

---

*Роза Дамико, Сања Пајић*  
Завод за историјска и културна добра у Болоњи,  
Универзитет у Крагујевцу

## ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА: ДУЧО ДИ БОНИНСЕЊА Прилог иконографским разматрањима витража катедрале у Сијени<sup>1</sup>

*Утицаји византијске уметности у Италији и у Сијени у 13. веку*

Подстакнут освајањем Цариграда од стране Латина 1204, талас византијских утицаја који је заплуснуо западноевропске земље током 13. века посебно снажно се осетио у урбаним и уметничким центрима Апенинског полуострва. Укрштајући се са локалним уметничким искуствима, утицаји источног порекла, присутни и пре 13. века у стваралаштву јадранских градова, од северне Италије до Пуље, са Венецијом као најистакнутијим средиштем, економски и културно повезаних са најважнијим центрима Далмације и Балканског полуострва, продрли су у унутрашњост Апенинског полуострва.<sup>2</sup> Томе је допринела не само циркулација цртежа и модела, већ и присуство сликарских радионица византијског порекла у различитим крајевима Италије.<sup>3</sup>

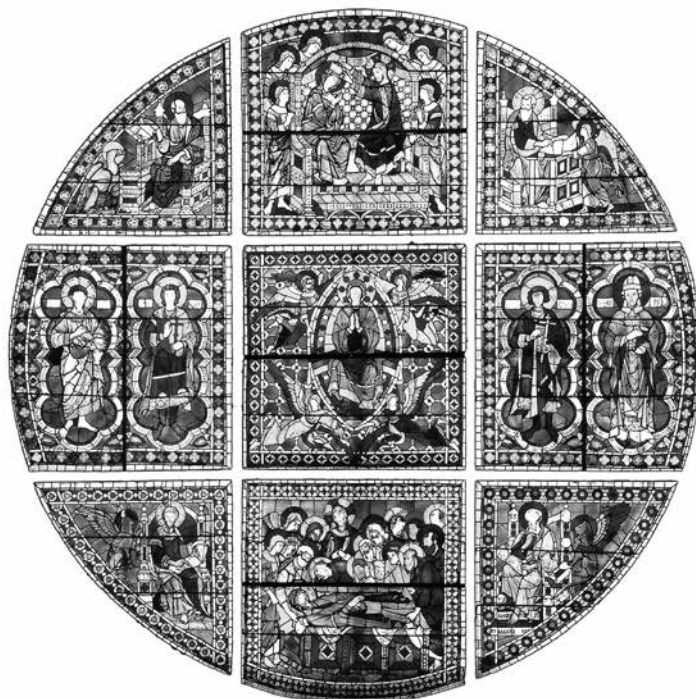
Упркос ширењу аутономних уметничких схватања развијених у Тоскани, снажни византијски утицаји нису заобишли ни ову покрајну.

---

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>2</sup> Из богате литературе о везама италијанске са византијском и балканском уметношћу за ову прилику издавајемо: Т. Velmans, *La cosiddetta Rinascenza dei Paleologi / Bisanzio e l'Italia*, in: Т. Velmans, V. Korać, М. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, 202–205; Sanja Pajić – Rosa D'Amico, *La Theotokos Pelagontissa. Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, Kragujevac 2015.

<sup>3</sup> V. претходу нап. Такође, v. Т. Velmans, *I movimenti degli artisti, i committenti, le fondazioni*, in: *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, 182; R. D'Amico, *Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel secolo XIII: ancora tra le due sponde dell'Adriatico*, in: F. Flores D'Arcais, G. Gentili, *Il Trecento adriatico – Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente*, Milano 2002, 57–63.



Сл. 1. Дучо ди Бонинсења, *Витраж*, катедрална црква Вазнесења Богородице, Сијена

Foto 1 Duccio di Boninsegni, *Vetrata*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Siena

Добар пример су Пиза<sup>4</sup> и посебно Сијена, један од најзначајнијих центара готичке уметности у Италији, која је у другој половини 13. века достигла врхунац свог политичког, друштвеног и економског успона.<sup>5</sup> У оваквим условима, уметничка делатност сматрана је видљивим изразом напредовања града, што је резултирало ангажовањем најбољих уметника и радионица, нарочито када је у питању Сијена. У овом граду присуство одлика које упућују на византијске моделе препознаје се на, истина малобројним, сачуваним остворењима. Посебно се истиче сликани циклус настао седамдесетих година 13. века у простору тзв. крипте, испод хора сијенске катедрале. На фрескама, приписаним мало познатом сијенском сликару Дијетисалвију ди Спеме (активан 1250–1291),<sup>6</sup> низ појединости

<sup>4</sup> За старију библиографију о утицају византијске уметности на пизанско стваралаштво, в. Р. Д'Амико, С. Пајић, *Фреска Богородице са Христом Хранитељем у Призрену и пизанске Мадоне: допринос културним везама између Истока и Запада током 13. века*, in: *Ниш и Византија XIII*, Ниш 2015, 315–328.

