души овога једнога тела*].¹⁴⁰⁴ Радојчић као објашњење за делимично одступање слике од текста у хиландарском пиргу наводи хагиографске страдалничке слике и пример рукописа италијанског порекла с краја XIV столећа, у коме се сачувала композиција *Искушења светог Антонија пустињака* (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Lat. 797*, fol. 296^v), на којој светог на земљи прождиру разнолике четвороножне звери.¹⁴⁰⁵ Илустрације *Канона* у начелу засита јесу блиске поменутиим менолошким представама хагиографског карактера, као и епизодама *Животиње које враћају мртве* у оквиру композиција *Страшног суда*.¹⁴⁰⁶ Међутим, тиме се не објашњава карактеристичан мотив гаврана над лешом, који се гости месом и у Минхенском псалтиру и на фрескама српских споменика XIV века, а чије се литерарно упориште налази у тексту Пс 78. Имајући на уму да је псалмска литерарна слика грешних Јевреја, које је Господ казнио понижавајућом смрћу прождирањем од стране *птица небеских и звери земаљских* и без могућности погребља, идејно везана за подвижнички топос безвредног и грешног тела, недостојног сахране, поменутог и у шестој песми *Канона*, истоветни иконографски мотиви у две тематски различите сликане целине могу бити сведочанство заједничких иконографских предлогака.¹⁴⁰⁷

Ликовни програм који прати Пс 78 у српском рукопису у складу је са традиционалним осликавањем псалма у средњовековним *магиналним псалтирима*.¹⁴⁰⁸ Уз почетне стихове библијске песме једногласно је представљена тема страдања Јевреја, и то најчешће ликовном епизодом *Покољ седам Макабејаца* (2 Мак 7: 1–42), са приказом краља Антиоха IV на престолу, који издаје наредбу војницима да убију Јевреје [Пантократор 61 (fol. 110^r), Хлудовски (fol. 79^r) (сл. 141), Лондонски (fol. 106^v), Барберини (fol. 137^v), Бристолски (fol. 132^v) и Хамилтон псалтир (fol. 154^r)].¹⁴⁰⁹ С друге стране, на листовима каролиншких псалтира IX века и у Ватиканском псалтиру (fol. 146^v) сачувале су се нарративне представе страдања општег карактера, у којима је и зверима и птицама додељено

¹⁴⁰⁴ Мирковић, *Православна литургија* II/2, 173, п. 2. Cf. Радојчић, „Чин бивајем на разлученије души од тела”, 61.

¹⁴⁰⁵ Радојчић, „Чин бивајем на разлученије души од тела”, 62, сл. 3. О раскошно илустрованом рукопису латинског мисала са часословом v. K. Sutton, *The original patron of the lombard manuscript Latin 757 in the Bibliothèque Nationale, Paris*, *The Burlington Magazine* 124 (1982) 88–94. За репродукцију *Искушења светог Антонија пустињака* из *Par. Lat. 797* у колору v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470209d/f596.item> [3. 8. 2022].

¹⁴⁰⁶ О вези илустрација судбине непогребеног леша из *Канона* на исход душе са представама *Животиње које враћају мртве* v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 91; Иванић, Чин бивајем на разлученије души от тела, 71; Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 201, сл. 9. Cf. Ševčenko, *Eaten alive*, 129.

¹⁴⁰⁷ Stichel, *Studien*, 130–132; Иванић, Чин бивајем на разлученије души от тела, 71.

¹⁴⁰⁸ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 78.

¹⁴⁰⁹ Eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, 30, 62, pls. 16, 55; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 42, pl. 63, fig. 175; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 79; Navice, *The Hamilton psalter I*, 441; II, fig. 136; *The Barberini Psalter*, 109. О иконографији композиције *Покољ седам Макабејаца* v. R. L. McGrath, *The Martyrdom of the Maccabees on the Brescia casket*, *ArtB* 47/2 (1965) 257–261.

одговарајуће место [Утрехтски (fol. 46^v) и Штутгартски псалтир (fol. 95^r)].¹⁴¹⁰ На концу, у осликаним псалтирима позног средњег века, Антиохов портрет замењен је здањем ротонде пред којим се одиграва покољ [Балтимор (fol. 43^v), Томићев (fol. 137^r) и Кијевски псалтир (fol. 111^r)].¹⁴¹¹ Може се приметити да су старије источнохришћанске минијатуре, на којима су сачувани и натписи покрај Антиоховог lika, засноване на патристичком тумачењу Пс 78 и јасно повезују псалм са наративом римског освајања Јерусалима и покоља Макабејаца. С временом, традиционална патристичка егзегеза више није истицана и веза са историјском основом слике је избледела, што је вероватно разлог трансформације илустрације Пс 78: 1–3 у општу слику страдања у минијатурном сликарству XIV столећа. Иако композиције у Минхенском псалтиру припадају познијем иконографском типу без представе краља Антиоха IV, одејци традиционалне патристичке егзегезе сачували су се у наслову псалма.¹⁴¹² Такође, јединствени иконографски образац употребљен приликом стварања минијатуре *Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја* у потпуности је саображен са садржајем стихова које илуструје. Наспрам војника који мачевима и моткама убијају Јевреје, насликаних готово на свим минијатурама, једино су још у Томићевом псалтиру представљене дивље звери и један гавран који нападају јеврејски народ. Очигледно је да је у два јужнословенска псалтира ликовно представљање стихова Пс 78 засновано на истој идејној схеми, специфичној по верном приказивању текста. Међутим, знатно монументалније размере и обиље детаља композиције у српском рукопису превазилазе традиционалне иконографске оквире одговарајућих тема у средњовековном минијатурном сликарству и могу се везати за ретке одговарајуће теме у савременом живопису српских храмова.

ВОЈНА ПОБЕДА И СПАСЕЊЕ БОГОИЗАБРАНОГ ВЛАДАРА УЗ ГОСПОДЊУ ПОМОЋ – ТЕОФАНИЈА ГОСПОДА ГНЕВНОГ РАТНИКА II (ПСАЛАМ 82)

Гедеон кажњава мадијанске владаре (fol. 111^r) (сл. 142)

оѡхвати, и(…) (горња маргина)

и заки нх(ь) въ кладоѡ, и оѡмрѡше (доња маргина)¹⁴¹³

Пс 82: 11: *Уради с њима, с кнезовима њиховијем, као с Оривом и Зивом, и са свима главарима њиховијем као са Зевејем и Салманом.*

Од илустрације на ректо страни 111. листа уништена је готово половина минијатуре. Видљиво је да је композиција била подељена на две зоне. На доњој партији минијатуре приказани су тројица мушкараца, у једноставним хаљинама разноликих боја, који седе на позлаћеној клупи у тмини тамнице са полукружним зупчасто завршеним кровом. Људи подижу руке ка својим лицима у гесту неверице и страха, док су им ноге заробљене у одређеној врсти процепа испод масивне греде. Натписи покрај фигура у заточеништву су изузетно уништени: поред прве фигуре налази се само фрагмент некадашње сигнатуре (…)

¹⁴¹⁰ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 24; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 24: 3; pl. 27: 12; pl. 54: 8; pl. 58: 9; pl. 60: 1; pl. 67: 6; pl. 74: 7; pl. 81: 5; pl. 95: 20.

¹⁴¹¹ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 128; *Киевская Псалтирь*, л. 111; Джурова, *Томичов псалтир* I, 104; II, ил. 40; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 41.

¹⁴¹² За наслов Пс 78 у Минхенском псалтиру v. supra.

¹⁴¹³ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 23; Jagić, *Einleitung*, XXVII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 124–125.

(...), уз другу је исписано и (...)|в(...), а покрај треће се налази натпис и зєвє(а).¹⁴¹⁴ Од горњег дела слике сачуван је само леви део. На њему су насликана двојица војника у уобичајеном ратничком костиму (кратке тунике са позлаћеним панцирима и калпаци на глави). Војници у рукама држе копља и стоје покрај одређене врсте седишта (?).¹⁴¹⁵

Пс 82 последња је песма у колекцији Асафових псалама у псалтиру. Жанровски псалам припада колективним тужбалицама, у којој се Израилъ обраћа Господу за помоћ, позивајући се на његова некадашња спасоносна дела.¹⁴¹⁶ Након уводног позива за спас (Пс 82: 1–4), стихотворац наводи непријатељске народе који окружују Израилъ (Пс 82: 5–8). Прегршт националних одредница у стиховима друге строфе не исцрпљује се само у географском положају тих народа, већ и у њиховим вишевековним сукобима, мржњи према Израилју и одбацивању њиховог Господа [*Сложно присташе и супрот теби вјеру ухватише* (Пс 82: 5)]. Као израз поверења у Господњу заштиту, у следећој поетској целини псалма излажу се два историјска догађаја, када је грешни Израилъ спасен из заробљеништва искључиво захваљујући Господњим сотериолошким делима (Пс 82: 9–12). Прва референца на старозаветни наротив односи се на причу о израиљском седмогодишњем ропству у мадијанској земљи, када је милостиви Господ послао пророка Гедеона да избави његов народ и погуби два кнеза мадијанска, Орива и Зива (Суд 6–7). Након тога следи псалмска верзија још једног сукоба са Мадијанцима у коме је Господ, делањем преко истог пророка, обезбедио слободу Израилју погубљењем два мадијанска цара, Зевеја и Салмана (Суд 8). У стиховима Пс 82 величанствене победе Израилја сажете су [*Уради с њима, с кнезовима њиховијем, као с Оривом и Зивом, и са свијема главарима њиховијем, као са Зевејем и Салманом* (Пс 82: 11)] и употребљене за истицање израиљског тријумфа искључиво као чина Господње воље [*А Гедеон им рече: нећу вам ја бити господар, нити ће вам син мој бити господар; Господ ће вам бити Господар* (Суд 8: 23)].¹⁴¹⁷ На концу, завршна строфа псалма (Пс 82: 13–18) представља теофанијску слику Господа ратника изражену метафорама уништавања непријатеља, преузетим из традиционалне блискоисточне религијске поезије [*Као што огањ сажиге шуму, и као пламен што запаљује горе, тако их погнај буром својом и вихором својим смети их* (Пс 82: 13–14)].¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁴ Иخور Шевченко је изузетно оштећене натписе покрај представе представа заробљеника ишчитао као орнв(а), и зн|ва и н зєвєа. V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 124.

¹⁴¹⁵ Strzygowski, *Die miniaturen*, 48–49, Taf. XXX, Bd. 66, Abb. 49; Харисијадис, *Једна недовољно објашњена сцена*, 77–84; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 225; Ševčenko, *The life of saint Nicholas*, 113–114. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 143^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 241.

¹⁴¹⁶ О жанру Пс 82 в. Gunkel, *The Psalms*, 32; idem, *Introduction*, 19, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 159, 235, 336; Младеновић, *Давидови псалми*, 43. О одликама колективних тужбалица у псалтиру *Banaj псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁴¹⁷ За исцрпну анализу структуре и поетике Пс 82, као и његовог интертекстуалног односа са старозаветном Књигом о судијама в. P. van Midden, *The peoples in Psalm 83*, in: *Give ear to my words. Psalms and other poetry in and around the Hebrew Bible*, ed. J. Dyk, Amsterdam 1996, 79–90; B. Weber, *Psalm 83 als Einzelsalm und als Abschluss der Asaph-Psalmen*, *Biblische Notizen* 103 (2000) 64–84; S. Seiler, *Bemerkungen zu Strukturen und theologischen Akzentsetzungen im LXX-Psalter: dargestellt an Ps 82[83]*, *Bulletin of the International Organization for Septuagint and Cognate Studies* 41 (Winona Lake, IN 2008) 46–58.

¹⁴¹⁸ О теолошкој вредности ратничке теофаније Господа у Пс 82 в. Klingbeil, *Yahweh fighting from heaven*, 135–143. Cf. *Војна победа и спасење богоизабраног владара уз Господњу помоћ – теофанија Господа гневног ратника I (Псалам 17); Приношење хвале Господу – теофанија Господа суверена над природом (Псалам 28); Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

Патристичка егзегеза Пс 82 развија основне топосе библијске песме, попут грешног Израилља наспрам милостивог Господа и силе Господње одмазде над безбожничким народима, истовремено истичући везу псалма са старозаветним догађајима (Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁴¹⁹ Имајући на уму да се литерарна упоришта за илустрацију Пс 82 налазе у старозаветној *Књизи о судијама*, литургијска употреба псалма није извршила утицај на његову визуелну егзегезу у Минхенском псалтиру.¹⁴²⁰

Наративна илустрација Пс 82 у српском рукопису налази се покрај одговарајућих стихова псалма историјске садржине. Упркос великим оштећењима минијатуре, може се закључити да су у доњем делу композиције били представљени кнезови и цареви мадијански, Орив, Зива, Зевеј и Салман. Да је у тмини затвора био насликан и четврти безбожник потврђује симетрична композициона схема слике, као и видљиви фрагменти заробљених ногу четвртог Мадијанца. Изнад затворског призора налази се још једна хијератична слика војника, који су највероватније били постављени око средишњег, доминантног мотива, те приказивали осуду мадијанских владара. Мишљење истраживача да се илустрација уз Пс 82 у српском рукопису може реконструисати на основу одговарајуће композиције у Београдском псалтиру не може се прихватити.¹⁴²¹ Наиме, на основу водених жигова хартије којом је обновљена 111. страница Минхенског псалтира, утврђено је да је тај део српског рукописа био обновљен крајем XV или почетком XVI столећа, односно да је композиција *Гедеон кажњава мадијанске владаре* страдала много пре но што је патријарх српски Пајсије I наложио израду његове копије.¹⁴²² На основу тога се може закључити да илустрација у Београдском псалтиру није нужно одраз првобитног ликовног решења у српском кодексу из Минхена, већ да су илуминатори XVII века, не познајући довољно литерарни предложак који осликавају, сцену допунили портретом који наликује представи традиционалног аутора псалтира, цара Давида.¹⁴²³ Такође, ако би се пажљиво проучила горња партија минијатуре у Минхенском псалтиру, могло би се увидети да њен средишњи мотив свакако није владарски трон, који је представљан на доследни начин на бројним листовима рукописа, као позлаћено седиште квадратног облика, најчешће праћено подножником.¹⁴²⁴ Стога није вероватно да би горња партија минијатуре *Гедеон кажњава мадијанске владаре* у српском рукопису садржала Давидов владарски портрет, већ је

¹⁴¹⁹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσεισειστοσ Ψαλμοσ*, in: PG 27, col. 365B–368B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 206–207); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1532A–1537B (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 58–61*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 82 v. *Psalms 51–150*, 148–150.

¹⁴²⁰ Пс 82: 18 (*И нека знаду да си ти, којему је име Господ, једини највиши над свом земљом*) појао се као прокимен другог гласа понедељком пете седмице Великог поста. V. Mateos, *Le Typicon* II, 47

¹⁴²¹ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 225.

¹⁴²² О поправци српског псалтира у периоду XV–XVI века v. поглавље дисертације II. 2. *Минхенски псалтир у поседу владарске породице Бранковић (XV век)*.

¹⁴²³ Јозеф Штриговски идентификује слику владара на престолу као цара Давида (Strzygowski, *Die Miniaturen*, 49), док Зоран Ракић, познајући литерарне предлошке сцене, у њему препознаје Гедеонов лик (Ракић, *Српска минијатура*, 241). Међутим, устаљена Гедеонова иконографија је пророчка, а не владарска (Медић, *Стари сликарски приручници*, 245). На концу, имајући у виду повремене недоследности приликом израде копије Минхенског псалтира, као и природу српског уметничког стваралаштва XVII столећа, може се претпоставити да је првобитна намера Пајсијевих сликара ипак била да представе цара Давида. За исто мишљење v. Харисијадис, *Једна недовољно објашњена сцена*, 82.

¹⁴²⁴ О иконографским карактеристикама и симболичној вредности престола цара Давида у Минхенском псалтиру v. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

вероватно на том месту био приказан пророк Гедеон, један од главних протагониста старозаветне приче.

Пс 82: 11 је, вероватно услед својих историјских асоцијација које су нудиле могућност стварања разноликих наративних представа, готово једини илустровани стих псалма у средњовековним псалтирима са сликама.¹⁴²⁵ Малобројније су представе доследнијег приказивања страдања мадијанских кнежева и царева, односно представљање све четворице понаособ распетих на крстовима [Пантократор 61 (fol. 115^v) и Бристолски псалтир (fol. 139^r)], док су чешћа иконографски општија ликовна решења заснована на приказу два крста на којима висе тела пободених Мадијанаца [Хлудовски (fol. 83^r), Лондонски (fol. 111^v), Барберини (fol. 143^v) (сл. 143), Ватикански (fol. 153^r) и Хамилтон псалтир (fol. 159^r)].¹⁴²⁶ Упечатљиво је и да блиски прикази начина страдања Орива, Зиве, Зевеја и Салмана, на које се алудира у Пс 82: 11, нису дословно везани за старозаветни наратив из *Књиге о судијама* [*И ухватише два кнеза Мадијанска, Орива и Зива, и убише Орива на стијени Оривовој, а Зива убише код тијеска Зивова* (Суд 7: 25); *И уставши Гедеон погуби Зевеја и Салмана* (Суд 8: 21)]. Међутим, једини иконографски изузетак од традиционалне визуелне егзегезе Пс 82 у илустрованим средњовековним псалтирима представља композиција у Минхенском псалтиру, која такође није усаглашена са историјским подацима о начину пораза Мадијанаца.

Већ је Јозеф Штриговски приметио неуобичајеност композиције у српском рукопису и повезао је са савременим облицима политичког кажњавања у средњовековном друштву.¹⁴²⁷ Међутим, иконографски развој представе људи заточених у тамници са ногама заглављеним испод хоризонтално постављене греде указује на неодрживост Штриговске хипотезе. Наиме, основна композициона схема мадијанских владара у тамници у Минхенском псалтиру заснива се на иконографским предлошцима употребљаваним током читавог средњег века, у идејним контекстима који нису везани за Пс 82. Најстарије такве сцене налазе се покрај старозаветног наратива о боравку једног од Аврамових потомака, праведног Јосифа у затвору [*И господар Јосифов ухвати га, и баци га у тамницу, гдје лежаху сужњи царски; и би ондје у тамници* (Пост 39: 20)] у средовековним илустрованим октатевсима, као и у Ватиканском псалтиру (fol. 191^v) уз поетски наратив о праведном Јосифу [*Оковима стегоше ноге његове, гвожђе тишташе душу његову* (Пс 104: 18)].¹⁴²⁸ Иконографско решење, преузето из средњовековних илустрованих рукописа, употребљено је за илустрацију једног од догађаја из живота светог Николе, сцену *Тројица војвода у тамници*. Имајући на уму популарност мирликијског светитеља у српској средњовековној средини, остало је прегршт композиција *Тројице војвода* које потврђују да је мотив затворске греде био неизоставни иконографски детаљ тамничког приказа.¹⁴²⁹ Стога би се

¹⁴²⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 101.

¹⁴²⁶ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 25; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 31, 62, pls. 17, 56; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 43–44, pl. 67, fig. 184; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 83; Navice, *The Hamilton psalter* I, 432–433; II, fig. 139; *The Barberini Psalter*, 111.

¹⁴²⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 49.

¹⁴²⁸ За упоредну анализу композиција Јосифа у тамници у илустрованим октатевсима v. Ševčenko, *The life of saint Nicholas*, 111 (са старијом литературом). О илустрацији Пс 104: 18 у Ватиканском псалтиру v. De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 32. Cf. *Историја Израџа од времена Аврама до уласка у обећану земљу канаанску – вечни завет Господа са Израџом* (Псалам 104).

¹⁴²⁹ За исцрпни преглед композиција *Тројица војвода у тамници* у византијском и српском средњовековном сликарству v. Ševčenko, *The life of saint Nicholas*, 109–114. Cf. С. Кесић-Ристић, *Циклус светог Николе*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 314; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 354–355, сл. 173.

могло закључити да је илуминатор Минхенског псалтира, још једном, успешно створио оригиналну представу псалма, црпећи своју инспирацију из сувремених иконографских решења у другим ликовним контекстима.

ЗАВЕТ ИЗМЕЂУ ГОСПОДА И ДАВИДА КАО СИМБОЛ МЕСИЈАНСКЕ НАДЕ (ПСАЛАМ 88)

Преображење Христово (fol. 116^v) (сл. 144)

прѣображенїе (доња маргина)¹⁴³⁰

Пс 88: 12: *Сјевер и југ ти си створио, Тавор и Ермон о твом се имену радује.*

У средишту композиције, на стрмом стеновитом узвишењу, насликан је Христос у тровалерној мандорли плаве боје са схематски приказаном двоструком дугом [ѿѿ || хѿ]. Син Божији одевен је у светло плави хитон и химатион богато украшене златом и благосиља десном руком. Око њега, на планинским врховима који се уздижу у другом плану минијатуре, налазе се, окренути ка Христу, пророк Илија [пр(орокѣ) | нлї|а], у карактеристичном огртачу постављеном камиљом длаком и са молитвено подигнутим рукама, и пророк Мојсије [пр(орокѣ), | мо(н)н.] који држи Таблице закона. У првом плану слике, у подножју планине на којој је Христос, представљена су тројица апостола који падају ничице на земљу; око њихових глава нису насликани ореоли. Апостол Петар [п(ет)р(ѣ)] клечи, одупирући се о тле десном руком, и посматра Христа у запрепашћењу приносећи левицу ка лицу. Апостол Јован [їω(аннѣ)] лежи потрбушке на земљи раширених руку, а апостол Јаков [я(ковѣ)] је на леђима и, заслепљен светлошћу божанске мандорле, прекрива своје лице десном руком. Драматичности призора доприноси и мотив Јованове одвезане сандале која је на тлу покрај Христовог ученика. Имена апостола поновљена су тамним мастилом тик уз бордуру слике од стране неког од познијих корисника рукописа [р|та|пе (лева магина) и їω(аннѣ) и яковѣ (доња маргина)]. Подножје планине на којој је представљен Христов лик у мандорли окружују и епизоде Христовог доласка са тројицом апостола на гору и њиховог заједничког силаска са ње. У самом врху композиције још једном је исписан наслов слике: прѣобра||женїе.¹⁴³¹

У оквиру комплексне структуре Етановог Пс 88 преплићу се две теме – Господњи благослов земаљског владара Давида (Пс 88: 1–37) и гнев Господа услед сагрешења Давидових потомака (Пс 88: 38–52).¹⁴³² Употребљавајући традиционалне мотиве блискоисточне религије и књижевности, у првом делу песме псалмиста ствара митску слику Господа космичког владара, који је покорио првобитне воде хаоса и успоставио Васељену [*Твоје је небо и твоја је земља; ти си саздао васиљену и што год је у њој. Сјевер и југ ти си створио, а Тавор и Ермон о твом се имену радује* (Пс 88: 11–12)] и на чијем божанском ауторитету и суверенитету почива и благослов Давида, Господњег помазаника, и његове

¹⁴³⁰ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 23; Jagić, *Einleitung*, XXVII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 125–126.

¹⁴³¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 49–50, Taf. XXX, Bd. 67; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 225. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 150^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 241.

¹⁴³² О певачком начелнику Етану в. *Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* (fol. 4^v).

лозе [Нађох Давида слугу својега, светим уљем својим помазах га (Пс 88: 20); Сјеме ће његово трајати до вијека, и пријесто његов као сунце преда мнош (Пс 88: 36)].¹⁴³³ Иако је Господња милост безгранична и он неће погазити завјета својега, од Давида и његових потомака очекује се послушност и богољубивост; у супротном, Господњи народ искусиће гнев и кажњавање од стране њиховог Творца [Ако погазе уредбе моје, и заповијести мојих не сачувају, онда ћу их покарати прутом за непокорност, и ранама за безакоње њихово (Пс 88: 31–32)].¹⁴³⁴ Упркос жанровској тензији псалма, оличеној у двома наизглед независним целинама песме – химна величанственом Творцу који је склопио завет са царом Давидом и колективна тужбалица услед Господњег напуштања грешног народа – поетска структура, литерарни мотиви и метрика псалма потврђују његово првобитно јединство. Стога се Пс 88 може окарактерисати као царски псалам, традиционално обележен сликом земаљског владара постављеног од стране Господа, који је употпуњен молитвом и вапајима Давидових грешних потомака.¹⁴³⁵ Такође, ако би се нарушени завет између Господа и Израиља, описан у другом делу псалма, тумачио у контексту величања Господа универзалног суверена с почетка песме, до изражаја би дошао месијански садржај стихова, односно нада у Господњу милост и обнову завета, у складу са његовим праведним и човекољубивим карактером [Али милости своје нећу узети од њега, нити ћу преврнути истином својом; нећу погазити завјета својега, и што је изашло из уста мојих нећу порећи (Пс 88: 33–34)].¹⁴³⁶ Карактеристична месијанска нада Пс 88 потврђена је и насловом псалма, у коме се истиче благослов давидовске династије и потпуно остварење завета у лику оваплоћеног Сина Божијег [σ(λ)α. β(α). ρ(α)ζουμα, ε̇τ(α)μοϋ. ι̇σρ(αν)λ̇|τ̇ε̇ν̇ν̇νοϋ. π̇ι. χ(ρ)ι(σ)το(υ)βο, ц(α)ρство, |ωτ(ς) σ̇με̇νε. давид̇б а].¹⁴³⁷

Хришћански црквени аутори су у стиховима Пс 88 препознали пророчанство о рођењу Христовом од семена Давидова (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Августин и Теодорит Кирски).¹⁴³⁸ Такође, у оквиру христолошке интерпретације псалма посебан значај дат је стиховима *Тавор и Ермон о твом се имену радује* (Пс 88: 12). Географске

¹⁴³³ За блискоисточне религиозне елементе слике Господа универзалног владара Васељене из Пс 88: 5–17 v. P. M. Venter, *The translation of Psalm 89:13 and its implications*, HTS Theologies Studies 61/1–2 (2004) 531–544. За исцрпну анализу мотива блискоисточне религије и литературе у Пс 88 v. D. W. Knife, *Psalm 89 and the ancient Near East*, Winona Lake, IN 1973, 157–216 (doctoral dissertation, Grace College and Theological Seminary). За наратив о завету између Господа и Давида cf. 2Сам 7: 8–16.

¹⁴³⁴ О структури, теологији и поетским мотивима Пс 88 v. N. M. Sarna, *Psalm 89: a study of inner biblical exegesis*, in: *Biblical and other studies I*, ed. A. Altman, Cambridge 1963, 29–46; Knife, *Psalm 89 and the ancient Near East*, 73–156; R. J. Clifford, *Psalm 89: a lament over the Davidic ruler's continued failure*, *The Harvard Theological Review* 73/1–2 (1980) 35–47; M. Krusche, *A collective anointed? David and the people in Psalm 89*, *JBL* 139/1 (2020) 87–105.

¹⁴³⁵ За комплексну жанровску анализу Пс 88 v. Knife, *Psalm 89 and the ancient Near East*, 58–65 (са разноликим хипотезама претходних истраживача). Cf. Gunkel, *The Psalms*, 13, 14, 32; idem, *Introduction*, 22, 26, 28, 29, 33, 34, 36, 46, 58, 60, 62, 82, 85, 87, 89, 90, 91, 99, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 319–322; Младеновић, *Давидови псалми*, 48. О карактеристикама царских псалама у псалтиру v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*.

¹⁴³⁶ О месијанској интерпретацији стихова Пс 88 v. W. C. Pohl, *A messianic reading of Psalm 89: a canonical and intertextual study*, *The Journal of the Evangelical Theological Society* 58/3 (2015) 507–525.

¹⁴³⁷ За наслов Пс 88 v. Jagić, *Einleitung*, XXXIX; Ševčenko, *Psalm titles*, 73.

¹⁴³⁸ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστοσ Ψαλμοσ*, in: PG 27, col. 384A–396A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 218–224); Augustinus, Hipponensis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 37, col. 1120–1141 (NPNF VIII, 429–441); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1573D–1597C (*Theodoret of Cyrus*, 73–150, 85–96).

одреднице, употребљене у оквиру поетског портрета Господа као космичког Суверена у Пс 88 и засноване на топосу космичких планина као трансценденталних места комуникације Господа са људима, повезане су са новозаветним догађајем Преображења Христовог на Тавору (свети Евсевије Цезарејски, Јован Златоусти и Јефимије Зигабен).¹⁴³⁹ Веза Пс 88 и новозаветног наратива о преображењу Христовом не исцрпљује се у заједничким топографским оквирима; налик Господу који је веран давидовском завету, теофанија Господа на Тавору представља потпуну реализацију старозаветних синајских искустава пророка Мојсија (Изл 33) и Илије (1Цар 19).¹⁴⁴⁰ Новозаветна контекстуализација псалма добила је и литургијску потпору. Пс 88: 12 традиционално се појао у источнохришћанској цркви као прокимен четвртог гласа, алилујар осмог гласа и причастан трећег гласа на јутрењу празника Христовог преображења.¹⁴⁴¹

Композиција *Преображења Христовог* у Минхенском псалтиру насликана је тик уз одговарајући стих Пс 88: 12. Ликовна представа изведена је у складу са традиционалном источнохришћанском иконографијом приказа откривања божанске славе Христове његовим ученицима на гори Тавор (Мт 17: 1–8; Мк 9: 2–8; Лк 9: 28–35).¹⁴⁴² Горњи део слике уобичајено запрема приказ апостолске визије; Христов лик у средишту истакнут је животворном светлошћу мандорле, која је амблематска ознака божанске теофаније и чије тровалерно колоритно решење уједно указује и на тринитарну природу божанског лика у слави.¹⁴⁴³ Доњи део композиције нуди је сликарима могућност за постизање драматичнијег ефекта слике применом иконографски разноликих приказа Христових ученика као посматрача божанске визије; клечећи положај апостола Петра који је загледан у Христа представља традиционално решење већ од XI века.¹⁴⁴⁴ Наративне ликовне епизоде које су претходиле и следиле након догађаја на Тавору биле су присутне у представама Преображења још од времена XI и XII столећа, али су прикази доласка Христа на Тавор са ученицима и њихов заједнички силазак са горе стекли посебну популарност у палеологовском сликарству.¹⁴⁴⁵

¹⁴³⁹ Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 23, col. 1069B–1124B; Ἰωάννης ο Χρυσόστομος, *Εἰς τὸν Θ΄ Ψαλμόν*, in: PG 55, col. 747–755; Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εἰς τὸ Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 900C–928B. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 88 v. *Psalms 51–150*, 160–164.

¹⁴⁴⁰ О комплексној *Јахвеовој христологији*, односно типолошком повезивању двају Завета, на примеру старозаветне компоненте новозаветног догађаја на Тавору v. В. G. Bucur, *Matt 17:1–9 as a vision of a vision: a neglected strand in the patristic reception of the Transfiguration account*, *Neotestamentica* 44/1 (2010) 15–30. О типолошком повезивању светих планина Старог и Новог завета v. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

¹⁴⁴¹ Mateos, *Le Turicon* I, 361, 363; II, 185; *Типик архиепископа Никодима*, 1186–1196.

¹⁴⁴² О теологији Преображења Христовог v. Мирковић, *Хеортологија*, 251–253; Bucur, *Matt 17:1–9 as a vision of a vision*, 15–30.

¹⁴⁴³ За амблематску вредност светлости мандорле на композицијама *Преображења Христовог* v. S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in: *Nicée II: 787–1987. 12 siècles d'images religieuses*, ed. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, 185–206; J. Miziolek, *Transfiguratio Domini in the arse at Mount Sinai and the symbolism of light*, *JWCI* 53 (1990) 42–60. О мандорли као ознаци божанске природе Христове и славе Господње v. *Вазнесење Христово уз Пс 46: 5 (fol. 61ʳ)*.

¹⁴⁴⁴ О представама апостола у оквиру композиције *Преображења Христовог* v. Бабић, *Краљева црква*, 150–151, сл. 130, 131.

¹⁴⁴⁵ О развоју композиције *Преображења Христовог* у источнохришћанској уметности и утицају исихастичког покрета XIV века и теологије светлости на њену иконографију v. Millet, *Recherches*, 216–232; Марковић, *Циклус Великих празника*, 109–110, сл. 4 (са старијом литературом); A. Andreopoulos, *Metamorphosis: the Transfiguration in Byzantine theology and iconography*, Crestwood, NY 2005, passim; Томић

Ликовни програм источнохришћанских илустрованих псалтира најчешће обухвата слике *Преображења Христовог* уз Пс 88: 12 и *Помазања Давидовог* уз Пс 88: 20.¹⁴⁴⁶ О неговању типолошке ликовне егзегезе стихова псалма већ у постиконокластичком периоду, а врло вероватно и много раније, сведочи илустрација псалма у Хлудовском псалтиру (fol. 88^v), а иста тема насликана је и у Лондонском (fol. 118^r), Барберини (fol. 152^r), Бристолском (fol. 147^v), Хамилтон (fol. 165^v), Балтимор (fol. 55^v) и Кијевском псалтиру (fol. 123^r) (сл. 145).¹⁴⁴⁷ Традиционална христолошка илустрација псалма, неуобичајено изостављена у Томићевом псалтиру, у српском рукопису карактеристична је по наративности иконографског решења, која се може довести у везу са општим сликарским тенденцијама палеологовског доба.

МОЛИТВА ФИЗИЧКИ ПРОПАДЉИВОГ ЉУДСКОГ РОДА ЗА УКЛАЊАЊЕ ГОСПОДЊЕГ ГНЕВА (ПСАЛАМ 89)

Молитва пророка Мојсија (fol. 119^r) (сл. 146)

м(о)лѣнїѣ, пр(о)рокѣ монсеѣ (горња маргина)¹⁴⁴⁸

Пс 89. Наслов: *Молитва Мојсијева, човека Божијег, 89. Одбацавање Јевреја.*

Пс 89: 1–2: *Господе! Ти си нам уточисти од кољена до кољена. Прије него се горе родише и сазда се земља и васиљена, и од вијека и до вијека ти си Бог.*

На композицији малих димензија, уметнутој у основни текст, представљен је пророк Мојсије [пр(о)рок' || моуѣ] који се моли. Старозаветни пророк, одевен у плави хитон са златним клавусом на рамену и сиви химатион, окренут је ка сегменту неба из кога га благосиља Рука Господња [т. х̄с.]. Интензивно златни фон минијатуре употпуњен је шематским приказом голети у другом плану слике.¹⁴⁴⁹

Тематски специфичан Пс 89 припада групи колективних молитвених песама у псалтиру, у којој су изостављене традиционалне теме чудесних сотериолошких дела Господа из прошлости, на основу којих се од њега тражи помоћ у тренутку садашњости псалмисте.¹⁴⁵⁰ Место тога, средишњи део псалма заузимају мотиви пролазности и крхости живота (Пс 89: 3–6) и Господњег гнева (Пс 89: 7–12), постављени један наспрам другог и уоквирени уобичајеним молитвеним вапајима упућеним Господу. Макабрстичка тематика

Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 178–182, сл. 95. Cf. T. Velmans, *Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVe et XVe siècles*, in: *Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong, London 2006, 182–226.

¹⁴⁴⁶ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 88. О иконографији и симболици композиције *Помазања Давидовог* v. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^r).

¹⁴⁴⁷ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 63, pl. 56; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 45, pl. 71, fig. 195; Щепкина, *Минијатуре Хлудовској Псалтири*, л. 88об; Вздорнов, *Исследование о Киевској Псалтири*, 130; *Киевская Псалтирь*, л. 123; Navice, *The Hamilton psalter* I, 432–435; II, fig. 146; *The Barberini Psalter*, 114; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 41.

¹⁴⁴⁸ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 23; Jagić, *Einleitung*, XXVII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 126.

¹⁴⁴⁹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 50, Taf. XXX, Bd. 68; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 225–226. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 153^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 241.

¹⁴⁵⁰ За жанровске карактеристике Пс 89 v. Gunkel, *Introduction*, 22, 35, 48, 49, 53, 59, 82, 85, 86, 90, 124, 163; Младеновић, *Давидови псалми*, 43. О тужбалицама у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа* I (*Псалам* 3).

мудроносне природе [Дана година наших свега има до седамдесет година, а у јачега до осамдесет година: и сам је цвијет њихов мука и невоља; јер теку брзо, и ми одлијећемо (Пс 89: 10)] употребљена је као аргумент за молбу уклањања Господњег гнева, да би људи могли да спознају милост Господа пре краја свог живота [Ко зна силу гњева твојега и твоју јарост, да би те се као што треба бојао? Научи нас тако бројити дане наше, да бисмо стекли срце мудро (Пс 89: 11–12)].¹⁴⁵¹ Услед приписивања стихова пророку Мојсију у наслову – сл(а)ва, м(о)л(н)тва, мωϋσεωβα, љвкв, б(о)жїа, | п-ф. їоϋдеїскѡ ωт(ъ)ложениѣ – Пс 89 стекао је и статус најстарије песме у књизи псалама.¹⁴⁵² Историјском контекстуализацијом, поетски мотиви псалма повезани су са четрдесетогодишњим лутањима израиљског народа синајском пустињом, њиховим сагрешењима и Господњим казнама, као и идејом да многи Израиљци неће доживети да виде лепоту Господњег пребивалишта у обећаној земљи канаанској.¹⁴⁵³

Пс 89 био је повод за разнолике трактате црквених аутора средњег века о гресима народа који су узрок гнева Творца, о ништавности физичког битисања и пропадљивости човечје природе, и о преобраћењу људске душе и благодатима богоспознаје (Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹⁴⁵⁴ Молитвени почетни стихови псалма, изразите поетске лепоте (Пс 89: 1–2), били су усаглашени и са симболиком литургијског циклуса Велике четрдесетнице, те су се појали као прокимен четвртог гласа у уторак пете седмице Великог поста.¹⁴⁵⁵

Слика *Молитва пророка Мојсија* у Минхенском псалтиру постављена је уз наслов Пс 89 и његове почетне стихове вапаја упућених Господу, те представља илустрацију дословног типа. Традиционални приказ молитве може се повезати са описима из Светог писма, у којима се стојећи положај особе која се моли Господу повезује са протезањем душе до самог неба не би ли чула Господњи глас [*И рече ми: сине човечји, устани на ноге да говорим с тобом. И уђе у ме дух кад ми проговори, и постави ме на ноге, и слушах онога који ми говораше* (Јез 2: 1–2)].¹⁴⁵⁶ Сам портрет старозаветног пророка изведен је на основу традиционалног иконографског обрасца (човек средњих година кратке браде, одевен у хитон и химатион), употребљаваног за израду његових портрета и на другим листовима у српском рукопису.¹⁴⁵⁷ Ликовни програм који прати Пс 89 у источнохришћанским

¹⁴⁵¹ О броју седамдесет као симболу свеобухватности и целовитости, односно, у Пс 89, ознаке читавог живота v. *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* (fol. 5^r).

¹⁴⁵² О наслову Пс 89 у Минхенском псалтиру v. Ševčenko, *Psalmntitel*, 73.

¹⁴⁵³ О структури, темама и теолошкој вредности Пс 89 v. R. J. Clifford, *Psalm 90: Wisdom meditation or communal lament?*, in: *The Book of Psalms*, 190–205; J. Chapa, *Su demoni e angeli. Il Salmo 90 nel suo contesto*, in: *I papiri letterari cristiani. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Mario Naldini*, ed. G. Bastianini, A. Casanova, Firenze 2011, 59–90; R. Abelava, *Le Psaume 90 et les fragilités de l'homme. Une lecture en contexte africain*, *Revue des sciences religieuses* 87/1 (Strasbourg 2013) 1–19.

¹⁴⁵⁴ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 396A–400C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 2252–227); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1597D–1608B (*Theodoret of Cyrus*, 73–150, 97–102); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 928B–937A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 227–229). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 89 v. *Psalms 51–150*, 164–169.

¹⁴⁵⁵ Mateos, *Le Turicon* II, 49.

¹⁴⁵⁶ Papastavrou, *Recherche*, 57, 189.

¹⁴⁵⁷ Cf. *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* уз Пс 77: 1–2 (fol. 99^v); *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r); *Дванаест извора воде у Елиму* уз Пс 77: 15–16, 20 (fol. 102^r); *Народ се буни противу Мојсија* уз Пс 77: 21–22 (fol. 102^v); *Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израиља Законима Господњим* уз Пс 98: 6 (fol. 127^r); *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 104: 37 (fol. 137^v); *Мојсије прима Таблице закона и Јевреју топе злато за ливење телета* уз Пс 105: 19–20 (fol. 140^r).

псалтирима заснива се на представама *Молитве пророка Мојсија* уз наслов псалма и портрета старца са штапом уз стих Пс 89: 10 [Пантократор 61 (fol. 128^r), Хлудовски (fols. 90^v, 91^v), Лондонски (fols. 121^{r-v}), Ватикански (fol. 167^r) (сл. 147), Хамилтон (fols. 168^v, 169^r), Томићев (fol. 155^r) и Кијевски псалтир (fols. 126^r, 127^r)].¹⁴⁵⁸ Упркос незнатним иконографским разликама, попут замене медаљона са Христовим ликом сегментом неба са Руком Господњом, истоветно као у Томићевом псалтиру, може се закључити да илустрација Пс 89 у Минхенском псалтиру припада традиционалној ликовној рецензији осликавања тог псалма.

ПЈЕВАЈТЕ ГОСПОДУ ПЈЕСМУ НОВУ, ПЈЕВАЈТЕ ГОСПОДУ, СВА ЗЕМЉО! (ПСАЛАМ 95)¹⁴⁵⁹

Изградња храма у присуству Давида музичара (fol. 124^v) (сл. 148)

(...) ѿбновљеннїѣ, цр(ь)кви (гора маргина)
д(а)в(н)дъ бїѣ, кї-ѿ-ароу́ (доња маргина)¹⁴⁶⁰

Пс 95: 6: *Слава је и величанство пред лицем његовијем, сила и красота у светињи његовој.*

Композицијом доминира црквено здање монументалних димензија [цр(ь)ква]. У средишту је насликан полигонални тамбур куполе са једним прозорским оквиром и плавим пирамидалним кровом. Куполу окружују два подужна брода са полуобличастим кровним покривачем исте боје; на крајевима бродова налазе се једноставни портали изнад којих су полукружне лунете богато украшене златом. На врху цркве представљено је четворица босоногих младића који раде на изградњи крова додајући једни другима плаве црепове. У првом плану минијатуре, још четворица мушкараца учествује у изградњи храма. Један од њих приказан је како мистријом наноси малтер на зид цркве, тројица носе посуде највероватније са везивним материјалом попут цемента, а последњи у подигнутим рукама држи предмет недовољно јасног облика, комад чврстог грађевинског материјала. Портрети радника оживљени су смењивањем боја њихових једноставних хаљина (црвена и плава) и истицањем различитих положаја њихових фигура. Грађевинским радовима присуствује и цар Давид [пр(орок)ъ || д(а)в(н)д(ь)], насликан у првом плану, покрај радника. Старозаветни цар, у владарском костиму и са круном на глави, седи на позлаћеном престолу са подножником и, свирајући на својој лаути, посматра изградњу храма.¹⁴⁶¹

¹⁴⁵⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 27; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 32, pl. 19; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 45–46, pl. 71, fig. 198, pl. 72, fig. 199; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 90об, 91об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 130–131; *Киевская Псалтырь*, л. 126, 127; Navice, *The Hamilton psalter I*, 436; II, figs. 150, 151; Джурова, *Томичов псалтир I*, 104; II, ил. 41. Изузетно, у Барберини псалтиру представљен је Давид у молитви (fol. 155^v), а у Балтимор псалтиру цар у истоветном положају (fol. 58^v). V. *The Barberini Psalter*, 115; Anderson, *The date and purpose of the Barberini Psalter*, 35–60.

¹⁴⁵⁹ Пс 95: 1.

¹⁴⁶⁰ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 23; Jagić, *Einleitung*, XXVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 126–127.

¹⁴⁶¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 50–51, Taf. XXXI, Bd. 69; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 226. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 160^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 214–242.

Пс 95 припада групи псалама Јахвеовог царевања приписаних цару Давиду, који у средиште химничких песничких мотива постављају „позитивну“ есхатолошку слику Господа на трону.¹⁴⁶² Након позива на величање величанственог Господа [*Пјевајте Господу пјесму нову, пјевајте Господу, сва земљо!* (Пс 95: 1)] у првој строфи псалма (Пс 95: 1–3), Творац се у другој станци песме (Пс 95: 4–6) истиче као ултимативни владар наспрам кога су други иноплеменички богови немоћни [*Јер су сви богови у народа ништа: а Господ је небеса створио* (Пс 95: 5)]. Стога се у трећој строфи псалма (Пс 95: 7–10) још једном понавља позив на приношење хвале Господу у светињи његовој, у којој ће учествовати сви народи [*Дајте Господу славу према имену његову. Носите даре и идите у дворе његове* (Пс 95: 8)]. Пс 95 окончава се поетским метафорама изузетне лепоте које су употребљене у циљу истицања радосне хармоније Васељене услед владавине Творца [*Нек се веселе небеса, и земља се радује; нек пљеска море и што је у њему; нека скаче поље и све што је на њему; тада нек се радују сва дрвета шумска* (Пс 95: 11–12)]. Есхатолошки садржај псалма суптилно је изражен мотивима *пјесме нове* и суда, који није симбол гнева и страдања безбожника, већ исказ о будућем времену благодати захваљујући неприкосновеном Господу који царује.¹⁴⁶³

Слике Господа у светињи његовој и дворима његовим у Пс 95 утицала је на то да су се стихови псалма веома рано повезали са топосом изградње Господњег храма, што потврђује и накнадно додат наслов Пс 95, који се не налази у мазоретском тексту псалтира [хв́а́л̣а̣ п̣ѣ́сн̣и̣, д(а)в(н)доу́ егда цр(ь)квн̣ зда|шесѣ по пл̣ѣнкн̣и̣, ненад̣ьписан̣и̣ | ѿт(ь) ѣврей, ѿ̣. пр̣и́зв̣ан̣и̣е̣, ѣ̣з̣ѣ|к̣ѣ, н х(рн)с(то)во̣ при̣ш̣ьствн̣и̣].¹⁴⁶⁴ У патристичкој егзегези псалма то може бити, на основу референце у наслову *после ропства*, изградња јерусалимског храма након заточеништва у Вавилону, али, услед есхатолошке димензије стихова Пс 95, и изградња новог храма у вечном животу након васкрсења (свети Евсевије Цезарејски, Псеудо-Атанасије Александријски, Августин и Теодорит Кирски).¹⁴⁶⁵ Процесионалне слике уласка у храм из Пс 98: 5 навеле су истраживаче да најстарију ритуалну улогу псалма повежу са потенцијалним новогодишњим обредима у некадашњем јерусалимском храму.¹⁴⁶⁶ У источнохришћанским богослужбеним обредима, пак, типолошка вредност стихова Пс 95 дошла је до изражаја, те се Пс 95 појао као изабрани псалм, а његов први стих као прокимен четвртог гласа на празник Благовести Богородице, заснивајући се на архетипској слици Богородице као места Господњег пребивалишта, односно храма.¹⁴⁶⁷ Надовезујући се на исту

¹⁴⁶² О жанровским карактеристикама Пс 95 v. Gunkel, *Introduction*, 23, 25, 28, 33, 39, 49, 55, 56, 57, 66, 68–69, 77, 79, 253, 254, 258, 264, 273, 283; Младеновић, *Давидови псалми*, 44. О псалмима Јахвеовог царевања у псалтиру v. *Ступање Господа на престо и његова универзална власт (Псалм 46)*.

¹⁴⁶³ О структури, поетици и теологији Пс 95 v. L. P. Maré, *Israel's praise as enactment of the gospel: Psalm 96 in missiological context*, *Missionalia* 34/2–3 (Roma 2006) 395–407; W. D. Tucker, *Hortatory discourse and Psalm 96*, *VT* 61 (2011) 119–132.

¹⁴⁶⁴ За наслов Пс 95 у Минхенском псалтиру v. Jagić, *Einleitung*, XL; Ševčenko, *Psalmittel*, 74.

¹⁴⁶⁵ Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 23, col. 1217C–1224D; Ο Αθανάσιος, Ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τοῦ Ψαλμοῦ*, in: PG 27, col. 416A–417A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 242–243); Augustini, hippoensis episcopi, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 37, col. 1227–1237 (NPNF VIII, 467–470); Θεοδώρητου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, col. 1644C–1652B (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 127–131). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 95 v. *Psalms 51–150*, 189–195.

¹⁴⁶⁶ О реконструкцији хипотетичког новогодишњег обреда и улози псалама у њему v. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалм 23)*.

¹⁴⁶⁷ Mateos, *Le Turicon* II, 255; *Титик архиепископа Никодима*, 97а. О Богородици као месту пребивалишта Господа v. *Богородица Гора* уз Пс 67: 15–16 (fol. 85^v).

богословску мисао, Пс 95:1 употребљавао се и као први антифон на литургији Христовог васкрсења.¹⁴⁶⁸

Минијатура *Изградња храма у присуству Давида музичара* у Минхенском псалтиру насликана је покрај стихова који говоре о красоти Творца на месту његовог пребивалишта, односно храма. Имајући у виду да је израилски народ робовао у Вавилону много година након Давидове владавине, као и чињенице да Давид није видео изграђен храм Господњи за живота, може се закључити да илустрација Пс 95 у српском рукопису не представља слику историјског, већ симболичког карактера.¹⁴⁶⁹ Истицање храма Господњег као централног мотива слике посебно долази до изражаја када се упореди са другим, знатно сведенијим представама црквених здања у српском рукопису. Поједини истраживачи су натпис покрај грађевине протумачили као христолошки коментар на Пс 95, који алудира на новозаветну цркву, а не старозаветни храм.¹⁴⁷⁰ С обзиром на то да се у Минхенском псалтиру покрај представа храмова налазе исписина оба термина, и храм [*Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* (fol. 168^v)] и црква [*Разарање јерусалимског храма* (fol. 106^v) и *Сабор светих и народа Израџа слави Господа у храму* (fol. 182^v)], то се пре треба приписати уобичајеном процесу сигнирања сцена у кодексу из Минхена, приликом ког су наведени термини коришћени као синоними.¹⁴⁷¹ Такође, илуминатор врло вешто успева да обликује динамичну сцену градње, која је подједнако живахна као и поетске слике из Пс 95. Давидов лик је изведен у складу са иконографским особеностима његових портрета у српском рукопису, али је идеја старозаветне песме о величању Господа посве суптилно потврђена приказивањем инструмента у рукама цара.¹⁴⁷²

Ликовни програм Пс 95 у источнохришћанским псалтирима обухвата три подједнако заступљене иконографске теме.¹⁴⁷³ Поред изградње храма Господњег, на маргинама рукописа налазе се и прикази безбожничких народа који се клањају идолима уз Пс 95: 5 и композиције *Христос шаље апостоле да проповедају јеванђеље* уз Пс 95: 10 [Хлудовски (fols. 96^{r-v}), *Paris. Gr. 20* (fols. 4^{r-v}), Лондонски (fols. 128^r–129^r), Барберини (fols. 164^r–165^r), Хамилтон (fol. 174^r), Балтимор (fol. 64^v), Томићев (fol. 163^v) (сл. 149) и Кијевски псалтир (fol. 134^r)].¹⁴⁷⁴ Међутим, илустрације изградње храма у старијим псалтирима карактеристичне су по реалистичнијим представама градитељских радова и мотивима скела којима се преноси грађевински материјал. Још значајније, општа слика Давида у молитви

¹⁴⁶⁸ Mateos, *Le Turicon* II, 95; *Типик архиепископа Никодима*, 1536.

¹⁴⁶⁹ О вавилонском егзилу у псалмима в. *Господња благодат са Сиона која натапа читаву земљу* (*Псалам 64*); *Туговање за Сионом* (*Псалам 136*).

¹⁴⁷⁰ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 127; Джурова, *Томичов псалтир* I, 105.

¹⁴⁷¹ Cf. *Разарање јерусалимског храма* уз Пс 78: 1 (fol. 106^v); *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v); *Сабор светих и народа Израџа слави Господа у храму* уз Пс 149: 1–2 (fol. 182^v).

¹⁴⁷² О иконографским одликама Давидових портрета у Минхенском псалтиру в. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v). О инструменту цара Давида на илустрацији Пс 95 у српском рукопису в. Пејовић, *Представе музичких инструмента на минијатурама*, 104, 116, 119; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 99, tab. 9.

¹⁴⁷³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 95.

¹⁴⁷⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 43, pls. 34, 35; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 47, pl. 75, fig. 206, pl. 76, figs. 207, 208; Щепкина, *Минијатуры Хлудовской Псалтыри*, л. 96, 96об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 132; *Киевская Псалтырь*, л. 134; Navice, *The Hamilton psalter* I, 437–438; II, figs. 155, 156; *The Barberini Psalter*, 117–118; Джурова, *Томичов псалтир* I, 105; II, ил. 43; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 40.

покрај храма у изградњи у Хлудовском и *Paris. Gr. 20* псалтиру и представа Давида који надгледа изградњу у Хамилтон псалтиру, у јужнословенским илустрованим књигама псалама трансформисале су се у приказ старозаветног цара на престолу који музицира. Истицањем Давидовог лика у традиционалној илустрацији Пс 95 успешно су иконографски уобличене главне идеје псалма – приношење радосне песме Господу који је изједначен са местом његовом пребивалишта, то јест храмом. Иако уобичајено сведенија, композиција у Томићевом псалтиру потврђује постојање заједничке ликовне псалтирске рецензије, која је у српском рукопису готово увек добијала монументалније форме. Истраживачи су указали и на сличности илустрације уз Пс 95 у српском рукопису са *Каиновог зидања града* у цркви Христа Пантократора у манастиру Дечани (1346/1347).¹⁴⁷⁵ Начелне сличности приметне су у појединачним мотивима коришћења мистрије и гестикулације радника, али, с обзиром на то да су ти детаљи вероватно проистекли из савремене градитељске праксе, не може се говорити о коришћењу истог ликовног предлошка приликом израде двеју композиција.¹⁴⁷⁶

ГОСПОД, ЦАР И УСЛИШИТЕЉ (ПСАЛАМ 98)

Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израилља Законима Господњим (fol. 127^r) (сл. 150)

оўтїтѣ мѡнїї, законѡу в(о)жнїю, рѡд(ѣ), ѣврѣнскїи (доња маргина)¹⁴⁷⁷

Пс 98: 6: *Мојсије и Арон, свештеници његови, и Самуило један од онијех који призивљу име његово, призиваху Бога и он их услиши.*

У стеновитом пејзажу разуђеном стаблом дрвета разлистале зелене крошње представљена је група израилског народа [єврѣї]. Израилјци, одевени у хаљине и огртаче разноликих боја, приказани су у више редова, окренути ка пророцима који су насликани наспрам њих. Пророк Мојсије [пр(орокѣ) мѡс(н)], у плавом хитону са златним клавусом на рамену, и сивом химатиону, подиже руку ка народу обраћајући им се. У левици му је његов штап. Иза Мојсија је представљен и пророк Арон [ѡ(рон) ѡ(н)ѣ], у уобичајеном јеврејском првосвештеничком костиму и огртачу са траговима златног куфског писма, како чини исти гест говора.¹⁴⁷⁸

Пс 98 припада малобројној групи псалама Јахвеовог царевања.¹⁴⁷⁹ Поетски наратив старозаветне песме сачињен је из две текстуалне целине. У првој станци псалма (Пс 98: 1–4) развијена је слика Господа праведног судије у његовом дому на сионској гори [*Господ је на Сиону велик, и висок над свима народима* (Пс 98: 2)]. Један од примера његове праведности – Господње услишавање богољубивих људи који чувају његове Законе [*У*

¹⁴⁷⁵ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 226.

¹⁴⁷⁶ За представу *Каин зида град* у параклису Светог Димитрија у дечанској цркви в. Марковић (Ј.), Марковић (М.), *Циклус Генеze*, 333.

¹⁴⁷⁷ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 23; Jagić, *Einleitung*, XXVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 127.

¹⁴⁷⁸ Strzygowski, *Die miniaturen*, 51, Taf. XXXI, Abb. 70; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 226–227. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 163^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 242.

¹⁴⁷⁹ За жанр Пс 95 в. Gunkel, *Introduction*, 23, 28, 36, 54, 67, 68, 69, 79, 80, 257, 262, 273, 283; Младеновић, *Давидови псалми*, 43, 44. О псалмима Јахвеовог царевања у псалтиру в. *Ступање Господа на престо и његова универзална власт (Псалам 46)*.

ступу облака говораше њима; они чуваше заповијести његове и уредбу коју им даде (Пс 98: 7)] – опеван је у другом делу песме (Пс 98: 5–9).

Поједини источнхришћански аутори су у стиховима Пс 95 препознали слику снаге Господа који је избавио свој народ из вавилонског ропства упркос њиховим сагрешењима, налик побунама противу Самуила, Мојсија и Арона (свети Теодорит Кирски).¹⁴⁸⁰ Међутим, у патристичким списима се сачувало и христолошко тумачење псалма, у којем је царска фигура Господа изједначена са ликом Христа, јер је Син Божији тај кога су у давнини призивали и старозаветни пророци и свештеници (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Јефимије Зигабен).¹⁴⁸¹

Пс 98: 6 појао се као алилујар петог гласа на служби за пророке и, наизглед неуобичајено, као алилујар четвртог гласа у недељу прве седмице Великог поста.¹⁴⁸² У оквиру комплексног источнхришћанског литургијског система, који се развијао столећима, остали су сачувани трагови о пригодној ритуалној употреби Пс 98. Наиме, свака седмица Велике четрдесетнице била је обележена сопственом хеортолошком темом и њоме надахнутом химнографијом, а порекло таквог литургијског устројства може се тражити у јерусалимској цркви већ од времена раног хришћанства. Међутим, трансформација литургијског садржаја, превасходно везана за Цариград, утицала је на усложњавање богослужбених обреда и промену посвета првобитних седмица периода Великог поста.¹⁴⁸³ Прва недеља Великог поста, такозвана недеља православља, данас је посвећена успомени на тријумф икона након краха Иконоклазма, 842. године. Имајући у виду да се прилагођавање богослужбених обреда том догађају могле извести тек након прве половине IX века, може се поставити питање чему је била посвећена одговарајућа седмица у старијем, јерусалимском литургијском систему. Одговор доносе литургијски извори попут Типика цариградске цркве из IX–X века и незнатно млађи Синајски канонар из X–XI столећа, у којима се сачувао податак да је прва седмица Велике четрдесетнице била посвећена пророцима Мојсију, Арону и Самуилу.¹⁴⁸⁴ У складу са таквом симболиком, алилујар на литургији недеље прве седмице Великог поста био је управо шести стих Пс 98, што се очувало и у потоњем, промењеном богослужбеном поретку.¹⁴⁸⁵ Међутим, с обзиром на то да се у Пс 98: 6 поименице наводе тројица великих старозаветних пророка, може се закључити да илустрација псалма у српском рукопису није производ литургијског утицаја, већ да је у питању дословно представљање стихова Пс 98.

Још једном потврђујући пажљиво распоређивање украса у кодексу, илуминатор слика композицију *Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израиља Законима Господњим* уз прву половину Пс 98: 6 – *Мојсије и Арон, свештеници његови* – с обзиром на то да се у оквиру минијатуре не налази Самуилов лик. Композиција дидактичке природе

¹⁴⁸⁰ Θεοδωρήτου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερηνηαία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1664C–1669A (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 140–143).

¹⁴⁸¹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 421AD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 248–249); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 987B–992D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 249–250). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 98 v. *Psalms 51–150*, 53–55.

¹⁴⁸² Джурова, *Томичов псалтир* I, 105.

¹⁴⁸³ Искрпно о седмицама Велике четрдесетнице и њиховом јерусалимском пореклу v. Поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

¹⁴⁸⁴ О подацима везаним за прву седмицу Велике четрдесетнице у источнхришћанској цркви v. Мирковић, *Хеортологија*, 147–149.

¹⁴⁸⁵ Mateos, *Le Typicon* II, 23.

традиционалне је иконографије и обухвата групу верника у разговору са представницима Господа, као и уобичајене гестове проповедања. Слика се засигурно послужио искуством илустровања Пс 77: 1–2, али је првобитну композицију, у којој је пророк Мојсије био у средишту групе народа, а пророк Арон међу скупином Израиљаца, прилагодио стиховима псалма, те истакао обе пророчке фигуре.¹⁴⁸⁶

У оквиру ликовног програма који прати Пс 98 у источнохришћанским илустрованим псалтирима истакнуте су две теме – Голготски крст/*Уздизање Часног крста* и портрети светих пророка Мојсија, Арона и Самуила [Пантократор 61 (fol. 140^r), Хлудовски (fol. 98^v), *Paris. Gr. 20* (fols. 6^v–7^r), Лондонски (fols. 131^v–132^r), Барберини (fol. 168^r), Хамилтон (fol. 177^r), Балтимор (fol. 66^v) и Кијевски псалтир (fols. 136^v–137^r)].¹⁴⁸⁷ Специфична ликовна егзегеза псалма, сродна илустрацији у српском рукопису, налази се на страницама Ватиканског (fol. 179^v) и Томићевог псалтира (fol. 167^r) (сл. 151).¹⁴⁸⁸ Наиме, све три минијатуре одликује наративност композиције и фокусирање само на личности Мојсија и Арона. Међутим, с обзиром на то да је су пророци у ватиканском и бугарском рукопису представљени у уобичајеном молитвеном ставу пред Господом, за разлику од дидактичког приказа ширења Господње речи у српском рукопису [(...) *они чуваше заповијести његове и уредбу коју им даде*], може се закључити да је илустрација Пс 98: 6 у Минхенском псалтиру најверније представила стихове псалама.

ГОСПОД УСЛИШИТЕЉ МОЛИТВЕ УБОГИХ (ПСАЛАМ 101)

Молитва просјакова (fol. 128^v) (сл. 152)

мблнт[ъ]се ницин (доња маргина)¹⁴⁸⁹

Пс 101: 1–2: *Господе! Чуј молитву моју, и вика моја нек изађе преда те. Немој одвратити лица својега од мене; у дан кад сам у невољи пригни к мени ухо своје, у дан кад те призивам, похитај, услиши ме.*

На минијатури малих димензија, уметнутој у основно ткиво текста, представљен је човек средњих година и дуге косе [ницин]. Огрнут кратком тканином и голих прса, човек молитвено подиже руке ка сегменту неба у коме се налази попрсје Христа [⟨нѣс⟩ || хѣ] који га благосиља.¹⁴⁹⁰

Псалам непознатог аутора Пс 102 један је од специфичних примера индивидуалних тужбалица у псалтиру.¹⁴⁹¹ Две станце псалма (Пс 101: 3–12 и 23–28) на жанровски уобичајен

¹⁴⁸⁶ Cf. *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* уз Пс 77: 1–2 (fol. 99^v).

¹⁴⁸⁷ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 33, 43–44, pls. 21, 36; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 47–48, pl. 77, fig. 212, pl. 78, fig. 213; Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 98об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 132; *Киевская Псалтырь*, л. 136об, 137; Navice, *The Hamilton psalter I*, 439; II, fig. 159; *The Barberini Psalter*, 118–119; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 42.

¹⁴⁸⁸ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 29; Джурова, *Томичов псалтир I*, 105; II, ил. 44.

¹⁴⁸⁹ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 24; Jagić, *Einleitung*, XXVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 128.

¹⁴⁹⁰ Strzygowski, *Die miniaturen*, 51, Taf. XXXII, Bd. 71, Abb. 25; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 227. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 165^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 242, сл. 176.

¹⁴⁹¹ За специфичности жанра Пс 101 в. Gunkel, *Introduction*, 17, 36, 37, 50, 55, 94, 121, 122, 123, 130, 131, 134, 155, 157, 158, 160, 161, 164, 177, 178, 180, 186, 188, 192, 193, 251, 255, 270, 271, 275, 191, 336; Младеновић, *Давидови псалми*, 42. О одликама тужбалица у псалтиру в. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

начин, живописним и моћним метафорама, исказују страдања и боли псалмисте услед којих он дозива Господа [*Од уздисања мојега приону кост моја за месо моје* (Пс 101: 5); *Једем пепео као хлеб, и пиће своје растварам сузама* (Пс 101: 9)]. Међутим, два молитвена дела песме раздваја неочекивана химничка секција (Пс 101: 13–22) посвећена теми колективне наде у утврђивање величанственог Сиона у будућем времену [*Јер ће Господ сазидати Сион, и јавити се у слави својој* (Пс 101: 16)]. Жанровске трансформације Пс 101 указују на есхатолошки и пророчки карактер библијске песме и оплемењују молитвени тон псалма теолошким исказима наде у Господа који спашава праведнике [*Ти ћеш устати, смиловаћеш се на Сион, јер је време смиловати се на њ, јер је дошло време* (Пс 101: 13)].¹⁴⁹²

Прегршт потресних и есхатолошких стихова Пс 101 били су велики извор инспирације за бројне хришћанске ауторе. Поред објашњења патњи псалмисте као резултата понашања непријатеља који не познају Господа, у патристици су посебно развијене теме Сиона као симбола цркве и милостивог Господа који ће преобразити пропадљиво тело праведника у савршенији облик и удостојити га живота у вечним небеским насељима (Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁴⁹³ Упечатљива есхатолошко-сотериолошка димензија псалма утицала је и на његову литургијску контекстуализацију, те су се стихови Пс 101: 19–21 (*Што је проникао са свете висине своје, Господ погледао с неба на земљу, да чује уздисање сужњегово, и одријеши синове смртне; да би казивали на Сиону име Господње и хвалу његову у Јерусалиму*) појали као алилујар четвртог гласа на литургији Христовог васкрсења.¹⁴⁹⁴ С обзиром на истакнути мотив Сиона/цркве у псалму, као и на улогу старозаветне песме у васкршем богослужбеном обреду заснованој на симболици спасења заједнице верних, цитат Пс 101: 19–21 врло често красио је и куполне програме средњовековних храмова током XIII и XIV века, окружујући попрсје Пантократора у темену куполе.¹⁴⁹⁵

Упркос изузетно упечатљивим сотериолошким мотивима Пс 101, као и његовој васкршној контекстуализацији, илуминатор се опредељује да уз почетне стихове псалма, у којима стихотворац вапије за Господом помоћи, представи једноставну слику молитве.¹⁴⁹⁶ Истраживачи су указали на иконографску сличност портрета пустињака са приказом свете преподобнице, највероватније Марије Египатске, у илустрацији Пс 39, али наведене сличности ипак остају у домену уобичајеног ликовног манира илуминатора.¹⁴⁹⁷

Традиционалну ликовну егзегезу Пс 101 дефинисао је наслов псалма – сл(а)ва. ка-ф(ис ма). дї. молитва̑ нищїгѡ, ѳгда о҃ннїетѣ, ѥ ꙗ прѣдѣ г(о)с(подо)мѣ пролѣтѣтѣ мол'боу своѡ, ꙗ ѳлѡмѣ. ра. рїда ннїѣ ѡ прѣжд'ннїх̑ людїн. ꙗ пророу̑ствѡ нѡвѣх(ь) ꙗ людїн, ꙗ призв'аннїѣ, ꙗзѣкоу̑ – који је изједначио

¹⁴⁹² О исцрпној анализи литерарних мотива Пс 101, његове теологије и места псалма унутар псалтира v. A. Witt, *Hearing Psalm 102 within the context of the Hebrew Psalter*, VT 62/4 (2012) 582–606.

¹⁴⁹³ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισεις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 425C–432B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 253–255); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, col. 1676A–1684D (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 149–154). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 101 v. *Psalms 51–150*, 210–218.

¹⁴⁹⁴ Mateos, *Le Turicon* II, 95; *Типик архиепископа Никодима*, 153б.

¹⁴⁹⁵ За исцпрни преглед цркава у којима се као део куполног програма појављује цитат Пс 101 v. Томић Бурић, *Фреске Марковог манастира*, 70–71. Cf. М. Марковић, *Програм живописа у куполи*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 102.

¹⁴⁹⁶ О традиционалном молитвеном приказу v. *Молитва пророка Мојсија* уз наслов Пс 89 (fol. 111^r).

¹⁴⁹⁷ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 227. Cf. *Молитва преподобних* уз Пс 39: 3–4 (fol. 52^r).

молитву Господу са вапајима убогих.¹⁴⁹⁸ Стога је најчешће илустровани део Пс 101 у источнохришћанским псалтирима са сликама његов наслов и почетни стихови зазивања Господњег имена крајње једноставним сликама молитве убогог човека.¹⁴⁹⁹ Изузетно, у Ватиканском псалтиру псалам је илустрован наротивном композицијом Давида са народом у молитви (fol. 181^v).¹⁵⁰⁰ Приметно је, међутим, да у старијим и млађим илустрацијама Пс 101 ипак постоје иконографске разлике. Старија ликовна рецензија истицала је лик убогог, задржавајући се на дословном приказивању наслова и почетних стихова псалма [Пантократор 61 (fol. 141^v), Хлудовски (fol. 100^r) (сл. 153), Лондонски (fol. 133^v), Барберини (fol. 170^r) и Бристолски псалтир (fol. 165^v)].¹⁵⁰¹ С друге стране, илустрације у псалтирима позног средњег века, врло вероватно под утицајем литургијске употребе Пс 101, у слику су увеле Христов лик и истакле пророчки потенцијал старозаветне песме [Хамилтон (fol. 178^v), Балтимор (fol. 68^r), Томићев (fol. 169^v) и Кијевски псалтир (fol. 139^r) (сл. 154)].¹⁵⁰² На концу, може се рећи да је композиција уз Пс 101 у Минхенском псалтиру у потпуности усаглашена са традиционалном визуелном егзегезом псалма у минијатурном сликарству XIV столећа.

ВЕЛИЧАНСТВЕНА ОДА ГОСПОДУ УСТРОЈИТЕЉУ ВАСЕЉЕНЕ (ПСАЛАМ 103)

Стихови Пс 103 обухватају збир поетских слика изузетне уметничке лепоте и бескрајне радости посвећене Господњем седмодневном чину стварања Васељене. Ликовни програм псалма чине три минијатуре са каталожки и исцрпно представљеним мотивима створеног света, који су сведочанства славе и премудрости Господње. Композиције Минхенског псалтира припадају традиционалном наротивном осликовању Пс 103, које не досеже комплексну теолошку и догматску поруку псалма и природу усхићење душе приликом созерцавања природе коју је створио Господ.

Људи копају и ору земљу (fol. 131^v) (сл. 155)

земља, а људнѣ копајѹ и ѳроуѹ (доња маргина)

Пс 103: 5: *Утврдио си земљу на темељима њензиним, да се не помјести ва вијек вијека.*

Пс 103: 12: *На њима птице небеске живе; кроз гране разлеже се глас њихов.*

Пс 103: 14: *Дајеш да расте трава стоци, и зелен на корист човјеку, да би изводио хљеб из земље.*

Пс 103: 19–20: *Створио си мјесец да показује времена, сунце познаје запад свој. Излази човјек на посао свој, и на рад свој до вечера.*

¹⁴⁹⁸ За наслов Пс 101 у Минхенском псалтиру v. Jagić, *Einleitung*, XL; Ševčenko, *Psalmittel*, 75. За значење речи нициј у црквенословенском језику v. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских* II, 168; Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, 142.

¹⁴⁹⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 101.

¹⁵⁰⁰ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 30.

¹⁵⁰¹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 33, 63, pls. 21, 57; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 48, pl. 78, fig. 215; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 100; *The Barberini Psalter*, 119.

¹⁵⁰² Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 132–133; *Киевская Псалтырь*, л. 139; Navice, *The Hamilton psalter* I, 440; II, fig. 160; Джурова, *Томичов псалтир* I, 105; II, ил. 45; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 42.

На схематски приказаној земљаној површини [земља] распоређене су људске фигуре са леве и животињске фигуре са десне стране. Тројица мушкараца, различите старосне доби и у једноставним хаљинама, замахују алатима налик мотикама, спремајући се да копају. Голобради младић у првом плану, одевен у плаву крзнену хаљину, левом руком држи дрвени плуг у који су упрегнута два велика вола црвене и плаве боје, док му је у десници дугачка батина. На земљи је видљиво метално плаво рало. Иза волова упрегнутих у дрвени јарам насликани су гавран између две неидентификоване птице и животиња налик вуку. Композицију наткриљује широки сегмент неба [н(ε)бо] у коме су представљени сузолики мотиви Месеца [лоуна] и Сунца [слнь(це)] одговарајућих боја.

Земља, гора, вода, животиње и птице (fol. 132^r) (сл. 156)

земља, пљна звѣри и птницъ, и горѣ и на горахъ вѣды (горња маргина)

Пс 103: 5–6: *Утврдио си земљу на темељима њензиним, да се не помјести ва вијек вијека. Безданом као хаљином одјенуо си је; на горама стоје воде.*

Пс 103: 10: *Извео си изворе по долинама, између гора теку воде.*

Пс 103: 12: *На њима птице небеске живе; кроз гране разлеже се глас њихов.*

Пс 103: 14: *Дајеш да расте трава стоци, и зелен на корист човјеку, да би изводио хљѣб из земље.*

Пс 103: 21: *Лавови ричу за плијеном, и траже од Бога хране себи.*

Десним делом минијатуре доминира мотив велике стене [гѣри] на чијем врху се налази водена површина неправилног облика [вѣди]. Остатак слике запремају прикази различитих четвороножних животиња и птица, непропорционалних димензија. Са лева на десно нижу се представе црвеног лава и пса, затим, у горњем делу, два црна гаврана, плавог фазана, пауна декоративног црвеног репа и неидентификоване животиње у лежећем положају, са роговима на глави (?). Испод њих налазе се пас и црна четвороножна животиња са влатима траве у устима. Сценографију композиције чини схематски приказана земља разуђена плавим бусенима траве [земља].

Земља, море, барка и становници воде (fol. 133^r) (сл. 157)

земља, и мѣре, и вѣ нѣмъ, гѣды, и корабы, плавають (доња маргина)¹⁵⁰³

Пс 103: 9: *Поставио си међу, преко које (воде) не прелазе и не враћају се да покрију земљу.*

Пс 103: 25–26: *Гле, море велико и широко, ту гмижу без броја, животиња мала и велика; ту лађе плове, крокодил којѣга си створио да се игра по њему.*

На основном златном фону минијатуре представљена је стеновита површина четвороугаоног облика [(зем)ља] испуњена водом [море]. Унутрашње море је подељено на два дела помоћу усправно насликаног земљоуза. На левом пољу слике приказана су морска створења – две испреплитане морске змије и два фантастична змијолика створења са човеколиким главама, од којих једно има и крила, краба и малено вишекрако створење. Међутим, водену површину насељавају и две четвороножне копнене животиње – медвед [г

¹⁵⁰³ За све натписе који прате минијатуре Пс 103 v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 24; Jagić, *Einleitung*, XXVIII–XXIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 128–129.

а[ди] и створење налик лисици.¹⁵⁰⁴ Наспрам њих, у другом делу мора, насликана је барка [ко ра(бъ)] са раширеним белим једрима на којима је упечатљиви црвени крст.¹⁵⁰⁵ Двојица младића у барци намештају једра, трећи седи и весла, а четврти се нагиње преко барке, пружајући десницу ка персонификацији мора. Персонификовани водени лик представљен је у обличју девојке дуге косе, која је у црвеној хаљини и обнаженог торзоа. Девојка јаше фантастичну пернату морску животињу налик птици, а у десној руци држи макету истоветног брода, на чијим је једрима исписано: м || р. У морској води налази се прегршт малених водених животиња – хоботнице и змијолика бића.¹⁵⁰⁶

Приликом величања Господњих чудотворних дела кроз историју Израиља у псалмима често је употребљаван мотив стварања Васељене. Међутим, наспрам појединачних референци на прва поглавља књиге *Постања* у псалтиру [*Кад погледам небеса твоја, дјело прста твојих, мјесец и звијезде, које си ти поставио* (Пс 8: 3); *Господња је земља и што је год у њој, васиљена и све што живи на њој. Јер је он на морима основа, и посред ријека утврди је* (Пс 23: 1–2)], Давидов Пс 103 издваја се као изузетна уметничка творевина у потпуности заснована на старозаветном наративу из Пост 1–2.¹⁵⁰⁷ Пажљиво формирана структура псалма усаглашена је са седмодневним стварањем света из Светог писма: стварање светлости (Пс 103: 2; Пост 1: 3–5), развијање небеског свода и воде над небесима (Пс 103: 2–4; Пост 1: 6–8), утврђивање копна и мора са биљем (Пс 103: 5–18; Пост 1: 9–13), стварање небеских светила (Пс 103: 19–23; Пост 1: 14–19), удахњивање живота свим душама, птицама, морским животињама, зверима земаљским и човеку (Пс 103: 25–30; Пост 1: 20–31) и дан одмора посвећен величању Господа и благосиљању његових творевина (Пс 103: 31–34; Пост 2: 1–4). Међутим, Пс 103 не представља пасивну верзију стварања Васељене из *Постања*, већ обиљем радосних и живих метафора, попут стихова *Обукао си се у величанство и красоту. Обукао си свјетлост као хаљину* (Пс 103: 1–2) или *Сите се дрвета Божија, кедрни Ливански, које си посадио; на њима птице вију гнијезда; станак је родин на јелама* (Пс 103: 16–17), осликава неописиву лепоту Господњег дела.¹⁵⁰⁸ На концу, библијска песма је уоквирена радосним усклицима *Благосиљај, душо моја, Господа!* (Пс 103: 1, 35), који указују на то да је стваралачки наратив употребљен као основ за приношење хвале величанственом творцу и који истичу химнички карактер Пс 103.¹⁵⁰⁹ Наравно, лепота

¹⁵⁰⁴ За значење речи гађ (гмизавац, рептил) у црквенословенском језику в. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских* I, 202; Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, 53.

¹⁵⁰⁵ За значење речи ко̀ра(бъ) (лађа) у црквенословенском језику в. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских* I, 476; Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, 100.

¹⁵⁰⁶ За иконографски опис свих минијатура Пс 103 в. Сырку, *Стари српски рукописи* II, 54; б Strzygowski, *Die miniaturen*, 51–53, Taf. XXXII, Bd. 72–74; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 227–229. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 169^v, 171^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 242.

¹⁵⁰⁷ За мотиве Пост 1–2 у псалмима в. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарицу* (Псалм 8); *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља* (Псалм 23).

¹⁵⁰⁸ О структури, темама, поетским мотивима и теологији Пс 103, као и о његовој интертекстуалној вези са Ген 1–2 в. А. Krüger, *Das Lob des Schöpfers. Studien zu Sprache, Motivik und Theologie von Psalm 104*, Neukirchen 2010, passim; R. M. Davidson, *The Creation theme in Psalm 104*, in: *The Genesis Creation account and its reverberations in the Old Testament*, ed. G. A. Klingbeil, Berrien Springs, MI 2015, 149–188; E. van Wolde, *Separation and creation in Genesis 1 and Psalm 104, a continuation of the discussion of the verb כָּרַךְ*, VT 67 (2017) 638–646.

¹⁵⁰⁹ О химничким карактеристикама Пс 103 в. Gunkel, *The Psalms*, 12, 30–31; idem, *Introduction*, 21, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 49, 51, 52, 53, 82, 121, 259; Младеновић, *Давидови псалми*, 34, 35, 161–162,

створеног света не остаје само у домену естетског и оком видљивог, већ је утемељена у Господњој премудрости којом је Васељена добила своје облике (*creatio prima*) и љубави којом се Господ и у тренутку садашњости псалмисте стара о Универзуму (*creatio continua*). Стога се у Пс 103 могу препознати и елементи мудроносне књижевности, посебно истакнуте стихом који представља *scix interpretum* псалма и појашњење природе Господњег стваралаштва – *Како је много дјела твојих, Господе! Све си премудро створио; пуна је земља блага твојега* (Пс 103: 24).¹⁵¹⁰ Црквени оци остају задивљени поетиком Пс 103 и пишу дуге и поучне теолошке трактате о Господњој промисли оличеној у свим деловима његовог стваралачког процеса и о славословљу које му треба приносити васцела творевина (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Теодорит Кирски, Јефимије Зигабен).¹⁵¹¹

Стваралачки наратив у стиховима Пс 103 усклађен је и са природом литургијске употребе псалма. Тема стварања света била је значајан мотив свакодневне вечерње службе, посвећене целокупној икономији спасења.¹⁵¹² Стога, након кађења и уводног возгласа, вечерње почиње читањем Пс 103, предначинателним псалмом, који евоцира првобитно стање блаженства, радости и захвалности Господу за даривање животног даха.¹⁵¹³ Химнички стихови с почетка и краја псалма (Пс 103: 1, 35) употребљавани су и као прокимен четвртог гласа на васкршњој литургији, која оглашава радост поводом Христове победе над смрћу.¹⁵¹⁴

Имајући на уму обиље литерарних мотива који се појављују у поетској верзији Пост 1–2, сликар Минхенског псалтира је у појединачним композицијама које прате Пс 103 објединио већи број стихова псалма. Сасвим разумљиво, то је проузроковало нарушавање уобичајеног концепта распоређивања ликовног украса у српском рукопису, искључиво уз стих који слика илуструје.

Минијатуре *Људи копају и ору земљу* и *Земља, гора, вода, животиње и птице* налазе се на почетку четврте и најдуже строфе Пс 103, посвећене утврђивању земље и мора и стварању биљака (Пс 103: 5). Прва представа аграрне тематике заиста ставља у први план благодати обрађивања земље и сваког рода који се рађа из тла (Пост 1: 11–12). Приликом истраживања иконографских карактеристика малобројних илустрација српског рукописа, Полихроније Сирку бележи да ношња земљорадника са слике и њихови алати одговарају

226. Детаљније о жанру химни в. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарицу* (Псалам 8).

¹⁵¹⁰ Веза са мудроносним псалмима може се приметити и у теми судбине грешника којом се библијска песма окончава [*Нека нестане грјешника са земље, и безбожника нека не буде више!* (Пс 103: 35)]. Berlin, *Wisdom of Creation*, 71–83. О тематским особеностима мудроносних псалама в. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника* (Псалам 1).

¹⁵¹¹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 433D–441C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 258–262); Augustinus, Hipponesis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 36, col. 1358–1378 (NPNF VIII, 510–520); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1693B–1708C (*Theodoret of Cyrus, 1–72, 161–170*); Ευθυμίου μοναχου του Ζηγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1017D–1032C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 262–264). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 103 в. *Psalms 51–150, 227–242*.

¹⁵¹² О симболици вечерње службе в. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника* (Псалам 1).

¹⁵¹³ *Титик архиепископа Никодима*, 126. Cf. Мирковић, *Православна литургика* II/1, 16; idem, *Православна литургика* I, 140.

¹⁵¹⁴ Mateos, *Le Turicon* II, 176. Одговарајући стихови – *чиниш ветрове да су ти анђели, пламен огњени да су ти слуге* (Пс 103: 4) – појали су се и као прокимен четвртог гласа и причастан на празнике чуда светог арханђела Михаила у Хони и сабора светог арханђела Михаила. V. Mateos, *Le Turicon* I, 95; *Титик архиепископа Никодима*, 35a, 57a.

српској народној одећи и земљорадничком оруђу.¹⁵¹⁵ Међутим, једноставне хаљине мушкараца који копају насликане су у уобичајеном иконографском маниру за групне представе *обичних* људи у Минхенском псалтиру.¹⁵¹⁶ Ни у приказима алата којима људи обрађују земљу не могу се видети такозвани народни елементи. Историчарка уметности и археолог, Марија Парани, оценила је, на основу археолошких и етнографских извора у највећем броју нађених на територији Србије, Бугарске и северне Грчке, да је византијско друштво употребљавало уобичајене аграрне алатке и то најчешће рало и плуг и различите врсте српова и мотика са дрвеном дршком и металном оштрицом.¹⁵¹⁷ Дакле, иако везани за сувремену праксу обрађивања земље у средњовековном друштву, представе аграрног оруђа на слици *Људи копају и ору земљу* у Минхенском псалтиру не садрже искључиво српска народна обележја.¹⁵¹⁸ У циљу обухватања већег броја мотива стварања Васељене из Пс 103, уметник представља и сегмент неба са Сунцем и Месецем изведеним на традиционални иконографски начин (Пс 103: 19) и птице и животиње које се хране ниским растињем (Пс 103: 12, 14).¹⁵¹⁹ Приликом песничког описа улоге небеских светила у раздвајању дана и ноћи, псалмопојац помиње и уређење дана који човек проводи у послу (Пс 103: 20), који је неминовно везан за земљу, то јест представљене земљорадничке радове на слици.

Збир иконографских мотива присутан је и на наредној минијатури, *Земља, гора, вода, животиње и птице*. Мотив утврђеног копна још једном представља основу илустрације (Пс 103: 5) на којој се налази разнолики свет реалистично приказаних животиња и птица (Пс 103: 12, 14, 21), налик одговарајућим приказима на илустрацијама египатских казни или хвалитних псалама; уметници се само поигравају колоритом живих бића.¹⁵²⁰ На десном крају слике, гора са водом на свом врху директно је ликовно уобличење стихова псалма (Пс 103: 6, 10).¹⁵²¹

Композиција *Земља, море, барка и становници воде* издваја се од других илустрација Пс 103 у српском рукопису због свог алегоријског ликовног језика. Наиме, поред дословног преношења садржаја библијске песме – земље, мора, разноликих водених бића и лађе (Пс 103: 9, 25–26) – на композицији се налази и персонификовани морски лик. Истицање литерарних мотива лађе и крокодила који се игра по мору у Пс 103 представљају одјек блискоистичних религијих тема и уверења да божанства чувају пловила од морских немани, посебно изражених у феничанској пловидбеној традицији.¹⁵²² Међутим, у оди Господњем

¹⁵¹⁵ Сырку, *Стари српски рукописи* II, 54.

¹⁵¹⁶ Cf. *Чаши смрти* (fol. 1^v); *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v); *Каматник* уз Пс 14: 5 (fol. 21^r); *Сусрет Давида и свештеника Ахимелеха* уз наслов Пс 33 (fol. 43^v); *Химна пророка Јеремије и народа Јерусалима Господу* уз наслов Пс 64 (fol. 81^r); *Изградња храма у присуству Давида музичара* уз Пс 95: 6 (fol. 124^v); *Земља, море, барка и становници воде* уз Пс 103: 9, 25–26 (fol. 133^r); *Грђд и огањ падају на Египат и Смрт свих прворођених Мисираца* уз Пс 104: 32, 36 (fol. 137^r); *Пламен сажиге грешнике* уз Пс 105: 18 (fol. 139^v); Друга библијска ода – *Израиљци граде архитектонско здање својом крвљу* (fol. 190^r).

¹⁵¹⁷ О византијском земљорадничком оруђу v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 199–202, pls. 207–208.

¹⁵¹⁸ Хипотезу о балканском народном пореклу одеће и алата људи на композицији *Људи копају и ору земљу* одбацио је и Вучковић, *Неколико слика*, 111–112, сл. 4.

¹⁵¹⁹ За иконографију и симболизам сузоликих персонификација Сунца и Месеца v. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17, 19 (fol. 31^v).

¹⁵²⁰ Cf. *Десет египатских пошаста* – *грђд* уз Пс 77: 48–51 (fol. 105^r); *Земаљске творевине славе Господа* уз Пс 148: 7–10 (fol. 181^v); *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150: 6 (fol. 146^r).

¹⁵²¹ Cf. водене површине на минијатури *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r).

¹⁵²² За исцрпну анализу симболике Пс 103: 25–26 v. С. Uehlinger, *Leviathan und die Schiffe in Ps 104, 25–26*, *Biblica* 71/4 (Roma 1990) 499–526; G. Kwakkel, *The monster as a toy. Leviathan in Psalm 104:26*, in: *Playing with Leviathan. Interpretation and reception of monsters from the Biblical world*, ed. K. van Bekkum et al., Leiden–

стваралачком чину, у таласима се више не налази морска неман, левијатан, космичка сила зла коју је Творац обуздао и победио [*Ти си силом својом раскинуо море, и сатро главе воденим наказама. Ти си размрсао главу крокодилу, дао га онима који живе у пустињи да га једу* (Пс 73: 13–14); *Тада ће Господ покарати мачем својим љутијем и великим и јаким левијатана, пругу змију, и левијатана, кривуљасту змију, и убиће змаја који је у мору* (Ис 27: 1)], већ весело биће створено за игру, попут истог у старозаветној *Књизи о Јову* [*Хоћеш ли удицом извући крокодила или ужем подвезати му језик? (...) Хоћеш ли се играти са њим као са птицом, или ћеш га везати дјевојкама својим?* (Јов 40: 20, 24)]. Из тога проистиче да је мотив некадашње морске немани сада сведочанство Господње радости и љубави према свим створеним бићима, а величанственост његовог стваралачког опуса посебно је упечатљива у изразито великим и чудесним представницима Васељене, попут огромног морског бића левијатана или *кедара Ливанских* које је Господ посадио (Пс 103: 16).

Комплексни збир догматских идеја који је проткан кроз сихове Пс 103: 25–26 преточен је у слику на којој је истакнута природа створеног мора његовим персонификованим ликом. Традиционални иконографски образ персонификације Мора, християнизована верзија античких грчких представа Нереида које јашу кроз морске таласе, заснива се на приказу полунаге женске фигуре која јаше морску неман или делфина, ретко крилате, са различитим атрибутима у рукама (амфора, весло, скиптар, клешта рака). На основу литерарног упоришта у Пс 113: 3: *Море виде и побеже, Јордан се поврати унатраг*, персонификација Мора постала је веома рано неизоставни елемент слике *Христовог крштења*, док се од XI столећа слика и на композицијама *Страшног суда*, по узору на апокалиптични библијски опис код светог Јована Богослова [*И море даде своје мртваце, и смрт и накао дадоше своје мртваце; и суд примише по дјелима својима* (Отк 20: 13)].¹⁵²³ Иконографска необичност морске персонификације у Минхенском псалтиру огледа се у њеном атрибуту барке, која се појављује у рукама Мора искључиво у монументалним ликовним програмима посвећеним теми *Страшног суда* у XIII и XIV столећу [*Света Тројица у Сопоћанима* (с. 1265), *Богородица Љевишка у Призрену* (1310–1313), *Благовештањска црква у светогорском манастиру Ватопед* (1311/1312; пресликано у XVIII веку), *Богородица Форбиотиса у Асину на Кипру* (1332/1333), *Ваведење Богородице у манастиру Велуће* (1373–1377), *Успенски сабор у Владимиру* (1408)].¹⁵²⁴ Истицање лађе поновљеним представљањем, у мору и рукама персонификације Мора, приликом чега је илуминатор могао да се угледа на савремена иконографска решења, и њено јасно обележавање одговарајућом старословенском речју *кора(къ)* неизоставно је резултат жеље што вернијег приказивања стихова псалма. С друге стране, остаје нејасно зашто је сликар међу змијоликим становницима мора насликао и четвороножне копнене животиње.

На листовима илустрованих књига псалама средњег века сачувало се прегршт иконографски разноликих представа покрај Пс 103.¹⁵²⁵ Најједноставније илустрације

Boston 2017, 77–89. Cf. Berlin, *Wisdom of Creation*, 81–82; Davidson, *The Creation theme in Psalm 104*, 168–169. Феничанска традиција пловидбе забележена је и у Старом завету. V. Ис 2: 16; 33: 21; Јез 27.

¹⁵²³ Искрпно о идејним основама и иконографији персонификацији Мора у византијској уметности v. Popovich, *Personifications*, 30–37. О значају стихова Пс 113 за обликовање христолошких морских и речних персонификованих ликова v. *Крштење Христово* уз Пс 113: 3 (fol. 149^r) (са старијом литературом). О Нереидама, деци мора и кћерима морског пророка Нереја и морске нимфе Дориде, у грчкој митологији v. Grevs, *Grčki mitovi*, 113–115.

¹⁵²⁴ Popovich, *Personifications*, 311–313, 314–315, figs. 37, 38; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 73; Стародубцев, *Српско зидно сликарство II*, 19, сл. 5; Годић, *Фреске манастира Сопоћани*, 184, сл. 125.

¹⁵²⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 103.

псалма односе се на схематске и сферичне приказе Васељене, праћене мотивима воде и небеских светила (Пс 103: 2–10, 19), и приказ роде која је свила гнездо на врху стуба (Пс 103: 17) [Хлудовски (fols. 103^r, 104^r), *Par. Gr. 20* (fols. 11^r, 12^r) и Барберини псалтир (fols. 175^r, 176^r)].¹⁵²⁶ У Лондонском псалтиру ликовни програм употпуњен је сликама Давида у молитви и планине са зверима (fols. 137^r–138^v).¹⁵²⁷ Подједнако наративне су и минијатуре у Ватиканском псалтиру, које Давидову молитву постављају у подножје небеског сегмента са Христом и анђелима (fols. 143^{r-v}).¹⁵²⁸ Позносредњовековне илустрације Пс 103 карактеристичне су по својој комплекснијој иконографији, много сроднијој ликовним решењима у српском псалтиру. Хамилтон псалтир садржи представу Христа окруженог симболима јевађелиста, кога славе светитељи и анђели и уобичајене мотиве птица на гнезду и лађа у води (fols. 72^r–73^v).¹⁵²⁹ Илустрације Пс 103 у Балтимор (fols. 182^v–184^v) и Кијевском псалтиру (fols. 143^r–144^v) су истоветне – двоструке слике гора преко којих протичу реке, јелен покрај дрвета испуњеног птицама и морске немани покрај персонификације Мора.¹⁵³⁰ На концу, Томићев псалтир на уобичајен начин обједињује многобројне иконографске мотиве у једну композицију (fol. 174^r), која највише наликује сликама уз Пс 103 у Минхенском псалтиру по својој наративности и неуобичајеној епизоди обрађивања земље (сл. 158).¹⁵³¹

Исцрпно набрајање разноликих илустрација уз стихове Пс 103 у источнохришћанским илустрованим псалтирима може само делимично бити од помоћи. Најпре треба истаћи да је изузетна наративност ликовног програма псалма у Минхенском псалтиру усклађена са традиционалним осликовањем Пс 103 у периоду позног средњег века. Такође, персонификације Мора на листовима Балтимор и Кијевског псалтира потврђују да се у том периоду уметници служе алегоричким мотивима преузетим из класичне уметности, а који се у старијим псалтирима појављили једино у каролиншком Штутгартском псалтиру (fol. 117^v). Начелне тематске сличности српског рукописа са Томићевим псалтиром потврђују да су два јужнословенска рукописа заиста почивала на заједничком, данас изгубљеном ликовном предлошку. Међутим, тематско „распарчавање“ наратива у Минхенском псалтиру и инсистирање на појединачним иконографским детаљима указују на то да је сликар српског кодекса највероватније самостално проширио сведенији ликовни узор.

ИСТОРИЈА ИЗРАИЉА ОД ВРЕМЕНА АВРАМА ДО УЛАСКА У ОВЕЋАНУ ЗЕМЉУ КАНААНСКУ – ВЕЧНИ ЗАВЕТ ГОСПОДА СА ИЗРАИЉОМ (ПСАЛАМ 104)

Пс 104 представља поетску верзију хронолошки исприповеданих епизода израилске прошлости из старозаветних књига *Постања* и *Изласка*, од времена склапања завета између Господа и Аврама до доласка Израиља у обећану земљу канаанску. Низом илустрација старозаветних наратива, илуминатори српског рукописа успешно су пренели у слику теолошку срж стихова псалма – оданост и посвећеност Господа завету начињеним са

¹⁵²⁶ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 44, pl. 37; Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 103, 104; *The Barberini Psalter*, 122.

¹⁵²⁷ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 48–49, pl. 80, figs. 221–223.

¹⁵²⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 30–31.

¹⁵²⁹ Navice, *The Hamilton psalter* I, 441–442; II, figs. 163–165.

¹⁵³⁰ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 133–134; *Киевская Псалтырь*, л. 143–144об; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 42.

¹⁵³¹ Джурова, *Томичев псалтир* I, 105–106; II, ил. 46.

Израиљем, приказаних кроз историјску призму догађаја из времена старозаветних патријарха и смене генерација израиљског народа.

Жртва Аврамова (fol. 134^v) (сл. 159)

прѣвѣдѣ, ѡбраамъ, на жрътвоу с(ы)на своѣго, нсака (горња маргина)

Пс 104: 8–9: *Памти у вијек завијет свој, ријеч, коју је дао на тисућу кољена, што је заветовао Авраму, и за што се клео Исаку.*

У средишту планинског пејзажа приказан је старозаветни праотац Аврам [пат(...)],¹⁵³² који се спрема да жртвује Господу свог сина јединца Исака [нсакъ] – Пост 22. Аврам клечи на коленима пред ватреним огњем [ог(ъ)нѣ]; левом руком драматично држи свезаног сина за главу, док му је у десници нож. У последњем часу, праотац окреће главу од Исака и усмерава поглед ка сегменту неба са златним звездама у врху минијатуре. Покрај Аврама представљено је и стабло [гръмъ] за које су привезане две животиње. Ту су оседлани магарац којим су отац и син дошли до места жртвовања у земљи Морији (Пост 22: 3, 5), као и ован [ов(ъ)нѣ] који се чудесно појавио у честару да би заузео Исаково место на жртвенику (Пост 22: 13).

Тријумф праведног Јосифа – Фараон поставља Јосифа за намесника Египта (fol. 135^r) (сл. 160)

ц(а)рѣ фарѡнѣ, степѣѣ, ѡсѣфѣ, на ц(а)рс(ъ)тво, в(ъ) с(ем)оу ѣгѣптоу (доња маргина)

Пс 104: 21: *Постави га Господарем над домом својим, и заповједником над свијем што имаше.*

Испред високог зида наткривеног раширеним црвеним велумом приказано је миропомазање Јосифа за цара Египта (Пост 41: 39–41). Египатски фараон, одевен у црвену владарску хаљину богато оплемењену златним тендрилима и златним појасом око струка, приказан је у тренутку даривања ознака владарског достојанства праведном Јосифу. Мисирски владар десницом ставља круну на Јосифову главу, док му левом руком предаје мач. У подједнако раскошној хаљини са златом извезеним орнаментима шаховских поља, будући владар Египта повија главу како би примио круну, а левицом прихвата мач.¹⁵³³ Иза фараона је један од његових дворјана, док се иза праведног Јосифа налази поворка од шесторице великодостојника који се скрушено клањају. Архитектонска кулиса разиграна је схематски изведеном декоративном маском у профилу.

Тријумф праведног Јосифа – Јосиф влада свом земљом мисирском (fol. 135^v) (сл. 161)

вѣнѣдѣ, ѡсѣфѣ, вѣ ѣгѣпѣтъ, прѣмѣ ц(а)рс(ъ)тво (доња маргина)

Пс 104: 22: *Да влада над кнезовима његовијем по својој вољи, и старјешине његове уразумљује.*

¹⁵³² Ихор Шевченко претпоставља да су у питању фрагменти некадашњег грчког натписа ПАТНР (Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 130). Заиста, једно од обећања које је Господ дао Авраму је да ће постати отац многим народима, те се у старозаветним и новозаветним нарративима он често и именује као отац. Cf. *Од мене ево завет мој с тобом да ћеш бити отац многим народима* (Пост 17: 4).

¹⁵³³ Ихор Шевченко забележио је да су се на црвеном велуму изнад Јосифа налазили трагови сигнатуре цара ѡ(сѣ)фѣ, већма уништени већ у тренутку његовог истраживања рукописа – Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 130.

У схематски приказаном стеновитом пејзажу Египта развијена је слика владавине праведног Јосифа над Мисиром (Пост 41: 42–44). Први план минијатуре запремају црвене раскошне кочије наткривене црвеним велумом, које вуку два пропета коња, од којих само један има јахача. У кочијама, на омањем црвеном престолу, седи египатски владар Јосиф [(...) | (...) || ѿ[снф(ь)] коме се обраћају двојица великодостојника. Раскошна црвена хаљина налик Јосифовој одори на претходној минијатури употпуњена је златним владарским венцем на његовој глави. У другом плану композиције представљени су великодостојници на коњима, иза којих је и велика скупина допојасно приказаних људи. У питању је збор сународника којима ће владати праведни Јосиф, а који представља читав Египат [земља египтска].

Долазак Јакова и Израилџа у Египат (fol. 136^r) (сл. 162)

прѣде, ѿковѣ, къ с(ы)ноу своѣмоу ѿсѣфѣ, въ землю хамовѣ (доња маргина)

Пс 104: 23: *Тада дође Израилџ у Мисир, и Јаков се пресели у земљу Хамову.*

За приказ доласка Јакова и Израилџа у Египат (Пост 46: 1–30) искоришћено је композиционо решење употребљено у претходној минијатури. Место раскошних црвених владарских кочија представљене су једноставна кола која вуку два коња, од којих поново само један има јахача. Старац Јаков [ѿковѣ], који седи у колима, на некој врсти црвеног кревета са јастуком, приказан је у разговору са својим најмлађим сином Венијамином [вениѿ мѿнѣ]. Група египатских старешина и великодостојника у раскошним хаљинама и на коњима, са минијатуре на претходном листу, замењена је овде приказом Израилџа који стиже у Мисир [земља хамова]. Међу Израилџима има људи свих старосних доба, од старца дугих седих брада, преко голобрадих младића, до деце, и сви се скупа тискају, ходајући кроз стеновити пејзаж. Посебно су занимљиви прикази двеју жена које доје бебе у повојима. Појединци су на коњима, а са њима се креће и њихова стока (бикови и јарчеви).

Град и огањ падају на Египат и Смрт свих прворођених Мисираца (fol. 137^r) (сл. 163)

гнѣвъ в(о)ж(и)н, възде, на егѣптъ, и оуби прѣвѣнцѣ егѣптскѣ (доња маргина)

Пс 104: 32: *Мјесто дажда посла на њих град, живи огањ на земљу њихову.*

Пс 104: 36: *И поби све првенце у земљи њиховој, првине свакога труда њихова.*

Дводелна минијатура посвећена је илустровању двеју пошаста које је Господ послао на Египат – град (Изл 9: 13–35) и смрт сваког прворођеног Мисирца (Изл 11: 4–12: 32). Горњи сегмент композиције запремају прикази чемпреса и винове лозе, који страдају под налетом града, док се у доњој зони налази приказ групе Египћана који леже на земљи и горе у пламеновима гнева Господњег. Иза њих се налазе два архитектонска здања повезана црвеним велумом.

Прелазак преко Црвеног мора (fol. 137^v) (сл. 164)

прѣв(е)де мѣнѣ рѣде ѣвренскѣ крозѣ урѣдноу мѣре (горња маргина)¹⁵³⁴

Пс 104: 37: *Изведе Израилџце са сребром и златом, и не бјеше суштала у племенима њиховијем.*

¹⁵³⁴ За натписе који прате минијатуре Пс 104 v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 24; Jagić, *Einleitung*, XXIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 130–132.

Ликовни програм који прати Пс 104 завршава се сликом *Преласка преко Црвеног мора* (Изл 14). Израил ходи по сувој земљи морског дна предвођен пророком Мојсијем [פֿרֿוֹחֿ | מֿוֹשֶֿׁה]. Старозаветни пророк, одевен у хитон и химатион, са златним клавусом на рамену, ослања се на штап у левој руци, док десном гестикулира ка народу. Покрај њега је његов брат Арон у уобичајеној јеврејској првосвештеничкој одећи. Скупину Израиљаца која их прати чине људи различитог старосног доба, од којих двојица у рукама носе позлаћене Таблице закона великих димензија. Плави и црвени сегменти који уоквирују композицију слове за Црвено море које се раздвојило пред Мојсијем.¹⁵³⁵

Пс 104 један је од ретких историјских псалама, то јест легенди у псалтиру, који користи историјске наративе из Петокњижја у циљу величања Господа.¹⁵³⁶ Након уобичајеног уводног позива на хвалу (Пс 104: 1–6) и описа завета који је Господ направио са Аврамом (Пс 104: 7–11), стихотворац хронолошки ниже поетски уобличене историјске слике – лутање Аврама и његовог сина Исака по свој земљи (Пс 104: 12–15), Јосиф у Египту (Пс 104: 16–22), Јаков и Израил у Египту (Пс 104: 23–38) и величанствени одлазак Израиља у пустињу (Пс 104: 39–45). Главна идеја која обједињује наративе у јединствену литерарну целину је вечно и безусловно Господње обећање земље израиљским прецима [*Памти у вијек завјет свој, ријеч, коју је дао на тисућу кољена, што је завјетовао Авраму, и за што се закleo Исаку. То је поставио Јакову за закон, и Израиљу за завјет вјечни, говорећи: теби ћу дати земљу Хананску у нашљедни дио* (Пс 104: 8–11)].¹⁵³⁷ Испуњење заветног обећања, које је део сотериолошке историје Израиља, прославља се и на крају песме [*И изведе народ свој у радости, изабране своје у весељу. И даде им земљу народа и труд туђинаца у нашљедство. Да би чували заповијести његове, и законе њихове пазили. Алилуја* (Пс 104: 45)], чиме се јасно истиче химнички карактер Пс 104.¹⁵³⁸

Црквени оци хришћанске цркве приљежно повезују појединачне стихове Пс 104 са њиховим литерарним упориштима у Петокњижју; протумачени след историјских наратива стављају у функцију величања Господа и његовог завета са Израиљом (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Августин и Теодорит Кирски).¹⁵³⁹ С обзиром на доминантну

¹⁵³⁵ За иконографски опис свих минијатура Пс 104 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 53–55, Taf. XXXIII–XXXV, Bd. 75–80; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 229–233. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 173^r–177^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 242.

¹⁵³⁶ О одликама историјских псалама у псалтиру v. *Историја Израиља од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израил* (Псалам 77).

¹⁵³⁷ О структури Пс 104, његовим темама и егзегетској вредности стихова, као и о интертекстуалном односу псалма са наративима из Петокњижја v. R. J. Clifford, *Style and purpose in Psalm 105*, *Biblica* 60 (Roma 1979) 420–427; A. Berlin, *Interpreting Torah traditions in Psalm 105*, in: *Jewish Biblical interpretation and cultural exchange. Comparative exegesis in context*, ed. N. B. Dohrmann, D. Stern, Philadelphia 2008, 20–36, 239–243; Gärtner, *The historical Psalms*, 383–385; J. Vette, ‘Gott führt sein Volk hinaus mit Freude’ — *Die Geschichte des Gottesvolkes als Grund zum Danken: Psalm 105*, in: *Das Buch der Psalmen 3. Psalm 90–151*, ed. M. Oeming, J. Vette, Stuttgart 2016, 98–101.

¹⁵³⁸ О жанру Пс 104 v. Gunkel, *The Psalms*, 11, 30–31; idem, *Introduction*, 22, 25, 32, 54, 64, 247–249, 322, 337. О жанровским карактеристикама химни у Псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу* (Псалам 8).

¹⁵³⁹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 441C–446C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 264–266); Augustinus, Hipponesis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 37, col. 1390–1404 (NPNF VIII, 520–525) – са алегоријским тумачењима старозаветних слика у христолошком контексту; Θεοδωρίτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1708C–1721C (*Theodoret of Cyrus, 73–150, 171–179*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 104 v. *Psalms 51–150*, 242–246.

историчност Пс 104, литургијска употреба псалма није утицала на његову визуелну егзегезу.¹⁵⁴⁰ Минијатуре које прате Пс 104 у илустрованим источнохришћанским псалтирима искључиво су наративног типа, као и у већини историјских псалама.¹⁵⁴¹

У Минхенском псалтиру след слика које красе Пс 104 организован је веома брижљиво и појединачне минијатуре без изузетака налазе се тик уз стихове које илуструју. Секвенца историјских догађаја отвара се представом теолошке суштине псалма – заветом склопљеним између Господа и Аврама. Иако је Господње обећање истицано више пута у старозаветној књизи *Постања* (Пост 12: 1–3; 15: 12–21; 17: 1–8), Господњи завет је запечаћен Аврамовом апсолутном богољубивошћу отелотвореном у приношењу његовог прворођеног сина Исака на жртву.¹⁵⁴² Услед комплексних догматских вредности, слика старозаветног наратива из *Постања* појављује се у разноликим програмским контекстима. *Жртва Аврамова* заузима истакнуто место у ранохришћанској уметности катакомби и саркофага, где је употребљена као симбол избављења кроз веру у Господа, што је у складу са фунерарним карактером споменика.¹⁵⁴³ Међутим, већ у освит хришћанства развија се и типолошка веза између старозаветног жртвовања Исака и новозаветног страдања Христа, потврђена како литургијским обредима тако и различитим ликовним програмима комплексне симболике.¹⁵⁴⁴ Било да је истакнута евхаристијска симболика старозаветне

¹⁵⁴⁰ О перформативним елементима Пс 104 и суседног, Пс 105, који су могли бити употребљавани у литургијске сврхе са циљем интеграције колективног сећања у најстарије јудео-хришћанске богослужбене обреде v. Gillingham, *Psalms 105 and 106*, 450–475.

¹⁵⁴¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 104.

¹⁵⁴² Жртвовање прворођене деце божанствима био је ритуални обред различитих медитеранских и блискоисточних култура, те и израилске нације, све до VIII–VII века п. н. е. Детаљније о религијској вредности људске жртве у античком Израилу [са старозаветним примерима жртвовања прворођеног сина моавског цара (2Цар 3:27) или прворођене кћи судије Јефтаје (Суд 11: 29–39), као и Жртве Аврамове] v. J. Klawans, *Purity, sacrifice, and the temple. Symbolism and supersessionism in the study of ancient Judaism*, Oxford 2006, passim; M. Bauks, *The theological implications of child sacrifice in and beyond the biblical context in relation to Genesis 22 and Judges II*, in: *Human sacrifice in Jewish and Christian tradition*, ed. K. Finsterbusch, A. Lange, K. F. Diethard Römheld, Leiden–Boston 2007, 65–86; M. Pesthy-Simon, *Isaac, Iphigeneia, Ignatius. Martyrdom and human sacrifice*, Budapest – New York 2017, 13–29.

¹⁵⁴³ I. S. van Woerden, *The iconography of the Sacrifice of Abraham*, VC 15/4 (1961) 221–225, 243–245; E. Kessler, *Bound by the Bible. Jews, Christians and the sacrifice of Isaac*, Cambridge 2004, 153–160, pl. 1–4; Jensen, *Early Christian images*, 78–84, 143–148, figs. 19, 32, 42, 54, 55.

¹⁵⁴⁴ Паулинска интерпретација Жртве Аврамове као префигурације Христове смрти и Христовог порекла из семена Аврамовог (Рим 8: 32; Гал 3: 6–29; Јев 11: 17–19) постала је стандардни део византијске егзегезе те старозаветне теме. Типолошке карактеристике старозаветног наратива употребљене су и као део источнохришћанске литургијске драме – јерусалимски литургијски извори IV века потврђују да је Ген 22: 1–18 била једна од паримија на вечерњој васкршњој служби (Van Woerden, *The iconography of the Sacrifice of Abraham*, 219). Искрпно о вишеслојној типолошкој вредности Жртве Аврамове у јудео-хришћанској доктрини и њеном христолошком карактеру v. J. Daniélou, *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950, 97–111, 114–130; Kessler, *Bound by the Bible*, 37–152; Војводић, *Зидно сликарство*, 106–110 (са опширним навођењем патристичких извора); Pesthy-Simon, *Isaac, Iphigeneia, Ignatius*, 20–23, 84–93. Иако место Аврамове жртве није јасно дефинисано као планина у старозаветном наративу (Пост 22: 2), Морија постаје место изградње првог Соломоновог храма (2Дн 3: 1). Библијска егзегеза је топографску везу између два догађаја засновала на концепту жртве (Аврамове и у старозаветном храму) као манифестације сусрета Господа са његовим народом на светој планини. О светим планинама као местима теофаније и хијерофаније v. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*. Међутим, до VI века традиционално место жртвовања Исака „пребацује се“ на Голготу, место новозаветне жртве. О комплексном односу наведених типолошких одредница на јудео-хришћанској топографској мапи v. Z. Y. Eliav, *The Temple Mount in Jewish and early Christian traditions. A new look*, in: *Jerusalem. Idea and reality*, ed. T. Mayer, S. Ali Mourad, London – New York 2008, 47–66; L. Chakovskaya, *The Holy Mountain and the Sacrifice of Isaac – a*

жртве као праобраза жртве Сина Божијег или да се указује на улогу старозаветног наратива као стожера у целокупној икономији спасења (префигурација будућег искупљења која ће доћи човечанству кроз потомство праведног праоца Аврама, одакле је телесно потекао и Христос),¹⁵⁴⁵ *Жртва Аврамова* појављује се на ранохришћанским мозаицима и у монументалном живопису источних хришћанских храмова (где се, у зависности од догматског контекста, „помера“ од олтара, преко западног постројења храма, све до осликаних фасада).¹⁵⁴⁶

С обзиром на то да се настанак композиције приноса Исака на жртву може везати за данас изгубљене најстарије илустрације Пост 22, *Жртва Аврамова* изведена у више наративних епизода краси и странице сачуваних октатевха са сликама из XI и XII века.¹⁵⁴⁷ Такве минијатуре, историјског и илустративног карактера (правоверност и оданост Господу награђена његовим благословом), селиле су се и у друге илустроване рукописе, прилагођавајући се њиховим текстуалним садржајима. У илустрованој византијској збирци цитата *Sacra Parallela* из прве половине IX века (fol. 231^v) сачувана је само уводна слика Господњег обраћања Авраму уз Пост 22: 1–2.¹⁵⁴⁸ Слика жртвоприношења красила је илустроване рукописе Хомилија светог Григорија Назијанског. У оквиру погребног говора поводом смрти блиског пријатеља Василија Великог, Григорије Назијански пореди дела почившег кападокијског епископа са делима патријараха и пророка, међу којима је и праотац Аврам. Стога се на маргинама рукописа *Cod. Panteleimon 6* из XI века (Атос, Манастир Пантелејмон, fol. 152^r) налазе прикази *Жртве Аврамова* и *Исака који носи дрва за жртвеник*.¹⁵⁴⁹ Илустровани рукопис *Хришћанске Топографије* из IX века на својим страницама такође садржи слику *Жртве Аврамова*, иконографски веома блиску примерима из других рукописа (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. gr. 699*, fol. 59^r).¹⁵⁵⁰ Корпусу представа средњовековног минијатурног сликарства придружују се и примери ликовне егзегезе теме уз стихове Пс 104: 9 у источних хришћанским псалтирима са илустрацијама

transitional images in the Jewish, Christian and Muslim pilgrim accounts of Jerusalem (Mediterranean Studies Association 19th Annual International Congress, 26–28. May 2016 University of Palermo, Italy).

¹⁵⁴⁵ T. Römer, *La construction d'Abraham comme ancêtre oecuménique*, *Ricerche storico bibliche* 26/1–2 (2014) 7–23. Cf. *Сјеме Аврамово слуге су његове, синови Јаковљеви изабрани његови* (Пс 104: 6); *Плеће Исуса Христа, сина Давида Аврамова сина* (Мт 1: 1).

¹⁵⁴⁶ О иконографији композиција *Жртве Аврамова* у источних хришћанској монументалној уметности v. Van Woerden, *The iconography of the Sacrifice of Abraham*, 225–242, 248–254; Kessler, *Bound by the Bible*, 160–174, pl. 5–13; Тодић, *Грачаница*, 80, 86, 113, 143–144, сл. 30; Војводић, *Зидно сликарство*, 98, 106, 150–152, таб. 26 (колор), таб. 32, црт. 47 (са детаљним прегледом композиција). И у оквиру комплетног издања илустрованих Хомилија светог Григорија Назијанског из IX века, *Par. Gr. 510* (fol. 174^v), уз једну од теолошких хомилија посвећених природи Бога Оца налази се слика *Жртве Аврамова* употребљене у њеном типолошком и христолошком контексту. V. Brubaker, *Vision and meaning*, 16, 207–208, 328–331, 334, 419, 421, 432, figs. 23, 133–135. За текст двадесет и осме хомилије светог Григорија Назијанског, *О теологији* v. Αγίος Πατρός ημών Γρηγορίου του Θεολόγου, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ ΜΓ' Θεολογικός δεύτερος. Περί Θεολογίας*, in: PG 36, col. 25C–72D.

