

Сања Пајић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ИКОНА СА ПРЕДСТАВОМ БОГОРОДИЦЕ ГЛИКОФИЛУСЕ ИЗ БИВШЕ ЗБИРКЕ КОНДАКОВ

Критска икона Богородице Гликофилусе из бивше колекције Кондаков, дело доброг уметника, припада ређе сликаном иконографском типу. На основу иконографске и стилске анализе ревидирано је датовање иконе, у досадашњој науци доста широко третирано, као и време настанка овакве иконографије.

Кључне речи: збирка Кондаков, Умиленије, Богородица Гликофилуса, Богородица Страсна

Међу делима из некадашње збирке Кондаков, данас у власништву Академије наука Чешке Републике, уметничким квалитетом истиче се критска икона са представом Богородице Гликофилусе (инв. бр. VO 304, стари инв. бр. DO 3390, сл. 1). Добро очувана, са плитким хоризонталним кракелурама на позадини, позајмљена је за излагање на сталној поставци Народне галерије у Прагу. Икона, првобитно димензија 66,5 × 52 cm, интервенцијом за коју се не зна где и када је изведена, стављена је у нови рам чиме је постала масивнија (82,7 × 65,5 × 2,5 cm) а том приликом је вероватно и позадина поново позлаћена (*Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu* 1995: 30, č. kat. 4; Hlaváčková 1996: 39-40). Публикована, мада без опсежније анализе, икона из Прага је датована доста широко, од друге половине - краја 15. века (*Výstava ruské ikony* 1932: č. kat. 71; Myslivec 1999: 73-74, cat. no. 26),¹ краја 16. века (Skrobucha 1971: kat. n. 2) или у 16. век (*Staré evropské umění* 1988: 55, č. kat. 14) до, коначно, друге половине 15. – прве половине 16. века (*Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu* 1995: 30, č. kat. 4, tab. II).

1 Преглед датовања иконе у овом тексту следи хронологију радова који су се овим проблемом бавили или бар дотакли. Каталог који је објављен под називом J. Myslivec, *Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institut in Prague*, (prepared for publication by J. H. Hlaváčková), Prague 1999, у ствари је радна верзија каталога збирке коју је Мисливец почео да пише 1968. али није успео да је заврши до смрти, 1971.



Сл. 1: Богородица Гликофилуса,
бивша збирка Кондаков, Народна галерија, Праг

На златном фонy представљена је допојасна фигура Богородице ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ са малим Христом Ι(ΗΣΟΥ)Σ ΧΡΙΣΤΟΣ, приљубљених образа, којима се клањају арханђели Михаило Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ и Гаврило Ο ΑΡΧΩΝ ΓΑΒΡΙΗΛ, приказани у попрсјима. Христ је насликан у извијеном положају, леђима окренут посматрачу док су му прекрштене ноге, откривеног десног стопала са кога спада сандалица, насликане у профилу. У испруженој десној руци држи свитак са текстом Ис 61: 1 (Лк 4: 18): ΠΝ(ΕΥΜ) Α Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΠ ΕΜΕ ΟΥ Η(sic!) ΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙΣΕ(Ν) ΜΕ, а левом се хвата за Богородичин мафорион. Химатион, спуштен око струка, открива хитон кратких рукава везан појасом са две траке које се спуштају низ Христова рамена. Све фигуре имају ореоле пунцоване лозицом, док је Богородичин ореол украшен и стилизованим шестокраким розетама. Натписи су исписани црвеном и, на свитку, црном бојом.

Иконографија Богородице Гликофилусе коју карактеришу приљубљени образи мајке и детета, без обзира да ли Христ седи или стоји, давно је привукла пажњу истраживача (Миљковић-Пепек 1958: 1-27; Hadermann-Misguich 1983: 9-16; Татић-Ђурић 1985: 29-50; Бабић 1985: 261-274; Baltoyianni 1994: 11-210; Angelidi – Paramastorakis 2005: 212-215).² Зависно од положаја Христа разликује се низ варијанти овог иконографског типа, од којих су неке добиле и посебне називе (Пелагонитиса, Кардиотиса, итд). Сам термин Гликофилуса, уз који се у словенским језицима задржао и старији назив Умиленије, типолошког је карактера. Дуго су у науци овакве представе биле третиране као иконографски тип назван Богородица Елеуса; иако се још увек користи преваходно у литератури на грчком језику, овај термин је углавном напуштен, будући да је показано да је овај епитет, узет из литургијске поезије, исписиван уз различите представе Богородице (Бабић 1985: 261-264; ODB: 2171).