<sup>5</sup> G. Piccinni, *Siena nell'età di Duccio*, in: A. Bagnoli i dr., *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Milano 2003, 17–35; eadem, *Siena nell'età di Duccio*, in: A. Bagnoli i dr., *Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Milano 2003, 11–19, са старијом библиографијом.

<sup>6</sup> Више о овоме, в. R. D'Amico, *Duccio e la pittura senese del XIII secolo: il dialogo con i nuovi percorsi dell'arte bizantina e l'incontro con il mondo gotico*, ЗНМ XXII/2

сведочи о познавању савремених токова византијске уметности,<sup>7</sup> док обим циклуса и важност места где је изведен упућују да је био посебно поштован од стране образованих друштвених кругова.

#### *Дучо ди Бонинсења*

У другој половини 13. века, кад је Сијена била на врхунцу развоја, појавио се један од најважнијих уметника овог периода: то је чувени сликар Дучо ди Бонинсења (активан 1278–1318).<sup>8</sup>

Италијански стручњаци идентификовали су у Дучовој делатности несумњиве утицаје византијских схватања, видљиве и код његових савременика, попут нешто старијег сликара и суграђанина Дијетисалвија.<sup>9</sup> Но, већина истраживача сматрала је да појава византијских црта, посебно наглашена у делима приписаним Дучовој младости и раним годинама зреле делатности, само касни одраз добро познатих остварења грчког порекла, која ће уметник потом постепено напустити.<sup>10</sup>

Напротив, као што сведочи проучавање зрелих радова Дуча, овај велики уметник не само да је био упознат са старијим византијским узорима, већ је такође познавао и најновија искуства византијске класицистичке уметности, раширене током 13. века у Цариграду и у осталим великим центрима источног Царства, укључујући и Балканско полуострво, где се чувају, посебно у Србији, изванредни примерци ових уметничких схватања.

#### *Витраж за апсиду катедрале у Сијени у контексту сијенске уметности друге половине 13. века*

Утицаји који упућују на познавање најновијих токова византијског сликарства могу се препознати на витражу који се првобитно налазио на

(у штампи).

<sup>7</sup> За овај рад издвајамо, v. R. D'Amico, *Милешева и уметнички кругови преко Јадрана. Иконографске и сликарске везе у XIII–XIV веку*, Милешевски записи 8 (2009), 41–56, са старијом литературом. Такође, V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di „maniera greca” nel Veneto e in Emilia*, Зограф 30 (2004–2005), 80, препознаје присуство византијских и балканских утицаја у сијенском циклусу.

<sup>8</sup> Из изузетно обимне библиографије о Дучу издвајамо: L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, 118–145, са исцрпном литературом; idem, *Il percorso di Duccio*, in: *Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, 102–129.

<sup>9</sup> О уметничкој клими у Сијени у време Дуча, v. J. Polzer, *Studia in Late Dugento and Early Trecento Painting. Who is Duccio? Part I*, Зограф 29 (2004–2005), 89–92. Такође, v. nap. 6.

<sup>10</sup> V. Pace, *op. cit.*, 63–80; idem, *Natura e figura della ‘maniera greca’ nella storiografia italiana e nella realtà*, in: *Medioevo: natura e figura*, Atti del XIV Convegno di Studi, Milano 2015, 745–753, који наводи и речи чувеног фирентинског вајара Лоренца Гибертија (1378–1455), по коме је Дучо био „искусни (сликар), представник грчког стила (maniera greca)” (ibid., 746).



Сл. 2. Дучо ди Бонинсења, *Витраж*, детаљ глава анђела

Foto 2 Duccio di Boninsegni, *Vetrata*, particolare con testa d'angelo

окружном прозору апсиде сијенске катедрале (сл. 1): и поред тога, стручна италијанска јавност поклонила је пажњу готово искључиво везама овог ремек-дела са италијанском уметношћу Сијене и Тоскане,<sup>11</sup> безмало потпуно занемаривши црте класицистичког византијског порекла који се појављују на њему.

Сачувана документа потврђују да су градске власти поручиле витраж 1287–1288,<sup>12</sup> који је звршен вероватно око 1290.<sup>13</sup> Настао је, дакле, у периоду највећег процвата града Сијене, једва нешто више од деценије након извођења поменутог циклуса у крипти Дуома. Писана сведочанства са именом уметника ангажованог на извођењу овог дела нису допрла до наших дана: отуда је ова целина приписивана различитим уметницима.<sup>14</sup> Ипак, на основу стилских одлика, највећи део стручњака је у припремним картонима и извођењу препознао руку самог Дуча, чија се слава простирала и ван родног града.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> L. Bellosi, A. Bagnoli, Duccio. *Vetrata*, in: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, 166–170, са старијом библиографијом.

