



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ГРАЂЕВИНСКО-АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ У НИШУ



Мирко Д. Станимировић

**АРХИТЕКТУРА СРПСКОГ ПРАВОСЛАВНОГ
ХРАМА - УТИЦАЈИ И РАЗВОЈ У ПРВИМ
ДЕЦЕНИЈАМА XXI ВЕКА**

Докторска дисертација

Ниш, 2017.



UNIVERSITY OF NIŠ

FACULTY OF CIVIL ENGINEERING AND ARCHITECTURE



Mirko D. Stanimirović

**THE ARCHITECTURE OF SERBIAN ORTHODOX
TEMPLE – THE INFLUENCES AND DEVELOPMENT
IN THE FIRST DECADES OF XXI CENTURY**

Doctoral Dissertation

Niš, 2017.

Ментор: Проф. др Нађа Куртовић Фолић, редовна професорка, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду

Наслов докторске дисертације: Архитектура српског православног храма – утицаји и развој у првим деценијама XXI века

Резиме:

Основна функција храма огледа се у одвијању литургије. Српски православни храм се у традицији остварује кроз различите архитектонске облике и бројне архитектонске типове. Значења појединих делова храмова и симболи, који одговарају учењу Српске православне цркве, могу утицати на обликовање архитектонског простора, али као естетска и философска категорија не обавезују градитеље да примењују одређени тип или стил српског православног храма.

Истраживањем је потврђено да у градитељству српских православних храмова нема строго обавезујућих црквених правила. Да би се то доказало анализиран је развој српске православне архитектуре у различитим друштвеним, државним и културним приликама у Србији. На основу анализе утицаја потврђено је да су догматизовани облици стварања настали под друштвено–идеолошким утицајем. Истраживањем просторне организације, која је неопходна за одвијање литургије и за реализацију иконографског програма, доказано је да се спољашња и унутрашња функција храма могу потпуно остварити у новопроектованим црквама, које су обликоване у складу са постулатима савремене архитектуре. Тиме је доказано да се криза критеријума, настала из неспоразума традиционалног учења о црквеној уметности и језика савремене уметничке теорије и праксе, може и мора превазићи, јасно дефинисаним програмом српског православног храма и ауторском интерпретацијом идеја и принципа који се налазе иза појавности традиционалних узора.

Циљ истраживања је остварен предлогом за унапређење процеса пројектовања српског православног храма, на основу анализе постојећих и вредновања новијих српских православних храмова кроз архитектонске функције облика, знака, обреда и ликовне обраде ентеријера.

На основу критичке анализе досадашњих истраживања и расположиве литературе, утврђене су основне карактеристике црквених правила и архитектуре српског православног храма, у различитим историјским, друштвеним и философским контекстима. Допринос научном истраживању српске православне архитектуре

постигнут је анализом функција српског православног храма у контекстима просторне организације за одвијање обреда и ликовне обраде ентеријера. У складу са анализираним историјским развојем, литургијским и иконографским програмима српских православних храмова, формиран је полазни критеријум стварања српских православних цркава, из којег произилазе основна типологија и тенденција развоја православних храмова у другој половини XX и у првим деценијама XXI века у Србији. Сумирањем утицаја под којима се развија архитектура српских православних храмова и дефинисањем основних и неопходних функција храма, предложене су препоруке за унапређење креативног процеса у архитектури српског православног храма у XXI веку. Допринос процесу концептуалног пројектовања српских православних храмова постигнут је јасним дефинисањем теолошког и иконографског програма и њиховим презентацијама у форми ауторских цртежа и схема.

Кључне речи: Сакрална архитектура, црква, правила, пројектовање, Србија

Научно поље: Техничко-технолошке науке

Научна област: Архитектура

Ужа научна област: Историја и теорија архитектуре и уметности / Архитектонско пројектовање

УДК: 726.5(497.11)''20''(043.3)

CERIF класификација: T240 Архитектура, уређење ентеријера

Тип лиценце Креативне заједнице: CC BY-NC

Doctoral Supervisor: Dr. Nađa Kurtović Folić, full professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad

Title of Doctoral Dissertation: The Architecture of Serbian Orthodox Temple – The Influences and Development in the First Decades of XXI Century

Abstract:

The basic religious duties performed in the Temple are connected with the temple liturgies. The Serbian Orthodox Church is traditionally represented by various architectural shapes and numerous architectural types. The significance of certain parts of the Temple and the symbols that correspond to the philosophy of the Serbian Orthodox Church can affect the formation of the architectural space. However, as an aesthetic and philosophic category they do not oblige the architects to apply a certain type or model of the Serbian Orthodox Church.

Many studies show that there are no mandatory rules in the construction of the Serbian Orthodox Church. The development of the Serbian Orthodox architecture in various social, state and cultural circumstances in Serbia is represented. The impact analysis confirms that dogmatic forms of construction are created under the social and ideological influences. By researching spatial organization that is indispensable to liturgical worship it is proved that the external and internal function of the Temple can be achieved in newly built churches that follow the principles of modern architecture. This proves that the crisis in criteria and the chasm between the traditional teachings of church art and the language of contemporary art theory and practice can and has to be overcome by a clearly defined programme of the Serbian Orthodox Temple and the author's interpretation of the ideas and principles behind traditional models.

The aim of this research is the improvement of the design process of the Serbian Orthodox Church, based on the analysis of the existing and newly built Serbian Orthodox temples through architectural functions of shapes, symbols, rituals and artistic interior design.

Based on the critical analysis of recent research and available literature, basic notions and characteristics of religious rules and architecture of the Serbian Orthodox temple are defined in various historical, social and philosophical contexts. The contribution to the scientific research of The Serbian Orthodox architecture is achieved by analysing the functions of the Serbian Orthodox temple in terms of spatial organization for performing the rituals and artistic interior design. Based on the analysed historical development, liturgical and iconographic programmes of the Serbian Orthodox temple, a criterion for creation of the

Serbian Orthodox churches is formed and it is used for basic typology of the temples and their development in the second part of the XX and the first decades of the XXI century. By summing up the influences on Serbian Orthodox temples and defining their basic and necessary functions, some recommendations are made with the aim of improving the design process in the architecture of the Serbian Orthodox temple in the XXI century. The process of the temples conceptual design is aided by clearly defining theological and iconographical programme and the presentations in the form of drawings and schemes.

Keywords: Sacral architecture, Church, Rules, Architectural design, Serbia

Field of Scientific Research: Technical and Technological sciences

Scientific Area: Architecture

Specialized Field of Scientific Research: History and Theory of architecture and art /
Architectural design

UDC: 726.5(497.11)''20''(043.3)

CERIF Classification: T240 Architecture, Interior Design

Creative Commons License Type: CC BY-NC

Реч захвалности

Велику захвалност, у првом реду, дугујем мојој менторки проф. др Нађи Куртовић Фолић, на подршци, усмеравању и унапређењу овог рукописа, чији су резултати истраживања добили вредност коју заслужује ова тема.

Најлепше се захваљујем проф. др Горану Јовановићу и проф. мр Милораду Младеновићу на стручним сугестијама.

Велико хвала проф. др Петру Митковићу, проф. др Срђану Марковићу, проф. др Даници Станковић, проф. др Весни Стојаковић и доц. др Ани Момчиловић Петронијевић и на стручној помоћи.

Задовољство ми је што могу да се захвалим Небојши Станковићу, Божидару Манићу, Драгани Драгутиновић, Елени Васић Петровић, свештенику Марку Дабићу, Александру Ђорђевићу, Александри Мирић, Андреју Јовановићу, Драгани Богдановић и Јелени Мекић.

Посебну захвалност исказујем мојим родитељима, Вери Ђорђевић и Драгану Станимировићу, који су ме увек подржавали и безгранично веровали у то што радим.

Напокон, хвала мојој породици, Бојани, Сергеју и Олегу, на безусловној љубави, бескрајном разумевању и осећањима које се речима не могу исказати.

Попис скраћеница

1 Цар = Прва књига о царевима

5 Мој = Пета књига Мојсијева

v. infra = лат. vide infra, види касније (доле)

v. supra = лат. vide supra, види раније (горе)

Глас САНУ = Глас Српске академије наука и уметности, Београд

Градац = Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, Чачак

Еф. = Ефесцима посланица св. апостола Павла

ЗМСЛУ = Зборник Матице српске за ликовне уметности Нови Сад

Зограф = Зограф : часопис за средњовековну уметност

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института, Београд

Zbornik GAF = Zbornik građevinsko-arhitektonskog fakulteta u Nišu

ИАУС = Институт за архитектуру и урбанизам Србије

Ис. = Књига пророка Исаије

Ibid. = лат. Ibidem, на истом месту

Јн. = Свето јеванђеље по Јовану

Јев. = Јеврејима посланица св. апостола Павла

JAZU = Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti

Лк. = Свето јеванђеље по Луци

Монаси = Монаси Манастира светог Јована Крститеља из Кареје

Мт. = Свето јеванђеље по Матеју

Пс. = Псалми Давидови

Саопштења = Саопштења - Републички завод за заштиту споменика културе Србије, Београд

СПЦ = Српска православна црква

Суд. = Књига о судијама

Садржај

1. УВОД.....	1
1.1. Предмет и проблем истраживања	1
1.2. Полазишта и циљ истраживања	3
1.3. Задаци истраживања.....	5
1.4. Методологија истраживања.....	6
1.5. Преглед досадашњих истраживања.....	7
1.5.1. Област историје архитектуре.....	8
1.5.2. Област литургије, симболике и иконографије.....	16
1.5.3. Област историје цркве и државе	18
2. ПРЕГЛЕД ПОЈАВЕ И РАЗВОЈА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ	
АРХИТЕКТУРЕ	20
2.1. Настанак српске православне архитектуре у контексту утицаја византијске и архитектуре западних земаља	20
2.2. Развој градитељских облика српске православне архитектуре у периоду турске владавине.....	93
2.3. Српско православно градитељство у XIX и првој половини XX века.....	109
2.4. Развој српских православних храмова у другој половини XX и у првим деценијама XXI века	135
3. ФУНКЦИЈА СРПСКОГ ПРАВОСЛАВНОГ ХРАМА.....	151
3.1. Просторна организација за одвијање обреда.....	151
3.2. Архитектонска форма у функцији ликовне обраде ентеријера	196
3.3. Трансформација иконографског програма.....	213
3.4. Промене у правилима грађења.....	233
4. АРХИТЕКТУРА СРПСКИХ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМОВА У ДРУГОЈ	
ПОЛОВИНИ XX И У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА XXI ВЕКА.....	241
4.1. Основна типологија.....	241
4.2. Развојне тенденције пројектовања српских православних храмова у XXI веку	

5. ЗАКЉУЧАК.....	269
5.1. Резултати истраживања.....	269
5.2. Нерешени проблеми истраживања	273
5.3. Препоруке за даља истраживања у контексту унапређења процеса пројектовања српских православних храмова	274
6. ЛИТЕРАТУРА.....	277
7. ПОПИС И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА.....	317
8. ИНДЕКС	329

1. УВОД

1.1. Предмет и проблем истраживања

Предмет истраживања је савремена архитектура православних храмова у Србији и модел унапређења пројектног процеса. Истражује се веза градитељског наслеђа и архитектуре српских православних храмова, насталих у првим деценијама XXI века, у Србији. Прецизније, предмет истраживања је дефинисање услова који утичу на развој архитектуре српских православних храмова.

У условима специфичних друштвених, државних и културних прилика у Србији, институција Српске православне цркве, као наручилац нових православних храмова, креирала је у XX веку неписана правила грађења српских цркава, којима се директно и усмено усмерава обликовање црквених објеката. Природа таквих *канона* односи се на понављање високо вреднованих облика средњевековних споменика, док су њихова структура и садржина потпуно нејасни. Према високом свештенству, које је добило највећу одговорност у обликовању храмова, православни храмови не би требало да доносе промене у архитектури и сликарству у односу на средњевековне споменике, те је једина прихватљива пракса копирање наслеђених предлога. Анализа развоја архитектуре српских православних храмова, показује да су православне цркве у другој половини XX и у првим деценијама XXI века у Србији, изграђене често у несагласју са суштином православне архитектуре, услед непостојања архитектонског програма храма, дефинисаног литургијском и иконографском функцијом српске православне цркве.

Проблем истраживања је формулисање основних правила грађења српских православних храмова, утемељен на основној функцији тих храмова, која се огледа у одвијању литургије. Српски православни храм се у традицији остварује кроз различите архитектонске облике и бројне архитектонске типове. Значења појединих делова храмова и симболи, који одговарају учењу Српске православне цркве, могу утицати на обликовање архитектонског простора, али као естетска и филозофска категорија не обавезују градитеље да примењују одређени тип или стил српског православног храма.

Неоспорно је право Цркве да одлучује о изградњи храмова, подстиче пројектанте, критичаре и вернике да расправљају о проблемима црквене уметности, а нарочито црквеног градитељства. Анализа развоја српских цркава показује да се у градитељству на крају XX и почетку XXI века у Србији не превазилази криза критеријума грађења,

настала после Другог светског рата, из неспоразума традиционалног учења о црквеној уметности, идеолошког проблема нације и језика савремене уметничке теорије и праксе. То доказује велики број изграђених цркава, који представљају комбинацију копија традиционалних узора, расположиве технике грађења и архитектонске поетике аутора.

Стварање објеката коришћењем нових материјала и техника градње, а по угледу на објекте из претходних епоха, без креативне прераде архитектонског принципа, представља прекид развоја српске православне сакралне архитектуре, па и црквене уметности. Архитектура српских православних храмова на крају XX и почетком XXI века углавном је обележена ниским степеном интегрисаности у савремено градитељство, као и неспретним (недовољно убедљивим) архитектонским композицијама. Успостављање оваквих система вредности у супротности је са поступањима традиционалних градитеља, који су, нарочито на прелазима између различитих градитељских стилова, прерађивали идеје наслеђених узора стварајући храмове високе архитектонске вредности. Чак и укрштање интердисциплинарних осматрања уместо напретка ствара конфликт, у пратњи уобличавања критеријума без озбиљних резултата и замагљивања одговора на суштинско питање: *ко и како може градити српски православни храм?* У циљу превазилажења настале кризе, као и ради унапређења процеса пројектовања савремених српских православних храмова, предмет истраживања ове дисертације је дефинисање правила пројектовања српских православних храмова у XXI веку.

У тешким временима црква и народ су сачували веру и национално име грађењем храмова у име традиције. Такво духовно устројство народа после Другог светског рата изгубило је везу са сопственим темељима, а са мењањем политичких околности деведесетих година XX века, настале су и потребе за успостављањем, односно обновом националног континуитета. У црквеној архитектури XX века препознате асоцијације на елементе српско–византијског наслеђа, савремени уметници и градитељи описују као архитектонско некреативно опонашање византијског градитељства. Идеја о грађењу храмова у традиционалним стиливима постаје обавезујућа, иако никад није канонизована нити постоји њено утемељење у неком од закона и устава. Неутемељено и хаотично наметање средњевековља напада и раније дозиране промене архитектонских облика, које се данас могу пратити чак од оснивања српског православља. У зависности од материјала, укуса, стила и поднебља, градили су се храмови на којима није увек било купола, звоника, апсида или основа у облику крста.

У покушају да се одреди код православног и националног, средином XIX века, настала су квалитетна решења најдаровитијих аутора која се приближавају идеалу национално препознатљиве архитектуре засноване на традицији и истинском визионарству. Ипак, после једног века сталног позивања на недефинисане каноне, кршења професионалних и моралних начела, отежаног испољавања креативности, у другој половини XX века, губи се заинтересованост архитеката за грађење српских православних храмова. После Другог светског рата, долази до прекида у развоју српске православне архитектуре. Искривљено понављање средњевековних архитектонских образаца, под снажним политичко–идеолошким утицајем, настаје услед недовољног познавања прилика у савременој архитектури, непостојања критике српске сакралне архитектуре од стране стручне јавности, одвајања од суштинског извора духовности, непрепознавања друштвених, стилских и идеолошких промена народа и црквене уметности. На крају XX и почетком XXI века, насупрот очувању наслеђа, студенти архитектуре не проучавају дела народне црквене архитектуре, стари објекти се рестаурирају мимо закона, док се све већа пажња поклања архитектонској конфекцији. Након неколико конкурса за изградњу и пројектовање храмова и научног скупа *Традиција и савремено српско црквено градитељство* (Београд, ИАУС, 1995) покренуто је размишљање о формирању духовног и културног идентитета Србије. Конкретног одговора на питање како треба градити савремени српски православни храм за сада — нема. Веза између црквених правила и савремене архитектуре је у науци недовољно истражена, а нема ни свеобухватних студија које би могле да формирају јасне препоруке које би се користиле у пројектовању православних храмова у Србији. Јасно дефинисан теолошки програм српског православног храма још увек није јавно исказан, а не постоји ни кључ или приручник који би у себи садржао свеобухватна правила грађења српске сакралне архитектуре.

1.2. Полазишта и циљ истраживања

Структура истраживања постављена је помоћу три исказа посредством којих је јасно дефинисан проблем истраживања према циљу истраживања.

Почетно полазиште истраживања је да у градитељству српских православних храмова нема строго обавезујућих црквених правила, што је доказано вредновањем развоја архитектуре српских православних цркава, које се у традицији остварују у различитим архитектонским облицима и бројним архитектонским типовима.

Друго полазиште је да су догматизовани облици стварања настали под друштвено–идеолошким утицајем, што је превазиђено расветљавањем друштвених прилика које су условиле примену одређених традиционалних принципа грађења.

Треће полазиште је да се спољашња и унутрашња функција храма може остварити у новопроектованим објектима, који се обликују на креативнији начин, што је доказано анализом изграђених примера, који су у складу са литургијском функцијом храма, а превазилазе наметнута правила грађења и догматизоване облике стварања.

Црква као објекат је потребна за заједницу Бога и верника, због похрањивања Светих Тајни, које у Хришћанству представљају икону будућег света, века и стварности. Символи, који одговарају учењу Српске православне цркве, могу утицати на обликовање архитектонског модела, али не обавезују градитеље да примењују одређени тип или стил српског православног храма.

Циљ истраживања је унапређење процеса пројектовања српског православног храма, дефинисањем основних и неопходних функција храма, на основу анализе постојећих и вредновања новијих српских православних храмова кроз архитектонске функције облика, знака, обредних радњи и ликовне обраде ентеријера.

Анализом и вредновањем утицаја развоја градитељства српског православног храма, утврђено је постојање променљивих црквених правила грађења. На основу утврђене чињенице да постоји чврста зависност архитектонског обликовања српских православних храмова и теолошког програма, дефинисано је унутрашње устројство храма, које се огледа у литургијској и иконографској функцији храма.

Истраживањем су утврђене основне карактеристике црквених правила и архитектуре српског православног храма, у различитим историјским, друштвеним и философским контекстима. Утврђене су узрочно–последичне везе између правила грађења Српске православне цркве и архитектуре православних храмова са стварним друштвеним, геополитичким и економским променама. Доказано је да су поред литургије, која је углавном непромењеног облика, на концепт храма, идентично кроз све периоде, утицали став наручиоца, техника градње и формирано наслеђе. Непостојање строгих правила грађења доказано је постављањем рационалног објашњења зашто и када су градитељи одступали од архитектуре наслеђених узора, и на који начин су такви објекти одговорили литургијским захтевима. Препоруке будућег развоја савременог српског православног градитељства изведене су из објашњења разлога због којих у XX

и XXI веку није дошло до природне еволуције црквених облика у односу на средњовековно градитељство.

Допринос научном истраживању српске православне архитектуре постигнут је анализом функција српског православног храма у контекстима просторне организације за одвијање обреда и ликовне обраде ентеријера. У складу са анализираним историјским развојем, литургијским и иконографским програмима српских православних храмова, формиран је критеријум стварања српских храмова, из којег произилазе основна типологија и тенденција развоја православних храмова у другој половини XX и у првим деценијама XXI века у Србији. Сумирањем утицаја под којима се развија архитектура српских православних храмова и дефинисањем основних и неопходних функција храма, предложене су препоруке за унапређење креативног процеса у архитектури српског православног храма XXI века. Допринос процесу пројектовања српских православних храмова постигнут је јасним текстуалним дефинисањем теолошког и иконографског програма и њиховим презентацијама у форми ауторских цртежа и схема.

1.3. Задаци истраживања

Научна оправданост дисертације заснива се на друштвеној потреби дефинисања архитектонске слободе у креирању савременог српског православног храма, ради унапређења архитектонске науке у складу са захтевима савремене архитектонске теорије и праксе.

Научним вредновањем предложених препорука грађења савременог српског православног храма постигнут је следећи скуп резултата:

- унапређење методологије концептуалног архитектонског пројектовања српског православног храма,
- формулисање параметара за иновирање пројектног задатка који претходи пројектовању и изградњи српског православног храма у XXI веку.

1.4. Методологија истраживања

Методи истраживања у раду прилагођени су природи истраживања, у оквиру којег су прикупљени, анализирани и интерпретирани подаци који се тичу друштвених, културних, архитектонских, религијских вредности српских православних храмова у Србији и њихових међусобних условљености. Из примењеног истраживања односа између црквених правила и савременог црквеног градитељства формирана су и конкретизована основна и неопходна правила грађења српских православних храмова, условљена основним функцијама тих храмова.

На основу критичке анализе досадашњих истраживања и ставова аутора објављених у расположивој литератури, утврђене су примарне карактеристике црквених правила и архитектуре српског православног храма, у различитим историјским, друштвеним и филозофским контекстима. Из анализе функција српског православног храма, у контекстима просторне организације за одвијање обреда и ликовне обраде ентеријера, дефинисан је основни и неопходни програм храма. На основу анализа историјског развоја и савремене архитектуре српског православног храма, формира се критеријум грађења српских православних цркава, из којег произилази основна типологија храмова и тенденција њиховог развоја. На основу сумирања утицаја пресудних за развој српских православних храмова и дефинисањем теолошког програма храма, формиран је предлог за унапређење креативног процеса у архитектури српског православног храма у XXI веку.

За истраживања историјских условљености коришћени су историјски и типолошки метод. Метод анализе и компаративни метод примењени су за идентификовање односа између црквених правила и традиционалног и савременог градитељства. Метод посматрања коришћен је за утврђивање постојећег стања српског сакралног градитељства. Квалитативном анализом теолошких правила утврђена су основна начела црквене архитектуре у Србији. Уз употребу обимне документационе подлоге класификован је релевантан систем фактора и параметара, којим су утврђене законитости у савременом српском сакралном градитељству. Метод анализе коришћен је за препознавање, описивање и објашњење проблема нарушеног баланса правила и праксе, а на одређеном броју карактеристичних примера анализирани су савремени српски православни храмови, изграђени на крају прошлог и на почетку овог века у Србији. Компаративним методом издвојене су заједничке одлике примера, на основу чега је формирана основна типологија српских православних храмова у XXI веку. У

закључку је примењен метод синтезе, где су на основу добијених резултата истраживања, предложена основна (и неопходна) правила грађења српских православних храмова.

