УДК 75.05.046.3(497.11)"1819"

ПРЕДСТАВА ЦРКВЕ СВЕТОГ ГРОБА НА *ЈЕРУСАЛИМУ* ИЗ ЦРКВЕ РУЖИЦЕ. ПРИМЕР ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ У КОНТЕКСТУ ВЕРСКЕ ПРАКСЕ

МАРКО КАТИЋ

САЖЕТАК:

Међу малобројним хаџијским иконама (*јерусалимима*), сачуваним у Београду, својом необичношћу и старијим временом настанка истиче се примерак из 1819. године у Цркви Ружици на Калемегдану. На овој икони је најважнији приказ Цркве Светог гроба у Јерусалиму. У раду су одређене и анализиране бројне необичности ове представе, пре свега иконографским и стилским поређењем с временски и стилски сродним, а уобичајеним примерима хаџијских икона. Поступак иконописца је додатно сагледаван кроз теоријску призму палимпсеста и глосе, развијену у новије време у историјско-уметничким студијама. Утврђено је да је представа у основи сродна другим примерима који настају после пожара Цркве Светог гроба 1808. године, али с низом специфичности. Оне су приписане реинтерпретацији архитектонских елемената Цркве Светог гроба у Јерусалиму које иконописац уноси на икону да би тиме нагласио њену светост. На основу анализе закључено је да је иконописац био локални палестински мајстор.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *икона, Јерусалим, хаџије, Црква Светог гроба, Кувуклион, палимпсест, глоса*

ABSTRACT:

Among but few icons brought back home by hajjis from their pilgrimage to Jerusalem (hence the name *jerusalems*) preserved in Belgrade, the one that stands out for its peculiarity and relatively early origin is the 1819 icon kept in Ružica Church in Kalemegdan. The most important element of the icon is the depiction of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. This paper presents and analyses numerous peculiarities of this depiction, before all by comparing its iconography and style with the usual kind of the Jerusalem pilgrimage icons of the same age. The icon painter's method is additionally analysed through the theoretical prism of palimpsest and gloss, recently developed in art-historical studies. It has been concluded that the depiction is basically similar to that on other icons dating from after the 1808 fire in the Church of the Holy Sepulchre, but bearing an array of specificities that could be ascribed to the reinterpretation of architectural elements of the Jerusalem Church which the icon painter depicts to underline its holiness. The analysis points to a local Palestinian master as the author of the icon.

KEYWORDS: *Jerusalem, hajjis, the Church of the Holy Sepulchre, the Aedicule, palimpsest, gloss*

У Цркви Ружици на Калемегдану сачуван је *Јерусалим*[1] монументалних димензија и осебујног стила, у којем доминира црвенонаранџаста боја – *вермилион* – у контрасту с небескоплавом и смарагднозеленом.[2] На основу грчког натписа на полеђини закључује се да је икону 1819. године с хаџилука донео извесни Хаџи Петар.[3] Није познато кад и како је ова икона доспела у цркву. Један је од малобројних *јерусалима* сачуваних у Београду,[4] што га с релативно старијим датумом настанка и натписима на српском језику чини изузетно занимљивим за проучавање.

На икони је најважнија и централна представа Цркве Христовог гроба у Јерусалиму.[5] (сл. 1) Поменута црква покрива места Христовог Распећа, Помазања, сахране и Васкрсења, као средишње догађаје хришћанске свете историје, што је чини највећом хришћанском светињом и главним циљем хаџилука у Свету земљу.[6] То је основни разлог њеног детаљног представљања на овом и свим другим *јерусалимима*. Поређењем с временски и стилски блиским примерима других хаџијских икона[7] (сл. 7–8), желимо одредити и даље анализирати појединости и специфичности те представе. За њено проучавање је од посебне важности да је икона донесена с хаџилука 1819, што значи да је настала те или претходне године. Црква Светог гроба је 1808. године страдала у великом пожару, а обновљена је у наредне две године.[8] Обновљени делови су изведени у бујном, декоративном стилу османског барока с примесама класицизма. На *јерусалимима* који настају у деценији након обнове, на представама цркве су наглашени нови архитектонски елементи.[9] Посебно је уочљива њихова благоружичаста боја, због камена такве боје који је великим делом коришћен у радовима.[10]

Представа цркве је пропорционално увећана у односу на друге представе на икони (сл. 1). Најважнији спољни и унутрашњи делови су измешани, а конципирани су мање-више независно један од другог; могу бити посматрани и као засебне слике. Поменути догађаји из Светог писма, који ову цркву чине светињом, представљени су у оквиру архитектуре која их комеморише покривајући места њиховог дешавања.[11] Тако истакнути, они заједно творе сложену слику најсветијег места у хришћанству. Зидине града Јерусалима представи цркве служе као врста оквира. Састављене су од великог броја бледонаранџастих кула и златних зидова. На горњем и доњем делу су хоризонталне, а десно и лево су у цикцак линији. Она оставља једнаке троугаоне делове, наизменично наранџасте и зелене. Први су до цркве и представљају део унутар зидина, а други представљају део ван њих.

На сасвим левој страни је звоник[12] и испод њега представе које с њим чине јединствену целину. Приказан је као бела шестоугаона кула на ширем постољу, од којег га одваја уска профилација. На постољу су стубићи с луковима, између којих су овална и осмоугаона поља.

Представе испод звоника су мање цркве, које нису део Цркве Светог гроба у ужем смислу, али су непосредно поред ње, а надомак звоника.[13] Прва представа одозго су Св. Константин и Јелена. Цар и царица, важни за првобитно зидање цркве у IV веку, стоје са златним крстом на тамноплавој позадини. Црква посвећена овим светитељима[14] је у саставу Патријаршије, надомак Цркве Христовог гроба. Испод светих је, на зеленој позадини, необична вишеспратна полигонална грађевина с куполом (сл. 2). Њене фасаде испуњене су вратима и прозорима (посебно су упадљива три овална с предње стране), а купола је слична оној на Ротонди[15]: има окулус на врху, плава је и издељена на квадрате, а у дну је профилисани венац. Предња страна је светлонаранџаста, бочне беле, а купола плава. Сасвим у дну, на светлоплавој позадини је сцена *Не дотичи ме се*, са натписом нѥйдѝ кѵенє (сл. 2). Марија Магдалена препознаје Христа у врту, а он јој забрањује да га додирне (*Јов.* XX: 17). То је прво Христовог јављање након Васкрсења, а верује се да се догодило на месту Цркве Св. мироносица, надомак звоника. До ове цркве је Црква Св. Јакова брата Господњег. Овај светитељ је на месту ове цркве посвећен за првог епископа Јерусали-

Сл. 1 / Црква Светог гроба
(фотографија: П. Марјановић, РЗЗСК)

ма и служио прву литургију, коју је он написао. Његова фигура је, међутим, између купола Ротонде и Католикона (сл. 1). Могуће је да је разлог постављања архијерејске фигуре Св. Јакова на ово место, тачно у средини највишег дела, потцртавање његове улоге у заснивању јерусалимске епископије и богослужења.[16]

Аналогија за представу звоника и дела испод њега је на *Јерусалиму* из колекције А. Василева у Софији (сл. 7). Св. Јаков је такође представљен између купола, притом истакнут у засебном пољу. Звоник је сличног шестоугаоног облика и испод њега су Св. Константин и Јелена и у дну сцена *Не дотичи ме се*. Изнад ове сцене је шестоугаона грађевина без крова. У њој се препознаје специфична архитектонска појединост Цркве мироносица. Њена купола је срушена у земљотресу 1545. године и није обновљена; у крову је остао велики осмоугаони отвор.[17] Значење полигоналне грађевине с куполом је након поређења с иконом из колекције Василев јасно: реч је о идеализованој представи Цркве мироносица. На њен отворени кров сликар је аплицирао имагинарну куполу идентичну оној изнад Ротонде. Да бисмо разумели овај визуелни цитат, у којем се један архитектонски део цркве представља на другом, на којем га у реалности нема (на овом приказу то није једини пример), послужићемо се метафором *палимпсест – глоса*. Њом се у историји уметности однедавно описују такви феномени и релације.[18] У датом примеру купола Ротонде, као реални физички објекат, јесте палимпсестна константа која је реинтерпретирана као глоса на реимагинализованој представи Цркве мироносица – Васкрсења. Та купола је градивни елемент који се налази изнад места Христовог Васкрсења, те самим тим постаје његов симбол. Аплицирана је на место првог Христовог јављања после Васкрсења, чиме иконописац том месту даје властито виђење његовог значења.[19] Сцена *Не дотичи ме се* је дакле целина с њом (сл. 2).