<sup>12</sup> P. Bacci, *Un altro capitolo inedito della vita di Giovanni Pisano*, *Le Arti*, IV/3 (1942), 185–192; idem, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze 1944, 21–22.

<sup>13</sup> L. Bellosi, Duccio. *Vetrata*, in: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, 166.

<sup>14</sup> Да је аутор витража Чимабуе сматра J. White, *Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London, 1979, 16, 22, 39, 98–100, 102, 137–140, док се за сликара Јакопа ди Кастело, на основу документа из 1369. у коме се помиње да је овај уметник израдио прозор на апсиди сијенске катедрале, залаже J. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegni and his school*, II, Princeton 1979, 13–14. Модерна наука је данас на становишту да је Јакопо био ангажован на обнови витража.

<sup>15</sup> Претпоставку о Дучовом ауторству научно је утемељио E. Carli, *Vetrata ducisca*, Milano, 1946, да би потом била прихваћена од већине истраживача. И даље има истраживача који атрибуцију Дучу доводе у питање, cf. J. Polzer, *Studies in Late Dugento and Early Trecento Painting*, 98, 109–110.

Сијенски витраж је један од првих радова у овој техници не само у Тоскани, већ у средњовековној италијанској уметности уопште.<sup>16</sup> Узевши у обзир велике димензије и пречник од 5,60 метра, као и чињеницу да су у тренутку његовог настанка домаћа техничка искуства била скромна, одлике витража сведоче да су сијенски наручиоци посветили посебну пажњу његовом извођењу: изабрани су најбољи материјали, а разнобојне стаклене плоче увезене су из северне Европе, где су постојале познате радионице ове врсте.<sup>17</sup>

#### *Рестаурација и резултати новог истраживања витража*

Витраж је претрпео неколико поправки, од којих је најопсежнија изедена 1697. Мајстор, Ђулио Франческо Агацини ди Армено, оставио је свој потпис у оквиру витража, откривен 1943, када је витраж померен са оригиналне позиције због могућег оштећења током рата (враћен 1948). Уз чување оригиналне концепције, највише су рестаурирани горњи делови сцене *Преношења у гроб*, иако ни они у значајнијој мери.<sup>18</sup>

Последња рестаурација изведена је између 1996. и 2003. Обнову и консолидацију витража урадио је Камило Тароци, рестауратор из Болоње, у сарадњи са историчаром уметности Алесандром Бањолијем, представником сијенске *Сопринтенденце*.<sup>19</sup> Након рестаурације и презентације на изложби посвећеној Дучу (2003–2004) ово драгоцену дело смештено је у Музеј Опера дел Дуомо, док се сада у катедрали налази верна реплика.

Фотографије и проучавања изведена током рестаурације допринели су бољем упознавању техничких и уметничких одлика витража. Потврђено је да се Дучо ослањао на најбоље уметничке токове свога времена не само италијанског већ и византијског порекла: источни утуцаји запајају се у стилској обради фигуралних представа на витражу (сл. 2), чији одређени елементи приближавају ово дело византијско-балканским решењима препалеолошког времена, каква се појављују на фрескама црквава манастира Милешеве (пре 1228) и Сопоћана (1272–1276).<sup>20</sup>

<sup>16</sup> О витражу у средњовековној италијанској уметности, в. E. Castelnuovo, *Vetrate medievali – Officine, tecniche, maestri*, Torino 1994, посебно 366.

<sup>17</sup> Из литературе о овом проблему издвајамо: F. Fenzi et al, La provenienza del vetro usato per la vetrata di Duccio: un approccio interdisciplinare, in: *Oculus Cordis. La vetrata di Duccio. Stile, iconografia, immagini tecniche, restauro*, Atti del Convegno internazionale di studi, M. Caciorgna, R. Guerrini, M. Lorenzoni (eds.), vol. 4, Pisa 2007, 79–90.

<sup>18</sup> V. претходну нап.; E. Carli, Vetrata duccesca, 18–27; A. Giorni, S. Moscadelli, Fonti documentarie e storia dell'arte: la vetrata duccesca nel Duomo di Siena, in: *Oculus Cordis*, 29–77.

<sup>19</sup> О овоме, в. посебно C. Tarozzi, Tecnica e conservazione della vetrata di Duccio, in: L. Bellosi, A. Bagnoli, C. Tarozzi, *Duccio. La vetrata del Duomo di Siena e il suo restauro*, Milano 2003, 35–51.

