

**ВИЗУЕЛНЕ ПРЕДСТАВЕ СВЕТОГ КОНСТАНТИНА И
ЈЕЛЕНЕ У БАРОКНОЈ ПОБОЖНОСТИ КАРЛОВАЧКЕ
МИТРОПОЛИЈЕ***

Поштовање светих Константина и Јелене, популарне теме ранохришћанске и византијске уметности, могуће је пратити у српској религиозној визуелној култури већ од средњег века. У то време уобличава се тип фронтално постављених фигура цара и његове мајке, који између себе држе крст Христовог страдања. Овако компонована представа постала је саставни део сликаних програма у црквама византијског културног круга и среће се у живопису сачуваних храмова током 10. века, често постављена на западном зиду, а од 11. столећа почиње да се појављује и у припрагама.¹ У српској средини, у храмовима подизаним и осликаваним током 14. столећа, обично је смештена на западном зиду наоса, веома ретко у нартексу. У источнохришћанском свету приликом тумачења ове сцене примећено је да су свети Константин и Јелена “приказани као учесници низа велике заједнице светитеља, при чему су посебно наглашени примери у којима су се нашли у нарочитом односу према портретима владара, а понекад се у њима препознаје и апотропејско значење.”²

* Истраживања која су била неопходна за настанак овог рада објављена су средствима са пројеката Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (*Представа идентита у уметности: вербално-визуелна култура новог века* [177001]) и Матице српске (*Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији*).

¹ Представа Константина и Јелене са часним крстом често је од IX века приказивана на богослужбеним предметима, посебно на реликвијарима часног крста и у сликарству цркава. в.: N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantin and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (ΔΧΑΕ) περ. Δ, том. ΙΗ, Athens 1995, 169-188. О најстаријим очуваним представама Константина и Јелена са часним крстом у монументалном живопису. в.: Ch. Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint. With Accocitated Studies*, Leiden 2006, 47-52.

² Т. Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена у зидном сликарству у земљама Лазаревића и Бранковића (1371-1459)*, Ниш и Византија, Зборник радова XII, Ниш 2014, 361-378.



Fig. 1 Saint Constantine and Helen, wall painting of the north choir in naos of Monastery Bođani, Hristofor Džefarović, 1737.

Сл. 1 Свети Константин и Јелена, живопис северне певнице наоса манастира Бођана, Христофор Џефаровић, 1737.

Свети Константин, оснивач Цариграда, утемељивач хришћанског Римског царства на Истоку, родоначелник византијских царева, популарни архетип василевса, коме су додељене свете инсигније, крст од руке Господње и мач из руке анђеоске, знаци богодаровне власти, сматран је универзалним, идеалним, хришћанским владарем, *imitator Christi*, посредником између неба и хришћанске екумене, отелотворењем божанских врлина.³

Основна композициона структура визуелног топоса светих Константина и Јелене са часним крстом остала је у православној и католичкој уметности скоро неизмењена. Склоп композиција зависио је од идеја које су се желеле саопштити.

Уметност је увек била важан инструмент власти, а уметничка дела имала су значење визуелне објаве одређених политичких ставова. Пре него што приступимо анализи представа светих Константина и Јелене, мислимо да је неопходно да се бар на кратко осврнемо на историјски контекст који је одредио ликовна својства и ових дела о којима ћемо говорити и на историјске и друштвене оквире у којима су настали.

Основу верско-политичког програма Карловачке митрополије, преузетог од Пећке патријаршије, а формулисаног четрдесетих година 18. века у придворном кругу патријарха Арсенија IV Шакабенте, чинило је прослављање националних светитеља куће Немањића, творца српске

³ О Константину “равноапостолном”, Константину као свецу, опису прве сахране неког хришћанског владара приликом које је наметнута мисао о новом церемонијалу и новом односу између цара и смрти, између царске институције и хришћанства в.: Ж. Дагрон, *Цар и првосвештеник. Студија о византијском “цезаропатизму”* Београд 2001, 151-175; С.М. Odahl, *Constantine and the Christian Empire*, London-New York 2004; Т. В. Barnes, *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Blackwell Publishing, Oxford 2014.