Сл. 2 / Црква мироносица/Васкрсења (фотографија: П. Марјановић, РЗЗСК)

Сл. 3 / лево: Кувуклион Христовог гроба; десно: трикамарон (фотографија: П. Марјановић, РЗЗСК)

Десно од звоника, у највишем делу представе су најважније куполе (сл. 1). Лево је купола изнад Ротонде, а десно изнад Католикона. Те куполе су препознатљиви делови спољне архитектуре Цркве Светог гроба и на њу недвосмислено указују. Носе их високи бели ступци с луковима. Они схематски представљају просторе Ротонде и Католикона испод купола и високи свод између њих који их повезује. На тај начин куполе са својим супструкцијама одређују целу представу.

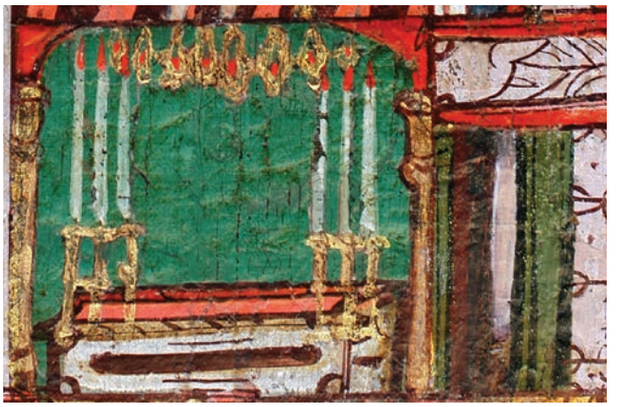
Купола изнад Ротонде[20] лево је нижа и шира, полулоптасто-луковичастог облика, са благо издигнутим и пресеченим врхом на којем је окулус покривен решетком. Купола је лазурноплава, издељена линијама на квадрате шрафиране златом, који представљају оловне плоче којима је била покривена. У дну је стилизовани камени венац. Ово је изглед куполе саграђене у обнови после пожара, у којем је стара купола била у потпуности уништена.[21] Куполу носе кружно поредани бели ступци представљени у густом распореду.[22] Између стубаца су златне ограде галерија на три спрата с кандилима на зеленој позадини. Васкрсли Христос у мандорли лебди у простору Ротонде, означавајући који свети догађај се по веровању ту десио. Испод њега је Кувуклион Христовог гроба (сл. 3, лево).[23] Околни патос је поплочан у виду црно-беле шаховске плоче; у две златне траке на њему се распознају две ниске камене клупе на улазу. Кувуклион је представљен у светлоружичастој боји и са стилизованим архитектонским елементима у побочном пресеку, да би истовремено били приказани спољни и унутрашњи делови. Пиластри су представљени златни и са капителима, као и монументална хоризонтална профилација испод и изнад њих. Златни доњи руб испод пиластара представља сокл. Капители пиластара су повезани водоравним линијама које формирају уска поља, која представљају атику. Пиластри носе две паралелне златне греде, међу којима су схематска правоугаона поља са четвртинама кругова у угловима и хоризонталном пругом у средини,[24] одвојена златним стубићима. На овај начин је стилизовано изображен истурени венац и балустрада на врху. Око атике и балустраде висе кандила. Изнад балустраде је мала купола: наранџасти стубићи (с кандилима између), носе плаву куполу купасто-луковичастог облика, ишрафирану златним линијама. У пољима између злат-

Сл. 4 / Иконостас (фотографија: П. Марјановић, РЗЗСК)

Сл. 5 / Голгота (фотографија: П. Марјановић, РЗЗСК)

них пиластара помешане су представе фасаде и унутрашњости Кувуклиона. Крајње десно је у дијагоналном скраћењу правоугаоно тамно поље.[25] Лево до њега је поједностављен улаз у Кувуклион, с једним кандилом унутра. Изнад улаза је овално поље, које се ту у реалности не налази.[26] Ова два поља су ружичаста и на њима је приказана фасада. Следеће поље лево је унутрашњост прве просторије Кувуклиона – Капеле анђела. На зеленој позадини је представљен патријарх са свећама запаљеним Благодатним огњем; лево од њега су мала смеђа врата која воде у просторију у којој је Христов гроб.[27] Он је представљен у пољу крајње лево, у виду саркофага са горњом плочом са свећама; предња плоча је стилизована слично балустради.[28] Позадина изнад саркофага је ружичаста с овалним пољем, што значи да је иконописац на тако малом простору истовремено представио спољни и унутрашњи део. Представе Кувуклиона у пресеку су честе у то време; паралеле су иконе из Пловдива,[29] а овде пре свега она из колекције Василев (сл. 7). Представа Кувуклиона из Цркве Ружице делује као њена поједностављена варијанта. Балустрада је стилизована на идентичан начин, а спољни и унутрашњи делови су јасно раздвојени. Полукружна поља на странама Кувуклиона су стилизована као правоугаоници са угловима одсеченим у виду четвртина круга.

Уски, издужени део испод фигуре Св. Јакова представља високи свод који повезује Католикон и Ротонду; зато је овде постављен између њих (сл. 1). Сасвим у дну на светлоплавој позадини патријарх у рукама држи свеће запаљене Благодатним огњем о које ходочасници пале своје свеће (сл. 3, десно).[30] Са страна златни стубови с округластим задебљањима изнад база носе тамни свод, а под је у виду шаховске плоче од тамних и ружичастих квадрата. Те појединости говоре да је приказан сам улаз у Католикон, *трикамарон*, с луковима на стубовима.[31] Изнад њега је, у суперимпонираном плану, схематски дат поглед на унутрашњост наоса, на иконостас и полијелеј (сл. 4, лево).[32] Витки наранџасти стубови с округластим задебљањем у дну носе наранџасте лукове истакнуте белим линијама. Са лукова висе кандила, а интерколумније су зелене. Реч је о уском трему испред престоних икона. Златни венац га раздваја од горњег дела, који се састоји од два водоравна низа лучних отвора. Доњи је зелен са светлоплавим отворима без кандила; од



Сл. 6 / Камен помазања; лева страна портала (фотографија: П. Марјановић, РЗЗСК)

Сл. 7 / Црква Светог гроба на 'Јерусалиму' у колекцији А. Василева, Софија, 1810–1820. (извор: Салтирова-Павлова, Първанова and Тенева 2019: 200)

горњег је одвојен тамном водоравном пругом. На горњем наранџасти стубићи, декорисани усправним низовима белих тачака, носе наранџасте лукове истакнуте белим линијама. Лучни отвори су тамноплави с кандилима. Две изврнуте златне волуте изнад представљају тимпанон. Над њим на тамноплавој позадини на ланцу виси златни полијелеј са свећама. Аналогија за овај уски део, свод, испод фигуре Св. Јакова, постоји на икони из колекције А. Василева (сл. 7). Испод високог уског свода је представљен *трикамарон*, што се закључује на основу стубова с луковима и истакнутом балустрадом, али без горњих зона. Испод стубова је представљен Камен помазања са сценом Дочека патријарха, а не патријарх са свећама. Сликар иконе из Цркве Ружице те стубове због сличности тумачи као престону зону иконостаса, над којом слика горње зоне. Сам *трикамарон* с патријархом смешта испод (сл. 1; сл. 3, лево).