<sup>20</sup> Више о овоме, в. R. D'Amico, *Duccio e la pittura senese* (у штампи), са литературом. О везама између ове две уметничке традиције, в. supra, нап. 2, 3 и 7.



Сл. 3. Дучо ди Бонинсења,  
Витраж, детаљ  
Крунисање  
Богородице

Foto 3 Duccio  
di Boninsegna,  
Vetrata, partico-  
lare con l'Inco-  
ronazione della  
Vergine

*Сијенски витраж – између источне и западне иконографије  
Теме посвећене Богородици*

Као и катедрала, подигнута у част *Вазнесења Мајке Божије*, и витраж носи исту посвету. Пресудну улогу имао је нешто ранији догађај када је, после војне победе 1260. над Фиренцом, Сијена стављена под заштиту Богородице; добро је позната и чињеница да је Богородичинин култ знатно ојачао током 12. и 13. века, о чему сведоче и текстуални и ликовни извори.<sup>21</sup> Маријанске теме приказане су у централној оси витража, и то, почев од најниже зоне, *Пренос тела Богородице*, њено *Вазнесење* и на врху *Крунисање*. Бочно од централне сцене налазе се фигуре четири *светитеља* и заштитника града, док су у угловима представе *јеванђелиста са симболима*.

Сам избор и распоред сцена близак је композицијама француске провенијенце из доба готике, на којима је сцена *Dormitio Virginis – Уснење Богородице*, неретко праћена или замењена *Преносом тела Богородице*, приказана заједно са епизодама којима се по традицији завршава циклус посвећен последњим данима земаљског живота Мајке Божије: то су управо *Вазнесење*, познато и на Истоку, и *Крунисање Богородице*, тема која је остварила посебан успех у скулптуралним и сликарским целинама готичке уметности, али није негована у православној уметности. У

<sup>21</sup> V. E. Mâle, *Le miroir historique – Les Apocryphes*, in: *L'art religieux du XIII siècle en France*, II, Paris 1958, 175–176.





Сл. 4. Михајло, *Преношење тела Богородице*, црква Старо Нагоричино  
Foto 4 Michele, *Trasporto del corpo della Vergine*, chiesa di Staro Nagorično

италијанској уметности теме *Успења* или *Преноса тела*, *Вазнесења* и *Крунисања Богородице* ретко се појављују заједно: раним примерима, уз Дучов витраж, припада циклус који је Чимабуе насликао у апсидалном простору горње цркве Светог Фрање у Асизију 1280–1283, дакле само пар година пре сијенског мајстора.<sup>22</sup> То је и једина заједничка црта ова два ремек-дела, будући да се на фрескама, иако су веома пострадале, још увек могу препознати иконографска решења, која готово да немају додирних тачака ни са византијским моделима ни са сијенским витражом.

Западној традицији припада и сцена *Крунисања Богородице* (сл. 3).<sup>23</sup> Ова тема, приказивана већ у француској уметности ране готике самостално или као кулминација догађаја посвећених теми Богородичине смрти и њеног вазнесења *in corpore*,<sup>24</sup> раширала се у уметности Италије током

<sup>22</sup> О прихватању ових иконографских тема у Италији, v. L. Belloci, *L'evoluzione del tema iconografico della Dormitio Virginis in ambito italiano*, *Annales*, Ser. hist. sociol. 22, n. 1 (2012), 65–76.

<sup>23</sup> За изворе и основне информације о теми крунисања Богородице, v. P. Verdier, *Le Couronnement de la Vierge – Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris 2000; да је тема поникла у енглеској уметности средине 12. века, v. T. A. Heslop, *The English Origins of the Coronation of the Virgin*, *The Burlington Magazine*, vol. 147, n. 1233 (2005), 790–797, са старијом литературом. Такође, v. J. M. Salvador González, *The iconography of The Coronation of the Virgin in late medieval Italian painting. A case study*, *Imago* 3 (2013), 2–3, са основном литературом.

<sup>24</sup> Готичка уметност неговала је више иконографских варијанти ове композиције, v. E. Mâle, *op. cit.*, 207–210, са примерима; J. M. Salvador González, *The iconography of*



Сл. 5. Дучо ди Бонинсења, *Витраж*, детаљ *Преношење тела Богородице*

Foto 5 Duccio di Boninsegna, *Vetrata*, particolare con il *Trasporto del corpo della Vergine*

позног 13. века: сијенски витраж спада међу најраније познате италијанске примере ове теме.<sup>25</sup> Рани, истовремено и најчешћи иконографски тип када је у питању италијанска уметност, подразумева фигуре Богородице, која се, руку прекрштених на грудима, лагано нагиње ка Сину, док јој Христ ставља круну на главу, седећи на заједничком богато украшеном престољу: ову схему Дучова верзија понавља у потпуности.