Међу богато варираним представама Гликофилусе у критском иконопису тип какав видимо на икони из Прага ређе је сликан. Да је негован од почетка развоја ове школе сведоче две иконе из некадашње колекције Лихачев, сада у Ермитажу (Лихачев 1906-08: т. 66 и 68, сл. 2) и икона из Лувра (*Byzantium: Faith and Power* 2004: 589, fig. 353.1), све датоване у 15. или крај 15. века. Идентичну иконографију имају и дела из Галерије Третјаков с почетка 16. века и из

2 Из изузетно богате литературе о иконографском типу Богородице Гликофилусе у овом тексту наведени су само најважнији радови и студије, што важи и за остале иконографске типове, теме и мотиве.

Историјског музеја у Москви из друге половине 16. века (*Eikónes της κρητικής τέχνης* 1993: пив. 70, 42). На икони коју је кућа Кристи понудила на аукцији 2007. датованој у 15. век (http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4999985)³ и икони из збирке Николенко која је настала око 1500. (*Galerie Nikolenko* 1975: кат. бр. 5) запажа се другачије пунцовање и мање разлике у начину сликања детета. На трећој икони из Ермитажа датованој у 15. век, такође из бивше збирке Лихачев, иконографија је варирана приказивањем *instrumenta martirii* у рукама анђела, док уплашени Христ обема рукама грли мајку (Лихачев 1906–08: т. 70). На исти начин представљени су анђели на икони у новосадској Успенској цркви, смештеној у рани 17. век, јединој у целој групи са исписаним епитетом и то Елеуса (Момировић 1972: 66–67, сл. 2). Од наведених дела највише се разликује икона из Старе цркве (Св. арханђела) у Сарајеву из 16. века на којој није насликана сандалица која спада, док Христ држи затворен свитак (Ракић 1998: 219, кат. бр. 119), по уметничким квалитетима далеко испод претходних.

О пореклу и развоју Гликофилусе до сада су изнета различита мишљења (Grabar I. 1930: 41; Lasareff 1938: 36–42; Миљковић-Пепек 1958: 25–26; Grabar 1975: 26, н. 8, 27–28; Grabar 1977: 177–178; Татић-Ђурић 1976: 259–267; Hadermann-Misguich 1983: 10, 12; Baltoyianni 2000: 149–152). Нежне Богородице формиране су као тип током средњовизантијског периода (Thierry 1979: 59–70; Бабић 1985: 264–274; Angelidi – Paramastorakis 2005: 212–215), иако се формални прототип за представу детета које грли мајку може наћи у античкој и ранохришћанској уметности (Grabar 1975: 26, н. 8, 27–28). Сматра се да је икона ове иконографије поштована као чудотворна крајем 10. века у Цариграду, о чему сведоче оновремени писани извори и нешто касније представе (Angelidi – Paramastorakis 2005: 214–215). Једна од најславнијих икона сачуваних до наших дана, такође чудотворна, Богородица Владимирска, припада управо типу умилителних Богородица (Богоматерь Владимирская 1995; Angelidi – Paramastorakis 2005: 214–215). Средњовековни примери сведоче да су уз ову иконографију могли бити исписани различити епитети (Бабић 1985: 264–274). Иконе нежних Богородица постале

3 Датовање ове иконе у позни 15. век чини се можда преурањеним. Такође, Baltoyianni 1994: 106, наводи још једну икону истог иконографског типа, продату на аукцији куће Sotheby, али литература о овом делу нам је била недоступна. Наведеним делима списак икона на којима је представљена поменути иконографија није исцрпљен, уп. Baltoyianni 1994: 131–132.

