Прегледни рад

Урош И. ЂОРЂЕВИЋ*

Манастир Светих Бесребреника Козме и Дамјана – Врачеви

ИКОНОПИС ЦРКВЕ У ДРЕНОВИ КОД ЛЕПОСАВИЋА ИЗ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 16. ВЕКА

Айси́раки́: Рад је посвећен иконопису цркве у Дренови (Лепосавић – Косово и Метохија), која је посвећена Благовестима Пресветој Богородици. Направљен је осврт на њену олтарску преграду као редак пример очуваног дрвеног иконостаса са Великим празницима с краја 16. века. Стилском анализом сликарства оцењен је квалитет рада уметника и наведене су аналогije са споменицима истог стила и истог периода, на основу чега је идентификована радионица којој он припада.

Кључне речи: Црква у Дренови, Косово и Метохија, олтарска преграда, иконе, иконографија, стил, аналогije, линотопски сликари.

О ЦРКВИ И ОЛТАРСКОЈ ПРЕГРАДИ

У селу Дренова, у општини Лепосавић, на североисточним обронцима планине Рогозне, налази се црква посвећена Благовестима Пресветој Богородици (Петровић 1984: 179; Павловић 2003: 222).¹ Нема сачуваног ктиторског натписа, али се на основу сликарства може закључити да је подигнута у доба обнове Пећке патријаршије, крајем 16. века. Распрострањено је мишљење да је посвећена Светим апостолима Петру и Павлу, када је у селу велики народни сабор. Црква је једнобродна, изграђена од притесаног камена, малих димензија, са олтарском апсидом, без свода, са кровом од камених плоча.² Испод поменутог покривача налази се стари кров од шиндре (Вујовић 2014: 219).

* ignjatije.djordjevic84@gmail.com

1 О цркви у Дренови мало је писано, у оквиру обимнијих целина историјске саджине. Делове њеног сликарства прва је публиковала Миљана Матић 2017. године у књизи *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557 – 1690. године*.

2 Кровни покривач од камених плоча урадио је око 1860. године каменорезац Миленко Томовић из оближњег села Баре. Тада је од притесаних надгробних мермерних споменика из 18. века направљен амвон.

По једноставним архитектонским решењима и малим димензијама она је слична околним црквама у Горњем Крњину, Гулијама, Поткомљу, Каљину, Борјаници и Остраћу (*Задужбине Косова и Мейхохије* 2016: 499).

Првобитни олтарска преграда, иако знатно оштећена, сачувана је и од изузетног је значаја, јер представља ретку целину из 16. века. Црква није живописана те су основне богословске и богослужбене идеје сажете на иконама великих димензија и постављене на олтарску преграду. Због малог простора део репертоара икона нашао је своје место у средини наоса, на калкану конструисаном између попречне греде и рогова кровне конструкције. Олтарска преграда је од дрвета, са мало дуборезаних детаља. На њој се налазе централни пролаз са царским дверима и северни улаз. Специфична је јер се састоји из три површине. Први део чини вертикала до висине надвратника, са местима за престоње иконе, одакле се ка наосу простире хоризонтална даска на профилисанима конзолама. Такво решење са конзолама има иконостас манастира Карпино крај Куманова (Машнић 2006: 369). На њеној спољној ивици лежи уздужна епистилна даска у облику корниза. Изнад епистила направљен је испуст идентичан претходном, од друге хоризонталне даске, који се пружа такође ка наосу, са још једним редом профилисаних конзола. Трећу површину чини калкан са пет икона, које су причвршћене између највише даске иконостаса и рогова кровне конструкције. Олтарска преграда покрива простор од пода до крова, те је иконостасни крст изостављен. Цела предња површина преграде осликана је разнобојним линеарним, геометризованим и флоралним мотивима, који се данас могу видети само у траговима. Од Велике сеобе Срба 1690. године до средине 19. века црква је била покривена шиндром, па је због влаге велики део икона оштећен. Горњи испуст на иконостасу сачувао је сликарство на епистилној греди од атмосферских утицаја. Године 2018. све иконе су ретуширане, па је изгубљен оригинални бојени слој. Рестауратор се трудио да верно понови начин сликања старог уметника, како у нијансама пигмената, тако и у потезима. Неке од сачуваних фотографија пре ретуширања додатно су послужиле анализи и реконструкцији првобитног изгледа овог ансамбла и тражењу аналогија.

