
Горан М. Јанићијевић
(Православни центар за младе Свети Петар Сарајевски,
Источно Ново Сарајево)

**КАРАКТЕР И КОНТЕКСТ ПРИКАЗИВАЊА ЛИКА
СВЕТОГ САВЕ У XVI И XVII СТОЛЕЊУ
ВАН ИСТОРИЈСКИХ ГРАНИЦА ДИЈАЦЕЗЕ НА
ПРИМЕРИМА ИЗ СУПРАСЛА И ДРАГОМИРНЕ**

Истраживање парадигматичности утврђених иконографских типова и образаца води како ка теми генеричких узрока и околности развоја тако и према проблему историјских дивергенција и разлога измењеног контекста. Склоност типологији испољена је још у римској античкој уметности, на основу претходног стицања култног статуса антропоморфних божанстава и њихових ликовних приказа, чија је традиција одржавана и развијана кроз понављање са тежњом очувања примарне идеје, потекле из етичко-естетичког миљеа древних Хелена.¹ Уметност хришћана такође је неговала традицију „типова“ те се још у касноантичком раздобљу значење утврђује на основу карактеристичних покрета и гестова (*aclamatio, adoratio, orans, pastor bonus...*). Прикази литургијских тема засновани су на аналогијама из паганских ритуала, особито на основу платонистичких и дионисијских тековина, те се на фрескама из римских катакомби уочава приношење и жртвовање на *tripodu, симпозиони* као префигурације евхаристијског сабрања а старозаветне сцене попут Аврамове жртве успешно су интегрисане у фреско ансамбле касноантичких гробница. На један спонтани начин, у касноантичкој-ранохришћанској иконографији усталио се алегорички приступ, као што је доминирао код хришћанских неоплатоничара: „Александринци су на исти начин желели да сачувају Стари Завет од оних радикалних критичара који су га одбацивали и желели да га се сасвим ослободе; они су то у Оригеновој теологији постигли разликовањем дословног, историјског и духовног значења текста“.² У уметности такође је доминирала слојевитост значења: историјски

¹ „Један број тих идеја претворио се у *типове* тек у будућности, будући да су оне *првенствено* подражаване и да су нам их пренели Римљани.“, J. Burkhart, *Povest grčke kulture III*, Sremski Karlovci/Novi Sad 1992, 23.

² V. Jeger, *Rano hrišćanstvo i grčka paideja*, Beograd 2007, 35.



Сл. 1 Свети Сава I Свети Сава II, параклис св. Стефана у Морачи, фреско 1642. (С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи из 1642*, сл. 8)

Fig. 1 . St. Sava I, St. Sava II, parakklesion of St. Stephan in Morača, fresco 1642. (S. Petković, *Monumental Painting of St. Stephan parakklesion in Morača from 1642*, fig.8)

аспект и непосредност исходили су из локалне мартирологије³ а духовни смисао, на алегорички начин, утврђиван је на анамнетичкој синтези⁴ кроз испуњење *прошлости у садашњости* и постулирање извесности *будућности*. Све то, наравно, тесније је повезало уметност са евхаристијским карактером цркве а тема *служења литургије*, у средњовековном сликарству на темељима византијске уметности, постала је неизоставан сегмент зидне декорације олтарских апсида.

Приказивање *српских првојерараха* у средњовековном и поствизантијском монументалном сликарству, на основу иконографског континуитета, представља једну од индикативнијих тема као рефлекс синтезе литургијских фокуса и националних стремљења. Такође се показује као значајан сликовни индикатор код разумевања и тумачења културе у ширем смислу, кроз сва раздбоља од првих Немањића до данас. Првобитни контекст приказивања светих архиепископа Саве, Арсенија и Саве II у Сопоћанима⁵ и потоње, доследно спровођење истоветних идеја у смислу

стицања, одржавања и обнове црквене самосталности све до рефлексива у обновљеном сликарству Мораче⁶, међутим, показало се као полисемично „сликовно“ штиво где су откриване идеје о *апостолском прејемству*, потекле из теме *божанске инвестиуре*⁷, литургијском јединству васељенске

³ Г. Јанићијевић, *Мартиролошки карактер црквене уметности из перспективе сликавања цркве Свете Великомученице Марине у Ливн*, Теолошки погледи LII, Београд 2019, 207-228.

⁴ Под амнезом подразумева се подсећање на прошлост и будућност: „Не знам како би смо то српски боље рекли: чини се дејственом, присутном и дејствујућом, сада и овде; ἐνεργουσιεῖται= енергише се = делотвори се (= уделотворује се) сада, остварује се (постаје Домострој Христов) *прагматија*, како би рекао св. Иринеј, који га назива „Христова праγματία“; Јеромон Атанасије (Јевтић), *Осам предавања о литургији*, Жича 2008, 188-189.

⁵ Ј. Радовановић, *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 19, Нови Сад 1983, 41-69.; Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд/Крушевац 2002, 361-381.

⁶ Б. Тодић, *Српски архиепископи на фрескама XVII века у Морачи*, Манастир Морача, Београд 2006, 93-114.

⁷ *Исто*, 107.