¹⁵⁴⁷ *Vat. Gr. 747* (fols. 42^v, 43^r); изгубљени октатевх из Смирне (fol. 35^r) и *Vat. Gr. 746* (fols. 82^r, 83^r). V. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 135; Brubaker, *Vision and meaning*, 330–331, figs. 134, 135.

¹⁵⁴⁸ Weitzmann, *Sacra Parallela*, 42, pl. X, fig. 32.

¹⁵⁴⁹ О приказима *Жртве Аврамова* уз девету литургијску хомилију у рукопису *Пантократор 6* v. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 7, 15, 135, 210, fig. 163. За поређење светог Василија Великог са праоцем Аврамом у оквиру хомилијског текста v. Αγίος Πατρός ημών Γρηγορίου του Θεολόγου, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ ΚΗ'. Εις τον μέγαν Βασίλειον, επίσκοπον Καισαρείας Καππαδοκίας, επιτάφιος*, in: PG 36, col. 592B–593A.

¹⁵⁵⁰ Van Woerden, *The iconography of the Sacrifice of Abraham*, 232, 246, fig. 13; Kominko, *The world of Kosmas*, 144–148.

[*Par. Gr. 20* (fol. 13^r), Лондонски (fol. 140^v), Хамилтон (fol. 186^r) и Томићев псалтир (fol. 178^r)].¹⁵⁵¹ Да је слика *Жртве Аврамове* ликовно оваплоћење централне идеје псалма о Господњем обећању земље сведоче и прикази исте теме уз стих Пс 104: 11: *Говорећи: теби ћу дати земљу Хананску у нашљедни део* [Хлудовски (fol. 105^v) и Барберини псалтир (fol. 178^v)].¹⁵⁵² Разматрајући иконографију композиције у Минхенском псалтиру може се приметити да садржи уобичајена иконографска одступања од старозаветног наратива (Исакове везане руке, Исак пред огњем без олтара), као и да су главни учесници приказани у драматичном положају карактеристичном за период палеологовске уметности (Аврам силовито притиска ногом Исакова леђа, при чему отац и син готово да леже на земљи).¹⁵⁵³ Приказ оседланог магарца везаног за дрво може се схватити као топографска алузија на Пост 22: 5 и ликовна референца на некадашњу вишеепизодну илустрацију наратива у илустрованим октатевсима и хомилијама.¹⁵⁵⁴

Симболична слика завета између Господа и Аврама праћена је ликовном сагом о једном од Аврамових потомака, праведном Јосифу (Пост 37–50), која је развијена у три епизоде – *Фараон поставља Јосифа за намесника Египта*, *Јосиф влада свом земљом мисирском* и *Долазак Јакова и Израиља у Египат*. Сликвит наратив о старозаветном патријарху Јосифу, често еписких димензија, специфичан је по обиљу драматичних епизода о животним невољама праведника, употпуњених сценама анегдотског и дворског карактера.¹⁵⁵⁵ Природа приче о прекрасном Јосифу била је посебно одговарајућа за ликовну распричаност ранохришћанске и ране средњовековне уметности, те се циклуси старозаветног патријарха проналазе на страницама најстаријих сачуваних илустрованих књига Постања [фрагментарно очувана Котон Генеза (Лондон, Британска библиотека, *Cotton Otho B. VI*, V–VI век) и Бечка Генеза (Беч, Национална библиотека Аустрије, *Cod. Theol. Gr. 31*, VI век)], на рељефу Максимијановог трона (Равена, Архиепископски музеј, касни VI век), као и у форми веза на бројним коптским тканинама из VI–VII века.¹⁵⁵⁶ Налик ранохришћанским моделима из илустрованих књига *Постања* изведени су и опширни циклуси у илустрованим рукописима IX столећа, Хомилијама светог Григорија Назијанског *Par. Gr. 510* (fol. 69^v)¹⁵⁵⁷ и, распоређене кроз читав кодекс, композиције у рукопису *Sacra*

¹⁵⁵¹ Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, 44, pl. 37; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 49, pl. 81, fig. 225; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 104; Navice, *The Hamilton psalter* I, 443; II, fig. 166; Джурова, *Томичов псалтир* I, 106; II, ил. 47.

¹⁵⁵² Щепкина, *Минијатюре Хлудовской Псалтыри*, л. 105об; *The Barberini Psalter*, 123.

¹⁵⁵³ Војводић, *Зидно сликарство*, 151–152, n. 1128, 1129.

¹⁵⁵⁴ Cf. supra.

¹⁵⁵⁵ Искрпно о наративу о старозаветном патријарху Јосифу у књизи *Постања* v. R. E. Longacre, *Joseph: a story of divine providence. A text theoretical and textlinguistic analysis of Genesis 37 and 39–48*, Winona Lake, IN 2003, 19–54; *Иосиф*, in: ПЭ XXV, 543–553 (Диак. Александр Безруков, А. Е. Петров).

¹⁵⁵⁶ О иконографским карактеристикама најстаријих сачуваних циклуса о праведном Јосифу у ранохришћанској уметности v. E. Kitzinger, *The Story of Joseph on a Coptic tapestry*, *Journal of the Warburg Institute* 1/4 (1938) 266–268; M. Schapiro, *The Joseph scenes on the Maximianus throne in Ravenna*, *Gazette des Beaux Arts* 40 (1952) 23–38; G. Vikan, *Joseph iconography on coptic textiles*, *Gesta* 18/1 (1979) 99–108; *Иосиф*, in: ПЭ XXV, 543–553 (Н. В. Квливидзе, И. А. Орецкая).

¹⁵⁵⁷ Минијатура изведена на читавом листу у пет регистара налази се уз Григоријеву десету хомилију, *О себи, мом оцу и Василију Великом, након повратка из егзила*. V. Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 223–224, fig. 18; Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*, 16–17, fig. 13. За текст десете хомилије Григорија Назијанског v. Ἁγίους Πατρός ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ Γ'. Εἰς ἑαυτὸν, καὶ εἰς τὸν πατέρα καὶ Βασιλεῖον τὸν μέγαν, μετὰ τὴν ἐπάνοδον ἐκ φυγῆς*, in: PG 35, col. 828A–832B.

Parallela (fols. 11^v, 12^r, 14^r, 16^v, 79^r, 313^v, 344^v, 353^r, 368^v, 377^r, 387^v, 391^r),¹⁵⁵⁸ октатевсима из XI и XII века,¹⁵⁵⁹ као и на мозаицима у цркви Светог Марка у Венецији из XIII века.¹⁵⁶⁰ Посебно су значајна два монументална позновизантијска примера Јосифовог циклуса – у припрати цркве Свете Тројице у Сопоћанима (с. 1265) и на галерији на спрату нартекса цркве Свете Софије у Охриду (с. 1355).¹⁵⁶¹

Наспрам опширних наративних циклуса у различитим ликовним медијумима источнохришћанске уметности, одабир појединачних догађаја из живота праведног Јосифа у Минхенском псалтиру треба разматрати искључиво у функцији Пс 104, то јест у складу са догматским вредностима његових стихова. Наиме, у старијој научној литератури могу се наћи тумачења Јосифовог циклуса усклађена најпре са његовом улогом предводника египатског народа, уз истицање Јосифа као симбола епископског и владарског узора.¹⁵⁶² С обзиром на програмску разноликост сачуваних циклуса, такво једнострано тумачење не би могло бити универзално објашњење, а понајмање није од користи приликом анализе стиховно-ликовне целине посвећене старозаветном праведнику у српском рукопису. Искорак у тумачењу симболичних вредности Јосифових слика, поткрепљен изводима из богатог патристичко-литургијског корпуса дела, начињен је приликом анализе Јосифовог циклуса у припрати Сопоћана.¹⁵⁶³ Наиме, већ ранохришћански црквени оци у својим делима величају Јосифа као поучни пример чистоте вере у Господа која бива награђена, алудирајући на његове врлине стрпљења, одолевања искушењима и страдањима, чврстине духа и непорочности душе (свети Јован Златоусти, *Εἰς τὸν Ἰωσήφ καὶ περὶ σωφροσύνης*).¹⁵⁶⁴ Стога је слика праведног Јосифа у изванбиблијској егзегези убрзо постала и архетип самог Христа и његових страдања.¹⁵⁶⁵ Дидактичке и христолошке особености приче о Јосифу пресликавају се и на источнохришћанске литургијске обрасце. О томе сведоче *Слово о Прекрасном Јосифу* светог Јефрема Сирина које се читало у Недељу праотаца уочи

¹⁵⁵⁸ Weitzmann, *Sacra Parallela*, 43–48, pl. XI, fig. 38–XIII, fig. 49.

¹⁵⁵⁹ Lowden, *The Octateuchs*, 60, 69–70, 81, figs. 91, 92, 114, 115.

¹⁵⁶⁰ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice* II/1, Chicago–London 1984, 130–140.

¹⁵⁶¹ R. Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopoćani*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, ed. V. Djurić, Beograd 1967, 207–237; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 94–100, црт. 22–25, сл. 63–67; В. Todić, *A note on the Beauteous Joseph in Late Byzantine painting*, ДХАЕ 18 (1995) 89–96; idem, *Фреске манастира Сопоћани*, 188, 198, 203–213, сл. 129–133.

¹⁵⁶² Посебно упориште за такву тврдњу истраживачи су налазили у церемонијалној представи *Јосифовог тријумфа*. В. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 96–99; Тодић, *Фреске манастира Сопоћани*, 203, 207 (са старијом литературом). Cf. supra. Истом току размишљања припада и корпус Јосифових појединачних портрета са јасним империјалним ознакама међу представама старозаветних патријарха и Христових прародитеља у највишим деловима источнохришћанских храмова [апсида цркве Богородице Перивлепте у Охриду (1295), више зоне наоса цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1316–1318), северозападна купола цркве Богородичиног Успења у Грачаници (1318–1321)]. В. Тодић, *Грачаница*, 106; idem, *Старо Нагоричино*, 75; Марковић, *Иконографски програм*, 122; Тодић, *Фреске манастира Сопоћани*, 207.

¹⁵⁶³ Todić, *A note on the Beauteous Joseph*, 89–96; idem, *Фреске манастира Сопоћани*, 188, 198, 203–213, сл. 129–133.

¹⁵⁶⁴ Ἰωάννου, τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, τοῦ Χρυσοστόμου, *Εἰς τὸν Ἰωσήφ καὶ περὶ σωφροσύνης*, in: PG 56, col. 587–590.

¹⁵⁶⁵ Исцрпно о Јосифу као типској слици Христа, са систематским прегледом бројних патристичких аутора (Тертулијан, Ориген, свети Хиполит Римски, Амброзије, Кирил Александријски) v. M. Dulaey, *Joseph le patriarche, figure du Christ, dans figures de l'Ancien Testament chez les Pères*, Cahiers de Biblia Patristica 2 (1989) 83–105. Cf. K. S. Heal, *Joseph as a type of Christ in Syriac literature*, Brigham Young University Studies 41/1 (2002) 29–49.

Божића,¹⁵⁶⁶ као и *Беседа о посту, Јосифу, свештенику и пророку Давиду* светог Јована Златоустог читана на Велики понедељак.¹⁵⁶⁷ Аргументована могућност тумачења Јосифовог циклуса не само у владарском контексту, већ и из поучне или христолошке перспективе нуди пут и за анализу омањег Јосифовог циклуса слика из српског рукописа. Прича о лутањима праведника Јосифа између кананске земље и Египта својеврстан је пример оданости, истрајности и љубави према Господу, која на крају бива награђена испуњењем завета датог Израиљу. Можда најкориснији библијски прилог за поткрепљивање такве симболике три минијатуре у Минхенском псалтиру представља литерарна егзегеза наратива о Јосифу у седмој глави *Дела апостолских*. Говорећи пред Синедрионом, свети првомученик Стефан излаже причу о Авраму и његовим потомцима, посвећујући највише пажње Јосифу (Дап 7: 9–16), а у циљу истицања трајности обећања које је Господ дао Израиљу кроз његове генерације. Очигледно је, дакле, да су за илустровање Пс 104 у Минхенском псалтиру из опширног циклуса Прекрасног Јосифа наменски изабране композиције које су тематски везане за кретање Јосифа и израиљског народа и неодвојиве од наратива Господњег обећања земље Израиљу. Пажљив одабир слика у српском рукопису потврђује и изостанак илустрације Пс 104: 17 (*Посла пред њим човјека; у робље продан би Јосиф*), која је део ликовног програма псалма у безмало свим источнохришћанским илустрованим *псалтирима монашког типа*.¹⁵⁶⁸ Епизода продаје Јосифа јесте део историјског наратива Пс 104, али, с обзиром на то да слика *Браћа продају Јосифа исмаилитским трговцима* није директно везана за тему Господњег завета о земљи, идејни творци програма Минхенског псалтира је не приказују, већ бирају композиције које јасније оваплоћују догматску суштину стихова.

Иако идејна срж Јосифових слика у српском рукопису не почива на владарској симболици, ликовна решења композиција *Јосифовог тријумфа* испуњена су иконографским елементима преузетим из дворског церемонијала и империјалне иконографије. Најпре треба скренути пажњу на минијатуру *Фараон поставља Јосифа за намесника Египта*. Старозаветни наратив јасно говори да је приликом предаје Египта Јосифу на управу фараон праведнику даровао прстен са своје руке, хаљину од танког платна и златну огрлицу (Пост 41: 42). Међутим, у церемонијалном приказу у Минхенском псалтиру истакнуте су друкчије владарске инсигније – круна и мач. Средњовековни илустровани псалтири нису од помоћи приликом декодирања слике Јосифовог намесништва. У складу са новостеченим достојанством, Јосиф је уз Пс 104 приказиван посве другачије, најчешће на престолу пред којим се налазе његова браћа Јуда и Венијамин.¹⁵⁶⁹ Једино се минијатура Томићевог псалтира, иако иконографски знатно сведенија, приближава композицији у српском рукопису по фараоном гесту крунисања

¹⁵⁶⁶ Todić, *A note on the Beauteous Joseph*, 91; idem, *Фреске манастира Сопоћани*, 205–206.

¹⁵⁶⁷ Lj. Јовановић, *The figure of Joseph in the South Slavonic Homily about fasting, and Joseph, and the prophet David*, Bibliothèque de l'Institut d'études sud-est européennes 15 (București 2021) 73–87. О употреби слике праведног Јосифа, Христовог праобраза, у источнохришћанској химнографији Великог Понедељка в. Мирковић, *Хеортологија*, 163–164.

¹⁵⁶⁸ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 104.

¹⁵⁶⁹ Хлудовски (fol. 106^v), *Par. Gr. 20* (fol. 13^v), Лондонски (fol. 141^r) и Барберини псалтир (fol. 179^v). V. Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, 44, pl. 38; Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*, 16–17, fig. 12; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 49, pl. 81, fig. 226; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 106; *The Barberini Psalter*, 124.

Јосифа (fol. 179^r).¹⁵⁷⁰ С друге стране, позновизантијске представе *Јосифовог тријумфа* у живопису сопоћанске цркве и цркве Свете Софије у Охриду врло су блиске минијатури у српском рукопису, најпре по монументалности својих решења, али и по иконографским мотивима стављања круне на Јосифову главу.¹⁵⁷¹ Питање које се намеће је на којим идејним основама је створена церемонијална сцена тог типа, сасвим друкчија од једноставних приказа Јосифа на престолу у другим псалтирима. Иако традиционалне јеврејске легенде основну причу о Јосифовом устоличењу из Светог писма обогаћују и епизодом крунисања, мало је вероватно да би се њихов утицај на уобличавање ликовног израза теме испољио тек у сутон средњег века.¹⁵⁷² Стога, у приказу Јосифовог устоличења ипак треба препознати трагове сувременог крунидбеног обреда.¹⁵⁷³ Наиме, византијски извори потврђују да је, приликом крунисања новог цара током литургије у катедралној цркви Свете Софије, будући владар био овенчан и круном, након што би патријарх извршио помазање.¹⁵⁷⁴ Такође, и стојећи приказ фараона у пратњи гардисте одговара церемонијалним пропозицијама – византијски владар (то јест, фараон на слици *Постављање Јосифа за намесника Египта.*) дужан је да стоји приликом сваког даривања и потврђивања титуле било ког ранга.¹⁵⁷⁵ Слика Јосифовог намесништва у Минхенском псалтиру јединствена је и по иконографском мотиву мача, који изостаје на другим сачуваним композицијама. Мач јесте представљао део империјалних инсигнија и играо је значајну улогу у различитим дворским церемонијалима, али ипак не постоје сачувани историографски подаци који би потврђивали даривање мача приликом византијског обреда крунисања.¹⁵⁷⁶ Међутим, сачуване слике небеске инвеституре српских средњовековних владара сведоче о томе да се мач користио као једна од ознака власти примљене од Господа.¹⁵⁷⁷ Стога би се могло закључити да је приказ мача на слици Јосифовог крунисања изведен у складу са његовим традиционалним значењем инсигније световне власти поглавара Јосифа.¹⁵⁷⁸ Приказ *Јосифове владавине свом земљом*

¹⁵⁷⁰ Джурова, *Томичов псалтир* I, 106; II, ил. 48. Треба истаћи и познију илустрацију стихова Пс 104: 21 у Хамилтон псалтиру где је изведена представа изненађујуће блиска основном наративу Пост 41: 42 и која одаје постојање сасвим друкчије иконографске рецензије – фараон на престолу приказан је у тренутку даривања златне огрице Јосифу (fol. 186^v). Међутим, ни у том псалтиру нема церемонијалних детаља даривања круне и мача. V. Navice, *The Hamilton psalter* I, 443–444; II, fig. 167.

¹⁵⁷¹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 95, црт. 23; Тодић, *Фреске манастира Сопоћани*, 198, 209, сл. 129, 130.

¹⁵⁷² Ginzberg, *The legends of the Jews* II, 73–74.

¹⁵⁷³ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 230–231.

¹⁵⁷⁴ *Pseudo-Kodinos*, 223, 225.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, 245, 381.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, 141, 143, 145, 183, 349–350 [са напоменом да је мач био употребљен као део крунидбеног обреда Балдуина I Јерусалимског (1058–1118), али да истраживачи нису сагласни да ли су то историјски трагови византијске или латинске церемонијалне праксе). Историчарка Смиља Маријановић-Душанић категоризује мач искључиво као ратничку, а не владарску инсигнију (што се може одбацити као неаргументовано становиште), указујући на то да је мач био део владарске инвеституре током средњег века само на Западу и у Грузији. V. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 23, 34. За реконструкцију употребе инсигније мача у церемонији инвеституре новопроглашених суверена у византијској и српској средњовековној владарској идеологији и уметности в. Војводић, *Идејне основе*, 199–207.

¹⁵⁷⁷ Прикази даривања мача од стране анђела актуелном српском владару, најчешће у оквиру слика Небеске инвеституре, могу се видети у црквама Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1317/1318) и Полошком (средина XIV века), Богородичиног Успења у Љубостињи (између 1406. и 1408) и Свете Тројице у Ресави (с. 1417). V. Тодић, *Старо Нагоричино*, 87, 118–119, 121, црт. 20, 21, сл. 22, 23; Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 90–93, црт. 2, 5, сл. 2; Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 104, 105, 114–115; II, 91–92, 129–131, црт. 7, 11, сл. 81, 115.

¹⁵⁷⁸ За исто мишљење в. Војводић, *Идејне основе*, 206, п. 313.

мисирском такође се заснива на обрасцима тријумфалне слике, која се може повезати са представама царских процесија негованим у доба римске и ранохришћанске империјалне уметности, а своје узорне има у сценама Јосифовог циклуса у живопису Сопоћана и Свете Софије.¹⁵⁷⁹ Композициона схема те слике, лишена церемонијалних алузија, искоришћена је и за приказ *Доласка Јакова и Израиља у Египат*. Илустровани псалтири поново не досежу монументалност и развијеност ликовног наратива слике у српском рукопису – стихови Пс 104: 22 нису илустровани засебном сликом, већ се на њих алудира Јосифовим приказом на престолу, коме је припојена једноставна илустрација *Доласка Јакова и Израиља у Египат* (запрежна кола из којих вире попрсја Јакова и Израиљаца).¹⁵⁸⁰ Једини изузетак представља Томићев псалтир који садржи сведену слику Јосифа на квадригама, са два дувача рога на коњима (fol. 179^r) (сл. 165) и многољудну композицију *Доласка Израиља у Египат* (fol. 179^v) (сл. 166).¹⁵⁸¹ Церемонијалном духу минијатура *Јосифовог тријумфа* у српском кодексу доприносе и други детаљи попут раскошних одора фараона и Јосифа, као и црвеног велума који наткриљује сцене.

Следећа етапа израиљске историје у Минхенском псалтиру задржава се на приказу појединих египатских пошаста које је Господ послао на Мисир (*Град и огањ падају на Египат* и *Смрт свих прворођених Мисираца*). У складу са догматским оквирима Пс 104, стихотворац развија поетску, измењену верзију наратива о пошастима послатим на Мисир из Изл 7: 14–12: 36, истичући пустошење египатске земље и кажњавање људи који ту земљу насељавају (Пс 104: 26–36).¹⁵⁸² Наспрам богате галерије слика египатских пошаста у средњовековним илустрованим псалтирима, коју одликује разноликост појединачних приказа (претварање воде у крв, жабе, скакавци), на листовима српског рукописа изводи се слика страдања прворођених, праћена ликовном представом падања града у гоњој зони минијатуре.¹⁵⁸³ Алудирање на различите стихове у илустрацији пошаста, те стварање вишеслојне минијатуре карактеристика је и приказа *Десет египатских пошаста* уз Пс 77.¹⁵⁸⁴ За приказ страдања дрвећа под ударом леда искоришћена је композициона схема илустрација стихова Пс 77: 48–51 и мотив разгранатих винових лоза. Међутим, развијена и многољудна слика Мисираца који страдају од ватрених пламичака представља посве монументално решење, друкчије од сведених приказа теме у илустрованим псалтирима. У разноликости гестова и положаја страдалника истраживачи су препознали старију

¹⁵⁷⁹ Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 224.

¹⁵⁸⁰ Слика *Доласка Јакова и Израиља у Египат* налази се на листовима Хлудовског (fol. 106^r), Лондонског (fol. 140^v), Барберини (fol. 179^r), Бристолског (fol. 175^r), Ватиканског (fol. 191^v), Хамилтон (fol. 187^v), Балтимор (fol. 76^r) и Кијевског псалтира (fol. 147^r). V. De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 32; Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*, 64, pl. 57; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 49, pl. 81, fig. 225; Щепкина, *Минијатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 106; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 134; *Киевская Псалтырь*, л. 147; Navice, *The Hamilton psalter* I, 444–445; II, fig. 168; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 42; *The Barberini Psalter*, 124.

¹⁵⁸¹ Джурова, *Томићев псалтир* I, 106; II, ил. 48, 49. О обичају изласка цара у рано јутро, праћеног звуцима труба и рогова који су објављивали да поданици могу да му приђу и траже помоћ v. *Pseudo-Kodinos*, 81, 83. О употреби рога у циљу сигнализације v. *Хапишење Христово* и *Суђење Христу пред Синедрионом* уз Пс 2: 2 (fol. 9^v).

¹⁵⁸² За поетски наратив о египатским пошастима у Пс 104 v. W. D. Tucker, *Revisiting the plagues in Psalm CV*, VT 55/3 (2005) 401–411. О догматској вредности приче о кажњавању Мисира v. *Историја Израиља од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израиљ (Псалам 77)*.

¹⁵⁸³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 104.

¹⁵⁸⁴ Cf. *Десет египатских пошаста – град, жабе и уши* уз Пс 77: 45–47 (fol. 104^v); *Десет египатских пошаста – град* уз Пс 77: 48–51 (fol. 105^v).

иконографску схему приказивања групе апостола на фрескама *Молитве у Гетсиманском врту* у црквама Богородице Перивлепте у Охриду (1295), Богородице у Матеичу (1348–1352) или Светог Андрије на Трески (1389).¹⁵⁸⁵ Заиста, трочлана група страдалника у првом плану (карактеристично склупчана фигура погнуте главе на коју се наслања младић у плавој хаљини и фигура испод њих у лежећем положају) потврђује да су се уметници који су осликавали српски псалтир служили старијим иконографским предлошцима.¹⁵⁸⁶ Очигледно је да су ради постизања монументалног израза слике *Смрт свих прворођених* сликари Минхенског псалтира посезали за иконографским облицима и примерима из храмова и прилагођавали их потребама и контексту Пс 104.

Слика *Преласка преко Црвеног мора* већ је била изведена као део ликовног програма историјског Пс 77.¹⁵⁸⁷ Употребна вредност те композиције заснива се на приказивању прослављања Господњих величанствених дела у псалму, док је иста слика уз стихове Пс 104 у функцији приказа испуњења Господњег завета и путовања ка обећаној земљи кананској. Две композиције су иконографски изузетно блиске, о чему говоре понављене фигура пророка Мојсија и првосвештеника Арона у живој комуникацији, као и жанр епизода мајке са дететом на раменима међ израиљским народом. Међутим, скупина Израиљаца у Пс 104 обогатена је и двома фигурама са позлаћеним правоугаоним плочама у рукама. И овде се објашњења за иконографске елементе композиције могу пронаћи у стиховима псалма. Наиме, завршна победничка слика Пс 104 представља позивање на оданост Господу који је испунио завет дат Израилу – *И даде им земљу народа и труд туђинаца у нашљедство. Да би чували заповијести његове, и законе његове пазили. Алилуја* (Пс 104: 44–45). Реч Господња као обећање дато његовом народу изједначена је са Господњим заповестима и законима, те су ти литерарни мотиви, усклађени са догматском садржином библијске песме, оваплоћени у приказу Таблица закона, које је пророк Мојсије примио од Господа на планини Синај.¹⁵⁸⁸ Посве је карактеристично што се у илустрованим псалтирима приказује искључиво Пс 104: 39 (*Разастрије им облак за покривач, и огањ да светли ноћу*) једноставним композицијама у виду огњених стубова и облака који штити Израиљце.¹⁵⁸⁹ Можда би се могло претпоставити да су мотиви из различитих секвенци истог наратива продрли и у слику српског рукописа, те да у упадљивој колоритној подели Црвеног мора треба препознати алузију и на Пс 104: 39.

Живописна слика различитих генерација уз Пс 104 у Минхенском псалтиру (од Аврама до Мојсија) послужила је као огледало историје израиљског народа и њихових поглавара. Галерија проживљених израиљских езила и трагања за обећаном земљом уоквирена је сликама склапања завета Гопода с праоцем изабраног народа (*Жртва Аврамова*) и његовог испуњења у време Мојсија (*Прелазак преко Црвеног мора*). Иконографске посебности илустрација Пс 104 у српском рукопису неупитно су резултат продора језика сувременог монументалног сликарства у минијатуре Минхенског псалтира.

¹⁵⁸⁵ Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 154, Abb. 56–58, fig. 29; Димитрова, *Манастир Матејче*, 141, 148, 149, 257, 299; Марковић, *Иконографски програм*, 126.

¹⁵⁸⁶ Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 279; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 232.

¹⁵⁸⁷ О иконографији композиције *Прелазак преко Црвеног мора* и њеном месту у ликовном програму Пс 77 у српском псалтиру в. *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r).

¹⁵⁸⁸ О изједначавању Закона и заповести Господњих са његовим заветом о обећаној земљи у Пс 104: 44–45 в. Vette, 'Gott führt sein Volk hinaus mit Freude', 100. За слику *Мојсије прима Таблице закона* в. *Мојсије прима Таблице закона и Јевреји тоне злато за ливење телета* уз Пс 105: 19–20 (fol. 140^r).

¹⁵⁸⁹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 104.

ИСТОРИЈА ИЗРАИЉА ОД ИЗБАВЉЕЊА ИЗ ЕГИПАТСКОГ РОПСТВА ДО ВРЕМЕНА ВЛАДАВИНЕ СУДИЈА ЗЕМЉОМ КАНААНСКОМ – ГРЕШНИ ИЗРАИЉ И МИЛОСТИВИ ГОСПОД (ПСАЛАМ 105)

Стихови Пс 105 садрже песничке верзије старозаветних прича из књига *Изласка* и *Бројева* о историји сагрешења народа од тренутка изласка Израиља из Мисира до времена владавине судија у Канаану. Иако се библијска песма завршава у духу пуном наде у спасење од стране милосрдног Господа, илуминатори Минхенског псалтира остају доследни изразито негативном портрету Израелићана у Пс 105 и илуструју псалам низом слика њихових грешних дела. Приликом стварања ликовног програма псалма коришћени су разнолики ликовни предлошци из средњовековног минијатурног сликарства, који су, највероватније, били употпуњени и оригиналним иконографским мотивима.

Земља прождире Датана (fol. 139^r) (сл. 167)

Без натписа уз минијатуру.

Пс 105: 17: *Расједе се земља, и прождрије Датана и затрпа чету Авиронову.*

У пустињском пејзажу, изведеном окер бојом на златној основи минијатуре, насликан је полигонални отвор који означава јаму. У тмини јаме, схематизовано је приказана црвена тканина, богато украшена златом. Иако се испод представљене тканине не назире фигурални обриси, делимично сачувани натпис потврђује да је у питању приказ отварања земље која гута човека [земља п(о)жр(т)џ д(о)ф(а)н(а)]. Пустињски предео разуђен је помоћу мркозеленог и белог ниског растиња и два стабла са позлаћеном крошњом.

Пламен сажиге грешнике (fol. 139^v) (сл. 168)

пламењ пали грѣшникѣ во хорнѣ (горња маргина)

Пс 105: 18: *И спали огањ чету њихову, и пламен сажиге безбожнике.*

Испред стеновитих голети [гора х(о)рнѣ] које формирају сценографију композиције налазе се две скупине људи. Десни део слике запрема приказ седморице голобрадих младића [грѣшници] који су одевени у једноставне хаљине разноликих боја и окружени црвеним пламичцима ватре. Поједини су насликани опружени или склупчани на тлу, док други седе на земљи и приносе руке ка свом лицу, у гестовима страха и запрепашћења. Интересантан је покушај *anfas* приказа једног од страдалника повијене главе и сликарево поигравање перспективом. Наспрам младића у ватри налази се скупина петорице мушкараца који стоје и узнемирено посматрају како ватра гута грешнике. На хаљинама посматрача у првом реду очували су се трагови позлате.

Мојсије прима Таблице закона и Јевреји топе злато за ливење телета (fol. 140^r) (сл. 169)

постивѣсе монси на горѣ, љ, д(ѣ)ни, н, љ, ношн, прнетѣ скрѣжалѣ закона б(о)жѣа (горња маргина)
г'де мецоу, ѣврек злато вѣ ѓгнь (доња маргина)

Пс 105: 19–20: *Начинише теле код Хорива, и клањаху се кипу. Мијењаху славу своју на прилику вола, који једе траву.*

У оквиру композиције изведене преко читаве странице насликано је више старозаветних епизода одвојених хоризонталном бордуrom плаве боје. На горњем пољу

минијатуре, у стеновитом пејзажу, два пута је приказан пророк Мојсије, одевен у плави хитон са златним клавусом на рамену и сиви химатион. На десном крају, из сегмента неба насликаном у валерима плаве, помаља се попрсје са Руком Господњом у којој су Таблице закона. Пророк Мојсије [пр(о)рокъ | мωνσι], клечећи на земљи, подиже поглед ка сегменту неба и обема рукама прихвата Таблице. На наредној сцени, истоветно представљен пророк [пр(о)рокъ | мωνси] подиже високо Таблице закона, спремајући се да их разбије. Од некадашњег натписа на Таблицама сачувала су се само почетна слова: аз[ъ] | <..>.¹⁵⁹⁰ Начин на који су стопала у сандалама пророка Мојсија насликана преко бордуре која водоравно дели минијатуру сведочи о начину рада илуминатора, односно о томе да је сликар прво издвајао површине за појединачне сцене, а тек онда приступао осликавању.

Средиште доњег дела минијатуре запрема приказ котла под којим се уздижу пламенови ватре. Котао окружују две групе Израелићана који приносе ватри различите златне предмете. Скупине људи оживљене су различитом старосном доби приказаних фигура и разноликим бојама њихових хаљина и огртача. На прочељу леве групе људи, дугобради мушкарац у котао убацује црвени позлаћени ланац, док други у рукама држи спремну златну кутујицу. Наспрам њих, четворицу Израелићана предводи Арон, одевен у уобичајени јеврејски првосвештенички плашт са видљивим златним траговима декоративног куфског писма, који је окренут ка котлу на ватри и надгледа отапање злата. Пророк Мојсије, са Таблицама закона у рукама, скреће пажњу Израелићана хватајући једног од њих за раме. Од свих учесника композиције, Арон и Мојсије су једини истакнути ореолима. Сцена је затворена високим зидом иза ког се помаљају три различита архитектонска здања (базиликална и кружна грађевина и здање апсидалне полукружне форме).

Финес убија грешнике (fol. 141^r) (сл. 170)

И за прѣлюбоудѣнство, ѣже сѣтворнше жндѣве съ женами | моавитѣским(н), посекоше, моавитѣне, и со
уоу, навїноу, вонске, ꙗ. (горња маргина)

И видѣ фїнеесѣ братѣ, исо(уоу)у навнноу, безаконоуѣицее, | и проноузи копнелѣ, и прѣста сѣу
(доња маргина)¹⁵⁹¹

Пс 105: 29–30: *И расрдише Бога дјелима својим, и удари у њих погибао. И устаде Финес и умилостави, и престаде погибао.*

У схематизовано приказаном пејзажу разуђеном ниским голетима насликане су градске зидине моавитског града, унутар којих се налазе две једноставне грађевине окружене стаблима чемпреса [градъ | моавит[ъ]ски]. Пред градским капијама налазе се две групе ратника у пуној војничкој опреми (кратке тунике, позлаћени панцири, црвени и плави калпаци), са дугачким подигнутим копљима и белим штитовима троугаоног облика у рукама. Под њиховим ногама у крви лежи младић, одевен у једноставну хаљину. Од три саборца страдалог младића, двојица су осакаћени на земљи, док се трећи још увек бори снажно замахујући копљем. У првом плану композиције, Финес [фї||не||есѣ], у истоветном војничком костиму, набада тела на своје непропорционално дугачко копље, високо га подижући изнад главе. Забацивши главу, Израиљац остаје без свог капљака који му је пао

¹⁵⁹⁰ Иخور Шевченко претпоставља да је на Таблицама закона исписано аз(ъ) | е (<..>) (Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 133).

¹⁵⁹¹ За натписе који прате минијатуре Пс 105 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 24–25; Jagić, *Einleitung*, XXIX–XXX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 132–135.

са главе. С обзиром на изузетна оштећења партије минијатуре око Финесовог копља, видљиви су само фрагменти руку и ногу и крв убијених.¹⁵⁹² По тлу су разбацани раскомадани и крвави делови удова, ребара и глава.¹⁵⁹³

Пс 105 један је од историјских псалама у Псалтиру у коме су поетске верзије различитих наратива израилске прошлости, преузетих из старозаветних књига *Изласка* и *Бројева*, употребљене у циљу стварања слике историје кривице и сагрешења Израиља наспрам милосрдних дела Господа.¹⁵⁹⁴ Специфични жанр Пс 105, који комбинује елементе колективних тужбалица и химни, потврђује карактер историјских псалама, односно „повлачење“ формалних компоненти библијске песме у други план ради истицања израилских легенди у контексту садашњости стихотворца.¹⁵⁹⁵ Средишњи део псалма (Пс 105: 6–46) представља галерију литерарних слика револта народа противу човекољубивог Господа и Господњих казни и опроста. Описани догађаји који се нижу обухватају сагрешења изван канаанске земље [побуне покрај Црвеног мора (Пс 105: 6–12), током лутања пустињом након изласка из Египта (Пс 105: 13–15) и противу Мојсија и Арона (Пс 105: 16–18), идолопоклонство Израиља и ливење златног телета (Пс 105: 19–23), побуну Израиља у шаторима код Кадиса (Пс 105: 24–27), причу о Израиљу и моавитском божанству Велфегору (Пс 105: 28–31), побуну покрај вода Мериве (Пс 105: 32–33)] и грехе након уласка у Канаан (Пс 105: 34–46). Текстуални оквир библијске песме, такозвани *inclusio*, чине молитве за опрост и спасење (Пс 105: 4–5, 47) и химнички позиви на хвалу Господа (Пс 105: 1–3, 48).¹⁵⁹⁶ Дакле, историја сагрешења Израиља и непрекидне помоћи Господа служи као основа тренутне молбе за спас упућене суверену нацију, на коју ће он још једном одговорити и сачувати завет склопљен са Израиљем – *Али он погледа на невољу њихову, чувши тужњаву њихову. И опомену се завјета својега с њима, и покаја се по великој милости својој* (Пс 105: 44–45). Од великог значаја је и литерарни дублет који формирају Пс 104 и Пс 105, а који сведочи о потоњој промишљеној редакцији књиге псалама. Наиме, црпећи мотиве из заједничког старозаветног литерарног предлошка, суседне и комплементарне библијске песме представљају историју односа Израиља и Господа из две сасвим различите перспективе, односно химничко прослављање непоколебљиве верности Господа завету са Израиљем кроз историју у Пс 104 употпуњено је молитвом Израиља

¹⁵⁹² Запажања Јозефа Штриговског да су велика оштећења партије минијатуре настала услед намерног гребања слојева боје од стране корисника Минхенског псалтира у прошлости (Strzygowski, *Die miniaturen*, 56) могу се испитати једино у директном контакту са српским рукописом.

¹⁵⁹³ О иконографичких свих композиција које прате стихове Пс 105 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 55–57, Taf. XXXV, Bd. 81–Taf. XXXVI, Bd. 81; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 233–236. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 179^r–181^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 242–243.

¹⁵⁹⁴ О историјским псалмима у псалтиру v. *Историја Израиља од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израиљ (Псалам 77)*.

¹⁵⁹⁵ За жанр Пс 105 v. Gunkel, *The Psalms*, 11; idem, *Introduction*, 22, 23, 26, 28, 29, 38, 41, 43, 58, 60, 82, 86, 87, 90, 93, 95, 98, 247–249, 322, 337–338, 347. О жанровским одликама тужбалица и химни у псалтиру v. *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3); Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалам 8)*. За дефинисање Пс 105 као девтеронимистичке богослужбене песме која је имала одређену улогу у култу v. Младеновић, *Давидови псалми*, 52–53.

¹⁵⁹⁶ О структури и литерарним и тематским одликама Пс 105 v. J. Gärtner, *The Torah in Psalm 106. Interpretations of YHWH's saving acts at the Red sea*, in: *The composition of the Book of Psalms*, ed. E. Zenger, Leuven–Paris–Walpole 2010, 479–488; A. J. Lucas, *Romans 1: 18–2: 11 and the substructure of Psalm 106 (105): evocations of the calf?*, Chicago, Ill. 2012, 194–279 (doctoral dissertation, Loyola University Chicago); Gärtner, *The historical Psalms*, 385–388; L. R. Martin, *The chiasmic structure of Psalm 106*, OTE 31/3 (2018) 507–522; M. E. Swale, *Structure, allusion, theology, and contemporary address in Psalm 106*, Bibliotheca Sacra 176 (2019) 400–417.

заснованом на искључиво негативној причи о њиховим досадашњим гресима и нарушавањем завета са Господом у Пс 105.¹⁵⁹⁷

Изузетни историјски потенцијал легенди у псалтиру неминовно је утицао на патристичку егзегезу Пс 105, у чијем се фокусу налазила тема грехова првог народа због којих је Израил био одбачен и њихово повезивање са наративима из *Петокњижја* (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁵⁹⁸ Реинтерпретација догађаја из прошлости Израиља, на којој почивају историјски псалми, обликовала је и њихову ликовну егзегезу, те се илустрације стихова Пс 105 у сачуваним илустрованим псалтирима средњег века не заснивају на литургијској употреби псалма.¹⁵⁹⁹

Прва илустрација Израилевих сагрешења у српском рукопису односи се на побуну Левијевих синова, Коре, Датана и Авирона, заједно са две стотине и педесет Израиљаца, противу Мојсија и Арона у пустињи; бунт Левијеваца окончан је страдањем побуњеника од руке Господа (Бр 16: 1–40, 36: 10; Понз 11: 6).¹⁶⁰⁰ У сачуваним источнохришћанским илустрованим псалтирима стих Пс 105: 17 једногласно је представљен сликом *Земља прождире Датана и Авирона*.¹⁶⁰¹ Иконографски блиске композиције приказују тренутак отварања земље и пропадања Датана, у пратњи једног или двојице страдалника, са рукама подигнутим у очајању [Хлудовски (fol. 108^v), *Par. Gr. 20* (fol. 16^v), Лондонски (fol. 143^v) (сл. 171), Барберини (fol. 182^v), Хамилтон (fol. 190^r), Балтимор (fol. 78^v) и Кијевски псалтир (fol. 150^r)].¹⁶⁰² Међутим, незнатне иконографске варијације потврђују постојање два различита иконографска модела који су се сачували на листовима *маргиналних псалтира*. Наиме, композиције које су отворену земљу приказале обличјем саркофага садрже и мотив пламенова ватре, чиме се, поред приказивања страдања Датана (Бр 16: 30–33), алудира и на судбину његове *чете* која је изгорела у пламену (Бр 16: 35). С друге стране, у малобројним рукописима у којима је представљено само Датаново страдање није употребљен мотив саркофага, већ стеновити предео са провалијом, а изостављана је и ликовна референца на потоње догађаје из Бр 16: 35, односно на стих Пс 105: 18. Таква композиција, карактеристична за псалтире позног средњег века (Хамилтон, Балтимор и Кијевски псалтир), може бити сведочанство млађег и поједностављеног иконографског предлошка који се употребљавао за илустровање старозаветне приче о страдању Датана.

Наспрам традиционално сажетог илустровања Пс 105: 17–18, ликовне представе посвећене тим стиховима у српском рукопису јединствене су у целокупној псалтирској

¹⁵⁹⁷ За исцрпну анализу историјско-сотериолошких паралелизама између Пс 104 и Пс 105 v. Gärtner, *The historical Psalms*, 383–393; Gillingham, *Psalms 105 and 106*, 450–475. О Пс 104 v. *Историја Израиља од времена Аврама до уласка у обећану земљу канаанску – вечни завет Господа са Израиљом (Псалам 104)*.

¹⁵⁹⁸ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 436C–450A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 266–268); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1721C–1736A (*Theodoret of Cyrus, 73–150, 180–187*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 105 v. *Psalms 51–150*, 246–250.

¹⁵⁹⁹ За преглед илустрација Пс 105 у средњовековним псалтирима са сликама v. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 105. Пс 105: 48 употребљавао се као прокимен другог гласа на литургији понедељком шесте недеље Великог поста. V. Mateos, *Le Typicon II*, 57.

¹⁶⁰⁰ Исцрпно о теолошкој вредности старозаветне епизоде Корине побуне v. Lucas, *Romans 1: 18–2: 11 and the substructure of Psalm 106 (105)*, 207–212.

¹⁶⁰¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 105.

¹⁶⁰² Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 45, pl. 40; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 50, pl. 83, fig. 230; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 108об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 135; *Киевская Псалтырь*, л. 150; Navice, *The Hamilton psalter I*, 447; II, fig. 172; *The Barberini Psalter*, 126; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 42.

илуминацији. Јасну намеру сликара да засебно прикаже страдање Датана пропадањем у земљу и умирање његове чете у пламену потврђује промишљено распоређивање минијатура тик уз одговарајуће стихове који следе један за другим. Једноставна представа *Земља прождире Датана* остаје у оквирима позносредњовековне псалтирске рецензије, изостављајући старији мотив саркофага. У оквиру наредне минијатуре *Пламен сажиге грешнике* развија се многољудна слика страдања, за коју је искоришћена композициона схема представе *Смрт свих прворођених Мисираца* (fol. 137^r) из истог рукописа. То је посебно очигледно ако се узме у обзир приказ повијеног грешника чије лице остаје скривено, идентичан на обе минијатуре.¹⁶⁰³ Имајући на уму формалне карактеристике представе Пс 105: 18 у Минхенском псалтиру, о чијим је иконографским предлошцима и узорима у монументалном сликарству већ било речи, може се помишљати и да је композиција *Пламен сажиге грешнике* оригинални допринос илуминатора српског рукописа ликовном програму Пс 105.

Да је првобитно осликавање *Четврте књиге Мојсијеве* и приче о Датановој побуни обухватало оширнији ликовни наратив потврђује и низ међусобно истоветних илустрација сачуваним у источнохришћанским октатевсима са сликама из XI и XII столећа [*Vat. Gr. 747* (fol. 167^v), изгубљени октатевх из Смирне (fol. 163^r), *Topkapi Graecus* 8 (fol. 349^v), *Vat. Gr. 746* (fols. 340^v, 219^v) и *Cod. Vatoped 602* (fol. 150^r)].¹⁶⁰⁴ На њима се, поред групе људи који пропадају у земљу, може видети и скупина запрепашћених Израиљаца, налик оној у Минхенском псалтиру [*А сви Израиљци који бијаху око њих побјегоше од вике њихове, јер говораху: да нас не прождре земља* (Бр 16: 34)], као и Мојсије који спроводи Господњу вољу. С друге стране, илустрација *Земља прождире Датана и Авирона*, која се из илустрованог Петокњижја пренела у полицикличан рукопис *Sacra Parallela* из прве половине IX века (fol. 352^v), представља још сажетију ликовну верзију старозаветног наратива неголи примери из *маргиналних псалтира*, те није од помоћи приликом иконографске анализе илустрација Пс 105: 17–18 у српском рукопису. Међутим, с обзиром на већи број композиција које прате причу о Кориној побуни у *Par. Gr. 923* [*Побуна Корина* уз Бр 16: 1–3 (fol. 353^v), *Господ говори Мојсију и Арону да одступе од побуњеника* и *Мојсије говори са Израелићанима* уз Бр 16: 16–24 (fol. 352^v), *Мојсије упозорава Датана и Авирона* уз Бр 16: 25–26 (fol. 328^v), *Земља гута Датана и Авирона* уз Бр 16: 32–33, 35 (fol. 352^v)], за разлику од одговарајућих илустрација у октатевсима, неминовно је закључити да је приликом осликавања византијске збирке цитата био коришћен знатно богатије осликан ликовни предложак *Четврте књиге Мојсијеве*, који је засигурно и другим уметницима током средњег века служио као репозиторијум иконографских решења.¹⁶⁰⁵

Треба поменути још један детаљ на слици *Пламен сажиге грешнике* у српском рукопису. Стеновити пејзаж у коме грешници страдају у пламену обележен је као *гора Хорив*, а читаву минијатуру прати натпис на горњој маргини листа: *Пламен пали грешнике на Хориву*. Несумњиво је да се два пута исписана топографска одредница може повезати са наредним стихом Пс 105: 19, који се налази тик уз доњу бордуру минијатуре и који се односи на слику *Јевреји топе злато за ливење телета* на наредном листу. Смештање

¹⁶⁰³ Cf. *Смрт свих прворођених Мисираца* уз Пс 104: 36 (fol. 137^r).

¹⁶⁰⁴ Lowden, *The Octateuchs*, figs. 35–39.

¹⁶⁰⁵ По речима историчара уметности Курта Вајцмана, схематизовани приказ црне јаме са попрсјима Датана и Авирона у *Par. Gr. 923* није могуће повезати са неком од сачуваних ликовних рецензија због превеликог иконографског поједностављења првобитне композиције. V. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 59–60, pl. XIX, figs. 71–73, pl. XX, figs. 74–75.

эпизоде Корине побуне и страдања грешних Израелићана на гору Хорив нема упориште у старозаветном наративу. Такође, грех идолопоклонства Израелићана током Мојсијевог одсуства и клањање златном телету на Хориву кажњено је на друкчији начин – мачем, а не ватром (Изл 32: 27–28).¹⁶⁰⁶ Мотив ватре се појављује само приликом описивања Мојсијевог гнева и уништавања златног идола [*Па узе теле које бијаху начинили и спали га огњем, и сатр га у прах, и просу га по води, и запоји синове Израиљеве* (Изл 32: 20)]. Одатле проистиче да, иако су слике Корине побуне и златног телета у Пс 105 сукцесивне, композиција *Пламен сажиге грешнике* није у потпуности усаглашена са натписима који је прате, а до тога је дошло услед сажимања основних података из стихова који следе један за другим.¹⁶⁰⁷

У текстуалном средишту грехова народа изван канаанске земље у Пс 105 налази се један од највећих престапа Израиља – идолопоклонство, то јест прича о изливању златног телета које ће заменити Господњи лик, те својеврсни симбол заборављања Господа (Изл 32).¹⁶⁰⁸ Комплексна композиција уз стихове Пс 105: 19–20 у Минхенском псалтиру више није само покушај исцрпне илустрације текста, као што је случај са сликама Корине побуне, већ сада ликовне представе обухватају наратив који претходи и слеђује изливању златног телета, а чије се литерарно упориште налази изван стихова псалма. Да је исцрпно приказивање старозаветне епизоде из Изл 32 био традиционални део ликовног програма који краси најчешће илустроване стихове Пс 105 потврђују и минијатуре средњовековних *псалтира маргиналног типа*. Старија иконографска традиција упечатљива је по својој изразитој наративности и већем броју епизода уз Пс 105: 19–23: *Мојсије прима Таблице закона на Синају* (Изл 31: 18), *Израиљ се клања златном телету* и *Израиљ се весели и игра* (Изл 32: 6) и *Мојсије се гневи на Арона разбијајући Таблице закона* (Изл 32: 19, 21) [Штутгартски (fol. 121^r), Хлудовски (fol. 108^v), *Par. Gr. 20* (fol. 16^v), Лондонски (fol. 143^v) (сл. 171) и Барберини псалтир (fol. 183^r)].¹⁶⁰⁹ Изузетно, у Бристолском (fol. 178^v) и Хамилтон псалтиру (fol. 190^r) појављују се само поједностављене слике Израиља који се клања златном телету.¹⁶¹⁰ Међутим, на листовима позносредњовековних источнохришћанских псалтира сачувао се, за дотадашњи ликовни програм књиге псалама, сасвим нови иконографски тип слике – *Јевреји топе злато за ливење телета* [Балтимор (fol. 78^v), Томићев (fol. 183^v) и Кијевски псалтир (fol. 150^r)].¹⁶¹¹ На основу композиционе схеме – пламен у средишту, првосвештеник Арон са десне и Израиљце са леве стране, на чијем прочељу је човек са златним кружним предметом који се спрема да баци у ватру – може се закључити да се илустрације Пс 105: 19–20 у источнохришћанским псалтирима XIV века

¹⁶⁰⁶ *И рече им: овако каже Господ Бог Израиљев: припашите сваки свој мач уз бедро своје, на прођите тамо и амо по околу од врата до врата, и побијте сваки брата својега и пријатеља својега и ближњега својега. И учинише синови Левијеви по заповијести Мојсијевој, и погибе народа у онај дан до три тисуће људи* (Изл 32: 27–28).

¹⁶⁰⁷ Ихор Шевченко сматра да композиција и њен наслов нису неусаглашене, већ да се поменом горе Хорив намерно алудира на стих илустрован на наредној страници. V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 133.

¹⁶⁰⁸ О теолошкој вредности и темама греха Израиља и одбацивања Господа у старозаветној епизоди изливања златног телета v. Lucas, *Romans 1: 18–2: 11 and the substructure of Psalm 106 (105)*, 220–272; R. J. Bautch, *The golden calf in the historical recital of Nehemiah 9 and Psalm 106*, in: *Golden calf traditions in early Judaism, Christianity, and Islam*, ed. E. F. Mason, E. F. Lupieri, Leiden–Boston 2019, 49–58.

¹⁶⁰⁹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 45, pl. 40; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 50, pl. 83, fig. 230; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 108об; *The Barberini Psalter*, 126–127.

¹⁶¹⁰ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 64, pl. 58; Navice, *The Hamilton psalter I*, 447; II, fig. 172.

¹⁶¹¹ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 135; *Киевская Псалтырь*, л. 150; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 42; Джурова, *Томичов псалтир I*, 106–107; II, ил. 51.

засигурно заснивају на заједничком иконографском предлошку. Да су се приликом илустровања средњовековних псалтира уметници заправо служили текстом библијске књиге *Изласка*, а не стиховима Пс 105 потврђује и чињеница да је лик првосвештеника Арона, који се, за разлику од старозаветног прозног наратива не помиње у поетској верзији изливања златног телета, у свим сачуваним илустрацијама имао истакнуту улогу. Спознаји размера некадашњег тематског богатства илустрација старозаветне епизоде златног телета доприносе и минијатуре потоњих догађаја, односно Мојсијеве наредбе за погубљење *три тисуће људи* који су одбацили Господа (Изл 32: 26–28), сачуване на страницама рукописа *Sacra Parallela* (fol. 274^v) и илустрованог октатевха *Vat. Gr. 747* (fol. 116^r).¹⁶¹²

Комбинујући старија решења са савременим инвенцијама у минијатурном сликарству, илуминатор Минхенског псалтира ствара јединствену композицију оплемењену разноликим детаљима који доприносе њеној аутентичности. По узору на традиционалне илустрације Пс 105, у српском рукопису је представљен пророк Мојсије који прима Таблице закона на Синају. Крајње необично, у небеском сегменту није представљена само Рука Господња, што је доследно иконографско решење на минијатурама српског рукописа, већ читаво попрсје Господа у валерима плаве, са видљивим наборима његовог химатиона.¹⁶¹³ Господњи лик, ипак, остао је скривен што је ликовна алузија на синајску теофанију, када се Господ јавио у огњу ватре и облаку дима, праћен муњама и громовима, али остао невидљив очима Израилља [*А Господ рече Мојсију: сиђи, опомени народ да не преступе међе да виде Господа, да не би изгинули од мене* (Изл 19: 21)]. На једној од Таблица закона у Мојсијевим рукама исписано је и аз[ъ] | (<..), што је Ихор Шевченко протумачио као прве речи које је Господ упутио народу приликом теофаније на Синају [*Ја сам Господ Бог твој, који сам те извео из земље Мисирске, из дома ропскога* (Изл 20: 1)].¹⁶¹⁴ За основу композиције *Јевреји топе злато за ливење телета* употребљена су савремена решења у илустрованим псалтирима XIV века. Међутим, склоност сликара Минхенског псалтира ка ликовној наративности још једном долази до изражаја. Основно иконографско решење проширено је већим бројем учесника и развијеном схематском архитектуром у другом плану, али, још важније, у илустрацију је уведен и лик пророка Мојсија са Таблицима закона у рукама, који спречава Израелићане у њиховом сагрешењу. Портрети Мојсија и Арона изведени су у складу са традиционалном иконографијом старозаветних пророка, примењиваном и на другим минијатурама у Минхенском псалтиру.¹⁶¹⁵ Наспрам слика топлења злата сачуваним у другим псалтирима, које су остале верне старозаветном тексту, Мојсијева фигура на илустрацији Пс 105: 19–20 у српском рукопису нарушила је хронолошки след насликаних догађаја и јединство минијатуре изведене преко читавог 140. листа.¹⁶¹⁶ Наиме, сам силазак Мојсија са Синаја догодио се не

¹⁶¹² Weitzmann, *Sacra Parallela*, 56, pl. XVII, fig. 64.

¹⁶¹³ Једино се у илустрацији Пс 101 и Пс 111 појављују попрсја Христа у небеском сегменту. V. *Молитва просјакова* уз Пс 101: 1–2 (fol. 128^v); *Анђeosки образ светог Јована Претече Кефалофороса са крилима* уз Пс 11: 6–7 (fol. 148^r).

¹⁶¹⁴ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 133. Cf. Понз 5: 6.

¹⁶¹⁵ Cf. *Пророк Мојсије подучава народ Израилља Законима Господњим* уз Пс 77: 1–2 (fol. 99^v), *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r), *Дванаест извора воде у Елиму* уз Пс 77: 15–16, 20 (fol. 102^r), *Народ се буни противу Мојсија* уз Пс 77: 21–22 (fol. 102^v), *Молитва пророка Мојсија* уз наслов Пс 89 (fol. 119^r); *Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израилља Законима Господњим* уз Пс 98: 6 (fol. 127^r); *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 104: 37 (fol. 137^v).

¹⁶¹⁶ За исто опажање v. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 234–235; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 134.

приликом изливања злата, већ у тренутку када су се људи клањали идолу и веселили око њега, те старозаветни пророк, разочаран идолопоклоничким понашањем Израиља у дну планине, разбија Таблице закона (Изл 32: 19). На композицији у српском рукопису, пак, Мојсије посматра ватру око које су се окупили Израелићани и, још нелогичније, у рукама му се поново налазе Таблице, чије је разбијање већ представљено на горњем делу минијатуре. Иако је очигледно да је ликовни програм који прати Пс 105: 19–20 у илустрованим псалтирима средњег века најпре заснован на наративу из Изл 32, а не толико на стиховима псалма, тематске „погрешке“ у преношењу приче о златном телету из *Четврте књиге Мојсијеве* појављују се искључиво у Минхенском псалтиру услед иконографског обогаћивања сцене *Јевреји топе злато за ливење телета* Мојсијевом фигуром.

Последња представа у низу приказа сагрешења народа Господњег уз Пс 105 у српском псалтиру је композиција *Финес убија грешнике*, илустрација старозаветне приче о Израиљу који је ступио у недоличне односе са моавитским женама и клањао се моавитском божанству Велфегору, заборављајући Господа.¹⁶¹⁷ Упечатљиву одмазду Господа због физичког и духовног блуда његовог народа спроводи Финес, убијајући Израиљца Замрију и његову мадијанску љубавницу Хазвију и још *двадесет и четири тисуће* Израиљца који су *прионули уз Велфегора* (Бр 25).¹⁶¹⁸ У свим илустрованим *маргиналним псалтирима* средњег века стихове Пс 105: 29–30 прате представе *Јевреји се клањају кипу моавитског бога Велфегора* и *Финес пробада копљем љубавнике Замрију и Хазвију* [Пантократор 61 (fols. 153^{r-v}), Хлудовски (fol. 109^v) (сл. 172), *Par. Gr. 20* (fol. 17^v), Лондонски (fol. 144^r), Барберини (fol. 183^v), Хамилтон (fol. 190^v) и Кијевски псалтир (fols. 150^v–151^r)].¹⁶¹⁹ Једино је у Бристолском псалтиру (fol. 179^v) изостављена слика страдања љубавника, док се у каролиншком Штутгартском псалтиру сачувала посве необична представа Финеса који се моли Господу, са змијом покрај дрвета која је алузија на израиљски грех са Мадијанкама (fol. 121^v).¹⁶²⁰ Традиционални ликовни програм посвећен Финесовом подвигу противу Моавићана потврђују и прикази двају тема у рукопису *Sacra Parallela* из прве половине IX и илустрованим октатевсима XI и XII столећа.¹⁶²¹

Наспрам сачуваних илустрација Пс 105: 29–30, односно Бр 25, приказ крвавог страдања Израиљца који су се окренули моавитском божанству у Минхенском псалтиру је упечатљив по својим изразито монументалним размерама. Једноставни и раздвојени мотиви клањања божанству и убијања Замрије и Хазвије преточени су у комплексну многољудну композицију. Приказ божанске статуе замењен је представом двеју група ратника пред зидинама града, које највероватније представљају моавитске и израиљске војнике [*И рече*

¹⁶¹⁷ Моавитски бог Велфегор везивао се за плодност и сексуалну моћ, а појављивао се у форми лепе и младе жене која је искушавала мушкарце. У хришћанској демонологији, Велфегор је инкарнација лењости, једног од седам смртних грехова. V. Belphegor, in: R. Guiley, *The encyclopedia of demons and demonology*, New York 2009, 27–28.

¹⁶¹⁸ За основне тематске мотиве и теолошку садржину старозаветног наратива о гресима Израиља са моавитским женама и Господњој казни v. Lucas, *Romans 1: 18–2: 11 and the substructure of Psalm 106 (105)*, 215–219.

¹⁶¹⁹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 34, 45, pl. 24, fig. 78, pl. 25, fig. 79, pl. 41; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 50, pl. 84, fig. 231; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 109об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 135; *Киевская Псалтырь*, л. 150об–151; Navice, *The Hamilton psalter I*, 448; II, fig. 173; *The Barberini Psalter*, 127.

¹⁶²⁰ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 64, pl. 58.

¹⁶²¹ Weitzmann, *Sacra Parallela*, 60–61, pl. XX, fig. 77, pl. XXI, fig. 78 (са упоредном анализом представа из византијске збирке цитата и минијатура у илустрованим октатевсима).

Господ Мојсију говорећи: Завојитите на Мадијанце, и бијте их; јер они завојитише на вас пријеварама својим, и преварише вас Велфегором и Хазвијом (Бр 25: 16–18)]. Крвави делови тела убијених Моавићана, од којих неки још увек пружају отпор, приказани су истоветно као тела страдалих на композицији *Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја* (fol. 107^r) у Минхенском псалтиру.¹⁶²²

Не само да је композиција *Финес убија грешнике* у српском рукопису карактеристична због своје монументалности, већ њу издваја и упечатљив гест главног учесника сликаног наратива. Финес је у илустрованим псалтирима увек приказан како копљем пробада Замрију и Хазвију, који леже на земљи. Међутим, јединствени приказ на минијатури Минхенског псалтира заснива се на Финесовом силовитом гесту подизања копља, на чијем врху су љубавници, високо ка небу. Истражујући изванбиблијске предлошке који су утицали на иконографију старозаветних композиција у византијској уметности, Рајнер Штихел је дословни литерарни извор за необични портрет Финеса пронашао у *Историјској палеји*, у којој се његов гест подизања прободених љубавника описује као симболични чин измирења са Господом.¹⁶²³ Искрпним филолошким и семантичким истраживањима натписа уз минијатуру, који још једном нису усаглашени са сликом, Ихор Шевченко је потврдио утицаје *Историјске палеје* на иконографски предлошак коришћен приликом осликавања стихова Пс 105: 29–30.¹⁶²⁴

На концу, посматрајући ликовни програм Пс 105 у Минхенском псалтиру треба закључити да су представе израиљских грехова објединиле разнолика и више векова стара традиционална иконографска решења, која се могу везати за данас изгубљене осликане старозаветне књиге *Изласка* и *Бројева*. Традиционалне ликовне основе допуњене су и оригиналним иконографским мотивима и развијенијом композиционом схемом, којима се истиче наративна и монументална природа минијатура српског рукописа. Међутим, спајањем старих и савремених уметничких израза дошло је до неусаглашености композиција са илустрованим стиховима. Нажалост, с обзиром на изузетно мали број сачуваних тематски одговарајућих представа у источнохришћанском сликарству, не може се закључити да ли су појединачне *погрешке* резултат сликаревог неразумевања илустрованог текста или, што је умногоме вероватније, последица преузимања ликовних предложака који су се, с временом, одаљили од свог литерарног извора.

ЈЕДИНСТВЕНА ВЛАДАВИНА ГОСПОДА И ПОМАЗАНИКА ГОСПОДЊЕГ (ПСАЛАМ 109)

Света Тројица (fol. 146^v) (сл. 173)

сїе пр(о)роуѣство д(авн)д(о)во, ѓже р(е)уе, р(е)уе г(оспод)ь г(о)с(поде)вн лоемоу сѣдї ѿдесноую м(е)не (горња маргина)

ѿ коь се, р(е)уе, ѿ(ть)цѣ н с(ы)нѣ н с(вѣ)томь д(оу)сѣ (доња маргина)¹⁶²⁵

¹⁶²² Cf. *Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја* уз Пс 78: 2–3 (fol. 107^r).

¹⁶²³ Stichel, *Außerkanonische Elemente*, 176–178. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 235. За старозаветни наратив о Финесовом убијању Замрије и Хазвије у *Историјској палеји* v. *Anecdota graeco-byzantina*, 250–258. О *Историјској палеји* v. *Уздизање Саула на царски престо* (fol. 2^v). Закључке Карл-Ото Нордстрема о директном јеврејском утицају на композицију *Финес убија грешнике* у Минхенском псалтиру треба одбацити као недовољно аргументовану. V. C. Nordström, *Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustrationen zum 4. Buch Moses*, Figura 1 (Uppsala 1959) 38–40.

¹⁶²⁴ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 134–135.

¹⁶²⁵ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25; Jagić, *Einleitung*, XXX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 135–136.

Пс 109: 1: *Рече Господ Господу моме: Седи Мени с десне стране, док положим непријатеље Твоје за подножје ногама Твојим.*

У средишту композиције пострададе у великој мери насликан је широки црвени престо са подножником. Са леве стране на престолу седи Христос Старац Дана, од чијег се уништеног лика назире једино седе власи косе и браде. Господ је одевен у светлоплави хитон и химатион; у левој руци држи црвени свитак, док десницом благосиља. Покрај њега, на десној страни престола, седи Христос Пантократор. Син Божији, у тамноплавом хитону и химатиону, десном руком благосиља, док у левој, на свом крилу, држи симбол Светог Духа, белог голуба. Све три фигуре означене су ореолима, с тим што Бог Отац и Син у крстастим ореолима имају исписане и сигнатуре: ѿ ѓ ѣ. Минијатура је ослобођена сценографије и истакнута основним интензивно златним фоном слике.¹⁶²⁶

Давидов Пс 109 представља један од царских псалама месијанског карактера, у чијем се идејном средишту налази владар о чијој благословеној и неприкосновеној власти пророкује старозаветна песма.¹⁶²⁷ Господњи изабраник и очекивани владар седеће с десне стране Оца, чије се средиште моћи налази у епицентру Васељене, Сиону, и који ће свом помазанику обезбедити вечну свештеничку службу [*Скинтар силе даје ти Господ са Сиона: владај сред непријатеља својих* (Пс 109: 2); *Господ се заклео, и неће се покајати: ти си свештеник до вијека по реду Мелхиседекову* (Пс 109: 4)].¹⁶²⁸ Међутим, с обзиром на непојмљиву мистерију блиског односа између Господа и месијанског цара, уједно и Господ седи са десне стране владара, приликом спровођења есхатолошког суда и поделе правде у име свог помазаника [*Господ је теби с десне стране. Побихе у дан гњева својега царева; судиће народима, напуниће земљу трупова; сатрће главу на земљи широкој* (Пс 109: 5–6)].¹⁶²⁹

Иако је већина истраживача сагласна у томе да је Пс 109 настао поводом ступања непознатог цара на земаљски престо власти, његови загонетни и контрадикторни стихови смештени су у јасне христолошке оквире већ у новозаветној егзегези псалма. Пс 109: 1 је главни одговор Христа на нападе јеврејских поглавара приликом његовог хапшења (Мт 26: 63–64; Мк 14: 61–62; Лк 22: 67–69), а исти мотив игра значајну улогу у наративима о васкрсењу и вазнесењу Христовом [*Ко ће осудити? Христос Исус, који умрије, па још и васкрсе, који је с десне стране Богу, и моли за нас?* (Рим 8: 34); *Ако дакле васкрснусте са Христом, тражите оно што је горе гдје Христос сједи с десне стране Бога* (Кол 3: 1)].¹⁶³⁰

¹⁶²⁶ Strzygowski, *Die miniaturen*, 57, Abb. 26, Taf. XXXVII, Bd. 85; Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 280; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 236. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 189^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 243, сл. 177.

¹⁶²⁷ За жанр Пс 109 в. Gunkel, *The Psalms*, 23, 24; idem, *Introduction*, 67, 99, 102, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 299, 336, 347; Младеновић, *Давидови псалми*, 48. О одликама царских псалама месијанског карактера в. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање* (Псалам 2).

¹⁶²⁸ О Сиону као средишту Господње владавине и његовом пребивалишту в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалам 67). О доктрини трипартитни Христове службе (архијерејска, царска и пророчка улога Христа) и његовој архијерејској власти в. *Силазак у Ад уз Пс 67: 1* (fol. 84^v).

¹⁶²⁹ О тематским карактеристикама и поетским одликама Пс 109 в. M. von Nordheim, *Geboren von der Morgenröte? Psalm 110 in Tradition, Redaktion und Rezeption*, Neukirchen-Vluyn 2008, passim; J. J. de Bruyn, *Creating God's own right-hand man – a cognitive linguistic approach to Psalm 110*, *Ekklesiastikos Pharos* 94 (2012) 456–470.

¹⁶³⁰ За исцрпну анализу новозаветне христолошке егзегезе Пс 109 в. H. W. Bateman, *Psalm 110: 1 and the New Testament*, *Bibliotheca sacra* (1992) 438–453; M. H. De Lang, *Psalm 110 in the New Testament*, *Melita*

Патристички аутори објашњавају Пс 109 као Давидово пророчанство о Господњем рађању по телу и његовом уздизању на небо, те месијанску најаву завршетка хришћанског домостроја спасења (свети Псеудо-Атанасије Александријски, Јован Златоусти, Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен), а стихови старозаветне песме одиграли су и значајну улогу у богословским полемикама о божанској и месијанској природи Христовој на почетку нове ере.¹⁶³¹ Литургијска употреба псалма почива на истоветној идентификацији месијанског владара са Христовим ликом. Теолошка тема происхођења Сина од Оца [*Ти си син мој, ја те сад родих* (Пс 2: 7)] била је значајни део божићних богослужења, те се Пс 109: 1 појао као прокимен четвртог гласа на јутрењу и као први антифон четвртог гласа и причастан на литургији Христовог рођења.¹⁶³²

Визуелна егзегеза Пс 109 у источнохришћанским илустрованим псалтирима потврђује христолошка тумачења псалма и његову улогу на богослужењу.¹⁶³³ Ликовни програм који прати стихове Пс 109 најчешће обухвата слику Давида пред Сином Божијим на трону уз Пс 109: 1 и/или слику *Причешћа апостола* између Давида и Мелхиседека уз Пс 109: 4 [Хлудовски (fols. 114^v, 115^r), *Paris. Gr. 20* (fol. 25^r), Лондонски (fols. 151^v, 152^r), Барберини (fols. 193^v, 194^r) и Хамилтон псалтир (fol. 200^r)].¹⁶³⁴ У рукопису Пантократор 61 налази се медаљон Христа окружен портретима Давида и Мелхиседека (fol. 4^v), а у Балтимор (fol. 84^v) и Кијевском псалтиру (fols. 159^{r-v}) покрај *Рођења Христовог* насликан је и Мелхиседеков портрет, те се може закључити да представе почивају на идејно истој теолошкој симболици псалма.¹⁶³⁵

Наспрам традиционалних ликовних тема које прате Пс 109 у источнохришћанским псалтирима са сликама, почетни стихови Пс 109 о боравку Господњег помазаника са десне стране Господа илустровани су у српском рукопису представом *Свете Тројице* постављене покрај одговарајућег поетског одељка. Имајући на уму устаљено иконографско решење антропоморфног представљања три божанске ипостаси, које се појавило у источнохришћанској уметности од XI века у минијатурном и од XIII столећа у монументалном сликарству, очигледна је догматска сложеност тринитарне представе у Минхенском псалтиру која почива на међусобном односу трију ипостаси Господа – Син је

Theologica 59/2 (2008) 43–50; A. Stewart, A. Costea, *Psalms 110:1: a neglected theological foundation for mission in the New Testament*, *Jurnal teologic* 18/1 (2019) 33–62.

¹⁶³¹ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστοσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 461B–464C (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 275–276); Ιωάννου, του Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεωσ, του Χρυσοστόμου, *Είς τὸν Γ΄ ψαλμόν*, in: PG 55, col. 264–279; Θεοδοῦρητου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, col. 1765C–1776A (*Theodoret of Cyrus, 73–150, 208–213*); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνού, *Εξήγησις εἰς το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1081D–1089B. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 109 v. *Psalms 51–150*, 260–266. О сотериолошком карактеру Христовог вазнесења v. *Ступање Господа на престо и његова универзална власт (Псалам 46)*. За улогу Пс 109 у ранохришћанским споровима око божанске природе Христа v. P. J. Botha, *The exegesis and polemical use of Ps 110 by Ephrem the Syriac-speaking church father*, *OTB 27/2* (2014) 395–411. За месијански теолошки топос рађања Сина од Оца v. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалам 2)*.

¹⁶³² Mateos, *Le Turicon I*, 157, 159, II, 182; *Типик архиепископа Никодима*, 706, 716, 726.

¹⁶³³ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 109.

¹⁶³⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 46, pl. 45; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 51–52, pl. 88, fig. 243, pl. 89, fig. 244; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 114об, 115; Navice, *The Hamilton psalter I*, 451–452; II, fig. 180; *The Barberini Psalter*, 131–132.

¹⁶³⁵ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 34, pl. 25; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 136; *Киевская Псалтирь*, л. 159, 159об; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 43.

са леве стране оца, а голуб Светог Духа представљен је у Пантократоровим рукама.¹⁶³⁶ Услед значаја стихова Пс 109: 1 у патристичкој егзегези и источнохришћанској литургији, истраживачи су неминовно спазили догматске *нелогичности* илустрације у српском рукопису.¹⁶³⁷ Чињеница да је приликом стварања Београдског псалтира ликовни предлог из српског рукописа трансформисан у традиционални приказ *Свете Тројице* такође сведочи о томе да су илуминатори XVII века сматрали да је илустрација у Минхенском псалтиру иконографска погрешка.¹⁶³⁸ Међутим, имајући у виду да су минијатуре бремените сложеним литургијским садржајима у Минхенском псалтиру биле извођене с посебном пажњом, распоред лица триунског божанства на версо страни 146. листа не треба посматрати као иконографску омашку сликара.

Приказ голуба Светог Духа у Пантократоровим рукама наизглед је у директном сукобу са православним учењем о једносусности трију божанских личности, у оквиру ког се одбацује филиоквистичко гледиште западне цркве о двоструком исхођењу Светог Духа и од Оца и од Сина.¹⁶³⁹ Међутим, већ се на најстаријим сачуваним представама у источнохришћанском минијатурном [Ватикански псалтир (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 394*, fol. 37^r) (сл. 174)] и монументалном сликарству [Панагија Кубелидики у Костуру (друга половина XIII века) (сл. 175)] медаљон Светог Духа представља у рукама Христа који се налази у крилу Бога Оца, те такво ликовно решење не представља иконографски изузетак.¹⁶⁴⁰ Много неуобичајенија иконографска карактеристика илустрације Пс 109 у Минхенском псалтиру ипак је представа Бога Оца са десне стране Сина, која се не налази на том месту у сликаним догматским исказима о природи Свете Тројице у другим источнохришћанским храмовима. На фресци *Свете Тројице* у Богородичиној цркви у Матеичу (1348–1352) Син Божији је традиционално насликан са десне стране Христа Старца Дана, а голуб Светог Духа добио је своје место на црвеном супедиону са Очеве леве стране (сл. 176).¹⁶⁴¹ Подједнако су интересантне и трокефалне представе *Свете Тројице* које се појављују у источнохришћанској уметности још у периоду VIII–IX века, али посебну популарност стичу у XIV столећу.¹⁶⁴²

¹⁶³⁶ О иконографији представе *Свете Тројице* у источнохришћанској уметности v. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 73–79; N. Ozoline, *Les représentations de la Trinité dans l'iconographie byzantine*, in: *Trinité et liturgie*, ed. A. M. Triaca, A. Pistoia, Roma 1984, 195–212; M. Kujumdzhieva, *Visualizing God. Post-Byzantine imagery of the Trinity in the orthodox churches in the Balkans*, in: *Medieval Russian and Post-Byzantine art. The second half of the 15th – beginning of the 16th century*, ed. A. L. Batalov, L. I. Lifshits, Moscow 2005, 322–337.

¹⁶³⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 57; Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 280; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 236.

¹⁶³⁸ Ракић, *Српска минијатура*, 243, сл. 177.

¹⁶³⁹ О двоисходном учењу филиокве, које је било тачка раздора између хришћанског Истока и Запада и тема бројних полемика и у времену настанка Минхенског псалтира v. М. Кнежевић, *Поредак (τάξις) личности Свете Тројице у Аподиктичким словима Григорија Паламе*, Богословље 1 (2011) 20–43; T. Alexopoulos, *The Byzantine filioque-supporters in the 13th century John Bekkos and Konstantin Melitiniotes and their relation with Augustine and Thomas Aquinas*, *Studia Patristica* 68 (Leuven–Paris–Walpole, MA 2013) 381–395; М. Кнежевић, „Начело из начела“. *Григорије Назијанзин и полемика око filioque Григорија Паламе*, Црквене студије 18 (Ниш 2021) 99–125.

¹⁶⁴⁰ Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 75, 76, 77; Kujumdzhieva, *Visualizing God*, 323. За репродукцију слике Свете Тројице у ватиканском рукопису Лествица Јована Лествичника у колору v. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.394 [25. 12. 2021].

¹⁶⁴¹ Димитрова, *Манастир Матејче*, 118–119.

¹⁶⁴² Искрпно о представама Свете Тројице у облику троглавог анђела у источнохришћанском сликарству, са низом ликовних примера и старијом литературом v. Б. Поповић et al., *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд 2011, 79–88, сл. 56–58 (Д. Војводић).

Иконографски разнолике и неуобичајене представе потврђују да су комплексна догматска учења о хијерархијском односу трију божанских ипостаси несумњиво била једна од тема средњовековних сликара. Међутим, за композициону схему илустрације Пс 109 у српском рукопису још увек није пронађено одговарајуће и блиско ликовно решење. Посебно индикативно је што је у другој илустрованој јужнословенској књизи псалама, односно у Томићевом псалтиру, изостављена илустрација Пс 109, те идејни кругови потенцијалног ликовног предлошка за слику *Свете Тројице* у српском рукопису остају за сада у потпуности непознати. Ипак, може се рећи да су уметници који су осликавали кодекс из Минхена отишли корак даље у визуелној егзегези псалма, те представили поетску тему заједничке власти Господа и помазаника из Пс 109 сликом јединствене природе трију божанске ипостаси.

Иако опсег докторске дисертације не дозвољава исцрпну анализу теолошке садржине слике *Свете Тројице* у Минхенском псалтиру, смер будућих истраживања требало би да почива на комплексном односу стихова Пс 109: 1 (*Рече Господ Господу моме: Седи Мени с десне стране*) и Пс 109: 5 (*Господ је теби с десне стране*), у којима је развијен потпуно супротни просторни однос два божанска лица. Одједи комплексне слике у српском рукопису у широким оквирима припадају и христолошкој интерпретацији псалма светог Јефимија Зигабена који истиче да су стихови *Рече Господ Господу моме* поетски исказ једнакости Оца и Сина у њиховом достојанству на небеском престолу, као и да њихова божанска природа не познаје леву и десну страну која одликује човечанско поимање простора и односа.¹⁶⁴³

БЛАГОСЛОВ РОДА ПРАВЕДНИЧКОГ (ПСАЛАМ 111)

Анђеоски образ светог Јована Претече Кефалофороса са крилима (fol. 148^r) (сл. 177)

оѡсѣкновенїѣ, с(вѣ)т(а)го, їωаннѣ, пр(ѣ)дт(е)ч(е) (доња маргина)¹⁶⁴⁴

Пс 111: 6–7: *Јер неће посрнути до вијека, праведник ће се спомињати у вијек. Не боји се зла гласа; срце је његово стално, узда се у Господа. Утврђено је срце његово, неће се побојати (...).*

На интензивно златном фону минијатуре, без назнаке простора, насликана је фигура светог Јована Претече [с(вѣ)ты їω(анн)ѣ]. Новозаветни пророк одевен је у карактеристични мелот од камиље длаке и химатион и приказан је у са великим анђеоским крилима. У левој руци држи амблем свог страдања, одсечену главу на пладњу. Десну руку и поглед Претеча подиже ка сегменту неба у којем је насликано попрсје Христа. Син Божији представљен је у златном хитону и химатиону; у левој руци му је свитак, а десницом благосиља пророка. Покрај Јованових ногу је и малено дрво са секиром која засеца његово стабло. Представа светог Јована претрпела је већа оштећења, те страдали слојеви боје откривају златну подлогу минијатуре.¹⁶⁴⁵

¹⁶⁴³ Ευθυμίου μοναχου του Ζυγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1081D–1089B.

¹⁶⁴⁴ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25; Jagić, *Einleitung*, XXX–XXXI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 136.

¹⁶⁴⁵ Strzygowski, *Die miniaturen*, 57–58, Abb. 27, Taf. XXXVII, Bd. 86; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 237. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 191^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 243, сл. 178.

Пс 111 припада групи мудроносних псалама.¹⁶⁴⁶ Уједно, та библијска песма припада и карактеристичној групи алелуја псалама (Пс 104–106, 110–118; 134–135; 146–150), који величају Бога Јаковљевог, космократора и тријумфатора, и његов изабрани народ.¹⁶⁴⁷ У оквиру пажљиво изведеног акростиха нижу се уобичајене теме мудроносне поезије – страх од Господа и чување његових Закона [*Благо човјеку који се боји Господа, коме су веома омиљеле заповијести његове* (Пс 111: 1)], вечна блаженост праведника који практикују хришћанске врлине [*Силно ће бити на земљи сјеме његово, род праведнички биће благословен* (Пс 111: 2)] и учинак Господњег благослова на људски живот [*Просипа, даје убогим; правда његова траје до вијека, рог се његов узвишује у слави* (Пс 111: 9)].¹⁶⁴⁸ Традиционална антитеза између праведника и грешника представљена је сажетим, али живописним исказом Господње одмазде над безбожницима [*Безбожник види и једи се, шлргуће зубима својим, и сахне. Жеља ће безбожницима пропасти* (Пс 111: 10)].¹⁶⁴⁹ Догматске вредности и симболичка пуноћа мудроносних стихова Пс 111 посебно долазе до изражаја ако се псалом тумачи у контексту старозаветне химне која му претходи, односно из перспективе Пс 110 који велича праведну и човекољубиву природу Господа и његова величанствена дела.¹⁶⁵⁰ На тај начин, два суседна псалма дефинишу праведничко богољубиво понашање и чување Господњих закона као амблематску слику правде Господње оличене у блаженом човеку.¹⁶⁵¹

Блажени човек из Пс 111 у Минхенском псалтиру портретисан је ликом светог Јована Претече. Међутим, у сачуваним делима хришћанских црквених отаца нису забележени покушаји конкретне идентификације праведника описаног у стиховима, већ су се аутори бавили општим темама хришћанског живота у врлини и судбином кротких и светих наспрам безбожника (свети Евсевије Цезарејски, Псеудо-Атанасије Александријски,

¹⁶⁴⁶ За жанр Пс 111 v. Gunkel, *Introduction*, 17, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 294, 296, 302, 303, 304, 305; Младеновић, *Давидови псалми*, 23, 51. О одликама мудроносних псалама у псалтиру v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалом 1)*.

¹⁶⁴⁷ Алелуја псалми представљају групу псалама који су се појали као целина на јутарњој служби три велика ходочасничка јеврејска празника – Пасху (прослављање изласка Јевреја из египатског ропства), Шавут (обележавање откривања Закона Мојсију на Синају) и Сукот (празник Табернакла), као и на празнике Хануке (такозвани фестивал светлости који је прослављао побуну Макабејаца противу Селеукидског царства и хеленистичког утицаја над јеврејским народом) и Рош Хашана (почетак новог месеца у јеврејском календару). О историјском развоју и литургијској улози алелуја псалама v. S. Zeitlin, *The Hallel: a historical study of the canonization of the Hebrew liturgy*, *The Jewish Quarterly Review* 53/1 (1962) 22–29; J. Schonfield, *Psalms 113–118: qualified praise?*, *European Judaism* 50/2 (2017) 147–157.

¹⁶⁴⁸ О симболичкој вредности мотива рога у јудео-источнохришћанској књижевности и уметности v. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^v).

¹⁶⁴⁹ За поетску антитезу праведника у грешника у псалтиру v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалом 1)*.

¹⁶⁵⁰ Иако жанровски различити, суседни алелуја псалми у форми акростиха чине тематску и структуралну целину потврђену заједничким поетским мотивима и темом страха Господњег којим се Пс 110 завршава, а Пс 111 почиње. Положај два псалма у псалтиру може се објаснити потоњом редакцијом и коначним обликовањем мазоретског текста књиге псалама. За тематске одлике и теологију Пс 110 и Пс 111 v. B. Weber, *Zu Kolometrie und strophischer Struktur von Psalm 111: mit einem Seitenblick auf Psalm 112*, *Biblische Notizen* 118 (2003) 62–67; R. P. Hanson, *A socio-rhetorical examination of twin Psalm 111–112*, Saint Paul, Minn. 2013, passim (doctoral dissertation, Faculty of Luther Seminary); G. T. M. Prinsloo, *Reading Psalm 112 as a “midrash” on Psalm 111*, *OTE* 32/2 (2019) 636–668.

¹⁶⁵¹ Искрпније о том питању, са контекстуализацијом подучавања о праведности из Пс 111 у оквиру *Друге посланице Коринћанима* апостола Павла v. D. I. Starling, *Meditations on a slippery citation: Paul’s use of Psalm 112:9 in 2 Corinthians 9:9*, *Journal of Theological Interpretation* 6/2 (2012) 241–256.

Августин и Теодорит Кирски).¹⁶⁵² Стога су поједини истраживачи потражили објашњење за светитељску представу уз Пс 111 у српском рукопису у литургијској употреби стихова тог псалма.¹⁶⁵³ Наспрам типика цркве Свете Софије, који је показатељ старије цариградске богослужбене праксе и у коме стихови Пс 111 нису повезани са празницима посвећеним светом Јовану, у типичу архиепископа Никодима Пс 111: 6 употребљавао се као причастан на све Претечине празнике.¹⁶⁵⁴ Такође, Пс 111 био је изабрани псалом на празник Усековања светог Јована Претече, а стихови Пс 111: 1–2 имали су истакнуту улогу приликом обележавања сећања на преподобнике и јуродиве хришћанског пантеона светих.¹⁶⁵⁵ Несумњиво је да је литургијска употреба Пс 111 у српским средњовековним богослужбеним обредима XIV столећа сведочанство усложњавања и трансформације српске богослужбене праксе тога времена, те изискује исцрпнија литургијска истраживања богословске контекстуализације псалма.¹⁶⁵⁶

У Минхенском псалтиру портрет светог Јована Претече Кефалофороса са крилима насликан је покрај литургијски најистакнутијих стихова Пс 111. У оквиру иконографског образа употребљеног за стварање Претечиног лика у српском рукопису обједињен је већи број ликовних мотива који указују на многозначност Претечиног култа у источнохришћанској хомилитичкој и химнографској литератури и уметности. Јованов портрет у профилу, његова разбарушена коса и карактеристични мелот, као и приказ дрвета са секиром покрај Јованових ногу (Мт 3: 10; Лк 3: 9) усаглашени су са традиционалним иконографским преставама Претече у византијској и српској средњовековној уметности. Претечин портрет употпуњен је и приказом његове одсечене главе на пладњу, чије се литерарно упориште налази у новозаветном наративу о Јовановом погубљењу од стране цара Ирода (Мк 6: 14–29; Мт 14: 1–12).¹⁶⁵⁷ Поред утемељености у Светом писму, обезглављивање новозаветног пророка може се сместити и у шире културолошке оквире античког света у коме је одсецање главе, као својеврсна ознака физичке казне, извођена у циљу деградације жртве не само у тренутку умирања, већ и након смрти, те је функционисала као *par excellence* амблем страдалништва светог Јована.¹⁶⁵⁸ Ликовне

¹⁶⁵² Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 23, 1345C–1348D; Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστοῦσ Ψαλμοῦσ*, in: PG 27, col. 465B–466D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 277–278); Augustini, hipponensis episcopi, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 37, 1467–1470 (NPNF VIII, 546–548); Θεοδωρήτου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεῖα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, 1779C–1784C. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 111 v. *Psalms 51–150*, 269–275.

¹⁶⁵³ Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 136; Джурова, *Томичов псалтир* I, 107.

¹⁶⁵⁴ Зачеће светог Јована Претече (23. септембар): *Типик архиепископа Никодима*, 45б; Сабор светог Јована Претече (07. јануар): *ibid*, 82а; Прво и друго обретенје часне главе светог Јована Претече (24. фебруар): *ibid*, 93а; Треће Обретенје часне главе Претечине (25. мај): *ibid*, 108б; Рођење светог Јована Претече (24. јун): *ibid*, 111а; Усековање часне главе светог Јована Претече (29. август): *ibid*, 122б. За преглед литургијске употребе Пс 111 по цариградском типичу цркве Свете Софије v. Mateos, *Le Typicon* II, 217, 219.

¹⁶⁵⁵ Джурова, *Томичов псалтир* I, 107.

¹⁶⁵⁶ О утицају српске средњовековне литургијске праксе и адаптације јерусалимског типика на српску уметност тога доба v. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

¹⁶⁵⁷ За тематску анализу и ранохришћанску егзегезу јеванђељских наратива о Јовановом обезглављивању v. Shedd, *The beheading of John the Baptist*, 119–214.

¹⁶⁵⁸ За детаљну историјску и културолошку анализу обезглављивања у античком и ранохришћанском периоду v. Shedd, *The beheading of John the Baptist*, 85–118. За примере обезглављивања друкчијег идејног контекста у Светом писму cf. Суд 7: 25: (...) и *гонеше Мадјујане, и донесоше главу Оривову и Живоу ка Гедону*

представе *Усековања светог Јована* у источнохришћанској уметности јављају се веома рано, али спорадично, што потврђује најстарија сачувана наративна композиција предаје одсечене Јованове главе Иродијадиној кћери у фрагментарно очуваном Синопском четворојеванђељу из VI столећа (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Suppl. Gr. 1286, fol. 10^v*).¹⁶⁵⁹ С друге стране, доследније представљање ликовног мотива одсечене главе као неизоставног пророковог атрибута, насликаног у његовим рукама или покрај његових ногу, може се приметити од друге половине XII века и уметничких остварења попут синајске иконе светог Јована из тог периода.¹⁶⁶⁰ С временом, комплексна теолошка идеја Јована Претече Главноскоца доживеће својеврсну ликовну иконизацију формирањем слике *Johannesschüssel* најпре у скулпторалној уметности, па и у сликарству Запада XV и XVI столећа.¹⁶⁶¹

Поред истицања иконографије главноскоца, заснованој на страдалничкој димензији Претечиного култа, значајни иконографски мотив илустрације Пс 111 у Минхенском псалтиру су и упечатљива анђеоска крила пророка. Слика крилатог светог Јована, најчешће везивана за иконографски тип пророка као кефалофороса, формирала се у источнохришћанској уметности крајем XIII столећа [Свети Ахилије у Ариљу (1296) и Богородица Перивлепта у Охриду (1295)],¹⁶⁶² а већ у XIV веку чини део разноликих живописних ансамбала храмова Истока [Свети Прохор Пчињски (с. 1315), Свети Никола Орфанос у Солуну (с. 1320), Богородичино Успење у манастиру Грачаница (1321), Христ Пантократор у манастиру Дечани (1346/1347), Свети Арханђел Михаило у Леснову (1347, 1349), Богородица Захумска у Зауму (1361), Свети Никола у Псачи (1365–1371), Свети Димитрије у Марковом манастиру (1376/1377), параклис Јована Претече у Светој Софији у Охриду (1347–1350), Преображе Христово у Сисојевцу (након 1402), Свети Никита код Скопља (слој из XV века)].¹⁶⁶³ Јединствени анђеоски образ Претечин заснивао се на Јовановом подвижничком и испосничком животу у врлини, то јест животу подобном анђелу, услед ког је био величан као *земаљски анђео* и *небески човек* који је припремио пут

преко Јордана [в. *Војна победа и спасење богоизабраног владара уз Господњу помоћ – теофанија Господа гневног ратника I (Псалм 17)*] или 1Сам 17: 51, 54: *И притрчав Давид стаде на Филистејина, и зграби мач његов и извуче га из корица и погуби га и одсијече му главу (...)* А Давид узе главу Филестејинову, и однесе је у Јерусалим [в. *Апокрифни псалм 151 – Давидова младост (fol. 186^r)*]. За типолошко повезивање страдања Претече и Христа на крсту в. *Побуна противу Помазаника Господњег и његово страдање (Псалм 2)*.

¹⁶⁵⁹ A. Weyl Carr, *The face relics of John the Baptist in Byzantium and the West*, *Gesta* 46/2 (2007) 161, n. 11.

¹⁶⁶⁰ Искрпно о синајској икони светог Јована Претече Кефалофороса из друге половине XII столећа в. Weyl Carr, *The face relics of John the Baptist*, 159–177.

¹⁶⁶¹ О уметничким обрасцима представа *Johannesschüssel* и о њиховој догматској вредности в. В. Baert, *The head of Saint John the Baptist on a platter. The gaze of death*, *IKON* 4 (Rijeka 2011) 55–64; eadem, *Wandering heads, wandering media. Framing the head of Saint John the Baptist between sculpture and painting*, in: *Decapitation and sacrifice. Saint John's head in interdisciplinary perspectives: text, object, medium*, ed. В. Baert, S. Rochmes, Leuven–Paris–Bristol 2017, 197–231.

¹⁶⁶² Војводић, *Зидно сликарство*, 163–164 (са старијом литературом); Марковић, *Иконографски програм*, 132.

¹⁶⁶³ О иконографији крилатог Јована Претече Кефалофороса у наведеним храмовима в. М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, *ЗНМ* 7 (1973) 41–50; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 111, 112, сл. 43; Годић, *Грачаница*, 98, 127, сл. 75; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 174; Габелић, *Лесново*, 123, 198–199, сл. 52, 100; В. Svetković, *St. John the Baptist: on recent discovery in the monastery St. Prohoros of Pčinja*, in: *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, ed. С. Blondeau et al., Turnhout 2013, 447–453; Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 229–230; Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 184; II, 157; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 394–395, сл. 188, 191, 193.

Господу. Истицање анђеоског идентитета светог Јована у Светом писму [*Ево, ја ћу послати анђела својега, који ће приправити пут преда мнош, и изненада ће доћи у цркву своју Господ, којега ви тражите, и анђеоски завјетни, којега ви желите, ево доћи ће, вели Господ над војскама* (Мал 3: 1)]¹⁶⁶⁴ пренело се и у хомилитичко и химнографско источнохришћанско књижевно стваралаштво, у коме је негован мотив Претече као анђела дивљине.¹⁶⁶⁵

Ликовни програм који прати стихове Пс 111 налази се у малом броју источнохришћанских илустрованих псалтира. У питању су представе праведника или Давида који се моле Христу уз Пс 111: 1 и/или подела милостије уз Пс 111: 9 на страницама Хлудовског (fol. 116^r), Лондонског (fols. 152^v–153^r), Барберини (fols. 195^r, 196^r) и Хамилтон псалтира (fols. 201^r–202^r), односно дословније илустрације стихова псалма и његове праведничке тематике.¹⁶⁶⁶ С друге стране, једино се у Томићевом псалтиру појављује типолошка представа Пс 111, која проистиче из истог идејног круга као и илустрација из српског рукописа, а која обухвата ликовне епизоде *Иродове гозбе*, *Саломе са Претечином главом на пладњу* и *Усековања светог Јована* (fol. 194^v) (сл. 178).¹⁶⁶⁷ Илустрације Пс 111 у бугарском и српском рукопису, засноване на литургијској употреби псалма, представљају значајно сведочанство о засебној грани псалтирске ликовне рецензије у позном средњем веку. Имајући на уму карактеристични продор тема монументалног сликарства XIV столећа у ликовни програм Минхенског псалтира, може се прихватити претпоставка истраживача да је трансформација наративних тема из Томићевог псалтира у слику светог Јована Кефалофороса са крилима оригинални допринос уметника који су осликали српски рукопис под утицајем савременог живописа у српским храмовима.¹⁶⁶⁸

ГОСПОДЊЕ СПАСЕЊЕ ИЗРАИЉА (ПСАЛАМ 113)

Крштење Христово (fol. 149^r) (сл. 179)

Без натписа уз минијатуру.¹⁶⁶⁹

Пс 113: 3: *Море виде и побеже, Јордан се поврати унатраг.*

У средишту Јордана приказан је тренутак Христовог крштења [кр(ъ)щеніе, х(ристо)во]. Син Божији, коме таласи Јордана сежу до рамена, одевен је у црвену перизому и благосиља десном руком. Речна вода испуњена је различитим рибликим створењима (морски коњици, раже и хоботница) насликаним црвеном и мрком бојом. Међу речним светом налази се и персонификација Јордана у виду полунагог старца са амфором из које истиче вода. Персонификовани јордански лик подиже десну руку ка Христу и упућује му уплашени поглед. На десној страни стеновите обале, у драматичном искораку, Јован Претеча крштава

¹⁶⁶⁴ Cf. Мт 11: 10; Мк 1: 2, Лк 7: 27.

¹⁶⁶⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 111.

¹⁶⁶⁶ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 52, pl. 89, figs. 245, 246; Щепкина, *Минијатуры Хлудовской Псалтыри*, л. 116; Navice, *The Hamilton psalter* I, 452–453; II, figs. 181–183; *The Barberini Psalter*, 132.

¹⁶⁶⁷ Джурова, *Томичов псалтир* I, 107; II, ил. 52.

¹⁶⁶⁸ За претпоставку да је сликар Минхенског псалтира изменио наративну композицију Усековања светог Јована уз Пс 111 у потенцијалном ликовном предлошку v. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 237. Детаљно о вези ликовног програма Минхенског псалтира и савременог српског средњовековног монументалног сликарства v. поглавље дисертације *Минхенски псалтир у токовима српске средњовековне уметности XIV века*.

¹⁶⁶⁹ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 136–137.

Христа полагањем десне руке на његово теме, док левом држи бели, свијени ротулус. Покрај његових ногу налази се стабло дрвета са секиром. Крштењу Христа присуствују четири анђела на наспрамној обали, одевена у хитоне и химатионе. Двојица у првом плану нагињу се према Христу и пружају руке прекривене скутима химатиона. Један од анђела у другом плану погледом прати збивање у јорданској реци, а други подиже покривене руке и гледа ка небу, из чијег се сегмента спушта на Христа голуб Светог Духа. Сви учесници композиције ованчани су ореолима, а Христос је истакнут крстастим ореолом у који су уписана слова ωνн.¹⁶⁷⁰

Пс 113, један од алелуја псалама, представља теоцентричну химну која прославља дела Господа у сотериолошкој историји Израиља.¹⁶⁷¹ Наратив Пс 113 отвара се подсећањем на излазак Израиља из египатског ропства – *Када изађе Израиљ из Мисира, дом Јаковљев из народа туђега, Јудеја постаде светиња Божија, Израиљ област његова* (Пс 113: 1–2).¹⁶⁷² Међутим, главна тема псалма није Егзодус (Изл 14) нити догађаји који су до њега довели, већ оно што је уследило после њих – спасење Израиља и њихов одлазак у обећану земљу, уз звонко величање Господње величанствене улоге у томе и његове универзалне моћи [*Бог је наш на небесима, твори све што хоће* (Пс 113:11)]. Мотив космичких вода и планина које је Господ укротио приликом стварања света, те нису више део космичког хаоса, у Пс 113 употребљен је као топос поновног стварања света, са епицентром у светом народу Израиља, које је моћни Господ избавио из Мисира.¹⁶⁷³ Митолошким и метафоричким речником псалмист је створио слику спасења и рађања нације Израиља под Божијим суверенитетом као догађај космичких последица.

Јасна референца на излазак Израиља из Египта у Пс 113 била је незаобилазна тема многобројних коментара на тај псалм у делима црквених отаца Истока (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁶⁷⁴ Међутим, разграната мрежа догматских симбола која прожима Пс 113, као и његова новозаветна и литургијска контекстуализација превазилазе једноставни наратив о историји Израиља у стиховима тог псалма и досежу универзалну идеју спасења Божијег народа. Наиме, Прелазак преко Црвеног мора је још у

¹⁶⁷⁰ Strzygowski, *Die miniaturen*, 58–59, Abb. 28, Taf. XXXVII, Bd. 87; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 237–238. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 192^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 243.

¹⁶⁷¹ Детаљније о жанру химни у Псалтиру в. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу* (Псалм 8). О алелуја псалмима в. *Благослов рода праведничког* (Псалм 111). О Пс 113 у контексту алилуја псалама в. J. Gärtner, *Exodus Psalm 114 – the hermeneutical centre of the so-called Egyptian Hallel?*, in: *Exodus: Rezeptionen in deuterokanonischer und frühjüdischer Literatur*, ed. eadem, B. Schmitz, Berlin–Boston 2016, 71–88.

¹⁶⁷² Поред помена израиљског изласка из египатског ропства, Пс 113 указује и на друге догађаје из времена лутања израиљског народа по пустињи, попут Мојсијевог чудотворног отварања извора воде у стени код Мериве (Изл 17: 1–7; Бр 20: 1–13) – (...) *који претвара камен у језеро водено, гранит у извор водени* (Пс 113: 8).

¹⁶⁷³ О структури и темама Пс 113, са тумачењем симболичке везе између стварања света и стварања нације Израиља в. G. T. M. Prinsloo, *Tremble before the Lord: myth and history in Psalm 114*, OTE 11/2 (1998) 306–325; A. Berlin, *The message of psalm 114*, in: *Birkat Shalom. Studies in the Bible, ancient Near Eastern literature, and postbiblical Judaism presented to Shalom M. Paul on the occasion of his seventieth birthday I*, ed. C. Cohen et al., Winona Lake, IN 2008, 345–361.

¹⁶⁷⁴ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσισειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 468B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 280); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τουσ Ψαλμουσ*, in: PG 80, 1790AC (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 223). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 113 в. *Psalms 51–150*, 278–283.

3: 13–17; Мк 1: 9–11; Лк 3: 21–22; Јн 1: 29–34) оплемењеном мотивима из богатог богословско-литургијског корпуса дела посвећених том хришћанском празнику.¹⁶⁸² Уравнотежена композиција развија се на уобичајен начин око централне вертикалне осе која представља мистично јединство Светог Тројства (Отац – Свети Дух – Син) са нагим Христом у Јордану на кога силази голуб Светог Духа из сегмента неба.¹⁶⁸³ Христово тело, преко кога су насликани јордански таласи схематским кривудаваим линијама беле боје одражавају старију ликовну традицију, за разлику од представа Христа испред водене површине, што је особено за уметност епохе Палеолога.¹⁶⁸⁴ Претеча, приказан у тренутку извођења чина крштења, није у свом карактеристичном мелоту, већ је одевен у хитон и химатион, што су поједини истраживачи повезали са истицањем његове пророчке улоге.¹⁶⁸⁵ Уколико се Јованов приказ из *Крштења* упореди са још једним Претечиним портретом у Минхенском псалтиру (fol. 148^r), где се испод химатиона светог назире камиља длака мелота, може се рећи да је иконографски образац Претечином лика у *Крштењу* намерно измењен.¹⁶⁸⁶ Међутим, такав вид суптилног иконографског преображаја није последица садржаја Пс 113, већ је део самосталног развоја симболике и иконографије *Крштења Христовог* и Претечине улоге у њему. Уобичајена је и секира у корену дрвета покрај Јовановог лика, којом се алудира на познату јеванђеоску поуку о рађању лошег рода (Мт 3:10; Лк 3: 9). Иако присуство анђела Христовом крштењу нема литерарно упориште у Светом писму, литургијско-химнографски корпус доделио им је улогу ђакона на богојављанској церемонији, те су и они постали неизоставни део композиције.¹⁶⁸⁷

У контексту анализе односа текста Пс 113 и слике *Христовог крштења* која га прати свакако је најзначајнији иконографски мотив персонификације јорданске реке.¹⁶⁸⁸ Стихови Пс 113: 3 – *Море виде и побеже, Јордан се поврати унатраг* – и њихова наглашена литургијска улога, утицали су још на рановизантијске сликаре да створе христизирану верзију античког приказа речног божанства у композицијама *Христовог крштења*.¹⁶⁸⁹ Оно што разликује византијски изглед персонификације Јордана од класичног модела речног божанства свакако је комплексна хришћанска егзегеза теме, која се само наизглед налази

¹⁶⁸² О иконографији *Христовог крштења* v. Millet, *Recherches*, 170–215; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4 (1964) 267–279; Mouriki, *The mosaics of Nea Moni I*, 53–56, 122–126; Марковић, *Циклус Великих празника*, 109, сл. 3 (са старијом литературом); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 161–167, сл. 89, 90.

¹⁶⁸³ Della Dora, *Landscape, nature, and the sacred*, 210. О теофанији у тренутку Христовог крштења у којој учествују све ипостаси Свете Тројице (са хомилитичким изворима) v. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења*, 271–272; Поповић, *Догматика II*, 342.

¹⁶⁸⁴ Искрпније о тој иконографској трансформацији у оквиру композиције *Христовог крштења*, са богатим компаративним ликовним материјалом v. Бабић, *Краљева црква*, 146–147.

¹⁶⁸⁵ Millet, *Recherches*, 202–203; Mouriki, *The mosaics of Nea Moni I*, 122. Искрпно о Претечином гесту десне руке приликом крштења Христа, као и о преузимању тог иконографског обрасца за друге слике крштења у византијској уметности v. Walter, *Art and ritual*, 125–130.

¹⁶⁸⁶ Cf. *Анђеоски образ светог Јована Претече Кефалофороса са крилима* уз Пс 111: 6–7 (fol. 148^r).

¹⁶⁸⁷ Millet, *Recherches*, 178; Mouriki, *The mosaics of Nea Moni I*, 123.

¹⁶⁸⁸ О иконографском развоју мотива персонификације Јордана у источнохришћанској уметности v. Popovich, *Personifications*, 17–27, 280–294; К. Keiko, *The personifications of the Jordan and the Sea: Their function in the Baptism in Byzantine art*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 161–212.

¹⁶⁸⁹ Бабић, *Краљева црква*, 146. За искрпнију анализу ликовних заоставштина античке традиције оваплоћених у персонификацији Јордана, које су, по мишљењу ауторке студије, накнадно повезане са стиховима Пс 113 у постиконокластичким илустрованим псалтирима v. Popovich, *Personifications*, 20–25. О античким персонификацијама река v. J. A. Ostrowski, *Personification of rivers as an element of Roman political propaganda*, *Études et travaux* 15 (1990) 309–316.

изван њеног ликовног израза, то јест у богословским и литургијским списима. Положај уплашеног старачког лика који са запрепашћењем посматра теофанију која се одиграва у јорданским таласима несумњиво је резултат ликовног тумачења стихова Пс 113. Међутим, запажа се да је на композицији у Минхенском псалтиру, упркос подједнако истакнутој улози мора као и Јордана у стиховима псалма, изостала фигура персонификације мора, која је поред Јордана била један од омиљених елемената сцене *Христовог крштења* у палеологовском сликарству.¹⁶⁹⁰ То се може објаснити вероватним утицајем старијих предлога сцена *Христовог крштења*, који су били без приказа персонификације мора, на илустрацију Пс 113 у српском кодексу.¹⁶⁹¹

О томе да је композиција *Крштења Христовог* у Минхенском псалтиру део ширег корпуса илустрација Пс 113 одређеног литургијском употребом те библијске песме, потврђују слике уз тај псалм у другим источнохришћанским псалтирима.¹⁶⁹² Неодлучност у ликовној егзегези стихова Пс 113 приметна је у најстаријим сачуваним постиконокластичким илустрованим псалтирима, где су прикази *Изласка из Египта* и *Преласка преко Црвеног мора* били употпуњени ликом Христа или референцама на крштење [Утрехтски (fol. 66^r), Штутгартски псалтир (fol. 154^r) и Ватикански (fol. 210^v)].¹⁶⁹³ Поједностављена представа *Крштења* само са приказом Христа у водама Јордана и речном персонификацијом [Пантократор 61 (fol. 164^v) и *Par. Gr. 20* (fol. 26^v)]¹⁶⁹⁴ у појединим псалтирима обogaћена је и засебним приказима персонификације Јордана и мора услед значаја стихова Пс 113: 3 за развој њихове иконографије [Хлудовски (fols. 116^v–117^r), Лондонски (fol. 154^r) и Барберини псалтир (fol. 197^r)].¹⁶⁹⁵ Међутим, илустровани псалтири позног средњег века, којима припада и Минхенски, једногласни су у ликовном представљању Пс 113 уобичајеном сликом *Христовог крштења* [Хамилтон (fol. 202^v), Балтимор (fol. 87^r), Томићев (fol. 196^r) и Кијевски псалтир (fol. 162^r) (сл. 180)].¹⁶⁹⁶ Наспрам великог броја иконографски „штурих“ композиција у илустрованим псалтирима (ређи изостатак Претечиного лика или голуба Светог Духа и често изостављање анђела на обали Јордана), наративне представе у Минхенском и Томићевом псалтиру најсродније су решењима која су блиска представама *Крштења Христовог* у монументалном сликарству средњег века.

Значајни стихови *Море виде и побеже, Јордан се поврати унатраг* (Пс 113: 3) утицали су да слика *Христовог крштења* у рановизантијској и средњовековној уметности

¹⁶⁹⁰ Popovich, *Personifications*, 17–18, 30–37. Да је уметницима који су осликавали Минхенски псалтир била позната иконографска форма персонификације мора сведочи и њен приказ на композицији *Земља, море, барка и становници воде* уз Пс 103: 9, 25–26 (fol. 133^v).

¹⁶⁹¹ Изостављање персонификованог лика Мора у композицијама *Христовог крштења* особено је за уметност комнинске епохе и оно већ у XIV веку слови за архаично композиционо решење. Персонификација мора појављује се покрај Христа у Јордану од осамдесетих година XIII у рукописима, а од почетка XIV века у монументалном сликарству. О малобројним примерима *Крштења Христовог* без персонификације мора у доба Палеолога v. Popovich, *Personifications*, 17–19.

¹⁶⁹² Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 113.

¹⁶⁹³ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 34–35; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 7: 7, pl. 19: 10, pl. 74: 9, pl. 75: 17, pl. 83: 6, pl. 87: 9, pl. 95: 35, pl. 105: 92.

¹⁶⁹⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 34, 46, pl. 25, 45.

¹⁶⁹⁵ Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири*, л. 116об, 117; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 52, pl. 90, fig. 248; *The Barberini Psalter*, 132–133.

¹⁶⁹⁶ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 136; *Киевская Псалтирь*, л. 162; Navice, *The Hamilton psalter I*, 453; II, fig. 184; Anderson, *The state of the Walters' marginal Psalter*, 43; Джурова, *Томичов псалтир I*, 107; II, ил. 53.

буде оплемењена ликовним језиком алегорије и допринели су формирању иконографије композиције. Такав пример „мигрирања“ мотива значајан је у процесу поимања тематског и иконографског богатства новозаветних представа које су окупиле разне старозаветне и новозаветне поетске наративе у стварању ликовног израза хришћанске догме.

ПРЕОВАПЛОЋЕНИ ГОСПОД, ТВОРАЦ И ОВАПЛОЋЕНИ ЛОГОС КАО НОСИЛАЦ СПАСЕЊА ПРАВЕДНИКА (ПСАЛАМ 118)

Пажљиво ликовно уобличене и наменски распоређене илустрације које прате Пс 118 у Минхенском псалтиру формирају омањи циклус слика посвећен теми природе ванвременског Господа и његовој улози у хришћанској сотериолошкој историји. Иако тема спасења праведника прожима цео Пс 118, свођење његовог ликовног програма једино на тему *Посебног суда* умањило би догматску вредност стихова о Господу и умногоне осиромашило тумачење минијатура којима је псалам илустрован.¹⁶⁹⁷

Блага смрт праведника и љута смрт грешника (fol. 153^r) (сл. 181)

сьмр(ь)тъ, бл҃га, пр҃вѣдннкоу (горња маргина)

сьмр(ь)тъ љута, н напраснѧ грѣшннкоу (доња маргина)

Пс 118: 1–3: *Благо онима којима је пут чист, који ходе у закону Господњем. Благо онима који чувају откривења његова, свим срцем траже га; који не чине безакоња, ходе путовима његовијем!*

У стеновитом пејзажу, на једноставном каменом одру са подглављем, лежи праведник [правед(ь)нѣкъ]. Његово наго, монохромно насликано тело, прекривено је само тканином око бедара. Изнад одра лебди крилати анђео у плавом хитону и црвеном химатиону и пружа руке да прихвати душу преминулог праведника. Душа је приказана у форми малене наге фигуре раширених крила нежно ружичасте боје. Тренутак исхођења душе величају песмом старозаветни цареви Давид [д(а)в(н)д(ь) || пр(орокь)] и Соломон [пр(орок ь) || (со)лом(онь)] у владарским костимима и са крунама на глави, који седе на каменим плочама са обе стране одра. Покрај праведникове главе цар Давид свира трапезасти псалтерион, док је уз ноге преминулог цар Соломон са лаутом.

У доњем сегменту минијатуре приказана је антитеза праведниковој смрти (сцене нису одвојене бордуром). На раскошном одру прекривеном црвеном тканином и са јарко плавим узглављем украшеним златом, лежи покојник чије је тело увијено у бели покров. Газећи одар и умрлог грешника наступа анђео увећаних димензија, који драматичним гестом подигнуте десне руке копљем пробада груди покојника и вади његову душу. Душа је највероватније приказана у истом обличју, грабећи скуте анђеловог хитона, али је претрпела велика оштећења, те се о њеном изгледу не може судити са сигурношћу. Око одра се тиска мноштво људи. На његовом челу приказана су два припадника црквеног клира. Презвитер, одевен у стихар са епитрахилем преко ког је пребачен фелон, десном руком чини гест благослова над покојниковом главом. Покрај њега се налази ђакон који

¹⁶⁹⁷ Пажљивом анализом стихова Пс 118 и њиховим везивањем за слике које га прате долази се до закључка да је тема *Посебног суда* само један од поетских наратива псалма, а као ликовна категорија ни у ком случају се не може применити на све три минијатуре. Cf. *infra*. Стога, ликовни триптих којим је илустрован Пс 118 неће бити изједначен са темом *Посебног суда* како је то учињено у иначе врло информативном раду Иванић, *Псалм 118. у Минхенском псалтиру*, 121–126.

левом руком подиже крај свог окерног орара. У другом плану назире се младић и две жене у мафорионима које, запрепашћене догађајем који се одвија пред њима, полажу прекривене руке преко својих усана. Насупрот њима, на зачелју, приказан је још један повијени јереј који додирује одар. Иза њега, налазе се двојица појаца у раскошним црвеним хаљинама, свакако учесници погребне церемоније. Старији од њих, протопсалт, истакнут је карактеристичном конусном капом, скијадијоном, и златним нарамним тракама, док је покрај њега приказан млађи, гологлави појац. Црквени појци хирономишу гестове који би требало да поседују музичку вредност, али стање минијатуре не дозвољава њихову идентификацију. У другом плану су, на исти начин као и уз чело одра, изведене две женске и једна мушка фигура, учесници погребног обреда, који тугују. Композиција је затворена двома већим грађевинама, прекривеним двосливним крововима. Сценографија обе епизоде доприноси истицању статуса преминулих.

Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама (fol. 157^r) (сл. 182)

х(рн)с(тос)ъ знж(ь)детъ, адама (горња маргина)

Пс 118: 73: *Руке твоје створиле су ме и начиниле ме; уразуми ме, и научићу се заповијестима твојим.*

У рајском пејзажу налазе се Син Божији и Адам, окренути један ка другом. Голобради Христос, одевен у интензивно плави хитон и химатион, приказан је како у ходу прилази Адаму и додирује га десном руком, док у левој држи савијени свитак златне боје. Младолики лик Сина Божијег истакнут је најпре увећаним димензијама у односу на Адамову фигуру, али и специфичним обликом нимба (плава кисоида око златног ореола са уписаним крстом). Потпуно наг Адам седи на тлу и молитвено подигнуте руке и поглед усмерава ка Христу. Простор Раја оплемењен је ниским растињем и стаблима са црвеним плодовима нара.

