

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ
ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА
У СЦЕНИ *СМРТ ПРАВЕДНИКА*. ПРИЛОГ
ПРОУЧАВАЊУ ЛИКОВНИХ ПРЕСТАВА МУЗИЧКИХ
ИНСТРУМЕНАТА У ИСТОЧНОХРИШЋАНСКОЈ
ЦРКВЕНОЈ УМЕТНОСТИ *

Анђела Гавриловић¹

Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности, Београд, Србија

Примљено: 15. септембра 2019.

Прихваћено: 1. новембра 2019.

Оригинални научни рад

АПСТРАКТ

Старозаветни пророк Давид био је у сакралној историји познат као цар Јудеја, као пророк, састављач Псалтира, али и као музичар. Стога се он на представама у источнохришћанској уметности које иду струју свету историју односно библијски наратив по правилу приказује са одређеним музичким инструментом у рукама. Иако су представе музичких инструмената у уметности земаља византијског културног круга у (етно)музиколошкој науци и историји уметности темељно обрађене, постојећа ликовна грађа и даље пружа могућности за нова истраживања. Док је до сада у оквиру анализе иконографије, када је реч о инструментима, највише пажње посвећено органографској анализи (М. Велимировић, Д. Девић, Р. Пејовић), њихово значење и улога музике остали су недовољно обрађени. Сцене о којима ћемо у раду говорити дозвољају обе врсте анализе. Оно што је са иконографске и органографске тачке гледишта занимљиво јесте чињеница да су музички инструменти са којима је цар Давид приказан у сценама *Смрти и праведника* различити. Овом приликом, размотрићемо поједине

* Овај рад је настао као резултат истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (177036) који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сцене *Смрти њраведника* у временском распону од XIII до XVII века у византијској, као и српској, руској и румунској црквеној уметности након 1453. године са аспекта иконографије, а посебна пажња ће бити посвећена оправданости појаве одређених инструмената у рукама цара Давида, као и њиховим значењима.

Кључне речи: цар и пророк Давид, *Смрт њраведника*, музички инструменти, органографска анализа, источнохришћанска сакрална уметност, значење.

УВОД

Ликовне представе музичких инструмената у уметности Византије и земаља њеног културног круга одавно су побудиле пажњу како страних тако и домаћих истраживача. Њима су се бавили Милош Велимировић (Велимировић 1951: 30–43), Вера Кличкова (Кличкова 1960: 215–244), Александар Линин (Линин 1968: 519–530), Драгослав Девић (Dević 1976: 78–84), Јоаким Браун (Braun 1980: 312–327), Поплавске (Popławska, Popławska 1996: 63–70) и други. Историографију је у овом погледу нарочито задужила Роксанда Пејовић чији је знатан део библиографије посвећен овој теми (видети Пејовић 1984; Пејовић 1984: 2.2). Она је представе инструмената у уметности средњовековне Србије подробно испитивала у више наврата у монографским студијама са аспекта иконографије односно органографске анализе (Пејовић 1984; Пејовић 2005), а у научним чланцима нарочито је посветила пажњу композицијама у којима је илустрован већи број музичких инструмената (уп. нпр. Пејовић 1993: 83–107; Пејовић 1997: 239–264).

Музички инструменти сликају се у задужбинама ктитора различитих социјалних сталежа: српских владара и владарки, њихових најближих сродника, највиших црквених великодостојника, затим у задужбинама српске властеле. Они се у српској средњовековној уметности јављају у одређеном броју сцена сакралне и профане тематике, припадајући различитим старозаветним и новозаветним циклусима од којих се посебно истичу Христова страдања, Последњи псалми и Страшни суд (Пејовић 1984; Рејовић 2005). Кад је реч о сценама профане тематике музички инструменти улазе у састав једне сцене посвећене животу Александра Великог (Пејовић 1984: 124, 127, 138, сл. 87; Рејовић 2005: 57–58 и на другим местима). Иако највећи број сцена са музичким инструментима има своје литерарне корене у библијском наративу, појава музичких инструмената у појединим композицијама који своје литерарно извориште имају у књигама Светога писма, у овим списима није забележена. Стога одгонетање разлога сликања музичких инструмената односно њиховог контекста у сценама представља комплексан задатак. Исто важи и за сцене које не воде своје порекло из Библије, већ се ослањају на друге књижевне изворе.

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

Имајући у виду да избор тема о Давидовом животу који је понуђен није коначан (Пејовић 1997: 240), као и да је број приказаних жичаних и гудачких инструментата у српској средњовековној уметности знатно мањи од броја дувачких инструмената и бубњева (Рејовић 2005: 78), у раду ћемо обрадити сцене које у ранијој литератури посвећеној представама средњовековних музичких инструмената нису запажене или нису детаљно обрађене. Реч је о одређеном броју представа у византијској, српској, руској и румунској средњовековној уметности које у литератури носе општи назив *Смрти њраведника*. Назив *Смрти њраведној сиромаха* је прецизнији, а у раду ћемо размотрити и разлоге за овај назив композиције. Све ове сцене доприносе бољем познавању дате теме – орнаграфској анализи инструмената, одгонетању значења датих инструмената у сценама, као и музике коју они производе. Такође, оне допуњају већ постојећу ликовну грађу о музичким инструментима у источнохришћанској сакралној уметности и указују на даље путеве у истраживањима. Уједно оне пружају увид о учености оновремених византијских и српских уметника, о њиховим уметничким и духовним тежњама и клими дате епохе.

1. ПРЕГЛЕД СПОМЕНИКА – ОПИСИ СЦЕНА И МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА СА ЛИКОВНИМ АНАЛОГИЈАМА

Сцена о којој ћемо у раду најпре говорити представља по ауторовим сазнањима најранији очувани пример појаве представе *Смрти њраведника* у византијској уметности и у источнохришћанској црквеној уметности у целини. Она је уједно и једина очувана сцена ове тематике у византијској уметности. Реч је о фресци која се налази у трпезарији манастира *Светиој Јована Богослова на Паймосу* – познатог светилишта подигнутог на месту где је Свети Јован Богослов саставио спис *О ѡткривењу* (ил. 1). Насликана је у тимпану јужне слепе аркаде западног зида и датује се у прве деценије XIII века (Ορλάνδου 1966: 80, 84, εικ. 68; Ορλάνδου 1970: 181–186, πίν. 22, 23α, 65; Kominiš 1988: 64; Гавриловић 2013: 107–120). Фреска је изузетно добро очувана.

У левом углу сцене представљен је светитељ са нимбом, у монашкој одећи, дуге, седе браде како седи на мермерној подлози. О његовом идентитету не може се ништа поузданије рећи. Он левој руком указује на своју главу, можда да укаже на то да је реч о визији, а десну држи испред себе. Испред њега лежи на одру бос, безимен, старији човек разбарушене косе са прекрштеним рукама на грудима у тренутку умирања. Из његових уста излази његова душа приказана у виду наог, малог детета које је испружило руке према двојници анђела над одром. Анђели су испружили руке да прихвате душу умирућег у наручје. Иконографску особеност сцене чини присуство цара и пророка Давида у десном делу композиције. Он је приказан са круном на глави, одевен у свечане одежде и огрнут пурпурним царским плаштом, како производи музику. Насликан је како свира у стојећем ставу. Инструмент који он држи у рукама припада породици кордофоних инструмената. Израђен је од дрвета, има круш-

колики корпус, који сасвим постепено прелази у танак врат, четири струне, четири већа крстообразна резонантна отвора и вероватно осам мањих у виду тачака. Кордар је изведен у форми тролита. Инструмент је Давиду прислоњен на лево раме. Он левом руком скупљених прстију држи врх врата пред главом за чивије, скраћујући жице, док у десној руци држи лучно гудало знатно већих димензија од самог инструмента прелазећи њиме преко жица. Давид држи гудало с краја, и то, прстију скупљених у песницу, што представља реткост. На основу приказа на фресци може се претпоставити да гудалом прелази преко свих жица. Инструмент је уоквирен тамнијом бордуром. На њему се са леве стране уочавају и две издужене чивије, па се може претпоставити да их је било четири, колико и струна.

Наредна истоимена сцена о којој ћемо говорити налази се у трпезарији најстаријег и по хијерархији првог манастира на Светој Гори Атонској, *Великој Лаври Светиој Аџанасија* (963), на познијем слоју живописа, из 1536. године. Веома је необичне иконографије и у уметности византијског и поствизантијског света је по многим особеностима јединствена сцена (ил. 2; Millet 1927, pl. 150.2; Yiannias 1971: 179–181, pl. VIII, I.4, fig. 65). Изведена је на северном зиду северног попречног трансепта који формира крст основе. У поменутој трпезарији она улази у оквир малог циклуса сцена и чини његову последњу и одсудну епизоду. У првој сцени види се старац дуге, седе браде у стојећем ставу, одевен у расу и мантију. Он је благо искосио главу и уздигао руку у ставу молитве и обраћања небу. У наредној епизоди је насликана пећина испосница у виду тамне празнине у доњем, левом делу сцене, из које је изашао пустињак, који руком указује на тле. Пред њим се налази извесна, њему окренута, дивља животиња. Најзад, последња сцена малог циклуса представља сам чин смрти извесне личности. Пустињак у последњој сцени циклуса десном руком указује на тренутак смрти праведног, а другу држи у уобичајеном гесту обраћања и молитве. Са друге стране покојника на одру стоји по један ањђео, а над одром седи пророк Давид и музицира. Он седи испред брежуљка на стеновитом пејзажу одевен у царске одежде. Приказан је као старац седе косе и браде са круном на глави и нимбом. У рукама држи жичани инструмент – псалтерион. Он има троугасти облик, великих је димензија и Давид га свира у седећем положају. Левом руком придржава инструмент, а десном пребира по његовим жицама. Две стране псалтериона су приближно исте дужине, а трећа је дужа. Жице су натегнуте тако да спајају непаралелне стране инструмента. Када је реч о истоименој сцени, најпотпунију аналогију овом инструменту налазимо на једној руској икони Страшног суда, која данас припада колекцији Џорџа Хана у Севиклију у савезној држави Пенсилванији – САД (XVI век, ил. 4; Garidis 1985: 101, pl. XIX, 38; Томић 1995: сл. 6; за слику у боји видети Милошевић 1963: 2). Ту је пророк Давид приказан са троугластим псалтерионом у рукама, који се од оног у Лаври разликује једино према начину држања и свирања: на светогорској фресци је инструмент ослоњен на једну од две стране приближно једнаке дужине, док је на руској икони инструмент ослоњен на најдужу страну (уп. ил. 2, 4).

