

Анђела Ђ. Гавриловић*

СИМБОЛИКА И КОНТЕКСТ СЦЕНЕ ДАВИД УДАРА У ГУСЛЕ САУЛУ У КАПЕЛИ III У БАВИТУ – ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ЗНАЧЕЊА ЦИКЛУСА ДАВИДОВОГ ЖИВОТА У ИСТОЧНОХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ

САЖЕТАК: Предмет овог рада је фреска *Пророк Давид удара у гусле Саулу* из Капеле III у коптском манастирском комплексу у Бавиту у Горњем Египту (VI–VII век), данас позната само на основу акварела насталог почетком XX века (сл. 1). У питању је једна од ретких представа ове садржине у уметности насталој под византијским културним утицајем. У складу са функцијом поменуте капеле, са доминантним идејама истакнутим у њеном сликаном програму (сл. 2–4) и у ретким очуваним византијским циклусима Давидовог живота, као и у складу са тумачењима овог старозаветног догађаја од стране црквених писаца, фреска је интерпретирана у контексту победе врлине над пороком, а Давидов циклус је у том смислу схваћен као узор монасима у борби за задобијање врлина и рајских насеља. Констатовано је да и присуство специфичних архаичних иконографских детаља у бавитској сцени дозвољава и поткрепљује овакво тумачење.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бавит, Капела III, *Давид удара у гусле Саулу*, иконографија, симболика.

Увод

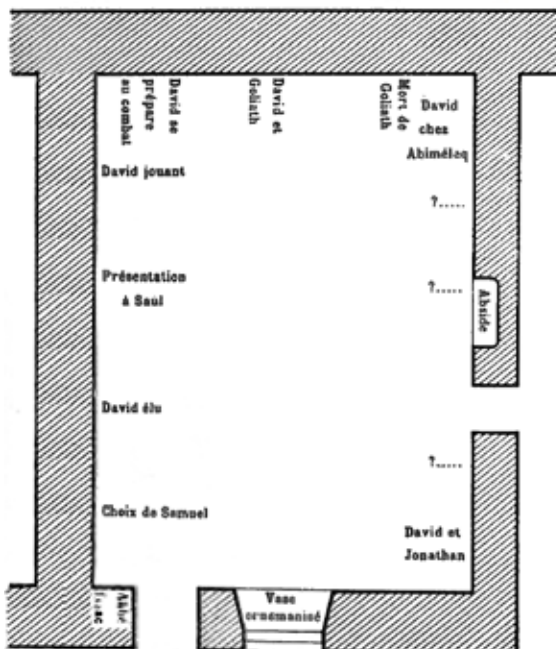
Археолошки локалитет на месту раносредњовековног манастира Светог Аполона, познатији под именом Бавит, налази се у Горњем Египту на западној обали Нила, 315 km јужно од пирамида у Гизи (о овом манастиру, археолошком локалитету и ископавањима, вид. SLÉBAT 1902; 1904; 1910; KRAUSE, WESSEL 1966; DE BOURGUET 1991; GROSSMAN 1991). На овом месту је манастир основан вероватно већ у IV веку (LACOVINI 2000: 22, 39). Под називом „Бавит” у почетку се подразумевао сам манастир, лавра, у значењу „кућа”, „дом”, „обитавалиште”, затим насеобине око манастира и ван

* Институт за историју уметности Филозофског факултета, Београд; andjela-gavrilovic@f.bg.ac.rs



Photographie Berthoud, Paris

Сл. 1. Бавит, Капела III, *Давид удара у њуле Саулу*, VI-VII век (према: CLÉDAT 1904, pl. XVI)



Сл. 2. Бавит, Капела III, *схема сликаног програма* (према: CLÉDAT 1904, fig. 12)

њега, а касније се овај назив пренео и на оближње село (СЛÉДАТ 1904: 203–204). Оснивање манастира везује се за име коптског аве Аполона који се упокојио крајем IV века и чији је портрет посебно истакнут на бавитским фрескама у одређеним капелама (о животу аве Аполона, вид. ORLANDI, CAMPAGNANO 1975; 1984; за фреске уп. нпр. СЛÉДАТ 1904: pl. XXVII; IАСОВИНИ 2000: fig 5; вид. доле). С обзиром на околност да су резултати археолошких истраживања Бавита с почетка XX века данас једини извор за истраживање овог комплекса, да је само мали део манастирских грађевина и украса пренет у неколико музеја (MILBURN 1988: 149–151; IАСОВИНИ 2000: 41), као и да с почетка XX века нису вршена испитивања драгоценог пронађеног материјала, бројна питања везана за манастир и датовање његових фресака и других уметничких дела остају без одговора (IАСОВИНИ 2000: 40–41).

