

Сања Р. Пајић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за примењену и ликовну уметност  
 Катедра за општеобразовне предмете

## ИКОНА СА ПРЕДСТАВОМ БОГОРОДИЦЕ СА ДЕТЕТОМ И СВЕТИМ ЈОВАНОМ КРСТИТЕЉЕМ ИЗ БОЛОЊЕ<sup>2</sup>

Икона са представом *Богородице са дететом и Светим Јованом Крститељем*, чувана као депозит у болоњској Националној пинакотеци, недавно је враћена Главној болници у Болоњи, којој припада, и смештена у депо новооснованог музеја посвећеног историји здравства у овом граду (Museo della Sanita' e dell'Assistenza). Реставрација изведена 2014. омогућила је боље сагледавање уметничких вредности иконе. Стилске и иконографске одлике упућују на ауторство критског сликара из почетних деценија 16. века. Средишњи део представља слободнију интерпретацију теме *Madre della Consolazione* односно *Богородице Утешитељке*, веома популарне и код православних и код католичких верника, што је допринело стварању многобројних међутипова. Иконографске особености, попут кроја Христове одеће, као и ликовни језик, и поред одређених специфичности, упућују на ауторство сликара Јоаниса Пермениатиса. Пермениатис, о коме постоји мало биографских података, створио је препознатљив уметнички стил, заснован на мешавини византијске и западне традиције, поставши један од најзначајнијих представника критског иконописа прве половине 16. века.

**Кључне речи:** критске иконе, Јоанис Пермениатис, Ioannis Permeniates, Богородица Утешитељка, Madre della Consolazione, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Национална пинакотека у Болоњи

### 1. ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА И РЕСТАУРАЦИЈА ИКОНЕ ИЗ БОЛОЊЕ

Дела критских иконописаца, део корпуса уметничке продукције настајале у сложеним политичким и друштвеним условима у којима се обрео православни свет после пропасти Византијског царства и независних балканских држава, за коју је, и поред све чешћих преиспитивања, општеприхваћен термин поствизантијска уметност, рано су у науци

<sup>1</sup> sanja.pajic@filum.kg.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

издвојена као засебан феномен. Богата библиографија изнедрила је разнородну терминологију, опречна тумачења порекла ове појаве, те различита мишљења у тражењу места критских сликара у ширем наративу европске нововековне, пре свега италијанске ренесансне уметности.<sup>3</sup> Оно што се не може доводити у питање, то је високо мајсторство које је обележило масовну продукцију икона између друге половине 15. века и седме деценије 17. века, сликаних како за потребе православних, тако и католичких поручилаца; овој последњој чињеници свакако треба захвалити што су критске иконе, данас расуте по многобројним црквама и манастирима, као и светским музејима и галеријама, аукцијским кућама и приватним колекцијама, сачуване у замашном броју. Техника и начин рада, уз иконографске новине, настајале најчешће током иницијалне фазе развоја школе, да би убрзо биле стандардизоване и дуго понављане, откривају сликаре израсле на православној уметничкој традицији, истовремено, зависно од потреба и жеља наручилаца а према личним афинитетима и способностима самих уметника, у мањој или већој мери отворене за утицаје и рецепцију западне, пре свега венецијанске уметности. Иако су архивски подаци о уметницима богатији него у претходним периодима, највећи број икона је, следећи традицију, без потписа сликара и не може се спојити са личностима познатим из писаних извора, што спорадично сачувана имена чини драгоценим.

Један од уметника чији се опус последњих деценија значајно допуњује, јесте и Јоанис Пермениатис (Ioannis Permeniates). Тондо са представом *Богородице са малим Христом и Светим Јованом Крстиишељем* (сл. 1), који се чува у Болоњи, већ је посредно доведен у везу са њим, али без сигурнијих закључака. Наиме, због лошег стања у коме се слика налазила пре чишћења и рестаурације, сигурнији закључци о аутору тешко су били изводљиви. До сада је једино Патриција Анђолини Мартинели (Patrizia Angiolini Martinelli) посветила већу пажњу овом делу. Проучавајући иконе чуване у Националној Пинакотечи у Болоњи (Pinacoteca Nazionale di Bologna), ова научница је, на добром трагу, приписала тондо критском уметнику у чијем стилу се осећа венецијански утицај, предлажући као време настанка крај 15 – почетак 16. века (Angiolini Martinelli 1984: 5, 31–33, кат. бр. 2). Такође, указала је и на стилску сличност са представом *Богородице са деветином Светим Јованом Крстиишељем, Јеронимом, Андрејом и Августиноном (Sacra conversazione)* која се налази у Равени, сматрајући да су оба дела рад истог атељеа или чак исте руке, но не узимајући у обзир да је равенска икона нешто раније атрибуирана Јоанису Пермениатису (Bianco-Fiorin 1981: 85–88, сл. 1) (сл. 2). Бавећи се опусом Пермениатиса на основу дела сачуваних у прашкој Народној галерији, на болоњску икону се осврнула и Сања Пајић (2008: 115–116, нап. 20), претпостављајући да може бити рад Пермениатиса или његовог атељеа.

3 Изузетно обимна библиографија везана за термин критска школа и остале проблеме, када се ради о критским иконама, неће бити навођена, будући да излази из оквира овог рада.