Даље десно је Католикон.[33] Купола је златне боје и полулоптастог облика, виша и ужа од оне изнад Ротонде. У дну је стилизована камена профилација и ниски наранџасти тамбур с тамноплавим прозорима. Преко куполе иде двострука цикцак линија која означава спиралне степенице које су се увијале око ње.[34] Испод куполе је представљена унутрашњост Католикона (сл. 1). Двојни лук на врху овог поља алудира на монументалне бифоре трансепта Католикона.[35] У доњем делу, на светлоплавој позадини, патријарха са свећама запаљеним Благодатним огњем један човек носи на раменима (сл. 4). Са обе стране хаџије пружају свеће да их упале о патријархове.[36] Под је у виду шаховске плоче на којој је златни омфалос.[37] Изнад је други пут представљен иконостас, али без престоне зоне, само два горња низа лукова с већим бројем отвора (сл. 4). Доњи низ је зелен, а лучни отвори су овде тамноплави и с кандилима. Златна пруга га раздваја од наранџастог горњег низа, у којем стубићи, овде без белих тачака, носе лукове истакнуте белим линијама; лучни отвори су светлоплави с кандилима. Две тамне волуте у врху поново представљају тимпанон. Изнад њих

Сл. 8 / Црква Светог гроба на 'Јерусалиму' у замку Хернен, 1832. (фотографија: В. Делуга)

је веће зелено поље испуњено кандилима, завршено поменутим двојним луком. Аналогија за овај део је на икони из Хернена (сл. 8). Патријарх са свећама стоји пред хаџијама код омфалоса. Представљен је опет само горњи део иконостаса. Структурално је врло сличан: у оба низа стубићи украшени усправним низовима белих тачака носе лукове потцртане белим линијама, а на врху су велике златне волуте као тимпан. Још један пар златних волута, постављених дијагонално, везује иконостас с куполом. Са друге стране, на икони из колекције Василев (сл. 7), као у Цркви Ружици, представљен је патријарх на раменима једног верника. У позадини је иконостас у пуној висини, с престоним низом. На идентичан начин су сликани лукови истакнути белим линијама, али без тачака на стубићима.

Иконостас Католикона је на икони из Ружице представљен два пута: у уском делу лево и широком десно (сл. 4). Аналогије за ову необичност у познатом материјалу нема. Ово удвајање се може тумачити као забуна иконописца, али се може помислити да је он два пута представио иконостас посматрајући удвојена врата портала. У његовој реинтерпретацији двојни портал је својеврстан интелектуални узор-палимпсест, док је два пута сликан иконостас глоса. На обе представе иконостаса, уместо троугаоног тимпанона који се ту налазио, на врху су представљене волуте. Полукружни зид апсиде Католикона је споља на врху завршен монументалним клесаним волутама (сл. 10), које су врло сличне онима представљеним на врху иконостаса.[38] Отуда изгледа да иконописац један визуелно специфичан, лако уочљив и амблематичан део цркве преноси на други, просторно, ситуационо и значењски веома близак. То потврђује додатни пар волута који везује иконостас и куполу на примеру из Хернена. Слично је с представама горњег дела иконостаса. Сликар не само да врши дистинкцију доњег низа зеленом бојом, него је он уз то нижи од горњег. У реалности пак овај део је био виши и с већим отворима него горњи. Са друге стране, на спољној страни апсиде испод поменутих волута постоји уски појас с нишама (сл. 10). Може се помислити да је на тај појас алудирано изгледом доњег зеленог низа. У оба случаја можемо сматрати да је на делу принцип палимпсеста и глосе. Постојеће волуте на апсиди Католикона, односно део с нишама, јесу палимпсестна константа, док су непостојеће волуте на представи иконостаса, односно зелено поље, глоса.

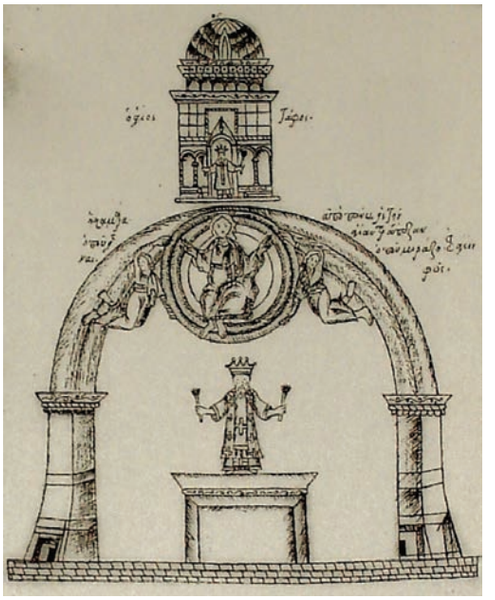
У горњем десном углу је Жртвовање Исака, са остацима натписа [_]ерт[(в)_] авра[__] (сл. 1). Аврам држи Исака који клечи испред њега и замахује сабљом да га прободе, међутим, анђео својом руком у задњи тренутак задржава сабљу. У непосредној близини се препознаје ован свезан испод дрвета (*I књ. Мојс.* XXII, 9–14). Сцена представља манастир Св. пророка Авраама недалеко од Голготе. У манастиру је параклис с местом, где је Авраам хтео да жртвује Исака. Авраамова жртва је праобраз Христове жртве на крсту, а представом овог старозаветног догађаја је подвучена симболика цркве у целини.

Испод Жртвовања Исака је представљена Голгота (сл. 5).[39] Њен горњи део је Распеће са Богородицом и Св. Јованом на тамноплавој позадини. Испод њих је часна трпеза са горњом плочом од белог мермера са златним оквиром и на црвеним стубићима.[40] Део око часне трпезе је представљен бледонаранџастим схематизованим пољима.[41] Занимљивија је представа доњег спрата Голготе (сл. 5, доле). Овај део је у обнови проширен и добио нови изглед, практично малу унутрашњу фасаду.[42] Фасада је представљена у белој боји, са троја врата са наранџастим оквирима и тамноплавим отворима. Мања врата у средини су улаз у параклис праоца Адама, а већа у угловима (с кандилима) јесу улази на два степеништа која воде на место Распећа на спрату. Сама степеништа су представљена на фасади како се укрштају. На тај начин је помешана спољашњост и унутрашњост. Мали овални прозори су представљени у три пара, па их је шест.[43] На врху је балустрада са златним стубићима и зеленим интерколумнијама. На доста сличан начин, мада једноставније, Голгота је представљена на *јерусалимима* из Хернена и колекције Василев (сл. 7–8).

Испод Голготе, у дну десне стране је двојни портал (сл. 1; сл. 6 десно, само леви део портала).[44] На белом стилизованом правоугаоном пољу уместо две је представљена само једна крајње стилизована линета.[45] Ово поље је између две црвене греде, које представљају венце на фасади између којих су линете.[46] Вишеструки стубови портала су у средини црвени, а лево и десно зелени. Зазидана десна страна портала је бледонаранџаста. На левој страни су дрвена врата. На затвореном крилу декоративне касете су представљене као бели стилизовани квадрати. На отвореном крилу се распознаје свећа на златном сталку. Између затвореног и отвореног крила врата насликан је још један пар зелених стубова, због којег ова страна изгледа донекле нејасно. Тако је портал подељен стубовима на три, уместо на два дела. Без тог додатног пара стубова портал је готово идентично представљен на *Јерусалиму* из колекције Василев (сл. 7). У другачијим бојама, портал је слично приказан на *Јерусалиму* из Хернена (сл. 8). Једна црвена линета је идентично схематизована и стављена је између две жуте греде; затворено жуто крило врата (стилизовано на исти начин) и зазидан црвени део фланкирани су зеленим стубовима. Додатни стуб, који представу портала чини конфузном, највероватније је стуб без капитела, у подножју трона Св. Јелене, везан за једно чудотворно појављивање Светог огња након што су Јермени покушали да узурпирају то чудо.[47] У реимагинализацији иконописца стуб везан за чудо Светог огња је умногостручен и постао је четврти пар стубова на порталу. То одговара његовом перципираном духовном значају. На тај начин, представа портала је такође сагледана кроз концепт палимпсест-глоса.