1.5. Преглед досадашњих истраживања

Средњовековна српска држава из друге половине XII века, настала у доба владавине великог жупана Стефана Немање, добила је 1219. године црквену самосталност у заплетеним историјским околностима на Балкану. Административна заједница цркве и државе документована је монументалном архитектуром, која рефлектује духовне, материјалне и уметничке могућности средине. На појаву српског православног градитељства утицале су вековима стечене околности балканског полуострва. Први објекти српске православне цркве наслањају се на старију сакралну архитектуру, која је настала под утицајем ранохришћанске архитектуре.

Историјски документи у форми црквених грађевина сведоче о развоју градитељства у околностима сталних промена географских граница. У науци је утврђено да Хришћанство на почетку нове ере није имало своју уметничку традицију, а да је архитектура храмова настала из секуларних базилика и палата, као и адаптацијом паганских храмова. Признавање Хришћанства је омогућило превазилажење сакривених (и импровизованих) храмова и подизање пространих цркава из темеља, чиме су хришћани покушали да пониште наслеђену паганску архитектуру. Ипак, на ранохришћанску архитектуру утицали су наслеђени облици паганских светилишта, синагога, али и њихових значења, као што су градови раног средњег века били грађени на културној баштини римских градова основаних у хеленистичком периоду или раније.

Услед подељених мишљења о пореклу корена хришћанске уметности, намеће се потреба дубљег проучавања историје сакралне архитектуре, јер се храм стално мењао у односу на развој архитектонског програма, а у складу са утицајним факторима, као што су вредности у архитектури, технологија грађења и архитектонске функције. Како је оквир овог рада дефинисан сакралном архитектуром у Србији, највећа пажња је посвећена односу архитектонских елемената и просторних потреба унутрашњих радњи у цркви, у условима друштвених, државних и културних прилика у српској држави, док су политичко–историјске појаве дотакнуте у основним цртама.

1.5.1. Област историје архитектуре

Архитектура средњовековних храмова обрађена је у свим кључним делима која се баве историјом архитектуре. Један део научне литературе, који обрађује развој архитектуре, дотиче се теме овог рада.

Велика истраживања на територији Грчке, Италије, Блиског Истока, Египта, Сирије, Јерменије, Грузије, Ирана, Палестине и Јерусалима, започета у XIX веку са циљем откривања античке и старохришћанске уметности, довела су до различитих мишљења о утицају на развој хришћанске сакралне архитектуре (v. Hancarville (1785), Winkelmann (1766), Bergier (1774a; 1774b), Bergier (1868), Quatremère de Quincy (1832), De Vogüé (1860a; 1860b; 1865), Choisy (1873; 1877; 1883; 1899), Grimoüard de Saint Laurent (1878), Cartyer (1879), Kondakov (1890), Cabrol (1895), Von Hartel & Wickoff (1895), Riegl (1901; 1985) итд.).

Тумачење порекла и праваца развоја корена хришћанске уметности је настављено у XX веку формирањем нових метода рада. Стварањем институција и реализацијом научних истраживања проверени су пређашњи ставови који приказују историју уметности и архитектуре између источних и западних полова. На оваквим научним темељима, облици хришћанских храмова и њихово порекло приказани су у свим значајнијим делима великих едиција (v. Leclercq (1904; 1907), Benoit (1911; 1912), Butler (1913), Jackson (1913), Lowrie (1901), Sturgis (1905), Vogt (1921), Wulff (1914), Cabrol & Leclercq (1913; 1914; 1920; 1921; 1922; 1923; 1948), Strzygowski (1901; 1903, 1923; 1927) итд.).

Научни интерес за истраживање Византијске уметности евидентан је у литератури дуги низ година. Другачију слику о касноантичкој, ранохришћанској и византијској архитектури поставио је Ричард Краутхајмер (Krautheimer, Richard) тумачењем историјских последица у међусобним односима са литургијским и политичким видовима тог периода. У монографији *Early Christian and Byzantine Architecture* насупротив многим историчарима, ранохришћанска архитектура нема изворно западни развој, већ је завршни израз доминантних концепата у западним и источним средоземним центрима и обалним подручјима касног Рима (Krautheimer, 1965).

У студији *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent* Слободан Ђурчић прати развој архитектуре на Балкану од III до XVI века. Значај овог обимног истраживања превазилази подручје Балканског полуострва, посебно због

посматрања континуитета архитектонске традиције у контексту темељних политичких, културних и религијских сучељавања (Ćurčić, 2010). Препорука да се одбаце класификациони системи попут националних школа архитектуре, како би се што чистије приказала манифестација замршених интерактивних процеса у оквиру архитектонског наслеђа, посебно је утицала на структуру овог рада.

Развој архитектуре Римског Царства, које је имало свој центар у Константинопољу или Новом Риму (*Византијске Империје* — према конвенцији модерне историографије), приказан је у књизи *Byzantine Architecture* (1985) Сирила Манга (Mango, Cyril Alexander), који даје предност историјском у односу на типолошки приступ у истраживању. У делу који је посвећен бившој Југославији, Манго истражује две групе споменика: чисто византијске у југословенској Македонији и српске цркве (према успостављеној класификацији Габријела Мијеа (Millet, Gabriel)) од *Светог Николе* у Куршумлији (1168) до *Ресаве* (1406—1418).

Мијеова истраживања српских средњевековних цркава представљају синтезу његових претходника и утемељење модела посматрања у форми архитектуре хронолошки, територијално и стилски хомогених *школа*. Захваљујући његовом делу *Древна српска уметност – цркве* (1916; 1919) Европа је упознала стару српску архитектуру као део високо квалитетне византијске уметности. Према Мијеу, јединствене српске споменике треба тумачити као феномене, јер је стваралачки импулс настао на темељима средине, која је имала разнолике потенцијале захваљујући додиру Запада и Истока. Пре Мијеа, у прегледу српског црквеног градитељства под називом *Православна црквена архитектура од XII до XVIII века у Краљевини Србији* (2014) Петар Петровић Покришкин објављује своје путничке и теренске белешке. Његовом делу су недостајала продубљенија научна образложења, али је оно ипак утицало на каснија истраживања српске средњевековне архитектуре. Покришкин није могао да заступа став да је Далмација утицала на Италију, али је прихватио став Кондакова (Кондаков, Никодим Павлович) да је зашиљен облик сводова у српским црквама XII века пренет из Палестине. Интерес према истраживању православне архитектуре у Србији Покришкин је добио након упознавања са подацима Феликса Каница (Kanitz, Felix; 1985) и изложбом радова Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића у Москви (1872). Прве истраживаче српских средњевековних цркава и манастира навела је Душица Живановић у раду *Почеци проучавања византијске архитектуре у Србији* (2003).

Прва научно утемељена сазнања о старом српском градитељству, међу српским ауторима, дали су Валтровић и Милутиновић. Допринос историји уметности, поред предложене реконструкције развоја средњевековне српске архитектуре, био је и приказ српске традиције као аутентичне појаве, која би могла да се развија на сопственој основи. Иако је обиман инвентар српских споменика средњег века реализован 1871—1884. године и делимично публикован, тек недавно је представљено јединствено дело у три тома *Валтровић и Милутиновић : тумачења* (Дамљановић, и сар. (2008), Валтровић и Милутиновић (2006—2007), Валтровић (1874; 1889)).

Сматрајући да у украсу лежи снага тадашње архитектуре, Валтровић је допринео промоцији градитељских вредности цркава из Лазаревог доба и тиме подстакло ствараоце да се послуже обрасцима националног стила. Тако је Андра Стевановић представио идеални тип храма цртежима основе, јужног изгледа и детаља клесаног украса Богородичине цркве у манастиру Каленић (1903). У наставку ширења погледа у изучавању српске архитектуре средњег века, Владимир Петковић на основу иконографске анализе претпоставља да су Атос и центри православног монаштва у Палестини и Синају били од већег значаја за српску архитектуру него што се то приписивало Византији. У српској историографији је поставио темеље научног изучавања споменичке баштине, делима посвећеним манастирима Раваници, Студеници, Каленићу, Дечанима, у којима је анализирао историју, архитектуру и живопис храмова. Посебно је значајан његов обиман *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа* (1907; 1911; 1922; 1924; 1950, Петковић и Татић (1926)).

У личности Милоја Васића српска археолошка наука добија првог стручног археолога, који ће означити прекид са старим методама истраживања и описивањем прикупљене археолошке грађе. Његово истраживање *Архитектура и скулптура у Далмацији : од почетка IX до почетка XV века* (1922) попуњава празнину претходних збирки средњевековних споменика на источној обали Јадрана. Поред археолошког проучавања прикупљена је најзначајнија домаћа и страна литература о тим споменицима. Место средњевековне далматинске уметности је тачније одређено расветљавањем политичких, економских и црквених догађаја и прилика у Далмацији, под којима се развијала далматинска уметност Средњег века (Васић, 1922). Посебан допринос историји српске цркве средњег века Васић је учинио студијом *Жича и Лазарица : студије из српске уметности средњег века* (1928), користећи ослонце у делима Константина Јиричека (Jireček, Konstantin), Станоја Станојевића, Габријела

Мијеа, Владимира Петковића и Јозефа Штриговског (Strzygowski, Josef) — (Васић (1928), Јиричек (1922), Станојевић (1910)).

О српској средњовековној сакралној архитектури постоји веома обимна литература, настала као резултат истраживања после Другог светског рата. Целокупан преглед најзначајнијих објеката дат је у књизи *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији* (1953) Александра Дерока. Поред Покришкина и Мијеа, Дероко се ослањао на ранију литературу (Pupin (1918), Jackson (1887), Бошковић (1947; 1948), Villard (1910), Ивековић (1928), Millet (1916), Мирковић и Татић (1925), Choisy (1943), Strzygowski (1927) итд.).

Према подацима из старије литературе (Јастербов (1880), Jackson (1887), Марковић (1920), СмирновЪ (1927), Дероко (1928—1930), Бошковић (1931), Мушић (1952), Karaman (1952; 1959), Fisković (1955; 1949; 1953), Вошковић (1948; 1962) итд.) али и према резултатима теренског проучавања, Војислав Кораћ је потпуно или делимично очуване споменике на подручју Дукље и Поморја из XIII и XIV века груписао према облику плана у делу *Градитељска школа Поморја* (1965). Преглед споменика је значајан по предложеним решењима питања идентификације, оригиналног изгледа и хронологије грађења. Посебно су обрађени порекло облика и природа развоја, као и однос архитектуре Поморја у оквиру српске средњовековне архитектуре према савременом западноевропском градитељству (Кораћ, 1965).

О карактеристичним цртама архитектуре и скулптуре у Приморју, који су у различитим односима удруживали у себи елементе суседних праваца, писано је у књизи *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју* (Суботић (1963)).

Оквире рађања, развоја и сутона античке цивилизације на подручју данашње Хрватске забележио је Ненад Камби (Cambi, 2001), а међу хрватским ауторима који истражују прероманичку и романичку обалу су Томислав Марасовић, Бранко Марушић, Жељко Рапанић, Јосип Солдо, Павуша Вежић и Крешимир Реган (Regan i Nadilo (2006; 2009), Marasović (1958; 1978; 1986; 1989; 1991; 1994; 1995; 2008), Marušić (1975; 1976; 1975), Rapanić i Katić (1971), Rapanić (1967), Pejaković (1982) и Vežić (1988; 2013)).

Захваљујући напорима државе да систематизује истраживања средњег века, значајнији споменици су добили монографије и научне радове, посвећене архитектури, живопису и историји (Нешковић (1984; 1941; 1961), Чанак–Медић и Бошковић (1986), Чанак–Медић (1995; 1970; 1981; 1985), Чанак–Медић и Кандић (1995), Чанак–Медић и

Годић (2013), Бошковић (1931; 1962; 1953; 1956; 1992), Петковић и Бошковић (1941), Петковић (1907; 1911; 1922; 1924), Петковић и Татић (1926), Петковић (1965; 1974), Воšković (1948), Кашанин, Бошковић, и Мијовић (1969), Кораћ (1936; 1976; 1987; 2003; 2004; 2007; 2008а: 2008б;) итд.). *Корпус сакралне архитектуре Србије у касном средњем веку 1355–1459* (1989) започет је ради формирања велике збирке црквених грађевина, која је постала основ даљих проучавања сакралних споменика (Поповић и Ђурчић (2000)).

Разматрања сложених историјских околности и настанка цркава Моравске Србије темељно су обрадили Ђорђе Стричевић, Војислав Ј. Ђурић, Војислав Кораћ, Марица Шупут и Бранислав Вуловић (Стричевић (1953а; 1953б; 1955а; 1955б; 1956; 1958—1959), Ђурић (1963; 1965; 1974; 1975а; 1975б; 1989; 1997), Кораћ и Ђурић (1964), Кораћ и Ковачевић (1970), Кораћ и Шупут (1988; 2005), Кораћ (1963; 2004; 2007; 2008а; 2008б), Вуловић (1956-1957; 1966), Вуловић (1968) итд.).

У збирци од двадесетак радова, *Између Истока и Запада : одабране студије о архитектури* (1987), Војислав Кораћ расправља о „суштинским питањима српске средњовековне архитектуре: о њеном пореклу и почецима, о њеном положају између византијске и западноевропске градитељске традиције, о њеним особеним дометима који је и сврставају у ризницу светске културне баштине” (Кораћ, 1987: 7).

Мало шири оквир архитектуре, до појаве еклектичних стилова, прегледно је приказао Слободан Ненадовић (1963) у *Архитектури у Југославији од IX—XVIII века и главним споменицима народа Југославије изван њених граница* (1987). Ради потпунијег истраживања у *Грађевинској техници у средњовековној Србији* (2003) тежиште проучавања је пребачено на технику грађења, уместо да почива на естетским категоријама стилова.

После пада српских земаља под турску власт, која је ограничавала подизање великих споменика, подижу се мање цркве. Српско црквено градитељство је ослоњено на монументалне споменике Моравске Србије, а модерне тенденције барока реализују се у XVIII веку. О карактеристичним појавама црквене архитектуре пространог подручја на којем је српски народ живео у временима после губљења државе писала је Марица Шупут у *Српској архитектури у доба турске власти : 1459—1690* (1984).

Прве податке о уметности овог периода налазимо код Вука Караџића, Симе Милутиновића Сарајлије, проте Матеје Ненадовића, Јоакима Вујића и Милана

Милићевића (Карацић (1827), Милутиновић–Сарајлија (2008), Ненадовић (1951; 1893), Вујић (1901), Милићевић (1867)). Од Стојана Новаковића (1866) почиње раздобље савремене историографије о српској револуцији, на темељима испитивања свих расположивих извора и архивске грађе.

Преглед литературе о српској уметности у доба турске окупације представљен је у *Историји народа Југославије. Књ. 2, Од почетка XVI до краја XVIII века* (1960), док описи српских манастира XVIII века у *Опису српских фрушкогорских манастира : 1753. год.* (1903) Димитрија Руварца садрже најстарије податке о њиховој архитектури. Драгутин Милутиновић (1879) је изложио своје ставове о српској архитектури у доба турске окупације, а у задужбинама кнеза Лазара Милутиновић и Валтровић (1880) су видели узоре фрушкогорским споменицима.

Архитектура цркава и манастира у Војводини приказана је у светлу проблематичне хронологије настанка грађења у радовима Вељка Петровића и Милана Кашанина (Петровић и Кашанин (1927), Кашанин (1927; 1939)). После Другог светског рата, Бошковић и Здравковић су архитектонски снимили и проучили споменике Овчарско–кабларске клисуре (Бошковић, Здравковић, Гарашанин и Ковачевић (1950)). У оквиру монографија или радова у научним зборницима обрађене су цркве свих значајнијих манастира из овог периода (Матић (1984), Мојсиловић–Поповић и Вујовић (1987), Кашић (1971), Чанак–Медић (1970), Петковић (1974), Душанић и Николић (1963), Вуловић (1968) итд.).

Систематским испитивањима терена, у периоду 1949—1953, на подручју некадашње Кнежевине Србије, Археолошки институт у Београду је приказао целокупно културно наслеђе у две од планираних девет књига *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија* (Бошковић (1953)) и *II Централна Србија* (Бошковић (1956)). Неки од аутора прилога из ових едиција, а који се односе на споменике културе, Лазар Мирковић, Иван Здравковић и Доброслав Ст. Павловић, касније су додатно допринели проучавању нашег црквеног наслеђа (Здравковић (1970), Мирковић и Здравковић (1952), Мирковић (1950), Павловић (1962)).

Бољем познавању ове епохе допринели су Павле Васић (1950) и Миодраг Коларић (1954, 1965), који су свестраније од својих претходника проучавали ликовну културу непоновљивог доба српске историје и тиме одредили правце будућих истраживања.

Међу послератним историчарима уметности посебно се издваја Дејан Медаковић. Делима *Трагом српског барока* (1976) и *Путевима српског барока* (1971) Медаковић је заокружио истраживање о српској уметности XVIII века (1980), док *Српска уметност XIX века* (1981) представља прву синтезу о српској уметности новијег доба. У делу *Изабране српске теме* (1996) Медаковић је поред научне историјско–уметничке студије изложио и националистичке проблеме ових простора.

О наставку традиције средњевијековног задужбинарства у књизи *Уметност обновљене Србије : 1791–1848* (1986) Бранко Вујовић је описао сусрет Срба у Подунављу са тадашњом савременом европском културом, који ће касније бити од великог значаја за културни препород српског народа током XIX века.

Критеријуме у српској црквеној уметности, кроз дефинисање кризе настале са „покушајима обнове српско–византијског стила и успоном традиционализма” (Јовановић, 2007: 7) обрадио је Миодраг Јовановић у *Српском црквеном градитељству и сликарству новијег доба*. Приказано пољуљано трајање традиције, као и теолошко и уметничко–практично колебање, значајно је утицало на постављање почетних претпоставки овог рада (Јовановић 1985). Научним радом *Критеријуми српске црквене уметности* (1994) Јовановић покреће већи број питања савремене црквене уметности.

У односу на средњевијековну, архитектура српских православних цркава у XX веку је скромније истражена, захваљујући природи политичког система у другој половини XX века. О романтичарском призиву историје и традиције писао је Жељко Шкаламера у чланку *Обнова „српског стила” у архитектури* (1969). Конкурс из 1903. године за цркву–мазулеј на Опленцу изазвао је полемике које су описане у критичким текстовима Димитрија Лека у *Скицама за нову цркву у Тополи* (1904) и Андре Стевановића (1903). Критике традиционализма уследиле су у време конкурса за храмове *Светог Саве* (1926) и *Светог Марка* (1030) у Београду: *Светосавски храм : јавни апел званичним факторима српске цркве и југословенске државе* (Страјнић (1926)), *Скице за храм светог Саве* (Кашанин (1927)), *Светосавски храм у Београду* (Злоковић (1929)), *Проблем Светосавског храма* (Бошковић (1932а)), *Црква св. Марка у Београду као карикатура Грачанице* (Бошковић (1932б)), *Црква Св. Марка и Светосавски храм* (Бошковић (1933)) и *Први монументални храм Београда* (Дероко (1932)).

Један век тражења националног стила у српској архитектури : (средина XIX – средина XX века) Александра Кадијевића, представља друштвено–културну позадину

која се рефлектовала на српску архитектуру (2007а). Радови овог аутора су значајно утицали на структуру овог рада: *Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији* (2007б), *Градитељска делатност Андреје Дамјанова : правци истраживања и заштите* (2007в), *Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године* (2004б), *Два тока српског архитектонског ар-нувоа : интернационални и национални* (2004а), *Архитектура и урбанизам у Србији од 1854. до 1904. године* (1998), *Одјеци архитектуре тоталитаризма у Србији : утицај страних тоталитарних политичких идеологија у српској архитектури четврте деценије XX века* (2005а), *Прилог проучавању цркве Св. Марка на београдском Ташмајдану* (1997), *Истористичке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку* (2005б), *Три новије цркве Београда – три подстицаја развоју српског сакралног градитељства* (2010), *Стратегије новог српског црквеног градитељства и њихов утицај на непосредно окружење (1990–2012)* (2013а), *Неовизантинизам у архитектури Новог Београда – храм Св. Димитрија Солунског* (2013б), *Српско црквено градитељство (1945-2015) – истраживање и презентовање* (2015) и *Између уметничке носталгије и цивилизацијске утопије: византијске реминисценције у српској архитектури двадесетог века* (2016).

Након конкурса за изградњу и пројектовање храмова у Приштини (1991), Београду (Чукарица — 1995 и Нови Београд — 1997), Нишу (1998), Алексинцу (2003) и Крушевцу (2005) и научног скупа *Традиција и савремено српско црквено градитељство* (Стојков и Маневић (1995)) покренут је научни дискурс о формирању духовног и културног идентитета Србије. Радови Боривоја Анђелковића (1995а; 1995б), Нађе Куртовић Фолић (1995), Весне Мајсторовић (1995), и Љиљане Милетић–Абрамовић (1995) и Дијане Марић (1995) значајно су упутили на озбиљност питања стила и начина градње храмова.

Једино дело, које је уско намењено пројектовању цркава је *Архитектура храма – пројектовање духовних објеката* (Фолић (2013)). Поред приказа сопствених истраживања и пројеката, књига садржи и прилоге других аутора (Миленковић (2013); Јовановић (2013)), као и библиографију која је везана за ову тему (Јовановић (2007; 2009) итд.). Истраживање теме пројектовања и значења српских православних храмова скромно се увећава радовима: *Обликовање цркава рашко–призренске епархије од 1900. до 1994. у контексту градитељског наслеђа* (Ковачевић (1995)), *Два храма за две конфесије : трагање за модерно–византијским* (Дамљановић (2005)), *Тријадологија у архитектури владарских задужбина средњовековне Србије* (Дебљовић Ристић (2013)),

Трагање за савременим изразом у српској сакралној архитектури (Folić (2010)), *Однос традиционалних и савремених елемената у црквеној архитектури земаља западног хришћанства у XX веку* (Manić i sar. (2015)), *Приступ проучавању новије сакралне архитектуре у Србији – анализа могућности развоја модела православног храма и Савремена архитектура цркава Српске православне цркве: програмске основе и пројектантска пракса* (Манић (2009, 2016)), *Процес пројектовања дома молитве* (Станимировић (2015)), *Форма храма* (Stanimirović i sar. (2012)) и *Савремени ентеријер српског православног храма* (Stanimirović i sar. (2015)).