Икона, донедавно депозит у Националној Пинакотеци у Болоњи, враћена је Дирекцији Главне болнице у истом граду (Ospedale Maggiore Carlo Alberto Pizzardi), којој, како сведочи натпис на позадини, припада (Angiolini Martinelli 1984: 5, 31) и похрањена у депо новооснованог музеја посвећеног историји болоњског здравства (Museo della Sanita' e dell'Assistenza). Нема поузданих података о њеној историји и пореклу. По истраживању конзерватора Данијела Бјондина (Daniele Biondino), могуће је да је првобитно била или власништво неке од мањих институција које су током 19. века уједињене у Главну болницу, или део колекције маркиза Карла Алберта Пизардија (Carlo Alberto Pizzardi):<sup>4</sup> овај хуманиста и филантроп донирао је 1919. свој породични посед у улици Кастиљоне 29 у Болоњи (Palazzo Ratta-Pizzardi, Via Castiglione 29), са свим покретним добрима у њему, болоњској Главној болници, која је понела име по свом добротвору.

Тондо без оквира има пречник 44,4цм. На окер позадини представљене су полуфигуре Богородице која седи, држећи испред себе малог Христа, док је са њене десне стране стојећа представа Светог Јована Крститеља. Богородица, загледиана у даљину, нагиње главу ка детету, левом руком нежно дотичући Христово лево колено, док је десна потпора за десну ногу детета. Њен тамноцрвени мафорион, украшен златовезом са мотивима псеудокуфских слова по рубовима и традиционалним златним звездама, прикупљен на грудима, пада у широким црним наборима. Испод огртача танани бели вео досеже до оковратника тамноплаве мителе, проткане златним лозицама. Мали Христос, плаве таласасте косе, седи на мајчиној левој нози. Окренут је надесно ка Јовану Крститељу, кога благосиља, док у левој руци држи златну сферу са крстом на врху. Преко зелене хаљине, чији рукави допиру до лаката, носи светлоцрвену тунику четвртасто изрезану око врата, широких нараменица, припасану појасом у боји хаљине, све богато шрафирано златом. Христове ноге су обнажене до колена, десна испружена преко мајчине руке, а лева савијена и спуштена на ногу мајке.

На левој половини иконе приказана је фигура Светог Јована Крститеља. Светитељ, преко светлозелене хаљине која му открива руку носи тамноплави огртач, оивичен танким двоструким златним порубом. Десницом указује на Христа, док у левој руци, уз једва видљив танак крст, држи свитак са текстом на грчком језику, већим делом читким: Λκ 4:18 (Ис 61:6): ΠΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙ)ΟΥ ΕΠ ΕΜΕ ΟΥ (ΕΙΝΕ)ΚΕ(Ν) [ΕΧΡΙΣΕ ΜΕ].

Пунцовани и позлаћени ореоли Богородице и Крститеља оштећени су тако да су танке лозице тек местимично видљиве, док се у Христовом ореолу назире краци крста насликаног црвеном бојом. Од сигнатура инсписаних црвеном бојом на грчком језику виде се делови имена Богородице ΜΗ(ΤΗ)Ρ [ΘΕΟΥ], Исуса Христа ΙΗΣ(ΟΥΣ) Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ и Светог Јована Крститеља Α(ΓΙΟΣ) [Ι]ΩΑΝ[ΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ].

4 Најтоплије се захваљујемо колеги Данијелу Бјондину на информацијама.

Икона је до наших дана дошла у веома лошем стању. Позадина, у неком тренутку пресликана, првобитно вероватно позлаћена, местично је била истрвена до подлоге; пунц на ореолима, не зна се када поново позлаћеним, претрпео је знатна оштећења. У централном делу налазила се велика хоризонтална кракелура, док се бојени слој одвајао од подлоге. Наноси прљавштине и чађи изменили су првобитне вредности боја које су потамнеле, остављајући утисак инкарната кестењастих тонова. Ипак, на деловима где је нечистоћа отпала откривајући првобитну моделацију, пажљиво изведену ружичастим тоновима, дало се наслутити да се испод вековних талога крије дело знатних уметничких вредности. То је био разлог што су се 2014, после сложених припрема, рестауратори Моника Везани (Monica Vezzani) и Данијеле Бјондино, уз сарадњу са историчарем уметности из болоњске Националне пинаотеке Розом Дамико (Rosa D'Amico),<sup>5</sup> прихватили нимало једноставног задатка рестаурације иконе, чиме је омогућено боље сагледавање уметничких одлика дела.

Скидањем рама утврђено је да је оригинална икона била четвртастог облика, као и да је исечен део са десне стране. Није познато када је и зашто дошло до ове интервенције и када је стављена у округли оквир, због чега су уз горњу и доњу ивицу дрвеног носача додата два криш-каста дела, уклопљена тако да чине јединство са првобитном иконом: на горњи део нанета је боја која подражава позадину оригинала, док је на доњем делу досликана одећа Богородице и Светог Јована Крститеља пратећи оригинални цртеж. Ова интервенција, извршена наношењем базе од беле штукатуре на папир залепљен на подлогу, уклоњена је током рестаурације. Икона је пренета на нов дрвени носилац, а бојени слој је консолидован.