Зато се присуство источних утицаја може препознати у иконографији сцена *Пренос тела* и *Вазнесење Богородице*: ове композиције на сијенском витражу одјекују схемама разрађеним на основу византијске представе *Успења Богородице*, пре него на западним верзијама истих епизода Богородичиног циклуса, које је током 12. и 13. века неговала уметност готике.<sup>26</sup>

Настала на основу апокрифа и богословске литературе, тема *Успења Богородице* негована је и у западној и у источној традицији.<sup>27</sup> У

*The Coronation of the Virgin*, 4, са основном литературом о иконографским типовима. Ова тема се у исто време јавила и на витражима готичких катедрала, в. нпр. М. Godlevskaya, *Les vitraux du XIIIe siècle de la cathédrale du Mans. Aspects iconographique et stylistique*, Poitiers 2013, са основним информацијама.

<sup>25</sup> За основне податке в. L. Bellocchi, *op. cit.*, 65–76; J. M. Salvador González, *The iconography of The Coronation of the Virgin*, 1–48.

<sup>26</sup> V. E. Mâle, *op. cit.*, 175.

<sup>27</sup> Изворе за догађаје који описују крај земаљског живота Богородице, као што су њена смрт, потом вазнесење и итд., деле западна и источна уметности, при чему су на основу истих текстова створене различите сцене и иконографије, в. *infra*. Ширењу теме *Успења Богородице* у западној уметности током 13. века посебно је допринела



Сл. 6. Дучо  
ди Бонинсења,  
*Витраж*, детаљ  
*Вазнесење*  
*Богородице*

Foto 6 Duccio di  
Boninsegna, *Vetrata*,  
particolare con  
*l'Assunzione della*  
*Vergine*



западној уметности, композиција *Успења Богородице (Dormitio Virginis)* појављује се у циклусима исклесаним на порталима катедрала саграђених у Француској у част Богородице: рељефи посвећени овој иконографији, у којима се ретко приказује фигура Христа, понављају само неке особине оригиналног византијског решења.<sup>28</sup> Искусни мајтори углавном су напустили свечаност и отменост источних прототипова, изменивши са доста слободом првобитна иконографска правила, стварајући композиције другачије типологије и значења. Зато се на истовременим витражима византијска иконографија доследније понавља, иако и ту има новина.<sup>29</sup>

Наиме, у православној традицији до 13. века стандардна схема сцене *Успења Богородице* подразумева представу Мајке Божије на одру окружену тугујућим апостолима и одабраним јерејима, док у позадини плачу жене јерусалимске; изнад одра Христос у мандорли прихвата душу

чувена *Златна легенда* Јакобуса де Ворагине. Преглед извора, добро познатих у науци, и најважније литературе, даје S. P. Panagoroulos, *The Byzantine Traditions of the Virgin Mari's Dormitton and Assumption*, *Studia Patristica* LIV (2012), 1–8.

<sup>28</sup> Ова тема први пут се појављује на тимпанону катедрале у Сенлису (око 1170), да би следили портали других катедрала. Такође, нпр. на рељефу тимпанона катедрале у Сенсу (око 1180) присутни су само апостоли, окупљени око Богородице, док фигура Христа недостаје, v. E. Mâle, *op. cit.*

<sup>29</sup> Нпр. витраж са овом темом на прозору *Успења Богородице* катедрале у Шартру (1205–1215), где је византијска инспирација евидентна, v. <http://www.therosewindow.com/pilot/Chartres/w42-whole-w.htm>.



Сл. 7. Михајло, *Успење Богородице* црква Св. Никите, Чучер

Foto 7 Michele, *Dormizione della Vergine*, chiesa di San Nikita, Čučer

мајке, приказану у виду повијеног детета, у пратњи анђела који слећу са неба. Сцену затварају архитектонске кулисе, уз различите мотиве који могу бити укључени у композицију.<sup>30</sup>

Даља разрада иконографије прати се на најстаријим сачуваним успенским циклусима, са низом епизода везаних за догађаје пре и после самог успења.<sup>31</sup> Крају 13. и првим деценијама 14. века припадају комплексне композиције обogaћене бројним детаљима и новим учесницима. Ово је време када је тема *Преношења тела Богородице*, иако се појавила у источном сликарству већ у раном 13. веку као разрада оригиналне схеме *Успења*,<sup>32</sup> постигла запажен успех, уз нове иконографске појединости. Изванредне композиције, са представом поворке апостола који на раменима носе високо подигнут одар са Богородичиним телом, уз многобројне земаљске и небеске учеснике, сачуване су у сликарству насталом ван највећих уметничких центара, у српској и провинцијалној византијској средини. Међу најстаријима је сцена насликана од стране чувених сликара Евтихија и Михаила 1294/1295. у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, и то као посебна композиција која следи само успење, да би потом ова тема, уместо традиционалног *Успења*, била више

<sup>30</sup> L. Wratlslaw-Mitrovic – N. Okunev, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica t. III/1 (1931), 135–147.