су посебно популаране у критским радионицама, где су обogaћиване увођењем разноврсних мотива.⁴

Тражећи смисао представа Богородица са Христом где је с једне стране, у загрљају мајке и детета исказана нежност, а с друге, у Богородичином погледу сета и патња, истраживачи су успоставили јасну везу између умилителних Богородица и страдања Христовог. Контраст између Христовог рођења и смрти, радости и бола, разрађен у текстовима који су укључивани у литургију на Страсну седмицу почев од 10–11. века, нашао је можда најдирљивији ликовни израз у представи Гликофилусе (Татић-Ђурић 1976: 259–267; Thierry 1979: 67; Belting 1980–81: 8–9; Maguire 1981: 102–103; Belting 1986: 127–131; Baltoyanni 1994; Baltoyanni 2000: 149–152; Vassilaki – Tsironis 2000: 453–463).

Догматски елементи везани за будуће страдање на представама Христа-детета могу се пратити у иконографији од постиконкластичког доба, инспирисани нешто старијом литературом (Baltoyanni 1994: 107). Међу такве мотиве спада загрљај Богородице и Христа, чиме се алудира на Христову људску природу. Антитеза Богородице која грли мртвог сина и њено присећање како га је грлила као несташно дете, саставни су део литургије која се служи на Страсну седмицу. У ликовној уметности интензиван приљубљеним образима Богородице и Христа, овај гест преточен је у сцене страдања попут Скидања са крста и Оплакивања Христовог, али и представе Гликофилусе, а у смислу илустровања догме о инкарнацији чија је најснажнија потврда управо страдање Христово (Maguire 1977: 161–166, 173; Belting 1980–81: 8–9; Maguire 1981: 96–108; Vassilaki – Tsironis 2000: 453–455). На сличан начин схваћене су Христове подигнуте руке, при чему често једном хвата мајчин мафорион, сликане од најранијих представа Гликофилусе (Thierry 1979: figs. 2, 4, 6, 13, 15). Ови мотиви заједнички су сценама из детињства Христовог, које су византијски богослови прогумачили као почетак страдања инкарнираног Логоса, као што су Бекство у Египат и Покољ витлејемске деце, и представама старозаветних префигурација страдања међу којима је Жртва Аврамова (Baltoyanni 1994: 107–109). У критским радионицама централни део представе издвојен је у посебан иконографски тип назван Богородица Кардиотиса, семантички тесно повезан са Богородицом Страсном, али се неки мотиви, попут хватања за огртач мајке, као метафора будућег страдања, сликају на различитим варијантама Гликофилусе (Baltoyanni 1994: 105–112).

4 Такође често је сликана у руској уметности и на Западу, али то није тема овог рада.



Сл. 2: Богородица Гликофилуса,
бивша збирка Лихачев, Ермитаж
(преузето из: Baltoyanni 1994: Pl. III.10)



Сл. 3: Богородица Гликофилуса,
Црквени музеј, Коилани, Кипар
(преузето из: Sophocleous 1994: Fig. 29)

Окренута нога Христова тако да се види голо стопало са кога спада сандалица представља стандардни елемент на представи Богородице Страсне у поствизантијској уметности. Овај мотив повезан је са будућим страдањем Христовим на две фреске у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери из 1192. Ради се о представама Сретења, теме блиско повезане са жртвом Христовом, и Богородице са Христом коме анђели приносе *instrumenta martirii*, чиме је јасна алузија на будуће страдање Младенца, истовремено и најстарије представе Богородице Страсне (Maguire 1980–81, 261–269, pl. 11; Tatić-Đurić 1981: 293; Baltoyanni 1993–94: 53–58; Baltoyanni 1994: 82, 132–134; Татић-Ђурић 2000: 155, сл. 5; Baltoyanni 2000: 151). Почев од ових представа прекрштене ноге детета, са окренутим стопалом, постаће симбол будуће жртве оваплоћеног Сина Божијег, а откривени табан и издајства Јудиног, догађаја евоцираног током службе на Велики четвртак (Baltoyanni 1994: 132–133; Сидоренко 1996: 321–329). У складу са овим је и тумачење сандалице која спада као симбола телесне смрти Христове (Baltoyanni 1994: 133–134).