Лево од портала, на зеленој позадини је представљен Камен помазања са шест свећњака и осам кандила (сл. 6, лево).[48] Горња страна плоче је црвена са златним рубом, а предња и бочна страна су беле у виду стилизованих правоугаоника.[49] Златни ступци са страна носе наранџасти свод, што представља улазни део цркве у којем се налази Камен. С Каменом окруженим свећама, кандилима и ступцима који носе свод, потребно је посматрати као једну целину портал и доњи спрат Голготе (сл. 1). Реч је о улазном део цркве, с појединостима које непосредно окружују Камен помазања, првом светом месту којем се хаџије поклањају по уласку у цркву. Помазање Христа, које се по веровању десило на том месту, овде није представљено.[50] На то место се односи сцена која се налази на десној страни слике. Реч је о представи Оплакивања/Помазања Христа, означеној натписом ѿ҃р кадъ скнѝнѹше ѿбрѫзь тѹ́т тѹр, а репродукује слику идентичне теме, која се раније налазила изнад Камена помазања.[51] Слика догађаја који се ту десио, мада на другом делу слике, употпуњује и подсећа на ово место.

На предњој (и бочној) страни Камена помазања је посебно уочљив правоугаоник с *нацр-тани*м четвртинама кругова у угловима и са дебелом тамном хоризонталном пругом у средини (сл. 6). Слична, како су горе названа схематизова-



Сл. 9 / Патријарх са свећама испред Светог гроба, Cod. Mon. Gr. 346, φ.37Aβ (извор: Καδας 1998: 157)

Сл. 10 / Апсида Цркве Светог гроба у Јерусалиму (извор: https://cdn.britannica.com/40/75840-050-17D53174/Church-of-the-Holy-Sepulchre-Jerusalem.jpg [1. 7. 2020])

на (стилизована), правоугаона поља се распознају и на делу око часне трпезе на Голготи (сл. 5), на предњој страни самог Христовог гроба и балустради Кувуклиона (сл. 3, лево); на њој су посебно декоративно обрађена. На порталу је тако насликано поље у којем је линета, као и касете на вратима (сл. 6, десно). Већ сам списак говори да су поља искоришћена за стилизацију делова најважнијих светиња. На деловима цркве обновљеним после пожара нема сличног орнамента, али пажњу привлачи тамно поље у крајње десном делу Кувуклиона. У овално поље је постављен правоугаоник с угловима одсеченим у виду четвртина круга.[52] На такав начин су у целини стилизоване бочне стране фасаде Кувуклиона на иконама из колекције Василев (сл. 7), из Хернена (сл. 8) и Ермитажа.[53] Отуда се закључује да су правоугаоници с *нацртаним* четвртинама кругова у угловима још даље поједностављење ове стилизације. Опет на Камену помазања у средини стилизованог поља посебно је уочљива дугачка пруга; на другим пољима су ту линије. На икони из Ермитажа овалне плоче с фасаде Кувуклиона[54] радикално су стилизоване у издуженом бадемастом облику.[55] Могло би се помислити да је следећи степен стилизације био свођење на дебеле пруге или танке линије у средини стилизованих правоугаоника, као на икони из Цркве Ружице. Стилизована поља су дакле пиктограми који указују на светост одређеног простора. Уједно, пиктограми су глоса, реинтерпретирана на основу палимпсеста са другог, блиског места. Њом се посебно истиче светост представљеног места, јер у њој остаје траг светости места са којег је преузета.[56]

Од специфичности представе Цркве Светог гроба на икони из Цркве Ружице нужно је пре свега истаћи патријарха са свећама упаљеним Благодатним огњем (сл. 1, 3, 4).[57] На том *јерусалиму* је представљен чак три пута. Има дугачку седу браду и панакамилавку, те златни сакос и бели омофор. Сцене су поредане по хронолошком низу обреда. Прва представа је унутар Кувуклије: након што су се свеће упалиле после патријархове молитве, он са свећама креће према излазу

(сл. 3, лево). Друга представа је непосредно после изласка из Кувуклије, испод *трикамарона*. Патријарх стоји са свећама у рукама, како изгледа на ниској смеђој платформи, а испред њега група ходочасника пали своје свеће о његове (сл. 3, десно). Трећа представа је у унутрашњости Католикона (сл. 4). Један човек носи патријарха на раменима, који у рукама држи свеће запаљене Светим огњем. Са обе стране стоји велик број хаџија који пружају свеће. Реч је о ситуацији када патријарха, врло брзо након што се појави испред Кувуклије са свећама, присутни верници пренесу на раменима у Католикон. Представе патријарха са свећама запаљеним Благодатним огњем на ходочасничким меморабилијама су готово искључиво ограничене на *јерусалиме*. Најстарији примери ове представе су минхенски рукописни *проскинитарион*, Cod. Mon. Gr. 346, из 1634. (сл. 9),[58] те *Јерусалим* на Закинту, сигурно из истог времена.[59] Уобичајене су на низу *јерусалима* из XVIII века.[60] Представљање овог обреда после пожара 1808. године добија више на значају, јер се у другој деценији XIX века почиње приказивати у виду Ношења патријарха на раменима. Најстарији пример је икона из 1815. године у Пловдиву.[61] Од свих поменутих *јерусалима*, патријарх са свећама је представљен само на једном. Троструко представљање патријарха са Благодатним огњем је необично и нема аналогије међу познатим *јерусалимима*. Изгледа да ове представе следе поменуту тенденцију из друге деценије XIX века, па је чак и пренаглашавају, приказујући хронолошки низ од три сцене везане за овај обред. Ипак, може се приметити да је на једном листу минхенског рукописа патријарх представљен два пута са запаљеним свећама, испред (или унутар?) Кувуклиона, те на платформи испод свода између Ротонде и Католикона (сл. 9).[62] Ово подсећа на прве две поменуте сцене, посебно због тога што и на овом *јерусалиму* патријарх стоји испод свода на малој платформи.[63] Било каква веза минхенског проскинитариона из 1634. и калемегданског *јерусалима* из 1819. је у потпуности искључена,[64] осим ако не бисмо нагађали да иконописац није поседовао неки сличан рукопис, којим се могао користити као моделом; не треба искључити ни могућност да је његова инвенција. Како год, бар у познатом материјалу, три континуиране представе патријарха са свећама упаљеним Благодатним огњем на једном *јерусалиму* остају јединствен феномен.

У погледу интерпретирања архитектуре мора се истаћи да иконописац овог *јерусалима* рудиментарно познаје перспективно скраћење и да много импровизује. Најважнији аспект је мешање представа спољашњости и унутрашњости. Оно се односи, како је у уводу речено, на цркву у целини – у врху су куполе и звоник, а у доњем десном углу портал – који су јасни означитељи спољног простора и објеката. Сви остали представљени делови цркве су унутрашњи. Али и на грађевински сложенијим унутрашњим деловима је спроведен овај принцип истовременог представљања спољњег и унутрашњег дела. То се пре свега односи на Кувуклион, да би се истовремено видела његова китњаста фасада и унутрашњост с Христовим гробом. На тај начин ова представа постаје вишеслојна, конципирана тако да посматрач може у исти мах перципирати спољашњост и унутрашњост цркве.[65] Унутар овако конципиране представе се служи суперимпонираним плановима, где објекат и/или простор који се налази иза неког другог слика изнад њега (нпр. Католикон изнад Камена помазања); ако су два простора један насупрот другог, сликају се фронтално представљени напоредо, да би се тако приказао њихов, у сликаревом схватању, најважнији вид (Ротонда, свод с трикамароном, Католикон). Архитектонске елементе разуме на себи својствен начин: поједине стилизује облицима и/или бојом, али са довољном количином реалних детаља да на основу њих могу бити лако препознати, а друге удуплава или мултипликује. Поједине архитектонске елементе који у реалности постоје на једном делу цркве овде слика на њеном другом делу. Тако ствара куриозитете који се у познатој грађи срећу само овде. Они се могу објаснити реимагинализацијом појединости и променом њи-

хових модуса представљања кроз метафору палимпсест-глоса.