државности и аутокефалности. У такав програм да би се истакао верски и политички континуитет Пећке патријаршије и Карловачке митрополије, укључени су и прекосовски светитељи, сремски деспоти Бранковићи, Стефан Штиљановић и архиепископ Арсеније.⁴ У пропагандним програмима Карловачке митрополије култови националних светитеља одражавају и носе потребе једне епохе и имају значење одређене политичке тежње проистекле из практичног тумачења српске историје, тумачења у оквиру барокног историзма, заснованог на црквеној историји ученог римског кардинала, теолога и историчара Тезара Баронијуса и у оквиру идеја и традиције коју је неговала Пећка патријаршија.⁵

Идеја о укључивању националних светитеља у хијерархију небеског царства, чиме је потврђиван легитимитет новонасталих државних и црквених институција, присутна је код Срба још у средњовековној култури и однегована на искуствима старе византијске духовности, у оквирима византијске империјалне идеологије која је истицала универзалност небеског и земаљског царства.⁶ Али док су у средњовековним програмима култови националних светитеља тумачени “у оквирима општег небеског устројства, с циљем да се новоформирана држава и црква укључе у општеважећи поредак православног хришћанског света, у барокним идеолошким програмима Карловачке митрополије национални култови се издвајају у самосвојни небески пантеон и стављају у службу одбране верског и националног интегритета”.⁷

Моменти значајни за живот Константина истицани су у временима када су слични догађаји у стварности српског друштва омогућавали и захтевали да се Константинов *exemplum* уклопи у тенденциозно тумачење актуелног догађаја.

Присуство теме са њеним специфичностима уочено је доста рано и у барокном верском програму потоње Карловачке митрополије. Током прве половине 18. столећа ови опште поштовани хришћански светитељи јављају се у живопису северне певнице наоса манастира Бођана, поред светог Јована Владимира, светог Милутина, светог Уроша, светог Стефана Штиљановића, светог Евстатија и свете Мине где се по први пут доводе у везу са српским светитељима. Смисао претходних приказа, рецимо у

⁴ Ј. Радовановић, *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића*, ЗЛУМС 7, Нови Сад 1971, 295-313; М. Костић, *Стефан Штиљановић (Историографско-хагиографска студија)*, Глас СКА, СХ, Београд 1923, 54-100.

⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 371-373.

⁶ Д. Поповић, *Под окриљем светости: култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 7-9; О коначном успостављању „сабора српских светих“ коме се приступило у другој деценији 14. столећа. В.: С. Марјановић-Душанић, *Свети краљ. Култ Стефана Дечанског*, Београд 2007, 159-170; О барокном националном небеском пантеону *Serbia sancta* и његовом земаљском еквиваленту *Serbia sacra* и значају који су имали у верско политичком програму Карловачке митрополије: М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско - политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, Зборник радова, Београд 1998, 387-431.

⁷ М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско - политичком програму Карловачке митрополије*, 389.



Fig. 2 Saint Constantine and Helen, wall painting of the exonarthex of Krušedol Monastery, Jov Vasilijević, 1750.

Сл. 2 Свети Константин и Јелена, зидно сликарство приправе манастира Крушедола, Јов Василијевић, 1750.

Драчи и Вараћевшници није био једнак бођанском, они су били лишени непосредног политичког садржаја. Био је то одраз новог значења теме у богослужењу и црквеним мистеријама. Ту промену тумачења неопходно је сагледати у ширим верско-политичким оквирима. У манастиру Вараћевшници двоје светих су приказани на западном зиду наоса уз светог Артемија, светог Николу и Христа Анђела великог света. У манастиру Драчи заједнички портрет светих Константина и Јелене са крстом који се налази између њих представљен је, такође, на западном зиду наоса заједно са светим Јефtimiјем, светим Симеоном Немањом, светим Савом и светом Екатарином.