Христос Прворођени спасава Адама (fol. 160^r) (сл. 183)

пръворож(ь)дєнь нзъ ѿ(тъ)ца прѣж(ь)дє вѣкѣ, пръворож(ь)дєнь нз(ь) д(ѣ)вѣ | мл(а)д(ѣ)н(ь)ць, ѡд млоу роукоу простѣрь ѡвн се (доња маргина)¹⁶⁹⁸

Пс 118: 132: *Погледај ме и смилуј се на ме, као што радиш са онима који љубе име твоје.*

У средишту Раја, на масивном дрвеном престолу без наслона, седи Богородица чије руке почивају на раменима Христа Емануила у њеном крилу. Мати Божија [ѡѡѡ] одевена је у светлоплаву хаљину и мафорион интензивно плаве боје оплемењен златом, са црвеним ципелама на ногама. Њено лице је у потпуности истрвено, те је остао видљив само златни фон минијатуре. Млади Христос, одевен у кратку белу тунику, са крстастим нимбом око главе [ѡѡн] и савијеним свитком у левици, из мајчиног крила пружа десну руку Адаму. Прародитељ [адам(ь)] седи на рајском тлу, главе подигнуте ка Богородици и Емануилу на престолу. Левом руком прикрива голоотињу својих бедара зеленим растињем, док десну пружа Христу. Интересантно је запазити сликареву омашку у приказивању Адамове шаке,

¹⁶⁹⁸ За све натписе који прате минијатуре Пс 118 v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 137–139.

вероватно условљену погрешном проценом простора. Предео Раја [אין] испуњен је схематски приказаним дрвећем.¹⁶⁹⁹

Пс 118 је псалам непознатог аутора, који је на основу својих првих стихова בל(א)הני ויפורונית, בך פוֹרְטֵי הַבְּדֵעֵי בְּזֵקוֹן הַרְּסָה (Пс 118: 1) добио назив и *непорочан*. Дужина од чак 176 стихова (најдужи псалам који самостално чини седамнаесту катизму Псалтира), његова структура пажљиво развијена кроз усавршену форму акростиха и тематска организација псалма, чине га једном од најособенијих библијских песама у читавом псалтиру.¹⁷⁰⁰ Пс 118 карактеристичан је и по томе што се опире покушајима жанровске класификације. Наиме, он у својим стиховима садржи уобичајене елементе тужбалица (молба за помоћ, прича о непријатељима), као и мудроносних псалама (антитеза између праведника и грешника, мотив пута), али та библијска песма у целости ипак не одаје идејно-структурални распоред наведених жанрова, те се може закучити да је Пс 118 *sui generis*, што је карактеристично за псалме познијег датума настанка.¹⁷⁰¹ Садржајни фокус Пс 118 изложен је кроз две међусобно испреплитане теме – портрет псалмисте који је с љубављу и вером сачувао Речи Господње и природа и бит тих Речи које су изједначене са самим Господом. Речи Господње обухватају његову промицао на којој почива читав хришћански Универзум [*До вијека је, Господе, ријеч твоја утврђена на небесима, од кољена до кољена истина твоја; ти си поставио земљу, и стоји. По твојој наредби све стоји сад; јер све служи теби* (Пс 118: 89–91)], његову љубав према човеку, делање и присутност [*Путем заповијести твојих трчим, јер си раширио срце моје* (Пс 118: 32)], као и правду коју ће Господ извршити над богољубивима и безбожницима [*Знам да су судови твоји, Господе, праведни, и по правди ме караш* (Пс 118: 75)].¹⁷⁰² Нагласак на Речима Господњим изведен је коришћењем чак осам различитих хебрејских термина (у српском преводу *закон, открочење, заповест, реч, наредба и суд*), као и наизглед схематским понављањем низа различитих опсега емоција и делања псалмисте према Речима, чиме се ствара аутентични,

¹⁶⁹⁹ За иконографски опис свих минијатура Пс 118 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 59–60, Taf. XXXVIII, Bd. 88–90; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 238–241; Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 112, 119; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 31, 45, 96, 97, 99, 101, 297; Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 155–159, сл. 53, 55; Иванић, *Псалм 118. у Минхенском псалтиру*, 121–126. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 196^v–203^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 244.

¹⁷⁰⁰ Детаљније о примеру акростих-структуре у Пс 118 (22 станце од по 8 стихова где сви стихови једне станце почињу одговарајућим словом хебрејског алфавета) за коју је била неопходна велика литерарна умешност v. S. N. Callahan, *An evaluation of Psalm 119 as constrained writing*, *Hebrew Studies* 50 (2009) 121–135. Cf. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*. О односу форме и функције у Пс 118 (са разматрањем симболичке вредности броја осам који игра значајну улогу у структури псалма) v. K. A. Reynolds, *Torah as teacher. The exemplary Torah student in Psalm 119*, Leiden-Boston 2010, 16–21.

¹⁷⁰¹ О Пс 118 као индивидуалној тужбалици v. W. Soll, *Psalm 119: matrix, form and setting*, Washington, DC 1991, 59–86; Gunkel, *Introduction*, 152, 175, 176, 186, 196, 197. О жанру тужбалица у псалтиру v. *Banaj psalmiste за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*. О Пс 118 као мудроносном псалму v. Gunkel, *Introduction*, 297, 298, 305; Младеновић, *Давидови псалми*, 51. О мудроносним псалмима у Псалтиру v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*. Искрпно о проблему жанровског одређења Пс 118 v. Gunkel, *Introduction*, 20, 307, 310, 327–328; Reynolds, *Torah as teacher*, 21–56 (са старијом литературом).

¹⁷⁰² Reynolds, *Torah as teacher*, 14, 105–146. О животодавном и вечном Закону у Пс 118, неодвојивом од Господа и његове Речи, који представља начин истинитог праведничког живота у целости v. R. Burgess, *The unity of Law and love in Psalm 119: a Christian reading*, in: *Biblical ethics. Tensions between justice and mercy, Law and love*, ed. M. Zehnder, P. Wick, New Jersey 2019, 169–192.

интимни портрет аутора псалма као узора у вери.¹⁷⁰³ О узвишеном симболичном статусу Речи Господње сведоче и веома стари литургијски обреди попут паљења свећа током читања Јеванђеља, што је била ознака радости и свечаности поводом слушања Речи; идеја која је оваплоћена и стиховима *Ријеч је твоја жијак нози мојој, и видјело стази мојој* (Пс 118: 105).¹⁷⁰⁴

Дакле, Пс 118 развија наротив о Речи Господњој, изједначеној са самим Господом, која је похрањена у срцу праведника и обликује његов живот. Међутим, аутор уводи још једну тему у библијску песму која се заснива на његовој самоспознаји сопствене природе и исказане у стиховима *Гост сам на земљи* (Пс 118: 19) или *Колико ће бити дана слуге твојега?* (Пс 118: 84). На тај начин је кроз Пс 118 суптилно проткана идеја о последицама живота у Речи Господњој – праведникова вера у милост Господњу и спасење.¹⁷⁰⁵ Црквени оци раног хришћанства у Пс 118 препознају исту слику праведника, који живи у Законима Божјим и негује врлине које из њих проистичу, те ишчекује Господњу милост отелотворену кроз сопствено спасење (свети Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁷⁰⁶

На који начин је комплексни збир тема, мотива и догматских идеја Пс 118 био литургијски контекстуализован? Седамнаеста катизма читала се у целости на свакодневну полуноћницу (изузев суботе и недеље), након Пс 50.¹⁷⁰⁷ Символика будности у ишчекивању Христа у богослужбеном обреду полуноћнице у складу је сликом трезвеноумног и будног праведника из Пс 118 и са његовим конкретним стиховима – *У по ноћи устајем да те славим за праведне судове твоје* (Пс 118: 62).¹⁷⁰⁸ Непорочан је такође и део јутрења на Велику суботу, која је празник посвећен Христовом погребу. Пс 118, подељен на три статије (Пс 118: 1–72, 73–131, 132–176), поја се са алилујама после сваког стиха (радосни поклич који наглашавају победу над смрћу Христовом смрћу и његовим васкрсењем), након свршетка крсног хода са плаштаницом, што је симболички чин погребња, а пре васкрсних тропара.¹⁷⁰⁹ Надовезујући се на симболички значај стихова непорочног у оквиру

¹⁷⁰³ Cf. *Пут истини изабрах, законе твоје тражим* (Пс 118: 30); *Прије страдања својега лутах, а сад чувам ријеч твоју* (Пс 118: 67); *Како љубим закон твој! Вас дан мислим о њему* (Пс 118: 97). Искрпно о темама Пс 118, њиховим литерарним упориштима у Старом завету и њиховој догматској вредности v. Reynolds, *Torah as teacher*, 57–146 (са старијом литературом); J. De Hoog, *Passionate pursuit of the God of redemption: interpreting Psalm 119 in the light of its immediate context in book V of the Psalter*, *Paradosis. A Journal of Bible and Theology* 2 (Melbourne 2015) 86–106.

¹⁷⁰⁴ Мирковић, *Православна литургија* I, 291–292, 319–321. Cf. *И ти заповједи синовима Израиљевим да ти донесу уља маслинова чистога цијеђенога за видјело, да би жијици горјели свагда. У шатору од састанка пред завјесом, који ће заслањати свједочанство, нека их Арон и синови његови спремају да горе од вечера до јутра пред Господом. То нека је уредба вјечна кољенима њиховијем међу синовима Израиљевим* (Изд 27: 20–21). Хвалите име Господње – *Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем уз Пс 134: 1–3* (fol. 168^v).

¹⁷⁰⁵ Cf. *Чезне душа моја за спасењем Твојим, ријеч Твоју чекам* (Пс 118: 81); *Чекам спасење Твоје, Господе, и заповијести Твоје извријум* (Пс 118: 166); *Жедан сам спасења Твојега, Господе, и закон је Твој утјеха моја* (Пс 118: 174).

¹⁷⁰⁶ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Προς Марκελλίνον, Εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, in: PG 27, col. 480C–509B (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 288–305); Θεοδώρητος, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, 1820C–1874D (*Theodoret of Cyrus, 73–150, 245–278*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 118 v. *Psalms 51–150*, 304–338.

¹⁷⁰⁷ *Типик архиепископа Никодима*, 21а. О богослужбеном обреду полуноћнице v. *Спасење од Господа стечено путем покајања (Псалам 50)*.

¹⁷⁰⁸ Cf. *Ноћу помињем име Твоје, Господе, и чувам закон Твој* (Пс 118: 55); *Претјечем свануће, и вичем; ријеч Твоју чекам. Претјечу очи моје јутрењу стражу, да бих размишљао о ријечи Твојој* (Пс 118: 147–148).

¹⁷⁰⁹ *Типик архиепископа Никодима*, 150б. Мирковић, *Хеортологија*, 169. Искрпно о литургијској новини појања стихова Пс 118 уз тропаре, а не алилује, која је уведена после средине XIV века, са навођењем

прослављања слике Господа у гробу, Пс 118 користио се на исти начин и у другим погребним богослужбеним обредима.¹⁷¹⁰ Очигледно је да је разнолика литургијска употреба Пс 118 била обједињена истом сотериолошком идејом о суду и спасењу праведника након смрти.

Угледно место Пс 118 у оквиру источнохришћанских литургијских обреда несумњиво је одредило и ликовну интерпретацију тог псалма у Минхенском псалтиру. Најпре треба нагласити да је распоређивање сликаних представа које прате Пс 118 изведено подједнако пажљиво, као и на другим местима унутар Псалтира где је један псалм илустрован већим бројем слика.¹⁷¹¹ Свака минијатура налази се уз почетне стихове једне од три статија, то јест уз Пс 118: 1–3, 73 и 132, а то значи да је положај минијатура у непосредној вези са текстом псалма и да је одређен његовом структуром.¹⁷¹² Органска веза текста и слике испољава се и у одабраним ликовним темама. У складу са литерарним садржајем Пс 118, уз његове стихове нижу се прикази посмртне судбине праведника и грешника, праћене ликовним објашњењем улоге Господа као главног носиоца сотериолошке историје.

Прва статија Пс 118 отвара се композицијом *Блага смрт праведника и љута смрт грешника*, која почива на литерарном антагонизму између праведника и грешника исказаном не само у почетним стиховима псалма, већ кроз читаву библијску песму.¹⁷¹³ Уметник успешно оваплоћује речи псалма и ствара визуелни антагонизам између усамљене и скромне смрти праведника и ликовно распричане погребне церемоније грешника, коме присуствују црквени клир и појци.¹⁷¹⁴ Међу супротстављеним мотивима могу се издвојити камени и раскошно украшени самртнички одар, наго тело праведника и тело грешника у белом покрову, стене и раскошна архитектура као део наменски различитих сценографија. Али, наизглед самотна атмосфера праведникове смрти добија нову симболичну димензију присуством пророка Давида и Соломона. Умилна музика коју старозаветни цареви производе на својим инструментима, трапезастом псалтериону и лаути, наговештај је благодати у којима ће праведникова душа уживати након напуштања његовог тела.¹⁷¹⁵ Иста идеја стихотворца Давида, који музиком псалама прати праведникову душу, може се наћи у различитим источнохришћанским литерарним и ликовним целинама на тему смрти. *Aprophthegmata Patrum*, збирка изрека и анегдота из живота ранохришћанских египатских

сувремених литургијских извора v. Марковић, *Циклус Великих празника*, 115–116. Старија цариградска пракса налагала је појање Пс 118 на јутрењу Васкрса, а не Велике суботе. V. Mateos, *Le Turicon* II, 93. О васкрсним тропарима који следе након појања седамнаесте катизме v. III. 9. *Васкрсни непорочни тропари и богородичан (fols. 228^r–229^v)*.

¹⁷¹⁰ О источнохришћанском погребном обреду v. Мирковић, *Православна литургија* II/2, 181–190.

¹⁷¹¹ V. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

¹⁷¹² Stichel, *Studien*, 23–24.

¹⁷¹³ Антагонизам између псалмисте и неверника је најчешћи мотив тужбалица употребљаван у Пс 118 (Пс 118: 23, 42, 51, 61, 69, 84–86, 95, 98, 110, 121–122, 139, 157). Више о мотивима преузетим из жанра тужбалица у Пс 118 v. Reynolds, *Torah as teacher*, 43–49.

¹⁷¹⁴ Искрпно о положају појаца и хора у византијској цркви, хирономији, то јест музичким гестовима, појачким костимима, као и о представама појаца у источнохришћанском средњовековном сликарству v. Моран, *Музички гестови*, 52–59; idem, *Singers*, 1–50; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 335–337, сл. 161. Cf. Хвалите име Господње – *Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v)*.

¹⁷¹⁵ О инструментима у илустрацији Пс 118: 1–3 у српском рукопису v. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 112, 119; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 31, 45, 96, 97, 99, 101, 297.

пустињака, садржи причу о визији монаха о смрти праведника и грешника. Поред уобичајене антитезе раскошне смрти грешника, којој присуствују многи, и самотњачке смрти праведника, занимљив је и налог који је Господ дао арханђелима Михаилу и Гаврилу: душа праведника изаћи ће безболно, уз песме Давида са китаром и других појаца, захваљујући псалмима који су химна души.¹⁷¹⁶ Одроз таквих древних мистичних идеја о исходу душе нашао је одразе и у монументалном сликарству, те лик пророка Давида прати анђела који прима душу умрлог у трпезарији манастира Светог Јована на Патмосу (почетак XIII века), а постоји и у поствизантијском живопису трпезарија светогорских манастира Дионисијат и Велике Лавре (XVI век).¹⁷¹⁷ Наспрам интимне слике музицирања покрај преминулог праведника, приказ самртног часа грешника употпуњен је реалним детаљима средњовековног погребног обреда.¹⁷¹⁸ Веза погребног обреда и Пс 118 није оставила трага само у илустрацијама псалтира, већ се може наћи и у другим сликарским делима. То потврђују представе *Успења Светог Николе*, на којима је уз клир и појце који присуствују погребном обреду приказан и канонарх са отвореним псалтиром на коме су исписани почетни стихови Пс 118 [Никола Орфанос у Солуну (с. 1320), Марков манастир (1376/1377) или литијска двострана житијна икона Светог Николе из Костура бр. 430 (крај XIV века)].¹⁷¹⁹ Ликовна алузија на *postmortem* тему у илустрацији Пс 118 у Минхенском псалтиру постигнута је и фигурама анђела који нежно прихватају душу праведника или насилно пробадају груди грешника.

Ликовни израз смрти праведника и грешника у српском кодексу иконографски се може везати за различите приказе самртног часа (илустрације *Канона на исход душе*, композиције смрти угледних патријараха, архиепископа, монаха и пустиножитеља, као и универзалне есхатолошке слике *Другог Христовог доласка* и *Страшног суда*), али најпре за представе познате параболе *О богаташу и убогом Лазару* (Лк 16: 19–31).¹⁷²⁰ Исусова поучна прича среброљубивим фарисејима о томе како држање човека у овоземљаском животу обликује његову судбину након смрти, сагласна је са темама које прожимају стихове Пс 118.¹⁷²¹ Иако је та параболо била једна од најчешће илустрованих у источнохришћанској уметности, тренутак смрти богаташа и сиромаха Лазара приказиван је ретко. Разлог за то лежи у чињеници што је тренутку смрти у новозаветној причи поклоњено релативно мало пажње [*А кад умрије сиромах, однесоше га анђели у наручје Авраамово; а умрије и богати, и закопаше га* (Лк 16: 22)], као и могућностима које су друге много драматичније епизоде

¹⁷¹⁶ *The anonymous sayings of the desert fathers. A select edition and complete english translation*, ed. J. Wortley, New York 2013, 330–333 (N. 493). Cf. Stichel, *Studien*, 23.

¹⁷¹⁷ Stichel, *Studien*, 23–24 (са старијом литературом).

¹⁷¹⁸ О источнохришћанском погребном обреду v. supra. О улози музике у погребним обредима v. Moran, *Singers*, 72–73.

¹⁷¹⁹ В. Ј. Ђурић, *Изложбе у Атини поводом XV међународног византолошког конгреса*, Зограф 9 (1978) 65, сл. 7, 8; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 357, сл. 175. Мотив појаца на композицијама фунерарног карактера потиче из минијатурног сликарства комнинског периода, а најстарији примери у монументалној уметности везују се за српско средњовековно сликарство XIV века. О представама појаца и ликовним цитатима Пс 118 у оквиру слика погребних обреда v. Моран, *Музички гестови*, 56–57; idem, *Singers*, 72–85, ill. IX, 37–53.

¹⁷²⁰ Детаљно о иконографији смрти и судбини душе у источнохришћанској уметности v. Милорадовић, *Сећање на смрт*, 253–274 (са старијом литературом). Cf. поглавље дисертације III. 1. Сећање на смрт. *Алегорије о пролазности живота* (fols. 1^v–2^r). За персонификацију душе v. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r).

¹⁷²¹ О наративу параболо *О богаташу и убогом Лазару* и њеној догматској вредности v. D. Berchie, S. Dakio, *Luke 16: 19–31: intermediate state of the soul*, *Philosophy Study* 5/2 (2015) 107–119.

параболе нудиле за стварање ефектних ликовних приказа (богаташ за трпезом и убоги Лазар коме пси лижу крваве ране, богаташ у пакленом огњу и Лазар у Аврамовом крилу).¹⁷²² Упоредивањем приказа смртног часа богаташа и убогог Лазара у илустрованом рукопису Хомилија светог Григорија Назијанског из IX века *Par. Gr. 510* (fol. 149^r) и на фресци Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) постаје јасно да је уобичајена иконографија смрти источнохришћанске уметности тамо употребљена на исти начин као и у Минхенском псалтиру – у циљу стварања есхатолошке ликовне антитезе.¹⁷²³ Не само да су Христова поучна прича и Пс 118 обједињени идејом праведног живота и судбином душе након смрти, већ међу њима постоји и литургијска веза. Наиме, у оквиру комплексног литургијског система Велике Четрдесетнице, свака седмица Великог Поста била је надахнута одређеном хеортолошком темом. Порекло таквог литургијског концепта лежи у јерусалимској цркви првих столећа хришћанства (засигурно од IV века), који је вишевековним развојем и усложњавањем литургијског садржаја постепено био трансформисан, те су јерусалимске литургијске основе тог периода црквене године постепено бледеле. У оквиру концепта обележавања сваке седмице одређеним празником или светим, пета седмица Велике четрдесетнице некада је била посвећена спомену на причу *О богаташу и убогом Лазару*, праћеним химнографским саставима надахнутим том перикопом.¹⁷²⁴ Сећање на такав литургијски поредак сачуван је у старијем канонском извору о богослужењу Великог поста у јерусалимској цркви – *Јерусалимском канонару*. У том спису из VII века забележено је да је на недељној литургији пете седмице, поред читања Лукине перикопе, прокимен шестог гласа управо био Пс 118: 145–146.¹⁷²⁵ Каснији литургијски извори пету седмицу Поста не повезују са причом *О богаташу и убогом Лазару*, већ је посвећују обележавању сећања на свету Марију Египатску, задржавајући исту покајничку и праведничку симболику седмичног богослужења која је била усклађена и са природом целокупног Поста.¹⁷²⁶ Међутим, литургијски трагови повезивања параболе *О богаташу и убогом Лазару* и Пс 118 остали су сачувани у богослужењу тог периода. О томе сведочи самогласна стихира првог гласа на јутрењу недеље пете седмице Велике четрдесетнице: *Није царство Божије ни храна ни пиће, но правда, уздржање и живот свети, зато неће у њега ући немилостиви богати, него ко своје ризнице у руке сиротиње даје. Ово Давид пророк учи и говори: праведан човек чини милост сав дан и блажен је у Господу, у светлости хода не спотиче се. Ово пише нама за поуку: да уз пост и милостије чинимо и даће нам Господ место*

¹⁷²² Исцрпно о иконографији представа параболе *О богаташу и убогом Лазару* (са прегледом коментара црквених отаца на Лукину перикопу, као и свих сачуваних средњовековних представа) v. U. Wolf, *Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei*, München 1989, passim; *Gleichnisse Christi*, in: *RbK* 2, 863–864 (K. Wessel); Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 292–312, 430–438, Abb. 205–234 (са старијом литературом).

¹⁷²³ Марковић, *Христова чуда и поуке*, 142–143; Иванић, *Псалм 118. у Минхенском псалтиру*, 122; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 383–384; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 300–301, 430, 437–438, Abb. 206, 231. Минијатура насликана на читавом листу налази се уз Григоријеву четрнаесту хомилију, *О љубави према убогима*. V. Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 207, fig. 7. За текст четрнаесте хомилије Григорија Назијанског v. Ἁγίους Πατέρος ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ ΙΑ΄. Περὶ φιλοπουχίας*, in: PG 35, col. 857A–909C.

¹⁷²⁴ О литургијској вези пете седмице Великог поста и параболи *О богаташу и убогом Лазару* v. Bertionière, *The sundays of Lent*, 45–46, 133–134, 190–196; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 293.

¹⁷²⁵ Мирковић, *Хеортологија*, 159.

¹⁷²⁶ *Типик архиепископа Никодима*, 142а–143а; Мирковић, *Хеортологија*, 154–159.

земних добара, небеска.¹⁷²⁷ Из свега реченог, јасно је да је за стварање прве илустрације Пс 118 у Минхенском псалтиру искоришћена препознатљива иконографија смрти, прилагођена садржају псалтира (ликови старозаветних царева Давида и Соломона), симболично обогаћена одјецима старије јерусалимске литургијске праксе која је изједначавала богољубивост, будност и трпељивост праведника из Пс 118 и убогог Лазара из Лукине перикопе.

Јединственост композиције у српском рукопису, као и оправдање за повезивање слике са композицијама из монументалног сликарства, потврђују и илустрације Пс 118: 1–3 у средњовековним псалтирима. Иако је Пс 118 у целости прожет идејама спасења и Господњег суда, његови почетни стихови се не баве директно темом самртног часа, због чега се у илустрованим псалтирима најчешће појављују уопштене слике праведника пред Христом.¹⁷²⁸ Једино се у Томићевом псалтиру налази приказ умрлих праведника, покрај којих је и пророк Давид (fol. 202^r) (сл. 184).¹⁷²⁹ С обзиром на тематску сродност двеју представа које су биле прилагођене употребној вредности псалма у јерусалимској старијој литургијској пракси, може се поставити питање у којој мери је на одабир тема и њихово извођење на подобије древних јерусалимских образаца у два словенска псалтира утицало реформисање богослужења српске цркве.¹⁷³⁰

Илустрација друге статије Пс 118 – *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* – ликовна је формулација старозаветне теме стварања човека из *Постања*, прожета комплексним догматским учењима о природи Господа, која су продирали у уметност XIV века у различитим иконографским облицима. Богословски бремент визуелни исказ о Творцу и Логосу смештен је у сценографске оквиру традиционалне слике рајског врта.¹⁷³¹ Радња у Едену заснива се на стваралачком чину Господа, који је исказан гестом Христове деснице, док Адамов седећи положај и његове отворене очи указују да је прародитељу већ удахнут *дух животни* (Пост 2: 7).¹⁷³² У складу са теолошком суштином псалма – природа Господа оваплоћена у његовим Речима и Законима – носилац догматске садржине слике је Христ.

Господња реч је већ у Новом завету изједначена са стваралачким чином Господа [*У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч. Она бјеше у почетку у Бога. Све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало* (Јн 1: 1–3)].¹⁷³³ У покушају приказивања апстрактне идеје Речи Господње као стваралачке снаге, сликар Минхенског псалтира је, употребом особених иконографских детаља, кроз наизглед наративну минијатуру суптилно проткао сложене догматске поруке о природи три

¹⁷²⁷ *Триод позни и цветни*, прва половина XIII века (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, Ф. п. I. 88, fol. 61^v) (http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Serbian_Manuscripts/show.php?i=A2BA51C5-7EDA-4DC2-B5AC-EB0B8AB6C155&l=65) [11. 4. 2022].

¹⁷²⁸ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 118.

¹⁷²⁹ Джурова, *Томичов псалтир* I, 107; II, ил. 54.

¹⁷³⁰ Детаљно о литургијским основама програма и појединачних слика у српском рукопису v. IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

¹⁷³¹ О идејним основама и иконографским карактеристикама слике Едена у источнохришћанској уметности v. *Господњи пут праведника и безбожнички пут грешника (Псалам 1)*.

¹⁷³² У рукописном споменику сувременом српском кодексу, Томићевом псалтиру, ликовни наратив *Стварања Адама* раздвојен је у две епизоде и представљен је Адам који лежи на земљи затворених очију и стојећа фигура прародитеља након што је постао *човек душа жива*. Cf. infra.

¹⁷³³ Cf. *Ријечју Господњом небеса се створише, и духом уста његовијех сва војска његова* (Пс 31: 6). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Јн 1: 1–3 v. *John 1–10*, 1–28.

божанске хипостазе и њиховој улози у стварању света и човека. Наиме, специфична плава кисоида око златног Христовог ореола употребљена је ради истицања тројичне потпуности бића приказаног у лику Сина Божијег, то јест божанске природе Творца из Пс 118.¹⁷³⁴ Такви елементи слике представљају ликовни одјек новозаветних и патристичко-химографских тумачења старозаветне приче о стварању света и човека као дело недељиве Свете Тројице (*Једна је сила, једно биће, једно божанство... Свети Боже који све створи кроз Сина, делањем Светог Духа*).¹⁷³⁵ Хришћанско учење о стварању био је разлог што је христоллика иконографска верзија Творца (у форми једног лица недељиве Свете Тројице) додатно била истакнута кисоидом као симболом целовитости његовог божанског порекла. То да Христов лик у илустрацији Пс 118: 73 није само ликовни еквивалент триунског божанства, већ и слика Премудрости Речи Господње, иконографски потврђује и његов голобради лик, јединствен у ликовном програму српског псалтира.¹⁷³⁶ Типолошка слика *Христа Премудрости Речи Господње* заснована је на деветом поглављу Прича Соломунових и старозаветној теми Премудрости која је саздала себи храм. Патристичка егзегеза сведочи о вишезначности софиолошког одељка из Старог завета. Наиме, Премудрост Божија најпре слови за божанску тројичну енергију на којој почива космичко устројство и истовремено је оваплоћена Реч, то јест Син Божији, док је Соломонов храм црква коју ће Спаситељ основати путем свог оваплоћења и страдања.¹⁷³⁷ Богата догматска вишеслојност слике *Премудрост сазда себи храм* имала је у уметности разнолика иконографска решења, од којих су посебно занимљива она у живопису с краја XIII и из прве половине XIV века у српским средњовековним храмовима.¹⁷³⁸ Нијансе богословског садржаја слике истицане су особеним програмским контекстима и просторним распоредом композиција у храму.

О томе да је Божанска премудрост била својство све три ипостаси недељивог божанског лика сведочи портрет Премудрости у виду анђела са три лика у композицији *Премудрост сазда себи храм* у хиландарској припрати (1321; обновљено 1804).¹⁷³⁹ Јасна евхаристијска вредност старозаветних стихова *Ходите, једите хљеба мојега, и пијте вина које сам растворила* (ПрС 9: 5) послужила је и као основа за стварање слике неупитно литургијске симболике, попут фреске *Премудрост сазда себи храм* у олтару цркве

¹⁷³⁴ Мако, *Геометријски облици*, 55. О симболичкој вредности кисоиде v. *Вазнесење Христово* уз Пс 46: 5 (fol. 61^v). О једнакости три лица Свете Тројице v. *Приготовљени престо* уз Пс 8: 1 (fol. 14^v). О христолошком тумачењу лика Створитеља у ликовној уметности v. Марковић (Ј.), Марковић (М.), *Циклус Генеze*, 347–348.

¹⁷³⁵ За догматско учење хришћанске цркве о учешћу недељиве Свете Тројице у Стварању v. Радовановић, *Логос Христос као творац света*, 134–135.

¹⁷³⁶ Префињене алузије на сложене богословске идеје о Христу Премудрости Речи Господње биле су изгубљене приликом илустровања Пс 118 у Београдском псалтиру, где је Христов лик изведен на традиционалан иконографски начин: у средњим годинама, са брадом и уобичајеним крстастим ореолом (Strzygowski, *Die miniaturen*, 60).

¹⁷³⁷ О патристичким тумачењима теме Божанске премудрости v. I. Hristova-Shomova, *Sophia, the Wisdom of God. According to Proverbs 9:1–11 in the Slavic tradition of word and image*, in: *The Bible in Slavic tradition*, ed. A. Kulik et al., Leiden–Boston 2016, 207–213.

¹⁷³⁸ О генези ликовне теме *Премудрости* v. J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, CA 10 (1957) 259–277; S. Radojčić, *La table de Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XII^e jusqu'au début du XIV^e siècles*, ZRVI 16 (1975) 215–224; J. Meyendorff, *Wisdom-Sophia: contrasting approaches to a complex theme*, DOP 41 (1987) 391–401; Δ. Ι. Πάλλας, *Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 119–144; И. Марковић, *Генеza иконографије Премудрости у споменицима градитељске епохе Немањинића из прве половине XIV века*, in: *Јухорска чтенија. Звезде над Јухором*, ed. Д. Атанасов et al., Својново–Крушевац 2020, 111–128

¹⁷³⁹ Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, 239.

Богородичиног Успења у Грачаници (1321).¹⁷⁴⁰ Задржавајући евхаристијску потку теме, сликари цркве Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) створили су омањи циклус посвећен Божанској премудрости, смештен у есхатолошки програмски контекст (циклус Страшног суда и близина гроба ктитора).¹⁷⁴¹ Такође, с обзиром на то да је изградња храма од стране Премудрости повезивана и са чином Оваплоћења, и Богородица постаје храм Премудрости.¹⁷⁴² Стога је слика *Премудрост сазда себи храм* објашњавана и у христолошко-теотоколошком контексту, као део опсежних ликовних програма посвећених Мати Божијој, о чему би сведочиле фреске у припрати цркве Богородице Перивлепте у Охриду (1295) и параклису Теодора Метохита у цркви Христа Хоре у Цариграду (друга деценија XIV века).¹⁷⁴³ Међутим, до потпуног осамостаљивање теме Премудрости у иконографској форми друге ипостаси Свете Тројице дошло је у другој половини XIV века, а у складу са догматским расправама тога времена о софиолошком аспекту божанске енергије.¹⁷⁴⁴ О томе сведочи и лик *Христа Премудрости Речи Господње* у слепим калотама параклиса Преображења Христовог у манастиру Светог Јована Рилског (1335–1342)¹⁷⁴⁵ и припрате цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377), где је монументални голобради лик Христа и дословце обележен као Бог Речи ипостасне Премудрости.¹⁷⁴⁶

Стихови Пс 118: 73 у средњовековним илустрованим псалтирима једногласно су визуализовани сликом *Стварања Адама*.¹⁷⁴⁷ Традиционално иконографско решење (Христ гестом десне руке оживљава наог Адама у рајском окружењу) налази се на листовима Лондонског (fol. 162^r), Барберини (fol. 207^r), Кијевског (fol. 171^v) и, развијено двома епизодама – *Господ ствара Адама* и *Господ удахњује живот Адаму*, у Томићевом псалтиру (fols. 208^r; 213^r) (сл. 185, 186).¹⁷⁴⁸ Устаљени иконографски образац заступљен у псалтирима потврђује и илустрација литургијске *Беседе на Рођење* у рукопису Хомилија Григорија Назијанског из XI века (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 543*, fol. 116^v).¹⁷⁴⁹ Међутим, на тим минијатурама *Стварања Адама* није начињен покушај да се иконографским елементима саопшти комплексна тема природе Господа Творца, а што је

¹⁷⁴⁰ Тодић, *Грачаница*, 144–145.

¹⁷⁴¹ Детаљно о циклусу Божанске Премудрости у Дечанима и његовој евхаристијско-сотериолошкој симболици в. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 213–215, сл. 1, 2; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 357–359, сл. 278–280.

¹⁷⁴² Ladouceur, *Old testament prefigurations*, tab. 1. О Богородици као пребивалишту Господњем в. *Богородица Гора* уз Пс 67: 15–16 (fol. 85^v).

¹⁷⁴³ Der Nersessian, *Program*, 341–343; Марковић, *Иконографски програм*, 131.

¹⁷⁴⁴ Иисрпно о богословским текстовима друге половине XIV века који су се бавили догматом Премудрости Божије и литургијској употреби ПрС 9 в. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 371–375 (са старијом литературом).

¹⁷⁴⁵ A. Kirin, *Contemplating the Vistas of piety at the Rila monastery pyrgos*, DOP 59 (2005) 126–132, figs. 27, 42; J. L. Willson, *The allegory of Wisdom in Chrelja's tower seen through Philotheos Kokkinos*, in: *Byzantium in eastern european visual culture in the Late Middle Ages*, ed. M. A. Rossi, A. I. Sullivan, Leiden 2020, 14–35.

¹⁷⁴⁶ О иконографским карактеристикама и догматском значењу слике *Гозба премудрости* у Марковом манастиру в. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 363–377, сл. 178–180 (са старијом литературом).

¹⁷⁴⁷ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 118.

¹⁷⁴⁸ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 54, pl. 93, fig. 261; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 137–138; *Киевская Псалтирь*, л. 171об; *The Barberini Psalter*, 135. Изузетно, у Хамилтон псалтиру стихови су праћени композицијом *Стварања Еве од Адама* (fol. 212^v) – Navice, *The Hamilton psalter* I, 455–456; II, fig. 190.

¹⁷⁴⁹ Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 118–120, fig. 462. За текст Григоријевој *Беседе на Рођење* в. Γρηγορίου του Θεολόγου, Λόγος ΛΗ'. *Εἰς τὰ Θεοφάνια, εἴπουν Γενέθλια τοῦ Σωτῆρος*, in: PG 36, col. 312A–333A.

било учињено у српском рукопису. Кисоидна мандорла је, пак, истакнута у композицији *Стварања Адама* у параклису Светог Димитрија цркве Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), што би сведочило о заједничким идејним основама једне српске фреске и минијатуре српског рукописа из истог столећа.¹⁷⁵⁰ Следи закључак да је композиција космолошког карактера у Минхенском псалтиру успешно сажела главне постулате Пс 118 о стваралачком и сотериолошком потенцијалу Господњих речи ликом Христа као преоваплоћеног, вечито младог Логоса и Премудрости Речи Господње. Уједно, слика *Христ Премудрости Речи Господње ствара Адама* одражава актуелне богословске трендове епохе, што вероватно сведочи о теолошкој обавештености идејних твораца ликовног програма кодекса.

У једнакој мери је сложена и илустрација треће статије Пс 118 – *Христос Прворођени спасава Адама* – која представља најнепосреднији израз догме о спасењу постигнутом кроз оваплоћење Логоса.¹⁷⁵¹ Задржавајући исту еденску сценографију, сликар смешта амблематску слику Инкарнације (Богородица са Христом Емануилом на престолу) у рајски врт.¹⁷⁵² Стваралачки гест *Христа Премудрости Речи Господње* са претходне слике измењен је у сотериолошки гест руке пружене Адаму. Прародитељ у Рају више није наг; скривена Адамова бедра симбол су човечанства које је сагрешило, а чије ће се спасење реализовати путем Христовог страдања. На тај начин, посве једноставном иконографском формом, створена је богословски вишеслојна сотериолошка слика, усаглашена са стиховима о милости Господњој у Пс 118.

Повезивање оваплоћења и спасења прожима источнохришћанску књижевност, литургију и уметност. Треба се присетити упечатљивих речи цариградског патријарха Фотија I изговорених поводом откривања апсидалног мозаика Богородице са Христом у цркви Свете Софије на Велику суботу.¹⁷⁵³ Описујући слику Богомајке и детета, цариградски патријарх велича светлост истине што исијава из призора мајке која у својим рукама држи Створитеља у лику детета, а ради спасења читавог човечанства.¹⁷⁵⁴ Литургијско-химнографски састави благодатну слику оваплоћења употпуњавају поетски формулисаним сотериолошким наговештајима, оличеним у драми страдања Младенца. Томе сведоче и стихови стихире на стиховње другог гласа на навечерју Божића: *Гле, приближи се време нашега спасења. Спреси се пећино, Дјева долази да роди... Јер долази Христос да као човекољубац спасе човека кога је створио*. Богослужбени обреди празника Христовог рођења прожети су мотивима Дјеве, која је бесемено зачевши родила Избавитеља, новорођенче и превечног Бога и Господа, који се у пећину уселио као Милосрдан ради

¹⁷⁵⁰ Исцрпно о циклусу Гenezе у Дечанима, са јасним постављањем разлике између познатих западњачких решења циклуса [мозаици Палатинске капеле у Палерму (до 1189), катедрале Монреала (до 1183) и цркве Светог Марка у Венецији (друга деценија XIII века)] и утврђивањем византијске провинијенције циклуса v. Марковић (J.), Марковић (M.), *Циклус Гenezе*, 323–352; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 342–349, сл. 265–272. О композицији *Стварања Адама* v. Марковић (J.), Марковић (M.), *Циклус Гenezе*, 328, 346.

¹⁷⁵¹ О тајни Богооваплоћења и њеној сотериолошкој вредности v. Поповић, *Догматика II*, 6–23.

¹⁷⁵² Трон на коме се приказује Богородица са Христом треба се схватити најпре као атрибут Сина Божијег, а последично и Мати Божије, која је сасуд његовог отелотворења. V. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 195.

¹⁷⁵³ *Of the same most-blessed Photius, archbishop of Constantinople, Homily delivered from the ambo of the Great Church, on Holy Saturday, in the presence of the Christ-loving emperors, when the form of Theotokos had been depicted and uncovered*, in: *The homilies of Photius*, 286–296.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*, 290. Cf. Maguire, *The iconography of Simeon with the Christ child*, 265.

спасења човечанства.¹⁷⁵⁵ Такође, у оквиру литургијског наратива о чудесном рођењу Месије разматра се и природа оваплоћеног Логоса. С тим у вези, кондак навечерја Христовог рођења трећег гласа казује да *Дјева данас иде да превечну реч у пећини неизрециво роди*.¹⁷⁵⁶ Истицање природе оваплоћеног Логоса у илустрацији Пс 118: 132 у потпуности је сагласно са сликом *Христа Премудрости Речи Господње* – Емануил Спаситељ у Богородичином крилу је Творац Адама. Још једном се у богослужењу налази потврда такве идеје – на ускршњој литургији се старозаветна прича о стварању (Пост 1–8) користи као паримија, а текст о Господу Творцу света (Јн 1: 1–17) као зачало на свечаној ускршњој литургији.¹⁷⁵⁷ Обједињујући теме надвременог и оваплоћеног Господа, и укључујући их у контекст хришћанске сотериолошке драме, илустрације Пс 118 у српском рукопису постају јединствено сведочанство о природи Господа.

Оно што је нарочито занимљиво и што илустрацију Пс 118 још више издваја као литерарно-ликовну целину јесте и натпис који прати слику, у науци већ препознат као цитат првог тропара треће оде Канона Козме Мајумског на празник Сретења који се поја на јутрењу тог празника – прѣворож(ь)дєнь нзѡ(тѣ)ца прѣж(ь)дє вѣкѣ, прѣворож(ь)дєнь нз(ь) д(ѣ)вы | мл(а)д(ѣ)н(ь)цѣ, адмѡу роукоу простѣрь гавн се (*Прворођени из Оца пре свих векова, првородно је и Детенце из Дјеве Пречисте, а дошао је да Адаму пружи руку*).¹⁷⁵⁸ Треба поставити питање на који начин су богословске идеје о спасењу из Пс 118 усаглашене са природом новозаветног догађаја Христовог уласка у храм. Разматрањем богатог литургијско-химнографски опуса посвећеног празнику Сретења, може се установити да у се у њему преплићу две теме, почетак и крај хришћанског сотериолошког наратива, алфа и омега целокупног домостроја спасења – Христово оваплоћење и његово страдање. Препознавши спасење и Месију у дечијем узрасту, који ће својим страдалништвом искупити грехе човечанства, Симеон Богопримац пророкује Мати Божијој Христово страдање [*А и теби самој пробоиће нож души* (Лк 2: 35)].¹⁷⁵⁹ Тема божанске природе детета принетог у храм нашла је место и у ликовним приказима *Сретења*, што потврђује и текст најчешће исписиван на свитку у рукама пророчице Ане – *Младенац небо и земљу утврди*. С обзиром на то да прослављање ванвременске природе Емануила из Сретења нема литерарно упориште у Новом завету, претпоставља се да оно представља одјек источнохришћанске химнографије на празник Сретења у уметности, где се Емануил у храму слави као Творац неба и земље.¹⁷⁶⁰ Цитирање канона Козме Мајумског уз илустрацију Пс 118: 132 треба, дакле, тумачити као богословски коментар слике који активно учествује у обликовању њеног значења. Одабир цитата заснива се на теолошкој идеји ванвременског Творца који ће бити носилац спасења. С обзиром на то да то јесте идејна основа и стихова Пс 118 и

¹⁷⁵⁵ *Српски служабни минеј са пролошким читањима за децембар*, крај XIII – почетак XIV века (Санкт Петербург, Национална библиотека Русије, *F. n. I. 70*, fol 81^r–88^r) (http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Serbian_Manuscripts/show.php?i=E1FFFF8F-31EA-42B5-AF75-730795D13CA1&l=86) [24. 3. 2022].

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, fol. 75^r.

¹⁷⁵⁷ Mateos, *Le Turicon* II, 95; *Типик архиепископа Никодима*, 1536. Cf. Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 342.

¹⁷⁵⁸ *Минеј празнични*, XV и XVI век (Ропотово, црква Свете Тројице, fol. 376^r) (www.pelister.org/manuscripts/pdf/CRM) [12. 4. 2022]. Cf. Stichel, *Studien*, 77.

¹⁷⁵⁹ О традиционалном повезивању Христовог уласка у храм и Богородичиних патњи услед страдања сина у византијској хомилитичкој и химнографској литератури и у уметности v. Maguire, *The iconography of Symeon with the Christ child*, 267–269. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Симеоново пророчанство о Христовом страдању (Лк 2: 33–35) v. Luke, 50–51.

¹⁷⁶⁰ Марковић, *Циклус Великих празника*, 109 (са литургијским изворима из XIV века).

новозаветног Христовог уласка у храм, коментар слике је неоспоран доказ литургијске природе ликовног програма Минхенског псалтира и учености његовог идејног творца.

За композицију која прати стихове о спасењу у Пс 118 не постоје паралеле у другим илустрованим средњовековним псалтирима,¹⁷⁶¹ а иконографски најближе ликовно решење може се наћи у самом рукопису, као једна од илустрација Васкрсених тропара.¹⁷⁶² С обзиром на усаглашеност трију представа у српском рукопису, могло би се размишљати и о оригиналности илустрације треће статије у њему. Посве јединствени ликовни програм који прати Пс 118 у српском рукопису одраз је богословског учења о оваплоћеној речи Господњој, кроз коју је све постало и путем које је човечанство стекло спасење. Иако је у двома илустрацијама ванвременски Господ из Пс 118 приказан у обличју друге ипостаси Свете Тројице, не треба их сматрати уобичајеним христолошким приказима старозаветних стихова, већ визуелним приказом целовите природе Господа и његове Речи.

БЛАГОСЛОВ ПОРОДА ДАВИДОВОГ СА ГОСПОДЊЕГ ПРЕБИВАЛИШТА НА СИОНУ (ПСАЛАМ 131)

Рођење пресвете Богородице (fol. 167^v) (сл. 187)

рѡѢ(ъ)дѣство, прѣс(вѣ)тыѣ в(огороди)це (доња маргина)¹⁷⁶³

Пс 131: 7–8: *Уђимо у стан његов, поклонимо се подножју ногу његовијех. Стани, Господе, на почивалишту својем, ти и ковчег силе твоје.*

На црвеној порођајној постели изведеној у форми престола и украшеној златом седи Богородичина мајка Ана. Породиљи прилазе четири јерусалимске девојке благо погнутих глава носећи јој дарове (две девојке у првом плану дарују Ани пехар плаве боје и позлаћену посуду). Група девојака међусобно се разликује бојама дугих хаљина обнажених руку. Уз Анину постељу једна од слушкиња намешта мафорион који покрива Анину главу, док је друга хлади махалицом. У самом дну минијатуре приказано је новорођенче са дадиљом. Малена Богородица [ѡѣ ѣѣ], увијена у беле повоје и истакнута ореолом, лежи у колевци, а слушкиња седи и десном руком љуља колевку, док јој је у левој руци предиво. Композиција је затворена схематском архитектонском кулисом; две једноставне грађевине покривене двосливним кровом и спојене високим зидом указују на то да се радња одиграва у ентеријеру.¹⁷⁶⁴

Пс 131 припада групи царских псалама месијанског карактера, обележених карактеристичном темом двоструке владавине, Господа на Сиону и његовог помазаника Давида, као и његових наследника у Израилу.¹⁷⁶⁵ Такође, Пс 131 је и део поклоничких, то јест псалама узлаза – пѣснѣ стѣпенѣй – кратких песама обједињених просторном сликом света

¹⁷⁶¹ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 118.

¹⁷⁶² Cf. *Оваплоћење као основ искупљења човечанства* (fol. 229^v). За аналогне појединачне мотиве у другим ликовним остварењима v. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 240.

¹⁷⁶³ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 139.

¹⁷⁶⁴ Strzygowski, *Die miniaturen*, 60–61, Taf. XXXIX, Bd. 91; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 241. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 211^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 244.

¹⁷⁶⁵ Више о жанру царских псалама v. *Побуна противу помазаника Господњег и његово страдање* (Псалам 2).

са седиштем у Јерусалиму и сионском храму.¹⁷⁶⁶ У тој библијској песми могу се наћи традиционални мотиви израилске царске идеологије, попут сионског храма као Господњег пребивалишта и центра плодности и благостања [*Јер је изабрао Господ Сион, и омиље му живјети на њему* (Пс 131: 13); *Храну ћу његову благословити, ниште његове наситићу хљеба* (Пс 131: 15)] или завета склопљеног између Господа и Давида о благородности Давидове владарске лозе [*Закле се Господ Давиду у истини, од које неће одступити; од порода твојега посадићу на пријестолу твојему* (Пс 131: 11)]. Господње пребивалиште на Сиону у Пс 131: 7–8 изједначено је са мотивом Ковчега завета што је био разлог повезивања псалма са временом цара Давида и Соломона и потенцијалном ритуалном процесом преноса тог култног предмета у сионски храм.¹⁷⁶⁷ Међутим, након пропасти давидовске лозе, Пс 131 стекао је и велики месијански углед заснован на концепту ишчекиваног Месије из давидовске династије, то јест Новог Давида и његовог будућег царства.¹⁷⁶⁸ Месијански потенцијал Пс 131 препознали су бројни црквени оци, те су у његовим стиховима о помазанику Господњем видели слику самог Христа (свети Евсевије Цезарејски, Атанасије Александријски и Теодорит Кирски).¹⁷⁶⁹

Христолошко-геотоколошка употреба Пс 131 истакнута је и у источнохришћанској литургији. Централна идеја псалма о Господњем благослову лозе цара Давида (Пс 131: 11), у комбинацији са симболом Ковчега завета, преточена је у поетске литургијске слике које прослављају Богородицу као инструмент оваплоћења новозаветног Месије – Христа. Таква амблематска слика може се наћи у *IX хомилији* цариградског патријарха Фотија, изреченој на празник Рођења Богородице, у којој се Богородичино рођење описује као прелудијум највеће мистерије хришћанске историје, инкарнацију самог Логоса и као дан универзалног спасења.¹⁷⁷⁰ Догматска уверења источнохришћанске цркве, оваплоћена у литургијским обредима и химнографској литератури, заснивају се на изједначавању Богородице као оне која је у себи садржала Логоса са сликом пребивања Господа у Ковчегу завета у Табернаклу и, потом, у старозаветном јерусалимском храму на Сиону.¹⁷⁷¹ Стога, имајући у виду

¹⁷⁶⁶ Традиционално уверење је да се петнаест псалама узлаза (Пс 119–133) појало на ходочасничком путу ка Јерусалиму на који су верници кретали најмање три пута током године на велике јеврејске празнике (Пасха, Шавут и Сукот), то јест да су их појали Левити на петнаест степеница јерусалимског храма. Иако различитих жанрова, сви псалми узлаза посвећени су величању Јерусалима и горе Сион. О симболици псалама узлаза и њиховом тематско-симболичком јединству в. Мирковић, *Православна литургија* I, 140–141, 222; S. Gillmayr-Bucher, *Like olive shoots around your table: images of space in the Psalms of ascent*, in: *The composition of the Book of Psalms*, ed. E. Zenger, Leuven 2010, 489–500.

¹⁷⁶⁷ О садржају, структури и времену настанка Пс 131 в. Th. Boonj, *Psalms 132: Zion's well-being*, *Biblica* 90 (Roma 2009) 75–83; D. V. Schreiner, *Double entendre, disguised verbal resistance, and the composition of Psalm 132*, *Bulletin for Biblical Research* 28/1 (University Park, PA 2018) 20–33; C. L. Seow, *Myth, drama, and the politics of David's dance*, Leiden 2019, 145–203. О царској идеологији у Пс 131 в. A. Laato, *Psalms 132 and the development of the Jerusalemite/Israelite royal ideology*, *The Catholic Biblical Quarterly* 54 (1992) 49–66.

¹⁷⁶⁸ О мотиву Новог Давида в. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^r).

¹⁷⁶⁹ Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 24, col. 25B–28B; Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Πρὸς Μαρκελλίνον, Εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, in: PG 27, col. 519B–524A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 330–332); Θεοδώρητος, ἐπισκόπου Κύρου, *Ἐρμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, 1903B–1910D (*Theodoret of Cyrus, 73–150, 306–310*). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 131 в. *Psalms 51–150*, 366–368.

¹⁷⁷⁰ *Of the same most-blessed Photius, archbishop of Constantinople, Homily on the Nativity of our Most-Holy Lady, the Mother of God*, in: *The homilies of Photius*, 164–176.

¹⁷⁷¹ Искрпно о метафори Богородице као пребивалишту Господа и бројним источнохришћанским поетско-литургијским сликама проистеклим из такве теокотолошке догме в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалм 67).

стожерни мотив Ковчега завета и места Господњег пребивалишта у Пс 131, та библијска песма имала је истакнуту улогу у оквиру литургијског прослављања празника посвећених Мати Божијој. Стихови Пс 131: 1–2 о завету склопљеном између Господа и Давида употребљени су у христолошко-теотоколошком контексту, те су се појали као алилујар четвртог гласа на литургији Богородичиног рођења.¹⁷⁷² Осми стих Пс 131 – *Стани, Госпode, на почивалишту својем, ти и ковчег силе твоје* – који је илустрован у српском кодексу, појављује се као алилујар четвртог гласа на литургији свих већих празника посвећених Богородици, попут Сабора Пресвете Богородице, Спомена полагања Часне ризе или Часног појаса Пресвете Богородице.¹⁷⁷³ Поред директног цитирања псалма, богослужења на Богородичиним празницима испуњена су и многобројним указивањима на централну идеју Давидовог рода из Пс 131: 11, литерарно обликовану кроз догматску слику Христа као Давидовог наследника – *Кажу, Давиде, шта ти се Господ заклео? Заклео ми се, каже и већ је испунио: да ће од мојег тела дати Дјеву. Из ње ће се родити Створитељ Христос као нови Адам, и Цар на престолу мојем. Он већ царује данас и има царство непролазно, а неплодна рађа Богородицу и хранитељку Животодавца нашег* (седлан четвртог гласа после прве стихологије на јутрењу Богородичиног рођења).¹⁷⁷⁴ Такође, услед симболике престола утврђеног у породу Давидовом, Пс 131 појао се и на дан освећења новог храма.¹⁷⁷⁵

Разграната литургијска мрежа симболичких значења, која повезује старозаветну слику Господњег помазаника Давида са новозаветним Месијом, одредила је и место и тему илустрације Пс 131 у Минхенском псалтиру. Иако је читав псалом прожет месијанском идејом наследника давидовске лозе, слика *Богородичиног рођења* налази се поред стихова Пс 131: 7–8, који су сматрани за недвосмислено пророчанство о Мати Божијој, истинитом Ковчегу завета.¹⁷⁷⁶ На тај начин, сликар српског рукописа још једном је потврдио теолошку ученост која лежи у основи програма Минхенског псалтира и конципирању специфичне целине текста и слике. Ликовно решење теме у српском рукописном споменику у потпуности се ослања на традиционалне иконографске обрасце сцене, уобличене још у монументалном сликарству средњевизантијске епохе, а засноване на сажетом тексту апокрифног *Протојеванђеља Јаковљевог* и оплемењеног низом иконографских детаља преузетих од античких обичаја и средњовековних церемонија византијског двора.¹⁷⁷⁷ Иако минијатура *Богородичиног рођења* у Минхенском псалтиру негује дух старијих иконографских предлогака и изоставља новије елементе слике, као што су сто са даровима или присуства Јосифа, на њој се ипак налази један познији иконографски мотив цариградског порекла, популаран у доба Палеолога – преља покрај колевке малене Богородице.¹⁷⁷⁸ Фигура преље у оквиру приказа *Богородичиног рођења* може се наћи у

¹⁷⁷² Mateos, *Le Typicon* I, 21.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, 161, 331, 387; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 139.

¹⁷⁷⁴ *Минеј за септембар*, српски, почетак XV века, Скопље, Народна и универзитетска библиотека 17, fol. 64^r, www.pelister.org/manuscripts/pdf/NUBM17 [11. 4. 2022].

¹⁷⁷⁵ Мирковић, *Православна литургија* II/2, 200.

¹⁷⁷⁶ Olkinoga, *Byzantine hymnography*, 81.

¹⁷⁷⁷ О рођењу Богородице у апокрифном *Протојеванђељу Јаковљевом V, 2 v. Evangelia Aposyrypha*, 10–11 (*Апокрифи. Новозаветни*, 11). О литерарним упориштима, симболици и развоју иконографије *Богородичиног рођења* v. G. Babić, *Sur l'icographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture Byzantine*, ZRVI 7 (1961) 168–176; Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge* I, 89–121; eadem, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, 174–176; eadem, *Les cycles de la Vierge*, 309.

¹⁷⁷⁸ Мотив новорођенчета у колевци спорадично се појављује у композицијама *Богородичиног рођења* и *Рођења Јована Претече* крајем XI и почетком XII века, најпре у минијатурном, па у монументалном сликарству. Та епизода у композицијама *Богородичиног Рођења* стиче посебну популарност тек у доба

иконографски изузетно блиским решењима композиције (исти положаји и гестови Ане и девојака које јој носе дарове, зидић који одваја епизоде порода и даривања, као и преља у првом плану), насталим највероватније наподобје иконографског предлошка с краја XIII века, у Богородичиној цркви у Градцу (с. 1275), цркви Светог Димитрија (Митрополији) у Мистри (1272/1288), светогорском Протатону (с. 1290), Богородици Перивлепти у Охриду (1295) и припрати Богородичине цркве у Каленићу (између 1418. и 1427),¹⁷⁷⁹ а њима се придружују и фреске из Богородичиних цркава у Зауму (1361) и Пећкој патријаршији (1335).¹⁷⁸⁰ Иако су поједини истраживачи Богородичиног циклуса упозорили на опрез у прихватању значења античког жанр мотива испредања нити покрај дечије колевке, управо тај елемент слике на суптилан начин богати теолошко-симболичку садржину минијатуре у српском псалтиру и додатно истиче њену везу са суштинским идејама Пс 131.¹⁷⁸¹ Наиме, у фигури преље може се препознати иконографска позајмица античког мотива Мојри, богињи судбине, које су испредањем нити одређивале судбину детета.¹⁷⁸² У складу са са општом тежњом преузимања репертоара античких мотива у уметности Палеолога и чињеницом да се мотивом преље алудира на Богородичино ткање Христовог тела, а посредно и на идеју Давидових предака по телу, мотив преље у илустрацији Пс 131 представља много више од сликовитог детаља. Слика преље уз Пс 131 указује се на месијанску личност која припада роду цара Давида, коме је Господ заветовао престо до века. Да није у питању пасивно преузимање постојећих иконографских образаца, сведочи и композиција *Рођења Јована Претече* уз девету оду у Минхенском псалтиру (fol. 202^v) у којој је слушкиња покрај Јованове колевке намерно насликана без предива у руци.¹⁷⁸³

Илустрације Пс 131 у илустрованим средњовековним псалтирима једногласно се заснивају на месијанско-христолошком тумачењу тога псалма.¹⁷⁸⁴ Стихови библијске песме употпуњени су галеријом слика које повезују ликове псалмисте или цара Давида и Христа у различитим иконографским облицима – псалмист пред Христом [Утрехтски псалтир (fol.

Палеолога. О примерима композиција *Богородичиног рођења* са приказом малене Богородице у колевци (без пратеће фигуре преље), попут фресака у Краљевој цркви у Студеници (с. 1314) и цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) или мозаика у цркви Христа Хоре у Цариграду (друга деценија XIV века) v. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge I*, 104–112; eadem, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, 174–176; Бабић, *Краљева црква*, 183–189, сл. 152, 155, 156.

¹⁷⁷⁹ Симић-Лазар, *Каленић*, 224; Павловић, *Богородичин циклус*, 82–84, сл. 1, 7–10; Марковић, *Иконографски програм*, 127. Заједничко иконографско порекло наведених композиција већ је приметио Радојчић, *Старо српско сликарство*, 124, а детаљно су их размотриле Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge I*, 104–112 и Павловић, *Богородичин циклус* 84, 89.

¹⁷⁸⁰ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 114–115. За композицију у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији са неуобичајеном стојећом фигуром преље v. Ђурић, Ћирковић, Коран, *Пећка патријаршија*, 148, сл. 89; Гавриловић, *Зидно сликарство*, 170, сл. 85.

¹⁷⁸¹ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge I*, 105–106.

¹⁷⁸² О античким ликовима трију Мојри, Клоти, Лахеси и Атропи v. J. C. Lawson, *Modern Greek folklore and ancient Greek religion*, Cambridge 1910, 121–130; Grevs, *Grčki mitovi*, 46–47; Moirai, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 6/1, ed. H. Ch. Ackermann, Zurich–Munich 1992, 636–638 (S. De Angeli). О тумачењу фигуре преље у слици *Богородичиног рођења* као античке Мојре v. Тодић, *Српско сликарство*, 108; I. Jevtić, *L'inscription dans la vie: la fileuse dans la Nativité de la Vierge*, ZRVI 45 (2008) 169–176.

¹⁷⁸³ О сцени *Рођења Јована Претече*, која почива на истим иконографским основама као и композиција *Рођења Богородице*, само обогаћена присуством Претечиног оца Захарије који исписује Јованово име на табли v. Девета библијска ода – *Рођење Јована Крститеља* (fol. 202^v). О иконографском мотиву испредања у првим композицијама Богородичиног акатиста и његовој симболичкој вредности v. Први икос – *Благовести Богородици* (fol. 210^v). О активности испредања у византијским писаним и археолошким изворима v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 202–204.

¹⁷⁸⁴ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 131.

75^v)], праведник који Христу даје светиљку [Штутгартски псалтир (fol. 149^r)], Давид који се молитвено обраћа Христу у комбинацији са приказом *Христовог распећа* [Лондонски (fols. 172^r–172^v), Барберини (fols. 223^r–223^v) и Кијевски псалтир (fols. 184^v–185^r)].¹⁷⁸⁵ Значајну целину ликовне интерпретације стихова чине и минијатуре које изједначавају топониме из Пс 131:6 (*Ево, чусмо да је у Јефремовој земљи, нађосмо га на пољима Каријат-Јаримским*) са местом Христовог рођења у Витлејему, што је идеја заснована на њиховом старозаветном повезивању та два места и на развијању те теме у патристици.¹⁷⁸⁶ Стога се на страницама Хлудовског (fol. 131^v), Лондонског (fol. 172^v), Барберини (fol. 223^r) и Хамилтон псалтира (fol. 226^r) налазе представе цара Давида који пророкује пред ротондом Христовог Рођења у Витлејему,¹⁷⁸⁷ док постоје и једноставније слике витлејемске ротонде без старозаветног цара [*Par. gr. 20* (fol. 37^r)] праћене и колевком увећаних димензија [*Пантократор 61* (fol. 184^v)].¹⁷⁸⁸

Једногласно ликовно алудирање на Христов лик у представама уз Пс 131 у илустрованим псалтирима средњег века засновано је на симболичком тумачењу стихова тог псалма као пророчанства о наследнику давидовске лозе који ће бити носилац Господњег благослова. Међутим, наспрам давидовских представа, који је наизглед главни протагониста Пс 131, композиције из Минхенског и Томићевог псалтира (fol. 223^v) ослобађају се суптилног изражавања алегоричке вредности псалма и једини приказују *Рођење Богородице* (сл. 188).¹⁷⁸⁹ Глорификација Месије из лозе цара Давида, на коме почива Господњи благослов, у Пс 131 директно је изједначена са слављењем Христове генеалогичке по телу [*Царска порфира у твоје телу, Ано, почиње да се тка, коју ће носити Бог и Цар свих* (стих седме песме канона Андрије Критског на празник Зачећа свете Ане)].¹⁷⁹⁰ На тај начин, иако проистичу из истог богословско–идејног круга као и друге илустрације псалма, сцене у Минхенском и Томићевом псалтиру превазилазе наративност илустрације и дубоко су прожете литургијским значајем Пс 131.

ВЕЛИЧАНСТВЕНА УЛОГА ГОСПОДА У ИСТОРИЈИ ИЗРАИЉА (ПСЛАМ 134)

Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем (fol. 168^v) (сл. 189)

хвалеть г(оспод)а, въ храмѣ г(осподь)ни (доња маргина)¹⁷⁹¹

Пс 134: 1–3: *Хвалите име Господње, хвалите, слуге Господње. Који стојите у дому Господњем, у дворима дома Бога нашега. Хвалите Господа, јер је добар Господ; појте имену његову, јер је слатко.*

¹⁷⁸⁵ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 55, pl. 97, figs. 274–275; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 139; *Киевская Псалтирь*, л. 184об–185; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 14: 18, pl. 18: 13, pl. 30: 10, pl. 36: 17, pl. 39: 2, pl. 40: 11, pl. 87: 8, pl. 88: 13, pl. 95: 49, pl. 104: 18, pl. 105: 20, 105; *The Barberini Psalter*, 138.

¹⁷⁸⁶ V. supra. Cf. Пост 35: 16, 19; 48: 7; 1Дн 4: 4.

¹⁷⁸⁷ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 55, pl. 97, fig. 274; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 131об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 457–458; II, fig. 195; *The Barberini Psalter*, 137.

¹⁷⁸⁸ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 35, 46, pl. 27, 46.

¹⁷⁸⁹ Джурова, *Томичов псалтир I*, 108; II, ил. 57.

¹⁷⁹⁰ Ανδρέας Κρήτης, Η σὺλληψις τῆς Ἁγίας καὶ Θεοπρομητορος Ἀννης, in: PG 97, col. 1313. Искрпно о идеји Богородичиног Рођења као почетка искупљења и спасења људског рода који је своје пуно остварење доживео Христовим доласком и страдањем в. К. Милорадовић, *Симболика представе Свете Ане Галактотрофусе у цркви Богородице Захумске у Зауму*, Ниш и Византија 16 (2018) 305–320.

¹⁷⁹¹ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 139–140.

У средишту композиције, испред архитектонског здања са куполом конусног облика које представља храм [храм(ь), г(осподь)нь], приказан је Христос [ї̄ || х̄ї̄]. Син Господњи одевен је у мрки хитон и плави химатион који су богато украшени златом; левом руком држи затворени кодекс, а десном благосиља. Осим средишњим положајем и увећаним димензијама у односу на друге протагонисте композиције, Христова фигура истакнута је и постољем које је изведено само у цртежу, високим златним свећњацима, као и интензивно црвеном позадином. Са Христове десне стране налази се пет представника црквеног клира [попове], чији је ранг одређен њиховом одеждом. Предводник клира је архијереј одевен у стихар са епитрахилем, преко којих су пребачени фелон и омофор; о боку му висе енхирион. Покрај њега су презвитери, од којих се на оном у првом плану назире епитрахил испод фелона. Црквени великодостојници молитвено подижу руке ка Христу. Наспрам њих приказана је група појаца [пѣв||ци]. У првом плану су две фронтално приказане фигуре протопсалта, предводника хора, у раскошним позлаћеним хаљинама интензивних боја, са скијадијонима на главама. Појци десном руком хирономишу гестове музичке вредности, док у левици држе упаљене свеће. У другом плану су још две младолике и гологлаве фигуре, припадници црквеног хора.¹⁷⁹²

Пс 134 је химна теоцентричног садржаја која велича универзалну моћ и дела Господа.¹⁷⁹³ Услед експлицитног коришћења старозаветних наратива из Петокњижја, у циљу прослављања величанственог Господа, та библијска песма стекла је и статус историјског псалма, то јест легенде.¹⁷⁹⁴ Мозаик наратива Господњих чудесних деловања започиње иницијалним стваралачким чином праћеним карактеристичним космолошким мотивима: *Што год хоће, све Господ чини, на небесима и на земљи, у морима и у свима безданима. Изводи облаке од краја земље, муње чини усред дажда, изводи вјетар из стаја његових* (Пс 134: 6–7). Након тога следе две историјске епизоде – помор прворођених у Египту (Пс 134: 8–9) и побијање царева приликом освајања израилске земље (Пс 134: 10–12) – који су симболи почетка и краја избављења Израиља из египатског ропства и њиховог уласка у обећану земљу канаанску, као и парадигма за целокупну историју Израиља тог периода.¹⁷⁹⁵ Очигледно је да је Пс 134 у целости прожет теолошким изразом о Господњој јединственој и универзалној моћи над стварањем и историјом, о чему сведоче и сами стихови псалма: *Јер познах да је велик Господ, и Господ наш сврх свијех богова* (Пс 134: 5). Црквени оци наставили су са развијањем слике величања чудесног Господа из Пс 134, те се у *Тумачењу псалама* светог Псеудо-Атанасија налазе размишљања о стваралачкој сили Господњој и разобличењу идола пред његовим промислом. Теодорит Кирски у *Тумачењу псалама* кометарише човекољубивост Господа исказану кроз његова дела, а Јефимије

¹⁷⁹² Strzygowski, *Die miniaturen*, 61, Taf. XXXIX, Bd. 92; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 241–242; Moran, *Singers*, 86–88. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 213^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 244.

¹⁷⁹³ Више о жанру химни у Псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарицу* (Псалам 8).

¹⁷⁹⁴ За разматрање функције и симболичке вредности историјских псалама v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I* (Псалам 3).

¹⁷⁹⁵ О структури и темама Пс 134, као и његовој интегралној вези са суседним Пс 135 v. R. Scoralick, *Hallelujah für einen gewalttätigen Gott? Zur Theologie von Psalm 135 und 136*, BZ 46 (2002) 253–272; Gärtner, *The historical Psalms*, 393–398.

Зигабен у *Тумачењу Псалтира* пише, уз навођење старијих писаца, о прославању Господа у храму и разноликим приношењима хвале од стране свештеника, левита и народа.¹⁷⁹⁶

Свечани и радосни карактер стихова Пс 134 адекватно је употребљен и као део литургијске драме која се свакодневно одвијала у оквиру источнохришћанске цркве. Наиме, Пс 134 је заједно са суседним Пс 135 чинио славословље у част Господу – полијејел – који се појао на јутрењу великих Господњих и Богородичиних празника и појединих недеља (такозвано празнично јутрење или велико јутрење са полијејелејем).¹⁷⁹⁷ Символика последовања јутрења заснивала се на идеји благодарења Господу на његовој милости и извођењу човека из таме на светлост; светлост која слови за праобраз светлости Христове, истинитог Сунца правде које се рађа.¹⁷⁹⁸ Врхунац и најсвечанији део јутарњег богослужбеног поретка представљао је сам тренутак појања полијејелеја, при чему је узношење похвалних, радосних стихова два псалма у осмом гласу са припевом алилуја било праћено паљењем свећа и јелеја у кандилима и изношењем празничне иконе на проскинитар у средишту цркве. Након тога су се отварале Царске Двери и презвитер би са амвона читао Јеванђеље, док су ђакони кадионицом ширили мирис тамјана.¹⁷⁹⁹ Литерарни садржај јутрења и стихови Пс 134–135 у музичком извођењу сједињавали су се творећи нарочито свечан и перформативан литургијски тренутак, препун симболичких значења тог црквеног обреда.¹⁸⁰⁰

Церемонијална и хијератична композиција уз Пс 134 у Минхенском псалтиру сасвим јасно је детерминисана употребом тог псалма у источнохришћанској литургији. Након разматрања богослужбеног обреда празничног јутрења са полијејелејем могу се препознати сви његови елементи и на слици у српском кодексу. Сценографија композиције, то јест представа храма Господњег, јасно указује на то да се радња одвија у црквеном ентеријеру. Фигуре свештених лица и појаца приказане су окренуте ка Христу, како учествују у богослужбеној церемонији са музичком пратњом. Подробним приказивањем богослужбене одежде, архијереј најближи Христу истакнут је наспрам презвитера који га прате.¹⁸⁰¹ Обредни карактер сцене потврђују и јасно препознатљиви музички гестови црквених појаца. Наспрам недовољно читљивих хирономских знакова у композицијама *Смрт праведника и смрт грешника* (fol. 153^v) или у илустрацији дванаестог кондака Богородичиног акатиста (fol. 222^v), сликар Минхенског псалтира је много пажљивије извео

¹⁷⁹⁶ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 524D–525D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 336); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1913B–1920C (*Theodoret of Cyrus, 73–150, 315–318*); Ευθυμίου μοναχου του Ζυγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1230D–1237A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 337–339). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 134 v. *Psalms 51–150*, 372–376.

¹⁷⁹⁷ О структури и историјском развоју полијејелеја, као и о његовој симболици на јутрењу v. Мирковић, *Православна литургика* I, 239; idem, *Хеортологија*, 10, 12–13; *Polyeleos*, in: *ODB* 3, 1695–1696 (D. E. Conomos); Фундулис, *Словесно богослужење*, 155.

¹⁷⁹⁸ О симболизму јутрења и мотиву Сунца правде катедралног и монашког богослужења v. Taft, *The Liturgy of the hours*, 352–354. О светлости као симболу божанства v. Мирковић, *Православна литургика* I, 319–322.

¹⁷⁹⁹ Детаљније о садржају и редоследу богослужења на јутрењу v. *Господња помоћ са светиње на сиону као гарант благословене владавине помазаника (Псалам 19)*.

¹⁸⁰⁰ О перформативно-конвергентном потенцијалу уједињених речи и музике на литургији v. M. D. Parsons, *Text, tone, and context: A methodological prolegomenon for a theology of liturgical song*, *Worship* 79/1 (2005) 54–69.

¹⁸⁰¹ О црквеној хијерархији и и одговарајућим богослужбеним одежама v. Мирковић, *Православна литургика* I, 60–71, 121–135.

музичке гестове појаца на илустрацији Пс 134. У фигури појца најближег Христу, одевеног у плаву хаљину украшену златним врежама са нарамним тракама, требало би препознати протопсалта који хирономише исон (музички знак за понављање тона), а покрај њега се налази други вођа хора који показује хирономични знак оксије (музички знак за секунду).¹⁸⁰² Чланови хора нижег ранга у другом плану приказани су на уобичајен начин, без капа.¹⁸⁰³

У оквиру појања полијелеја важан и симболички тренутак био је паљење свећа, што је нашло одраза и у илустрацији самог псалма.¹⁸⁰⁴ Поред појања стихова Пс 134, двојица протопсалта у рукама држе упаљене свеће, а и сама фигура Христа уоквирена је свећама које горе на раскошним позлаћеним свећњацима. Посебну пажњу треба посветити и интензивно црвеној позадини иза Христове фигуре. Израда светачких композиција (сцене из Христовог живота и ликови светих), као и владарских портрета на пурпурној основи представља одјеке римске уметности, који су у византијском сликарству неговани са посебном пажњом. Обичај коришћења црвеног, то јест пурпурног позађа, продро је посредством Византије и у ликовна остварења српске средњовековне уметности још у XIII веку,¹⁸⁰⁵ а посебно радо је употребљаван у доба палеологовске уметности, оплемењујући најчешће владарске портрете симболичном идејом светог и божанског, као и богоизабраног порекла владарског достојанства и суверенитета.¹⁸⁰⁶ Управо на тим идејним основама почива и црвена позадина иза Христовог лика у илустрацији Пс 134, која истиче божанску природу онога коме се приноси хвала на празничном јутрењу.

Још један, наизглед неприметан иконографски детаљ, могао би у себи садржати трагове реалног литургијског обреда празничног јутрења. Наиме, Христова фигура почива на маленом постољу нејасне функције. Необичност и јединственост тог детаља додатно поткрепљује чињеница да се он не може наћи ни на једном другом месту у оквиру целокупног опуса ликовних остварења Минхенског псалтира. Иконографски најприближнији ликовни елемент у српском рукописном споменику јесте подножник који

¹⁸⁰² За супротно мишљење да није могуће препознати музичке гестове појаца у илустрацији Пс 134 v. Моран, *Музички гестови*, 53. О музичким гестовима и представама појаца у средњовековној уметности најпре у илустрацијама Богородичиног акатиста и последњих псалама, као у и композицијама *Извор мудрости и Божићна химна v. Блага смрт праведника и љута смрт грешника уз Пс 118: 1–3 (fol. 153^v)*.

¹⁸⁰³ Morgan, *Singers*, 37.

¹⁸⁰⁴ О ритуалу паљења свећа и кандила приликом појања полијелеја на празничном јутрењу v. supra.

¹⁸⁰⁵ То потврђује попрсна икона Богородице Параклисе у композицији *Пренос моштију светог Симеона Немање у Студеницу* у јужном параклису Радослављеве припрате Богородичине цркве у Студеници (с. 1235). V. *Пренос моштију светог Симеона Немање у Студеницу*, in: *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице. Древност, постојаност, савременост*, ed. Д. Оташевић, 65–67, сл. 25 (Д. Војводић).

¹⁸⁰⁶ Пурпурно позађе налази се на владарским портретима у цркви Богородице Љевишке (1310–1313), ктиторској слици и композицији *Служења свете литургије* у цркви Светог Димитрија у Пећкој патријаршији (1322–1324), на портретима властеле у Белој цркви Каранској (између 1332. и 1337. године), портретима краља Вукашина и Марка у цркви Светих Арханђела у Прилепу (недуго након 1371. године) и цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377). Детаљно о симболизму црвене боје коришћене као позадине на владарским портретима и упориштима тог иконографског мотива у византијском владарском и црквеном церемонијалу, са низом примера из византијског и српског средњовековног сликарства v. W. T. Avery, *The Adoratio Purpureae and the importance of the imperial purple in the fourth century of the Christian era*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 17 (New York 1940) 66–80; Војводић, *Идејне основе*, 165–167; idem, *О живопису Беле цркве Каранске и савременом сликарству Раишке*, *Зограф* 31 (2005–2006) 142–143 (са старијом литературом). Cf. Ђурић, *Три догађаја*, 89–90; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 58–63, таб. I; *Purple*, in: *ODB III, 1759–1760* (M. McCormick, A. Kazhdan, A. Cutler); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 458, сл. 229, 230.

се приказује искључиво као део историјске или симболичке слике владара на престолу.¹⁸⁰⁷ С обзиром на то да је појање полијелеја било праћено свечаним читањем јеванђеља са амвона храма, могло би се смело претпоставити да је у питању схематизована слика амвона, односно иконографска референца на богослужбене радње са јутрења које су пратиле појање Пс 134 и 135.¹⁸⁰⁸ У том случају, кодекс у Христовим рукама, као и иначе, представља Јеванђеље.¹⁸⁰⁹ Истражујући приказе појаца у средњовековној источнохришћанској уметности, Нил Моран је такође препознао литургијску основу илустрације Пс 134 у Минхенском псалтиру. Он је отишао и корак даље, те претпоставио да у основи минијатуре лежи конкретни богослужбени обред – празнично јутрење са полијелејем извођено на дан Христовог рођења.¹⁸¹⁰ Међутим, аргументи наведени у прилог тој тези (велики Господњи празник на чијем јутрењу се користи полијелеј и прослава Христовог рођења као празника светлости) опште су карактеристике празничног јутрења са полијелејем и приношења славе Господу, те недовољно сигурни за повезивање илустрације Пс 134 са обредом извођеним на празник оваплоћења Христа.

У складу са темама које се појављују у стиховима Пс 134, на страницама илустрованих источнохришћанских псалтира могу се наћи композиције космолошког типа (представа земље у виду растиња окруженог океаном и персонификације ветрова), наративни прикази историјских догађаја (*Покољ египатских прворођених, Јошуа даје налог за погубљење аморитских краљева*) и слике људи који се клањају идолима.¹⁸¹¹ Још једном се Томићев псалтир показује као најбоља паралела српском илустрованом кодексу, јер се једино у њему може наћи не само слика прожета литургијском употребом псалма, већ и иконографско решење веома блиско илустрацији псалма у Минхенском псалтиру. Црквени клир и појци у Томићевом псалтиру окупљени су око Христове иконе на проскинитару који је прекривен црвеном подеом (сл. 190). Група појаца обogaћена је фигуром канонарха са отвореним псалтиром, на коме су исписане почетне речи Пс 134, а уместо слике храма у другом плану у Минхенском псалтиру насликано је схематизовано травнато тло, иначе често на минијатурама Томићевог псалтира (fol. 226^r).¹⁸¹² Упоређивањем две композиције у ова два псалтира запажа се индикативна разлика у распореду група црквених служитеља

¹⁸⁰⁷ О подножнику као уобичајеном пратећем елементу трона в. *Велможе се клањају цару Давиду* (fol. 3^v).

¹⁸⁰⁸ За наговештај блиског односа богослужбеног обреда и илустрације Пс 134 у Минхенском псалтиру, али без залажења у литургијско-иконаграфске детаље в. Stichel, *Studien*, 78.

¹⁸⁰⁹ Христов лик у српском псалтиру најчешће је приказиван на уобичајен начин, са свитком као симболом богонадахнуте хришћанске речи. Ретко приказивање Христа са књигом одредили су специфични догматски садржаји појединачних слика. V. *Христос Праведни судија* уз Пс 9: 4 (fol. 15^v); Осми икос – *Двострука природа Христова* (fol. 218^r). О свитку в. *Хапишење Христово и Суђење Христу пред Синедрионом* уз Пс 2: 2 (fol. 9^v).

¹⁸¹⁰ Moran, *Singers*, 88.

¹⁸¹¹ Илустрације уз Пс 134 садрже следећи илустровани псалтири средњег века: Утрехтски на fol. 76^r (Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 2: 12, pl. 4: 9, pl. 5: 5, pl. 10: 11, pl. 20: 10, pl. 29: 6, pl. 63: 11, pl. 68: 27, pl. 74: 12, pl. 80: 4, pl. 87: 1, pl. 95: 50, pl. 96: 10, pl. 100: 21, pl. 105: 108); Штутгартски на fol. 150^v; Хлудовски на fol. 133^r (Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 133); Лондонски на fols. 174^r–174^v (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 55, pl. 97, fig. 276, pl. 98, fig. 277); Барберини на fols. 225^r–226^r (*The Barberini Psalter*, 138–139); Ватикански на fol. 243^v (De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 39); Хамилтон на fol. 228^r (Navice, *The Hamilton psalter I*, 458; II, fig. 196) и Кијевски псалтир на fols. 186^v–187^r (Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 139; *Киевская Псалтирь*, л. 186об–187). За преглед свих ликовних решења уз Пс 134 у илустрованим источнохришћанским псалтирима в. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 134.

¹⁸¹² Джурова, *Томичов псалтир I*, 108; II, ил. 58.

око Христовог лика, односно око Христове иконе. С обзиром на то да презвитери заузимају виши положај у црквеној хијерархији у односу на појце, њихово место са десне стране Христа у Минхенском псалтиру боље осликава устројство богослужбеног обреда празничног јутрења са полијелејем.¹⁸¹³ Међутим, приказ Христове иконе уместо његовог лика у Томићевом псалтиру, ближи је савременом литургијском чину, то јест изношењу празничне иконе на проскинитар у средишту цркве. Слика у Минхенском псалтиру определио се за симболичну представу Господњих речи које су одзвањале црквом са амвона једним од ликова Свете Тројице, Сином Божијим.¹⁸¹⁴ Ипак, иконографске нијансе двеју минијатура нису толико велике да се не би могло закључити да потичу из истог догматско-идејног миљеа.

Иако су појединачни елементи слике *Хвалите име Господње* преузети из богатог репертоара источнохришћанске уметности (централна фигура Христа, груписање фигура по рангу, црвена позадина), изузетни реализам у приказу сасвим одређеног тренутка литургијског обреда, што је специфично за уметност XIV века, указује на то да је иконографски облик композиције наменски створен ради илустровања стихова празничног полијелеја. С тим у вези треба нагласити да се се иза наизглед неисторичне сцене једног од историјских псалама заправо крије веродостојни историјски ликовни документ, препун мотива из источнохришћанског богослужења.¹⁸¹⁵

ТУГОВАЊЕ ЗА СИОНОМ (ПСАЛАМ 136)

Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским (fol. 168^v) (сл. 191)

плауѣ ѣр(оу)с(а)л(н)дмѣнѣ, на рѣцѣ, вавѣлонстѣи, егда плаѣнѣнѣ бѣшѣ (доња маргина)¹⁸¹⁶

Пс 136: 1–2: *На водама Вавилонским сјеђасмо и плакасмо опомињући се Сиона. О врбама сред њега вјешасмо харфе своје.*

На обалама вавилонске реке која се спушта са стеновитог узвишења [рѣка | вавѣ|лонѣ|ска] приказани су Јерусалимљани који седе и тугују. Група људи ликовно је разиграна разноликим гестовима туге и очајања (повијене главе које почивају на длановима, чупање сопствених дугих брада). Речна обала разуђена је стаблима врба са чијих крошања висе закачене две врсте тешко препознатљивих музичких инструмената. У другом плану, иза планинског пејзажа, види се Вавилон [градѣ | вавѣ|лонѣ] представљен као град утврђен зидинама и унутар њих једноставна грађевина прекривена двосливним кровом, као и стабла дрвећа која наликују на чемпресе.¹⁸¹⁷

Пс 136 специфичан је по недвосмисленим историјским подацима садржаним у његовим стиховима, који јасно указују на повод за настанак те библијске песме –

¹⁸¹³ Moran, *Singers*, 87.

¹⁸¹⁴ О изједначавању Речи Господње са самим Господом в. *Преоваплоћени Господ, Творац и оваплоћени Логос као носилац спасења праведника (Псалам 118)*.

¹⁸¹⁵ Сви историјски псалми у Минхенском псалтиру, изузев Пс 134, илустровани су наративним старозаветним композицијама у складу са темама у стиховима тих псалама. Искрпније о псалмима са историјским насловима в. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁸¹⁶ Сырку, *Стари српски рукописи I*, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 140.

¹⁸¹⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 61, Taf. XL, Bd. 93; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 242–243. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 216^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 244–245.

вавилонско уништавање Јерусалима и Соломоновог храма и прогон Јевреја у Вавилон 587. године п. н. е (Јер 52; Плач).¹⁸¹⁸ Та колективна тужбалица приписује се Давиду или, пак, сведоку вавилонског сужањства, пророку Јеремији.¹⁸¹⁹ Надовезујући се на епизоду која је обележила историју Божијег изабраног народа – уништење Јерусалима, псалмист у првој станци Пс 136 ствара поетску слику туге и бола Јерусалимљана, као и њихове чежње за светим градом док се налазе туђини (Пс 136: 1–4), праћену заветом о незаборављању Јерусалима у другој строфи (Пс 136: 5–6). Међутим, колективна тужбалица Јевреја завршава се у сасвим другом духу, једном од вероватно најсуровијих осветољубивих клетви и вапаја за извршавањем правде над непријатељима у Светом писму – *Кћери Вавилонска, крвницо, благо ономе ко ти плати за дјело које си нама учинила! Благо ономе који узме и разбије дјецу твоју о камен!* (Пс 136: 8–9).¹⁸²⁰ На основу тога се може закључити да је Пс 136 много више од приповедања о вавилонском егзилу у поетској форми. Егзил постаје не само историјска и географска одредница, већ морално, културолошко и духовно питање становника поробљеног Јерусалима.¹⁸²¹ У средишту псалма испуњеног литерарним антитезама попут Јерусалима и Вавилона, тишине и певања, те колективног заборављања и колективног сећања, стоји туга за Сионом, симболом Господњег пребивалишта међ својим народом.¹⁸²²

Црквени оци у Пс 136 препознају пророчанство о вавилонском ропству које ће снаћи Јевреје у будућности услед њихових сагрешења (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Јефимије Зигабен), али у њиховој патњи виде и могућност окајања сопствених греха и приближавања Господу (свети Јован Златоусти); у складу са хришћанским учењем, суровост последњих стихова тумачили су алегоријски – Вавилон слови за безбожништво и грех, чија су деца зле помисли и удаљавање од врлине (свети Августин и Јефтимиије Зигабен).¹⁸²³ Својеврсна тужбалица пронашла је одговарајуће место у литургијским

¹⁸¹⁸ За вавилонско освајање Јерусалима в. *Страдање и срам грешног Израиља и нада у опрост, обнову части и спасење Господње (Псалам 78)*.

¹⁸¹⁹ С обзиром на то да је мотив Сиона (Јерусалима) истакнут у Пс 136, поједини истраживачи су псалам класификовали као химну Сиону. Међутим, доминантан осећај који прожима Пс 136 није радост, већ туга, те се не може приписати категорији химни упућених Сиону, већ колективним тужбалицама чију структуру псалам и следи. Више о расправи на тему жанровских карактеристика Пс 136 в. W. S. Prinsloo, *Psalm 137: Ecclesia Pressa, Ecclesia Triumphans*, in: *Die lof van my God solank ek lewe: verklaring van 'n aantal psalms deur Willem S. Prinsloo*, ed. W. Beuken et al, Pretoria 2000, 285–286; L. P. Maré, *Psalm 137: Exile - not the time for singing the Lord's song*, OTE 23/1 (2010) 117–118. О карактеристикама колективних молитвених псалама, то јест тужбалица в. *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*. Драгоцени извор за пад и судбину Јерусалима представља и *Књига пророка Јеремије*, који је био један од исељеника из светог града и вавилонских сужања. Више о јерусалимској судбини у Јеремијином делу в. J. L. Норе, *The Holy city. Jerusalem in the theology of the Old Testament*, Collegeville, Minn. 2000, 38–40, 82–88. За наслов Пс 136 у Минхенском псалтиру који наводи да је у питању Давидов псалам о пророку Јеремији (ψαλ(ο)μῆ, δ(αβν)δ(ο)βῆ, ὁ ἱερεμῖ(η), ρλσ. ρ(ε)τγῆ|χῆ γλῆσῆ. σοῦτῆ|νῆ|χῆ βῆ πλῆνῆ|νῆ) в. Ševčenko, *Psalm 137*, 80.

¹⁸²⁰ Искрпно о главним темама Пс 136 в. D. W. Stowe, *Song of exile. The enduring mystery of Psalm 137*, New York 2016, passim. Cf. Ch. B. Hays, *How shall we sing? Psalm 137 in historical and canonical context*, Horizons in Biblical Theology 27/1 (2005) 35–55; Maré, *Psalm 137*, 116–128.

¹⁸²¹ О симболичком значају мотива егзила у Пс 136 в. Maré, *Psalm 137*, 116–117.

¹⁸²² О Сиону као месту пребивалишта Господа в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

¹⁸²³ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 528C–529A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 342–343); Ιωάννης ο Χρυσόστομος, *Εις τον ΡΑΔ΄ Ψαλμον*, in: PG 55, col. 405–407; Augustini, hipponensis episcopi, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 37, 1761–1774 (NPNF VIII, 630–632); Ευθυμίου μοναχου του Ζηναβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1241C–1247A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 343–345). Детаљније о историји хришћанске интерпретације Пс 136: 9 в. S. Risse, „Wohl dem, der deine kleinen

циклусима источнохришћанске цркве, те се појала као део полијелеја на васкршња јутрења недељом, три седмице пре почетка Великог поста.¹⁸²⁴ Допуњен садржај полијелеја и коришћење Пс 136 у складу су са природом припремних седмица Великог поста, обележених темама окајања грехова, слабости и чежње за Небеским Јерусалимом.¹⁸²⁵ Поред појања стихова Пс 136, мотив туге и чежње за Јерусалимом (Сионом) надахнуо је и различита химнографска дела појана у том периоду црквене године.¹⁸²⁶

Теме туге, покајања и чежње за Јерусалимом, проткане кроз стихове Пс 136, на његовој илустрацији у Минхенском псалтиру ликовно су формулисане преко одговарајуће варираних гестова Јевреја опхрваних болом на речној обали. Наизглед пасивни ставови седећих фигура Јевреја сагласне су са начинима приказивања унутрашње туге и размишљања о прошлости у византијској уметности.¹⁸²⁷ Такође треба поменути још један иконографски детаљ, који потврђује напор сликара Минхенског псалтира да слику што више приближи тексту. Илуструјући стих *О врбама сред њега вјешасмо харфе своје*, сликар је, у складу са својим познавањем биљног света и својим уметничким способностима, јасно раздвојио стабла дрвећа на обали покрај реке, која би требало да представљају врбе, од чемпреса унутар вавилонских зидина. Стављање инструмената на врбе, на дрвеће без рода, симболично је означавало бескорисност тих инструмената, јер се Господу није могла приносити хвала у туђини.¹⁸²⁸ Стихови Пс 136 о времену вавилонског ропства, када је утихнула песма Господу и пој псалама, илустровани су неспретно нацртаним неплодним врбама (на супрот вавилонских чемпреса са видљивим плодовима), о чије гране су окачени музички инструменти. Намеру сликара да цртежом дочара разлику између стабала, потврђују представе одговарајућег дрвећа на другим минијатурама у Псалтиру. Стабла у композицијама као што су *Господ утврђује Земљу над водама* (fol. 33^v), *Молитва Давидова и јелен на извору воде* (fol. 54^v) или *Народ се буни противу Мојсија* (fol. 102^v) најчешће су изведена схематизовано и на исти начин, као део уобичајеног рајског предела или као декоративни део сценографије. Малобројна захтевна иконографска решења, попут стабла нара у композицијама *Дрво живота са праведницима* (fol. 8^v) и *Христос ствара Адама* (fol. 157^r), заснивају се на симболичком потенцијалу одређене врсте дрвета која употпуњује догматски садржај слике.¹⁸²⁹ Осим тешко препознатљивих врста дрвећа у оквиру илустрације Пс 134, проблем представља и идентификација недовољно прецизно

Kinder packt und sie am Felsen zerschmettert": Zur Auslegungsgeschichte von Ps 137, 9, *Biblical Interpretation: A Journal of Contemporary Approaches* 14/4 (2006) 364–384. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 136 в. *Psalms 51–150*, 378–380.

¹⁸²⁴ О структури и коришћењу полијелеја у источнохришћанском богослужењу в. *Величанствена улога Господа у историји Израља (Псалам 134)*.

¹⁸²⁵ О припремним недељама Великог поста в. Мирковић, *Хеортологија*, 143–146. У јудејској традицији Пс 136 појао се на дан Тиша беав, најтужнији дан у јеврејском календару и дан поста, када се обележавало уништење Соломовог храма (Maré, *Psalms 137*, 119). Може се закључити да је у јудео-хришћанском богослужењу Пс 136 био употребљаван приликом комеморације догађаја прожетих тугом.

¹⁸²⁶ Cf. на пример, Канон Часном крсту, песма девета, ирмос; Стихира на хвалите, глас 8, трећа седмица Поста; Велики канон, песма осма, уторак пете седмице; Стихира самогласна, глас 6, пета седмица, петак вечерња; Стихира, пета седмица, недеља увече.

¹⁸²⁷ О иконографском уобличавању туге у византијској уметности в. Maguire, *The depiction of sorrow*, 123–174.

¹⁸²⁸ Ευθυμίου μοναχου του Ζηλαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1243A (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 343–344).

¹⁸²⁹ V. *Дрво живота са праведницима* уз Пс 1:3 (fol. 8^v); *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* уз Пс 118: 73 (fol. 157^r).

приказаних музичких инструмената, окачених о гране врба врпцама црвене и црне боје. На основу дуге цеви инструмента са благим левкастим проширењем на крају могло би се наслутити да је у питању приказ шалмаја или, што је мање вероватно, флауте.¹⁸³⁰ Други инструмент, пак, формално се може повезати са обликом бубња, али његове изузетно мале димензије не дозвољавају доношење поузданог закључка.¹⁸³¹

Пријемчиви и упечатљиви стихови о туговању за Сионом учиниле су Пс 136: 1–3 веома подобним за ликовно обликовање у средњовековним илустрованим псалтирима.¹⁸³² У свим рукописима са сачуваним илустрацијама уз Пс 136 једногласно се појављује представа Јевреја који тугују на обали реке у присуству Вавилоњана, обавезно са детаљем одбачених музичких инструмената у крошњама или уз стабла дрвећа, најчешће харфи, што је у сагласју са стихом Пс 136: 2.¹⁸³³ Минхенски и Томићев псалтир (fol. 229^r) (сл. 192) издвајају се иконографским решењем са заменом слике *неверника* који извргавају руглу заробљене Јевреје [*Онђе искаху који нас заробише да пјевамо, и који нас оборише да се веселимо: „пјевајте нам пјесму Сионску“* (Пс 136: 3)], а који су били неизоставни део композиције, приказом града Вавилонa. Тај иконографски елемент слике, познат једино још у каролиншким псалтирима у комбинацији са приказом туђинаца, као и изостанак персонификације речног божанства, указује на чињеницу да су решења у Минхенском и Томићевом псалтиру припадала ређе коришћеној, можда архаичној иконографској варијанти илустрације Пс 136.¹⁸³⁴

Литерарни и иконографски мотиви инструмената окачених о врбе и плача покрај вавилонске реке не појављују се као део других наратива о паду Јерусалима у Светом писму и везују се искључиво за илустрације Пс 136. Изнимно, представа исте теме краси псалтир измењеног *аристократског типа* из последње четвртине XII века, *Benaki 68* (Атина, Музеј Бенаки, fol. 159^r).¹⁸³⁵ Ретке сачуване композиције на тему сукоба Вавилоњана и Јерусалимљана појављују се као део ликовних остварења на листовима илустроване византијске збирке светописачких и патристичких одломака из прве половине IX века – *Sacra Parallela*. У питању су композиције *Пророк Јеремија тугује над Јерусалимом* (fol. 258^v) и *Пад краља Седекије* (fol. 31^r).¹⁸³⁶ Малобројне сцене значајне су као ликовни извор

¹⁸³⁰ О музичком инструменту шаламају в. *Рођење Христово* уз Пс 71: 6 (fol. 92^v).

¹⁸³¹ За ликовни приказ бубња у српском рукопису в. *Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* (fol. 4^v). Приликом анализе сликаних представа средњовековних инструмената на страницама Минхенског псалтира, Роксанда Пејовић није опсветила пажњу представи *Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским*.

¹⁸³² Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 136.

¹⁸³³ Утрехтски на fol. 77^r (Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 15: 15, pl. 43: 4, pl. 45: 13, pl. 61: 2, pl. 63: 14, pl. 68: 14, pl. 70: 5, pl. 71: 30, pl. 77: 24, pl. 87: 3, pl. 95: 52–54, pl. 100: 22, pl. 105: 62); Штутгартски на 152^r; Хлудовски на fol. 135^r (Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 135); *Par. Gr. 20* на fol. 40^v (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 46, pl. 46); Лондонски на fol. 176^r (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 56, pl. 98, fig. 278); Барберини на fol. 228^r (*The Barberini Psalter*, 139); Бристолски на fol. 223^r (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 65, pl. 59); Ватикански на fol. 245^r (De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 39–40); Хамилтон на fol. 230^r (Navice, *The Hamilton psalter* I, 459; II, fig. 199); Томићев (Джурова, *Томићев псалтир* I, 108–109; II, ил. 59) и Кијевски псалтир на fol. 189^r (Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 140; *Киевская Псалтирь*, л. 189).

¹⁸³⁴ О устаљеној иконографији персонификације вавилонске реке у псалтиру в. Popovich, *Personifications*, 28–29.

¹⁸³⁵ Иконографија представе није у толикој мери усаглашена са стиховима псалма, с обзиром на то да су Израелићани неуобичајено приказани како стоје покрај реке. V. Cutler, *The aristocratic psalters*, 100, fig. 346.

¹⁸³⁶ О илустрацијама које прате одломке из Књиге пророка Јеремије в. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 151–154, pl. LXXX, fig. 361–LXXXII, fig. 371.

првог реда, који потврђује претпоставку да је постојала илустрована *Књига пророка Јеремије*. Међутим, потпуно друкчије теме и мотиви указују на то да је композиција *Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским* створена ради илустровања Пс 136 и то веома рано, највероватније у изгубљеном предиконокластичком изворнику илустрованог псалтира.

ВАПАЈ ПСАЛМИСТЕ ЗА ПОМОЋ И СПАСЕЊЕ ОД ГОСПОДА VI (ПСАЛАМ 142)

Анђео Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске (fol. 175^v) (сл. 193)

Ѓгг(ε)лъ г(осподь)нь съхранн, д(а)в(н)да, егда тѣраше, ѿ с(ы)нь егѡ авесалом(ь) (доња маргина)¹⁸³⁷

Пс 142. Наслов: *Псалам Давидов, када га гоњаше Авесалом, син његов.*

Пс 142: 1: *Господе, услиши молитву моју, прими мољење моје по истини својој, услиши ме по правди својој.*

У огољеном стеновитом пејзажу четири коњаника прогоне цара Давида. Ратници су приказани у пуној војничкој опреми (кратке тунике са позлаћеним панцирима, чизмице и калпаци на главама) и како високо подижу своја копља и беле штитове троугаоног облика јуришајући ка Давиду. Испред коњице представљен је старозаветни владар у бегу [д(а)в(н)д њ)]. Цар Давид, одевен у једноставну плаву хаљину и пурпурни огртач украшен златним орнаментима и са круном на глави, уплашено се осврће ка Авесаломовој војсци. Над царом се заштитнички надвија монохромно насликани анђео Господњи [Ѓгг(ε)лъ, г(осподь)нь].¹⁸³⁸

Давидов Пс 143 представља последњу индивидуалну тужбалицу у књизи псалама.¹⁸³⁹ Након уводног обраћања Господу (Пс 142: 1–2), псалмопојац описује боли и прогоне своје садашњице (Пс 142: 3–4), те упућује молитву за спас милостивом и човекољубивом суверену (Пс 142: 5–12). Међу традиционалним потресним сликама патњи, које су неизоставни део молитвених псалама, својом лепотом истиче се метафора страдања као гробне тмине [*Непријатељ гони душу моју, гази у прах живот мој, посађује ме у мрак, као давно помрле* (Пс 142: 3)], која наликује стиховима из *Плача Јеремијиног* [*Посади ме у таму као умрле одавна* (Плач 3: 6)].¹⁸⁴⁰ Такође, интертекстуалне везе Пс 142: 2 (*И не иди на суд са слугом својим, јер се неће оправдати пред тобом нико жив*) и *Посланице Римљанима* апостола Павла [*Јер се дјелима закона ниједно тијело неће оправдати пред њим; јер кроз закон долази познање grijеха* (Рим 3: 20)] истичу мотив Господње милости и праведности, наспрам сагрешења људи, као главну карактеристику његових сотериолошких дела.¹⁸⁴¹

¹⁸³⁷ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 140–141.

¹⁸³⁸ Вучковић, *Неколико слика*, 113, сл. 5; Strzygowski, *Die miniaturen*, 62, Taf. XL, Bd. 94; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 243. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (фол. 222): Ракић, *Српска минијатура*, 245.

¹⁸³⁹ О жанру Пс 142 v. Gunkel, *Introduction*, 121, 124, 152, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 165, 177, 178, 336; Младеновић, *Давидови псалми*, 43. О карактеристикама тужбалица у псалтиру v. *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁸⁴⁰ За исцрпну анализу тематских карактеристика Пс 142 и поетске вредности његових стихова v. Т. Pola, *Psalms 143 – Der siebte Bußpsalm*, *Theologische Beiträge* 34 (Tübingen 2003) 34–40; Младеновић, *Давидови псалми*, 173–181.

¹⁸⁴¹ За заједнички догматски симболизам Пс 142 и Рим 3 v. R. В. Hays, *Psalms 143 and the logic of Romans 3*, *JBL* 99/1 (1980) 107–115.

Текстуална специфичност Пс 142 огледа се у различитим варијантама наслова псалма који су се сачували у мазоретском тексту псалтира (*Псалам Давидов*) и грчком преводу књиге псалама, те и у Минхенском псалтиру (Ψάλλοιβ. δ(αβν)δ(ο)ββ. ρῶκ. β̄νεгда гонια|ш ε̄ ίε̄δ̄, ἄβесаλομ̄, с(ы)н̄ љ̄ε̄δ̄, | гл̄ас̄ӣ н̄ж̄ε̄ по в(о)з̄ѣ ρ̄άτο̄ῡκ̄μο̄μο̄ῡ).¹⁸⁴² Услед сумње у аутентичност наслова, Пс 142 званично не припада групи псалама са историјским насловима.¹⁸⁴³ Из истог разлога највећи број црквених отаца тумачи стихове псалма као општу молитву Господу приликом великих недаћа и искушења (свети Псеудо-Атанасије Александријски и Јефимије Зигабен).¹⁸⁴⁴ Међутим, у својим коментарима на псалме, свети Августин и Теодорит Кирски бележе да је наслов Пс 142 истинит и повезују псалам са конкретним догађајима из живота старозаветног цара Давида, односно смештају га у оквире историје Давидових сукоба са његовим сином Авесаломом (2Сам 15–18).¹⁸⁴⁵ Истоветно литерарно упориште у *Другој књизи Самуиловој* има и трећи псалам, који са Пс 142 дели заједничке мотиве страдања, покајничког портрета праведника Давида и вере у Господњу човекољубивост и избављење.¹⁸⁴⁶

Литургијска употреба Пс 142 саображена је са покајничком тематиком његових стихова, те псалам чини део шестопсалмија, које се свакодневно поје на почетку јутарње службе.¹⁸⁴⁷ Стих 142: 10 [(...) *дух твој благи нека ме води по стази правој*] имао је истакнуту улогу у црквеним обредима на дан Силаска Светог Духа на апостоле – појао се као прокимен четвртог гласа на јутрењу и као причастан осмог гласа на литургији.¹⁸⁴⁸ Поред тога, услед оштег молитвеног тона уводних речи псалма, којима се напаћени Давид обраћа Господу, Пс 142: 1 био је и део различитих богослужбених чинов (чин тајне јелоосвећења и малог освећења воде, литија, богослужење при оснивању цркве).¹⁸⁴⁹ Међутим, иако се у коментарима црквених отаца на Давидов покајнички псалам није истицала историчност библијске песме, ликовна егзегеза Пс 142 ипак јесте заснована на историјској традицији о Давидовом прогону од стране сина Авесалома.¹⁸⁵⁰ Фокусирање на (не)аутентични наслов псалма приликом ликовног уобличавања његових стихова може се објаснити истицањем лика традиционалног аутора псалама и Давидовог угледа у књизи псалама. Стога се може закључити да литургијска употреба Пс 142 није извршила утицај на илустровање псалма у средњовековним псалтирима са сликама.

¹⁸⁴² О различитим верзијама сачуваног наслова Пс 142 v. Младеновић, *Давидови псалми*, 174, п. 255. За наслов Пс 142 у Минхенском псалтиру v. Јагић, *Einleitung*, XLI; Ševčenko, *Psalmntitel*, 81.

¹⁸⁴³ О псалмима са историјским насловима у псалтиру v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁸⁴⁴ Ο Αθανάσιος, Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, *Υποθεσις εις τους Ψαλμους*, in: PG 27, col. 541AC (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 354–355); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1277A–1281D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 355–356). За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 142, у којима преовладавају општи мотиви страдања и патње пред Господом, v. *Psalm 51–150*, 400–404.

¹⁸⁴⁵ Augustinus, Hipponensis episcopus, *Enarrationes in Psalmos*, in: PL 37, col. 1845 (NPNF VIII, 651); Θεοδωρήτου, επισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1953C–1957D (*Theodoret of Cyrus, 1–72*, 343–345).

¹⁸⁴⁶ Cf. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁸⁴⁷ О симболизму обреда јутрења и појању шестопсалмија у источнохришћанској цркви v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁸⁴⁸ Mateos, *Le Turicon* II, 139, 184; *Типик архиепископа Никодима*, 165а, 165б.

¹⁸⁴⁹ Мирковић, *Православна литургика* II/2, 145, 152, 194, 198.

¹⁸⁵⁰ О илустрацијама Пс 142 у илустрованим псалтирима средњег века v. *infra*.

Иако је композиција *Анђео Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске* несумњиво илустрација наслова Пс 142, односно старозаветног наратива о Давидовом бекству из Јерусалима од Авесалома и његове војске (2Сам 15: 14, 17: 22), идејни творац ликовног програма Минхенског псалтира минијатуру пажљиво поставља покрај стиха који је *scilicet interpretum* библијске песме, повезујући слику са основном идејом псалма да Давидово избављење зависи искључиво од Господње милости и праведности [*Gospode, usliши молитву моју, прими мољење моје по истини својој, usliши ме по правди својој* (Пс 142: 1)]. Начин представљања ратника и њихове опреме, као и коња разноликих боја у покрету остаје у иконографским оквирима уобичајеним за илуминаторе Минхенског псалтира.¹⁸⁵¹ С друге стране, идејно средиште композиције – анђео који штити Давида – представља изузетну иконографску необичност. Фигура Давидовог заштитника изведена је у техници гризаја, што је био традиционални начин за сликање бића божанске и нематеријалне природе у византијском сликарству.¹⁸⁵² Међутим, за представљање анђела приликом Давидовог бега не постоје литерарна упоришта у *Другој књизи Самуиловој*. Из тог разлога се слични иконографски мотиви не могу наћи ни на илустрацијама 2Сам 15–18 у рукопису *Sacra Parallela* из прве половине IX века или јединој сачуваној илустрованој Књизи царева из XI века, које су сведочанства најстарије ликовне рецензије Давидовог и Авесаломовог сукоба.¹⁸⁵³ Истражујући порекло анђеоске фигуре у Минхенском псалтиру, Ихор Шевченко је напоменуо улогу анђела који је зграбио Авесалома за косу приликом његовог бега од Давидових слугу (2Сам 18: 9), описану у наративу о Давиду и Авесалому у *Историјској палеји*. Чињеница је да апокрифни мотиви *Палеје* често васкрсавају у старозаветним представама у српском кодексу, али су они увек усаглашени са ванбиблијском апокрифном традицијом.¹⁸⁵⁴ Стога би оцена Шевченкове претпоставке захтевала исцрпнија истраживања иконографског мотива анђела, који је можда био и оригинални допринос сликара.

Необичност представе у српском рукопису још више долази до изражаја када се упореди са ликовним програмом Пс 142 у источнохришћанским илустрованим псалтирима, који је увек посвећен старозаветној причи о Давиду и Авесалому.¹⁸⁵⁵ Традиционално илустровање псалма обухватало је приказе Молитве Давидове или, изузетно, Давида на престолу, и представу Авесаломове смрти по узору на 2Сам 18: 9–14 [Пантократор 61 (fol. 196^v), Хлудовски (fol. 140^v), Лондонски (fol. 181^r), Барберини (fol. 235^v) и Кијевски псалтир (fol. 196^r)].¹⁸⁵⁶ Верније илустрације наслова Пс 142 налазе се једино на страницама

¹⁸⁵¹ V. Авесалом гони Давида уз наслов Пс 3 (fol. 10^v).

¹⁸⁵² За технику гризаја cf. *Хапшење Давидово и Давид у филестинском граду Гат* уз наслов Пс 55 (fol. 72^v).

¹⁸⁵³ За исцрпни преглед илустрација 2Сам 15–18 у рукописима *Sacra Parallela* и *Vat. Gr. 333 v. Авесалом гони Давида* уз наслов Пс 3 (fol. 10^v).

¹⁸⁵⁴ V. мотив заспалог Саула на сцени *Саул спава пред зидинама Јерусалима* у минијатури *Уздизање Саула на царски престо* (fol. 2^v), фигуру анђела са мачем на композицији *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* уз наслов и четврти стих Пс 50 (fol. 66^r).

¹⁸⁵⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques, Psaume 142*.

¹⁸⁵⁶ Eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, 35–36, pl. 28; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 56, pl. 100, fig. 284; Щепкина, *Минијатуры Хлудовской Псалтыри*, л. 140об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 189; *Киевская Псалтырь*, л. 196; *The Barberini Psalter*, 140–141. У каролиншким псалтирима из IX века [Утрехтски () и Штутгартски псалтир (fol. 157^r)] сачувана је друкчија, христорошка интерпретација Пс 142. V. Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 2: 24, pl. 19: 17, pl. 47: 1, pl. 75: 39, pl. 99: 11.

Ватиканског (fol. 253^r) и Томићевог псалтира (fol. 236^v), на којима је приказан Давид који бежи од војника на коњима, а епизода Авесаломове смрти је изостављена.¹⁸⁵⁷

Иако су две наративне илустрације Пс 142 иконографски најсродније слици у српском рукопису и вероватно имају корене у далеком заједничком ликовном предлошку, оне ипак не досежу амблематску вредност представе у Минхенском псалтиру. Међутим, у Ватиканском псалтиру очувала се илустрација још једног псалма са историјским насловом, Пс 55; покрај приказа хапшења Давида насликан је анђеоски лик која прихвата старозаветног цара, спашавајући га од непријатеља (fol. 98^v) (сл. 194).¹⁸⁵⁸ Иако стилски потпуно друкчија, са реалистичним детаљима анђеоског портрета који узима Давида у загрљај, композиција из Ватиканског псалтира потврђује да су иконографски сродне псалтирске представе различитих старозаветних догађаја из Давидовог живота, услед свог заједничког ликовног наратива, могле бити употребљене за већи број псалама са историјским насловима. Такође, идеја анђела који узима старозаветног цара у заштиту представља ликовни одјек поетских мотива из других индивидуалних тужбалица, попут стихова *под сјен крила твојих склањам се док не прођу невоље* (Пс 56: 1) и новозаветних одељака [*Јерусалиме, Јерусалиме, који убијааш пророке и застиаш камењем послане к себи! Колико пута хтјех да скупим чеда твоја, као што кокош скупља пилиће своје под крила, и не хтјесте!* (Мт 23: 37)], где се *крилима* обично назива *надзирућа сила Божија*.¹⁸⁵⁹ Из свега наведеног следи да је, приликом употребе традиционалног мотива анђела заштитника у илустрацији Пс 142 у Минхенском псалтиру, историјска старозаветна представа Давидовог прогона успешно преобликована у симболичку слику Господње заштите и спаса од невоље, што је у складу са стихом уз који је минијатура постављена.¹⁸⁶⁰

ХВАЛИТНИ ПСАЛМИ – ВСАКОЕ ДИХАНИЕ (ПСАЛМИ 148–150)¹⁸⁶¹

Једна од главних тема псалтира – прославање и величање Господа, Творца, Спаситеља и универзалног суверена – иако неизрециве теолошке дубине, још једном је преточена у речи у стиховима последња три псалма. С обзиром на тематску повезаност и поетску лепоту литерарних исказа хвале Господу, три химне, које припадају и групи алелуја псалама, чиниле су величанствени завршетак Псалтира, у потпуности усклађен са његовим садржајем у целисти.¹⁸⁶² Такође, треба скренути пажњу и на интересантну тематско–

¹⁸⁵⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 41; Джурова, *Томичов псалтир* I, 109; II, ил. 60.

¹⁸⁵⁸ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 19. Cf. *Хапшење Давидово и Давид у филистинском граду Гат* уз наслов Пс 55 (fol. 72^v).

¹⁸⁵⁹ Cf. *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа IV (Псалам 56)*. За тумачење теолошког значења мотива крила v. Ο Αθανάσιος, Αρχιεπίσκοπος Αλεξανδρείας, *Υποθεσιςειστουσ Ψαλμουσ*, in: PG 27, col. 257D (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 139).

¹⁸⁶⁰ За наративне и историјске представе прогона Давида од Саула или Авесалома у Минхенском псалтиру v. *Авесалом гони Давида и Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз наслов Пс 3 (fols. 10^v–11^r), *Саул гони Давида и Молитва Давидова* уз наслов Пс 17 (fol. 23^v), *Саул и Доиг и Саулова војска и Доиг одлазе да убију Ахимелеха и свеиштенике Господње* уз наслов Пс 51 (fol. 67^v), *Саул прогања Давида који се крије у пећини* уз наслов Пс 56 (fol. 73^v).