У манастиру Бавиту налазиле су се две цркве базиликалног плана, северна и јужна, а око њих бројне монашке капеле. Северозападно од две цркве налазила се северна група капела – комплекс од петнаест монашких капела (I–XV; СЛÉДАТ 1904: pl. I, II; IАСОВИНИ 2000: 9–15). У Капели III ове групе некада се у саставу циклуса од дванаестак сцена налазила и фреска *Давид удара у гусле Саулу* (VI–VII век; о овој капели и њеном сликаном програму, вид. СЛÉДАТ 1904: 13–29, fig. 12, pl. XII–XXIV; TÖRÖK 2005: 344–347; за саму фреску, СЛÉДАТ 1904: 13, 19–20, pl. XVI; 1910: 246; MILBURN 1988: 151; TÖRÖK 2005: 346; за циклус вид. доле). Манастир и манастирски живот су од времена његовог оснивања цветали, о чему сведоче како велики број монашких капела у комплексу тако и подаци историјских извора о броју монаха који су овде били настањени. У једном тренутку манастир је запуство и никада више није заживео, а његов локалитет поново је откривен тек почетком XX века.

Фреске сложеног манастирског комплекса у Бавиту са коптским натписима убрајају се у рана и најзначајнија остварења хришћанске уметности (СЛÉДАТ 1910: 228–251 (VI); MILBURN 1988: 151–152; IАСОВИНИ 2000; вид. и горе). Две важне особености ових фресака су „архаичност”, која се огледа у присуству елемената античког и паганског наслеђа (MILBURN 1988: 151), као и чињеница да се на њима читавају бројни уметнички утицаји (антички египатски, хеленистички, позноантички, рановизантијски и сасанидски).

Наведене карактеристике одликују и поменуто фреску *Давид удара у гусле Саулу* из Капеле III (сл. 1). Она је улазила у састав циклуса који је илустровао догађаје из живота пророка Давида и садржао укупно дванаест сцена (сл. 2; за Давидов циклус у Капели III у Бавиту, вид. СЛÉДАТ 1904: pl. XII, XVI–XIX; CUTLER 1992b: 61–62; TÖRÖK 2005: 346; за Давидов циклус уопште, вид. TORP 1965; WEITZMANN 1970; WANDER 1973; MROCSZKO 1982: 75–87; NAUBERTH 1990; WEITZMANN, KESSLER 1990: 69–104; CUTLER 1992a; 1992b). Сцене циклуса су међусобно биле одвојене квадратним пољима са флоралним орнаментима налик на поља сокла (уп. СЛÉДАТ 1904: pl. XII, XV). Давидов циклус који је као своју литерарну основу имао Прву књигу Самуилову (1 Цар 16–19 тј. 1 Сам 16–19) почињао је на западном зиду Капеле, настављао се на северном и окончавао на источном зиду, где су завршне фреске фланкирале источну нишу

(СЛÉДАТ 1904: fig. 12). Циклус је отпочињао на јужном делу западног зида сценом *Самуилов избор*, настављао се композицијом *Давид, изабраник Божији, Представљање Давида Саулу* и *Давид удара у њусле Саулу* на истом зиду. Затим су се на северном зиду ређале композиције *Давид се сјрема за бој њред Саулом на ѡрону*, *Давид и Голијат ѡре биѡке* и *Смрт ѡ Голијата* (СЛÉДАТ 1904: fig. 12, 20, pl. XVII, XVIII, XIX). Потом је следила једна неидентификована композиција на северном делу источног зида (за различите претпоставке, вид. СЛÉДАТ 1904: 21, fig. 12; CUTLER 1992b: 62), а циклус се завршавао композицијом *Давидовој дојовора са Јонатаном* на јужном делу источног зида.

Иконографија сцене *Давид удара у ѡусле Саулу*

Композиција *Давид удара у ѡусле Саулу* једна је од ретких почетком XX века очуваних и данас документованих фресака Давидовог циклуса у Капели III (сл. 1; СЛÉДАТ 1904: 13, 19–20, pl. XVI). Представљала је последњу сцену циклуса Давидовог живота на западном зиду, након чега се он настављао на северном зиду композицијама везаним за битку са Голијатом. Судаћи према очуваној ликовној грађи, Давидово музицирање Саулу није често приказивано у уметности Византије и земаља њеног културног круга (ШЕРВАШИДЗЕ 1964: pl. XXXIII; ТОРП 1965; МРОСЗКО 1982; CUTLER 1992a: 2–3, p. 12, 13, fig. 2; 1992b: fig. 16, 20; КАЛАВРЕЗΟΥ 2017), па стога, и поред чињенице да није очувана, бавитска сцена има посебан значај.