И у цркви *Светиој Илије у Бањанима* (1513–1514) илустрована је на западној фасади цркве данас веома оштећена сцена *Смрти њраведника* (Расолкоска

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

Николовска 1993: 62–63; Пенкова 2010: 54; Пејић 2011: 72, сл. 7). Сродно је иконографски комбинована као композиција у цркви Светог Николе у Никољцу: у десном делу је човек на одру, а у левом делу пророк Давид. Над покојником је приказан један анђеоло који пружа руке да прихвати душу умирућег. На фресци се лик пророка Давида уочава у контурама: он седи и свира лауту, слично као у цркви у Никољцу. Инструмент у његовим рукама има крушкаст корпус и дужи, чини се преломљен, врат. Њене жице се не могу избројати.

Наредна сцена о којој ћемо даље говорити насликана је на јужном зиду западног травеја у саставу композиције *Сцрашној суда у Никољачкој цркви у Бијелом Пољу* на слоју живописа из друге половине XVI века (1570; ил. 3; Томић 1995: 81–89; Јовановић 2005: 63–64, 64.171; Пејић 2011: 70–73; Гавриловић 2013: 107–120; Пејић 2014: 76, сл. 62). Десни део сцене је доста оштећен, али очуваност фреске у потпуности допушта њену анализу. На фресци је приказан тренутак смрти младића који лежи отворених очију на одру у десном делу сцене. Он око главе има нимб. Из уста му излази душа приказана у виду малог, белог човека. Над одром су два анђела. Цар и пророк Давид приказан је у левом делу композиције до анђелâ, са куполном круном, у античким одежама како седи на клапи и свира на лаути. Лаута је положена хоризонтално. Има дубок корпус облика доње половине лопте и, чини се, доста жица, а врат инструмента се сужава од корпуса према глави. На фресци се јасно уочавају шест белих чивија. Пророк држи инструмент наслоњен на крило, десном руком трза жице, док другом руком држи инструмент за жице и врат, скраћујући их. По општим карактеристикама најближа аналогија овој лаути налази се на фресци *150. ѡсалма у Хрељиној кули у манастиру Рили*, на слоју живописа из око 1335. године (Прашков 1973: 69, сл. 63–65; Рејовић 2005: 154, сл. 7).

У румунској уметности очувано је више представа *Смртии ѡраведника* у саставу сцена *Страшног суда* у пару са сценом *Смртии ѡрешиника: у цркви Свеѡѡ Ђорђа у Воронецу*, у цркви *Усиѡња Боѡородице у Хумору*, у цркви *Усековања Свеѡѡ Јована Крсѡишиѡла у Арбореу* (после 1503), у цркви *Свеѡѡ Николе у Пробѡиши* (око 1530), цркви *Свеѡѡ Крсѡа у Паѡрауцу* (око 1550), у цркви *Васкрсења у Сучевици*, у цркви *Свеѡѡ Николе у Рашкој* и у цркви *Свеѡе Тројице у Козији* (Henry 1930; Томић 1995; Пенкова 2010).

У цркви *Усиѡња Боѡородице у Хумору* (1535) је фреска слично компонована као и у другим споменицима Румуније (Henry 1930a: pl. XLV; Florea 1994: 56). Иконографска специфичност ове сцене у Хумору су звезде које означавају аспект вечности, односно вечно стање праведника након *Страшног суда*, вечно стање блаженства (Bergmann, Watson 1999: 7). Пророк Давид је приказан у левом делу сцене како седи на стенама, док умирући лежи на одру у десном делу сцене. Анђеоло раширених крила стоји над одром, примајући душу праведног. Давид је приказан са круном, одевен у царске одежде и окренут праведнику, а његов инструмент у општим цртама по изгледу одговара лаути преломљеног врата на поменутиим фрескама.

У цркви у *Свеѡѡ Николе у Рашкој* (1542; Ștefanescu 1928: pl. XCV; Draguț et al. 1977: сл. стр. 93) сцена *Смртии ѡраведника* је илустрована на јужној фасади

цркве под представом *Хейтимасије* и *Оињене реке*, у пару са сценом *Смрти ирешника*, а свака сцена је уоквирена посебном црвеном бордуром. Сцена *Смрти ирavedника* компонована је као и поменуте румунске сцене: лево је приказан пророк Давид како седи у каменитом пејзажу, а десно је анђеоло над одром умирућег. Инструмент који Давид држи у рукама се разликује од осталих румунских инструмената по димензијама корпуса који је мањи, па би најбоља аналогија овом инструменту била у сцени *Свадба у Кани* у цркви *Светиої Николе у Новом Хойову* (1608; Рејовић 2005: 36, 100–101, сл. 27). Врат овог инструмента је веома дугачак, док је корпус мали. Начин држања инструмента је идентичан, једино што Давид на фресци у Рашкој изводи музику у седећем, а музичар у Новом Хопову у стојећем положају.

Један од најлепших и најбоље очуваних примера сцене *Смрти ирavedника* међу овим споменицима је онај у *Воронецу* (1547; Batali 1985: 62–64, fig. 1; Florea 1994: 56, fig. 1–2; Томић 1995: 81, сл. 4). Ту је пророк Давид приказан у десном делу сцене са круном на глави, одевен у тунику налик одежама источњачких мудраца како седи на стенама и свира у лауту. Лаута је изграђена од дрвета и сродна је инструменту који Давид свира на истоименој сцени у католикону манастира Николац и у Хрељиној кули у Рили (видети горе), с том разликом што је у Воронецу корпус плићи и шири, а дрво од којег је инструмент израђен светлије, беље. Кобилица је црна и узана. Лаута има шест жица и чивија. Давид прстима десне руке пребира преко жица, левом руком придржава инструмент за врат, а прстима исте руке такође производи звук. Инструмент је приказан без розете. Пророк посматра умирућег младића, који лежи на стени прекрштених руку и из чијих уста излази душа, коју анђеоло прихвата у леву руку држећи у десној малу, разлисталу белу грану.

И у цркви *Васкрсења Христивої у Сучевици* (1600/1601) налазимо добро очувану сцену *Смрти ирavedної* (Draguț et al. 1971: сл. стр. 82; Florea 1994: fig. 3). Сцена композиционо одговара хуморској и воронецкој, као и њен инструмент, с тим што у Сучевици инструмент има дужи врат. Како је ова сцена боље очувана од оне у Хумору, на Давидовом инструменту у Сучевици се уочавају жице, кобилица, розета и чивије. Као на ранијим сценама, пророк држи и свира инструмент на уобичајен начин.

У цркви *Светиої Констїантинина и Јелене у манасїиру Хурезу* (1692) пророк Давид је приказан над умирућим праведником како свира специфичну лауту (Florea 1994: fig. 18). Инструмент је крушкастог облика и његово тело неприметно прелази у широки врат који је преломљен. Одличне аналогије овом инструменту по његовом облику и преломљеном врату налазимо у *Кучевишту* (Пејовић 1984: сл. 20в) и *Леснову* (Пејовић 1984: 54, сл. 17; Габелић 1998: 97, Т. 35), као и у сценама везаним за живот цара и пророка Давида на минијатурама рукописа *Сод. Slav. 4* из Баварске Државне библиотеке познатијег као *Минхенски псалтир* (крај XIV века): *Давид сасїавља исалїири*, *Молиїва Давидова*, *Давид свира на лауїи* и *їрађење храма*, као и *Смрти ирavedника* (Dufrenne 1983: fol. 4v, 19r, 124v, 153r; Пејовић 1980: 112; Пејовић 1984: 114–115).

Сцена *Смрти ирavedника* очувана је и поствизантијској уметности на грчком тлу, у *Боїородичиној цркви у Линдосу* на Родосу (XVII век; ил. 5). Уз представу

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

у трпезарији манастира на Патмосу и Великој Лаври на Светој Гори, ово је једна од сцена која се одликује оригиналношћу и наративношћу иконографског решења (Волаваќис 1998; Пенкова 2010: 55–56). Насликана је на јужном зиду грађевине сазиране северно од главне цркве, у ствари на северној фасади главне цркве. У ранијој литератури је ова тема довођена у везу са суседним фрескама – Богородицом са Христом младенцем у ниши над улазом и фигуром јереја западно од ње (Волаваќис 1998). Праведник је на фресци приказан у првом плану као млад човек са брадом, руку прекрштених на грудима, прекривен покривачем. Према њему се сагнуо један анђео да прихвати душу умирућег која у виду малог белог човека излази из његових уста. Иза њих су четири анђела и пророк Давид, а оно што ову сцену разликује од других јесте развијен горњи регистар – у њој видимо на небу Христа у попрсју у левом углу који се обраћа двојници анђела. Ову фреску одликује богатство приказаних музичких инструмената. На њој је чак три учесника приказано са музичким инструментима у рукама по чему је она јединствена. Сви учесници сцене осим самог праведника су приказани са нимбовима. Пророк Давид држи инструмент налик данашњој виолини, фидули, односно византијској лири (Рејовић 2005: 92). Сликаство родоске цркве попримило је ренесансне утицаје, што се најбоље види на примеру форме музичког инструмента пророка Давида. Његов облик одговара лири да брачо (о овом музичком инструменту видети Пашћан Којанов 1956: 96–104). Ова лира по форми одговара музичком инструменту који свирају анђели у сценама *Заруке Бојородице* (1448–1452), *Усијење Бојородице* и *Крунисање Бојородице* коју је извео ренесансни уметник Сано ди Пјетро (уп. Remnant 1969–1970: pl. II). Такође, као сродну аналогију треба навести и гудачки инструмент који усправно држи музичар лево од оног који држи лауту у сцени *Хвалише Госјода* у цркви *Свeјтoј Никoлe Филaнђиpојинoнa* на Јањини (1530–1560; Рејовић 2005: sl. 7).