## 2. ИКОНОГРАФСKE И СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ

Иако је у литератури описана као *Богородица Одиџитрија са Светим Јованом Крститељем* (Angiolini Martinelli 1984: 30), начин представљања централних фигура упућује на слободнију варијанту добро познате иконографске схеме *Madre della Consolazione* или *Богородице Ушешићелке*. Овај тип, чијим аутором се сматра Николаос Цафурис (Nicolaos Tzafouris), један од најталентованијих и најзначајних сликара из почетних деценија развоја критске школе (Chatzidakis 1974a: 86–90; Chatzidakis 1974b: 183–188; Baltoyanni 1994: 273; Lymberopoulou 2003: 241–242; Lymberopoulou 2007a: 203–209), био је веома популаран и код православних и код католичких верника. Док расправе о пореклу типа и даље трају, стандардном иконографијом – и далеко најчешће копираном – сматра се тордирани Христов положај, са главом и ногама окренутим у супротним правцима; он десном руком благосиља, док у левој држи

5 Искрено се захваљујемо свим колегама на труду око рестаурације и на фотографијама које су нам несегично уступили поводом овог рада.

царски глоб са крстом на врху. И Мајка и Дете обучени су у раскошну одећу украшену златовезом на италијански начин, при чему Богородица носи провидни вео испод мафориона, прикупљеног драгоценом фибулом на грудима, све према западним обичајима; гледајући у даљину, она благо нагиње главу ка Христу на својој десној руци, док слободном руком нежно дотиче дететово колено, али постоје и леворуке варијанте (Tatić Đurić 1987: 31–40; Baltoyianni 1994: 273–278; Lymberopoulou 2003: 240–244; Lymberopoulou 2007b: 189–196). Готово истовремено појавило се неколико редакција допојасног типа, које се међусобно разликују према положају Детета и атрибутима у његовим рукама (Baltoyianni 1994: 273–275); уследили су многобројни међутипови, настали комбинацијом елемената различитих иконографија (Baltoyianni 1994: 279, нап. 13), што је и иначе, као начин рада, својствено критским иконописцима.

Представа Христа окренутог на једну страну, ка Богородици, са сфером надвишеном крстом у левој руци, као на болоњској икони, спада у ређе приказиване верзије *Madre della Consolazione*. Сачувана је нпр. на иконама непознатих аутора из друге половине 15. века у Бенаки музеју (<https://artsandculture.google.com/asset/5gFc8LluFQdz2A>) и из приватне збирке у Риму, датоване у 16. век (Baltoyianni 1994: 274, 288, кат. бр. 75, сл. 148–150), или, са варијацијама, пре свега у одећи Детета, на иконама из Сан Марина (Voulgaropoulou 2007: 131–132, кат. бр. 13, сл. 14; Voulgaropoulou 2014: 51, 352, кат. бр. 94)<sup>6</sup> и Сремских Карловаца, где је пренета из православне цркве у далматинској варошици Чиста Мала (Voulgaropoulou 2014: 51, 352, кат. бр. 548); последње две иконе приписане су управо Пермениатису. На икони из Болоње, за разлику од наведених, Христос носи тунику четвртастог изреза и широких нараменица, припахану појасом, која му оставља откривене подлактице и потколенице (сл. 3). Оваква одећа није типична за представе Христа ни у средњем веку ни у критској школи; ипак, налази се на још неким делима, и то на поменутој икони из Равене (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2), на иконама из римског Campo Santo Teutonico са *Богородицом са деџеџом и Свеџим Варџоломејем* (Voulgaropoulou 2007: 135–136, кат. бр. 18, сл. 21) и икони из Прага са представом *Богородице са Христџом, малим Јованом Крсџиџшеџем и Свеџим Фрањом* (Voulgaropoulou 2011: 157–158, сл. 2; Kefala 2016: 146–149, сл. 6), потом на икони из аукцијске куће Пандолфини *Богородице са деџеџом Свети Себасџијан, Свети Роко и јагње* (Kefala 2016: 148–149, сл. 7), те на икони са *Богородицом са Христџом, малим Јованом Крсџиџшеџем, Свеџом Јелисавеџом и Свеџим Фрањом* ([https://www.anticoantico.com/risultati\\_articoli\\_main.asp?descbreve=Zuan](https://www.anticoantico.com/risultati_articoli_main.asp?descbreve=Zuan));<sup>7</sup> верзија са огртачем, закаченог за тунику округлим копчама, насликана је на још једној икони из Прага, где *Богородицу са деџеџом окружују Свети Јован Крсџиџшеџ и Свети Катџарина Алекс-андријска* (Рајић 2008: 120–125,

6 За овај рад направљен је избор основне литературе.

7 Води се као Zuan Permeniatitis, 1501–1550, scheda articolo 189157, атрибуцију предложио Josif Hadikirjakos (Iosif Hadiikyriakos).