Композиција *Давид удара у ѡусле Саулу* одвија се на Сауловом двору. Цар Саул и млади Давид су приказани у врту у оквиру палате назначене колонадом стубова са шест аркада у позадини над којом се уздиже фриз са срцоликим палметама. У левом делу сцене је цар Саул, заваљен на одру у готово лежећем положају, означен натписом као „Саул пророк”. Приказан је као млађи човек риђе косе коврцаве око ушију и кратке браде и бркова. Ослоњен на одар, он у подигнутој десној руци држи и под утицајем злог духа бацајује дугачко копље у жељи да убије Давида. Око главе има нимб, а одевен је у племићке одежде са хламидом пребаченом преко левог рамена. На његовом одру се налази наслон за руке у облику делфина. Доњи део Саулове фигуре је временом пострадао, као и доњи део одра и Давидовог лика до њега испод колена. До одра је млади Давид изображен са нимбом у стојећем ставу у пуној фигури и благо окренут телом од Саула, одевен у хаљину са појасом који се укршта. У рукама држи музички инструмент на којем производи музику. У десној руци држи плектрум којим прелази преко струна инструмента, а лева рука се не види. Музички инструмент стоји усправно, има профилисан рам у основи издуженог правоугаоног облика, који је у доњем делу благо полукружан, а у горњем делу има „рогове”. Има велики број жица које се не могу избројати. У питању је „кинир” („ἡ κινύρα”) поменути на више места у Првој књизи Царева односно Првој књизи Самуиловој, која је послужила као литерарни извор ове сцене (1 Сам 16:16–18, 23; 1 Сам 18:10; 1 Сам 19:9). Реч је о музичком инструменту дефинисаном као „грчка лира” или „цитра” (РЕЈОВИЋ 2005: 15, 194), а који је у српском преводу Старог завета Ђуре Даничића преведен

као „гусле”. Термин „гусле” у средњем веку и у контексту сцене са Давидом и Саулом не означава „српске гусле” (о српским гуслама, вид. Лајић Михајловић 2006), већ представља општи назив за различите кордофоне музичке инструменте сличне лаути, фидули или китари (Бојанин 2005: 272–273; Ђекић, Павловић 2018: 179; Гавриловић 2019: 288–289). Стога су наведени инструменти у погледу општег значења синоними, будући да их обједињује личност пророка Давида, као и симболички оквир сцене са Саулом, док се са иконографског и органографског аспекта разликују (вид. и Рејовић 2005: 190–191; Гавриловић 2022: 199). Тако је пророк Давид у сценама *Давид удара у гусле Саулу* приказиван са различитим музичким инструментима у рукама: нпр. на фресци у Бавиту Давид је приказан са трзачким кордофоним инструментом, „киниром”, на којем плектрумом производи тон, док је у сцени исте садржине у псалтиру византијског цара Василија II (976–1025) насталом око 1019. године он изобразен са фидулом (византијском лиром) како производи музику превлачећи гудалом по струнама (о фидули тј. византијској лири, вид. Пашћан Којанов 1956: 88–95; за примере представа пророка Давида са различитим музичким инструментима, вид. Dewald 1942: 4, 34; WANDER 1973: fig. 9; CUTLER 1975: 43–45; 1992a: пос. 2–3, п. 12, 13; 1992b и другде). Ови музички инструменти, иако су по правилу носиоци истог значења будући приказани у истој сцени, у зависности од различитих тумачења црквених писаца, каткад су могли бити носиоци истог, сродног или другачијег значења, које је условљено идејним контекстом дате сцене и њеним местом у односу на суседне приказане теме.

Што је од значаја за ово истраживање, произвођење музике на гуслама тј. киниру, начин њеног произвођења и улога овог инструмента у сцени стоје директно у вези са суштином догађаја приказаног у Бавиту и описаног у Првој књизи Самуиловој. Давидово музицирање цару Саулу помиње се на три места у овој књизи (1 Сам 16:23, 1 Сам 18:10; 1 Сам 19:9), а на основу иконографије тј. присуства копља у Сауловој руци, као и контекста сликаног програма Капеле, о чему ће бити речи у наставку рада, може се закључити да је у Бавиту илустрован други или трећи наведени стих. Премда сва три стиха опусују исти догађај који се понављао, временски тренутак који описују први и друга два стиха се разликује. Догађај насликан у Бавиту приказује тренутак након Давидове победе над Голијатом (иако јој у излагању циклуса претходи), док први опис приказује догађај који се одиграо пре његовог тријумфа. Саула је, наиме, након Давидовог тријумфа над Голијатом и почасту обузела страст зависти, па је узео копље у руке у намери да га убије, што је описано у оба стиха: „А сјутрадан нападе Саула зли дух Божији, те пророковаше у кући, а Давид му удараше руком својом о гусле као прије: а Саулу у руци бјеше копље.” (1 Сам 18:10; 1 Сам 19:9).

Тумачење сцене *Давид удара у гусле Саулу* и сликани програм Капеле III

Давидово музицирање окосница је бавитске фреске и има улогу да застраши и одагна злог духа (о ритуалу изгона злих духова на кордофоним инструментима, вид. Ђуровић 2016: 32–33; Ђекић, Павловић 2018: 179). Смисао читавог догађаја описаног

у Библији је да Давид музиком и начином свирања изгони злог духа из Саула. О овоме директно говоре и старозаветни стихови Прве Самуилове књиге (вид. горе), као и други књижевни састави, попут јампских стихова у рукопису псалтира из средине X века (Oxford Auct. D. 4.1) којима се хвале Давидова дела, а у којима се наводи:

Давид ударајући у гусле певајући песму
Одгони злог духа и Саул је растерећен (ЏЕВЏЕНКО 2000: 329–330).