Византијско по својим иконографским особеностима сликарство влашких уметника у Драчи и Вараћевшници избором, распоредом композиција и појединачних фигура, у вековима окупације поновило је унутрашњост српских средњовековних храмова. Такав поступак одговарао је намерама патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте да обновом српске средњовековне културе у условима губљења политичке самосталности ојача и очува духовни и верски идентитет и самосталност српског народа.

Осликавање зидова у цркви манастира Бођана у Бачкој,⁸ задужбини Михајла Темишварлије и његове супруге Деспине из 1722. године, одговоран и замашан посао, поверен је Христофору Цефаровићу 1737, чија је комплексна уметност слободом својих облика и новом садржином изазвала сложене и богате промене у развоју монументалног сликарства код Срба. Цефаровићева делатност симболично је обележила сусрет старог духа са новим схватањима. Представљајући идејна начела својих

⁸ Л. Мирковић, *Манастир Бођани*, Београд 1952; П. Момировић, *Манастир Бођани*, Бођани 1980.

наручилаца манастирског братства и бачког епископа Висариона Павловића у центар свог интересовања Цефаровић је ставио оне теме које су својим морализаторским садржајем поучно деловале на тадашњег посматрача.⁹

Следећи визуелни пример светих Константина и Јелене појављује се у зидном сликарству приправе манастира Крушедола, насталом 1750. године. У манастиру Крушедолу, задужбини архиепископа Максима Бранковића, чије подизање почетком 16. века¹⁰ у култном значењу има посебну улогу одређену сложеним верско политичким разлозима и историјским околностима, почивале су мошти Бранковића, припадника последње српске породице која је поседовала владарски легитимитет.¹¹

Фунерална структура и смрт патријарха Арсенија IV, утицали су на програм новог зидног сликарства крушедолске приправе.¹² Тематски репертоар старог живописа након два столећа постао је поново актуелан оснивањем Карловачке митрополије и полазиште приликом настанка сликарства 1750, али у знатној мери измењен и прилагођен новим барокним схватањима. Предводник сликарске дружине која је новим живописом прекрила зидне површине у припрати био је Јов Василијевић.¹³

Тематски репертоар чине три, међусобно повезане, целине. Сцене живописа у горњим зонама посвећене су Богородици и Христовом

⁹ Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века*, ЗЛУМС 1, Нови Сад 1965, 225-235; Иста, *Бођани и Библија Пискатора*, Зборник Филозофског факултета IX-1, Београд 1967, 279-294; Иста, *Бођани и Библија Јохана Урлиха Крауса*, ЗЛУМС 6, Нови Сад 1970, 73-85.

¹⁰ О хронологији подизања крушедолске цркве која је различито одређивана. В.: Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, Нови Сад 1939, 326; М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини пре велике сеобе*, Војводина I, 444; Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 113-131. Најрелевантније публикације о ктитору, мотивима и времену подизања Крушедола. В.: М. Тимотијевић, *Сремски десноти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола*, ЗЛУМС 27-28, Нови Сад 1991-1992, 127-149; Исти, *Манастир Крушедол*, том I и том II, Београд 2008.

¹¹ Д. Руварац, *Манастир Крушедол с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, Сремски Карловци 1918; Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, 362; О историји породице Бранковић В.: М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1999.

¹² Патријарх је умро у Карловцима 7. јануара 1748. Након дуготрајног фунералног спектакла његово тело је свечано пренесено у Крушедол и положено у гробницу владике Максима. Пре њега у Крушедолу су били сахрањени београдско-сремски митрополит хаџи Иларион, затим пећки патријарх Арсеније III Чарнојевић, његов наследник Исаија Ђаковић и карловачки митрополит Викентије Поповић. Последњи који је погребен у гробници владике Максима био је митрополит Јован Георгијевић који је умро 12. маја 1773. У Крушедол су накнадно доспели земни остаци београдско-карловачког митрополита Мојсеја Петровића, који је преминуо у Београду 27. јула 1730. и свечано сахрањен у Саборној цркви, где му је тело почивало до 1739. када га, пред поновни пад Београда под Турке, у Крушедол преноси његов некадашњи егзарх и потоњи митрополит Павле Ненадовић. Током 19. столећа једини архијереј сахрањен у крушедолској припрати био је београдски митрополит Петар Јовановић. В.: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, том II, 121-130.