1.5.2. Област литургије, симболике и иконографије

Темељ литургијске функције храма заснован је у овој дисертацији на делима *Православна литургија или Наука о богослужењу Православне источне цркве, I, Општи део* (Мирковић (1982)), *Литургија* (Таушев (2006)), *Литургија и живот* (Шмеман (1992)) и *Увод у литургијско богословље* (Шмеман (2005)), *Хришћански храм : тумачење храма са православне тачке гледишта* (Томасовић (1990)), *Књига о храму* (Симеон Солунски (1996)), *Liturgy and Architecture* (Hammond (1961)) и *Towards a Church Architecture* (Hammond (1962)), *The Byzantine Rite: A Short History* (Taft (1992)), *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom* (Taft (1987-2008)), *Byzantine Liturgical Reform: A Study of Liturgical Change in the Byzantine Tradition* (Pott (2010)), *Liturgy In Migration: From the Upper Room to Cyberspace* (Berger (2012)), *Architecture Et Liturgie* (Bouyer (1991)), *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy* (Mathews (1977)), *Liturgy and architecture : from the early church to the Middle Ages* (Doig (2010)), *The Orthodox Liturgy* (Wybrew (2013)), *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries* (Marinis (2014)), *Defining Liturgical Space in Byzantium* (Marinis (2010)), *Литургијска обнова у XX веку* (Вукашиновић (2001)), *Savremeni tokovi liturgijskog bogoslovlja u Srpskoj Pravoslavnoj Crkvi* (Vukašinović (2014)) и *Символ – кључ тајне* (Пурић (2015)). Нађа Куртовић Фолић је у студији *Pojava i razvoj crkvenih građevina u ranom hrišćanstvu* (1998) одговорила на питања како се дошло до одређеног облика храма и како је литургијски процес условио специфичне форме првих цркава.

Док је однос симбола и сакралне уметности делимично обрађен у споменутих делима која припадају областима историје архитектуре и литургије, радови који истражују симболе у хришћанској уметности, на које се ослања ова дисертација су:

Handbook of Christian Symbolism (Audsley & Audsley (1865)), *An Introduction to Early Christian Symbolism* (Palmer (1859)), *The History Principles and Practice of Symbolism in Christian Art* (Hulme (1891)), *Du symbolisme dans les eglises du moyen age* (Neale & Webb (1847)), *Christian Symbolism* (Jenner (1910)), *Sacred Symbols in Art* (Goldsmith (1912)), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (Badurina (1979)), *Rečnik simbola : mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi* (Ševalije & Gerbran (2013)) и *Симболизам, свето и уметности* (Елијаде (2006)).

Теоријски оквир за истраживање значења сакралне архитектуре чине дела: *The Dome : a study in the history of ideas* (Smith (1950)), *Sacred buildings : a design manual* (Stegers (2008)), *Towards a Church Architecture* (Hammond (1962)), *Theology in stone : church architecture from Byzantium to Berkeley* (Kieckhefer (2004)), *Visions of heaven : the dome in european architecture* (Stephenson (2005)), *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium* (Wescoat & Ousterhout (2014)), *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts* (Ackerman (2002)), *Seeking the Sacred in Contemporary Religious Architecture* (Hoffman (2010)), *Мистична теологија источне цркве* (Лоски (1995)), *Sacred Power, Sacred Space: An Introduction to Christian Architecture and Worship* (Kilde (2008)), *Art & Religion* (Vogt (1921)), *Creating the Sacred Space. Hierotopy as a new eld of cultural history* (Lidov (2006)) и *Значење архетипа у сакралној архитектури* (Ковачевић (20156)).

Домаћи теолошки часописи готово да не обрађују тему савремене православне архитектуре (Ристић, 1972). Тематски бројеви часописа за књижевност, уметност и друштвена питања, *Градац*, посвећени *Православљу и уметности* (ур. Обућина (1988)) и *Православљу и политици* (ур. Кукић и Милошевић (1993)), потврђују да је градња литургијских простора у прошлости подстакнута теолошком идејом и естетиком византијског система. Усмереност Византијске уметности ка божанском, описао је у *Краткој историји византијске естетике* (2012) Виктор Васиљевич Бичков.

Иконографски оквир свештених уметности у којем је описана природа њиховог православног циља чине: *Свештена литургијска уметност* (Кондоглу (2004)), *Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства* (Кордис (2013)), *Одбрана светих икона* (Флоровски (1988)), *Смисао и садржај иконе* (Успенски (1988), Успенски и Лоски (2008)), *Теологија иконе* (Успенски (2000)), *Иконограф и уметник* (Ларше (2011)), *У огледалу и загонетки : иконолошки есеји* (Склирис (2005)), *1200 година седмог васељенског сабора* (Јевтић (1988)), *Храм и уметност* (Пурић (2013)),

Људско лице Бога (Пурић (2010)) и *Икона и духовност* (Пурић (2011)). Радови *Основе живописања : приручник* (Митровић (2012)), *О канону у црквеном сликарству* (Митровић (2007)), *Икона у Литургији : смисао и улога* (Ракићевић (2010)), *Духовни смисао храма Светог Саве на Врачару у Београду* (Радовић (1988)), *Стари сликарски приручници. 3, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне* (Медић (2005)), *Манастир Дечани* (Тодић и Чанак–Медић (2005)), *Старо српско сликарство* (Радојчић (1966)), *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба* (Јовановић (2007)), *Архитектура средњовековних олтарских преграда у православним црквама Србије* (Кандић (2007)), *Тематски програми српског монументалног сликарства* (Павловић (2016)), *О Тајни Цркве Христове: Канони и канонско предање Цркве* (Јевтић (2005)), *Раскол и византијско украшавање храмова* (Лидов (2013)) и *Кроз двери ка светлости : лексикон литургије, симболике, иконографије и градитељства православне цркве* (Јовановић (2009)) коришћени су у циљу дефинисања иконографског програма српског православног храма. *Историја уметности у Србији: XX век* (Šuvaković i sar. (2014)), *Слика прошлости као историјски аргумент: рецепција средњег века у српској барокној уметности* (Симић (2016)), *Уметничка прерада средњовековне историје и репрезентативна култура српске/југословенске монархије у првој половини XX века* (Борозан (2016)), *Стара и нова уметност. Идеја прошлости у модерној уметности* (Трифунковић (1969)) и *Црквена уметност у Краљевини Србији : (1882-1914)* (Макуљевић (2007)) баве се односима уметности и националног идентитета.

1.5.3. Област историје цркве и државе

Истраживање црквених правила, историје Српске православне цркве, као и тумачење Светих списа, ослања се на неколико доступних дела као што су: *Књига правила : зборник канона православне цркве* (прир. Продић (2003)), *Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета* (прев. Даничић и Карацић (1997)), *Увођење у Стари завет* (Дрејн (2003)), *Господ говори : свети Оци тумаче Јеванђеље* (прир. Србуљ (2004)), *Тумачење Књиге постања и Књиге изласка* (Јефрем Сиријски (2012)), *Тумачење Библије* (Стојановић (2008)), *Историјски пресјек тумачења Старог завјета* (Радовић (2009)), *Библијски речник* (Ракић (2002)), *Света Црква Христова : православно учење о Цркви* (Поповић (1999)), *Црквена правила* (Милаш (1895)) и *Правила (Капоне) Православне Цркве : с тумачењима* (Милаш (2004)), *Житије Светог Саве* (Доментијан (2001)), *Српска црква у историји* (Поповић (2013)), *Српска православна црква у времену и простору* (Милошевић (2009)) и *Историја цркве* (Памфил (2003)). Навођење одломака

из *Србских новина* (ур. Поповић (1862)) уско је повезано са овом дисертацијом, због илустрације начина на који је Српска православна црква утицала на грађење нових храмова.

Повезивање историје цркве, државе и архитектуре постигнуто је коришћењем следећих студија: *Црквена политика Византије од краја иконоборства до смрти цара Василија I* (Коматина (2014)), *Словени у европској историји и цивилизацији* (Дворник (2001)), *Balkan Worlds : the first and last Europe* (Stoianovich (1994)), *Црквена организација у српским земљама : рани средњи век* (Живковић (2011)), *Срби у средњем веку* (Ђирковић (2005)), *Срби у позном средњем веку* (Калић (2012)) , *Историја Срба* (Ђоровић (2005)), *Историја Срба I–II* (Јиречек (2008)), *Историја Византије* (Острогорски (1969)) и *Oksfordska istorija Vizantije* (priv. Mango (2004)).

Низ радова који нису од великог значаја за обраду главне теме овог рада, дати су у напоменама у одговарајућим поглављима. Веза са радовима који се суштински тичу ове теме дата је у форми навода или коментара.

2. ПРЕГЛЕД ПОЈАВЕ И РАЗВОЈА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ АРХИТЕКТУРЕ

2.1. Настанак српске православне архитектуре у контексту утицаја византијске и архитектуре западних земаља

Према подацима византијског цара, Константина Порфиrogenита (2014), Срби су у VII веку населили пространу територију¹. Византија је била заинтересована за хришћанизацију суседних народа, како због обавезе хришћанских владара да шире хришћанство, тако и због ширења византијског утицаја на културу и начин живота народа, кроз његово васпитавање у духу византијског идеала². У IX веку предвођени српским кнезом Властимиром, Срби подижу побуну против Византије и стичу самосталност. За време владавине Мутимира, примају хришћанство (870–874) „на народном језику” (Поповић, 2002: 3). У време бугарско–византијских борби, крајем X века, Дукља постаје ново средиште српске независности, предвођена Јованом Владимиром. Прва краљевина формира се за време наследника Стефана Војислава — Михаила Војислављевића (1077). У сукобе око власти у XII веку укључују се рашки велики жупани, краљеви вазали, преузимајући терет борбе са Византијом. За време византијског цара Манојла I Комнина (1143–1180), великог рашког жупана, Уроша II, замењује његов брат Деса (1155), чији престо наслеђују (око 1163) Тихомир, Страцимир, Мирослав и Стефан Немања, из бочне гране владарске династије (Ћирковић, 1995: 50). Доласком најстаријег Тихомира на власт (1162) почиње време династије Немањића³, која је остварила највеће проширење Србије у средњем веку.

За тачно одређивање почетка српске црквене архитектуре, недостају научни докази који документују замршене политичке и историјске ситуације у време етничких промена на Балканском полуострву. Административни почетак српске државе везан је за време Стефана Немањића Првовенчаног, који је Рашку, српску жупу Стефана Немање, подигао на статус краљевине (1217). Док доба његове владавине представља преломни тренутак у политичкој историји Срба, време његовог брата Светог Саве (Растко

¹ v. Порфиrogenит, 2014.

² Према Ћирковићу, у средњем веку за хришћане је свет био хришћанска васељена, на чијем челу стоји Христов намесник на земљи – византијски цар (Ћирковић, 1981:151).

³ v. Ђурић, 1986: 55 и Бошковић, 1967: 279.

Немањић) одговара оснивању аутономне Српске архиепископије (1219)⁴. Краљевском круном (лат. *corona regni*) папски легат је (1217) изједначио „српског владара са свима онима који су изнад себе имали једино папу” (Ћирковић, 1995: 56). Настављањем породичне традиције, краљ Стефан Првовенчани, тражи од цариградских наследника у Никеји успостављање српске архиепископије. Након црквено–дипломатске мисије, коју је извео његов брат Сава, уз одобрење цара и патријарха, српска архиепископија је смештена у манастир *Жичу* (1220), чиме су преображене српске црквене прилике. Црквена организација је „помагала одржавање државног јединства” (ibid., 61). и успостављањем култа светог Симеона „аутокефална архиепископија је добила сопствену традицију и обезбедила индивидуалност у кругу цркава са словенском службом” (ibid., 61).

Захваљујући научном прихватању преломних тачака у епохи Немањића, периодизација црквене организације и архитектуре у српским земљама је извршена у складу са општим историјским токовима⁵. Услед непостојања поузданих извора који би омогућили реконструкцију развоја српске цркве, истраживања у науци су се одвијала „у правцу утврђивања тока једног процеса који је из развијене владарске идеологије, утемељене на хришћанству, неминовно морао да доведе и до изградње црквене организације” (Живковић, 2011: 170).

Историју црквене архитектуре код Срба треба истраживати од тренутка када се Срби и црква појављују под посебним именом, у већ формираној етничкој групи. Праћење архитектуре (и културе) коју су Срби донели на Балкан (као и њен претходни антички развој) немогуће је извршити на основу познатих научних елемената и неодређених претпоставки. Тек је хришћанство довело до стварања црквених објеката трајног карактера, којима се српски народ укључује у токове савременог друштва. Елементи државности у Старом Расу, на основу досадашњих истраживања, препознати су у првој српској престоници у XII веку: *епископско седиште* — катедрални храм *Светих апостола Петра и Павла*, *владарев двор* — утврђени град резиденцијалног типа на локалитету Рас–Постење и *основне државне установе тога доба* — дворска канцеларија Стефана Немање (Калић, 2013).

⁴ v. Ферјанчић, 1981: 297-314.

⁵ v. Милошевић (2009), Поповић (2002), Маринковић и Игумановић (2002), Дероко (1953), Ненадовић (1962), Бошковић (1962), Чанак-Медић и Бошковић (1986), Чанак-Медић и Кандић (1995), Срејовић и сар. (1981) итд.

Епископска седишта у централном делу Балкана и у Приморју сведоче о хришћанству пре доласка Словена и, у оквиру њих, Срба на Балканско полуострво (Поповић, 2004). На простору где су се сусретали политички, културни и црквени утицаји Цариграда и Рима, српски народ је био обухваћен архиепископијама које су биле под јурисдикцијом римског и цариградског епископа. Како је провинција Илирик (лат. *Illyricum*) припадала западном делу Царства, разумљива је њена ранохришћанска гравитација ка Риму у духовном смислу. Подржавамо становиште Радојчића (1982), према коме су Словени на Балкану у IX веку под јаким утицајем Византинаца и приобалних Романа, што је довело до брзог културног сазревања Срба у раном средњем веку. Према старом систему касноримске политике, насељеници Балкана постали су савезници царства (Радојчић, 1982).

Сложена природа постанка и развоја српске црквене архитектуре отежава избор најпогоднијег методолошког приступа њеног проучавања. Стилски сродне средњевековне цркве данас су раздвојене позније формираним новим националним територијама. Њихов хронолошки и стилски развој се не подударају у свим случајевима. Уобичајено истраживање груписањем споменика у такозване *школе* је оцењено у науци као непотпуно. Многе особине *локалних школа* настале су под околностима које заправо не припадају природи ових групација. Недостатак оваквог приступа доказују грађевине на којима се могу издвојити карактеристике више *стилских група*. Свакако је формирање одређених целина оправдано у циљу лакшег сагледавања сличности и разлика, али поделу споменика средњевековне сакралне српске архитектуре на групе треба посматрати као помоћно средство, јер бројни и разнородни изузеци замагљују апсолутну и круту границу.

У одређивању методолошког приступа према историографији која углавном садржи све споменике српског средњег века⁶, усвојена је критика проблема везаног за *градитељске школе* Милоја Васића (Васић, 1928), Ђорђа Стричевића (Стричевић, 1955а), Војислава Кораћа (*Извори Моравске архитектуре* у Кораћ, 1987) и Ивана Стевовића (Стевовић, 2006а), насталог услед сагледавања да је „посебност сваког споменика по извесним специфичним одликама [...] толика да је тешко направити добру

⁶ в. Ћурчић (2010), Краухајмер и Ћурчић (2008), Кораћ и Шупут (1998), Ненадовић (1987), Mango (1985), Бошковић (1962), Дероко (1953), Покришкин (2014), Millet (1916), итд.

типолошку систематизацију а да у свакој од група буде неколико међусобно сродних грађевина” (Стричевић, 1955а: 213; према Стевовић, 2006а: 35).

У складу са темом овог рада, који приказом богатог развоја српских православних храмова доказује претпоставку да обавезујућа правила грађења постоје само у извесној мери и има циљ да та правила јасно изложи, карактеристични примери црквене архитектуре су представљени у оквиру група, формираних према карактеристичним заједничким архитектонским концептима у оквиру одређених временских периода.

Типологија црквених објеката приказује развој сакралне архитектуре, указујући на заједничке посебности групе храмова. Схватањем идеје облика храма, у односу на државно–црквене прилике, објашњавају се утицаји под којима настају монументалне грађевине, приказују општа правила грађења и објашњавају поједини елементи храма.

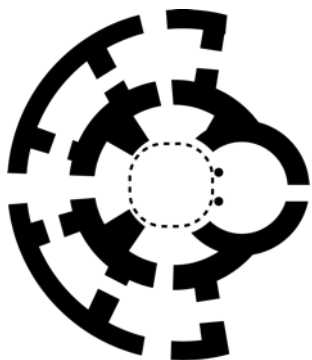
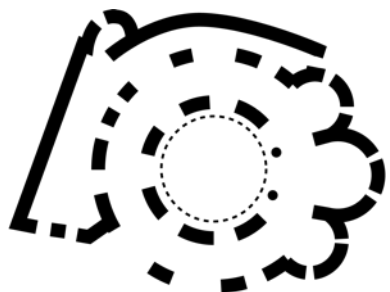

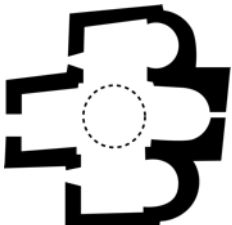
Посебна пажња, у овом делу истраживања, посвећена је илустрацији процеса креативне трансформације наслеђених архитектонских решења, која прате промене у друштву. На основу оваквих сталних промена у правилима грађења храмова, карактеристичних за целокупан развој српских православних храмова, формулисали смо једну од препорука за пројектовање савремених српских православних цркава.

Срби су добили своју политичку самосталност крајем XII stoleћа. У то време настају монументални облици сакралне архитектуре. У науци је забележено да цркве саграђене у доба династије Немањића показују „две упадљиве особине: континуитет и велику плодност” (Radoјčić, 1982: 20). Све цркве које припадају времену до почетка династије Немањића посматрали смо јединствено, без обзира да ли цркве припадају централном или подужном плану. Њихова архитектура, утицала је на грађење првих православних цркава у време династије Немањића. Независно од њихове националне припадности, разноврсне форме храмова, изграђене на ширем подручју и у великом временском распону, указују на различите начине обликовања литургијског простора. Како су сви карактеристични храмови научно обрађени, циљ њиховог упоређивања је везан за предмет (услови који утичу на развој архитектуре српских православних храмова) и проблем (основна правила грађења) теме ове дисертације. Упоредну анализу

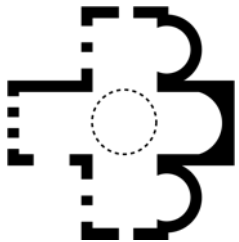
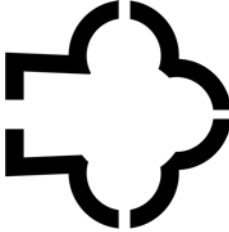
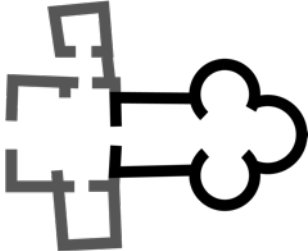
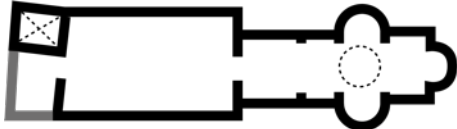
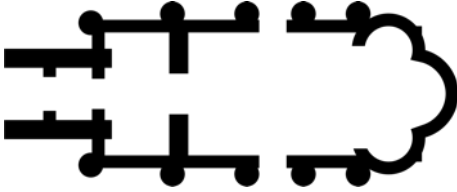
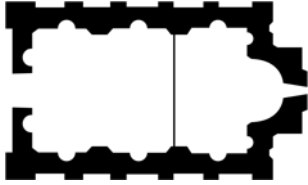
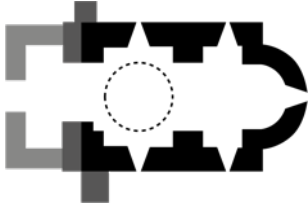
чине планови (хоризонтални пресеци или основе) цркава⁷, на основу којих су објашњени утицаји грађења и разматране заједничке идеје у грађењу храмова.


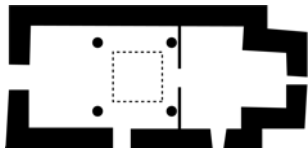
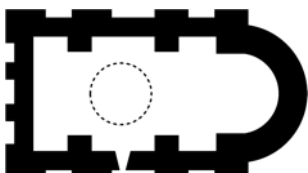
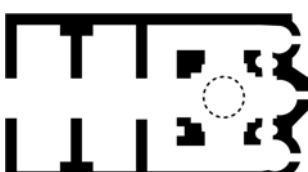


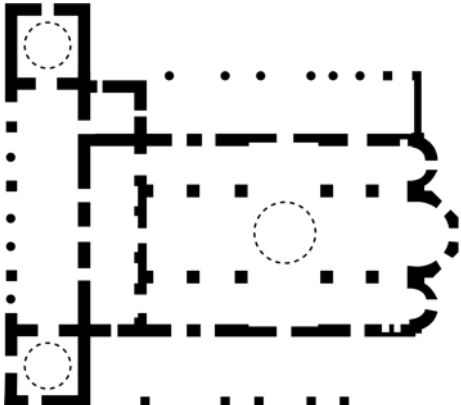
Табела 1. Преглед карактеристичних споменика из времена до почетка династије Немањића

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

	Име цркве	Основа (схема) цркве	Време
1.	<i>Свети апостоли Петар и Павле код Новог Пазара</i>		IX век
2.	<i>Света Тројица (Свети Донат) у Задру</i>		IX век
3.	<i>Света Тројица у Пољуду</i>		IX век
4.	<i>Свети Крж у Нину</i>		IX век

⁷ Већина илустрација су схематичне интерпретације цртежа који су научно приказани у литератури, која је наведена у попису и пореклу илустрација. За потребе истраживања израђени су и поједини оригинални цртежи основа цркава, који до сада нису објављивани у литератури.