Како цитирани стихови наводе, ова сцена, која илуструје старозаветни догађај у чијој основи стоји Давидово музицирање, имала је апотропејско значење, будући да дејство музике одгони зло. Појава делфина на Сауловом одру, мотива апотропејског карактера, који сведочи о утицају античког наслеђа на иконографију сцене, идејно се надовезује на овај закључак и поткрпељује га (DONSEEL VOÛTE 2014: 370).

Симболика сцене *Давид удара у гусле Саулу* и музичког инструмента у њој је вишеслојна. Овај догађај тумачен је на различите начине, а најчешће је, и то посебно код раних хришћанских и западних писаца, сагледаван као алузија на Христово страдање у телу и као слика Његовог Распећа односно Његове крсне смрти (VILADESAU 2006: 118; VAN SCHAIK 2021: 42; ГАВРИЛОВИЋ 2022: 198–201). Апотропејска моћ Давидовог музицирања приписивана је његовим гулама, будући да су оне према црквеним тумачењима представљале праслику крста. Међутим, Давидове гусле и читава сцена могле су бити тумачене и на друге начине, који не искључују поменути вид објашњења. Да би се боље разумео контекст ове сцене у бавитској Капели, у наставку ћемо приказати познати део њеног сликаног програма и објаснити његово значење.

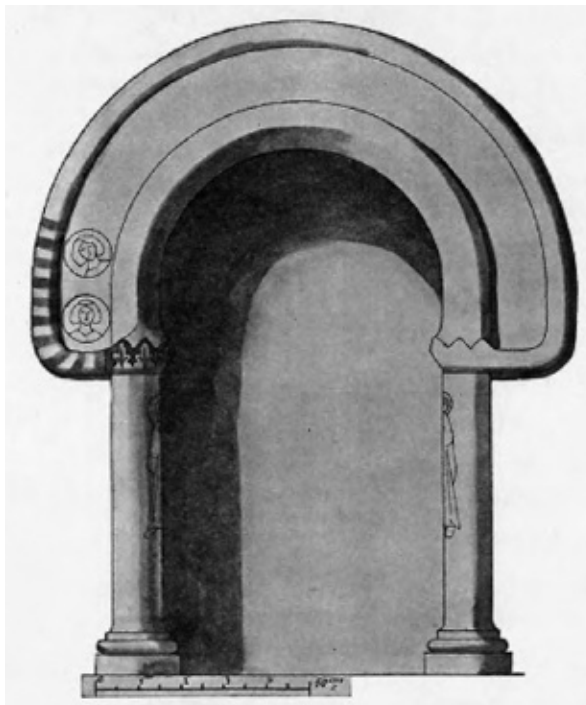
У Капели III су се почетком XX века још увек налазила два натписа, историјска сведочанства о именима уметника који је осликао Капелу, Георгија, и могуће ктитора цркве, аве Јосифа. У натпису у којем је поменут сликар Георгије, помиње се и извесни Јаков (СЛÉДАТ 1904: 15; ИМ 1992: 200; ТÖRÖК 2005: 346). Натпис са именом аве Јосифа налазио се на западном зиду Капеле изнад натписа који је помињао име живописца (СЛÉДАТ 1904: 15–16; ИМ 1992: 200) и указује да је Капела могла бити подигнута у спомен ави Јосифу: „Добри Господе! Сети се аве Јосифа, који је обитавао у селу Абот и који је преминуо трећег дана Фармутија” (Исто).² Ава Јосиф се у литератури, чини се с правом, сматра ктитором живописа бавитске Капеле (СЛÉДАТ 1904: 15–16; ТÖRÖК 2005: 346). Ипак, без обзира на то што данас не постоји могућност провере цитираних натписа и његовог изгледа, он свакако сведочи о функцији Капеле и посредно њеног живописа.

У своду нише на источном зиду у Капели III приказан је Христос у слави у кружној мандорли како седи на трону у белој одежди, босих ногу, младих година без браде, са књигом у руци окружен са четири небеска бића из Откривења (Откр. 4:4–8; СЛÉДАТ 1904: 23, fig. 12; ИМ 1992: 199–200; ЈАСОВИНИ 2000: 44). Премда су постојале варијације

² Фармути (пармути или бермуда) осми је месец позноантичког египатског и коптског календара; о овом календару, вид. ГАВРА 2009: 70–71.



Сл. 3. Бавит, Капела III, представа врлине у медаљону, VI–VII век (СЛÉДАТ 1904, 23, fig. 18)



Сл. 4. Бавит, Капела III, реконструкција оквира нише на источном зиду са представама врлина, VI–VII век (СЛÉДАТ 1904, 23, fig. 17)

поводом приказивања небеских бића из Откривења на бавитским фрескама (уп. IASOVINI 2000: fig. 15–27), у Капели III су она била изображена као овална тела прекривена очима са појединачним главама бика, лава, орла и човека у средишту (уп. нпр. VAN MOORSEL 1978: 327, pl. LXVI; IASOVINI 2000: 129–142, fig. 15–19, 31).