На телу Давидовог инструмента на Линдосу јасно се уочавају пуж, жице, кобилица, кордар и еф звучни отвори. Његово гудало је лучно и мањих димензија. Давид изводи музику стојећи, док му је инструмент положен на лево раме. У десној руци држи гудало, а левом скраћује жице. Два анђела испред Давида држе лауте различитих облика. Анђео ближи Давиду држи инструмент окренут косо надоле. Левом руком скраћује жице, док их десном трза при средини корпуса. У најближе иконографске аналогије за инструмент анђела ближег Давиду по облику и начину музицирања убраја се лаута из сцене *Сјихиpа Свeјтoј Јoвaнa Дaмaскинa нa Усијење* из Богородице Љевишке (Панић, Бабић 1975: 67–68, 139. црт. 30; Рејовић 2005: 100–102; sl. 2). Лаута другог анђела, приказаног даље од Давида има кружан корпус и преломљен врат. Овај анђео држи инструмент и музицира на исти начин као и онај ближи Давиду.

Поменимо и два примера сцене *Смрђи иpаведнoј* која нарочито одступају од иконографских правила. У бугарској цркви *Рођења Хpисђовoј* у *Арбaнaсимa* на источном зиду припрате, ова сцена је приказана у оквиру *Сђиpашинoј судa*. Данас се ова фреска налази у Историјском музеју у Софији (Прашков 1979: ил. 35; Пенкова 2006: 87–88; Пенкова 2010: 56). Њена особеност је одсуство пророка Давида у сцени, као и у њеном илустровању уз приказе грехова, без смисаоног контекста

са суседним сценама. Суседне композиције указују на то да је несумњиво реч о тој сцени, будући да је поред ње, као њен паднан, приказана *Смртиј ирешника*. Над покојником су приказана два анђела. И представа у румунској цркви *Светие Тројице у Козији* (1390–1391) има исте иконографске карактеристике – на фресци пророк Давид није присутан, већ само један анђеол, очигледно према упутствима ерминија (видети доле).

2. РАЗМАТРАЊА

2.1. НАТПИСИ У СЦЕНАМА

Нису све горе побројане сцене биле обележене натписима. Фреска у патмоској трпезарији није обележена натписом, а ако је натпис некада и постојао на фресци у Никољцу, он је данас уништен. Мали циклус сцена у Великој Лаври обилује натписима, што је оправдано будући да је реч о монашкој средини (уп. ил. 2; видети доле). Џон Џејмс Јанис је ту последњу композицију назвао *Смртиј њусиџњака*, вероватно услед појаве пустињака у оквиру ових неколико сцена и околности да је Габријел Мије цео циклус сцена именовао као *Прича о њусиџњаку* (Yiannias 1971: 179–181; Millet 1927: pl. 150.2), док је једну другу сцену у истом сликаном ансамблу назвао *Смртиј њраведној монаха* (Yiannias 1971: 157–160; на овој фресци није приказан пророк Давид, а како нисмо били у могућности да дођемо до фотографије ове фреске, она остаје за даља истраживања). Међутим, јасно је да фреска о којој говоримо у раду не илуструје смрт пустињака, јер пустињак присутан на претходним сценама, који у последњој епизоди посматра призор смрти и сам покојник на истој композицији, приказан као умирући на одру, нису исте личности. Пустињак који у првој сцени излази из пећине је приказан у последњој сцени у позадини, где је означен натписом који открива садржину и литерарни извор сцене. Пустињак је натписом означен као *свейиџиџљ који њосмаџра смрти њраведној* (ὁ ἅγιος θεωρῶν τὼν δικαίων θανάτων. sic!). Епизода *Смртиј њраведној* носи натпис: *онај који се мучио у њраду, која су људи злосџављали, која је Бој њрославио* (ὁ ἐν τῇ πόλει πεζόμενος ὑπὸ ... ζόμενος ὑπὸ δὲ Κύριος δοξάζόμενος; ил. 2; Yiannias 1971: 179). Фреска у Воронцу је, као што је то често био случај са румунским споменицима, натписом означена као *Смртиј њраведника* [сџмрть праведнаго], као и она на Линдосу (ὁ θάνατος τ δικαί; ил. 5). Назив сцене у Хумору одступа од свих других назива, будући да гласи „лежећи“ тј. „онај који је лежао“ (лазајући), где се мисли на „оног који је лежао у граду на улици“, што још директније од претходних примера указује на чврсто ослањање на литерарни извор композиције (Henry 1930a: pl. XLV; видети доле).

2.2. ЛИТЕРАРНИ ПРЕДЛОШЦИ КОМПОЗИЦИЈА И ЊИХОВИ УТИЦАЈИ НА ИКОНОГРАФИЈУ КОМПОЗИЦИЈА

Побројане представе, уз два изузетка, привлаче посебну пажњу из више разлога: због присуства пророка Давида у сцени, због присуства музичког инструмента у његовим рукама, и најзад разлога илустровања музичког инструмента односно сакралне улоге музике у њој. Наиме, представе смрти светих нису у средњовековној уметности честе, а још су ређе композиције ове тематике у чији састав улази представа цара Давида. Сцене у чији оквир спада и лик пророка Давида су чешће у поствизантијској уметности, посебно у оквиру циклуса *Сйрашној суда*. Ако упоредимо сцене смрти светитеља које су чешће и оне које су ређе, примећујемо да се оне разликују по једном важном иконографском елементу – присуству односно одсуству пророка Давида са музичким инструментом у рукама и другим личностима иза њега. Тако је у појединим сценама *Канона на исход душе* које приказују исту тему – растављање душе од тела – лик цара и пророка Давида изостављен (Marinis 2015: 62–65, fig. 3, 7, 11), као и у сценама смрти великих египатских монаха (Orthodox Eastern Church 1907: 25; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613: fol. 90) или у приказима смрти светих у псалтирима (Щепкина 1977: 102; Томић 1995: сл. 8; Pelekanidēs 1974: 420, fig. 121). Ако се изузме изванредан број горепомнутих и других сцена-изузетака (за све сцене видети: Пенкова 2010), композиција *Смрти љраведника* није била сликана у саставу циклуса *Сйрашној суда*, а пророк и цар Давид је по правилу приказиван са иконографски различитим музичким инструментом у рукама, о чему ћемо говорити нешто касније.

Поједини детаљи присутни на фрескама не помињу се у упутствима за сликање те сцене у сликарском приручнику Дионисија из Фурне. Састављач ове ерминије именује ту композицију као *Смрти љраведној* и упућује савете за њено сликање: „Човек са тек изниклом брадом лежи на скромној простирци, свечано и часно; његове очи су затворене, а руке прекрштене на грудима. Над њим је један анђеоло који га посматра радосно и брижно, и прима његову душу са почашћу и поштовањем“ (Hetherington 1996: 82). Одмах се уочава одступање од иконографије највећег броја горенаведених сцена и упутства ерминије – упутство не садржи податке о ликовима пророка Давида, двојице анђела, односно Христа и небеских војски. Осим тога, на појединим композицијама покојник није приказан као млад човек. Запажа се и да је на фресци у Николцу он приказан отворених очију, док ерминија саветује да се оне сликају затворене (уп. ил. 3). Поменута запажања указују на то да су сликари користили и комбиновали различите предлошке и литерарне изворе када су изводили дате композиције: аскетску литературу и упутства из ерминије. Као основу за ову сцену уметници су користили аскетску литературу из које потиче прича необичне садржине која тумачи композицију *Смрти љраведној* (Martin 1950: 295; Stichel 1971: 23–24; Гавиловић 2013: 107–120). Наиме, у једној од аскетских прича се наводи да је један брат поставио питање једном старцу: „Да ли име које неко стекне доноси спасење, или његово дело?“ на шта је исти старац дао одговор у

виду две приче: о смрти грешника и смрти праведног сиромаха – праведника. Према казивању приче, једном старцу је дошла помисао да види душу једног грешника и душу једног праведника у тренутку када се растаје од тела. Ова прича идентификује и животињу поред светитеља у сцени у трпезарији Велике Лавре као вука, будући да се у причи каже: „И тако, док је седео у келији (с. брат), уђе један вук. Зубима га ухвати за одећу и почне га вући напоље. Он устаде и пође за њим, све док га не доведе до неког града. Вук га остави овде и оде (Migne 1849: 1011D–1011A)“. Даље се у приповести наводи прича о надалеко чувеном отшелнику, који је живео ван града, био болестан и чекао да му дође крај. У тренутку његове смрти брат који је имао визију угледао је анђела смрти из ада са огњеним трозупцем који је сјурио трозубац у срце грешника, мучећи му душу, да би затим у визији ушао у град и угледао на „тргу непознатог брата, болесног, одбаченог, који је лежао, без икога да се о њему стара,“ уз кога је остао један дан. На овом месту се детаљно описује сцена о којој у раду говоримо. Ту се даје опис тренутка и начина смрти одбаченог сиромаха: „И у часу док је умирао брат угледа арханђеле Михаила и Гаврила како долазе по његову душу. Један стаде са десне, а други са леве стране и тако су чекали, тешећи душу и тражећи да је преузму“ (Migne 1849: 1012B–C). Душа, међутим, није хтела да напусти тело, услед чега Михаило рече Гаврилу: „Узми је, па да идемо“. А Гаврило одговори: „Добили смо заповест од Бога да је узмемо без бола.“ Тада арханђео Михаило јаким гласом повика: „Господе, шта заповедаш за ову душу, јер она не жели да напусти тело?“ Потом дође глас који рече: „Ево, шаљем сада Давида са китаром и све псалмопојце, како би чула њихово појање и са радошћу изашла“. Они се спустише и окружише душу, певајући химне: тада се она подиже право на руке арханђелу Михаилу, и примљена бијаше с радошћу“ (Migne 1849: 1012B–C).