Сл. 2 Свети Јоаникије
I и Данило I,
пαραклис св. Стефана
у Морачи, фреско
1642. (С.Петковић,
нав. дело, сл.б)

Fig. 2 St. Joanikije I
and Danilo I, parekkle-
sion of St. Stephan in
Morača, fresco 1642.
(S. Petković, op.cit.,
fig.6)



цркве све до антилатинских глорификација цариградске и осталих источних јурисдикција укључујући и властиту дијацезу⁸. Контемплативно-анамнетички карактер литургијског помињања *тријумфујуће* и *војејуће цркве* у међусобном јединству⁹, у чину проскомидије, сопствени фигурални израз нашло је у иконографији служења евхаристије. Готово „органско“ стапање наизглед хетерогених идеја у универзалну иконографску схему омогућило је не само њену парадигматичност већ и *допуњавање* како од стране потоњих интерпретатора тако и перципијената различитих раздобља. Надисторијско повезивање нпр. *старозаветних партријараха* и *благочестивих владара*, какво се може уочавати још на мозаицима у олтарима равенских цркава¹⁰ VI столећа, у библијско-повесној синтези са есхатолошким фокусом, управо на основу могућности допуњавања до „коначног смисла“, повезује *евхаристијски смисао* и *изворно својство уметности* у односу на схватање проблема *времена* и – *целине*. У таквом контексту актуализује се херменеутички приступ слици: „На то се, чини ми се, надовезује трећа форма истраживања коју не желим назвати испуњавањем – нити у смислу испуњавања значења, нити у смислу испуњавања очигледне схеме – него „допуњавањем“. То је, рекао бих, један од најбитнијих увида у погледу суштине уметничког искуства уопште.“¹¹ Херменеутичар Ханс Георг Гадамер свакако подразумева допуњавање од стране перципијента, што за премису има његову „унутарњу позицију“, односно, релативизацију граница животне и *истине* иманентне уметничком делу. Средњовековна уметност на поетско-естетском нивоу „изражава“ такве тежње, као што постоји узрочно-последична повезаност

⁸ Исто, 99.

⁹ Ј. Радовановић, нав. дело, 58-62.

¹⁰ „Иконографско објашњење композиција са Јустинијаном и Теодором треба, дакле, тражити у мање нејасном садржају сцена које са овим царским сликама чине јединствени циклус, тј. сцена старозаветних жртвовања.“ - Ђ. Стричевић, *Иконографија композиција са царским портретима у San Vitale*, Старица IX-X/1958-1959, Београд 1959, 69. Упореди: Ј. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 135-161.

¹¹ Х.Г. Гадамер, *Европско наслеђе*, Београд 1999, 54-55.

у хришћанској онтолошкој идеји о „два света“. Управо *превазилажење хронолошких разлика* као и *релативизација граница два света* јесу индикатори литургијског и уметничког догађања и схватања историјске стварности као „мешовитог времена“ у духу појма Ханса Зедлмајра¹². Структуралистичка претпоставка јесте да је позиција тумача дела као и самог перципијента „унутрашња“ и активна у смислу допуњавања приказаног до претпостављене целине. Довољно је само пажљиво осматрети композицију *Служба архијереја* у олтарској апсиди параклиса светог Стефана у Морачи, где су приказани Василије Велики и Јован Златоусти а на источном зиду – Григорије Богослов и Герман Цариградски. Сва четворица су благо наклоњена и погледа упереног у правцу *агнеца*. На јужном зиду насликани су српски архиепископи Сава и Сава II, који је на истоветан начин фокусиран на централни мотив. **(Сл.1)** Насупрот њему, свети Сава је поглед „усмерио“ ка посматрачу и на тај начин омогућен је комуниколошки ниво приказа и извесност поменутог литургијског јединства. Управо је на примеру иконографије (касноантичких) *поворки* Алојз Ригл указао на духовно-емпиријски учинак а на основу „повратног покрета очију“ – постулате слике „која захтева побожност“: „Сам циљ био је јасно предочавање духовног живота по себи а не било који индивидуални осећај истог.“¹³ Аналогична поменутих архијереја, приказаних на северном зиду, установљена је „окретањем“ лица и погледа архиепископа Данила, док је иза њега насликан архиепископ Јоаникије са погледом ка источној страни и горњем месту. Морачки живописац како се може закључити, издвојио је светог Саву и Данила Другог као „персонификована упутства посматрачу“ **(Сл.2)** Макс Дворжак је на Ел Грековој слици „Сахрана грофа Оргазга“ скренуо пажњу на дечака у предњем регистру који нетремице зуре“ у посматрача и прстом указује на сцену „као да гледатеље жели упозорити на чудо. Душа испуњена вером, онда дјечија чуд, којој чудесно у свијету још није отровано сумњом и гледатељ, који је сликарством уздигнут у сферу чисто духовнога.“¹⁴ Тезу о персонификованом упутству посматрачу Волфганг Кемп илустровао је примером старице са слике Николаса Маеса „Жена која прислушкује“, која такође гледа у посматрача слике и кажипрстом показује на нешто што се налази иза завесе, недоступно погледу перципијента.¹⁵

Према је фокус приказивања поворки архијереја претежно засниван на *молитвама предложења*, основано је веровати да се смисао преноси

¹² „Онога тко вјеровање у објаву не може или не жели схватити као темељ спознаје – вјеру која је садржана у правовјеровању и митовима многих предкршћанских народа – ваљало би упозорити на то да се о истинитом времену („истинској вјечности“) и у нашем мјешовитом времену (Бадерову „привидном времену“) могу „створити“ претходна искуства, ако већ не „лицем у лице“, а оно као кроз огледало и у том смислу „спекулативно“. - Н. Sedlmayr, *Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti*, Zagreb 2005, 258.