сл. 7–8) и већ поменутој из Сан Марина, на којој су рукави доње хаљине дугачки (Voulgaropoulou 2007: 131–132, кат. бр. 13, сл. 14; Voulgaropoulou 2014: 51, 352, кат. бр. 94). Све наведене иконе атрибуиране су Јоанису Пермениатису. Такође, иако је положај малог Христа вариран, ова дела повезује и третман његове одеће, богато шрафиране златом, па чак и истоветни избор боја, а болоњску, прашку (Рајић 2008: 120–125, сл. 7–8), римску (Voulgaropoulou 2007: 135–136, кат. бр. 18, сл. 21) и икону из аукцијске куће Пандолфини (Kefala 2016: 148–149, сл. 7) и то што мали Христос држи сферу са крстом на врху. Могло би се помишљати да је овакав Христов костим створен управо у атељеу Пермениатиса, те да је постао једна од препознатљивих одлика његовог стила (Рајић 2008: 123). Ту су га прихватили и његови ученици: представа малог Христа на икони из приватне збирке приписана Пермениатисовом атељеу, са *Богородицом са Христом, Светим Јованом Крстићем и Светим Кашиарином* (Voulgaropoulou 2007: 139–140, кат. бр. 24, сл. 28), с обзиром на положај детета, одећу и сферу у руци, веома је блиска болоњском остварењу, иако далеко једноставније и грубље обраде.

Што се тиче типолошких одлика Богородице на тонду из Болоње, само у гесту десне руке незнатно одступа од уобичајених црта *Madre della Consolazione*, при чему се фибула којом је скупљен мафорион не види због положаја детета (сл. 4). Богородица са провидним велом и копчом на огртачу, осим на представама *Madre della Consolazione* из Сан Марина (Voulgaropoulou 2007: 131–132, кат. бр. 13, сл. 14; Voulgaropoulou 2014: 51, 352, кат. бр. 94) и из Сремских Карловаца (Voulgaropoulou 2014: кат. бр. 548), честа је тема у Пермениатисовом раду, нпр. на иконама *Обожавање Детећа* са Крфа (Voulgaropoulou 2007: 158–159, кат. бр. 52, сл. 71) и из атинског Музеја Бенаки ([https://www.benaki.gr/index.php?option=com\\_collectionitems&view=collectionitem&id=108651&Itemid=162&lang=el](https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=108651&Itemid=162&lang=el))<sup>8</sup> или на представи *Богородице Млекопитателнице са Светим Лујем и Светим Августиним* (Voulgaropoulou 2007: 152–153, кат. бр. 42, сл. 55). По начину на који Богородица држи дете – испред себе, заклањајући га својим телом, болоњском делу посебно су блиске равенска икона (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2), *Богородица са Христом, малим Светим Јованом, Светим Јелисаветом и Светим Фрањом* ([https://www.anticoantico.com/risultati\\_articoli\\_main.asp?descbreve=Zuan](https://www.anticoantico.com/risultati_articoli_main.asp?descbreve=Zuan)) и икона из приватне збирке у Италији (Voulgaropoulou 2007: 141–142, кат. бр. 26, сл. 33). На последња два дела, иако без видљивог престола или ослонца, Богородица је приказана у седећем положају, по западном образцу,<sup>9</sup> већ познатом у критским атељеима; на овај начин Пермениатис слика

8 Икона из Бенаки музеја (Benaki Museum), наведена као *Madre della Consolazione* (GE 46062), део је колекције Анастасиоса и Марије Валадорос (Valadoros Collection); она је до детаља и у иконографији и у стилској обради истоветна са иконом са Крфа (Voulgaropoulou 2007: 158–159, кат. бр. 52, сл. 71), те нема сумње да су дело исте руке.

9 У овој варијацији нађен је утицај иконографије западног порекла, тачније представе *Madonna dell'Umiltà*, иначе познате критским иконописцима још од 15. века (Baltoyanni 1994: 288, кат. бр. 75, 290, кат. бр. 77).



Богородицу на прашкој (Рајић 2008: 120–125, сл. 7–8) и равенској икони (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2), обе са златном позадином, као и на многобројним делима са Богородицом са дететом окруженом светитељима, представљеним у пејзажу, попут низа дела у приватном власништву ([https://www.anticoantico.com/risultati\\_articoli\\_main.asp?descbreve=Zuan](https://www.anticoantico.com/risultati_articoli_main.asp?descbreve=Zuan); Voulgaropoulou 2007: 141–142, кат. бр. 26, сл. 33; 142–143, кат. бр. 27, сл. 35; 143–144, кат. бр. 28, сл. 36).

Иконографија Светог Јована Крститеља, при чему је гест десне руке преузет из западне традиције, највише специфичности показује у тексту који држи, а за који нисмо нашли аналогија када је у питању представа овог светитеља (сл. 5). Испис на свитку појављује се у Христовим рукама на различитим представама, међу којима је и једна варијанта *Madre della Consolazione* (Chatzidakis 1974a: 112, нап. 2; Chatzidakis 1974b: 201–202, нап. 111; Baltoyanni 1994: 274, 277; Lymberopoulou 2003: 240–241).<sup>10</sup> Последњи пророк и земаљски анђео, Јован Крститељ, један од најпоштованијих хришћанских светитеља, често је сликан у оваквим композицијама. И сам Пермениатис слика овог светитеља уз Богородицу са дететом, нпр. на пали из Венеције са представом *Богородице Млекопитателнице са Светим Јованом Крстићем и Светим Августиним* (Voulgaropoulou 2007: 176–178, кат. бр. 69, сл. 127–128) (сл. 6) и на равенској икони (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2), са истоветним гестом као на болоњској, или са мањим варијацијама на прашкој (Рајић 2008: 121–122, сл. 7) и на икони из приватне збирке са представом *Мистичних зарука Свете Катарине са Светим Јосифом и Јованом Крстићем* (Voulgaropoulou 2007: 142–143, кат. бр. 27, сл. 35). Представа Крститеља имала је свој пандан са друге стране Богородице, на делу иконе који је касније исечен, но питање ко је могао бити насликан остаје отворено, јер код избора светитеља нема правила, већ се уметник управљао према жељама наручилаца.