Сцене на Патмосу (ил. 1), у Никољцу (ил. 3), Бањанима, Великој Лаври (ил. 2), на руској икони (ил. 4) и на Линдосу (ил. 5), очито су илустроване према тексту ове приповести. По сложености композиције, сцене на Патмосу, у Великој Лаври и на Линдосу садрже велики број иконографских детаља, а она светогорска чак и више епизода, по чему се убрајају у најрепрезентативније представе ове тематике. Наиме, ове сцене одликује наративност, будући да су изведене у више епизода односно детаља (Патмос, Велика Лавра, Линдос), док су сцене у Никољцу и Бањанима у сажетијој форми. На свакој од ових сцена се види душа која излази кроз уста умирућег, изузев на композицији у Великој Лаври, што би указивало на чињеницу да је у светогорском споменику истакнут тренутак који непосредно претходи разлучивању душе од тела. Наиме, како на овој фресци није приказан моменат како душа напушта тело као на другим сценама исте садржине, а како душа није насликана ни у наручју анђела, може се закључити да је сликар илустровао тренутак док је душа умирућег још у телу, што је јединствен пример у приказивању сцена ове тематике. Да је поменути текст послужио као литерарни предлогак потврђивали би погледи двојице анђела уперени према пророку Давиду са псалтиром, који се тек спустио да својим свирањем подстакне душу да слободно напусти тело.

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

Иако је на другим сценама које смо у раду обрадили приказана иста тематика, иконографија указује на то да је приликом њихове изведбе коришћен другачији предложак. Када говоримо о румунским споменицима, очигледно је да су они рађени под утицајем сликарских приручника, али, видећемо, само делимично. Наиме, у ерминијама се саветује да се на представама *Смртии њраведника* илуструје само један анђео над одром умирућег, што је у румунским црквама редовно случај. Ипак, интересантно је и важно приметити да се лик пророка Давида не појављује у сликарским ерминијама, што представља необичност. Стога се може претпоставити да су подстицаји за оваква иконографска решења стигли под утицајем духовних струјања која су долазила из великих и моћних духовних монашких центара дуге и непрекинуте традиције, какви су били Патмос, Света Гора и Родос.

2.3. УЛОГА ПРОРОКА ДАВИДА У СЦЕНИ

Већ је раније у општим цртама уочено да „Сталожена свесност умирућег, улога анђела и царски лик Псалмопојца, који производи небеску музику, представљају дивинизацију самртног чина праведника“ (Пејић 2011: 73). О пророку Давиду и небеском хору налазимо податке у хомилијама и тумачењима светих отаца. У хомилији на Вазнесење Христово, приписаној светом Јовану Златоустом, црквени писац помиње Давида који свира духовну китару свечано уприличујући и славећи Христово Вазнесење на небо и седење са десне стране Оца. У хомилији се наводи да је „након Христових речи о послању Утешитеља мноштво серафима окружило Спаситеља појући трисвето славословље ‘Свјат, свјат, свјат,’ а потом „одмах бели облаци прекрише гору и хорови пророка се окупише на планини. А пророк Давид беше у средишту свих пророка са духовном китаром; и славећи вазнесење Исуса на небо рече: ‘Узвиси се више небеса, Боже, по свој земљи нека буде слава твоја! (Пс. 57:5) и ‘Узвисујте Господа Бога нашега, и клањајте се подножју његову; да је свети!’ (Пс. 99:5)’ И видећи их, подиже се и узе га облак. И опет рече ученицима својим: ‘Мир свој остављам, мир свој дајем вам’ (Јн 14.27). И кад је ово говорио, није га више било – није се више видео. А Давид је тада, радујући се, у духу разумео да се Бог узнео на небо и бијући о духовну китару рекао: ‘Иде Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни’ (Пс. 47.5). А отац је свише рекао: ‘Сједи мени с десне стране док положим непријатеље твоје за подножје ногама мојим’ (Пс. 110.1) ‘Ово је син мој љубљени који је по мојој вољи’“ (Мт 3.17; Migne 1862a, 47–48).“

Мотив пророка Давида са китаром можемо пратити и у хомилијама на Успење Пресвете Богородице. Тако свети Теодор Студит, игуман Студитског манастира у својој беседи посвећеној овом празнику каже: „Данас од Бога створени златни кивот освећења, одлазећи ка Горњем Јерусалиму, прелази ка бескрајном одмору, и *свѣиши оѣац Давид нам свирајући на кийшари* све ово објављује јер каже: ‘Приведоше се Цару девојке за њом’, дакле за њом ће бити приведено још душа“ (Migne 1860: 721A). Давид је ту приказан у својству пророка који својим

присуством и речима указује на светост и чистоту Богородице, као и на светост и свечаност тренутка Њеног Успења (видети доле).

Мотив пророка Давида се јавља и у старозаветним апокрифним текстовима. Тако у Откривењу апостола Павла налазимо податак да Давид пред вратима Вишњег Јерусалима сачекује Христа својом песмом и по Његовом доласку Давид „почне певати испред свих светих. И сви праведници певају са њим чувши Алилуја“ (Јовановић 2005: 63,171). Овај мотив уз наведене редове открива разлоге појаве пророка Давида у сцени.

2.4. ВРСТЕ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА

Оно што се на основу изложеног уочава то је да је током историје у различитим периодима у сценама *Смрћ њраведника*, приказиван различит музички инструмент. Занимљиво је да се у литерарном извору који описује светоотачку приповест на латинском језику користи за музички инструмент који свира пророк Давид лексема „cithara“ што је директан превод грчке речи „ή κιθάρα“ („китара“; Migne 1849: 1012C), а у преводу са сиријског на енглески језик налазимо термин „harp“ („харфа“; Wallis Budge 1907: 155), будући да је приповест очувана у две верзије, латинској и сиријској (Martin 1950; Ritari 2013: 125–151). Ако упоредимо ове лексеме, реч је, дакле, о инструментима који припадају различитим, премда кордофоним, музичким инструмената, што показују и ликовне представе. С друге стране, како наведени примери показују, са аспекта иконографије сама форма одређеног музичког инструмента није од пресудне важности, док је много већа важност придавана његовом значењу у сцени о чему ће касније бити речи.

Фреске патмоске трпезарије радили су уметници из цариградске престонице, које одликује рафинираност и прецизност, које се уочавају и на приказу музичког инструмента, који представља грчку (критску) лиру односно фидулу (Ορλάνδος 1970: 183–184; Yiannias 1971: 223,214.; Пејовић 1984: 104–107; Томић 1995: 87). Давидов инструмент је у Лаври на Светој Гори у ранијој литератури означен као лира (Yiannias 1971: 180). Међутим, јасно је да је на фресци приказан псалтерион. У румунским уметности је музички инструмент у истој сцени у различитим споменицима означаван као: *лауџа*, *соззја* (румунска лаута), *сапон* (țitera; уп. Пејовић 1984; Florea 1994; Томић 1995).

Судећи према литерарном извору инструмент приказан у сценама *Смрћ њраведника* односно *њраведној сиромаша* би представљао китару, односно цитру, која је у српском преводу Библије означена као „гусле“. Овај израз „гусле“ свакако није означавао данашње гусле, тзв. „српске гусле“, које се први пут јављају у српској уметности почетком XVII века (Рејовић 2005: 176; Ђуровић 2016: 97; о пореклу „српских“ гусала видети Лалић Михаиловић 2006: 123–134). Указујемо и на запажање Игора Ђуровића да су се (српске) гусле користиле у тужним тренуцима – „да се тужно пева уз гусле“, док „сцене са инструментима приказују или весеље или прослављање Бога“ (Ђуровић 2016: 97). Стога долазимо до једне дихотомije да на ликовним представама у источнохришћанској сакралној

уметности нису приказане тзв. „српске гусле“, али јесу „духовне гусле“ односно „гусле Божије“, како се наводи у Новом завету и тумачењима светих отаца, а чији су симоними „духовна китара“ или „духовна лира“. У складу са тиме, византијски црквени писци, ослањајући се на текст Библије за инструмент пророка Давида у контексту о коме говоримо користе реч „ἡ κιθάρα“ („китара“) односно глагол „κιθάρῃζων“ („свирати китару“; уп. горе). У енциклопедијском лексикону, Суиди, као објашњење термина „ἡ κιθάρα“ („китара“) наведен је термин „λύρα“ („лира“; Suida [X век], карпа 1590; <http://www.stoa.org/sol/indices/kappa.html>). Најзад, термин „средњовековне гусле“ означавао је жичани инструмент у ширем смислу речи, због чега долази до појаве приказивања различитих кордофоних инструмената у уметности (Бојанин 2005: 272–273; Ђекић, Павловић 2018: 175 и 179; Koder 2018: 20–21, 24–25).