¹³ А. Riegl, *Spatromische kunstindustrie*, Wien 1927, 221.

¹⁴ М. Dvořák, *O Grecu i manirizmu*, Bečka škola povijesti umjetnosti, Zagreb 1999, 186.

¹⁵ W. Kemp, *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije*, Uvod u povijest umjetnosti, Zagreb 2007, 234.

на укупну стварност евхаристије тј. литургијског догађања. И то не само основу чињенице да у Ахтали, наспрам Василија Великог са свитком, са кога се чита молитва предложена, стоји Јован Златоусти и уместо развијеног свитка држи овећи крст као сваки служитељ на отпусту¹⁶, већ и нарочито – због формалног спајања композиција *Служба архијереја* и теме *Великог входа* у цркви светог Димитрија у Марковом манастиру код Скопља.¹⁷ Основни проблем, на основу кога су настале недоумице код тумачења иконографије доње зоне олтарске апсиде јесте што се, према традицији, наглашава разлика између „небеске и земаљске сфере-цркве, литургије“. Управо је смисао литургије у успостављању синтетичког на антитетичком односу појмова *простора* и *времена*. То јасно указује на чињеницу „литургијске свести“ код инспиратора и извођача живописа у Марковом манастиру. Свакако да је реч о несвакидашњем решењу и да би порекло овог феномена открило можда чак и исихастичке узроке. За ауторе није било противуречно спајање тема појединачних делова литургије (проскомидија, велики вход) те је слободан приступ традиционалним обрасцима импресиван али и указује на профилисану литургијско-догматску свест.

Свети Сава међу архијерејима у зидном сликарству Благовештенског католикона манастира Супрасл

Сасвим супротне тенденције уочавају се у иконографском преокрету на основу *сликања архијереја у тамбуру* Благовештенске цркве манастира Супрасл. Реч је о задужбини Војводе новогрудчког и Маршала Великог литванског кнежевства Александра Хоткијевича и Смоленског епископа Јосифа (Солтана), основаној 1498. године, која представља споменик од значаја за Пољску православну цркву, особито – Епархију бијалистоцко-гдањску. (Сл.3) Осим тога, историја овог свештеног топоса открива и чињенице значајне за Српску православну цркву као и културу два народа. Најранији спомен о партикуларности Срба у развоју супраслске лавре, за сада, садржи се у тексту уговора о исплати надокнаде за израду иконе *Деизиса* за старију „тјеплоју“ цркву Јована Богослова и две – за манастирски католикон – „Сербину Нектарију малерију“. Овај документ, предочен у Вилну још 1870. г., коментарисан од стране Петра Петровића Покришкина и у летопису супраслског архимандрита Николаја Далматова, научној јавности у Србији предочио је Сретен Петковић 1972.¹⁸ При томе, његова прелиминарна запажања, што је неопходно и овом приликом коментарисати, утицала су на утврђивање трајнијих фокуса даљих истраживања. Нарочито када је у питању релативизација подразумевајуће

¹⁶ А.М. Lidov, *Les motifs liturgiques dans le programme ikonographique d` Ahtala*, Зограф 20, Београд 1989, 37.

¹⁷ Л. Мирковић, *нав. дело*, 273-292; Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11, Београд 1980, 83-89.

¹⁸ С. Петковић, *Нектарије Србин сликар XVI века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 209-225.



Сл. 3 Манастир Супрасл са католиконом Благовештења Богородици XVI ст.
Бијалисток, Пољска

Fig. 3. Monastery Suprasl with catholicon of the Annunciation of Virgin Mary XVI c.,
Białystok, Poland

тезе, готово предања у области Подласја, да је Нектарије био превасходни аутор фресака у манастирском католикону, посвећеном Благовештењу.¹⁹ Будући да је градња завршена 1509. Нектарије је приликом доласка 1557. свакако затекао сасвим уобличену цркву²⁰, што отвара питање његовог ауторства или укључивања у текуће радове на осликавању.²¹ Хетерогени сликарски рукописи и степени уметничке и занатске умешности указују на групу од најмање три до четири аутора, који су, на овај или онај начин били повезани са Хеладом и користили грчки језик. Поред запажања Сретена Петковића да је уз ликове појединих светитеља уместо словенског *свјати* написано *агиос*²² на то упућује и чињеница да је један мањи број имена исписан на грчком језику а женска имена остављена су у облику какав имају у грчком језику само су исписана помоћу словенских графема. Реконструкција живописа у фреско техници, која траје од 2016. на основу остатака оригиналног слоја живописа и копија фото-документације из 1908., која је, посредством Галерије икона у Супраслу, добијених од Државног архива у Санкт Петербургу, омогућили су увид у неке, можда кључне детаље за разумевање овог споменика у целини али и контекста приказаног лика светог Саве у тамбуру цркве.

На основу доступних извора, Покришкин је указао и на чињеницу да је већ крајем XV столећа у Супраслу било светогорских монаха а на сазнање о томе да ли су овој групи припадали и идентификовани Срби или су избегли из јужних крајева (Косово и Метохија) тада већ поробљене државе, изгледа, чекаће се још неко време. По њему, манастир Супрасл основан је са циљем отпора „латинској пропаганди“.²³ Упамћено је и то да је 1582. године манастир посетио Гаврило, „патријарх Срба и

¹⁹ Исто, 217-218.

²⁰ Исто.