5.	<i>Свети Вид у Задру</i>		IX век
6.	<i>Свети Никола у Прахуљама код Нина</i>		IX век
7.	<i>Свети Јован Крститељ у Затону на Лиму</i>		IX-X век
8.	<i>Пречиста Крајинска</i>		X-XI век
9.	<i>Свети Спас на врелу Цетине</i>		X-XI век
10.	<i>Свети Тома у Кутима</i>		X-XI век
11.	<i>Свети Ђорђе у Рибници</i>		X-XI век

12.	<i>Свети Петар у Прику код Омиша</i>		XI век
13.	<i>Свети Никола (Микула) у Сплиту</i>		XI век
14.	<i>Света Тројица у селу Горњи Матејевац</i>		XI век
15.	<i>Свети апостоли Петар и Павле у Старој Павлици</i>		XI век
16.	<i>Света Марија од Отока код Солина</i>		X век
17.	<i>Свети Сергије и Вакх код Скадра</i>		XI век
18.	<i>Света Софија у Охриду</i>		XI век

Иако потпуни редослед грађења хришћанских храмова на Балкану није могуће формирати, трансформације разних облика кроз историју сведоче о прихватању старијих облика и њиховом прерађивању. Општеприхваћена је подела храмова на грађевине са *централним* и *подужним* основама. Обе групе садрже разноврсне варијанте ових планова. Комбиноване изворне облике чине просторно повезане подужне и централне грађевине, објекти настали вертикалним повезивањем подужног и централног плана и цркве настале органским прожимањем подужног и централног плана (Куртовић Фолић, 1995). Централни и подужни простори у архитектури су заправо претходили изградњи првих хришћанских храмова, који својом појавом нису представљали потпуно нову творевину, будући да Хришћанство на почетку свог утемељења није имало уметничку и градитељску традицију. Архитектура првих хришћанских храмова је настала из секуларних базилика и стамбених објеката, као и адаптацијом паганских храмова. У време које је дозвољавало црквену градњу, прерађивање просторних концепата намењених паганским религијама, било је пожељно због прекида дотадашњег односа људи према Богу.

Приказани споменици се могу груписати у две основне скупине. Једну чине цркве централног плана (бројеви 1–6 у табели 1), другу подужног (бројеви 7–18 у табели 1). Обе групе су настале под сложеним утицајима и њихова детаљнија анализа превазилази оквир овог истраживања. Кратки прикази појединих примера илуструју различите концепте храмова, чије су стилске карактеристике углавном прихватане са Запада, а хоризонтални планови су прилагођени византијским типовима храмова, према усвојеним литургијским захтевима.

Најстарији сачувани средњевековни храм у Србији је *Црква Светих апостола Петра и Павла*, у Старом Расу, познатија као *Петрова црква*, мање као *Црква Светих Апостола*. Она припада типу централних грађевина са кружном основом и куполом. Њена изузетност садржи се у кружном облику и галерији (v. Марковић, 2002: 41-42). Сличну схему основе имају прероманичке грађевине из VIII века, које кружном основом понављају облик *Цркве Светог Гроба у Јерусалиму* (Чанак-Медић и Тодић, 2013: 36-37). Облик четворолиста формиран је постављањем четири масивна пиластра, који носе централну куполу, а источна страна је продужена полукружном апсидом у олтарски простор.

Светлана Поповић је тражењем сличности са централним грађевинама кружног плана из сличног времена (црква *Бет Шеан* из V века у Палестини, мартиријум *Светих*

Карна и Папила у Цариграду, црква *Светог Ђорђа* у Солуну, *Света Констанца* у Риму, итд.) закључила да *Црква Светих апостола Петра и Павла* заправо нема непосредних градитељских узора и да се аналогije морају тражити у раносредњовековном раздобљу. Тако је ранија Нешковићева паралела у *Цркви Светог Доната* у Задру остала најубедљивија⁸. Прероманске цркве кружног облика су грађене у IX и X веку, највероватније према узору капеле Карла Великог у Ахену, која је „узоре црпла из старије палатинске традиције хришћанских престоница Рима и Цариграда” (Поповић, 2000: 223). Подржавамо становишта Светлане Поповић, која услед непостојања археолошког материјала из ранијег периода, закључује да је првобитна грађевина сазидана крајем IX века и да не представља обнову старије цркве. Из њеног кружног облика претпоставља се да је била меморијална црква њених (за сада непознатих) ктитора.

На некадашњем римском форуму у Задру, у прероманичкој техници, коришћењем делова античке архитектуре, саграђена је *Црква Свете Тројице*, касније *Храм Светог Доната*⁹, која припада типу централних грађевина са кружном основом и куполом. Ова најмонументалнија грађевина раносредњовековне архитектуре у Приморју се састоји од кружног средњег дела око којег се развија прстенасти брод. Источни, олтарски део садржи три апсиде. Зидови су изнутра оживљени нишама, а споља лезенама. Прихватамо Ненадовићеву теорију да основа ове цркве представља тип каролиншке ротонде са куполом, која почива на шест масивних стубаца и два камена стуба кружног пресека испред олтарске апсиде¹⁰.

Типу централне грађевине са куполом на кружној основи са конхама припадају шестолисна *Црква Свете Тројице у Пољуду* и осмолисна црква у *Ошљу*, из X века недалеко од Стона¹¹. Типу централних грађевина са полигоналном основом и куполом припадају *цркве Светог Крива у Нину*¹² и *Светог Вида у Задру*¹³. *Црква Светог Николе у Прахуљама*, између Затона и Нина, је тролисне основе, са средишњом крстастим сводом¹⁴.

⁸ v. Нешковић, 1961.

⁹ v. Суботић, 1963: 15-17 и Васић, 1922: 86.

¹⁰ v. Regan i Nadilo, 2006: 56.

¹¹ v. Jurković, 1995: 229-234; Суботић, 1963: 16.

¹² v. Pejaković, 1978.

¹³ v. Vežić, 2013: 38-40; Суботић, 1963: 18.

¹⁴ v. Gatin i Pejaković, 1988.

Подужним црквама припадају остале наведене цркве (бројеви 7–18 у табели 1). Западно продужење нарушава централни план у *Цркви Светог Јована Крститеља*, у Затону на Лиму, код Бијелог Поља. *Црква Светог Спаса* на врелу Цетине је једнобродна, са олтарским простором у форми триконхоса, високом кулом на улазу и са бочним великим полукружним пиластрима (контрафорима), које можемо наћи и на зидовима цркве *Мирелеон* у Цариграду (920)¹⁵. *Црква Светог Томе* у Кутима је правоугаоне основе, која је подељена на три травеја са два пиластра. *Црква Светог Михаила* у Стону на Пељешцу из XI века (Симић, 2007: 165; Бошковић, 1967: 186) је сличне архитектуре, једино што се изнад средњег травеја некада уздизала мала купола (аналогија је изведена према сликаном моделу цркве). Подржавамо становиште Кораћ и Шупут (1998), који по спољним облицима *Цркву Светог Михаила* сврставају у прву или равенску романику, са несумњивом двојном природом стваралачког чина: концепт простора је изразито византијски, а облици и фреске западњачки. Слепу куполу има *црква Светог Михаила* на острву Шипану, саграђена у XII веку (Симић, 2007: 166). *Црква Свете Марије од Отока* код Солина је тробродна базилика са спољашњим нартексом и звоником, који је касније дозидан.

На простору који су населили јужни Словени, романика се појавила средином XI века и трајала до средине XV века. Велике приморске романске цркве из тог времена утицале су на архитектуру Рашке. Главни носиоци архитектонских концепата романике су били римокатолички монаси бенедиктинци, који су имали свој центар (525) у јужној Италији (Монте Касино). Њихов утицај се нагло проширио у XI веку на западноевропске земље и јадранско приморје, након обнове њиховог реда услед интензивне економске повезаности са Италијом¹⁶.

Прихватимо теорију Кораћу (1965), по коме је средњевековни градитељ на Поморју реализовао програм наручиоца техничким копирањем узора, што је зависило искључиво од односа поручиоца према стваралачком механизму средњег века. Захтеви су били засновани на обичајима, потребама или прописима у оквиру црквених организација. На основу природе бенедиктинског монашког реда, заступамо Кораћево становиште да бенедиктинци нису имали утврђене прописе о изградњи цркве, већ су план једноставне тробродне подужне грађевине са три полукружне апсиде подешавали

¹⁵ v. Marasović, 1995: 42-43.

¹⁶ v. Марковић, 2002: 31-32.

у складу са специфичним условима места или заједнице. У циљу одржавања скромности, фрањевци су користили свод једино у олтарском простору, тражећи једноставност плана ради симболичког одбацивања сувишних ствари¹⁷.

Концепт монашког живота на територији првих српских држава преузет је са Запада, из Далмације и Италије, а не са Истока, из Бугарске или Византије. Према Порфирогениту, први мисионари су дошли из Рима у VII веку, јер је српско Загорје у црквено–административном погледу припадало Риму, а не Цариграду. Касније, у X веку, владавина Византије приближава загорско монаштво грчко-словенском типу источних крајева и одваја га поступно од монаштва у Поморју.

„[...] јаке економске везе како са Приморјем тако и са Византијом, отвориле су широке могућности утицаја, који су са једне стране долазили са Запада, а са друге из Византије и са Истока. [...] Доцније су се, видели смо већ, појавила и два економска и политичка, културна и архитектонска жаришта, једно на Зетском Приморју, са његовом прероманском архитектуром, друго везано за најраније стварање у области Преспе и Охрида.” (Бошковић, 1967: 280)

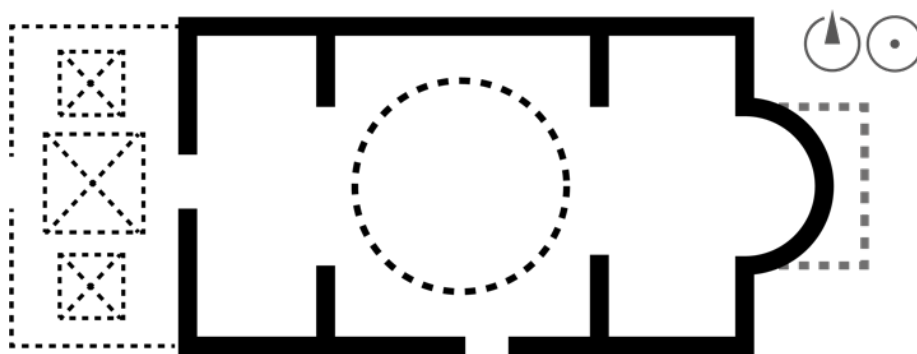
Прихватamo становиште Кораћа и Шупут да је архитектура у византијским приморским градовима вероватно утицала на градитељство у српским земљама. Резултат утицаја из Италије и са грчког подручја, решење које је у једном раздобљу било посебно уважавано, јесте византијска једнобродна црква са куполом на средини. Захваљујући нејасној граници у очима ктитора између света који је припадао Цариграду и Риму у црквеном смислу, једнобродна једнокуполна црква је истрајала до XII века. У монументалној варијанти, тај тип је постао основа каснијег монументалног црквеног градитељства у првој српској држави — Рашкој (Кораћ и Шупут, 1998: 235).

Несумњив је утицај приказаних облика на каснију архитектуру цркава у првој српској држави Немањића. Према Суботићу, уметност Приморја ја пратила уметност западне Европе. Између Истока и Запада, на месту сусретања двеју великих култура „Приморје је често покушавало да створи дела која су у себи измиривала њихове иначе удаљене природе” (Суботић, 1963: 6). На основу прегледа карактеристичних споменика, типолошке разлике међу споменицима постоје. Основни елементи плана су различитих

¹⁷ v. Кораћ, 1965.

димензија и специфично обликовани. Ипак, заједничко за све цркве је подела простора на олтарски простор, наос и предворје.

Према ранијем хришћанском обичају, место олтара је на истоку, у посебном одељењу, светилишту. У зависности од услова терена, могло се одустати од источне оријентације. Уз олтарски простор је обавезна апсида и њена функција је иста, без обзира на њен могући правоугаони или полукружни облик. Олтар се може налазити у апсиди или непосредно испред ње. Наос је део цркве намењен учесницима у обреду и представља простор између западног зида и олтара, касније олтарске преграде. Из практичне потребе за проширењем простора настало је предворје, које је уз функцију окупљања верника највероватније имало и литургијску намену. Звона су могла бити постављана у звонцима (самостални или прислоњени уз цркву) или на једном од обимних зидова (преслица), без тачно одређеног положаја. Купола, елемент који представља небески свод, не постоји на свим примерима и њена конструкција, тиме и форма, је различита. Њена доминанта у композицији храма је постала саставни, али не и обавезни део црквене архитектуре.



Слика 1. Схема просторног распореда храма

Извор: Интерпретација по аутору

Док су у науци истражене све варијације разних типова храмова, особина градитеља да на креативни начин трансформише наслеђену идеју узорног храма, није довољно истицана нити истраживана, иако представља једно од основних правила грађења. Такође, утицајни фактори (време, место и програм), којима је веома посвећена савремена архитектонска теорија и пракса, нису забележени као главни носиоци сталне трансформације идеје храма као грађевине. Правила грађења су објашњавана функцијом литургије (без приказане анализе њених захтева у погледу простора), али и обавезом примене ранијих градитељских образаца. Ипак, највећа достигнућа су постигнута кроз процес тражења виших уметничких вредности, унапређењем наслеђа. У овом

истраживању, допринос процесу пројектовања представља повезивање архитектуре, сликарства и теологије храма, ради дефинисања основних правила грађења.

Концепт храма се стално мењао, у зависности од интересовања наручиоца и актуелних политичких, религијских и архитектонских прилика. У раном хришћанству, окупљање заједнице у име Христа постаје нови храм живог Бога. Трансформација објекта у Тело и Закон је заправо представљала прекид са старозаветним и античким односом према божанствима. Оно што је чинило присуство Бога није била просторија у физичком смислу, већ је сама *заједница хришћана* значила *цркву* (скуп, грч. *ἐκκλησία, ecclesia*). Обред жртвовања је обједињен у смрти и васкрсењу Исуса Христа, који се налази на *светој трпези*. Тако је, између осталог, хришћански култ првобитне цркве „спојио наслеђе синагоге и Јерусалимског храма чиме је утемељена суштина окупљања верника: излагање Божије речи и евхаристија или света тајна” (Kurtović Folić, 1998: 72)

Култ се на почетку славио веома једноставно. Употреба профаних грађевина, паганских храмова и цивилних базилика утицала је на просторне потребе светих тајни. У оквиру нових функција богослужења преузимају се теолошке концепције и литургијске навике из старијих паганских култова и јеврејских ритуала. На формирање основне функције храма утицао је и облик *домуса* грчко-римског типа, који је коришћен као *домаћа црква* (лат. *domus ecclesia*), али и потреба окупљања (и скривања) првих хришћана у форми паганских погребних друштава. Сахрањивање и поштовање мученика резултирало су постављањем часне трпезе изнад *гроба свеца* и „античка, паганска потреба за материјализовањем топографске локације присуства Бога тако је поново заживела у хришћанској цркви” (Kurtović Folić, 1998: 76).

Подржавамо становиште Краутхајмера, који не види ранохришћанску архитектуру као „изворно западни развој, већ као завршни израз архитектонских концепата који су били доминантни и у западним и у источним средоземним центрима и обалним подручјима касноримског света” (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 11). Нов положај цркве захтевао је непромењену литургију која је била установљена у раном IV веку на протоколу римског чиновничког и дворског церемонијала. Архитектура из Константиновог периода се развила у специфичној ситуацији у којој су идеолошки и архитектонски елементи били испреплетани. Велики број верника је захтевао замену стамбене архитектуре већим грађевинама царских институција, које су морале да буду раскошније и другачије од профане архитектуре, прилагођене достојанству Цркве. Организација нове литургије је захтевала одвајање појединих делова храма, као и

одвајање објеката намењених култу и обредима крштења и погребна. Окретање Цркве облицима јавне и службене архитектуре заслужно је за сједињавање значења религиозног градитељства са критеријумима службене зграде у типу зграде који је постојао — базилика (ibid.).

Хришћанске заједнице су на почетку биле скромне, да би под Константином биле створане нове варијације базилике, *типа* који је стално варирао. Прихватамо теорију Краутхајмера (1965), по коме до почетка IV века, суштинске одлике већине базилика су биле издужена основа, подужна оса, дрвена кровна конструкција и трибунал на крају објекта (било у правоугаоном облику, било у облику апсиде). У зависности од (данашњих утицајних фактора) захтева литургије, градитељске праксе и жеље покровитеља, развио се велики број варијација на тему базилике. Споља су изгледале једноставно, док је унутрашњост била задужена за боље упознавање са природом религијских симбола и изражавање раскошности.

„Пројектовање константиновских цркава не познаје норме. Стандардни тип црквене грађевине, који можемо назвати ‘уобичајена ранохришћанска базилика’ се развија само у другој половини IV и током V века. Најупадљивија особеност хришћанске архитектуре током Константинове владавине остаје њена разноврсност.” (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 64)

Инвентивност и експериментисање омогућавају развој различитих типова грађевина из различитих литургијских функција и према различитим захтевима. Потрага за новим стилем се завршила до краја IV века, кад су полако напуштани типови сложених основа и коришћени стандардни типови базилика састављени од централног брода, апсиде и различитог броја бочних бродова. Оријентација постаје правило и апсиде се постављају према истоку, а понекад се убацује трансепт између главног брода и апсиде. У складу са захтевима литургије средиште плана је главни брод, који заједно са олтаром од V века додељује се свештеницима, а бочни бродови и галерије верницима. Присуство цара значајно утиче на архитектуру храмова и стандардне једноставне основе се замењују новом раскошном архитектуром у значајним центрима¹⁸. Почетком VI века западни део Царства наставља да користи базилику као једини прикладни облик сакралне архитектуре за редовну литургију (наставља се градња баптистеријума и мартријума централног плана), док византијска архитектура Јустинијановог периода

¹⁸ v. цркву Светог Димитрија у Солуну из касног V века у Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 124.

прекида са традицијом (која сеже у доба Римског царства) и окреће се засвођеним грађевинама централног типа, које вертикалност наглашавају централном куполом. Закупљен пропагандом зарад сопствене промоције, Јустинијан у првом периоду владавине није успео да заустави исцрпљивање економије и навалу Персијанаца и Словена. У другом периоду фокусирао се на величанствену градитељску активност у престоници, према циљевима које је описао његов дворски историчар Прокопије. Царска архитектура је у новом руху реализована у палатинским црквама и мартирijумима, које су у централном плану са куполом дефинисале ново правило грађења. Подржавамо становиште Краутхајмера, по коме (поред непосредних претходница нових цркава) одређујућу чињеницу прелажења на централни тип објекта представља развој хришћанске литургије у егејском приобаљу, у којој је извођење литургије заузимало средишњи простор. У VI веку, архитектонски концепти класичног Рима уступају место новој (византијској) архитектури, која је укореењена у касној антици. Јустинијан је премештањем важног хеленистичког религијског симбола и објекта моћи античког света, омфалоса (грч. *ὀμφαλός*, *omphalos*, пупак света, духовни и космолошки центар) из храма у Делфима у *Цркву Свете Софије*, истакао своју улогу у новом поретку света.

„Главни брод је, према томе, био позорница на којој се поворка кретала дуж свечане стазе од царских врата ка соли, и дуж солие у бему. [...] У Византији VI века је отуда, обред мисе падао у два дела: један далеко од очију јавности у светилишту - у грчком идиому, Велика Мистерија; други, јавни и намењен да сви виде, одигравао се у главном броду где су се свештеници и цар сретали да обаве сваки своју улогу под источним ободом велике куполе - Куполе Небеса.” (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 219)

Невена Дебљовић Ристић (2012) је указала на природу теолошких концепција и њиховом утицају на начела на којима почива сакрална архитектура. Наслеђивање касноантичких форми у трагању за тројичном структуром уобличио је становиште на којем је даље формирано богатство византијске културе. Подржавамо њено становиште, по коме је хришћанска теологија настала на новоплатоновским формама мишљења, настављајући се на позну антику. Истичући три Божије ипостаси у једној природи, хришћанска догматика је заправо направила њену разлику од философије Платона. Кључни ставови су формирани трагајући за трансцедентношћу Бога, који је у апсолутној супротности са паганским боговима. Тајном Свете Тројице, који се појављује у спису

Псеудо Дионисија Ареопагита у VI веку¹⁹, тројична структура прожима хијерархију света. Тако формирана хришћанска мисао је уткана у сва уметничка стварања, која су била укључена у кретање ка досезању истине о Богу. Концепција унутрашњег и спољашњег простора користи компоновање форми у складу са теолошким и философским мишљењем. Кроз процес трагања за идеалним склопом уз решавање статичких и сеизмичких проблема оформио се храм са куполом²⁰ у средишту. Према симболици храма, у хоризонталном плану се нижу олтар, наос и нартекс. Олтарски простор није више само једна апсида већ се састоји од више делова, престола (горње место), проскомидије на северу и ђаконикона на југу, такође према тројичној хијерархији. Врхунац симболичког карактера постигнут је у *Цркви Свете Софије* у Цариграду (532–537), која својим јединством форме, функције и конструкције изражава догму о Светој Тројници²¹.

Наслеђе римског царства на територији Балкана значајно је за појаву сакралне архитектуре Словенских народа²². Јединствено утврђење *Градина* у Постењу, касније образац сигурног насеља (са бедемима од ломљеног камена ојачаних кулом), као и латинска црква у Постењу, остаци базилике на обали Рашке, касноантичка једнобродна црква у оквиру некрополе на Трговишту, везани су за средњевековни Стари Рас, у близини данашњег Новог Пазара, територију која је касније постала политички и културни центар српске државе и престоница владара из династије Немањића.

У археолошким налазиштима су документовани сложеност стваралаштва и укрштање разних утицаја у време сеобе народа. Иако сви елементи такве материјалне културе нису у довољној мери истражени, зна се да је обележје архитектонских споменика углавном имало касноантички (Салона, Сирмијум, Виминацијум, Феликс Ромулијана, и други) и рановизантијски карактер (Сингидунум, Наисус, Јустинијана Прима, Стоби, Улипљана, и други). Према расположивим истраживањима, староседеоци су били носиоци културног континуитета, ушавши у симбиозу са словенским народима и формирањем словенских културних добара у средњем веку на темељима касноантичке-провинцијалне и рановизантијске баштине (Vinski, 1986: 24).

¹⁹ v. Псеудо-Дионисије Ареопагит, 2009.

²⁰ О пореклу куполе и кружног храма v. Vitruvije (2014); Smith, 1950: 96; Janson, 1989: 134–136.

²¹ v. Дебљовић Ристић, 2012.

²² v. Mano-Zisi, 1982: 127-146.

Питања настанка одређених архитектонских форми, развоја црквене архитектуре и првобитних порука које су носили храмови у прошлости су значајни за потпуније истраживање црквене архитектуре. Заступамо становиште Милана Прелога, који је вреднујући словенска остварења романике упозорио на симболички значај облика који је био заснован на *кодovima* који су данас заборављени или неразумљиви (Prelog, 1984: 50–51)²³.

Тежње становника јадранске обале да свом животу дају репрезентативне оквире водиле су ка монументализацији сакралног и профаног градитељства, која је била заправо испреплетена тежњом за симболичком потврдом јавног и приватног живота. Знања о симболизму су преношена јаким поморским путевима, путем непосредног искуства путника који су обишли велике градове и захваљујући преписивачким радионицама рукописа и минијатура.