¹⁸⁶¹ Заједничко име хвалитних псалама преузето је од првог стиха Пс 150 – *Све што дише нека хвали Господа! Алелуја!*

¹⁸⁶² О жанровском одређењу Пс 148–150 v. Gunkel, *The Psalms*, 31; idem, *Introduction*, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 53, 55, 64, 104, 251, 253, 254, 291; Младеновић, *Давидови псалми*, 34, 35. О химнама у псалтиру v. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалам 8)*. За детаљну анализу тематских карактеристика и догматске вредности

догматску усаглашеност Пс 1–2 и последњих алелуја псалама и литерарни *inclusio* који библијске песме формирају, а који је вероватно последица потоње редакције псалтира.¹⁸⁶³ Услед свог церемонијалног, похвалног карактера и понављања почетне синтагме *Хвалите Господа*, Пс 148–150 познати су и као хвалитни псалми, са истакнутом литургијском улогом.¹⁸⁶⁴ Наиме, на свакодневном јутрењу, након канона и светилна, појали су се хвалитни псалми; позив сваком живом створу и свеколикој природи да достојно слави Господа био је усклађен са симболиком јутарње службе у којој је централни мотив био благодарене Господу за још један нови дан.¹⁸⁶⁵ Тема узношења хвале Господу главни је мотив и коментара хришћанских аутора на стихове Пс 148–150.¹⁸⁶⁶

Судећи по историјским изворима, постоји могућност да су стихови хвалитних псалама преточени у слике већ у уметности V века. Наиме, образовани равенски епископ угледног порекла из IX века, Агнелус, забележио је у свом делу о историји равенске цркве (*Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*) биографске податке о равенском архиепископу Неону.¹⁸⁶⁷ За време свог столовања (с. 450–473), свети Неон је из темеља подигао триклиниј покрај епископске палатинске цркве и дао да се његови зидови декоришу различитим хришћанским сликама; једна од њих била је и прича из псалма који се певао свакодневно – *Хвалите Господа на небесима* (Пс 148: 1).¹⁸⁶⁸ Ипак, прве сачуване представе последњих псалама традиционално су чиниле део ликовног програма илустрованих псалтира средњег века. Интересантно је напоменути да се тематски најбогатије наративне илустрације Пс 148–150 налазе у каролиншким псалтирима IX века (Утрехтски и Штутгартски псалтир), док је у псалтирима познијег датума, са изузетком Ватиканског и Хамилтон псалтира, акценат стављен превасходно на оваплоћење стихова Пс 148 и то иконографски сведеним сликама.¹⁸⁶⁹ Изузетан догматско–литургијски значај хвалитних псалама утицао је и на визуелну егзегезу њихових стихова у источнохришћанском монументалном сликарству. Најстарији сачувани циклуси последњих псалама налазе се на зидовима храмова из треће и

последњих алелуја псалама у псалтиру (Пс 146–150) v. Cha, *Psalms 146–150*, 112–172. Cf. Human, 'Praise beyond words', 2–3. О алелуја псалмима v. *Господње спасење Израља (Псалам 113)*.

¹⁸⁶³ За исцрпну анализу односа Пс 1–2 и Пс 146–150 v. Cha, *Psalms 146–150*, 173–202.

¹⁸⁶⁴ О хвалитним или хвалбеним псалмима и стихирама на хвалите v. Мирковић, *Православна литургија* I, 236, 239; Петровић, *Осмогласник у музичкој традицији*, 21, 24, 38, 54. Cf. *Хвалитни псалми*, in: Трифуновић, *Азбучник*, 363.

¹⁸⁶⁵ Mateos, *Le Typicon* I, XXIII, XXIV; *Типик архиепископа Никодима*, 22а. Исцрпно о историјском развоју појања хвалитних псалама на јутарњем богослужењу Истока и Запада v. Taft, *The Liturgy of the hours*, 79–81, 97–100, 127–129, 162–163, 193–201, 203–204, 208–209, 274, 281. Cf. Мирковић, *Православна литургија* II/1, 27; Moran, *Singers*, 89; Фундулис, *Словесно богослужење*, 173–175. О симболици јутрења v. *Величанствена улога Господа у историји Израља (Псалам 134)*. Имајући на уму улогу црквених звона у оглашавању почетка богослужења и позивања народа да се придружи слављењу Господа, није изненађујућа употреба Пс 148–150 и приликом њиховог освећења. V. Мирковић, *Православна литургија* II/2, 201. Cf. Бојанин, *Забаве и светковине*, 58.

¹⁸⁶⁶ За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Пс 148–150 v. *Psalms 51–150*, 421–430.

¹⁸⁶⁷ За Агнелусов текст о Неону, архиепископу Равене v. Agnellus, *Liber Pontificalis sive vitae pontificum Ravennorum*, in: PL 106, col. 518D–524D (Agnellus of Ravenna, *The book of pontiffs of the church of Ravenna*, trans. D. Maukopf Deliyannis, Washington, DC 2004, 125–133).

¹⁸⁶⁸ О реконструкцији декорације Неоновог триклинија v. G. P. Schiemenz, "Laudate Dominum de caelis...". *Die Lobpsalmen-Darstellung im Triclinium des Erzbischofs Neon in Ravenna*, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 127 (Gotha 2016) 1–18. Cf. Радојчић, *Икона „Хвалите Господа“*, 110; Schiemenz, *The faithful with two-edged swords*, 6–7; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 51–52.

¹⁸⁶⁹ О илустрацијама последњих псалама у средњовековном монументалном сликарству v. *infra*.

четврте деценије XIV века са територија некадашњег српског Царства [припрата цркве Богородичиног Ваведена у Кучевишту (1332–1337), параклис Преображења у пиргу манастира Јована Рилског у Бугарској (1334–1342) и припрата Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349)],¹⁸⁷⁰ а део су карактеристичног феномена продора тема преузетих из црквене поезије у програме живописа цркава у доба палеологовске уметности.¹⁸⁷¹

Стихови хвалитних псалама у Минхенском псалтиру подробно су представљени већим бројем појединачних композиција, те припадају групи псалама чије пратеће илустрације имају превласт над текстом (Пс 148 – четири композиције, Пс 149–150 – по три композиције). Таква исцрпност у визуелној егзегези псалама није неуобичајена за српски рукопис.¹⁸⁷² Такође, илуминатори остају доследни изузетно пажљивом распоређивању минијатура тик уз одговарајуће стихове, чиме се још једном потврђује промишљеност у организацији сликаног програма псалтира, сарадња писара и сликара, те идејна целовитост коју текст и слика творе.

ВАСЕЉЕНА СЛАВИ ГОСПОДА (ПСЛАМ 148)

Три композиције којима су илустровани стихови првог хвалитног псалма представљају галерију слика делова Васељене у циљу истицања главне идеје Пс 148 – свеколико дело руку Творца, доказ омипотентности Господа и његове славе, велича небеског суверена.

Небеске творевине славе Господа (Седам небеса) (fol. 181^v) (сл. 195)

ⲗ̅ н(ε)β(ε)ς̅ (доња маргина)

Пс 148: 1–6: *Хвалите Господа на небесима, хвалите га на висини. Хвалите га, сви анђели његови, хвалите га, све војске његове! Хвалите га, сунце и мјесече, хвалите га, све звијезде сјајне! Хвалите га, небеса над небесима и водо над небесима! Нека хвале име*

¹⁸⁷⁰ Из опширне литературе на тему илустрација последњих псалама у монументалном сликарству српског средњег века, у оквиру којих су представе стихова Пс 150 скоро у потпуности уништене, могу се издвојити следеће студије – Мијовић, *Царска иконографија I*, 115–117; Прашков, *Хрелџовата кула*, 64–80, сл. 51–53, 58, 61–67, 69–72, 74–81, 68–88; idem, *Хрелева бањина*, 164–168; Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 102–103; Ђурић, *Христос Космократор*, 65–72; Моран, *Музички гестови*, 53–54, сл. 4; idem, *Singers*, 89–92, ill. 55–56; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 84–86, 136, 137, 161; Габелић, *Лесново*, 183–189, таб. LIII–LV, LVII–LVIII, сл. 87–95; Jevtić, *Le nouvel ordre du monde*, 129–148; Schiemenz, *A new look*, 347–396; Враћеш, *Представе последњих псалама*, passim. О циклусима последњих псалама у поствизантијској уметности, који, услед обима докторске дисертације, неће бити део исцрпне иконографске анализе v. Радојчић, *Икона „Хвалите Господа“*, 109–118; G. P. Schiemenz, *The painted psalms of Athos*, in: *Mount Athos and Byzantine monasticism*, ed. A. Bryer, M. Cunningham, London 1996, 223–236; M. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα (Συμβολή στη μελέτη του θέματος, με αναφορές σε μνημεία του 5ου-19ου αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 2000, passim (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης); G. P. Schiemenz, *The paintings of the last psalms in the church of Hagios Achilleios at Pentalopho and the Hermeneia*, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 49 (Буџрешти 2011) 73–84; idem, *The faithful with two-edged swords*, 1–38. О сажетим приказима хвалитних псалама у уметности дубореза XVI века v. В. Хан, *Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата*, *Зборник Музеја примењене уметности 6–7 (1960–1961)* 77–86; П. Момировић, *Иконографија дуборезних врата манастира Слечча*, *ЗЛУМС 6 (1970)* 55–69.

¹⁸⁷¹ Детаљније о тематско–идејним променама у сликарству позног средњег века и илустровању дела источнохришћанске црквене поезије v. v.

¹⁸⁷² Cf. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

Господње, јер он заповједи и створише се. Постави их за свагда и за ва вијек, даде наредбу, која неће проћи.

На златном фону минијатуре изведене су две концентричне мандорле у валерима плаве. У средишњој мандорли налази се Христос [ἰϥ || ἡϥ]. Одевен у златни хитон и химатион и седећи на двострукој златној дуги, Син Божији десном руком чини гест благослова, док му је у левици затворени кодекс. У подножју мандорле, чинећи Христов трон, налазе се анђеоски чиновници – један ватрени престо окружен шестокрилним серафимима. Спољашња кружница подељена је на седам хоризонталних сегмената, од којих је највиши изведен у форми водених таласа, док су остали трипартитне поделе налик Христовој мандорли. Вањску мандорлу испуњава седам анђеоских фигура (само два у првом плану изведена у пуној фигури). У хитонима и химатионима мркозелене и црвене боје, анђели су окренути ка средишту слике, подижући ка Христу руке прекривене скутима својих хаљина. Једино фронтално приказани анђеоски у самом врху слике окреће длан раширене шаке ка посматрачу. На самом дну спољашње мандорле, међу схематски представљеним златним звездама, налазе се три симбола – у средини је црвени медаљон са младим и голобрадим ликом иза кога се помаљају кратки црвени зраци, а око њега су сузолики мотиви Сунца и Месеца.

Земаљске творевине славе Господа (fol. 181^v) (сл. 196)

звѣрѣе и всѣ скотѣи (доња маргина)¹⁸⁷³

Пс 148: 7–10: *Хвалите Господа на земљи, велике рибе и све бездане; огањ и грѣд, снијег и магла, вјетар силни, који извршује ријеч његову, горе и сви хумови, родна дрвета и сви кедри, звијери и сва стока, бубине и птице крилате.*

У оквиру узане минијатуре, која својом висином испуњава целу страницу, бордурама је издвојено пет хоризонталних сегмената слике, испуњених разноликим мотивима.

Прво поље запремају две змијолике представе и један крилати змај [змиѣвѣ], као и три бездана који су приказани као оивичене црне површине неправилног облика [безд(ь)ны]. Неутрална окер позадина слови за земљу [земл(ѣ)].

На другом пољу представљени су велики црвени пламенови ватре [огнь], бели каменолики комади леда [гладь], згуснути облици неправилне форме и беле боје [снѣгъ] и бели дугачки шиљци попут сталактита [гол(о)тъ].

У оквиру трећег поља изведене су представе седам стабала дрвећа налик чемпресима [г||о||р||н] и две стене [хльмн].

Четврто поље садржи поново представе стабала [дрѣ||ва || (п)л(о)доносна]. Међутим, сада је тематска целина артикулисана смењивањем разгранатих стабала пуних плодова нара са једноставнијим дрвећем изведеним истоветно као на претходном сегменту.

Последњи појас минијатуре садржи представе различитих бића из животињског света, од којих се поједина не могу са сигурношћу препознати услед рудиментарности сликарског поступка. Један за другим нижу се прикази корњаче, вука, неидентификоване птице, гаврана, риса са могућим пленом у дну његових ногу, змије, још једне неидентификоване птица са два пара крила, орла, ланета и вероватно пеликана.

¹⁸⁷³ Натпис на доњој маргини уз илустрацију Пс 148: 7–10 заправо није именовање слике у целости, већ се односи на последњи сегмент минијатуре са групним приказом различитих животиња. Вероватно је дужи натпис исписан на површини маргине да би био читљивији.

Цареви и народ и кнезови и судије славе Господа (fol. 182^r) (сл. 197)

Без натписа уз минијатуру.

Пс 148: 11: *Цареви земаљски и сви народи, кнезови и све судије земаљске (...).*

На мркозеленој позадини оивиченој тракама златног фона минијатуре представљена је процесија људи. На прочељу се налазе тројица владара [ц(л)р|џ], у владарском орнату и са крунама на главама; први у низу има и плашт. За царевима следе петорица младића у једноставним хаљинама различитих боја [љ|д|џ]. Младиће прате тројица великодостојника [к|н|џ|џ] у хаљинама раскошно декорисаним златним орнаментима тендрила и шаховских поља. На њихов статус указују и позлаћене плаве капе карактеристичног облика. Последњи у низу представљени су тројица мушкараца старије доби [ср|д|џ], са златним палицама у рукама и трапезоидним позлаћеним оглављима. Највећи број учесника процесије акламативно подиже руке приносећи хвалу Господу.

Момци и девојке и старци и деца славе Господа (fol. 182^r) (сл. 197)

Без натписа уз минијатуру.¹⁸⁷⁴

Пс 148: 12–13: *Момци и девојке, старци и деца. Нека хвале име Господње; јер је само његово име узвишено, слава његова и на земљи и на небу.*

Још једна поворка људи изведена је на истоветан начин као на претходној композицији. Колону фигура предводе четворица голобрадих младића [ј|о|ш|џ] у једноставним хаљинама са златним опасачима. За њима следе три девојке [д(џ)к|в|џ] и два седокоса и брадата старца [ст|р|џ]. На зачељу колоне приказана су деца [ј|о|ш|џ].¹⁸⁷⁵

Једноставна структура Пс 148 заснива се на двома целинама – позив свим бићима и неживим тварима небеске (Пс 148: 1–6) и земаљске сфере да принесу хвалу Господу (Пс 148: 7–13).¹⁸⁷⁶ Прослављање Господа космичких димензија завршава се карактеристичним метафоричко-историјским освртом на однос Господа и његовог изабраног народа Израилља [*Он је узвисио рог народа својега, славу свијех светаца својих, синова Израилевих, народа, који је близу њега* (Пс 148: 14)].¹⁸⁷⁷ Почевши од првог стиха, псалмиста хијерхијски

¹⁸⁷⁴ За све натписе који прате минијатуре Пс 148 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25; Jagić, *Einleitung*, XXXIII–XXXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 141–142.

¹⁸⁷⁵ О иконографији свих минијатура које красе Пс 148 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 62–64, Taf. XLI–XLII, Bd. 95–98; Radojčić, *Stare srpske minijature*, 36–37, tab. XVIII; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 243–245; Ђурић, *Христос Космократор*, 67, сл. 2; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 38–42. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 228^v–229^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 245.

¹⁸⁷⁶ О структури, тематским одликама и догматском садржају Пс 148 v. L. Ruppert, *Aufforderung an die Schöpfung zum Lob Gottes: Zur Literar-, Form-, und Traditionskritik von Ps 148*, in: *Freude an der Weisung des Herrn: Beiträge zur Theologie der Psalmen. Festgabe zum 70. Geburtstag von Heinrich Gross*, ed. E. Haag, F. Lothar Hossfeld, Stuttgart 1987, 275–296; Cha, *Psalms 146–150*, 74–88; A. Brown, *Psalm 148, pinnacle of the Psalms*, *Paradosis. A Journal of Bible and Theology* 2 (Melbourne 2015) 145–172. Посебно је интересантна егзегеза Пс 148 позносредовековних јудејских аутора који су структуру Васељене из Пс 148 повезали са основним принципима аристотеловске космологије. V. M. Gómez Aranda, *Scientific perspectives on Psalm 148 in late medieval Jewish exegesis*, *Mediterranea. International journal on the transfer of knowledge* 7 (Córdoba 2022) 39–70.

¹⁸⁷⁷ Искрпно о теолошкој вредности последњег стиха Пс 148 и мотива рога у псалмима v. A. J. Schmutzer, R. X. Gauthier, *The identity of “horn” in Psalm 148:14a: an exegetical investigation in the MT and LXX versions*, *Bulletin for Biblical Research* 19/2 (Winona Lake, IN 2009) 161–183. О идејној вези Пс 148: 14 и суседног Пс 149 v. infra.

представља делове оноземаљског реалма, насељеног небеским бићима и неживим творевинама, чије је непроменљиво циклично битисање Господ утврдио *ва вијек*. Наспрам небеса, збир земаљских творевина који слави Господа заснован је на суптилном поетском антагонизму и истицању супротних категорија (жива бића и неживи појмови, плодносно дрвеће и кедри који не рађају плода, дивље животиње удаљене од људи и домаћа стока, мушкарци и жене, стари и млади), пролазних у односу на безвременог Господа у слави.¹⁸⁷⁸ Узевши у обзир заједничке мотиве устројства Васељене по Господњој заповести, као и попис свега створеног, истраживачи су опрезно повезали Пс 148 и са наративом о стварању из почетних поглавља Генеze (Пост 1: 1–2: 4), исказујући космичку димензију двају текста.¹⁸⁷⁹ Величанствени карактер приношења хвале из првог хвалитног псалма утицао је и на одабир његовог стиха *Хвалите Господа на небесима* за прокимен често појан на источнохришћанском богослужењу.¹⁸⁸⁰

Основна композициона схема слике *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)*, којом започиње визуелна егзегеза Пс 148 у Минхенском псалтиру, заснива се на древном митолошком и религиозном космолошком концепту, вероватно вавилонског порекла, о седмострукој подели небеса.¹⁸⁸¹ Задржавајући кружну небеску форму, везану за космографски значај стварања света, минијатура српског рукописа указује на живописна предања о седам небеса, унапређена и у десетоструки модел неба, очувана у разноликим хебрејским апокрифима.¹⁸⁸² Иако источнохришћански канонски списи не садрже антички седмоструки/десетоструки модел небеске сфере, одједи те идеје могу се наслутити у речима светог апостола Павла о човеку у Христу који је био однешен до трећег неба, у Рај (2Кор 12: 2–4), док се учење о вишеструким небесима налази у различитим псеудографским јудео-хришћанским апокалиптичним списима, попут *Успења Исаије* (с. 70–175), као и у првој књизи дела *Против јереси* светог Иринеја Лионског из II столећа.¹⁸⁸³ Илуминатори Минхенског псалтира за представљање система седам небеса употребили су уобичајени иконографски мотив мандорле, ликовне ознаке божанског присуства и Господње славе, који су хоризонтално поделили ради истицања седам небеских појасева.¹⁸⁸⁴ Од одговарајућих седам појасева само је горњи изведен у форми водених таласа, истоветно као водени таласи који окружују копно на космолошкој илустрацији *Господње устројство*

¹⁸⁷⁸ Gómez Aranda, *Scientific perspectives on Psalm 148*, 49.

¹⁸⁷⁹ Brown, *Psalm 148*, 150–151. О мотивима постања у жанру химни v. Gunkel, *Introduction*, 52–54.

¹⁸⁸⁰ Mateos, *Le Typicon* I, 33, 95, 147, 175, 289, 309; II, 3, 65, 109, 111, 139, 187.

¹⁸⁸¹ R. H. Charles, *The seven heavens: an early Jewish and Christian belief*, *The Expository Times* 7/2 (Edinburgh 1895) 57–61; A. Yarbro Collins, *The seven heavens in Jewish and Christian apocalypses*, in: eadem, *Cosmology and eschatology in Jewish and Christian apocalypticism*, Leiden – New York – Köln 1996, 21–54. О симболици броја седам у античкој и јудео-хришћанској мисли v. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи (Псалам 11)*.

¹⁸⁸² За космографски симболизам кружне небеске форме v. Марковић (Ј.), Марковић (М.), *Циклус Генеze*, 325. Cf. *Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалам 23)*. За различите хебрејске апокрифне списе који употребљавају мотив седам небеса v. Ginzberg, *The legends of the Jews* I, 10, 11, 13, 139; idem, *The legends of the Jews* II, 260, 309, 313; idem, *The legends of the Jews* III, 96, 117; idem, *The legends of the Jews* IV, 3223, 334, 335.

¹⁸⁸³ За текст *Успења Исаијиног* у коме се више пута јасно указује на седмоструки модел небеса v. *New Testament apocrypha. Writings relating to the apostles apocalypses and related subjects*, trans. R. McL. Wilson, ed. W. Schneemelcher, Louisville 1992), 603–620. Cf. Schoedel, *Scripture and the seventy-two heavens*, 118–129. За десетоструку поделу небеса код светог Иринеја Лионског v. Ειρηναίος επίσκοπος Λουδοῦνου, *Ελεγχος και ανατροπή της ψευδωνύμου γυνάσεως*, in: PG 7, col. 449AB (*Five books of S. Irenaeus*, 4).

¹⁸⁸⁴ О симболичкој вредности мандорле v. *Вазнесење Христово* уз Пс 46: 5 (fol. 61^v).

Васељене (fol. 33^r), означавајући мотив *воде над небесима* из псалма.¹⁸⁸⁵ Имајући у виду да су небеса испуњена анђеоским становницима, представљено је и седам анђела. Поједини истраживачи изнели су претпоставку да седам анђела око Христове мандорле, заједно са шестокрилним серафимима и ватреним престолом, слове за девет небеских чинова из *Небеске хијерархије* Псеудо-Дионисија Аеропагита.¹⁸⁸⁶ Међутим, да су илуминатори имали на уму догматску идеју поменутих небеских чинова, вероватно би на уобичајено пажљив начин постигли симболичну целину девет анђеоских бића, без двоструке представе серафима. Стога је сврсисходније број анђела на илустрацији Пс 148: 1–6 тумачити у контексту броја приказаних небеских појасева, док анђеоски чинови у дну Христове мандорле слове за анђеоске силе које непрестано величају Господа покрај његовог престола (Отк 4).

Небеска светила, творевине које се прикључују прослављању Господа, представљене су у уобичајеној персонификованој иконографској форми црвене и плаве боје.¹⁸⁸⁷ Треба скренути пажњу и на загонетни приказ медаљона са младалачким ликом, који је Сузи Дифрен идентификовала као персонификацију светлости, а Срђан Ђурић повезао са обликом Сунца у илустрацији истих стихова у припрати Леснова.¹⁸⁸⁸ Начелне сличности са лесновском персонификацијом сунца заиста постоје; у овалном кругу црвене боје изведен је људски лик, који је остао без круне у српском рукопису. Међутим, ни у ком случају се медаљон не би могао идентификовати као персонификовани мотив Сунца, које је већ насликано са десне стране иконографски необичног медаљона. С обзиром на то да се персонификације небеских тела представљају људским ликом у монохромји, медаљон иза кога избијају црвени зраци могао би бити оваплоћење апстрактног библијског појма светлости [*И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост* (Пост 1: 3); *Ја сам видјело свету: ко иде за мношћем неће ходити по тамни, него ће имати видјело живота* (Јн 8: 12)]. Поједини источњохришћански црквени оци праве разлику између небеских светила Пс 148 и њиховог сјаја, то јест светлости, објашњавајући да се светлост настала првог дана стварања улива у небеске сасуде Сунца, Месеца и звезда, које је Господ створио четвртог дана (свети Теодорит Кирски у *Тумачењу Псалама* и Јефимије Зигабен у *Тумачењу Псалтира*).¹⁸⁸⁹ Таквом закључку доприноси и брижљива организација различитих небеских светила са персонификованом светлошћу у самом средишту.

Композиције *Земаљске творевине славе Господа, Цареви и народ и кнезови и судије славе Господа и Момци и девојке и старци и деца славе Господа* специфичне су по својој ликовној исцрпности и изузетној усаглашености са стиховима Пс 148 (сви литерарни мотиви преточени су у слику). У оквиру обиља иконографских мотива требало би посветити пажњу приказу орла у скупини *звијери и све стоке, бубина и птица крилатих* (Пс 148: 10). Имајући у виду оштећење животињске представе тачно у пределу главе, требало би с опрезом прихватити мишљење појединих истраживача да је на том месту насликана

¹⁸⁸⁵ Cf. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r).

¹⁸⁸⁶ Врањеш, *Представе последњих псалама*, 38–39.

¹⁸⁸⁷ О персонификацијама Сунца и Месеца у источњохришћанској уметности v. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17, 19 (fol. 31^v).

¹⁸⁸⁸ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 244. Cf. Ђурић, *Христос Космократор*, 67; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 39.

¹⁸⁸⁹ Θεοδώρητου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, col. 1988CD (*Theodoret of Cyrus*, 73–150, 366); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1312CD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 366–367).

хералдичка представа двоглавог орла.¹⁸⁹⁰ Ако би се орао из Пс 148 упоредио са јединим представама двоглавих орлова у Минхенском псалтиру, било би очигледно да је иста сликарска рука насликала поменуто животињу у композицији *Земаљске творевине славе Господа* и илустрацији последњег псалма.¹⁸⁹¹ С обзиром на то да је сликар на илустрацији последњег стиха Пс 150 јасно раздвојио вратове двоглаве животиње, могло би се претпоставити да је орао из Пс 148, са јасно дефинисаним једним вратом, имао такође и само једну главу, те да је представа била изведена у наративном контексту, без хералдичких обележја.

Иако су од свих хвалитних псалама стихови Пс 148 праћени највећим бројем слика, илустровани средњовековни псалтири не нуде одговарајуће ликовне паралеле за космолошку слику *Седам небеса* и каталошки преглед живих и неживих земаљских творевина у српском рукопису.¹⁸⁹² Тема приношења славе Господу од стране небеских творевина преточена је у једноставну слику анђела [Кијевски псалтир (fol. 182^v)] и, изузетно, апостола Петра и Павла [Барберини псалтир (fol. 244^r)], који славе Христа представљеног у медаљону [Лондонски (fol. 187^r)].¹⁸⁹³ Скупине људи које величају Господа издвојене су као засебни приказ једино у Лондонском (fol. 187^v) и Барберини псалтиру (fol. 245^r).¹⁸⁹⁴ Ипак, најчешће је приказ анђела окупљених око Христа употпуњен мотивима разноликих земаљских бића – најпре змијама, четвороножним сисарима и схематским, недиференцираним скупинама људи (изузев краљева), док су брда уобичајени део позадинског пејзажа – творећи целовиту, али сажету илустрацију Пс 148 [Утрехтски (fol. 82^v), Штутгартски (fol. 162^r), Ватикански (fol. 261^r) и Томићев псалтир (fol. 244^r)].¹⁸⁹⁵ Иако не садрже ликовно развијену мапу небеса и мањих су димензија, илустрације Пс 148 у Хамилтон псалтиру (fols. 241^r–242^r) најприближније су по својој исрцпности и мотивима композицијама у српском рукопису (анђели, серафими и престоли око Христа на трону; звезде, сунце и месец са зрацима; вода над небесима; змије и амбиси; ватра, грађ и снег; планине и дрвеће; сисари и птице; диференциране групе људи).¹⁸⁹⁶ Такво ликовно сведочанство потврђује постојање сличних иконографских предлогака коришћених за илустрације последњих псалама у позном средњем веку.

С друге стране, циклус последњих псалама у монументалном сликарству, услед свог ликовног формата, по својој опсежности превазишао је јединствене слике у Минхенском псалтиру. Најстарији сачувани циклус последњих псалама у источнохришћанском зидном сликарству у припрати Кучевишта (1332–1337) садржи илустрације Пс 148: 11–12. Представе царева, кнежева, младића и девојака и неидентификованих група људи изведена је са великом пажњом и обогаћена бројним иконографским појединостима.¹⁸⁹⁷ У оквиру преосталих партија оштећеног живописа Рилског пирга (1334–1342) очувале су се, поред

¹⁸⁹⁰ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 244.

¹⁸⁹¹ Cf. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r); *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150: 6 (fol. 146^r).

¹⁸⁹² За преглед илустрација Пс 148 у такозваним маргиналним псалтирима v. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 148.

¹⁸⁹³ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 57, pl. 102, fig. 292; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 141; *Киевская Псалтирь*, л. 182об; *The Barberini Psalter*, 143.

¹⁸⁹⁴ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 57, pl. 103, fig. 293; *The Barberini Psalter*, 143.

¹⁸⁹⁵ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 42; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 1: 13, pl. 4: 12, pl. 5: 10, pl. 9: 6, pl. 16: 15, pl. 42: 21, pl. 25: 13, pl. 78: 7; Джурова, *Томичов псалтир* I, 109; II, ил. 61.

¹⁸⁹⁶ Navice, *The Hamilton psalter* I, 461–464; II, figs. 205–208.

¹⁸⁹⁷ Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 102; idem, *Зидно сликарство*, 85, 86; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 53–55.

различитих скупина људи, и слика Пантократора окруженог арханђелима и серафимима, као и приказ *звијери и све стоке*.¹⁸⁹⁸ Интересантно је напоменути да је у пиргу Преображења осам фигура судија у раскошним одорама приказано са истим атрибутом палица у рукама. На концу, ликовни програм настао на основу истих стихова у лесновској припрати (1349) представља изузетно уметничко решење засновано на ликовно развијеним догматским идејама Пс 148 и уметничком наслеђу персонификованог језика антике.¹⁸⁹⁹ Иако су лик Пантократора Творца окруженог прстеном од тридесет и три анђела у темену свода припрате и представе сазвежђа у форми зодијачких знакова увелико надмашиле тематски репертоар сликаног програма Пс 148 у српском псалтиру, подједнако карактеристична остварења у Минхенском псалтиру и лесновска ликовна решења представљају најкомплексније сачуване илустрације првог хвалитног псалма у источнохришћанском сликарству, поникле на истом литерарном извору инспирације.

ИЗРАИЉ СЛАВИ ГОСПОДА У ТРИЈУМФУ (ПСАЛАМ 149)

Други хвалитни псалм задржава се у оквирима прослављања Господа, али главни протагониста више није целокупна Васељена, већ изабрани народ Господњи – Израил. Повлашћени положај израиљске нације истакнут је сотериолошко-есхатолошком сликом њеног тријумфа путем Господњег суда над другим народима, те израиљским преузимањем водеће улоге у приношењу хвале.

Сабор светих и народа Израилја слави Господа у храму (fol. 182^v) (сл. 198)

хвалеть г(оспод)а въ цр(ь)квн, пр(ѣ)п(о)добнїи, ѿ всьхъ съборьхъ нср(ан)лѣкьвъ (доња маргина)

Пс 149: 1–2: *Појте Господу нјесму нову; хвала да му је на сабору светијех. Нек се весели Израил о створитељу свом, синови Сионски нек се радују о цару свом.*

У десном делу композиције приказана је петокуполна црквена грађевина [цр|к|о|в|ь]. Иако је виљива западна фасада здања, илуминатор се поиграо перспективом, те истакао и апсидални простор цркве. Са леве стране цркви прилазе две поворке људи. Поворка у првом плану сачињена је од четири светитељске фигуре, истакнуте иконографским особеностима и ореолима. На прочељу колоне налазе се двојица монаха одевени у ризе са аналавима преко којих се пребачене мантије. Разлику у монашком рангу потврђује кукул на глави предводничке фигуре. За монасима следи једна старија фигура пустиножитеља у карактеристичној краткој хаљини без рукава, као и фронтално приказани великодостојник, препознатљив по хаљини плаве боје са златним појасом, на којој су видљиви трагови златних орнамената. На почетку поворке у другом плану представљене су свете жене, такође истакнуте својим ореолима. Прва међу њима иконографски је упечатљива због голог торза и дуже седе косе. Иза приказаног пустиножитељкиног лика налазе се две свете монахиње, са карактеристичним оглављима испод којих извиру велови. Светитељи аklamативно подижу руке ка Дому Господњем приносећи му хвалу, а у томе их прати народ Израилја (скупина осам фигура без ореола окренута ка храму).

¹⁸⁹⁸ Прашков, *Хрелъовата кула*, 65–68, 70, 72, сл. 51–53, 61–62, 70–72, 74, 77; Прашков, *Хрелева башња*, 165–166, сл. на стр. 167; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 61–62.

¹⁸⁹⁹ Мијовић, *Царска иконографија I*, 115–117; Ђурић, *Христос Космократор*, 65–72; Габелић, *Лесново*, 183–186, 188–189, таб. LIII–LV, сл. 87–31; Jevtić, *Le nouvel ordre du monde*, 129–148; Schiemenz, *A new look*, 352–356, figs. 2–4; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 65–96.

Група ратника (fol. 183^r) (сл. 199)

Без натписа уз минијатуру

Пс 149: 6: *Слава је Божија у устима њиховијем, и мач с обје стране оштар у руци њиховој.*

На униформној позадини без развијене сценографије приказано је шест војничких портрета у пуној фигури и полупрофилу (само један ратник је приказан фронтално, погледа упретог ка посматрачу). Пажљиво изведен војнички костим ратника обухвата богато позлаћене панцире, испод којих провирују кратке тунике, а преко којих су пребачене хламиде разноликих боја. На ногама ратника су позлаћене војничке чизмице, а у рукама су им мачеви златних балчака и корице мрке боје. Војници подижу своје исукано оружје, усмеравајући поглед ка висини.

Окивање царева и велможа (fol. 183^v) (сл. 200)

вѣжоуѣ ц(а)ре, по ногу. и слѣвниѣх(ь) по роукоу (доња маргина)¹⁹⁰⁰

Пс 149: 7–9: *Да се освете народима, и покарају племена; да свежу царева њихове у ланце, и властелу њихову у окове гвоздене, и изврше на њима написани суд. Ова је част свима свецима његовијем.*

У средишту композиције приказане су три стојеће фигуре у једноставним владарским хаљинама (црвене, плаве и мрке боје) и са крунама на главама. Четврти владар замишљено седи, ослонивши главу на своју леву руку. Пред владарима клече голобради младићи и везују им ноге ланцима. Четири фигуре које непосредно окружују оковане владаре приказане су у тренутку везивања још двојице у ланце; силовито хватају обема рукама заробљенике онемогућавајући им кретање. Оковани младићи кратких хаљина и обнажених руку немају ознаке владарског достојанства, те се у њиховим представама могу препознати угледни припадници владарског круга. Интересантно је напоменути илуминаторово поигравање перспективом и приказ једног од окованих младића са леђа, што доприноси драматичности сцене. У другом плану представљена је скупина деветорице младића који у страху посматрају развој догађаја.¹⁹⁰¹

Након поетске литерарне слике Васељене која велича Господа, фокус хвалитних псалама пребацује се на одабрани израиљски народ. Истицање националног идентитета Израиља употребљено је у функцији указивања на универзалну моћ суверена који је *узвисио рог народа својега* (Пс 148: 14). Метафора уздизања рога, који је симбол напретка и снаге и обилатости Господње милости, у Светом писму се везује и за тријумф Господњег народа над њиховим непријатељима и спасењем стеченим у Господу [*И Ана се помоли и рече: развесели се срце моје у Господу; подиже се рог мој у Господу; отворише се уста моја на непријатеље моје, јер сам радосна ради спасења твојега* (1Сам 2: 1); *Јер ево непријатељи*

¹⁹⁰⁰ За све натписе који прате минијатуру Пс 149 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 25–26; Jagić, *Einleitung*, XXXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 142–143.

¹⁹⁰¹ О иконографији свих минијатура уз Пс 149 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 64–65, Taf. XLII– XLIII, Bd. 99–101; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 245–247; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 42. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 230^v–231^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 245.

твоји, Господе, јер ево непријатељи твоји гину, и расипају се сви који чине безакоње; а мој рог ти узвишујеш као рог у једнорога, ја сам помазан новијем уљем (Пс 91: 9–10)].¹⁹⁰² Сотериолошка природа последњих стихова Пс 148 створила је оквир и за тумачење другог хвалитног псалма. Задржавајући исту идејну основу победничке слике уздигнутог рога Израиља, стихови Пс 149 садрже прегршт упечатљивих ратничких мотива двоструко оштрих мачева, националне освете и заробљавања *неверничких* владара, те коначно Господњег суда. Господња интервенција у тријумфу израиљске нације и учвршћивању њихове религиозне и политичке превласти потврдила је теоцентричну улогу израиљског народа као главног медијатора у величању Творца.¹⁹⁰³ Месијанска нада у симболичко и историјско спасење Израиља условила је и жанровско дефинисање Пс 149 као химне есхатолошког садржаја.¹⁹⁰⁴

Националне и милитарне теме историјског карактера другог хвалитног псалма у потпуности су обликовале визуелну егзегезу његових стихова у Минхенском псалтиру. У првој илустрацији Пс 149 приказан је главни протагониста псалма – нација Израиља. Имајући на уму историјско-есхатолошки значај Сиона за изградњу израиљског националног идентитета, скупина Господњег одабраног народа – *синови Сионски* – представљена је како велича Господа пред црквеним здањем. У архитектонском приказу не треба тражити обресе реалне црквене грађевине, већ га треба схватити као амблематску представу сионског храма, пребивалишта Господа, те централног мотива у историји Израиља.¹⁹⁰⁵ Такође, грчки термин ἐκκλησία истовремено означава и цркву и јавни збор народа, те је тематски усаглашен са главним протагонистима псалма.¹⁹⁰⁶ У складу са стиховима Пс 148, поворке људи које прослављају Господа сачињене су од *сабора светих* и народа Израиља. Упркос рудиментарнијем сликарском поступку, условљеним најпре мањим димензијама приказаних фигура, портрети светих жена изведени су на иконографски истоветан начин (положај пустиножитељке и њен огољени торзо, као и костим светих монахиња) као представе светитељки на илустрацији Пс 39 – *Молитва преподобних* (fol. 52^r).¹⁹⁰⁷ Поворка светитеља у првом плану завршава се фигуром у којој је Сузи Дуфрен препознала представу владара.¹⁹⁰⁸ С обзиром на то да је раскошно плава хаљина у коју је неименовани светитељ одевен опасана златним појасом, карактеристичном инсигнијом српског средњовековног племићког костима, као и на изостанак било какве форме оглавља, поменути лик ипак треба повезати са великодостојничким, а не владарским

¹⁹⁰² О симболичној вредности мотива рога у јудео-источнохришћанској књижевности и уметности в. Пророк Самуило помазује Давида за цара (fol. 3^r).

¹⁹⁰³ О тематским и литерарним карактеристикама Пс 149, као и његовој контекстуалној вези са Пс 148: 14 в. R. J. Tournay, *Le psaume 149 et la "vengeance" des pauvres de YHWH*, *Revue Biblique* 92/3 (1985) 349–358; B. Gosse, *Le Psaume CXLIX et la reinterpretation post-exilique de la tradition prophetique*, *VT* 44/2 (1994) 259–263; W. Prinsloo, *Psalms 149: Praise Yahweh with tambourine and two-edged sword*, *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 109/3 (1997) 395–407; Cha, *Psalms 146–150*, 88–101; Schmutzer, Gauthier, *The identity of "horn" in Psalm 148:14a*, 161–183. Cf. Brown, *Psalms* 148, 154–155.

¹⁹⁰⁴ О есхатолошким димензијама химне Пс 149 в. H. Gunkel, *Psalms 149: an interpretation*, *The Biblical World* 22/5 (Chicago, Ill. 1903) 363–366; idem, *Introduction*, 44, 55, 251, 253, 254.

¹⁹⁰⁵ О изузетном есхатолошко-сотериолошком значају Сиона на мапи израиљске историје cf. *Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67)*.

¹⁹⁰⁶ О двоструком значењу речи ἐκκλησία (црква и јавни збор народа) в. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 143; Schiemenz, *The faithful with two-edged swords*, 12. Cf. Moulton, Milligan, *The vocabulary of the Greek Testament*, 195.

¹⁹⁰⁷ Cf. *Молитва преподобних* уз Пс 39: 3–4 (fol. 52^r).

¹⁹⁰⁸ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 246. Cf. Врањеш, *Представе последњих псалама*, 42.

круговима.¹⁹⁰⁹ Схематски приказана група људи која прати светитеље у величању Господа је иконографски уобичајна представа конгрегације народа Израиља.¹⁹¹⁰

Упечатљива есхатолошка слика војевања Израиља приказана је двома сликама милитантне иконографије, обједињеним идејом Господње ратничке освете над *неверним* нацијама. Наизглед једноставни групни портрет ратника иконографски је усаглашен са војничким представама у Минхенском псалтиру; димензија минијатуре условила је једино јасније приказивање појединих делова ратничког костима, а војници су остали без уобичајених калпака. Међутим, идејна потка композиције одаје идеју о комплексној природи власти неприкосновеног суверена, у потпуности усклађену са теолошким садржајем псалма. Наиме, *мач с обје стране оштар* је вишезначни библијски мотив који сублимира идеје моћи Господње Речи и деструктивне и разарајуће функције оружја. Као метафора говора и божанске поруке [*Јер с усана туђе жене капље мед, и грло јој је мекше од уља; али јој је пошљедак горак као пелен, оштар као мач с обје стране оштар* (Пр 5: 3–4); (...) *и из уста његовијех излажаше мач оштар с обје стране, и лице његово бијаше као што сунце сија у сили својој* (Отк 1: 16)], двострука оштрица мача усклађена је са идејама појања и клицања, то јест оралног прослављања Господа из првог дела Пс 149. Грчки термин *δίστομος*, којим се у Новом завету описује обострано оштри мач, и у буквалном преводу означава двоусто оружје, то јест потврђује говорни симболизам мотива.¹⁹¹¹ Уједно, мотив мача је и симболички увод у Господњу војничку одмазду над *безбожничким* нацијама коју ће извршити преко народа Израиља, а којом се псалам завршава [*Опојићу стријеле своје крвљу, и мач ће се мој најести мяса, крвљу исјечених и заробљених, кад почнем освету над непријатељима* (Понз 32: 42); (...) *не буди зловољан за то; јер мач прождире сад овога сад онога; удри јаче на град и раскопај га* (2Сам 11: 26)].¹⁹¹² Стога су у потоњој композицији везивања владара и великодостојника у ланце извршиоци правде приказани у форми скупине израиљског народа, инструмента извршавања Господње правде. Имајући на уму теолошку садржину Пс 149, може се закључити да је његов шести стих *срх intrerpretum* псалма, а да је приказ израиљских ратника јединствени ликовни амблем *живе ријечи Божије, и јаче, и оштрије од свакога мача оштра с обје стране, која пролази тја до растављања и душе и духа, и зглавака и мозга, и суди мислима и помислима срдачнијем* (Јев 4: 12), која окува и недостојне из највиших владарских кругова ради досезања краљевства небеског.¹⁹¹³

Стихови Пс 149 су, изненађујуће, у највећем броју случајева остали без пратећег сликаног програма у илустрованим псалтирима средњег века.¹⁹¹⁴ Упркос појединачним

¹⁹⁰⁹ О племићкој инсигнији појаса у контексту српског средњовековног властeosког костима v. *Појас*, in: ЛССВ, 535–537 (Б. Радојковић); Павловић, *Портрети српске властеле*, 53–56.

¹⁹¹⁰ О идентитету скупина људи које славе Господа на илустрацијама Пс 149 v. Schiemenz, *The faithful with two-edged swords*, 1–38. За иконографски сличне групне приказе израиљског народа cf. *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим, Прелазак преко Црвеног мора, Дванаест извора воде у Елиму и Народ се буни противу Мојсија уз Пс 77: 1–2; 13; 15–16; 21–22 (fols. 99^v; 101^r; 102^r; 102^v); Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израиља Законима Господњим уз Пс 98: 6 (fol. 127^r); Прелазак преко Црвеног мора уз Пс 104: 37 (fol. 137^v)*.

¹⁹¹¹ J. Berman, *The 'sword of mouths' (Jud. III 16; Ps. CXLIX 6; Prov. V 4): a metaphor and its ancient Near Eastern context*, VT 52/3 (2002) 296. Cf. Moulton, Milligan, *The vocabulary of the Greek Testament*, 165.

¹⁹¹² За детаљно изучавање симболичког мотива двоструке оштрице мача у Светом писму v. Berman, *The 'sword of mouths'*, 291–303. Cf. Schiemenz, *The faithful with two-edged swords*, 37–38.

¹⁹¹³ За богословско учење о Речи Господњој v. *Преоваплоћени Господ, Творац и оваплоћени Логос као носилац спасења праведника (Псалам 118)*.

¹⁹¹⁴ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 149.

заједничким мотивима, попут храма, окивања у ланце или мачева, који се појављују на минијатурама Утрехтског (fol. 83^r), Штутгартског (fol. 163^r) и Ватиканског псалтира (fol. 263^r), ниједан псалтир не садржи детаљну илустрацију псалма разложену на више појединачних епизода.¹⁹¹⁵ Једина позносредњовековна књига псалама са сликама која садржи илустрацију Пс 149 је Томићев псалтир (fol. 245^r).¹⁹¹⁶ Међутим, изузетно поједностављена композиција Давида са Израилљима пред храмом представља сажетију ликовну верзију композиције *Сабор светих и народа Израиља слави Господа у храму* из српског рукописа, док су есхатолошко-ратничке теме у потпуности изостављене.

Монументални циклуси последњих псалама су ипак много кориснији у разматрању ликовне егзегезе Пс 149 у источнохришћанском сликарству касног средњег века. Слика хвале преподобних пред црквом у припрати Кучевишта и Рилском пиргу, као и изузетна представа свечане литије у Леснову, идејно су усаглашене са илустрацијом Пс 149: 1–2 у Минхенском псалтиру; ранг светих је истоветан на свим композицијама. Нису изостале ни кохорте ратника са мачевима и иконографски развијене, појединачне слике окивања царева и велможа. Ликовни програм који прати Пс 149 на зидним платнима српских средњовековних цркава једногласно је обогаћен и темом прослављања Господа музиком и игром, у циљу илустовања трећег стиха: *Нека хвале име његово покликујући, у бубањ и гусле нека му ударају*.¹⁹¹⁷ У српском рукопису, пак, те слике изведене су уз наредни Пс 150, вероватно услед већег богатства музичких мотива садржаних у стиховима последњег псалма. Имајући на уму посвећеност сликара опширном ликовном представљању свих стихова појединачно, као и истицању самосталне иконографске теме скупине ратника, илустрације Пс 149 у српском псалтиру тематски припадају групи монументалних приказа истих стихова.

СВЕ ШТО ДИШЕ СЛАВИ ГОСПОДА (Псалам 150)

Последњи хвалитни Пс 150 представља литерарни крешендо алелуја псалама и псалтира у целисти, који се темељи на разноликим религијским осећањима и искуствима протканим кроз књигу псалама (од безнађа до наде, од сумње и страха од напуштања до вере у Господа, од несреће до спасења). Естетска лепота стихова псалма симболично је оплемењена звуком богатог музичког инструментаријума који их прати, те је збирка библијских песама окончана изузетно свечаним литерарним и ликовним сликама универзалне радости у Господу.

Свети мученици славе Господа (fol. 184^r) (сл. 201)

лїкѣ м(оу)у(е)н(ї)цѣ | лїкѣ м(оу)у(е)н(ї)кѣ (десна маргина)

Пс 150: 1: *Хвалите Бога у светињи његовој, хвалите га на тврђи славе његове.*

¹⁹¹⁵ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 42–43; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 29: 17, pl. 32: 5, pl. 36: 23, pl. 47: 2, pl. 68: 16, pl. 100: 24, 29, pl. 103: 43, pl. 105: 69, 110.

¹⁹¹⁶ Джурова, *Томичев псалтир* I, 109; II, ил. 62.

¹⁹¹⁷ О илустрацијама Пс 149 у српском средњовековном монументалном сликарству в. Мијовић, *Царска иконографија* I, 117; Прашков, *Хрелъовата кула*, 68–70, 73, 75–76, сл. 58, 63–69, 75–76, 78–81; idem, *Хрелева башња*, 165–167, сл. на стр. 163, 164, 165, 169; Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 102, 103; Moran, *Singers*, 89–91, ill. 55–56; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 85, 86, 136, 137, 161; Габелић, *Лесново*, 186–187, таб. LVII–LVIII, сл. 93–95; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 55–59, 62–63, 97–102.

У простору без дефинисане сценографије приказане су две поворке светих, који подижу руке у гесту акламације. Процесија мученика у првом плану сачињена је од осам мушких фигура одевених у једноставне хаљине и огртаче разноликих боја. Ликови светих истакнути су танким златним мученичким венцима на главама. Поворку мученица у другом плану чини исти број светих жена. За разлику од највећег дела скупине светитељки, који је визуелно разигран варијацијама колорита њихових мафориона, две свете фигуре на прочељу колоне истакнуте су својом карактеристичним оглављима са веловима црне и беле боје, као и владарским хаљинама богато украшеним златом. Светитељски ранг свих учесника поворке наглашен је њиховим ореолима.

Народ слави Господа музиком (fol. 184^v) (сл. 202)

Без натписа уз минијатуру.

Пс 150: 3: *Хвалите га уз глас трубни, хвалите га уз псалтир и гусле.*

На окер позадини оивиченој тракама златне подлоге минијатуре приказана је процесија људи. Група учесника поворке оживљена је разноликим бојама њихових хаљина и различитим инструментима које држе у рукама. Три младолике предводничке фигуре, од којих је прва очигледно млађег узраста, представљене су у раскораку, како музицирају на високо подигнутим, позлаћеним дувачким инструментима налик бусинама. Музиканати трубачи иконографски су истакнути и краћим хаљинама до колена, без огртача. За њима следе двојица свирача на малим правоугаоним псалтерионима. Поворка се завршава представама двојице младића са лаутама. Први је приказан у тренутку музицирања, а други како штимује лауту хватајући једну од њених чивија. У другом плану схематски су приказани и други учесници без инструмената.

Народ слави Господа игром (fol. 184^v) (сл. 202)

Без натписа уз минијатуру.

Пс 150: 4: *Хвалите га с бубњем и весељем (...).*

На униформној зеленој позадини приказана је скупина народа у колу. Људи шире и укршају своје руке, хватајући саиграче за рамена. Посебно пажљиво су дочарани плесачки покрети фигура у првом плану. Покрај кола налази се и свирач, који ствара музичку пратњу разиграном плесу. Мушкарац у левој руци држи малени бубањ, док му је у подигнутој десници златна палица којом даје такт, ударајући по инструменту.

Све што дише нека хвали Господа (fol. 185^r) (сл. 203)

в(ь)сако дїханїє, хвѧлнть г(оспод)а (доња маргина)¹⁹¹⁸

Пс 150: 6: *Све што дише нека хвали Господа.*

У унутрашњем сегменту двоструког небеског поља, из кога се радијално шире зраци, налази се Христос у попрсју [ic || xc]. Одевен у златни хитон и химатион, Син Божији приказан је како благосиља обема рукама. У спољашњем лучном појасу неба смењују се шематски приказане звезде, попрсја два анђела руку молитвено подигнутих ка Христу и једноставне, сузолике персонификације Сунца и Месеца. Под Христовим благословом стоје

¹⁹¹⁸ За натписе који прате минијатуре Пс 150 v. Сырку, *Стари српски рукописи* I, 26; Jagić, *Einleitung*, XXXIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 143–144.

сучељене две симетричне скупине људи, распоређене у хијератичном поретку. У средишту су, један наспрам другог, двојица владара средњих година, кратких брада, без упечатљивих портретних карактеристика (владар на челу десне поворке има дужу косу која му пада на рамена). Обојица су одевени у богато позаћене дивитисионе са лоросима, у црвеним владарским чизмама и са крунама на главама; своје руке подижу ка сегменту неба. Иза владарских фигура следе представници црквеног клира. Архијерејски костим чине стихари са рекама, позлаћени епитрахиљи и надбедреници, као и полиставриони са омофорима. Владари и архијереји су једини, поред Сина Божијег, истакнути ореолима. Епископе прате фигуре великодостојника. У поворци с Христове десне стране то је старији човек, седе округле браде, одевен у плави кафтан богато украшен златом. Његов пандан у левој поворци је младолики и голобради мушкарац у црвеном кафтану са златним орнаментима шаховских поља. Обојица на глави имају специфична трапезоидна оглавља која указују на њихов високи друштвени статус. Представе великодостојника употпуњене су и њиховим карактеристичним гестом усмерим ка главама владара. Наредни учесници поворке су голобради младићи, од којих је онај у групи с Христове леве стране положио руку на раме великодостојнику. Десну поворку завршава персонификација Дана [сѿт(ѿ)] – девојка у светло плавој хаљини са црвеним химатионом и полуобнаженим торзом, погледа усмереног ка Христу у сегменту неба. У десници држи подигнуту бакљу на чијем врху гори пламен. Незграпно представљена лева рука фигуре одаје пропорционалне омашке које се повремено појављују у оквиру појединачних композиција. Монохроматска персонификација Ноћи налази се на крају леве поворке [нѿц(ѿ)] – женска фигура је одевена на исти начин, али поглед усмерава ка земљи, држећи угашену и спуштену бакљу. У најнижем сегменту композиције, скупина животиња и птица придружује се слављењу Творца. У самом средишту, под ногама владара, представљен је двоглави орао црвене боје. Испод скупине људи са Христове десне стране нижу се прикази летећих животиња – представе трију птица, од којих средишња наликује пауну, сове, голуба и вране и још једне неидентификоване птице. Наспрам њих приказани су црвени лав, медвед, неидентификована животиња налик гмизавцу, две змије са црвеним палацајућим језицима, а испод њих две животиње налик вуковима између којих су највероватније свиња и корњача.¹⁹¹⁹

Невелики број упечатљивих стихова Пс 150 представља идејни врхунац збирке псалама и завршну доксологију псалтира специфичног садржаја. Наиме, у односу на уобичајену структуру химни у псалтиру, приликом стварања последњег псалма стихотворац изоставља средишњи химнички део библијске песме, у коме се иначе детаљно развија литерарна слика Господњих дела и разлога за приношење хвале.¹⁹²⁰ У Пс 150, алузије на Господња величанствена дела из прошлости сажета су у стиховима општег карактера, без уобичајених историјских референци – *Хвалите га према сили његовој, хвалите га према високом величанству његову* (Пс 150: 2). Литерарна карактеристика свеобухватности приметна је и у другим стиховима. Наспрам каталогског прегледа

¹⁹¹⁹ За иконографију свих минијатура уз стихове Пс 150 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 66–68, Taf. XLIV–XLV, Bd. 102–105; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 247–249; Radojčić, *Der Stil*, 287–288, 297–298; Rejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 86–87, 95, 100, tab. 5, 8, 9, 14; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 42–45. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 232^v–233^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 245.

¹⁹²⁰ О специфичностима жанра Пс 150 v. Gunkel, *The Psalms*, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 33, 43, 45, 46, 49; Cha, *Psalms 146–150*, 108–110; Младеновић, *Давидови псалми*, 15, 34, 35. О жанровским карактеристикама химни у псалтиру v. *Ванј псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

Васељене из стихова Пс 148, први стих последњег псалма једноставно повезује земаљски [*Хвалите Бога у светињи његовој (...)*] и небески свет [*(...) хвалите га на тврђи славе његове*] у величању Господа.¹⁹²¹ На исти начин и источнохришћански црквени оци схватају опште просторне одреднице из Пс 150: 1 (свети Теодорит Кирски и Јефимије Зигабен).¹⁹²² Символичке карактеристике очигледне су и у попису инструмената којима се хвали Господ, јединственом не само у псалтиру, већ и у целом Старом завету.¹⁹²³ С обзиром на то да нису сви наведени инструменти били употребљавани у окружењу храма, истраживачи су у епизоди музике и игре из Пс 150 препознали алузије на изванлитургијски контекст који стоји иза поменутих инструмената. *Глас трубни* у српскословенском преводу стихова Пс 150 односи се на рог у оригиналном хебрејском тексту псалма.¹⁹²⁴ Имајући на уму старозаветну улогу рога у ратничкој сигнализацији и најављивању божанских теофанија од стране свештеника, помен првог инструмента може се протумачити као иницијални позив на слављење Господа и повезати са друштвеном класом свештеника [*А седам свештеника нека носе седам труба од рогова овнујских пред ковчегом; а седмога дана обидите око града седам пута, и свештеници нека трубе у трубе* (ИНав 6: 4); *А Венаја и Јазило свештеници бијаху једнако с трубама пред ковчегом завјета Господњега* (1Дн 16: 6)].¹⁹²⁵ Музицирање на псалтиру и гулама било је намењено за левите, свештенике најнижег ранга у јеврејској црквеној хијерархији [*И постави Левите у дому Господњем с кимвалима и псалтирима и гулама, како бјеше заповједио Давид (...)* *И тако стајаху Левити са справама Давидовијем, а свештеници с трубама* (2Дн 29: 25–26)], док су се остали инструменти, попут бубња или жичаних инструмената, везивали за женске извођаче и плес, односно народне забаве изван храма [*И Марија пророчица сестра Аронова узе бубањ у руку своју; а за њом изидоше све жене с бубњевима и свиралама* (Изл 15: 20); *А брату његову бјеше име Јувал; од њега се народише гудачи и свирачи* (Изл 4: 21); *Подвикују уз бубањ и гусле, веселе се уза свиралу* (Јов 21: 12)].¹⁹²⁶ Одатле проистиче да су различити инструменти представљали различите друштвене групе, те слику човечанства уједињену у приношењу хвале. Могло би се закључити да је стихотворац, вештом вишеструком употребом стилске фигуре меризама, формулисао сведену, али свечану поетску слику универзалног величања Господа, која карактерише псалам у целости.¹⁹²⁷

¹⁹²¹ Cf. *Васељена слави Господа (Псалам 148)*.

¹⁹²² Θεοδώρητου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ερμηνεία εις τους Ψαλμούς*, in: PG 80, 1996A (*Theodoret of Cyrus*, 73–150, 372); Ευθυμίου μοναχου του Ζιγαβηνου, *Εξήγησις εις το Ψαλτήριον*, in: PG 128, col. 1324BD (*Свети Оци тумаче Псалтир*, 369).

¹⁹²³ О музичким инструментима у химнама v. Gunkel, *The Psalms*, 45.

¹⁹²⁴ Cha, *Psalms 146–150*, 104–105.

¹⁹²⁵ За улогу музичког инструмента рога у ратничкој сигнализацији v. *Хапшење Христово и Суђење Христу пред Синедрионом уз Пс 2: 2 (fol. 9^v)*.

¹⁹²⁶ Искрпно о симболизму музичких инструмената у стиховима Пс 150 v. Cha, *Psalms 146–150*, 104–107; Human, 'Praise beyond words', 5–7. За улогу свештеника Левита у музицирању у храму Господњем v. (...) *пјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем*. За женске музичке извођаче и плес v. *Прва библијска ода – Мирјам игра коло с девојкама Израиља* (fol. 186^v).

¹⁹²⁷ За семантичке, тематске и теолошке карактеристике Пс 150 v. H. P. Mathys, *Psalm CL*, VT 50/3 (2000) 329–344; Cha, *Psalms 146–150*, 101–110; E. G Dafni, *Psalm 150 according to the Septuagint: integrating translation and tradition criticism into modern Septuagint exegesis*, Verbum et Ecclesia 27/2 (Pretoria 2006) 431–454; Human, 'Praise beyond words', 1–10; F. Neumann, *Praise beyond borders. Transformations of traditions and universal worship in Ps 150*, in: „Mit meinem Gott überspringe ich eine Mauer“. *Interreligiöse Horizonte in den Psalmen und Psalmenstudien*, ed. C. Frevel, Freiburg–Basel–Wien 2020, 158–174.

Посвећујући пажњу појединачним стиховима Пс 150 и распоређујући их уз одговарајуће стихове, идејни творци ликовног програма Минхенског псалтира створили су већи број тематски богатих и идејно повезаних минијатура, што је једна од главних карактеристика илустрација хвалитних псалама у српском рукопису. Корпус илустрација уз сто педесети псалма у сачуваним средњовековним псалтирима са сликама на маргинама рукописа заснива се искључиво на представљању теме музицирања. То потврђују монументална слика са Христом у мандорли окруженом анђелима и скупинама људи груписаним по инструментима који су им у рукама у Утрехтском псалтиру (fol. 83^r), прикази великог броја свирача пред храмом у Штутгартском (fol. 163^v), Давидом у Ватиканском (fol. 264^r) и Христом у Томићевом псалтиру (fol. 246^r), као и појединачне, усамљене фигуре музиканата под благословом Руке Господње у Лондонском (fol. 188^r) и Барберини псалтиру (fol. 246^v).¹⁹²⁸ Имајући у виду да су илустрације последњег псалма у монументалном сликарству средњег века уништене у великој мери, композиције у српском рукопису су још значајније за реконструкцију идејно-ликовних постулата коришћених приликом илустровања Пс 150. Такође, узимајући у обзир заједничке тематске мотиве музике и игре у Пс 150: 3–5 и Пс 149: 3, истраживачи нису увек сагласни у идентификацији сцена свирања и плеса у оквиру илустрација последња два псалма у српским средњовековним храмовима.¹⁹²⁹

У композицији *Свети мученици славе Господа* различите светитељске групе диференциране су на иконографски уобичајен начин, представљањем више поворки светих и истицањем фигура које се налазе на њиховим прочељима. Једина разлика у основној схеми слике је трансформација сучељених светитељских група, попут светих у илустрацијама *Јевреји приносе жртву Господу* (fol. 38^r), *Молитва преподобних* (fol. 52^r) или *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* (fol. 60^r), у хоризонталне поворке светих мушкараца и жена у више редова.¹⁹³⁰ Таква композициона варијација теме вероватно је настала под утицајем иконографије последњих алелуја псалама (развијене поворке људи и светитеља у водоравним редовима) и посебно наликује раздвајању поворки светитеља и светитељки у минијатури *Сабор светих и народа Израиља слави Господа у храму* (fol. 182^v).¹⁹³¹ Разматрајући ранг приказаних светих, може се приметити да је још једном слика у српском рукопису изузетно верна стиховима псалма. Мученици, као представници човечанства који су провели боравак на земљи у узорном хришћанском животу, уједно означавају у становнике небеских пребивалишта, која су завредили својим страдалништвом и богољубивошћу. Хришћански аутори, попут светих Евсевија Цезарејског и Теодорита Кирског, такође истичу победоносну улогу мученика у прослављању Господа у почетним стиховима Пс 150.¹⁹³²

¹⁹²⁸ De Wald, *Vaticanus graecus* 1927, 43; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 57, pl. 103, fig. 294; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 4: 14, pl. 29: 20, pl. 83: 8, pl. 100: 25, fig. 119; *The Barberini Psalter*, 143; Джурова, *Томичов псалтир* I, 109–110; II, ил. 63. Cf. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 150.

¹⁹²⁹ О илустрацијама Пс 150 у монументалном средњовековном сликарству v. Прашков, *Хрелџовата кула*, 75–76; idem, *Хрелева башиња*, 166, 167; Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 102, 103, сл. 30; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 85, 86, 136, 137, 161; Габелић, *Лесново*, 187; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 59, 63, 102.

¹⁹³⁰ Cf. *Јевреји приносе жртву Господу* уз Пс 28: 1–2 (fol. 38^r); *Молитва преподобних* уз Пс 39: 3–4 (fol. 52^r); *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* уз Пс 45: 7 (fol. 60^r).

¹⁹³¹ Cf. *Сабор светих и народа Израиља слави Господа у храму* уз Пс 149: 1–2 (fol. 182^v).

¹⁹³² Εὐσέβιος τοῦ Παμφίλου, *Υπομνήματα εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 24, col. 76BC; Θεοδωρήτου, ἐπισκόπου Κύρου, *Ἐρμηνεία εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*, in: PG 80, 1996A (*Theodoret of Cyrus, 73–150*, 372). Cf. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 143.

Развијајући тему екстатичне радости у Господу, којом се окончава књига псалама, на иконографски уобичајени начин изведени су прикази слављења Господа музиком и игром.¹⁹³³ Инструменти у рукама музиканата усаглашени су са средњовековним инструментаријумом приказиваним на страницама српског рукописа.¹⁹³⁴ Не треба занемарити ни мотив *веселја* из Пс 150: 4 који је, иако непримерен литургијском окружењу, обременен теолошким значајем. Наиме, управо су старозаветни наратив о Давиду и стихови псалама били литерарни извор за бројне поетске слике плеса у средњовековној књижевности, изједначаване са топосом прославе Господа.¹⁹³⁵ Такву идеју исказује, у оквиру традиционалне парадигме идеалног хришћанског владара, и један од животописаца краља Стефана Дечанског описујући радост владара приликом изградње манастира Дечани: (...) *и ово видећи благочастиви, радујући се красоваше се, као што и Богоотац Давид некада пред ковчегом сенке скакаше играјући* (2Сам 6: 13–15; 1Дн 15: 28–29).¹⁹³⁶ Величање Господа игром у Минхенском псалтиру представљено је најраспрострањенијом средњовековном формом групног плеса праћеног ударачким инструментима попут бубња или кастањета, колом затвореног типа.¹⁹³⁷ Ниједан средњовековни илустровани псалтир не садржи приказ плеса уз стихове Пс 150.¹⁹³⁸ Ако би се слика *Народ слави Господа игром* упоредила са илустрацијом прве библијске оде (друкчија композиција и структура кола, као и различите физиономије и одећа), могло би се, најпре, са сигурношћу тврдити да су сви плесачи представљени уз Пс 150: 4 мушког пола, али и да су за два приказа играња у колу коришћени различити иконографски обрасци.¹⁹³⁹ С тим у вези, веома је индикативна чињеница да се ређе приказивана, затворена мушка кола налазе и на зидовима параклиса Преображења у пиргу манастира Јована Рилског у Бугарској (1334–1342) и припрате Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349).¹⁹⁴⁰ Очигледна иконографска повезаност илустрације Пс 150: 4 у српском рукопису и поменутих фресака отвара комплексно питање потенцијалних заједничких предлогака коришћених приликом илустровања последњих псалама у монументалном и минијатурном сликарству.

Иконографија свечане и хијератичне илустрације *Све што дише нека хвали Господа* била је повод бројних историјско-уметничких расправа. Пре свега, треба скренути пажњу на усаглашеност слике и текста. Имајући у виду космолошку ширину стихова Пс 150,

¹⁹³³ Сф. поворке које величају *Господа на композицијама Цареви и народ и кнезови и судије славе Господа* уз Пс 148: 11 (fol. 182^r); *Момци и девојке и старци и деца славе Господа* уз Пс 148: 12–13 (fol. 182^v); *Свети мученици славе Господа* уз Пс 150: 1 (fol. 184^r).

¹⁹³⁴ О музичким инструментима представљеним на илустрацијама Пс 150 у Минхенском псалтиру v. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 107, 108, 112, 113, 119; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 86–87, 95, 100, tab. 5, 8, 9, 14.

¹⁹³⁵ Бојанин, *Забаве и светковине*, 60–61.

¹⁹³⁶ *Данилови настављачи. Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника*, trans. Л. Мирковић, ed. Г. Мак Данијел, Београд 1989, 58. Сф. Бојанин, *Забаве и светковине*, 83; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 17.

¹⁹³⁷ За основне информације о средњовековном плесу v. Бојанин, *Забаве и светковине*, 319–341.

¹⁹³⁸ V. supra.

¹⁹³⁹ Сф. Прва библијска ода – *Мирјам игра коло с девојкама Израиља* (fol. 186^v).

¹⁹⁴⁰ О рилској и лесновској представи свирача и играча уз Пс 149: 3, односно Пс 150: 3–5 v. Прашков, *Хрелъовата кула*, сл. 69; Прашков, *Хрелева баиња*, сл. на стр. 163; Габелић, *Манастир Лесново*, 187, таб. LVII; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 63, 98–99, 102. Сф. Бојанин, *Забаве и светковине*, 323, 341, сл. 12а. Одговарајућа фрагментарно очувана композиција у припрати цркве Богородичиног Ваведења у Кучевишту (1332–1337) не нуди довољно података на основу којих би се могли донети поуздани закључци о типу и изгледу игре плесача. V. Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 103, сл. 30; idem, *Зидно сликарство*, 136; Врањеш, *Представе последњих псалама*, 59. Сф. Бојанин, *Забаве и светковине*, 323.

јединственим ликовним решењем у српском рукопису успешно су сажете идеје свих хвалитних псалама.¹⁹⁴¹ Поштујући идејни хијерархијски след, нижу се једна за другом јасно издвојене сфере Васељене. У односу на уобичајено једноставне сегменте неба сликане у Минхенском псалтиру, двоструки небески сегмент на илустрацији Пс 150: 6 може представљати сажету ликовну референцу на средњовековна космолошка учења о вишеделној структури небеса, присутна и на композицијама *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)* (fol. 181^r) и *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r).¹⁹⁴² У складу са тиме, поједини истраживачи су се запитали да ли попрсја анђела међу небеским светилима одражавају идеју о улози анђела у покретању Сунца и Месеца.¹⁹⁴³ Таква идеја, за сада, остаје само у домену претпоставки.

Под небеским сегментом, нижу се учесници у величању Господа, приказани у јасно организованом поретку. Средишње место слике, као најугледније, традиционално заузимају прикази владара, које прате представници црквене власти.¹⁹⁴⁴ Ненаметљиво истицање владарских и архијерејских фигура ореолима могло би бити референца на један од главних елемената средњовековне владарске идеологије – хармонију световне и духовне власти.¹⁹⁴⁵ Двојни владарски портрети, праћени хералдичком ознаком двоглавог орла на најнижем пољу минијатуре, били су повод за стварање заводљивих хипотеза о идентитету приказаних владарских личности (деспот Стефан Лазаревић и његов брат Вук Лазаревић, односно сестрић Ђурађ Бранковић или кнез Лазар Хребељановић и његов зет Вук Бранковић). Према је мотив двоглавог орла заиста био обременен хералдичком симболиком, владарске фигуре приказане су на иконографски уобичајен начин, који се више пута понавља на минијатурама српског рукописа, и без упечатљивих портретних карактеристика, те се различите претпоставке не заснивају на веродостојној иконографској анализи слике.¹⁹⁴⁶ Не умањујући значајни допринос претходних истраживача, посебно Светозара Радојчића, контекстуализацији минијатурног сликарства Минхенског псалтира, односно смештањем његовог ликовног програма у токове српске средњовековне уметности последње четвртине XIV века, треба закључити да су владарски портрети на композицији *Све што дише нека хвали Господа* архетипске слике владара, усаглашене са истакнутим универзалним карактером стихова Пс 150.

Пратећи хијерархијску организацију групног портрета од центра слике ка њеним бордурама, могло би се закључити да су фигуре иза клирика припадници великодостојничких кругова; раскошни костим и карактеристична оглавља могла би бити потврда такве претпоставке. Међутим, узевши у обзир очигледно нижи сталеж личности

¹⁹⁴¹ За мишљење да композиција *Све што дише нека хвали Господа* представља визуелни сажетак свих илустрација Пс 148–150 v. Stichel, *Studien*, 77–78.

¹⁹⁴² Cf. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r); *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)* уз Пс 148: 1–6 (fol. 181^r).

¹⁹⁴³ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 248. Cf. Врањеш, *Представе последњих псалама*, 43 (са одговарајућом литературом о космолошкој улози анђела у кретању небеских светила). О симболичкој вредности и космолошком карактеру персонификација Сунца и Месеца v. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* уз Пс 21: 17, 19 (fol. 31^v).

¹⁹⁴⁴ За традиционално место владара у оквиру различитих композиција v. Војводић, *Идејне основе*, 293–294.

¹⁹⁴⁵ О двоструком аспекту власти, на примеру старозаветног цара Давида v. Поглавље дисертације III. 2. *Старозаветни цар и пророк Давид. Богоизабрани владар и богонадахнути стихотворац* (fols. 2^v–7^r).

¹⁹⁴⁶ За различите претпоставке о идентитету владарских фигура приказаних на композицији *Све што дише нека хвали Господа* и њиховом повезивању са историјским личностима из српских владарских кругова v. Поглавље дисертације II. 1. *Стварање Минхенског псалтира (последња четвртина XIV века)*.

без ореола, загонетни су њихови гестови рукама, усмерени преко глава црквењака ка владарима, као и њихово присно спуштање руке на архијерејске полиставрионе. Идеја историчара Миодрага Пурковића да је у питању представа конкретног црквеног чина приликом измирења историјских личности из српских владарских кругова, показала се непоузданом. Не само да би стварање псалтира током првих деценија XV века било неусклађено са подацима које доносе водени жигови хартије, већ би у случају приказа црквеног чина архијереји, а не великодостојници, били иконографски истакнути као идејни носиоци композиције.¹⁹⁴⁷ Симболичко значење неуобичајених гестова раскошно одевених фигура покушао је да разреши и Светозар Радојчић домишљатим закључком. По њему, у питању су представе учењака, филозофа, који указују на Христа, а у пратњи су муза које их инспиришу.¹⁹⁴⁸ Чини се да су класицистички мотиви слике, оличени у персонификацијама Дана и Ноћи, а присутни и на другим местима у тематском програму Минхенског псалтира и карактеристични за сликарство палеологовске епохе, нагнали Радојчића да и неидентификоване фигуре из поворке тумачи у истом кључу.¹⁹⁴⁹ Карактеристична оглавља заиста наликују капама ретора на илустрацији деветог икоса Богородичиног акатиста (fol. 219^r).¹⁹⁵⁰ Међутим, наспрам уобичајеног античког костима филозофа у композицији ранохришћанске химне посвећене Богородици (хитон и химатион), одежа фигура уз Пс 150: 6 одговара хаљинама праведног Јосифа на композицијама уз Пс 104 (fols. 135^r; 135^v), протопсалта на илустрацији Пс 134 (fol. 168^v), кнезова и судија на минијатури уз Пс 148 (fol. 182^r) или великодостојника уз Пс 149 (fol. 182^v), као и предводника скупине египатског народа који дочекују свету породицу у илустрацији шестог икоса Богородичиног акатиста (fol. 215^v).¹⁹⁵¹ У свим наведеним примерима у питању су прикази припадника вишег сталежа, што би потврдило великодостојнички идентитет фигура покрај чланова црквеног клира. Веома је упитна и идентификација фигура које следе великодостојнике. Очигледно је да један од портрета, које је Радојчић идентификовао као приказе инспирације, не комуницира са великодостојником испред њега, већ гледа у персонификацију Светлости, као и да запрема упадљиво мање места него његов пандан на десној страни минијатуре. Такође, физиономија и одећа наводних персонификација потврђује да су у питању мушке, а не женске фигуре. Иако је мотив персонификоване инспирације, и то у мушком облику, већ виђен на ауторском портрету цара Давида (fol. 7^v), остаје нејасно зашто би илуминатор истакао само један лик надахнућа на изузетно симетричној композицији.¹⁹⁵² Имајући на уму све речено, тумачење упечатљивих гестова великодостојничких фигура, које је сигурно садржало симболичку вредност (секуларног карактера?), остаје изван домена тренутних сазнања.

¹⁹⁴⁷ Cf. *ibid.*

¹⁹⁴⁸ Radojčić, *Der Stil*, 297–298.

¹⁹⁴⁹ За персонификације Смрт и митартва, надахнућа, Космоса и Земље у Минхенском псалтиру v. *Чаша смрти* (fol. 1^v); *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v); *Силазак Светог Духа на апостоле* уз Пс 18: 3–4 (fol. 27^r); *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^v); *Девети кондак – Господ, створитељ и спаситељ света* (fol. 219^v).

¹⁹⁵⁰ Cf. *Речити говорници безгласни као рибе* (fol. 219^r).

¹⁹⁵¹ Cf. *Тријумф праведног Јосифа – Фараон поставља Јосифа за намесника Египта* уз Пс 104: 21 (fol. 135^v); *Тријумф праведног Јосифа – Јосиф влада свом земљом мисирском* уз Пс 104: 22 (fol. 135^v); *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v); *Цареви и народ и кнезови и судије славе Господа* уз Пс 148: 11 (fol. 182^r); *Сабор светих и народа Израилља слави Господа у храму* уз Пс 149: 1–2 (fol. 182^v); *Шести икос – Бекство у Египат* (fol. 215^v).

¹⁹⁵² Cf. *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v).

Поворке средишње зоне минијатуре завршавају се традиционалним персонификацијама Дана и Ноћи, ликовно уобличавајући идеју безвременог, вечног приношења хвале Господу, сажетије исказану и сузоликим мотивима Сунца и Месеца. Класицистичке форме персонификованог ликовног језика, оличене у удвојеним женским фигурама одевеним у античке хаљине, почивају на старијим уметничким решењима, присутним у илустрованим рукописима различитог садржаја, одакле су се пренеле и у монументална остварења зидног сликарства. То потврђују композиција *Молитва пророка Исаије* уз пету библијску оду у осликаном псалтиру *аристократског типа*, *Par. Gr. 139* из X века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 435^v) и минијатура *Раздвајање светлости од таме* у илустрованом октатевху *Vat. Gr. 747* из XI века, уз Пост 1: 4–5 (fol. 15^r).¹⁹⁵³ Приметно је да је у најстаријим сачуваним ликовним приказима антитезе Дана и Ноћи, поред уобичајених атрибута подигнуте бакље са пламеном и угашене спуштене бакље, као и колористичке светло-тамне поделе приликом изведбе фигура, персонификација Дана приказана као млади и разиграни дечак. Разлика у старосној доби персонификација се с временом изгубила, што се може видети на минијатури уз Пс 1: 2 (*Него му је омилио закон Господњи и о закону његову мисли дан и ноћ!*) у Бристолском, маргиналном псалтиру из XI столећа (fol. 8^r) и на фрескама из циклуса Постања у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347).¹⁹⁵⁴ Антички карактер персонификованих женских ликова на сценама *Раздвајање светлости од таме* и *Стварање Сунца, Месеца и звезда* (Пост 1: 16–19) у Дечанима ублажен је додавањем анђеоских крила. Значајно је напоменути и да су класицистички предлошци за представљање светлости и таме, поткрепљени разноликим делима црквене поезије, употребљени и приликом стварања персонификација Старог и Новог завета у четрдесет година старијем живопису цркве Богородице Љевишке у Призрену (1310–1313).¹⁹⁵⁵ Христијанизација приказа на призренским фрескама добила је нову димензију преображајем атрибута горуће бакље у рипиду са ликом Христа Емануила у соларној форми. Наспрам идеје смене старозаветног Закона и новозаветног учења оваплоћеног у лику Христа [*Јер се закон даде преко Мојсија, а благодат и истина постаде од Исуса Христа* (Јн 1: 17)], персонификације Дана и Ноћи у Минхенском псалтиру идејно се везују за проток времена и непрекидну хвалу Господа. На концу, свечаној процесији се придружује и скупина животиња, бројнија и пажљивије организована наспрам тематски блиске слике уз Пс 148.¹⁹⁵⁶

Чини се да су комплексном илустрацијом последњег стиха Пс 150, подједнако успешно као што је то стихотворац урадио столећима раније, обухваћени сви учесници многобројних псалама који му претходе у циљу стварања величанствене и тријумфалне слике прослављања Господа. Јединственост композиције *Све што дише нека хвали Господа* остаје значајно ликовно сведочанство на основу кога се само може наслутити монументалност уништених одговарајућих приказа у српским средњовековним храмовима.

¹⁹⁵³ Cutler, *The aristocratic psalters*, 69, fig. 257. За репродукцију ватиканског рукописа у колору в. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747.

¹⁹⁵⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 53, pl. 47; Марковић (Ј.), Марковић (М.), *Циклус Генеze*, 325, 326; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 343, п. 54, 55. Искрпно о малобројним персонификацијама Дана и Ноћи у палеологовској уметности в. Роровић, *Personifications*, 85–94, figs. 77, 79–84.

¹⁹⁵⁵ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 93, таб. 50; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 67, 74, таб. XXXIX. Искрпно о персонификацијама Старог и Новог завета у призренској цркви и њиховој идејној вези са антитезом светлости и таме в. И. М. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, ЗЛУМС 9 (1973) 15–26.

¹⁹⁵⁶ Cf. *Земаљске творевине славе Господа* уз Пс 148: 7–10 (fol. 181^v).

АПОКРИФНИ ПСАЛАМ 151 – ДАВИДОВА МЛАДОСТ (FOL. 186^r) (сл. 204)

Пс 151 илустрован је минијатуром која заузима читаву страницу рукописа и која је сачињена од четири нехронолошки распоређене епизоде из живота будућег цара Израиља Давида развојене пејзажним мотивима. Допуњујући низ слика о помазаном и устоличеном стихотворцу Давиду из пролога Псалтира, омањи циклус посвећен Давидовој младости, без тематског понављања, чини својеврсни ликовни прилог идентитету Господњег помазаника и алузију на његов долазак на власт под окриљем заштите Господа. Композиције ће бити описане редоследом из библијског текста, ради веће прегледности ликовног наратива.

Давид, пастир и музичар

Без натписа уз минијатуру.

Пс 151: 1–2: *Мален бејах међу браћом својом, и најмлађи у дому оца мога; пасох овце оца мојега. Руке моје начинише гусле, и прсти моји саставише псалтир.*¹⁹⁵⁷

У горњем левом углу минијатуре, у стеновитом крајолику оивиченом речним рукавцем са десне стране, приказан је млади и голобради пастир Давид [д(а)в(н)дъ | пасѣ ов(ъ)ц(ѣ)]. Младић, одевен у кратку хаљину плаве боје, седи на стени прекрштених ногу и свира црвени псалтерион. Давид је свој пастирски штап одложио на тле, а његово стадо сачињено од три овце и једног овна лута по пејзажу.

Давид убија лава и медведа

Без натписа уз минијатуру.

1 Сам 17: 34–36: *А Давид рече Саулу: слуга је твој пасао овце оца својега; па кад дође лав или медвјед и однесе овцу из стада, ја потрчах за њим, и ударих га, и отех му из чељусту; и кад би скочио на ме, ухватих га за грло, те га бих и убих. И лав и медвједа убијао је твој слуга (...).*

У доњем десном углу целостраничне минијатуре приказана је слика *Давид убија лав и медведа* [д(а)в(н)дъ || оуби | лѣ|ва | н љѣд(ъ)|вѣда], одвојена схематски представљеним стенама. Млади Давид замахује својим пастирским штапом, док ногама тријумфално стоји на телу црвеног лава, покрај кога се налази још једна животиња. Једино натпис у минијатури и карактеристично крзно указују на то да је у питању представа медведа, а не још једног лава мрке боје. Тела животиња које леже на земљи упрљане су крвљу.

Сукоб Давида и Голијата

Без натписа уз минијатуру.

Пс 151. Наслов: *Овај је Псалам својеручно писан, Давидов, када се бораше сам са Голијатом (...).*

Пс 151: 6: *Изиђох у сусрет туђинцу (Филистејцу), и прокле ме идолима својим.*

¹⁹⁵⁷ Превод текста апокрифног Пс 151 на савремени српски језик преузет је са: <https://svetosavlje.org/psaltir/152/> [25. 6. 2022].

Покрај пасторалне епизоде, у горњем десном углу композиције, представљен је *Сукоб Давида и Голијата* [д(а)в(н)дѣ вѣе голїѣѣ | пращомѣ].¹⁹⁵⁸ Млади Давид, који стоји наспрам групе од петорице војника предвођене Голијатом, одевен је у истоветну пастирску хаљину, са белом торбом врећастог облика закаченом око појаса. У левој руци му је пастирски штап, а десницом стеже трокраку праћку. Војници су приказани у пуној ратничкој опреми (кратке тунике са панцирима, чизмице и калпаци) са високо подигнутим копљима у рукама, али су борци у другом плану изведени схематски, без јасних разлика у колориту. Голијат држи дугачки мач, који је извукао из корица, а на лицу су му видљиви трагови крви. Филистејски горостас и војник тик уз њега имају и беле штитове троугаоног облика, на којима је исписано г[о]л[їаѣѣ]. Фигуре су приказане у раскораку, указујући на динамичност сукоба који се одиграва.

Давид убија Голијата

Без натписа уз минијатуру.

Пс 151. Наслов: *Овај је Псалам својеручно писан, Давидов, када се бораше сам са Голијатом (...).*

Пс 151: 6: *Изиђох у сусрет туђинцу (Филистејцу), и прокле ме идолима својим.*

У доњем појасу композиције, са леве стране, приказана је сцена *Давид убија Голијата* [д(а)в(н)дѣ || оўбі голїѣѣ :- | ѿт(ѣ)є|мѣ | мѣ|ѣ | еѣ]. Младолки Давид силовито замахује мачем, држећи Голијатову главу левом руком. Поражени Голијат клечи на земљи, ослањајући се о свој бели штит, који је обележен истоветно као и у претходној епизоди – г[о]л[їаѣѣ]. Из Голијатовог врата шикља крв. Тројица војника приказани су у бегу, леђима окренути тренутку обезглављивања. Поново је детаљније портретисан само војник у првом плану, са штитом у рукама.¹⁹⁵⁹

Пс 151 приписује се цару Давиду и, сходно свом месту на крају колекције псалама, преузима функцију епилога псалтира. Специфично сажета апокрифна библијска песма наизглед је лишена емоционалности карактеристичне за различите жанрове псалама (химне, тужбалице, псалми захвалности и мудроносни псалми). Услед тога, Пс 151 није употребљаван у источнохришћанској литургијској пракси, нити су се многобројни ранохришћански и средњовековни црквени оци бавили његовом симболиком.¹⁹⁶⁰ Међутим, иза наизглед једноставне тематске садржине псалма и малобројних мотива који васкрсавају у његовим стиховима, епилог псалтира крије збир комплексних догматских идеја, које умногоме превазилазе наслов псалма – сї ѱѣлѣѣ, ѡсобѣ писанѣ кс(тѣ), д(авн)д(ѣ)ѣѣ, | њ вѣѣ ѣнсл

¹⁹⁵⁸ Старословенска реч праца означава праћку и употребљава се у старозаветном тексту о борби Давида и Голијата. V. Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, 173. Cf. 1Сам 17: 40, 48.

¹⁹⁵⁹ За све натписе у оквиру целостраничне композиције која краси стихове Пс 151 v. Сърку, *Стари српски рукописи* I, 26; Jagić, *Einleitung*, XXXV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 144–145. За иконографију минијатуре уз Пс 151 v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 68, Taf. XLVI, Bd. 106; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 249–250; Rejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 95, таб. 8. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fol. 233^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 245–246.

¹⁹⁶⁰ Један од ретких ранохришћанских песника, сиријски теолог Јаков од Саруга, коментарише портрет млађаног Давида и упоређује убијање Голијата *неверниковим* мачем са Христовим чином победе смрти смрћу. V. Fr Tadros Y. Malaty, *Psalms 151. „I was small among my brothers“*, trans. Deacon B. Behnam, Alexandria 2020, 11–13.

אֵל, רִנָּה, פְּסַלְמֵי, יְגִדָּה | עֵדֵינִי בְרָסֶה, סֵף הַגִּלְגָּלִים.¹⁹⁶¹ У питању су теме чистоте Давидовог музицирања као медијума комуникације са Господом, богоизабраног Помазаника и Господње помоћи у победи над *неверницима*, која доноси искупљење и спасење.¹⁹⁶² Иако се појединачне теме Пс 151 сустичу са раним давидовским наративом Старом завету, позитивно обликовани приказ чистоте младог Давида у псалму, повезан са топосом идентитета одабраног народа Израиља, у великој мери је друкчији од званичног библијско-историјског портрета Давида.¹⁹⁶³ Дакле, Пс 151 ствара концизну, али ипак посве поетску слику блиског односа Господа и његовог изабраника, те се садржајно, упркос свом месту на зачељу, може тумачити и као својеврсна «допуна» владарских и стихотворачких улога Давида из пролога Минхенског псалтира, догматски и тематски усаглашена са колекцијом псалама.¹⁹⁶⁴

Целина посвећена Пс 151 у Минхенском псалтиру потврђује доследност сликара у организацији страница кодекса. Иако кратак, апокрифни псалм исписан је на fol. 185^v у уобичајеном 21 реду текста. Да би то постигао, писар је последњих пар редова наменски скраћивао и исписивао по једну реч песме у реду, формирајући пирамидални блок текста.¹⁹⁶⁵ Наспрам стихова Пс 151, на fol. 186^r налази се целостранична илустрација псалма, чиме је још једном у српском кодексу створен целовити и специфичан литерарно-ликовни диптих.¹⁹⁶⁶ Међутим, с обзиром на то да се, по Светом писму, Давидова борба са лавом и медведом одиграла пре сукоба са Голијатом, врло је карактеристично што је у вишеепизодној целостраничној минијатури, попут омањег циклуса посвећеног старозаветном цару Саулу (fol. 2^v), нарушен хронолошки редослед старозаветних епизода.¹⁹⁶⁷

Премда су епизоде из Давидове младости представљале део стандардних иконографских решења уз Пс 151 у источнохришћанским псалтирима са сликама, јасно је да те сцене нису наменски створене као илустрације апокрифног псалма.¹⁹⁶⁸ То потврђује, најпре, низ иконографских мотива, који своје литерарно упориште немају у стиховима

¹⁹⁶¹ За наслов Пс 151 v. Jagić, *Einleitung*, XLI; Ševčenko, *Psalmentitel*, 82.

¹⁹⁶² Опширно о тематској анализи грчке верзије Пс 151, као и о њеном односу са дужом хебрејском верзијом псалма пронађеном у оквиру Кумранских списа из периода I века п. н. е. v. M. Segal, *The literary development of Psalm 151: a new look at the Septuagint version*, Textus 21 (Leiden 2002) 1–20; И. С. Вевјурко, *Псалом 151 Септуагинты: тематический анализ*, Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета I: Богословие, философия 1 (63) (Москва 2016) 23–37. Детаљније о сажето исказаним темама Пс 151 v. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^r); (...) *пјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем; Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3); Господње спасење Израиља (Псалам 113)*.

¹⁹⁶³ За друкчији, историјски портрет цара Давида у *Првој књизи Самуиловој* v. I Сам. 16–18. О идејним одликама преображаја Давидових приказа у псалмима v. *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

¹⁹⁶⁴ О теолошкој садржини и тематским одликама пролога Минхенског псалтира v. поглавље дисертације III. 2. *Старозаветни цар и пророк Давид. Богоизабрани владар и богонадахнути стихотворац (fols. 2^v–7^r)*.

¹⁹⁶⁵ На исти начин је завршена и текстуална целина библијских ода у Минхенском псалтиру, на fol. 203^r.

¹⁹⁶⁶ За ликовне диптихе у Минхенском псалтиру cf. *Сећање на смрт. Алегорије о пролазности живота (fols. 1^v–2^r)*; (...) *пјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем; Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3); Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа V (Псалам 68)*.

¹⁹⁶⁷ Cf. *Уздизање Саула на царски престо* (fol. 2^v).

¹⁹⁶⁸ О сликаном циклусу Давидове младости у илустрованим псалтирима средњег века v. *infra*.

псалма, већ у старозаветном тексту *Прве књиге Самуилове* – Давидово убијање лава и медведа, које пастир препричава цару Саулу пре сукоба са Голијатом (1 Сам 17: 34–37), Давидова пастирска торба испуњена камењем и његова праћка (1 Сам 17: 40, 49) и бежање војске пораженог Голијата (1 Сам 17: 51–52).¹⁹⁶⁹ Исти мотиви појављују се и на најстаријим сачуваним ликовним представама догађаја из Давидове младости у разноликим уметничким форматима, попут фресака у Дури Еуропосу (245/246), дубореза дрвеног портала цркве Сант Амброђа у Милану (касни IV – рани V век) и девет сребрних Давидових тањира константинопољског порекла (613–629/630).¹⁹⁷⁰ Упоредном иконографском анализом композиција, приказаних изван контекста Пс 151, Курт Вајцман је аргументовано закључио да је за њихово извођење несумњиво употребљен предиконкластички ликовни предложак, највероватније изгубљена илустрована *Прва књига Самуилова*.¹⁹⁷¹ Упркос неканонском статусу Пс 151, Давидовске композиције уз његове стихове постале су и уобичајени део ликовног програма источнохришћанских илустрованих псалтира. У псалтирима *маргиналног типа*, уз апокрифни псалм нижу се слике *Давид, пастир и музичар* и *Давид убија Голијата*, понекад праћене композицијом *Давид убија лава и медведа* [Утрехтски (fol. 91^r), Штутгартски (fols. 164^v, 165^r), Хлудовски (fols. 147^v, 148^r), Лондонски (fol. 188^v), Барберини (fol. 248^r), Ватикански (fols. 264^v, 265^r), Томићев (fols. 247^v, 248^r) и Кијевски псалтир (fols. 204^v, 205^r)].¹⁹⁷² Изузетно, у Бристолском псалтиру је псалм илустрован само приказом Давидове и Голијатове борбе (fol. 240^r), а најопширнији сачувани циклус апокрифног псалма налази се на неубичајеном месту у Хамилтон псалтиру, на самом почетку рукописа, између доносног и ауторског портрета (fols. 40^r–43^v).¹⁹⁷³ Истом корпусу минијатура могу се прикључити и илустрације песме јамбског стиха, која прати Пс 151 у Лондонском псалтиру (fols. 189^v–191^r).¹⁹⁷⁴ У *аристократским псалтирима*, пак, представа Давида музичара сликана је на самом почетку књиге псалама, у функцији ликовног пролога, док је поједностављени приказ приче о Давиду и Голијату, развијен једном или чешће два епизодама, неретко био једна од уводних слика или илустрација Пс 151.¹⁹⁷⁵ Велики број сачуваних илустрација на тему Давидове младости сведочи о вишевековној употреби традиционалних иконографских образаца, праћеној једино незнатним иконографским варијацијама у појединачним детаљима.

¹⁹⁶⁹ Cf. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 145.

¹⁹⁷⁰ Weitzmann, *Prolegomena*, 97–111; Wander, *The Cyprus plates*, 89–104; Navice, *The Hamilton psalter* I, 64–65. Cf. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^r).

¹⁹⁷¹ Weitzmann, *Prolegomena*, 105.

¹⁹⁷² De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 43; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 58, pl. 103, fig. 295; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 147об, 148; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 142; *Киевская Псалтырь*, л. 204об–205; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 23: 3, pl. 66: 13, pl. 88: 10, pl. 93: 27, pl. 97: 14, 15, pl. 100: 11, pl. 105: 78; *The Barberini psalter*, 144; Джурова, *Томичов псалтир* I, 110; II, ил. 64–66. За исцрпну иконографску анализу циклуса Пс 151 у источнохришћанским илустрованим псалтирима v. Navice, *The Hamilton psalter* I, 54–111.

¹⁹⁷³ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 65, pl. 59; Navice, *The Hamilton psalter* I, 368–371; II, figs. 2–5.

¹⁹⁷⁴ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 58, 99–102, pl. 104, fig. 296, pl. 105, fig. 297, pl. 106, fig. 298, pl. 107, fig. 299.

¹⁹⁷⁵ Cutler, *The aristocratic psalters*, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 29, 31, 34, 35–36, 37, 45, 46, 48, 49, 50, 56, 59, 60, 64–65, 74, 75, 80, 82, 93, 100, 106, 108, 117, figs. 13, 19, 20, 25, 26, 39, 46, 50, 65, 66, 78, 88, 90, 106, 113, 118, 158, 160, 173, 179, 182, 210, 228, 231, 233, 248, 266, 270, 286, 292, 325, 347, 370, 383, 413. Cf. Navice, *The Hamilton psalter* I, 65, 73.

У наративним хоризонталним фризовима минијатуре која прати Пс 151, насликане на читавом листу у српском рукопису, могу се препознати одједи основних композиционих принципа античке и ранохришћанске илуминације.¹⁹⁷⁶ Међутим, древност ликовних извора искоришћених за илустрацију Пс 151 у Минхенском псалтиру не открива се само у формалној организацији композиције, већ и у иконографији њених појединачних епизода. Прва слика – *Давид, пастир и музичар* – ликовно је сведочанство комплексних културолошко-уметничких трансфера, који су се одиграли још у ранохришћанском периоду. Наиме, антички хеленистички пандан старозаветној фигури богонадахнутог творца музике био је чувени музичар и религијски филозоф Орфеј, опеан у I веку п. н. е. у Хорацијевој песми *Уметност поезије* или на прелазу ера у Овидијевом епу *Метаморфозе*.¹⁹⁷⁷ Символичним изједначавањем Орфејеве космичке музике, која је очаравала дивље звери и покретала дрвеће и стење, те доводила до мира и хармоније у природи, са богоумилном музиком Давидових псалама, у хебрејској уметности је слика митолошког песника хеленизма преточена у представу псалмопојца Давида.¹⁹⁷⁸ Такво поређење је основна идејна потка Давидових портрета који су се сачували у мозаичкој декорацији синагога у Дури Еуропосу (245/246) и Гази (508), где је, наподобје античких приказа чувеног песника грчке митологије, старозаветни цар представљен у владарском костиму и са лиром у рукама окружен животињама.¹⁹⁷⁹ Иако су Византинци били упознати са типолошком музичком везом између божански инспирисаних песника, у списима ранохришћанских апологета преовладавало је друкчије орфејско тумачење. У оквиру религијског синкретизма, карактеристичног за касноантичку и ранохришћанску епоху, црквени оци християнизовали су лик Орфеја, повезавши га са прасликом Доброг пастира, због кога ће *вук боравити с јагњетом, и рис лежати са јаретом* (Ис 11: 6–8) и који *душу своју полаже за овце* (Јн 10: 11).¹⁹⁸⁰ То потврђују ликовна остварења у катакомбама и на саркофазима из првих векова нове ере, где је представа Орфеја као Доброг пастира употпуњена древним мотивима снажне христолошке симболике, попут оваца, голубица или пауна.¹⁹⁸¹ Иако наизглед различите, хебрејска и хришћанска контекстуализација фигуре митског песника биле су повезане заједничком идејом месијанског карактера, оваплоћеној

¹⁹⁷⁶ За постулате античког и ранохришћанског минијатурног сликарства v. *Уздизање Саула на царски престо* (fol. 2^v).

¹⁹⁷⁷ О митском музичару Орфеју, коме је Аполон даровао своју лиру, а Музе су га научиле музицирању v. J. B. Friedman, *The figure of Orpheus in Antiquity and the Middle Ages*, Ann Arbor, Mich. 1965, 4–59 (doctoral dissertation, Michigan State University); Grevs, *Grčki mitovi*, 100–104; *Orpheus*, in: ODB III, 1538 (P. A. Agapitos, A. Cutler, C. Brown Tkacz).

¹⁹⁷⁸ Детаљније о Давиду као музичком ствараоцу v. (...) *пјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем*.

¹⁹⁷⁹ Friedman, *The figure of Orpheus*, 196–212; A. Culer, *Transfigurations. Studies in the dynamics of Byzantine iconography*, University Park – London 1975, 45–49; Jensen, *Understanding early Christian art*, 41–42, 62, fig. 8; A. Ovadiah, *The symbolic meaning of the David-Orpheus image in the Gaza synagogue mosaic*, *Liber Annuus* 59 (Jerusalem 2009) 301–308; Xeravits, *The reception of the figure of David*, 74–77, 84–86, figs. 2, 8. Детаљно о иконографским карактеристикама Орфејевих портрета у античкој уметности v. Friedman, *The figure of Orpheus*, 115–212.

¹⁹⁸⁰ За исцрпни преглед тумачења Орфејевог лика од стране црквених отаца ранохришћанског периода v. Friedman, *The figure of Orpheus*, 60–114. Cf. Culer, *Transfigurations*, 49–52. О Христу Добром пастиру v. *Good Shepherd*, in: ODB II, 860 (A. Kazhdan, N. P. Ševčenko); M. DeCock, *The Good Shepherd of John 10: a case study of New Testament exegesis in the schools of Alexandria and Antioch*, *Studia patristica* 91 (Leuven–Paris–Bristol, CT 2017) 63–70. За систематизовани преглед патристичких коментара грчких и латинских аутора на Христову параболу о Добром пастиру у Јн 10: 1–21 v. *John 1–10*, 337–354.

¹⁹⁸¹ Jensen, *Understanding early Christian art*, 95, 119–120, 126.

у лику старозаветног Господњег помазаника Давида, односно новозаветног Месије Христа. Типолошке слике инспирисаног орфејског музичара Давида у хебрејској уметности значајно су сведочанство старине ликовног обрасца коришћеног за приказивање традиционалног аутора псалама, неизоставно у илустрованим псалтирима средњег века, те и у српском рукопису. Изузев Хамилтон псалтира, у коме су, исцрпним илустровањем појединачних стихова, раздвојени прикази Давида пастира и Давида музичара (fols. 40^r, 41^v), сви псалтири *маргиналног типа* сачували су исту сажету слику Јесејевог сина међ стадом оваца, са одређеним инструментом у рукама.¹⁹⁸² С друге стране, представе Давида музичара у *аристократским псалтирима* припадају другој ликовној рецензији теме, усклађеној са природом и формалним карактеристикама тог типа псалтира, те је на целостраничним минијатурама приказан цар Давид, у владарском костиму и на раскошном престолу, како музицира.¹⁹⁸³

Старозаветна сага о победи нејаког младића Давида, наоружаног једино вером у Господа и каменом, над моћним и неустрашивим дивом Голијатом у пуној војној опреми једна је од најпознатијих библијских прича, описана у седамнаестом поглављу *Прве књиге Самуилове*. Драматични наратив о Давидовом тријумфу над филистинским горостасом заснива се на значајној историјско-догматској теми Господњег благослова над Давидом, неодвојивој од Давидовог портрета у псалтиру и Светом писму.¹⁹⁸⁴ Иако је централни литерарни мотив 1Сам 17 сусрет две старозаветне личности на бојном пољу, теолошка садржина приче посебно долази до изражаја ако се узму у обзир и догађаји који јој претходе, односно Саулова сумња у Давидову способност да порази Голијата [*А Саул рече Давиду: не можеш ти ићи на Филистејина да се бијеш с њим, јер си ти дијете, а он је војник од младости своје* (1Сам 17: 33)]. Јесејев син образложио је израиљском владару на чему почива његова вера у војну победу епизодом из његовог пређашњег пастирског живота. Наиме, својевремено је млади Давид, да би заштитио своје стадо, голим рукама убио дивље звери, лава и медведа (1Сам 17: 34–37). Потпуно предан вери у Господа над војскама и његовој божанској заштити, јер га је он избавио из чељусти звери, Давид верује и у тријумф над *неверником* који је ружио име Израиљевог Бога. Тематски паралелизам двеју борби будућег старозаветног цара открива да срж приче није историјски ратнички наратив, већ теолошка димензија Господњих акција кроз његовог Помазаника, младог Давида.¹⁹⁸⁵

Комплексна и многострука мрежа христолошких мотива, која је још у ранохришћанском периоду обликовала лик Давида и Христа Доброг пастира, утицала је и на алегоријску и типолошку егзегезу епизоде Давидове борбе са лавом и медведом. Иако

¹⁹⁸² V. supra.

¹⁹⁸³ V. supra. За музичке портрете цара Давида у *псалтирима аристократског типа* в. *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v). За одлике илуминације *аристократских псалтира* в. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

¹⁹⁸⁴ За текстуалну егзегезу 1Сам 17 в. M. Dulaey, *La lutte de David contre les monstres: le lion, l'ours, Goliath (1 R 17)*, in: *Rois et reines de la Bible au miroir des Pères*, ed. idem et al., Strasbourg 1999, 7–51; A. Yadin, *Goliath's armor and Israelite collective memory*, VT 54/3 (2004) 373–395; A. Rofé, *David overcomes Goliath (1 Samuel 17). Genre, text, origin and message of the story*, Henoah 37/1 (Torino 2015) 66–100; S. Hasegawa, *David and Goliath: toward a dialogue between archaeology and biblical studies*, in: *"Now it happened in those days". Studies in biblical, Assyrian, and other ancient Near Eastern historiography presented to Mordechai Cogan II*, ed. A. Baruchi-Unna et al., Winona Lake, IN 2017, 607–622.

¹⁹⁸⁵ Исцрпно о теолошком значају и блискоисточним иконографским основама представа *Давид убија лава и медведа* в. A. Danilović, *Rescued from the lion's paw - the motifs of lions and bears in 1Sam 17: 34–37*, *Astra Salvensis* 1/2021 (Sibiu 2021) 73–89.

наизглед жанровска епизода из Давидовог пастирског живота није била значајна тема у делима источнохришћанских црквених отаца, неколицина аутора указала је на чињеницу да је, спасавањем својих оваца из чељусти крволочних животиња, Давид постао праслика Христа Доброг пастира, који је спасио Очево стадо победивши смрт и омогућивши вечан живот након васкрсења (Јн 10: 1–30). Последично, алегоризује се и значење мотива лава и медведа, који постају ознаке демонских сила, зла и саме смрти (свети Хиполит Римски и Ориген).¹⁹⁸⁶

Поред христолошког тумачења Давидове борбе са зверима, врло је алузивно и место мотива поражавања лава у античкој блискоисточној владарској идеологији и иконографији. С обзиром на то да су археолошка истраживања потврдила да су у области Блиског Истока својевремено живели и лавови и медведи, реално искуство које је антички човек имао при сусрету са тим крволочним животињама се, неминовно, преточило у књижевне теме фаталних борби, најпре са лавовима, употребљене у функцији истицања великог херојства појединаца. Оваплоћујући идеје тријумфа над страхом и животним опасностима, те способности владања, мотив убијања лава постао је значајан део иконографије царског лова блискоисточног владара; голоруким убијањем животиње, владар постаје симбол стабилности и нације, поражавајући снаге хаоса.¹⁹⁸⁷ Древна владарска симболика чина убијања лава указује на то да је једноставна прича о херојству младог псалтира уз помоћ Господа, која следи након старозаветне епизоде Господњег одрицања од Саула, који није поштовао његове заповести (1Сам 15), заправо била обогашена и владарском симболиком и словила за почетак Давидовог уздизања на израиљски престо.

Слике Давида који поражава дивље звери повремено се јављају уз портрет младог пастира и музичара уз стихове Пс 151 у средњовековним *маргиналним псалтирима*.¹⁹⁸⁸ Приметно је да је у старијим илустрованим књигама псалама, као и на два Давидова сребрна тањира (Њујорк, Метрополитен музеј, *Inv. no. 17.190.394*), старозаветни догађај представљан двема јасно раздвојеним епизодама у оквиру једне композиције – голоруко убијање лава и поражавање медведа ударцима пастирског штапа [Хлудовски (fols. 147^v, 148^r), Лондонски (fol. 188^v), Барберини (fol. 248^r)]. Малобројне представе у позносредњовековним илустрованим псалтирима показују да је представа с временом иконографски сажета. У Томићевом псалтиру сачуван је схематски приказ истовременог пораза двеју животиња (fol. 247^v), налик композицији у српском рукопису, док је у Кијевском псалтиру Давид приказан како убија само лава пастирским штапом (fol. 205^r).¹⁹⁸⁹ С обзиром на донекле жанровску природу сцене (наспрам композиције *Давид убија Голијата* која је била погодна за ликовно извођење у монументалној форми), слика *Давид убија лава и медведа* није чинила део ликовног репертоара *аристократских псалтира*. Изузетно, засебне и иконографски развијене сцене убијања медведа пастирским штапом и голоруког убијања лава налазе се на целостраничној минијатури испред Пс 1 на почетку Псалтира Василија II из с. 1004. године (Венеција, Библиотека Марћана, *Cod. Gr. 17*, fol. IV^v), док се поједностављени приказ убијања лава појављује у млађем светогорском псалтиру са одама из XIII века (Атос, Манастир Ставроникита, *Cod. Stavv. 57*, fol. 5^r).¹⁹⁹⁰ На

¹⁹⁸⁶ С друге стране, поједини аутори, попут светог Јована Златоустог, одбацују алегоричко тумачење старозаветног догађаја и објашњавају Давидову победу искључиво Господњом помоћи и заштитом. О историји егзегезе 1Сам 17: 34–37, са патристичким изворима v. *Ibid.*, 86–88.

¹⁹⁸⁷ О блискоисточној иконографији представа владара који убија лава v. *Ibid.*, 77–86.

¹⁹⁸⁸ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Psaume 151.

¹⁹⁸⁹ За основне податке о наведеним композицијама v. *supra*.

¹⁹⁹⁰ Cutler, *The aristocratic psalters*, 26, 117, fig. 413.

основу сачуваних ликовних представа, може се закључити да су старије композиције верније осликавале основни библијски текст који је садржао детаљни опис Давидових појединачних борби са лавом и медведом [*Ја потрчах за њим, и ударих га, и отех му из чељусту; и кад би скочио на ме, ухватих га за грло, те га бих и убих* (1 Сам 17: 35)], те да су боље одражавале иконографску традицију илустроване *Прве књиге Самуилове*, која је првобитно послужила као ликовни предлошак за извођење старозаветне епизоде. Међутим, на формирање иконографије утицали су и елементи блискоисточне владарске и религиозне иконографије, сачувани у хеленистичкој уметности и вероватно присутни у предиконокластичкој епохи, попут владарских слика борби са лавом и представа Митре која убија бика.¹⁹⁹¹

Иконографски веома поједностављене слике *Сукоб Давида и Голијата* и *Давид убија Голијата* у Минхенском псалтиру начелно се могу повезати са композицијама на сребрном Давидовом таџиру (613–629/630) (Њујорк, Метрополитен музеј, *Inv. no. 17.190.396*) и деценијама млађим остварењем у псалтиру *Par. Gr. 139* из X века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 4^v), заснованим на заједничком предиконокластичком ликовном предлошку илустроване Самуилове књиге.¹⁹⁹² Заједничке одлике најстарије ликовне рецензије Давидове и Голијатове борбе и представљених сцена у српском рукопису су развијање наратива двома епизодама и мотив филистинске војске, која бежи након Голијатовог страдања. С друге стране, најстарији обрасци погубљења Голијатовог, у лежећем положају са Давидом који му прилази са леђа, веома рано замењени су конфронтацијом двојице супарника лице у лице, са клечећим Филистејцем, а вероватно под утицајем житијних илустрација страдања светих од мача.¹⁹⁹³ Наративније двоепизодно решење, али без присуства Голијатових војника, примењено је и у јединој сачуваној илустрованој Књизи царева из XI века (fols. 23^v, 24^r) и већини *псалтира аристократског типа*.¹⁹⁹⁴ Традиционалне псалтирске илустрације Пс 151 у *маргиналним псалтирима*, пак, сведене су само на главне учеснике и тренутак убијања Голијата. Изузетно, развијеније представе налазе се једино још у Ватиканском и Томићевом псалтиру. Чињеница да се само у Минхенском и Томићевом псалтиру може наћи приказ претеће подигнутог мача најпре у рукама Голијата, па тек код Давида, што је супротно старозаветном тексту – *И притрчав Давид стаде на Филистејина, и зграби мач његов и извуче га из корица и погуби га и одсијече му главу* (1 Сам 17:51) – указује на засебни иконографски образац за сцену, који је посредно или непосредно употребљен у јужнословенским рукописним споменицима.¹⁹⁹⁵ Имајући на уму заједничке тематско-иконаграфске елементе, може се закључити да су сцене у српском кодексу, наспрам уобичајених илустрација наслова и шестог стиха Пс 151 у *маргиналним псалтирима*, много ближе најстаријим иконографским предлошцима сцене.

¹⁹⁹¹ Wander, *The Cyprus plates*, 101–102, figs. 7, 8, 17. За владарске слике сукоба са лавовима у блискоисточној уметности v. supra. За основне податке о иранском култу сунчаног божанства Митре v. *Mithraism*, in: ODB II, 1385–1386 (R. F. Taft).

¹⁹⁹² Weitzmann, *Prolegomena*, 97–106, figs. 1–2; Wander, *The Cyprus plates*, 97–99, fig. 5; Cutler, *The aristocratic psalters*, 64–65, fig. 248.

¹⁹⁹³ Weitzmann, *Prolegomena*, 103.

¹⁹⁹⁴ Lassus, *Livre des Rois*, 52–53, pl. XI, fig. 42, pl. XII, fig. 43a.

¹⁹⁹⁵ Ихор Шевченко забележио је да остаје нејасно који је текстуални изор за мач у Голијатовим рукама. V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 145.

III. 5. БИБЛИЈСКЕ ОДЕ (FOLS. 186^v–203^r)

С обзиром на то да је источнохришћанско песништво комплексно устројени систем догматских истина изражених у поетском облику, иако најпознатији, псалми нису били једине библијске песме које су обележиле историју религиозног и литургијског појања.¹⁹⁹⁶ Значајан део црквене поезије представља и корпус библијских ода, текстова хвале и молитве, поетске, изразито емоционалне природе, који су преузети из старозаветних, новозаветних и апокрифних књига и који су *потпуно слични, како по унутрашњем карактеру тако и по спољашњој форми, псалмима и као излив узвишеног одушевљења спадају у најодабраније поетске делове Св. Писма.*¹⁹⁹⁷

У Светом писму и у најстаријим хришћанским списима често се појављују недовољно дефинисани термини који се односе на појање и црквене песме (псалми, библијске песме, химне), те је тешко утврдити најстарију историју употребљавања библијских ода. С обзиром на речи светог апостола Павла: *Ријеч Христова да се богато усели међу вас, у свакој премудрости учећи и свјетујући сами себе са псалмима и појањем и пјеснама духовнијем, у благодати пјевајући у срцима својима Господу* (Кол 3: 16), може се наслутити да су се библијске оде певале већ почетком нове ере. То потврђују и забелешке о певању библијских песама у ранохришћанским делима, попут *Педагога* светог Климента Александријског или *Црквене историје* светог Евсевија Цезарејског, и описа ода као *песмама које су певали пророци и анђели*. Не дуго затим, црквени оци IV и V столећа, истичу оде као интегрални део дневног богослужбеног круга, посебно значајне у оквиру васкршње литургијске праксе (свети Атанасије Александријски и Кирил Александријски).¹⁹⁹⁸ Поетска природа стихова у највећој мери преузетих из Светог писма неупитно је утицала на то да је флорилегијум ода, веома рано, сигурно већ почетком III века, постао врста песничког додатка колекцији псалама. Томе сведочи византијска рукописна традиција у којој се библијске песме налазе, не у форми самосталних рукописних споменика, већ уз псалме у богослужбеним књигама псалтира, часослова и антифонара.¹⁹⁹⁹

Најстарија сачувана колекција четрнаест библијских ода са литургијском употребном вредношћу, која следи псалме, налази се у александријском рукопису Светог писма из V века, *Codex Alexandrinus* (Лондон, Британска библиотека, *Royal MS 1 D V–VIII*, fol. 564^v–569^r).²⁰⁰⁰ Међутим, током рановизантијског периода скуп библијских ода значајно је варирао и у броју и у распореду. Било је потребно неколико векова да колекција ода коначно добије одређену врсту стабилног формата. Старија верзија флорилегијума, од четрнаест песама, и други разнолики текстуални преписи ода, средином VIII столећа

¹⁹⁹⁶ Почетком II века, римски државник и филозоф Плиније Млађи (63–113) обавештава цара Трајана (53–117) да је певање био неизоставни део религијског обреда хришћана тога доба. V. J. G. Cook, *Roman attitudes toward the Christians*, Tübingen 2010, 148–50. О значају појања у историји источног хришћанства v. Мирковић, *Православна литургија I*, 210–211, 216–221; Knust, Wasserman, *The Biblical Odes*, 341–365.

¹⁹⁹⁷ Мирковић, *Православна литургија I*, 215.

¹⁹⁹⁸ Κλημεντος του Αλεξανδρεως, *Παιδαγωγός*, in: PG 9, 440B–445B (ANF II, 215–218); Εὐσεβιος τοῦ Παμφίλου, *Εκκλησιαστικῆς Ἱστορίας*, in: PG 20, col. 513A (*The Ecclesiastical history of Eusebius Pamphilus, bishop of Caesarea*, in *Palestine*, trans. I. Boyle, New York 1856, 213).

¹⁹⁹⁹ Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији*, passim.

²⁰⁰⁰ За исцрпну студију о библијским одама у рукопису *Codex Alexandrinus* v. J. A. Miller, „*Let us sing to the Lord*“: *the Biblical Odes in the Codex Alexandrinus*, Milwaukee 2006, passim (doctoral dissertation, Marquette University). Cf. Mearns, *The Canticles*, 8, 9, ; Knust, Wasserman, *The Biblical Odes*, 349–352. За дигитализовано издање александријског рукописа v. https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_1_D_VIII [21. 11. 2021.].