Мотив прекрштених ногу детета, познат са античких надгробних споменика, повезан је и са представама старозаветних префигурација Христовог страдања (Grabar 1968: 8, 141, ills. 2, 22, 27; Мпалτογιαννη 1991–92: 230–232; Baltoyanni 1994: 80–81; Baltoyanni



Сл. 4: Богородица Гликофилуса,
манастир Калограион, Каламата, Крит
(преузето из: Baltoyianni 1994: Pl. 7)



Сл. 5: Богородица Гликофилуса,
манастир Гувернетшо, Крит
(преузето из: Baltoyianni 1994: Pl. 8)

2000: 151). Такође је типичан за још једну тему, Христа Недремано око. Представа Анапесона, потпуно формирана око 1300. под утицајем литургијских текстова, настала као ликовни израз црквеног учења о смрти и васкрсењу инкарнираног Сина Божијег (Μπαλτογιάννη 1991–92: 219–238; Baltoyianni 1994: 79–85; Todić 1994: 134–165), семантички је повезана са Гликофилусом представљеном на прашкој икони у погледу још једног мотива. Ради се о особеном широком појасу са две вертикалне траке које се спуштају низ рамена детета. Сличан појас носи цар и пророк Давид када се слика као дечак, чиме се указује на везу Христа као Анапесона и његовог царског претка, успостављену у литерарним изворима (Μπαλτογιάννη 1991–92: 235–236; Baltoyianni 1994: 82–83). Изнета су и другачија тумачења. Појас и траке на представи Анапесона, као симболи св. Тројице, везани су преко беле хаљинице детета која представља синдон, платно у које је увијено тело Христово пре полагања у гроб (Todić 1994: 154–155). Такође, по мишљењу Лидова, оваквом одећом указује се и на Христа-архијереја који освећује храм (Walter 1982: 194; Лидов 1986: 5–19). Посебно је значајно да мали Христ у Срећењу, теми коју литургијски текстови повезују са Христовом жртвом често носи управо овакав појас (Maguire 1980–1981: 267–269; Mouriki 1987: 405–406; Weyl Carr 1993–94: 242–

247; Μπαλτογιαννη 1991–1992: 234; Baltoyianni 1993–1994: 53–58; Baltoyianni 1994: 19–20).

У овом смислу може се разумети и испис који Христ држи у руци на икони из Прага. Текст говори о Месији, Помазаном, наговештеном од стране старозаветних пророка. Узевши име Христос (Мт 27, 12), Исус је приписао себи Исаијино пророчанство чији је почетак управо исписан на свитку на овој икони (Ис 61,1): Дух је Господа Бога на мени, јер ме Господ помаза (да јављам добре гласе кроткима). Обред помазања у јеврејској традицији био је резервисан за свештенике и краљеве, отуда је свитак са овим текстом типичан за представу малог Христа као цара и првосвештеника, оличени у иконографији тзв. Богородице Утешитељке или *Madre della Consolazione*. На овој представи, потпуно развијеној у критској школи, мали Христ, обучен у тунику која раскошним везом подсећа на хаљинице какве носи на неким представама Сретења, тесно је повезан са ликовном представом и значењем Христа-Мелисмаса у тренутку доношења у храм, а у смислу будуће жртве и смрти на крсту (Baltoyianni 1994: 273–280).

Текст који држи Христ на икони из Прага чита се на вечерњу на Велику Суботу, док је епитафиос у наосу цркве (Мирковић 1961, 169–170; Еванђеља Страдања 1964: 103, 105). Вечерња служба на Велику суботу је навечерје Ускрса, највећег хришћанског празника. Служба на Велику суботу подсећа на погреб Исуса Христа и на силазак у Ад, а епитафиос у средини цркве симболизује Христов телесни боравак у гробу, али најављује и будуће васкрсење, дакле на испуњење обе природе оваплоћеног Логоса. Већ су први црквени оци помазање Христово као краља и свештеника довели у везу са његовим будућим страдањем (Baltoyianni 1994: 277–278). У том смислу, текст на свитку, као и цео низ иконографских мотива на Гликофилуси из Прага – приљубљени образи, гест детета, прекрштене ноге, сандалица која спада откривајући табан и одећа Христова, повезују ову иконографију у семантичком смислу са Богородицом Страсном, а у догматском указују на месијанску улогу оваплоћеног Логоса. Ова веза је визуелно можда најексплицитнија на икони из Ермитажа на којој анђели приносе *instrumenta martirii* малом Христу (Лихачев 1906–08: т. 70), а која се од поменутих прашке иконе разликује по недостатку свитка.