Наслеђе на којем се развио средњи век је постојало и разарање антике је оставило доста трагова. Процес симбиозе новог и старог становништва остварен је на територији која је била у склопу римског царства и касније под утицајем цариградског средишта. Утицаји су били разнолики услед сложених односа између свих наведених актера, па оправдавамо Прелогов предлог да се изврши критичко провера: византијског утицаја на романичко сликарство посредством Венеције (која је увозила камен из подручја прастарих каменолома на источној обали Јадрана), истицања апулијских узора на архитектуру (прометне везе између обала омогућавале су сталну размену људи и искустава па је тешко одредити у ком правцу се одвијала размена) и пристрасне оцене о провинцијском заостајању иза других уметничких средина.

Прелог износи још један занимљив став (који апсолутно подржавамо) да уметност *мрачног* средњег века није била само *слушкиња теологије*, што оправдава постојањем тежњи за *естетизацијом*. Саме цркве нису биле само места култа, већ и простори заједничког живота, симбола и репрезентације. Божје куће или прикази небеског царства су заправо представљали другу (бољу и лепшу) средину од реалног живота. Са тежњама за лепшим, већим, чвршћим и уопште вреднијим објектима успостављена је граница између два раздобља (предроманике и романике) која имају два различита односа према

²³ Прелог је, услед несталних политичко-територијалних граница и на темељу разлика између источног и западног хришћанства, географским положајем одредио Словенију да припада западном уметничком кругу, Македонију источном, а остатак подручја на коме су живели словенски народи у раном средњем веку упоредио је са математичким скуповима који се додирују, секу и преплићу.

свету. То потврђује знатан део грађе из гробова VII-X века. Након тог периода, прилоге у подземном мраку замењују надгробни знаци, који осликавају тежње за превазилажењем пролазности људског живота. Уграђивање одређених вредности у архитектуру одговара тежњама да се потврде појединачне егзистенције²⁴.

Приморски црквени објекти који су изграђени до XII века су несумњиво утицали на архитектуру династије Немањића. У целини или у детаљима, у погледу плана, конструкције или композиције маса, ослањали су се на градитељско предање старохришћанске, рановизантијске и оновремене архитектуре у великим центрима у Цариграду, Грчкој, Јерменији, Италији и западној Европи. Надахнути формама из уметничких метропола, јадрански градитељи прерађивали су усвојене принципе компоновања уносећи новине и посебности, према својим знањима и потребама наручиоца (Ђурић, 1986: 60).

Ђурић у трагању за пореклом цркава које су настале IX–XII века износи два мишљења. По првој претпоставци сличност са црквама на Јадрану V–VII века резултат је непрекинутог грађења до XII века. Повратак старим типовима се догодио после прекида услед варварске најезде²⁵. Друга претпоставка је у складу са наставком грађења у Византији након VII века. Надовезујући се на епоху Јустинијана, приступа се својеврсној обнови уметности раног средњег века (*ренесанса* македонске династије у Византији и каролиншке на Западу). Како Цариград није био само политичка престоница, већ и уметничка метропола, чини се разумљивим опонашање градитељског полета на Приморју, према расположивим способностима.

„Једнобродне црквице са куполом служиле су у доба ренесансе као узор приликом изградње капела у дубровачким дворцима, очевидно због тога што су сматране за старо грчко наслеђе; њихов тип су крајем XV и у XVI веку раширили по старој Херцеговини дубровачки градитељи, вероватно на захтев православних ктитора да им цркве буду подигнуте *more greco*. Неке од храмова изграђених између IX и XII века народ и данас назива грчким. [...] Источно јадранска средина је, преко својих

²⁴ v. Prelog, 1984: 34-35.

²⁵ Долазак Словена на Балканско полуострво и разорно деловање на архитектуру старог становништва је у савременој науци доведен у питање. На политичку природу раних списа (на основу којих је постављено покрштавање Словена и њихово спајање са романским и хеленским становништвом) указао је Тибор Живковић (v. Живковић: *Gesta Regum Sclavorum* (2009), *Црквена организација у српским земљама : рани средњи век* (2011), *Јужни Словени под византијском влашћу : 600-1025* (2002а), *Словени и Ромеји - Славизација на простору Србије од VII до XI века* (2002б)). У складу са темом овог рада, порекло варварских разарања неће бити разматрано, већ ће се прихватити кретање народа, које прекида развој црквене архитектуре на Приморју.

ктитора и установа, налазећи у Византији или у Италији узоре за своје цркве, извесним типовима поклањала већу пажњу; прерађивала је преузето у складу с локалним занатством и на тај начин дала регионални печат својој црквеној архитектури.” (Ђурић, 1986: 61)

Наведени ставови воде ка истицању особине градитеља прероманике која се огледа у прихватању идеје великих узора само кроз прилагођавање и поједностављење сложених структура. Друга Ђурићева претпоставка је очигледнија, ако се истраживање развоја црквеног градитељства посматра у целости. Једна од важнијих особина сакралних градитеља, која се протеже кроз све историјске периода, је њихова способност да прерађују усвојене принципе компоновања на креативан начин, према нивоу и потреби друштва. Отприлике у исто време прероманика је на Апенинском полуострву дала изузетна решења, а на Приморје је утицала преко црквених институција. Дешавало се и да корен тог решења буде византијски, пре него што је обрађен на романски начин и тако послат ка другој обали.

Градитељство са изразом другачијих схватања је углавном било остварено заслугом грчких ктитора и византијских установа, у средишњим областима Балкана. Одликују их веће димензије и савршенија техника зидања. Споменици, који су обнављали старохришћанске и рановизантијске узоре, нису били на почетку прихваћени од Срба. Тек од XII века српски владари су обнављали њихове остатке или су у њихову архитектуру уклапали своја здања, те често на темељима старог култа подизали нове цркве²⁶.

Илустрацију преиначавања и допуњавања инспирације Ђурић је приказао користећи неколико примера. Први је најстарија црква централног плана у Котору саграђена 809. године, кад је ту пренето тело Светог Трифуна (Трипуна). На месту те цркве у XII веку је изграђена нова катедрала. У то доба је изграђена и ротонда *Свете Тројице*, касније посвећена Светом Донату, у Задру, на основу које је могуће замислити изглед старог *Светог Трифуна*, према тексту Порфирогенита. Значајно је и то да задарски храм усвојио романско решење из VII века (*Santa Maria in Pertica* у Павији и крстионица на Торчелу код Венеције), које је у реализацији измењено у погледу плана и простора према традицији приморских средњевековних градитеља. Други пример представља *Црква Светог Петра у Расу*, такође централног плана. Саграђена је у IX или

²⁶ v. Ђурић, 1986.

X веку, као седиште рашких епископа. Према легенди, краљ Бело Павлимир²⁷ подигао је на брду утврђени град у чијем језгру је била ротонда са уписаним четворолистом и осмостраном куполом на тромпама над средишњим простором. Између VII и XI века у Јерменији и Грузији су настале цркве са четворолистним планом уписаним у ротонду. Градитељ *Цркве Светог Петра* је идеје узора преиначио и допунио стварајући јединствен облик. У цркви у Ошљу у Захумљу, зракасто распоређене конхе око кружног простора изнад кога се диже купола формирају осмолист, саграђен између IX и XI века. Храм је на западној страни имао правоугаоно здање са звоником и степеништима која су водила у просторију на спрату. Док је шестолист сличан низу грађевина у Далмацији, осмолист је усамљена појава у Приморју. Тип храма у којем се образује венац од конхи градио се у Византији, Јерменији, Грузији и Бугарској, између VI и XIII века. Према Ђурићу, порекло овог облика су свечане дворане касноантичких палата, што је показао на примерима у Цариграду: шестолисти триклинијум из V века на Хиподрому је преуређен у храм *Свете Јефимије*; у дворани *Хрисотриклинијум* поред *Велике Палате* у Цариграду Василије I је изградио осмолистну *Цркву Светог Илије*. Храм Светог Виталија (*Сан Витал* или *Базилика светог Виталија*) у Равени је изграђен за време цара Јустинијана (540–547) садржи осмолистно језгро изнад чијег средишта је купола (Ђурић, 1986: 56).

Цркву San Vitale Краутхајмер сматра сестринском грађевином *Светих Срђа и Вакха*, на основу чијег концепта је западни архитекта, добро познавајући цариградску архитектуру, тежио да на свој начин преведе нову Јустинијанову архитектуру у велику грађевину Запада VI века. Осмоугаони пројекти су били заступљени још од Константиновог доба (нпр. *Златни Октагон* у Антиохији) док су корени Светих Срђа и Вакха (тима и Свете Софије) најчешће тражени у конструкцијама са сводовима позног периода Месопотамије и у куполастим грађевинама Рима (*Пантеон*). Централна основа је повезана са хришћанским мартријумима из IV и V века, док су технике засвођавања донете из Мале Азије у Цариград и Солун пре Јустинијана. Галеријеви маузолеји у облику ротонде (касније *Цркве Светог Ђорђа* у Солуну и Сердици) из IV века заправо претходе куполи великог распона, која се јавља у грађевини проистеклој из традиције са много облика, који су сједињени у савршени и оригинални облик *Свете Софије*. Јустинијанови архитекти заправо преведе сводове традиционалног градитељства палата

²⁷ в. Живковић (2009), (2011); Нешковић и Николић (1987).

у технику од опека мање тежине и тиме означавају технички (симболички) прекид са претходном традицијом. Централне пријемне дворане су прилагођене захтевима литургије у VI веку, коју одликује спајање црквеног обреда и царског церемонијала. На овај начин је створен преображај живе традиције, премештен у нови контекст и прилагођен учествовању цара у литургији у катедрали Цариграда, која све време носи значење мартријума (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 205-236).

Подржавамо становиште Ђурића (1986), који је на основу археолошких остатака, закључио да су на јужном Јадрану цркве централног плана биле заступљеније у раздобљу IX–X века, док су подужне доминирале касније, X–XII века. Једнобродне цркве су грађене непрекидно, а њихове варијанте сложенијих основа и са куполом се граде крајем XII века. Тип *једнобродне цркве са куполом* био је радо прихваћен у време прве српске државе. Његова појава је последица раније коришћених подужних грађевина. О пореклу доминантног типа у архитектури Рашке ће бити касније више речи, мада се може усвојити зависност овог облика од византијских храмова типа *уписаног крста*, које Ђурић прати на црквама које имају конхе на подужним зидовима²⁸.

Најстарији споменици српске црквене архитектуре подигнути су на простору старе Зете (Дукље) и Захумља. У периоду IX до XII века, сакралне грађевине имају углавном елементе *прероманике*. Јован Нешковић и поред разлика у програму цркава источног и западног обреда, архитектуру Рашке и Зете до XII века посматра као заједничку целину са прероманском архитектуром на Приморју, према типолошким и стилским карактеристикама (Нешковић, 1984: 3).

„Географски, а и историјски у понечему сасвим супротно овоме, Црна Гора, некадања Дукља, а затим Зета, лежала је у сфери општих утицаја и сличних околности и прилика са целом обалом Јадрана. У архитектури се то нарочито осећа у време такозваног *протороманског* грађења, а затим и по доласку Бенедиктанаца из Италије и преноса романскога стила у наше Приморје. [...] Зато је цео један период архитектуре, од времена Немање до краља Милутина, у XII–XIII веку па и доцније, прожет споменицима грађеним рукама ових приморских мајстора.” (Дероко, 1967: 15–16).

²⁸ v. Đurić, 1986:58; Васић (1922); Суботић (1963); Кораћ (1965); Нешковић (1984); Ненадовић (1987).

Прихваћено је становиште Светозара Радојчића (1982) да неке цркве XI и XII века настале на српској територији не треба сматрати искључиво српским (петобродна базилика у Ћурулину код Ниша, првобитна тробродна базилика са куполом у Старој Павлици и др.). У тим објектима су се нови хришћани навикавали на облике монументалне архитектуре византијских цркава. У XI веку рашки политички центар је стално под византијским притиском, док је старо *прво краљевство* (Дукљанско краљевство, лат. *regnum Diocliae*) било у повољнијим приликама. Деловање политичког (Скадар, лат. *Scodra*) и црквеног (Бар, лат. *Antibari*) центра забележено је у романо–словенским срединама скромном уметношћу прероманског стила бенедиктинског порекла²⁹.

Заступамо становиште Томислава Марасовића (1986) да бројне цркве у форми остатака раносредњовековног раздобља показују да је то прво раздобље између VII и XI века, у појасу од Котора до севернојадранских острва, уједно и најзанимљивије у европским размерама. На самом почетку развоја средњовековне архитектуре ово доба пружа драгоцене примере облика и начина грађења. Много више остатака се може наћи (који воде ка одређеним закључцима) у раносредњовековним градовима који представљају наставак античких места³⁰.

Црквени објекти овог периода у Приморју уклапају се, по Марасовићу, у две основне групе: *централних* и *подужних* грађевина, мада има примера у којима долазе обе концепције до изражаја. Посебну групу представљају адаптације античких простора у којима је илустрована креативност градитеља и вештина прилагођавања актуелној архитектури културнијих центара. Типологију централних грађевина чине бројни типови, од најједноставнијих кружних или правоугаоних основа, преко шестеролисних и осморолисних, до сложених облика двоспратне ротонде са високим централним делом. Група подужних цркава (овог подручја) даље је разграната на *једнобродне* цркве (које су заступљене у многим варијантама) *двобродне* (којих има мало) и *тробродне* базилике (које такође имају више варијанти, а везане су за старохришћанску традицију Салоне). Велики број примера заправо чини комбинацију обеју група: подужни простор се компонује са куполом, која наглашава централну композицију. Подржавамо став Марасовића да су *једнобродне цркве са куполом* најизразитији морфолошки феномен

²⁹ v. Radojčić, 1982.

³⁰ v. Marasović, 1986.

далматинске прероманике. Цркве овог типа су углавном скромних димензија, што за разлику од старохришћанских великих зборних цркава, одговара типичној европској појави већег броја мањих цркава које су приватног карактера. Иако мале димензије одговарају и карактеру тих цркава с обзиром на њихов положај на удаљеним местима и терену неподесном за веће објекте, скромне димензије објашњавају се и оскудним материјалним могућностима њихових наручилаца. Појава овог типа може се објаснити укрштањем старохришћанске традиције лонгитудиналног простора и византијске куполне концепције, која наглашава средишњи део грађевине. Карактеристика предроманичке архитектуре је и појава звоника, о чијем пореклу постоје различита мишљења у науци³¹.

Поред облика из приморског појаса, на прве српске цркве утицала је култура из југоисточних делова Балкана. На територији Вардарске Македоније, у време владавине Византинаца, главни верски и културни центар је био Охрид, „колевка југословенске црквене цивилизације” (Марковић, 2002: 8). У њему су ученици словенских апостола Кирила и Методија, Климент и Наум, развили верску и просветитељску делатност. У Охриду је прво било седиште Бугарске патријаршије, а 1018. године је византијски цар Василије II је основао Охридску архиепископију, са великом аутономијом у саставу Цариградске патријаршије. Ктитори цркава су углавном били из редова византијског племства и свештенства, па архитектура одговара византијском концепту, ван домашаја западног утицаја. Охрид је, заправо, био други центар Самуилове бугарске државе. Престоница 976–1018. г. је била на обалама Преспанског језера и малом светом острву Аилу, у Малој Преспи. На овим просторима је цветала црквена култура, што доказује велики број црквених остатака, чији се број на Балканском полуострву може поредити само са Светом Гором³².

Јачање прве српске државе и формирање самосталне цркве (1219) десило се под повољним спољнополитичким условима, након првог пада Цариграда (1204) у време слабијег утицаја Латинског царства али и цариградске патријаршије, којој је Рашка била наклоњена. По Бошковићу, Немања је припремао најмлађег сина за узимање највишег црквеног положаја, са циљем спајања политичке и верске власти, што се често дешавало на Западу (Бошковић, 1967: 297).

³¹ v. Jones, Murray, & Murrey 2013: 642, Mathieu (2014), Smith (1956), Bernhardt (2002).

³² v. Дероко, 1967: 15; Марковић, 2002: 46; Васић, 1922: 100.

Када се крајем XIII века померају границе између Србије и Византије, краљ Милутин Немањић се ближе упознаје са културним наслеђем Византије и са усвајањем византијског типа храма настаје нова архитектура са новом просторном и конструктивном структуром. Крајем XIII и почетком XIV века, Македонија се припаја српској држави и премешта се државни центар у Призрен и Скопље. То је олакшало утицај византијског наслеђа оствареног у црквама насталим до XIII века на просторима Охрида и околине. Под утицајем вардарског градитељства, споменици на Косову и Метохији, настављају развој рашких цркава.

За време владавине краља Стефана Уроша II Милутина (1282–1321) Србија се преображава из провинцијалне државе у водећу политичку и економску силу, чиме постаје озбиљан балкански конкурент Византији. Ове промене утицале су на значајна дешавања на културном плану. Економско јачање краљевине, омогућено развојем рударства и трговачких веза, дозволило је офанзиву краља Милутина на Византију, а након освајања Скопља и даљег продирања српске доминације, отпочети су преговори између краља Милутина и Андроника II, византијског цара. Српска експанзија у Македонији је заустављена новим браком Милутина и царевог ћерке Симониде (1299), којим су признате и до тада освојене територије. Последице ових догађаја водиле су у нову политику државе која је значајно утицала на развој српске културе (посебно у уметности и архитектури) после 1300. године. По угледу на византијске институције, уз вишесмислено подржавање византијског цара, краљ Милутин је показао спремност да напусти традицију, што је изазвало незадовољство српске властеле (опозиције). Овај унутрашњи сукоб (изазван спољнополитичком иницијативом) решен је дипломатским потезом, уз помоћ каснијег (1324–1337) архиепископа Данила II, грађењем цркве у манастиру Бањска, према узору студеничке цркве (Ћурчић, 1999: 38-39).

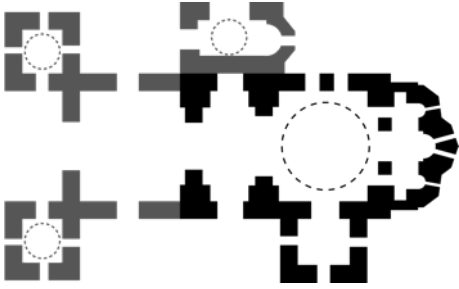
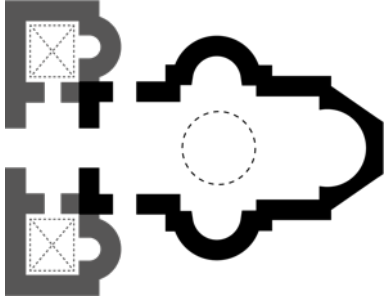
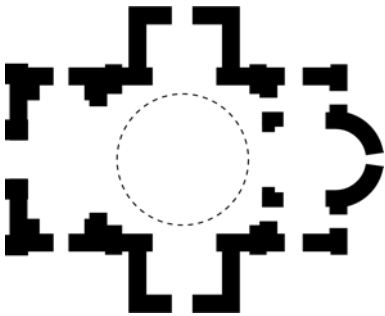
Коришћење традиционалних вредности у политичке сврхе краља Милутина видљиво је у културној размени са Поморјем, које је својом архитектуром под утицајем Запада уравнотежавало основно усмерење ка византијској култури. На такав начин, започети су политички, друштвени и културни елементи Душановог царства, који ће се карактерисати специфичним обликом културе. После смрти цара Душана, (1355) српска средњовековна држава пропада³³. Притисак Турака помера Србе ка северу, ка долини Велике и Западне Мораве. Моравски део земље постаје центар и на тим просторима се

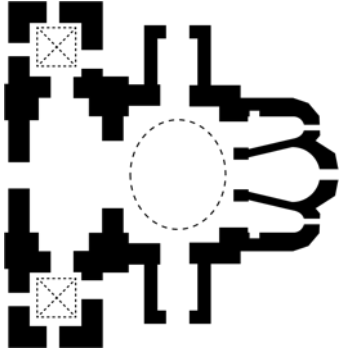

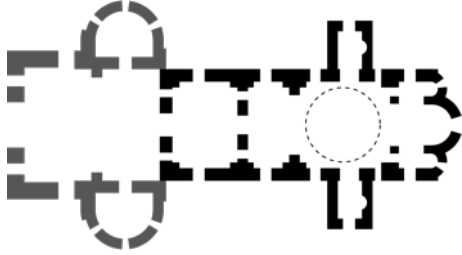
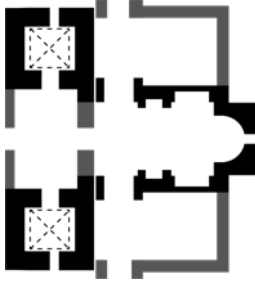
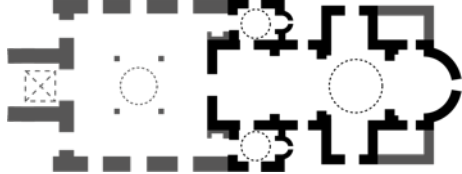
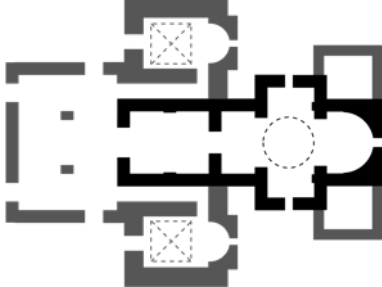
³³ v. Лиречек, 1981: 221-222.

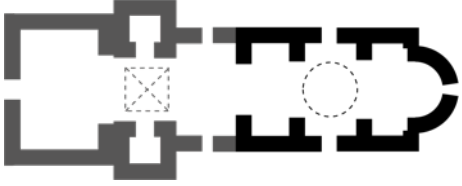
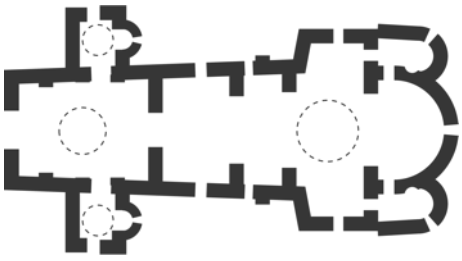
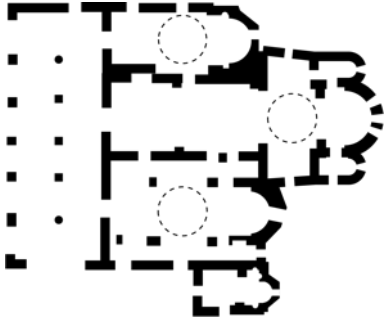
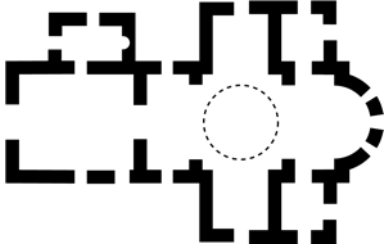
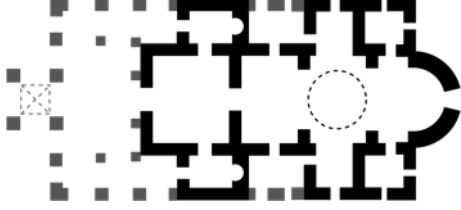
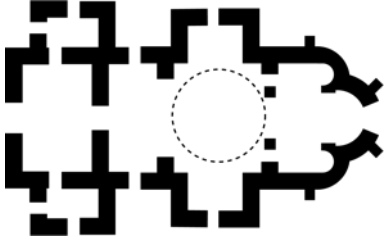
развија нова уметност. Захваљујући стеченом богатству и развијеној трговини с Дубровником и Венецијом, развија се културни живот који се манифестује у изградњи цркава. Падом Смедерева (1459) завршава се последњи период средњевековне сакралне архитектуре.