И ликовни језик болоњске иконе открива сличности са делима приписаним Јоанису Пермениатису, уз одређене особености. Блискост са стилем Пермениатиса може се открити почев од начина компоновања па до одређених детаља у обради фигура. Смештање у сликани простор и импостација фигура, приказаних нешто испод појаса, извучених у први план и са светитељима збијеним око централне групе, те начин сликања седеће Богородице, иако се не види престо, при чему је исте висине са стојећим фигурама, одликују иконе из Равене (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2), из Прага (Рајић 2008: 120–125, сл. 7–8), као и из италијанске аукцијске куће ([https://www.anticoantico.com/risultati\\_articoli\\_main.asp?descbreve=Zuan](https://www.anticoantico.com/risultati_articoli_main.asp?descbreve=Zuan)), те дела из приватних

<sup>10</sup> У старијој науци указано је да наведени текст упућује на божанску премудрост, а свитак са текстом је доведен у везу са сликом Богородице са дететом из Торина, рад Барнабе да Модена (Barnaba da Modena) (Chatzidakis 1974a: 112, нап. 2; Chatzidakis 1974b: 201–202, нап. 111). Изабрани цитат Лк 4:18 (Ис 61:6) често се исписује на представи особеног типа *Богородице Гликофилусе*, радо представљаног на критским иконама (Рајић 2010: 74–75, са литературом).

збирки (Voulgaropoulou 2007: 141–142, кат. бр. 26, сл. 33; 142–143, кат. бр. 27, сл. 35; 143–144, кат. бр. 28, сл. 36). Нема сумњи да му је као узор послужила веома популарна тема *Sacra conversazione* са полуфигурама, која је преплавила венецијанско сликарство крајем 15 – почетком 16. века (Tempestini 1999: 939–991),<sup>11</sup> а коју је и сам Пермениатис сликао. Намењене пре свега приватној девоџији у интимном кућном простору, као и приватним капелама, ове представе обилују разноврсним интерпретацијама почев од начина сликања Богородице и детета, до избора светитеља и њиховог представљања (Tempestini 1999: 939–1014). Заправо, на венецијанским сликама могу се наћи, појединачно узевши, модели за највећи број елемената присутних на болоњској икони – нпр. за високо подигнуто колена Богородице, за наборе на доњем делу мафориона или за начин сликања Христове фигуре, са једном савијеном и другом испруженом ногом – али слободно спојених у нову целину и прерађених језиком у коме се снажно осећа средњовековно православно наслеђе. Тако је златна позадина, у западном сликарству замењена пејзажом, данак православној традицији на болоњској икони; истом извору припада и медитативни став Богородице, као и начин на који придржава Дете, једва га дотичући, изнад своје ноге, уместо да чврсто седи на њој.

На болоњском тонду Богородица пада у очи масивношћу поставе. Начин третмана огртача који уоквирује лице Богородице удаљио се од средњовековне уметности и сведен је на орнамент на болоњској, као и на иконама са *Светим Лујем и Августиним* (Voulgaropoulou 2007: 152–153, кат. бр. 42, сл. 55) (сл. 6) или из Сан Марина (Voulgaropoulou 2007: 131–132, кат. бр. 13, сл. 14; Voulgaropoulou 2014: 51, 352, кат. бр. 94) и Сремских Карловаца (Voulgaropoulou 2014: 51, 352, кат. бр. 548). Њен мафорион моделован је крупним потезима, са наборима који су изгубили органску везу са телом; то се посебно осећа у игри линија и форми на Богородичином десном рукаву, за коју нису нађени узор. Туника Светог Јована Крститеља, везана на рамену у чвор, као на венецијанској пали (Voulgaropoulou 2007: 176–178, кат. бр. 69, сл. 127), прекривена је огртачем пребаченим на лево раме – како то и иначе слика Пермениатис, но без икаквих набора, у чему се разликује од осталих представа светитеља овог уметника.

Од снажног торза Мајке Божије одударују деликатне шаке, лоше пропорционисане у односу на тело. На представи малог Христа уметник је чак насликао две леве ноге, од којих је једна неприродно исправљена, док је лева шака Крститеља знатно масивнија од десне. Пермениатису нису стране овакве грешке; има их нпр. на икони из Равене (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2) или Прага (Рајић 2008: 123, сл. 7), али и на другим радовима. То не умањује лепоту Детата облик, волуминозних удова; пажљиво сложене плаве локне уоквирују буцмасто

11 Сматра се да је ову тему, у хоризонталној варијанти са полуфигурама, увео Ђовани Белини (Giovanni Bellini) током последње деценије 15. века, у чијем атељеу је доживела процват. Масовно се проширила захваљујући његовом утицају и ученицима, о чему постоји богата литература (Tempestini 1999: 939–1014; Tempestini 2009: 21–107; Menato 2012: 44–47).