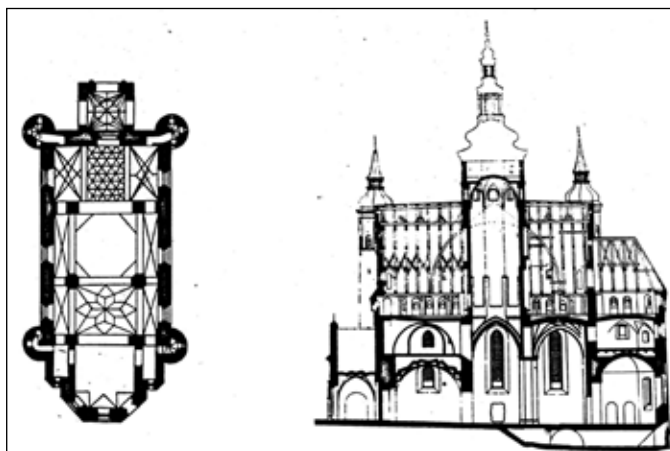
²¹ Исто, 213.

²² Исто, 217.

²³ Исто, 214.

Сл. 4 Манастир Супрасл, попречни пресек и основа (A. Siemasako, *Malowidla scienne cerkwi Zuiastowania u Supraslu*, 31-35)

Fig. 4. Monastery Suprasl, cross section and plan (A. Siemasako, *Malowidla scienne cerkwi Zuiastowania u Supraslu*, 31-35)



Бугара“. Како је мало вероватно да је у питању погрешно забележено име пећког патријарха Герасима Соколовића (1575.-1586.)²⁴ свакако је реч о охридском архиепископу Гаврилу II (1572.-1588.) и (1593.-1596.) пореклом Бугарину родом из Јањине, који је титулисан као „Гаврил по милости Божијој архиепископ Јустинијане охридске и све земље Бугарске, Србије, Албаније, Молдавије, Угровлашке и прочеје.“²⁵ Будући да је 1586. путовао у Русију са циљем прикупљања милостиње те да је у повратку посетио Стефана Баторија,²⁶ краља уједињених Пољске и Литваније, изванстан је његов пролазак кроз Подласје и Супрасл.

Архитектура манастирске цркве представља синтезу елемената позне готике и особености националног градитељства које се огледају у угаоним кулама и „таласастим кровним површинама. Чињеница је, међутим, да се ради о грађевини правоугаоне основе како је уочио Сретен Петковић.²⁷ (Сл.4) Може се претпоставити да је Андре Грабар засновао слику о грађевини квадратне основе²⁸ према још тада доступним фотографијама, где на једној од њих, из југозападне перспективе, црква заиста тако делује.²⁹

²⁴ Герасим је такође користио титулу „Патријарх свима Србима и Бугарима и северних крајева и осталих“. - Ђ. Слијепчевић, *Историја српске цркве*, Београд, 2002, 226.

²⁵ Временом је код охридских архиепископа оживела стара тежња да поврате стање какво је било пре 1219. године, када је Свети сава основао *прву* српску архиепископију. Ово схватање нашло је свој пуни израз у следећој формулацији охридског архиепископа Прохора, који се назива архиепископом не само Прве Јустинијане, него и свих Бугара и Срба, по једној белешци из 1549. и Грка. „Имали су Срби некада“, вели Прохор „због владара онога времена, који су се допуштењем држали обадвоје, свога архиепископа. Сада је нестало њихове државе и сада је постало све као што је испрва било. Ово садашње да је и у будуће незрушиво и постојано.“ Ђ. Слијепчевић, *нав. дело*, 211.

²⁶ www.svetosavlje.org/istorija-srpske-crkve

²⁷ С. Петковић, *нав. дело*, 214.

²⁸ А. Grabar, *Srednjovekovna umetnost jugoistočne Evrope*, Novi Sad 1969, 158.

²⁹ „Тиме се ове грађевине удаљују од архитектуре византијске традиције, остајући при томе ипак верне принципу квадратне основе, по коме се у овој земљи,



Сл. 5 Манастир Супрасл, попречни пресек и основа (исто).

Fig. 5 Monastery Suprasl, cross section and plan, *ibid.*

(Сл.5) Но, не може се прихватити консеквенца да се на основу „квadratног облика“ основе цркве изражавала тенденција наглашавања православности и разликовања од католичких базилика са подужном основом. Грабарово упућивање на аналогије – цркве у Синковицама и Маломожјакову, међутим, одредило је оквире једне аутентичне стилске споменичке групе. Што се тиче односа архитектуре и сликарства, односно – позне готике и византијских узора, одређена традиција се препознаје у примерима цркве Свете Тројице у лублинској тврђави, која је осликавана током XV столећа када је била православна богомоља као и цркви у Кракову. На овим узорима заснивано је и осликавање Супрасла, где се, претпостављена живописачка дружина вероватно први пут срела са бројним проблемима, настојећи да сопствено искуство прилагоди „захтевима“ архитектуре, што је постигано са променљивим резултатима. Вероватно је из техничких разлога остављен лучни

отвор – пролаз са друге галерије над нартексом и катихуменом према шупљини тамбура. (Сл.6) Дрвене греде са функцијом утеге на доњем отвору, које нису унете у реконструисану структуру, могле су послужити за формирање платформе, која је, у ствари, носила конструкцију-скелу до врха куполе. Висина од пода до темена куполе износи око 40м те према расположивим техничким могућностима и материјалима није могла бити премошћена на други начин.