Испод представе Христа у слави са четири небеска бића из Откривења налазила се Богородица са малим Христом у крилу на трону. До Богородице су са обе стране били насликани арханђели Михаило и Гаврило и по четири египатска локална света оца у белим одежама са крстеликим жезлима и венцима у рукама (СЛÉДАТ 1904: fig. 12, pl. XXI; ИМ 1992: 199–200; TÖRÖK 2005: 346). На тријумфалном луку у ниши источног зида приказане су биле у низу од једанаест медаљона персонификације врлина у попрсјима као младе елегантне жене са минђушама означене натписима (сл. 3, 4; СЛÉДАТ 1904: 22–23, fig. 17–18). Ова тематика красила је и друге бавитске капеле (СЛÉДАТ 1904: 63, 92–94, pl. XXXI, LXVI–LXXI; VAN MOORSEL 1978: 327, pl. LXI; Коптски музеј бр. 7118), као и египатске манастирске целине (уп. QUIVELL 1909: pl. IX, X; 1912: pl. XXII, XXIII). Са аспекта сликаног програма бавитских капела у целини значајно је приметити да се персонификације врлина у њима сликају уз Богородицу, Христа и локалне светитеље, па је тако било учињено и у Капели III, чији је програм садржао лик Христа у слави и Богородице на трону са малим Христом уз фигуре локалних светих отаца са венцима у рукама.

Централно и по димензијама највеће место на северном зиду Капеле III заузимила је једна сцена која данас у литератури још увек није идентификована (СЛÉДАТ 1904: pl. XII, XIII; TÖRÖK 2005: 346). Ако је судити према фресци очуваној у Капели LI (ТАСОВИНИ 2000: fig. 5), смело би се на основу очуване копије фреске претпоставити да је ту био приказан ава Аполон како седи на заједничком трону са заједничким супеданеумом окружен авом Фивом, на начин на који је имао обичај да беседи (о његовом животу, вид. ORLANDI, CAMPAGNANO 1975; 1984). Најзад, испод ове композиције која је по димензијама знатно већа, текао је, како се то види на старој фотографији, циклус сцена из Давидовог живота (СЛÉДАТ 1904: pl. XII). Ове сцене су биле одвојене квадратним пољима са флоралним мотивима налик на поља сокла (СЛÉДАТ 1904: pl. XII, XIII, XV), а изнад њих је био регистар сокла (Исто; СЛÉДАТ 1904: pl. XII). Занимљиво је приметити да су и сама поља у зони сокла димензијама знатно крупнија од поља са сценама из Давидовог циклуса. Ако је судити на основу регуларне висине поља сокла у црквама, регистар са сценама из Давидовог живота се приближно завршавао у нивоу људске висине.

Како видимо на основу изложеног, главне теме сликаног програма Капеле III у Бавиту указују да је њен програм с једне стране имао снажну есхатолошку конотацију, евоцирајући Други Христов долазак, односно да га је ктитор, ава Јосиф, поминути у натпису на западном зиду, ава Исак, некада насликан на јужном зиду Капеле (СЛÉДАТ 1904: fig.12), или нека друга монашка, веома образована личност осмислила у нади за задобијање опроштаја грехова и вечног живота у рајским насељима. У прилог оваквом гледишту би говорили пасуси из коптских химни певани на празник Четири небеска бића из Откривења. У њима четири небеска бића имају моћну заступничку улогу пред Богом: „Четири бесплотне животиње, које носе Божију кочију, која имају лице лава, бика, човека и орла, пуне су очију, са предње и са задње стране. Једна има шест крила, шест крила друга; са два они покривају своја стопала, а са два лете. Они вичу и говоре: Свет, свет, свет, небо и земља су пуни славе Твоје. Молите се Господу за нас, о четири небеска бића, ви служитељи, пламенови ватре, да нам Он опрости грехе” (АВД AL-MASIN 1940: 23; VAN MOORSEL 1978: 329). Оно што је од посебне важности за тематику сликаног репертоара бавитске Капеле III јесте чињеница да ова небеска бића у специфичном апокалиптичком контексту према тумачењима светих отаца представљају четири најважније врлине: одважност, правду, целомудреност и мудрост, а у истом контексту симболизују и читав Христов домострој спасења и четири јеванђеља (MIGNE 1863: 256D–257A). Не улазећи у сву сложеност питања дистинкције ових божанских бића, указаћемо да се у тумачењима црквених писаца ова апокалиптичка бића такође изједначају и са небеским бићима која је у својој визији видео пророк Исаија (Ис 6:1–4) приносећи Богу хвалу својим појањем трисвете песме „Свет, свет свет”, исписану на Христовом кодексу у Капели III (Исто). У снажној идејној вези са наведеним темама и њиховим конотацијама стоје погршне персонификације врлина и фигуре локалних отаца са венцима у рукама, чија је појава у живопису Капеле III указивала на тријумф врлина над гресима, задобијање рајских

насеља и славословље Бога. Локални свети оци сматрани су једнаким апостолима и били су поштовани као моћни молитвеници и посредници пред Богом (TÖRÖK 2005: 345). На овакво схватање сликаног програма бавитске Капеле чврсто се надовезују и тумачења композиције *Давид удара у гусле Саулу* од стране византијских црквених писаца.