лице, како је то уобичајено на Пермениатисовим радовима намењеним венецијанској средини, по чему посебно подсећа на представу Христа са прашке (Рајић 2008: 120–121, сл. 8) и равенске иконе (Voulgaropoulou 2007: 140–141, кат. бр. 25, сл. 29) (сл. 2), као и пале из Венеције (Voulgaropoulou 2007: 176–178, кат. бр. 69, сл. 127). Црте лица детета и Богородице, равног носа и малих пуних усана, такође су прилагођене западној естетици. Инкарнат фигура моделован је окер-зеленим сенкама које прелазе у светлоокер, са завршном моделацијом ружичастом бојом, уз пажљиво исцртане контуре и линије обрва; деликатна моделација, са наглашеном мекоћом пути, упућује на венецијанске узоре, које је Пермениатис усвојио, што се јасно види нпр. на икони из Прага (Рајић 2008: 116, 122–123, сл. 7–8). Фигура Јована Крститеља, зачешљане косе, ређа је варијација у Пермениатисовом сликању овог светитеља: зато је начин на који држи свитак, насликан по узору на ренесансне моделе, истоветан као на прашкој икони (Рајић 2008: 121–122, сл. 7).

Велика оштећења пунца ипак омогућавају да се местимично назру лозице, типичне за пунц на критским иконама из година око 1500. и непосредно потом. Димензије рада и тема упућују, попут већине Пермениатисових дела, да је икона била намењена приватној девоцији и да је највероватније рађена за тржиште, мада се ни наруџбина не може у потпуности искључити.

### 3. ЈОАНИС ПЕРМЕНИАТИС – БЕЛЕШКА О КРИТСКОМ СЛИКАРУ У ВЕНЕЦИЈИ

Упркос чињеници да су извори о Јоанису Пермениатису више него скромни, током последњих деценија литература о овом уметнику убрзано нараста, пратећи дела која су му приписана. Једини поуздани подаци су белешка у архиву грчке братовштине *Confraternita dei Greci Ortodossi* у Венецији, те два дела која је потписао. Белешка сведочи да је 1523. „Permeniatin Zuanne depentor” платио годишњи износ *luminarie* (Manousakas 1974: 215, бр. 7; Pardos 1979: 366).<sup>12</sup> Сликарев потпис, у две варијанте, сачуван је на, за сада, недатованим делима. На престоној икони *Христиа Спасишеља*, која има свој пандан у представи *Богородице Огигиштрије*, обе у Византијском музеју у Касторији, Пермениатис се потписао у византијској традицији ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΠΕΡΜΕΝΙΩΤΟΥ (Tsigaridas 2004: 530–531, кат. бр. 179, 531–532, кат. бр. 180); на основу стила израде икона, приписано му је неколико дела рађених за православне цркве у Анкони и на источној обали Јадранског мора (Voulgaropoulou

12 У истом извору између 1527. и 1563. помињу се „Zan depentor”, „Zuan depentor” и „Zuanne depentor” неколико пута; велика је вероватноћа да се наводи из 1527, о плаћању дела *luminarie*, и из 1528, о члану савета грчке заједнице (*Banca*) са овим именом односе такође на Пермениатиса (Manousakas 1974: 216; Pardos 1979: 313), што се за позније не може тврдити (Manousakas 1974: 220; Pardos 1979: 380, 386). Такође, покушај да се у документима заједнице на основу имена утврди година смрти Пермениатиса није уродио успехом (Liata 1974: 191–239).

2010: 195–211; Voulgaropoulou 2014: 112, 221, 236–238, 340–341, 352, 483, 492). Са друге стране, на пали са представом *Божородице Млекоийиша-шелнице на престољу окружене Светим Јованом Крстиишелем и Светим Августинином*, заправо теме *Sacra conversazione*, данас у венецијанском Музеју Корер, исписао је своје име по угледу на савремене италијанске сликаре IOANES PER/MENIATES P(INXIT) (Bianco-Fiorin 1981: 86–88). Промену форме потписа пратиле су и измене ликовног језика, прилагођеног укусу венецијанских поручилаца, припадника братовштине scuola dei Bottai (Botteri). Захваљујући овом потпису, а према уметничком језику, релативно велики број дела насликаних у западном маниру доведен је у везу са Пермениатисом (Voulgaropoulou 2007: 131–132, 135–136, 139–140, 141–144, 152–153, 156–160, 176–180, 183–189, 191–192, 196–198, 219–220, 225–227; Kefala 2016: 137–155; [https://www.anticoantico.com/risultati\\_articoli\\_main.asp?descbreve=Zuan](https://www.anticoantico.com/risultati_articoli_main.asp?descbreve=Zuan)).