преточени су у збирку од девет библијских песама (уз поједина одступања), која је имала истакнуто место у византијској и српској средњовековној богослужбеној пракси и рукописној традицији.²⁰⁰¹

У време процвата византијске црквене химнографије, која се везује за личности чувених византијских мелода попут Андрије Критског (с. 650–726/740), Јована Дамаскина (с. 676–749) и Теодора Студита (759–826), девет библијских ода искоришћено је за стварање сложене поетске структуре канона – тематски различитих песама обједињених тоном и акростихом, а посвећене једном догађају или празнику. Друга библијска ода је, услед свог покајничког карактера, најчешће изостављана у канонима и појављивала се изузетним случајевима (канони појани у време Великог поста). Стихословље канона настало на основу девет библијских ода чинило је средишњи део последовања јутрења, које је извођено након појања псалама, читања јеванђеља и ђаконске јектеније.²⁰⁰²

Традиционалних девет библијских ода, историјског, пророчког, христолошког и есхатолошког карактера, обухвата следеће песме:²⁰⁰³

1. Прва ода Мојсијева (Изл 15: 1–19) – песма захвалности коју су певали пророк Мојсије и цео Израил након чудесног преласка кроз Црвено море и изласка из Мисира;²⁰⁰⁴
2. Друга ода Мојсијева (Понз 32: 1–43) – песма прекора пророка Мојсија пред његову смрт на гори Навав упућена Израилу због њихових грехова пред Господом током четрдесет дугих година лутања по пустињи;²⁰⁰⁵
3. Ода пророчице Ане (1Сам 2: 1–10) – химна радости и захвалности коју је испевала пророчица Ана због рођења сина Самуила;²⁰⁰⁶
4. Ода пророка Авакума (Ав 3: 2–19) – пророчанство пророка Авакума о теофанији Господа, односно о Христовом оваплоћењу, васкрсењу и победи над смрћу;²⁰⁰⁷

²⁰⁰¹ О библијским одама у источнохришћанском појању v. Mearns, *The Canticles*, 1–49, Мирковић, *Православна литургија* I, 215, 224–225; Н. Schneider, *Die Biblischen Oden im Christlichen Altertum*, Biblica 30 (Roma 1949) 28–65; idem, *Die biblischen Oden im Mittelalter*, Biblica 30 (Roma 1949) 479–500; idem, *Die biblischen Oden in Jerusalem und Konstantinopel*, Biblica 30 (Roma 1949) 433–452; idem, *Die biblischen Oden seit dem sechsten Jahrhundert*, Biblica 30 (Roma 1949) 239–272; *Odes*, in: ODB III, 1511–1512 (J. H. Lowden); *Библијске песме*, in: ПЭ V, 62–71 (А. А. Ткаченко, М. С. Желтов); Pappulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 14–16.

²⁰⁰² О развоју канона у источнохришћанској религиозној и литургијској поезији v. Мирковић, *Православна литургија* II/1, 26–27; idem, *Православна литургија* I, 223–226; *Канон*, in: ПЭ XXX, 204–212 (М. С. Желтов, А. Халдеакис, И. В. Старикова).

²⁰⁰³ Мирковић, *Православна литургија* I, 224.

²⁰⁰⁴ О структури и теолошким одликама Маријамине песме након преласка преко Црвеног мора v. Н. K. Tervanotko, *Denying her voice: the figure of Miriam in ancient Jewish literature*, Göttingen 2016, 43–60.

²⁰⁰⁵ О поетским и тематским одликама друге библијске оде, у којој су елементи мудроносне песме подучавања Израила спојени са есхатолошком мотивом одмазде над Израилем услед његових сагрешења v. S. Weitzman, *Lessons from the dying: the role of Deuteronomy 32 in its narrative setting*, *The Harvard Theological Review* 87/4 (1994) 377–393; М. Thiessen, *The form and function of the Song of Moses (Deuteronomy 32: 1–43)*, *JBL* 123/3 (2004) 401–424.

²⁰⁰⁶ О догматском значају Анине химне и егзегези старозаветног наратива у 1Сам 1–2 v. Т. J. Lewis, *The textual history of the Song of Hannah: 1 Samuel II 1–10*, *VT* 44/1 (1994) 18–46. О интертекстуалним везама Анине химне и Пс 112 v. М. Grohmann, *Psalms 113 and the Song of Hannah (1Sam 2: 1–10). A paradigm for intertextual reading?*, in: *Reading the Bible intertextually*, ed. R. B. Hays et al., Waco 2015, 119–135.

²⁰⁰⁷ За садржину и симболику Молитве пророка Авакума v. В. Margulis, *The Psalm of Habakkuk: a reconstruction and interpretation*, *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 82/3 (Berlin 1970) 409–442; J. W. Watts, *Psalmsody in prophecy: Habakkuk 3 in context*, in: *Forming prophetic literature. Essays on Isaiah and the Twelve in honor of John D. W. Watts*, ed. J. W. Watts, P. R. House, Sheffield 1996, 209–223. На концу последњег стиха Авакумове молитве налази се упутство за музичко извођење песме [*Начелнику пјевачком уз жице моје*

5. Ода пророка Исаије (Ис 26: 9–20) – есхатолошка тужбалица коју је испевао пророк Исаија поводом будућег Господњег суда;²⁰⁰⁸
6. Ода пророка Јоне (Јон 2: 3–10) – Јонина молитва за спас Господу из утробе кита који га је прогутао и у коме је боравио три дана и три ноћи;²⁰⁰⁹
7. Ода јеврејског младића Азарије (Дан 3: 26–51) – колективна тужбалица грешног јеврејског народа и молитва за спасење Господу (Дан 3: 26–45) праћена краћим прозним нарративом о спасењу тројице младића из пећи огњене, светих Ананија, Азарија и Мисаила, који су Господњом благодати избегли казну цара Навуходоносора и смрт у пламену ужарене пећи (Дан 3: 46–51);²⁰¹⁰
8. Ода тројице младића у пећи огњеној (Дан 3: 52–90) – величанствена химна Ананије, Азарија и Мисаила поводом њиховог чудесног спасења из пећи огњене;²⁰¹¹
9. Ода пресвете Богородице (Лк 1: 46–55) и ода првосвештеника Захарије, оца Јована Крститеља (Лк 1: 68–79) – две обједињене радосне химне захвалности коју су испевали Марија, поводом чудесног безгрешног зачећа у њеној утроби, и Захарија, након рођења свога сина Јована и повратка његове моћи говора.²⁰¹²

Неизмерни допринос иконографском истраживању илустрованих библијских ода дао је немачки историчар уметности Курт Вајцман. Изучавајући ликовни програм ода у *аристократским псалтирима*, Вајцман је поставио научне темеље за утврђивање иконографског порекла појединачних слика повезавши их са илустрованим верзијама њихових литерарних предлога одакле су се композиције пренеле у рукописе различите текстуалне садржине.²⁰¹³ У Минхенском псалтиру налази се уобичајених девет библијских ода чији сликани украс често одступа од традиционалног ликовног програма који прати библијске песме у илустрованим средњовековним псалтирима.²⁰¹⁴ За разлику од

(Ав 3: 19)], које је сведочанство о старини певачког извођења библијских ода. О сродним музичким насловима псалама v. увод поглавља дисертације III. 4. *Илустрације псалама (fols. 7^v–186^r)*.

²⁰⁰⁸ О есхатолошким карактеристикама Исаијине молитве у Ис 26: 9–20 v. D. C. Polaski, *The politics of prayer: a new historicist reading of Isaiah 26*, *Perspectives in Religious Studies* 25 (1998) 357–371.

²⁰⁰⁹ За теологију молитве пророка Јоне v. Y. Steenkamp, G. T. M. Prinsloo, *Another look at Jonah 2*, *OTE* 16/2 (2003) 435–452.

²⁰¹⁰ Седма и осма библијска ода, које се у Старом завету налазе након Дан 3: 23, припадају групи деутероканонских текстова Светог писма грчке Септуагинте и њених превода. Првобитно апокрифно порекло ода у јудаизму потврђује њихов изостанак у традиционалном мазоретском старозаветном тексту. У источнохришћанским круговима, пак, Азаријина молитва и химна тројице младића у пећи огњеној уживала је велики углед још од ранохришћанског периода и појављује се као део најстарије колекције библијских ода већ у александријском рукопису Светог писма из V века (Codex Alexandrinus). Искрпно о структури, темама и симболици седме и осме библијске оде v. *Вавилонске отроки*, in: ПЭ VI, 481–486 (С. И. Никитин et al.) (са прегршт патристичких извора и подацима о најстаријој литургијској употреби у источнохришћанској цркви).

²⁰¹¹ Услед своје значајне пасхалне симболике, химна тројице јеврејских младића имала је истакнуту богослужбену улогу на Велику суботу. V. *Ibid.*

²⁰¹² О заједничким елементима литерарних композиција (обећање Господњег гласника и испуњење његове месијанске речи), темама Богородичине и Захаријине химне и догматској садржини и литургијској улози девете библијске оде v. T. Hieke, *Ein Psalm, der von der Zuverlässigkeit der Lehre überzeugt: Das Magnificat (Lk 1,46-55) als Brückentext zwischen zwei Geschichten Gottes mit seinem Volk*, in: *Trierer Theologische Zeitschrift* 116 (2007) 1–26; D. S. Kulandaisamy, *The tender mercy of God in the Magnificat (Lk 1: 46–55)*, *Ephemerides Mariologicae* 66 (Madrid 2016) 61–74.

²⁰¹³ Weitzmann, *The Ode pictures*, 67–84.

²⁰¹⁴ Колекција библијских ода у српском рукопису истакнута је већ у једној од најстаријих студија посвећених извучавању хришћанских религиозних песама. V. Mearns, *The Canticles*, 38–39. Приликом компаративне анализе илустрација библијских ода Минхенског псалтира са одговарајућим *маргиналним* осликаним псалтирима са одама биће изостављене минијатуре Утрехтског (fols. 83^v–91^v) и Ватиканског

илустровања псалама у српском рукопису, у оквиру ког је уметник промишљено распоређивао минијатуре уз одређене стихове, композиције мањег формата које прате оде најчешће су схематски постављене уз почетне стихове библијске песме. Промена ликовних начела у организацији целине текста и слике у сликаном циклусу библијских ода у Минхенском псалтиру заснива се на чињеници да се литерарни предлошки минијатура најчешће налазе изван илустрованих стихова, те се композиције најчешће нису везивале за појединачне стихове ода.

Прва библијска ода – Мирјам игра коло с девојкама Израилља (fol. 186^v) (сл. 205)

ὠδ(η) α της Μαριαμνης αδελφης του Μωυσεως (између заставице и минијатуре)
маријамні сестра мѡнсеѡва, прѣшѣдші трѣдноє морѣ нграєть хорѡ, | сѣ прочіімі д(ѣ)камн (доња маргина)²⁰¹⁵

Изл 15: 20–21: *И Марија пророчица сестра Аронова узе бубањ у руку своју; а за њом изидоше све жене с бубњима и свиралама. И отпеваше им Марија: певајте Господу, јер се славно прослави; коња и коњаника врже у море.*

Почетак текстуалне целине библијских ода у Минхенском псалтиру означен је правоугаоном заставицом у врху странице: плави разбокорени цветови уписани у вишете насликани су на интензивно златном фону. Илустрација оде налази се непосредно испод. У средишту композиције представљена је Аронова сестра Мирјам, одевена у црвену хаљину и плави огртач који се вијори у античком маниру. Мирјам подиже руке и плеше; левицом замахује тканином беле боје, док у десној руци држи мању, истоветну тканину. Око Аронове сестре насликано је развијено коло отвореног типа сачињено од пет младих израиљских девица, одевених у хаљине разноликих боја и обнажених руку, које се међусобно држе за руке. Слика је пажљиво представио драперије девојачких хаљина, испод којих се назире карактеристични играчки покрети, односно пребацивање десне ноге преко леве. Девојка коловођа такође маше високо подигнутом белом марамом која се вијори. Једна од жена у колу на раменима носи малено дете, док им се још два детета придружују хватајући је за руке. Деца су одевена у једноставне дуге кошуљице. У горњем делу композиције Мирјам окружују свирачи. Са десне стране Аронове сестре насликане су три девојке занете музиком и игром: две златним палицама ударају у малени бубањ и кастањете, а трећа шири руке у плесачком заносу.²⁰¹⁶

псалтира (fols. 265^v–288^v), с обзиром на њихов изузетно наративни ликовни програм и композиције које су оригиналне творевине настале директним преношењем стихова ода у слике. За ликовне представе библијских ода у наведеним псалтирима v. De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 44–49; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 30, pl. 28, fig. 86; Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, pl. 2: 10, 11, 22, 28, pl. 4: 13, 15, 16, pl. 5: 8, pl. 6: 2, pl. 9: 7, pl. 12: 2, pl. 13: 5, 11, pl. 14: 8, 13, pl. 16: 16, pl. 17: 16, pl. 18: 15, pl. 20: 5, 11, 12, pl. 23: 4, 5, 7, pl. 25: 7, 14, pl. 26: 8, 9, 12, pl. 27: 7, 13, pl. 31: 8, 10, pl. 35: 6, pl. 36: 10, pl. 37: 10, 11, 16, pl. 40: 6, 17, pl. 42: 12, 13, 20, 22–24, 31, pl. 43: 14, pl. 44: 19, pl. 50: 4, pl. 51: 11, pl. 54: 10, pl. 56: 9, pl. 58: 16, pl. 64: 11, pl. 65: 14, pl. 66: 12, 14, pl. 68: 26, pl. 71: 19, 46, pl. 75: 11, 28, pl. 77: 17, 32, 37, pl. 83: 3, 10, pl. 84: 34, pl. 85: 3, pl. 86: 2–4, pl. 87: 4, 13, pl. 89: 3, 6, 7, pl. 90: 1, 2, 5–10, 13, 15, 20, 21–27, pl. 91: 1, pl. 92: 5, pl. 93: 7, pl. 94: 13, pl. 95: 58, 61, pl. 97: 11, 13, pl. 101: 7, 8, 31, 52, 56, pl. 105: 22, 23, 80, 88, 97, 111, figs. 117–118.

²⁰¹⁵ Jagić, *Einleitung*, XLI; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 145–146.

²⁰¹⁶ Сырку, *Стари српски рукописи* II, 54; Вучковић, *Неколико слика*, 113–114, сл. 6; Strzygowski, *Die miniaturen*, 68–69, Taf. XLVI, Bd. 107; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 250–251; Бојанин, *Забаве и светковине*, 323, сл. 11. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 234^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 246.

Илустрација прослављања величанственог преласка Израилља преко Црвеног мора (Изл 15: 1–21) и раскошна заставица изнад ње, насликане на самом почетку библијске песме, творе раскошни сликани увод у нову тематску целину Минхенског псалтира. Композициона схема слике *Мирјам игра коло с девојкама Израилља* обухвата приказ кола отвореног типа праћеног звуцима ударачких инструмената.²⁰¹⁷ Као и приликом иконографске анализе минијатуре *Људи копају и ору земљу* (fol. 131^v), Полихроније Сирку препознао је на илустрацији прве библијске оде у Минхенском псалтиру ликовна обележја народног српског кола и традиционалне женске српске средњовековне одеће.²⁰¹⁸ Међутим, уобичајени антички крој женских хаљина поновљен је више пута на минијатурама српског рукописа у разноликим контекстима, а коло отвореног или затвореног типа представљало је најпопуларнији облик групног плеса у средњовековном друштву, те наведена запажања не треба прихватити.²⁰¹⁹ Такође, сликање махања марамицом током плесања кола не може се идентификовати као национално обележје, већ један од уобичајених пропратних гестова средњовековне игре.²⁰²⁰

Класификујући различите ликовне рецензије илустрација прве библијске оде, Курт Вајцман закључује да су најстарије представе библијске песме обухватале упарене илустрације догађаја који су претходили преласку преко Црвеног мора (*Потера фараонове војске* и *Долазак Израелићана до Црвеног мора*) и догађаја који чине срж настанка тријумфалне песме захвалности поводом спасења народа Израилља (*Прелазак преко Црвеног мора* и *Мирјам игра коло с девојкама Израилља*) и да су биле преузете из данас изгубљене илустроване књиге *Изласка*.²⁰²¹ Најоширнији ликовни програм уз стихове прве оде, који обухвата све четири теме, сачувао се само у аристократском псалтиру с почетка XIII века, *Spen. Gr. 1* (Њујорк, Њујоршка јавна библиотека, fols. 365^{r-v}).²⁰²² Међутим, разнолика ликовна решења у илустрованим октатевсима XI и XII века и у *аристократским* и *маргиналним псалтирима* средњег века потврђују Вајцманову хипотезу.²⁰²³ У псалтирима *аристократског типа* сачувано је прегршт илустрација *Преласка преко Црвеног мора* и/или *Мирјаминог плеса*.²⁰²⁴ На страницама *маргиналних псалтира* сачувао се истоветни, тематско богати ликовни програм прве библијске оде.²⁰²⁵ У Пантократор 61 (fol. 206^r), Хлудовском (fol. 148^v), Лондонском (fols. 192^v–193^r), Барберини (fols. 249^r–250^r), Ватиканском (fols. 265^v–266^f), Хамилтон (fols. 243^v, 243^v) и Кијевском псалтиру (fols. 205^v–206^r) насликане су

²⁰¹⁷ За музичке инструменте приказане на илустрацији прве библијске оде у Минхенском псалтиру v. Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*, 104, 108, 119; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, 81, 87, sl. 17.

²⁰¹⁸ Сырку, *Стари српски рукописи* II, 54. Cf. *Људи копају и ору земљу* уз Пс 103: 5, 12, 14, 19–20 (fol. 131^v).

²⁰¹⁹ О средњовековном колу v. *Народ слави Господа игром* уз Пс 150: 4 (fol. 184^v) (са литературом). Са србизацијом илустрације прве библијске оде у Минхенском псалтиру не слаже се и: Вучковић, *Неколико слика*, 113–114, сл. 6.

²⁰²⁰ Бојанин, *Забаве и светковине*, 324.

²⁰²¹ За иконографски развој илустрација прве библијске оде v. Weitzmann, *The Ode pictures*, 69–71. Cf. *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r).

²⁰²² Weitzmann, *The Ode pictures*, 69–70, figs. 4a, 4b; Cutler, *The aristocratic psalters*, 56–57, figs. 211, 212.

²⁰²³ За илустрације Изл 15–16 у сачуваним октатевсима v. *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r).

²⁰²⁴ Cutler, *The aristocratic psalters*, 15–16, 22, 23, 24, 28, 30, 31, 34, 36, 37, 39, 41, 46–47, 49, 50, 61–62, 67, 75–76, 79, 82, 87, 88, 93–94, 105–106, figs. 5, 41, 45, 51, 52, 73, 80, 91, 107, 114, 119, 120, 131, 138, 161, 162, 177, 178, 183, 237, 253, 271, 272, 285, 293, 302, 311, 326, 369.

²⁰²⁵ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Cantique de Moïse.

сlike *Доласка Израелићана до Црвеног мора, Преласка преко Црвеног мора* и/или *Мирјаминог плеса*.²⁰²⁶ Изузетно је, пак, решење у Томићевом псалтиру, у коме су, у духу свечаног обележавања почетка библијских ода, све три сlike изведене засебно као целостраничне минијатуре (fols. 248^v–249^v).²⁰²⁷ Истоветна иконографија композиција *Мирјаминог плеса* у бугарском (fol. 249^v) и српском рукопису, оличена најпре у фигури Аронове сестре и њеног упечатљивог плавог огртача који се вијори, али и другим појединостима, несумњиво потврђује заједнички ликовни извор за извођење двеју сцена.²⁰²⁸ Може се претпоставити да је првобитни иконографски предложак садржао опширан ликовни програм уз прву оду, који је у Минхенском псалтиру сведен на једну сцену, која најверније представља стихове песме и њеног аутора, а и да је вероватно том приликом преузета и заставица са грчким насловом оде.

Друга библијска ода – Израилци граде архитектонско здање својом крвљу (fol. 190^r) (сл. 206)

Без натписа уз минијатуру.

Понз 32: 21–22: *Они ме раздражише на ревност онијем што није Бог, разгневише својим таштинама, и ја ћу њих раздражити на ревност онијем који није народ, народом лудијем разљутићу их. Јер се огањ разгорио у гњеву мојем, и горјеће до најдубљега пакла; спалиће земљу и род њезин, и попалиће темеље брдима.*

Дванаесторица голобрадих Израиљаца представљено је испред три зупчасто завршене црвене куле са једноставним порталима. У левом углу композиције насликан је младић предан послу: он пушта крв из подлактица двојице младића, који му пружају руке у повијеном, помирљивом ставу. Поточићи крви сливају се на тле правећи повећу бару. У тој крви стоји петорица младића, од којих тројица у првом плану подижу скуте својих хаљина. Групу младића у крвавој бари окружују две фигуре приказане како захватају крв са тла нејасним предметима малих димензија. Покрај њих, на десном делу минијатуре, двојица младића граде једну од кула. Први мистријом малтерише цркву крвљу Израелићана, а човек покрај њега држи спремну велику посуду пуну крви. Млади Израелићани приказани су у једноставним хаљинама разноликих боја (зелена, плава и црвена).

Друга библијска ода – Израилци гоне коњанике (fol. 191^r) (сл. 207)

тѣра едїнь, тисоушоу (горња маргина)

и двѣ т'моу (доња маргина)

Понз 32: 29–30: *Камо да су паметни, да разумију ово, и гледају на пошљедак свој! Како би један гонио тисућу, а двојица терала десет тисућа, да их није стијена њихова продала и Господ их предао?*

Између две сукцесивне минијатуре, спојене заједничком бордуром, исписан је текст друге половине стиха Понз 32: 30. На горњој слици Израиљац на коњу представљен је како дугачким копљем гони групу коњаника. Доња представа садржи истоветни приказ, само

²⁰²⁶ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 36, pl. 29; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 59, pl. 108, figs. 302, 303; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 148об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 142–143; *Киевская Псалтырь*, л. 205об, 206; Navice, *The Hamilton psalter I*, 464–465; II, figs. 209, 210; *The Barberini Psalter*, 144–145.

²⁰²⁷ Джурова, *Томичов псалтир I*, 111–112; II, ил. 69.

²⁰²⁸ Stichel, *Außerkanonische Elemente*, 178–179; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 251.

што на њој двојица Израјљаца прогањају већу скупину коњаника. Сви ратници су приказани у пуној ратничкој опреми (кратке тунике са позлаћеним панцирима и калпаци на главама) на коњима у трку различитих боја (плава, црвена и црна). Коњаничке групе у бегу оживљене су и гестовима војника, од којих се неки нагињу преко седла и чврсто хватају за узде коња, а други се уплашено осврћу ка својим прогонитељима. Приметно је да је сликар с већом пажњом извео фигуре на коњима у првом плану, док су поједини војници у позадини заправо остали без коња.

Друга библијска песма – Христос Старац Дана (fol. 192^r) (сл. 208)

Без натписа уз минијатуру.²⁰²⁹

Понз. 15: 39–40: *Видите сада да сам ја, ја сам, и да нема бога осим мене. Ја убијам и оживљујем, раним и исцељујем, и нема никога ко би избавио из моје руке. Јер подижем к небу руку своју и кажем: ја сам жив до вијека.*

На композицији уметнутој у основни текст насликана је попрсна представа Христа Старца Дана [т̄ || х̄; вѣтъ|хн || дньми] у гризају. Приказан као човек средњих година, одевен у хитон и химатион, Старац Дана десном руком благосиља, док у левој држи полуразвијени свитак са исписаним почетком стиха Понз 15: 39: види|те | ви|ди|т[е]. Иза његовог ореола, са уписаним крестом и сигнатуром Ω О N, видљиви су и краци ромбоидног нимба, кисоиде.²⁰³⁰

Ликовни програм који прати другу библијску оду у Минхенском псалтиру специфичан је и по свом положају и по тематском одабиру ликовних тема. Наспрам уобичајеног постављања илустрација ода уз почетне стихове песама, ликовни прикази Мојсијеве песме из Понз 31: 1–43 распоређени су тик уз стихове које представљају.²⁰³¹ Имајући у виду порекло литерарног предлошка друге библијске песме, Курт Вајцман је претпоставио да су најстарије илустрације оде преузете из изгубљене осликане *Четврте књиге Мојсијеве*. С тим у вези, Вајцман је истакао једну од најстаријих наративних представа оде у аристократском псалтиру *Cod. Vatopedi 760* из XII века (Атос, Манастир Ватопед, fol. 270^r) – *Мојсије седи на стени и проповеда* и *Народ Израјља и Исус Навин слушају Мојсијеву песму*.²⁰³² Имајући на уму изузетно сличну представу истог старозаветног одељка сачуваног у илустрованом октатевху *Vat. Gr. 747* из XI века (fol. 212^v), може се закључити да се иконографија двеју сцена јесте заснивала на истим ликовним узорима, само је преносом слике из рукописа једне садржине у други композиција уобличена у друкчијем формату, пригодном ликовном украсу *псалтира аристократског типа*.²⁰³³ Међутим, врло брзо су у *аристократској* рецензији илустрованих књига псалама најстарији ликовни

²⁰²⁹ За све натписе који прате илустрације друге библијске оде v. Jagić, *Einleitung*, XLII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 146–147.

²⁰³⁰ За иконографски опис свих минијатура које прате другу библијску оду v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 69–71, Taf. XLVII, Bd. 108, 109/110, Taf. XLVIII, Bd. 111, Abb. 30; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 252–253. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 237^v, 238^r, 239^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 246.

²⁰³¹ О положају илустрација библијских ода у Минхенском псалтиру v. supra.

²⁰³² Weitzmann, *The Ode pictures*, 71; Cutler, *The aristocratic psalters*, 109, fig. 386.

²⁰³³ Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 131–132, pl. XXXVI, fig. 112. О основним принципима осликавања средњовековних аристократских псалтира v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

прикази били замењени сликом *Мојсија прима Таблице закона* и/или *Мојсије проповеда народу Израиља*, које су недовољно прецизно изражавале комплексну садржину тужне Мојсијеве песме о гресима Израиља и одмазди Господњој,²⁰³⁴ и, коначно, Мојсијевим традиционалним ауторским портретом.²⁰³⁵ Слободне површине хартије у источнохришћанским *маргиналним псалтирима*, пак, нудиле су много веће могућности за илустрацију обиља мотива из друге библијске оде. Прилежно и доследно приказивање појединачних стихова карактеристично је за рукописне споменике средњевизантијског периода и обухвата иконографски блиске слике *Мојсије у молитви* уз Понз 32: 1, *Младић покрај старца* уз Понз 32: 7, *Орао изнад гнезда* уз Понз 32: 11, *Приношење жртве идолима* уз Понз 32: 17, *Дивље звери прождиру Израиљце* уз Понз 32: 24, *Израиљци гоне коњанике* уз Понз 32: 30 и *Христ на трону* уз Понз 32: 39–40 [Лондонски (fols. 193^v–197^r), Барберини (fols. 251^r–254^r) и Ватикански псалтир (fols. 268^r, 272^r)].²⁰³⁶ Ликовни програм је сведенији у псалтирима позног средњег века и покрај друге библијске оде појављује се композиције *Мојсије прима Таблице закона* у Хамилтон (fol. 245^v),²⁰³⁷ *Мојсије у молитви* у Томићевом (fol. 252^v)²⁰³⁸ и *Мојсије прима Таблице закона, Орао изнад гнезда* и *Дивље звери прождиру Израиљце* у Кијевском псалтиру (fols. 208^v, 209^v, 210^v).²⁰³⁹

Имајући на уму кратак преглед илустрација друге оде у средњовековним псалтирима, може се закључити да је ликовни програм у Минхенском псалтиру делом усклађен са традиционалним исцрпнијим осликавањем старозаветне псеме у *маргиналним псалтирима*, али су слике добиле монументалнију форму, иначе карактеристичну за илуминацију срског рукописа. Минијатура *Израиљци гоне коњанике* тематски одговара илустрацијама Лондонског, Барберини и Ватиканског псалтира. Међутим, сликар срског рукописа још више се посвећује прилежном ликовном уобличавању сваког дела стиха, те ствара две веома блиске композиције, користећи устаљене иконографске обрасце са историјских композиција из Давидовог живота.²⁰⁴⁰

Један од стихова друге библијске оде најбрементитији симболичким садржајем свакако је поетски исказ о вечности Господа Израиља (Понз 32: 39–40). Иако је исти стих илустрован сликама Христа на престолу у поменутих псалтирима средњевизантијског периода, ниједна од наведених илустрација није досегла теолошку дубину ликовног исказа у срском рукопису. Наиме, у жељи да што прецизније преточи у слику догму Господње безвремености и божанске природе, илуминатор одабира најпригоднију ликовну тему – иконографски тип Христа Старца Дана, којим се у средњовековној источнохришћанској уметности често представљао божански лик Оца. Међутим, наспрам илустрације *Света Тројица* (fol. 146^v) у истом рукопису покрај Пс 109, догматска садржина портрета Господа

²⁰³⁴ За илустрације треће библијске оде композицијама *Мојсија прима Таблице закона* и/или *Мојсије проповеда народу Израиља* v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 16, 17, 33, 54, 67, 94, 109, figs. 6, 14, 104, 200, 254, 327, 386.

²⁰³⁵ За илустрације треће библијске оде ауторским портретима пророка Мојсија v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 24, 30, 31–32, 37–38, 41, 50, 57, 62, 76, 87, 101, 114, figs. 53, 81, 92, 121, 139, 184, 213, 238, 273, 303, 351, 403.

²⁰³⁶ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 44–46; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 59–60, pl. 109, figs. 304–307, pl. 110, figs. 308–311; *The Barberini Psalter*, 145–147.

²⁰³⁷ Navice, *The Hamilton psalter* I, 465; II, fig. 211.

²⁰³⁸ Джурова, *Томичов псалтир* I, 112; II, ил. 70.

²⁰³⁹ Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 143; *Киевская Псалтирь*, л. 208об, 209об, 210об.

²⁰⁴⁰ Cf. *Авесалом гони Давида* уз наслов Пс 3 (fol. 10^v); *Саул гони Давида и Молитва Давидова* уз наслов Пс 17 (fol. 23^v); *Саул прогања Давида који се крије у пећини* уз наслов Пс 56 (fol. 73^v); *Разарање јерусалимског храма* уз Пс 78: 1 (fol. 106^v).

уз стихове друге библијске оде додатно је истакнута ромбоидним нимбом, који је словио за ознаку природе Тројичног божанства.²⁰⁴¹ Символичну улогу мотива кисоиде у карактеристичним догматским контекстима потврђују и илустрације *Вазнесење Христово* (fol. 61^r) и *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* (fol. 157^r).²⁰⁴² Стога се може закључити да представа *Христос Старац Дана* у Минхенском псалтиру ипак означава сва лица Свете Тројице, указујући на свеобухватну и безвремену природу Господа који је довео израелски народ до Канаана након Мојсијеве смрти. Целовитости симболике приказа доприноси и монохромни поступак осликавања лика који потврђује његову божанску и нематеријалну природу.²⁰⁴³

На концу, треба скренути пажњу и на прву илустрацију друге библијске оде, *Израиљци граде архитектонско здање својом крвљу*. Покушај анализе односа слике и текста, иначе једног од најзначајнијих фактора у обликовању ликовног програма Минхенског псалтира, на примеру слике изградње крвљу не доноси прецизне резултате.²⁰⁴⁴ Наиме, ликовни мотив страдања у сопственој крви начелно се може повезати са изузетним патњама којима ће Господ казнити израелски народ њиховом кривицом, а луцидност представе највероватније представља ликовни одјек Господњих речи из илустрованих стихова о *народу лудом*. Већ је истакнуто да је Мојсијев поетски исказ о гневу Господњем услед сагрешења Израиља у псалтирима представљен једино композицијом *Дивље звери прождиру Израиљце*. Наспрам те теме, минијатуриста Минхенског псалтира, служећи се мотивима градитељских радова који су већ били насликани на композицији *Изградња храма у присуству Давида музичара* (fol. 124^v), ствара потпуно оригинално ликовно решење без паралале у целокупној хришћанској уметности.²⁰⁴⁵

Трећа библијска ода – Песма пророчице Ане, мајке Самуилове (fol. 192^v) (сл. 209)

м(о)лѣнїѣ ѧннїн, матере самоуѣлїѣвї (доња маргина)²⁰⁴⁶

Наслов: *Молитва Ане, мајке Самуилове, песма трећа*.

У средишту композиције представљена је пророчица Ана. Самуилова мајка одевена је у плаву хаљину и мрки мафорион; моливано подиже руке ка сегменту неба из ког се помала рука Божија [рука | г(оспод)на] која је благосиља. Гоња партија минијатуре страдала је у великој мери, те су од лика свете жене остали виљиви једино делови златног ореола. Пејзаж у коме се пророчица Ана моли разуђен је помоћу три стабла чемпреса.²⁰⁴⁷

Смештена покрај наслова треће библијске оде, композиција *Песма пророчице Ане, мајке Самуилове* на уобичајени начин представља целу радосну песму посвећену Господу извођењем варијанте ауторског портрета пророчице Ане. С обзиром на *опити* карактер

²⁰⁴¹ О симболичкој вредности кисоиде v. *Вазнесење Христово* уз Пс 46: 5 (fol. 61^r). О једнакости три лица Свете Тројице v. *Приуговорљени престо* уз Пс 8: 1 (fol. 14^v).

²⁰⁴² Cf. *Вазнесење Христово* уз Пс 46: 5 (fol. 61^r); *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* уз Пс 118: 73 (fol. 157^r).

²⁰⁴³ О симболици технике гризаја у византијском сликарству v. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 157–158.

²⁰⁴⁴ За исцрпну анализу односа слике и текста у српском рукопису v. поглавље дисертације IV. 1. *Минијатуре Минхенског псалтира као ликовни одраз хришћанске интерпретације текста*.

²⁰⁴⁵ Cf. *Изградња храма у присуству Давида музичара* уз Пс 95: 6 (fol. 124^v)

²⁰⁴⁶ Jagić, *Einleitung*, XLII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 147.

²⁰⁴⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 71, Taf. XLVIII, Bd. 112; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 253. За одговарајућу композицију у страдалом Београдском псалтиру (fol. 239^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 246.

сlike, минијатура се заснива на традиционалној иконографској форми особе у молитви, неизоставној у илустровању библијских ода.²⁰⁴⁸ Међутим, једноставни приказ свете Ане у молитви покрај треће оде представља само завршну фазу комплексног вишевековног иконографског развоја ликовног програма који је пратио библијску песму. С обзиром на то да је текст оде преузет из *Прве књиге Самуилове*, разложно је претпоставити да су за њене најстарије илустрације употребљавани ликовни узорци из осликане верзије те старозаветне књиге. Богати ликовни програм који је пратио причу о Анином чудесном зачећу и рађању Самуила потврђује једина сачувана илустрована Књига царева из XI века, *Vat. Gr. 333*, на чијим листовима постоји велики број одговарајућих наративних композиција: *Елкана са својим женама*, *Фенином са децом и Аном* уз 1Сам 1: 1–2 (fol. 5^r), *Ана се моли Господу пред храмом и јеврејским првосвештеником Илијом* и *Првосвештеник Илија благосиља Ану* уз 1Сам 1: 9–14 (fol. 5^r), *Зачеће Самуилово (Елкана и Ана у загрљају)*, *Рађање Самуилово* и *Елкана и Ана разговарају о Самуиловом будућем животу у храму* уз 1Сам 1: 19–20, 22 (fol. 5^v) и *Елкана приноси жртву Господу* и *Самуило улази у храм Господњи* уз 1Сам 1: 24–28 (fol. 6^r).²⁰⁴⁹ Курт Вајцман уочио је изузетне сличности портрета свете жене под сегментом неба на минијатури *Ана се моли Господу пред храмом* са илустрацијама треће библијске оде у *псалтирима аристократског типа*, те исправно закључио да је дошло до преношења слике из илустрованог текста на основу кога је композиција првобитно настала у друге рукописане књиге одговарајуће текстуалне садржине.²⁰⁵⁰ Међутим, приликом употребе старозаветне наративне композиционе схеме у контексту илустровања ода, иконографски мотив маленог Самуила покрај мајке у *Vat. Gr. 333* од ликовног израза пророчанства о Анином зачећу и породу, то јест догађаја који ће тек уследити, постао је представа већ рођеног детета услед чијег рођења Ана и приноси химну Господу.²⁰⁵¹ Ликовни одједи најстаријих иконографских решења сачували су се на страницама неколико *аристократских псалтира* [*Cod. Suppl. Gr. 610* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 249^v) и *Cod. Wash. 3* из XI века (Вашингтон, Думбартон Оукс, fol. 75^r), и *Cod. Athens. 7* из друге половине XII века (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 237^r)], а исказани су најпре ликом Самуила, чије се рођење не помиње у трећој библијској оди, већ је засновано на прозном наративу из *Прве књиге Самуилове*.²⁰⁵² С временом, ликовни наратив о Анином зачећу и рађању се сажима, те традиционални ликовни украс оде, засигурно од XII столећа, чини само приказ пророчице у молитвеном положају или у дубокој проскинези испод сегмента неба.²⁰⁵³ У сведеним илустрацијама средњовековних *псалтира маргиналног типа*, пак, у највећем броју примера очувао се ликовни мотив разлога хвале, односно портрет маленог Самуила у рукама мајке [Пантократор 61 (fol. 212^r), Хлудовски (fol. 153^r),

²⁰⁴⁸ О симболици положаја на молитвеним портретима v. *Молитва пророка Мојсија* уз наслов Пс 89 (fol. 119^r).

²⁰⁴⁹ Lassus, *Livre des Rois*, 31–34, pl. I, figs. 1–2, pl. II, 3–4. О развоју иконографије илустрације старозаветног наратива о Анином породу v. К. Kim, *How Hannah was blessed with a son? The incubation type-scene in 1 Samuel 1:1–2:11*, in: eadem, *Incubation as a type-scene in the Aqhatu, Kirta, and Hannah stories*, Leiden–Boston 2011, 263–342.

²⁰⁵⁰ Weitzmann, *The Ode pictures*, 73–74.

²⁰⁵¹ *Ibid.*, 73.

²⁰⁵² V. Cutler, *The aristocratic psalters*, 16, 72, 94, figs. 7, 260, 328. Cf. Weitzmann, *The Ode pictures*, 73–74.

²⁰⁵³ За исцрпни преглед *псалтира аристократског типа* на чијим су се страницама сачували традиционални портрети свете Ане у молитви уз почетак треће библијске оде v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 24, 30, 32, 39–40, 41, 47, 50, 54, 62, 68, 76, 101–102, 109, 114, figs. 54, 82, 93, 132, 140, 163, 185, 201, 239, 255, 274, 352, 387, 404.

Лондонски (fol. 197^r), Барберини (fol. 256^r) и Кијевски псалтир (fol. 214^v)].²⁰⁵⁴ Поред изузетне композиције у Хамилтон псалтиру (fol. 250^v), која је несумњиво настала на основу предлошка осликаног одељка 1Сам 1: 24–28 и изузетно личи на слику *Елкана приноси жртву Господу* и *Самуило улази у храм Господњи* у *Vat. Gr. 333*, једноставни прикази Ане без детета у молитви Господу налазе се само у Бристолском (fol. 248^v) и Томићевом псалтиру (fol. 257^v).²⁰⁵⁵ Из тога следи да се у илустрацијама треће библијске оде у *маргиналним псалтирима*, с обзиром на често приказивање Самуила у наручју мајке, очувао шири наративни контекст из ког потиче слика, наспрам аристократских псалтира који су за представљање Анине химне доследно користили форму традиционалног ауторског портрета. Минијатура *Песма пророчице Ане, мајке Самуилове* у Минхенском псалтиру, међутим, припада малобројнијим сведеним ликовним решењима у *маргиналним псалтирима* и посве је једноставна наспрам других илустрација ода у српском рукопису.

Четврта библијска ода – Молитва пророка Авакума (fol. 194^r) (сл. 210)

прѣроуѣствѣѡ, ѡвѣкоуѡма, прѣрокѡ (доња маргина)²⁰⁵⁶

Наслов: *Песма четврта Авакума пророка: слово о страху Авакума..*

Ав 3: 2: *Господе, дух ријеч твоју, и уплаших се (...).*

Млади и голобради пророк Авакум [п(р)рокъ || аввакоу|мъ], одевен у плави хитон са златним клавусом на рамену и плави химатион, приказан је у раскораку, погледа упереног ка десној страни. Пророк жустро подиже своју десну руку са уздигнутим кажипрстом, док у левој држи развијени исписани свитак са почетним речима своје оде: г(оспод)н оу|слы|шах(ъ) | слоу(хъ) (Ав 3: 2).²⁰⁵⁷

Приказ пророка Авакума у Минхенском псалтиру изведен је у оквирима традиционалне иконографије старозаветног пророка; гест његове деснице често се повезивао са активношћу ослушкивања Господњег гласа, односно са почетком четврте библијске оде, и био једна од главних карактеристика Авакумових представа.²⁰⁵⁸ Међутим, иконографско истраживање портрета пророка Авакума показало је да је његов гест, ипак, ликовни одјек сложенијих слика заснованих на доматским идејама Авакумовог пророчанства из трећег поглавља његове књиге. Наиме, већ је у ранохришћанском периоду теофанији из Ав 3 приписана есхатолошка и месијанска симболична вредност. У патристичкој христолошкој егзегези Авакумове оде, песнички наратив о теофанији Господњој [(...) *Господе, дјело своје усред година сачувај у животу, усред година објави га, у гњеву сјети се милости. Бог дође од Темана и светац с горе Фарана; слава његова покри небеса и земља се напуни хвале његове* (Ав 3: 2–3)] изједначен је са прасликом суверена у

²⁰⁵⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 36, pl. 30; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 60, pl. 111, fig. 311; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 153; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 143; *Киевская Псалтырь*, л. 214об; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, *Cantique d'Anne*; *The Barberini Psalter*, 148.

²⁰⁵⁵ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 65, pl. 59; Navice, *The Hamilton psalter I*, 457–465; II, fig. 212; Джурова, *Томичов псалтир I*, 112; II, ил. 71.

²⁰⁵⁶ Jagić, *Einleitung*, XLII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 148.

²⁰⁵⁷ Strzygowski, *Die miniaturen*, 71, Taf. XLVIII, Bd. 113; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 253. За одговарајућу композицију у страдалом Београдском псалтиру (fol. 240^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 246.

²⁰⁵⁸ О иконографији пророка Авакума в. Walter, *Iconography of the prophet Habakkuk*, 251–260. О упутствима за сликање пророка Авакума у сликарским приручницима в. Медић, *Стари сликарски приручници*, 243.

слави и победоносног чина васкрсења Христовог кроз инкарнацију.²⁰⁵⁹ То потврђује почетак XLV беседе светог Григорија Назијанског, у коме је Авакумова ода повезана са догађајем оваплоћења као почетним чином целокупне сотериолошке историје: *Стадох на стражи својој – говори дивни Авакум. Стајаћу и ја сада са њим, по даној ми од Духа власти и сазерцању; погледаћу и сазнаћу шта ће ми бити показано и шта речено. Стајао сам и видео: гле, врло висок муж долази на облаку; његов лик је као лик анђела, а одећа му је као блистави траг муње. Пружио је своју руку према Истоку и громким гласом (а глас његов је као глас трубе, и окружен је мноштвом војске небеске) је ускликнуо: „сада је дошло спасење свету, видљивом и невидљивом! Христос устаде из мртвих – устаните са њим и ви; Христос је у слави својој – уђите у њу и ви; Христос је устао из гроба – ослободите се стега греховних; отварају се врата ада, истребљује се смрт, одлаже се стари Адам и подиже се нови: ако је ко у Христу нова је твар; обновите се“!* Тако је говорио он, а остали су појали исту химну као када нам се Христос јавио кроз земаљско рођење: *слава Богу на висини и на земљи мир, међу људима добра воља. Нека богонадахнути Авакум стане са нама на божанској стражи и покаже светлосног анђела који јасно говори: данас је спасење свету, јер Христос васкрсе као свемоћан.*²⁰⁶⁰ Иста теолошка мисао изражена је, додуше сажетије, у ирмосу четврте оде пасхалног канона светог Јована Дамаскина: *Нека богонадахнути Авакум стане са нама на божанској стражи и покаже светлосног анђела који јасно говори: данас је спасење свету, јер Христос васкрсе као свемоћан.*²⁰⁶¹ Да су се стихови Авакумове песме тумачили као најаву доласка Христа путем инкарнације и симбол потоње икономије спасења сведочи и литургијска употреба Ав 3: 2, 4 као стихире на предпразничној и празничној божићној служби.²⁰⁶²

На текстуалној егзегези и литургијској улози Авакумове оде заснива се и прегршт карактеристичних представа *Авакумове визије* у илустрованим рукописима литургијских Хомилија светог Григорија Назијанског, на којима је насликан старозаветни пророк у пратњи проповедника Григорија, како посматра и указује на теофанијску слику Господа у слави.²⁰⁶³ Очигледно је да су илустратори Григоријевих пасхалних хомилија посезали за

²⁰⁵⁹ J. H. Han, *Habakkuk*, in: R. Coggins, J. H. Han, *Six minor prophets through the centuries: Nahum, Habakkuk, Zephaniah, Haggai, Zechariah, and Malachi*, Hoboken, NJ 2020, 73–91. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 65; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 59–60.

²⁰⁶⁰ За почетак *Друге ускршње Хомилије* у којој се на типолошки начин употребљава Авакумова пророчанство v. Ἀγίος Πατρός ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *ΛΟΓΟΣ ΜΕ΄. Εἰς τὸ Ἅγιον Πάσχα*, in: PG 36, col. 624AB.

²⁰⁶¹ О рецепцији Ав 3: 2 у делима светог Григорија Назијанског и Јована Дамаскина v. Walter, *Iconography of the prophet Habakkuk*, 255–256; В. G. Bucur, E. N. Mueller, *Gregory Nazianzen's Reading of Habakkuk 3:2 and its reception: a lesson from Byzantine scripture exegesis*, *Pro Ecclesia* 20/1 (Lanham 2011) 99–102.

²⁰⁶² Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 253; Джурова, *Томичов псалтир I*, 112.

²⁰⁶³ *Cod. Taphou 14* (Јерусалим, Грчка православна патријаршија, fol. 6^r), *Cod. Panteleimon 6* (Атос, Манастир Пантелејмон, fol. 5^v), *Par. Gr. 533* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 7^r), *Par. Couslin 239* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 6^r) и *Cod. Vlad 146* из XI века (Москва, Државни историјски музеј, fol. 4^v), *Cod. Dionysiou 61* из XI–XII века (Атос, Манастир Дионисијат, fol. 4^r), *Par. Gr. 550* (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 8^v) и *Sinai. Gr. 339* из XII века (Синај, Манастир Свете Катарине, fol. 9^v), *Cod. Roe 6* из XIII века (Оксфорд, Бодлијева библиотека, fol. 4^r) и *Par. Gr. 543* из XIV века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 27^v). За илустрације Авакумове визије у литургијским хомилијама светог Григорија v. Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 14, 16, 28, 120–124, 178, 205, 209, 223, 229, 233, 237, 240, 243, 246, 255, fig. 2, 100, 138, 181, 236, 357, 379, 402, 437, 455; Walter, *Iconography of the prophet Habakkuk*, 257–258. О иконографији композиције *Авакумова визија* v. Bucur, Mueller, *Gregory Nazianzen's Reading of Habakkuk 3:2*, 86–103.

непознатим, данас изгубљеним ликовним предлошцима, а у питању је могла бити илустрована *Књига пророка Авакума* или псалтир.²⁰⁶⁴ Поједностављенија иконографска верзија исте догматске теме сачувала се на илустрацијама четврте библијске оде у псалтирима *маргиналног типа*, на којима је пророк Авакум приказан између излазећег и залазећег сунца, упирући прстом ка медаљону са Христовим ликом, директно алудирајући на догматску идеју оваплоћења Господа [Хлудовски (fol. 154^v), Лондонски (fol. 198^r) и Барберини псалтир (fol. 257^v)].²⁰⁶⁵ Следи да се у гесту Авакумове деснице налазе одједи комплексних теолошких идеја о пророчкој визији Христовог доласка и спасења света. Међутим, веза илустрације четврте оде са основним литерарним оквирима из које је потекла с временом је избледела, те је мотив Авакумове руке подигнуте ка уху функционисао искључиво као наративни детаљ почетка библијске песме: *Госпode, чух реч твоју*. Поједностављивање теофанијске симболике композиције *Молитва пророка Авакума* потврђују једноставне слике пророка Авакума са подигнутом десницом покрај сегмента неба уз четврту библијску оду у *маргиналним* [Пантократор 61 (fol. 213^v), Бристолски (fol. 250^r), Хамилтон (fol. 251^v), Томићев (fol. 259^v) и Кијевски псалтир (fol. 216^r)] и у *аристократским псалтирима*, истоветне представи у српском рукопису.²⁰⁶⁶ Међутим, теологија Авакумове визије наставља да живи у засебним портретима пророка у источнохришћанским храмовима, на којима је пророк најчешће представљен са есхатолошким текстом Ав 3: 2 исписаним на развијеном свитку.²⁰⁶⁷

Пета библијска ода – Анђео храни пророка Исаију ужареним угаљем (fol. 195^v) (сл. 211)
 пр(о)рокъ ꙗсаїа, въспрѣемлетъ, ѿт(ъ) роукѣ ꙗгг(ε)ла, въ оуста, оугъль | жеравьнь (доња маргина)²⁰⁶⁸
 Ис 6: 6–7: *А један од серафима долетје к мени држећи у руци жив угљен, који узе с олтара клијештима. И дотаче се уста мојих и рече: ево, ово се дотаче уста твојих, и безакоње узе се, и гријех твој очисти се.*

Пророк Исаија [п(р)рокъ || ꙗса|ѣ], одевен у плави хитон са златним клавусом на рамену и љубичасти химатион, молитвено подиже руке ка анђелу који му се приближава у лету, раширених крила. Попрсе анђела Господњег изведено је монохроматски. у валерима плаве.

²⁰⁶⁴ Weitzmann, *The Ode pictures*, 73–74; Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*, 121.

²⁰⁶⁵ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 60, pl. 111, fig. 312; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 154об; *The Barberini Psalter*, 148. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 253.

²⁰⁶⁶ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 36, 65, pl. 31, fig. 92, pl. 60; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 143; *Киевская Псалтырь*, л. 216; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, *Santique d'Habacuc*; Navice, *The Hamilton psalter* I, 466; II, fig. 213; Джурова, *Томичов псалтир* I, 112; II, ил. 72. За преглед ауторских портрета пророка Авакума уз четврту библијску оду у источнохришћанским *аристократским псалтирима* v. Weitzmann, *The Ode pictures*, 74–75; Cutler, *The aristocratic psalters*, 16, 20, 25, 30, 32, 38, 41, 43, 47, 51, 55, 62, 76, 87, 102, 114, figs. 8, 27, 55, 83, 94, 123, 141, 148, 164, 187, 204, 240, 275, 304, 353, 405. За необичан мотив анђела који носи пророка Авакума на малом броју илустрација четврте библијске оде у *аристократским псалтирима* cf. Осма библијска ода – *Пророк Авакум доноси храну пророку Данилу у лављој пећини* (fol. 201^r).

²⁰⁶⁷ Gravgaard, *Inscriptions of Old Testaments prophecies*, 45; Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 233; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 59–60 (са старијом литературом).

²⁰⁶⁸ Jagić, *Einleitung*, XLII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 148.

Анђео десном руком пружа пророку комад ужареног угља јарко црвене боје, док пророк Исаија бацајује главу уназад спремајући се да прихвати врео угаљ уснама.²⁰⁶⁹

Композиција *Анђео храни пророка Исаију ужареним угаљем*, чији се литерарни предложак налази на другом месту пророчке књиге (Ис 6: 6–7), изван текста Исаијине оде (Ис 26: 9–20), изведена је уз почетне стихове пете библијске оде. Истражујући најстарији иконографију илустроване молитве пророка Исаије, Курт Вајцман је претпоставио да је првобитни ликовни програм који је пратио стихове оде обухватао сцене *Исаије који трага за Господом* (Ис 26: 1) и познате Исаијине визије Господа на трону, чији је део и прихватање ужареног угља од стране серафима (Ис 6).²⁰⁷⁰ Међутим, трагови потенцијалне најстарије ликовне рецензије пете оде веома су фрагментарни. Дословна илустрација почетних стихова [*Душом својом жудим тебе ноћу, и духом својим што је у мени тражим те јутром* (Ис 26: 9)], која се заиста може повезати са карактеристичним наративним композицијама почетака ранохришћанске илуминације, садржала је приказ пророка који брзо хита док му дечак осветљава пут и сачувала се само у једном *аристократском псалтиру*, *Cod. Athens. 15* из друге половине XII века (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 122^v).²⁰⁷¹ Задржавајући се на истим литерарним изворима, уметници стварају хијератичнију и монументалнију представу, која више одговара природи илустрација *псалтира аристократске рецензије* – портрет пророка Исаије кога окружују хеленистичка персонификација ноћи и дечак са бакљом у рукама [*Par. Gr. 139* из X века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 435^v), *Cod. Suppl. Gr. 610* из XI столећа (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 256^v) и псалтир из друге половине XII века (Швајцарска, приватна колекција, fol. 77^v)].²⁰⁷² Одједи истих идеја и иконографски мотив дечака са бакљом у илустрацијама пете библијске оде у Бристолском (fol. 252^r) и Кијевском псалтиру (fol. 218^v) потврђују да су ликовни елементи потенцијалних најстаријих наративних представа Исаијине молитве продрле и у илустрације *маргиналних псалтира*.²⁰⁷³

Још једна епизода из живота пророка Исаије, која је услед своје велике популарности у источнохришћанском свету такође постала део илустровања пете библијске песме, јесте Исаијина визија. Курт Вајцман сматра да је разлог за преузимање теме из другог поглавља старозаветне пророчке књиге велика популарност сцене *Визија Исаијина* у средњовековном сликарству.²⁰⁷⁴ Међутим, наративи из Ис 6 и Ис 26 повезани су и заједничким догматским темама о Господњем суду и прочишћењу грехова, те је, заправо, *Исаијина визија* била одговарајућа ликовна тема за стихове пете библијске оде.²⁰⁷⁵ Приликом стварање композиције *Исаијине визије* сликари су неминовно морали да посегну за ликовним предлошцима повезаним са шестим поглављем *Књиге пророка Исаије*. Сlike *Исаијина*

²⁰⁶⁹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 71–72, Taf. XLVIII, Bd. 114; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 254. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 242^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 246.

²⁰⁷⁰ Weitzmann, *The Ode pictures*, 75–76. О визији Господа на трону окруженог небеским бићима v. *Туговање и чежња Израиља за Господњим присуством (Псалам 76)*.

²⁰⁷¹ *Ibid.*, 75; Cutler, *The aristocratic psalters*, 17–18, fig. 16

²⁰⁷² Weitzmann, *The Ode pictures*, 76, fig. 21; Cutler, *The aristocratic psalters*, 69, 73, 87, figs. 257, 263, 330.

²⁰⁷³ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 65, pl. 60; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 143; *Киевская Псалтирь*, л. 218об.

²⁰⁷⁴ Weitzmann, *The Ode pictures*, 75–76.

²⁰⁷⁵ О теолошким одликама стихова Исаијине оде v. *supra*.

визија Господа на трону и Анђео храни пророка Исаију ужареним угљем у два аристократска псалтира [*Cod. Vatopedi 760* (Атос, Манастир Ватопед, fol. 280^v) и *Cod. Athens. 7* из друге половине XII века (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 243^v)] свакако потврђују Вајцманову хипотезу о постојању илустрованих старозаветних књига пророка, које су се данас, нажалост, очувале само у виду илустрација пренетих у ликовне целине друге тематске природе.²⁰⁷⁶ Стога је неминовно поставити питање да ли су илустрације пете библијске оде у српском рукопису сведочанство утицаја најстарије ликовне рецензије или продор одговарајуће иконографске теме присутне у савременом монументалном сликарству. С обзиром на то да су веома рано, тематски различите слике које су пратиле Исаијину оду биле трансформисане у традиционални ауторски портрет пророка и у *маргиналним* [Пантократор 61 (fol. 216^{r-v}), Хлудовски (fol. 156^r), Лондонски (fol. 200^r), Барберини (fol. 259^v), Хамилтон (fol. 254^r) и Томићев псалтир (fol. 262^r)] и у *аристократским псалтирима*, мало је вероватно да се може говорити о директном утицају илустрованог псалтира са одама на слику у српском рукопису.²⁰⁷⁷ Јединствени приказ старозаветне епизоде Исаијиног примања угља уз стихове пете оде ослобођен је теофанијског садржаја Исаијиније визије и слике Господа у слави, која је представљена у Минхенском псалтиру покрај стихова Пс 76. С друге стране, илустрација оде иконографски много више наликује једноставним Исаијиним портретима са кашичицом жеравице на композицији *Пророци су те нагостили* у цркви Богородице Љевише у Призрену (1306/1307) или на развијеној слици *Успења Богородице* у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1317/1318).²⁰⁷⁸ Међутим, ту је мотив ужареног угља употребљен као старозаветна префигурација Богородице, односно функционише у друкчијем симболичком контексту у односу на одговарајуће представе уз Исаијину оду. Из тога следи да би утврђивање порекла јединствене илустрације пете библијске оде у српском рукопису и потенцијалних предлога којима се илуминатор користио захтевало исцрпнију анализу сцене *Анђео храни пророка Исаију ужареним угљем* у источнохришћанској уметности.

Шеста библијска ода – Пророка Јону гута кит (fol. 197^r) (сл. 212)

плаваниѣ ѿ(а)нни пр(о)рокѧ, въ мори, и како пожрѣтъ егѧ кѣтъ (горња маргина)²⁰⁷⁹

Наслов: *Песма шеста. Молитва Јоне пророка. Јона дозиваше из утробе.*

Јон 1: 15: *По том узеше Јону и бацише га у море, и преста бура на мору.*

Јон 2: 1: *А Господ заповједи, те велика риба прогута Јону; и Јона би у трбуху рибљем три дана и три ноћи.*

Сценографију композиције чини морско пространство оивичено малим површинама земље. У средишту мора, запремајући његов највећи део, налази се лађа са катарком преко

²⁰⁷⁶ Weitzmann, *The Ode pictures*, 75–76; Cutler, *The aristocratic psalters*, 16, 109, figs. 9, 388. За малобројне слике Исаије са ужареним угљем, које чине део већих тематских целина у византијском сликарству v. Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 254.

²⁰⁷⁷ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 36, pl. 31; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 60, pl. 112, fig. 315; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 156; Dufrenne, *Tableaux synoptiques, Cantique d'Isaie*; Navice, *The Hamilton psalter I*, 466; II, fig. 214; *The Barberini Psalter*, 148; Джурова, *Томичов псалтир I*, 113; II, ил. 73. За велики број ауторских портрета пророка Исаије покрај пете библијске оде у *аристократским псалтирима* v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 20, 25, 30, 28, 40, 47, 51, 53, 57, 62, 76–77, 87, 102, 114, figs. 28, 56, 84, 124, 133, 165, 188, 195, 216, 241, 276, 305, 354, 406.

²⁰⁷⁸ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 138–139; Тодић, *Старо Нагоричино*, 104, 106.

²⁰⁷⁹ Jagić, *Einleitung*, XLIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 148.

које је распето бело једро. На палуби су петорица морепловаца који покушавају да се изборе са буром приказаном у форми морских таласа који заплускују чамац. Један од њих весла, други покушава конопцем везаним за катарку да затегне једра, док трећи баца пророка Јону у море, држећи га обема рукама за ноге. Јонина глава већ се налази у чељустима кита, а видљиво је само његово тело у плавој хаљини. Кит је представљен као црвена морска неман прекривена крљуштима и перајима, која гута тело пророка.²⁰⁸⁰

Богати сачувани корпус илустрација шесте библијске оде у средњовековним псалтирима са сликама одликује наративност композиција, заснованих на литерарним упориштима која превазилазе тематске оквири песме. На страницама псалтира *аристократског типа* молитвени тон Јонине оде спојен је са наративом о киту који гута пророка, те је резултат био приказ Јонине фигуре која извирује из чељусту морске немани и подиже руке ка небесима у молитви.²⁰⁸¹ Иконографске варијанте исте теме или идејно истоветна представа Јонине молитве у утроби морске немани краси и листове *маргиналних псалтира* [Пантократор 61 (fol. 217^v), Хлудовски (fol. 157^r), Барберини (fol. 261^r), Бристолски (fol. 253^v), Ватикански (fol. 278^v) и Хамилтон псалтир (fol. 255^v)].²⁰⁸² Појединачни опширнији наративи, попут илустрација шесте оде у Лондонском (fols. 200^v, 201^r), Томићевом (fol. 263^v) и Кијевском псалтиру (fol. 220^f), као и неколицине минијатура у *аристократским псалтирима* [Par. Gr. 139 из X века (Париз, Национална библиотека Француске, fol. 431^v), Cod. Vatopedi 760 (Атос, Манастир Ватопед, fols. 282^v–283^r) и Cod. Athens. 7 из XII столећа (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 246^r)], потврђују да се илуминатори јесу користили старозаветним текстом и из других поглавља *Књиге пророка Јоне* – Јона проповеда у Ниниви (Јон 1, 3), Бацање Јоне у море (Јон 1) и Јона се одмара под тиквом (Јон 4).²⁰⁸³ Стога Курт Вајцман претпоставља да се ликовни узор за најстарије илустрације Јонине молитве налазио у изгубљеној илустрованој старозаветној *Књизи пророка Јоне*, у којој су постојале засебно илустроване епизоде сва четири поглавља.²⁰⁸⁴ Првобитно богатство сликаног програма који је пратио старозаветну причу о Јони потврђује и низ искључиво наративних представа које су се пренеле и у илустровани рукопису IX века, *Sacra Parallela* (fols. 15^r, 29^v).²⁰⁸⁵

Илустрација шесте библијске оде у Минхенском псалтиру изведена је у традиционалним иконографским оквирима и припада групи минијатура које се заснивају на наративу ширем од Јонине молитвене песме. Барка је насликана истоветно као на илустрацији Пс 103, док је кетос која гута Јону много већих димензија но морска неман коју јаше персонификовани морски лик на композицији *Земља, море, барка и становници*

²⁰⁸⁰ Strzygowski, *Die miniaturen*, 72, Taf. XLIX, Bd. 115; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 254–255. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 243^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 246.

²⁰⁸¹ Weitzmann, *The Ode pictures*, 76–78, figs. 22–24; Cutler, *The aristocratic psalters*, 18, 20, 22, 25, 32, 38, 47, 51, 53, 57, 62, 77, 95, 114, figs. 17, 29, 42, 57, 95, 125, 166, 189, 196, 217, 242, 277, 331, 407.

²⁰⁸² De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 47; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 36, 66, pls. 32, 60; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 157; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Cantique de Jonas; Navice, *The Hamilton psalter I*, 466; II, fig. 215; *The Barberini Psalter*, 149.

²⁰⁸³ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 60–61, pl. 112, figs. 316, 317; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 143–144; *Киевская Псалтирь*, л. 220; Джурова, *Томичов псалтир I*, 113; II, ил. 74. За наративније илустрације у *аристократским псалтирима* v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 16, 68–69, 109–110, figs. 10, 256, 389, 390.

²⁰⁸⁴ Weitzmann, *The Ode pictures*, 76–77.

²⁰⁸⁵ Idem, *Sacra Parallela*, 138–139, pl. LXXII, fig. 316, LXXIII, fig. 317.

воде.²⁰⁸⁶ Претпоставку Карл-Ото Нордстрема да седам чланова посаде симболично означавају седам нација човечанства, те су ликовна ознака директних утицаја јеврејских легенди на илуминацију српског рукописа треба одбацити најпре зато што је у лађи на композицији *Пророка Јону гута кит* приказано само петорица морнара и уз њих Јона који је већ у чељустима морске немани.²⁰⁸⁷

Остављајући по страни првобитне ликовне предлошке, треба се запитати зашто приликом илустровања Јонине оде током средњег века такође није дошло до сажимања наратива и формирања уобичајеног приказа аутора у молитви.²⁰⁸⁸ Одговор на то питање вероватно лежи у догматској вредности приче из Јон 2. Новозаветна и патристичка егзегеза Јон 2 изједначила је боравак Јоне у утроби кита и његово спасење са Христовим телесним боравком у гробу и победом над смрћу, те Јона постаје старозаветна префигурација Христовог васкрсења [*Јер као што је Јона био у трбуху китовом три дана и три ноћи: тако ће бити и син човјечиј у срцу земље три дана и три ноћи* (Мт 12: 40)]. Истовремено, имајући у виду најстарију пасхалну симболику крштења, Јонино израћање из воде и одмор под тиквом били су симбол очишћења грехова и стицања новог живота примањем Господњег благослова путем воде крштења.²⁰⁸⁹ Услед таквог типолошког повезивања старозаветних и новозаветних догађаја, наратив о Јони послужио је као есхатолошка инспирација химнографским делима која су се изводила на Велику Суботу и Божић (*Би прогутан, али не задржан у утроби китовој Јона. Јер носећи праобраз Тебе Који си страдао и погребу предан био, као из одаје, из звера изиђе, и говораше стражи: Ви који чувате сујетно и лажно, милост сте себи изгубили*).²⁰⁹⁰ Последично, ликовни прикази наратива о Јони постали су, покрај Доброг псалтира као једног од најзаступљенијих ранохришћанских ликовних амблема, неизоставни део уметничког програма катакомби и саркофага III и IV столећа.²⁰⁹¹ Имајући на уму теолошки, литургијски и уметнички значај старозаветне приче о Јонином боравку у китовој утроби оправдано је претпоставити да је због свог великог угледа и догматског значаја опстала у наративном ликовном облику у илустрованим рукописима током читавог средњег века.

Седма библијска ода – Тројица младића у пећи огњеној (fol. 199^v) (сл. 213)

с(в)ѣты, ꙗ. ѿтроицѣ посрѣднѣ, пеци ѿгњѣннѣ (горња маргина)²⁰⁹²

Дан 3: 49–51: *Али анђеоло Господњи сиђе у пећ са Азаријом и онима који беху с њим. И баци пламен из пећи, и учини да изгледа да је усред пећи био као бучан влажан ветар, и огањ их уопште није дотакао, и није им нанео штету, и није их збунио. Тада ова тројица као једним устима певаху у пећи, и благосиљаху и прослављаху Бога.*²⁰⁹³

²⁰⁸⁶ Cf. *Земља, море, барка и становници воде* уз Пс 103: 9, 25–26 (fol. 133^v).

²⁰⁸⁷ Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 254.

²⁰⁸⁸ Малобројни портрети самосталне фигуре Јоне у молитви покрај шесте библијске оде налазе се искључиво у *псалтирима аристократског типа*. V. Cutler, *The aristocratic psalters*, 30, 40, 43, 102, figs. 85, 134, 150, 355.

²⁰⁸⁹ За преглед патристичких списа који изједначавају Јонин боравак у киту са Христовим васкрсењем и крштењем v. *Ancient Christian Commentary on Scripture. New Testament Ia. Matthew 1–13*, ed. M. Simonetti, Downers Grove, IL 2001, 253–258.

²⁰⁹⁰ Канон Велике суботе, ирмос шесте песме.

²⁰⁹¹ Jensen, *Understanding early Christian art*, 19, 25, 48, 57, 69, 72, 78, 85, 171, 172–174, figs. 2, 13a, 20, 63; idem, *Living water*, 15–16, 25, 39, 45, 48, 50–51, 62; idem, *Early Christian images and exegesis*, 71, 72, fig. 52. За идејне основе ранохришћанске слике *Доброг пастира* v. Давид, пастир и музичар уз Пс 151: 1–2 (fol. 186^v).

²⁰⁹² Jagić, *Einleitung*, XLIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 149.

²⁰⁹³ За текст седме библијске оде на црквенословенском језику v. *Острозька Библија*, 1357–1358.

У оквиру тролучне архитектонске конструкције ужарене пећи, чија је унутрашњост у потпуности испуњена разбукталом ватром интензивно црвене боје, приказано је тројица јеврејских младића – Азарије [⟨...⟩ | azarī|as], Ананије [ο αγιο(ς) || анан|ас] и Мисаил [ο αγιος | днс ан]. Младићи су одевени у кратке плаве хаљине и огртаче украшене златом, а на главама имају беле филактерионе; тројица светих молитвено подижу руке. Изнад фронтално приказане фигуре Ананија у средишту слике насликан је анђео Господњи [αγ(ρε)λ(ς) || ⟨г(спо дь)нь⟩], који заштитнички шири руке и ка коме су окренути Азарије и Мисаил. У првом плану минијатуре, из полигоналних отвора на зупчасто завршеном зиду пећи куљају пламени језичци.²⁰⁹⁴

Композиција *Тројица младића у пећи огњеној* у Минхенском псалтиру насликана је уз сам крај седме библијске оде, покрај прозног наратива о њиховом спасењу, који претходи величанственој химни захвалности светих, односно осмој библијској песми. Ликовна представа у српском рукопису изведена је у складу са традиционалним иконографским обрасцима илустрација старозаветног одељка књиге пророка Данила. Представе светих Ананија, Азарија и Мисаила, који су одбили да се поклоне идолима током вавилонског ропства Јевреја, који су бачени у пећ огњену и Господњом благодети избегли казну цара Навухадоносора, присутне су у хришћанском уметничком стваралаштву још од времена осликовања катакомби и израде саркофага од III до V столећа. Иконографска схема илустрације Дан 3 обухвата тројицу фронтално или полупрофилно изображених младића, одевених у источњачку одећу (кратке тунике са плаштovima и филактериони на главама). Стојећи у ставу оранса, у пуној фигури или допојасно, свети су окружени пламеном и понекад смештени у камене конструкције које дочаравају пећи, а над њихове фигуре најчешће се надноси анђео који их крилима штити од ватре.²⁰⁹⁵ Ранохришћанска патристичка егзегеза потврђује да је прича о тројици јеврејских младића функционисала као префигурација хришћанског мучеништва, а, у карактеристичним програмским контекстима у оквиру којих је позиционирана наспрам ликовног приказа приче о Ноју, била је амблематска ознака спасења стеченог путем крштења Светим Духом у ватри [*Ја дакле кришћавам вас водом за покајање; а онај што иде за мном, јачи је од мене: ја нијесам достојан њему обуће понијети; он ће вас крстити Духом светијем и огњем* (Мт 3: 11)] и васкрсења праведника.²⁰⁹⁶ Стога, као симбол тријумфа над смрћу, слика *Тројице младића у пећи огњеној* била је усклађена са фунерарним карактером и есхатолошком симболиком

²⁰⁹⁴ Strzygowski, *Die miniaturen*, 72, Taf. XLIX, Bd. 116; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 255. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 245^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 247.

²⁰⁹⁵ О најранијим илустрацијама тројице младића у ужареној пећи, извођеним на барелефно украшеним саркофазима и на зидовима римских катакомби, уз примере и старију библиографску грађу v. M. Rassart-Debergh, *Les trois Hébreux dans la fournaise dans l'art paléochrétien. Iconographie*, Byzantion 48/2 (1978) 430–438; K. M. Irwin, *Hebrew in the furnace. The liturgical and theological correlations in the associations of representations of the Three Hebrews and the Magi in the Christian art of late Antiquity*, Berkley 1985, 52–98 (doctoral dissertation, Faculty of the Graduate Theological Union); Jensen, *Understanding early Christian art*, 27, 36, 67, 78, 79–84, figs. 23, 24, 26; idem, *Living water*, 6, 45.

²⁰⁹⁶ О егзегетским интерпретацијама приче о тројици јеврејских младића v. M. Dulaey, *Les trois hébreux dans la fournaise (Dn 3) dans l'interprétation symbolique de l'église ancienne*, RSR 71 (1997) 33–59; Jensen, *Understanding early Christian art*, 79–84; W. D. Tucker, *The early "Wirkungsgeschichte" of Daniel 3: Representative Examples*, Journal of Theological Interpretation 6/2 (2012) 295–305. За комплексну догматску повезаност обреда крштења са васкрсењем и пасхалном седмицом v. *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*.

ранохришћанске уметности.²⁰⁹⁷ Развој култа тројице светих у наредном периоду потврђују историјски извори и ликовне представе Ананија, Азарија и Мисаила у пратњи анђела попут одговарајућих уметничких решења на египатским фрескама и Мурано диптиху из VI (Равена, Национални музеј, *Inv. no. 1002*) или на синајској икони из VII века.²⁰⁹⁸

Учесталом приказивању тројице јеврејских младића у монументалној уметности свакако је допринела и христолошка интерпретација те старозаветне епизоде, подједнако развијена у ранохришћанској егзегетској мисли и источнохришћанској химнографији. Наиме, *анђео Господњи* који је заштитио јеврејске младиће од огња изједначен је са ликом Господа, те је наратив из Дан 3 тумачен као теофанија преинкарнираног Логоса, додатно истакнута тринитарном симболиком теме [*Благосиљајте децо истог броја са Тројицом; саздаатеља Оца и Бога опевајте снисхођење Слова, који огањ у росу претвори и величајте даваоца живота: Духа Светога у векове* (ирмос осме оде канона крста светог Козме Мајумског на јутрењу празника Уздизања часног и животворног Крста)].²⁰⁹⁹ У оквиру комплексне типолошке мреже значења, прича о тројици младића у пећи огњеној постала је и праслика Богородице и њеног безгрешног зачећа као дела сотериолошке историје [*Зар није баиш тебе унапред означила пећ у којој су помешани пламен и роса, слика божанске ватре која која је сишла да се у теби настани?*], као и симбол Христовог боравка у гробу и његовог васкрсења.²¹⁰⁰ Стога је старозаветни текст из Дан 3 имао истакнуту улогу у богослужбеним обредима Божића и Велике суботе.²¹⁰¹ Успомена на свете Азарију, Ананију и Мисаила које је Христос заштитио у обличју анђела евоцирала се и током обреда проскомидије,²¹⁰² те су, услед блискости са светом тајном евхаристије, ликови тројице младића, од X века и израде мозаика у ђаконикону Светог Луке у Фокиди, редовно красили олтарске просторе.²¹⁰³ У блиској вези са олтаром њихови портрети изведени су и у српским црквама, о чему сведоче одговарајућа ликовна решења Светог Николе у Студеници (четврта или пета деценија XIII века) или Богородице Одигитрије у Пећкој Патријаршији (с. 1335).²¹⁰⁴ Као ликовни архетипови и узор хришћанских праведника и амблеми васкрсења, представе јеврејских младића, насликане у медаљонима или чешће у оквиру наративних композиција *Тројица младића у пећи огњеној*, постале су неизоставан део тематских

²⁰⁹⁷ Есхатолошки призваци егзегетских интерпретација Дан 3 условили су то да композиција постане и део фунерарних сликаних програма потоњих хришћанских храмова, о чему сведоче гробне цркве попут Светог Николе у Ердемлију из XI века. V. N. Thierry, *Erdemli. Une vallée monastique inconnue en Cappadoce, étude préliminaire*, Zograf 20 (1989) 13.

²⁰⁹⁸ K. Corrigan, *Three Hebrews in the fiery furnace. An early Byzantine icon at Mt. Sinai*, in: *Anathemata Eortika: Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, ed. J. D. Alchermes, Mainz 2009, 91–101; M. A. Лидова, *Диптих из Мурано – византијски омаж VI века*, Вестник Вестник Российского государственного гуманитарного университета 1. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология (Москва 2022) 29–42.

²⁰⁹⁹ Dulaey, *Les trois hébreux*, 42–46; J. H. Barkhuizen, *Romanos Melodos: kontakion 8 'on the Three children'*, Acta Patristica et Byzantina 16/1 (Pretoria 2005) 1–28; B. G. Bucur, *Christophanic Exegesis and the Problem of Symbolization: Daniel 3 (the Fiery Furnace) as a Test Case*, Journal of Theological Interpretation 10/2 (2016) 227–244.

²¹⁰⁰ Цитат из дела светог Јована Дамаскина наведен је према преводу у: Тодић, *Грачаница*, 146.

²¹⁰¹ Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 217; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 356, 357.

²¹⁰² J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient I*, Bruxelles 1932, 53.

²¹⁰³ N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997, 22–23, figs. 25, 26.

²¹⁰⁴ О. Томић, *Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи*, Ниш и Византија 3 (2005) 264, сл. 5; А. Гавриловић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Београд 2018, 117–118, 239, сл. 44.

програма свих већих храмова на територији српских средњовековних земаља током XIV столећа.²¹⁰⁵

Источнохришћански псалтири *маргиналног типа* једногласно илуструју крај седме библијске оде наротивном композицијом *Тројице младића у пећи огњеној*.²¹⁰⁶ Минијатуре *Тројице младића у пећи огњеној* на страницама Хлудовског (fol. 160^v), Барберини (fol. 261^v) и Хамилтон псалтира (fol. 258^v) употпуњене су и ликовним пролозима у форми представа цара Навуходносора и паганског идола у Лондонском (fol. 202^r), Ватиканском (fols. 279^v, 280^r) и Кијевском псалтиру (fol. 220^v).²¹⁰⁷ Томићев псалтир такође садржи вишеепизодни ликовни наротив, у оквиру кога је минијатура *Тројице младића* изведена уз стихове наредне, осме библијске оде (fols. 264^v, 268^v).²¹⁰⁸ Иконографске варијације композиција односе се једино на изглед ужарене пећи, која је представљена као једноставна ватра дефинисаног облика, омеђени простор из кога извирују свети или, као што је случај у Минхенском псалтиру, у форми сложеније архитектонске конструкције. У *аристократским псалтирима* истом ликовном темом заједно су илустроване седма и осма библијска ода.²¹⁰⁹ Курт Вајцман је претпоставио да је најстарија ликовна рецензија псалтира са одама обухватала две композиције: слику тројице младића пред вавилонским царем Навуходносором и слику њиховог заточеништва у огњеној пећи.²¹¹⁰ Међутим, с обзиром на то да се Вајцманови закључци заснивају на ликовном програму само једног рукописа који садржи илустрације девет библијских ода из прве половине XIV века, уметнуте у кодекс из XII столећа [Москва, Државни историјски музеј, *Cod. Gr. 407* (fols. 498^v, 500^r)], његова хипотеза се за сада не може прихватити.²¹¹¹ С обзиром на основну иконографску схему наведених ликовних представа, које су неизоставно обухватале портрете јеврејских младића у молитвеном ставу, као и чињенице да је слика тројице светих у огњу уживала велики углед још од времена ранохришћанске уметности, илустрације седме (и осме) библијске оде никада нису биле сведене на једноставне ауторске портрете.²¹¹²

Осма библијска ода – Пророк Авакум доноси храну пророку Данилу у лављој пећини (fol. 201^r) (сл. 214)

пр(о)рокъ даниїлѣ, въврѣжень быс(тъ) въ ровѣ, въ вавїлонѣ къ лѣвѡм(ь), | н не сѣщѣ, ѡвѣкѡмѡу в
ь їер(о)солїмѣ, пїщѣ ѡ(тъ)цоу ѡ своѣмоу натѣжанїа (горња маргина)

²¹⁰⁵ О хронологији и начину приказивања композиције *Тројица младића у пећи огњеној* у српском зидном сликарству в. Тодић, *Грачаница*, 133, 146; Гавриловић, *Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије* М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 268–269, п. 450–452; Гавриловић, *Црква Богородице Одигитрије*, 117–118; Живковић, *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве*, 266–267, 516–519.

²¹⁰⁶ Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, *Cantique des 3 enfants*; Brubaker, *Vision and meaning*, 369.

²¹⁰⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 47–48; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 61, pl. 113, fig. 318; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 160об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтыри*, 144; *Киевская Псалтырь*, л. 220об; Navice, *The Hamilton psalter I*, 467–468; II, fig. 217; *The Barberini Psalter*, 149.

²¹⁰⁸ Джурова, *Томичов псалтир I*, 113; II, ил. 75, 76.

²¹⁰⁹ Cutler, *The aristocratic psalters*, 18, 20, 25, 30, 32, 38, 40, 41, 43, 47, 50–51, 57, 62, 77, 95–96, 102, 110, 114–115, figs. 18, 30, 58, 86, 96, 126, 135, 142, 151, 167, 180, 218, 243, 278–279, 332, 356, 391, 408.

²¹¹⁰ Weitzmann, *The Ode pictures*, 78–79.

²¹¹¹ Cutler, *The aristocratic psalters*, 54–55, figs. 202–203.

²¹¹² За исто мишљење в. Weitzmann, *The Ode pictures*, 79. Cf. Шеста библијска ода – *Пророка Јону гута кит* (fol. 197^r).

носі агг(ε)лѣ | ѡввакѡма, | къ данїлоу, | пр(о)рокѡ (десна маргина)

поставї егѡ ѡгг(ε)лѣ, и сѡпїцею, въ ровѣ прѣд(ъ) данїлоу(ъ) пр(о)рокѡу(ъ) (доња маргина)²¹¹³

Дан 14: 31–39: *Бацили су Данила у лављу пећину, где је остао шест дана. У пећини је било седам лавова. Свакодневно су им давани по два људска леша и две овце, а сада им ништа није дато, да би прогутали Данила. А пророк Авакум беше у Јудеји; он је помешао хлеб у чинији са варивом који је скувао, и хтеде да га донесе жетеоцима у пољу, када му је анђео Господњи рекао: „Однеси храну коју имаш у Вавилон, Данилу, у лављу јаму.“ Али Авакум одговори: „Госпode, никада нисам видео Вавилон, и не познајем јаму!“ Тада га анђео Господњи узе за теме његове главе и понесе га за косу; брзином ветра спустио га је у Вавилон, тачно изнад пећине. Тада Авакум повика: „Данило, Данило! Узми храну коју ти је Господ послао.“ Данило рече: „Сетио си ме се, Госпode, и ниси оставио оне који те љубе. Тако је Данило устао и јео. И анђео Божији одмах врати Авакума на његово место.”²¹¹⁴*

У стеновитом пејзажу, унутар тмине пећине, насликан је пророк Данило [о пр(о)ф(н)ти с) || данил]. Свети је одевен у кратку хаљину плаве боје са широким златним порубом и црвени плашт; на глави му је филиктерион. Покрај Данилових ногу стоје два интензивно црвена лава, од којих један њуши пророка. Данило подиже главу и молитвено пружа руке ка анђелу који у лету долази до пећине, носећи са собом пророка Авакума [αγ(γ)ελοσ κ(ρ)νοу]. Фигура анђела претрпела је велика оштећења, те су видљиви само фрагменти његове косе, крила и огртача који се вијори у лету. Млади и голобради пророк Авакум, представљен савијених ногу у водоравном положају, пружа ка пророку Данилу котарицу са храном.²¹¹⁵

Осма библијска ода, односно химна тројице јеврејских младића поводом њиховог чудесног спасења из пећи огњене, по својој структури и садржају изузетно је слична последњим, хвалитним псалмима у псалтиру (Пс 148–158). У оквиру величанствене химне светих Ананија, Азарија и Мисаила (Дан 3: 52–90) позивају се све творевине Васељене (анђели Господњи, небеса и вода над небесима, сунце и месец и звезде, светлост и тама, планине и брда) и сва жива бића (морска створења, птице, смртници, свештеници и слуге Господње, праведници и цео Израил) на прослављање Господа.²¹¹⁶ На основу таквог тематског репертоара, осма библијска ода је у *маргиналним псалтирима* илустрована већим бројем ликовних представа одговарајућих песничких мотива природног света [Кијевски псалтир (fols. 224^r–225^r)] праћена портретима светих Ананија, Азарије и Мисаила [Лондонски (fols. 205^r–206^r) и Ватикански псалтир (fol. 283^v)].²¹¹⁷ У Пантократор 61 (fol. 222^r), Хамилтон (fol. 259^r) и Томићевом псалтиру (fol. 268^v), пак, налазе се само слике *Тројице јеврејских младића* уз стих Дан 3: 88: *Благосиљајте Господа, Ананија, Азарија и Мисаило, певајте и узвисујте Га заувек; јер нас је извео из пакла и избавио из руке смрти,*

²¹¹³ Jagić, *Einleitung*, XLIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 149–150.

²¹¹⁴ За деутероканонски текст Дан 14: 31–39 в. *Острозька Библија*, 1380.

²¹¹⁵ Strzygowski, *Die miniaturen*, 72–73, Taf. XLIX, Bd. 117; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 255–256. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 246^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 247.

²¹¹⁶ О осмој библијској оди в. увод поглавља дисертације III. 5. *Библијске оде* (fols. 186^v–203^r). Cf. *Хвалитни псалми – Всакоє дихание* (Псалми 148–150).

²¹¹⁷ De Wald, *Vaticanus graecus 1927*, 48–49; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 61, pl. 113, fig. 320, pl. 114, fig. 321, pl. 115, fig. 322; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 144–145; *Киевская Псалтирь*, л. 224, 224об, 225.

и избавио нас из пећи ужареног пламена и из средине огња испоручио нас.²¹¹⁸ С обзиром на то да су седма и осма библијска ода сукцесивне песничке целине пореклом из истог литерарног извора Дан 3, у *аристократским псалтирима* илустроване су заједно, традиционалном сликом *Тројице јеврејских младића*.²¹¹⁹ Стога, на основу корпуса сачуваних представа уз стихове старозаветне песме светих Ананије, Азарија и Мисаила у средњовековним илустрованим псалтирима, може се закључити да је у Минхенском псалтиру изведена јединствена илустрација осме библијске оде, чији се однос са текстом може расветлити анализом симболике и догматских карактеристика приче о Данилу и Авакуму у лављој пећини.

Композиција *Пророк Данило у лављој пећини* представља традиционални део ранохришћанског уметничког репертоара фунерарног карактера. Устаљена иконографија сцене, примењивана од ликовних програма катакомби и саркофага првих векова ере до ретких представа у позном средњем веку, обухватала је приказ младог и голобрадог пророка Данила у молитвеном положају окруженог фигурама најчешће двају лавова. Надовезујући се на симболичну вредност представа *Тројице младића у пећи огњеној*, ранохришћански црквени оци су и у Даниловом боравку у пећини видели симбол страдалништва за веру и типолошку слику Христовог тријумфа над смрћу и васкрсења, те су две теме биле повезане и у литургијским обредима и у уметности.²¹²⁰ Свети Теодор Студит описује Данилову фигуру у лављој пећини као архетипску хришћанску оранс слику, односно ликовни амблем молитве, истичући њену сотериолошку симболику.²¹²¹ Ранохришћанске слике *Данила у лављој пећини* карактеристичне су и по нагим портретима пророка, који се могу тумачити у контексту скидања старе одоре приликом ступања у нови хришћански живот и првобитне нагости Адама и Еве у Едену, те указују на комплексну баптизмалну и сотериолошку садржину слике.²¹²² Углед који је уживала старозаветна тема *Данило у лављој пећини* још на самом почетку хришћанске ере потврђује и спис светог Евсевија Цезарејског, *Живот Константинов*, у коме је забележено да су фонтану у средишту форума Константинопоља красиле скулптуре Доброг пастира и Данила са лавовима начињене од злата и месинга.²¹²³

Поред традиционалне старозаветне приче о Данилу у лављој пећини (Дан 6), у деутероканонским текстовима Светог писма грчке Септуагинте и њених превода сачувана је још једна литерарна епизода Даниловог боравка у пећини окруженог дивљим зверима, на

²¹¹⁸ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 37, pl. 33; Navice, *The Hamilton psalter* I, 468; II, fig. 218; Джурова, *Томичов псалтир* I, 113; II, ил. 76.

²¹¹⁹ Cf. Седма библијска ода – *Тројица младића у пећи огњеној* (fol. 199^v).

²¹²⁰ О иконографским карактеристикама ранохришћанских и средњовековних представа *Данила у лављој пећини* v. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 216–217, 219; Jensen, *Understanding early Christian art*, 72, 78, 84, 87, 159, 174, 175, figs. 21, 32 (са низом патристичких извора); N. C. Ritter, *Altorientalische Ikonographie in Neuem Gewand zur Darstellung Daniels in der Löwengrube auf einer Spätantiken Ton Lampe aus tell Feheriye*, in: *Fundstellen. Gesammelte Schriften zur Archäologie und Geschichte Alt Vorderasiens ad honorem Hartmut Kühne*, ed. D. Bonatz et al., Wiesbaden 2008, 163–175. О одговарајућим композицијама у хебрејској касноантичкој уметности G. G. Xeravits, *The figure of Daniel in late Antique synagogue art*, in: *Prophets during the epochs. Studies in honour of István Karasszon for his 60th birthday*, ed. V. Kókai Nagy, L. Sándor Egeresi, München 2015, 217–231.

²¹²¹ Ο Άγιος Θεόδωρος τοῦ Στουδίτου, *Κανὼν εἰς τὴν Σταυροπροσκύνησιν*, in: PG 99, col. 1765D. Cf. Peers, *Sacred shock*, 28.

²¹²² О симболичном значењу Данилове нагости у ранохришћанским представама пророка у лављој пећини, са патристичким изворима v. Jensen, *Understanding early Christian art*, 174–175.

²¹²³ *Eusebius. Life of Constantine*, trans. A. Cameron, S. G. Hall, Oxford 1999, 140.

кој се заснива илустрација осме библијске оде у Минхенском псалтиру. У наративу четрнаестог поглавља *Књиге пророка Данила* описано је пророково разоткривање лажних вавилонских идола, Бела и Белиног страшног крвождерног змаја, и поражавање вавилонског свештенства и њихових лажних богова. Бесни Вавилоњани тражили су пророкову смрт, те га је персијски цар Кир бацио у пећину лавовима; након шест дана, анђео Господњи долетео је носећи пророка Авакума, који Данилу дарује храну да би издржао искушења и да би схватио да га Господ није заборавио. На концу, седмог дана, након што је цар Кир нашао Данила незлеђеног, ослобођа га из пећине узвикујући: *Велики си, о Господе, Боже Данилов, и нема другог осим тебе!* (Дан 14: 41).²¹²⁴

Херменеутички кључ за интерпретацију Даниловог другог боравка у лављој пећини (Дан 14) заснива се на улози једног од главних учесника догађаја – пророку Авакуму. Имајући на уму *Књигу пророка Авакума*, која почиње вапајем пророка: *Докле ћу, Господе, вапити, а ти нећеш да чујеш? Докле ћу ти викати: насиље! А ти нећеш да избавиш?* (Ав 1: 2) на који Авакум добија одговор од самог Господа: *Јер ће још бити утвара до одређенога времена, и говориће шта ће бити до пошљетка и неће слагати; ако оклијева, чекај је, јер ће зацијело доћи, и неће одоцнити. Гле, ко се поноси, његова душа није права у њему; а праведник ће од вјере своје жив бити* (Дан 2: 3–4), јасно је да је Авакумов лик у Дан 14 употребљен у контексту истицања мотива протока времена и неопходне постојаности у вери ради досезања спасења.²¹²⁵ Заједничка сотериолошка симболика слике, заснована на догматским идејама хришћанске молитве и божанске интервенције, и заједничко порекло тема *Тројице јеврејских младића у пећи огњеној* и пророка Данила и Авакума у *Књизи пророка Данила*, условили су позиционирање илустрације Дан 14: 31–39 у српском рукопису тик уз стихове песме: *Благосиљајте Господа, духови и душе праведника, појте и узвисујте Га заувек. Благосиљајте Господа, праведни и смирени срцем, хвалите и узвисујте Га у векове. Благосиљајте Господа, Ананија, Азарија и Мисаило, певајте и узвисујте Га заувек* (Дан 3: 86–88).²¹²⁶ На тај начин су повезане идеје страдалништва праведника који су аутори осме библијске оде и пророка Данила и истакнута је идеја спаса у Господу двема идејно блиским, али иконографски различитим сликама из исте пророчке књиге.

Композиције *Пророк Авакум доноси храну пророку Данилу у лављој пећини* засноване су на истим ликовним обрасцима као и сцене *Пророк Данила у лављој пећини* из Дан 3 и појављују се током средњег века, истина веома ретко, на страницама илустрованих рукописа.²¹²⁷ То потврђује невелики број илустрација четврте библијске оде пророка Авакума у *аристократским псалтирима* из XI столећа, где је традиционални ауторски портрет употпуњен приказом анђела Господњег који носи пророка Авакума; фигура Данила је изостављена, али је насликана персонификација Вавилонa [*Cod. Suppl. Gr. 610* (Париз, Национална библиотека Француске, 252^r) и *Cod. Wash. 3* (Вашингтон, Думбартон Оукс, fol. 76^r)].²¹²⁸ Такође, иста тема појављује се и у париској збирци Григоријевих хомилија *Par. Gr.*

²¹²⁴ За деутероканонски текст четрнаестог поглавља *Књиге пророка Данила* в. *Острозька Библија*, 1378–1380. О пореклу и каноничности грчког и арамејског текста Дан 14 в. *Bel and the dragon*, in: *Jewish Encyclopedia* II, ed. I. Singer, New York – London 1901, 650–651 (С. Н. Toy).

²¹²⁵ Искрпно о теолошкој вредности епизоде пророка Авакума у лављој пећини в. Н. Bezzel, *Habakkuk in the lions' den: Dan 14: 33–39 (Bel 33–39)*, in: *Prophecy and prophets in stories*, ed. В. Becking, Н. М. Barstad, Leiden–Boston 2015, 169–182; J. J. D. Bruyn, *Dining in the lions' den – Bel and the dragon, verses 28–42 (Old Greek/Theodotion)*, *Verbum et Ecclesia* 36/1 (Pretoria 2015) 1–9.

²¹²⁶ За текст седме библијске оде на црквенословенском језику в. *Острозька Библија*, 1358–1359.

²¹²⁷ Brubaker, *Vision and meaning*, 366–375, figs. 156, 157.

²¹²⁸ Cutler, *The aristocratic psalters*, 72, 94–95, figs. 262, 392.

510, покрај слике *Тројице младића у пећи огњеној*, са којом твори ликовну целину сотериолошке симболике (fol. 435^v).²¹²⁹ Подједнако ретке слике пророка Авакума који ношен анђелом долази до лавље пећине у којој је заточен пророк Данило појављују се и у српском монументалном сликарству XIII и XIV века. На основу истицања мотива хране коју пророк Авакум доноси, а која је заправо спиритуална храна његове пророчке књиге о сигурном доласку спасења, у слици *Пророк Авакум доноси храну пророку Данилу у лављој пећини* препозната је и евхаристијска симболика.²¹³⁰ У контексту симболичног примања причести, представа пророка Данила и Авакума у лављој пећини насликана је у олтару цркве Светих Апостола у Пећкој патријаршији (с. 1260), а појављује се у близини олтара и у поткуполном простору цркве Светог Димитрија у истом манастирском комплексу.²¹³¹ С друге стране, у цркви Христа Пантократора у манастиру Дечани истакнута је сотериолошка симболика наративне композиције *Пророк Авакум доноси храну пророку Данилу у лављој пећини*. Ликовна представа чини део ширег ликовног програма и, заједно са фрескама *Тројица младића у пећи огњеној* и *Навуходносоров сан*, чини визуелну егзегезу теме Господњег старања о Израилу у време вавилонског ропства и њиховом спасењу.²¹³² На концу, несумњиво је да је учени творац ликовног програма српског рукописа употребио идејно одговарајућу, али ретко сликану сцену источнохришћанске уметности, не нарашћувајући традиционални идејни склад две песничке целине седме и осме библијске оде које творе догматско-уметничку целину у илустрованим псалтирима.

Девета библијска ода – химне пресвете Богородице и првосвештеника Захарије

Једине две новозаветне песме у флорилегијуму библијских ода су химне Мати Божије (Лк 1: 46–55) и првосвештеника Захарије (Лк 1: 68–79). С обзиром на то да су наведене песме идејно везане догматском темом почетка оваплоћења Господа и доласка Месије на свет, услед свог христолошко-сотериолошког садржаја традиционално су обједињене у једну, девету библијску оду.²¹³³

Девета библијска ода – Благовести Богородици и Сусрет Марије и Јелисавете (fol. 201^v) (сл. 215)

Без натписа уз минијатуру.

Лк 1: 28: *И ушавши к њој анђеолово рече: радуј се, благодатна! Господ је с тобом, благословена си ти међу женама.*

Лк 1: 39–40: *А Марија уставши онијех дана отиде брзо у горњу земљу у град Јудин. И уђе у кућу Заријину, и поздрави се с Јелисаветом.*

У средишту композиције, пред широким и позлаћеним престолом са подножником, стоји Богородица [ⲙⲓⲣ̅ || ⲫⲱ]. Мати Божија одевена је у плаву хаљину и мрки химатион и у левици држи златне игле са црвеним предивом; десну руку запрепашћено подиже ка свом

²¹²⁹ Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 222–223; Brubaker, *Vision and meaning*, 366–375.

²¹³⁰ О мотиву хране у Дан 14 v. Bezzel, *Habakkuk in the lions' den*, 180; J. J. D. Bruyn, *Dining in the lions' den – Bel and the dragon, verses 28–42 (Old Greek/Theodotion)*, *Verbum et Ecclesia* 36/1 (Pretoria 2015) 6.

²¹³¹ Бабић, *Симболично значење живописа*, 179; Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећи*, Београд 1964, IX.

²¹³² Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 216–217, 219; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 356, 357.

²¹³³ О теолошкој садржини девете библијске оде v. supra.

лицу. Наспрам Богородице представљен је арханђел Михаило [αρχ(ангџел) (...)], у плавом хитону са златним клавусом на рамену и плавом химатиону; у левој руци му је златни скиптар, док десницом упућује Марији гест поздрава. На Богородицу се из сегмента неба спушта зрак са голубом Светог Духа. У десном углу минијатуре приказане су Марија [μῆρ φ̄ γ] и Јелисавета [...] у нежном загрљају.²¹³⁴ Две ликовне епизоде обједињене су заједничком сценографијом – два једноставна архитектонска здања повезана високим зидом.

Девета библијска ода – Рођење Јована Крститеља (fol. 202^v) (сл. 216)

ρ̄β̄жд̄ств̄ѡ с(κ̄ε)т(λ)γ̄ѡ, ἰω̄άν̄να, πρ(̄τ)δт(ε)γ̄ε (доња маргина)²¹³⁵

Лк 1: 57: *А Јелисавети дође време да роди, и роди сина.*

Лк 1: 63: *И заискавши дашчицу, написа говорѣти: Јован му је име. И зачудише се сви.*

Архитектонску окосницу композиције чини високи зид полукружног апсидалног облика, који се на једном крају завршава раскошним плавим стубом са црвеним капителом, а на другом маленом просторијом усеченом у масу зида. У средишту апсиде представљена је породиља Јелисавета на позлаћеној црвеној постели. Претечиной мајци прилазе три девојке, одевене у хаљине разноликих боја. Једна од њих Јелисавети пружа врсту посуде, који ју тешко прецизније описати. У подножју породиљиног кревета насликана је колевка са новорођенчетом [ἰω(άνн̄)]. Колевку љуља дадиља у позлаћеној хаљини плаве боје. У десном углу композиције, на позлаћеном дрвеном седишту у простору уграђеном у зид, седи пророк Захарија. Одевен у уобичајену одећу јеврејског првосвештеника, Захарија је приказан са белом таблом у рукама по којој пише.²¹³⁶

Иако су малене композиције изведене тик уз почетне стихове двеју песама које чине девету библијску оду, њихов литерарни предложак налази се у ширем наративу прве главе *Јеванђеља по Луки*, те изван стихова радосних химни. Повод Маријиног величања Господа био је сусрет са арханђелом Михаилом и вест о чудесном зачећу, коме је убрзо посведочила и бременита Јелисавета (Лк 1: 26–45). Недуго потом, јеврејски првосвештеник Захарија принео је величанствену хвалу Јаковљевом Богу након рођења сина коме је даровао име Јован, чиме су се испуниле речи весника Гаврила и Захарији се вратила моћ говора (Лк 1: 57–66). Имајући у виду основне принципе преузимања ликовних предлогака приликом стварања најстаријих илустрација библијских ода, могло би се помислити да су илуминатори као сликани извор првобитно употребили одређено четворојеванђеље са сликама. Међутим, сачуване илустрације Богородичине химне у *аристократским* и *маргиналним псалтирима* [Лондонски (fol. 206^v), Барберини (fol. 266^r), Бристолски (fol. 258^r), Хамилтон (fol. 261^v) и Кијевски псалтир (fol. 225^v)], које се најчешће заснивају на приказу Богородице Оранте или Мати Божије са Емануилом у наручју, не потврђују такву

²¹³⁴ Ихор Шевченко је изузетно оштећене натписе покрај представе арханђела Гаврила и Сусрета Марије и Јелисавете ишчитао као αρχ(αγγελος) Γαβριηλ и η αγια | Ελσα(βετ). V. Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 150. С обзиром на степен истрвености сигнатура, није могуће донети суд о Шевченковим хипотезама поводом грчких натписима. Треба указати и на чињеницу да се натписи исписани грчким алфабетом појављују и на минијатурама *Молтва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^r) и *Мирјам игра коло с девојкама Израиља* уз прву библијску оду (fol. 186^v).

²¹³⁵ Jagić, *Einleitung*, XLIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 150–151.

²¹³⁶ Strzygowski, *Die miniaturen*, 73, Taf. XLIX, Bd. 118–119; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 256–257. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 246^v–247^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 247.

хипотезу.²¹³⁷ Наративне композиције *Благовести Богородици* и *Сусрет Марије и Јелисавете* у *аристократским псалтирима* јављају се тек неколико пута и увек одвојено [композиција *Благовести Богородици* краси рукописе *Cod. Wash. 3* из XI века (Вашингтон, Думбартон Оукс, fol. 80^v) и *Cod. Athens. 7* из XII столећа (Атина, Национална библиотека Грчке, fol. 252^v), а *Сусрет Марије и Јелисавете* насликан је у *Marc. Gr. 565* из XI– XII века (Венеција, Библиотека Марћана, fol. 314^r) и *Cod. Gr. 407* из прве половине XIV века (Москва, Државни историјски музеј, fol. 4^v)], док се обједињени прикази сукцесивних догађаја који претходе поетском наративу Маријине химне у Светом писму налазе једино у Томићевом псалтиру (fol. 270^r).²¹³⁸ Имајући на уму да су малобројни примери настали у различитим временским периодима, с опрезом би се могло претпоставити да су они ипак плод инвентивности појединачних идејних твораца ликовних програма псалтира или илуминатора, неголи доказ најстарије ликовне традиције у осликовању првог дела девете библијске оде, као што је то Курт Вајцман тврдио.²¹³⁹ С друге стране, Захаријина ода се изузетно ретко представљала у *аристократским псалтирима* и увек друкчијом сликом (Захарија у молитви, Захарија са Јованом, Захарија исписује таблу), те се чини да за њено илустровање никада није ни постојао утврђени уметнички канон.²¹⁴⁰ Међутим, композиције на маргинама средњовековних псалтира потврђују устаљени иконографски вид приказивања Захаријине химне – приказ јеврејског првоштеника са кадионицом [Бристолски (fol. 259^r), Хамилтон (fol. 261^v) и Кијевски псалтир (fol. 226^{r-v})] и маленим Јованом у наручју [Хлудовски (fol. 163^v), Лондонски (fol. 207^r), Барберини (fol. 267^r)].²¹⁴¹ Очигледно је да се илустровање Захаријине оде у *псалтирима маргиналног типа* заснивало на иконографској традицији израде портрета аутора оде. Поново је Томићев псалтир, поред српског рукописа, једини сачувани пример распричане наративне слике покрај стихова Захаријине оде (fol. 271^r).²¹⁴²

Наспрам свих сачуваних маргиналних псалтира са сликама, илустрације девете библијске оде у Минхенском и Томићевом псалтиру тематски су сасвим изузетне. Међутим, иконографски обрасци искоришћени за стварање композиција остали су у традиционалним иконографским оквирима, давно утврђеним у источнохришћанском сликарству. Јављање арханђела Гаврила Марији у тренутку испредања завесе за јерусалимски храм представљено је уобичајеним ликовним решењем, заснованим на новозаветној причи и апокрифном наративу из *Протојеванђеља Јаковљевог*. С обзиром на малену површину која је била издвојена за илустрацију Богородичине оде, сликар ствара сажету иконографску

²¹³⁷ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 66, pl. 60; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 62, pl. 116, fig. 323; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 145; *Киевская Псалтирь*, л. 225об; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, *Cantique de la Vierge*; Navice, *The Hamilton psalter* I, 468; II, fig. 220; *The Barberini Psalter*, 149. За Богородичине портрете у молитви покрај девете библијске оде у *аристократским псалтирима* v. Cutler, *The aristocratic psalters*, 20, 25, 31, 32, 38, 41, 43, 47, 51, 57, 62, 77, 87, 115, figs. 31, 59, 87, 97, 127, 143, 152, 168, 190, 220, 244, 280, 306, 410.

²¹³⁸ Cutler, *The aristocratic psalters*, 16, 53–54, 89, 96, figs. 11, 197, 312, 336; Джурова, *Томичов псалтир* I, 113; II, ил. 77.

²¹³⁹ Weitzmann, *The Ode pictures*, 79–80. За преузимање Вајцманове хипотезе која се показала недовољно поузданом v. Papastavrou, *Recherche*, 188–189.

²¹⁴⁰ Cutler, *The aristocratic psalters*, 32, 54, 57–58, 337, figs. 98, 198, 221, 337.

²¹⁴¹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, 66, pl. 60; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 62, pl. 116, fig. 324; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, л. 163об; Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, 145; *Киевская Псалтирь*, л. 226–226об; Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, *Cantique de Zacharie*; Navice, *The Hamilton psalter* I, 468–469; II, fig. 221; *The Barberini Psalter*, 150.

²¹⁴² Джурова, *Томичов псалтир* I, 114; II, ил. 78.

варијанту *Благовести*, задржавајући основне мотиве слике – трон Мати Божије и предиво у њеним рукама, запрепашћење на Богородичином лицу и гест поздрава арханђела.²¹⁴³ Међутим, готово је сигурно да је иста уметничка рука извела илустрације првог дела девете библијске оде и првог кондака Богородичиног акатиста у Минхенском псалтиру (fol. 211^r).²¹⁴⁴ Иконографска схема композиције *Сусрет Марије и Јелисавете* у средњовековном сликарству била је крајње једноставна. Две новозаветне мајке представљане су у ентеријеру Јелисаветиног дома, како хрле једна ка другој или у нежном загрљају; догађају је могла присуствовати и једна од слушкиња.²¹⁴⁵ У односу на одговарајућу композицију којом је илустрован трећи икос Богородичиног акатиста у истом рукопису (fol. 212^v), сликар Минхенског псалтира своди представу на Маријин и Јелисаветин загрљај, задржавајући уобичајену колоритну поделу њихових хаљина (пурпурна и црвена).²¹⁴⁶ Композиција која прати стихове Захаријине оде је, такође, традиционални иконографски приказ *Рођења Јована Крститеља*. Слика Јелисаветиног порођаја у источнохришћанској уметности формирана је на основу иконографског обрасца слике *Рођења пресвете Богородице* и употпуњена фигуром јеврејског првосвештеника Захарије који исписује Јованово име на табли.²¹⁴⁷ Најстарије сачуване илустрације Лк 1: 57–66, попут слика сачуваних у За разлику од минијатуре уз Пс 131: 7–8, композиција Захаријине песме радости и величања Господа је мањих димензија, те су поједини иконографски мотиви изостављени. Међутим, основне елементе слике (порођајна постела, даривање девојака, колевка са новорођенчетом покрај које је млада дадиља) илуминатор прилежно изводи и у оквирима мањег формата уз библијску оду.²¹⁴⁸

Старија сачувана илустрована јеванђеља, попут *Laur. Plut. VI 23* с почетка XII stoleћа, сведоче о наративном излагању догађаја у форми хоризонталних трака, где су епизоде *Благовести Богородици* и *Сусрет Марије и Јелисавете* биле једна покрај друге, а слика Захаријевог исписавања табле била је одвојена од *Рођења Јована Крститеља* (fols. 102^r–103^v).²¹⁴⁹ Међутим, с обзиром на разноликост ликовних предлога који су постојали најпре у монументалном сликарству XIV века, може се претпоставити да уметници Минхенског и Томићевог псалтира нису имали потребе да се служе прототипима из илустрованих четворојеванђеља. Да би се могао донети суд о природи иконографски изузетно повезаних илустрација девете библијске песме у српском и бугарском псалтиру неопходна су исцрпнија богословско-иконаграфска истраживања места те оде у источнохришћанској литургији, уметности и рукописној традицији. У том задатку од помоћи може бити чињеница да су се на маргинама Томићевог псалтира, уз минијатуре *Благовести Богородици* и *Сусрет Марије и Јелисавете* и *Рођење Јована Крститеља* сачувале препоруке за осликавање на грчком језику [*Ενταῦθα τ(ὸν) χαρῆτις(ὸν) τ(ῆς)*

²¹⁴³ За исцрпну анализу литерарних предлога, иконографије и симболичке мотива слике *Благовести Богородици* у источнохришћанској уметности в. илустрације прве три строфе Богородичиног акатиста [Први икос – *Благовести Богородици* (fol. 210^v); Први кондак – *Благовести Богородици* (fol. 211^r); Други икос – *Благовести Богородици на бунару* (fol. 211^v) (са старијом литературом)].

²¹⁴⁴ Cf. Први кондак – *Благовести Богородици* (fol. 211^r).

²¹⁴⁵ За иконографију композиције *Сусрет Марије и Јелисавете* в. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the life of the Virgin*, 187–188; Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste*, 677–678; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 132, figs. 420–432.

²¹⁴⁶ Cf. Трећи икос – *Сусрет Марије и Јелисавете* (fol. 212^v).

²¹⁴⁷ О иконографији слике *Рођење Јована Претече* в. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 121–122, 124, 134–135, 138, 162.

²¹⁴⁸ Cf. *Рођење пресвете Богородице* уз Пс 131: 7–8 (fol. 167^r).

²¹⁴⁹ Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 39–40, pl. 41, figs. 182–183.

Θ(εοτό)κου κ(αὶ) τ(ὸν) ἀσπασμὸν τῆς δε ... κ(αὶ) τ(ῆς) Ἐλισάβετ; Ἐνταῦθα τὴν γέννησιν τοῦ Προδρόμου κ(αὶ) τ(ὸν) προφήτην Ζαχαρίαν καθήμεν(ον) κ(αὶ) γράφοντα εἰς πινακῆδιον] koje указују на то да ликовни програм девете оде није нужно био производ јужнословенске редакције илустрованих псалтира са одама.²¹⁵⁰

²¹⁵⁰ Джурова, *Томичов псалтир*, I, 113, 114; II, ил. 77–8.

III. 6. ПАРАБОЛА О МИЛОСРДНОМ САМАРЈАНИНУ (FOLS. 203^v–205^r)

Прва целина последовања Минхенског псалтира, након псалама праћених одама, обухвата илустровани новозаветни текст једне од Христових поучних прича које припадају реду парабола и имају централно место у његовој педагогији, о чему сведоче и речи Јеванђеља по Марку: *А без прича не говораше им ни речи* (Мк. 4:34).²¹⁵¹ У питању је Парабола о милосрдном Самарјанину, коју је забележио јеванђелиста Лука (Лк 10: 25–37). Иако се може чинити да је разлог за развијање наратива недоумица једног законика – *Ко је ближњи мој?* (Лк 10: 29) – првобитно питање које стоји као увод у параболу је *Шта ћу чинити да добијем живот вечни?* (Лк 10: 25). Христов одговор на то питање је прича о страдању човека који је кренуо на путовање из Јерусалима у Јерихон и спасу који му је донео милосрдни Самарјанин. Из тога следи да су, иза једноставне моралне фабуле о љубави према ближњем, где Самарјанин означава љубав и самилост Господа, уобличене хришћанске идеје смртности и универзалног пута вечног спасења у оквиру те Господње љубави.²¹⁵²

Почетак Параболе о милосрдном Самарјанину у српском рукопису обележен је раскошном правоугаоном сликаном заставицом мањих димензија, сачињеном од мотива процветалог тендрила акантуса и оплемењеног црвеним и плавим цветовима.²¹⁵³ Текст јеванђељске приче илуструју четири композиције, односно седам епизода, које су, у складу са маниром распоређивања илустрација у Минхенском псалтиру, пажљиво уметнуте уз одговарајуће одељке новозаветног наратива.

Путовање човека из Јерусалима у Јерихон и Разбојници батинају човека на путу (fol. 203^v) (сл. 217)

Љ(о)с(о)л(ї)м|љ (десна маргина)

Љ(ї)хон(љ) (лева маргина)

Лк 10: 30: *Један човек силажаше из Јерусалима у Јерихон, па га ухватише хајдуци, који га свукоше и изранише, па отидоше, оставивши га пола мртва.*

Испред зидина града Јерусалима, унутар којих се смењују схематски прикази чемпреса и стабала разлистале крошње, приказан је човек средњих година, дуге седе косе и браде. Одевен у хитон и химатион, са завежљајем на рамену, човек је окренут леђима Јерусалиму, напуштајући градско утврђење. На наспрамној страни композиције, иза голети извиру зидине града Јерихона. Иако су приказане на истоветан начин као јерусалимске зидине, унутар Јерихона не налази се бујна вегетација, већ две једноставне архитектонске

²¹⁵¹ Парабола је посебан метод у теорији реторике, који обухвата наратив алегоријске природе, шири од метафоре, са сврхом постављања моралног императива који треба следити. Тренутна теолошка истраживања указују на постојање четрдесет и једне параболе у синоптичким јеванђељима и њихов потпуни изостанак једино у *Јеванђељу по Јовану*. О жанру и карактеристикама наратива Христових парабола v. *Parable*, in: ODB III, 1582 (A. Kazhdan, E. M. Jeffreys); Kauffmann, *The Sainte-Chapelle lectionaries*, 10; R. Zimmermann, *Eine Leseanleitung zum Kompendium*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, 3–46; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 1–3; idem, *Representations of Christ's parables*, 131. О кризи христолошке интерпретације Христових парабола у XVIII и XIX веку (време хуманизма, секуларизма и просветитељства) v. Welch, *The Good Samaritan*, 87–90; Kauffmann, *The Sainte-Chapelle lectionaries*, 11.

²¹⁵² Cf. *Јер ћу те исцјелити, и ране ћу ти излјечити, говори Господ (...)* (Јер 30: 17); *Ходите да се вратимо ка Господу; јер он раздрије, и исцјелиће нас, рани, и завиће нас* (Ос 6: 1).

²¹⁵³ Radojčić, *Der Stil*, 280. За сликане заставице у Минхенском псалтиру v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

грађевине. У средишту стеновитог пејзажа још једном је представљен путник из Јерусалима окружен трима фигурама. Тројица демоноликих пљачкаша, истакнути црним инкарнатом и дивљом наострешеном косом, бедара прекривених прегачама, замахују дугачким батинама ка несрећном човеку, док он крвав и наг лежи на земљи. Покрај приказа насилног батинања насликана је и стена са црним отвором неправилног облика.

Јеврејски свештеник и Левит пролазе покрај рањеног путника (fol. 204^r) (сл. 218)

Без натписа уз минијатуру.

Лк 10: 31–32: *А изненада силажаше онијем путем некакав свештеник, и видјевши га, прође. А тако и Левит кад је био на ономе мјесту, приступи, и видјевши га прође.*

Двема стенама, јарко црвене и окер земљане боје формирана је сценографија за развој две сукцесивне епизоде наратива из Лукиног јеванђеља. У горњем десном углу композиције, на каменој стени налик одру, испод које истиче малени извор воде, лежи наги претучени човек са крвавим ранама по телу. Над путником се нагиње голобради младић, Левит, у хитону и химатиону и са књигом у руци. Покрај њих приказан је леђима окренут старији јеврејски првосвештеник, дуге седе косе и браде, одевен у огртач са златним траговима декоративног куфског писма и филиактерионом на глави. У доњем сегменту минијатуре још једном су приказани јеврејски првосвештеник и Левит како напуштају сцену, не осврћући се. Голети и стене оплемењени су мањим зеленим стаблом позлаћене крошње, без плодова. Сви учесници композиције, изузев страдалог човека, истакнути су ореолима.