¹³ О сликарству приправе манастира Крушедола. В.: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, том I, 263-289.

оваплоћењу, јеванђеоске композиције доминирају средњим делом и као морално дидактични примери везани су за стојеће фигуре најнижег појаса, где је, инспирисана Цефаревићевом *Стематографијом*, којом је визуелно представљен барокно-верски политички програм Карловачке митрополије, насликана галерија српских светитеља. Првом зоном стојећих фигура исказане су полазне програмске поставке живописа. Поворка је замишљена као двоструки низ започет на источном зиду. Богородица и Исус Христос насликани су поред отвора који води из припрате у наос. Богородица је постављена лево од пролаза, поред ње је свети Максим архиепископ српски, десно је Исус Христос поред кога је свети Сава први српски архиепископ, сви насликани као хијератичне иконичне преставе. На јужном зиду низ се наставља ликом светог Симеона Мироточивог приказаног као великосхимник, поред њега је Стефан Првовенчани, такође у одећи великосхимника, иза је свети Владислав, краљ и самодржац српски у владарском оранту. Након прозорског отвора низ владара дома Немањића наставља се ликовима светог Милутина краља српског и светог Стефана Дечанског, а затим се поново под утицајем *Стематографије* јавља краљ Милутин насловљен као “свети Милутин мироточец иже в Софији.” Иза краља Милутина је Стефан Рапави. Краљ Урош I се у старим српским родословима и животописима помиње као “храпави краљ,” што би се програмски потпуно уклапало у представе Немањића насликане на јужном зиду припрате.¹⁴

Поворка на северном зиду наставља се члановима породице владике Максима, представљеног на источном: преподобна мати Ангелина, поред ње, њен син, свети Јован деспот, и свети Стефан деспот њен супруг. Након прозорског отвора низ се наставља портретом цара Уроша чије су мошти почивале у манастиру Јаску, затим следе кнез српски свети Лазар чије су мошти чуване у манастиру Врднику, и реално је претпоставити с обзиром да је сачуван само први део натписа *Свети Стефан* да након двојице светитеља цара Уроша и кнеза Лазара чије су мошти чуване у фрушкогорским манастирима следи лик светог Стефана Штиљановића чије су мошти почивале у Шишатовцу. На крају је свети Јован Владимир мироточац.¹⁵ Лево од улазних врата насликан је арханђео Михаило, поред њега су свети Константин и Јелена са часним крстом. Повезивање Константина Великог са српским владарима представља одраз, који ни у бароку није изгубио занимљивост и важност, општеприхваћене идеологије династичких пропагандних програма актуелних и негованих широм Европе.¹⁶

¹⁴ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, том I, Београд 2008, 278, фус нота 51 где аутор истиче да се са извесном опрезношћу овај лик може идентификовати као сремски деспот Стефан Бранковић, отац владике Максима. Деспот Стефан Бранковић је и у *Стематографији*, која је послужила као главни узор Јову Василијевичу, насловљен као Стефан Рапави.

¹⁵ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, том I, 277-279.

¹⁶ Matsche, F., *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des «Kaiserstils»*, I, Beiträge zur Kunstgeschichte, Berlin-New York 1981, 127-142; Н. Trevor Roper, *Princes and Artists: Patronage and Ideology at for*

Као веома поштовани светитељи портрети ових првих хришћанских владара Римске империје укључени су у прву зону стојећих фигура у којој је представљена галерија српских светитеља, владара и архијереја. Тим поступком изражена је идеја верскополитичког интегритета и континуитета Карловачке митрополије, жеља да се истакне генеалошки континуитет свете лозе Немањића. У Београдском родослову са почетка 15. столећа први пут се Немањићи повезују са утемељивачем хришћанског Римског царства на Истоку, родоначелником византијских царева, Константином и од тада српска црква је настојала да овим аргументом истакне светост Немањичке династије не само преко литературе већ и путем уметности.¹⁷