Испод кубета са Христом Пантократором, (окруженим звезданим небом), које се преко „псеудотромпи ослања“ на камене консоле, спушта се необично узан и висок тамбур. Кружно распоређени низ лучних прозора омогућава утисак „лебдеће куполе“. Октогонални тамбур издељен је на зоне, које се спуштају од прве са наизменично приказаним *херувимима и анђелима*, преко друге са *пророцима и старозаветним патријарсима*, треће са приказима *апостола са великим омофорима*. У следећим двама зонама са попрсјима светих приказани су *мученици и архијереји*. Већ на нивоу сликарства тамбура могу се потврдити одређени ставови Сретена Петковића о утицајима влашких елемената и моравских тековина³⁰ као

православне цркве систематски разликују од грађевина католичког култа, које имају базиликалну, а, према томе, издужену основу.“ - Исто.

³⁰ С. Петковић, *нав. дело*, 219.



Сл. 6 Манастир Супрасл, фреско - реконструкција, 2018. (фото Г. Јанићијевић)

Fig. 6. Monastery Suprasl, fresco – reconstruction, 2018, photo: G. Janićijević



Сл. 7 Манастир Раваница, Фреско око 1375. (фото монахиња Валентина)

Fig. 7. Monastery Ravanica, fresco ca. 1375, photo: nun Valentina

и сродност са живописом цркве Куртеа де Арђеш (1526. г.)³¹. Усамљени приказ двојице апостола са великим омофорима на северној и јужној страни олтарске апсиде у Раваници³² (Сл.7), овога пута, речитије упућује на узор него сама сликарска орнаментика³³, израженија у програму бочних зидова.

Што се тиче две зоне са попрсјима мученика и архијереја може се претпоставити да је, услед техничких ограничења дошло до извесне импровизације. Упркос чињеници да су између зоне стојећих фигура са апостолима, пре свега *дванаесторице* као и петорице из круга *седамдесеторице* (Олимпије, Иродион, Сила, Силуан, Аристарх) и приказа архијереја у медаљонима, насликани мученици са крстовима, ипак се назире тема *апостолског прејемства*. И то не само на основу истоветног елемента – великог омофора већ и кроз избор јерараха, где је уочљива персонализација идеје о континуитету правоверности, која ретроактивно води до апостола као оснивача древних епископских катедри. У медаљонима се, почев од западне тачке кружно и повратно простиру ликови означени као свети: Корнут, Акакије, Мартин, Иларион, Климент, Сава, Симеон, Кодрат, Јован, Павле, Антим, Аристон, Вавила, Кирил, Стефан и Петар. Прелиминарни резултати истраживања њиховог

³¹ Исто.

³² Премда је живопис доста оштећен, боја одеће као и контекст приказа дају основе претпоставци да су у питању Петар и Павле.

³³ Исто.



Сл. 8 Свети Сава Српски и Климент Римски, Супрасл, фреско ст. Фотографија из 1908. (А. Siemasako, *нав. дело*, 31-35)

Fig. 8. Saint Sava of Serbia and Clement of Rome, Suprasl, fresco, old photo from 1908 (A. Siemasako, *op.cit.*, 31-35)

правог идентитета презентовани су у раду Александра Шимашка³⁴. У основи, реч је о антилатинском програму наглашавања правоверности источних али и римске катедре пре великог раскола. Да су такве идеје биле у вези са отпорима према Унији указује и каснији ехо у обновљеном сликарству Богородичине цркве у Морачи (1616.)³⁵. „Саслуживање“ светог Арсенија Српског и Вавиле Антиохијског представља манифестацију властите православноности.³⁶ У октогоналном тамбуру супраслског сабора Вавила је приказан у пару са Кирилом (Александријским?) док свети Сава Српски стоји напредо са светим Климентом. Премда се наслуђује идеја дихотомије идентитета јерараха, у овом случају, пре је реч о римском епископу-свештенотученику и „наследнику“ апостола Петра него о словенском просветитељу из Охрида. Свети Сава приказан је као млађи човек тамне косе и браде. (Сл.8) Имена Мартин и Иларије свакако упућују на Мартина Турског и његовог духовног учитеља Илариона Поатјеског. Обојица су остали упамћени као антиаријанци а Иларион је називан и „западним Атанасијем“. На поштовање светог Мартина код Срба нарочито на Косову, указује то да се прослављао заједно са Стефаном Дечанским. (29./11. новембар)³⁷ Траг његовог присуства сачуван је у имену празника „Мратиндан“. Под именом Мартиније Сретен Петковић је у параклису Светог Стефана у Морачи препознао Мартина I – папу римског + 656 о

³⁴ А. Siemaszko, *Malowidła science cerkwi Zwiastowania w Supraslu; Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, у: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Krakow 1995, 31-35.

³⁵ Б. Тодић, *Српски архиепископи на фрескама XVII века у Морачи*, 99.

³⁶ Свети Вавила као по правилу сликан јеу српским црквама XVII столећа попут Новог Хопова и Пустиње. С. Пејић, *Манастир пустиња*, Београд 2002, 126.

³⁷ *Житија светих*-новембар (приредио архимандрит др Јустин Сп. Поповић) Београд 1998, 38-250. Прослављање Светог Мартина код католика и данас је под овим датумом док га православци обележавају 25./12. октобра.