Претпоставка да је Перемениатис пореклом са Родоса, изнесена на основу етимологије презимена (Constantoudaki-Kitromilides 2002: 573, нап. 21), недавно је подробније разматрана у стручној литератури (Voulgaropoulou 2007: 62–63; Voulgaropoulou 2014: 48–49; Kefala 2016: 150). У складу са тим, раније истицаном мишљењу да је добро познавање византијског иконописа стекао највероватније у неком критском атељеу (Constantoudaki-Kitromilides 1999: 1208; Constantoudaki-Kitromilides 2002: 573; Voulgaropoulou 2007: 64; Пајић 2008: 123) сада је супротстављена хипотеза да је Пермениатис школован у локалној радионици на Родосу (Voulgaropoulou 2014: 48–49; Kefala 2016: 150–153). Такође, помишља се да је непосредно пре пада острва под турску власт 1522–1523. избегао у Венецију (Voulgaropoulou 2014: 48–49), те да је знање западне традиције стекао у неком локалном атељеу у граду на лагуни (Constantoudaki-Kitromilides 1999: 2012; Voulgaropoulou 2007: 63–64, 117–119; Voulgaropoulou 2010: 206; Voulgaropoulou 2014: 53–54), попут радионице венецијанског сликара Ђиролама да Сантакроче (Girolamo da Santacroce), са чијим радовима је уочена одређена сличност (Voulgaropoulou 2014: 53–54).

Иако интригантне, чини се да наведене хипотезе траже да буду поткрепљене поузданијим аргументима. Сви истраживачи се слажу да је Пермениатис створио особени стил, заснован на византијском искуству, које се огледа у употреби технике темпере и снажне, чисте боје, као и злата за позадину и за детаље на одећи, чега се никада неће одрећи. Систематско познавање иконографије и начина рада византијских иконописаца Пермениатис је најпре могао да стекне у неком од критских атељеа, који су крајем 15 – почетком 16. века цветали у Ираклиону, при чему могуће порекло са Родоса, па чак ни прва занатска знања у родној средини, не искључује шегртовање у некој од критских радионица. Ту се такође могао упознати и са западном традицијом, утканом у иконографију и ликовни језик критских мајстора, захваљујући боравцима сликара и увозу уметничких дела (Voulgaropoulou 2007: 104–109); живот у Венецији, где је, највероватније као оформљен сликар стигао пре

1523, допринео је да овај утицај, видљив на Пермениатисовим сликама у натуралистичком третману пејзажа којим замењује златну позадини и познавању линеарне перспективе, постане доминантан. У том смислу, поводом хипотезе о школовању у Венецији, морају се узети у обзир пракса те строга организација сликарског еснафа у овом граду, што искључује вероватноћу да је ту могао добити образовање при неком атељеу, већ пре копирајући и проучавајући уметничку сцену на којој се обрео. Томе у прилог ишла би и чињеница да се у западним елементима присутним на Пермениатисовим делима уочава јасна мешавина утицаја: не само да је преузимао теме, попут *Sacra conversazione*, и иконографију светитеља одомаћених у западној традицији, као и одређене мотиве који су постали топос у оновременој венецијанској уметности (стадо оваца у позадини, елементи архитектуре и сл.), већ се на његовим сликама могу наћи и директне сличности у типологији светитеља и уметничкој обради са радовима различитих венецијанских сликара. Његов стил је очигледно био прихваћен у венецијанској средини, од давнина свиклој на византијска дела; успео је да изгради знатан углед међу савременицима, о чему сведочи наруџбина локалног удружења, али се, с обзиром на теме и димензије, може рећи да је највећи део радова насликан за тржиште. То све говори да се у потпуности уклопио у савремени уметнички живот Венеције раних деценија 16. века, као ниједан познати критски сликар пре њега. Док ће биографски подаци тешко моћи да буду допуњени и решени, са садашњим познавањем извора, недвосмислено варирање у квалитету радова, већ истакнуто од истраживача (Kefala 2016: 149), чиме се отвара и питање организације рада и радионице, те његових потенцијалних ученика, остаје изазов који тек треба решавати.

### Листа референци

- Angiolini Martinelli 1984: P. Angiolini Martinelli, *Icone bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Baltoyianni 1994: Ch. Baltoyianni, *The Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Athens: Adam Editions.
- Bianco-Fiorin 1981: M. Bianco-Fiorin, Giovanni Permeniate pittore Greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna, Roma: *Bollettino d'arte*, 11, Roma, 85–88.
- Constantoudaki-Kitromilides 1999: M. Constantoudaki-Kitromilides, *L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento*, y: M. Lucco (ed.), *La pittura nel Veneto – Il Cinquecento, III*, Milano: *Electa*, 1203–1261.
- Constantoudaki-Kitromilides 2002: M. Constantoudaki-Kitromilides, Le icone e l'arte dei pittori Greci a Venezia. Maestri in rapporto con la confraternita greca, y: M. Fr. Tiepolo, E. Tonelti (eds.), *I greci a Venezia*, Venezia: 569–641.
- Chatzidakis 1974a: M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite italo-grecque, précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, y: A. Pertusi (ed.), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, vol. II, Firenze: Olschki, 69–124.