Колико год композиција и реинтерпретација биле важне на овој представи, још је важнија боја. Доминирају бела, зелена и наранџаста. У белој боји су фундаментални, монументални делови архитектуре, пре свега ступци, сводови, и поједине фасаде, углавном делови старији од пожара 1808. На њих се надовезују делови у наранџастој боји, пре свега они настали у обнови. Зелена је искоришћена за интерколумније и слободне, празне просторе под сводовима и куполама, као и за позадину у горњем делу, дакле неградивне делове. Међутим, она се налази и на градивним деловима – једна од зона иконостаса и стубови портала. Плава, у небеском или лазурном тону, користи се за позадине фигуралних сцена, те за отворе врата и прозора, опет неградивне делове; али њом су сликане и куполе. Варирањем ових боја на различитим деловима, иконописац одваја спољашњост и унутрашњост, зид и отворе (уопште градивне и неградивне елементе), те поједине делове у оквиру мањих целина. Елементе сваке мање целине колористички обликује на засебан начин и не следи јединствен систем. Изузетак чини Кувуклион. Урађен је у благоружичастој боји камена коришћеног у обнови, чиме је очигледно визуелно истакнута његова посебност. Златном бојом су истакнути његови схематизовани пиластри, база и балустрада, а делом и купола. Поред тога, злато је присутно на целој представи и њим су приказани извори светлости: многобројна кандила, свећњаци и полијелеји. На другим деловима се користи за истицање граничних и улазних делова (зидине града, стубови трикамарона и стубови код Камена помазања, балустрада Голготе), означавање једне посебне сакралне потцелине (куполе Ротонде и Католикона), или одређени објекат посебне светости (омфалос, хоризонтални венци и стилизовани тимпанон иконостаса, оквири Камена помазања и часне трпезе на Голготи), дакле посебно симболички важни делови архитектуре.

Ипак, ако кажемо да много импровизује, па чак да његове способности у погледу изображавања архитектуре можда нису велике, опет треба истаћи посебност његове логике и сликарске поетике. Он тежи конструисању слике која комуницира *светост* представљеног простора и уједно је меморише, те стога сједињава временски неповезане објекте и теме: библијске догађаје слика у оквиру архитектуре која их меморише, истовремено приказујући обреде који се периодично одвијају у истом архитектонском оквиру.[66] У том контексту, представа коју је створио, колико нуди архитектонску и стилску суштину дате цркве, толико даје и њену идеализовану репрезентацију. Зато не треба мислити да је представа створена на описаним принципима била инвенција нечега непостојећег. То би за иконописца било равно фалсификату изгледа цркве. За њега је она била репрезентацијски верна, јер је као таква најбоље посредовала идеју коју је имао о главној светињи хришћанства, њеном изгледу и духовном значењу. Ту идеју су вероватно делиле и тадашње хаџије, циљна група којој су *јерусалими* били намењени.

За начин како иконописац представља цркву на овој икони у композиционом и иконографском погледу директна аналогија је пре свега *Јерусалим* из колекције Василев у Софији (сл. 7). Начин на који је црква супструкцијом двеју купола подељена на поља која представљају главне унутрашње просторе, готово је идентичан ономе на овој икони. Уз то треба додати представу Св. Јакова у врху. Такође, у целини и пре свега у бројним детаљима, треба споменути представу на икони из Хернена (сл. 8). Због тога се може сматрати да су ове три иконе рад исте групе иконописаца, свакако локалних палестинских. За то у случају сликара иконе из Цркве Ружице говори његов осебујан стил, али и предилекција да одређене тематске појединости наглашено истиче. Пре свега то је стављање фигуре Св. Јакова брата Божјег у врх представе, не само због његове улоге оснивача јерусалимске епископске катедре него и можда због значаја његове цркве за локал-

ну заједницу.[67] Затим у сваком погледу јединствене три представе патријарха са свећама запаљеним Благодатним огњем. Тај обред био је од посебног значаја за локалну православну заједницу, која за њега везује читав низ различитих веровања и поступака.[68] Такође у вези с Огњем је, као што смо показали, вероватно додавање четвртог пара стубова на портал. Као један од главних елемената хаџилука Светом гробу, Благодатни Огањ је био активан генератор прихода, па тако и за сликаре *јерусалима*, од којих су их хаџије куповале као свети предмет и меморију. На тај начин, верска пракса обликовала је локалну ликовну продукцију и визуелну културу, којом је ширена идеја о најважнијем светом месту хришћанства.

Јерусалим који је Хаџи Петар купио на поклоничком путовању 1819. својом јединствено елабориираном представом Цркве Светог гроба преносио је њену ултимативну светост као поруку и позив другима на хаџилук у Свету земљу. С обзиром на бројност хаџија у том периоду, оправдано се намеће мисао да описане појединости представе, поготово Благодатни Огањ, нису биле непознате бар у одређеним социјалним круговима оног времена. На тај начин, приказ Цркве Светог гроба на икони из Цркве Ружице пружа идеју о једном недовољно испитаном сегменту српске верске културе оног времена, од којег су остала оскудна сведочанства.

Марко Ж. Катић,
историчар уметности, докторанд
Самостални истраживач
Београд
aspazije@gmail.com

НАПОМЕНЕ:

1] *Јерусалими* или хаџијске иконе су посебна врста икона сликаних на платну, које настају у периоду од XVII до првих деценија XX века. На њима су изображена места библијских догађаја у Светој земљи, а пре свега Црква Христовог гроба у Јерусалиму. Православни поклоници Христовог гроба, за које се по османском моделу уобичајио назив *хаџије*, овакве иконе су куповали у Јерусалиму и као успомену на своје поклоничко путовање доносили су их кући. О *јерусалимима* види подробније: Пятницкий 2001; Γεωργοπούλου-Βέρρα 2003; Immerzeel and Aalst 2005; Макуљевић 2006; 2014; Катић 2012; 2017а; Arad 2018. Свугде су наведени различити појединачни примери. О употреби османских термина за ходочашће код православних у Османском царству и шире о феномену хаџилука: Izmirlieva 2012/2013; 2014. О поклоништву Христовом гробу код Срба у XIX веку: Макуљевић 2006.

2] Икона је објављена после рестаурације (Станковић 2006). Проучена је једна њена мања иконографска целина (Катић 2017б). Фотографија целе иконе: Катић 2017б: 98, сл. 1.

3] Натпис гласи *Х ПЕТРО АПТО NIC* 1819. = *Хаџи Петар из Ниша 1819* (снимак натписа, Катић 2017б: 99, сл. 2). Како је икона доспела у Београд, може се само нагађати.

4] Најстарија сачувана је икона у Народном музеју у Београду (1794). Следи икона из Музеја града Београда (датирана 1830–1850: Макуљевић 2006: 830, 834; *исти* 2014: 57, сл. 3; 60, сл. 5), и икона из Цркве Св. Константина и Јелене на Вождовцу (1842). С краја XIX века су иконе из Цркве Св. Марка на Ташмајдану, Св. Тројице у Гроцкој и из Спиртине куће у Земуну. Познате су нам још две иконе у приватном власништву, једна с почетка, а друга с краја XIX века.

5] О Цркви Светог гроба у Јерусалиму: Vincent and Abel 1914: 89–300 (још увек врло корисно); Pringle 2007: 6–72 (с изворима и свом ранијом литературом); Μητροπούλος 2009.

6] Види Макуљевић 2006; Izmirlieva 2012/2013; 2014.

7] Пре свега се усредсређујемо на икону из колекције Антонија Василева, излаганој 2019. у Регионалном историјском музеју у Софији. Датирана је на крај XVIII века, али икона је из периода 1810–1820 (Салтирова-Павлова, Първанова and Тенева 2019: 195, 200–201). Други пример је икона из колекције Зузане Скалове у замку Хернен у Холандији, датирана натписом у 1832. (Immerzeel and Aalst 2005; Arad 2018: 74, ill. 13). Друге примере ћемо наводити по потреби.

8] Пожар је избио ноћу, 12. октобра, и брзо се проширио по великом делу цркве. Најоштећенији део била је Ротонда, чија купола се урушила, што је узроковало велико оштећење Кувуклије Христовог гроба. Великим делом је пострадала и Голгота, из које је ватра прешла у Католикон, и узроковала рушење апсиде и свода деамбулаторијума. Залагањем јерусалимског патријарха Поликарпа, у марту 1809. године добијен је ферман којим се Патријаршија овлашћује да обнови Цркву Христовог гроба. За главног архитекту је изабран калфа Николаос Комнинос са Митилене (Лезбоса). Радови су отпочели јула 1809, а већ 13. септембра 1810. посвећена је обновљена црква (Vincent and Abel 1914: 299–300; Μητροπούλος 2009). Треба поменути да су у литератури

резултати обнове у правилу описивани као *варваризам* и *сумњив укус*. Међутим, Митропулос (2009) у монографији о овој обнови рехабилитује Комнинов рад.