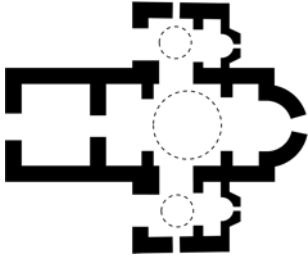

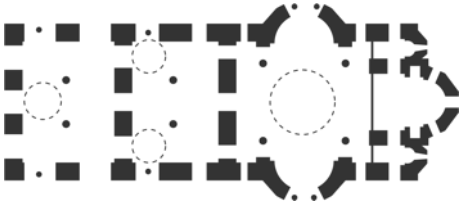
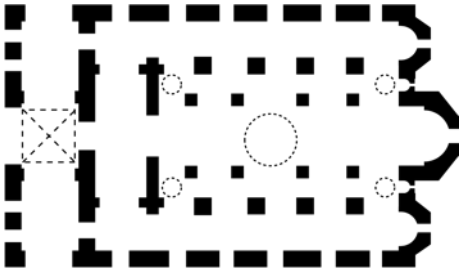
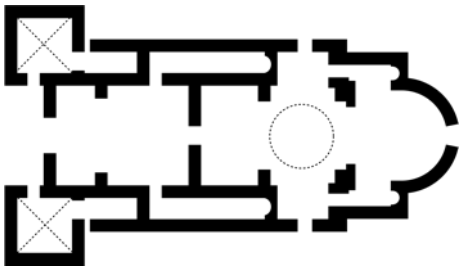
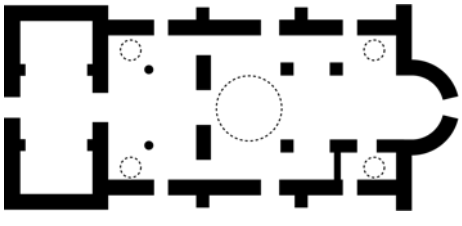
Табела 2. Преглед карактеристичних споменика из времена династије Немањића

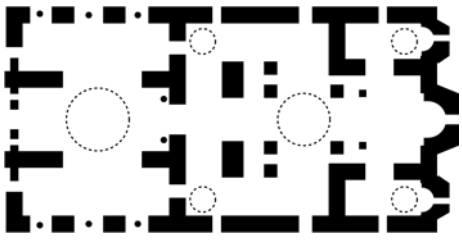
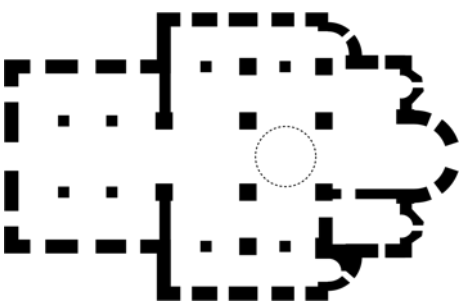
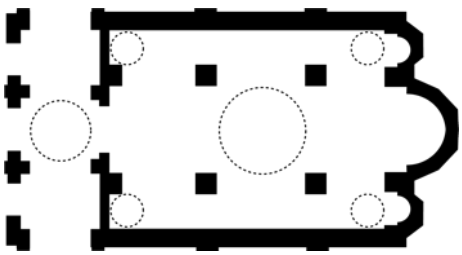
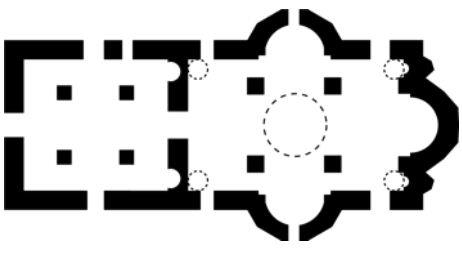
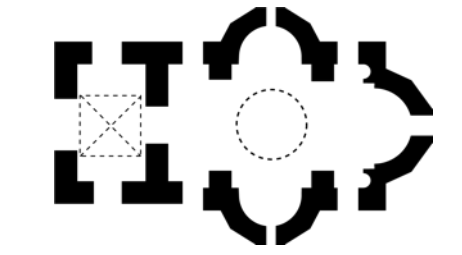
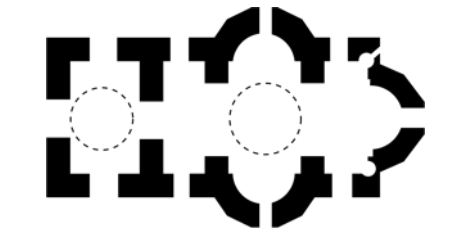
Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

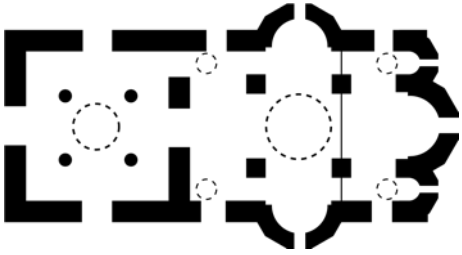
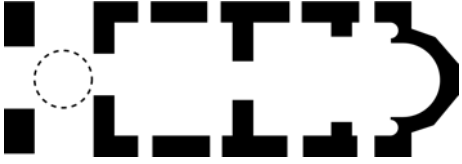
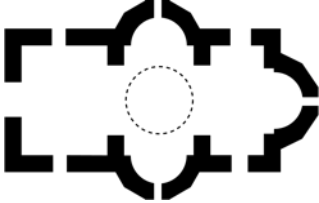
	Име цркве	Основа (схема) цркве	Време
1.	<i>Свети Никола код Куриумлије</i>		1168. г.
2.	<i>Света Богородица код Куриумлије</i>		XII век
3.	<i>Света Марија на Мљету</i>		XII век

4.	<i>Свети Ђорђе у манастиру Ђурђеви Ступови код Новог Пазара</i>		1171. г.
5.	<i>Свети Лука у Котору</i>		1195. г.
6.	<i>Богородица у манастиру Студеница</i>		1199. г.
7.	<i>Свети Петар у Бијелом Пољу</i>		XII век
8.	<i>Свети Спас у манастиру Жича</i>		1215. г.
9.	<i>Успење Богородице у манастиру Студеница Хвостанска</i>		1220. г.

10.	<i>Свети Ђорђе у манастиру Ђурђеви Ступови код Будимље (Берана)</i>		1220. г.
11.	<i>Вазнесење у манастиру Милешева</i>		1235. г.
12.	<i>Свети Апостоли у манастиру Пећка Патријаршија</i>		1250. г.
13.	<i>Успеније у манастиру Морача</i>		1252. г.
14.	<i>Света Тројица у манастиру Сопоћани</i>		1255. г.
15.	<i>Благовештење Пресвете Богородице у манастиру Градац</i>		1270. г.

16.	<i>Богојављање у манастиру Давидовица код Бродарева</i>		1281. г.
17.	<i>Света Богородица у Доњој Каменици</i>		XIII век
18.	<i>Ваведење Богородице у манастиру Хиландар</i>		1303. г.
19.	<i>Богородица Лјевишка у Призрену</i>		1307. г.
20.	<i>Свети Стефан у манастиру Бањска</i>		1318. г.
21.	<i>Свети Ђорђе у Старом Нагоричину</i>		1313. г.

22.	<i>Успење Пресвете Богородице у манастиру Грачаница</i>		1321. г.
23.	<i>Свети Спас (Вазнесење) у манастиру Дечани</i>		1327. г.
24.	<i>Свети Арханђели у Призрену</i>		1352. г.
25.	<i>Вазнесење Господње у манастиру Раваници</i>		1377. г.
26.	<i>Свети Архиђакон Стефан (Лазарица)</i>		1377. г.
27.	<i>Ваведење Пресвете Богородице у манастиру Каленић</i>		1413. г.

28.	<i>Света Тројица у манастиру Манасија (Ресава)</i>		1418. г.
29.	<i>Свети Ђорђе у манастиру Враћевиница</i>		1431. г.
30.	<i>Успење Богородице на гробљу у Смедереву</i>		XV век

До краја XII века, једнобродна једнокуполна црква истрајала је у српским земљама, у сличној просторној схеми (Кораћ и Шупут, 1998). Спољна обрада је зависила од локалних услова, а у монументалној варијанти, такав тип је постао основ рашких храмова. У XII и XIII веку монументалне и манастирске цркве су грађене по општој византијској концепцији простора, спољашњости обрађене на романски начин. У време оснивања самосталне Српске православне цркве направљен је образац црквеног градитељства, који је у себи сјединио обрасце православља и просторна обележја Немањине задужбине.

Црква Светог Николе код Куршумлије (1165 – 1168) је једнобродна црква са куполом, троделним олтарским простором и припратом. По Чанак-Медић и Бошковић (1986) цркву су саградили цариградски мајстори с обзиром на то да је фасада обликована на византијски начин (опеком са широким спојницама малтера), а конструкција је урађена поуздано, према византијској грађевинској пракси³⁴. У време оснивања Топличке епископије (1219) кад манастир Свети Никола постаје њено седиште, Стефан Првовенчани је дозидео припрату са два кулама (Миљковић, 1998: 43), на романички начин, чиме је наставио очеву традицију грађења симболичких вертикалних композиционих елемената у новооснованом државном поретку.

³⁴ v. Mango, 1978: 176-177.

Ова значајна црква везана је и за недоумице у погледу хронологије првих Немањиних задужбина у Топлици, али и за питање порекла и значења кула на западном pročелу³⁵. Подржавамо теорију Слободана Ђурчића (2010), да се време изградње *Цркве Светог Николе* може само претпоставити³⁶, јер о њему нема довољно поузданих историјских података. На основу сачуваних писаних извора Немањиних синова и биографа, као и анализе расположивих археолошких и архитектонских података, научно су објашњена различита становишта. Према Вуловићу (1957), могуће су три теорије. Према првој, Немања је *Цркву Свете Богородице* подигао на рушевинама триконхалне цркве из V–VI века; по другој, *Цркву Свети Никола* је Стефан Немања завршио делимичном рестаурацијом раније византијске грађевине и доградњом нартекса са кулама, у време рестаурације *Цркве Свете Богородице*; и по трећој, Стефан Немања је подигао централни део цркве *Свети Никола* по угледу на савремене цариградске цркве, којој је нешто касније дозидео нартекс са кулама. Према Стевовићу, уз западну фасаду цркве *Светог Николе*, у XIII веку је Стефан Првовенчани доградио две куле „као обележје континуитета власти и сопствене супермације стечене вољом оца” (Стевовић, 2016: 47). Према Савином *Житију светог Симеона*, Стефан Немања „сам сазда манастире, прво у Топлици светога оца Николе, и други тамо Свету Богородицу у Топлици” (Сава, 1928: 154 према Стевовић, 2011: 76). Подржавамо становиште Стевовић, који указује на то да је гомилање претпоставки уместо поузданих закључака створило затворени методолошки круг, унутар кога су тема за себе постале Немањине цркве извучене из историјског контекста. Према најновијој историографији (v. infra) *Богородичина црква* обновљена је под утицајем *Цркве Е* из Царичиног Града, што је у послератним текстовима закључио и Ђорђе Стричевић (1953а). Према Марици Шупут изградња *Богородичине цркве* у Топлици била је обнова затечене византијске грађевине, док подизање цркве *Светог Николе* из темеља уз одобрење надлежног епископа, исказује Немањину претензију за осамостаљивањем. Приближавање Византији било је могуће кроз грађење цркава, према узорима из престонице, у симболу самосталног владара који ће у византијској традицији саградити своју гробницу. Прихватамо становишта да цариградско порекло цркве *Светог Николе* (Millet, 1916: 52–54; Чанак-Медић и Бошковић, 1986: 15–39; Вуловић, 1956—1957: 3–22; Васић, 1928:16–18) непосредни узор има у средњој цркви манастира *Пантократора (Свети Михаило)*. То

³⁵ v. Нешковић, 2000: 201.

³⁶ v. Ђурчић, 2010: 492.

показују основна схема простора, поткуполна структура грађевина и четворостран спољни облик апсида (Шупут, 2000: 176-177).

Према Стевовићу, археолошка испитивања доказују да је Топлица била култно место пре него што је добио Стефан Немања на управу, а било коју врсту обнове или изградње је морао да одобри нишки епископ, на основу потврде охридског архиепископа. Због тога је пројекат обнове Богородичине цркве имао важну политичку подлогу. То је показано посебношћу статуса, који је уживао Немања приликом сусрета са византијским царом, Манојлом Комнином, у Нишу. Постојање рановизантијских остатака у околини данашње Куршумлије (најзначајнији је у Царичином Граду) одговара претпоставци да је Немања употребио грађу, која је одговарала остацима старијих споменика. Из присних византијско–српских односа изводи се закључак да је „настанак првих Немањиних задужбина истовремено представљао програмски конотиран вид обнављања традиције некадашњег центра Јустинијановог царства на Балкану” (Стевовић, 2011: 88). Ово становиште можемо да прихватимо, уз објашњење да је обнова старијих светилишта имала већу религиозну–идеолошку тежину од грађења сасвим нових цркава. То је одговарало и политици Византије — подухват чувања праве вере архиепископа Јована остварен је дејством Охридске архиепископије у складу са амбицијама византијског цара Манојла.

На основу анализе научних истраживања која се баве сличном темом ³⁷, предложимо одговор на отворено питање двојних кула, да се симболичко–идеолошким принципима грађења могу објаснити куле-звоници на прочељима храмова као симболима нове државе Немањића и капијама Небеског Царства.

Изградњом двојних кула, Стефан Немања је заправо направио прекид са византијском традицијом. Коришћење идеје Богородице представља доказ о преношењу и коришћењу цариградских концепата (*Богородичина црква* у Влахернама и *Богородица Халкопратијска*). Како је *Богородичина црква* обновљено дело по узору, и како се разликује од типа рашких цркава, можемо закључити да монументална архитектура у Немањино време није била заснована на строго дефинисаном градитељском програму. Према Стевовићу, наведене цариградске цркве су добиле бочне конхе у подухватима

³⁷ Поред указивања на владарску идеологију Стефана Немање и довођење историјског текста у везу са политичким догађајима у Нишу, Стевовић је захваљујући остеатитској иконици с фигуром Богородице (која је пронађена у северној конхи) показао и симболичку повезаност Богородице са краљем Соломоном, идеју која је утемељена од почетка развоја хришћанске мисли (v. Стевовић, 2011: 85).

Јустина II и Василија I (према узору цркве *Христовог Рођења* у Витлејему, која је добила два велика бочна полукружна проширења уз олтарски простор) и тиме постале узорима формирању атоских и осталих византијских светилишта (за разлику од утицаја католикона *Велике Лавре* на цркве у Моравској Србији, који је предложен на основу „претпостављене” потребе литургијског простора за функцију монашких певница). Стевовић наводи и истраживање Анастасиоса Тантиса (Tantsis, Anastasios, 2010) према коме су интервенције на чувеним делима византијске архитектуре биле инспирација за формирање нових типова грађевина (и овим се доказује непостојање строгих правила грађења), али и оживљавање напуштених светилишта.

Прихватимо становиште Ђурчића да финални изглед цркве *Светог Николе* код Куршумлије постаје један од регионалних архитектонских знакова, који у споју византијске и романске архитектуре визуелно показује позицију Србије између источне и западне културне сфере. Старо језгро цркве са куполом је без сумње цариградско, док pročелје са две куле „нема” паралелу у византијској архитектури. Упркос византијској техници код које се куле завршавају куполама, удвајање кула на западној фасади је западна идеја, мада још увек не постоји научно објашњење разлога формирања ове архитектонске формуле. Настављајући радове неких историчара уметности, Ђурчић (2010) предлаже даља истраживања норманске Сицилије, као могуће регије из које је потекао овај концепт.

Анализирајући *Диоклецијанову палату* у Сплиту из IV века, Ђурчић (2010) приказује вешто употребљен осећај за композицију простора у складу са церемонијом уласка и значењима одређених простора. Четири слободностојећа стуба предворја, представљају симболички оквир појаве императора, истичући његову божанску природу, Јупитеровог сина, који стоји на капији палате, која је заправо капија Раја. Узор овим фасадним мотивима је *Сиријски лук* из II века, који је постао често коришћени архитектонски елемент управо због његове симболичке функције, која је касније највероватније из политичких разлога везана за уметност Запада³⁸. Његова тврдња, је само делимично оправдана, јер је дозволом за обнову храма, Византија укључила ово здање у своје токове, а познати су и ранији сиријски примери (базилика у Турманину из V века, манастир *Светог Мојсија* из V века, црква *Светих мученика Лота и Прокопија* из VI века итд.).

³⁸ v. Ćurčić, 2010: 30–37.

Према истраживању кула у ликовним представама, Ђурчић износи становиште да се куле тврђаве јављају рано у византијској уметности, као важни делови утврђења, настављајући континуитет касноантичке римске архитектуре. У склопу црквене архитектуре појављују се током петог столећа. Више од сто независних кула је откривено у Сирији, насталих након признавања хришћанског култа. Торњеви се појављују и у ликовним представама у симболичком контексту, алудирајући на утврђени простор *Небеског Јерусалима*. Слика града (Јерусалима) у цркви *Светог Стефана* у Јордану постаје апстрактан симбол (икона). Осмишљен у форми симетричног плана, Јерусалим је приказан као тврђава, у коју се улази кроз централно постављену капију коју чине две куле. Иза капије је едикула (лат. *aedicula* — мали храм) Христовог Гроба, у форми мартријума са стубовима који носе коничан кров. Вертикално постављена композиција има исти значај као и симболика тријумфалног лука (тријумф над смрћу) и асоцира на Христов вечни живот и његово васкрснуће. Постојање ове формуле Ђурчић је нагласио и у цркви манастира *Дечани*, у представи која описује грађење *Вавилонске куле* као слабост и границу испод самог Бога. У представи *Светог Града*, торањ алудира на могућност приступа онима који прате Христа. Иконографска представа Светог Симеона Стилита, идеју пењања преводи у демонстрацију процеса којим се долази до духовне савршености, као што и вишеспратни гроб Александра Великог из средњовековних илуминираних минијатура даје основно значење кули (стубу) као вези неба и земље (Ћирић, 2009: 14–35). Ове вертикалне симболичке везе одговарају и симболичким концептима које је предложио Елијаде (Eliade, Mircea) анализирајући свети простор храма или минијатурни космос (лат. *imago mundi*) као прелаз од Земље ка Небу кроз врата која представљају њихову везу и која су конституисана по угледу на Средиште Света кроз које пролази оса Универзума (лат. *Axis Mundi*), често замишљана код старих народа у облику стуба који држи небо (Елијаде 2006: 173-178).

Милка Чанак Медић је нагласила потребу да се и даље расправља о настанку рашких цркава с краја XII века, проширивањем разматрања на анализу просторног склопа. Посебно је нагласила да је потребно и да се размотре докази за идентификацију триконхалне цркве из Куршумлије са *Богородицом* из Топлице. Стричевић је раније предложио остатке једнобродне касноантичке цркве из IV века на супротној обали реке Топлице, за *Богородичину цркву* Стефана Немање, јер она обликом више одговара црквама са краја XII века. Ископавања око триконхоса су ипак делимично учврстила ранију претпоставку Каница и Валтровића, да је „триконхосна црква на ушћу Косанице

у Топлицу Немањина Богородичина црква коју помињу извори” (Чанак Медић, 1985: 8) здање које се својим обликом укључује у грађевине подигнуте пре *Студенице*.

Анализом остатака, на основу сачуваног остатка прозора, који је припадао источном зиду кубичног постоља, Чанак Медић је претпоставила да је постоље куполе било знатно више од бочних делова грађевине, из чега следи да је триконхосна куршумлијска црква обновљена пре зидања студеничке *Богородичине цркве* (источни и западни травеји су знатно виши). Према Чанак-Медић, редослед Немањиног грађења у Топлици је такође нејасан сходно расположивим писаним изворима. По синтези размишљања о старој српској архитектури Михаила Валтровића(1889) сви каснији истраживачи су прихватили *Богородичину цркву* у Топлици као прву Немањину задужбину. Милоје Васић (1928) је такав редослед усвојио због свог виђења развоја сакралних облика у то време износећи мишљење да је црква *Светог Николе* потиснула тип основе *Богородичине цркве*, јер је такав триконхос остао без следбеника. У каснијој расправи Ђорђе Стричевић (1956б) образлаже подударност куршумлијског триконхоса и припрате са кулама, који су дозидани уз *Светог Николу* у Куршумлији сматра да су настали у XIV веку. Бошковић и Вуловић, прихватајући исти период обнове триконхоса и изградњу нартекса са кулама, закључују „да је Немања поред обнове триконхосне цркве само доградио припрату са кулама уз старију византијску цркву Светог Николе” (Чанак Медић, 1985: 12). Археолошким истраживањем је заправо у темељу северног зида наоса цркве *Светог Николе* пронађен новчић Манојла I Комнина, чиме је утврђено да „главни део ове сакралне грађевине потиче из Немањина времена” (Ћоговић-Љубинковић, 1968 у Чанак Медић, 1985: 12). Најзад, датовање фресака у трећу деценију XIII века (Ђурић, 1974) оспорава претпоставку Стричевића.

У циљу усклађивања нових налаза са ранијим, Чанак Медић је разјашњење потражила у развојном току архитектонских облика. Према промени облика олтарског простора и сразмерама куполног дела, решење цркве *Светог Николе* није поступно настајало, јер је произашло из већ уобличених образаца. Њена просторна структура представља смишљено одабран тип храма, док је *Богородичина црква* обновљен ранохришћански храм, због своје старине и угледа, а не због свог облика. Према облику куполног дела, *Богородичина црква* је саграђена после цркве *Светог Николе*. Исти резултати су добијени анализом склопа олтарског простора и пропорцијских односа куполних делова Немањиних задужбина (Чанак Медић, 1985: 15-17).