- Chatzidakis 1974b: M. Chatzidakis, Les débuts de l'école cretoise et la question de l'école dite italogrecque, y: *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 169–211.
- Chatzidakis 1977: M. Chatzidakis, La peinture des « Madonneri » ou « vénéto-crétoise » et sa destination, y: H.-G. Beck, M. Manousakas, A. Pertusi (eds.), *Venezia, Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV–XVI): Aspetti e Problemi*, t. 2, Firenze: Olschki, 673–690.
- Kefala 2016: Κ. Κεφαλά, Σχετικά με ένα πιθανό έργο του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη στην Πάτμο, Αθήνα: ΔΧΑΕ, 37, Αθήνα, 137–156.
- Liata 1974: E. Liata, Μνείες θανάτων Ελλήνων της Βενετίας από τα ταμιακά βιβλία της Ελληνικής Αδελφότητας των ετών 1536–1576, Βενετία: *Θησαυρίσματα*, 11, Βενετία, 191–239.
- Lymberopoulou 2003: A. Lymberopoulou, The Madre della Consolazione icon in the British Museum: post-byzantine painting, painters and society on Crete\* With two plates, Wien: *JÖB*, 53, Wien, 239–255.
- Lymberopoulou 2007a: A. Lymberopoulou, The painter Angelos and post-Byzantine art, y: C. M. Richardson (ed.), *Locating Renaissance Art. Renaissance Art Reconsidered*, 2, New Haven: Yale University Press, 175–212.
- Lymberopoulou 2007b: A. Lymberopoulou, Audiences and markets for Cretan icons, y: K. W. Woods et al., *Viewing Renaissance Art. Renaissance Art Reconsidered*, 3, New Haven: Yale University Press, 171–206.
- Menato 2012: S. Menato, Per lo studio di un'opera perduta di Carpaccio Qualche riflessione sulla «Sacra conversazione» a Venezia, Berlin: *Jahrbuch Der Berliner Museen*, 54, Berlin, 39–48.
- Manousakas 1974: Μ. Μανούσακας, Έλληνες ζωγράφοι εν Βενετία μέλη της Ελληνικής Αδελφότητας κατά τον ΙΣΤ΄ αιώνα, y: *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 212–226.
- Pajić 2008: S. Pajić, Dva dela kritske škole iz prve polovine 16. veka u Pragu – prilog poznavanju opusa Joanisa Permeniatisa i njegovog kruga, Beograd: *Saopštenja*, 40, Beograd, 113–125.
- Pajić 2010: S. Pajić, Ikona sa predstavom Bogorodice Glikofiluse iz bivše kolekcije Kondakov, Kragujevac, *Nasleđe*, 15/1, Kragujevac, 67–80.
- Pardos 1979: A. Pardos, Αλφαβητικός κατάλογος τῶν πρώτων μελῶν της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας κατά το κατάστιχο 129 (1498–1530) – Α'. Άντρες, Βενετία: *Θησαυρίσματα*, 16, Βενετία, 294–386.
- Tatić Đurić 1987: Μ. Τατιћ Ђурић, Охридска Богородица Утешитељка, Βеоград: *Зборник НМ*, XIII/2, Βеоград, 31–40.
- Tempestini 1999: A. Tempestini, La “Sacra Conversazione” nella pittura veneta dal 1500 al 1516, y: M. Lucco (ed.), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano: Electa, 939–1014.
- Tempestini 2007: A. Tempestini, I collaboratori di Giovanni Belini, Firenze: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 33, Firenze, 201–107.
- Tsigaridas 1993: Ε. Τσιγαρίδας, Χριστός Παντοκράτωρ, Παναγία Όδηγήτρια, y: Μ. Μπορμπουδάκης (ed.), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης: από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Ηρακλείου: Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.



possible origin is linked, due to the etymology of his surname, and that by coming to Venice he got further education at some local atelier. Still, it must be taken into account that he could have acquired systematic knowledge of the Byzantine icon painting primarily at some of the ateliers that flourished in Herakleion at the end of the 15<sup>th</sup> and the beginning of the 16<sup>th</sup> century. There he could have also gotten to know the Western tradition; the life in Venice contributed to making this influence dominant, but more by copying pieces he could see for himself, than by getting formal education at some Venetian atelier. He succeeded in building quite a reputation among his contemporaries and in fully fitting into the contemporary artistic life of Venice in the early decades of the 16<sup>th</sup> century like no other known Cretan painter before him.

**Key words:** Cretan icons, Ioannis Permeniates, Madre della Consolazione, The National Art Gallery of Bologna

*Примљен: 22. јуна 2019. године  
Прихваћен: 18. децембра 2019. године*





Сл. 1. Богородица са дететом и Светим Јованом Крститељем, Болоња



Сл. 2. Богородице са дететом и Светим Јованом Крститељем, Јеронимом, Андрејом и Августиним, Равена



Сл. 3. Христос, детаљ, Богородица са дететом и Светим Јованом Крститељем, Болоња



Сл. 4. Богородица са дететом, детаљ, Богородица са дететом и Светим Јованом Крститељем, Болоња





Сл. 5. Свети Јован Крститељ, детаљ, Богородица са дететом и Светим Јованом Крститељем, Болоња



Сл. 6. Богородица Млекопитателница са Светим Лујем и Светим Августиним, аукцијска кућа Финарте-Семензаро