2.5. ЗНАЧЕЊЕ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА У СЦЕНИ

Често постоје потешкоће при дефинисању врста музичких инструмената на њиховим ликовним представама, а када је реч о значењу инструмента у композицији *Смрти њраведника* може се ипак извести сигурнији суд. Када је о ужем значењу „гусли“ реч можемо се окренути литерарном извору сцене. Према приповести из житија отаца познатим као „Vita patrum“, односно „Aprophetegmata patrum“, функција Давидовог музичког инструмента и музике коју он производи у сцени јесте да помогне души да у часу смрти својевољно напусти тело, како се наводи у причи: „Ево, шаљем сада Давида са китаром и све псалмопојце, како би душа чувши њихово појање са радошћу изашла. Они се спустише и окружише душу, певајући химне: тада се она подиже право на руке арханђелу Михаилу, и примљена бијаше с радошћу“ (Migne 1849: 1012C). Другим речима, улога музике је да „ублажи тегобе разлучења“ тј. да Давид производећи са појцима музику на инструменту песмом псалама олакша души успон (Грозданов 1980: 89; Иванић 2002: 122).

Још је својевремено Роксанда Пејовић указала на тешкоће са којима се сусрећу истраживачи „средњовековних гусли“, истичући да појам „средњовековних гусли“ примењен на ликовне уметности, као и „струна“ за које се не може везати одређен музички инструмент, остају неразјашњени (Пејовић 1984: 12). За наша истраживања је од важности да се грчка лексема „ἡ κιθάρα“ („китара“) у Даничићевом и Вуковом, као и Синодалном преводу библијског текста преводи на српски језик речју „гусле“, што показују и наредни цитати. Реч је о важном инструменту који се помиње више пута у књизи Апокалипсе. Овом приликом помињемо три значајна цитата – седми стих пете главе, други стих четрнаесте и други стих петнаесте главе Откривења Светог Јована Богослова, који су релевантни за наш рад.

Први од ова три стиха гласи: „И дође и узне књигу из деснице Онога Који сеђаше на престолу. И када узне књигу, четири жива бића и двадесет четири старешине падоше пред Јагњетом; сваки је имао гусле, и златне чаше пуне тамјана, а то су молитве светих (Окр 5.7).“ У овом стиху „гусле“ означавају хармонију

светих у славословљу Бога – према Андреји Кесарејском, састављачу коментара на књигу Откривења Јовановог (563–637), „хармонично и милозвучно божанско славословље“ (Migne 1863: 581A–C; Constantinou 2008: 68) односно по Екуменију, такође тумачу Апокалипсе (X век), „хармонију и слогу њиховог исповедања Бога, у складу са речима Писма ‘Појте Богу, појте; појте цару нашему појте’ (Пс. 47.6; Oecumenius 2006: 64).“

Наредни стих гласи: „И чух глас са неба као глас вода многих, и као глас грома јаког; и глас који чух бјеше као гуслање гуслара у гусле своје“ (Окр 14.2). Стих је драгоцен у контексту наше монашке приповести, будући да пружа информацију о томе да је глас Бога Вишњег описан као гуслање у „гусле“ односно изједначен са њиме (уп. Јез 10:5; Gavrilović 2018: 26). Подсетимо се и у приповести се јавља глас са неба и према Његовој заповести би послан Давид да бије у китару (гусле). „Глас вода многих и грома и гуслање гуслара“ означава и „глаголасност песмопојања светих, а такође и склад, милозвучност и хармонију њихове песме, којом се оглашава васцела Црква и сабор прворођених, записаних на небесима. Та песма коју су остварили умртвљавањем телесних жеља као да одзвања сазвучјем својих струна, путем складног (једногласног) сабора светих. Каже се да нико осим њих не може да научи ову песму (Migne 1863: 684B; Constantinou 2008: 148).“ За Екуменија звук који производи гуслар означава „слатку, божанску хармонију песме“, будући да „Није лијепа похвала у устима гријешника зато што није од Господа послана“ (Сир. 15.9) и да је сасвим у складу и да одговара устима праведника (Oecumenius 2006: 127). Тако он истиче да нико није могао да чује тајне нове песме, осим оних који су били „достојни да их певају, будући да је знање свакоме дато у складу са њиховом чистотом“ (Ibid.). За такве се каже да су они који „беху дјевственици; који иду за Јагњетом куда год пође“, да су „откупљени између људи као првина Богу и Јагњету“, да „У њиховим устима не нађе се лаж, јер су без мане“ (Окр, 14.4–5; Oecumenius 2006: 127–128).

Трећи стих гласи: „И видјех као стаклено море смијешано са огњем, и оне који побијеђују звијер и лик њезин и број имена њезина, гдје стоје на мору стакленоме имајући гусле божије“ (Окр 15.2). Овај стих објашњава да они „који побијеђују звер“ (sc. свети, праведници), њу побеђују управо захваљујући томе што поседују „гусле божије“. Тумачећи значење „гусли“ у овом стиху Андреј Кесарејски истиче: „Гусле означавају умртвљење телесних удова и складан живот у хармонији врлина које трзалицом свира Свети Дух, другим речима, живот руковођен благодаћу Светог Духа, усклађен у хармонији врлина“ (Migne 1863: 700C; Constantinou 2008: 159). Поседници оваквог духовног стања су заправо они који поседују свете „гусле“ божије. У контексту наведеног и сцена о којима говоримо, Андреја Кесарејски каже и да они (sc. свети) певају песму Мојсија што значи да по Мојсијевој песми песмопојање Богу узносе они који су оправдани законом до благодати, а по песми Јагњетовој да је узносе они који су праведно поживели на земљи после доласка Христовог и да му непрестано приносе песмопојање и благодарење за сва доброчинства и милости које је послао људском роду, јер је кроз божанствене апостоле све народе призвао да Га познају“ (Migne 1863: 700C; Constantinou 2008: 159). И Екуменије каже да: „гусле симболизују мелодичну песму светих која

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

се обраћа Богу“ (Oscumenius 2006: 135). Мојсијева песма је песма праведника. Она песма коју је Мојсије певао када се Фараон и читава његова војска утопила у Црвеном мору, говорећи: „Пјеваћу Господу, јер се славно прослави; коња и коњаника врже у море. Сила је моја и пјесма је моја Господ, који ме избави; он је Бог мој, прославићу га; Бога оца мојега, и узвишаваћу га“ (Иза 15,1–2). Она је тријумфална песма победе над казном над злим и победа над Противником и њиховим незаконитим сином, Антихристом (Oscumenius 2006: 135).

У складу са овим тумачењима стоји и објашњење петог стиха деведесет и првог псалма, у беседи приписаној светом Јовану Златоустом, где се као важан мотив помиње Давид са китаром. У беседи се наводи да „они који призивају Давида са китаром, призивају Христа“, а затим се аутор обраћа читаоцу и каже: „Ако би ово поседовао (sc. трезвеноумну душу, стражећи ум, испробадано срце, чврст разум, прочишћену савест), ушао би у свети божји хор, да стојиш до самог Давида. А то не би било нити дело китаре, нити продужене жице, нити плектрума, нити уметности, нити неког инструмента: ти би од себе самог начинио китару, умртвивши телесне удове, и тело би са душом ускладио. Када тело не жели против духа (Гал. 5.17), него престане да наређује, и доведе га у најбољи живот који је највише достојан дивљења, тада би производио духовну мелодију“ (Migne 1862: 158).

Цитирана тумачења односе се на лик праведника у сцени *Смрти њраведника*, као оног који је врлином тријумфовао над Противником, а појава Давида са китаром (лиром) јесте потврда његове светости и праведног живота. Стога је праведни на одређеном броју сцена приказан са нимбом. Он сам је своје тело начинио „китаром Светог Духа“, чега је слика и потврда Давидова китара.

2.6. МЕСТО СЛИКАЊА КОМПОЗИЦИЈЕ И ЊЕНО ПРОГРАМСКО ЗНАЧЕЊЕ

Како на основу примера наведених у раду можемо приметити, сцена *Смрти њраведника* је сликана у трпезаријама (манастир Светог Јована на Патмосу, Велика Лавра на Светој Гори), затим у западном делу цркве (западном травеју: нпр. Никољац) или пак у припратама (нпр. Хумор, Сучевица), на фасадама цркве (нпр. Воронец, Рашка и друге) и у засебним просторним јединицама (нпр. Линдос). Где год да је била илустрована, сцена је носила своју симболику, која је у зависности од положаја фреске и контекста сликаног програма и функције датог простора носила извесне нијансе у значењу. Ако изузмемо поменуте велике монашке центре, сцена *Смрти њраведника* је у осталим споменицима сликана у саставу композиције *Сирашној суди* (видети горе).