9] За разумевање представе коју проучавамо неопходно је познавање архитектуре Цркве Светог гроба и верског и симболичког значења њених појединих делова. Због тога ћемо се у доњем тексту непрестано освртати на реалне архитектонске појединости настале у обнови 1809–10. године.

10] Врло добар пример је *Јерусалим* из 1815. у Пловдиву (Москова 2001: стр. 20 – фот.).

11] За овакве концепте приказивања, посебно развијене у уметности намењеној поклоницима, Makuljević 2014 (на разним местима).

12] Звоник је подигнут у XII веку, а делом је порушен у земљотресу 1545. и у обнови 1719. (Vincent and Abel 1914: 284–287).

13] Реч је о три цркве на западној страни црквеног дворишта у делу испод звоника: Св. 40 мученика (која није представљена), Св. мироносица (Васкрсења) и Св. апостола Јакова (Vincent and Abel 1914: 138–141, тлоцрт 139, сл. бр. 93).

14] Црква је подигнута 1579. године.

15] За куполу Ротонде види ниже.

16] Занимљиво је приметити да се на неким другим иконама између купола у врху представљају Св. Константин и Јелена, изгледа не само као симбол цркве у склопу Патријаршије, него и као градитељи светогробског комплекса (Пятницкий 2001: 87, ил. 6; Катић 2012: 3, сл. 1; 43, сл. горе; 50; 54; Arad 2018: 65, ill. 3). Овде је ту Св. Јаков, можда да би се истакла његова улога првог епископа Јерусалима.

17] Vincent and Abel 1914: 138.

18] На исти начин како се на поново употребљеном пергаменту старији текст – *палимпсест* – назире испод новог текста, тако се различите форме и сижеи кроз ток времена константно прерађују и преобликују, али ранији облици никада не бивају потпуно уклоњени, него увек мање или више исијавају из старијег слоја. У том односу је старији слој палимпсест, односно палимпсестна константа, док је реинтерпретирана, цитирана појединост *ілоса*. За овакав методски приступ проучавању пре свега архитектуре, види: Necipoğlu 2008; Verhoeven 2014. Овде су поједини делови Цркве Светог гроба визуелни цитати и потицај за нову менталну и ликовну слику. Константа и носилац иконографске замисли је та црква, иако се модуси њеног представљања мењају.

19] Поједини уочљиви елементи су вероватно визуелни цитати других делова цркве: три овална прозора или поља на предњој страни, а лево троструки прозор. Такође, множина прозора и врата можда алудира на источни зид три цркве под звоником, с апсидама, прозорима и вратима.

20] Ротонда је западни део Цркве Светог гроба, округлог облика, унутар које ступци носе галерију и куполу. Унутар ње се налази Кувуклион (види ниже). Ротонда је међу најстаријим деловима цркве, подигнута од стране царице Јелене у IV веку, и чини њено симболичко и историјско језгро.

21] На овакав начин купола Ротонде је представљена на свим *јерусалимима* који настају након 1810. године (Пятницкий 2001: 83, ил. 1, 87, ил. 6; Immerzeel and Aalst 2005: 84, pl. 1, 87, pl. 4; Катић 2012: 3, сл. 1, 43, сл. горе, 50, 54; Makuljević 2014: 57, ill. 3, 60, ill. 5; Izmirlieva 2014: 338, fig. 2; Arad 2018:74, ill. 12–13). На иконама насталим пре 1808, купола Ротонде има облик зарубљене купе (Катић 2012: 11, сл. 3, 43, сл. доле, 44, 46; Makuljević 2014: 54, ill. 1, 56, ill. 2; Arad 2018: 62, ill. 1, 64, ill. 2, 66, ill. 4, 68, ill. 7, 69, ill. 8, 72, ill. 10). Следствено томе, облик куполе Ротонде је поуздан репер за датирање иконе ако на њој не постоји или није сачувана година кад је донесена с хаџилука.

22] Ступци су заузимали целу висину од пода до куполе, а направљени су у обнови обзиђивањем старих стубова на галеријама, који су били оштећени у пожару (Vincent and Abel 1914: 299–300; Μητροπούλος 2009: 69, т. 1, 143, 169, сл. бр. 33. A–B.; 203, т. 4, 204, т. 5). У рестаурацији у другој половини XX века враћени су стубови.

23] Кувуклион је мања слободностојећа капела, која се састоји од две просторије: прве, зване Капела анђела, у којој је камен на којем је седео анђео који је сачекао мироносице и јавио им о Христовом васкрсењу, и друге, у којој је сам Христов гроб, место где је Христос сахрањен и васкрсао у трећи дан. Посреди је дакле главна светиња цркве и целог хришћанства. Обновљен је у стилу барока с појединим елементима класицизма, а коришћен је ружичасти камен. Репрезентативан улаз је на источној страни, а са западне је завршен полукружно. Испред улаза стоје две ниске камене клупе и неколико великих свећњака. Споља је хоризонтално подељен на зоне сокла, зида, атике с натписима, избаченог венца и балустраде. У врху, изнад просторије с Христовим гробом, тамбур састављен од колонета са балустрадом носи куполу пламеноликог облика. Кувуклион је усправно подељен на правилна поља, спреда тордираним колонетама, а са бочних страна пиластрима с лезенама. Пиластри у зони зида формирају профилисана полукружно завршена поља, на која је аплицирана по једна упадљива већа овална плоча као орнамент. (Vincent and Abel 1914: 299–300; Μητροπούλος 2009: 143–146, 179–190, 205–224, таб. 6. A–16). Може се претпоставити да је разлог за примену ових овала била могућа реторичка игра речима: у старогрчком језику реч ᾠοειδής = јајолик, овалан, настала је од речи ᾠόν = јаје и εἶδος = лик, облик. Јаје је притом симбол васкрсења, те је значење орнамента у овом контексту јасно.

24] За правоугаона поља стилизована на овај начин види расправу ниже.

25] По свој прилици је то субјективна стилизација полукружних поља на бочним странама Кувуклиона, каква је на представи Кувуклиона из колекције Василев (сл. 7) и на икони из Ермитажа: Пятницкий 2001, 87, ил. 6.

26] Изнад улаза је рељеф Васкрслог Христа, а декоративни овали су у сваком пољу између пиластара на фасади Кувуклиона.

27] На исти начин је представљен лук изнад Силоамског источника, у сцени са слепим на том извору.

28] За ову стилизацију види ниже.

29] Москова 2001: ил. стр. 20.

30] Изгледа да патријарх стоји на мањем постољу делећи Благодатни огањ поклоницима.

31] *Трикамарон* (*три свода*) јесте улаз у Католикон, који се састоји од два стуба с трбушастим делом (налик на вазу) изнад основе. Они носе три лука с појасом зида и балустрадом изнад (Μητροπούλος 2009: 136–139, 167, таб. 31). Налази се испод поменутог високог свода, насупрот улаза у Кувуклију.

32] Иконостас је подигнут у обнови, а престоне иконе су биле увучене иза уског трема са стубовима с трбушастим делом изнад основе (као на стубовима *трикамарона*). Они су држали високи зид са два низа полукружно завршених отвора са троугаоним тимпаноном у врху (Μητροπούλος 2009: 130–134, пос. сл. 52–56, 162–165, таб. 21–28ΣΤ). Иконостас је снижен само на престону зону у рестаурацији почетком седамдесетих година XX века.

33] Католикон или Саборна црква Васкрсења је део источно од Ротонде, са којом је повезан високим сводом. Најкарактеристичнији делови су висока купола и олтарски простор са деамбулаторијем. Подигнут је у време крсташке обнове Цркве Светог гроба у XII веку; као православна црква је почео служити негде након Саладиновог освајања.