коме износи запажања: „ушао је у вољу православном свету тиме што је у сукобу око монотелитске јереси својим животом посведочио привржаност ортодоксији (14.април)“.³⁸ Антим (Никомидијски? 3./16. септембар)³⁹ приказан је у пару са Аристоном (Кипарским? 6. март/22. фебруар)⁴⁰, наследником апостола Варнаве. До Симеона епископа Јерусалимског (27. април/10. мај) сина апостола Клеопе и једног од седамдесеторице приказан је Кодрат. Под овим именом поштују се двојица мученика – Коринтски и Никомидијски који нису били јерарси али и апостол Кодрат Атински (4.октобар/21. септембар) из круга седамдесеторице, свештенотученик, који је, по свему судећи, приказан у Супраслу. Изненађење представља избор светог Корнута (Иконијског?). Свакако да је Амфилохије Иконијски познатији представник ове катедре тако да је можда потребно усмерити пажњу на чињеницу да је Корнут био родом из села *Сурасла* или *Салате* у близини Иконије. Да ли је игра подударности са *називом манастира* била пресудна (?) тешко је рећи. Избор његовог парњака Акакија Мелитинског (13. април/31. март) „горљивог борца“ за правоверност на Другом и Трећем васељенском сабору, такође би се могло тумачити аналогijом – Акакијем „Папучарем“, хиландарским пустињаком, посеченим од Турака у Цариграду а чија се глава чува у манастиру светог Пантелејмона на Атосу.⁴¹ У случају могуће симболичке двозначности и наговештене утицајности српских или светогорских монаха, могло би се промишљати и у правцу асоцијативности имена светог Симеона Јерусалимског према помену Симеона Српског у контексту преношења његовог и Савиног култа са Балкана на Север⁴². Нарочито у односу на чињеницу да је Симеон приказан до Саве тј. да их дели само угао између два правоугаона зидна платна, елемената осмоугаоне конструкције. Њихово парно приказивање представља традицију, потеклу са Свете Горе и од XIV столећа развијану према утврђеном обрасцу.⁴³ Такав контекст актуализује се и на основу асоцијативности имена преподобних на луковима између стубова и бочних зидова у односу на неке идентификоване чланове обитељи током XVI столећа.⁴⁴ Питање је, међутим, да ли се претпоставка креативног и слободног приступа може довести у везу са живописцима или је плод учинка сугестија манастирских духовника, а могуће да је реч и о њиховом садејству. Чињеница преношења култа светог Саве, са друге стране, упућује на детаљније истраживање околности, узрока и циљева његовог приказивања ван утицајне сфере Пећке патријаршије.

³⁸ С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 143.

³⁹ *Житија светих*, септембар, 54-63.

⁴⁰ *Житија светих*, фебруар, 396.

⁴¹ *Житија светих*, мај, 41-46.

⁴² С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 27.

⁴³ Б. Тодић, *Српски архиепископи на фрескама XVII у Морачи*, 95-96.

⁴⁴ А. Siemaszko, *нав. дело*, 50.



Сл. 9 Манастир Драгомирна (Румунија), купола и тамбур; фреско – прва половина XVII ст. (*Freskole Manastiri Dragomirne, Sfanta Dragomirna* 2015, 43)

Fig. 9 Monastery Dragomirna (Romania), dome and tambour; fresco – first half of XVII century (*Freskole Manastiri Dragomirne, Sfanta Dragomirna* 2015, 43)

Лик светог Саве Српског у живопису олтара цркве Силаска Светог Духа на апостоле у манастиру Драгомирна

Премда је светотроички католикон у Драгомирни (1602.-1609.) једно столеће млађи од супраслског сабора, временска удаљеност два живописа знатно је мања.⁴⁵ Аналогија се најпре уочава у развијеном иконографском програму куполе и тамбура. Декоративне аркаде помоћу којих је конструисана полулопта куполе, преклапањем, образовале су фигуру осмокраке звезде, опредељујући на тај начин и октогоналност тамбура. (Сл.9) Између кракова површина ограђених елементима камене пластике насликани су симболи еванђелиста, анђели са сферама у рукама и ниже – херувими са рипидама. Распоред и контекст ликова небеских сила делимично се разликује од решења из Супрасла али сложеност, логика распоређивања зона тј. њиховог спуштања од „небеске ка земаљској сфери“ као и „звездано небо“, указују на истоветно иконографско и ликовно „размишљање“. Испод највише зоне тамбура са приказима четири истоветне композиције *Сабора архангела* (између прозора) нижу се зоне са *пророцима* и још ниже – *Претечом* и *апостолима*. Поред дванаесторице у хитонима и хематионима приказани су Архип (АХРИПИ) и (Симон) Зилот (ЗИЛОТА) са пребаченим белим *омофорима*. Пре него што се на истоветан начин као код куполе, помоћу звезде од декоративних греда форма тамбура „преведе“ у површине сводова, уочава се зона са приказом Небеске литургије (Великог входа). Понављање приказа небеских сила, симбола Св. Духа и четири Христова лика (Емануил, Старац Данима, Анђео великог савета и Велики архијереј) на површинама које су схваћене као „небески свод“, указују на истоветно прилагођавање традиционалног поствизантијског зидног сликарства архитектонским формама као синтези познотичких са елементима националних стилова. Упркос чињници да је необично велики број архијереја у медаљонима насликан на сводовима

⁴⁵ Осликавање у Драгомирни (олтар и наос) одвијало се почетком XVII столећа, *Frescale Manastirii Dragomirna, Sfanta Manastire Dragomirna* 215, 21.