У српским летописима ширена је легенда да је Константинова сестра Констанца била удата за “српског цара Ликија” или је генеалогичка Немањића започињала Стефаном Немањом “од рода цара Константина”. Легенда је ширена у 18. веку преко *Хроника* грофа Георгија Бранковића,¹⁸ *Троношког родослова*,¹⁹ уџбеника историје првих карловачких Покровобогородичиних школа и у првој српској штампаној историји *Кратко введеније в историју происхожденија славено-србског народа*, Павла Јулинца.²⁰ Ова идеја, као аргумент за потврђивање светости и старости лозе, преузета из византијских хилијастичких програма Лава Мудрог, присутна је у пропагандним програмима обновљене Пећке патријаршије, па и раније, одакле је пренесена и у пропагандне програме Карловачке митрополије. У стручној литератури је указано да је пророчанство Лава Мудрог послужило као идејни предлог за настанак низа портрета у старом српском сликарству.²¹ Пророчанство је поново штампано са новим коментарима и током 16. и 17. столећа имало је значајну улогу у оквирима хабзбуршке противтурске пропаганде.²²

Одбир тематског репертоара био је подређен тежњи да се сликарством укаже на идеју о Крушедолу као древном митрополијском средишту владике Максима, на чијем трону под заштитом Богородице стољују карловачки митрополити, српски етнарси у Хабзбуршкој

Habsburg Courts 1517-1633, London 1976, 11-45.

¹⁷ V.J. Djurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu*, I Kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti Jugoslavije, Ohrid 1976, 54.

¹⁸ Н. Радојчић, *О Хроникама грофа Ђорђа Бранковића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. VI, св. 1, Београд 1926, 39-45; М. Костић, *Десном Георгије II Бранковић*, Београд 2014, 84-86.

¹⁹ Н. Радојчић, *О Троношком родослову*, Српска Краљевска академија, књ. LXXXVI, Друштвени и историјски списи, књ. 37, Београд 1931, 12-13.

²⁰ П. Јулинац, *Кратко введеније в историју происхожденија славено-србског народа*, Венеција 1765, прештампано: Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, фототипска издања књ. 1, књигу приредио Мирослав Пантић Београд 1981, 48.

²¹ Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XII-XVI в.)*, Научни скуп Сава Немањић-Свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 335-340.

²² Тимотијевић, М., *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења XIX, Београд 1987, 117.



Fig. 3 Saint Constantine and Helen, wall painting on the arches supporting the roof, Grabovac Monastery, Andrej Šaltist, 1784.

Сл. 3 Свети Константин и Јелена, зидно сликарство на потрбушним луцима манастира Грабовац, Андреј Шалтист, 1784.

монархији. “Ланац одабраних светитеља подређен је идеји архијерејског, а не владарског континуитета и поред тога што су већина насликаних ликова владари.”²³

Следећи визуелни пример светих Константина и Јелене са часним крстом налази се у зидном живопису манастира Грабовац. Манастир Грабовац, у жупанији Толна, основали су 1587. монаси манастира Драговића у Далмацији. Фреско сликарство, остварено у барокноманиристичком духу дело је Андреје Шалтиста. Стојећи ликови светог Саве, првог српског архиепископа, светог кнеза Лазара, светог Стефана краља Дечанског, светог Арсенија епископа српског, насликани су на потрбушним луцима куполе поред медаљона пророка и апостола. Низу владара-светитеља и архијереја прикључени су и портрети првих хришћанских светитеља.²⁴

Током 18. века представе светих Константина и Јелене се дакле укључују у програм зидног сликарства, али се ипак најчешће појављују у оквиру циклуса целивајућих икона. Барокно сликарство православног света имало је посебно наглашено учење о иконама. Поштовање икона било је присутно и у барокној побожности западне цркве, али није утицало на развој сликарства које је, још од ренесансе, постало једна од слободних вештина, док је у културном кругу православног света тумачено у догматским оквирима.²⁵ Трансформација средњовековне иконе, која је сматрана симболом православља, у барокну представу била је сложен процес стварања новог поетског и религиозног система слике. На њихово уважавање у хијерархији манастирских драгоцености упућују и

²³ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, том I, 280.