Сви натписи на иконама писани су полууставом и брзописом, а само се на ореолу Христовом налазе уставна слова. Сачувана су три ктиторска натписа. С обзиром да сликар није био Србин, о чему ће речи бити касније, текстови садрже пуно граматичких грешака. Између Христа и апостола Петра стоји натпис: помени г(оспод)и сфеко и ратосаво³. Други натпис је између Христа и апостола Павла, где пише: помени г(оспод)и митру и вукоса. А трећи се налази на царским дверима, на коме пише: помени господи рапу⁴

3 Staroslovenski Unicode

4 Рап је погрешно написана реч *раб*, што значи слуга.

свих светко. Сликари меша слова *в* и *ф*, као и *δ* и *ι*. Захваљујући натпису на дверима може се разумети нејасно име у првом запису: *сфѣко*, док је једно слово грешком изостављено. Тако добијамо: *Помени Госйоде Свеѣка (од Свеѣислав) и Раѣосава*. Затим: *Помени Госйоде Миѣиру и Вукосаву*⁵. И трећи: *Помени Госйоде слуѣ своје Свеѣка.....*⁶ Два мушка и два женска имена, која су подељена у две групе, а нису распоређена по супружанским односима, могу упућивати на блискост мушкараца (да су браћа), а две жене њихове супруге. У том случају ова црква може бити породична задужбина, али ово остаје у домену претпоставке. Пошто је црква малих димензија, намеће се закључак да су ктитори олтарске преграде уједно и ктитори цркве.

ИКОНОГРАФИЈА

Престоне иконе Христа и Богородице нису сачуване и не зна се шта се са њима догодило. Царске двери су са уобичајеном представом *Благовѣсти*. У другом реду је епистилна греда на којој је Деизисни чин са представама Христа, Богородице и Светог Јована Крститеља, док се са леве и десне стране налазе по шесторица апостола. Епистилна даска је тесана из једног дела. Деизис је веће висине од висине крила и није у истој равни са њима, него је удубљен. У трећем реду иконостаса, испод слемена, налазе се три иконе које су потпуно оштећене и од којих су остале само даске, без препаратуре. Са њихове леве и десне стране налазе се шупљине мањих димензија затворене даскама. Не може се са сигурношћу утврдити да ли су на њиховим местима биле још две мање иконе. У средини наоса, на калкану од дасака, између попречне греде и рогова крова, стајало је још пет икона. Прва и трећа по реду, нису сачуване. Друга је са представом *Цвѣсти*. Четврта икона је оштећена представа *Госйољубља Аврамовој*, док је пета потпуно оштећена. Обе целине на калканима обухватале су укупно осам икона.

На Царским дверима приказана је уобичајена представа *Благовѣсти* (Јовановић 2009: 45). Поред архангела Гаврила стоји натпис: *благовѣшени*, док су поред Дјеве Марије њени иницијали: *μῆρ θν*.⁷ Иконографски програм двери обогаћен је представама пророка Давида и Соломона. Пророк Давид држи свитак исписан у пет редова: *слиши даждь виждь приклони ухо*. У овом натпису је цела друга реч погрешнио исписана, а текст би

5 Пошто први натпис помиње двојицу мушкараца, а други почиње са женским именом Митра, вероватно скраћени облик Вукоса означава жену Вукосаву. Да је то било мушко име, стојало би испред имена поменуте Митре.

6 С обзиром да овај натпис почиње присвојном заменицом у множини, могуће је да је после имена Светко стојало име његове жене, која би могла бити поменута Митра. Услед оштећења реч је избрисана, што потврђује и празнина у другом реду са десне стране.

7 Greek (Greece)

у оригиналу гласило: *Слиши дичи и вижд и љриклони уxo*, односно: *Слушај кћери и види и љриклони уxo*. (Пс 44:11) Пророк Соломон држи свитак исписан неправилно у шест редова: *прѣблвена еси бце поем те, што би у оригиналу гласило: Прѣблѡсловена јеси Богородице, ојевам ѡе*.⁸