34] Спиралне степенице су биле остатак из крсташког времена, кад је на врху куполе постојала лантерна.

35] Бифоре су представљене на неким иконама, као на оној у Ермитажу (Пятницкий 2001: 87, ил. 6).

36] О овом моменту види ниже.

37] Омфалос је камена ваза на средини Католикона, која по предању представља средиште земље (Μητροπούλος 2009: 140–141, 168, таб. 32).

38] Сличне волуте су присутне и на своду деамбулаторија у унутрашњости.

39] Голгота је део Цркве Светог гроба састављен од два нивоа или спрата. На горњем је место где је било Христово Распеће и смрт. Главне светиње су рупа где је био пободен Христов крст (испод часне трпезе), места где су стајали Богородица и св. Јован, те одмах поред стена, која се распукла у тренутку Христове смрти. На доњем спрату је параклис, где је по веровању био сахрањен старозаветни Адам. Христова крв је процурила кроз поменуту распуклу стену и пошкропила Адамову лубању. На тај начин је спрала прародитељски грех.

40] Да се заиста ради о часној трпези на црвеним стубићима, јасно је на основу аналогије с представом Голготе на икони из колекције Василев (сл. 7).

41] За ова поља види ниже.

42] Фасада, која се у цркви налази одмах десно од улазних врата, зидана је је од камена благо жуте и ружичасте боје, а на њој се налази улаз у Адамов параклис испод Голготе, улази на два степеништа која воде на Голготу и два мала овална прозора. Целина је завршена балустрадом на врху (Μητροπούλος 2009: 114, 153, таб. 6. A–B).

43] Из ове реимагинализоване глосе остварене мултипликацијом ишчитава се и извесни *horror vacui*.

44] Двојни портал Цркве Светог гроба је настао у обнови за време крсташке власти у XII веку. Његова десна врата су зазидана (после 1187), а лева имају касетирана двокрилна дрвена врата. Обоја са сваке стране фланкирају по три стуба (централни стуб деле). Стубови носе надвратнике и лукове између којих су линете, од којих је посебно уочљив двојни спољни лук с радијалним ребрима. Импости капитела се продужавају формирајући у својој висини рељефни хоризонтални венац лево и десно од портала. Изнад лука с радијалним ребрима је још један рељефни венац који га прати обликом. Изнад је зид завршен корнишем. Ова два хоризонтална венца и корниш у врху чине да линете портала изгледају као да су у посебном правоугаоном пољу. О порталу: Pringle 2007: 54–56.

45] Препознаје се јако умањена сама линета, лук с радијалним ребрима и рељефни венац изнад њега.

46] Види напомену 44.

47] Основне црте приче су следеће: негде у XVI или XVII веку Јермени су потплатили Турке да њима уступе привилегију добијања Светог огња. Грци на Велику суботу нису били пуштени у цркву и с патријархом су се молили пред порталом, док су Јермени унутар цркве покушавали да измоле Свети огањ. У једном тренутку стуб лево до портала се распукао и из њега је изашао Огањ, прешавши на поменути стуб испод трона, уништавајући његов капител. Патријарх је стајао испод тог стуба и Огањ је запалио његове свеће, о које су их запалили сви присутни. Турци су потом истерали Јермене из цркве, а Грци су потврдили и вратили своје право. О овом чуду: Пятницкий 2001: 86–87, са старијом литературом.

48] Камен помазања је камена плоча већих димензија за коју се верује да означава место где су (односно да су на њу) Јосиф и Никодим положили Христово тело након што су га скинули са крста и по јеврејском обичају га помазали мирисима и увили у плаштаницу пре полагања у гроб. Данашња плоча је постављена након пожара. Свећњаци и кандила су увек представљени тачно у наведеном броју. Подељена су између појединих верских заједница присутних у цркви (православна, католичка, коптска, јерменска и јаковитска), а свака поседује тачно одређен број. Тако је с кандилима и свећама на свим другим местима у цркви.

49] Види ниже.

50] На икони из колекције Василев је представљен Дочек архијереја (сл. 7), док је на икони из Хернена, што је необично, представљен мртав Христос (сл. 8).

51] Слика је део целине с представом Скидања са крста и амблемом Христових страдања. По натпису на овом ам-

блему настала је 1811, као дело групе јерусалимских иконописаца (Мутафов 2012: 9). Данас се ове слике налазе у наосу Католикона.

52] Слична стилизација је на звонику.

53] Пятницкий 2001: 87, ил. 6.

54] Види горе напомену 23.

55] Пятницкий 2001: 87, ил. 6.

56] Оваква стилизована правоугаона поља постоје и на другим деловима иконе. У саставу Акатиста су на представама 7. и 8. кондака и 12. икоса, где су јаслице у којима лежи мали Христос насликане у виду саркофага Христовог гроба, означеног овим пољима у белој боји. На представи 10. кондака с Распећем Христовим, часна трпеза испод њега је означена оваквим пољем у светлонаранџастој боји. У саставу сцена из Христовог живота ова поља се срећу на представама Христа и Самарјанке (бунар у Сихему), Тајне вечере (сто) и Мироносица на гробу Христовом (гроб и плоча на којој седи анђео). У свим побројаним примерима реч је о симболици везаној за Христов гроб и часну трпезу.

57] Силазак Благодатног огња (Светог огња, Свете ватре, Светог нура) јесте обред који јерусалимски православни патријарх обавља на Христовом гробу сваке Велике суботе. Према веровању, реч је о чудотворном паљењу ватре на Христовом гробу посредством патријархове молитве. Пре доласка у цркву еклисијарси запечате Христов гроб и погасе сва кандила и свеће. Потом патријарх долази у цркву и поклањају му се вође других верских заједница које признају чудо Благодатног огња (јерменска, коптска и јаковитска; католичка црква ово чудо не признаје). После тога се обавља тострука литанија око Христовог гроба, након које патријарх улази у Кувуклију и обавља молитву. Након неког времена он се појављује са свећама чудотворно запаљеним Благодатним огњем, који дели кроз отворе у зиду на Капели анђела. Након тога излази и дели Огањ испред Кувуклије. Поклоници носе свежњеве од по 33 свеће које пале о оне које држи патријарх; ове свеће су једна од најважнијих хаџијских меморабилија. Убрзо након изласка, локални православни јерусалимски Арапи патријарха узимају на рамена и тако га носе у Католикон, где се након неког времена држи литургија. Обред се одликује изузетно великом гужвом присутних поклоника и њиховим врло немирним понашањем. О обреду с литургичке стране и данас најбоље, мада тешко доступно: Дмитріевский 1908.

58] Καδας 1998: 157, φ.37Αβ, φ.8Αα.

59] Γεωργοπούλου-Βέρρα 2003: 320, сл. 3.

60] Види примере из XVIII века у напомени 21.

61] Москова 2001: фот. на стр. 20.

62] Καδας 1998: 157, φ.37Αβ

63] У изворима се до почетка XVIII века спомиње да испод високог/царског свода постоји камена платформа налик на часну трпезу са које патријарх дели Благодатни огањ (Vincent and Abel 1914: 296).

64] По библиографији коју за овај рукопис наводи Καδας (1998: 12, 156), закључује се да се још почетком XIX века налазио у Минхену.

65] Овако Тимотијевић (2010: 227) карактерише приказ Цркве Светог гроба у Џефаровићевом *Описанију Јерусалима*. Ова констатација важи у потпуности и за представу из Цркве Ружице.

66] О овом концепту Makuljević 2014.

67] Црква посвећена овом светитељу је саборна црква јерусалимске православне заједнице, у којој се врше редовна дневна богослужења на грчком и арапском.

68] Дмитріевский 1908: 3–4.

ЛИТЕРАТУРА:

Pnina, A. (2018), Landscape and Iconicity : Proskynetaria of the Holy Land from the Ottoman Period, *The Art Bulletin* 100:4 (New York): 62–80.

Verhoeven, M. (2014), *Jerusalem as Palimpsest. The Architectural Footprint of the Crusaders in the Contemporary City,* in: The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture, ed. Goudeau J., Verhoeven M. and Weijers W., Leiden: Boston: Brill (Radboud Studies in Humanities 2): 114–135.