Упада у очи чињеница да је по среди доста ретка сцена у византијској и поствизантијској уметности, као и околност да је прва и једина очувана сцена у византијској уметности изведена у простору трпезарије, као и да је таква пракса настављена и у познијим временима (у Дионисијату и Великој Лаври; Brockhaus 1891: 144–146, pl. 10; Stichel 1971: 24) у виду детаљног приказивања ове аскетске

приповести кроз одређен број епизода распоређених у циклусе. Поставља се питање зашто сцена није илустрована у католикону, већ у трпезарији? Стога би најпре требало образложити разлоге њеног уврштавања у сликани програм трпезарије. Такође, оно што је важно и необично, када је реч о линдоској представи јесте околност да она није насликана у саставу сцене Страшног суда, већ да има самостално значење у складу са функцијом ове грађевине. Наиме, ова мања грађевина у којој је насликана *Смрти њраведника* имала је посебну функцију – у њој су служена опела и помени уваженим грађанима Линдоса (Пенкова 2010: 55). Када је о значењу ове сцене у трпезарији светогорских манастира реч, треба указати на чињеницу да је *Смрти њраведника* монашка тема снажне морално-дидактичке конотације, као и да преподобни Филотеј Синајски у свом душекорисном делу „Четрдесет савета о трезвоумљу“ саветује да се време током обеда за трпезом посвећује сећању и размишљању на смрт и суд (St Nikodimos, St Makarios 1995: 16). У складу са овим објашњењем су и речи светог Иринеја Лионског да је „главни задатак хришћанина да мисли на своју смрт“ (Migne 1857: 1233/XI). Аскетска литература, посебно житија отаца – и у њима реч тих мудрих стараца, поштована као реч Светог духа, била је веома надахњујуће штиво, које је подстицало на непрекидни подвиг и било радо читано, не само у ширем контексту у оквиру монашке заједнице, већ очигледно и за време самог обреда, на шта указује и само постављање ове теме у простор трпезарије. У крајњој линији, композиција *Смрти њраведника* заузима важно место у сликаним програмима трпезарија, будући да на најдиректнији начин приказује живот у врлини и последице таквог начина живота. Поред тога што иконографија сцена са Патмоса, из Велике Лавре, Дионисијата и са Линдоса, детаљно илуструје повест из „Житија отаца“, она стоји и у вези са традицијом употребе тј. појања псалма у ритуалу самртног тренутка, познатом по скромним извештајима, готово сасвим сигурно негованим у монашким срединама (о обреду и теолошком значају Чина на разлучење душе, видети Иванић 1990: 51–64). Још нешто је важно рећи у контексту значења читаве композиције, а посебно музичког инструмента. Уз то што означава физичку смрт праведника, што приказује последице врлинског живота и подстиче монахе на ревност у подвигу, она представља и слику „истинске смрти“. У њој препознајемо стицање врлине и бестрашћа и „напуштање тела“ још за живота. О истинској смрти говори преподобни Макарије Велики: „Истинска смрт, скривена је дубоко унутра у срцу и кроз њу је спољашњи човек жив умро. Јер ко је у тајни срца прешао из смрти у живот, тај уистину живи у вечности и за њега нема умирања“ (Macarius the Egyptian 1816: 2, Ch. 2). Да су сцене *Смрти њраведника* носиле овакво значење казивала би околност да се у средњовековним псалтирима уз 118. псалм илуструје или сцена *Смрти њраведника*, као нпр. у Минхенском псалтиру (Dufrenne et al. 1983: fol. 153r; Иванић 2002: 121–126) или каткад и *Лесџивица Светиој Јована Лесџивичника*, као нпр. у рукопису *Vat. Gr. 1927* (XII век; Иванић 2002: 123). *Лесџивица* са монасима који се успињу представља илустрацију врлине бестрашћа која се назива још „васкрсењем пре свеопштег васкрсења“ и која означава, као и на свој начин сцена *Смрти њраведника* на Патмосу, у Великој Лаври, на Линдосу и другим местима, успешан исход

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

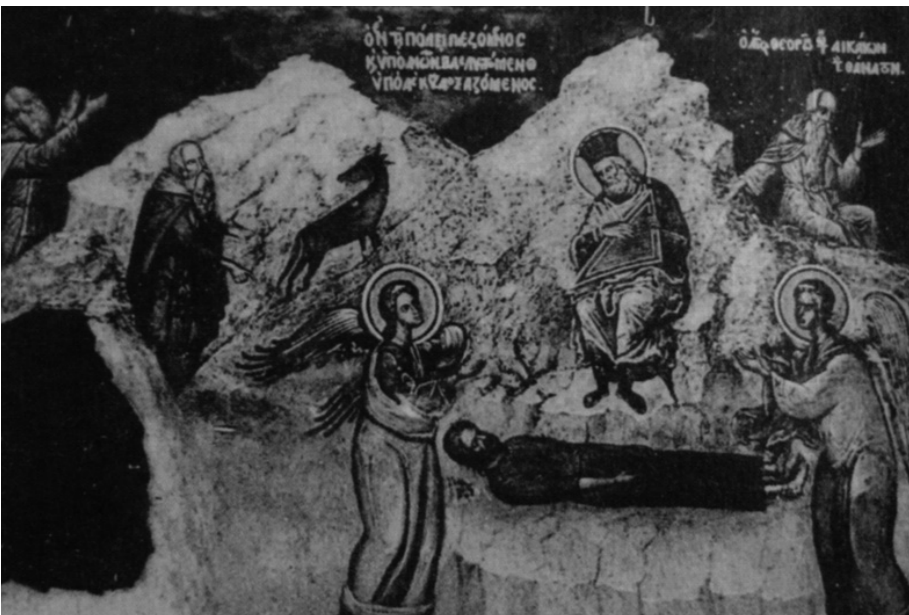
О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

монашког подвизавања, његову крајњу тачку и чини увод у вечност (Martin 1954: pl. 5, 12, 13, 15, 17, 67, 132, 133 и даље; Богдановић 1968: 42, 64, 75–76 и даље; Иванић 2002: 123). Управо зато је сцена *Смртии њраведника* у поствизантијској уметности приказивана у непосредној близини представе *Лесџвице* са којом чини идејну целину у саставу *Страшнои суда* (Пенкова 2010: 47–59). То је уједно и разлог постављања ове монашке, душекорисне теме *Смртии њраведника* у непосредну близину композиције *Светици Сисоје над гробом* и других сцена које су имале снажно есхатолошко значење и подсећале на смрт (уп. Millet 1927: pl. 150.2; Nandriş 1970: 242–243; Пенкова 2010; Живковић 2013: 913–940). Управо из овог разлога и нимало случајно је у манастиру Хумору у сцени *Смртии њраведника* учени сликар извео један посебан детаљ – звездано небо. Представљање звезда над пророком Давидом који свира лауту слика је вечности и вечног стања блаженства (види горе; за сликање звезда на свим сценама у оквиру *Страшног суда* у румунским споменицима видети Nandriş 1970: 236). На крају, истакнимо да је Роберт Остерхут разматрајући повезаност гробља и манастира са реалног и фигуративног аспекта на примеру кападокијских споменика указао на могућност да су трпезарије могле поред монашких служити и у комеморативне сврхе (Osterhout 2010: 95–99, пос. 97). Такву могућност потврђује један навод из Типика манастира Вева Елпис (Сигурне наде) који указује на повезаност службе помена и трпезарије. У споменима намењеним ктиторима и њиховој породици, овај типик посебно истиче да након прослављања великих тајни и велике службе „треба да се упутите у трпезарију да узмете учешће у изврснијем и скупоценијем јелу од уобичајеног, које је за вас припремљено... Тако треба да једете и да се радујете и молите у вашим срцима за спасење мојих родитеља вечне успомене и за њихов блажени починак“ (Osterhout 2010, 97–98; Thomas, Negro 2000: 1555). Имајући у виду наведено, можемо закључити да је илустровање сцене *Смртии њраведника* у трпезаријама на посебан начин било подстакнуто изражавањем наде у васкрсење, вечни живот и блажени починак.^{3**}

3 ** Порекло илустрација: 1) Koimimis 1988, fig. 39; 2) Пејић 2014, сл. 62; 3) Millet 1927, 150/2; 4) Томић 1995, сл. 6; 5) Пенкова 2010, илл. 7.



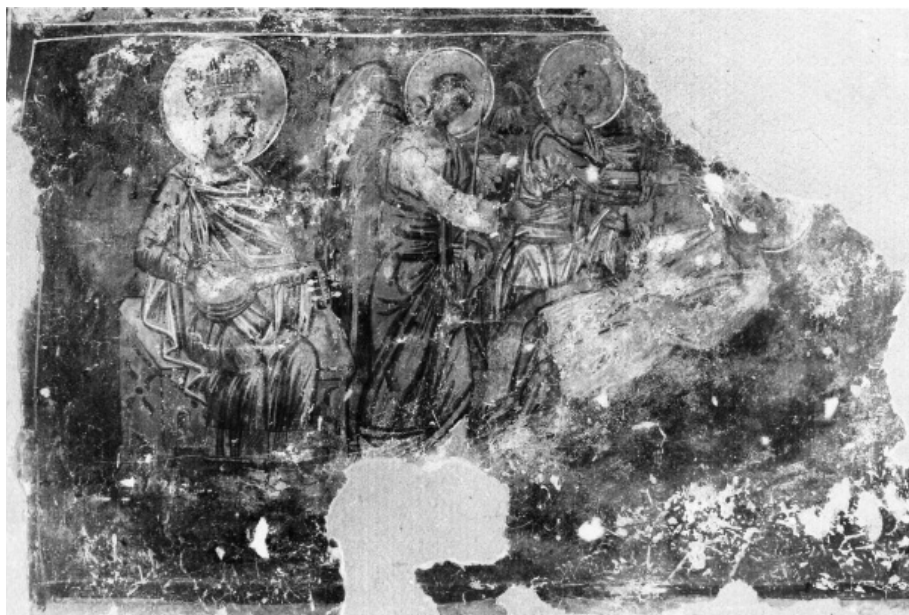
Слика 1. Смрт њраведника, трпезарија манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (XIII век)



Слика 2. Смрт њраведника, трпезарија манастир Велика Лавра, Света Гора Атонска (1536)

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...