Слика 1. Сегмент Деизисног чина са апостолима

На Деизисном чину је допојасно приказан Христос како благосиља десном руком, а у левој држи отворено Јеванђеље, на коме су исписане речи у осам редова: *придете благословени оца моего уготовано*. Овај натпис је скраћени цитат из Матејевог Јеванђеља: *Ходишѣ блѡсловени Оца мојеѡа, љримииѣ Царсѡво које вам је љриѡремъено од ѡосѡиѡња свѣѡа* (МТ25,34). На позлаћеном ореолу исписана су слова: *СѦ О Н*. Са његове десне стране допојасно је приказана Богородица, а са леве Свети Јован Крститељ. Сва три ореола на Деизису су пунктирани. Апостоли су у оквиру Деизисног чина насликани допојасно, у полупрофилу, одевени у хитоне и химатионе, са клавусима и златним ореолима, док у рукама држе јеванђеља и свитке. Натписи са њиховим именима исписани су изразито крупним полууставним словима, без пропратних атрибута: *петер, иоан, мако, андреа, иаково, томо, пава, матеа, симон, лука, вартоломеа, филипу*. Апостол Петар у левој руци држи полуодмотани свитак са грчким натписом у три реда: *εταλε οθης ανητ*. Натпис се састоји од скраћеница, са граматичким грешкама. Текст би у оригиналу гласио: *Εν παλαιο ο Θεος ανετε*, односно: *Од сѡјарине (од давнина) је Боѡ ѡоворио*.

На икони *Христѡв улазак у Јерусалим*, која је означена натписом *цвѣтоносие*, у централном плану приказан је Христос на магарици. У другом плану налазе се апостоли, деца и фарисеји. У трећем плану је висока

8 Почетак тропара Богородици на крају Васкрсног јутрења, после *Хвалиѡјних сѡиихира*.

градска тврђава и палмино дрво, на коме се налази дете, које кида и баца гране. На овој сцени налази се иконографски детаљ који представља новину у српском сликарству. У питању је догађај у коме један човек помаже дечаку да се поине на палму (Матић 2017: 78).

Икона *Госпољубље Аврамово* доста је оштећена, а њена иконографија не одступа од устаљеног традиционалног типа. У првом плану су три анђела која седе за трпезом, док Аврам и Сара стоје иза њих. У врху иконе налази се натпис: ста троица.

СТИЛ

Сликар Дренове спада у просечне мајсторе оног времена, чија је клијентела била из сеоских средина (Петковић 1995: 99). Његов цртеж је сув, тврд и оштрог манира. Линију изводи несигурно и немарно, без дотеривања. Израз је лишен префињености, али драматичан услед деформација. На ликовима икона Цвети и Благовести извођење је изузетно наивно. Најуспелији је низ дванаесторице апостола у оквиру Деизисног чина. И поред слабе даровитости, уметник цртеж ради рутинирано и показује савладан и извежбан занат. Контуре су слободне, силовите, па чак и експресивне. Наглашена линија парира колориту, тако да су обоје носиоци ликовног израза овог сликара. Натписи на иконама изведени су немарно, а дуктус одликује неуједначеност величине, варијације у оквиру једног знака и журба при писању.

Величина представљених фигура одређена је њиховим значајем. Тако су Богородица и Свети Јован Крститељ у Деизисном чину мањих димензија од Христа. На Цветима су присутне чак три величине, Христос који доминира, затим апостоли и као најмањи фарисеји. На икони *Госпољубље Аврамово* Аврам и Сара су мањих димензија од Анђела. Форме су отворене и несигурне, а обрада умерене пластичности, док је на драперију нарочито наглашена. Уметник не детаљише нити је прецизан, па се стиче утисак недовршености. Деформације облика су честе, нарочито на лицима, што овом сликарству даје изражајност и непосредност. Главе из профила често имају закривљење правцем чело, нос, брада, у већини случајева увученог носног дела, а у неким примерима избаченог. Облици силуета су сложени, а обриси оштри. Анатомске грешке сликар не поправља. Лица су дискретно издужена, благо заобљена, мирна, са ниским челима и високим и повијеним обрвама. Усне су дуге, а код ликова са брковима изведена је само доња усна, помало избачена напред. Насупрот томе, могу се наћи и примери скраћења вилице. На неким ликовима уметник изнад обрва и јагодица испртава боре. Тако је на Христовом челу у Деизисном чину извучена вертикална линија.⁹

9 Овакво решење користи сликар Христове престоне иконе у Драјчићима (Матић 2017: 414-415).