Ово истраживање поред предложеног редоследа настанка ова два храма, отвара и питање значења и порекла облика кула звоника. На самом почетку овог рада, Чанак Медић је навела извештај Валтровића и Милутиновића који су објавили топлички цртеж розете (амвонске руже из XVI века) која је украшена *Соломоновим словом* и одговара композиционој вредности орнамената на Каленићу. Овај симбол *Старог Завета* није у наставку наведеног истраживања повезан са симболичким значењем кула. Наводећи ставове Оливере Кандић, Јована Нешковића и Војислава Ђурића, Чанак Медић се дотиче симболичког значења кула, које даље доводи се у везу са студијом Балдвина Смита³⁹ из које издваја само неке чињенице, с обзиром на то да су Смитова гледишта често оспоравана. Према фигуралним представама које уместо круне носе куле, симбол владарског амблема доводи у везу са античким мотивом врата (капија) тврђаве, капијом града Сиона, капијом неба, небеским кулама, и другим симболима који су били познати ранохришћанској уметности. Не располажући „основама за доношење коначног суда о томе” Чанак Медић куле види као обележје владарске задужбине - наводећи примере у *Студеници* (откривени су јаки темељи испод западног зида наоса⁴⁰), на Мљету (*Црква Свете Марије*) и у Угарској (куле уз маузолеј Арпадовића у Стоном Београду и куле на pročелју краљевских задужбина из XI века у Печују) - али и као подстицај касноантичких цркава са високим звонницама у средишним подручјима Балкана⁴¹. По Александру Дероку (1953), звоници су као облик пренети у Рашку из Приморја, а тамо су раније дошли са Запада.

Проблем двојних кула на pročелју цркава Немањиног доба, Чанак Медић је посебно обрадила излажући најкориснија истраживања и тумачећи појаву и значења овог вертикалног композиционог елемента (Чанак Медић, 2000). Вишеструку сложеност овог архитектонског елемента, карактеристичног за прве цркве у Рашкој, представља његово порекло у симбиози са великим симболичко-политичким значајем за средњовековну српску државу. Ипак, неке хипотезе поседују велику убедљивост, а сва истраживања су заправо значајна због документовања развоја српске црквене архитектуре и разних сложених утицаја, који имају сложену природу. Отежавајућа околност у одгонетању значења овог архитектонског елемента, је његова промењива природа, па смо анализу проблема двојних кула везали за личност Стефана Немање,

³⁹ v. Smith, 1956.

⁴⁰ Питање студеничких кула је остало отворено.

⁴¹ v. студију цркава Царичиног Града у Duval & Jeremić, 1984.

творца српске државе у средњем веку и утемељивача Српске православне цркве, због времена оживљавања овог архитектонског мотива, јер се поуздано зна да је Стефан Немања саградио цркву *Свети Ђорђе* у манастиру *Ђурђеви ступови* у старом Расу, код данашњег Новог Пазара, која има две куле на западном прочељу.

Према Габријелу Мијеу, звона се нису у Византији употребљавала пре освајања крсташа (они су подигли звоник пред црквом *Свете Софије* у Цариграду у XI веку), и идеја звоника је латинска идеја (Millet, 1916). Порекло кула у хеленистичкој традицији и звона у западној, бранили су грчки научници⁴² (Кандић, 1978). Према Ђурђу Бошковићу, звоник изнад нартекса је највероватније настао трансформацијом кула пред нартексом у тип звоника изнад нартекса. Бранислав Вуловић се није упуштао у разлоге настанка звоника цркве *Светог Николе* код Куршумлије, већ је само нашао сличност са звонцима *Светог Трифуна* у Котору, *Светог Петра* у Бијелом Пољу и у низу примера из Апулије и Нормандије (Вуловић, 1956–1957). Слободан Ненадовић (1963) је порекло групе две куле пред нартексом видео у сиријским споменицима V и VI века, који су путем романичке архитектуре доспели на наше подручје. Облици једног звоника су пренети посредством Далмације, док су звоници у Моравској Србији настали под утицајем звоника *Богородице Љевишке*. Ђорђе Стричевић овај мотив приписао је епископским седиштима, на основу цркве *Светог Николе* код Куршумлије, која је добила прочеље са кулама у време оснивање топличке епископије (Стричевић, 1956а). Војислав Ђурић је мотив звоника повезао са временом добијања црквене самосталности и одликом катедралних цркава у Србији (Ђурић, 1963). Оливера Кандић у цркви *Светог Ђорђа* у *Ђурђевим ступовима*, која наставља архитектонски пут цркве *Светог Николе* код Куршумлије (са спољним облицима који откривају утицај романике), наводи први познати пример цркве са двојним звоником, на подручју Србије, који није познат византијској архитектури. Навођењем податка да *Ђурђеви ступови* нису били епископско седиште, оспорава Ђурићево мишљење. Према положају у односу на цркву сврстала их је у три групе: два звоника симетрично постављена на западној страни цркве (*Ђурђеви ступови* у Расу, *Свети Петар* у Бијелом Пољу, *Богородица* Градачка на Морави, *Свети Никола* код Куршумлије, *Ђурђеви ступови* код Иванграда, *Студеница Хвостанска* и манастир *Бањска*) један звоник на прочељу (манастири *Жича* и *Сопоћани*, црква *Света Марија* у Стону) и звоник изнад припрате (*Богородица Љевишка*). Звоници

⁴² v. Orlandos (1930), (1952); Sotiriou, 1916; Barla (1959).

су „симболи врховне црквене власти или знамење победе и витештва” и њихови градитељи су се користили „узорима два развијена уметничка света - Истока и Запада који су им били доступни.” (Кандић, 1978: 71).

Према Војиславу Кораћу узор рашким звоницима лежи у звоницима јединствене которске катедрале из XII века. Док се звоници појављују у раној романици на примерима цркве *Светог Михаила* у Стону, цркве *Светог Спаса* на врелу Цетине и Госпе у Лужанима, проблем звоника и галилеје цркве *Светог Трифуна* је и даље нерешен. Њихови облици су засновани на претпоставкама, јер су преправљени након земљотреса у XVII веку. Одбацивши претпоставке Милоја Васића (двојни звоници су одлика нормандијских цркава XI и XII века (*Свети Никола* у Кану) и преко Апулије (*Свети Никола* у Барију) су такви утицају стигли у Котор; или да је узор била монтекасинска црква из XI века) Кораћ излаже тезу (са резервом) да је близина култа Светог Арханђела Михајла утицала на конструкцију две куле које на врховима носе капеле посвећене арханђелима Михаилу и Гаврилу, што је поткрепио аналогијом плана *Сан Галена*. Будући да за ову и претходне претпоставке није могао наћи адекватне доказе, Кораћ предлаже да су куле и галилеја *Светог Трифуна* саграђене „прво, као архитектонски мотив, по непознатом узору, са практичном наменом звоника и трема, или друго, као звоници и галилеја, по неком узору или у слободној архитектонској обради, са одређеном култном и литургијском наменом.” (Кораћ, 1987: 45) Везу которских и рашких звоника види у једноставном механизму — са градилишта у Котору, градитељи су могли отићи на *Бурђево ступове*.

Јован Нешковић (1984) поред извесних сличности у решењима архитектонских елемената на црквама *Светог Трифуна* и *Бурђевим ступовима*, не доноси одређене закључке о заједничком пореклу њихових градитеља. Услед специфичности који се јављају на которским звоницима, Нешковић не налази узор звоницима у ломбардијским типовима цркава (*црква Свете Марије* у Задру из XII века) које је предложио Цвито Фисковић (Fisković, 1953). Услед несигурних претпоставки о првобитној архитектури которских звоника (на темељу старих ликовних представа и описа), закључује да облици кула цркве *Светог Ђорђа* у Расу нису непосредно преузети са которске катедрале (пренети су само мотиви двојних звоника), већ према архитектонским облицима ломбардијских звоника (*San Carpoforum*, *San Abondio* и *San Fedele* у Кому) посредством звоника на Приморју. Нормандијски утицај, који је предложио Васић, Нешковић види само у преношењу мотива, који су се сходно домаћој традицији добијали особена

решења (црква *Cefalu* на Сицилији и црква *Светог Кастора* у Кобленцу). По истом аутору анализом реконструкције куле на *Ђурђевић ступовима* су изграђене по типу високих романских кула звоника, а став Оливере Кандић да су исти звоници настали по которском узору „пре као архитектонски мотив него из литургијских потреба” (Кандић, 1978: 67) не прихвата уз објашњење да „о томе да ли ће црква имати куле или не свакако није одлучивао сам протомајстор, а исто тако мало је вероватно да би ктитор на својој задужбини изградио облике који не би били од значаја и за функцију цркве или манастира уопште” (Нешковић, 1984: 170).

Мотиви због којих је дошло до преузимања мотива кула остали су по Нешковићу недовољно јасни због чињенице да у функционалном смислу звоници нису биле неопходни у објектима православног обреда. Употреба звона у сврхе богослужења забележена је у XIII веку и њихово место, заједно са клепалима, било је у некој врсти звоника испред цркве. Сиријски звоници су заправо били степениште, којим се излазило на спрат. Ниске куле у улози параклиса уз припрату су познате у рановизантијској архитектури, а просторије у кулама су служиле и за складиштење драгоцености. Кула у цркви манастира *Жича* је на другом спрату имала капелу, која је била у вези са катихуменом (што одговара концепту *вестверка*, v. infra), а на последњем спрату су била звона. Према Ненадовићу, звоници су била звона у утврђеним кулама, које су имале капелу на горњем спрату. Без обзира на различите намене кула, Нешковић прихвата предлог Габријела Мијеа којим се указује на западно порекло звоника⁴³.

Вестверк (нем. *Weswerk*) је масивни простор на улазу каролиншких, отонских и романичких цркава. Састоји се од централне вишеспратне конструкције (са засведеним предворјем у приземљу и капелом на спрату) која је фланкирана двома кулама. (Jones et al., 2013: 642) *Палатинска капела* у Ахену са краја VIII века, саграђена за време владавине Карла Великог (702-814) један је од најранијих примера (Mathieu, 2014). На њеном врху се налази капела у којој су се чувале реликвије. Структура и функција ове капеле одговара римској војној архитектури и византијским придворним црквама (Smith, 1956). Податак да су сличне конструкције служиле као привремене резиденције цара наводи на закључак да овакав елемент композиције носи сложену политичку симболику, која је тесно везана за империјалну идеологију (Bernhardt, 2002). Вестверк приказује моћ каролиншке архитектуре. Архитектуром је постигнута функција привлачења пажње на

⁴³ v. Нешковић, 1984: 170-171.

владара, чак и ако се он није налазио у том објекту. Символ моћи државе и владара, остварен у овом просторном концепту који је додат цркви значи да је црква посвећена светитељима (лат. *ecclesia triumphans*), а заштитник (бедем) цркве је владар (лат. *ecclesia militans*). Монументалност западног улаза у архитектуру Нормана XI века (која користи елементе романске архитектуре) увео је нормански набидскуп Robert de Jumièges (—1055) о чему сведочи бенедиктински манастир *Abbaye de Jumièges*, данас у Нормандији у Француској. Овај германски народ из Скандинавије продире у XI веку на Апенинско полуострво, кад је освојио и Апулију, која је од значаја за ову тему према неким ауторима јер је изграђеним објектима утицала на обликовање которске катедрале. Напуљском краљевином (1130) владали су до краја XII века, кад су се утопили у локално становништво.

Нешковић је касније нагласио изузетни значај двојних кула, због „вишеструке сложености и недостатка одговарајућих података” (Нешковић, 2000: 206). Наводећи претходна истраживања, ово питање је разврстао у три групе које објашњавају овај мотив: функцијом епископског седишта; обликом којим се на архитектонски начин обележава посебан значај; и њиховим архитектонско–символичним значењем као обележјем владарских задужбина. Ни једно од тумачења није могао у потпуности прихватити (али ни доказати да их не треба применити), јер се ове појаве јављају у различито време, на различитом простору и у различитом контексту. Постављањем оквира обликом и историјом *Ђурђевиx ступова* у Расу, истакао је „символично значење црквене грађевине као споменика којим је Стефан Немања обележио ступање на престо великог жупана у Рашкој, па се тако не искључује ни значење кула као симбола владарске задужбине” (Нешковић, 2000: 202). На примеру ове цркве, Нешковић (у овом случају) не искључује могућност о непосредној улози двојних звоника которске катедрале „будући да преношење мотива није подразумевало и потпуно преношење облика” (Нешковић, 2000: 203). Мишљење о западном пореклу традиције грађења кула–звоника је задржао, као и улогу ктитора у преношењу овог симбола, по чијем налогу су грађене владарске задужбине. У вези са избором места и светитеља, Нешковић не искључује могућност да су на потребу давања већег значаја тим црквама, утицали лични и верски мотиви ктитора (Нешковић, 2000: 205).

Претресајући хронологију раних рашких цркава, Милка Чанак Медић је употпунила ранија истраживања, чиме је наставила потрагу за значењем архитектонских мотива на прочељима рашких црквених грађевина. Дефинисање смисла и програма

двојних кула на прочељима утемељила је на чињеници да „су ране куле уз рашке цркве - сем код Светог Ђорђа у Расу - накнадно дограђене заједно са предворјима” (Чанак Медић, 2000: 182). Из овога следи да је „ново западно здање било условљено одређеним програмским проширењима” (ibid.).

Синтезом свих појединачних података из истражених храмова, Чанак Медић реконструише функцију рашких параклиса који су се налазили пред улазима у храмове, закључујући да су *служили за сахрањивање*. Том ставу одговарају откривена гробница у јужној кули цркве *Светог Николе* у Топлици, археолошки потпуно истражен простор (између кула у *Светом Ђорђу* у Расу, *Светом Петру* у Бијелом Пољу и *Светом Николи* у Топлици) који је коришћен за сахрањивање и постојање спратне одаје између кула.

Блискост овог програмског проширења са прероманским и романским црквама, Чанак Медић је извела из истраживања Шефера⁴⁴ и Балдвина Смита⁴⁵. Њихова теза о преносном значењу кула на прочељу цркве, симболична слика небеске тврђаве, капија Сиона и небеског Јерусалима, прихваћена је у науци. У кулама су смештане капеле, а многе су имале и култну намену. Истраживачи античких грађевина су чак и у секуларним кулама проналазили њихову култну природу (Чанак Медић, 2000: 183).

Чанак Медић даље наводи пилоне на прочељу египатских храмова, који су представљали хоризонт неба, границу између неба и земље. Космичка симболике храма приметна је и у Сирији, у форми *небеског каструма* (римско утврђење облика заобљеног правоугаоника са кулама у теменима) која је транспонована у храмове V века са четири куле. У западним провинцијама Римског Царства, јављају се у V веку уз апсиду цркве *Светог Мартина* у Туру и уз бокове царских врата у Сен Денију у VIII веку у облику две моћне куле, „штит малодушнима” и „бедем уплашенима” (Чанак Медић, 2000: 184). На закључак Чанак Медић да је кулама исказиван првенствено њихов висок ранг у хијерархији цркава, најснажније је утицао Краутхајмер, који је претпоставио да су куле одлика владарских задужбина, обележја пренета из цариградске дворске архитектуре.

Према резултатима истраживања из Царичиног Града, *Црква Ј* је реконструисана као једнобродна црква са кулама изнад западних одељења што је према Милки Чанак Медић дало потпору Краутхајмеровој наведеној тврдњи. Како је археолошким истраживањима утврђено да се и у *Цркви Е* сахрањивало, Чанак Медић је појаву цркава

⁴⁴ v. Schaefer, 1945.

⁴⁵ v. Smith, 1956.

са кулама објаснила и непосредним преношењем образаца из Цариграда у *Јустинијану Приму*, које су могле бити узор Немањиним задужбинама. На основу анализираних мера кула у *Ђурђевим ступовима* у Расу, *Светом Петру* у Бијелом Пољу и западних одељења *Богородичине цркве* у Топлици, претпоставља да су димензије преузете са рановизантијске цркве, што даље води до закључка да је *Богородичина црква* пре обнове имала двојне куле на прочељу које су подстакле градњу *Светог Ђорђа* у Расу. Свежи налази показују и да цркву *Светог Ђорђа* нису подигли градитељи катедрале *Светог Трифуна* у Котору, што одговара ранијој претпоставци да которски звоници нису саграђени кад и остатак храма.

Подстицај Стефану Немањи је могла бити и изградња временски и територијално блиских цркава са двојним кулама у Угарској. На челу је била *Богородичина црква* у Топлици, а рашка здања у XII—XIII веку су подигнута од стране Немање или његових наследника. Према дефинисаном програму и значају прочеља, Чанак Медић образлаже и природу сукоба између Стефана Немање и његове браће, који лежи у Немањиним претераним амбицијама да образује тип српске владарске цркве начином архитектонског обликовања. Обнова *Богородичине цркве* и изградња *Светог Николе* претходе сукобу, док је обнова богомоље велике старине водила у идеју континуитета власти која је била ослоњена на традицију.

На основу историјских података и нејасних извора *Богородичина црква* и црква *Свети Никола*, у Топлици код Куршумлије су везане за XII век и време Стефана Немање. Богородичина црква највероватније претходи изградњи цркве Светог Николе, која је изграђена из темеља, по узору на средњу цркву у цариградском манастиру *Христа Пантократора*. Рановизантијски триконхос (црква *Свете Богородице*) је такође цариградске инспирације и у време Стефана Немање је само обновљена. Слично *Цркви Е* из Царичиног Града, на прочељу је имала две куле. Према Чанак Медић, дело српског жупана Стефана Немање је доградња цркве *Светог Николе* — припрате са кулама (Чанак Медић, 1985: 16). На основу резултата археолошких истраживања, Нешковић је одбацио претпоставке да је црква *Свети Никола* старија византијска црква којој је Стефан Немања дозидао нартекс са кулама, и да је грађење припрате са кулама реализовано после 1220. године, већ се определио за становиште према коме се Стефану Немањи приписује грађење припрате са кулама пре изградње *Ђурђевих ступова* у Расу, пре његовог ступања на престо великог жупана (Нешковић, 2000: 201). Према нашој синтези наведених теорија, могуће да је Немања учествовао у изградњи саме цркве и припрате

са кулама, мада постоје индиције да је цркву подигао Манојло I Комнин. Цариградска инспирација цркви *Свети Никола* код Куршумлије је гробна црква Комнина, па би на градитељски поступак Стефана Немање (за случај да је постојао) требало посматрати као на приближавање византијском цару или услов грађења.

У хришћанском средњем веку стуб државе и друштва је био у цркви, па је Стефан Немања темеље државе постављао у сарадњи са надлежном византијском архиепископијом у Охриду. Иако има мало података о односима Стефана Немање и архијереја Охридске архиепископије, архиепископ Јован (Адријан) Комнин је очигледно везан за време успона Стефана Немање, који је морао да сарађује са утицајнијим суседима како би осигурао и унапредио свој положај. Већ је напоменуто да су архиепископ и византијски цар радили у интересу престонице, као и да је пре сусрета у Нишу (1155. или 1163. године) Немања био препоручен Манојлу I Комнину на основу изградње цркава (вероватно у топличком крају). Из пажљивијег упоређивања наведених датума може се закључити да изградње није ни било, у време пре нишког сусрета. Чак и да је Немања учествовао у грађењу поменутих топличких цркава или појединих њихових делова пре сусрета (поузданих података о грађењу и нишком сусрету немамо, а у изворима се спомиње украшавање храма пресвете Богородице тек након додељивања области Дубочице), његови мотиви су били искључиво у правцу формирања самосталне државе, а то није могао без самосталне цркве. То осликавају и његови поступци каснијег одлучивања мимо охридске архиепископије. До преокрета на владарском трону рашке жупе дошло је након тог сусрета, у којем је Стефан Немања стекао наклоност самог цара, који је заправо овим политичким потезом решио проблем српско–угарских веза.

Сукоб Немање и његове браће, који у својој природи има политичку подлогу и наставља се на српско–византијску сарадњу, по нашем мишљењу, пренаглашено је везан и за зидање топличких храмова, самим тим и за мотив црквених кула на прочељу. Немања, као и било који државник у то време, путем грађења је морао да осликава свој углед и монументалност и архитектонски облик кула (тврђава) на црквама је у том смислу универзални *знак владарске (или нове) цркве и јаке државе*. Припадност Истоку или Западу је у то време имао другачије значење него данас и питање је да ли би Стефан Немања кренуо ка Византији да на те процесе одлучивања нису утицали Растко Немањић и развој Византијског царства. Куле су можда биле ефикасније и употребљивије средство *пропаганде у облику архитектонске форме* (Mango, 1978: 15–16), јер су материјална средства ограничавала димензије црква (које су у рашким

храмовима наставиле традицију једног брода са куполом). Свакако су Немања, свештенство и градитељи били свесни симболике и њеног значења⁴⁶, што се може закључити и из прегледа византијске литургијске естетике (v. infra) и блиског односа Немање и византијског цара и (или) архиепископа Јована. Вероватно је природа ових државних односа повезана са избором овог мотива, који је могао бити оправдан постојањем угледног примера или оживљавањем старијих форми (v. Дероко, 1953: 58).

Процес преношења идеје свакако је био у рукама градитеља, који су и раније реализовали архитектонске форме на основу неке врсте данашњег пројекта (плана) који је био резултат жеље ктитора, градитељског знања, искуства, инспирације, услова терена, друштва и осећаја за *композицију*. Овај последњи елемент је заправо најзаслужнији за оригиналност и хармоничност решења. Симболични отисци, које су за собом остављали градитељи, илуструју само њихово порекло и опредељење, што не значи да су се симболи систематично употребљавали под надзором ктитора, који је углавном био заузет планирањем осетљивих државних потеза. Верници који су учествовали у литургији у изграђеним храмовима, на симболизам који се данас истражује гледали су као на путовање различитих приказа и форми у складу са тадашњим поимањем света – вером⁴⁷.

Подржавамо становиште Виктора Бичкова, према коме је византијски култ био „грандиозна уметничка композиција чији је задатак био да истовремено пружи естетичку насладу и да узнесе душу верника до неба” (Бичков, 2012: 457). Искуство литургије је усмерено ка емотивно-естетичкој природи учесника у богослужењу. Са службом је била повезана архитектура храма, литургија у камену, реална симболика простора, сликарства, декорације, одеће и појаве (кретање и појање) свештеника и визуелно–мирисна атмосфера. Доживљај код Византинаца, духовне и емотивне природе био је „усложњен знањем догматике и вишедимензионалне симболике сваког елемента службе” (ibid.).

Прихваћено је становиште Максима Исповедника (630) да је црква слика свемира и да унутар ње сваки део литургије има духовно значење, што одговара и теорији Јована Геометра (X век) који је хришћански храм посматрао кроз симболе у архитектури. Такође, по идејама патријарха Германа (700) црква је била храм Господа и мали број

⁴⁶ О континуитету архитектуре у служби владарске идеологије v. Smith, 1956.