²⁴ О симболици куполе: К. Lehman, *The Dome of heaven*, *Art Bulletin*, Vol. 27, No. 1 (Mart 1945), 1-27; А. Grabar, *le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au Vie siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age II*, Paris 1968, 41-48; К.Е. McVey, *The Domed Church as Microcosm. Literary Roots of an Architectural Symbol*, *DOP* 37 (1983), 91-121; Е. Baldwin Smith, *A Study in the History of Ideas*, Princeton, New Jersey 1978; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 33, 35, 61-62.

²⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 230-231.

инвентари у којима се оне пописују одмах након реликвија и реликвијара.²⁶ Целивајуће иконе су имале литургијску функцију у барокном црквеном ритуалу добијају репрезентативну форму. Оне су се у 16. и 17. столећу, када су чиниле део олтарских преграда, скидале за време служби и након завршетка враћале. У 18. веку, када иконостаси достижу развијену форму, целивајуће иконе се удвајају.²⁷

Наредни познати пример светог Константина и Јелене налазимо на Великом крсту од ружичастог мермера подигнутом трудом сенатора Стојше Спасојевића 1774. испред цркве великомученика Георгија у Темишвару. Он припада малобројној групи раних српских репрезентативних јавних споменика.²⁸ Изведен је у духу барокног класицизма и сведен на основне геометријске облике. На широкој двостепеној платформи налази се правоугаона кубична основа са пирамидом која издуженом формом подсећа на обелиск и која се завршава металним позлаћеним крстом постављеним на јабуку, чиме се указује на везу са барокним јавним споменицима који су били подигнути у част прослављања вере. Крст на врху тумачен је у светлости алегоријског односа који је постојао између Старог и Новог завета и који је превасходно истицао идеју трајности и континуитета. Барокни херметизам је споју врха обелиска и крста давао симболично значење везано за соларну мистику. На оваквом типу споменика је посебно инсистирала католичка уметност прослављајући свој тријумф и верску обнову. Смештање обелиска у центар идеалног града била је идеја која је имала раноренесансне корене.²⁹

Представа пирамиде постављене на постамент доста је честа у европској графици, сликарству и вајарству од 16. до 19. столећа. Као симболична форма ренесансне хијероглифике, приближавајући се облику обелиска, појављује се преко зборника *Iconologia* Чезара Рипе, у раној амблематској литератури носећи значење везано за идеју вечности и непролазности славе.³⁰ Са истим симболичним значењем укључена је и у амблематски зборник Петра Великог *Емблемы и Символы*.³¹ Обе архитектонске форме, и пирамида и обелиск, у амблематици и њеној рецепцији у ликовним уметностима, имале су исто значење. Њихово постављање на кубични постамент пореклом је из ренесансне хуманистичке литературе и исказује схватање о нераскидивој и непролазној повезаности неба и земље, материјалног и духовног света. Код оваквог типа споменика

²⁶ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Ризница*, том II, Београд 2008, 172-173.

²⁷ О двоструко сликаним целивајућим иконама. в.: В.Н. Лазарев, *Страницы истории новгородско живописи, Двусторонние таблетки из Собора С. Софии в Новгороде*, Москва МСМLXXXIII

²⁸ М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 162-168.

²⁹ С. Burroughs, *Below the Angel: an Urbanistic Project in the Rome of Pope Nicolas V*, *JWCI XLV* (1982), 121.

³⁰ М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 165.

³¹ *Емблемы и Символы*, Москва 1995, 369.



Fig. 4 Saint Constantine and Helen, painted at the postament of the east side of the Great Cross in front of St. George church in quart Fabrika, Temisoara, 1774.

Сл. 4 Свети Константин и Јелена, осликано на постаменту источне стране Великог крста испред цркве Великомученика Георгија у предграђу Фабрика, Темишвар, 1774.