Сликар не успева да индивидуализује портрете психолошким цртама, те они остају у домену типологије, док деформитетима постиже изузетну сугестивност. Физиономије су сложене, али без детаљисања контуре. Изразите сенке око очију, овалног или троугластог облика, одају утисак усађених, ситних очију. Већина ставова је изведена у полупрофилу. Хоризонтално скраћење заклоњеног дела лица сликар не уме да изведе, те је та страна, као и главна, доста истакнута, услед чега нос изгледа спљоштен. Неумеће поменутог хоризонталног скраћења је најупадљивије на заклоњеном делу косе цара Давида, где она парира отвореној, супротној страни главе. Погледи фигура су укочени. Ушну шкољку сликар црта у облику слова *c*, понекад елипсоидног облика, а има и примера када је решава испрекиданом линијом. Коса и брада су махом извучене у густим и крупним праменовима, а други начин израде је изведен финијим тонским прелазима. Фигуре су витке и еластичне, у Деизису погрбљене, а вратови изразито дугачки. Шаке су уске и дугачке, са дугим прстима. Када уметник слика руку која благосиља, четврти савијени прст поприма облик круга. И поред гибкости фигура и представљених гестова уметник не уме да пренесе динамику покрета, те све делује скамењено и укочено. Пластичност драперије добијена је наглашеним контрастима светло-тамног.

Сликарева палета је изузетно скромна, а колорит неоплемењен. Користи засићене и интензивне боје: тамнозелену, црвену, браон и окер; и пастелне полутонове: светлорозе и светлозелену. Осим тих боја ретко се служи прљавобелом, наранџастом, плавом и сивом. Највише користи црвену и тамнозелену, које дају посебан ефекат његовом сликарству. Устаљени манир фарбања позадине доњих партија слике зеленом а горњих црвеном он мења. Разлог је избор зелене за основни тон који преовладава на драперијама.¹⁰ На тај начин сликар остварује контраст зелених драперија и црвене позадине доњег дела, и ритам поменутог са горњим зеленим партијама. Помењуте комплементарне боје црвена и зелена чине хармонију контрастом, те сликарство у Дренови одаје динамичан утисак и одређен степен тензије. Овакав пример имамо на Деизисном чину са апостолима у Драјчићима и у Трнову код Криве Паланке (Матић 2017: 292, 414). Постоје примери сродног сликарства са комбинацијом аналогних боја, које дају мирну хармонију. Пример овога имамо на Деизисном чину са апостолима у манастиру Пива, где богато коришћење црвене и злата, плаве и зелене, даје мирну целину (Матић 2017: 290). У Дренови су контуре урађене црном бојом, а данас су слабо очуване. Потези су широки и слободни. Сликар изузетно добро прикрива сведеност палете на четири боје, користећи тонска решења, те општа слика делује богато. Његово тврдо моделовање ослања се често на контрасте светло-тамног, без префињених прелаза, који су изведени строго и одвојено.

10 На иконама из манастира Карпино, који су радили линотошљани, зелена боја је посебно наглашена (Машинић 2006: 380-381).

Слика 2. Благовести на царским дверима

Његова боја је транспарентна, нема кохерентну вредност, него прави хетерогене целине; не спаја, него оштро одваја површине, које одају утисак шароликости. Она није конструктивни елемент него ствар декорације. Затамњена колористичка гама густих, интензивних тонова, обилује хладним моделовањем. Иако је колорит дречав и звучан, а материја сува, умртвљена

и монотона, сликар уме да изнесе целину распоредом и ритмом. Тако његов уметнички језик одише свежином сирове и хладне лепоте. Ако се може судити по доста оштећеним инкарнатима, они су једноставно решени. Пропазма је кестењаста, а гликазма пастелно ружичаста, као и осветљење. Прелази одишу мекшим и префињенијим моделовањем него код драперија, али и овде фрагментирају целине. Велике партије инкарната остављене су у тамној пропазми, што у контрасту са осветљеним деловима чини ликове изражајним. Светлосни акценти су сликани танким паралелним белим линијама, а као и руменила, временом су у великој мери нестали због оштећења. Косу и браду сликар је добијао извлачењем густих, повијених линија преко кестењасте пропазме. Седе власи извођене су гушће, са више детаља и пластичности, док је код браон партија обрада минимална, природнија и површинска. Једино је Христова и Јованова брада на Деизису урађена на финији начин. Пропазма је светлија, а власи браде извучене су дискретним потезима, само на дну, те се стиче утисак претапања лица у браду, изузетно финим прелазима.