Представе анђела уз Богородицу са дететом присутне су већ на најстаријим иконама 6–7. века. У многим литургијским текстовима Богородица је опевана као светија од анђела, краљица небеска. На тај начин, заправо, арханђели потврђују светост Богородичину

и божанску хипостас Христа, клањајући им се, у знак поштовања, покривених руку (Ştefănescu 1936: 446).

По мишљењу Балтојани, формални прототип за цео низ представа Богородице Гликофилусе који се понављају у уметности критске школе, међу којима је и иконографија какву видимо на икони из Прага, била је фреска са представом Богородице са малим Христом у параклису манастира Хора у Цариграду, и сама суштински повезана са будућим страдањем Христовим (Baltoyianni 1994: 106–107, 131–134, 138). Прелаз ка иконографији иконе из Прага представља икона тзв. Богородице Снежне из прве половине 15. века, сачувана у истоименој цркви на Накосу. Она се од поменутог иконографског типа разликује по томе што мали Христ и десном руком грли мајку (Baltoyianni 1994: 131, 136–137, pl. 60). Из ових представа развиће се низ Гликофолуса у критским атељеима било да је Христ представљен с леђа или са стране, уз варирање осталих мотива (Baltoyianni 1994: 131–135). Међутим, потпуно формиран тип као на икони из Прага сачуван је на кипарској икони из 14. века која се чува у Црквеном музеју у Коилани (Sophocleous 1994: fig. 29, сл. 3). Већина елемената, изузев свитка и мотива сандалице која спада већ је насликана на овој икони, иако Богородица држи малог Христа тачно испред себе, а не на страни.⁵ Сва је прилика да је тип Гликофилусе каква је насликана на икони из Прага у основним цртама формиран током средњег века, сигурно у позновизантијском периоду, а можда и нешто раније, када се умножавају различити типови Богородице са разиграним дететом.

У погледу стилске обраде, икона из Прага се одликује великом финоћом израде. Колористички успели контраст Богородичиног тамноплавог мафориона, сликаног тонално, крупним потезима, и ружичастог кекрифалоса и мителе упућује на западне, тачније венецијанске узорне (Baltoyianni 1994: 86). Христова одећа, тамнозелени хитон обухваћен појасом са тракама оранж боје, што такође није честа појава у православном иконопису, и светло окер химатион, богато су шрафирани златом.

У физиономским карактеристикама евидентно је подражавање модела из последње фазе развоја византијског сликарства. Класицистичкој лепоти Богородичиног лица доприносе бадемасте очи, истакнутих зеница са дискретним белим акцентима, мало асиме-

⁵ Још једна кипарска икона показује најважније одлике ове иконографије, <http://www.savingantiquities.org/feature-Cyprusicons.php>, али будући да је вероватно пресликана у 16. веку преко слоја из 13. века и у великој мери оштећена, тешко је донети поузданији суд о њој.

трично постваљене. Њене наглашено оборене обрве и углови усана уобичајени су у византијском сликарству при представи туге (Maguire 1977: 169–170). Христова пуначка дечја фигура, облик удова, масивне главе и коврцаве косе са пар праменова на челу, открива да је узор нађен у најлепшим представама из доба ренесансе Палеолога, тачније из 14. века. Овај тип Богородице и детета прихваћен је већ на почетку развоја критске школе, у атељеима Ангелоса и Рицоса.

Што се тиче начина сликања инкарната, уметник је користио маслинасто зелену боју за подсликавање, истовремено се служећи њом као сенком која заузима широке површине лица, нагло прелазећи ка светлијем тону. Лица су моделована деликатно, завршним потезима црвеном бојом, веома дискретним, и акцентима светла, наглашеним белим потезима који прате правац моделације. Подједнако минуциозно су сликане и фигуре арханђела у угловима, у ружичастим огртачима.