У вези са симболиком фреске *Давид удара у гусле Саулу* треба истаћи да је тим догађајем на примеру цара Саула посведочено да Свети дух не остаје непрестано са онима који га примају (SCHNAFF 2009a: 372). На ово објашњење сиријског писца Афраата наслања се тумачење Светог Атанасија Великог који истиче да „они који отпадну од Духа чиновима слабости могу да се обнове покајањем, док у супротном остају подјармљени злу” (SCHNAFF 2009b: 407 [1016]). Свети Григорије Ниски истиче да је Давид својим псалмопојањем умирио Саулове страсти, па се Саулу вратило разумевање, из чега произлази да је циљ Давидовог музицирања односно псалмопојања „успех људи у подјармљивању оних страсти које на различите начине произлазе из животних околности” (HEINE 1995: 92 [1.3.24]). Објашњавајући исти стих, Свети Јован Златоусти наводи да када човек слуша божанску песму и чини добра дела, осигурава да Свети дух не одлази од њега. Ако дакле, с једне стране, људи „немају дела, Свети дух одлази. Али ако нас је Дух напустио, такође треба да станемо са делима. Јер када је до овога дошло, нечисти дух долази. Ово је важило за Саула. Јер иако нас не напада тако као што је њега, и даље нас гуши на неки начин својим злим делима. Тада су нам потребне Давидове гусле, да бисмо могли сопствене душе да опчинимо духовном песмом и ... да (sc. попут Давида) појемо псалме добрих дела, како бисмо могли да одбацимо грех који је гори од демона” (SCHNAFF 1994: 539–540). У појединим тумачењима само ударање у гусле тј. произвођење музике на њима је на симболичном нивоу изједначено са чињењем добрих дела путем којих се верник освећује, док према објашњењу Касиодора гусле означавају људско понашање, а псалмопојање уз гусле испуњавање десет заповести (VAN SCHAIK 2021: 109, 112).

Закључна разматрања

Имајући у виду све до сада речено, алегоријска интерпретација композиције *Давид удара у гусле Саулу* из Капеле III у Бавиту може још једном да укаже на основну природу или сврху Библије, а то је да она не говори о географским и историјским именима, већ се овим именима тајанствено изображава дубљи смисао постојања везан за духовни, унутрашњи живот посебно негован управо у великим монашким центрима какав је био Бавит. Како је у идејном смислу у византијској уметности циклус Давидовог живота величао Давида као ратника победиоца и изабраника Божијег (WANDER 1973: 96; ШЕПКИНА 1977: 147б–178а), очигледно је да је у Капели III у Бавиту лик пророка Давида послужио монасима као узор унутрашњег, врлинског живота који води у вечни живот, кроз борбу и савлађивање греха и зла. С обзиром на истакнуто место дато персонификацијама врлина у сликаном програму Капеле III,

и сâм музички инструмент у Давидовим рукама је у Бавиту могао понети конотацију победе врлине над пороком, у контексту борбе за задобијање врлина, будући да су само праведници носили гусле у рукама (Откр. 14.2), о чему сведоче композиције *Смрти њраведној сиромаша* у литератури познатије под називом *Смрт њраведника* (ГАВРИЛОВИЋ 2019). Давид је у овим сценама приказиван са гуслама у рукама са каквим је приказан и у сцени са Саулом кога напада зли дух. У композицији *Смрт њраведника* присуство Давида са гуслама у часу праведникове кончине потврда је победе његових врлина и врлинског живота над пороком и различитим искушењима. У том смислу, контекст сликаног програма бавитске Капеле, као и горе понуђена тумачења светих отаца, отварају и допуштају могућност да се гусле у рукама Давида у бавитској Капели протумаче на исти начин. Овакво тумачење би на суптилан начин својом апотропејском вредношћу поткрепљивала и представа делфина на Сауловом одру.*