Драперије сликар моделује градијацијом од тамних ка светлијим партијама једне боје. Основни тон осветљава у широким површинама, скоро до белине, у којој се почетни тон губи. Потези осветљења су изузетно дуги, прави, а на неким местима су у облику цртица или тачака. Често су линије најдубљих сенки оперважене најинтензивнијим тоном осветљења – белом. Нема прелаза, него је све подељено оштрим одвајањем. Осим поменутог монохромног решења на драперију, код четворице апостола у Деизисном чину моделовање је изведено акордима два тона, ружичасте и светложелене, тзв. методом дијафоритике. Мали број драперија осликан је површински, без детаљисања, са основном бојом и сенкама добијеним танким, тамним и ретко нанешеним линијама. Позадина на иконама *Госпољубље Аврамово* и *Цвеи* осликана је црвеном бојом, а може се претпоставити да је овакво решење било и на свим иконама Великих празника. Такав поступак је присутан на иконама *Распећа* и *Силаска у Ад* сликара Георгија и Козме зографа у Дечанима (Матић 2017: 78, 481; Кајмаковић 1977: 349). На икони *Цвеи* тло је насликано црвеном бојом.

Драперије пада, али због великих линија набора оно је неприродно укрупњено и не прати облине тела. Фактура материје има понекад скулптуралну илузију, па се пластичној форми потчињава и линија и колорит. Ово се види на химатиону Богородице у Деизисном чину и *Благовесџима*, где нема до белине осветљених партија, него је осветљење основна боја са дубоким сенкама које имитирају удубљења набора. Архангел Гаврило у *Благовесџима* насликан је у ставу слетања, те је руб његове одежде лепршав, али уметник не уме да дочара природно повијање тканине. Орнаментика на иконама сведена је на украс од бисера, који је сликан на одежама, у низовима, или као

имитација флоралног мотива. На архитектонским масама присутна је геометријска апстракција у виду изломљених и повијених линија.

Због општењених икона Великих празника тешко је дати прецизну оцену о општем сликаревом умећу, а нарочито о начину приказивања пејзажа и архитектуре, који су сачувани само на царским дверима, икони *Госпољубља Аврамовој* и *Цвешима*. На икони *Цвеша* приказан је стеновит предео и дрво. Од архитектуре су сачуване представе тврђаве у *Цвешима* и зид и по две едикуле на дверима и на икони *Госпољубља Аврамовој*. У оба случаја бели велум са попречним пругама спаја кровове. И тврђава и едикуле имају изузетно наглашену висину несразмерну ширини, те су витке, што композицији даје лакоћу и растеређује масе. На икони *Благовешћ* кулиса у облику ниског зида простире се целом дужином, а њена масивност је разбијена одвајањем водоравних линијама у три целине, и једним низом флоралних геометријских мотива. Насупрот витким грађевинама, тронове Богородице и анђела сликани су као масивни и тешки. Сликаре уме да дочара просторни моменат смењивањем планова. Стеновит предео, као и архитектура, шематизовани су у сликовите форме, а њихово рапчљавање не оптерећује композицију. Геометријска решења архитектуре учинила су је опишљивом, али велика шароликост овај простор задржава у димензији апстракције. У архитектури сликар често користи дијагоналне форме, што се може видети и на примеру стеновитог пејзажа. Тако масе постају динамичне, а обрнута перспектива додатно отвара композиције. На сцени *Благовешћ* супротстављене су хоризонталне кулисе и две витке едикуле, које стреме у висину. Стеновит предео у *Цвешима* шематизацијом остаје у домену апстракције. Тврђава на истој икони је исувише инфантилно изведена. Она није пример уметничког умећа, него немарности и велике журбе у раду.

Ослањајући се само на мањи број сачуваних икона из репертоара овог сликара, може се закључити да је декоратер и да је наративан. Боље се налази у појединачним портретима, а композициона решења откривају његове слабости. У сложености иконографског система тежи оптичком јединству слике, али не успева да се избори са нескладом композиције. Структуре неспретно поставља у неуједначене целине. Тежи ка просторности и дубини, али невешто, те му је распоред маса направљан. Дубину простора расподељује у више планова, а постављање фигура у оквиру њих је усињено. Гомила ликове, а насупрот њима оставља доста празног простора. На тај начин празнинама растеређује композицију, која ипак делује неуравнотежено. Архитектуру и фигуре не успева да повеже у целину, а сваки портрет води свој засебан живот на слици, што разбија композицију. Неодаучан је у бирању облика, те на истом месту прави судар масивних и витких форми архитектуре. Стонала апостола сликана су из птичије перспективе, супротно целој композицији. У оваквој перспективи приказан је и горњи венац тврђаве,

што композицију чини нескладном. Доста спретније сликар барата са мање фигура, тако да су *Благовесити* сликовите и одишу складом. Поменута сцена је уравнотежена и поред тога што је рашчлањена у дубину чак у пет планова.