Икона из бивше збирке Кондаков је до сада датована од друге половине 15. века до година око 1600. Иконографски и стилски показује велику сродност са две поменуте представе Гликофилусе из Ермитажа настале у 15., односно касном 15. веку, рад два иконописца (Лихачев 1906–08: т. 66, 68, сл. 2). Њима су у уметничкој обради блиске две Гликофилусе нешто другачије иконографије из манастира Калограион у Каламати и Гувернето на Криту, из 15. или друге половине 15. века, такође радови различитих уметника (Baltoyianni 1994: 25–27, pls. 7 - 8, сл. 4 и 5). Овој скупини могу се прикључити и две иконе Богородице Гликофилусе из новосадске Успенске цркве, једна већ поменута, датована у 17. век и икона нешто другачијег типа, смештена у 16. век (Момировић 1972: 66–67, сл. 2 и 3), као и иконе вариране иконографије из збирке Петсопулос из 15. века (Angiolini-Martinelli 1993: Fig. 19), и из Равене датоване у 16. век (Angiolini-Martinelli 1993: Fig. 15). По готово идентичном начину пунцовања и сличном сликарском поступку, укључујући и детаље као што су мотив у облику чешља на Богородичином рукаву, посебно су блиска дела из манастира Гувернето и Калограион, Ермитажа и Прага. Због схематичније обраде како тканине тако и лица, икону из Прага треба датовати као последњу у низу, тачније у 16. век, и то највероватније у прву половину века. Непознати уметник, без сумње талентован, радио је у традицији великих мајстора и оснивача критске школе.

- Grabar 1975 : A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse*, Zograf 6, 25–30.
- Grabar 1968: A. Grabar, *Christian Iconography. A study of its Origin*, London.
- Hadermann-Misguich 1983: L. Hadermann-Misguich, *Pèlagonitissa et Kardiotissa: Variantes extrêmes du type Vierge de tendresse*, Byz LIII /1, 9–16.
- Hlaváčková 1996: J. H. Hlaváčková, *Proměna řecké ikony Bohorodičky typu Glikofilúsa ruské sbírce*, Technologia artis 4, 39–40.
- Lasareff 1938: V. Lasareff, *Studies in the iconography of the Virgin*, The Art Bulletin XX/1, 26–65.
- Лидов 1986: А. М. Лидов, Образ „Христѡ-архиеереја“ в иконографическој програму Софиѡ Охридској, Zograf 17, 5–20.
- Лихачев 1906–08: Н. П. Лихачевъ, *Материалы для истѡрии русскаго иконописания*, I-II, С-Петербург.
- Maguire 1977: H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31, 125–174.
- Maguire 1980–81: H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34–35, 261–269.
- Maguire 1981: H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*.
- Мајендорф 1985: Ц. Мајендорф, *Византијско боџословље*, Крагујевац.
- Миљковић-Пепек 1958: П. Миљковић-Пепек, *Умилителниѡ моѡиви во византијскаѡа уметности на Балканѡи и проблемѡи на Боџородица Пелаџонийуса*, Зборник издања на Археолошкиот музеј II, 1–30.
- Мирковић 1961: Л. Мирковић, *Хеорѡологија*, Београд.
- Момировић 1972: П. Момировић, *Две иѡалокритѡске иконе Усѡенске цркве у Новом Сагу*, Зѡграф 4, 63–67.
- Mouriki 1987: D. Mouriki, *A thirteenth-Century Icons with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens*, DOP 41, 403–414.
- Myslivec 1999: J. Myslivec, *Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institut in Prague*, (prepared for publication by J. H. Hlaváčková), Prague.
- ODB: *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, New York 1991.
- Ракић 1998: С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16 - 19. вијек)*, Београд.
- Сидоренко 1996: Г. Сидоренко, „Пяѡа Сѡаситѡеля.“ *Об иконографической особенностѡи некоиѡрых чудотворных икон*, Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, (сост.) А. Лидов, Москва, 321–335.
- Skrobucha 1971: H. Skrobucha, *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, Pargue.
- Sophocleous 1994: S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Nicosia.
- Staré evropské umění 1988: *Staré evropské umění. Šternberský palác. Sbírky Národní galerie v Praze. Katalog stálé expozice*, Praha.
- Ștefănescu 1936: J. D. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles.
- Татић-Ђурић 1972: М. Татић-Ђурић, *Враѡа слова. Ка лику и значењу Влахернийуса*, ЗЛУ 8 (1972) 63–85 (= Студије о Боџородици, Београд 2007, 101–124).

atić-Đurić 1976: M. Tatić-Đurić, *Eleousa: A la recherche du type iconographique*, JÖB 25 (1976) 259–267 (= Студије о Богородици, Београд 2007, 133–144).