Милосрдни Самарјанин-Христос вида ране страдалом путнику и Милосрдни Самарјанин-Христос носи страдалог путника у гостионицу (fol. 204^v) (сл. 219)

Без натписа уз минијатуру.

Лк 10: 33–34: *А Самарјанин некакав пролазећи дође над њега, и видјевши га сажали му се; и приступивши зави му ране и зали уљем и вином; и посадивши га на своје кљусе (...)*

Илустрација је подељена формалним пејзажним елементима, ради извођења двеју ликовних представа, на истоветан начин као и на претходној слици. У првој епизоди, у левом делу минијатуре, приказан је милосрдни Самарјанин у лику Христа [ⲗⲓⲥ || ⲕⲣ̅]. Одевен у мрки хитон са златним клавусом и плави химатион, са крстастим ореолом, Христос се нагиње над нагим страдалим путником; држећи га за руку, из позлаћеног врчага у десници излива лековиту течност на његове ране. У наставку композиције, Христос [ⲗⲓⲥ || ⲕⲣ̅] је представљен у покрету, како преко рамена носи изнемоглог човека, увијеног у плаве скуте свог химатиона.

Милосрдни Самарјанин-Христос плаћа крчмару да брине о страдалом путнику (fol. 204^v) (сл. 219)

Без натписа уз минијатуру.

Лк 10: 34–35: (...) *доведе у гостионицу, и устаде око њега. И сјутрадан полазећи извади два гроша те даде крчмару, и рече му: гледај га, и што више потрошиши ја ћу ти платити кад се вратим.*

На једноставном црвеном кревету, са видљивим траговима позлате, седи претучени путник, одевен истоветно као на претходној композицији. Иза лежаја, Христос [ἰϛ || <χϛ̅>] пружа десницу ка младом гостионичару, дајући му два гроша. Композиција је затворена зидом који спаја две грађевине тробродног типа и покривене двосливним крововима, указујући на то да се радња одвија у ентеријеру крчме.²¹⁵⁴

Корени алегоријске интерпретације Лукине перикопе, у којој је лик милосрдног Самарјанина симболично изједначен са Христом, сежу до најстарије хришћанске егзегетске литературе. Један од првих аутора који успутно коментарише Параболу о милосрдном Самарјанину, свети епископ Иринеј Лионски, у свом делу из II века, *Противу јереси (Разобличавање и побијање лажног знања)*, објаснио је мотив два царска гроша из приче као симбол јединственог лика Бога Оца и Сина.²¹⁵⁵ Свети Климент Александријски подробније се позабавио улогом Христа као милосрдног Самарјанина у теолошком трактату *Који се богаташ спасава*.²¹⁵⁶ Иако се симболично тумачење појединачних елемената параболе донекле разликује у делу лионског епископа и чувеног представника александријске школе (разбојници као симбол ђавола или владара света таме, гостионичар као Свети Дух или анђели Господњи), аутори су сагласни у томе да је прича о милосрдном Самарјанину алегорија спасења човечанства од стране Христа. Наводећи интерпретацију параболе *једног од старијих*, ранохришћански филозоф и богослов Ориген исцрпно тумачи параболу у својој *XXXIV хомилији на Луку*, што ће у потпуности дефинисати симболички значај приче у средњовековној мисли и уметности.²¹⁵⁷ Грчким ранохришћанским ауторима који симболично употребљавају мотив милосрдног Самарјанина-Христа придружили су се и свети Григорије Неокесаријски Чудотворац, архиепископи Константинопоља, свети Григорије Назијански и Јован Златоусти,²¹⁵⁸ као и потоњи писци попут светог Теофилакта

²¹⁵⁴ За натписе уз илустрације Параболе о милосрдном Самарјанину v. Jagić, *Einleitung*, XLIV; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 151–153. За илустрације Параболе о милосрдном Самарјанину v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 74–75, Taf. L, Bd. 120–Taf. LI, Bd. 123; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 258–261; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 102–121, figs. 10–11, 13, 15, 20; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 409–410, Abb. 143–145. За одговарајуће представе у страдалом Београдском псалтиру (fols. 248^v–249^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 247, сл. 181.

²¹⁵⁵ За алегоријско тумачење у XVII поглављу треће књиге *Противу јереси* лионског епископа v. Ειρηναῖος ἐπίσκοπος Λουδοῦνου, *Ἐλεγχος καὶ Ἀνατροπὴ τῆς Ψευδοσύμου Γνώσεως (Κατάτων Αἰρέσεων)*, in: PG 7, col. 930C–931A (ANF I, 445). Cf. Welch, *The Good Samaritan*, 55; Roukema, *The Good Samaritan*, 58–60, 71.

²¹⁵⁶ За XXVIII и XXIX поглавље Климентовог дела, које је у литератури често идентификовано као хомилија на јеванђељски текст Мк 10: 17–31, v. Κλημεντος του Αλεξανδρεως, *Τις ο σωζόμενος πλοῖσις*, in: PG 9, col. 633B–636B (ANF II, 599). Cf. Welch, *The Good Samaritan*, 55; Roukema, *The Good Samaritan*, 60–62.

²¹⁵⁷ За Оригеново исцрпно тумачење Параболе о милосрдном Самарјанину v. Origenis, *In Lucam homiliae interprete S. Hieronymo*, in: PG 13, col. 1886A–1888D (*Origen. Homilies on Luke*, 137–141). О Оригену, оцу хришћанске хомилије и његовом немерљивом утицају на потоње ауторе Истока и Запада који су се бавили тумачењем Светог писма v. Origen. *Homilies on Luke*, xv–xxxix; M. Sheridan, *Origen's concept of Scripture. The basis of early Christian interpretation*, in: *From the Nile to the Rhone and beyond. Studies in early monastic literature and Scriptural interpretation*, Roma 2012, 183–197. Cf. Welch, *The Good Samaritan*, 55; Roukema, *The Good Samaritan*, 62–66.

²¹⁵⁸ Неокесаријски епископ и оснивач цркве у Кападокији похађао је чувену Оригенову школу у Цезареји. Приликом напуштања свог учитеља, написао је *Похвални говор Оригену*, у коме су очигледне основе Оригенове теологије и педагогије. У XVI и XVII поглављу своје беседе, свети Григорије употребљава Лукину параболу описујући одлазак из Цезареје и изједначава милосрдног Самарјанина са Логосом. V. Του Αγίου Γρηγορίου του Θαυματουργου, *Εἰς Ὠριγένην προσφωνητικός*, in: PG 10, col. 1096B–1101B (ANF VI, 37–38). О божанској икономији у учењу и педагогији Оригена кроз призму Григоријевог дела v. J. W. Trigg, *God's marvelous Oikonomia: reflections on Origen's understanding of divine and human pedagogy in the Address ascribed*

Охридског, Јефимија Зигабена и Теофана Карамеуса.²¹⁵⁹ Тумачења Лукине перикопе у делима угледних латинских црквених аутора, попут *Expositio Evangelii secundum Lucam* светог Амброзија Миланског или *De doctrina Christiana* и *Questionum Evangeliorum* светог епископа хипонског, Августина, засновано на Оригеновом спису, умногоме су утицала на обликовање традиционалне алегоријске употребе Параболе о Милосрдном Самарјанину на Западу.²¹⁶⁰

Исцрпна патристичка егзегеза показала је да је у хришћанској традицији Парабола о милосрдном Самарјанину алегорија о паду и искупљењу човечанства. Путник који креће из Јерусалима (Раја) у Јерихон (свет) представља Адама (или читав људски род), који силази из сфере божанског и бесмртног у сферу земаљског и смртног. Сугестиван је и географски

to Gregory Thaumaturgus, JESCS 9 (2001) 27–52. У својој XXIX беседи, *Θεολογικός τρίτος, Περί Υίου*, свети Григорије Назијански, описујући Бога Сина, говори да га *називају Самарјанином и ђавоиманим; ипак, Он спасава путника из Јерусалима који је запао у руке разбојника*. V. Γρηγόριος Θεολόγος, Αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως, *Λόγος ΚΘ*, in: PG 36, col. 101A (NPNF VII, 309). Насупрот представницима александријске школе, свети Јован Златоусти и антиохијска школа користили су се у мањој мери алегоријском интерпретацијом Параболе о милосрдном Самарјанину; појединачни симболични мотиви били су жртвовани зарад свеобухватне сврхе алегорије. У VIII хомилији свог дела *Против Јевреје*, упућеној хришћанима антиохијске цркве, Златоусти користи причу о Самарјанину у циљу објашњавања да се никоме не треба ускратити помоћ у ослобађању од греха, описујући Јевреје као окрутније од друмских разбојника. V. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, *Κατὰ Ιουδαίων. Λόγος ὀγδοός*, in: PG 48, col. 931–932 (*Јован Златоусти. Против Јевреје. Осам проповеди против Јевреје*, trans. В. Б. Лекић, Београд 2007, 153–154). Још једна хомилија константинопољског архиепископа, настала поводом шизме међу никејским хришћанима у Антиохији тога времена, употребљава мотив Самарјанина у истицању безусловне Господње љубави према свима. V. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, *Περί του μη δεῖν αναθεματίζειν ζώντας ἢ τεθνηκότας*, in: PG 48, col. 947–948. И у два хомилијама на Лукину параболу, свети Јован Златоусти такође највише пажње посвећује теолошким идејама које леже у основи алегорије (попут симболичне интерпретације напуштања Јерусалима, места у коме живи Господ). V. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, *Εἰς τὴν τοῦ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγελίου παραβολὴν λέγουσαν, Ἄνθρωπός τις κατέβαινε, καὶ ληστὰς περιέπεσεν*, PG 61, col. 755–758; idem, *Εἰς τὴν παραβολὴν τοῦ ἐμπροσθέντος εἰς τοὺς ληστὰς*, in: PG 62, col. 755–758. За анализу Златоустових хомилија у циљу истраживања пљачки и разбојника оновременог друштва, уз теолошко тумачење пљачкаша као демона v. Н. F. Stander, *Theft and robbery in Chrysostom's time*, Acta Theologica 29/2 (Oslo 2009) 74–85.

²¹⁵⁹ Свети архиепископ охридски Теофилакт изложио је традиционалну алегоријску интерпретацију Параболе о милосрдном Самарјанину, са наглашавањем љубави према Богу која је у основи Лукине параболе, у својим тумачењима јеванђеља, у великој мери заснованим на делима Јована Златоустог. V. Θεοφύλακτου Αρχιεπισκόπου Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εἰς τὸ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγέλιον*, in: PG 123, col. 844D–852B. Константинопољски монах, свети Јефимије Зигабен се, у својим коментарима на синоптичка јеванђеља, укратко осврнуо и на причу *Περί τοῦ ἐμπροσθέντος εἰς τοὺς ληστὰς*. V. Ευθύμιος Ζυγαβηνός, *Ερμηνεία του κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγελίου*, in: PG 129, col. 964D–968C. Традиционална алегоријска интерпретација Параболе о милосрдном Самарјанину налази се у XI хомилији светог Теофана Карамеуса. V. Θεοφάνους, Αρχιεπισκόπου Ταυρομενίου της Σικελίας, *Ὀμιλία ΙΑ΄. Περί τοῦ ἐρωτήσαντος τὸν Κύριον νομικοῦ καὶ περὶ τοῦ ἐμπροσθέντος εἰς τοὺς ληστὰς*, in: PG 132, col. 292D–304C.

²¹⁶⁰ У VII поглављу Амброзијевог коментара на јеванђеље по Луки јасно је уобличена порука новозаветне перикопе о опасностима смртности и стању општег очаја у коме се човечанство налази без Христа Самарјанина (завоји којима је Самарјанин повио ране као строга правила хришћанства). V. Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, in: PL 15, col. 1717B–1720B. У XXXI поглављу прве књиге *О хришћанској доктрини*, свети Августин хипонски разматрио је питање *Ко је мој ближњи?*, уз алудирање на Лк 10: 25–37. V. Sancti Aurelii Augustini, hippoensis episcopi, *De doctrina Christiana I*, in: PL 34, col. 30–31. Алегоријско тумачење свих елемената Параболе о милосрдном Самарјанину понаособ може се наћи и у Августиновим трактатима, у поглављу *De illo qui descendens ab Jerusalem in Jericho incidit latrones* (занимљиво изједначавање гостионичара са апостолом Павлом). V. idem, *Questionum Evangeliorum II*, in: PL 35, col. 1340–1341. О потоњим средњовековним ауторима на Западу, чија дела садрже референце на Параболу о милосрдном Самарјанину, увек у контексту ранохришћанског алегоријског тумачења v. Welch, *The Good Samaritan*, 55, ft. 26.

оквир новозаветне приче. Недуги пут који је спајао два палестинска града Јудејске пустиње био је озлоглашен и познат као такозвани *крвави друм*.²¹⁶¹ На том путу, који је са собом неминовно носио бројне опасности, човек среће пљачкаше (демона или самог Ђавола), који му остављају ране порока и грехова. Старозаветни Закон, као сенка онога што ће доћи, не може спасити несрећног човека од понора у који пада, те се јеврејски првосвештеник и Левит, симболи Мојсијевог закона и старозаветних пророка, окрећу од рањеног путника и одлазе.²¹⁶² Долазак Самарјанина-Христа није ствар случајног расплета приче, с обзиром на то да он долази спреман, са завојима, уљем и вином, да се побрине за рањеника и да га исцели својим учењем и опроштајем грехова.²¹⁶³ *Посадивши га на своје кљусе* (Лк. 10: 34), Самарјанин преузима путникове грехе на себе, на исти начин на који је Господ искупио грехе човечанства својим страдањем на Крсту, чиме кљусе постаје референца на само Христово тело.²¹⁶⁴ Гостионица, која је склониште унесрећеног путника, означава универзалну хришћанску цркву, док је гостионичар наследник јеванђеља и представник цркве или један од апостола. Вишезначност мотива два гроша обухвата идеју јединствене слике Бога Оца и Сина, као и Старог и Новог завета, до времена повратка Самарјанина, што је, заправо, обећање другог Христовог доласка у слави.

Улога Самарјанина у Христовој поучној причи не исцрпљује се само у првом слоју свог алегоријског значења – Христос као Спаситељ људи палих у грех. Наиме, између Јевреја и Самарићанина владала је огромна нетрпељивост у свакодневном животу у Палестини у време Христа, о чему су се сачували писани трагови и у Новом завету [*Рече му жена Самарјанка: како ти, Јеврејин будући, можеш искати од мене жене Самарјанке да пијеш? Јер се Јевреји не мијешају са Самарјанима* (Јн 4: 9); *Тада одговорише Јевреји и рекоше му: не говоримо ли ми право да си ти Самарјанин, и да је ђаво у теби* (Јн 8: 48)]. Стога је етничко одређење спасиоца, то јест изједначавање Христа са књижевним ликом из народа најомраженијег од стране Јевреја, било итекако важан и шокантан мотив параболе у првобитном контексту.²¹⁶⁵

Ликовни израз Христове поучне приче о милосрдном Самарјанину припада христолошком циклусу чуда, поука и параболо, у литератури најчешће називаним циклус Христове јавне делатности. Његово продирање, као организованог и засебног циклуса, у тематски програм византијског монументалног сликарства може се пратити у споредним деловима цркава од XII, то јест, у простору наоса од краја XIII века и објаснити тенденцијама богаћења и усложњавања иконографских формата у доба палеологовске уметности.²¹⁶⁶ Сачувани сликани програми византијских цркава сведоче о томе да су

²¹⁶¹ Јерусалим се налазио на око 750м надморске висине, док је Јерихон био око 250м испод нивоа мора (заједно са другим градовима око Мртвог мора са најнижом надморском висином на свету), те би, током пута од непуних 27км, требало прећи разлику у надморској висини од 1000м, што је уобличено Христовим речима *Један човек силажаше из Јерусалима у Јерихон* (Лк 10:30). V. J. Wilkinson, *The way from Jerusalem to Jericho*, *The Biblical archaeologist* 38/1 (New Haven 1975) 10–24; Welch, *The Good Samaritan*, 75; R. Zimmermann, *Berührende Liebe (Der Barmherzige Samariter) – Lk. 10, 30–35*, in: *Kompendium der Gleichnisse Jesu*, 543.

²¹⁶² О Левитима в. (...) *пјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем*.

²¹⁶³ Сви ранохришћански аутори су, без изузетака, у лику милосрдног Самарјанина препознали Христа. Cf. supra.

²¹⁶⁴ Welch, *The Good Samaritan*, 82.

²¹⁶⁵ О етничко-религијском конфликту који је постојао између Јевреја и Самарјанина, у оквирима социо-историјске анализе Параболе о милосрдном Самарјанину в. Zimmermann, *Berührende Liebe*, 545.

²¹⁶⁶ Циклус Христове јавне делатности представља хетерогену групу композиција, који је, у теорији, могао обухватати било који догађај између Христовог детињства и страдања и који није имао строго утврђен

илустрације Христових парабола имале подређену улогу у оквиру циклуса Христове јавне делатности. Разлози за њихово „изостављање“ били су како функционалних, тако и догматских разлога. Ограничене зидне површине средњовековних храмова онемогућавале су илустрацију компликованих алегоријских прича, које су обично захтевале већи број сцена, а разумевање ликовних представа парабола од стране средњовековних верника било је отежано и чињеницом што је за контемплацију над тим причама било неопходно познавати, поред одговарајућих јеванђељских текстова, и литературу о њиховој симболичној интерпретацији. Такође, насупротив чудима и проповедима, Христове параболе нису биле део установљавања и изражавања хришћанске догме у ранијим вековима, те је можда и то један од разлога њихове подређене улоге.²¹⁶⁷ С друге стране, друкчији формат и карактеристике средњовековне илуминације условили су појаву, истина малобројних и појединачних, ликовних представа Христових парабола још у рукописима ранохришћанског периода.²¹⁶⁸ За разумевање структуре Минхенског псалтира од великог значаја је чињеница да се значајан број ликовних представа Христових парабола јавља, изузетно, у уметности XIV и XV столећа у српским споменицима и у цркви Светог Николе у Куртеи де Арђеш у Румунији (крај XIV–почетак XV века).²¹⁶⁹ Разлози за истакнуто место представа Христових парабола у српским средњовековним храмовима XIV века литургијске су природе и могу се везати за комплексне реформе српске богослужбене праксе у том периоду.²¹⁷⁰

У оквиру корпуса сачуваних илустрација Христових парабола у источнохришћанском монументалном и минијатурном сликарству, алегорија о милосрдном Самарјанину илустрована је релативно често.²¹⁷¹ Сачувано је укупно шеснаест представа

редослед сцена. Највећи број циклуса није примарно наративне природе и хронолошког следа. Више о развоју и иконографији циклуса Христове јавне делатности v. Millet, *Recherches*, 57–66; Underwood, *Some problems*, 245–302 (са подробном анализом принципа у одабиру и распоређивању композиција у оквиру циклуса у монументалном сликарству средњег века); Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the priest as Ministrant of Christ in a palaeologian program of 1303*, DOP 32 (1978) 199–216; Марковић, *Христова чуда и поуке*, 133–147 (са старијом литературом); Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 218–225, 282–283.

²¹⁶⁷ Детаљније о месту парабола у ликовним програмима монументалног и минијатурног источнохришћанског сликарства v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 333–350. Cf. idem, *Representations of Christ's parables*, 132. Примера ради, у најобимнијем сачуваном византијском циклусу Христових јавних делатности у припрати цариградске цркве Христа Хоре (друга деценија XIV века), који броји тридесет и шест композиција, не постоји ниједна илустрација Христових парабола. V. Underwood, *Some problems*, 246. О илустрацијама Христових парабола у средњовековној уметности Запада v. Kauffmann, *The Sainte-Chapelle lectionaries*, 1–22.

²¹⁶⁸ Неки од најстаријих сачуваних примера су представе *Параболе о мудрим и лудим девицама* и *Параболе о милосрдном Самарјанину* у Росанском четворојеванђељу из друге половине VI века (Росано, Диоцезански музеј, *Codex Purpureus Rossanensis* Σ, fols. 2^v, 7^v) или јединствени мозаик са представом *Параболе о митару и фарисеју* у цркви Сан Аполинаре Нуово у Равени (с. 500). V. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 384, 402–403, 439, Abb. 78, 126, 237; idem, *Representations of Christ's parables*, 131. За преглед илустрација Христових парабола у ранохришћанској уметности v. Kauffmann, *The Sainte-Chapelle lectionaries*, 11.

²¹⁶⁹ Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 333, 349; idem, *Representations of Christ's parables*, 138.

²¹⁷⁰ Искрпније о литургијским основама ликовног програма последовања Минхенског псалтира v. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

²¹⁷¹ Новозаветне параболе које су најчешће биле праћене ликовним програмом у источнохришћанској уметности су *Парабола о десет мудрих и лудих девица* (Мт 25: 1–13), *Парабола о богаташу и убогом Лазару* (Лк 16: 19–31), *Парабола о митару и фарисеју* (Лк 18: 9–14), *Парабола о сејачу* (Мт 13: 3–8, 18–23; Мк 4: 3–8, 14–20; Лк 8: 5–8, 12–15) и *Парабола о царској свадби* (Мт 22: 1–14). За свеобухватан попис илустрација

Параболе, које су обухватале једну или више ликовних епизода наратива из Лукиног јеванђеља. У складу са основним литерарним новозаветним предлошком слике, *Парабола о милосрдном Самарјанину* најпре се може наћи у илустрованим четворојеванђељима Истока [Росанско четворојеванђеље из друге половине VI века (Росано, Диоцезански музеј, *Codex Purpureus Rossanensis* Σ, fol. 7^v) (сл. 220), *Par. Gr. 74* из средине XI столећа (fols. 131^v–132^r), *Laur. Plut. VI 23* (fol. 128^v), Сиријско четворојеванђеље (Мардин, Сиријска православна патријаршија, fol. 119^v) и *Cod. Copte-Arabe 1* из XII века (Париз, Католички институт, fol. 110^r), *Cod. H 1667* из XIII столећа (Тбилиси, Академија науке, Институ за рукописе, fol. 158^v), и рукописи *Cod. 242* (Беч, Црква Мехитаристичког манастира, fol. 150^r), *Matenadaran 212* (Јереван, Институ за древне рукописе Месроп Маштоц, 190^r) и четворојеванђеље цара Ивана Александра из XIV века (Лондон, Британска библиотека, *Add. 39627*, fol. 171^r)].²¹⁷² Основни иконографски предлошци сцене су веома брзо, већ у IX столећу, били пренети и у византијске рукописе друкчије садржине. Развијени ликовни наратив о Самарјанину налази се уз одломак Лк 10: 25–37 у рукопису *Sacra Parallela* (fols. 320^v–321^r) и као илустрација седамнаесте хомилије Григорија Назијанског, *Људима Назианса и префекту*, у париској збирци Григоријевих хомилија *Par. Gr. 510* (fol. 143^v).²¹⁷³ Изузетно, иста тема појављује се и у два илустрована псалтира из XIV века; поред српског рукописа, илустрације Параболе налазе се на истом месту, након илустрација библијских ода, а пре циклуса Богородичиног акатиста, али уз текст самогласне стихире *Као из Јерусалима*, једино још у Томићевом псалтиру (fol. 272^v) (сл. 221).²¹⁷⁴ Истоветно место Параболе у два јужнословенска рукописа из истог столећа од великог је значаја за реконструкцију литургијских основа структуре Минхенског псалтира.²¹⁷⁵ У монументалном сликарству представе *Параболе о Милосрдном Самарјанину* налазе се на зидовима српских цркава Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) (сл. 223, 224) и Свете Тројице у Ресави (с. 1417) и у румунском храму Светог Николе у Куртеи де Арђеш (крај XIV–почетак XV века).²¹⁷⁶

Компаративна иконографска анализа сачуваних илустрација Параболе о милосрдном Самарјанину показала је да минијатуре Лукине перикопе у Минхенском

наведених парабола v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 349–359, 376–382, 384–400, 430–438, 439–446, Abb. 1–19, 60–74, 77–121, 207–234, 236–257.

²¹⁷² Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 43, pl. 49, figs. 220–221; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 94–95, 96–98, figs. 1–2; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 402–403, 405–407, 408, Abb. 126, 131–138, 141.

²¹⁷³ Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*, 216; Weitzmann, *Sacra Parallela*, 175–176, pl. C, figs. 457a, 457b, 458; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 98–101, fig. 6; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 403–404, Abb. 127–130. За текст седамнаесте хомилије Григорија Назијанског v. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово уз наслов Пс 50* (fol. 66^r).

²¹⁷⁴ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 77–78, таб. L; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 121–125, fig. 21; Джурова, *Томичов псалтир I*, 114; II, ил. 79–81; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 408–409, Abb. 142. О садржају Томићевог псалтира v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

²¹⁷⁵ V. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

²¹⁷⁶ Марковић, *Христова чуда и поуке*, 143–144; Тодић, *Манастир Ресави*, 91, 94; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 384; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 407–408, 410, Abb. 139–140, 146–147; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 220, 224; II, 135–137. За илустрације Параболе у средњовековној уметности илуминације и витража Запада, са посебним истицањем сотериолошке симболике слике v. Kauffmann, *The Sainte-Chapelle lectionaries*, 11, 12, 13, 15, 17; T. A. Heslop, *St. Anselm and the Good Samaritan window at Canterbury cathedral*, *JWCI* 77 (2014) 1–33.

псалтиру припадају алегоријском иконографском типу илустрација, где је јеванђељски наратив обогаћен ликовним елементима који проистичу из симболичке интерпретације текста.²¹⁷⁷ Утицај ранохришћанске патристичке егзегезе на ликовне представе Параболе, изражен најпре приказом Самарјанина у лику Христа, такође се може видети и на минијатурама Росанског четворојеванђеља, *Par. Gr. 510* и Томићевог псалтира, као и на фрескама трију поменутих цркава. Минијатура рукописа који се чува у Диоцезанском музеју у Росану значајно је сведочанство и тога да је алегоријски језик обликовао већ најстарија ликовна решења теме, а симболични ликовни елементи постаће још бројнији и доминантни посебно у монументалном сликарству XIV и XV века.²¹⁷⁸

Иконографски уобичајена представа почетка Параболе о милосрдном Самарјанину обухвата приказ двојице, тројице или четворице разбојника који нападају младог путника; најчешће у рукама држе батине или мотке, понекад су опремљени и мачевима, а могу бити представљени и како стргавају одећу са путника, што је верна илустрација јеванђељског наратива (Лк 10: 30).²¹⁷⁹ Међутим, епизода *Путовање човека из Јерусалима у Јерихон* у Минхенском псалтиру јединствена је по својим детаљима. Сценографија композиције, као и положај путника истоветни су као одговарајући приказ у сликарству Дечана. Међутим, наспрам свих сачуваних источних хришћанских илустрација, једино је у српском рукопису путник приказан као стари човек, дуге седе косе и браде. С обзиром на традиционалну алегоријску егзегезу Параболе, треба прихватити претпоставку изнету у литератури да је у питању ликовна референца на лик прародитеља Адама.²¹⁸⁰ Такође, јединствене представе пљачкаша црног инкарната на представи *Разбојници батинају човека на путу* у Минхенском псалтиру и, истакнути крилима, у Дечанима присутни су једино у та два споменика. Демонолике фигуре могу се везати за ликовно уобличавање негативних карактера у средњовековној уметности, попут фигура Смрти и митарства у уводној минијатури *Чауша смрти* (fol. 1^v) у српском рукопису (сл. 6).²¹⁸¹ Међутим, треба напоменути и да су, међу разноликим терминима за описивање ђавола и демона у грчким и латинским ранохришћанским текстовима, литерарне слике демона као пљачкаша (*ληστής*, *latro*) најчешће присутне управо у алегоријској егзегези Параболе о милосрдном Самарјанину, што је потврда идејног порекла демоноликих фигура.²¹⁸² Црни отвор у стени покрај пљачкаша, налик разјапљеним чељустима мрака, јединствени је иконографски елемент у илустрацијама страдања путника на путу за Јерихон. Повећи простор који је посвећен приказу мотива указује на то да га не треба посматрати као део стеновитог пејзажа сценографије, већ као мотив симболичке вредности. Имајући на уму догматску вредност

²¹⁷⁷ О иконографским типовима представа Параболе о милосрдном Самарјанину и њиховим варијантама v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 214–215.

²¹⁷⁸ У алегоријском типу илустрација Параболе приметан је изостанак ликовног уобличавања увода у причу, то јест Христовог разговора са закоником (Лк 10: 25–29). Малобројни су примери представљања те епизоде и везани су искључиво за минијатурно сликарство [*Sacra Parallela* (fol. 320^v), *Laur. Plut. VI 23* (fol. 128^v) и *Cod. 242* (Беч, Црква Мехитаристичког манастира, fol. 150^v)]. О схематској композицији уводне слике која одговара иконографском топосу Христовог подучавања, карактеристичном за циклус Христових јавних делатности v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 198–199.

²¹⁷⁹ О иконографији сачуваних представа *Путовање човека из Јерусалима у Јерихон* и *Разбојници батинају човека на путу* v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 201–204. За дечанску фреску v. supra.

²¹⁸⁰ De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 102–103. Cf. портрете Адама на композицијама *Силаска у Ад уз Пс 23: 7–10* (fol. 34^r) и *Пс 67: 1* (fol. 84^v) и на првој илустрацији васкрсних тропара (fol. 228^r).

²¹⁸¹ *Ibid.*, 104–105. Cf. *Чауша смрти* (fol. 1^v).

²¹⁸² G. J. M. Bartelink, *Les demons comme brigands*, VC 21/1 (1967) 12–24; Idem, *Les denominations du diable et des demons chez Grégoire le Grand*, *Humanitas* 50/1 (Coimbra 1998) 343.

топографске одреднице пећине у источнохришћанској мисли и уметности, о чему сведоче и поједине минијатуре Минхенског псалтира, отвор на стени може означавати таму греха у којој разбојници живе или чак, по мишљењу Апостола Мандаса, сам Пакао из кога су демони у обличју разбојника дошли.²¹⁸³ У том случају, врло је интересантна ликовна антитеза створена позиционирањем отворене пећине испод Јерусалима, који је истакнут као *locus sancti* рајским растињем унутар зидина.

Алегоријско значење двоепизодне слике *Јеврејски свештеник и Левит пролазе покрај рањеног путника* заснива се на идеји немоћи старог Закона наспрам новозаветног спаса у Христу. У односу на схематско представљене учеснике сцене у већини сачуваних представа, у Минхенском псалтиру су ликови првосвештеника у одговарајућем костиму и Левита са уобичајеним атрибутом књиге насликани са великом пажњом.²¹⁸⁴ Очигледно је да је илуминатор српског рукописа употребио предлошке за портрете Мојсија и Арона, коришћене и на другим местима у кодексу, те су фигуре остале истакнуте и ореолима.²¹⁸⁵ Готово истоветни, иконографски исцрпни портрети свештеника и Левита, налазе се и на дечанској композицији.²¹⁸⁶ Да није у питању случајност или неинвентивност уметника, већ трагови типолошког повезивања старозаветних и новозаветних догађаја, потврђује и један од прозорских витража Кентерберијске катедрале у Енглеској из XI века, на коме је централна слика свештеника и Левита у илустрацији Параболе праћена, између осталог, и групном представом Мојсија, Арона и фараона.²¹⁸⁷ На основу тога се може закључити да фигуре Мојсија и Арона означавају симболе старог Закона и жртвоприношења, то јест само сенку новог Закона и Христове жртве којом ће бити омогућено искупљење Адама и целог човечанства, јер, по речима светог апостола Павла, *крв јунчија и јарчија не може узети гријеха* (Јев 10: 4).²¹⁸⁸

Последње три алегоријске ликовне епизоде Параболе посвећене су милосрдном чину Самарјанина-Христа, са јасно израженом сотериолошком симболиком. Централни елемент слике *Милосрдни Самарјанин-Христос вида ране страдалом путнику* представља евхаристијски мотив уља и вина, којима је оживљен полумртви путник. Незнатне иконографске разлике у односу на друге представе алегоријског типа огледају се једино у начину на који Самарјанин-Христос посипа лековито уље на човекове ране: помазујући му главу на дечанској фресци или изливајући уље из врчага на његову главу, односно стомак на композицији у Ресави и Куртеи де Арђеш.²¹⁸⁹ У источнохришћанским илустрованим

²¹⁸³ Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 204. О симболичкој вредности топоса пећине v. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалом* уз наслов Пс 3 (fol. 11^v); *Силазак Светог Духа на апостоле* уз Пс 18: 3–4 (fol. 27^r). Cf. De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 109–116.

²¹⁸⁴ Приказивање Левита са књигом је иконографска референца свештеничке професије Левита и алузија на Стари завет. V. Марковић, *Христова чуда и поуке*, 144; Mantas, *Representations of Christ's parables*, 137. О иконографији епизоде са свештеником и Левитом у оквиру илустрација Параболе о милосрдном Самарјанину v. *Ibid.*, 204–207.

²¹⁸⁵ Cf. *Пророк Мојсије подучава народ Израџа Законима Господњим* уз Пс 77: 1–2 (fol. 99^v); *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r). За слично запажање v. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 260.

²¹⁸⁶ За дечанску композицију v. *supra*.

²¹⁸⁷ Heslop, *St. Anselm and the Good Samaritan window*, 17, fig. 8.

²¹⁸⁸ За исцрпну анализу симболичке вредности портрета Мојсија и Арона у композицији *Јеврејски свештеник и Левит пролазе покрај рањеног путника у Минхенском псалтиру* и њихових литерарних упоришта у патристичкој егзегези v. De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 105–109.

²¹⁸⁹ О иконографији илустрација бриге Самарјанина о повређеном човеку v. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 207–209. О монументалним представама у Дечанима, Ресави и Куртеи де Арђеш v. *supra*.

рукописима, поред минијатуре Минхенског псалтира, једино је у посве необичном иконографском решењу у Росанском четворојеванђељу посебно истакнута литургијска симболика повијања путникових рана, представљањем анђела помоћника покрај Христа, који покривеним рукама држи спремне сасуде са уљем и вином.²¹⁹⁰ С друге стране, у малобројним сачуваним приказима теме у илустрованим четворојеванђељима сачувале су се чисто наративне сцене, на којима се нехристолики Самарјанин припрема да повије путникове ране, док су на тлу два врчага, ликовна референца на уље и вино.²¹⁹¹ Посебно је индикативна и интензивно црвена стеновита позадина у Минхенском псалтиру, присутна иза Христовог лика и на илустрацији Пс 134 (fol. 168^v), којом се истиче божански суверенитет алегоријског лика Самарјанина и идејна централност епизоде збрињавања страдалог човека у оквиру илустровања Параболе.²¹⁹²

Ликовни расплет Параболе најчешће је обухватао сажету слику путника на коњу и Самарјанина који га предводи, истовремено плаћајући два гроша гостионичару.²¹⁹³ Још једном је очигледна изузетно велика сличност између минијатуре у српском рукопису и дечанске фреске. Начин на који Самарјанин-Христос носи човека преко рамена на леђима, поновљен једино на румунској фресци, и кревет у крчми на коме путник сакупља снагу не налази се ни у једној другој илустрацији те епизоде Параболе.²¹⁹⁴

Разматрајући природу омањег циклуса посвећеног Параболи о милосрдном Самарјанину у Минхенском псалтиру намеће се више закључака. Најпре треба истаћи да вишеепизодне алегоријске композиције у потпуности почивају на најстаријим иконографским решењима у источнохришћанској уметности.²¹⁹⁵ Међутим, монументалност представа, као и обиље мотива симболичке вредности у појединачним сценама, указује на богаћење илустрације Параболе, карактеристично за живопис српских храмова XIV и XV века. Поред начелне сличности са остварењима у монументалном сликарству, посебно је значајно истаћи композициону и иконографску блискост минијатура српског рукописа са фрескама у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), које су највероватније сведочанство о заједничком иконографском предлошку двеју илустрација Параболе.

²¹⁹⁰ Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 207–208, 402–403, Abb. 126.

²¹⁹¹ Наративне композиције *Милосрдни Самарјанин-Христос вида ране страдалом путнику* налазе се у *Par. Gr. 74* (fol. 131^v), *Cod. H 1667* (Тбилиси, Академија науке, Институ за рукописе, fol. 158^v) и четворојеванђељу цара Ивана Александра (Лондон, Британска библиотека, *Add. 39627*, fol. 171^v). V. supra.

²¹⁹² О симболици црвене боје v. *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v).

²¹⁹³ О иконографији последње епизоде Параболе о милосрдном Самарјанину Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 209–211.

²¹⁹⁴ За дечанску и румунску фреску v. supra.

²¹⁹⁵ Са мишљењем да у основи илустрација Параболе о милосрдном Самарјанину у Минхенском псалтиру леже неки од најстаријих ликовних предложака источнохришћанске уметности слаже се и: De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 125.

III. 7. БОГОРОДИЧИН АКАТИСТ (FOLS. 210^v–222^v)

Ликовна целина која следи након илустроване новозаветне *Параболе о Милосрдном Самарјанину* у Минхенском псалтиру је циклус Богородичиног акатиста (fols. 210^v–222^v) праћен одговарајућим химнографским саставима.²¹⁹⁶ Тексту и илустрацијама Богородичиног акатиста претходе подобне стихире Пресветој Богородици на Господи возвах шестог гласа са вечерње у петак пете седмице Великог поста, као и тропар осмог гласа и део Канона благодарног Пресветој Богородици Јосифа химнографа (од прве до шесте песме) са јутрења у суботу исте седмице (fols. 205^v–210^r). Странице након текста Акатиста садрже седму, осму и девету песму Јосифовог канона Богородици и стихире на хвалите четвртога гласа такође са суботњег јутрења (fols. 222^v–226^r).²¹⁹⁷ С обзиром на то да је само средишњи део текстуалне целине посвећене Богородици у српском рукопису праћен ликовним програмом, а упркос поетској лепоти свих наведених химнографских састава, фокус иконографског истраживања почиваће на циклусу Богородичиног акатиста.²¹⁹⁸

Чувена похвална химна посвећена Мајци Божијој и њеној улози у Инкарнацији Логоса, те искупљењу човечанства анонимно је књижевно дело, чији се настанак традиционално везује за период VI столећа и византијског песника Романа Слаткопојца († с. 555).²¹⁹⁹ Сложена поетска књижевна форма Акатиста обухвата уводни део химне (возвѣрѣн ной воєвѣдѣ) и двадесет и четири станце (строфе) повезане акростихом. Дуже строфе (икоси), које садрже по дванаест херетизама посвећених Богородици и рефрен *Радуј се, невесто неневесна*, наизменично се смењују са краћим строфама (кондацима), праћеним поздравом *Алилуја*. На тај начин формиран је јединствени ранохришћански химнографски састав са збиром комплексних поетско–литургијских слика и метафора у функцији прослављања Мајке Божије, смештен у оквиру наратива о Инкарнацији, али не и ограничен њиме.²²⁰⁰

Поетски састав настао у знак захвалности Богородици имао је значајно место у оквиру литургије; свечано се певао на празник Благовести (25. март) да би, након краха Иконоклазма и током развоја литургије у VIII столећу, Акатист постао део богослужења на јутрењу у суботу пете седмице Ускршњег поста.²²⁰¹ Такође, литургијска химна значајни је

²¹⁹⁶ Сырку, *Стари српски рукописи* I, 18; Jagić, *Einleitung*, XLIV–XLVII; Stichel, *Zur Stellung der Handschrift*, 177; Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*, 29–36.

²¹⁹⁷ О делу Јосифа химнографа († 983) v. D. Stiernon, *La vie et l'œuvre de S. Joseph l'Hymnographe. A propos d'une publication récente*, REB 31 (1973) 243–266. О употреби стихира у источнохришћанском црквеном песништву v. Мирковић, *Православна литургија* I, 235–236; Петровић, *Осмогласник у музичкој традицији*, 20–28.

²¹⁹⁸ О значају литургијских химнографских састава који прате текст Богородичиног акатиста у Минхенском псалтиру v. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

²¹⁹⁹ О настанку химне Богородичиног акатиста v. *Акатист пресветој Богородици*, 5–9; E. Wellesz, *The "Akathistos"*. A study in byzantine hymnography, DOP 9/10 (1956) 143–174; *Акатист*, in: Трифуновић, *Азбучник*, 15–18; *Akathistos Hymn*, in: ODB I, 44 (E. M. Jeffreys, R. S. Nelson). За друкчије, исцрпно аргументовано научно становиште, које настанак Акатиста везује за временско раздобље између Ефеског (432) и Халкедонског сабора (451) v. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 49–114.

²²⁰⁰ За исцрпно истраживање поетских вредности херетизама Богородичиног акатиста v. Peltomaa, *The image of the Virgin*. 31–39, 139–205.

²²⁰¹ Wellesz, *The "Akathistos"*, 143; Moran, *Singers*, 93–94; Peltomaa, *The image of the Virgin*. 22; Dobrynina, *The Akathistos hymn*, 329–330; Томић Ђурић, *Представе последњих строфа Богородичиног акатиста*, 362.

део и монашке молитвене праксе, те се њен текст може наћи у богослужбеним књигама посног триода, великог псалтира, великог часослова и молитвослова.²²⁰²

Ликовно уобличавање литургијско-поетске химне посвећене Богородици везује се за XIV век и монументалну уметност епохе Палеолога на територији средњовековног Балкана и Грчке, али су подједнако значајна и малобројна остварења сачувана у уметности минијатурног сликарства и иконописа.²²⁰³ Средњовековни рукописи који садрже илустроване циклусе Акатиста су два грчка кодекса са антологијом песама источнохришћанске химнографије посвећених Богородици [*Synodal Gr. 429* (Москва, Државни историјски музеј, с. 1360) и *Escorial R. I. 19* (Сан Лоренцо де Ел Ескоријал, Краљевска библиотека манастира Сан Лоренцо де Ел Ескоријал, с. 1400)], као и Томићев и Минхенски псалтир.²²⁰⁴ Својевремено је српски рукопис из Минхена красило уобичајених двадесет и четири композиције циклуса, мањих димензија и брижљиво уметнутих уз одговарајуће стихове химне.²²⁰⁵ Међутим, вероватно пре краја XV века страдало је пет илустрација Богородичиног акатиста (икос 10, 11 и 12 и кондак 10 и 11). Рестаурација рукописа, изведена најкасније почетком XVI века односила се на уметање нових листова са исписаним деловима химне који су пострадали, али без извођења пратећег сликаног украса (220^r–221^v). Имајући на уму старину хартије употребљене за поправку рукописа (1472–1486), може се закључити да су у тренутку настанка копије Минхенског псалтира под покровитељством патријарха Пајсија I (1627–1630) наведена ликовна решења у српском рукопису већ била изгубљена, те да одговарајуће минијатуре у Београдском псалтиру нису настале угледањем на њих.²²⁰⁶

Први икос – Благовести Богородици (fol. 210^v) (сл. 225)

²²⁰² Dobrynina, *The Akathistos hymn*, 328; Томић Ђурић, *Представе последњих строфа Богородичиног акатиста*, 362.

²²⁰³ О настанку сликаног циклуса Богородичиног акатиста у источнохришћанској уметности v. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 3–7; Томић Ђурић, *Представе последњих строфа Богородичиног акатиста*, 359–361, п. 1, 2, 3, 11 (са старијом литературом наведеном за сваки појединачни сачувани циклус). За систематски приказ програма византијских циклуса Богородичиног акатиста v. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 8–73, figs. 1–147. За поствизантијске циклусе Богородичиног акатиста v. G. Gounaris, *Die Ikonographie des Akathistos-Hymnus in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 79–90.

²²⁰⁴ За циклус Богородичиног акатиста у грчким рукописима v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 128–133; Lixaceva, *The illumination of the Greek manuscript*, 255–262; G. M. Proxorov, *A codicological analysis of the illuminated Akathistos to the Virgin (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429)*, DOP 26 (1972) 239–252; Velmans, *Une illustration inedite de l'Acathiste*, 131–165; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 74–82, figs. 148–191. За циклус Богородичиног акатиста у Томићевом псалтиру (fols. 273^r–301^v) v. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 26–27, 78–83, tab. LII, сл. 82–tab. LXIII, сл. 105; Джурова, *Томићев псалтир I*, 114–118; II, ил. 82–105; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 82–91, figs. 192–215.

²²⁰⁵ О композицијама Богородичиног акатиста у Минхенском псалтиру v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 75–84, Abb. 31, Taf. LII, Bd. 124–Taf. LVIII, Bd. 147; Dufrenne, *Inhalt und Ikonographie*, 261–265; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 154–158; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 82–91, figs. 216–234, 353, 381, 389, 409, 427, 448, 465, 481, 490, 511, 513, 543, 551, 560, 584, 591, 615, 624, 712. За одговарајуће представе циклуса у страдалом Београдском псалтиру (fols. 252^r–260^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 247–250, сл. 182–185.

²²⁰⁶ За исто мишљење v. Ракић, *Српска минијатура*, 77. За погрешно мишљење Јозефа Штриговског да је српски рукопис из Минхена био у потпуности очуван у време израде Београдског псалтира v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 49. О поправци рукописа на прелазу векова (XV–XVI) v. поглавље дисертације II. 2. *Минхенски псалтир у поседу владарске породице Бранковић (XV век)*.

*Анђео – вођа би послан с неба да каже Богородици: радуј се! И гледајући Те, Господе, где се ваплотиш са бестелеснога гласа, удивљавао се и стајао, кличући јој овако.*²²⁰⁷

Испред једноставног архитектонског здања прекривеног двосливним кровом, које слови за Богородичин дом, на широком престолу са наслоном и подножником седи Богородица. У левој руци, положеној на крило, Дијева Марија држи вретено са црвеним предивом, управо прекинута у испредању пурпурне пређе за нову завесу јерусалимског храма. Мати Божија десном руком чини гест поздрава упућен арханђелу. Божији весник, у хитону и химатиону и са крстоликим црвеним скиптром у левој руци, приказан је како долази у лету; десницом благосиља Марију. Из сегмента неба на Богородицу се спушта зрак са голубом Светог Духа. Наспрам престола Мати Божије, на земљи седи слушкиња заузета разматавањем нити црвеног предива. Композиција је затворена зидом иза ког извире дрво чемпреса.²²⁰⁸

Представа *Благовести* уз прву станцу Богородичиног акатиста у Минхенском псалтиру изведена је у традиционалним иконографским оквирима византијске уметности и у складу са јеванђељском (Лк 1: 26–38) и апокрифном повешћу о том догађају у *Протојеванђељу Јаковљевом*.²²⁰⁹ Већ су апостолска и патристичка егзегеза, те и источнохришћанска химнографија изједначили литерарну слику Марије која испреда завесу са чином ткања Христовог тела, те наговештајем оваплоћења Логоса у њеној утроби.²²¹⁰ Завеса што ју је Марија испредала за улаз у Светињу над Светињама јерусалимског храма [као и њени старозаветни образи у Мојсијевом Табернаклу (Изл 27: 21, 36: 35, 40: 21) и Соломоновом храму (2Дн 3: 14)] иста је она која се подерала на двоје када је Син Божији издахнуо на крсту (Мт 27: 51; Мк 15: 38; Лк 23: 45), те слови за својеврсни израз кенотичке повезаности догађаја оваплоћења и страдања Христовог.²²¹¹

²²⁰⁷ Сви стихови химне Богородичиног акатиста наведени су по преводу Лазара Мирковића – *Акатист пресветој Богородици*, 11–31.

²²⁰⁸ Jagić, *Einleitung*, XLIV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 75–76, Taf. LII, Bd. 124; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 262; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 154; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 82–83, figs. 216, 353. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 252^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 247–248.

²²⁰⁹ О иконографији прве станце Богородичиног акатиста в. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 128–129, figs. 352–368 (са старијом литературом). За исцрпну студију о композицији *Благовести* у средњовековној уметности в. Papastavrou, *Recherche*, 47–105 (са опширном библиографијом). Cf. Н. Maguire, *The self-conscious angel: character study in Byzantine paintings of the Annunciation*, in: *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko*, ed. С. Mango, О. Pritsak, Cambridge 1983, 377–392 (са сликовитим примерима утицаја византијских проповеди и химни на иконографију *Благовести*); Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 671–674; Марковић, *Циклус Великих празника*, 107–108, сл. 1 (са старијом литературом); Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 147–152, сл. 81, 82.

²²¹⁰ Исцрпно о догматским вредностима иконографског мотива предива у средњовековним композицијама *Благовести*, са патристичким тумачењима и химнографским изворима в. Evangelatou, *The purple thread of the flesh*, 261–279; Papastavrou, *Recherche*, 323–355. Cf. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 303–305. О метафори Богородице као стваратељке људског тела оваплоћеног Логоса, то јест вела спасења кроз текст и слику у илустрованим рукописима Беседа Јакова Кокиновафоса из друге половине XII века (*Vat. gr. 1162* и *Paris. gr. 1208*) в. eadem, *Threads of power*, 241–323. За иновативну ранохришћанску мариолошку метафору о Богородичиној утроби као радионици са разбојем на коме се тка Христово тело у делима светог Прокла цариградског (с. 390–446) в. Constas, *Weaving the body of God*, 180–188.

²²¹¹ Cf. *Али дошавши Христос, поглавар свештенички добара која ће доћи, кроз бољу и савршенију скиницу, која није руком грађена, то јест, није овога створења* (Јев 9: 11); *Који нам је обновио завјесом, то јест, тијелом својим* (Јев 10: 20). О хришћанском топосу кенозиса в. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* уз Пс 3. Наслов (fol. 11^r). О ступњевима сакралности појединих светих простора попут Мојсијевог Табернакла или Соломоновог храма на Сиону в. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалам 67).

Долетање арханђела Гаврила са неба ради доношења благих вести Марији, иако ретко приказивано, дословни је приказ почетних стихова и може се видети и на илустрацијама прве станце Акатиста у Томићевом псалтиру (fol. 281^v) и на Скопелос икони из прве половине XV века (острво Скопелос, Ливади, црква Богородице Ζωοδόχος Πηγή), која је изузетно блиска иконографском решењу из српског рукописа.²²¹² Иако се литерарно упориште за приказ летећег анђела налази у првој строфи Богородичиног акатиста, он се заправо много чешће појављује у композицији *Благовести на бунару*, која краси једну од прве три строфе химне, обједињених темом прослављања Благовести.²²¹³ Још изузетнији иконографски мотив представља фигура слушкиње заузете предивом. Поједини истраживачи су покушали да оправдају њено присуство иконографским упливом из композиције *Благовести Ани*.²²¹⁴ Међутим, приказ сведока Гавриловог јављања Дијеве Марији у *Благовестима* може се објаснити апокрифном текстуалном традицијом сачуваном у осмом поглављу *Псеудоматејевог јеванђеља*, у коме се наводи да је пет младих девица живело са Маријом у Јосифовој кући и да су биле заузете ткањем у тренутку појаве гласника Гаврила.²²¹⁵ Уобичајени империјални симболи који прожимају композицију (Богородичин трон и црвене ципелице, скиптар арханђела Гаврила, црвени велум који наткриљује сцену) ликовни су одјек мотива источнохришћанских химнографских дела посвећених Благовестима, која истичу улогу суверена Мати Божије.²²¹⁶

Први кондак – Благовести Богородици (fol. 211^r) (сл. 226)

Света, видећи се у чистоти, говори смело Гаврилу: Чудноватост твога говора, долази несхватљива души мојој. Јер како ти схваћаш то рођење бесеменог зачећа, кличући: Алилуја.

Сусрет Дијеве Марије и анђела наставља се у другој композицији *Благовести*. Сценографију сцене чини раскошно сликана архитектура (две архитектонске целине, грађевина покривена двосливним кровом и равно завршени четвороугаони стуб, спојене црвеним велумом), која указује да се разговор Богородице и небеског гласника одвија у истом ентеријеру. Богородичин лик истакнут је смештањем њене фигуре у сликани архитектонски оквир начињен од два витка стуба повезаних архитравном гредом, која не

²²¹² Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 78, таб. LI; Джурова, *Томичов псалтир I*, 115; II, ил. 82; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 82–83, 92–93, figs. 192, 236, 352, 354.

²²¹³ Уз прву станцу у припрати цркве Свете Тројице у Козији (с. 1390) и на Успенски икони из друге половине XIV века (Московски кремљ, Успенска саборна црква, No. 1065), уз другу станцу у катедрали Богородичиног Рођења у Ферापонтвом манастиру у Вологду (1500–1502) и уз трећу станцу у цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) и у Богородичиној цркви у Матеичу (1348–1352). V. Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 284; eadem, *Манастир Матејче*, 159; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 55, 63, 68, 108, figs. 93, 112, 135, 279, 355–359; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 302, сл. 142. За примере Гаврила у лету у западњачким сликама *Благовести* v. Papastavrou, *Recherche*, 75.

²²¹⁴ Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 672–673; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 82, 128.

²²¹⁵ *Evangelia Apocrypha*, 68 (ANF VIII, 372–373). О утицају латинског текста *Псеудоматејевог јеванђеља* на иконографски мотив слушкиње у *Благовестима* v. Papastavrou, *Recherche*, 37, 87–88.

²²¹⁶ Марковић, *Циклус Великих празника*, 108 (са аргументованим одбацивањем старијих тумачења империјалних мотива у приказима арханђела Гаврила). О Богородичином трону у *Благовестима* v. Papastavrou, *Recherche*, 238–240. О симболици трона v. *Христос Праведни судија* уз Пс 9: 4 (fol. 15^v). О империјалној симболици пурпурне боје v. *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* уз Пс 134: 1–3 (fol. 168^v).

изгледају као интегрални део сликане архитектуре у другом плану. Арханђел Гаврило корачајући прилази Марији, са подигнутом десницом у знаку говора. Слушкиња покрај Богородичиних ногу оставља посао по страни пажљиво посматрајући арханђела.²²¹⁷

Наставак приказивања Маријиног и Гавриловог разговора усклађен је са традиционалном источнохришћанском благовештанском иконографијом на којој почива и илустрација првог икоса.²²¹⁸ Поновљени лик слушкиње, заснован на наративу из *Псеудоматејевог јеванђеља*, приказује се једино у Томићевом псалтиру (fol. 282^r).²²¹⁹ Суптилним иконографским детаљима (Мати Божија која сада стоји приносећи десну руку лицу у знаку неверице, док њена погнута глава одаје израз скрушености) сликар Минхенског псалтира дочарао је динамику друге строфе Акатиста, која у фокус ставља Маријину реакцију на Гаврилове речи.²²²⁰ Указивање на Богородичину спознају будућих догађаја као идејне сржи композиције изведено је и смештањем њене фигуре у сликани архитектонски оквир. Коришћење архитектонских елемената ради визуелног назначивања одређених светитељских портрета чест је поступак у византијском зидном сликарству, а заснива се на традицијама хеленистичке уметности.²²²¹ Међутим, истраживачи су показали да се појава стуба као самосталног елемента, без функционалне улоге у оквиру сликане архитектуре, може објаснити и симболичком вредношћу тог мотива. Космолошко значење уткано у мотив стуба још у канонским старозаветним текстовима [стуб као део Господњег дома и цркве (ПрС 9: 5; Јер 1: 18) или ознака Господњег присуства (Изл 14: 19, 24; Бр 14: 14)] било је основа за хришћанску контекстуализацију симбола у оквиру које стуб постаје слика јеванђеља, апостола и праведника хришћанског пантеона светитеља, те метафора за Христа и цркву (1Тим 3: 15).²²²² Преко разгранате мреже Богородичиних симбола који су се идејно везивали за мотив стуба (ознака божанског присуства, стожер хришћанске цркве, стуб девојаштва, дрво Јесејево, процвала Аронова палица), ранохришћански мотив је повезан са мистеријом оваплоћења и продро је у композиције *Благовести*, најпре на Западу, те и у источнохришћанско сликарство у доба Палеолога.²²²³ Стуб се појављује као мотив и у тексту Богородичиног акатиста, у коме се Мати Божија велича стиховима *Радуј се, огњени стубе* (шести икос) или *Радуј се, стубе девојаштва* (десети икос), потврђујући везу поетског наратива о инкарнацији са мотивом стуба.²²²⁴ С обзиром на то да сликари

²²¹⁷ Jagić, *Einleitung*, XLIV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 76, Taf. LII, Bd. 125; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 262; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 154; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 83, figs. 217, 381. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 252^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²¹⁸ V. supra. О иконографији друге станце Богородичиног акатиста в. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 129, figs. 369–385 (са старијом литературом).

²²¹⁹ Щепкина, *Болгарская минијатура XIV века*, 78, таб. LI; Джурова, *Томичов псалтир I*, 115; II, ил. 83; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 83, figs. 193, 372.

²²²⁰ О разноликим гестовима Богородице на композицијама Благовести и различитим емотивним стањима које одају в. Papastavrou, *Recherche*, 60–67.

²²²¹ У складу са традиционалним начином визуелног истицања фигуре патрона храма у византијском и српском средњовековном сликарству, под раскошним сликаним оквиром у виду балдахина на ступцима представљени су свети Ђорђе у нагоричанској цркви (1317/1318) и свети Никита у Милутиновој задужбини посвећеној том светом ратнику (1322/1323). В. Тодић, *Старо Нагоричино*, 123; Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 188, 192, сл. 9, 59. О архитектонском и сликаном мотиву балдахина на стубовима и његовој симболици: Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 15–18.

²²²² О мотиву стуба у патристичкој литератури и химографији, те његовој симболичкој вредности у композицијама Благовести средњовековне уметности Истока и Запада в. Н. Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*, DChAE 15 (1989–1990) 145–160; eadem, *Recherche*, 261–286.

²²²³ Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 153–160; eadem, *Recherche*, 273–286.

²²²⁴ *Акатист пресветој Богородици*, 22, 28.

Минхенског псалтира нису посвећивали велику пажњу сликаној архитектури, може се закључити да је извођење архитектонског оквира под којим је приказана Богородица у српском рукопису вероватно одјек продора сликане архитектуре, али и симболичког мотива стуба у слике *Благовести* источнохришћанског сликарства позног средњег века.²²²⁵

Други икос – Благовести Богородици на бунару (fol. 211^v) (сл. 227)

Дјева, желећи да разуме смисао неразумљив, повика служитељу: Кажи ми како је могуће да се роди син из чисте (девичанске) утробе?

Марија, у пратњи две девојке, приказана је како долази да захвати воду са бунара; осврће се преко рамена и гледа у арханђела Гаврила. Арханђео, приказан истоветно као и на претходним *Блавестима*, приближава се Богородици, чинећи гест обраћања. Једна од девојака, заузета узимањем воде, спушта позлаћено црвено ведро у бунар. Из средишта кладенца издиже се стуб са кога вода тече у слаповима, чиме је једноставан кружни студенац добио облик раскошне фонтане. Радња се одвија у стеновитом пејзажу у коме се налазе и два стабла чемпреса.²²²⁶

Литерарни предложак за илустрацију треће станце Богородичиног акатиста не налази се ни у канонском тексту јеванђеља, ни у самој химни, већ у апокрифном *Протојеванђељу Јаковљевом*.²²²⁷ Традиционално иконографско решење потврђују представе *Благовести на бунару* уз једну од три прве строфе Акатиста, као и прикази исте теме у оквиру Богородичиног циклуса у византијском монументалном сликарству.²²²⁸ Богородичина пратња још једном се може видети само у илустрацији треће строфе Акатиста у Томићевом псалтиру (fol. 282^v).²²²⁹ Од значаја је и скренути пажњу на положај минијатуре у оквиру саме странице. Наиме, све илустрације Богородичиног акатиста у Минхенском псалтиру налазе се тик уз почетне стихове строфи које илуструју. Међутим, слика *Благовести на бунару* измештена је од почетног стиха о разговору Марије и арханђела и смештена уз један од херетизама другог икоса – *Радуј се, изворе чуда Христових*.²²³⁰ Имајући у виду колико пажње су сликари српског рукописа посвећивали организацији текстуално-ликовних целина, могло би се наслутити да је до померања композиције дошло ради стварања паралеле између литерарног и ликовног мотива воде.²²³¹

²²²⁵ О просторном уређењу композиције *Благовести* и симболичком значењу сликане архитектуре, посебно карактеристичне за византијску уметност у време Палеолога v. Papastavrou, *Recherche*, 88–96, 233–238.

²²²⁶ Jagić, *Einleitung*, XLIV–XLV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 76, Taf. LII, Bd. 126; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 262; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 154; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 83, figs. 218, 389. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 252^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²²⁷ По апокрифном предању, арханђел Гаврило се Марији најпре јавио покрај кладенца, па тек у њеном дому, током испредања завесе за храм – *Evangelia Apocrypha*, 21–22 (*Апокрифи. Новозаветни*, 15). Cf. Papastavrou, *Recherche*, 97.

²²²⁸ О иконографији треће станце Богородичиног акатиста v. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 129–130, figs. 386–401 (са старијом литературом). Cf. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 671–674 (са прегледом иконографије Благовести у прве три станце). О иконографији композиције *Благовести на бунару* v. Papastavrou, *Recherche*, 97–98. За преглед композиција *Благовести на бунару* у оквиру Богородичиног циклуса у средњовековној монументалној уметности v. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the life of the Virgin*, 187–190; Павловић, *Богородичин циклус*, 88, п. 159

²²²⁹ Щепкина, *Болгарска минијатура XIV века*, 78, таб. LIII; Джурова, *Томичов псалтир I*, 115; II, ил. 84; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 83, figs. 194, 388.

²²³⁰ *Акатист пресветој Богородици*, 14.

²²³¹ О симболици извора воде у контексту Благовести v. Papastavrou, *Recherche*, 287–323.

Други кондак – Безгрешно зачеће Богородичино (fol. 212^r) (сл. 228)

Тада осени сила вишњега да зачне ону која није знала за брак; и благословена њена утроба показа се као слатка њива свима, који хоће да жању спасење, појући овако: Алилуја.

На широком престолу без наслона, са плавим јастуком и подножником, седи Богородица са Христом Емануилом у крилу. Мати Божија шири руке, док Емануил, одевен у црвену хаљину, благосиља десницом. Две девојке, у дугим хаљинама са обнаженим рукама, иза Богородичиног трона шире богато позлаћену црвену тканину, која у наборима уредно пада до земље. Из небеског сегмента на Дијеву Марију спушта се широки сноп светлости, изведен у три нијансе плаве, означавајући тренутак зачећа. Композиција је затворена зидом на чијим крајевима су два чемпреса.²²³²

Иконографско решење *Богородичиног безгрешног зачећа* у Минхенском псалтиру представља прелазну ликовну форму илустрације другог кондака Богородичиног акатиста – широки небески зрак старије иконографске традиције лишен је мандорле у којој је приказивана Богородица и употпуњен новијим иконографским мотивом вела, разстретог иза Мати Божије.²²³³ Символичну вредност приказа *Богородичиног зачећа* у највећој мери дефинише управо антички мотив вела, комплексног догматског значења. Вео најпре слови за архетип завесе храма коју ју Марија ткала у тренутку доласка Божијег гласника, те оваплоћења Христовог.²²³⁴ Међутим, функционална улога застора у империјалним церемонијама још од времена касне антике потврђује његов трансформативни и тријумфални карактер.²²³⁵ Марија Парани запазила је да застор није, као симбол лиминалног простора, само ознака физичке баријере, већ и спиритуални мотив који обједињује супротстављене концепте невидљивог и видљивог, приватног и јавног, незнања и спознаје.²²³⁶ У контексту византијских империјалних церемонија застори постају оруђе за трансформацију појављивања цара у *живу слику* епифаније богоизабраног владара.²²³⁷ Литургијска контекстуализација перформативног и симболичког потенцијала застора оличена је у покривању светих дарова тканином аера приликом њиховог кађења, а пре

²²³² Jagić, *Einleitung*, XLV; Strzykowski, *Die miniaturen*, 76, Taf. LII, Bd. 127; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 262; Radojčić, *Der Stil*, 288–289; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 154; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 83, figs. 219, 409. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 253^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 247–248.

²²³³ О развоју иконографије четврте станце Богородичиног акатиста v. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste*, 674–677; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 130–132, figs. 402–419. Cf. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста*, 41.

²²³⁴ О патристичко-химнографском тумачењу Богородичиног ткања завесе за јерусалимски храм v. supra.

²²³⁵ Детаљно о ритуалној употреби застора у византијском империјалном контексту, као и о њиховим церемонијалним приказима у источнохришћанској уметности v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 179–184; eadem, *Mediating presence: curtains in Middle and Late Byzantine imperial ceremonial and portraiture*, *BMGS* 42/1 (2018) 1–25 (са обиљем историјских извора); E. D. Maguire, *Curtains at the threshold: how they hung and how they performed*, in: *Catalogue of the textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine collection*, ed. G. Bühl and E. Dospěl Williams, Washington, DC 2019 (<https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/maguire> [28. 3. 2022]). Cf. *Veil*, in: *ODB* III, 2157–2158 (A. Kazhdan).

²²³⁶ Parani, *Mediating presence*, 2.

²²³⁷ О царској церемонији прокиписиса, то јест појављивању византијског цара на Божићно вече и празник Христовог крштења, у којој су застори имали велику перформативну улогу v. M. J. Jeffreys, *The Comnenian prokypsis*, *Parergon* 5 (Canberra 1987) 38–53; Parani, *Reconstructing the reality of images*, 147, n. 232, 180; ; Војводић, *Идејне основе*, 167–169, 183–184, 217–218; *Pseudo-Kodinos*, 126–147, 401–411.

причести верника.²²³⁸ У *Црквеној историји*, Герман I Цариградски ствара комплексну интерпетативну мрежу аера који изједначава са каменом којим је Јосиф затворио Христов гроб, те са завесом јерусалимског храма, кроз коју ће човечанство ући у нови завет запечаћен Христовом крвљу.²²³⁹ Оба поетска поређења заснивају се на идеји преграде чијим уклањањем долази до актуелизације мистерија васкрсења и спасења. Дакле, застор иза Богородичиног трона није само алузија на Инкарнацију у Благовестима, већ и својеврсни исказ о мистерији откровења Господа и целокупне икономије спасења, које започиње оваплоћењем Христовим.

Трећи икос – Сусрет Марије и Јелисавете (fol. 212^v) (сл. 229)

Дјева са богоносном утробом потече к Јелисавети; а овој се чедо, осетивши њихов загрљај, одмах обрадова и играјући (матери под срцем) као песмама кликташе Богородици.

Пред порталом специфичног архитектонског здања, са равно завршеном кулом у средишту, приказан је сусрет две мајке Новог завета у нежном загрљају. Маријино лице, прекривено тамнопурпурним мафорионом, претрпело је велика оштећења (површински слој нанете боје потпуно је отпао откривајући златни фон минијатуре). Сусрету Марије и Јелисавете присуствује и слушкиња, која диже руке у чуду. Сценографија је разуђена и стаблима дрвећа између којих је разапет црвени вео.²²⁴⁰

Ликовни приказ првог сведочења чудесном зачећу Логоса у Богородичиној утроби уобличен је устаљеном иконографском формом нежног загрљаја две мајке, карактеристичном за илустрације пете строфе Богородичиног акатиста, али и за композиције *Сусрет Марије и Јелисавете* у другим програмским контекстима.²²⁴¹ Једна или две девојке које присуствују сусрету приказане су на илустрацијама трећег икоса и у Богородичиној цркви у Матичу (1348–1352) и манастиру Светог Фанурија Родоског на Криту (1431), на Успенски икони из друге половине XIV века (Московски кремљ, Успенска саборна црква, *№. 1065*), као и у Томићевом псалтиру (fol. 284^r).²²⁴² У илустрацијама првих пет строфа Акатиста у Минхенском псалтиру може се приметити и често коришћење двају мотива – црвени вео и дрво. Као што је већ речено, црвени велум (или ликовна референца на њега у форми предива) представља симбол оваплоћења Христовог, које прослављају илустровани стихови.²²⁴³ Разматрајући коришћење мотива из природног света у ликовној уметности средњег века, Хенри Мегвајер истиче супротности између богатог опуса патристичко-химографских дела посвећених Благовестима и ликовних приказа тог

²²³⁸ О покривању часних дарова на олтару приликом литургије v. Taft, *The Great Entrance*, 244–249.

²²³⁹ Γερμανός, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Ιστορία ἐκκλησιαστική καί μυστική θεωρία*, in: PG 98, col. 420C (*On the Divine Liturgy*, 89).

²²⁴⁰ Jagić, *Einleitung*, XLV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 76, Taf. LIII, Bd. 128; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 262; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 154–155 [са забелешком сигнатура уз портрет Јелисавете (ή αγία Ελησαβετ) и Богородице (ΜΡ ΘΥ); трагови натписа покрај Јелисаветиног лика видљиви су на фасади насликане куле, али се чини да натпис покрај Маријиног лика никада није ни постојао]; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 83, figs. 220, 427. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 253^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁴¹ За иконографију пете станце Богородичиног акатиста v. Девета библијска ода – *Благовести Богородици и Сусрет Марије и Јелисавете* (fol. 201^v).

²²⁴² Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 79, таб. LIII; Джурова, *Томичов псалтир I*, 115; II, ил. 86; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 286; eadem, *Манастир Матејче*, 159–160; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 27–28, 55, 83, 109, figs. 41, 94, 196, 275, 422–424, 426.

²²⁴³ Cf. *Supra*.

догађаја. Наиме, топоси цветања, плодности и обнове природе у византијској литератури која слави почетне догађаје Христовог оваплоћења у ликовној уметности су скоро једногласно евоцирани само изолованим мотивом дрвета у Богородичиној близини.²²⁴⁴ Имајући то на уму, приказ стабала у почетним сценама Богородичиног акатиста у српском рукопису, који неће бити део декорума у потоњим минујатурама, могао би се тумачити као традиционално суздржано ликовно алудирање на хортикултуралне мотиве и парадигма топоса обнове живота која стоји у основи Благовести.

Трећи кондак – Прекори Јосифови (fol. 213^r) (сл. 230)

Са вихором двоумних мисли у себи, збуни се смерни Јосиф, гледајући на те безбрачну, и подозревајући, чиста, да си потајно у браку. Али сазнавши за твоје зачеће од светогa Духа, рече: Алилуја.

Пред развијеном архитектонском сценографијом (два здања спојена велумом плаве боје) представљени су Јосиф и Марија у разговору. Руку савијених на грудима и погнутом главом Богородица одаје стање скрушености и покорности пред својим супругом. Наспрам ње, Јосиф, са златним штапом испод десне мишице, помирљиво шири руке ка Марији.²²⁴⁵

Шести стих Богородичиног акатиста традиционално се илуструје сликом *Прекора Јосифових*.²²⁴⁶ Литерарни предложак Маријиног и Јосифовог разговора налази се у апокрифном *Протојеванђељу Јаковљевом*, док је Јосифова сумња описана и у Матејевом јеванђељу (Мат 1: 18–25).²²⁴⁷ Драматика и експресивност, својствене илустрацијама трећег кондака Богородичиног акатиста, у Минхенском псалтиру су, у великој мери, сведене. Јосифове руке пружене ка Марији и његов благи наклон главе ни у ком случају не одају сумњу и прекоривање његове бремените жене, већ су ликовни приказ саосећања и прихватања безгрешног Зачећа, те дословна илустрација последњег стиха шесте станце.

Четврти икос – Рођење Христово – Благовести пастирима (fol. 213^v) (сл. 231)

Пастири чуше анђеле, где славе телесни долазак Христов и потекавши као пастиру, гледају га као јагње невино, које се напасло у утроби Маријиној.

У средишту стеновитог пејзажа, у тмини витлејемске пећине налазе се јасле са повијеним тек рођеним Христом [ἰχ], над којим стоје во и магаре. На пећину Рођења се из сегмента неба спушта зрак са црвеним знамењем звезде. Уз Христа, на црвеној породилској постељи лежи Богородица [⟨ἄρ || φῶ⟩], која гледа у сина пружајући руку ка њему. Планински предео у првом плану испуњен је ликовним епизодама купања новорођеног Христа, замишљеног Јосифа који подиже поглед ка Марији и сликом двојице пастира са штаповима у разговору. Пастирско стадо сачињено је од једног јарца и четири овце, непропорционално

²²⁴⁴ Maguire, *Nectar and illusion*, 65–74, 82–85, 171, figs. 2.5–2.10. О симболици биљних и флоралних елемената у композицијама *Благовести* v. Papastavrou, *Recherche*, 248–260.

²²⁴⁵ Jagić, *Einleitung*, XLV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 77, Taf. LIII, Bd. 129; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 263; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 155; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 84, figs. 221, 448. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 253^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁴⁶ О иконографији композиције *Прекора Јосифових* v. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 678–679; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 133–134, figs. 433–448. Сцена се појављује и као део Богородичиног циклуса у истом иконографском формату. V. Lafontaine-Dosogne, *Ikonography of the cycle of the life of the Virgin*, 187–190; Павловић, *Богородичин циклус*, 88.

²²⁴⁷ *Evangelia Apocrypha*, 24–26 (*Апокрифи. Новозаветни*, 16–17).

малих димензија, које лутају пејзажом. Иза стене која је окосница сценографије *Христовог Рођења* помаљају се три анђела; један од њих поглед и руке покривене химатионом подиже ка знамењу звезде. Наспрам њих, још један анђеол Господњи указује на витлејемску звезду.²²⁴⁸

Илустрација четвртог икоса у Минхенском псалтиру почива на традиционалном иконографском решењу композиције *Рођења Христовог*, прилагођеном стиховима Богородичиног акатиста.²²⁴⁹ Трансформацијом групе источњачких мудраца, присутних на минијатури *Рођења* уз Пс 71: 6 (fol. 92^v) иза стене са пећином Рођења, у приказ тројице анђела који *славе телесни долазак Христов* остварена је тематска норма композиције, али без суштинске повезаности. Наиме, слике *Благовести пастирима* у сликаним циклусима Акатиста почивају на интерактивном приказу главних протагониста – пастира и анђела – детаљно описаном и у Светом писму (Јлк 2: 8–20).²²⁵⁰ Најдиректнија потврда тога су минијатура Томићевог псалтира (fol. 285^r), на којој су око пећине Рођена приказани само анђели и пастири (сл. 232), или икона из Музеја московског кремља (*No. 3039*), у којој је једна од три слике која прати текст седме строфе у целости посвећена теми анђела на небу и пастира на земљи.²²⁵¹ У Минхенском псалтиру, пак, сликари нису успели да прикажу повезаност небеских гласника и земаљских сведока Рођења. Такође, секундарне фигуре интегрисане у композицију *Рођења* у српском рукопису (замишљени Јосиф и посебно купање Христа) карактеристичне су за илустрације седме станце Акатиста у монументалном сликарству и могу се оценити као јасан утицај иконографије *Рођења* из празничног циклуса.²²⁵²

Четврти кондак – Путовање мудраца у Витлејем (fol. 214^r) (сл. 233)

Мудраци угледавши Богом послану звезду, пођоше за њеним зраком, и држећи је као светиљку, њоме тражаху моћног цара и достигавши недостижнога, обрадоваше се кличући му: Аليلуја.

Централни мотив композиције *Рођења Христовог* – пећина Рођења са Христом [Ⲁⲩⲥ ⲕⲥ] у јаслама, покрај које су во и магаре и Богородица [ⲙⲏⲣ || ⲫⲱ] у породилској постели – изведен је у стеновитом пејзажу истоветно као на претходној минијатури. Мати Божија сада окреће поглед од новорођенчета, гледајући у тројицу мудраца који пристижу, предвођени анђелом Господњим. У драматичном ставу раширених крила, анђеол је приказан на коњу; десном руком држи узде, док левицом указује на витлејемску звезду, која се спушта на

²²⁴⁸ Jagić, *Einleitung*, XLV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 77, Taf. LIII, Bd. 130; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 263; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 155; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 84, figs. 222, 465. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 254^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁴⁹ О иконографији седме станце Богородичиног акатиста в. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 679–681; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 134, figs. 449–466. О иконографији композиције *Рођења Христовог* в. *Рођење Христово* уз Пс 71: 6 (fol. 92^v).

²²⁵⁰ Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 680.

²²⁵¹ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 79, таб. LV; Джурова, *Томичов псалтир I*, 116; II, ил. 88; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 84, 104–105, figs. 198, 265, 449, 461.

²²⁵² Епизода купања Христа налази се искључиво у илустрацијама седме станце Богородичиног акатиста у монументалном сликарству – у цркви Светог Николе Орфаноса у Солуну (с. 1320), Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), Богородичиној цркви у Матеичу (1348–1352) и цркви Свете Тројице у Козији (с. 1390). В. Бабић, *Богородичин акатист*, 151–152, сл. 4; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 287; eadem, *Манастир Матејче*, 160, таб. XXVII; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 48, 50, 55, 69, figs. 80, 96, 138, 312, 450–452, 458.

пећину Рођења из сегмента неба. Источњачки влсеви такође су на оседланим коњима разноликих боја (црвена, црна и плава), одевени у кратке хаљине и са филактерионима на главама. У првом плану композиције поновљена је и фигура замишљеног Јосифа.²²⁵³

Осма строфа Богородичиног акатиста традиционално се илуструје једноставном сликом мудраца са Истока који путују на коњима ка Витлејему.²²⁵⁴ Композиција у Минхенском псалтиру специфична је по наративности свог решења и поновљеном упливу иконографије празничне сцене *Рођења*. Иако уметање пећине Рођења представља верну илустрацију исходишта путовања влсева, те стихова кондака у целости, појављује се једино у Богородичиној цркви у Матеичу (1348–1352) и у Томићевом псалтиру (fol. 286^r) (сл. 234).²²⁵⁵ С друге стране, много комплексније питање је ликовно уобличавање наратива о витлејемској звезди фигуром Господњег гласника на коњу, који води мудраце до места Христовог рођења. Мотив анђела коњаника као протагонисте *Путовања мудраца у Витлејем* не може се повезати ни са новозаветним текстом, ни са стиховима Акатиста, а не помиње га ни *Протојеванђеље Јаковљево*. Међутим, у исцрпним истраживањима Милтоса Гаридиса литерарно упориште мотива препознато је у пророчким текстовима Старог завета, тачније у визији пророка Захарије о искупљењу Јерусалима (Зах 1: 7–21). Анђео Господа над војскама на коњу, који је дошао да преобрати посрнули народ и који у Господње име говори [*обратих се к Јерусалиму милошћу, дом ће се мој опет саградити у њему* (Зах 1: 16)], изједначен је, најпре, са сликом арханђела Михаила, предводника небеске војске, али и са чином оваплоћења Христовог, те искупљењем човечанства.²²⁵⁶ Као ликовни мотив преузет из тумачења Захаријеве визије, најстарији сачувани коњанички ликови арханђела Михаила у источнохришћанској уметности појављују се уз сведене приказе *Рођења Христовог* у оквиру композиција *Лозе Јесејеве* у црквама Свете Тројице у Сопоћанима (с. 1265) и Светог Ахилија у Ариљу (1296), а посебно ће бити неговани у познијим изведбама те слике.²²⁵⁷ У освит палеологовске ере, исти мотив продире и у празничне сцене *Рођења*, о чему сведоче фреске у црквама Богородице Перивлепте у Охриду (1295), Светог Арханђела Михаила у Леснову (1347) и Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377).²²⁵⁸ Наиме,

²²⁵³ Jagić, *Einleitung*, XLV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 78, Taf. LIV, Bd. 131; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 263; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 155; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 84, figs. 223, 481. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 254^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁵⁴ О илустрацијама четвртог кондака Богородичиног акатиста в. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 681–683; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 135, figs. 467–482. О приказивању источњачких мудраца у оквиру композиције *Рођења Христовог* в. *Рођење Христово* уз Пс 71: 6 (fol. 92^v).

²²⁵⁵ Щепкина, *Болгарская минијатура XIV века*, 79, таб. LV; Джурова, *Томичов псалтир I*, 116; II, ил. 89; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 287–288; eadem, *Манастир Матејче*, 160–161, сл. 53; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 54–55, 82, 135, figs. 97, 199, 478, 479.

²²⁵⁶ Garidis, *L'ange à cheval*, 34–36. О визији пророка Захарије в. P. Haupt, *The visions of Zechariah*, JBL 32/2 (1913) 107–118.

²²⁵⁷ Живковић, *Сопоћани*, 26; Војводић, *Зидно сликарство*, 155, сх. 4, црт. 45. О композицији *Лоза Јесејева* в. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (fol. 3^r). Монументални коњанички лик арханђела појављује се и самостално, у припрати цркве Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349). Исцрпно о идејним основама слике арханђела Михаила коњаника в. С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1997) 55–58; eadem, *Лесново*, 192–195, таб. XXXV (са обиљем пагристичких и историјских извора). Коњанички лик анђела појављује се у уметности Запада раније, најчешће као илустрација Отк 19: 14 (*И војске небеске иђаху за њим на коњма бијелијем, обучене у свилу бијелу и чисту*) до XII века. V. Garidis, *L'ange à cheval*, 29–33.

²²⁵⁸ Габелић, *Лесново*, 77; Марковић, *Иконографски програм*, 125; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 155–157, сл. 85.

убичајена слика три мага на коњима у *Рођењу*, протумачена у контексту старе античке иконографске формуле престижа и тријумфа (церемонијалне слике паганских богова, античких хероја и императора на коњима), употпуњена је крајем XIII века и приказом анђела предводника на коњу.²²⁵⁹ Посезањем за већ постојећим иконографским предлошцима везаним за слику Инкарнације, оплемењеним божићним химнографским и хомилитичким текстовима о звездоликом анђелу, уметници су у лику анђела на коњу сублимирали идеје о арханђелу Гаврилу гласнику и арханђелу Михаилу предводнику небеске војске, то јест тријумфатору.²²⁶⁰ Последично, анђео коњаник појављује се и као део сцене *Путовање мудраца у Витлејем* у оквиру сликаног циклуса Богородичиног акатиста у црквама Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) и Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377).²²⁶¹ Очигледни покушаји усложњавања композиције *Путовање мудраца*, карактеристични за уметност XIV века на територијама српске средњовековне земље, резултирали су стварањем несумњиво најцеловитије илустрације осме строфе Акатиста управо у српском рукопису (развијена иконографија празничне слике *Рођења* и трансформација наратива о витлејемској звезди у предводничку фигуру анђела коњаника).

Пети икос – Поклоњење мудраца (fol. 214^v) (сл. 235)

Синови халдејски видеше на рукама Девојке онога који је створио рукама људе, и познавши га као Господа, иако је узео облик слуге, пожуреше се да Га подворе даровима и да кликну благословеној.

Испод монументалне плаве архиволте прекривене црвеним велумом, која почива на раскошним црвеним стубовима са схематски изведеним капителима, развијена је слика *Поклоњења мудраца*. На позлаћеном црвеном престолу са подножником седи Богородица, а у њеном крилу је Христ Емануил који благосиља. Амблематски приказ Инкарнације, отелотворен у слици Марије са сином, употпуњен је и допојасном фигуром анђела [аг(гелъ)] и стаблом дрвета покрај Богородице. Наспрам анђеоског попрсја, три мага приступају трону Мајке Божије, носећи у рукама кутије са даровима (злато, тамјан, миро). Фигура замишљеног Јосифа насликана је истоветно као на претходној композицији мањих димензија, те је несразмерне величине у односу на хијератичну фронталну представу Мати Божије са сином.²²⁶²

²²⁵⁹ Иако јеванђељски наратив не доноси податке о начину путовања всилева са Истока (Мат 2: 1, 9, 12), тројица мудраца се од XI века често приказују на коњима (Бабић, *Краљева црква*, 139). Милтос Гаридис сматра да се анђео предводник у композицији *Путовања мудраца* приказује на коњу да не би дошло до разлике у социјалном рангу представа небеског гласника и влсева са Истока (Garidis, *L'ange à cheval*, 37). У Краљевој цркви у Студеници (с. 1314) анђео је, изузетно, приказан у кораку, али је истакнут димензијама и уздигнутим положајем (Бабић, *Краљева црква*, 139–140, сл 122). Искрпно о тријумфалним коњаничким представама у античкој уметности v. М. Mackintosh, *The divine horseman in the art of the western Roman Empire*, Oxford 1995, passim; М.-С. Nicolae, *The iconography of the antique hero in the Balkan area*, Marisia. Studi i și materiale 31 (Târgu Mureș 2011) 159–173; I. Sagiv, *The image of the rider on Greco-Roman engraved gems from the Israel museum (Jerusalem)*, Istraživanja 27 (Novi Sad 2016) 33–44. Cf. Garidis, *L'ange à cheval*, 27–29.

²²⁶⁰ Garidis, *L'ange à cheval*, 37; Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 682. Искрпно о предводничкој улози арханђела Михаила v. supra. Cf. *Gabriel*, in: ODB II, 812–813 (A. Kazhdan, N. P. Ševčenko); Michael, in: ODB II, 1360–1361 (A. Kazhdan, N. P. Ševčenko).

²²⁶¹ Garidis, *L'ange à cheval*, 36–39; Бабић, *Богородичин акатист*, 152; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 50–51, 64, figs. 91, 118, 474, 476; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 366, сл. 390; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 308–310, сл. 145, 146.

²²⁶² Jagić, *Einleitung*, XLV; Strzygowski, *Die miniaturen*, 78, Taf. LIV, Bd. 132; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 263; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 156 (са забелешком сигнатуре уз лик Мати Божије – Ⲅϣ –

Стихови петог икоса Акатиста једногласно су илустровани сликом *Поклоњења мудраца*; уобичајена церемонијалност композиција почива на владарском приказу Богородице на трону, који је веома ретко замењен пећином Рођења.²²⁶³ Наративност илустрације девете станце химне, заснована на јеванђељском опису (Мат 2: 1–12), у Минхенском псалтиру суптилно је потиснута у други план ради стварања амблематске слике суверености оне која показује Господа човекољупца, Христа. Сликана архитектура најчешће је у просторној спрези са Богородичиним троном и у функцији истицања њеног лика. Међутим, јединствени сликани архитектонски оквир који обухвата читаву композицију *Поклоњења мудраца* у српском рукопису, као и изразито фронтални став Мати Божије и Емануила, посебно доприносе хијератичности и церемонијалности слике.²²⁶⁴ Амблематика ликовног тумачења стихова почива и на секундарним мотивима композиције бременитим симболичким значењем, попут пурпурног велума и зеленог стабла позлаћене крошње.²²⁶⁵ Континуитет у ликовном представљању наратива потврђује и анђео предводник из претходне минијатуре, који указује влсевима на Богородицу. Анђели у царској одежди покрај Богородичиног трона, присутни на сценама *Поклоњења мудраца* у циклусу Акатиста у црквама Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) и Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) (сл. 236), ликовни су израз симболичке царске аудијенције.²²⁶⁶ Међутим, попрсје анђела ослобођеног империјалних ознака у српском рукопису је интимнија представа звездоликог анђела гласника, димензијама подређена приказу Мати Божије на трону.

Пети кондак – Повратак мудраца у Вавилон (Мудраци пред царом Иродом) (fol. 215^r) (сл. 237)

Мудраци поставши богоносни проповедници, вратише се у Вавилон, испунивши твоје пророштво, и објавивши Тебе Христа свима, оставише Ирода као лакомисленог, који не зна да поје: Алилуја.

Повратак мудраца у Вавилон након поклоњења новорођеном Месији у Минхенском псалтиру илустрован је композицијом *Мудраца пред царем Иродом*. Испред двеју једноставних грађевина повезаних зидом приказани су тројица мудраца са Истока у разговору са царем. Најстарији од њих на челу групе подиже руке ка Ироду у гесту разговора, док су двојица мудраца који га прате заузети међусобном причом. Кратке источњачке хаљине тројице влсева са претходне две композиције замењене су једноставним хаљинама са огртачима, те су једине ознаке источњачког порекла мудраца филактериони на њиховим главама. Наспрам влсева представљен је цар Ирод у једноставној владарској

која данас није видљива); Spatharakis, *The pictorial cycles*, 84–85, figs. 224, 490. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 254^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁶³ О иконографији петог икоса Богородичиног акатиста v. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 683–684; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 135–136, figs. 483–497. Иако сликарски приручници за илустрацију петог икоса препоручују приказивање Јосифа иза Марије са дететом (Медић, *Стари сликарски приручници*, 381), фигура Богородичиног супруга појављује се једино у српском рукопису.

²²⁶⁴ О симболичкој функцији раскошних сликаних оквира v. supra.

²²⁶⁵ О амблематској вредности мотива пурпурног велума и мотива дрвета у контексту оваплоћења Христовог v. supra.

²²⁶⁶ Бабић, *Богородичин акатист*, 152; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 51, 64, figs. 91, 119, 488–489; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 310–311, сл. 145.

хаљини и са круном на глави. Иродов широки црвени престо са подножником, млади дворјанин покрај њега, као и архитектонско здање у другом плану које означава палату уобичајени су ликовни елементи приказа царске аудијенције.²²⁶⁷

Десета строфа Богородичиног акатиста најчешће је илустрована композицијом повратака мудраца у Вавилон у блиским иконографским варијантама – једноставнији приказ путовања влсева на коњима у пејзажу или долазак мудраца пред утврђени град опасан зидинама, пред којим их понекад дочекује и поздравља и царска персонификација Вавилона праћена житељима града (сл. 238).²²⁶⁸ Јединствено иконографско решење царске аудијенције мудраца налази се, изузетно, у српском рукопису и Томићевом псалтиру (fol. 287^v) (сл. 239).²²⁶⁹ Узевши у обзир новозаветне литерарне предлошке сцене [*И примивши у сну заповијест да се не враћају к Ироду, другијем путем отидоше у своју земљу* (Мт 2: 12)], као и чињеницу да је крајње исходиште путовања влсева био Вавилон, истраживачи су у царским фигурама илустрација петог кондака у јужнословенским псалтирима препознали симболичну представу вавилонске власти, то јест гувернера или краља тога града.²²⁷⁰ Међутим, мушки пол царских фигура у потпуности се разликује од уобичајено женске персонификације Вавилона изведене у неколицини критских цркава XIV и XV века, а настале под иконографским утицајем персонификованог женског обличја града илустрације наредне строфе Акатиста, *Бекства у Египат*.²²⁷¹ Такође, владарски портрети у Минхенском и Томићевом псалтиру разликују се и по потпуном изостанку било каквих елемената источњачке иконографије, иначе присутних на представама Вавилоњана који се тискају око зидина града [Свети Никола Орфанос у Солуну (с. 1320), Христ Пантократор у Дечанима (1346/1347), Богородичина црква у Матечу (1348–1352)].²²⁷² Сведена владарска иконографија цара у српском рукопису, присутна и на сликама властодржаца у илустрацији *Земаљски безбожнички владари уз Пс 2* (fol. 9^r), указује на могућност да је, упркос канонским изворима, представљена аудијенција мудраца код цара Ирода.²²⁷³ У том случају, приказ мудраца и цара у разговору односио би се на конкретну улогу богоносних проповедника о објављивању истине о Христовом Рођењу, док би новозаветни наратив био стављен у други план. Неуобичајена иконографска трансформација илустрације петог кондака у Минхенском и Томићевом псалтиру потврђује да се композиција у српском рукопису не може објаснити једноставном грешком илуминатора, већ се везује за постојање одређеног ликовног предлошка неусаглашеног са канонским литерарним изворима.

Шести икос – Бекство у Египат (fol. 215^v) (сл. 240)

²²⁶⁷ Jagić, *Einleitung*, XLV–XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 78, Taf. LIV, Bd. 133; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 263; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 156; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 85, figs. 226, 511. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 255^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁶⁸ О илустровању петог кондака Богородичиног акатиста в. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 684–687; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 137–138, figs. 498–512.

²²⁶⁹ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 80, таб. LVI; Джурова, *Томичов псалтир I*, 116; II, ил. 91; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 85, figs. 201, 510.

²²⁷⁰ Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 684–685; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 263.

²²⁷¹ Spatharakis, *The pictorial cycles*, 12–13, 29, 37, 137, figs. 10, 46, 63, 501, 503.

²²⁷² Бабић, *Богородичин акатист*, 152–153; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 288–289, сл. 1; eadem, *Манастир Матејче*, 161–162, таб. XXIX–XXX; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 49, 51, 56, 137, figs. 84, 99, 313, 504–506. О елементима оријенталне ношње у византијском монументалном сликарству в. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 230–234, pl. 8, 67–69, 74, 76, 238.

²²⁷³ Cf. *Земаљски безбожнички владари уз Пс 2* (fol. 9^v).

Озаривши у Египту светлост истине, прогнао си таму лажу, јер идоли њихови, Спаситељу, не подневши Твоје снаге, падоше, а, избављени од њих клицаху Богородици.

У стеновитом пејзажу приказана је света породица како бежи у Египат пред Иродовим покољем. На челу поворке, Јосиф на раменима носи маленог Емануила, који се осврће ка Богородици. Марија, исцрпљена од путовања, седи на сивом коњу, док иза ње ходи младић Јаков (један од Јосифове деце из првог брака) са завежљајем пребаченим преко рамена. Једино су ликови Мати Божије и Христа истакнути златним ореолима. Египат, ка коме су се упутили, представљен је као утврђен град иза чијих зидина се помаља више шематски приказаних грађевина црвених кровова. На једноставном улазу у град тиска се група народа која дочекује свету породицу. Две фигуре у првом плану истакнуте су богатим златним украсом на једноставним хаљинама и огртачима, те могу симболично представљати припаднике вишег сталежа или власти Египта. Са градских бедема у суноврат падају три интензивно црне фигуре човеколиких обрису. Стеновит пејзаж разуђен је шематски приказаним стаблима дрвећа.²²⁷⁴

Једанаеста станца Богородичиног акатиста традиционално се илуструје сликом *Бекства у Египат*.²²⁷⁵ Иконографска формула композиције преузета је из циклуса Христовог детињства (Мт 2: 13–15), али је „осиромашена“ изостављањем царске фигуре персонификације мисирског града, присутне још у доба предиконкластичке уметности и често приказиване у палеологовском сликарству.²²⁷⁶ Узевши у обзир да је најстарији приказ Христа Емануила на Јосифовим раменима, а не у мајчином загрљају, сачуван у илустрованом четворојеванђељу XI века, *Laur. Plut. VI 23 (fol. 6^v)*, решење у српском рукопису не представља иконографску особеност.²²⁷⁷ Међутим, приликом извођења композиције *Бекства* у оквиру циклуса Богородичиног акатиста, сликару су се чешће опредељивали да Христа приказују у Богородичиним рукама, у складу са фокусом химне на Мати Божију и догађај Инкарнације.²²⁷⁸ Стога је врло индикативно да се Емануил налази на Јосифовим раменима управо у монументалним циклусима Акатиста са којима илустрација химне из Минхенског псалтира дели највише иконографских сличности [Христ Пантократор у Дечанима (1346/1347), Богородичина црква у Матеичу (1348–1352), Свети Димитрије у Марковом манастиру (1376/1377)], као и у Томићевом псалтиру (fol. 287^v).²²⁷⁹ Представа *Бекства* је веома рано оплемењена и изванјеванђељским мотивима, попут демоноликих фигура које се стрмоглављују са градских бедема или фигуре Јосифовог сина Јакова који такође путује у Египат. Статуе паганских божанстава које су попадале у тренутку Христовог доласка у Египат Жаклин Лафонтењ Дозоњ повезала је са оријенталним традицијама о Христовом детињству, испуњене мотивима разноликих чудеса

²²⁷⁴ Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 79, Taf. LIV, Bd. 134; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 263; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 156; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 85, figs. 225, 513. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 255^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁷⁵ О илустровању шестог икоса Богородичиног акатиста в. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 687–689; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 138–139, figs. 513–527.

²²⁷⁶ Исцрпно о иконографији композиције *Бекство у Египат* в. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ*, 226–229. Cf. *Flight into Egypt*, in: ODB II, 790 (A. Weyl Carr).

²²⁷⁷ Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, 22, pl. 7, fig. 13.

²²⁷⁸ Spatharakis, *The pictorial cycles*, 138.

²²⁷⁹ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 80, таб. LVII; Джурова, *Томичов псалтир I*, 116; II, ил. 92; Бабић, *Богородичин акатист*, 153; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 289, сл. 2; eadem, *Манастир Матејче*, 162; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 51, 56, 64–65, 85, figs. 92, 100, 121, 202, 514, 516–518; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 312–312, сл. 148.

и присутне и у *Псеудоматејевом јеванђељу*, које су посредно продрле и у сам текст шестог икоса Богородичиног акатиста (*Радуј се, која обараиш демоне!*; *Радуј се, која си доказала превару идола!*),²²⁸⁰ док се приказивање Јосифовог сина Јакова заснива на наративу истог апокрифног текста, у коме се наводи да је Јосиф у Египат повео и своје синове и кћери из претходног брака.²²⁸¹

Шести кондак – Христов улазак у храм (fol. 216^r) (сл. 241)

Када је Симеон хтео да промене овај варљиви век, донесен си му био као дете и познао те као Бога савршена. Зато се задиви твојој неисказаној неисказаној мудрости, кличући: Алилуја.

Око часне трпезе на једној стопи, прекривене црвеним антимином богато украшеним златом на коме почива развијени хоризонтални ротулус са шематском имитацијом писма, стоје јерусалимски првосвештеник Симеон Богопримац са Христом Емануилом у рукама и Богородица. Иза Симеона представљена је пророчица Ана, која десницом чини традиционални гест пророковања Христове месијанске улоге; развијени свитак у њеној левој руци никада није ни био исписан. Наспрам Симеона, Мати Божија пружа руке ка свом чеду, које се отима из првосвештеникових руку хрлећи ка мајчином наручју. Покрај Богородице, леђима окренут свечаном тренутку првог уласка Христа у храм, представљен је Јосиф. Маријин супруг седи пред једноставном архитектонским здањем прекривеним двосливним кровом, обема рукама држећи неисписан развијени свитак. Сценографију композиције чине једноставни зид у другом плану и два стабла чемпреса.²²⁸²

Стихови дванаесте станце Богородичиног акатиста једногласно су илустровани композицијом *Христовог уласка у храм*, заснованој на устаљеној иконографији сцене у христолошким циклусима Великих празника и Христовог детињства.²²⁸³ Наспрам визуелно упечатљивијег приказа исте теме уз Пс 47: 8 у српском рукопису, илустрација шестог кондака усклађена је са природом ликовног циклуса Акатиста, те је композиција малих димензија уметнута покрај одговарајућих стихова химне. Међутим, иако тематски припада корпусу илустрација Богородичине химне, једна иконографска особеност издваја композицију у Минхенском псалтиру – фигура Јосифа са ротулусом у рукама. Изузетна представа Маријиног супруга може се наћи једино у Томићевом псалтиру (fol. 288^v), где су

²²⁸⁰ Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ*, 228. За мишљење да једанаеста строфа Богородичиног акатиста уопште не алутира на догађај Бекства у Египат, већ тренутак падања + идола у храму египатског града Сотинена приликом уласка Марије са дететом, описан у *Псеудоматејевом јеванђељу* v. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 167.

²²⁸¹ *Evangelia Apocrypha*, 81 (ANF VIII, 376); Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ*, 226–227; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 156.

²²⁸² Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 79, Taf. LV, Bd. 135; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 263–264; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 156–157; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 85–86, figs. 227, 543. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 256^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁸³ О илустровању дванаесте станце Богородичиног акатиста v. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 689–690; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 139–140, figs. 528–543. О иконографији композиције Христовог уласка у храм у источнохришћанској уметности v. *Христов улазак у храм* уз Пс 47: 8 (fol. 62^r).

изостављене представе часне трпезе и пророчице Ане (сл. 242).²²⁸⁴ Истраживачи су објашњавали неуобичајени приказ на различите начине. Најпре је Рајнер Штихел повезао Јосифову фигуру са приказом Претечиного оца Захарије, који је у источнохришћанској уметности традиционално приказиван како исписује име свога сина у тренутку његовог рођења.²²⁸⁵ Јованов отац јесте приказан у седећем положају са књигом на крилу у илустрацији девете библијске оде у Минхенском псалтиру (fol. 202^v) (сл. 216).²²⁸⁶ Међутим, јасне иконографске ознаке Захаријиног лика (првосвештеничка одећа и физиономија), као и чињеница да је Захарија окренут ка догађају рођења, указују на то да сликар није аутоматски прекопирао фигуру Претечиного оца приликом илустровања шестог кондака Акатиста. С друге стране, Јосифови портрети у већем броју композиција у Минхенском псалтиру [*Рођење Христово* уз Пс 71: 6 (fol. 92^v) (сл. 124) и илустрације Акатиста – *Прекори Јосифови* (fol. 213^r) (сл. 230), *Рођење Христово – Благовести пастирима* (fol. 213^v) (сл. 231), *Путовање мудраца у Витлејем* (fol. 214^r) (сл. 233), *Поклоњење мудраца* (fol. 214^v) (сл. 235), *Чудесно Рођење* (fol. 217^v) (сл. 244) и *Рођење Христово (Задивљени анђеоски чиновни)* (fol. 218^v) (сл. 246)] у потпуности су усаглашени са приказом Маријиног супруга у композицији *Христовог уласка у храм* у српском рукопису (човек у старијем добу кратке проседе и округле браде, одевен у плави и мрки хитон и химатион, скоро увек у седећем положају), те се може закључити да није у питању једноставна омашка сликара, већ се Јосиф појављује као равноправни учесник ликовног наратива.²²⁸⁷ Жаклин Лафонтењ Дозоњ је, пак, уверена да је представљена мушка фигура Богородичин отац, те у његовом приказу препознаје догађај Јоакимовог консултовање дванаест књига израиљских племена, иконографску тему која се ретко појављивала уз композицију *Одбијања дарова Јоакима и Ане*.²²⁸⁸ Иако је литерарни предлог на коме почива Јосифова фигура у Минхенском псалтиру изван домена тренутних сазнања, блиске варијанте *Христовог уласка у храм* у Томићевом и Минхенском псалтиру још једном потврђују заједничко порекло иконографских извора употребљаваних приликом илустровања Богородичиног акатиста у два јужнословенска рукописа XIV века. Илустрација шестог кондака уједно представља и последњу композицију Богородичиног акатиста такозваног *историјског типа*, то јест представу која је своје иконографске обрасце црпела из већ постојећих сцена христолошко-мариолошких циклуса источнохришћанске уметности. Други део химне Акатиста илустрован је сложеним догматским композицијама које такође величају Мати Божију, Христа и чин Инкарнације, али су уместо поетских верзија новозаветних наратива употребљене комплексне метафоре мариолошке симболике, прожете мотивима и темама богатог источнохришћанско егзегетско-химнографског опуса.²²⁸⁹

Седми икос – Нова твар (fol. 216^v) (сл. 243)

²²⁸⁴ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 80, таб. LVII; Джурова, *Томичов псалтир* I, 116; II, ил. 93; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 85–86, figs. 203, 542.

²²⁸⁵ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 264.

²²⁸⁶ Cf. Девета библијска ода – *Рођење Јована Крститеља* (fol. 202^v).

²²⁸⁷ О упутству за приказивање Богородичиног супруга Јосифа у источнохришћанској уметности v. Медић, *Стари сликарски приручници*, 237.

²²⁸⁸ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge* I, 67, figs. 4, 38; eadem, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*, 689.

²²⁸⁹ Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста*, 42, 49; Moran, *Singers*, 94; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 3–4; Тођић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 366–367.

Творац, који се јавио, показа нама, створенима од њега ново створење, никнувши из бесемене утробе, и очувавши је како је и била, неповређену, да бисмо ми, гледајући чудо, славили је кличући.

На широком позлаћеном трону са подножником, прекривеним раскошним јастуцима, седи Богородица са Христом Емануилом који благосиља из њеног крила. Намера илуминатора да се Маријин лик истакне у односу на друге учеснике својим димензијама имала је за резултат поприлично незграпну фигуру неусклађених пропорција (Богородичине шаке су неупоредиво мање од њеног истакнутог торзоа). Са обе стране престола налазе се скупине од петоро људи различите старосне доби, без ореола. Одевени у хитоне и химатионе разноликих боја, присутни подижу руке у гесту акламације, посматрајући Мати Божију са сином на престолу. Хијератичности представе доприноси и симетрично решена сценографија композиције – високи зид који иза Богородице добија полукружну, апсидалну форму окружен је стаблима чемпреса плаве крошње испуњене плодовима.²²⁹⁰

Тринаеста станца Богородичиног акатиста посвећена је слављењу безгрешног порода Марије, која је родила, а остала девојка.²²⁹¹ Ликовно уобличавање једне од основних хришћанских догми обухватало је приказе Богородице са Христом или самог Христа, којима се клањају различите групе светих.²²⁹² С обзиром на то седми икос прославља не само Нову Твар, већ и утробу кроз коју се иста приказала човечанству, амблематска слика Инкарнације, оваплоћена у лику Богомајке са дететом у средишту слике, прецизније илуструје наведене стихове химне.²²⁹³ Групе светих окупљене само око Христа малобројније су и карактеристичне за српске средњовековне храмове; поред цркве Панагије Халкеон у Солуну (прва четвртина XIV века), такво иконографско решење налази се само у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), Богородичиној цркви у Матеичу (1348–1352) и цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377).²²⁹⁴ С друге стране, наспрам сачуваних композиција из монументалног источнохришћанског сликарства, илуминатори Минхенског псалтира нису посветили превелику пажњу диференцијацији светитељских редова приказиваних у другом делу циклуса Богородичиног акатиста.²²⁹⁵ Стога се само може претпоставити да су иконографски недовољно дефинисани портрети људи окупљених у прослављању чудесног безгрешног рођења Логоса заправо представе апостола, који су најчешће јављају у светитељским скупинама на илустрацијама седмог икоса.²²⁹⁶

Седми кондак – Чудесно рођење (fol. 217^v) (сл. 244)

²²⁹⁰ Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 79–80, Taf. LV, Bd. 136; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 264; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 157; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 86, figs. 228, 551. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 256^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁹¹ О догматској садржини стихова седмог икоса v. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 175–180.

²²⁹² О иконографији седмог икоса у источнохришћанској уметности v. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 140–141, figs. 544–558.

²²⁹³ О слици Богородице са Христом на трону као симболу оваплоћења и спасења v. *Христос Прворођени спасава Адама уз Пс 118: 132* (fol. 160^r).

²²⁹⁴ Бабић, *Богородичин акатист*, 154; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 290–291, сл. 3; eadem, *Манастир Матејче*, 163, сл. 66; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 47, 51, 56–57, 65, figs. 102, 123, 304, 553–554, 556–557; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 314–316, сл. 150.

²²⁹⁵ Cf. *infra*.

²²⁹⁶ Spatharakis, *The pictorial cycles*, 140–141, figs. 544–547, 550, 553–554.

Видевши необично рођење, удаљимо се од света преневши ум на небо, јер зато се појави вишњи Бог на земљи као незнатан човек, желећи да уздигне на висину оне, који му кличу: Алилуја.

У стеновитом пејзажу разуђеном стаблима чемпреса изведена је иконографски развијена слика *Рођења Христовог*. Уз уобичајене епизоде догађаја Христовог оваплоћења (витлејемска пећина са јаслама и Богородица на постељи, анђели, замишљени Јосиф, две бабице које купају малог Христа, пастири са стадом) наликана је и поворка људи који гледа ка Мати Божијој и пећини Рођења. Сведоци чудесног оваплоћења одевени су у хитоне и химатионе разноликих боја.²²⁹⁷

На основу главних тема четрнаесте станце Богородичиног акатиста – необично рођење и појава Бога као човека на земљи – створена је најједноставнија илустрација стихова химне, која је обухватала сведене иконографске варијанте *Христовог Рођења* (Богородица и Христос у пећини Рођења).²²⁹⁸ Таква иконографска традиција негована је у свим рукописним ликовним циклусима Акатиста [*Synodal Gr.* 429 из с. 1360. године (Москва, Државни историјски музеј, fol. 20^v), *Escorial R. I.* 19 из с. 1400. године (Сан Лоренцо де Ел Ескоријал, Краљевска библиотека манастира Сан Лоренцо де Ел Ескоријал) и Томићев псалтир (fol. 290^r)], а појављује се и на Скопелос икони из прве половине XV века (острво Скопелос, Ливади, црква Богородице Ζωοδόχος Πηγή).²²⁹⁹ Иако слика у српском рукопису не садржи трагове комплексних догматских идеја о Господу који се на земљи појавио ради уздизања ума верника на небо, ликовно уобличене у савременом живопису Богородичине цркве у Матеичу (1348–1352) или цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377), композицију *Чудесног Рођења* ипак одликује изузетна наративност, карактеристична за монументалне варијанте празничне сцене Христовог оваплоћења.²³⁰⁰ Ранг групе присутних сведока Рођења поново није ликовно дефинисан, али иконографски изузетно наликују на скупине људи из претходне минијатуре (предводници су старији људи кратких седих брада, сви су одевени у хитоне и химатионе).

Осми икос – Двострука природа Христова (fol. 218^r) (сл. 245)

Неописано Слово било је све доле и није сасвим сишло одозгоре; јер није било мењање места, него силазак божански, рођење од девојке, која је примила Бога, а која слуша ове речи.

У средишту композиције, на престолу са подножником уоквиреним стаблима чемпреса седи Христос Пантократор. Син Божији одевен је у мрки хитон и плави химатион

²²⁹⁷ Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 809, Taf. LV, Bd. 137; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 264; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 157; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 86, figs. 229, 560. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 256^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²²⁹⁸ О илустровању седмог кондака Богородичиног акатиста и различитим иконографским традицијама у минијатурном и монументалном сликарству в. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста*, 43; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 141–142, figs. 559–573.

²²⁹⁹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 131; Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 80, таб. LVIII; Lixaceva, *The illumination of the Greek manuscript*, fig. 3; Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, 143–145, fig. 16; Джурова, *Томичов псалтир I*, 117; II, ил. 95; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 78, 86, 95, figs. 161, 183, 205, 245, 559, 561–563.

²³⁰⁰ Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 291, сл. 4; eadem, *Манастир Матејче*, 163, сл. 54, 66; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 57, 65, figs. 104, 124, 567–568; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 316–317.

богато украшене златом; у левој руци држи затворени кодекс, док десницом указује на мандорлу са његове десне стране. У елипсоидној мандорли, изведеној у валерима плаве боје, приказана је стојећа фигура Емануила. Младолики Христос је у истим хаљинама златне боје, са развијеним свитком у левици. С друге стране престола, скупина људи (одевена у хитоне и химатионе) посматра двоструки призор Христа, благо спуштајући главу у страхопоштовању.²³⁰¹

Теолошка суштина осмог икоса Богородичиног акатиста заснива се на идеји супротности оваплоћених у природама Богомајке и Христа. Двострука природа Сина, божанска и људска, исказана је његовим властодржањем и на небу и на земљи, док је Марија она од које је Логос постао, те је Мати Божија *сјединила противно у једно и спојила девојаштво и рођење*.²³⁰² Имајући на уму тематски фокус првог дела станце (наспрам херетизама посвећеним Богородици у наставку), готово све илустрације су изведене као симетричне композиције са два приказа Христа (један на земљи, на престолу или у мандорли, и други у небеској сфери) коме се клањају различити светитељски рангови.²³⁰³ Вертикална оса у којој су приказивани Христови ликови изостављена је једино у Томићевом (fol. 290^r) и Минхенском псалтиру.²³⁰⁴ Међутим, композиционо нарушена хијератичност слике у српском рукопису надокнађена је изузетно пажљивим третманом двају Христових ликова. Пантократоров лик на трону је традиционална слика универзалног врховног суверена.²³⁰⁵ Наспрам њега, *Неописано Слово* приказано је као вечито млади Логос у светлости мандорле, која је ознака његове божанске природе, налик Творцу и оваплоћењу Премудрости Речи Господње у илустрацији Пс 118: 73.²³⁰⁶ Употреба Емануиловог лика је, иначе, изузетно ретка у илустрацијама осмог икоса и може се видети једино у циклусу Акатиста у црквама Светог Николе Орфаноса у Солуну (с. 1320) и Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377).²³⁰⁷ Суптилна иконографска диференцијација ликова огледа се и у њиховим атрибутима – кодекс у Пантократоровим рукама слови за отелотворење Христовог учења на земљи, док је Емануилов свитак симбол божанске мудрости Господње речи.²³⁰⁸

²³⁰¹ Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 80, Taf. LVI, Bd. 138; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 264; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 157; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 86–87, figs. 230, 584. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 257^r) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²³⁰² Детаљно о теолошкој садржини осмог икоса в. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 181–185. О природи Христове власти на небу и на земљи в. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарцу (Псалм 8)*.

²³⁰³ За илустрације петнаесте строфе Богородичиног акатиста в. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 142–143, figs. 574–588. Изузетно, неадекватна илустрација станце у виду самосталне фигуре Христове, у мандорли или на трону, појављује се у припрати цркве Свете Тројице у Козији (с. 1390), као и у рукописима *Synodal Gr. 429* (fol. 21^r) и *Escorial R. I. 19. V*. Strzygowski, *Die miniaturen*, 131; Lixaceva, *The illumination of the Greek manuscript*, 259; Velmans, *Une illustration inedite de l'Acatiste*, 145, fig. 17; Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*, 176–177, fig. 1.

²³⁰⁴ Щепкина, Болгарская минијатура XIV века, 80–81, таб. LIX; Джурова, *Томићев псалтир I*, 117; II, ил. 95; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 86–87, figs. 206, 579.

²³⁰⁵ О догматском значењу слике Пантократора на трону в. *Христос Праведни судија* уз Пс 9: 4 (fol. 15^v).

²³⁰⁶ О мандорли као ознаци божанске природе Христове в. *Вазнесење Христово* уз Пс 46: 5 (fol. 61^r). О младоликом Христу у илустрацији Пс 118 в. *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* (fol. 157^r)

²³⁰⁷ Spatharakis, *The pictorial cycles*, 49, 65, figs. 86, 125, 583, 585; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 3167–319, сл. 151.

²³⁰⁸ О симболичној вредности свитка в. *Хапишење Христово и Суђење Христу пред Синедрионом* уз Пс 2: 2 (fol. 9^v).

Присутни, који су сведоци Христове власти и на земљи и на небу, приказани су на истоветни шематски начин.

Осми кондак – Рођење Христово (Задивљени анђеоски чиновни) (fol. 218^v) (сл. 246)

Цео анђеоски чин задиви се великоме делу твога ваплоћења, јер неприступнога Бога гледају као човека свима приступна, где с нама пребива и слуша од свију: Алилуја.

Централни мотив слике *Христовог Рођења* – витлејемска пећина у којој су Богородица на порођајном душеку и малени Христос у јаслама покрај којих су магаре и во – представљен је у средишту композиције. Испод пећине Рођења поновљена је и фигура Јосифа задубљеног у мислима. Богородицу и тек рођеног Христа окружују две групе анђела у једноставним владарским хаљинама и са златним палицама у рукама. Позорница догађаја је уобичајени стеновити пејзаж.²³⁰⁹

Запрепашћење анђела чудом девичанског рода описано у шеснаестој станци Богородичиног акатиста илустровано је најчешће сликом Богородице са Христом или самог Христа окружених анђелима у царском орнату који их прослављају.²³¹⁰ Наративност која одликује илустрацију српског рукописа приметна је једино у Томићевом псалтиру (fol. 291^r) и, делимично, на Скопелос икони из прве половине XV века (острво Скопелос, Ливади, црква Богородице Ζωοδόχος Πηγή), на којој је Богородица изостављена из пећине Рођења.²³¹¹ Упркос употребљавању ређе коришћеног иконографског обрасца, композиција из Минхенског псалтира усаглашена је са темама оваплоћења и приступачности Бога из шеснаесте станце Акатиста, а Богородичин поглед усмерен ка анђелима посебно истиче идејну и композициону целовитост слике.

Девети икос – Речити говорници безгласни као рибе (fol. 219^r) (сл. 247)

Речите говорнике видимо пред тобом, Богородице, безгласне као рибе, јер не знају да кажу, како и девојка остајеш и како си могла родити.