горе у медаљону лик јеванђелисте, док су испод представљени арханђели Михаило и Гаврило. Изглед северне и западне стране познат је из описа наведеног у инвентару из 1820. На њима су били насликани Света три јерарха и алегоријске персонификације Вера, Љубав и Нада. На позлаћеном крсту на врху пирамиде представљен је лик распетог Христа.³⁵

Идејни програм Великог крста испред цркве Светог Георгија у предграђу названом Фабрика, тумачен као тријумф православља и обнове златног доба под светлошћу Сунца правде Христа, за разлику од сличних католичких споменика допуњен је сликарством, а не скулптуром, чиме је створена једна специфична православна варијанта јавног верског споменика која се ретко виђала на градским трговима Хабзбуршке монархије. Ликови апостола Петра и Павла указивали су на идеју древности цркве,

на постаменту се налази натпис којим су „записана личност и догађај уздизани из историјског заборавља у непролазно време вечности“.³²

У барокним владарским пропагандним програмима пирамида на постаменту заузимала је веома истакнуто место и била је неизоставни доказни аргумент у свим деловима хабзбуршке владарске идеологије,³³ и одатле преузета и коришћена у српској барокној култури.³⁴

На основу архивске грађе и старих фотографија сазнајемо да је изворно пирамида била осликана. Приликом освежавања сликарства крајем 19. столећа снимљене су четири фотографије, од којих су две сачуване. Једна показује источну страну крста, која је била окренута према цркви. На постаменту са те стране налазила се икона *Цар Константин и царица Јелена* који између себе држе крст. У средишњем испупченом медаљону био је насликан један од јеванђелиста, а испод представа Свете Тројице. На постаменту са јужне стране, видљиво на основу друге фотографије, били су насликани апостоли Петар и Павле,

³² М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 165.

³³ F. Matthe, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 108, 331, 395.

³⁴ М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 165.

³⁵ Исто, 162-163.

а представама Василија Великог, Јована Златоустог и Григорија Богослова истицана је богословска и литургијска припадност православљу.³⁶ Појава светих Константина и Јелене почивала је на традицији поштовања Часног крста као култне реликвије и била је везана за прослављање његовог уздизања.

Празнику Уздизања часног крста (24. септембра), популарном у многим православним срединама, у барокном верском програму Карловачке митрополије није посвећивана већа пажња, тако да је и број сачуваних икона, углавном увезених из Русије, мали.

Сам часни крст, као и у другим православним срединама, био је свакако најпопуларнији хришћански симбол тог времена. Рана историја ове реликвије везана је првенствено за цркву Христовог гроба у Јерусалиму. Када је за време византијског цара Ираклија 629. крст пренет у престоницу царства, Цариград, постаје главни расадник његовог култа. Светиња је чувана у цркви Свете Софије, а од времена Македонске династије све до 1204. била је једна од највећих драгоцености ризнице у Богородици Фарској. “Међу хришћанским светињама “Часно дрво” имало је не само највиши ранг већ и најшири распон функције. На првом месту треба поменути ону литургијску а затим империјалну. Она се нарочито испољавала у василевсовим војничким походима, у којима су ставротекe у виду крста, у својству његовог небеског покровитеља и гаранта тријумфа, ношене испред трупа, чиме се у сећање призивао победнички знак Константина Великог. Моћан симбол, будући да је указивао на Христа ка заштитника и извориште владарског ауторитета, Часни крст сматран је василевсовим прерогативом, а потом и знаком престижа многих средњовековних династа.”³⁷

Током велике расправе око поштовања и редукције празника у Карловачкој митрополији овај празник није довођен у питање, а свети Константин и Јелена су коначно пороглашени за заштитнике Грка и Цинцара у Хабзбуршкој монархији, истом приликом када је свети Сава проглашен заштитником Срба. Празник светих Константина и Јелене слави се 21. маја по новом, односно 3. јуна по старом календару.³⁸ Најранија очувана житија налазе се у рукописима која потичу с краја 8. века, а најстарији подаци о заједничкој служби датирају из 9. столећа. То су песме које су саставили цариградски патријарх Методије (843-847) и цар Лав Мудри (866-912).³⁹

³⁶ Л. Мирковић, *Хеортологија. Историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 246-248, 103-104.