Tatić-Đurić 1981: M. Tatić-Đurić, *Iconographie de la Vierge de la Passion: Génèse du Dogme et des Symboles*, De Cultu Mariano Saeculis XII-XV. Acta Congressus Mariologici-Mariani, 6, Romae 1981, 135–168 (= Студије о Богородици, Београд 2007, 275–298).

Татић-Ђурић 1985: М. Татић-Ђурић, *Bogorodica Vladimirska*, ЗЛУ 21, 29–50 (= Студије о Богородици, Београд 2007, 323–342).

Татић-Ђурић 2000: М. Татић-Ђурић, *Богородица Старсна у Жичи*, Зборник радова Манастир Жича, Краљево (= Студије о Богородици, Београд 2007, 607–622).

Thierry 1979: N. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macedonienne*, Zoграф 10, 59–70.

Тодић 1994: В. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion LXIV/1 (1994), 134–165.

Vassilaki – Tsironis 2000: M. Vassilaki – H. Tsironis, *Representations of the Virgin and their Association with the Passion of Christ*, Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art (ed. Maria Vassilaki), Athens, 453–463.

Výstava ruské ikony 1932: Výstava ruské ikony v Praze (J. Myslivec), Praha.

Walter 1982: Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London.

Weyl Carr 1993–94: A. Weyl Carr, *The Presentation of an icon at Mount Sinai*, DHAЕ 17, 239–248.

Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu 1995: Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu. Ikony, koptské textilie, (ed.) H. J. Hlaváčková, Praha.

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4999985

<http://www.savingantiquities.org/feature-Cyprusicons.php>

Sanja Pajić

ICON WITH THE VIRGIN GLYKOPHILOUSA FROM THE FORMER KONDAKOV COLLECTION

Summary

Among the works of art from the former Kondakov collection, now the property of the Academy of Sciences of the Czech Republic, a well-preserved Cretan icon of the Virgin Glykophilousa (inv. n. VO 304, former inv. n. DO 3390, **pl. 1**) distinguishes itself by its artistic quality. It has been dated differently in the scientific literature published to date, from the second half/end of 15. century to the end of 16. century.

Among widely varied depictions of Glykophilousa in Cretan icon-painting, the type represented in the Prague icon has rarely been painted. A series of iconographic motives in this icon – the embrace, gesture of Christ, crossed legs, sandal which comes off revealing the child's sole, Christ's clothes and text on the scroll – link it semantically with the Virgin of the Passion, and dogmatically they point towards the messianic role of the embodied Logos.

According to Baltoyanni, the formal prototype for the entire series of the depiction of Glykophilousa in Cretan art school, which includes the iconography that can be seen in the icon from Prague, was a fresco depicting the Virgin with Christ in the parekklesion of the Chora monastery in Constantinople, as one that is also semantically related to the passion of Christ; the next stage represents the icon of Our Lady of the Snows from the first half of 15. century, preserved in the church of the same name on Naxos, which differs from the iconographic type preserved in the Prague icon by the image of little Christ embracing his mother with his right hand as well. However, a fully formed type, as the one in the icon from Prague, only without a scroll in the hand of the Child, is represented in a Cypriot icon from 14. century which is held in the Ecclesiastical Museum in Koilani (pl. 3). It is most likely that the type of Glykophilousa painted on the icon from Prague was formed in its primary contours during the Middle Ages, certainly in the late Byzantine period, perhaps even a little sooner, when different types of Glykophilousa and Virgin with the playful Child proliferated. Due to its stylistic features, including the manner of punched decoration, the icon of Virgin Glykophilousa from Prague can be dated to the beginning of the 16. century (pls. 2, 4–5).

Прихваћено за штампу фебруара 2010.