Vincent, H. and Abel, F.-M., O. P. (1914), *Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, II, Jérusalem nouvelle, Paris: Victor Gabalda.

Γεωργοπούλου-Βέρρα, Μ. (2003), Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε εικόνα της Ζακύνθου, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας* ΚΔ› (Αθήνα): 317–332.

Дмитріевский, А. А. (1908), *'Благодать святого огня' на живоносномъ гробѣ господнемъ въ Великую Субботу*, Санкт-Петербургъ: Типографія В. Ѳ. Киршбаума.

Izmirlieva, V. (2012/2013), The Title Hajji and the Ottoman Vocabulary of Pilgrimage, *Modern Greek Studies Yearbook* 28/29 (Minneapolis): 137–167.

Izmirlieva, V. (2014), Christian Hajjis — the Other Orthodox Pilgrims to Jerusalem, *Slavic Review* 73/2 (Urbana-Champaign): 322–346.

Immerzeel, M. and Aalst, V. (2005), The Proskynetarion of Hernen Castle, *Eastern Christian Art* 2 (Leuven): 83–92.

Καδας, Σ. Ν. (1998), *Οι Αγιοι Τοποι* : Εικονογραφημενα προςκυνηταρια 17ου-18ου αι., Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.

Катић, М. (2012), *Четири 'Јерусалима' – хаџијске иконе из цркве Успенија Пресвете Богородице у Ливну* (сепарат уз каталог изложбе), Бања Лука: Музеј Републике Српске.

Катић, М. (2017), Једна необична сцена на хаџијској икони из Цркве Ружице, *Наслеђе* XVIII (Београд): 97–104.

Катић, М. (2017), Типологија икона 'Јерусалима', *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* 45 (Нови Сад): 151–165.

Макуљевић, Н. (2006), *Поклоничка путовања и приватни идентитет*, у: Приватни живот код Срба у XIX веку, прир. Столић А. и Макуљевић Н., Београд: Clio: 807–837.

Makuljević, N. (2014) *Pilgrimage and Memory: The Picture of the Holy Land in early modern visual culture of the Balkans*, in: Heilige Landschaft - Heilige Berge, Achter Internationaler Barocksommerkurs 2007, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln. Einsiedeln: Edition Bibliothek Werner Oechslin : Zürich: GtaVerlag, 57–65.

Мутафов, Е. (2012), Страници от хаджийския дневник: някои наблюдения върху православното християнско изкуство в Йерусалим и връзките му с балканската традиция през османск ия период, *Проблеми на изкуството* 4/2012 (София): 3–14.

Москова, С. (2001), Пътят на хаджията (структурна схема на една изложба), *Проблеми на изкуството* 3/2001 (София): 18–25.

Μητροπούλος, Θ. Γ. (2009), *Ο Πανίερος Ναός της Ἀναστάσεως Ἱεροσολύμων* : Τό εργο του Κάλφα Κομνηνου, Θεσσαλοννικη: Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων (Μελετεσ 2).

Necipoğlu, G. (2008), The Dome of the Rock as Palimpsest: 'Abd al-Malik's Grand Narrative and Sultan Süleyman's Glosses, *Muqarnas* XXV (Leiden): 17–105.

Pringle, D. (2007), *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem* : A Corpus : vol. III The City of Jerusalem, Cambridge: Cambridge University Press.

Пятницкий, Ю. А. (2001), *Паломническая евлоїия 'Топоїрафия Палестины'*, у Пилигримы. Историко – культурная роль паломничества, Сборник научных трудов к XX Международному конгрессу византинистов Париж, 19–25 августа 2001 года, науч. ред. Залесская В. Н., Санкт-Петербург: Эрмитаж: 82–111.

Салтирова-Павлова, К. and Първанова, Д. and Тенева, Б. (2019), *Да бъде благословен хлябът* : Колекция Антонио Василев, Каталог на изложбата, София: Регионален исторически музей.

Станковић, Б. (2006), Јерусалимска икона из цркве Ружице на Београдској тврђави, *Гласник Друштва конзерватора Србије* XXX (Београд): 172–174.

Тимотијевић, М. (2010), Духовно ходочашће и „Описаније Јерусалима" Христофора Џефаровића, *Зборник Народноī музеја* XIX-2 : историја уметности (Београд): 213–242.

Summary: MARKO KATIĆ

DEPICTION OF THE CHURCH OF THE HOLY SEPULCHRE ON A JERUSALEM ICON FROM RUŽICA CHURCH – AN EXAMPLE OF VISUAL CULTURE IN THE CONTEXT OF RELIGIOUS PRACTICE

A Greek inscription on the back of a jerusalem (an icon brought back home by a hajji from the Jerusalem pilgrimage) preserved in Ružica Church in Kalemegdan puts the icon to the year 1819. A stark contrast between vermillion orange and emerald green is the most conspicuous feature of its painting style. The most important element of the icon is the depiction of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, the ultimate pilgrimage destination. The depiction features architectural elements added to the Church after the fire of 1808. Two domes dominating the top part of the icon, together with their substructure, define the depiction. External and internal elements of the Church are blended so that they could be depicted simultaneously. The Biblical events that took place there are depicted in the architectural framework of the Church. The icon shows an array of peculiarities that make it stand out from other jerusalems. First of all, the Rotunda dome sits on the idealistically depicted Myrrhbearers' church. The dome shelters the major shrine of the Church, the Kouvouklion or the Aedicula, which encloses the Holy Sepulchre. Both the Aedicula and the Church are depicted in cross section. The iconostasis

of the Catholicon, the other major part of the Church, is depicted two times. The icon painter used the colour quite freely in styling the architectural element; the same colour is used for both construction elements (walls, pillars, domes) and non-construction ones (the background, window and door apertures). Particularly valuable sacred items in the Church are depicted in gold. The greatest peculiarity of the depiction is that the patriarch holding candles lightened by the Holy Fire appears three times, which is a unique instance in the known comparative material. The way in which the icon painter transfers parts of one structure to that of the other or depicts them two times, can be examined by means of palimpsest and gloss metaphor. Particularly similar to his depiction is the portrayal of the Church of the Holy Sepulchre in the icon from the collection of Antonio Vasilev from Sofia, showing an array of striking similarities. Further analogy can be drawn with the depiction in the icon from the collection of the Hernen Castle in Holland, dating from the same period. Due to these common characteristics, these three icons could be ascribed to the same icon painting workshop held by local Palestinian masters, and by extension the painter of the icon preserved in Ružica Church. The portrayal of the Church of the Holy Sepulchre in this icon, brought back from the pilgrimage to Jerusalem in 1819, provides an insight into one aspect of the the early 20th century Serbian religious culture, of which only scanty evidence is available.

Marko Ž. Katić,
Art historian, PhD candidate
Belgrade
aspazije@gmail.com

Illustrations

Fig. 1 The Church of the Holy Sepulchre (photograph by P. Marjanović, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

Fig. 2 The Myrrhbearers'/Resurrection Church (photograph by P. Marjanović, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

Fig. 3 On the left: the Kouvouklion or the Aedicula enclosing the Holy Sepulchre; on the right: the Trikamaron (photograph by P. Marjanović, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

Fig. 4 The iconostasis (photograph by P. Marjanović, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

Fig. 5 The Golgotha (photograph by P. Marjanović, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

Fig. 6 Stone of the Anointing; left of the portal (photograph by P. Marjanović, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

Fig. 7 The Church of the Holy Sepulchre in the jerusalem kept in the collection of A. Vasilev, Sofia. 1810–20 (Салтирова-Павлова and Първанова and Тенева 2019: 200)

Fig. 8 The Church of the Holy Sepulchre in the jerusalem kept in the Hernen Castle, Holland. 1832 (photograph by V. Deluga)

Fig. 9 The patriarch holding candles in front of the Holy Sepulchre, Cod. Mon. Gr. 346, φ.37Aβ (Καδας 1998: 157)

Fig. 10 The apse of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (https://cdn.britannica.com/40/75840-050-17D53174/Church-of-the-Holy-Sepulchre-Jerusalem.jpg[01.07.2020.])