међу пророцима, свети Сава је добио место у оквирима *Службе архијереја* у доњој зони сликарства олтарске апсиде. (Сл.10) Приказан је у светлоплавом стихару и сакосу у боји кобалта са позлаћеним крстовима у круговима. Такође су позлаћени паспули одежде и епитрахил а потом декорисани мотивима драгог камења и бисера. У десној руци држи отворену књигу где је исписан текст: „ БЕ ПОСЪТЬ" ІІ ВЪ"ІІ МЛТІА ІІ ЩЕДРОТАМИ С МЪРЕ, *друге молитве верних* из Литургије Василија Великог. Но, облик молитве а посебно графема указује на могућност да је текст преузет из неког ранијег примера. Тако је уместо речи СМИРЕНІЕ написано С МЪРЕ. Разуђена, сложена и веома необична композиција са архијерејима указује на бројне личности из различитих раздобља и историјских околности што отвара питање њиховог избора и фокуса секундарног иконографског значења целе композиције. Посматрано из перспективе антитетичких парова уочава се синтеза литургичара и првојерараха помесних цркава. Поворке архијереја приказане су у истој зони са *Причешћем апостола* чиме не само да је наглашен њихов литургијски карактер већ и повезаност насликаних отаца цркве са самим апостолима. Причешће је приказано из два дела (под два вида): са леве стране приказана је група од седам апостола на челу са Петром а у предњем регистру уочава се Јуда Искариотски како повраћа (причешће); другу групу од шест апостола предводи апостол Павле. Ову дводелну композицију, од средине према рубовима апсиде фланкирају следећи парови архијереја: Јован Златоусти и Василије Велики; Григорије (Богослов) и Макарије (?); Николај (Мирликијски) и Герман Цариградски; Дионисије Ареопagit и Сава (Српски); Никифор (Цариградски) и Кирил (Александријски); Силвестер (Римски) и Тимотеј (?); Атанасије Александријски и Софроније (Јерусалимски); Митрофан (Цариградски) и Јеротеј (Атински). Од седморице јерусалимских ђакона приказани су Никанор, Стефан, Пимен, Прохор и Тимон. Уочљива је доминација цариградских првојерараха а ликови Дионисија Ареопagита и Јеротеја свакао су у вези са апостолом Павлом.⁴⁶ На идеолошком нивоу, избор архијереја указује на тему правоверности и истрајавања под разним



Сл. 10 Свети сава – Теофан, Црква Свете Тројице, манастир Драгомирна, фреско прва пол. XVII ст. (*исто*, 201)

Fig. 10 Saint Sava – Teophan, church of Holy Trinity, Monastery Dragomirna fresco from the first half of XVII c. (*ibid*, 201)

⁴⁶ Б. Тодић, *нав. дело*, 98.



Сл. 11 Свети јерарх Макарије, Црква Свете Тројице – манастир Драгомирна, фреско прва пол. XVII ст. (исто, 201)

Fig. 11 Holy Hierarch Makarije, Church of Holy Trinity – Monastery Dragomirna, fresco from the first half XVII c. Ibid, 201.

историјским околностима кроз карактеристичне борбе са јересима (Атанасијеве, Николајеве и Силвестрове са аријанцима, Софронијеве са монотелитима и Германове са иконоборцима). На тај начин посредно је сведочено о западном хришћанству као извесном „кривоверју“. Натпис на плавом фону са позлаћеним звездама изнад лика светог Саве касније је исправљен белом бојом у некој од секо техника, тако да се може прочитати: СТЫІ (подебљано) САВА (избледело и у фреско техници) док је преко одреднице С(Р)ПСКИ исписано ΘΕϞΦΑΝΗ, чиме је идентификација промењена.

У монографском издању из 2015. године „Frescele Mănăstirii Dragomirna“, на таблама са фотографијама детаља *Службе архијереја*, уочава се један сигниран као Sfântul Ierarh Măcarie.⁴⁷ (Сл.11) Приказан је као дугобради архијереј седе косе са локнастим праменовима који се спуштају низ врат и рамена. Око ореола уочавају се делови натписа тј. крај личног имена и титула ПАТРИ (АРХ). Уколико је заиста реч о пећком патријарху Макарију Соколовићу, то би делимично осветлило и прави контекст лика светог Саве. Стога се поставља питање може ли се програм доње зоне олтарске апсиде цркве Свете Тројице у Драгомирни повезати

са евентуалним утицајем пећког патријарха Јована (Кантула). Будући да је био родом из влашких крајева а да је његов братанац био митрополит влашки,⁴⁸ осликавање цркве у Драгомирни могло би се поклапати са последњим годинама његовог патријарховања. Са друге стране, био је надахнут идеалима српске средњовековне државе и горљиви борац за правоверје те декларисани отомански противник што је платио сопственим животом у Истанбулу 1614. године. Како се у време док је био на пећком трону догодила једна од највећих трагедија српског рода – спаљивање моштију светог Саве (априла 1594), улога Јована Кантула у даљем ширењу светосавског култа свакако није била мала и није се ограничавала на поробљену српску државу. У Банатском устанку 1593 поред Срба учествовали су и Власи а „вођ побуњеника који су напали на Вршац био је вероватно Влах“.⁴⁹ Устаници су на својим заставама носили лик светог Саве „у коме је српски народ гледао и тада отеловљење српске

⁴⁷ Исто, 201.

⁴⁸ Ђ. Sp. Radojičić, *Srpsko-rumunski odnosi XIV-XV veka*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Нови Сад 1956, 24.