ЛИТЕРАТУРА

- БОЈАНИН, Станоје. *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до XV века*. Београд: Историјски институт, САНУ (BOJANIN, Stanoje. *Zabave i svetkovine u srednjovekovnoj Srbiji od kraja XII do XV veka*. Beograd: Istorijski institut, SANU), 2005.
- ГАВРИЛОВИЋ, Анђела. „О сакралном значењу музичког инструмента и улози пророка Давида у сцени Смрт праведника. Прилог проучавању ликовних представа музичких инструмената у источнохришћанској црквеној уметности.” *Музиколоџија* (GAVRILOVIĆ, Anđela. „O sakralnom značenju muzičkog instrumenta i ulozi proroka Davida u sceni Smrt pravednika. Prilog proučavanju likovnih predstava muzičkih instrumenata u istočnohrišćanskoj crkvenoj umetnosti.” *Muzikologija*) 27 (2019): 277–302.
- ГАВРИЛОВИЋ, Анђела. „О значењу кордофоних музичких инструмената у сценама Ругања Христу у српској средњовековној уметности.” *Музиколоџија* (GAVRILOVIĆ, Anđela. „O značenju kordofonih muzičkih instrumenata u scenama Ruganja Hristu u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti.” *Muzikologija*) 33 (2022): 194–208.
- ЂЕКИЋ, Ђорђе, Милош Павловић. „Трагом записа Теофила Симокате.” *Музиколоџија* (ЂЕКИЋ, Đorđe, Miloš Pavlović. „Tragom zapisa Teofila Simokate.” *Muzikologija*) 24 (2018): 173–187.
- ЂУРОВИЋ, Игор. *Порекло музичких инструмената. На основу археолошких, историјских, етнографских и других података*. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац (ĐUROVIĆ, Igor. *Poreklo muzičkih instrumenata. Na osnovu arheoloških, istorijskih, etnografskih i drugih podataka*. Kragujevac: Narodni muzej Kragujevac), 2016.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. „Порекло гусала у светлу историјата музичких инструмената.” У: ПЕРКОВИЋ РАДАК, Ивана, Драгана Стојановић Новичић, Данка Лајић Михајловић (ур.). *Историја и мистерија музике: У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности (LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka. „Poreklo gusala u svetlu istorijata muzičkih

* Порекло илустрација: 1) СЛÉДАТ 1904, pl. XVI; 2) СЛÉДАТ 1904, fig. 12; 3) СЛÉДАТ 1904, fig. 17; 4) СЛÉДАТ 1904, fig. 18.

- instrumenata.” U: PERKOVIĆ RADAК, Ivana, Dragana Stojanović Novičić, Danka Lajić Mihajlović (ur.). *Istorija i misterija muzike: U čast Roksande Pejović*. Beograd: Fakultet Muzičke umetnosti), 2006, 124–134.
- ПАШЉАН КОЈАНОВ, Светолик. *Историјски развој људачких инструмената*. Београд: САНУ (РАЃАН КОЈАНОВ, Svetolik. *Istorijski razvoj gudačkih instrumenata*. Beograd: SANU), 1956.
- ШЕРВАШИДЗЕ, Леонид. *К вѣрсу о средневековой свѣтской миниатюре*. Тбилиси: Издательство Менциереба, 1964.
- ABD AL-MASIH, Yassa. “Doxologies in the Coptic Church.” *Bulletin de la Société d’Archéologie Copte* 6 (1940): 19–74.
- CLÉDAT, Jean. “Recherches sur le kôm de Baouît.” *Comptes Rendus des Séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 46.5 (1902): 525–546.
- CLÉDAT, Jean. *Le monastère et la nécropole de Baouît*. Le Caire: Imprimerie de l’Institut français d’archéologie orientale (Mémoire publié par les Membres de l’Institut Français d’Archéologie Orientale du Caire 12). Vol. 1, 1904.
- CLÉDAT, Jean. “Baouît.” In: CABROL, Fernand (éd.). *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, II,1. Paris: Letzouzey et Ané, 1910, coll. 203–251.
- CUTLER, Anthony. *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*. University Park: Pennsylvania State University, 1975.
- CUTLER, Anthony. “The Psalter of Basil II.” In: *Imagery and Ideology in Byzantine Art*. Hampshire: Variorum, 1992a, 1–36.
- CUTLER, Anthony. “A Psalter from Mar Saba and the Evolution of the Byzantine David Cycle.” In: *Imagery and Ideology in Byzantine Art*. Hampshire: Variorum, 1992b, 39–64.
- DE BOURGUET, Pierre. “Bawit.” In: ATIZA, Aziz S. (ed.). *Coptic Encyclopedia*. Vol. 2. New York: MacMillan Publishing Company; Toronto: Collier Macmillan Canada, etc., 1991, 362–372.
- DEWALD, Ernst T. *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*. Vol. III. *Psalms and Odes*. Part. 2. *Vaticanus Graecus* 752. Princeton: Princeton University Press; London: Oxford University Press; The Hague: Martinus Nijhoff, 1942.
- DONCEEL VOÛTE, Pauline. “Barrer la route au Malin: une typologie des stratégies utilisées. Images et signes à fonctionnement sécuritaire sur support fixe dans l’Antiquité tardive.” In: BRADSHAW AITKEN, Ellen, John M. Fossey (eds.). *The Levant. Crossroads of the Late Antiquity. History, Religion and Archaeology*. Leiden–Boston: Brill, 2014, 347–383.
- GABRA, Gawdat. “Coptic Calendar.” In: *The A to Z of the Coptic Church*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, 70–71.
- GROSSMAN, Peter. “Bawit.” In: KAZHDAN, Alexander (ed.). *Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. 1. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991, 272.
- HEINE, Ronald, E. *Gregory of Nyssa’s Treatise on the Inscription’s of the Psalms*. Oxford: Oxford University Press, Oxford Early Christian Studies, 1995.
- IHM, Christa. *Die Programm der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992².
- IACOBINI, Antonio. *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*. Roma: Viella, 2000.
- KALAVREZOU, Ioli. “The Vatican Book of Kings (*Vat.gr.333).” In: TSAMAKDA, V. (ed.). *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*: Leiden–Boston: Brill, 2017, 227–235.