Слика 3. Детаљ са иконе Цвети

На основу сликаревог слободног потеза, остављања одређених партија драперија, косе и браде без много детаља, може се закључити да је по занату био фрескиста. Начин моделовања лица и драперија показује да је био под утицајем критског сликарства (Мазалић 1937: 59).

АНАЛОГИЈЕ И СЛИКАРСКА РАДИОНИЦА

Царске двери у Дренови по иконографији личе на решења линотопских сликара. Њихова карактеристика је приказивање пророка Давида и Соломона у горњем делу двери. (Матић 2017: 293) Двери из Дренове подударају се са дверима из Богородичине цркве у Кукули (Загорје – Епир), које се данас налазе у Византијском музеју у Јањини (Матић 2017: 293). У ову групу се могу уврстити и двери из цркава у селу Кијеву (Косово и Метохија), Благовештењу Рудничком и Штитарима код Новог Пазара (данас у Јаначком Пољу) (Матић 2017: 423, 424, 450, 489). Село Линотоп налази се у Касторији, у Северној Грчкој. Тамошњи зографи имали су повластице добијене од отоманске власти за бављење сликарским занатом на територији Охридске архиепископије и на простору данашње Албаније (Houliaras 2012: 69; Giakoumis 2005: 230; Матић 2017: 307). Они су путовали и радили и на територији Пећке патријаршије, у другој половини 16, а нарочито током прве половине 17. века (Tourta 1991: 324). Приметна је сродност сликарског поступка примењеног у Дренови и на Деизисном чину из Драјчића (Петковић 1965: 213). То се види у обради драперија и извођењу браде (код Христа и Јована Крститеља). Такав поступак третирања инкарната може се наћи и на Христовој икони из манастира Муштушта (Матић 2017: 295, 414). У Дренови и у Драјчићима заступљено је слично украшавање хаљина флоралним мотивима и бисерима, као и на икони Светог Стефана из Болча, деизисним чиновима из манастира Дечана, манастира Пиве и Трнова код Криве Паланке (Матић: 2017: 146, 212, 213, 290 – 292). У ранијим периодима такав начин украшавања пратио је царску ношњу, а сликари ове групе споменика поменуту декорацију користе чешће, како на одежама, тако и на троновима, или на пољима позадине која одвајају ликове. Сликара Дренове, као и сликари икона из Драјчића и Кијева, исписује ктиторске натписе на највиднијим местима, уз рамена ликова. Разлог је неминовно био угођај ктитору (Матић 2017: 415, 424). Сликаство Дренове најсродније је Деизисном чину из манастира Пиве (Матић 2017: 290, 291). Сличности се огледају у решењу шака и прстију, ушним шкољкама, у моделовању лица, косе, браде и драперија. Облик свитка који држи апостол Петар идентичан је у оба споменика. Симптоматично је и то да су у Пиви стопала апостола приказана из птичије перспективе, као и на икони *Цвети* у Дренови. Иако је сликар у Пиви скромних могућности (Војводић, Живковић 2014: 205), ипак је даровитији и спретнији од мајстора Дренове. Сликашки поступак примењен у Дренови близак је школи из Грамоста (Поповска Корбар 2011: 317), од које су Линотопљани примили занат, и иконама Богородице из Шишева и Муштушта (Матић 2017: 89, 296). Има доста подударања са сликарством Георгија и Козме зографа у манастиру Дечани (Радојчић 1955: 87),

док је њихов стил везан за грчко поднебље (Тодић, Чанак Медић 2005: 80). Обрада драперија са јаким контрастима јавља се на Деизису у Црној Реци и дверима из манастира Ломнице (Мазалић 1954: 228), чији је сликар из области Касторије. Овакав сликарски поступак примењен је и на надверју у манастиру Кучевиште (Матић 2017: 273). Поменутој групи могу се додати двери из Старе цркве у Сарајеву, из прве половине 17. века (Пејић 2009: 188), са истим начином формирања драперија, а њихово сликарство је у старијој литератури повезивано са сликарством Житомислића, Овчар – Каблара и Пећи, из четврте деценије 17. века. Сликари поменутих дела слабо су се користили српским језиком и њихови натписи имају пуно граматичких грешака (Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: 296). Дреновски сликар меша слова *ѓ* и *ѣ* као и *в* и *ѣ*, а такве грешке се јављају и на дверима из Призрена (Матић 2017: 450), икони из Болча, и Богородици са Христом на престолу из Ђураковца (Матић 2017: 302). Грчки натпис на Петровом свитку у Дренови није само манир, него показује да је сликар пореклом са грчког говорног подручја. Специфично писање слова *κ* са преломљеном доњом дијагоналом може се наћи на иконама у Драјчићима (Матић 2013: 107), селу Кијеву, на фрескама у Слимничком (1606) и Добрском манастиру (1614) (Поповска Корбар 2006: 106, 117). Међутим, дреновски сликар показује да не зна добро ни грчки ни српски језик, на основу чега се може закључити да је пореклом био Цинцар (Шево 1999: 180; Chouliaras 2016: 88). На основу његовог стила и поменутих аналогја, начина решавања олтарске преграде са конзолама, као код Линотопљана у манастиру Карпино, може се претпоставити да и он припада некој од линотопских радионица. Због фреквентности таквог манира међу многим атељеима сликар може бити и из неког суседног места, али је највероватније из области Касторије (Proestaki 2014: 194). Највеће сличности са Деизисним чином из Пиве сликарство Дренове стављају у крај 16. века.