⁴⁹ Исто.

државне идеје“.⁵⁰ Наведене околности представљају више од случајности код приказивања ликова светог Саве и патријарха Макарија у „правоверној манифесталности“ композиције *Служба архијереја* у манастиру Драгомирна. И док је обновитељ црквене самосталности приказан према традицији предходних портрета из Пећке патријаршије и Будисаваца, њен утемељивач има лик младог човека, сродан приказу из Супрасла што наводи на одређене закључке.

Закључак

У тамбуру Благовештенске цркве у Супраслу као и олтару Светотројичине у Драгомирни приказан је младалачки лик светог Саве. Традиција потиче из искуства палеолошког сликарства и идеалистичког концепта „обновљене антике“: „У време Данила II подмлађени лик светог Саве већ се толико уврежио у српској уметности да је у циклусу житија светог Арсенија у проскомидији Богородице Одигитрије у Пећи, Сава насликан као човек смеђих власи који, сасвим нелогично, рукополаже за епископа свог ученика и наследника Арсенија – увелико оседелог старца.“⁵¹ Одступање одређеног иконографског типа – обрасца из хронолошке логике сликарство је (увек) водило идеалистичком концепту. У наглашавању Савине младости деловао је утицај „хеленског етоса“ кроз синтезу пожељних особина – младости и мудрости (*sofrosine*)⁵². Осим тога, „иконаграфско подмлађивање“ имало је за циљ и симболичко-синоптичку анамнезу на основу чињенице да је кључну, зрелу и далекосежну одлуку донео још у младости: „Биће да су у трагању за идеално репрезентативном иконографијом светог Саве сликари и њихови идејни покровитељи посегли за најближим и најаутентичнијим моделом. Њега су пружали архиепископови репрезентативни портрети настали пре 1236.“⁵³ Такође, његова дела и тековине у потоњим, променљивим токовима историје православне цркве добили су готово митолошку димензију и хагиолошку конотацију, што је утицало на одређену врсту конкретизације личности и лика. Утемељена теза о аутентичности као основу култне убедљивости⁵⁴ на нови начин тематизује контекст младалачких портрета светог Саве. Коначно, то је уочљиво у иконографији која се развијала изван династичких портрета и приказивања архијереја у низу, кроз парадигматичност ликова оца и сина, монаха и архиепископа на крилима „варлаамовско-јоасафовске митологије“ и идејама о пролазности земаљског у односу на вечност царства небеског, што је на један природан начин кулминирало у „косовском завету“. Младалачки лик светог Саве доминирао је и у поствизантијском сликарству а примери из Супрасла и Драгомирне указују

⁵⁰ Ђ. Слијепчевић, *нав. дело*, 323.

⁵¹ Д. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, Ниш и Византија XIII, Ниш 2015, 69-70.

⁵² J. Burkhart, *Povest grčke kulture III*, Sremski Karlovci/Novi Sad 1992, 13-16.

⁵³ Д. Војводић, *нав. дело*, 71.

⁵⁴ H. Belting, *Slika i kult; istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad 2014, 92-110.

на то да је поред таласасте смеђе косе са дискретним знацима седла за овај тип била карактеристична дуга брада са шпицастиим завршетком насупрот равно подрезаној лепезастој форми каква је приказана у параклису светог Стефана у Морачи. Поред тога, на фрескама из Драгомирне сви архијереји па и свети Сава приказани су са тонзуром-гуменцем, што је обухваћено периодизацијом Светозара Радојчића.⁵⁵ Очигледно је, стога, да је постојао одређени архетип, који је по себи рефлектовао идеје достојанства и правверности једне персонализоване помесне и самовласне цркве.

Goran M. Janićjević

(Orthodox Youth Center Saint Peter of Sarajevo, East New Sarajevo)

CHARACTER AND CONTEXT OF DEPICTION OF SAINT SAVA IN XVI AND XVII CENTURIES OUT OF HISTORICAL BORDERS OF DIOCESE BASED ON THE EXAMPLES OF SUPRASL AND DRAGOMIRNA

The youthful character of St. Sava Srpska, associated with the independence of the cult, was paradigmatically transmitted and settled in areas far from the dioceses for which he had „gained“ independence. Examples of his character from the tambour of the Church of the Annunciation in the Suprasl Monastery and the altars of the Church of the Holy Trinity in the Monastery of Dragomirna indicate the preliminary conclusion that during the crisis of Eastern Orthodox people, but also due to the migration of Serbian monks and painters, this „heroic cult“ came to fruition ground and fitting into related contexts. Between the fate of the Ottoman conquerors and the reluctance of the Latin Union for the Orthodox, St. Sava was understood in the sixteenth and seventeenth centuries as an archetype of Orthodoxy. Composition The Liturgy of the bishops as a segment of the fresco decoration of the altar apses of medieval churches is a synthesis of the depiction of the liturgical act as “eschatological reality” and the figures of bishops from the national cult, bearers of ideas with certain historical characteristics. Reading such a secondary meaning implies the „inner position“ of the perceiver, his active attitude and attitude towards the context, which in the 16th and 17th centuries is recognized on the basis of anti-unionist attitudes and goals of preserving the autonomy and independence of a local Orthodox Church.

⁵⁵ „На српским фрескама очувана је множина ликова вишег и нижег клира по којима се види да јетонзура у нашој цркви била у обичају све до средине XVII века.“ - С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд, 1975, 23.