Слика 3. Смрт њраведника, детаљ Страшног суда, манастир Светог Николе у Никољцу (1570)



Слика 4. Смрт њраведника, колекција Џорџа Хана у Севиклију у савезној држави Пенсилванији – САД (XVI век)



Слика 5. Смрт њраведника, црква Успења Богородице у Линдосу, Родос (XVII век)

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Извори

- Dufrenne, Suzy et al. (1983) *Der serbische Psalter: Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4. der Bayerischen Staatsbibliothek München. 1. Faksimile*. Wiesbaden: L. Reichert.
- Hetherington, Paul (1996) *'The Painter's Manual' of Dionysius of Fournà. An English translation, with Commentary, of cod. Gr. 708 in te Saltykov-Shchedrin State Public Library*. Leningrad. California: Oakwood Publications.
- Јовановић, Томислав (2005) *Апокрифи сѣпарозавейни ѓрема срѣским ѓрејисима*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Macarius the Egyptian (2018) *Institutes of Christian Perfection of Macarius the Egyptian called the Great* Translated from the Greek [Opuscula et selecta Apophthegmata] by G. Penn). London: Palala Press.
- Migne, Jacques-Paul (1849) *Patrologiae cursus completus series latina*. Vol. 73. Paris: Via d'Ambroise.
- Migne, Jacques-Paul (1857) *Patrologiae cursus completus series graeca*. Vol. 7 (2). Paris: Via d'Ambroise.
- Migne, Jean-Paul. 1862. *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Vol. 55. Paris: Via d'Ambroise.
- Migne, Jean-Paul. 1862a. *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Vol. 64. Paris: Apud Fratres.
- Migne, Jacques-Paul (1863) *Patrologiae cursus completus series graeca*. Vol. 106. Paris: Via d'Ambroise.
- Thomas, John Philip, Hero, Angela (eds.) (2000) *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Oecumenius (2006) *Commentary on the Apocalypse* (Translated by J. N. Suggit). Washington D. C.: The Catholic University of America Press.
- Wallis Budge, Ernest A. (1907) *The Paradise or Garden of the Holy Fathers, Vol. II*, London: Chatto and Windus.

Литература

- Batali, Juliana Nina (1985) "Aspetti dell' iconografia del Giudizio finale nella pittura esterna moldava dell'epoca di Pietro Rareș", *Byzantium* 45 (1): 39–68.
- Bergmann, Bettina, Watson, Wandy M. (1999) *The Moon and the Stars. Afterlife of a Roman Empress*. South Hadley, Massachusetts: Mount Holyoke College Art Museum.
- Богдановић, Димитрије (1968) *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*. Београд: Византолошки институт САНУ/Bogdanović, Dimitrije (1968) *Jovan Lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti*. Beograd: Vizantološki institut SANU.
- Бојанин, Станоје (2005) *Забаве и свейковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Београд: Историјски институт и Службени гласник/Bojanin Stanoje (2005) *Zabave i svetkovine u srednjovekovnoj Srbiji od kraja XII do kraja XV veka*. Beograd: Istorijiski institut SANU.
- Braun, Joachim (1980) "Musical Instrumentns in Byzantine Illuminated Manuscripts". *Early Music* 8 (3): 312–327.

- Brockhaus, Heinrich (1891) *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Dević, Dragoslav (1976) "Volksmusikinstrumente auf mittelalterlichen Fresken in Serbien und Mazedonien". In *Studia instrumentorum musicae popularis IV*. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi, 1973, ed. E. Stockmann (Stockholm, Musikhistoriska museets skrifter 6): 78–84.
- Draguț, Vasile, Grigorescu, Dan, Florea, Vasile, Mihanache, Marin (1977) *La peinture roumaine*, Bucarest: Éditions meridiane.
- Ђекић, Ђорђе, Павловић Милош (2018) „Трагом записа Теофилакта Симокате“, *Музикологија* 24: 173–184/. Đekić, Đorđe i Miloš Pavlović (2018) "Following the Records of Theophylact Simocata". *Musicology* 24: 173–184.
- Ђуровић, Игор (2016) *Порекло музичких инструмената код Срба на основу археолошких, историјских, етнографских и других података*. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац/Đurović, Igor (2016) *Poreklo muzičkih instrumenata kod Srba na osnovu arheoloških, istorijskih, etnografskih i drugih podataka*. Крагујевац: Narodni muzej Крагујевац.
- Florea, Anca (1994, Fall) "String Instruments in Romanian Mural Paintings between the 14th and 19th Century". *RCMI Newsletter* 19/2. 54–65.
- Габелић, Смиљка (1998) *Манастир Лесново. Историја и живопис*. Београд: Стубови културе/ Gabelić, Smiljka (1998) *Manastir Lesново. Istorija i živopis*. Београд: Stubovi kulture.
- Гавриловић, Анђела (2013) „О иконографским специфичностима сцене *Смрт праведника* у композицији Страшног суда у Никољцу код Бијелог поља и о њеном текстуалном предлошку“. *Новопазарски зборник* 36: 107–120/Gavrilović, Anđela (2013) „О ikonografskim specifičnostima scene Smrt pravедnika u kompoziciji Strašnog suda u Nikoljcu kod Bijelog polja i o njenom tekstualnom predlošku“. *Novopazarski zbornik* 36: 107–120.
- Gavrilović, Anđela (2018) "The Representation of the Cherub in the Nartex of the Dečani Monastery Above the Portal Leading to the Nave. Contribution to the Research of the Iconography and Meaning of the Cherub in Serbian Medieval Art". *Matica srpska Journal for Fine Arts* 46: 13–34.
- Garidis, Miltiadis. K. (1985) *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie – Esthétique*. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.
- Грозданов, Цветан (1980) *Охридско зидно сликарство XIV века*. Београд: Филозофски факултет/ Grozdanov, Cvetan (1980) *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*. Београд: Filozofski fakultet.
- Иванић, Бранка (1990) „Чин бивајемо на разлученије души од тела у Светој Софији у Охриду“, *Зборник мајнице српске за ликовне уметности* 26: 47–88/ Ivanić, Branka (1990) *L'acolutheia pour la séparation de l'âme et du corps à Saint-Sophie à Ochrid*. *Matica srpska Journal for Fine Arts* 26: 47–88.
- Иванић, Бранка (2002) „Псалом 118. у Минхенском псалтиру и тема Посебног суда“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 32/33: 121–126/Ivanić, Branka (2002). „Psalam 118. u Minhenskom psaltiru i tema Posebnog suda“. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 32/33: 121–126.
- Кличкова, Вера (1960) Народни музички инструменти у Македонији, *Рај конгреса фолклористица Југославије*, Београд: Савез фолклориста Југославије; 225–240/ Kličkova, Vera (Narodni muzički instrumenti u Makedoniji, *Rad kongresa folklorista Jugoslavije*, Београд: Savez folklorista Jugoslavije: 215–244).

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

- Constantinou, Eugenia S. (2008) *Andrew of Caesarea and the Apocalypse in the Ancient Church of the East: Studies and Translation*. Thèse présentée à la Faculté d'études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de doctorat en théologie pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.). Faculté de Théologie et des sciences religieuses Université Laval. Québec.
- Henry, Paul (1930) *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture* (Texte): Paris: Librairie Ernest Leroux.
- Henry, Paul (1930a) *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture* (Album): Paris: Librairie Ernest Leroux.
- Kominis, Athanasios D. (1988) *Patmos. Treasures of the Monastery*, Athens: Ekdotike Athenon.
- Лајић Михајловић, Данка (2006) „Порекло гусала у светлу историјата гудачких инструмената“, In : *Историја и мисијерија музике: у часи Роксанде Пејовић*. Перковић Радак, Ивана и Драгана Стојановић Новићић (ур.). Београд: Факултет музичке уметности: 123–134. / Lajić Mihajlović, Danka (2006) „Poreklo gusala u svetlu istorijata gudačkih instrumenata“, In *Istorija i misterija muzike: u čast Roksande Pejović. Perković Radak, Ivana i Dragana Stojanović Novičić (ur.)*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti: 123–134.
- Линин, Александар (1968) „О музичким инструментима македонских Словена“, *Звук* 89: 519–530. / Linin, Aleksandar (1968) *O muzičkim instrumentima makedonskih Slovena, Zvuk* 89: 519–530.
- Marinis, Vasileios (2015, March) “He Who Is as the Point of Death”: The Fate of the Soul in Byzantine Art and Liturgy. *Gesta* 54 (1): 59–84.
- Martin, Rupert John (1950) “An Early Illustration of the Sayings of the Fathers”. *Art Bulletin* 32: 291–295.
- Martin, Rupert John (1954) *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Millet, Gabriel (1927) *Monuments d'Athos. Les peintures. I*. Paris: Librairie Ernest Leroux.
- Milošević, Desanka (1963) *Das Jüngste Gericht*. Recklinghausen: Aurel Bongers.
- Nandriš, Grigore (1970) *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Ορλάνδου, Αναστασίου (1970) *Ἡ ἀρχιτεκτονική καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*. Αθήνα: Γραφεῖον δημοσιευμάτων τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν. / Orlandou, Anastasiou (1970) *Ἐ αρχιτεκτονικῆ καὶ αἱ byzantinai toixografiai tēs Monēs tou Theologou Patmou*. Αθήναι: Γραφεῖον δέμοσιευμάτων τῆς Ακαδημίας Αθῆνων.
- Ορλάνδου, Αναστασίου (1966) „Ἡ ἐν Πάτμῳ Μονῆ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἡ ἀρχιτεκτονική καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς“. In *Βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκῆ. Διάλεξις*. Αθήνα: 68–77. / Orlandou, Anastasiou (1966) „Ἐ ἐν Πατμῷ Μονῆ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἐ αρχιτεκτονικῆ καὶ αἱ byzantinai toixografiai tēs.“ In *Byzantinē technē technē europaikē. Dialēxisis*. Αθήνα.
- Orthodox Eastern Church (1907) *Menologio di Basilio II* (1): Torino: Fratelli bocca.
- Osterhout, Robert (2010) *Remembering the Dead in Byzantine Cappadocia: The Architectural Settings for Commemoration*. In Ёлшин, Денис (ред.). *Архитектура Византии и древней Руси IX–XII веков*. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа: 89–100. / Jolshin, Denis (ed.). *Architecture of Byzantium and Kievan Rus from the 9th to the 12th Century. Materials of the*