На позлаћеном престолу са подножником, опремљеним раскошним јастуцима, седи Богородица са Христом Емануилом на крилу [⟨MP⟩ || ⟨ΘΥ⟩]. Ликови Мати Божије и Сина смештени су у елипсоидну мандорлу интензивно плаве боје. Покрај Емануила, уз саму ивицу мандорле, насликани су и три малена и валовита недефинисана облика. Око Богородичиног трона на земљи распоређено је седам седећих фигура. Одевени у разнобојне хаљине са плаштевима и са карактеристичним трапезоидним оглављима, која указују на њихов статус великодостојника, они подижу ка Богородици и Христу своје развијене свитке исписане симболима без семантичког садржаја. На левом крају композиције представљен је слободностојећи зид завршен упечатљивим позлаћеним црвеним стубом са шематски

²³⁰⁹ Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 80, Taf. LVI, Bd. 139; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 264; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 157; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87, figs. 232, 591. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 257^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 248.

²³¹⁰ О мариолошком симболизму стихова осмог кондака в. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 185. За илустровање осмог кондака Богородичиног акатиста в. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 143–143, figs. 589–603.

²³¹¹ Щепкина, Болгарская минијатура XIV века, 81, таб. LIX; Джурова, *Томичов псалтир* I, 117; II, ил. 97; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87, 95, figs. 207, 246, 589–590.

скульпторално обрађеним постољем и капителом плаве боје. Униформна позадина артикулисана је стаблима чемпреса са плодовима.²³¹²

Живописно поређење ретора са немим рибама, праћено херетизмима блиске симболике (*радуј се, која нам износиш мудраце као немудре; радуј се, која показујеш речите као неречите; радуј се, јер излудеше велики истражитељи; радуј се, јер увенуше песници мита; радуј се која кидаш атинске мреже*), утицало је на формирање традиционалне илустрације деветог икоса Акатиста – *Речити говорници безгласни као рибе*.²³¹³ Основна композициона схема слике заснива се на лику Богородице са Емануилом у средишту (или врло ретко само Мати Божије), којима се клањају антички филозофи или учени ретори у савременом дворском костиму.²³¹⁴ Наспрам хоризонтално развијених сцена *Речитих говорника*, јединствена просторна организација ликова на сцени у српском рукопису, коју су истраживачи повезали са формом позновизантијске композиције *Пророци су те нагостили*,²³¹⁵ појављује се и на Успенски икони из друге половине XIV века (Московски Кремљ, Успенска саборна црква, *No. 1065*).²³¹⁶ Не само карактеристична расподела фигура, већ и исти број учењака, приказаних и у српском рукопису и на икони која се данас чува у Москви, побуђује на размишљање. Светозар Радојчић проницљиво је повезао две илустрације деветог икоса указујући на идејну везу броја филозофских фигура са античким концептом седам слободних вештина.²³¹⁷ Словећи за целовитост људског знања, које се показује јаловим пред чудом девичанског порода, три фигуре са Богородичине десне стране на композицији из српског кодекса представљале би тривијум (вештине граматике, реторике и дијалектике), док би четворица ретора наспам њих означавали квадријум (вештине аритметике, геометрије, астрономије и музике).²³¹⁸ Потврда такве симболике седам фигура представљају и остаци сигнатура изведених покрај њихових ликова на најстаријем слоју сликарства иконе из Кремља.²³¹⁹ Концептуална идентификација скупине учењака у српском рукопису није значајна само као показатељ ликовног одјека класицистичких идеја у позновизантијској уметности, већ указује и на заједничке иконографске предлошке употребљаване приликом осликавања Акатиста у уметности минијатурног сликарства и иконописа. Иконографске особености слике, које се могу наћи једино још на минијатури Томићевог псалтира (fol. 291^v) (сл. 248), су и седећи положаји учењака, као и интензивно плава мандорла у коју су смештени Богородица и Христ на трону.²³²⁰ Имајући на уму симболички потенцијал нематеријалне светлости, амблематском

²³¹² Jagić, *Einleitung*, XLVI; Strzygowski, *Die miniaturen*, 81, Taf. LVI, Bd. 140; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 264; Radojčić, *Der Stil*, 288; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 157–158; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87, figs. 233, 615. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 257^v) в. Ракић, *Српска минијатура*, 249.

²³¹³ О мариолошкој симболици деветог икоса в. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 185–188.

²³¹⁴ О ликовном уобличавању стихофа седамнаесте строфе Богородичиног акатиста в. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 144–145, figs. 604–618.

²³¹⁵ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 264; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87.

²³¹⁶ О композицији *Речити говорници безгласни као рибе* на Успенски икони в. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 115, figs. 278, 602.

²³¹⁷ Radojčić, *Der Stil*, 288.

²³¹⁸ О симболици седам слободних вештина в. *The seven liberal arts in the Middle Ages*, ed. D. T. Wagner, Bloomington 1983, passim. О броју седам као симболу целовитости у античкој и јудео-хришћанској мисли в. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи (Псалам 11)*.

²³¹⁹ Radojčić, *Der Stil*, 288.

²³²⁰ Щепкина, Болгарская минијатура XIV века, 81, таб. LX; Джурова, *Томичов псалтир I*, 117; II, ил. 98; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87, figs. 208, 614.

сликом мајке и сина поново се истиче идеја Христове божанске природе, оваплоћене у светлости мандорле, и људске природе, истакнуте ликом његове мајке, те чудо оваплоћења Господа.²³²¹ Илустрација Томићевог псалтира може послужити и за реконструкцију три нејасна облика покрај Емануиловог лика у српском кодексу. Наиме, сличне валовите форме, са јасним обличјем рибе, налазе се у бугарском споменику покрај Богородичиног трона, те се опрезно може претпоставити да је и у Минхенском псалтиру на исти начин представљена поетска метафора о реторима *безгласним као рибе*. С обзиром на то да је главни елемент историчности слике *Речитих говорника* одора ретора, заснована на сувременој одећи цариградских дворјанина и посебно исцрпно приказана илустрацијама седамнаесте строфе Акатиста у живопису Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) (сл. 249) или Свете Тројице у Козији (с. 1390), треба се осврнути и на иконографију учењака приказаних у српском рукопису.²³²² Наспрам монументалних композиција на зидним платнима средњовековних храмова, форма минијатурног сликарства утицала је на иконографско сажимање реторских портрета на слици, те се на њихов ранг алудирало искључиво карактеристичним капама [*Synodal Gr. 429* из с. 1360. године (Москва, Државни историјски музеј, fol. 23^v) и *Escorial R. I. 19* из с. 1400. године (Сан Лоренцо де Ел Ескоријал, Краљевска библиотека манастира Сан Лоренцо де Ел Ескоријал)].²³²³ Упркос исцрпним описима различитих дворских капа византијских великодостојника и њихових статусних ознака у Псеудо-Кодиновом *Трактату о службама*, за капе ретора у Минхенском псалтиру са сигурношћу се једино може рећи да су, иако схематски приказане, ликовна референца на великодостојнички статус приказаних учењака.²³²⁴ Такође, неразумљива писмена на свицима ретора изведена су наменски, у циљу ликовне формулације идеје њихове немогућности да се изразе поводом чуда оваплоћења коме присуствују и које славе. Та идеја постаје још очигледнија ако се узму у обзир пажљиво исписани свици на уводној композицији *Кости обнажене* (fol. 2^r) (сл. 11) или ауторском портрету *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v) (сл. 25) у истом рукопису.²³²⁵ О илуминаторовој посвећености уобличавању симболичког садржаја стихова химне сведоче и наизглед нефункционални архитектонски елементи слике. Уобичајена сценографија илустрација деветог икоса најчешће се заснивала схематској и симетричној архитектури у другом плану. Међутим, визуелно истакнути мотив стуба покрај ретора у српском рукопису може се схватити као ликовна алузија на мариолошке симболе употребљене у функцији истицања Инкарнације.²³²⁶ Узевши у обзир све описане елементе слике, може се закључити да је приказ *Речитих говорника* у Минхенском псалтиру заснован

²³²¹ Cf. Осми икос – *Двострука природа Христова* (fol. 218^r).

²³²² Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*, 177, fig. 2; Бабић, *Богородичин акатист*, 155, сл. 8; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 52, 66, 71, figs. 125, 143, 317, 616–618; Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 320–322, сл. 153.

²³²³ Strzygowski, *Die miniaturen*, 131–132; Velmans, *Une illustration inedite de l'Acatiste*, 145–147, fig. 19; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 78, figs. 163, 186, 611, 613.

²³²⁴ Треба одбацити становиште Јаниса Спатаракиса да су реторске фигуре у илустрацији деветог икоса у Минхенском псалтиру портрети краљева (Spatharakis, *The pictorial cycles*, 145). Исцрпно о различитим типовима капа дворјана на основу Трактата Псеудо-Кодина и њиховим ликовним представама у источнохришћанском сликарству, на примеру композиције *Небеског двора* у Марковом манастиру v. Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*, 400–403, сл. 194–196 (са старијом литературом). Cf. Б. Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве и турбан Теодора Метохита*, ЗНМ 19/2 (2010) 91–117.

²³²⁵ Cf. *Кости обнажене* (fol. 2^r); *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v).

²³²⁶ О симболичком значењу мотива стуба и његовој вези са Оваплоћењем v. Први кондак – *Благовести Богородици* (fol. 211^r).

на традиционалној иконографији сцене обogaћеној разноликим мотивима, чиме је постигнуто симболичко ликовно богатство слике достојно поетске лепоте стихова.

Девети кондак – Господ, створитељ и спаситељ света (fol. 219^v) (сл. 250)

Створитељ свега, желећи да спасе свет, дошао је по своме обећању, и премда је пастир као Бог, ради нас јавио се по нама као јагње, јер сличним призвавши слично, слуша као Бог: Алилуја.

У овалној мандорли изведеној валерима плаве голобради Христос седи на схематски приказаној двострукој дуги изведеној златним линијама. Одевен у златни хитон и химатион, Син Божији благосиља обема рукама. Протагонисти композиције распоређени су у оквиру уобичајеног стеновитог пејзажа. У првом плану налази се фигура Космоса, истакнута сликаним аркадним луком златне боје. Фронтална младолика персонификација Космоса, у једноставној владарској хаљини и са круном на глави, рукама шири бело платно са дванаест црвених свитака. Са Христове леве стране прилази Богородица за којом следе тројица мушкараца у хитонима и химатионима. Горњи део минијатуре испуњавају четири попрсја анђела у лету. Све фигуре, изузев Космоса, представљене су како посматрају Господа у мандорли, акламативно подижући руке, које су прекривене скутима химатиона на анђеоским портретима.²³²⁷

Јасна сотериолошка садржина стихова деветог кондака о спасењу човечанства кроз оваплоћење Христово послужила је као основа за различите илустрације те станце Богородичиног акатиста.²³²⁸ Ликовно истицање теме Инкарнације и боравак Христа међ људима (*ради нас јавио се по нама као јагње, јер сличним призвавши слично*) приказано је сликом Сина Божијег који благосиља у средишту људи различитих рангова, док је визуелна егзегеза теме спасења света (*Створитељ свега, желећи да спасе свет*) уобличена композицијом *Силаска у Ад*.²³²⁹ Минијатуре Томићевог псалтира (fol. 292^v) (сл. 251) и српског рукописа одликује јединствена иконографија, која је покушај теолошког коментара осамнаесте строфе Акатиста, али у карактеристичној наративној форми.²³³⁰ Илуминатори Минхенског псалтира насликали су Господа Творца у иконографском виду већ употребљеном на претходним минијатурама. Наиме, малене очуване партије већма уништеног Христовог лика потврђују да је у питању приказ младоликог и голобрадог Сина Божијег, изведен на истоветан начин као на илустрацији осмог икоса.²³³¹ Божанска природа Логоса истакнута је и анђеоским члановима небеског двора који окружују мандорлу. Христово оваплоћење и телесни боравак међу људима представљен је поновљеном скупином људи недовољно дефинисаног ранга (налик илустрацијама седмог и осмог икоса

²³²⁷ Jagić, *Einleitung*, XLVII; Strzygowski, *Die miniaturen*, 80–81, Abb. 31, Taf. LVI, Bd. 141; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 264–265; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 158; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87–88, figs. 231, 624. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 258^r) v. Ракић, *Српска минијатура*, 249, сл. 182.

²³²⁸ О сотериолошкој симболици деветог кондака v. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 188–190.

²³²⁹ Изузетно, ликовна интерпретација искупљења и спасења човечанства из осамнаесте строфе Акатиста догађајима из циклуса Христовог страдања налази се на Успенски икони из друге половине XIV века (Московски кремљ, Успенска саборна црква, *No. 1065*). О илустрацијама деветог кондака v. Spatharakis, *The pictorial cycles*, 145–147, figs. 619–632.

²³³⁰ Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 81, таб. LXI; Джурова, *Томичов псалтир I*, 117; II, ил. 99; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 87–88, figs. 209, 623.

²³³¹ Cf. Осми икос – *Двострука природа Христова* (fol. 218^r).

и седмог кондака), које предводи Мати Божија, заступница људског рода.²³³² Најинтересантнија је свакако персонификација Космоса, која слови за човечанство спасено кроз оваплоћеног Господа, те за *свет* из осамнаесте станце Акатиста. Персонификоване представе Космоса, преузете из композиције *Силазак Духа Светог на апостоле*, могу се наћи у илустрацијама деветог кондака и на Скопелос икони из прве половине XV века (острво Скопелос, Ливади, црква Богородице Ζωοδόχος Πηγή) и у Томићевом псалтиру.²³³³ Међутим, једино је у српском рукопису лик Космоса младолик и голобрад, те изведен на истоветан начин као и на илустрацији уз стихове Пс 18.²³³⁴ Поновљена је и сликана ниша, која је успешно искоришћена за визуелно истицање персонификоване форме света.²³³⁵

Дванаести кондак – Процесија са иконом Богородице Одигитрије (fol. 222^v) (сл. 252)

О свеславна мати, која си родила Слово светије од свих светих, прими онај мој дар и избави од сваке неволје и спаси од будуће осуде оне, који ти заједно кличу: Алилуја.

Средиште композиције испуњава визуелно доминантна Богородичина икона, коју носе служитељи иконе, два голобрада младића у једноставним хаљинама. На интензивно плавом фону сликане иконе, испуњене схематски представљеним златним звездама, приказана је Богородица Одигитрија која држи Емануила [(ις || χ)].²³³⁶ Млади Христос благосиља, погледа усмереног ка мајци. Са иконе у богатим наборима пада позлаћена црвена подеа. Централни мотив церемонијалног ношења иконе окружују скупине људи различитог друштвеног положаја. Десно од Богородичиног лика приказана је група свештенослужитеља, иконографски истакнутих својим позлаћеним епитрахиљима. Наспрам њих налази се група појаца. Две старије фигуре протопсалата у првом плану, одевене у раскошно позлаћене хаљине плаве (са нарамним тракама) и црвене боје и са скијационима на главама, рукама хирономишу гестове музичке вредности, који се не могу идентификовати услед недовољно јасне сликарске изведбе. Иза протопсалта приказано је тројица голобрадих младића који припадају групи уобичајено гологлавих појаца нижег ранга. Композиција је затворена високим зидом окер боје у другом плану.²³³⁷

Дванаести кондак представља свечани завршетак Акатиста, у коме се Богородици, мајци *Слова светијег од свих светих*, приноси химна испевана у њену част, а зарад спасења верника.²³³⁸ Минијатура која краси стихове дванаестог кондака у Минхенском псалтиру припада специфичној групи илустрација литургијског карактера, заснованим на приказу јавне процесије са Богородичином иконом и насталим под утицајем савремених церемонијалних процесија у византијској престоници (попут чувене цариградске литије са иконом Богородице Одигитрије која се реализовала сваког уторка) и српској

²³³² Cf. *Нова Твар* (fol. 216^v); *Чудесно Рођење* (fol. 217^v) и *Двострука природа Христова* (fol. 218^r).

²³³³ Spatharakis, *The pictorial cycles*, 96, figs. 248, 625. За композицију у Томићевом псалтиру v. supra.

²³³⁴ Cf. *Силазак Светог Духа на апостоле* уз Пс 18: 3–4 (fol. 27^r).

²³³⁵ Cf. Први кондак – *Благовести Богородици* (fol. 211^r).

²³³⁶ Забележено је да је и покрај лика Мати Божије била исписана сигнатура – МР || ΘΥ, која данас није видљива услед оштећења површинског слоја сликарства (Strzygowski, *Die miniaturen*, 83; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 158).

²³³⁷ Jagić, *Einleitung*, XLVII; Strzygowski, *Die miniaturen*, 83–84, Taf. LVI, Bd. 147; Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 265; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 158; Моран, *Музички гестови*, 55; Moran, *Singers*, 96, fig. 57; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 91, figs. 234, 712. За одговарајућу представу у страдалом Београдском псалтиру (fol. 260^v) v. Ракић, *Српска минијатура*, 249.

²³³⁸ О христолошкој позицији, официјалном положају и прокламацији Мати Божије у дванаестом икосу и кондаку v. Peltomaa, *The image of the Virgin*, 200–204.

средњовековној држави.²³³⁹ Сачувани писани извори сведоче о неговању црквеног обичаја одигравања литија о великим хришћанским празницима, када би скуп црквених великодостојника и верника пратио чудотворну литијску икону Мати Божије, коју су најчешће носила двојица монаха.²³⁴⁰ Прикази таквих литија на Успенски и Скопелос иконама, као и на минијатурама грчког рукописа *Synodal Gr. 429* из с. 1360. године (Москва, Државни историјски музеј, fol. 33^v) и Томићевог псалтира (fol. 296^r), и монументалније композиције из живописа Богородице Олимпиотисе у Еласону, у Тесалији (с. 1350), Свете Тројице у Козији (с. 1390), Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), Богородичине цркве у Матеичу (1348–1352) или цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру (1376/1377) разликују се само по уобичајеним иконографским варијацијама (број присутних и њихов друштвени статус, богослужбени предмети црквених великодостојника, гестови појаца; изузетно, приказ чланова владарске породице Немањића на дечанској фресци).²³⁴¹ Усаглашена са основном иконографском схемом, присутном готово у свим средњовековним споменицима са територије српског Царства, сведенија композиција у Минхенском псалтиру успешно оваплоћује церемонијални литургијски догађај литије, где појединачни елементи слике (саслужитељи иконе и раскошна подеа, црквени клир и појци) потврђују њен обредни карактер.²³⁴²

III. 8. ДОГМАТИК ВЕЛИКЕ ВЕЧЕРЊЕ ПЕТОГ ГЛАСА ИЗ ОКТОИХА У ЦРВЕНОМ МОРУ (FOL. 227^r) (сл. 253)

За разумевање сложеног химнографског система источнохришћанске цркве од немерљивог значаја је октоих, литургијска збирка разноликих појачких састава, која је чинила срж готово свих богослужбених обреда (изузев периода црквене године од Цвети до Недеље свих светих). Као антологија црквеног песништва, октоих садржи богослужбене песме изложене према утврђеном начину појања, у једном од осам напева, односно гласова који обележавају певање током појединачних литургијских недеља и циклично се понављају.²³⁴³ Састав октоиха с временом се мењао и допуњавао, да би свој коначни облик

²³³⁹ О илустрацијама последње станце Богородичиног акатиста в. Моран, *Музички гестови*, 54–56, сл. 5–8; Моран, *Singers*, 96–103; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 155–157, figs. 701–715; Томић Ђурић, *Представе последњих строфа Богородичиног акатиста*, 359–375 (са реконструкцијом потенцијалних цариградских процесија које су могле послужити као историјски узор за настанак слике).

²³⁴⁰ О цариградским средњовековним литијама са иконом Богородице Одигитрије в. N. P. Ševčenko, *Servants of the holy icon*, in: *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, ed. C. Moss, K. Kiefer, Princeton 1995, 547–553. О реконструкцији обреда источнохришћанских литија на примеру *Повести о чудотворним иконама хиландарског манастира (1558/1559)* в. Б. Миљковић, *Повест о чудотворним иконама манастира Хиландара*, Зограф 31 (2006–2007) 219–228.

²³⁴¹ Strzygowski, *Die miniaturen*, 132; Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, 82–83, таб. LXIII; Babić, *L'icônographie constantino-politaine*, 179, fig. 4; Джурова, *Томичов псалтир I*, 118; II, ил. 105; Бабић, *Богородичин акатист*, 157–158; Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*, 296; eadem, *Манастир Матејче*, 167, сл. 56, таб. XXXII; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 368, сл. 288; Spatharakis, *The pictorial cycles*, 54, 59, 68, 73, 91, 97, 121, figs. 111, 134, 147, 215, 252, 278, 321, 705, 707–711, 713; Томић Ђурић, *Представе последњих строфа Богородичиног акатиста*, 359, 363–366, 372–374, сл. 1–5, 8–9, 15; eadem, *Фреске Марковог манастира*, 335–337, сл. 161.

²³⁴² О иконографији појаца у источнохришћанском средњовековном сликарству в. *Блага смрт праведника и љута смрт грешника уз Пс 118: 1–3* (fol. 153^r).

²³⁴³ О настанку октоиха и његовом садржају, структури и литургијској улози в. Мирковић, *Православна литургија I*, 155–156; Петровић, *Осмогласник у музичкој традицији*, 1–8, 17–52; Т. Суботин-Голубовић, *Октоих: узор и инспирација за средњовековне српске химнографе*, Музикологија 11 (2011) 53–62

добрио у доба процвата византијске химнографије током VIII и IX столећа. Велики допринос данашњој структури октоиха дао је преподобни Јован Дамаскин (с. 676–749), који је уредио систем осмогласног црквеног појања из октоиха и написао бројне црквене песме, те се традиционално сматра и аутором те литургијске појачке збирке.²³⁴⁴ Међутим, иако је сиријски теолог умногоме реформисао сложени химнографски систем источнохришћанске цркве, октоих представља вишевековну антологију црквених поезије, чије порекло лежи у палестинској монашкој заједници.

Приликом коначног обликовања појачког источнохришћанског система, преподобни Дамаскин уредио је и да се, након три тропара који се певају иза сваког ирмоса девет песама канона, поја одређени богородичан, песма створена у славу и част Мати Божије. На тај начин је, што је био одраз развоја мариолошког култа тог времена, сваки богослужбени обред био прожет похвалним поетским изразима хвале и величања Богородице.²³⁴⁵ Једна од врста богородичног је и догматик који је, на основу осмогласног неуматског система, био сачињен од осам песама, од којих је свака пратила одговарајући тон литургије за дату седмицу и појала се на вечерњим службама суботом, након стиховних стихира или стихира на Господи возвах. Догматици мале вечерње били су посвећени теми васкрса Христовог, те су се употребљавали искључиво на васкрсне дане. С друге стране, догматици велике вечерње били су тематски садржајнији и чешће су се појали у оквиру богослужбених обреда.²³⁴⁶ Ради контекстуализације литерарног предлошка композиције из српског рукописа, стихови догматика велике вечерње биће наведени у целости, у преводу на савремени српски језик.²³⁴⁷

Догматик, глас 1: *Опевајмо Марију Дјеву као целог света славу, од људи процвалу и Владиду родившу и као небеске двери, као песму бестелесних, а украс вернима, јер се показала као небо и храм Божанства. Она је преграду непријатељства порушила, мир је увела и царство отворила. Њу имамо верни као тврђаву, јер имамо за саборца из ње рођенога Господа, зато се храбри, храбри народе Божији, јер је он победио противнике као Најсилнији.*

(са истраживањем утицајем октоиха на развој српске средњовековне химнографије); *Октоих*, in: ПЭ ЛП 535–545 (Иеродиак. Е. Булаев).

²³⁴⁴ О значају преподобног Јована Дамаскина за формирање октоиха и уређење источнохришћанског појачког система v. Мирковић, *Православна литургика* I, 247–248, et passim; A. Pokhilko, *The contemplation of Christ and Salvation in the liturgical Canons of St John Damascene*, Durham 2005, passim (doctoral dissertation, Durham University).

²³⁴⁵ Богородичан чини само део једне појачке целине у оквиру богослужбеног обреда, односно поја се након стихира, тропара, седелана и других песама канона, и увек је усклађен са гласом химни које му претходе. Стога се жанр богородична одређује на основу жанра песама уз које се певају. Врста богородичног, у коме је истакнута тема распетог Господа и који се поја свакодневно средом и петком уместо традиционалних богородичних, назива се крстобогородичан. Услед „допунске“ улоге, богородичан не треба мешати са самосталним песничким остварењима, попут химни посвећених Богородици које имају истакнуто место на литургијској комеморацији свих Богородичних празника. Текстови богородична налазе се у готово свим литургијским књигама (изузев четворојеванђеља и јеванђелистара), а најчешће у химнографским збиркама попут октоиха или триода. За исцрпно литургијско појашњавање природе богородичног и његове литургијске улоге v. *Богородичен*, in: ПЭ V, 507–508 (О. В. Венцел). Cf. Мирковић, *Православна литургика* I, 229.

²³⁴⁶ О богословском значају и литургијској употреби догматика v. Мирковић, *Православна литургика* I, 230; *Догматик*, in: Трифуновић, *Азбучник*, 40–41; *Догматик*, in: ПЭ V, 532–534 (Диак. М. Желтов). Посебну захвалност дугујем професору др Браниславу Тодићу на помоћи приликом разјашњавања комплексних догматских питања која се тичу источнохришћанске појачке праксе.

²³⁴⁷ Превод стихова догматика велике вечерње на савремени српски језик преузет је са: http://www.novisrbijak.narod.ru/Riznica/Bogoslužb_Srb/Oktoih_srb.pdf [16. 8. 2022].

Догматик, глас 2: *Када је дошла благодат, тада је прошла сенка Закона, као што купина горећи није сагорела, тако си Дјево родила и Дјевом и даље остала. Уместо стуба огњенога, засијало нам је Сунце правде, уместо Мојсеја, Христос, спасење душа наших.*

Догматик, глас 3: *Како да се не дивимо рађању из тебе Бого-Човека Пречасна? Јер искуства са мушким ниси имала Најнепорочнија, а родила си без оца Сина у телу, од Оца рођенога пре свих векова без матере. Никакве промене није претрпео, ни мешање нити деливање, него је суштину обе природе сачувао. Зато Мати Дјеви и Владичице, моли њега да спасе душе свих, који тебе као Богородицу православно исповедају.*

Догматик, глас 4: *О теби је Богородице богоотац и пророк Давид у песми предсказао и о узвишености твога Створитеља је рекао: „стаде царица десно од тебе“, и тебе је као Матер и заступницу Живота објавио, јер Бог је хтео да без оца из тебе као човек постане, да опет обнови онога по лику његовом, пропалог страстима и да нађе овицу забуделу и у гори залуталу, да је узме на раме и Оцу принесе и по својој вољи састави са небеским силама и да спасе свет, Христос који има велику и богату милост.*

Догматик, глас 5: *У Црвеном Мору беше некада описана слика неискусобрачне невесте: тамо Мојсеј разделитељ воде, а овде Гаврило слуга чудеса, онда дубину пређе неоквашено Израил, а сада Христа роди бесемено Дјева; море по проласку Израила остаде непроходно, а Непорочна по рађању Емануила остаде непромењена. Ти који јеси, остао си исти и људима се појавио као Човек Божје, смилуј се на нас.*

Догматик, глас 6: *Ко да те не слави Пресвета Дјево? Ко да не пева о пречистоме твојем породу? Јер Надвремени од Оца заблистали Син јединородни, он исти је из тебе Чисте дошао, неизрециво оваплоћен, по природи Бог и по природи је човек постао ради нас, не у два лица разделен него у две природе несливен се појавио. Њега моли Чиста најблаженија, да се смилује на душе наше.*

Догматик, глас 7: *Мимо природе показала си се као Мати Богородице, јер си остала Дјева изнад речи и разума, и чудо порода твога језик изрећи не може, јер је чудно то зачеће, о Чиста, и несхватљив је начин рађања, али Бог где хоће измењује поредак природе. Зато те сви као Матер Божију знамо и молимо ти се усрдно: моли да се спасу душе наше.*

Догматик, глас 8: *Цар небески се из човекољубља на земљи појавио и са људима поживео. Од чисте Дјеве је тело примио и из ње са примљеним произашао, једини Син, двострук природом, али не и личношћу. Њега савршеног Бога и савршеног Човека ваистину проповедамо и у Христа Бога исповедамо. Њега моли Мати безневесна, да се смилује душама нашим.*

Богословска лепота догматика велике вечерње очигледно је објединила вишестолетну хришћанску егзегетску традицију и основна догматска литургијска учења и изразила их изузетним амблематским сликама. Основна теме догматика – улога Мати Божије, инструмента оваплоћења Логоса, и њена улога у целокупној икономији спасења – типолошки повезала је учења Старог и Новог завета и представљала христолошку варијанту старозаветних химни из псалтира. Стога је место догматика велике вечерње у последовању Минхенског псалтира у потпуности усклађено са природом књиге псалама.²³⁴⁸

Након текстуалне целине Богородичиног акатиста праћеног одговарајућим химнографским саставима посвећеним Богородици (fols. 205^v–226^f) и празне версо стране 226. листа, у српском рукопису насликана је композиција преко целе странице, сачињена од три епизоде раздвојених само основним златним фоном минијатуре. Иако наизглед

²³⁴⁸ О литургијској улози догматика велике вечерње петог гласа у последовању Минхенског псалтира в. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира.*

самостална ликовна целина, литерарни предлошци сцене који леже у догматику велике вечерње петог гласа откривају се у већем броју натписа на белинама маргина fol. 227^r.

Благовести Богородици

здѣ же гаврїналь слоужїтель | үюдєси (горња маргина)

Догматик, глас 5, четврти стих: *Овде Гаврило слуга чудеса.*

Испред једноставног високог зида који чини сценографију представе приказани су арханђел Гаврило и Марија. Господњи гласник, који стоји на супедиону, одевен је у плави хитон са клавусом и богато позлаћени химатион. Гаврило подиже десну руку ка Богородици у знаку поздрава. Мати Божија стоји пред престолом, подижући руку ка свом лицу у неверици; одевена је у плаву хаљину и пурпурни мафорион, а на ногама има црвене ципелице. Вероватно су изузетно мале димензије слике условиле неусаглашене пропорције Богородичине фигуре.

Рођење Христово

н(ы)на же х(рн)с(т)а рѡдї д(ѣ)ваа (горња маргина)

Догматик, глас 5, шести стих: *Сада Христа роди бесемено Дјева.*

У средишту композиције, на црвеној порођајној постељи лежи Богородица. Мати Божија приказана је како окреће главу од новорођеног Христа у јаслама, покрај којих су во и магаре. Пејзаж око пећине Рођења испуњавају традиционалне ликовне епизоде – две бабице које купају наог Емануила, замишљени Јосиф, влсеви са Истока и попрсје анђела изнад њих који указује на пећину, пастир који свира одређену врсту дувачког инструмента и овчице које лутају пејзажом. На Богородицу и Христа у пећини спушта се зрак са голубом Светог Духа.

Прелазак преко Црвеног мора – Богородица у Црвеном мору

въ үрѡднѣмъ | морн, ѡбразъ | дрѣває написа | се (десна маргина)

Догматик, глас 5, први стих: *У Црвеном Мору беше некада описана слика.*

тогда мѡнєн | раздѣлнтель | водаѣ (десна маргина)

Догматик, глас 5, трећи стих: *Тамо Мојсеј разделитељ воде.*

тогда безд(ь)ноү прѣнде немокрѣно їсрїналь (доња маргина)²³⁴⁹

Догматик, глас 5, пети стих: *Онда дубину пређе неоквашено Израиль.*

У оквиру схематски представљене стене која запрема половину целостраничне минијатуре насликани су таласи Црвеног мора. У доњем делу сцене приказани су Израелићани који ходају по сувој земљи. Поворку предводе три фигуре истакнуте ореолима, од којих је прва Мојсије, а последња Арона; између њих је неидентификовани голобради младић. У групи Израиљаца, одевених у хаљине разноликих боја, насликани су мушкарци, жене и деца. Једна од мајки, тик уз Арона, на раменима носи дете у белим повојима, док десницом држи за руку полунаог дечака у раскораку. При крају поворке,

²³⁴⁹ За натписе који прате илустрацију на fol. 227^r v. Сырку, *Стари српски рукописи I*, 18 (на основу пет различитих записа, Полихроније Сырку погрешно је закључио да је у оквиру целостраничне минијатуре насликано пет сцена); Jagić, *Einleitung*, XLVIII; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 158–160 (Ихор Шевченко наводи уобичајене сигнатуре уз Богородичин, Христов и арханђелов лик које су данас у потпуности избледеле).

мушкарац средњих година полаже руку на главу још једног дечака. Изнад људи који корачају, у средишту црвених таласа, на широком позлаћеном престолу седи Богородица са Христом Емануилом у крилу. Са леве стране композиције Богородичином трону прилази пророк Мојсије, док је са десне насликано попрје анђела у лету.²³⁵⁰

Приликом илустровања догматика велике вечерње петог гласа, илуминатор Минхенског псалтира послужио се ликовним предлошцима већ коришћеним у рукопису. У односу на представе *Благовести Богородици* из циклуса библијских ода и Богородичиног акатиста (fols. 201^v, 210^v, 211^r), у илустрацији стиха *Овде Гаврило слуга чудеса* изостављени су слушкиња која је посведочила догађају и развијена архитектура у позадини слике; у Богородичиним рукама се више не налази ни предиво.²³⁵¹ То се не сме приписати немару сликара, већ изузетно маленој површини на којој је сцена насликана. У ликовној представи *Христовог рођења*, пак, сликар је успео да у мањем формату задржи све основне елементе слике, чему је вероватно допринело искуство у осликавању Богородичиног Акатиста, приликом ког је често понављао мотив пећине Рођења.²³⁵² Међутим, наспрам иконографски уобичајених слика јављања благих вести Богородици и доласка Спаситеља на свет у плоти, приказ Богородице у средишту црвеног мора је јединствено ликовно остварење.

У потпуности заснивајући свој ликовни исказ на стиховима догматика петог гласа, уметник Минхенског псалтира изнад традиционалне слике *Преласка преко Црвеног мора* поставља оригинални приказ *Богородице у Црвеном мору*. Таквим позиционирањем сцена успешно је створена ликовна антитеза између чудесног отварања Црвеног мора и чудесног отварања Маријине девичанске утробе из догматика. Одједи исте догматске идеје налазе се и у списима Григорија Ниског, који је повезао радосни звук бубњева након преласка преко Црвеног мора са Богородичиним девичанством и безгрешним зачећем, а лик Аронове сестре Мирјам изједначио са Богородицом.²³⁵³ На основу химнографских и патристичких извода може се закључити да је минијатура у целости – од старозаветне праслике безгрешног оваплоћења, преко његове најаве речима арханђела Гаврила, па све до самог рођења Месије – стављена у функцију ликовне представе Богородичиног архетипа и идеје да у *Црвеном Мору беше некада описана слика*.²³⁵⁴ Иконографско решење представе хода Израиљаца по сухом тлу заснива се на илустрацијама Пс 77 и Пс 104; поновљене су чак и фигуре мајке са

²³⁵⁰ О иконографији појединачних ликовних епизода на fol. 227^r v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 84, Taf. LIX, Bd. 148 (са погрешном идентификацијом представе Марије у Црвеном мору као слике неопалиме купине); Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 265–267; Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, 151–154.

²³⁵¹ За иконографију композиције *Благовести Богородици* cf. Девета библијска ода – *Благовести Богородици* и *Сусрет Марије и Јелисавете* (fol. 201^v); Први икос – *Благовести Богородици* (fol. 210^v); Први кондак – *Благовести Богородици* (fol. 211^r).

²³⁵² О иконографији композиције *Рођења Христовог* v. *Рођење Христово* уз Пс 71: 6 (fol. 92^v). Cf. Четврти икос – *Рођење Христово* – *Благовести пастирима* (fol. 213^v); Четврти кондак – *Путовање мудраца у Витлејем* (fol. 214^r); Седми кондак – *Чудесно рођење* (fol. 217^v); Осми кондак – *Рођење Христово (Задивљени анђeosки чиновни)* (fol. 218^v).

²³⁵³ Ἀγιος Γρηγόριος Νύσσης, *Περὶ παρθενίας. Ἐπιστολή πρὸς τρεπτική εἰς τὸν κατ' ἀρετὴν βίον*, in: PG 46, col. 395A–398A (NPNF V, 364–365). За изједначавање лика Богородице и Аронове сестре Мирјам у сиријској традицији v. S. Seppäläo, *Is the Virgin Mary a prophetess? Patristic, Syriac and Islamic views*, *Parole de l'Orient* 36 (Kaslik 2011) 367–379. О литургијској вези преласка преко Црвеног мора и Христовог крштења v. *Господње спасење Израиља (Псалам 113)*.

²³⁵⁴ За старозаветне праслике Богородице и њихово место у источнохришћанској химнографији cf. *Богородица Гора* уз Пс 76: 15–16 (fol. 85^v).

дететом на раменима и мушкарца који пази дечака у скупини људи.²³⁵⁵ У фигури младића истакнутог ореолом, који се налази између Мојсија и Арона, Рајнер Штихел препознао је Ора, Израелићанина који је заједно са Ароном и Мојсијем посматрао борбу између Исуса и Амалика (Изл 17: 8–16).²³⁵⁶ Нејасно је на основу чега Штихел доноси такав закључак, те идентитет младића на слици остаје изван домена тренутних сазнања. С друге стране, ликовна и идејна антитеза *Преласку преко Црвеног мора* изведена је дословном илустрацијом стихова, односно представљањем амблематске слике инкарнације у црвеним таласима (Богородице са Емануилом на престолу), док фигуре Мојсија и анђела који окружују Богородичин трон слове за портрете старозаветних и новозаветних извршиоца Господње воље.²³⁵⁷

Потрага за потенцијалним иконографским узорима које је сликар користио потврђује оригиналност његових уметничких форми. Наиме, представе догматика велике вечерње не чине део ниједног илустрованог псалтира средњег века. Илустрације литургијских стихова изостављене су чак и у тематски и структурално изузетно блиском Томићевом псалтиру, а не појављују се ни у пар векова млађој копији српског рукописа, Београдском псалтиру.²³⁵⁸ У целости гледано, трагови утицаја догматика на византијску и српску средњовековну уметност разнолике су природе. С обзиром на то да се приликом иконографског истраживања појединачних илустрација најпре креће од њиховог литерарног предлошка, треба нагласити да је сачуван само један илустровани октоих палестинске провинијенције с краја XII века (Месина, Универзитетска библиотека, *Cod. Mess. Gr. 51*), чији се ликовни украс односи само на васкрсне стихире.²³⁵⁹ Иако је догматик засигурно био велики извор теолошке инспирације током средњег века, само један од ретких примера то дословно потврђује. Наиме, у куполи проскомидије цркве Богородичиног Успења у манастиру Пива у Црној Гори (1604–1605), лик Богородице Оранте прати сигнатура $\text{MP} \parallel \text{KV} \mid \text{KCE} \text{ MHPHOY} \parallel \text{CCKOY}$, док је у прстену који окружује Мати Божију исписан остатак догматика велике вечерње првог гласа.²³⁶⁰ Тематске карактеристике ликовног програма проскомидије истраживачи су повезали са темом Маријине улоге у оваплоћењу Христовом, те су на тај начин тумачили и неуобичајени цитат догматика у куполи. На концу, појединачни портрети светих мелода, попут Јована Дамаскина у цркви Богородичиног Успења у Грачаници (1321), потврђују да су се цитати догматика исписивали на њиховим насликаним развијеним свицима.²³⁶¹ Истраживање заступљености цитата догматика у портретима светих песника у источнохришћанским храмовима представљало би изазован истраживачки задатак, али би допринело

²³⁵⁵ Сф. *Прелазак преко Црвеног мора* уз Пс 77: 13 (fol. 101^r) и уз Пс 104: 37 (fol. 137^v).

²³⁵⁶ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 265.

²³⁵⁷ О представи Богородице са Христом на трону као симболу инкарнације в. *Христос Прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r).

²³⁵⁸ Джурова, *Томичов псалтир* I, 13–18.

²³⁵⁹ Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 41–52.

²³⁶⁰ M. Kolusheva, *The Virgin's 'epithet' in the prothesis of the church of the Dormition of the Theotokos in the Piva monastery in Montenegro in the context of some Balkan monuments from the beginning of the seventeenth century*, *Marginalia* 1/2 (Sofia 2019) 171–190 (са пописом малобројних портрета светих песника из храма XVII века који су на својим свицима имали цитат догматика првог гласа).

²³⁶¹ Тодић, *Грачаница*, 109, 133, сл 111. О утицају поетских дела Јована Дамаскина у целости на византијску уметност, преваходно на композиције *Успења Богородичиног* и илустрацију божићне стихире *Шта да ти принесемо, Христче* в. Starodubcev, *Sticheron "What shall we offer you, Christ"*, 21–37; N. Ševčenko, *Alcuni influssi delle opere poetiche di Giovanni di Damasco sull' arte byzantina*, in: *Giovanni di Damasco. Un padre al sorgere dell' Islam*, ed. S. Chialà, L. Cremasch, Magnano 2006, 315–341.

контекстуализацији стихова догматика у различитим програмским контекстима црквеног живописа. С обзиром на то да у целокупној источнохришћанској уметности очигледно, изузев цитата песме покрај Богородичиног лика у пивском манастиру, није сачуван ниједан пример дословне илустрације једног од догматика велике вечерње, може се претпоставити да је илуминатор Минхенског псалтира створио оригиналну илустрацију литургијских стихова које је имао пред собом, што потврђују и прилежно исписани натписи који су имали улогу појашњавања насликане праслике из Црвеног мора.

Врло необична је и празна страница која претходи илустрацији догматика велике вечерње петог гласа (fol. 226^v). Имајући на уму са колико пажње су креиране странице Минхенског псалтира, односно колико пажње је посвећивано односу текста и слике, може се претпоставити да је простор био намењен за исписивање текста литургијске песме, чији садржај делимично преносе натписи уз минијатуру. На тај начин би био створен карактеристични текстуално ликовни диптих, истоветан тексту и сликама Пс 151.²³⁶² Међутим, страница рукописа је ипак остала неисписана, а разлози за то остају, нажалост, непознати.

III. 9. ВАСКРСНИ НЕПОРОЧНИ ТРОПАРИ И БОГОРОДИЧАН (FOLS. 228^r–229^v)

У оквиру комплексног химнографског система источнохришћанске цркве, које је одраз вишевековног развоја црквене поезије Истока, значајно место имају и тропари. Тропари представљају кратке религиозне песме, сачињене тек од неколико строфа и посвећене различитим хришћанским празницима или светитељима, које су се, судећи по историјским изворима, појале на јутарњим и вечерњим богослужбеним обредима већ од ранохришћанског периода и времена IV и V столећа.²³⁶³ Тропари, такође, чине основну структуралну јединицу канона, једне од насложенијих поетских форми црквене поезије.²³⁶⁴

Једна група тропара су непорочни тропари (евлогитарија), односно песме које се се појале у петом гласу на јутрењу након непорочног, Пс 118.²³⁶⁵ Начин извођења непорочних тропара био је следећи: након сваке од четири строфе тропара појао се припев *Благословен си, Господе! Научи ме наредбама својим*, који је једанаести стих Пс 118, за којима је следио тропар у част Свете Тројице и, на концу, богородичан и трократни припев *Алилуја и Слава теби Боже*.²³⁶⁶ Међу непорочним тропарима разликују се заупокојени непорочни, појани на јутрењу суботе, дану посвећеном преминулима, и васкрсни непорочни, извођени на недељном јутрењу, дану када се традиционално обележавала успомена на васкрсење Господње. С обзиром на функционалну улогу васкрсних непорочних у богослужењу недеље, њихова тематика се заснивала на прослављању Христовог васкрсења.

У оквиру последовања Минхенског псалтира, након илустрације догматика велике вечерње петог гласа из октоиха, изведена је последња текстуална целина рукописа

²³⁶² Cf. *Апокрифни псалм 151 – Давидова младост* (fol. 186^r).

²³⁶³ Мирковић, *Православна литургија* I, 228–229; Фундулис, *Словесно богослужење*, 154–155.

²³⁶⁴ О значају канона у оквиру источнохришћанског појачког система v. увод поглавља дисертације III. 5. *Библијске оде* (fols. 186^v–203^r).

²³⁶⁵ За непорочни v. *Преоваплоћени Господ, Творац и оваплоћени Логос као носилац спасења праведника* (Псалм 118).

²³⁶⁶ Фундулис, *Словесно богослужење*, 154–155.

посвећена васкрсним непорочним тропарима.²³⁶⁷ На самом врху ректо стране 228. листа насликана је правоугаона заставица са античким мотивима лављих маски из чијих устију излазе двоструке лозице са пупољцима.²³⁶⁸ Испод заставице исписан је текст четири строфе васкрсних непорочних тропара и богородична који их прати. Ликовни програм химнографског одељка специфичан је по исцрпном представљању сваке појединачне строфе, чије су илустрације пажљиво постављене уз одговарајуће стихове. У иконографском смислу, за илустровање стихова у највећој мери су искоришћена традиционална иконографска решења средњовековне уметности која су оплемењена појединачним ликовним мотивима догматске симболике ради уобличавања сложених химнографских метафора. Такође, илуминатор димензијама истиче прву и последњу илустрацију поетске целине; прву као носиоца васкрсне тематске садржине тропара, а последњу као закључни типолошки ликовни исказ сотериолошких стихова васкрсних непорочних тропара, али и псалтира у целисти.

Силазак у Ад (fol. 228^r) (сл. 254)

Без натписа уз минијатуру.

Прва строфа васкрсног тропара: *Анђелски сабор задиви се, гледајући тебе међу мртвима, јер си ти, Спаситељу, силу смрти разорио и Адама си са собом подигао и све си из Ада ослободио.*²³⁶⁹

У средишту композиције, у тмини отворене пећине насликан је Христос [ic x̄c], одевен у светлоплав хитон и химатион богато декорисане златом. Син Божији десном руком прихвата Адама, који излази из отвореног саркофага, а у левици му је велики црвени крст. Драматичности приказа доприносе Христов положај тела у раскораку и крајеви његовог химатиона који се вијоре у празнинама Ада. Иза седог и дугокосог Адама, у бледозеленом химатиону, стоји и Ева, одевена у црвени мафорион. С друге стране, покрај Христових ногу, клечи анђео. Златни бодез у рукама анђео забија у гркљан персонификованог лика Хада, који свезаних руку и ногу и клечи у Аду, док се по њему слива јарко црвена крв. Испод Христових ногу у саркофагу представљене су душе преминулих, у облику деце у повојима беле боје. У самом врху композиције, изнад Христа који избављује Адама, насликан је још један његов лик – дете Христос [ic x̄c] такође у златотканим повојима беле боје. Са обе стране пећине налазе се групе анђела насликане у гризају. Анђеоско запрепашћење разбијеним вратима Ада истакнуто је уобичајеним гестовима прекривања лица рукама.

Мироносице на гробу Христовом (fol. 228^v) (сл. 255)

агг(ε)ль сѣде на каменї, мїроносіцамаь р(ε)те в(н)днте грбѣ н рад(о)внтесе (горња и десна маргина)

Друга строфа васкрсног тропара: „*Зашто, ви ученице, жалосно мешате сузе са миром?*“, *говораше блистајући у гробу анђео мироносицама.* „*Видите гроб и разумите да је Спаситељ васкрсао из гроба.*“

²³⁶⁷ О тематској структури Минхенског псалтира v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем.*

²³⁶⁸ За заставицу на почетку целине посвећене васкрсним непорочним тропарима v. Radojčić, *Der Stil*, 280. О лављим маскеронима cf. *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^r).

²³⁶⁹ Превод стихова васкрсних непорочних тропара и одговарајућег богородична на савремени српски језик преузет је са: http://www.novisrbliak.narod.ru/Riznica/Bogoslužb_Srb/Oktoih_srb.pdf [22. 8. 2022].

Покрај отвореног Христовог гроба у стени, на саркофагу седи арханђел Гаврило. Небески гласник одевен је у позлаћени хитон и химатион плаве боје; у левици држи црвену палицу, а десном руком показује на погребно платно у празаном гробу. Тужне и погнутих глава прекривених мафорионима, арханђелу прилазе три мироносице. Једна од њих, Мати Божија, истакнута је златним ресама на свом мафориону и недовољно јасно представљеном посудом са миром у руци. У дну Христовог отвореног гроба лежи петорица заспалих римских војника. Радња се одвија у стеновитом пејзажу.

Разговор мироносица са арханђелом и Апостоли Петар и Јован налазе празан Христов гроб (fol. 228^v) (сл. 255)

И с(ь)рѣте ѿгг(ε)ль мїроносїце, и р(ε)уе рѣцѣте ѡуенїкомъ такѡ | вьскр(ь)се г(оспод)ь. теуаста же оуѣн їка кь гробѡ петрѣ, їω(анн)ь | и вїдѣше гробѡ тѣши, и рїзї лежеше, и сѡдарѣ, нже | бѣ на главѣ его; и вѣр оваше вь истинѡ ѿко вьскр(ь)с(ε) х(ристо)сь (доња маргина)

Трећа строфа васкрсног тропара: *Врло рано мироносице хитаху ка гробу твоме ридажући, но стаде пред њих анђео и рече: „Време плачу престаде; не плачите, него Васкрсење апостолима јавите.“*

На левом делу композиције приказан је истоветно одевени арханђео са палицом црвене боје у разговору са мироносицама. Богородица је поново представљена како у рукама држи посуду са миром налик амфори. Мироносица покрај Мати Божије нема ореол. У наставку композиције насликано је двојица апостола који запрепашћено гледају у празан Христов гроб у коме се налази само плаштаница. Лице једног од њих је у великој мери пострадао. Други, апостол Петар [п[ε]τρ[ος]], представљен је у првом плану; одевен у плави хитон и сиви химатион, апостол шири руке у чуду. Петар на глави има и необично црвено оглавље Ликовне епизоде постављене су у схематски приказан пејзаж испуњен голетима.

Христос се јавља мироносицама (fol. 229^r) (сл. 256)

вста х(ристо)сь из мртвѡх(ь) и с(ь)рѣте мїроносїце, и р(ε)уе рад(о)уѣтесе (горња маргина)

Четврта строфа васкрсног тропара: *Мироносице жене, дошавши с мирисима на гроб твој, Спаситељу, ридаху, док анђео њима јасно говораше: „Што живого међу мртвима замишљате? Јер је он као Бог васкрсао из гроба.“*

У средишту стеновитог пејзажа, оивиченог стаблима позлаћене крошње, стоји Христос [ις χς] и раширеним рукама благосиља две мироносице, које молитвено подижу руке ка њему. Богородица је представљена са Христове десне стране и поново је истакнута златотканим елементима на њеном мафориону и ореолом.

Гостољубље Аврамово (fol. 229^r) (сл. 256)

вспрїеть ѡвраамѣ, с(...) трѡнцѡ вь свон домѣ | вь гостѡу(доња маргина)

Тропар Светој Тројици: *Поклонимо се Оцу, и Сину његовом, и Светоме Духу: Светој Тројици у једној суштини, са серафимима кличући: „Свет, свет, свет јеси, Господе.“*

За трpezом у облику сигме, на којој су представљена два путира и тањир, на позлаћеним црвеним престолоима са подножницима, седе три анђела. Одевени у раскошне и златом украшене хитоне и химатионе и истакнути крстастим ореолима [Ω О N], анђели благосиљају храну на трпези. У првом плану, композицију уоквирују фигуре Авраама и

Саре [сар'ра] упечатљиво мањих димензија. Прародитељи подижу руке ка анђелима за трpezом. Између Авраама и Саре налазе се и две рогате животиње налик кравама. Радња се одвија у простору омеђеном високим сивим зидом што указује на унутрашњост Авраамовог дома. Интересантно је напоменути и да се на основу начина на који су насликани доњи делови тела Авраама и Саре може закључити да је минијатуриста прво осликавао бордуре композиција, а затим израђивао ликовне представе.

Оваплоћење као основ искупљења човечанства (fol. 229^v) (сл. 257)

Џдамъ, њ ѓва, къ жнзнї пакъ възводит'се (доња маргина)²³⁷⁰

Богородичан: *Животодавца родивши, Дјево, Адама си од греха избавила и радост си Еви уместо жалости подарила. Јер из тебе рођени Бог и човек упути у живот отпале од живота.*

На изузетно широком позлаћеном црвеном престолу седи Мати Божија са Христом Емануилом у крилу. Емануил обема рукама прихвата прародитеље, који клечећи излазе из саркофага покрај Богородичиног трона погледа упртог ка њој. Адам је насликан као старац дуге седе косе у сивој хаљини, а Ева као старица у црвеном мафориону. Читава композиција затворена је степеничасто представљеним зидом богато украшеним златом.²³⁷¹

Упркос изузетном утицају источнохришћанских химнографских састава на средњовековну уметност, илустрације богослужбених стихова у потенцијалним, данас изгубљеним химничким збиркама Истока нису представљале репозиторијум иконографских тема којима су се сликари служили приликом формулације многобројних песничких слика преузетих из црквене поезије. Химнографска ликовна тематика највероватније се развијала изван антологијских збирки црквених песама, у монументалном сликарству и иконопису.²³⁷² То потврђују и илустрације васкрсних непорочних тропара и богородична у Минхенском псалтиру.

Прва строфа васкрсног непорочног тропара, посвећена идеји Спаситељевог победе над смрћу, приказана је одговарајућом ликовном темом *Силаска у Ад*. Представа Христа у Аду изведена је у оквирима традиционалне иконографије *Анастасиса* и обухвата најважније елементе слике – Христа са великим крстом у тмини Ада, свезаног Хада, прародитеље Адама и Еву и конгрегацију анђела.²³⁷³ Ипак, наспрам тематски истоветних илустрација уз Пс 23 (fol. 34^r) и Пс 67 (fol. 84^v) у српском рукопису, илустрација тропара је сведенијег типа.²³⁷⁴ Мање значајне иконографске варијанте композиције представљају замењивање појединачних становника Ада (старозаветни цареви Давид и Соломон, Јован Претеча или пророк Самуило) колективним приказом васкрслих праведника у обличју

²³⁷⁰ За све натписе који прате минијатуре васкрсних непорочних тропара и богородичног v. Jagić, *Einleitung*, XLVIII–XLIX; Ševčenko, *Die Bildlegenden*, 160–164.

²³⁷¹ За иконографски опис свих минијатура које прате васкрсне непорочне тропаре и богородичан v. Strzygowski, *Die miniaturen*, 84–87, Taf. LIX, Bd. 149, Taf. LIX, Bd. 150–154; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 267–270; Радовановић, *Јединствене представе*, 106–108.

²³⁷² За врло корисну студију о илустрацијама источнохришћанских химни и њиховом утицају на средњовековно сликарство, на примеру јединог сачуваног илустрованог октоиха с краја XII века (Месина, Универзитетска библиотека, *Cod. Mess. Gr. 51*) v. Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 41–52.

²³⁷³ Искрпно о иконографији и симболици композиције Анастасиса v. *Силазак у Ад* уз Пс 23: 7– 10 (fol. 34^r).

²³⁷⁴ Cf. *Силазак у Ад* уз Пс 23: 7– 10 (fol. 34^r) и Пс 67: 1 (fol. 84^v).

повијених беба, ради вернијег приказа стихова тропара који указују на колективно спасење стечено Христовом смрћу и васкрсом (*све си из Ада ослободио*), док је заједнички приказ Адама и Еве пасивно пренет из слика *Анастасиса* у илустрацију строфе која помиње само Адамово спасење.²³⁷⁵ Такође, приликом илустрације прве строфе тропара, анђео по први пут уводи портрете анђела у гризају у складу са самим почетком строфе *Анђелски сабор задиви се*. Међутим, идејна суштина слике почива на мотиву Христове душе, јасно истакнуте и натписом и насликане изнад уобичајене фигуре одраслог Христа у Аду. Наизглед једноставним иконографским мотивом, у слику је преточена једна од главних догматских идеја о различитим, али обједињеним природама новозаветног Месије, која је најсликовитије изражена у тропару који се појао на литургији на крају проскомидије и након Великог входа – *У гробу телесно, у аду с душом као Бог, а у Рају с разбојником, и на престолу био си Христe, са Оцем и Духом светимкоји све испуњаваши, Неописиви*.²³⁷⁶

Илустрације остатка васкрсних непорочних тропара, односно трију строфа посвећених слављењу Христовог устајања из гроба, обухватају представе из ликовног циклуса Христових посмртних јављања уобичајене иконографије. Уобичајени мотиви празног гроба и погребног платна у њему, апостола покрај Христовог гроба и јављања Христа мирносицама имају своја литерарна упоришта у различитим наративима сва четири јеванђеља. Композиције засноване на једанаест васкрсних јеванђељских перикопа појављују се у источнохришћанском сликарству најпре спорадично, у олтарима цркава XIII века [Света Софија у Трапезунту (1238—1263) и Света Тројица у Сопоћанима (с. 1265)], што се може објаснити симболиком тог простора храма и догмом о часној трпези као амблему Христовог гроба, односно места његовог васкрсења.²³⁷⁷ Међутим, током XIV века, опширни и иконографски блиски циклуси Христових посмртних јављања појављују се у ликовном програму већег броја српских споменика и улазе и у простор наоса [Богородица Љевишка у Призрену (1310–1313), Свети Ђорђе у Старом Нагоричину (1317/1318), Богородичино Успење у Грачаници (1321), Богородичино Ваведење у Хиландару (1321; обновљено 1804), Свети Никита код Скопља (с. 1324)].²³⁷⁸ Разлози за то су првобитно литургијске природе. Наиме, за разлику од цариградских литургијских обичаја, у богослужбеној пракси српске цркве у XIV веку, саображене по јерусалимским обрасцима, васкршње перикопе имале су много истакнутију улогу.²³⁷⁹ Поред тога, сувремена исихастичка учења о божанској природи Христа повезали су теофанију на Тавору са појављивањем Христа у телу након васкрсења, те истицали значајне теолошке аспекте

²³⁷⁵ За антропоморфни персонификовани приказ душе у источнохришћанској уметности в. *Силазак у Ад* уз Пс 23: 7–10 (fol. 34^r).

²³⁷⁶ О догматској природи приказа Христове душе в. Радовановић, *Јединствене представе*, 106–108 (са патристичким изворима).

²³⁷⁷ Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 138–139 (са старијом литературом). О симболици часне трпезе в. *Приуговорени престо* уз Пс 8: 1 (fol. 14^v).

²³⁷⁸ О иконографији циклуса Христових посмртних јављања в. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 55–56; Тодић, *Грачаница*, 86, 97, 111, 113, 123, 124, 148; idem, *Старо Нагоричино*, 108–110; idem, *Српско сликарство*, 140–146, сл. 77–81; Zagras, *The iconographical cycle of the Eothina Gospel pericopes*, 97–112; Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 100, 127–128, 138–139, 150–151.

²³⁷⁹ За васкршње перикопе у типичу цариградске цркве Свете Софије в. Mateos, *Le Typicon* II, 170–174. Искрпно о различитим богослужбеним употребама васкршњих перикопа в. Zagras, *The iconographical cycle of the Eothina Gospel pericopes*, 95–97. О утицају српске средњовековне литургијске праксе и адаптације јерусалимског типика на српску уметност тога доба в. поглавље дисертације IV. 2. *Трагови литургијске праксе у ликовним остварењима Минхенског псалтира*.

Христових посмртних јављања.²³⁸⁰ У ликовном смислу, епизоде ликовног циклуса биле су и посебно подобне за стварање већег броја наративних представа, карактеристичних за палеологовско уметничко стваралаштво. Стога се може закључити да су уметници који су осликавали Минхенски псалтир имали широки опсег ликовних предлогака које су могли да искористе, задржавајући се у истоветном идејном контексту сведочења и слављења Христовог васкрса у стиховима тропара и јеванђљеским перикопама појаним и читаним на недељном јутрењу.

Тропар Светој Тројици представљен је такође одговарајућом ликовном темом која није створена за химнографски одељак у српском рукопису. Представа *Гостољубља Аврамовог*, заснована на Пост 18: 8–15, имала је традиционалну иконографску форму у оквиру које су три човека из старозаветног наратива [*Погледавши очи своје погледа, и гле, три човјека стајаху према њему* (Пост 18: 2)] представљена као три анђела. На истоветан начин је и у Минхенском псалтиру истакнута идеја Гостољубља Аврамовог као старозаветног образа Свете Тројице, односно једног тројичног Господа. Имајући у виду тематику обеда, композиција је најчешће сликана у просторима олтара храмова као префигурација евхаристијске жртве и Тајне вечере.²³⁸¹ Слика Гостољубља Аврамовог у српском рукопису обогаћена је и апокрифним мотивом преузетим из *Историјске палеје*, у којој се наводи да је теле које је Авраам заклао оживело након обеда и придружило се крави која га је тражила ради сисања.²³⁸²

На концу химнографске целине певане на недељеном јутрењу и, уједно, на самом крају Минхенског псалтира налази се иконографски једноставна илустрација богородична, која истиче типолошку вредност рукописа у целисти. Стиховна антитеза живота и смрти, која прожима васкрсне непорочне тропаре у целисти, преточена је у композицију која се заснива на основним елементима хришћанске сотериолошке догме. Амблематска слика Инкарнације, која истиче Мати Божију као сасуд оваплоћеног Христа [на исти начин као и на илустрацији *Христос Прворођени спасава Адама* (fol. 160^r)], и представа Емануиловог спасоносног пружања руке Адаму и Еви, заједно творе нераскидиву идејну целину инкарнације и смрти са једне и васкрсења и искупљења са друге стране.²³⁸³ Иако изграђена на основним иконографским мотивима из репертоара источнохришћанске уметности, илустрација *Оваплоћење као основ искупљења човечанства* представља оригинални ликовни допринос илуминатора српског рукописа и својеврсни теолошки исказ о природи Господа коме су посвећени сви стихови Минхенског псалтира.

²³⁸⁰ Zarras, *The iconographical cycle of the Eothina Gospel pericopes*, 111.

²³⁸¹ О композицији Гостољубља Аврамовог и њеној типолошкој вредности v. S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolide*, München 1975, 169–177; С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 62–65.

²³⁸² *Anecdota graeco-byzantina*, 215. Cf. Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 270.

²³⁸³ Cf. *Христос Прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r).

IV. ТЕМАТСКО-ИДЕЈНЕ ОСНОВЕ ЛИКОВНИХ ОСТВАРЕЊА У МИНХЕНСКОМ ПСАЛТИРУ

Флорилегијум тема насликаних на листовима Минхенског псалтира не представља само ликовно сведочанство о византијској и српској средњовековној уметности последње четвртине XIV столећа.²³⁸⁴ Анализа иконографских решења представа у српском рукопису и тумачење њихових литерарних упоришта у тексту псалтира, као и изван њега, у богатом књижевном корпусу библијске, патристичке и литургијске егзегезе псалама, представља темељ за разматрање комплексних тематско-идејних начела која леже у основи ликовног програма Минхенског псалтира. Указивањем на основне постулате на којима почива илуминација српског кодекса отварају се многобројна значајна питања о природи и функцији уметничких остварења средњовековног минијатурног сликарства и улози рукописне књиге у средњовековном друштву. Уједно, тиме се ствара и могућност анализе специфичних уметничких нахођења и концепата илуминатора, који су несумњиво обликовали процес осликовања рукописа који се данас чува у Баварској државној библиотеци у Минхену. На раскршћу на коме су се сусреле традиционална вишестолетна ликовна рецензија осликаних рукописних псалтира и динамични и еклектички ликовни израз уметности позног средњег века створено је оригинално ликовно дело самосвојне вредности. Као сведочанство традиције и прошлости и, истовремено, сувремене културе, Минхенски псалтир представља особит и јединствен споменик источнохришћанске теолошке мисли, литургије и уметности.

IV. 1. МИНИЈАТУРЕ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА КАО ЛИКОВНИ ОДРАЗ ХРИШЋАНСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ТЕКСТА

Књига псалама, збирка стихова различите природе и универзалне вредности, представља компендијум теолошких тема које су вековима служиле као инспирација за многобројне апологете, богослове и христољубиве учењаке. Рецепција псалтира није окончана дугим трактатима најстаријих црквених отаца, у којима су се старозаветни стихови тумачили као изрази учења о љубави, милости и гневу Господњем и, још важније, христолошка пророчанства, чиме је обезбеђиван легитимитет новој заједници хришћана, већ је то био само почетак живота псалтира у хришћанском свету. Звуци појања псалама зачули су се и у храмовима Господњим, оплемењујући различите богослужбене обреде и контекстуализујући стихове псалама у оквирима разноликих догађаја из хришћанске историје.²³⁸⁵ На концу, сложеној херменеутичкој мрежи тумачења псалама придружила се и уметност, о чему сведоче најстарији сачувани илустровани псалтири, створени недуго након чувеног иконоборачког пораза.²³⁸⁶ С обзиром на то да су се текстуална, литургијска и уметничка егзегеза заснивале на истим догматским упориштима, минијатуре које су

²³⁸⁴ Детаљније о илуминацији Минхенског псалтира у контексту српске средњовековне уметности позног средњег века в. поглавље дисертације V. *Минхенски псалтир у токовима српске средњовековне уметности XIV века*

²³⁸⁵ О природи псалтира, значају патристичке егзегезе псалама и њиховој литургијској употреби в. увод поглавља дисертације III. 4. *Илустрације псалама (fols. 7^v–186^r)*.

²³⁸⁶ О источнохришћанским илустрованим псалтирима IX века в. Corrigan, *Visual polemics*, passim. Cf. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

пратиле стотину и педесет псалама нису биле само дословне илустрације стихова из псалтира, већ уметнички одраз изузетно богатог корпуса теолошких дела и ликовни амблем вишевековне егзегетске традиције.

Тематско-иконографска анализа ликовног програма Минхенског псалтира потврдила је да су уметничка остварења на његовим страницама у потпуности обликована традиционалним источнохришћанским тумачењем псалтира. Ако би се минијатуре српског рукописа посматрале као прозор у свет комплексних источнохришћанских теолошких учења и литургијских обреда у којима су псалми имали значајну улогу, постало би јасно да се догматска лепота и богословска садржина слика открива тек приликом изучавања и њихових литерарних предлога, са којима минијатуре творе нераскидиву целину. Стога, истовременим проницањем у текстуалну и ликовну егзегезу старозаветних песама, долази се до одговора на суштинско истраживачко питање студије о Минхенском псалтиру – којих су теолошких идеја илустрације псалама одраз.

Традиционална подела ликовних представа у српском рукопису обухватала је њихово недовољно прецизно груписање у целине старозаветних и новозаветних представа, слика насталих на основу средњовековних књижевних дела и богословске литературе и илустрација црквених песама.²³⁸⁷ У контексту тематских карактеристика ликовног програма кодекса, истина је да Минхенски псалтир, као и друге илустроване књиге псалама, садржи већи број старозаветних представа, најчешће везаних за традиционалног аутора песама, цара Давида, и новозаветне слике засноване на христолошким тумачењима псалама. Поред тога, у складу са специфичном структуром рукописа (псалтир са последовањем), српски кодекс из Минхена оплемењен је и илустрацијама књижевних и химнографских дела.²³⁸⁸ Међутим, тематска подела композиција српског рукописа показала се, ипак, као недовољно прагматична. Наиме, приликом разматрања досадашње тематске класификације ликовних представа псалтира могу се открити бројне недоречености и нејасноће. Неке од њих су следеће. Да ли би се композиције кратког, али богато илустрованог предговора Минхенског псалтира дефинисале као старозаветне слике, што у бити и јесу, или би припадале илустрацијама средњовековне црквене књижевности, с обзиром на то да се преписи апокрифног предговора појављују у српским рукописним књигама XIV и XV века?²³⁸⁹ Да ли се старозаветне представе библијских ода и новозаветне композиције уз стихове Богородичиног акатиста тумаче као слике Старог и Новог завета или као илустрације црквених песама?²³⁹⁰ И, најкомплексније од свих питања, како класификовати слике опште хришћанске тематике и ликовне изразе сложених теолошких идеја који своја упоришта имају и у старозаветним и у новозаветним наративима, а, истовремено, припадају корпусу значајних литургијских топоса?²³⁹¹

Имајући у виду ограничења тематске класификације представа Минхенског псалтира, треба узети у обзир користан приступ том методолошком проблему који је

²³⁸⁷ Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, 278; Ракић, *Српска минијатура*, 76.

²³⁸⁸ О структури Минхенског псалтира в. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*. О химнографској природи последовања Минхенског псалтира в. поглавље дисертације IV. 4. *Минхенски псалтир као зборник црквене поезије*.

²³⁸⁹ V. увод поглавља дисертације III. 2. *Старозаветни цар и пророк Давид. Богоизабрани владар и богонадахнути стихотворац (fols. 2^v–7^r)*.

²³⁹⁰ Сф. поглавља дисертације III. 5. *Библијске оде (fols. 186^v–203^r)* и III. 7. *Богородичин акатист (fols. 210^v–222^v)*.

²³⁹¹ Више о таквим композицијама в. *infra*.

употребила историчарка уметности Кетлин Кориган. Судаћи по њеним исцрпним иконографским истраживањима илуминације византијских псалтира IX столећа, илустрације псалама могу се груписати, на основу функционалне улоге слике и њеног односа са текстом, на три целине: дословне илустрације стихова, старозаветне композиције које своја литерарна упоришта имају изван псалама, у различитим текстовима Старог завета и, идејно најкомплексније, типолошке представе у псалтиру.²³⁹² На тај начин, примера ради, слика *Христовог криштења* покрај стиха Пс 113: 3 (*Море виде и побеже, Јордан се поврати унатраг*) више није само новозаветна ликовна представа у илустрованој старозаветној књизи, већ амблем комплексних догматских идеја које леже у основи псалма.²³⁹³ Такође, услед историјске и христолошке контекстуализације псалама, старозаветне и типолошке ликовне представе добијају функцију визуелног коментара, односно постају јединствени инструмент ликовне егзегезе стихова, подједнако упечаљив као и вишевековна патристичка тумачења псалама, само изражен друкчијим медијумом комуникације. Стога, применом Кориганине класификације илустрација псалама на ликовни програм Минхенског псалтира много успешније се указује на природу његових минијатура, које представљају ликовни одраз хришћанске интерпретације текста.

Дословне илустрације псалама представљају најједноставнији тип слике у илустрованим псалтирима, заснован искључиво на стиховима старозаветних песама, без додатних интертекстуалних или литургијских референци. Природа тих илустрација може се повезати са карактеристичном наративношћу ранохришћанског минијатурног сликарства, односно са потенцијалним предиконокластичким предлошком илустроване књиге псалама.²³⁹⁴ Највећи број дословних илустрација стихова налази се у каролиншким псалтирима IX века, повремено васкрсавају и на страницама византијских књига псалама из истог времена, а у познијем периоду појављују се само у траговима, у илустрацијама појединачних стихова.²³⁹⁵ Дословна илустрација песама псалтира може се наћи и на малобројним листовима српског рукописа из Минхена. Већ покрај стихова првог псалма *Он је као дрво усађено крај потока, које род свој доноси у своје вријеме, и којему лист не вене: што год ради, у свему напредује* налази се иконографски сведени приказ праведника окупљених око дрвета живота (fol. 8^v).²³⁹⁶ У оквиру приче о достојнима и недостојнима Господње свете горе, у српском рукопису насликан је лик каматника покрај стихова *Ко не даје сребра својега на добит, и не прима мита на правога* (fol. 21^r).²³⁹⁷ Подједнако директне представе текста су и илустрације Пс 103 – *Људи копају и ору земљу* (fol. 131^v), *Земља, гора, вода, животиње и птице* (fol. 132^r) и *Земља, море, барка и становници воде* (fol. 133^r) – посвећене Господњем седмодневном чину стварања Васељене или илустрације хвалитних псалама, *Цареви и народ и кнезови и судије славе Господа* (fol. 182^r) и *Момци и девојке и старци и деца славе Господа* (fol. 182^r).²³⁹⁸ Иако су и стихови дословно илустрованих псалама представљали поетску верзију медитације о значајним питањима хришћанске догме и имали истакнуту литургијску улогу, може се закључити да су њихове илустрације

²³⁹² За исцрпну анализу тематски и функционално различитих илустрација псалама v. Corrigan, *Visual polemics*, 8–27.

²³⁹³ О теолошкој садржини и ликовном програму Пс 113 v. *Господње спасење Израиља (Псалам 113)*.

²³⁹⁴ За природу ранохришћанске илуминације v. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex*, passim.

²³⁹⁵ Corrigan, *Visual polemics*, 14.

²³⁹⁶ Cf. *Дрво живота са праведницима* уз Пс 1:3 (fol. 8^v).

²³⁹⁷ Cf. *Каматник* уз Пс 14: 5 (fol. 21^r).

²³⁹⁸ Cf. *Величанствена ода Господу устројитељу Васељене (Псалам 103); Васељена слави Господа (Псалам 148)*.

одраз најстарије псалтирске ликовне рецензије, која је фрагментарно наставила да живи у псалтирима са сликама током читавог средњег века.

Другу групу представа чине илустрације псалама чији поетски наративи садрже референце на друге старозаветне књиге и догађаје, што је био главни чинилац у обликовању њиховог пратећег ликовног програма.²³⁹⁹ Имајући на уму древно хебрејско порекло псалама и њихову укорененост у античким блискоисточним културама, интертекстуална природа стихова псалтира није нимало необична.²⁴⁰⁰ Стога, странице свих источнохришћанских псалтира са сликама на маргинама у највећем броју испуњавају управо старозаветне слике. То је случај и са Минхенским псалтиром. Сlike из Старог завета најчешће красе псалме са историјским насловима, којима се библијске песме контекстуализују у оквирима историје владавине цара Давида (Пс 3, 17, 33, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 62, 142) или већи број псалама који представљају поетску верзију старозаветних наратива о изласку Израилља из Мисира и његовом лутању кроз пустињу до канаанске земље, попут Пс 77 и Пс 104–105.²⁴⁰¹ Мање очигледни примери су псалми општијих богословских тема, који се услед приписивања њихових стихова Давиду, ликовно повезују Давидовим ликом. Томе сведоче једноставни прикази *Молитве Давида Господу са лаутом* уз песму која се бави природом Господњих речи (fol. 19^r) или *Молитва Давидова и јелен на извору воде* покрај стихова о чежњи за Господом (fol. 54^v).²⁴⁰² С обзиром на то да је литерарно упориште те групе илустрација лежало у старозаветним наративима, иконографска решења су често била зависна од одговарајућих илустрованих књига Старог завета и њихових ликовних предлога који су се преносили међу рукописаним књигама различитих садржаја.²⁴⁰³

На концу, минијатуре које у себи на најочигледнији начин сажимају елементе хришћанске егзегезе псалма и заснивају се на пророчком потенцијалу њихових стихова, негованом још од ранохришћанског периода, припадају групи типолошких илустрација псалама.²⁴⁰⁴ У питању су уметнички изрази стихова у ликовној форми новозаветних ликовних наратива или сложених композиција које садрже христолошке елементе.²⁴⁰⁵ Смењујући се са приказима из живота аутора псалама и народа Израилља, на страницама Минхенског псалтира појављују се слике обременене изразитим догматским симболизмом, дубоко укоренење у традицијама источнохришћанске праксе. Типолошким и христолошким илустрацијама у српском рукопису припадају композиције попут *Распећа*

²³⁹⁹ Corrigan, *Visual polemics*, 14–20.

²⁴⁰⁰ Детаљно концепту библијске интертекстуалности и њеним специфичним категоријама (цитати и алузије), као и о употреби интертекстуалности у дефинисању идеолошких оквира текста v. D. R. Hoskins, *Translating intertextuality in Scripture*, Hamilton, Mass. 2001, passim (doctoral dissertation, Gordon–Conwell Theological Seminary). Cf. G. B. Lester, *Inner-biblical allusion*, *Theological Librarianship* 2/2 (2009) 89–93.

²⁴⁰¹ Cf. *Историја Израилља од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израилљ (Псалам 77)*; О псалмима са историјским насловима v. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*; *Историја Израилља од времена Аврама до уласка у обећану земљу канаанску – вечни завет Господа са Израилљом (Псалам 104)*; *Историја Израилља од избављења из египатског ропства до времена владавине судија земљом канаанском – грешни Израилљ и милостиви Господ (Псалам 105)*. За псалме са историјским насловима cf. *Ванај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I (Псалам 3)*.

²⁴⁰² Cf. *Лажљивост речи неверника наспрам чистоте Господње Речи (Псалам 11)*; *Жудња за спасењем у Господу (Псалам 41)*.

²⁴⁰³ О процесу преношењу ликовних представа из текстова за које су илустрације првобитно биле створене у идејно и тематски одговарајућа места у оквиру рукописа друкчијег садржаја v. Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*, 16–31.

²⁴⁰⁴ О типолошкој вредности стихова псалама v. Evans, *Praise and prophecy in the Psalter*, 551–580.

²⁴⁰⁵ Corrigan, *Visual polemics*, 20–26.

Христовог покрај стихова *Опколише ме пси многи; чета зликоваца иде око мене, прободоше руке моје и ноге моје* (fol. 31^v) или *Силаска у Ад* уз стихове *Устаће Бог, и расуће се непријатељи његови, и побјећи ће од лица његова који мрзе на њ* (fol. 84^v).²⁴⁰⁶ Комплексне богословске основе слике очите су и у минијатурама *Богородице Горе*, којом је исказана комплексна богословска идеја Господњег пребивалишта из Пс 67 (fol. 85^v), или *Рођења пресвете Богородице* уз стихове Пс 131 о благослову Давидовог порода са Сиона (fol. 167^r).²⁴⁰⁷ Врхунац догматских потенцијала илустрације постигнут је у величанственим приказима *Представи се Царица* (fol. 58^v) и *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* (fol. 157^r), који слове за бременисте визуелне исказе о свадбеном чину између Господа и Богородице, односно о преоваплоћеном Творцу и оваплоћеном Логосу, и део су сложенијих ликовних програма псалама.²⁴⁰⁸ Типолошке илустрације псалама у српском рукопису представљају највећи истраживачки изазов, јер се заснивају на једној од основних хришћанских догми, то јест хришћанском учењу да је старозаветна историја идејни контекст новозаветне истине и најави мистерије која ће се остварити Христовим оваплоћењем.²⁴⁰⁹

Од немерљивог значаја за схватање природе богословско-уметничке егзегезе илустрованих псалама у српском рукопису је и положај минијатура на његовим листовима. Наиме, прилежним распоређивањем ликовног украса у Минхенском псалтиру створена је кохерентна целина текста и слике и истакнута идејна вредност његовог ликовног програма. Од прегршт композиција које се налазе покрај одговарајућих стихова које илуструју може се издвојити пар примера. Лик *Христа Праведног судије* (fol. 15^v) насликан је уз стих Пс 9: 4 (*Јер си свршио суд мој и одбранио ме; сио си на пријесто, судија праведни*) истичући идеју деветог псалма о спаситељској улози Господа, оличене у његовом суду над безбожницима, композиција *Силазак Светог Духа на апостоле* (fol. 27^r) налази се тик уз стихове Пс 18: 3–4 (*Нема језика, нити има говора, гдје се не би чуо глас њихов; по свој земљи иде казивање њихово и ријечи њихове на крај васељене*) чиме се слика ставља у функцију наратива осамнаестог псалма о спознаји и ширењу Господњих закона, док је *Рођење Христово* (fol. 149^r), представа богоизабраног владара из Пс 71, постављена покрај поетске референце на чувену старозаветну праслику оваплоћења: *Сићи ће као роса на руно и као капље које капљу на земљу* (Пс 71: 6).²⁴¹⁰ Минијатуре *Јевреји доносе жртву Господу* (fol. 38^r) и *Молитва преподобних* (fol. 52^r) такође се налазе покрај одговарајућих стихова о приношењу хвале и нове песме Господу, а слика *Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским* (fol. 168^v) уз

²⁴⁰⁶ Cf. Боже, Боже мој! Зашто си ме оставио удаљивши се од спасења мојега, од ријечи вике моје? (Псалам 21); Универзална владавина Господа Творца и Спаситеља (Псалам 23).

²⁴⁰⁷ Cf. Господње спасење са његове свете горе Сиона (Псалам 67); Благослов порода Давидовог са Господњег пребивалишта на Сиону (Псалам 131).

²⁴⁰⁸ Cf. Ода Господу, величанственом Цару на бојном пољу и Суверену у царској палати, и свадбени банкет Цара и Царице (Псалам 44); Преоваплоћени Господ, Творац и оваплоћени Логос као носилац спасења праведника (Псалам 118).

²⁴⁰⁹ Из опширног корпуса литературе на тему односа Старог и Новог завета могу се издвојити следеће студије: В. Lindars, *New Testament apologetic: the doctrinal significance of the Old Testament quotations*, Philadelphia 1961, passim; D. L. Bock, *Evangelicals and the use of the Old Testament in the New*, Bibliotheca Sacra 142 (1985) 209–223; M. S. Terry, *Biblical hermeneutics. A treatise on the interpretation of the Old and New Testament*, Eugene 1999, passim; A. van Wieringen, *The theologoumenon „new“: bridging the Old and the New Testament*, in: *The Scriptures of Israel in Jewish and Christian tradition. Essays in honour of Maarten J. J. Menken*, ed. В. J. Koet et al., Leiden–Boston 2013, 285–301.

²⁴¹⁰ Cf. ... Јер је суд Божји... (Псалам 9); Спознаја Господа кроз његове творевине и законе (Псалам 18); Богоизабрани владар (Псалам 71).

поетски наратив о плачу за Сионом.²⁴¹¹ Подједнака промишљено организован је и ликовни програм хвалитних псалама (fols. 180^v–185^r), карактеристичан по великом броју композиција које следе одговарајуће одељке последњих песама у псалтиру.²⁴¹²

Посебна посвећеност односу слике и стихова старозаветних песама приметна је и у илустрацијама псалама са историјским насловима. Наиме, иако се композиције несумњиво заснивају на тексту наслова, минијатуре су доследно распоређене уз редове песама чији теолошки и догматски садржај оплемењује наизглед наративне композиције. Из тог разлога, илустрације наслова Пс 50 [*Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (fol. 66^r)], Пс 62 [*Давидова молитва у јудејској пустињи Идумеје* (fol. 80^r)] или Пс 142 [*Анђео Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске* (fol. 175^v)] не налазе се на самом почетку песме, већ покрај стихова о покајању и милостивом и праведном Господу, о природи молитве псалмисте или о Господњој заштити и спасу.²⁴¹³

Инсистирајући на целовитости визуелне егзегезе псалама, илуминатори српског кодекса често стварају и такозване ликовне диптихе, односно постављају композиције једну наспрам друге, указујући на њихову идејну повезаност, чак иако су у питању наизглед различите тематске целине. У основи таквог поступка стоји намера да се теолошка садржина псалма представи тематски богатијим, холистичким ликовним програмом, али не на уштрб „распарчавања“ библијске песме на њене појединачне делове, већ поштујући основна начела о распоређивању илустрација унутар рукописне књиге. Неки од примера су композиције које творе идејну и ликовну целину представљајући историјске теме стварања псалама из пролога Минхенског псалтира [*Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* (fol. 4^v) и *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* (fol. 5^r)], Авесаломовог прогона Давида уз Пс 3 [*Авесалом гони Давида* (fol. 10^v) и *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* (fol. 11^r)] или страдања израиљског народа од стране безбожника у Пс 78 [*Разарање јерусалимског храма* (fol. 106^v) и *Птице и звери прождиру тела убијених Јевреја* (fol. 107^r)].²⁴¹⁴ Посебно упечатљиво формирање ликовног дублета изведено је приликом илустровања Пс 44 где је постављањем композиција *Представи се Царица* (fol. 58^v) и *Ваведење Богородице* (fol. 59^r) једне наспрам друге успешно оваплоћена комплексна догматска идеја свадбеног чина између Богородице и Гопода из ког ће се оваплотити Месија из лозе Давидове.²⁴¹⁵ Пажљиво је организована и целина посвећена Пс 151, у којој карактеристичан литерарно-ликовни диптих чине стихови псалама исписани на једној страници и вишеепизодна композиција изведена преко читавог наспрамног листа.²⁴¹⁶

Приликом илустрације дужих поетских одељака уметници се користе и специфичнијим приступом у распоређивању слика, када жртвују положај слике зарад истицања идеје псалма. Један од најлепших примера су илустрације Пс 8 [*Приуговорљени престо* (fol. 14^v) и *Улазак Христов у Јерусалим* (fol. 15^r)], постављене на почетку и крају

²⁴¹¹ Cf. *Приношење хвале Господу – теофанија Господа суверена над природом* (Псалам 28); *Молитва као извор постојаног стрпљења и спасења за праведнике* (Псалам 39); *Туговање за Сионом* (Псалам 136).

²⁴¹² Cf. *Хвалитни псалми – Свакоје дихание* (Псалми 148–150).

²⁴¹³ Cf. *Спасење од Господа стечено путем покајања* (Псалам 50); *Сједињење псалмисте са Господом* (Псалам 62); *Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа VI* (Псалам 142).

²⁴¹⁴ Cf. (...) *пјевајући у дому Господњем уз кимвале и псалтире и гусле за службу у дому Божијем; Вапај псалмисте за помоћ и спасење од Господа I* (Псалам 3); *Страдање и срам грешиног Израиља и нада у опрост, обнову части и спасење Господње* (Псалам 78).

²⁴¹⁵ Cf. *Ода Господу, величанственом Цару на бојном пољу и суверену у царској палати, и свадбени банкет Цара и Царице* (Псалам 44).

²⁴¹⁶ Cf. *Апокрифни псалам 151 – Давидова младост* (fol. 186^r).

псалма, ради стварања ликовне антитезе о двострукој, божанској и људској природи Господа опеваној у псалму.²⁴¹⁷ Исти принцип коришћен је и у илустрацијама десет египатских пошаста уз Пс 77, где се постављањем композиција на почетак и крај литерарне целине о страдању Мисираца указује на цели одељак текста унутар псалма.²⁴¹⁸ Један од ретких примера када илуминатори неуспешно позиционирају слике наспрам стихова псалама свакако је илустрација Пс 103, а тај изузетак се може објаснити проширивањем ликовног наратива у жељи што вернијег представљања стихова.²⁴¹⁹

На концу, малобројна одступања од доследног исписивања 21 реда текста по страници у српском рукопису нису последица немара или грешке писара, већ су у потпуности зависна од инсистирања на јединству текста и слике. Један од примера је композиција *Прелазак преко Црвеног мора* (fol. 101^r) којој претходи само седамнаест редова текста да би се слика налазила покрај стиха који илуструје.²⁴²⁰ За разлику од ликовних представа псалама, традиционална иконографска решења малих димензија која су пратила стихове девет библијских ода и Богородичиног акатиста условила су схематско распоређивање њихових илустрација на почетку песама, односно икоса и кондака, уз ретка одступања.²⁴²¹

Колика је пажња посвећена положају слике у Минхенском псалтиру посебно долази до изражаја када се обрати пажња на принцип распоређивања композиција у другим илустрованим средњовековним псалтирима. Наиме, највећи број источнохришћанских илустрованих *маргиналних псалтира* садржао је представе на белини слободних површина хартије, које су се налазиле у близини илустрованих стихова (Пантократор 61, Хлудовски, *Par. Gr. 20*, Бристолски, Синајски и Хамилтон псалтир). Наративне композиције ширине текстуалних колона могле су се налазити и на почетку или крају псалма (Ватикански и Кијевски псалтир). Ипак, свест о блиском односу стихова и слика потврђује се повременом употребом референтних ознака (*lemmata*) покрај одговарајућих стихова (Лондонски и Барберини псалтир) или једноставном линијом која их је повезивала (Балтимор и Кијевски псалтир).²⁴²² Може се закључити да је у Минхенском псалтиру постигнуто готово невероватно јединство текста и слике које је производ различитих чиниоца. Најпре, изразита монументалност композиција и њихове димензије условиле су илуминаторе да их постављају у само средиште текста, те није било ни потребе употребљавати било какву врсту референтних ознака. Међутим, наспрам сувремених програмских решења, попут распоређивања слика у Томићевом псалтиру, у српском кодексу се није одустало од указивања на конкретне илустроване стихове. На основу тога се може препоставити да је програмски концепт српског псалтира у потпуности оригинално решење засновано на пажљивој организацији кодекса.

Креирање изгледа појединачних страница и упечатљиви визуелни однос текста и ликовних представа у Минхенском псалтиру несумњиво је сведочанство о богословској

²⁴¹⁷ Сф. *Двострука природа Спаситеља – Господ на небеском трону и Господ на магарицу (Псалам 8)*.

²⁴¹⁸ Сф. *Историја Израља од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израљ (Псалам 77)*.

²⁴¹⁹ Сф. *Величанствена ода Господу устројитељу Васељене (Псалам 103)*.

²⁴²⁰ Сф. *Историја Израља од избављења из египатског ропства до уласка у обећану земљу канаанску – милостиви Господ и грешни Израљ (Псалам 77)*.

²⁴²¹ Сф. поглавља дисертације III. 5. *Библијске оде (fols. 186^v–203^r)* и III. 7. *Богородичин акатист (fols. 210^v–222^v)*.

²⁴²² V. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

учености творца ликовног програма рукописа. Међутим, значај таквог концептуалног поступка за обликовање илустроване књиге је од немерљивог значаја и за рецепцију њеног богословског садржаја. Одајући утисак непрекидног протока стихова и слика, које се *необично исцрпно међусобно објашњавају*, ликовне представе Минхенског псалтира омогућавале су кориснику књиге псалама да се у потпуности преда дубокој медитацији над њеном теолошком садржином. Постављањем минијатура тик уз одговарајуће стихове посебно је дошла до изражаја функционална, интерпретативна улога слике у оквиру излагања комплексног теолошког садржаја псалтира, који се помоћу визуелне егзегезе стихова открива ближе оку, али и срцу посматрача, интензивирајући његово религиозно искуство.²⁴²³

IV. 2. ТРАГОВИ ЛИТУРГИЈСКЕ ПРАКСЕ У ЛИКОВНИМ ОСТВАРЕЊИМА МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА

С обзиром на то да су се патристичка и литургијска егзегеза псалтира заснивале на истом изворишту богословских учења о Господу, односно на стиховима псалама, старозаветне песме су и сведочанство поетике и симболике разноликих источнохришћанских обреда који су се одигравали унутар храма.²⁴²⁴ То је изражено на посве очигледан начин, који је представљао устаљени поступак у оквиру вишевековне традиције осликавања псалама. Наиме, илуминатори псалтира најчешће су одабирали стихове псалама који су прожети изузетним теолошким и догматским значењима, а који су, управо због своје бременитости амблематским вредностима, имали и истакнуту литургијску улогу. Резултат таквог идејног сазвучја била је тематска и симболичка усаглашеност илустрација псалама и садржаја делова црквених обреда на којима су ти псалми употребљавани. Стога је неминовно закључити да су се иза карактеристичине и комплексне спреге текста и слике у осликаним источнохришћанским псалтирима назирали и одједи богослужбене праксе времена у којима су те књиге псалама створене.

Најдиректнији примери литургијске основе илустрација псалама у Минхенском псалтиру односе се на типолошке композиције покрај старозаветних стихова које су усаглашене се христолошком симболиком псалма у оквиру богослужбених обреда. Неки од примера су наративне слике *Силаска светог Духа на апостоле* (fol. 27^r) покрај стихова Пс 18 који су се појали као прокимен на литургији празника Педесетнице,²⁴²⁵ *Успења Богородице* (fol. 82^v) уз алилујар првог гласа, Пс 65: 1–2, на јутрењу празника упокојења Мати Божије,²⁴²⁶ *Рођења Христовог* (fol. 92^v) уз стихове Пс 71 који су имали истакнуту улогу на богослужењима благовештењске и божићне службе²⁴²⁷ или *Представи се Царица* (fol. 58^v) и *Рођења пресвете Богородице* (fol. 167^r) поред стихова Пс 44 и Пс 131, који су се употребљавали као прокимени и алилујари на литургији свих већих празника посвећених

²⁴²³ За теорију о значају визуелне представе v. R. Chartier, *The powers and limits of representation*, in: idem, *On the edge of the cliff: history, language, and practices*, Baltimore–London 1997, 90–103.

²⁴²⁴ О улози псалма у источнохришћанским литургијским обредима v. увод поглавља дисертације III. 4. *Илустрације псалама* (fols. 7^v–186^r).

²⁴²⁵ Cf. *Спознаја Господа кроз његове творевине и законе* (Псалам 18).

²⁴²⁶ Cf. *Песма благодарења Господу* (Псалам 65).

²⁴²⁷ Cf. *Богоизабрани владар* (Псалам 71).

Богородици.²⁴²⁸ У појединим иконографским решењима, пак, литургијска симболика слике изражена је на много суптилнији начин. Композиција *Молитва Давидова и јелен на извору воде* (fol. 54^v) може се повезати са пасхалном симболиком крштења у источнохришћанској литургијској пракси и употребом Пс 41 током ускршњег богослужења.²⁴²⁹ Такође, значајни химнографски извори, односно литургијски мотиви прослављања Мати Божије као горе, а Христа као камена, несумњиво се налазе у основи амблематске слике *Богородице Горе* покрај Пс 67 (fol. 85^v).²⁴³⁰

Литургијски утицај на ликовни програм Минхенског псалтира још је очигледнији на појединим листовима рукописа на којима су тик уз минијатуре исписани идејно одговарајући делови литургијских текстова. У средишту илустрације Пс 45: 7, *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* (fol. 60^r), исписан је цитат стихире мартирејума осмог гласа – *Свети мученици који добро пострадасте и венчате се* (мученичким венцем) *молите Господа да се смиљује душама нашим*.²⁴³¹ На тај начин је представа светих мученика, који ће наћи уточиште у Господу, симболички оплемењена и химнографским мотивом њихове посредничке улоге у спасењу праведника.²⁴³² И покрај представе *Христос Прворођени спасава Адама* (fol. 160^r) уз стихове *Погледај ме и смиљуј се на ме, као што радиш са онима који љубе име твоје* (Пс 118: 132) исписан је цитат првог тропара треће оде Канона Козме Мајумског на празник Сретења: *Прворођени из Оца пре свих векова, првородно је и Детенце из Дјеве Пречисте, а дошао је да Адаму пружи руку*. Покушавајући да ликовно уобличи сложену идеју стихова о спасењу постигнутом кроз оваплоћење Логоса, илуминатор је посегнуо за химнографским мотивима ванвременског Творца који ће бити носилац спасења.²⁴³³ Одељке црквене поезије, који су функционисали изван контекста илустрованих псалама, сликар је употребио ради јаснијег дефинисања теолошке садржине композиција, потврђујући да се идејна упоришта ликовног програма српског рукописа налазе не само у псалтиру, већ и у богатом корпусу химнографских дела Истока.

Разматрајући однос минијатура Минхенског псалтира и источнохришћанске литургијске праксе, од изузетног значаја је обратити пажњу и на структуру самог рукописа, тачније садржај његовог последовања.²⁴³⁴ Последовање Минхенског псалтира чине четири наизглед независне тематско-иконаграфске целине: Парабола о милосрдном Самарјанину (fols. 203^v–205^r), Богородичин акатист (fols. 205^v–226^r), догматик велике вечерње петог гласа из октоиха (fol. 227^r) и васкрсни тропари (fols. 228^r–229^v).²⁴³⁵ Питање које се намеће јесте да ли је одабир наведених текстуалних целина које су пратиле псалме са одама био искључиво производ конкретних захтева непознатог наручиоца кодекса или се заснивао на већ постојећој богословској повезаности тема? У случају да су текстови последовања

²⁴²⁸ Cf. *Ода Господу, величанственом Цару на бојном пољу и суверену у царској палати, и свадбени банкет Цара и Царице* (Псалам 44); *Благослов порода Давидовог са Господњег пребивалишта на Сиону* (Псалам 131).

²⁴²⁹ Cf. *Жудња за спасењем у Господу* (Псалам 41).

²⁴³⁰ Cf. *Господње спасење са његове свете горе Сиона* (Псалам 67).

²⁴³¹ Stichel, *Studien*, 77. Cf. Dufrenne, *Stichel, Inhalt und Ikonographie*, 206; Милорадовић, *Богослужбени карактер дела последовања*, 458.

²⁴³² Cf. *Господ над војскама као бранич са Сиона* (Псалам 45).

²⁴³³ Cf. *Христос Прворођени спасава Адама* уз Пс 118: 132 (fol. 160^r).

²⁴³⁴ Део резултата истраживања структуре последовања Минхенског псалтира објављен је у: Милорадовић, *Богослужбени карактер дела последовања*, 443–460.

²⁴³⁵ О структури Минхенског псалтира в. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

творили идејну и догматску целину, на којим основама она почива и на који се начин пренела у српски рукописни споменик? И, коначно, да ли су илуминатори Минхенског псалтира били свесни природе структуре последовања рукописа или су ликовним језиком испојили неразумевања потенцијалних предлогака коришћених приликом његовог осликавања?²⁴³⁶

Најпре треба кренути од Параболе о милосрдном Самарјанину. С обзиром на различите статусе који су представе Христових парабола уживале у византијској и српској средњовековној уметности, посве је необично место и улога илустрација Лукине перикопе у Минхенском псалтиру.²⁴³⁷ Већ је указано на чињеницу да се значајан број представа Христових парабола налази, изузетно, у српским храмовима XIV и XV столећа, као и у цркви Светог Николе у Куртеи де Арђеш у Румунији (крај XIV–почетак XV века).²⁴³⁸ Поједини истраживачи су тај феномен оправдали одабиром парабола заснованим на Великом Канону светог Андреје Критског.²⁴³⁹ Међутим, у разматрању идејних и иконографских новина које је националној средњовековној уметности донео XIV век, значајну улогу имала је и реформа српске цркве која се одиграла тог столећа, када је дошло и до службеног увођења богослужбене праксе по јерусалимском обрасцу.²⁴⁴⁰ Адаптација Јерусалимског типика неминовно је утицала и на литургијску књижевност и комплекс богослужбених књига тога доба, условљавајући њихове модификације. У питању нису биле суштинске измене основног текста октоиха, минеја и триода, већ, најчешће, богаћење и поетско оплемењивање њиховог садржаја химнографским саставима, путем ревизије старих превода или стварања нових.²⁴⁴¹ С тим у вези, појаву парабола у програму српског сликарства XIV века различити истраживачи везали су, опрезно и остављајући као отворено питање, за адаптацију Јерусалимског типика (у коме параболе уживају истакнутије литургијско место него што је то случај типичу Велике цркве у Цариграду). Као што ће бити изложено, трагови утицаја Јерусалимског типика видљиви су и у последовању Минхенског псалтира.

²⁴³⁶ У досадашњој литератури је на повезаност појединачних делова последовања српског рукописа само укратко скренута пажња и то искључиво у контексту Параболе о милосрдном Самарјанину, али без разматрања феномена који леже у основи организације последовања Минхенског псалтира. V. Stichel, *Studien*, 29–31, 79; Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 258–261; De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*, 93, n. 9; Джурова, *Томичов псалтир* I, 54, 58, 64–65, 114; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 345.

²⁴³⁷ О представама Христових парабола у византијском и српском средњовековном сликарству v. поглавље дисертације III. 5. *Парабола о милосрдном Самарјанину (fols. 203^v–205^r)* (са старијом литературом).

²⁴³⁸ Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 333, 349; idem, *Representations of Christ's parables*, 138.

²⁴³⁹ Тодић, *Манастир Ресава*, 94; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 334.

²⁴⁴⁰ Тодић, *Српско сликарство*, 157; Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 334–335. Детаљније о Јерусалимском типичу и његовом утицају на цариградски патријархат, светогорско, бугарско и српско богослужење, посебно са посебним акцентом на палеолошки период v. А. Пентковский, *Константинопольский и Иерусалимский богослужбение уставы*, Журнал Московской Патриархии 4 (2001) 70–78; idem, *Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период*, Журнал Московской Патриархии 5 (2003) 77–87; idem, *Иерусалимский устав и его славянские переводы в XIV столетии*, in: *Преводите през XIV столетие на Балканите*, ed. Л. Тасева, София 2004, 153–171. О првом преводу Јерусалимског типика на словенски језик архиепископа Никодима, убрзо по његовом ступању на престо Српске цркве (1317–1318), и препису истог типика од стране хиландарског монаха Роман 1331. године v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

²⁴⁴¹ Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 164–168; Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основе*, Београд 1994, 191–219; Пентковский, *Иерусалимский устав*, 161–162, 169–170.

По типичу Велике цркве у Константинопољу, парабола о милосрдном Самарјанину читала се у недељу двадесет и четврте седмице након празника Педесетнице.²⁴⁴² Међутим, старији Јерусалимски типик параболи је дао далеко већи литургијски значај, предвиђајући њено читање за недељу четврте седмице Великог поста.²⁴⁴³ Као што Апостол Мандас истиче, управо на тој традицији заснива се и наглашавање теме Самарјанина у химнологији те недеље у византијском типичу.²⁴⁴⁴

Период Велике четрдесетнице представља комплексан литургијски систем, обележен, најпре, великим постом, установљеним *по узору спаситељног поста*, у циљу припреме за празник Христовог Васкрсења. Свака седмица периода Велике четрдесетнице била је обележена сопственом хеортолошком темом и њоме надахнутом химнографијом (уз читање одговарајућег јеванђеоског зачала), чије се порекло може тражити у јерусалимској цркви првих столећа хришћанства, засигурно од IV века. Међутим, током вишевековног развоја литургијског садржаја за те недеље (VI–XIV век), превасходно везаног за Цариград, дошло је до усложњавања и замене првобитних тема новијим, те су јерусалимске литургијске основе тог периода црквене године постепено бледеле. У оквиру концепта обележавања сваке седмице одређеним празником или светим, прва недеља Велике четрдесетнице била је посвећена спомену на пророке, друга причи о блудном сину (Лк 15: 11–32), трећа теми покајања цариника (Лк 18: 1–14), четврта причи о милосрдном Самарјанину (Лк 10: 25–37) и пета причи о богаташу и убогом Лазару (Лк. 16: 19–31).²⁴⁴⁵

Читаве четврте седмице Велике Четрдесетнице у јерусалимској цркви развијао се нарратив *εἰς τὸν περιπέσοντα εἰς τοὺς ληστὰς (онога који паде међу разбојнике)*.²⁴⁴⁶ Међутим, с обзиром на вишеслојност тема које су обележиле богослужбени период Великог поста и њихову неупитну међусобну повезаност, елементи приче људског упадања у грех, попут путника који је страдао од разбојника на путу из Јерусалима у Јерихон и био спасен Божијим милосрђем, васкрсавају и у наредној, петој седмици тог литургијског циклуса.²⁴⁴⁷

²⁴⁴² Mateos, *Le typicon* II, 24–26.

²⁴⁴³ G. Bertonière, *The sundays of lent in the Triodion: the sundays without a commemoration*, Rome 1997, 46–47, 131–132, 183–191.

²⁴⁴⁴ Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*, 198, 335, 340; idem, *Representations of Christ's parables*, 139.

²⁴⁴⁵ Данас је прва седмица Недеља православља, друга је посвећена солунском архиепископу и исихасти, Григорију Палами, трећа је Крстопоклона недеља, четврта обележава спомен на светог Јована Лествичника и пета на свету Марију Египћанку. Литургијске трансформације које су се одиграле у том периоду најлакше је пратити упоређивањем извора о богослужењу Великог поста у јерусалимској цркви [Егеријин итинераријум (IV век) и Јерусалимски канонар (VII век)] и цариградској цркви [типик Велике цркве (IX–X век) и Евергетидски типик (XII век)]. За исцрпну анализу система седмица припремног периода и самог Великог Поста, као и о њиховој трансформацији в. Мирковић, *Хеортологија*, 143–162. За сажето, али веома корисно представљање недеља Велике Четрдесетнице в. Фундулис, *Словесно богослужење*, 25–29. Cf. *Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израиља Законима Господњим уз Пс 98: 6 (fol. 127^v)*.

²⁴⁴⁶ Обележавање успомене на светог Јована Лествичника не налази се ни у једном од поменутих извора о богослужењу током Великог поста до XII века, као ни у Никодимовом типичу. Међутим, у Романовом типичу налази се на службу чувеног синајског игумана. По објашњењу литургичара Лазара Мирковића, обележавања сећања на светог Јована Лествичника управо четврте недеље у складу је са темом тог периода Четрдесетнице, где се говори о томе да је једини начин за савладавање нечистих духова молитва и пост, за шта је неприкосновени узор сам Лествичник. В. Мирковић, *Хеортологија*, 153–154.

²⁴⁴⁷ Исти принцип „преношења“ успомене са једне седмице Велике четрдесетнице на другу представља посвета треће седмице часном и животворном Крсту (реферира на васкрслог Христа и завршницу самог периода Великог Поста, то јест Христов Васкрс), коме се поклоњење наставља и током четврте седмице посвећене Милосрдном Самарјанину. V. *Ibid.*, 152–153.

На вечерњој служби у петак пете седмице Великог поста, након XVIII катизме и десет стихова обичних стихира на Господи возвах, певала се самогласна стихира *Као из Јерусалима*, чинећи „увод“ у празновање суботе Акатиста (која представља млађи литургијски слој). На јутрењу следећег дана, у целисти се певао Богородичин акатист.²⁴⁴⁸

О старијем јерусалимском стратуму сведочи и текст посног триода који је у себи сачувао слојеве литургијског предања, везаног за некадашњи круг литургијског читања током Велике четрдесетнице: ꙗко ѿт(ь) ієр(о)с(а)л(н)ма твоих(ь) б(о)ж(а)ств(е)ных(ь) заповѣден ѡсѡда. ѡ кѣ страстемь ієрѡсолѡнскимь д(о)доше. славож безчѣстїа житейскы мн подвигы привлѣченъ. въ разбоинис(ь)кыж ѿт(ь) ннхъ свлѣкохса. ѡ ранами ꙗко бездыханїа лежж. ієрен же пришедъ ѡ развж видѣвъ не вѣнать. лѣвїтъ ѡ тѣ възгнжшавса мндоше. ты же г(оспод)н нже ѿт(ь) д(ѣ)вы неїзр(е)ченно вѣплѣшса. ѡзлїанїемь сп(а)с(о)наго н волнаго м(н)л(о)с(ь)рдїа твоего. ѡзлїавшееса водож ѡ крѣвнж. ꙗкоже масло ѡска павъ х(рист)е б(о)ж(е). раны развж мѡнхъ гннлыж стагнн. ѡ кѣ н(е)б(е)сномоу съчетан лнкоу ꙗко м(н)л(о)с(ь)рдѣ [Удаљујући се, као од Јерусалима, од Твојих заповеди, и досегнувши страдања јерихонска, заведен као славом беишчаићем животних брига, пао сам у руке разбојника, (то јест) помислима, и они су свукли с мене одору благодатног богоусиновљења, и од рана лежим као безживотан. Свеиштеник, пролазећи и видевши ране, није обраћао пажњу. Левит је, гнушајући се, прошао мимо мене. А Ти, Господе, оваплоћен неизрециво од Дјеве, спасоносним и добровољним изливањем крви и воде из Твог ребра истеклих, проливши капи попут уља, Христе Боже, моје дубоке ране повезао си и, као Милосрдни, небеској војсци си ме убројао].²⁴⁴⁹

Потврда за значењску повезаност прве две целине последовања Минхенског псалтира може се наћи и у њему иконографски и временски најсроднијем рукописном споменику, Томићевом псалтиру. Након целостраничне илустрације Параболе о милосрдном Самарјанину, развијене у три регистра, на самом почетку Акатиста, испод омање правоугаоне заставице, стоји литургијска забелешка о појању самогласне стихире *Као из Јерусалима* на вечерњој служби у петак пете седмице Великог поста: въ па(тъкъ) в(е)чѣ ѣ нед(ѣле) пос(та) по ѡбычнїи ст(н)х(н)лог(осемь) на г(оспод)н възвах(ь), постав(н)мн, стнх(ы) ї: ѡ п(о)ем(о) самоглас(нъ) д(ь)ю, ѿ ѡ глас(ь) ѡ [У петак увече пете седмице поста после обичне стихологије (стихословија) на Господи возвах, постављамо стихова 10: и појемо самогласан дана (односно стихиру Као из Јерусалима) дважди (два пута) и мученичан, глас б (Мученици твоји Господе)].²⁴⁵⁰ Литургијско упутство праћено је целовитим текстом стихире (fols. 273^r–273^v) и одговарајућим химнографским саставима посвећеним Богородици (fols. 273^v–275^v), истоветним као у Минхенском псалтиру.²⁴⁵¹ Текст самогласне стихире, који симболички реферира на онога који паде међу разбојнике, у бугарском рукопису је у непосредној вези са илустрацијом Параболе о милосрдном Самарјанину, а,

²⁴⁴⁸ О литургијског улози Богородичиног акатиста в. увод поглавља дисертације III. 7. *Богородичин акатист* (fols. 210^v–222^v).

²⁴⁴⁹ Текст стихире преузет је из фототипског издања Томићевог псалтира. V. Джурова, *Томићов псалтир II*, 273–273б. Сф. посни триод САНУ 291 из 1531. године (Београд, Архив САНУ, fol. 315^r–315^v). О рукопису посног триода из XVI века в. Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига: збирка Српске краљевске академије*, Београд 1901, бр. 59. Превод стихова догматика велике вечерње на савремени српски језик преузет је из: *Посни Триод звани и трипеснец*, trans. епископ будимски Лукијан (Пантелић), Темишвар 2017, 776. Даги превод треба обазриво користити, јер је у питању превод са старословенског на српски, док је оригинал текста на грчком.

²⁴⁵⁰ Джурова, *Томићов псалтир I*, 114; II, 273. Илустровање Лукине перикопе у Томићевом псалтиру не одликује конзистентност фигуративног наратива, као што је то случај у српском рукопису.

²⁴⁵¹ О химнографским саставима који прате Богородичин акатист у Минхенском псалтиру в. увод поглавља дисертације III. 7. *Богородичин акатист* (fols. 210^v–222^v).

посредно, и у српском псалтиру из Минхена. На тај начин долази до изражаја да су новозаветне композиције Лукине перикопе заправо преузеле улогу илустративних глоса самогласне стихире *Као из Јерусалима*. Поред тога што је у Томићевом псалтиру забележен литургијски текст који је преточен у слику, илустрација стихире *Као из Јерусалима* на том месту преузела је и функцију уводне минијатуре Акатиста извођењем у карактеристичном целостраничном формату.²⁴⁵² Очуваност текста стихире, као и архаичнија иконографија минијатура, указују да је Томићев псалтир био неминовно ближи непознатом грчком прототипу (што директно потврђују и упутства за осликовање рукописа исписана на грчком на његовим страницама), док Минхенски псалтир сведочи о наредној етапи псалтирске редакције.²⁴⁵³ Међутим, остаје нејасно зашто су се илуминатори српског рукописа одлучили да првобитни литерарни предлошак илустрација о Самарјанину замене новозаветним текстом из Лукиног јеванђеља.

У односу на оно из Томићевог, последовање Минхенског псалтира било је обogaћено још једном химнолошком темом која је следила након Богородичиног акатиста. У питању је илустрација догматика велике вечерње петог гласа из октоиха, *У Црвеном мору*. Међутим, за разлику од трансформисаног текста уз који се налазе илустрације Параболе о милосрдном Самарјанину, покрај илустрације догматика велике вечерње петог гласа из октоиха у српском рукопису текст литерарног предлошка никада није ни био исписан. С обзиром на то да се догматик *У Црвеном мору* појао на вечерњој служби у суботу, односно након извођења Акатиста на јутарњој служби истог дана, очигледно је да су илустрације у Минхенском псалтиру твориле идејну целину засновану на литургијским обредима пете седмице Великог поста.²⁴⁵⁴ Да су сликари Минхенског псалтира били упућени у то да параболу о милосрдном Самарјанину, Богородичин акатист и догматик велике вечерње петог гласа чине јединство додатно потврђује и распоред заставица у српском кодексу. Будући да је у рукопису израђено шест заставица, од којих свака има функционално оправдано место у складу са његовом структуром, заставицу испред Лукине перикопе треба тумачити као ознаку за тематско обједињавање тих трију тема.²⁴⁵⁵

Дакле, семантичко повезивање тема милосрдног Самарјанина, Богородичиног акатиста и догматика велике вечерње ни у ком случају није се заснивало на личном тематском одабиру појединачних текстова од стране поручиоца рукописа или идејног творца ликовног програма псалтира, већ је визуелна потврда литургијског односа тих трију тема. Старији јерусалимски литургијски слој, везан за јеванђеоске перикопе, остао је сачуван у траговима у самој стихири, док је новији слој цариградске редакције оличен у служби Богородичиног Акатиста. Тај континуитет литургијског предања очувао се у посном триоду и до наших дана.²⁴⁵⁶ Богословски учени сликари Минхенског псалтира

²⁴⁵² Исту функционалну улогу уводних слика имају минијатуре *Чаша смрти* (fol. 1^v), *Човек и једнорог* (fol. 2^r) и *Кости обнажене* (fol. 2^r) у Минхенском псалтиру. V. поглавље дисертације III. 1. Сећање на смрт. *Алегорије о пролазности живота* (fols. 1^v–2^r).

²⁴⁵³ О упутствима за осликовање на грчком језику, који се налазе на маргинама Томићевог псалтира cf. Девета библијска ода – *Рођење Јована Крститеља* (fol. 202^v).

²⁴⁵⁴ О догматику велике вечерње петог гласа у Минхенском псалтиру v. поглавље дисертације III. 8. *Догматик велике вечерње петог гласа из октоиха* – *У Црвеном мору* (fol. 227^r).

²⁴⁵⁵ О заставицама у Минхенском псалтиру v. увод поглавља дисертације III. *Иконографске одлике минијатура Минхенског псалтира и њихов однос са писаним садржајем*.

²⁴⁵⁶ Основу садржаја посног триода сачињавају паримије и химнографска дела. Више о структури и редакцијама словенског превода посног триода v. И. Карабинов, *Постная Триодь: исторический обзор ея плана, состава, редакций и славянскихъ переводовъ*, Санкт-Петербургъ 1910, 205–243.

очигледно су били упознати са целовитошћу литургијске теме и са редоследом богослужења пете седмице Велике четрдесетнице. Стога су илустрацију самогласне стихире *Као из Јерусалима*, изображену интерпретативним текстом јеванђељске перикопе, извели као уводну слику у циклус Богородичиног акатиста, а након Акатиста створили јединствени ликовни израз једне од песама из октоиха, која је следила Акатист и у богослужбеном поретку. Из тога следи да се тематски садржај последовања Минхенског псалтира био одраз сувремене литургијске праксе српске цркве XIV stoleћа и адаптације јерусалимског типика за српско средњовековно богослужење.

IV. 3. САМОСТАЛНЕ МОЛИТВЕНЕ СЛИКЕ У МИНХЕНСКОМ ПСАЛТИРУ – МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР КАО ЗБОРНИК ЦРКВЕНЕ ПОЕЗИЈЕ

Динамичан однос текста и слике у Минхенском псалтиру не исцрпљује се одабиром догматски најбременитијих стихова за илустровање и пажљивим постављањем представа управо покрај тих стихова. Поједине тематске целине српског рукописа одражавају још један вид комуникације текстуалног и визуелног медијума у средњовековном стваралаштву: осамостаљивање ликовне представе потпуним одвајањем од њеног литерарног предлошка. На ту особеност ликовног програма Минхенског псалтира скренуо је пажњу Рајнер Штихел, указујући да је ослобађањем визуелног израза од његове књижевне основе слика преузимала доминантну улогу у односу на текст.²⁴⁵⁷ Истицање самосталних слика несумњиво се може тумачити као један од ступњева развоја ликовне рецензије псалтира са последовањем, у оквиру које се иконична форма представе користила у функцији стимулације религиозне медитације и духовног успињања корисника рукописа. Истовремено, феномен осамостаљене молитвене слике био је и сведочанство трансформације позносредњовековног псалтира у својеврсну молитвену књигу коришћену изван литургијске сфере. Међутим, литерарни предлошки насликаних минијатура не остају у потпуности скривени, већ на њих указују прилежно исписани натписи на маргинама покрај одговарајућих композиција. Имајући на уму степен аутентичности делова натписа, који су у појединим случајевима готово дословни цитати књижевне основе слике, могло би се претпоставити да је уметник пред собом имао одговарајуће текстове, који је искористио у функционалном смислу, као инструмент појашњавања природе самосталних илустрација.²⁴⁵⁸ Управо на основу тих пажљиво изведених текстуалних објашњења могуће је утврдити идејно порекло поменутих композиција и спознати богослужбени карактер рукописа у целисти.