<sup>31</sup> Ibid., 151, 161–163.

<sup>32</sup> Ibid., 151–155. За изворе сцене, в. Александра Давидов Темерински, Циклус Успења Богородице, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије*, В. Ј. Ђурић (ed.), Београд 1995, 185–186.

пута приказана у наредним деценијама од стране атељеа који је предводио Михаило, попут фреске у цркви Старо Нагоричино (1315–1317/18) (сл. 4).<sup>33</sup> У науци је изнето мишљење да порекло композиције треба тражити у цариградским споменицима, иако нису сачувани до наших дана,<sup>34</sup> а који су били познати овим уметницима. Цариград, у коме се чувао низ реликвија Мајке Божије, био је жариште Богородичиног култа, који је посебно ојачао око 1300. када је по жељи цара Андроника II Палеолога цео месец август, посвећен прослави уснућа и вазнесења Богородице, вековне заштитнице византијске престонице.<sup>35</sup>

Да је у Сијени приказана сцена *Преноса тела*, потврђује гест апостолских првака: они прихватају рубове белог покроба који прекрива одар, чији богати украс подсећа на византијске моделе, спремајући се да пренесу тело Богородице и положи у гробницу (сл. 5). Определујући се за ову тему, која се повремено појављује и у готичкој уметности али са другачијим решењим, Дучова композиција на сијенском витражу упућује на присуство снажних утицаја источних дела са темом *Успења Богородице*: сличности се виде у општој организацији сцене, у положају и гестовима апостола, пре свега апостола Јована иза одра, и Петра и Павла, чело главе и подно ногу Мајке Божије, који су задржали своја карактеристична места.

Скучени простор на сијенској композицији условио је изостављање свих споредних мотива, као и одређене измене; апостоли су окупљени у јединствени хор, наместо подељени у две скупине, попут познатих примера *Успења Богородице* раније насликаних у византијском свету, док се анђели тискају уз апостоле изнад узглавља Богородице. Но, највеће промене у односу на традиционалну схему претрпела је представа Христа. Приказан је без мандорле, у другом плану иза апостола, померен из централне осе композиције ка узглављу Богородице: уместо да држи душу мајке како је то уобичајено, он благосиља њено тело на одру. Недостатак мандорле и измештање Сина Божијег могу се наћи на неким старијим композицијама источне провенијенције,<sup>36</sup> али Христос који благосиља тело мајке појављује се на свега неколико познатих примера: у тим случајевима се Христос, осим изнад одра, са душом Богородице у рукама, представља још једном и то у мандорли, у небеским сферама, како благосиља догађај на земљи. Најлепша композиција је свакако сачувана у Сопоћанима (1272–

<sup>33</sup> Ова тема насликана је и у Краљевој цркви у Студеници (1318–1319) и у Грачаници (до 1321), в. Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 121–124. Иста сцена, иако јако оштећена, очувана је у јужној капели цркве Богородице Афендико у Мистри (1311/12–1322), в. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, t. 18. Позније примере наводи Александра Давидов Темерински, *op. cit.*, 185–186.

<sup>34</sup> Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 163, нап. 385; у истом смислу, в. Б. Тодић, *op. cit.*, 124.

<sup>35</sup> М. Jugie, *op. cit.*, 329–330.

<sup>36</sup> L. Wratlaw-Mitrovic – N. Okunev, *op. cit.*, 142–143, 145–146.

1276), можда понављајући неки престонички узор, док се каснији пример, другачијег решења због прилагођавања расположивом простору, налази у цркви Богородице Љевишке у Призрену (1309–1314).<sup>37</sup>

Појава сцене *Вазнесења Богородице* на сијенском витражу као самосталне представе (сл. 6),<sup>38</sup> изнад *Преноса*, подсећа, иако уз знатна типолошка одступања, на варијанте византијског решења композиције *Успења Богородице* на којима се фигура Мајке Божије појављује, осим на одру, и у горњем делу композиције, у мандорли, уздижући се на небо. Постоји неколико главних типова у византијској уметности за овај мотив. Најраније представе уткане су у илустрацију приче о апостолу Томи коме Богородица поклања свој појас као доказ вазнесења,<sup>39</sup> као што је то случај са сценом у охридској Богородици Перивлепти (1294/1295), са представом допојасне фигуре Богородице у облаку.<sup>40</sup> Другачије решење, на коме доминира мајстатична Богородица коју анђели узносе на небо, сличније сијенском витражу, приказано је на неким познијим композицијама истог ателеа, попут оне на фресци у цркви Св. Николе у Чучеру (1322–1324) (сл. 7). За ову варијанту определио се и сликар који је 1297. радио у касторијској цркви Св. Ђорђа Оморфоклисиа.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> За фреску из цркве Богородице Љевишк, в. Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, црт. 17. За раније примере, в. L. Wratislaw-Mitrovic – N. Okunev, *op. cit.*, 149, где се наводи композиција из кападокијске цркве Токали Килисе II (крај 10. века). Слично овоме је решење насликано на фресци цркве у Курбинову (1191), в. О. Томић, *Зидно сликарство XIII века у Сопоћанима*, Филозофски факултет Универзитета у Београду 2011, 289, 293–294 [непубликована докторска дисертација]. Познији средњовековни пример сачуван је у цркви Св. Константина и Јелене у Охриду (око 1400), другачије иконографије, Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 166–167, сл. 195.