³⁷ М. Чанак Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 48; О реликвији Часног крста в.: Н. А. Klein, *Byzanz, der Westen und das “wahre” Kreuz: Die Geschichte einer Reliquie and ihrer Künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004; В. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legende of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston 2004; Легенда о Јуди Киријаку в.: В. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legende of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston 2004, 42-54.

³⁸ *Минеј за мај*, Крагујевац-Вршац 1985, 312-326.

³⁹ N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantin and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (ΔΧΑΕ) пер. Δ, том. III, 169-188, посебно 170. Изгледа да се

Представе светог Константина, кога источнохришћанска црква сматра равноапостолним, и његове мајке Јелене, без претензија да их детаљно опишемо, у раду су били анализирани као примери егзегетских и контекстуалних специфичности сагледавања теме, као и ширих оквира њиховог визуелизовања у барокном верском програму Карловачке митрополије.

Miroslava Kostić
VISUAL REPRESENTATIONS OF SAINT CONSTANTINE AND HELEN IN
BAROQUE RELIGIOUSNESS OF METROPOLY OF KARLOVAC

Respect of Saint Constantine and Helen, popular topic of Early Christian and Byzantine art, is possible to be tracked also in Serbian religious visual culture since the Middle Ages. Frontal depicting of the emperor Constantine and his mother Helen, iconographically speaking was developed since the Middle Ages and it is known fact that figures are usually divided by the Holly Cross of Passion o Christ. Presence of theme with its specific details is noticed quite early also in the Baroque religious program of Metropoly of Karlovac. During the first half of 18th century these overall respected Christian saints appeared in the wall painting of the north choir of the naos of the Monastery Bođani. For the first time in Bođani Saint Constantine and Helen were brought in connection with Serbian saints.

Following the visual example of Saint Constantine and Helen, similar appearance is noticed also in Krušedol Monastery (around 1750th). As deeply respected saints in Christianity and between first Christian Emperors, Saint Constantine and Helen are painted in the first zone of standing figures together with Serbian saints, kings and bishops. On this way it is expressed the idea of religious and political integrity and continuity of Metropoly of Karlovac, also tendency to focus genealogical continuity with sacred Nemanjić dynasty. Depiction of Saint Constantine and Helen with the Holy Cross could be found also in Grabovac Monastery where again appeared connection with Serbian saints. Linking of Constantine the Great with Serbian rulers represents the idea which was not lost even in the Baroque period; their significance and importance and that is ideology of dynastic propaganda which was actual all over European countries. Next known example of Saint Constantine and Helen is from the Great Cross made from rose marble, commissioned by senator Stojša Spasojević 1774th in front of St. George Church in Temisoara. This cross belongs to the group of early Serbian representative public monuments. This cross is executed within the framework of Baroque classicism and according to that it consists from basic geometrical shapes. Appearance of Saint Constantine and Helen was based on the tradition of respect of the Holy Cross as important relic and it was linked with the feast of the Elevation of the Holy Cross. Feast of the elevation of the Cross (24th September), popular in many Orthodox areas, in Baroque religious program of Metropoly of Karlovac was not particularly researched as topic. According to that also we can confirm that the amount of preserved icons (mostly imported from Russia) is indeed small. Depictions of Saint Constantine who is considered by Eastern Orthodox Church as Equal to Apostles, also depictions of his mother Helen are analyzed in this article as examples of exegetic and contextually specific topics such as their visual identity in the Baroque religiousness of Metropoly of Karlovac.

прве белешке, нека врста кратког *Житија*, позната у више верзија, јављају почетком 6. или чак још крајем 5. века, истовремено када и приче у којима је Константин јунак. Константиновска легенда је везана за *Акта* папе Силвестера која су јој била ослонац. в.: Ж. Дагрон, *Цар и првосвештеник . Студија о византијском "цезаропатизму"*, 169-170.