ЗАКЉУЧАК

Сликар Дренове ради верно маниру линотопске праксе. Не показује велику даровитост, али влада својим занатом. Слаб је у цртежу, док бојом боље влада. Декоратер је, те његове иконе остављају утисак шаренила. Лица и драперије решава контрастом светлих и тамних површина. Ако се овоме дода подразумевано умеће припремања боја, прибора и препаратуре за иконе, познавање дуборезбарске вештине и позлађивања, пред собом имамо искусног и оформљеног мајстора. Он се не може мерити са најбољим сликарима његовог доба, али итекако, на свој особен начин он испуњава суштину византијског схватања идеје иконе, а то је спиритуализација облика. Значај цркве у Дренови је изузетан и вишеструк. Њена олтарска преграда представља ретку

целина из 16. века, а њено сликарство је пример једног допадљивог уметничког укуса који се бори да опстане у тешким историјским околостима, када су била прекинута сва уметничка и општекултурна стремљења. Црква у Дренови је 1690. године испратила српски народ у сеобу, остављена на милост Турцима и времену, а сада је сведок остајања и опстајања на овим просторима.

ЛИТЕРАТУРА

- Војводић, Живковић 2014: Драган Војводић, Милош Живковић. „Деизисни чин из Пиве: Прилог проучавању иконостаса и иконописа у пивском манастиру“. *Зограф* 38, 203–220.
- Вујовић 2014: Бранко П. Вујовић. *Манасџир Врачево*. Лепосавић: Народна библиотека „Свети Сава“
- Giakoumis 2005: Kosta Giakoumis. „The Activity of the Painters from Linotop in the Regions of the Orthodox Church of Albania“. *2000 Years Church Art and Culture in Albania*. Thoma P, Bushaka G. Tirana: Orthodox Autocephalous Church of Albania, 229–257.
- Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: Војислав Ј. Ђурић, Сима Ђирковић, Војислав Кораћ. *Пећка џаџиријарија*. Београд: Југословенска ревија.
- Задужбине Косова и Метихије: историјско, духовно и културно наслеђе српског народа* 2016. Призрен: Епархија Рашко – Призренска и Косовско – Метохијска
- Јовановић 2009: Зоран М. Јовановић. *Кроз двери ка светлости: лексикон ликовне, симболике, иконографије и традиционалног православне цркве*. Београд: Пирг
- Кајмаковић 1977: Здравко Кајмаковић. *Георгије Митрофановић*. Београд: ИП „Веселин Маслеша“ ООУР Издавачка делатност.
- Мазалић 1937: Ђоко Мазалић. „Критска школа и њени примјерци у Сарајеву“. *Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини* 49, 55–66.
- Мазалић 1954: Ђоко Мазалић. „Новости из Ломнице“. *Наше стварине* 2, 227–231.
- Матић 2013: Миљана Матић. „О иконама из Драјчића“. *Косовско-метихијски зборник* 5, 9–114.
- Матић 2017: Миљана Матић. *Српски иконопис у доба обновљене Пећке џаџиријарије 1557–1690*. Београд: Музеј српске православне цркве.
- Машнић 2006: Мирјана Машнић. Прилог проучавању старог карпинског иконостаса. *Ниш и Византија* IV, 365–384.
- Павловић 2003: Благоје Павловић. *Насеља и миграције становништва околности Лепосавића*. Приштина/ Лепосавић: Институт за српску културу.
- Пејић 2009: Светлана Пејић. *Манасџир Свети Никола Дабарски*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Петковић 1965: Сретен Петковић. *Зидно сликарство на подручју Пећке џаџиријарије 1557–1614*. Нови Сад: Матица Српска.
- Петковић 1995: Сретен Петковић. *Српска уметност у 16. и 17. веку*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић 1984: Петар Ж. Петровић. *Рашка: Антирелигиозна иконографска проучавања, књ. 1*. Београд: Етнографски институт српске академије наука и уметности.
- Поповска Корбар (2011): Викторија Поповска Корбар. „Зграфи от кругот на Јован Теодоров од Грамоста околу средината на 16. век“. *На праговима Војислава Ј. Ђурића*. Одељење историјских наука, књ. СХХХV. Научни скупови, књ. 33. Ур. Дејан Медковић–Цветан Грозданов. Београд: Српска академија наука и уметности, 313–322.