Ликовне јединице које у српском псалтиру функционишу независно од текста су уводне композиције на почетку рукописа и илустрација догматика велике вечерње у последовању Минхенског псалтира. Три минијатуре које уводе читаоца у свет псалтира, *Чаша смрти* (fol. 1^v), *Човек и једнорог* (fol. 2^r) и *Кости обнажене* (fol. 2^r), обједињене су макабристичком идејама пропадљивости тела, пролазности живота и коначног исходишта људске душе и указују на карактеристични медитативни контекст у који се стављају стихови псалама који следе.²⁴⁵⁹ На основу иконографских карактеристика слика човека на посмртном одру и обнажених костију у гробу и интерпретативних глоса на маргинама, Рајнер Штихел је идентификовао књижевне изворе који представљају идејну потку

²⁴⁵⁷ Stichel, *Zur Stellung der Handschrift*, 177–178.

²⁴⁵⁸ *Ibid.*, 177.

²⁴⁵⁹ Cf. поглавље дисертације III. 1. Сећање на смрт. *Алегорије о пролазности живота* (fols. 1^v–2^r).

представа. У питању се делови погребних песама *За мнош плачите* и *Сетих се пророка који вати*, које су сачуване и у другим, идејно блиским књижевним и уметничким садржајима.²⁴⁶⁰ Иако је морална парадигма о човеку и једнорогу била изузетно популарна широм хришћанског света, уметник и уз њу исписује текстуално појашњење преузето из средњовековног Романа о Варлааму и Јоасафу.²⁴⁶¹ Такође, основни текст који је послужио за стварање догматске слике на 227. листу Минхенског псалтира још јасније је истакнут многобројним директним цитатима догматика велике вечерње исписаним на маргинама покрај минијатуре.²⁴⁶² Имајући на уму малобројна уметничка решења која су делом настала на основу истих књижевних извора као и уводне слике у српском рукопису, попут светогорског псалтира *Cod. Dionysiou 65* из прве половине XII века и временски и територијално блиског Томићевог псалтира, може се закључити да су иконографска решења у Минхенском псалтиру значајно сведочанство развоја псалтирске ликовне рецензије, која се с временом богатила илустрацијама текстова пригодног есхатолошког садржаја. С обзиром на иконографске карактеристике наведених композиција, јасно је да су се илуминатори Минхенског псалтира служили постојећим иконографским репертоаром источнохришћанске уметности, али су, наспрам илустрација псалама, библијских ода или Богородичиног акатиста, имали много више простора да искажу оригиналност у свом ликовном стваралаштву.

Неминовно је поставити и питање да ли су положај слика у првом плану и потпуно изостављање текста својеврсне карактеристике програма Минхенског псалтира и лична инвенција сликара или се могу повезати са уметничким нахођењима сувременог минијатурног сликарства. Трагови иконизације слике приметни су већ у комнинској уметности XI и XII века у самосталним ауторским портретима и празничним представама испред или у средишту текста *аристократских псалтира* и четворојеванђеља, а такво ликовно искуство биће потпуно развијено у палеологовској уметности.²⁴⁶³ Акцент на промени улоге слике, а не њене иконографије, ипак је много очигледнији у илустрацијама минеја израђеног за Димитрија I Палеолога, солунског деспота, 1322–1340. године (Оксфорд, Бодлијева библиотека, *Cod. Gr. Th. F. 1*). На 56 листова рукописа минеја, насликано је десет представа из циклуса Великих празника (fols. 1^v–6^r), менолошки циклус целе литургијске године (fols. 7^v–53^v) и седам илустрација Житија светог Димитрија (fols. 54^v–55^r). Тематски различите ликовне целине одвојене су само појединачним неисписаним листовима, а на самом крају минеја налази се песма јамбског стиха која објашњава да је кодекс настао за помоћ и утеху душе поручиоца из породице Палеолога.²⁴⁶⁴ Ханс Белтинг је у јединственом менологу у сликама препознао трагове исте идеје о приватној употреби

²⁴⁶⁰ Stichel, *Studien*, 25–28, 52–56.

²⁴⁶¹ Cf. *Човек и једнорог* (fol. 2^r).

²⁴⁶² Cf. поглавље дисертације III. 8. *Догматик велике вечерње петог гласа из октоиха* – У Црвеном мору (fol. 227^r).

²⁴⁶³ За феномен осамостаљивања представа и иконозацији слике у периоду комнинске уметности v. H. Belting, *An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34/35 (1980/1981) 1–16; Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 47–48.

²⁴⁶⁴ F. Madan, H. E. Craster, *A summary catalogue of Western manuscripts in the Bodleian Library at Oxford which have not hitherto been catalogued in the quarto series: with references to the Oriental and other manuscripts* II/1, Oxford 1922, 549–550, cat. no. 2919. За дигитализовано издање палеологовског минеја v. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/a77c8264-9651-49c8-bf6b-f6d9f9077586/surfaces/0964afe8-653c-4333-9066-c8a89d7e00c6/> [23. 8. 2022].

књиге и истицању њене молитвене улоге.²⁴⁶⁵ Иако је палеологовски минеј упечатљивији пример потпуног осамостаљивања слике неголи илустрације Минхенског псалтира, тај рукописни споменик потврђује промене у перцепцији функције визуелног израза у средњовековном минијатурном сликарству, које се могу везати са промену употребне вредности примарно литургијских књига.

Утврђивањем литерарних основа на којима почивају самосталне слике у Минхенском псалтиру створена је могућност спознаје још једне особености српског рукописа, односно јаснијег излагања његове тематске структуре. Наиме, изузев традиционалног предговора псалтиру, који је готово увек красио рукописне књиге псалама, рукопис је у целости састављен од ликовних остварења заснованих на делима из богатог корпуса источнохришћанске поезије.²⁴⁶⁶ Уводне слике псалтира обогаћене су само једном одговарајућом макабристичком темом из средњовековног прозног стваралаштва, након које су следили стихови сто педесет једног псалма и девет библијских ода. На концу, наизглед тематски разнолико последовање Минхенског псалтира такође открива поетски карактер рукописа. Ако би се новозаветне слике Параболе о милосрдном Самарјанину (fol. 203–205^r) посматрале као ликовне глосе самогласне стихире *Као из Јерусалима*, постало би јасно да је целокупно последовање српског псалтира из Минхена сачињено од химнографских дела и њихових ликовних представа. Упркос „повлачењу“ литургијских текстова у други план, Минхенски псалтир задржава богослужбену природу свог садржаја, а иза феномена самосталне слике, независне од текста, крије се право литургијско богатство српског кодекса. Стога би се тематска структура Минхенског псалтира могла дефинисати и на следећи начин:

1. стихови *За мном плачите* и *Сетих се пророка који вапи* из корпуса источнохришћанске фунерарне поезије и Парабола о човеку и једнорогу из прозног књижевног дела Роман о Варлааму и Јоасафу (fols. 1^v–2^r);
2. традиционални прозни пролог псалтира (fols. 2^v–7^r);
3. стихови стотину педесет и једног старозаветног псалма (fols. 8^r–186^r);
5. стихови девет библијских ода (fols. 186^v–203^r);
6. самогласна стихира *Као из Јерусалима* (fols. 203^v–205^r);
7. химна Богородичиног акатиста (fols. 205^v–226^r);
8. стихови догматика велике вечерње петог гласа из октоиха (fol. 227^r);
9. стихови васкрсних непорочних тропара и богородична (fols. 228^r–229^v).

Илустрације поетског садржаја Минхенског псалтира могу се стога употребити и као сведочанство утицаја химнографије на ликовно стваралаштво средњег века. Имајући на уму природу црквене поезије Истока и алегоријски и апстрактни карактер литургијских стихова, најстарији химнографски утицаји најчешће су се огледали у појединим иконографским мотивима којима су композиције добијале пуноћу догматског ликовног израза, попут потресних сцена мајчине патње на композицијама *Оплакивања Христовог*.²⁴⁶⁷ Ипак, с

²⁴⁶⁵ H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 13–17, 42–45. Cf. Stichel, *Zur Stellung der Handschrift*, 178.

²⁴⁶⁶ Уопштено о предговорима рукописних псалтира v. увод поглавља дисертације III. 2. *Старозаветни цар и пророк Давид. Богоизабрани владар и богонадахнути стихотворац* (fols. 2^v–7^r).

²⁴⁶⁷ Belting, *An image and its function*, 2–3. Искрпно о иконографији композиције *Оплакивања Христовог* v. K. Weitzmann, *The origin of the Threnos*, in: *De Artibus Opuscula XI. Essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. M. Meiss, New York 1960, I, 476–490, II, pls. 161–168; I. Spatharakis, *The influence of the Lithos in*

обзиром на то да је процес продирања поетских литургијских мотива у ликовни програм био сложен и дуготрајан процес, веома је тешко прецизније утврдити степен утицаја јединствене химнографске поетике и симболике на генерисање визуелних представа. Израженији утицај византијске химнографске реторике и усложњавање њеног односа са ликовним уметностима, пак, постаје очигледнији током XIV столећа, у времену процвата утицаја химнографских дела најчувенијих византијских песника попут Андрије Критског, Јована Дамаскина или Козме Мајумског. Томе сведоче илустрације *Канона на исход душе* [парацлис Светог Ђорђа у истоименом хиландарском пиргу (XIV век) и Григоријева галерија у цркви Свете Софије у Охриду (с. 1335)], химне *Шта да ти принесемо, Христе* [Богородица Перивлепта у Охриду (1295), црква Христовог Вазнесења у Жичи (1309–1316), Свети Апостоли у Солуну (с. 1315), Богородичина црква у Матеичу (1348–1352), црква Христовог Вазнесења у Раваници (с. 1385) и црква Преображења Христовог у Сисојевцу (након 1402)], као и оширни ликовни циклуси Богородичиног акатиста.²⁴⁶⁸ У позновизантијској уметности истичу се илустрације тропара *Достојно јест* и догматика велике вечерње, чији је део насликан и у српском рукопису.²⁴⁶⁹ У трагању за иконографским узорима карактеристичних композиција истраживачи су претпоставили да су се представе поетских целина пренеле са страница илуминираних рукописа у средњовековни живопис и иконопис.²⁴⁷⁰ Међутим, истражујући илустрације васкрсних стихира у једином сачуваном илустрованом октоиху с краја XII века (Месина, Универзитетска библиотека, *Cod. Mess. Gr. 51*), Анемари Вејл Кар је успешно показала да се иконографија представа химнографских источнохришћанских састава није развијала у оквиру илустрованих византијских музичких рукописних збирки, већ је имала самостални ликовни развој, одвојен од текста октоиха.²⁴⁷¹ Услед опсега докторске дисертације, неминовно је задржати се само на кратким коментарима и указивању на значај химнографије на источнохришћанску уметност, иако би истраживање тог феномена умногоме обогатило спознају идејних и ликовних спона литургијских идеја и уметничког стваралаштва средњег века.

the development of the iconography of the Threnos, in: idem, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography*, London 1996, 225–248.

²⁴⁶⁸ За илустрације *Канона на исход душе* у српском средњовековном монументалном сликарству в. Радојчић, „*Чин бивајем на разлученије души од тела*“, 57–75; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 87–91, црт. 24–25, сл. 60–61; Иванић, *Чин бивајем на разлученије души од тела*, 47–87. О иконографији композиције *Шта да ти принесемо, Христе* в. Starodubcev, *Sticheron “What shall we offer you, Christ”*, 21–37 (са старијом литературом). За циклусе Богородичиног акатиста у источнохришћанском сликарству в. поглавље дисертације III. 7. *Богородичин акатист (fols. 210^v–222^v)*.

²⁴⁶⁹ За илустрације тропара у позновизантијској уметности в. С. Кукијарис, *Представе тропара у поствизантијском сликарству*, ЗЛУМС 32–33 (2003) 159–170.

²⁴⁷⁰ Радојчић, „*Чин бивајем на разлученије души од тела*“, 74.

²⁴⁷¹ Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 41–52.

V. МИНХЕНСКИ ПСАЛТИР У ТОКОВИМА СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ XIV ВЕКА

Након исцрпног истраживања иконографских одлика ликовног програма Минхенског псалтира и идејних концепата који леже у његовој основи, не постоји прикладнији начин за завршавање приче о српском рукописном споменику неголи указивањем на његово место с једне стране у токовима византијског минијатурног сликарства и, с друге стране, у оквирима српске средњовековне уметности XIV века. Уметничка природа илуминације кодекса који се данас налази у Минхену заправо је била и једно од главних истраживачких питања које је пратило званично појављивање српског рукописног споменика на историјско-уметничкој сцени још почетком XX столећа, приликом разбукутавања научне дебате *Византија или Исток?*.²⁴⁷² Научна становишта Јозефа Штриговског о архаичном, сиријском пореклу ликовних остварења српског рукописа аргументовано су одбачена невероватном брзином, указивањем на византијски карактер његовог минијатурног сликарства који је усаглашен са српским уметничким стваралаштвом XIV века.²⁴⁷³ Стотину година касније и након публикације већег броја средњовековних уметничких споменика, показује се да су закључци о византијском карактеру минијатура Минхенског псалтира чувених истраживача попут Габријела Мијеа и Никодима Кондакова били изузетно проницљиви и далекосежни.²⁴⁷⁴ Композиционе схеме минијатура псалтира, као и његов специфични иконографски репертоар, условљени тематском природом типа осликане књиге, односно садржајем псалтира, могу се тумачити као значајно сведочанство најпре традиционалног развоја псалтирске средњовековне илуминације, али и упечатљивог продора монументалног ликовног израза XIV века у уметничка остварења на страницама српског рукописа.

Илустровање средњовековних књига псалама прешло је дуги пут од дословнијих илустрација стихова сачуваних на страницама псалтира IX века, које су се засигурно заснивале на изгубљеном предиконокластичком предлошку, до изразито типолошких ликовних представа које су красиле позносредњовековне псалтире.²⁴⁷⁵ У том контексту, треба указати на место српског рукописа из Минхена у еволутивном процесу илустровања средњовековних књига псалама. Један од мноштва сликовитих примера који на једноставан начин указује на тематско-иконаграфске трансформације познијих ликовних програма псалтира, заснованих на истим идејним основама, јесу представе уз стихове *Сићи ће као роса на руно и као капље које капљу на земљу* (Пс 71: 6). Иако је патристичка егзегеза још у ранохришћанском периоду у потпуности обликовала пророчки и христолошки потенцијал псалтира, што је додатно потврђено и литургијском употребом псалама, најстарије илустрације Пс 71 задржавају се у старозаветним оквирима теме, приказујући аутора псалама Давида и пророка Гедеона како пророкују догађај Инкарнације.²⁴⁷⁶ Следећа развојна етапа илустрације стихова обухватала је типолошки директнији приказ најаве

²⁴⁷² За прво монографско издање Минхенског псалтира и научну дебату *Византија или Исток?* в. поглавље дисертације *И. Досадашња проучавања Минхенског псалтира*.

²⁴⁷³ О одбаченој хипотези Јозефа Штриговског о настанку Минхенског псалтира на основу сиријског предлошка из предиконокластичког периода в. Strzykowski, *Die Miniaturen*, 87–135.

²⁴⁷⁴ Millet, *Byzance et non l'Orient*, 171–189; Кондаков, *Македонија*, 63–64, 279–285.

²⁴⁷⁵ О природи илустрација најстаријих сачуваних псалтира са сликама из IX века в. Corrigan, *Visual polemics*, 8–27.

²⁴⁷⁶ Исцрпније о патристичкој егзегези и литургијској употреби псалама в. увод поглавља дисертације *III. 4. Илустрације псалама (fols. 7^v–186^r)*.

оваплоћења сликом *Благовести*, да би се у позносредњовековним псалтирима иста заменила развијеном наративном представом *Христовог рођења*.²⁴⁷⁷ Исти концепт ликовног развоја приметан је и у илустрацијама других псалама. Композицију *Преласка преко Црвеног мора*, као старозаветне префигурације крштења Христовог уз Пс 113, сменио је поједностављени приказ Христа у води покрај кога је представљен Јован Претеча и персонификација реке, а кулминација ликовног израза постигнута је у најмлађим псалтирима XIV stoleћа, развијеном сликом *Христовог крштења*.²⁴⁷⁸ Међутим, чак и када је христолошка визуелна егзегеза псалма јасно истакнута већ у најстаријим илустрованим псалтирима, попут представа Христа са прародитељима и пораженог Хада уз стихове *Устаће Бог, и расуће се непријатељи његови, и побјећи ће од лица његова који мрзе на њ* (Пс 67: 1), најмонументалнија ликовна решења сачувана су управо на страницама српског рукописа.²⁴⁷⁹ Из малог броја одабраних примера види се да је модификација идејно истих тема псалтира била вишестолетни процес у оквиру ког је Минхенски псалтир представник завршне етапе ликовне рецензије псалама, карактеристичне по изразито типолошком ликовном програму. У оквиру јасно дефинисане позносредњовековне ликовне рецензије треба скренути пажњу и на карактеристичну тематску повезаност илустрација двају јужнословенских рукописа, Минхенског и Томићевог псалтира, засновану најчешће на сувременој богослужбеној пракси српске цркве XIV stoleћа.²⁴⁸⁰ Тематски програм српског и бугарског рукописног споменика засигурно је повезан заједничким старијим (грчким?) ликовним предлошком, а будућа истраживања односа Минхенског и Томићевог псалтира умногоме би појаснила одлике позносредњовековне редакције илустрованих књига псалама.²⁴⁸¹ Међутим, ликовни програм Минхенског псалтира садржи и значајан број идејно комплексних представа које су изостале са страница бугарског рукописног споменика, а, у смислу ликовног манира извођења композиција, илустрације у целости одишу духом изузетно монументалних уметничких форми. На основу тога се може закључити да, упркос постојању заједничког прототипа, Минхенски псалтир представља самосвојно уметничко решење и једну од редакција илустрованих средњовековних псалтира обележених оригиналним ликовним изразом његових илуминатора. Стога треба поставити и питање на чему почива оригиналност ликовних остварења са страницама српског рукописа.

Изузев трансформација традиционалних тема старијих псалтира, што је несумњиво био производ сазревања визуелне егзегезе псалтира у позном средњем веку, ликовни програм Минхенског псалтира специфичан је и по новим иконографским темама, карактеристичним за византијско и српско средњовековно монументално сликарство друге половине XIV века. Један од најупечатљивијих примера засигурно је слика *Представи се Царица* (fol. 58^v), чије се ликовне паралеле налазе у живопису на територији Охридске архиепископије током XIV stoleћа.²⁴⁸² Композиција *Учитељства светих отаца цркве* (fol.

²⁴⁷⁷ За представе уз Пс 71 у источнохришћанским илустрованим псалтирима в. *Рођење Христово уз Пс 71: 6* (fol. 92^v).

²⁴⁷⁸ За представе уз Пс 113 у источнохришћанским илустрованим псалтирима в. *Крштење Христово уз Пс 113: 3* (fol. 149^v).

²⁴⁷⁹ За представе уз Пс 67 у источнохришћанским илустрованим псалтирима в. *Силазак у Ад уз Пс 67: 1* (fol. 84^v).

²⁴⁸⁰ Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*, 181–183.

²⁴⁸¹ За основну компаративну студију ликовног програма Томићевог и Минхенског псалтира в. Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*, 151–163.

²⁴⁸² Cf. *Представи се царица уз Пс 44: 9–10* (fol. 58^v).

63^r), која је јединствени пример ликовне теме хришћанских богослова као источника мудрости у илустрованим псалтирима, представља иконографски сведенији облик ретко сликане позносредњовековне теме из српских храмова друге половине XIV века [цркве Светог Арханђела Михаила у Леснову (1349), Светог Николе у Псачи (1365–1371) и Светог Јована Богослова у манастиру Поганово (1499)].²⁴⁸³ Такође, мотив Руке Божије са праведницима на минијатури *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r) ликовна је тема која је уобличена крајем XIII века и појављује се у различитим програмским контекстима у византијским и српским средњовековним храмовима палеологовског доба.²⁴⁸⁴ Још једна уметничка целина, карактеристична за монументалну уметност епохе Палеолога на територији средњовековног Балкана и Грчке, која се појављује на листовима српског рукописа је и Богородичин акатист; иконографија појединачних представа Акатиста у Минхенском псалтиру умногоме зависи од сувремених монументалних решења на зидовима цркве Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347) и Богородичине цркве у Матеичу (1348–1352).²⁴⁸⁵ Не треба заборавити ни омање циклусе посвећене Параболи о милосрдном Самарјанину и Христовим посмртним јављањима, који су имали посебан углед у српском монументалном сликарству XIV столећа, саображен са њиховом истакнутом обредном улогом у сувременој српској литургији.²⁴⁸⁶

Свет античких фигура који васкрсава на страницама Минхенског псалтира такође је усаглашен са општим тежњама ка језику персонификације у доба палеологовске уметности.²⁴⁸⁷ Поред традиционалног приказа персонификације Јордана на минијатури *Крштења Христовог* (fol. 149^r) или Космоса на слици *Силазак Светог Духа на апостоле* (fol. 27^v), од изузетног значаја су персонификовани ликови надахнућа аутора псалама, Давида, Земље и апстрактних појмова Дана и Ноћи. Антропоморфна представа Геје у средишту минијатуре *Господње устројство Васељене* (fol. 33^r) заснива се на истим иконографским обрасцима персонификације Земље на композицији *Стварања флоре* у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1346/1347), а персонификације Дана и Ноћи на слици *Све што дише нека хвали Господа* (fol. 185^v) представљају мање християнизовану варијанту истих персонификација у живопису цркве Богородице Љевишке у Призрену (1310–1313).²⁴⁸⁸ Можда најспецифичнији пример преузимања персонификованих решења из монументалног сликарства представља мушка фигура Давидове инспирације у обличју Светог Духа на минијатури *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v), која је производ прилагођавања анђеоских фигура надахнућа у интимном односу са ауторима у сувременим портретима јеванђелиста.²⁴⁸⁹ Приликом преузимања персонификованих мотива из монументалног сликарства илуминатори се, ипак, нису фокусирали на извођење класицистичких портрета хармоничних пропорција, већ су их представили у свом карактеристичном ликовном маниру, истичући њихову симболичну вредност.

Везе илустрација Минхенског псалтира са уметничким остварењима у сувременим српским храмовима не исцрпљују се само у тематским сличностима, већ поједина ликовна

²⁴⁸³ Cf. *Учитељства светих отаца цркве* уз Пс 48: 3 (fol. 63^r).

²⁴⁸⁴ Cf. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r).

²⁴⁸⁵ Cf. поглавље дисертације III. 7. *Богородичин акатист* (fols. 210^v–222^v).

²⁴⁸⁶ Cf. поглавља дисертације III. 5. *Парабола о милосрдном Самарјанину* (fols. 203^v–205^r) и III. 9.

Васкрсни непорочни тропари и богородичан (fols. 228^r–229^v).

²⁴⁸⁷ О узорима античких персонификација у Минхенском псалтиру v. Radojčić, *Der Stil*, 286–290.

²⁴⁸⁸ Cf. *Господње устројство Васељене* уз Пс 23: 1–2 (fol. 33^r); ; *Све што дише нека хвали Господа* уз Пс 150: 6 (fol. 146^r).

²⁴⁸⁹ Cf. *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (fol. 7^v).

решења у српском рукопису представљају изузетно верну стилску и композициону репродукцију савремених фресака. Положаји и гестови страдалника на минијатури *Грђд и огањ падају на Египат и Смрт свих прворођених Мисираца* (fol. 137^r) истоветни су приказима апостола на фрескама *Молитве у Гетсиманском врту* у црквама Богородице Перивлепте у Охриду (1295), Богородице у Матеичу (1348–1352) или Светог Андрије на Трески (1389), а главе девојака на композицији *Рођење пресвете Богородице* (fol. 167^r) у српском рукопису као да су директно преузете са исте представе у матеичком храму.²⁴⁹⁰ Иако је стилска анализа минијатура Минхенског псалтира изван опсега докторске дисертације, важно је макар напоменути да суд о ликовном језику илуминатора потврђује наведене многобројне тематско-иконографске везе са српским средњовековним храмовима друге половине XIV века. Највећи допринос истраживању стила илуминације српског псалтира дао је Светозар Радојчић, који је успешно издвојио сликарске руке двојице водећих илуминатора; један од њих је непознати матеички сликара, а други је припадао сликарској школи митрополита Јована Зографа.²⁴⁹¹ У том контексту, врло је значајно напоменути да је рестаурација Минхенског псалтира у Институту за рестаурирање књига и рукописа при државној библиотеци Баварске у Минхену показала да је сликарска техника коришћена приликом осликавања рукописа својственија техникама сликања фресака и икона.²⁴⁹²

Иако су сликане заставице у српском рукопису до сада истицане само у смислу њихове функционалне улоге обележавања почетака засебних текстуалних целина, треба напоменути да се и у њиховом извођењу примећује исти еклектицизам својствен за ликовни програм Минхенског псалтира. Основни мотив заставице на самом почетку рукописа, изнад композиције *Чаши смрти* (fol. 1^v) – једнокраки крст који формира розету срцоликих делова оплемењену листовима и тролатичним цветовима – припада традиционалном репертоару византијске орнаментике XIII и XIV века, а појављује се и у српским храмовима у Студеници, Старом Нагоричину, Дечанима и Новој Павлици. Плави разбокорени цветови уписани у вињете на заставици испред прве библијске оде (fol. 186^v) могу се повезати са орнаментима из четворојеванђеља патријарха Саве у Хиландару (1354–1375), док се мотив флоралне плетенице у форми издужене осмице која формира срцолике облике на заставици у средишту псалтира (fol. 99^v) налази, у прилагођеној форми, у савременом живопису цркве Христовог Вазнесења у Раваници. С друге стране, схематски представљени мотиви лављих маски из чији чељусти излазе флоралне лозице, на заставицама на почетку колекције псалма (fol. 8^r) и непорочних васкрсних тропара (fol. 228^r) представљају ликовну реминесценцију класичне орнаментике византијских рукописа XI и XII столећа.²⁴⁹³ Исти монохромни мотив изведен је и у оквиру сценографије на илустрацији *Молитва Давида Господу са лаутом* (fol. 19^r).²⁴⁹⁴ Неокласицистички дух подједнако је присутан у заставици са процветалим тендрилима акантуса која обележава почетак целине Параболе о милосрдном Самарјанину,

²⁴⁹⁰ Cf. *Грђд и огањ падају на Египат и Смрт свих прворођених Мисираца* уз Пс 104: 32, 36 (fol. 137^r); *Рођење пресвете Богородице* уз Пс 131: 7–8 (fol. 167^r).

²⁴⁹¹ О Радојчићевој исцрпној анализи стилских особености минијатура Минхенског псалтира v. Radojčić, *Der Stil*, 271–298.

²⁴⁹² О резултатима стручне рестаурације рукописа у Немачкој v. поглавље дисертације II. 4. *Напуштање домовине. Минхенски псалтир у немачкој држави (од 1688/1689. године до данас)*.

²⁴⁹³ Светозар Радојчић је, такође, заслужан за пажљиву анализу заставица српског рукописа, са прегршт наведених одговарајућих паралела у византијској и српској средњовековној уметности. V. Radojčić, *Der Stil*, 278–290.

²⁴⁹⁴ Cf. *Молитва Давида Господу са лаутом* уз Пс 11: 6 (fol. 19^r).

односно интерпретације самогласне стихире Као из Јерусалима (fol. 203^v).²⁴⁹⁵ Међутим, упркос збиру традиционалних и савремених мотива византијске орнаментике, скала употребљених боја и уметнички манир у ком су израђене (интензивно плава и црвена боја на основном златном фону) доприноси општем ујединаченом ликовном утиску и усаглашености сликаних заставица са ликовним програмом Минхенског псалтира.

Смештањем ликовних остварења српског кодекса у токове српске средњовековне уметности XIV века, Минхенски псалтир се истиче као ликовни документ стилске разноврсности која је обележила српски средњовековну уметност друге половине XIV столећа. Оригиналноста ликовног програма Минхенског псалтира заснива се на аутентичном споју традиционалне ликовне рецензије средњовековних псалтира и иконографској разноликости појединачних тема, заснованој на старијој уметности из времена Душановог царства и праћеној ликовним позајмицама из палеологовског сликарства, а оплемењеној упечатљивим интензивним колоритом. Стога се минијатуре српског псалтира откривају у својој пуноћи као плодови процвата српског сликарства у позном средњем веку, када дезинтеграција уметничких остварења проузрокована неминовним пропадањем српске културе под Турцима постаје све стварнија претња.

²⁴⁹⁵ Radojčić, *Der Stil*, 280.

ОДАБРАНА ЛИТЕРАТУРА СА СКРАЋЕНИЦАМА И ИЗВОРИМА

ВВ

Византийский временник, Москва.

ЗЛУМС

Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад.

ЗНМ

Зборник Народног музеја, Београд.

ЗРВИ

Зборник радова Византолошког института, Београд.

ЗФФ

Зборник Филозофског факултета, Београд.

ИСН

Историја српског народа I–III, Београд 1981–1983.

ИЧ

Историјски часопис, Београд.

КМЗ

Косовско-метохијски зборник, Београд.

ЛМС

Летопис Матице српске, Нови Сад.

ЛССВ

Лексикон српског средњег века, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.

ПЭ

Православная энциклопедия I–LXIV, *Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла* XXXVI, Москва 2000–2021.

ПКЈИФ

Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд.

ССЗН

Стари српски записи и натписи I–VI, ed. Љ. Стојановић, Београд 1902–1926.

ХЗ

Хиландарски зборник, Београд.

ANF

The Ante-Nicene Fathers I–X, ed. A. Cleveland Coxe, Buffalo – New York 1885–1917.

ArtB

Art Bulletin, New York.

BMGS

Byzantine and Modern Greek Studies, Birmingham.

BS

Byzantinoslavica, Praha.

BZ

Byzantinische Zeitschrift, Leipzig–München.

CA

Cahiers Archéologiques, Paris.

CB

Cahiers Balkaniques, Paris.

DOP

Dumbarton Oaks Papers, Washington, DC.

JBL

Journal of Biblical Literature, Philadelphia.

JECS

Journal of Early Christian Studies, Baltimore, MD.

JHS

Journal of Hebrew Scriptures, Edmonton.

JÖB

Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien.

JWCI

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie I–VIII, ed. E. Kirschbaum, W. Braunfels, Freiburg im Breisgau 1968–1976.

NPNF

The Nicene and Post-Nicene Fathers I–XIV, ed. P. Schaff, Buffalo – New York 1886–1889.

ODB

The Oxford Dictionary of Byzantium I–III, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford 1991.

OTE

Old Testament Essays, Pretoria.

PG

Patrologiae cursus completus. Series graeca I–CLXI, ed. J.-P. Migne, Paris 1857–1866.

PL

Patrologiae cursus completus. Series latina I–CCXXI, ed. J.-P. Migne, Paris 1844–1879.

RbK

Reallexikon zur byzantinischen Kunst I–VII, ed. K. Wessel et al., Stuttgart 1963–2009.

REB

Revue des études byzantines, Paris.

VC

Vigiliae Christianae, Amsterdam.

VT

Vetus Testamentum, Leiden.

ΔΧΑΕ

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα.

Айналов, J. Strzygovski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*

Айналов Д., J. Strzygovski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Konigl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, BB 14 (1909) 615–616.

Акатист пресветој Богородици

Акатист пресветој Богородици, trans. Л. Мирковић, Сремски Карловци 1918.

Апокрифи. Новозаветни

Апокрифи. Новозаветни, према српским преписима, ed. Т. Јовановић, Београд 2005.

Апокрифи. Старозаветни

Апокрифи. Новозаветни, према српским преписима, ed. Т. Јовановић, Београд 2005.

Архиепископ Данило II

Архиепископ Данило II и његово доба, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991.

Ацовић, Хералдика и Срби

Ацовић Д., *Хералдика и Срби*, Београд 2008.

Бабић, *Богородичин акатист*

Бабић Г., *Богородичин акатист*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 149–159.

Бабић, *Краљева црква*

Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Нови Сад – Манастир Студеница 2020.

Бабић, *Симболично значење живописа*

Бабић Г., *Симболично значење живописа у протезису Светих апостола у Пећи. Прилог конзерваторским истраживањима и документацији*, Зборник заштите споменика културе 15 (Београд 1964) 173–182.

Бабић, *Христорошке распре у XII веку*

Бабић Г., *Христорошке распре у XII веку и појаванових сцена у апсидалном декору византијских цркава: Архијереји служе пред Хетимасијом и Архијереји служе пред Агнецом*, ЗЛУМС 2 (1966) 11–31.

Бањац, *Манастир Ковиљ*

Бањац Ј., *Манастир Ковиљ*, Нови Сад 2013.

Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа*

Богдановић Д., *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI-XVII века)*, ed. М. Пантић, Београд 1982.

Богдановић, *Нова средишта књижевне делатности*

Богдановић Д., *Нова средишта књижевне делатности*, in: ИСН II, 330–342.

Богдановић, *Стара српска библиотека*

Богдановић Д., *Стара српска библиотека*, in: *idem, Студије из српске средњовековне књижевности*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 1997.

Бојанин, *Забаве и светковине*

Бојанин С., *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, ed. Т. Живковић, Београд 2005.

Веселиновић, *Држава српских деспота*

Веселиновић А., *Држава српских деспота*, Београд 2006.

Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*

Вздорнов Г., *Исследование о Киевской Псалтири*, Москва 1978.

Византијска уметност почетком XIV века

Византијска уметност почетком XIV века, ed. С. Петковић, Београд 1978.

Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016.

Војводић, *Владарски портрети српских деспота*

Војводић Д., *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, ed. В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 66–98.

Војводић, *Идејне основе*

Војводић Д., *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, Београд 2005 (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

Војводић, *Зидно сликарство*

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005.

Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*

Војводић Д., *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 121–150.

Вранешевић, *Пример персонификација Божанске Премудрости*

Вранешевић Б., *Пример персонификација Божанске Премудрости у Радослављевом јеванђељу*, Ниш и Византија 9 (2011) 377–387.

Вранешевић, *Слика Раја*

Вранешевић Б., *Слика Раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века*, Београд 2014 (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

Врањеш, *Представе последњих псалама*

Врањеш А., *Представе последњих псалама у српској средњовековној уметности*, Београд 2017 (мастер рад, Универзитет у Београду).

Вујновић, *Допринос Светозара Радојчића*

Вујновић А. М., *Допринос Светозара Радојчића методологији српске историје уметности*, Београд 2014 (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

Вучковић, *Неколико слика*

Вучковић Ј., *Неколико слика из старих српских рукописа*, ЛМС 213/3 (1902) 102–115.

Габелић, *Манастир Лесново*

Габелић С., *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998.

Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*

М. Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XV века*, ЗРВИ 43 (2006) 281–317.

Грозданов, *Илустрација химне Богородичиног акатиста*

Грозданов Ц., *Илустрација химне Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивленте у Охриду*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 39–52.

Грозданов, *Охридско зидно сликарство*

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980.

Грозданов, *Слика Јављања Премудрости св. Јовану Златоустом*

Грозданов Ц., *Слика Јављања Премудрости св. Јовану Златоустом у Св. Софији охридској*, ЗРВИ 19 (1980), 147–155.

Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*

Давидов-Темерински А., *Циклус Страшног суда*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 191–211.

Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских I–II*

Даничић Ђ., *Рјечник из књижевних старина српских I–II*, Београд 1863.

Дечани и византијска уметност

Дечани и византијска уметност средином XIV века, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989.

Джурова, *Томичов псалтир I–II*

Джурова А., *Томичов псалтир I–II*, Софија 1990.

Димитрова, *Манастир Матејче*

Димитрова Е., *Манастир Матејче*, Скопје 2002.

Димитрова, *Циклусот на Богородичниот акатист*

Димитрова Е., *Циклусот на Богородичниот акатист во црквата Света Богородица – Матејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 49 (Скопје 1996) 281–299.

Драгојловић, *Прилог проучавању симболике минијатура*

Драгојловић Д., *Прилог проучавању симболике минијатура српског Минхенског псалтира*, Старица 21 (1972) 171–175.

Драгојловић, *Физиолог у Срба*

Драгојловић Д., *Физиолог у Срба*, Београд 1968 (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

Ђорђевић, *Зидно сликарство*

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994.

Ђорђевић, *Сликарство XIV века*

Ђорђевић И. М., *Сликарство XIV века у цркви Светог Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17 (1981) 77–108.

Ђорђевић, *Студије*

Ђорђевић И. М., *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008.

Ђурић, *Три догађаја*

Ђурић В. Ј., *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (1968) 67–100.

Ђурић, *Христос Космократор*

Ђурић С., *Христос Космократор у Леснову*, Зограф 13 (1982) 65–72.

Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*

Ђурић В., Ђирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990.

Живковић, *Сопоћани*

Живковић Б., *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984.

Живковић, *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве*

Живковић М., *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Студеници и његова обнова у XVI веку*, Београд 2019 (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

Зидно сликарство Дечана

Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995.

Иванић, *Псалм 118. у Минхенском псалтиру*

Иванић Б., *Псалм 118. у Минхенском псалтиру и тема Посебног суда*, ЗЛУМС 32–33 (2003) 121–126.

Иванић, *Чин бивајем на разлученије души от тела*

Иванић Б., *Чин бивајем на разлученије души от тела у Светој Софији у Охриду*, ЗЛУМС 26 (1990) 47–87.

Јанц, *Кожни повези*

Јанц З., *Кожни повези српске ћирилске књиге*, Београд 1974.

Јовановић, *Апокрифно казање*

Јовановић Т., *Апокрифно казање како беше састављен Псалтир*, Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима 10 (Београд 2015) 11–24.

Јовановић, *Књижевно дело патријарха Пајсеја*

Јовановић Т., *Књижевно дело патријарха Пајсеја*, Београд 2001.

Кашанин, *Српска књижевност*

Кашанин М., *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1990.

Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*

Кесић-Ристић С., *Циклус Христових страдања*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 121–131.

Киевская Псалтирь

Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F 6], ed. Э. И. Стейнерта, Москва 1978.

Кондаков, *Македонија*

Кондаков Н. П., *Македонија: археологическое путешествие*, Санктпетербургъ 1909.

Константин Филозоф, *Повест о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића*
Константин Филозоф, *Повест о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића*, trans. Г. Јовановић, Л. Мирковић, ed. Г. Јовановић, Београд 1989.

Мако, *Геометријски облици*

Мако В., *Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф 21 (1990) 41–58.

Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*

Максимовић Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983.

Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997.

Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*

Марјановић-Душанић С., *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994.

Марковић, *Иконографски програм*

Марковић М., *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлетте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф 35 (2011) 119–143.

Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 221–242.

Марковић, *Свети Никита код Скопља*

Марковић М., *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015.

Марковић, *Христова чуда и поуке*

Марковић М., *Христова чуда и поуке*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 133–147.

Марковић, *Циклус Великих празника*

Марковић М., *Циклус Великих празника*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 107–119.

Марковић (Ј.), Марковић (М.), *Циклус Генезе*

Марковић Ј., Марковић М., *Циклус Генезе и старозаветне фигуре у параклису Светог Димитрија*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 323–352.

Матић, *Српски иконопис*

Матић М., *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије, 1557–1690*, Београд 2017.

Медић, *Стари сликарски приручници*

Медић М., *Стари сликарски приручници III*, Београд 2005.

Мијовић, *Царска иконографија I*

Мијовић П., *Царска иконографија у српској средњовековној уметности I*, Старинар 18 (1968) 103–118.

Милановић, „Пророци су те нагостили“

Милановић В., „Пророци су те нагостили“ у Пећи, in: *Архиепископ Данило II*, 409–424.

Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*

Милановић В., *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарство Дечана*, 213–240.

Милорадовић, *Богослужбени карактер дела последовања*

Милорадовић К., *Богослужбени карактер дела последовања српског Минхенског псалтира*, Ниш и Византија 18 (Ниш 2020) 443–460.

Милорадовић, *Навуходносоров сан у источнохришћанским илустрованим псалтирима*

Милорадовић К., *Навуходносоров сан у источнохришћанским илустрованим псалтирима као амблем Божијег пребивалишта на Сиону*, ЗЛУМС 50 (2022) – у штампи.

Милорадовић, *Сећање на смрт*

Милорадовић К., *Сећање на смрт у уводним минијатурама српског Минхенског псалтира*, Ниш и Византија 15 (Ниш 2017) 253–274.

Милорадовић, *Судбина српског рукописног наслеђа*

Милорадовић К., *Судбина српског рукописног наслеђа у вихорима историјско-политичког збивања након гашења српске средњовековне државе*, in: *Креативност у временима криза: уметност средњег века и модерног доба на централном Балкану*, ed. М. Марковић, Београд 2021, 61–81.

Мирковић, *Православна литургија I*

Мирковић Л., *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве. Први, опћи део*, Сремски Карловци 1918.

Мирковић, *Православна литургија III/1*

Мирковић Л., *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве. Други, посебни део (дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења)*, Београд 1982.

Мирковић, *Православна литургија III/2*

Мирковић Л., *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Други, посебни део (Свете тајне и молитвословља)*, Београд 1926.

Мирковић, *Хеортологија*

Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961.

Митровић, *Из мајчиног наручја на часну трпезу*

Митровић Т., *Из мајчиног наручја на часну трпезу. О утицају иконографије Сретења на програмски развој олтарског сликарства византијских цркава*, Зограф 43 (2019) 45–74.

Младеновић, *Давидови псалми*

Младеновић Г., *Давидови псалми као израз поетско-религиозне егзистенције аутора*, Београд 2012 (докторска дисертација, Универзитет у Београду)

Момировић, *Прилог историји манастира Ковиља*

Момировић П., *Прилог историји манастира Ковиља*, Саопштења 25 (1993) 209–218.

Момировић, Милошевић, *Манастир Привина (Прибина) глава*

Момировић П., Милошевић М., *Манастир Привина (Прибина) глава*, Грађа запроучавање споменика културе Војводине 3 (Нови Сад 1959) 42–56.

Моран, *Музички гестови*

Моран Н. К., *Музички гестови у византијском сликарству позног средњег века*, Зограф 14 (1983) 52–59.

Николајевић, *Jozef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter*

Николајевић Б. С., *Jozef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter der Konigl. Hof- und Staatsbibliothek in Munchen*, Српски књижевни гласник 18/1 (1907) 60–66.

Острозька Библија

Острозька Библија, ed. арх. Рафаїл (Р, Торконяк), Львів 2006.

Павловић, *Богородичин циклус*

Павловић Д., *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, Зограф 33 (2009) 75–92.

Павловић, *Портрети српске властеле*

Павловић Д., *Портрети српске властеле у средњем веку*, Београд 2016 (докторска дисертација, Универзитет у Београду).

Павловић, *Рукописна и штампана књига у Смедереву*

Павловић Л., *Рукописна и штампана књига у Смедереву од 1430–1486. године*, Смедерево 1986.

Павловић, *Смедерево и Европа*

Павловић Л., *Смедерево и Европа (1381–1918)*, Смедерево 1988.

Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*

Панић Д., Бабић Г., *Богородица Љевишка*, Београд 1975.

Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*

Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, trans. Д. Богдановић, Т. Јовановић, ed. Т. Јовановић, Београд 1993.

Пејовић, *Давид и сцене из његовог живота*

Пејовић Р., *Давид и сцене из његовог живота у средњовековној уметности илустроване музичким инструментима*, in: *Фолклор-музика-дело. IV међународни симпозијум*, ed. В. Перичић, Београд 1997, 239–264.

Пејовић, *Представе музичких инструмената на минијатурама*

Пејовић Р., *Представе музичких инструмената на минијатурама српских рукописа*, ЗЛУМС 16 (1980) 103–122.

Петковић, *G. Millet, Byzance et non l'Orient*

Петковић В. Р., *G. Millet, Byzance et non l'Orient*, Старинар 2 (1907) 83–91.

Петковић, *Josef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter*

Петковић В. Р., *Josef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalter*, Старинар 1 (1906) 44–55.

Петровић, *Осмогласник у музичкој традицији*

Петровић Д., *Осмогласник у музичкој традицији Јужних Словена*, Београд 1982.

Поповић, *Живопис у своду цркве Светог Николе*

Поповић Б., *Живопис у своду цркве Светог Николе у Великој Хочи*, КМЗ 7 (2017) 77–103.

Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*

Поповић Б., *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, Београд 2020.

Поповић, *Догматика II*

Поповић Ј., *Догматика православне цркве II. Богочовек и његово дело (христологија и сотериологија)*, Београд 1980.

Поповић, *Догматика III*

Поповић Ј., *Догматика православне цркве III. Богочовек и његово дело (христологија и сотериологија)*, Ваљево 1978.

Поповић, *Житија светих*

Поповић Ј., *Житија светих за март*, Ваљево 1973.

Прашков, *Хрелева бањња*

Прашков Л., *Хрелева бањња Рильског монастира и ее стенопис*, in: *Древнерусское искусство. Зарубежные связи*, ed. Г. В. Попов, Москва 1975, 147–171.

Прашков, *Хрелџовата кула*

Прашков Л., *Хрелџовата кула. Историја, архитектура, живопис*, Софија 1973.

Проловић, *Сликани украс српских позносредњовековних рукописа*

Проловић Ј., *Сликани украс српских позносредњовековних рукописа (1371–1459)*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II*, 447–453.

Петковић, *Речник црквенословенског језика*

Петковић С., *Речник црквенословенског језика*, Сремски Карловци 1935.

Пурковић, *Кнез и деспот*

Пурковић М., *Кнез и деспот Стефан Лазаревић*, Београд 1978.

Радић, *Страх у позној Византији*

Радић Р., *Страх у позној Византији (1180–1453) I–II*, Београд 2000.

Радовановић, *Иконографска истраживања*

Радовановић Ј., *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988.

Радовановић, *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*

Радовановић Ј., *Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 151–166.

Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола*

Радовановић Ј., *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 1–23.

Радовановић, *Јединствене представе*

Радовановић Ј., *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 89–108.

Радовановић, *Руно Гедеоново*

Радовановић Ј., *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 83–88.

Радојчић, *Икона „Хвалите Господа“*

Радојчић С., *Икона „Хвалите Господа“ из Црквеног музеја у Скопљу*, Гласник Скопског научног друштва 21 (1940) 109–118.

Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу*

Радојчић С., *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевшике*, in: idem, *Текстови и фреске*, 136–147.

Радојчић, *Ликови инспирисаних*

Радојчић С., *Ликови инспирисаних*, in: idem, *Текстови и фреске*, 9–22

Радојчић, *Минхенски српски псалтир*

Радојчић С., *Минхенски српски псалтир*, ЗФФ 7/1 (1963) 277–285, сл. 1–3.

Радојчић, *Портрети српских владара*

Радојчић С., *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996.

Радојчић, *Старо српско сликарство*

Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Београд 1966.

Радојчић, *Текстови и фреске*

Радојчић С., *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965.

Радојчић, *Узори и дела*

Радојчић С., *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975.

Радојчић, *Фреска Покања Давидовог*

Радојчић С., *Фреска Покања Давидовог у охридској Светој Софији*, in: idem, *Текстови и фреске*, 128–135.

Радојчић, „*Чин бивајемо на разлученије души од тела*”

Радојчић С., „*Чин бивајемо на разлученије души од тела*” у монументалном сликарству XIV века, in: idem, *Текстови и фреске*, 57–75.

Радујко, *Копорин*

Радујко М., *Копорин*, Београд 2006.

Ракић, *Копија Минхенског српског псалтира*

Ракић З., *Копија Минхенског српског псалтира настала 1627–30. године и њен однос према оригиналу*, СУММЕИКТА, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 421–438.

Ракић, *Минхенски српски псалтир и његова београдска копија*

Ракић З., *Минхенски српски псалтир и његова београдска копија. Поводом поклона фототипског издања Минхенског српског псалтира Музеју у Смедереву*, Смедеревски зборник 5 (2016) 233–244.

Ракић, *Српска минијатура*

Ракић З., *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012.

Рибкин–Пушкадија, *Рестаурирање илуминираних рукописа*

Рибкин–Пушкадија Т., *Рестаурирање илуминираних рукописа*, Архивски вјесник 25 (1982) 101–106.

Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)

Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век), ed. Д. Оташевић et al., Београд 2016.

Свети Оци тумаче Псалтир

Св. Атанасије Велики, св. Василије Велики. Благослови, душо моја, Господа. Свети Оци тумаче Псалтир, trans. А. Пантелић, Београд 2003.

Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда

Симић-Лазар Д., *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења 17 (1985) 167–173.

Симић-Лазар, Каленић

Симић-Лазар Д., *Каленић. Сликаство, историја*, Крагујевац 2000.

Смолчић-Макуљевић, Царски Деизис и Небески двор

Смолчић-Макуљевић С., *Царски Деизис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе приправе цркве Богородичиног успења*, in: *Трећа југословенска конференција*, 463–472.

Спремић, Деспот Ђурађ Бранковић

Спремић М., *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994.

Спремић, Деспот Лазар Бранковић

Спремић М., *Деспот Лазар Бранковић*, ЗРВИ 50 (2013) 899–912.

Спремић, Почетак владавине Ђурђа Бранковића

Спремић М., *Почетак владавине Ђурђа Бранковића*, in: ИСН II, 218–229.

Спремић, Први пад Деспотовине

Спремић М., *Први пад Деспотовине*, in: ИСН II, 241–253;

Спремић, Пропаст средњовековне државе

Спремић М., *Пропаст средњовековне државе*, in: ИСН II, 303–313.

Стародубцев, Српско зидно сликарство I–II

Стародубцев Т., *Српско зидно сликарство у доба Лазаревића и Бранковића I–II*, Београд 2016.

Суботић, Охридска сликарска школа

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980.

Суботић, Свети Константин и Јелена

Суботић Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971.

Сърку, Стари српски рукописи I

Сърку П., *Стари српски рукописи са сликама*, ЛМС 196/4 (1898) 1–44.

Сърку, *Стари српски рукописи II*
Сърку П., *Стари српски рукописи са сликама (свршетак)*, ЛМС 197/1 (1899) 1–54.

Типик архиепископа Никодима
Типик архиепископа Никодима II, ed. Л. Мирковић, Ђ. Трифуновић, Београд 2007.

Тодић, *Грачаница*
Тодић Б., *Грачаница. Сликаство*, Београд 1988.

Тодић, *Манастир Ресава*
Тодић Б., *Манастир Ресава*, Београд 1995.

Тодић, *Сликаство припрате Зрза*
Тодић Б., *Сликаство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице*, Зограф 35 (2011) 211–222.

Тодић, *Српско сликарство*
Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998.

Тодић, *Старо Нагоричино*
Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993.

Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*
Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манастир Дечани*, Београд 2005.

Томин, *Књигољубиве жене*
Томин С., *Књигољубиве жене српског средњег века*, Нови Сад 2007.

Томић Ђурић, *Представе последњих строфа*
Томић Ђурић М., *Представе последњих строфа Богородичиног акатиста у српском зидном сликарству XIV века: култ Богородице Одигитрије*, Ниш и Византија 9 (2011) 359–375.

Томић Ђурић, *Фреске Марковог манастира*
Томић Ђурић М., *Фреске Марковог манастира*, Београд 2019.

Трећа југословенска конференција
Трећа југословенска конференција византолога, ed. Љ. Максимовић et al., Београд–Крушевац 2002.

Трифунковић, *Азбучник*
Трифунковић Ђ., *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, ed. С. Ђорђевић, Београд 1990.

Ћеклић, *Повез*

Ћеклић А., *Повез српског Минхенског псалтира*, Зборник Музеја примењених уметности 6 (2010) 7–17.

Фисиолог

Фисиолог. Средњовековни медицински списи (избор), ed. М. Лазих, Љ. Котарчић, Београд 1989.

Фундулис, Словесно богослужење

Фундулис Ј., *Словесно богослужење*, trans. Д. Тадић Папаниколау, Крагујевац 2014.

Харисијадис, Једна недовољно објашњена сцена

Харисијадис М., *Једна недовољно објашњена сцена у Минхенском псалтиру и његовој београдској копији*, ЗЛУМС 5 (1969) 77–84

Шкорић, Манастир Привина Глава

Шкорић Д., *Манастир Привина Глава*, Београд – Нови Сад 2006.

Шмитъ, Die Miniaturen des Serbischen Psalters

Шмитъ Ф., *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Koniglichen Hof- und Staatsbibliothek in München*, Журналъ Министерства народнаго просвѣщенія 18 (Санкт-Петербургъ 1908) 423–432.

Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века

Щепкина М. В., *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича*, Москва 1963.

Щепкина, Миниатюры Хлудовской псалтыри

Щепкина М. В., *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977.

A companion

A companion to Byzantine illustrated manuscripts, ed. V. Tsamakda, Leiden–Boston 2017.

John 1–10

Ancient Christian Commentary on Scripture. New Testament IVa. John 1–10, ed. J. C. Elowsky, Downers Grove, IL 2007.

A walk in the Garden

A walk in the Garden. Biblical, iconographical and literary images of Eden, ed. P. Morris, D. Sawyer, Sheffield 1992.

Adler, Parabiblical traditions

Adler W., *Parabiblical traditions and their use in the Palaea Historica*, in: *Tradition, transsmition, and transformation from Second temple literature through Judaism and Christianity in late Antiquity*, ed. M. Kister et al., Leiden–Boston 2015, 1–39.

Anderson, *On the nature of the Theodore psalter*

Anderson J. C., *On the nature of the Theodore psalter*, ArtB 70/4 (1988) 550–568.

Anderson J. C., *The creation of the marginal psalter*, in: *Ritual and art. Byzantine essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong, London 2006, 44–56.

Anderson, *The date and purpose of the Barberini psalter*

Anderson J. C., *The date and purpose of the Barberini psalter*, CA 31 (1983) 35–60.

Anderson, *The palimpsest psalter*

Anderson J. C., *The palimpsest psalter, Pantocrator Cod. 61: its content and relationship to the Bristol psalter*, DOP 48 (1994) 199–220.

Anderson, *The state of the Walters' marginal psalter*

Anderson J. C., *The state of the Walters' marginal psalter and its implications for art history*, The Journal of the Walters Art Museum 62. Catalogue of Greek manuscripts at the Walters Art museum and essays in honor of Gary Vikan (Baltimore 2004) 35–44.

Anecdota graeco-byzantina

Anecdota graeco-byzantina, ed. A. Vassiliev, Mosquae 1893.

Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*

Babić G., *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, ZRVI 14/15 (1973) 173–189.

Bakalova, *King David*

Bakalova E., *King David as a model for christian ruler: some visual sources*, in: *The biblical models of power and law*, ed. I. Biliasky, R.G. Panu, Peter Lang 2008, 93–131.

Baert, *Pentecost and the senses*

Baert B., *Pentecost and the senses. A hermeneutical contribution to the visual medium and the sensorium in early medieval manuscript tradition*, in: *Preaching after Easter. Mid-Pentecost, Ascension, and Pentecost in Late Antiquity*, ed. R. W. Bishop, J. Leemans, H. Tamas, Leiden–Boston 2016, 346–370.

Bansa, *Die Restaurierung*

Bansa H., *Die Restaurierung des Serbischen Psalters*, BibliotheksForum Bayern 9/1–2 (1981) 204–210.

Baudoin, *Joseph of Arimathea as the “blessed man”*

Baudoin A.-C., *Joseph of Arimathea as the “blessed man”: patristic, apocryphal and iconographic witnesses to an original interpretation of Psalm 1*, in: *Receptions of the Bible in Byzantium. Texts, manuscripts, and their readers*, ed. R. Ceulemans, B. Crostini, Uppsala 2021, 279–300.

Baumstark, J. Strzygovski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*

Baumstark A., *J. Strzygovski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Konigl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, BZ 16/2 (1907) 644–661.

Belting, *Eintlung*

Belting H., *Eintlung*, in: *Der Serbische Psalter*, 7–20.

Berlin, *Wisdom of Creation*

Berlin A., *Wisdom of Creation in Psalm 104*, in: *Seeking out the wisdom of the ancients. Essays offered to honor Michael V. Fox on the occasion of his sixty-fifth birthday*, ed. R. L. Troxel et al., University Park 2005, 71–83.

Bertionière, *The sundays of Lent*

Bertionière G., *The sundays of Lent in the Triodion: the sundays without a commemoration*, Rome 1997.

Boonen A., *La figuration de l'arbre*

Boonen A., *La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IXe au XIVe siècle*, Byzantion 15 (1985) 417–430.

Bréhier, *Orient ou Byzance?*

Bréhier L., *Orient ou Byzance?*, *Revue Archeologique* 10 (1907) 396–412.

Brubaker, *Vision and meaning*

Brubaker L., *Vision and meaning in ninth-century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Grigory of Nazianzus*, Cambridge – New York 2008.

Bucur, *Sinai, Zion, and Tabor*

Bucur B. G., *Sinai, Zion, and Tabor: an entry into the Christian Bible*, *Journal of Theological Interpretation* 4/1 (2010) 33–52.

Büttner, *The illuminated psalter*

Büttner F. O., *The illuminated psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, Brepols 2004.

Carey, *Jesus' cry*

Carey H. J., *Jesus' cry from the Cross. Towards a first-century understanding of the intertextual relationship between Psalm 22 and the narrative of Mark's Gospel*, Edinburgh 2007 (doctoral dissertation, University of Edinburgh).

Cha, *Psalms 146–150*

Cha K., *Psalms 146–150: The final Hallelujah Psalms as a fivefold doxology to the Hebrew Psalter*, Waco, Tex. 2006 (doctoral dissertation, Baylor University).

Choi, *Understanding the literary structures of acrostic psalms*

Choi J., *Understanding the literary structures of acrostic psalms: an analysis of selected poems*, Stellenbosch 2013 (master thesis, Stellenbosch University).

Constas, *Weaving the body of God*

Constas N. P., *Weaving the body of God: Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the loom of the flesh*, JECS 3/2 (1995) 164–194.

Corrigan, *Visual polemics*

Corrigan A., *Visual polemics in the ninth-century Byzantine psalters: iconophile imagery in three ninth-century Byzantine psalters*, New York 1992.

Cutler, *Liturgical strata*

Cutler A., *Liturgical strata in the marginal psalters*, DOP 34–35 (1980–1981) 17–30.

Cutler, *The aristocratic psalters*

Cutler A., *The aristocratic psalters in Byzantium*, Paris 1984.

Cutler, *The Byzantine psalter*

Cutler A., *The Byzantine psalter: before and after Iconoclasm*, in: *Iconoclasm*, ed. J. Herrin, A. Bryer, Birmingham 1977.

Cutler, *The marginal Psalter in the Walters Art Gallery*

Cutler A., *The marginal Psalter in the Walters Art Gallery: a reconsideration*, *The Journal of the Walters Art Gallery* 35 (Baltimore 1977) 36–61.

Cvetković, *The living (and the) dead*

Cvetković B., *The living (and the) dead. Imagery of death in Byzantium and the Balkans*, IKON 4 (Rijeka 2011) 27–44.

Danielou, *From shadows to reality*

Danielou J., *From shadows to reality. Studies in the Biblical typology of the Fathers*, London 1960.

Davezac, *The Stuttgart Psalter*

Davezac B. M., *The Stuttgart Psalter: its pre-Carolingian sources and its place in Carolingian art*, New York 1971 (doctoral dissertation, Columbia University).

De' Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič*

De' Maffei F., *Di alcune miniature del Salterio Tomič con particolare riguardo alla parabola del Buon Samaritano nel suo rapporto con lo Sl. 4 di Monaco e altre redazioni in chiave allegorica*, in: *Atti dell' 8° Congresso internazionale di studi sull' alto medioevo*, Spoleto 1983, 91–125.

De Wald, *Vaticanus graecus 1927*

De Wald E. T., *The illustration in the manuscripts of the Septuagint III. Psalms and Odes 1: Vaticanus graecus 1927*, Princeton–London–Hague 1941.

Della Dora, *Landscape, nature, and the sacred*

Della Dora V., *Landscape, nature, and the sacred in Byzantium*, Cambridge 2016.

Der Nersessian, *A Psalter and New Testament*

Der Nersessian S., *A Psalter and New Testament manuscript at Dumbarton Oaks*, DOP 19 (1965) 153–183.

Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*

Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, II. Londres, Add. 19.352*, Paris 1970.

Der Nersessian, *L'illustration du Roman*

Der Nersessian S., *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937.

Der Nersessian, *Program*

Der Nersessian S., *Program and iconography of the frescoes of the parecclesion*, in: *The Kariye djami IV*, 305–349.

Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies*

Der Nersessian S., *The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images*, DOP 16 (1962) 197–228.

Der Serbische Psalter

Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek Munchen. Textband unter Mitarbeit von Suzy Dufrenne, Svetozar Radojčić, Rainer Stichel, Igor Ševčenko, ed. H. Belting, Wiesbaden, 1978–1983.

Diehl, *L'illustration du psautier*

Diehl Ch., *L'illustration du psautier dans l'art byzantine*, Journal des Savants (1907) 298–311.

Dimitrova, *The staging of the Passion scenes*

Dimitrova E., *The staging of the Passion scenes: a stylistic essay. Six paradigms from 14th century fresco painting*, Zograf 31 (2006–2007) 115–124.

Dudík, *Dějiny Moravy IV*

Dudík B., *Dějiny Moravy IV. Od roku 1173 až do roku 1197*, Praze 1878.

Dufrenne, *Le psautier de Bristol*

Dufrenne S., *Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, CA 14 (1964) 159–182.

Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs*

Dufrenne S., *L'illustrations des psautiers grecs du Moyen Age (Pantocrator 61, Paris. Grec. 20, British Museum Add. 40731)*, Paris 1966.

Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht*

Dufrenne S., *Les illustrations du psautier d'Utrecht*, Paris 1978.

Dufrenne, *Rayonnement des psautiers byzantins*

Dufrenne S., *Rayonnement des psautiers byzantins chez les Slaves du Sud*, in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art I*, ed. G. Rósz, Budapest 1972, 151–163.

Dufrenne, *Tableaux synoptiques*

Dufrenne S., *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

Dufrenne, Stichel, *Inhalt und Ikonographie*

Dufrenne S., Stichel R., *Inhalt und Ikonographie der Bilder*, in: *Der Serbische Psalter*, 179–270.

Dunn, *Wisdom editing in the Book of Psalms*

Dunn S., *Wisdom editing in the Book of Psalms: vocabulary, themes, and structures*, Milwaukee 2009 (doctoral dissertation, Marquette University).

Evangelatou, *The illustration of the ninth-century Byzantine marginal psalters* Evangelatou M., *The illustration of the ninth-century Byzantine marginal psalters: layers of meaning and their sources*, London 2002 (doctoral dissertation, University of London).

Evangelatou, *The purple thread of the flesh*

Evangelatou M., *The purple thread of the flesh: the theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of the Annunciation*, in: *Icon and word: the power of images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, ed. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2003, 261–279.

Evangelatou, *Threads of power*

Evangelatou M., *Threads of power. Clothing symbolism, human salvation, and female identity in the illustrated Homilies by Iakobos of Kokkinobaphos*, DOP 68 (2014) 241–323.

Evangelatou, *Word and image*

Evangelatou M., *Word and image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923)*, DOP 62 (2008) 113–197.

Evangelia Apocrypha

Evangelia Apocrypha. Adhibitis plurimis codicibus Graecis et Latinis maximum partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus, ed. C. Tischendorf, Lipsiae 1853.

Evans, *Praise and prophecy in the Psalter*

Evans C. A., *Praise and prophecy in the Psalter and in the New Testament*, in: *The Book of Psalms*, 551–579.

Five books of S. Irenaeus

Five books of S. Irenaeus bishop of Lyons againts heresies, trans. Rev. J. Keble, Oxford 1872.

Galavaris, *The illustrations of the liturgical homilies*

Galavaris G., *The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, N.J. 1969.

Garidis, *L'ange à cheval*

Garidis M., *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, *Byzantion* 42/1 (1972) 23–59.

Gärtner, *The historical Psalms*

Gärtner J., *The historical Psalms. A study of Psalms 78; 105; 106; 135, and 136 as key hermeneutical texts in the Psalter*, *Hebrew Bible and Ancient Israel* 4/4 (Tübingen 2015) 373–399.

Gillingham, *A journey of two Psalms*

Gillingham S., *A journey of two Psalms. The reception of Psalms 1 and 2 in Jewish and Christian tradition*, Oxford 2013.

Gillingham, *Psalms 105 and 106*

Gillingham S., *Psalms 105 and 106 and the participation in history through liturgy*, *Hebrew Bible and Ancient Israel* 4/4 (Tübingen 2015) 450–475.

Gillingham, *Psalms through the centuries*

Gillingham S., *Psalms through the centuries. A reception history commentary on Psalms 1–72 II*, Hoboken, NJ–Chichester, UK 2018.

Ginzberg, *The legends of the Jews I*

Ginzberg L., *The legends of the Jews I. Bible times and characters from the Creation to Jacob*, trans. H. Szold, Philadelphia 1913.

Ginzberg, *The legends of the Jews II*

Ginzberg L., *The legends of the Jews II. From Joseph to the Exodus*, trans. H. Szold, Philadelphia 1911.

Ginzberg, *The legends of the Jews III*

Ginzberg L., *The legends of the Jews III. From the Exodus to the death of Moses*, trans. P. Radin, Philadelphia 1911.

Ginzberg, *The legends of the Jews IV*

Ginzberg L., *The legends of the Jews IV. From Joshua to Esther*, trans. H. Szold, Philadelphia 1913.

Gligorijević-Maksimović, *Classical elements*

Gligorijević-Maksimović M., *Classical elements in the Serbian painting of the fourteenth century*, *Zbornik radova Vizantološkog institute* 44/2 (2007) 363–370.

Grabar, *Miniatures gréco-orientales*

Grabar A., *Miniatures gréco-orientales II. Un manuscrit des Homélies de Saint Jean Chrysostome à la bibliothèque Nationale d'Athènes (Atheniensis 211)*, *Seminarium Kondakovianum* 5 (1932) 259–298.

Grabar, *Quelques notes sur les psautiers*

Grabar A., *Quelques notes sur les psautiers illustres Byzantins du XIe siècle*, CA 15 (1965) 61–82.

Gravgaard, *Inscriptions of Old Testaments prophecies*

Gravgaard A. M., *Inscriptions of Old Testaments prophecies in Byzantine churches. A catalogue*, Copenhagen 1979.

Grevs, *Grčki mitovi*

Grevs R., *Grčki mitovi*, trans. G. Mitrinović-Omčikus, ed. J. Hristić, Beograd 1990.

Gunkel, *Introduction*

Gunkel H., *Introduction to Psalms. The genres of the religious lyric of Israel*, trans. J. D. Nogalski, Macon, GA 1998.

Gunkel, *The Psalms*

Gunkel H., *The Psalms. A form-critical introduction*, trans. T. M. Horner, Philadelphia 1967.

Havice, *The Hamilton psalter I–II*

Havice Ch., *The Hamilton psalter in Berlin. Kupferstichkabinett 78.A.9. I–II*, University Park 1978 (doctoral dissertation, Pennsylvania State University).

Havice, *The marginal miniatures in the Hamilton psalter*

Havice Ch., *The marginal miniatures in the Hamilton psalter (Kupferstichkabinett 78.A.9.)*, Jahrbuch der Berliner Museen 26 (Berlin 1984) 79–142.

Hellemo, *Adventus Domini*

Hellemo G., *Adventus Domini. Eschatological thought in 4th-century apses and catechesis*, Leiden – New York – København – Köln 1989.

Human, *'Praise beyond words'*

Human D. J., *'Praise beyond words': Psalm 150 as grand finale of the crescendo in the Psalter*, HTS Theologese Studies 60/1 (2011) 1–10.

Ikas, Lübbers, *Ein alter Handschriftenkatalog*

Ikas W. V., Lübbers B., *Ein alter Handschriftenkatalog im neuen Gewand. P. Coloman Sanftls Pioniertat digitalisiert*, Bibliotheksforum Bayern 3–4 (2009) 260–264.

Jagić, *Einleitung*

Jagić V., *Einleitung. Zwei illustrierte serbische Psalter*, in: Strzygowski, *Die Miniaturen*, IV–LXXXVII.

James, *Color*

James L., *Color and the Byzantine rainbow*, BMGS 15 (1991) 66–94.

Jensen, *Early Christian images*

Jensen R. M., *Early Christian images and exegesis*, in: *Picturing the Bible. The earliest Christian art*, ed. J. Spier, New Heaven – London 2008, 65–85.

Jensen, *Living water*

Jensen R. M., *Living water. Images, symbols, and settings of early Christian baptism*, Leiden–Boston 2011.

Jensen, *Understanding early Christian art*

Jensen R. M., *Understanding early Christian art*, London – New York 2000.

Jevtić, *Le nouvel ordre du monde*

Jevtić I., *Le nouvel ordre du monde ou l'image du cosmos à Lesnovo*, in: *The material and the ideal. Essays in medieval art and archaeology in honor of Jean-Michel Spieser*, ed. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leyden 2007, 129–148.

Johnson, *David in distress*

Johnson V. L., *David in distress. His portrait through the historical Psalms*, New York – London 2009.

Jones, *The Psalms of Asaph*

Jones Ch., *The Psalms of Asaph: a study of the function of a Psalm collection*, Waco, TX 2009, 143–191 (doctoral dissertation, Baylor University)

Kauffmann, *The Sainte-Chapelle lectionaries*

Kauffmann C. M., *The Sainte-Chapelle lectionaries and the illustration of the parables in the Middle Ages*, JWCI 67 (2004) 1–22.

Keel, *The symbolism of the Biblical world*

O. Keel, *The symbolism of the Biblical world. Ancient Near Eastern iconography and the Book of Psalms*, trans. T. J. Hallett, Winona Lake, IN 1997.

Klingbeil, *Yahweh fighting from heaven*

Klingbeil M., *Yahweh fighting from heaven. God as warrior and as God of heaven in the Hebrew Psalter and ancient Near Eastern iconography*, Freiburg–Göttingen 1999.

Knust, Wasserman, *The Biblical Odes*

Knust J., Wasserman T., *The Biblical Odes and the text of the christian Bible: a reconsideration of the impact of liturgical singing on the transmission of the Gospel of Luke*, JBL 133/2 (2014) 341–365.

Kominko, *The world of Kosmas*

M. Kominko, *The world of Kosmas. Illustrated Byzantine codices of the Christian Topography*, Cambridge 2013.

Kompendium der Gleichnisse Jesu

Kompendium der Gleichnisse Jesu, ed. R. Zimmermann et al., Gütersloh 2007.

Ladouceur, *Old testament prefigurations*

Ladouceur P., *Old testament prefigurations of the Mother of God*, St Vladimir's Theological Quarterly 50/1–2 (2006) 5–57.

Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge*

Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantine et en Occident I*, Bruxelles 1964.

Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ*

Lafontaine-Dosogne J., *Iconography of the cycle of the infancy of Christ*, in: *The Kariye djami IV*, 197–241.

Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the life of the Virgin*

Lafontaine-Dosogne J., *Iconography of the cycle of the life of the Virgin*, in: *The Kariye djami IV*, 161–194.

Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste*

Lafontaine-Dosogne J., *L'illustration de la premiere partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de la Kariye Djami*, Byzantion 54 (1984) 666–671.

Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge*

Lafontaine-Dosogne J., *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, in: *Дечани и византијска уметност*, 307–318.

Lewis, *The origin and character of God*

Lewis T. J., *The origin and character of God. Ancient Israelite religion through the lens of Divinity*, New York 2020.

Lixaceva, *The illumination of the Greek manuscript*

Lixaceva V. D., *The illumination of the Greek manuscript of the Akathistos hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429)*, DOP 26 (1972) 255–262.

Lowden, *Observations*

Lowden J., *Observations on illustrated byzantine psalters*, The Art Bulletin 70/2 (1988) 242–280.

Lowden, *The Octateuchs*

Lowden J., *The Octateuchs: a study in byzantine manuscript illustration*, Pennsylvania 1992.

Macaskill, *Paradise in the New Testament*

Macaskill G., *Paradise in the New Testament*, in: *Paradise in Antiquity*, 64–81.

Maguire, *Adam and the animals*

Maguire, *Adam and the animals: allegory and the literal sense in early Christian art*, DOP 41 (1987) 363–373.

Maguire, *Art and eloquence*

Maguire H., *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

Maguire, *Earth and ocean*

Maguire H., *Earth and ocean. The terrestrial world in early Byzantine art*, University Park – London 1987.

Maguire, *Nectar and illusion*

Maguire H., *Nectar and illusion. Nature in Byzantine art and literature*, New York 2012.

Maguire, “Pangs of labor without pain”

Maguire H., “Pangs of labor without pain”. *Observations on the iconography of Nativity in Byzantium*, in: *Byzantine religious culture. Studies in honor of Alice-Mary Talbot*, ed. D. F. Sullivan, Leiden 2012, 205–216.

Maguire, *Paradise withdrawn*

Maguire H., *Paradise withdrawn*, in: *Byzantine garden culture*, ed. A. Littlewood et al., Washington, DC 2002, 23–35.

Maguire, *The depiction of sorrow*

Maguire H., *The depiction of sorrow in Middle Byzantine art*, DOP 31 (1977) 123–174.

Maguire, *The iconography of Symeon with the Christ child*

Maguire H., *The iconography of Symeon with the Christ child in Byzantine art*, DOP 34 (1980–1981) 261–269.

Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse*

Mantas A. G., *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der Ostkirchlichen Kunst (5.–15. Jh.)*, Leiden 2010.

Mantas, *Representations of Christ’s parables*

Mantas A. G., *Representations of Christ’s parables in Serbian medieval churches: the case of Dečani*, Zograf 36 (2012) 131–141.

Mateos J., *Le Typicon*

Mateos J., *Le Typicon de la Grande Église. Ms.Sainte-Croix n°. 40, X^e siècle I–II*, Roma 1962.

McVey, *The domed church as microcosm*

McVey K. E., *The domed church as microcosm: literary roots of an architectural symbol*, DOP 37 (1983) 91–121

Mearns, *The canticles*

Mearns J., *The canticles of the Christian Church, Eastern and Western, in early and medieval times*, Cambridge 1914.

Millet, *Byzance et non l’Orient*

Millet G., *Byzance et non l’Orient*, Revue Archéologique 11 (Paris 1908) 171–189.

Millet, *La Dalmatique*

Millet G., *La Dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances*, Paris 1945.

Millet, *Recherches*

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

Moran, *Singers*

Moran N. K., *Singers in late Byzantine and Slavonic painting*, Leiden 1986.

Mother of God

Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine art, ed. M. Vassilaki, Milano 2000.

Moulton, Milligan, *The vocabulary of the Greek Testament*

Moulton J. H., Milligan G., *The vocabulary of the Greek Testament*, London 1929.

Nordström, *Rabbinische Einflüsse*

Nordström C., *Rabbinische Einflüsse auf einige Miniaturen des serbischen Psalters in München*, in: *Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses*, ed. F. Dölger und H.-G. Beck, München 1960, 416–421.

Nordström, *The water miracles of Moses*

Nordström C., *The water miracles of Moses in Jewish legend and byzantine art*, *Orientalia Suecana* 7 (Upsala 1959) 98–109.

Olkinuora, *Byzantine hymnography*

Olkinuora J. H., *Byzantine hymnography for the feast of the Entrance of the Theotokos. An intermedial approach*, Helsinki 2015.

On the Divine Liturgy

On the Divine Liturgy. St Germanus of Constantinople, ed. P. Meyendorff, New York 1984.

Openshaw, *Weapons in the daily battle*

Openshaw K. M., *Weapons in the daily battle: images of the conquest of evil in the early medieval psalter*, *The Art Bulletin* 75/1 (1993) 17–38.

Origen. Homilies on Luke

Origen. Homilies on Luke, fragments on Luke, trans. L. T. Lienhard, ed. T. P. Halton et al., Washington, DC 1996.

Palmer, *Expressions of sacred space*

Palmer M. J., *Expressions of sacred space: temple architecture in the ancient Near East*, Pretoria 2012 (doctoral dissertation, University of South Africa).

Papastavrou, *Recherche*

Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantine et occidental du XI^e au XV^e siècle. L'Annonciation*, Venice 2007.

Paradise in Antiquity

Paradise in Antiquity. Jewish and Christian views, ed. M. Bockmuehl, G. G. Stroumsa, Cambridge 2010.

Parani, *Reconstructing the reality of images*

Parani M. G., *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries)*, Leiden–Boston 2003.

Parpulov, *Psalters and personal piety in Byzantium*

Parpulov G. R., *Psalters and personal piety in Byzantium*, in: *The Old Testament in Byzantium*, ed. P. Magdalino, R. Nelson, Washington, DC 2010, 77–106.

Parpulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*

Parpulov G. R., *Toward a history of Byzantine Psalters (ca. 850–1350 AD)*, Plovdiv 2014.

Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*

Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.

Peers, *Sacred shock*

Peers G., *Sacred shock. Framing visual experience in Byzantium*, University Park, Pa. 2004.

Pejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*

Pejović R., *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, Beograd 2005.

Peltomaa, *The image of the Virgin*

Peltomaa L. M., *The image of the Virgin in the Acathistos Hymn*, Leiden 2001.

Personification in the Greek world

Personification in the Greek world. From Antiquity to Byzantium, ed. E. Stafford, J. Herrin, London – New York 2005.

Popovich, *Personifications*

Popovich Lj. D., *Personifications in paleogan art (1261–1453)*, Washington, DC 1963 (doctoral dissertation, Bryn Mawr Collage).

Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska: Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš*, Wien 1997.

Psalms 1–50

Psalms 1–50, ed. C. A. Blaising, C. S. Hardin, Downers Grove, IL 2008.

Psalms 51–150

Psalms 51–150, ed. Q. F. Wesselschmidt, Downers Grove, IL 2007.

Psalms in community

Psalms in community. Jewish and Christian textual, liturgical and artistic traditions, ed. H. W. Attridge, M. E. Fassler, Leiden-Boston 2004.

Psalm verses of the orthodox liturgy

Psalm verses of the orthodox liturgy: according to the Greek and Slav usages, ed. M. G. Farrow, Torrance, CA 1997.

Pseudo-Kodinos

Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan court: offices and ceremonies, ed. R. Macrides, J. A. Munitiz, D. Angelov, Farnham–Burlington 2013.

Radojčić, *Der Stil*

Radojčić S., *Der Stil der Miniaturen und die Künstler*, in: *Der Serbische Psalter*, 271–298.

Radojčić, *Stare srpske minijature*

Radojčić S., *Stare srpske minijature*, Beograd 1950.

Roukema, *The Good Samaritan*

Roukema R., *The Good Samaritan in ancient Christianity*, VC 58/1 (2004) 56–74.

Sanftl, *Catalogus veterum codicum manuscriptorum ad S. Emmeram*

Sanftl C., *Catalogus veterum codicum manuscriptorum ad S. Emmeram. Ratisbonae cura, labore ac studio Colomanni Sanftl ibidem monachi. Anno 1809. Pars I. SS. Biblia et interpretes, SS. Patres aliique scriptores ecclesiastici usque ad saeculum XII, theologia, ascesis, liturgia, concilia, ius ecclesiasticum et civile*, S. Emeream 1809.

Schiemenz, *A new look*

Schiemenz G. P., *A new look at the narthex paintings at Lesnovo*, Byzantion 82 (2012) 347–396.

Schiemenz, *The faithful with two-edged swords*

Schiemenz G. P., *The faithful with two-edged swords in their hands. The illustration of Psalm 149, 6 in St. John's cathedral in Nicosia*, Ἐπετηρίδα Κέντρου Μελετῶν Ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου 10 (Λευκωσία 2013) 1–38.

Schiller, *The Passion*

Schiller G., *Iconography of Christian art II. The Passion of Jesus Christ*, trans. J. Seligman, London 1972.

Schoedel, *Scripture and the seventy-two heavens*

Schoedel W. R., *Scripture and the seventy-two heavens of The first Apocalypse of James*, Novum Testamentum 12/2 (1970) 118–129.

Shedd N. L., *The beheading of John the Baptist in the first three centuries: memory, violence, and reception*, London 2019 (doctoral dissertation, St. Mary's University).

Spatharakis, *The pictorial cycles*

Spatharakis I., *The pictorial cycles of the Akathistos hymn for the Virgin*, Leiden 2005.

Starodubcev, *Sticheron "What shall we offer you, Christ"*

Starodubcev T., *Sticheron "What shall we offer you, Christ". A description and a painting*, CB 31 (2000) 21–37.

Stichel, *Außerkanonische Elemente*

Stichel R., *Außerkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 69 (1974) 159–181.

Stichel, *Scenes from the life of king David*

Stichel R., *Scenes from the life of king David in Dura Europos and in Byzantine art*, in: *The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic art*, ed. B. Kühnel, Jerusalem 1998, 100–116.

Stichel, *Studien*

Stichel R., *Studien zum Verhältnis von Text und Bild Spät- und Nachtbyzantinischer Vergänglichkeits-darstellungen*, Vienna 1971.

Stichel, *Zur Stellung der Handschrift*

Stichel R., *Zur Stellung der Handschrift innerhalb der Byzantinischen Psalter*, in: *Der Serbische Psalter*, 173–178.

Strzygowski, *Die Miniaturen*

Strzygowski J., *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Konigl. Hof- und Staatsbibliothek in München nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der Syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht (mit einer Einleitung vom V. Jagić)*, Wien 1906.

Subramanian, *The prophetic reading of the Psalms*

Subramanian J. S., *The prophetic reading of the Psalms in the Synoptic Gospels, in the context of second temple Judaism*, Hamilton, ON 2002 (doctoral dissertation, McMaster University).

Ševčenko, *Beschreibung und Geschichte*

Ševčenko I., *Beschreibung und Geschichte der Handschrift*, in: *Der Serbische Psalter*, 21–53.

Ševčenko, *Das Verhältnis*

Ševčenko I., *Das Verhältnis des Münchener Psalters zu den Psaltern aus Oxford und Belgrad*, in: *Der Serbische Psalter*, 165–172.

Ševčenko, *Die Bildlegenden*

Ševčenko I., *Die Bildlegenden*, in: *Der Serbische Psalter*, 83–164.

Ševčenko, *Die Psalmentitel*

Ševčenko I., *Die Psalmentitel*, in: *Der Serbische Psalter*, 55–82.

Ševčenko, *The life of saint Nicholas*

Ševčenko N. P., *The life of saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983.

Taft, *The Great Entrance*

Taft R. F., *The Great Entrance. A history of the Transfer of Gifts and other preanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1975.

Taft, *The Liturgy of the hours*

Taft R. F., *The Liturgy of the hours in East and West*, Collegeville 1993.

The Barberini Psalter

The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372, ed. J. Anderson et al., Zürich – New York 1989.

The Book of Psalms

The Book of Psalms. Composition and reception, ed. P. W. Flint, P. D. Miller, Leiden–Boston 2005.

The homilies of Photius

The homilies of Photius, patriarch of Constantinople, trans. C. Mango, Cambridge, MA 1958.

The homilies of Saint Jerome I

The homilies of Saint Jerome I, trans. sister M. L. Ewald, Washington, DC 1964.

The Kariye Djami IV

The Kariye Djami IV. Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975.

The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I

The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The illuminated Greek manuscripts I. From the ninth to the twelfth century, ed. K. Weitzmann, G. Galavaris, Princeton 1990.

Theodoret of Cyrus, 1–72

Theodoret of Cyrus. Commentary on the Psalms, 1–72, ed. Th. P. Halton, trans. R. C. Hill, Washington, DC 2000.

Theodoret of Cyrus, 73–150

Theodoret of Cyrus. Commentary on the Psalms, 73–150, ed. Th. P. Halton, trans. R. C. Hill, Washington, DC 2001.

Thomas, *Codices manuscript Bibliothecae Regiae Monacensis VII*

Thomas G. M., *Codices manuscript Bibliothecae Regiae Monacensis VII. Gallici, Hispanici, Italici, Anglici, Suecici, Danici, Slavici, Esthnici, Hungarici descripti*, München 1858.

Tikkanen, *Die Psalterillustration*

Tikkanen J. J., *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors 1895.

Todić, *Anapeson*

B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, *Byzantion* 64/1 (1994) 134–165.

Trypanis, *Fourteen early Byzantine cantica*

Trypanis C. A., *Fourteen early Byzantine cantica*, Wien 1968.

Tsuji, *Descrution des portes*

Tsuji S. G., *Descrution des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis: à propos des illustrations du Psaume 23, 7–10 et du Psaume 117, 19–20*, *CA* 31 (1983) 5–33.

Underwood, *Some problems*

Underwood P. A., *Some problems in programs and iconography of Ministry cycles*, in: *The Kariye Djami IV*, 245–302.

Underwood, *The Fountain of life*

Underwood P. A., *The Fountain of life in manuscripts of the Gospels*, *DOP* 5 (1950) 43–138.

Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*

Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne. Florence, Laur. VI. 23*, Paris 1971.

Velmans, *Infiltrations occidentales*

Velmans T., *Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIV^e et au début du XV^e siècle*, in: *Moravska škola i njeno doba*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1972, 37–48.

Velmans, *Une illustration inedited de l'Acathiste*

Velmans T., *Une illustration inedited de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, *Cahiers Archéologiques* 22 (1972) 131–165.

Villanueva, *The 'uncertainty of a hearing'*

F. G. Villanueva, *The 'uncertainty of a hearing'. A study of the sudden change of mood in the individual lament psalms*, Bristol 2007 (doctoral dissertation, University of Bristol).

Vincent, *From Sinai to Jerusalem*

Vincent M. A., *From Sinai to Jerusalem: a study of the Hebrew text of Psalm 68*, Durham 2001 (doctoral dissertation, The University of Durham).

Von Aretin, *Beyträge zur Geschichte und Literatur IV*

Von Aretin I. Ch. F., *Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München IV*, München 1805.

Walter, *Art and ritual*

Walter, *Art and ritual of the Byzantine church*, ed. R. Cormack, London 1982.

Walter, *Christological themes*

Walter C., *Christological themes in the Byzantine marginal psalters from the ninth to the eleventh century*, REB 44 (1986) 269–287.

Walter, *Iconography of the prophet Habakkuk*

Walter Ch., *Iconography of the prophet Habakkuk*, REB 47 (1989) 251–260.

Walter, “*Later-day*” saints

Walter C., “*Later-day*” saints and the image of Christ in the ninth-century byzantine marginal psalters, REB 45 (1987) 205–222.

Walter, *The significance of unction*

Walter C., *The significance of unction in Byzantine iconography*, BMGS 2/1 (1976) 53–73.

Wander, *The Cyprus plates*

Wander S. H., *The Cyprus plates: the story of David and Goliath*, Metropolitan Museum Journal 8 (1973) 89–104.

Weitzmann, *Ancient book illumination*

Weitzmann K., *Ancient book illumination*, Cambridge, Mass. 1959.

Weitzmann, *Illustrations in roll and codex*

Weitzmann K., *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustrations*, Princeton 1970.

Weitzmann, *Prolegomena*

Weitzmann K., *Prolegomena to a study of the Cyprus plates*, Metropolitan Museum Journal 3 (1970) 97–111.

Weitzmann, *Sacra Parallela*

Weitzmann K., *The miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979.

Weitzmann, *Studies*

Weitzmann K., *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago–London 1971.

Weitzmann, *The Ode pictures*

Weitzmann K., *The Ode pictures of the aristocratic Psalter recension*, DOP 30 (1976) 67–84.

The place of book illumination

Weitzmann K. et al., *The place of book illumination in Byzantine art*, Princeton 1975.

Weitzmann, *The Psalter Vatopedi*

Weitzmann K., *The Psalter Vatopedi 761: its place in the aristocratic Psalter recension*, The Journal of the Walters Art Gallery 10 (1947) 20–51.

Weitzmann, *The Sinai Psalter cod. 48*

Weitzmann K., *The Sinai Psalter cod. 48 with marginal illustrations and three leaves in Leningrad*, in: idem, *Byzantine liturgical Psalters and Gospels*, London 1980.

Weitzmann, *The study of Byzantine book illumination*

Weitzmann K., *The study of Byzantine book illumination, past, present and future*, in: *The place of book illumination*, 1–60.

Welch, *The Good Samaritan*

Welch J. W., *The Good Samaritan: a type and shadow of the plan of salvation*, *BYU Studies Quarterly* 38/2 (1999) 51–115.

Westermann, *Praise and lament*

Westermann C., *Praise and lament in the psalms*, Atlanta 1981.

Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*

Weyl Carr A., *Illuminated musical manuscripts in Byzantium: a note on the late twelfth century*, *Gesta* 28/1 (New York 1989) 41–52.

Xeravits, *The reception of the figure of David*

Xeravits G. G., *The reception of the figure of David in late Antique synagogue art*, in: *Figures who shape Scriptures, Scriptures that shape figures. Essays in honour of Benjamin G. Wright III*, ed. G. G. Xeravits, G. Schmidt Goering, Berlin–Boston 2018, 71–90.

Zarras, *The iconographical cycle of the Eothina Gospel*

Zarras N., *The iconographical cycle of the Eothina Gospel periscopes in churches from the reign of king Milutin*, *Zograf* 31 (2006–2007) 95–112.

Zarras, *The Passion cycle*

Zarras N., *The Passion cycle in Staro Nagoričino*, *JÖB* 60 (2010) 181–213.

Κατσελακη, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού*

Κατσελακη Α., *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος αι.–15ος αι.)*, *ΔΧΑΕ* 19/4 (1996–1997) 167–200.

Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*

Παπαμαστοράκης Τ., *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.

Τουτός, Φουστέρης, *Ευρετήριο των μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους*

Τουτός Ν., Φουστέρης Γ., *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος–17ος αιώνας*, Αθήνα 2010.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

- Сл. 1. Предња страна повеза Минхенског псалтира (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*)
- Сл. 2. Предња страна повеза Минхенског псалтира (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*)
- Сл. 3. Први заштитни лист Минхенског псалтира са историјским записима (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. I^r*)
- Сл. 4. Први заштитни лист Минхенског псалтира са историјским записима (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. I^v*)
- Сл. 5. Први лист Минхенског псалтира са историјским записима (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 1^r*)
- Сл. 6. *Чаша смрти* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 1^v*)
- Сл. 7. *Човек на самртничком одру и Смрт* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352, fol. 155^v*)
- Сл. 8. *Човек на самртничком одру и Смрт* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Barb. Gr. 372, fol. 199^r*)
- Сл. 9. *Чаша смрти* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 3^r*)
- Сл. 10. *Смрт монаха и Мерење душе* (Атос, Манастир Дионисијат, *Cod. Dionysiou 65, fol. 11^v*)
- Сл. 11. *Човек и једнорог и Кости обнажене* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 2^r*)
- Сл. 12. *Парабола о човеку и једнорогу* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352, fol. 182^v*)
- Сл. 13. *Парабола о човеку и једнорогу* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Barb. Gr. 372, fol. 237^v*)
- Сл. 14. *Парабола о човеку и једнорогу* (Богородица Љевишка у Призрену)
- Сл. 15. *Уздизање саула на царски престо* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 2^v*)
- Сл. 16. *Сусрет Самуила и Саула у Јерусалиму* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 333, fol. 13^v*)

- Сл. 17. *Пророк Самуило помазује Давида за цара* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 3^r)
- Сл. 18. *Помазање Давидово* (Њујорк, Метрополитен музеј, *Inv. no. 17.190.398*)
- Сл. 19. *Помазање Давидово* Хлудовског (Москва, Државни историјски музеј, *129d*, fol. 89^r)
- Сл. 20. *Велможе се клањају цару Давиду* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 3^v)
- Сл. 21. *Цар Давид и четворица певачких начелника стварају псалме* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 4^v)
- Сл. 22. *Цар Давид и певачки начелници стварају псалме* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 342*, fol. 24^v)
- Сл. 23. *Цар Давид и певачки начелници стварају псалме* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. gr. 699*, fol. 63^v)
- Сл. 24. *Хор песмом одговара цару Давиду и певачким начелницима* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 5^r)
- Сл. 25. *Цар Давид пише псалме надахнут Светим Духом* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 7^v)
- Сл. 26. *Заставица на почетку текста Пс 1* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 8^r)
- Сл. 27. *Ауторски портрет цара Давида* (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 139*, fol. 1^v)
- Сл. 28. *Јосиф из Ариматеје са плаштаницом за Христов погреб и Дрво живота са праведницима* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 8^v)
- Сл. 29. *Јосиф Ариматејски моли Пилата да сахрани тело Христово* (Штутгарт, Државна библиотека Виртемберг, *Cod. 23*, fol. 2^r)
- Сл. 30. *Земаљски безбожнички владари* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 9^r)
- Сл. 31. *Хапшење Христово и Суђење Христу пред Синедрионом* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 9^v)
- Сл. 32. *Авесалом гони Давида* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 10^v)

- Сл. 33. *Давид се скрива у пећини од сина Авесалома* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 11^r*)
- Сл. 34. *Авесалом гони Давида* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 6^v*)
- Сл. 35. *Приуговорљени престо* Пс 8: 1 (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 14^v*)
- Сл. 36. *Улазак Христов у Јерусалим* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 15^r*)
- Сл. 37. *Улазак Христов у Јерусалим* (Росано, Диоцезански музеј, *Codex Purpureus Rossanensis Σ, fol. 1^v*)
- Сл. 38. *Христос Праведни судија* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 15^v*)
- Сл. 39. *Пантократор на престолу* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352, fol. 8^r*)
- Сл. 40. *Молитва Давида Господу са лаутом* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 19^r*)
- Сл. 41. *Каматник* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 21^r*)
- Сл. 42. *Каматник* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1927, fol. 20^r*)
- Сл. 43. *Јулијан сакупљач пореза* (Синај, Манастир Свете Катарине, *Sinai. Gr. 339, fol. 73^v*)
- Сл. 44. *Саул гони Давида и Молитва Давидова* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 23^v*)
- Сл. 45. *Молитва Давидова* (Москва, Државни историјски музеј, *129d, fol. 13^v*)
- Сл. 46. *Саул гони Давида и Молитва Давидова* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 25^v*)
- Сл. 47. *Силазак Светог Духа на апостоле* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 27^r*)
- Сл. 48. *Силазак Светог Духа на апостоле* (Свети Илија у Руденици)
- Сл. 49. *Мисија апостола* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 40731, fol. 31^r*)
- Сл. 50. *Силазак Светог Духа на апостоле* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 30^r*)

- Сл. 51. *Молитва Давидова Господу пред црквом* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 28^v)
- Сл. 52. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 31^v)
- Сл. 53. *Распеће Христово и Подела Христових хаљина* (Христ Пантократор у Дечанима)
- Сл. 54. *Распеће Христово* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 35^v)
- Сл. 55. *Подела Христових хаљина* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 36^r)
- Сл. 56. *Господње устројство Васељене* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 33^r)
- Сл. 57. *Рука Господња са праведницима* (Света Тројица у манастиру Ресави)
- Сл. 58. *Стварање флоре* (Христос Пантократор у манастиру Дечани)
- Сл. 59. *Силазак у Ад* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 34^r)
- Сл. 60. *Мапа Васељене* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352*, fol. 25^r)
- Сл. 61. *Подизање Христа Цара Славе на небо* (Москва, Државни историјски музеј, *129д*, fol. 22^r)
- Сл. 62. *Силазак у Ад* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 38^v)
- Сл. 63. *Јевреји приносе жртву Господу* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 38^r)
- Сл. 64. *Приношење жртве Господу* (Штутгарт, Државна библиотека Виртемберг, *Cod. 23*, fol. 35^r)
- Сл. 65. *Јевреји приносе жртву Господу* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 45^r)
- Сл. 66. *Сусрет Давида и свештеника Ахимелеха* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 43^v)
- Сл. 67. *Давид пред Авимелехом* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 40731*, fol. 52^v)
- Сл. 68. *Давид пред Ахимелехом и Давид пред царем Ахисом* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 333*, fol. 28^v)

- Сл. 69. *Сусрет Давида и свештеника Ахимелеха* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 53^r)
- Сл. 70. *Молитва преподобних* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 52^r)
- Сл. 71. *Молитва преподобних* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 66^r)
- Сл. 72. *Молитва Давидова и јелен на извору воде* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 54^v)
- Сл. 73. *Молитва Давидова и јелен на извору воде* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352*, fol. 51^r)
- Сл. 74. *Молитва Давидова и јелен на извору воде* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 69^v)
- Сл. 75. *Представи се Царица (Царска лоза Христова у Давиду и Богородици)* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 58^v)
- Сл. 76. *Царски Деизис* (Свети Димитрије у Марковом манастиру)
- Сл. 77. *Ваведјење Богородице* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 59^r)
- Сл. 78. *Благовести* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Barb. Gr. 372*, fol. 78^v)
- Сл. 79. *Ваведјење Богородице* (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *1252 F VI*, fol. 62^v)
- Сл. 80. *Хорови светих мученика овенчани венцима непропадљивости* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 60^r)
- Сл. 81. *Хорови светих мученика* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 76^r)
- Сл. 82. *Вазнесење Христово* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 61^r)
- Сл. 83. *Христов улазак у храм* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 62^r)
- Сл. 84. *Христов улазак у храм* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 78^v)
- Сл. 85. *Учитељства светих отаца цркве* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 63^r)
- Сл. 86. *Учитељства светог Јована Златоустог* (Свети Арханђел Михаило у Леснову)
- Сл. 87. *Учитељства светог Јована Златоустог и Рођење Богородице* (Свети Јован Богослов у манастиру Поганово)

- Сл. 88. Портрет Јована Златоустог (Москва, Државни историјски музеј, 129d, fol. 47^v)
- Сл. 90. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 66^r)
- Сл. 9љ. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (Париз, Национална библиотека Француске, *Par. Gr. 510*, fol. 143^v)
- Сл. 92. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 333*, fol. 50^v)
- Сл. 93. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352*, fol. 63^v)
- Сл. 94. *Прекор пророка Натана и Покајање Давидово* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 84^r)
- Сл. 95. *Саул и Доиг и Саулова војска и Доиг одлазе да убију Ахимелеха и свештенике Господње* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 67^v)
- Сл. 96. *Давид на престолу у кући Авимелеховој (Давид прима вести о Сауловом и Доиковом покољу Ахимелеха и свештеника Господњих)* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 68^r)
- Сл. 97. *Саул на престолу са Доиком Идумејцем и Молитва цара Давида* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Barb. Gr. 372*, fol. 88^v)
- Сл. 98. *Давид на престолу у кући Авимелеховој (Давид прима вести о Сауловом и Доиковом покољу Ахимелеха и свештеника Господњих)* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 86^r)
- Сл. 99. *Саул и Зифеји* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 69^v)
- Сл. 100. *Цар Давид у палати* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 70^r)
- Сл. 101. *Хапшење Давидово и Давид у филестинском граду Гат* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 72^v)
- Сл. 102. *Хапшење Давидово* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 91^r)
- Сл. 103. *Хапшење Давидово и Хапшење Христово* (Москва, Државни историјски музеј, 129d, fol. 54^v)
- Сл. 104. *Саул прогања Давида који се крије у пећини* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 73^v)

- Сл. 105. *Саул прогања Давида* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1927*, fol. 100^r)
- Сл. 106. *Војска опкољава Давида у његовом дому* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 75^v)
- Сл. 107. *Војска опкољава Давида у његовом дому* (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *1252 F VI*, fol. 78^r)
- Сл. 108. *Војска опкољава Давида у његовом дому* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 95^r)
- Сл. 109. *Давидова војска спаљује град Јерг* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 77^v)
- Сл. 110. *Победа Јоава и његове војске* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 78^r)
- Сл. 111. *Победа Јоава и његове војске* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 333*, fol. 48^r)
- Сл. 112. *Давидова молитва у јудејској пустињи Идумеје* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 80^r)
- Сл. 113. *Давидова молитва у јудејској пустињи Идумеје* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 100^v)
- Сл. 114. *Химна пророка Јеремије и народа Јерусалима Господу* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 81^v)
- Сл. 115. *Пророци Јеремија и Језекиљ пред Сионом* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352*, fol. 79^r)
- Сл. 116. *Пророк Јеремије и народ Јерусалима напуштају Вавилон* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 103^r)
- Сл. 117. *Успење Богородице* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 82^v)
- Сл. 118. *Успење Богородице* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 104^v)
- Сл. 119. *Силазак у Ад* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 84^v)
- Сл. 120. *Богородица Гора* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 85^v)
- Сл. 121. *Пут на Голготу (Христос говори јерусалимским женама да не плачу за њим)* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 88^v)

- Сл. 122. *Утврђивање крста на Голготи и Распети Христос одбија да пије оцат* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 89^r)
- Сл. 123. *Суђење Христу и Пут на Голготу* (Фиренца, Библиотека Медичи Лауренцијана, *Laur. Plut. VI 23*, fol. 161^r)
- Сл. 124. *Рођење Христово* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 92^v)
- Сл. 125. *Геддеон пророкује Инкарнацију* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 40731*, fol. 115^r)
- Сл. 126. *Рођење Христово* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 118^v)
- Сл. 127. *Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама и серафимима* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 97^v)
- Сл. 128. *Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама и серафимима и уснули лавић Јуде* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 98^r)
- Сл. 129. *Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама* (Преподобни Давид у манастиру Латому у Солуну)
- Сл. 130. *Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама* (Краљева црква у Студеници)
- Сл. 131. *Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама* (Погановска икона)
- Сл. 132. *Визија Господа окруженог апокалиптичним животињама* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 129^r)
- Сл. 133. *Пророк Мојсије подучава народ Израиља Законима Господњим* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 99^v)
- Сл. 134. *Прелазак преко Црвеног мора* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 101^r)
- Сл. 135. *Дванаест извора воде у Елиму* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 102^r)
- Сл. 136. *Народ се буни противу Мојсија* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 102^v)
- Сл. 137. *Јевреји се госте, а гнев Господњи се спушта на њих* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 103^r)

- Сл. 138. *Десет египатских пошасти – грѝд, жабе и уши* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 104^v)
- Сл. 139. *Десет египатских пошасти – грѝд* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 105^r)
- Сл. 140. *Разарање јерусалимског храма* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 106^v)
- Сл. 141. *Покољ седам Макабејаца* (Москва, Државни историјски музеј, 129д, fol. 79^r)
- Сл. 142. *Геденон кажњава мадијанске владаре* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 111^r)
- Сл. 143. *Пострадали Мадијанци* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Barb. Gr. 372*, fol. 143^v)
- Сл. 144. *Преображење Христово* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 116^v)
- Сл. 145. *Преображење Христово* (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, 1252 F VI, fol. 123^r)
- Сл. 146. *Молитва пророка Мојсија* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 119^r)
- Сл. 147. *Молитва пророка Мојсија* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1927*, fol. 167^r)
- Сл. 148. *Изградња храма у присуству Давида музичара* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 124^v)
- Сл. 149. *Изградња храма у присуству Давида музичара* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 163^v)
- Сл. 150. *Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израшља Законима Господњим* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 127^r)
- Сл. 151. *Пророци Мојсије и Арон подучавају народ Израшља Законима Господњим* (Москва, Државни историјски музеј, ГИМ. 2752, fol. 167^r)
- Сл. 152. *Молитва просјакова* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 128^v)
- Сл. 153. *Молитва просјакова* (Москва, Државни историјски музеј, 129д, fol. 100^r)
- Сл. 154. *Молитва просјакова* (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, 1252 F VI, fol. 139^r)

- Сл. 155. *Људи копају и ору земљу* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 131^v)
- Сл. 156. *Земља, гора, вода, животиње и птице* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 132^r)
- Сл. 157. *Земља, море, барка и становници воде* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 133^r)
- Сл. 158. *Земља, горе, море, барка, животиње и птице, људи копају и ору земљу* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 174^r)
- Сл. 159. *Жртва Аврамова* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 134^v)
- Сл. 160. *Тријумф праведног Јосифа – Фараон поставља Јосифа за намесника Египта* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 135^r)
- Сл. 161. *Тријумф праведног Јосифа – Јосиф влада свом земљом мисирском* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 135^v)
- Сл. 162. *Долазак Јакова и Израиља у Египат* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 136^r)
- Сл. 163. *Грџд и огањ падају на Египат и Смрт свих прворођених Мисираца* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 137^r)
- Сл. 164. *Прелазак преко Црвеног мора* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 137^v)
- Сл. 165. *Тријумф праведног Јосифа – Јосиф влада свом земљом мисирском* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 179^r)
- Сл. 166. *Долазак Јакова и Израиља у Египат* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 179^v)
- Сл. 167. *Земља прождире Датана* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 139^r)
- Сл. 168. *Пламен сажиге грешнике* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 139^v)
- Сл. 169. *Мојсије прима Таблице закона и Јевреји топе злато за ливење телета* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 140^r)

- Сл. 170. *Финес убија грешнике* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 141^r)
- Сл. 171. *Земља гута Датана и његове састрадалнике и Мојсије разбија таблице закона* (Лондон, Британска библиотека, *Add. 19352*, fol. 143^v)
- Сл. 172. *Јевреји се клањају кипу моавитског бога Велфегора и Финес пробада копљем љубавнике Замрију и Хазвију* (Москва, Државни историјски музеј, *129d*, fol. 109^v)
- Сл. 173. *Света Тројица* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 146^v)
- Сл. 174. *Света Тројица* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 394*, fol. 37^r)
- Сл. 175. *Света Тројица* (Панагија Кубелидики у Костуру)
- Сл. 176. *Света Тројица* (Богородичина црква у Матеичу)
- Сл. 177. *Анђеоски образ светог Јована Претече Кефалофороса са крилима* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 148^r)
- Сл. 178. *Иродова гозбе, Салома са Претечином главом на пладњу и Усековање светог Јована* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 194^v)
- Сл. 179. *Крштење Христово* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 149^r)
- Сл. 180. *Крштење Христово* (Санкт Петербург, Руска национална библиотека, *1252 F VI*, fol. 162^r)
- Сл. 181. *Блага смрт праведника и љута смрт грешника* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 153^r)
- Сл. 182. *Христос Премудрост Речи Господње ствара Адама* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 157^r)
- Сл. 183. *Христос Прворођени спасава Адама* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 160^r)
- Сл. 184. *Давид покрај умрлих праведника* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 202^r)
- Сл. 185. *Господ ствара Адама* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 208^r)
- Сл. 186. *Господ удахњује живот Адаму* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 213^r)

- Сл. 187. *Рођење пресвете Богородице* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 167^r)
- Сл. 188. *Рођење пресвете Богородице* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 223^v)
- Сл. 189. *Хвалите име Господње – Приношење хвале Господу на празничном јутрењу са полијелејем* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 168^v)
- Сл. 190. *Хвалите име Господње* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 226^r)
- Сл. 191. *Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 168^v)
- Сл. 192. *Тужбалица Јевреја на рекама вавилонским* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 229^r)
- Сл. 193. *Анђео Господњи штити цара Давида од Авесаломове војске* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 175^v)
- Сл. 194. *Хапшење Давидово* (Ватикан, Ватиканска библиотека, *Vat. Gr. 1927*, fol. 98^v)
- Сл. 195. *Небеске творевине славе Господа (Седам небеса)* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 181^r)
- Сл. 196. *Земаљске творевине славе Господа* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 181^v)
- Сл. 197. *Цареви и народ и кнезови и судије славе Господа и Моци и девојке и старци и деца славе Господа* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 182^r)
- Сл. 198. *Сабор светих и народа Израиља слави Господа у храму* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 182^v)
- Сл. 199. *Група ратника* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 183^r)
- Сл. 200. *Окивање царева и велможа* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 183^v)
- Сл. 201. *Свети мученици славе Господа* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 184^r)
- Сл. 202. *Народ слави Господа музиком и игром* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 184^v)

- Сл. 203. *Све што дише нека хвали Господа* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 185^f*)
- Сл. 204. Апокрифни псалом 151 – *Давидова младост* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 186^f*)
- Сл. 205. Прва библијска ода – *Мирјам игра коло с девојкама Израиља* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 186^v*)
- Сл. 206. Друга библијска ода – *Израиљци граде архитектонско здање својом крвљу* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 190^r*)
- Сл. 207. Друга библијска ода – *Израиљци граде архитектонско здање својом крвљу* ((Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 190^r*)
- Сл. 208. Друга библијска песма – *Христос Старац Дана* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 192^f*)
- Сл. 209. Трећа библијска ода – *Песма пророчице Ане, мајке Самуилове* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 192^v*)
- Сл. 210. Четврта библијска ода – *Молитва пророка Авакума* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 194^f*)
- Сл. 211. Пета библијска ода – *Анђео храни пророка Исаију ужареним угаљем* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 195^v*)
- Сл. 212. Шеста библијска ода – *Пророка Јону гута кит* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 197^f*)
- Сл. 213. Седма библијска ода – *Тројица младића у пећи огњеној* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 197^f*)
- Сл. 214. Осма библијска ода – *Пророк Авакум доноси храну пророку Данилу у лављој пећини* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 201^r*)
- Сл. 215. Девета библијска ода – *Благовести Богородици и Сусрет Марије и Јелисавете* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 201^v*) (сл. 215)
- Сл. 216. Девета библијска ода – *Рођење Јована Крститеља* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 202^v*)
- Сл. 217. *Путовање човека из Јерусалима у Јерихон и Разбојници батинају човека на путу* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 203^v*)

Сл. 218. *Јеврејски свештеник и Левит пролазе покрај рањеног путника* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 204^r*)

Сл. 219. *Милосрдни Самарјанин-Христос вида ране страдалом путнику, Милосрдни Самарјанин-Христос носи страдалог путника у гостионицу и Милосрдни Самарјанин-Христос плаћа крчмару да брине о страдалом путнику* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 204^v*)

Сл. 220. *Парабола о милосрдном Самарјанину* (Росано, Диоцезански музеј, *Codex Purpureus Rossanensis Σ, fol. 7^v*)

Сл. 221. *Парабола о милосрдном Самарјанину* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 272^v*)

Сл. Почетак текста самогласне стихире *Као из Јерусалима* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 273^r*)

Сл. 223. *Парабола о милосрдном Самарјанину* (Христос Пантократор у манастиру Дечани)

Сл. 224. *Парабола о милосрдном Самарјанину* (Христос Пантократор у манастиру Дечани)

Сл. 225. Први икос – *Благовести Богородици* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 210^v*)

Сл. 226. Први кондак – *Благовести Богородици* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 211^r*)

Сл. 227. Други икос – *Благовести Богородици на бунару* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 211^v*)

Сл. 228. Други кондак – *Безгрешно зачеће Богородичино* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 212^r*)

Сл. 229. Трећи икос – *Сусрет Марије и Јелисавете* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 212^v*)

Сл. 230. Трећи кондак – *Прекори Јосифови* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 213^r*)

Сл. 231. Четврти икос – *Рођење Христово – Благовести пастирима* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4, fol. 213^v*)

Сл. 232. Четврти икос – *Рођење Христово – Благовести пастирима* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752, fol. 285^r*)

Сл. 233. Четврти кондак – *Путовање мудраца у Витлејем* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 214^r)

Сл. Четврти кондак – *Путовање мудраца у Витлејем* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 286^r)

Сл. 235. Пети икос – *Поклоњење мудраца* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 214^v)

Сл. 236. Пети икос – *Поклоњење мудраца* (Свети Димитрије у Марковом манастиру)

Сл. 237. Пети кондак – *Повратак мудраца у Вавилон (Мудраци пред царом Иродом)* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 215^r)

Сл. 238. Пети кондак – *Повратак мудраца у Вавилон* (Богородичина црква у Матеичу)

Сл. 239. Пети кондак – *Повратак мудраца у Вавилон (Мудраци пред царом Иродом)* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 287^r)

Сл. 240. Шести икос – *Бекство у Египат* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 215^v)

Сл. 241. Шести кондак – *Христов улазак у храм* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 216^r)

Сл. 242. Шести кондак – *Христов улазак у храм* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 288^v)

Сл. 243. Седми икос – *Нова твар* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 216^v)

Сл. 244. Седми кондак – *Чудесно рођење* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 217^v)

Сл. 245. Осми икос – *Двострука природа Христова* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 218^r)

Сл. 246. Осми кондак – *Рођење Христово (Задивљени анђeosки чиновни)* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 218^v)

Сл. 247. Девети икос – *Речити говорници безгласни као рибе* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 219^r)

Сл. 248. Девети икос – *Речити говорници безгласни као рибе* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 291^v)

Сл. 249. Девети икос – *Речити говорници безгласни као рибе* (Свети Димитрије у Марковом манастиру)

Сл. 250. Девети кондак – *Господ, створитељ и спаситељ света* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 219^v)

Сл. 251. Девети кондак – *Господ, створитељ и спаситељ света* (Москва, Државни историјски музеј, *ГИМ. 2752*, fol. 292^v)

Сл. 252. Дванаести кондак – *Процесија са иконом Богородице Одигитрије* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 222^v)

Сл. 253. Догматик велике вечерње петог гласа из октоиха *У Црвеном мору* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 227^r)

Сл. 254. *Силазак у Ад* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 228^r)

Сл. 255. *Мироносице на гробу Христовом, Разговор мироносица са арханђелом и Апостоли Петар и Јован налазе празан Христов гроб* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 228^v)

Сл. 256. *Христос се јавља мироносицама и Гостољубље Аврамово* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 229^r)

Сл. 257. *Оваплоћење као основ искупљења човечанства* (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*, fol. 229^v)

Сл. 258. Задњи заштитни лист Минхенског псалтира (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*)

Сл. 259. Задња страна повеза Минхенског псалтира (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*)

Сл. 260. Задња страна повеза Минхенског псалтира (Минхен, Баварска државна библиотека, *Cod. Slav. 4*)

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Кристина Милорадовић је рођена 1990. године у Крушевцу, СФР Југославија. Основне академске студије историје уметности првог степена на Филозофском факултету Универзитета у Београду завршила је 2013. године. Дипломски рад на тему *Сликани календар у цркви Светог Николе у Пелинову. Програмско-иконографска анализа представа које се односе на два почетна месеца литургијске године* одбранила је код проф. др Миодрага Марковића 2013. године. Академске 2013/2014. године завршила је мастер академске студије историје уметности другог степена на истоименом факултету са мастер радом на тему *Сликани календар у цркви Светог Николе у Пелинову. Програмско-иконографска анализа представа целокупне литургијске године*. Академске 2014/2015. године уписала је докторске студије на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду код ментора проф. др Миодрага Марковића.

Од 2015. године била је ангажована на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст*, који је финансијски подржавало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177036).

Од 2015. до 2018. године била је сарадник у настави на предметима *Српска уметност у доба Немањића I*, *Српска уметност у доба Немањића II* и *Српска средњовековна уметност после пропасти Царства (1371–1690)* на одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Током тог трогодишњег периода била је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

2018. године стекла је научно звање истраживач-сарадник на Институту за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду.

2019/2020. године учествовала је у стручном вођењу изложбе *Културно и духовно благо манастира Студенице. Древност, постојаност, савременост* у организацији Галерије ликовне и музичке уметности САНУ.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Кристина Ж. Милорадовић

Број индекса 614-2

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Минијатуре Минхенског псалтира. Иконографске одлике и литерарне основе

- 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.

У Београду, _____

Потпис аутора

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Кристина Ж. Милорадовић

Број индекса бi142

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада Минијатуре Минхенског псалтира. Иконографске одлике и литерарне основе

Ментор Проф. др Миодраг Марковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања 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:

Минијатуре Минхенског псалтира. Иконографске одлике и литерарне основе

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, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.