<sup>38</sup> О изворима легенде о вазнесењу Богородичином, в. M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Studi e Testi, 14, Città del Vaticano 1944; E. Mâle, *op. cit.*, 195. Такође, основне податке, уз ликовне представе у италијанској уметности, доноси J. M. Salvador González, *La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patristicas y teológicas*, Mirabilia. Revista Electrónica de História Antiga e Medieval 12 (2011), 237–268.

<sup>39</sup> L. Wratislaw-Mitrovic – N. Okunev, *op. cit.*, 162, за пример са суздаљских врата (око 1230).

<sup>40</sup> Ова сцена насликана је на фрескама цркве у манастиру Жичи (1309–1316), Старом Нагоричину (1315–1317/18), Светом Никити у Чучеру (око 1321–1324), и касније, в. *ibid.*, 140–142, 145–146. Сцена се слика и као посебна епизода циклуса, као у Грачаници, и касније, в. А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 186–187, а такође као *Илустрација Канона Јована Дамаскина на Успење Богородице* у Богородици Љевишкој (1309–1314) и Светој Софији Охридској (пре 1346), када има нешто другачију иконографију, в. Ц. Грозданов, *op. cit.*, 67–71, цртеж 11.

<sup>41</sup> И. Сисиу, *Сликарство Светог Ђорђа Оморфоклисиа и циклус Успења Богородице*, in: *Ниш и Византија III*, Ниш 2005, 279–291, сл. 2–3. Такође, иста епизода илустрована је и као и у још неким грчким црквама 13. века у Арги, Костуру или Верији, в. Хр. *Μαυροπόλλου-Τσιούμη, Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κοιμητήριο της Καστοριάς*, ΚΒΕ, Θεσσαλονίκη 1973; Th. Papazotos, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.)*, Αθήνα 1994; Л. Фундић, *Зидно сликарство цркве Светог Николе Родифаса код Арте. Прилог проучавању његовог програма, иконографије и стила*, Зограф 34 (2010), 99.

На верзији на сијенском витражу, маестатична фигура Мајке Божије у сцени *Вазнесења Богородице* представљена како седи у мандорли у строгом фронталном положају, подсећа више на поменута решења ове теме у православној уметности, него на скулптуралне целине изведене на порталима готичких катедрала. У науци је изнето мишљење да је Дучо, у жељи да истакне Богородичин тријумф, иконографију засновао на схеми византијске представе *Вазнесења Христовог*, која је у овом периоду била добро позната у Сијени,<sup>42</sup> али не треба искључити могућност познавања неке византијске композиције *Успења Богородице* која је садржала и овај мотив. Такође, облици и поставке анђела у лету који држе мандорлу подсећају пре на византијске узоре него на истовремена западна остварења.

### Појединачне фигуре

Иконографија *јеванђелиста*, приказаних у угаоним површинама комплекса, понавља облике византијских прототипова: ипак, присуство неких занимљивих варијација потврђује Дучову наклоност према савременим уметничким искуствима у Италији, чији ће врхунац бити нешто каснија „револуција” Ђота: клупице на којима седе *јеванђелисти* и престо на сцени *Крунисања*, украшене су мермерним плочицама. Рано датовање сијенског витража потврђује да је то први сачувани пример овог новог решења, које ће постати уобичајена појава у радовима Ђота и његових следбеника.<sup>43</sup>

Присуство помешаних иконографских утицаја карактерише и фигуре четири заштитника града, *Светог Бартоломеја*, *Светог Анзана*, *Светог Крешенца* и *Светог Савина*, приказаних у фронталном положају на бочним странама витража уз централну композицију *Уздизања Богородице на небо*. Иако облици и декорације њихових богатих, свечаних одежди обрубљених златним тракама, подсећају на византијске моделе, стилска обрада проистиче из нових тенденција савремене готичке уметности.