- Поповска Корбар (2006): Викторија Поповска Корбар. „Претставата на св. Никола Нови во слимничкиот манастир“. *Зборник за средновековна уметност* 5, 105–120.
- Proestaki 2014: Xanthi Proestaki. „The wall paintings of the sixteenth and seventeenth centuries at Stemnitsa in the Peloponnese, Greece“. *Зограф* 38, 165–201.
- Радојчић 1955: Светозар Радојчић. *Мајстори сѐарої срѝскої сликарсѝва*. Београд: Издавачко предузеће Научна књига.
- Сковран 1980: Аника Сковран. *Уметничко благао манасѝира Пиве*. Београд: Југословенска ревија.
- Тодић, Чанак Медић 2005: Бранислав Тодић, Милка Чанак Медић. *Манасѝир Дечани*. Београд: Музеј у Приштини (са измештеним седиштем): Центар за очување наслеђа Косова и Метохије–Mnemosyne.
- Tourta 1991: Anastasia Tourta. „The Painters from Linotopi (Greece) and the Serbian Church“. *Зограф* 27–28, 319–325.
- Houliaras 2012: Ioanis P. Houliaras. „The Work of the painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria in Epirus and Southern Albania (1645–1672/3)“. *Зборник Маѝице срѝске за ликовне уметности* 40, 61–74.
- Chouliaras (2016): Ioannis P. Chouliaras. „Painters’ cultural and professional Status as revealed by the monumental Inscriptions of Epirus (16 th- 17 th C.)“. *Inscriptions in the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art*. Proceedings of the International Symposium “Inscriptions: Their Contribution to the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art”. Christos Stavrakos. (Ioannina: June 26–27, 2015). 79–94.
- Шево 1999: Љиљана Шево. *Манасѝир Ломница*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Uroš I. ĐORĐEVIĆ

ICON PAINTING OF THE CHURCH IN DRENOVA NEAR LEPOSAVIĆ
FROM THE SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY

SUMMARY

In the village of Drenova, next to Leposavić, there is a church dedicated to the Annunciation of the Most Holy Mother of God, and it was built during the renewal of the Patriarchate of Peć. It is built of hewn stone, small in size and covered with stone slabs. It has a wooden iconostasis made in a modest woodcut and painted with geometric and floral motifs of various colors. The throne icons of Christ and the Mother of God from the iconostasis have not been preserved. The second row of icons is the Deesis row with the Apostles, and above them are the icons of the Great Feasts. Due to the small space, part of this repertoire found its place in the middle of the church, on a vertical partition, within the roof construction. The stylistic analysis of painting shows that its master was of modest abilities, but excellently trained in his craft. In terms of artistic expression, he is a decorator, whose color is transparent and not constructive, and he is influenced by Cretan painting. Its palette is modest, composed of only a few saturated tones. As the main color solutions, he uses harmony performed by the contrast of complementary colors and the collision of light-dark shades. The master paints the incarnate with a certain dose of plasticity, while with the draperies the plasticity is extremely emphasized. Linearity matches the color that carries the form. The characters have anatomical deformations, but they radiate spirituality. The general image of this painting exudes expressiveness, immediacy and cold beauty. Based on the iconographic solutions of the royal doors and their coincidence with the doors made by the painters from the Linotopi workshop, it can be concluded that the painter from Drenova belonged to one of them. The village of Linotopi is located in the area of Kastoria in northern Greece. By analyzing the text preserved on the icons, it can be concluded that the painter is of Cincar (Aromanian) origin, which corresponds to the geographical determinants. Based on the great similarity of the visual language of iconography in Drenova with the Deesis in the Piva monastery, this painting can be placed in the last years of the 16th century.

Key words: Church in Drenova, iconostasis, icons, iconography, style, analogies, Linotopi painters.