- International seminar November 17–21, 2009*. St Peterburg: The State hermitage Publishers: 89–100.
- Панић, Драга, Бабић, Гордана (1975) *Бојородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга / Panić, Draga i Gordana Babić (1975). *Bogorodica Ljeviška*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Пашћан Којанов, Светолик (1956) *Историјски развој ђудачких инструмената*. Београд: САНУ (Народна књига)/ Paščan Kojanov, Svetolik (1956) *Istorijski razvoj gudačkih instrumenata*. Beograd: SANU.
- Пејић, Светлана (2011) „Страшни суд у Никољу. Иконографско-програмачки аспект композиције“. *Саопштења* 43: 65–82/ Pejić, Svetlana (2011). „Strašni sud u Nikoljcu. Ikonografsko-programski aspekt kompozicije“. *Saopštenja* 43: 65–82.
- Пејић, Светлана (2014) *Црква Светеи Николе у Никољу*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе/ Pejić, Svetlana (2014) *Crkva Svetog Nikole u Nikoljcu*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture.
- Пејовић, Роксанда (1984) *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд: Српска академија наука и уметности/ Pejović, Roksanda (1984) *Predstave muzičkih instrumenata u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Pejović, Roksanda (2005) *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, Beograd: Clio.
- Пејовић, Роксанда (1993) „Ругање Христу и друге сцене из циклуса Христовог страдања у јужноевропској уметности илустроване музичким инструментима“. *Нови звук: интернационални часопис за музику* 2: 83–106/ Pejović, Roksanda (1993) *Ruganje Hristu i druge scene iz ciklusa Hristovog stradanja u južnoslovenskoj umetnosti ilustrovane muzičkim instrumentima*. *New Sound. International Journal of Music* 2: 83–106.
- Пејовић, Роксанда (1997) „Давид и сцене из његовог живота у средњовековној уметности илустроване музичким инструментима“, *Међународни симпозијум Фолклор – музика – дело. IV међународни симпозијум*, Београд: Факултет музичке уметности: 239–264/ Pejović, Roksanda (1997) *David i scene iz njegovog života u srednjovekovnoj umetnosti ilustrovane muzičkim instrumentima*, *Međunarodni simpozijum Folklor – muzika – delo. IV međunarodni simpozijum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Пејовић, Роксанда (1980) „Представе музичких инструмената на минијатурама српских рукописа“, *Зборник за ликовне уметности Мајнице Српске* 16: 103–122/ Pejović, Roksanda (1980) *Predstave muzičkih instrumenata na minijaturama srpskih rukopisa*, *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske* 16: 103–122.
- Pelekanidēs, Stylianos (1974) *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, Vol. 1*, Athenes: Ekdote Athēnōn.
- Пенкова, Бисерка (2006) Арбанашкият Страшен съд от XVII век от Националния исторически музей в София. In Любен Прашков, *Ресаврајтор и изкуствовед*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методиј“: 86–93.
- Пенкова, Бисерка (2010) Къ идейния контекст на Страшния съд в българските паметници от XVI–XVII век. Съпътстващи теми. In Сантова, М. и др. (ред.), *Ой Ческия йояз на Бојородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствоведание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова*, София: Агата-а.
- Popławska, Dorota, Popławska Dorota (1996) „String Instruments in Medieval Russia.“ *Research Center for Music Iconography Newsletter* 21 (2): 63–70.

АНЂЕЛА ГАВРИЛОВИЋ

О САКРАЛНОМ ЗНАЧЕЊУ МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА И УЛОЗИ ПРОРОКА ДАВИДА...

- Прашков, Любен (1973) *Хрельоваѿа кула*, Софија: Български художник.
- Прашков, Любен (1979) *Църкваѿа Рождесѿво Христѿово в Арбанаси*. Софија: Български художник.
- Расолкоска Николовска, Загорка (1993) По трагите на зографите од втора деценија на XVI век во Скопска Црна Гора, *Културно наследство* 16: 55–72/ Rasolkoska Nikolovska, Zagorka (1993) Po tragite na zografite od vtora decenija na XVI vek vo Skopska Crna Gora. *Kulturno nasledstvo* 16: 55–72.
- Remnant, Mary. 1969–1970. "Rebec, Fiddle and Crowd in England: Some Further Observations." *Proceedings of the Royal Musical Association* 96: 149–150.
- Ritari, Katja (2013) The Irish Eschatological Tale "The Two Deaths" and Its sources. *Traditio* 68: 125–151.
- St Nikomidos of Holy Mountain, St Makarios of Corint (1995) *The Philokalia*. Vol. 3 (Translated from the Greek and edited by. G. E. H. Palmer, Philip Sherrard, Kallistos Ware). London : Boston: Faber and Faber.
- Ștefanescu, Ion D. (1928) *L'evolution de la Peinture Religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les Origines jusu'au XIXe siècle*. Album. Paris: Librairie orientaliste Paul Gauthier.
- Stichel, Rainer (1971) *Studien zur Verhältnis von text und Bild Spät- und Nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen: Die Anfangsminiaturen von Psalterhandschriften des 14. Jahrhunderts, ihre Herkunft, Bedeutung und ihr Weiterleben in der griechischen und russischen Kunst und Literatur*. Wien: Hermann Böhlhaus Nachfolger.
- Щепкина, Марфа. Б. (1977) *Миниатѿури Хлудовској Псалтѿири. Греческиј илюстририванниј кодекс IX века*. Москва: Искусство/ Šepkina, Marfa. B. (1977) *Miniaturi Chludovskoi Psaltiri. Grečeski ilustrirovani kodeks IX veka*. Moskva: Iskusstvo.
- Томић, Оливер (1995) Избављење душе праведника из пакла на Страшном суду у Николѿу. *Зоѿраф* 24: 81–89/ Tomić, Oliver (1995) Delivering of the Soul of the Righteous from Hell in the Last Judgment at Nikoljac Monastery. *Zograf* 24: 81–89.
- Велимировић, Милош (1951) Представе инструмената у српском средњовековном сликарству, *Наша реч* 2/1: 30–43/ Velimirović Miloš (1951) Predstave instrumenata u srpskom srednjovekovnom slikarstvu, *Naša reč* 2/1: 30–43.
- Βολανάκης, Ιωάννης (1998). *Ο ιερός ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Λίνδου Ρόδου. Αρχιτεκτονική – Τοιχογραφίες*. Ρόδος: Κοινότητα Λίνδου/ Volanakēs, Iōannēs (1998) *O ieros naos tēs Koimēseōs tēs Theotokou Lindou Rodou. Architektonikē – Toixografies*. Rodos: Koinotēta Lindou.
- Yiannias, John James (1971) *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: A Study in Eastern Orthodox Refectory Art*, Submitted to the Graduate Faculty in the Faculty of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Pittsburgh.
- Живковић, Милош (2013) Свети Сисоје над гробом Александра Великог. Једна монашка тема поствизантијске уметности и њени примери у српском сликарству XVII века. *Зборник радова Византѿлошкој инстѿитута* 50 (2): 911–937/ Živković, Miloš (2013) Saint Sisoēs above the Grave of Alexander the Great. A Monastic Theme of Post-byzantine art and Its Examples from the 17th century Serbian Painting, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 50 (2): 911–937.
- <http://www.stoa.org/sol/indices/kappa.html> (Лексикон Суида/Leksikon Suida (X vek).

ANĐELA GAVRILOVIĆ

ON THE SACRAL MEANING OF THE MUSICAL INSTRUMENT AND THE ROLE OF
PROPHET DAVID IN THE SCENE OF THE DEATH OF THE RIGTHEOUS MAN.
A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE VISUAL REPRESENTATIONS OF
MUSICAL INSTRUMENTS IN THE EAST-CHRISTIAN SACRAL ART

(SUMMARY)

The Old Testament prophet David was known in sacred history as the King of Jews, as a prophet, the compiler of the Psalter, but also as a musician. Therefore, he is usually depicted with certain musical instruments in his hands in Eastern Christian art that illustrates sacred history or the biblical narrative. Although the representations of musical instruments in the art of the lands under the Byzantine cultural and spiritual influence have been minutely analysed, the existing art still provides opportunities for further research. Until present day most attention was given to the organographic analysis of the musical instruments (M. Velimirović, D. Dević, R. Pejović), while their meaning and the role in the scenes have remained insufficiently addressed. The scene analysed in this paper allows for both types of analysis.

What is interesting from the iconographic and organographic point of view is the fact that the musical instruments with which Emperor David is portrayed in the scenes of the *Death of the Righteous man* are different. On this occasion, we will look at scenes of the *Death of the Righteous man* in the time span from the thirteenth to the seventeenth centuries in Byzantine art, as well as Serbian, Russian and Romanian ecclesiastical art after 1453 from the aspect of iconography. Special attention will be paid to the justification of the reasons for the appearance of certain instruments in the hands of King David, as well as their meanings.

KEYWORDS: King and Prophet David, *Death of the Righteous man*, musical instruments, organographic analysis, Eastern Christian sacred art, meaning