Присуство несумњивих црта источног сликарства на сијенском витражу потврђује да је ово дело настало у контексту размене уметничких утицаја различитог порекла, што је била једна од најважнијих карактеристика европске и италијанске културе 13. века, када су веза између западног и византијског света биле посебно јаке. Стилске и иконографске сугестије византијско-балканског порекла допрле су до Италије захваљујући циркулацији цртежа, модела и сликарских радионица, продревши до Сијене, где се са њима упознао и најважнији представник сликарства 13. века у овом граду, Дучо ди Бонинсења, највероватније током свог школовања, будући да су ови утицаји снажни у његовим раним радовима: то је управо период коме припада и сијенски витраж. Утицаји источног порекла нису били новина у годинама којима, по документима,

<sup>42</sup> V. W. M. Schmidt, Assunzione, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1991.

<sup>43</sup> О томе детаљније, v. L. Bellosi, A. Bagnoli, Duccio. Vetrata, in: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, 166.

припада ово дело (1287/88–1290): заправо, слични иконографски и стилски елементи могу се препознати целу декаду пре витража, на фрескама откривеним испод хора сијенске катедрале, на којима се осећају знатни утицаји протопалеолошког сликарства, чији се најблиставији примери чувају у немањићкој Србији.

*Rosa D'Amico, Sanja Pajić*

(Soprintendenza per i Beni artistici e Storici di Bologna, Università di Kragujevac)  
 TRA ORIENTE E OCCIDENTE: DUCCIO DI BONINSEGNA NUOVE OSSERVAZIONI  
 SULL'ICONOGRAFIA DELLA VETRATA PER LA CATTEDRALE DI SIENA

Come noto, nel secolo XIII, dopo la conquista di Costantinopoli, gli scambi tra l'arte bizantina e balcanica e l'arte occidentale, in particolare italiana, ebbero un nuovo, originale sviluppo. Nella penisola appenninica l'incontro tra le due culture coinvolse non solo Venezia e la costa adriatica, ma anche l'interno, arrivando fino a Roma e alla Toscana: qui si impose soprattutto a Pisa, ma il suo influsso si diffuse anche in altre città della regione. A Siena forti contatti con l'arte protopaleologa sono ben riconoscibili negli affreschi recentemente scoperti sotto il Duomo della città, dove in particolare la *Deposizione dalla Croce* presenta stringenti contatti con la stessa scena dipinta nel ciclo serbo di Mileševa.

La conoscenza di simili suggestioni si riconosce anche in Duccio di Boninsegna, il maggiore maestro attivo a Siena negli ultimi decenni del '200 e ai primi del secolo successivo. Sono stati a lui attribuiti dalla maggior parte degli studiosi recenti il progetto e la stesura pittorica a grisaglia della vetrata per l'abside del Duomo senese, eseguita in gran parte negli anni 1287/1288. In quest'opera sono riconoscibili, oltre agli indiscutibili rapporti con l'arte occidentale e italiana del tempo, e ai già più volte indagati richiami stilistici a prototipi bizantini, e serbi di epoca protopaleologa (con echi dei cicli di Mileševa e Sopoćani), anche elementi d'iconografia che rimandano a quei grandi modelli e ai primi sviluppi dell'arte paleologa. Nelle figurazioni dedicate alla Vergine, al centro della vetrata, che comprendono la *Dormizione – Trasporto al sepolcro*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione* tali influssi si incontrano, soprattutto nell'*Incoronazione*, con motivi occidentali. Ma la costruzione della *Dormizione – Trasporto al sepolcro*, scena presente anche nei rilievi delle cattedrali gotiche francesi e in alcuni esempi italiani (v. Cimabue nei danneggiati affreschi in San Francesco ad Assisi), pur con alcune variazioni, dipende dai modelli bizantini: la trasformazione dell'iconografia tradizionale, che aveva trovato una delle più originali interpretazioni a Sopoćani, in un *Trasporto al Sepolcro*, cui alludono le figure degli Apostoli Pietro e Paolo che sollevano i bordi del lenzuolo funebre dove giace Maria, ebbe il suo primo sviluppo nell'arte ortodossa tra fine '200 e primi del '300 – in epoca contemporanea a Duccio, per poi raggiungere i più alti risultati nei cicli realizzati in Serbia per il re Milutin. Nella vetrata l'impostazione della scena è più simile a quei modelli che alle versioni del soggetto pur presenti nel gotico francese. Influssi provenienti da Oriente sono riconoscibili anche nell'*Assunzione*, nella maestosa figura della Vergine, seduta in posizione frontale, che rimanda alla figura di Cristo nell'*Ascensione* bizantina, e negli angeli che reggono la mandorla. Influssi misti sono individuabili anche nelle figure degli Evangelisti e dei Santi protettori di Siena, ai lati delle scene mariane.