- KRAUSE, Martin, Klaus Wessel. "Bawit." In: WESSEL, Klaus (hrsg.). *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. Band 1. Abendmahl–Dura-Europos. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1966, cols. 567–583.
- MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae Cursus Completus Series Graeca*. Vol. 106. Paris: Via d'Ambroise, 1863.
- MILBURN, Robert. *Early Christian Art and Architecture*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- MROCSZKO, Teresa. "The Original Programme of the David Cycle on the Doors of San Ambrogio in Milan." *Artibus et Historiae* 3.6 (1982): 75–87.
- NAUERTH, Claudia. "Evidence for the Davidic Cycle Coptic Textiles." In: GODLEWSKI, Wlodzimierz (ed.). *Acts of the Third International Congress of Coptic Studies, Warsaw, 20–25 August, 1984*. Varsovie, 1990, 285–298.
- ORLANDI, Tito, Antonella Campagnano. *Vite dei monaci Phif e Longino*. Milano: Cisalpino–Goliardica, 1975.
- ORLANDI, Tito, Antonella Campagnano. *Vite di monaci copti*. Roma: Città Nuova Editrice, 1984.
- PEJOVIĆ, Roksanda. *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*. Beograd: Clio, 2005.
- QUIBELL, Edward James. *Excavations at Saqqara (1907–1908)*. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1909.
- QUIBELL, Edward James. *Excavations at Saqqara (1908–9, 1909–10). The Monastery of Apa Jeremias*. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1912.
- SCHAFF, Philip (ed.). *Nicene and Post-Nicene Fathers. First Series. Vol. 11, St. Chrysostom*. Peabody, Mass: Hendrickson Publishers, 1994.
- SCHAFF, Philip (ed.). *Nicene and Post-Nicene Fathers. Second Series. Vol. 13, Gregory the Great, Ephrem Syrus, Aphraat*. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 2009a.
- SCHAFF, Philip (eds). *Nicene and Post-Nicene Fathers. Second Series, Vol. 14, Athanasius*. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 2009b.
- ŠEVČENKO, Ihor. "Captions to a David Cycle in the Tenth-Century Oxford Auct. D.4.1." In: SCHOLZ, C., G. Makris (hrsg.). *Πολύπλευρος νόος. Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag*. München–Leipzig: K. G. Saur München, 2000, 324–341.
- TÖRÖK, László. *Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700*. Leiden–Boston: Brill, 2005.
- TORP, Hjalmar. "Two Six-Century Coptic Stone Reliefs With Old Testament Scenes." *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 2 (1965): 105–119.
- VAN MOORSEL, Paul. "The Coptic Apse-Composition and Its Living Creatures." In: *Études Nubiennes: Colloque de Chantilly, 2–6 juillet 1975*. Cairo: Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1978, 325–333.
- VAN SCHAIK, Martin. *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*. Leiden–Boston: Brill, 2021.
- VILADESAU, Richard. *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts – From the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- WANDER, Steven H. "The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath." *Metropolitan Museum Journal* 8 (1973): 89–104.
- WEITZMANN, Kurt. "Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates." *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970): 97–111.
- WEITZMANN, Kurt, Herbert L. Kessler. *The Frescoes of the Dura Synagogue and the Christian Art*. Washington DC.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.

Andeĭa Đ. Gavrilović

SYMBOLISM AND CONTEXT OF THE SCENE DAVID PLAYING
THE HARP BEFORE SAUL IN CHAPEL III AT BAWIT – A CONTRIBUTION
TO THE STUDY OF THE MEANING OF THE DAVID CYCLE
IN EASTERN CHRISTIAN ART

Summary

This paper deals with the fresco depicting Prophet David Playing the Harp before Saul from Chapel III in the Coptic monastery complex at Bawit in Upper Egypt (6th–7th century). Today, it is known only from a watercolour painted at the beginning of the 20th century (Fig. 1). It is one of the rare representations of this subject in art created under Byzantine cultural influence. Taking into consideration the function of this chapel, the central idea of its painted program (Figs. 2 and 3), the David cycles in Byzantine art, as well the Old-Testament interpretations of the Church Fathers, the fresco has been explained in the context of the victory of virtue over vice, and the cycle of David is understood in this sense as a model for the monks in their struggle to acquire virtues and attain the Kingdom of Heaven. The presence of specific archaic iconographic details in the Bawit scene supports this interpretation.

Keywords: Bawit, Chapel III, David Playing the Harp before Saul, iconography, symbolism.