⁴⁷ О дејству симбола v. Ковачевић, 2015а.

лаика је био свестан њене симболике, док је просечан верник улазећи у храм, знао да улази у Небеса (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 299–300).

Симболична природа монументалних кула по неким ауторима (Радујко, 2011 према Стевовић, 2016: 50) лежи у крсташким обновама светилишта у Јерусалиму и у повезивању са апостолском традицијом града (однос *Жиче* и светилишта на Сиону као идејног симбола целокупног Јерусалима). Порекло овог мотива може се даље тражити у сусрету Стефана Немање и цара светог римског царства Фридриха Барбаросе у Нишу. Манојло I Комнин је неколико пута покушао да казни Стефана Немању, осетивши да рашки владар развија идеју ослобађања од власти цара Ромеја. Немањин дочек (приликом којег је Немања тражио помиловање) код византијског цара описан је на (данас) помало загонетан начин: „откривене главе и голих руку до лаката, босих ногу са везаним конопцем око врата, са мачем у руци, предајући се цару да поступи са њим како жели” (Ферјанчић, 2000:36). Ови метафорични прикази утицали на мишљење неких аутора да Немањин духовни живот (отуд и знање старозаветних симбола) повежу са езотеријом крсташа и њиховим поступком иницијације „ни наог ни одевеног” тражиоца (Robinson, 2009). Ипак, из недостатка правих доказа, није пожељно заступати овакво тумачење историјских догађаја. Без сумње, борба између крсташке Антиохије и византијског цара Манојла I Комнина је записана у историји. Политички односи су дозвољавали да Немања *сарађује* са Тевтонцима, Угарима или Норманима, иако је то није доказано (али ни оспорено). Немања је свој духовни живот започео нешто пре него што се замонашио, а из његових поступака се може једино закључити да је политички вешто користио преломне тачке византијске владавине, како би повећао интерес своје државе. Прихватимо као могућу теорију неких наведених аутора (Радујко (2011), Стевовић (2016)) да порекло симбола двојних кула треба тражити у крсташким обновама, на основу које можемо даље да претпоставимо (али не и докажемо) да је Стефан Немања био упознат са симболима крсташа, који су кружним облицима оживљавали форму кружне куполе првобитне цркве *Светог Гроба* из Јерусалима (или *Куполе на стени*, лат. *Templum Domini*)⁴⁸, али су градили и једноставне цркве као и одбрамбене тврђаве (замкове). Припадници витешког реда Темплара (или *Сиромашних витезова Христа и Соломоновог храма*), основаног у време Првог крсташког похода (1118) као манастирски ред, посебно су значајни за преношење сиријског мотива

⁴⁸ v. Archer & Kingsford, 1894: 176.

двојних кула звоника на подручје данашње Европе, преко подручја Апулије (Бари). У њиховој симболици посебно место заузима идеја „Првог” (Соломоновог) храма, који је по легенди описаној у *Старом завету*, на улазу (у предворју) имао два стуба (2 Дн. 3, 17), која су држала Земљу и Небо⁴⁹, што донекле одговара мотивима капије и кула. Према речнику симбола, изградња куле асоцира на Вавилон (врата небеска) и реконструкцију срушене првобитне осе. По хришћанском предању, кула је у средњем веку била симбол будности и уздицања, и значила је стуб између неба и земље, док је звоник имао функцију да преноси стваралачку енергију (Ševalije i Gerbran, 2013: 457-458).

На основу аналогije двојних кула првих цркава у време Стефана Немање и сиријских споменика закључујемо да је Ненадовић на најубедљивији начин (на основу аналогija) предложио сиријско порекло двојних кула Немањиних цркава, као и да је такав концепт из V века, кроз разне трансформације, доспео заслугом крсташа (што је описано у историјским текстовима) на подручје рашке државе путем романичке архитектуре, преко Приморја (Ненадовић, 1963). Мотив овог концепта се не садржи у симболу владарске задужбине, што се може доказати кулама у Бијелом Пољу, које је подигао кнез Мирослав. Свакако, облик двојних кула је повезан са значајем, симболом и функцијом црквене грађевине, која је у религиозном смислу одговарала симболу *Небеског Јерусалима* и култној намени простора, док је у идеолошком смислу показивала позицију Србије између источне и западне културе. Мотив је настао преношењем образаца по узору, његовом креативном трансформацијом и према световним и духовним мотивима ктитора. Како су каснији споменици имали само једну кулу, мотив за њихово коришћење може бити сличне природе (са значењем спајања или опредељења) која подразумева промену (трансформацију) знака или типа цркве. У основи оба поступка архитектонског компоновања, уочавамо потребу визуелног креирања новог идентитета у новим друштвеним односима. Предложени одговор на отворено питање двојних кула Немањиних цркава, кроз анализу и вредновање досадашњих истраживања, као и формулисање нове теорије значења облика двојних кула, представља допринос историји архитектуре.

Са друге стране, питање хронологије и киторства грађења цркве *Свете Богородице*, цркве *Светог Николе* код Куршумлије и њених западних кула оставићемо

⁴⁹ v. Martin, 2004.

отворено, услед непостојања неопходних научних доказа и немогућности да се одредимо за једну од постављених (могућих) теорија.

Наставак архитектонске концепције византијског простора остварен је у *цркви Светог Ђорђа* у манастиру *Ђурђеви ступови* (1171) код Новог Пазара. У овом објекту је заправо остварен прототип рашког храма, који је у црквама манастира *Студенице* и *Жиче* добио завршну форму. Уз бочне стране западног травеја постављене су две високе куле звоника (два ступа), а новина су и вестибили уз средину бочних страна поткуполног простора. Црква је једнобродна грађевина са куполом изнад средишњег дела. Олтарски простор је троделан, шири се према истоку, вишестраним апсидама, које су изнутра полукружне. Услови стеновитог узвишења, на којем се налази црква, утицали су на сажимање основе главног храма, па делује као централно решење, насупротив рашким храмовима из XII века које описује лонгитудиналност⁵⁰. Прихватамо становиште Јован Нешковића, према коме је јединствена купола *Ђурђевих ступова* представљала ново архитектонско решење, настало компоновањем појединих елемената познатих грађевина. Сматрамо да је веома занимљива његова претпоставка да се применом мотива унутрашњих arkada у куполи остваривала веза са црквом *Светог Гроба* у Јерусалиму, на основу чијег симбола смо повезали мотив двојних кула Стефана Немање са симболима крсташа.

Цркву Богородице у манастиру *Студеници* (1183 – 1191) завршио је након Немањине смрти (1199), Стефан Немањић (Првовенчани), да би велику спољну припрату са ребрастом таваницом дозидео краљ Радослав (1234). Под покровитељством Светог Саве, *Студеница* је постала политичко, културно и духовно средиште средњовековне Србије. Једнобродна црква са куполом, уз бочне вестибиле и троделни олтарски простор завршен полукружним апсидама, у својој унутрашњој структури има све што је својствено византијској архитектури. Споља је обрађена на романски начин, од беспрекорно отесаних и углачаних мермерних блокова, који су вађени из околне планине Радочело. Равне фасаде су подељене аркадним фризовима. Једино је, дванаестострана купола и споља и унутра византијска, зидана од опеке и лаког бигра. Портали доказују јужноиталијанско порекло клесара, као што је и иконографска представа Богородице која држи Христа и два анђела изашла из уметности коју је ширила Византија. Преплитање византијске традиције и високе романике остварено је

⁵⁰ v. Кораћ и Шупут, 1998: 236-239; Mango, 1978: 177; Нешковић, 1984: 168-188.

на јединствен начин, вероватно захваљујући сарадњи убедљивих наручиоца и мајстора. Најбољи сликари су сачинили фреске, дотад невиђене у Србији, опонашањем мозаичког сликарства. *Студеница* је имала снажан утицај на даљи развој архитектуре у Србији, и сусрет архитектуре Истока и Запада никада није успешније остварен. Према Кораћ и Шупут, *Студеница* је утицала на потоњу архитектуру из идеолошког (била је гробна црква оснивача династије, који је касније канонизован) и уметничког разлога (Кораћ и Шупут, 2005: 246; Ненадовић, 1980: 46 и Дероко, 1953: 58).

Цркву Светог Петра у Бијелом Пољу (око 1190) саградио је хумски кнез Мирослав Завидовић, брат Стефана Немање. Црква има романске облике, са византијском схемом. Једнобродна је са малим трансептом на коме се налазила пирамидално кубе на четвоространом тамбуру (постољу). Слично приморским прероманским моделима, источна апсида је споља правоугаона, полукружна изнутра, засвођена полукалотом која се ослања на тромпе. На западу су две симетричне куле у романском стилу, повезане нартексом. Очуван је само северни звоник.

Цркву Светог Спаса (Вазнесење Господње) у манастиру *Жичи* (1208 – 1215), подигли су краљ Стефан Првовенчани и Свети Сава (Ненадовић, 1980: 54). Једнобродна црква има осмострану куполу, која лежи на коцкастом постољу. Троделни олтарски простор је данас једноделан, са полукружном апсидом. Поткуполни простор је проширен патуљастим (ниским) трансептима, ка југу и северу, који замењују раније коришћене вестибиле са улазним вратима. На западу је (1220) дозидана велика спољна двоспратна припрата, испред које је висока кула, са капелом на спрату. Уз припрату су биле додате капеле са куполицама и малим тремовима док је западна фасада обликована као прочеље тробродне базилике. По Бошковићу (1967) грађевина је била изграђена углавном од опека па на светогорски начин омалтерисана и обојена пурпурном бојом. У трећој деценији XIII века, црква је премалтерисана и обојена у црвено. Цркву су живописали цариградски зографи 1219. године. Сликарство *Жиче* је обновљено (1313 – 1316) за време краља Милутина. У XX веку, црква је реконструисана и обојена црвеном бојом. Црква је као целина представљала не само манастирски храм већ и катедралу првог српског архиепископа. Чанак-Медић и Кандић су забележиле стање проучености и нерешена питања „Велике цркве” која је поступно губила ранг у хијерархији српских црквених средишта. На основу досадашњих истраживања архитектура жичке цркве је последица сажимања облика преузетих из више уметничких средишта. Није доказано, мада има различитих претпоставки, да порекло протомајстора и њихов утицај на облик

цркве треба тражити на Истоку или Западу. У науци је прихваћено становиште да је остварење потпуног градитељског програма учинило цркву у Жичи прототипом потоњим рашким црквама (Чанак-Медић и Кандић, 1995: 82; Ненадовић, 1980: 55).

„Тако на цркви манастира Жиче, седишту новоосноване архиепископије, саграђеној у другој деценији XIII века, овај тип добија једну нову варијанту која ће постати узором за подизање читавог низа грађевина. Олтарски простор није више подељен на три дела већ заједно са својом полукружном апсидом заузима целокупну ширину наоса, бочни вестибили претварају се у ниске трансепте⁵¹, док непосредно уз првобитну припрату наилазимо са сваке стране на по једну малу капелу са куполом. (...) Нешто позније придодан је са западне стране и један ексонартекс, који је изгледа био двоспратан, а на чијем се pročелу налази висока кула-звоник.” (Бошковић, 1967: 286-287)

Војисав Кораћ и Марица Шупут у цркви манастира *Жича* заокружују програм простора битним елементима. Архитектонска замисао целине и програм простора чине две битне одреднице српске архитектуре у XIII веку. „Једнобродна грађевина са куполом на средини, делови простора за хорове уз наос и одвојене припрате са бочним параклисима, припадали би за наредне споменике неизоставној целини. Додаци том програму бивали су плод нарочитих намена.” (Кораћ и Шупут, 2005: 277) По жељи Светог Саве у архиепископском седишту су саграђени спољна припрата и кула. Грађење је поверено мајсторима са романског подручја, који су највероватније учествовали у подизању спољне припрате цркве (условљене проширењем њене намене) и звоника на улазу у манастир *Студеницу*. О романском стилу говоре равне малтерисане фасаде и занатска израда детаља. Византијски начин обраде се у то време појављује на малом броју примера, за разлику од занатлија из суседних приморских градова „у којима непрекинуто траје рад градитељских заната” (ibid.) Отуда је и прихватљиво да укупна обрада фасада са пиластрима и порталима од украсног камена одговара укусу западноевропске културе. Ентеријери су увек прекривени фрескама и посебан однос према боји ће произвести стварање *више вредности у архитектури* - појаву (бојеног) украса на омалтерисаним фасадама.

Милка Чанак-Медић и Оливера Кандић су у жичкој цркви нагласиле три кључне новине које се уносе у „структуру усвојене једнобродне куполне цркве” (Чанак-Медић

⁵¹ Бошковић наводи слична решења на цркви *Скупи* у Малој Азији, темељима у *Ивањану* и *Клисе-кој* у Бугарској.

и Кандић, 1995: 66). У односу на претходне рашке цркве олтарски простор је развијенији, краци трансепта се уводе уз бокове наоса и граде се параклиси уз унутрашњу припрату. Поступно грађење и јасна стратегија у остваривању програма, потврђени су накнадно дозиданим протезисом и ђакониконом уз средишњи олтарски простор. Оваква структура храма утицала је на изградњу млађих рашких храмова XIII века, што се може документовати примером у Милешеви у којој су ђаконикон и протезис дограђени пре 1228. године (ibid.).

Према Габријелу Мијеу ниски трансепти су настали трансформацијом предворја у певнице под утицајем светогорске архитектуре. Милоје Васић (1928) прихвативши овај став у погледу намене простора показао да су бочна одељења споменута у Хиландарском и Студеничком типичу, као простори за хорове који су неопходни за богослужење. Негирао је утицај Свете Горе залажући се за утицај архиепископа Саве на рад жичког протомајстора (Millet, 1919: 56–58).

Према Паулосу Милонасу (Mylonas, Paulos) католикон манастира *Лавре* на Светој Гори је накнадно добио бочна одељења услед потребе за повећањем хорова. Војислав Ђурић је према сликаном програму ових простора закључио да су и у студеничким бочним пролазима били смештени хорови, док је Милка Чанак објаснила да место хорова за време литургије није било стално. У раном хришћанству певачи су стајали на амвону, а у средњем веку су мењали места (према опису црквеног појања Симеона Солунског). На основу постојања камене конструкције у јужном краку, Чанак Медић је наговестила да је намена тог простора била везана за *Уздизање Часног крста* или церемонију крунисања (крсташких) владара. Анализе историјских предања и извора омогућили су реконструкцију обреда који су се одржавали у капелама у којима су се чувале Богородичине реликвије, што је даље водило у дефинисање узора симболичне црквене надградње у форми каменог циборијума, који је наткривао крст са Голготе у атријуму између базилике и ротонде *Светог Гроба* у Јерусалиму. У цркви *Свете Софије* у Цариграду је одељење са циборијумом било пред улазом у ђаконикон, са јужне стране куполног простора, што је подстакло Чанак Медић и Кандић да повежу јужни крак трансепта *Спасове цркве* са капелом Часног крста и на основу симбола патрона храма — крста. У даљој анализи отворених питања *Велике цркве*, након теренских истраживања споменуте ауторке су навеле Васићево мишљење о смишљеној позицији бочних простора, које су на тај начин омогућиле стварање зидних површина за смештај свечаних икона и црквеног намештаја. На основу дебљине зидова трансепта објашњена

је и конструктивна улога бочних одељења у обезбеђивању куполне конструкције. (Чанак-Медић и Кандић, 1995: 68; v. Mylonas, 1984: 98)

Поред бочних одељења Чанак Медић и Кандић су на остала отворена питања дале своја мишљења темељена на опширним истраживањима. Облик и намена бочних одељења ексонартекса су повезани са патријаршијском црквом у Цариграду, светогорским манастиром *Атанасија Великог* и манастиром *Саве Освећеног* у Палестини. „Као што је програм резултат сједињавања функција преузетих из више црквених грађевина, тако је и архитектура жичког ексонартекса последица сажимања облика преузетих из више уметничких средишта.” (Чанак-Медић и Кандић, 1995: 71) Према подацима о дворско–црквеном церемонијалу у припрати цариградске Свете Софије (крунисање и акламација владара) програм припрате је „саображен цариградском примеру тиме што је добио пирг на средини pročеља” (ibid., 70).

На изворе градитељског програма и облика цркве настављају се истраживања порекла њених градитеља. Мије је предложио немаре из западних крајева, Каниц из Византије, Васић у Котору или било где у Приморју. Бошковић је установио да грађење од опеке и камена није идентично византијском зидању, али није усвојио ни приморско порекло мајстора. Сматрао је да је порекло несумњиво са Запада (Италије), мада је оставио могућност да је Сава Немањић довео раднике из грчких земаља које су у то време биле под Латинима. Извор дубоко профилисаних слепих аркада тражен је у заједничком обрасцу Јерусалима, јер су најстарије јерусалимске цркве из XII века имале слично обликоване секундарне делове као и црква у манастиру *Жича*. Преносиоци ових идеја су највероватније палестински монаси из Свете Горе. Јерусалимска катедрала има извесне протоготске и облике који подсећају на архитектуру Ломбардије, с обзиром на то да су крсташке грађевине у XII веку у Јерусалиму радили мајстори из области Апулије и Сицилије.

Марица Шупут архитектуру *Жиче* одређује као „плод широког програма у којем су појединости биле непосредан израз сложене и дуге византијске молитвене и церемонијалне праксе” (Шупут, 1998: 201). Разлог проучавања простора жичке цркве и њене функције у црквеној архитектури лежи у прихваћеном прелому градитељског програма (у науци) који је настао мењањем традиционалног простора рашке цркве, заслугом Светог Саве. Даље прихватање новог концепта програма у низу споменика сведочи о значају (и потврди) споменуте промене (или прелома). Рашке цркве су наставиле схему средњовековног византијског типа цркве — сажетог уписаног крста са

куполом. Рашке једнобродне куполне грађевине, као варијанте тог типа, настављају традицију цркава у Дукљи. У малим размерама, обред је био сведен на елементарне облике, где су јасно дефинисани подужни простори са сводном конструкцијом, средишњом куполом и олтаром на истоку. Таква структура одговара византијској цркви, јер *купола* (у облику калоте или купола с тамбуром) и изнутра полукружна *апсида* су представљале сигурне *знаке* византијског порекла. Заправо, тек од средине XI века разлике између Истока и Запада постају наглашене.

Јован Нешковић је обимним проучавањем архитектуре цркве *Светог Ђорђа* у Расу одговорио на основна питања постанка и порекла њене архитектуре. Тиме је *Ђурђево ступове* поставио на чело градитељске целине, описао њихову запажену улогу у развоју појединих облика у каснијој архитектури рашких храмова и представио њихову особеност у архитектури, јер поједини облици и мотиви нису поновљени у каснијој архитектури. Постанак и порекло архитектуре цркве *Светог Ђорђа*, Нешковић је анализирао кроз постанак и порекло једнобродног простора са кубетом; куполе, кула и вестибила; и портала и камене пластике⁵².

Према Нешковићу захтеви ктитора и литургијске потребе простора су условљавали да се црква *Светог Ђорђа* подигне по узору на цркву *Светог Николе* код Куршумлије, која је имала план и просторне решење једнобродне грађевине с кубетом, пореклом из византијске архитектуре. Градитељска традиција из старе Зете и Рашке је настављена, преко цркава у Топлици и у Расу, а такав континуитет у програму грађења је омогућио да се касније оствари утицај традиционалних облика на обликовање простора рашких цркава. Истовремено, оба споменика документују извесне промене и одступања од примарних узора, чиме је настављен приступ усвајања и обраде архитектонских мотива, према уметничким афинитетима градитеља и наручиоца. Величина терена је условила сажимање подужне топличке структуре, а одступање је забележено и у елипсастој основи куполе. На захтев ктитора су додате и две куле уз припрату, у складу са симболиком и политиком ранијих рашких жупана, који су тежили да се ослободе политичког утицаја Цариграда.

Разлике у концептима цркве *Светог Ђорђа* и *Богородичине цркве у Студеници* настале су услед различитог приступа решавању сличног задатка, различитог порекла мајстора и различитих захтева поручиоца. Остварени су особени облици који припадају

⁵² v. Нешковић, 1984: 153-157.

само поменути црквама, тако да архитектура *Ђурђевиx ступова* у целини може бити сагледана као нова архитектонска композиција остварена заслугом протомајстора. Нешковић и у појави вестибила види оригинално решење, с обзиром на непостојање адекватних аналогија. Искључивање непосредних утицаја на архитектуру *Светог Ђорђа* наводи нас на закључак да је протомајстор користио идеје о коришћењу одређених архитектонских елемената, које је вешто *укомпоновао* у целину храма. Из овога следи особеност ове цркве, чији постанак није објашњен искључиво традицијом и угледањем на поједине грађевине, већ специфичном синтезом (аутентичном прерадом) византијских и романских облика, која је карактеристична за градитељство у средњем веку у Србији. Први црквени споменици у Рашкој означавају појаву монументалног грађења и познато је да тадашњи однос према традицији није схватан као „директно копирање архитектонског решења грађевине која је служила као прототип и узор при грађењу” (Нешковић, 1984: 130), док је обавеза према континуитету заправо била и у усавршавању конструктивних елемената у оквиру архитектонске композиције, којим се уносила одређена вредност у целокупан објекат. Први пут остварено коцкасто постоље куполе на *Богородичиној цркви у Студеници*, резултирало је неусаглашеним односом саме куполе и архитектуре грађевине, па је ово решење доживело различите промене и усавршавања на каснијим споменицима, да би у форми мотива остало запамћено као једна од специфичности рашких црква.

Према Марици Шупут, Стефан Немања је наставио градитељску традицију, али је преузео само концепт једнобродне цркве са куполом, јер је простор, облике и обраду фасада обрадио у новом смислу. Богослужење је вероватно било успостављено према пракси цариградских манастира. Једноставна схема троделног простора добила је *анексе* услед сведених могућности елементарног простора храма. Тако је куршумлијска црква добила мали јужни анекс намењен за гробницу, припрату са кулом на западној страни и параклис на северној. У време после завршетка репрезентативне которске катедрале, Стефан Немања показује своју тежњу за јавним престижом кроз куле на западној страни цркве *Светог Ђорђа* у манастиру *Ђурђеви ступови*, која такође услед потребе за ширењем садржаја добија вестибиле на северној и јужној страни поткуполног простора. Вестибили су уочљивији на студеничкој цркви, чија изузетност је упоредива са најбољим остварењима у то време. Геолошка и симболична димензија рељефа *Богородичине цркве* постају „неприкосновени образац” (Чанак Медић и Кандић, 1995; Шупут, 1998: 193) за више генерација. Црква у *Жичи* се надовезује на успостављени

процес градње и под утицајем Светог Саве долази до нових појава у организацији простора. Промена у средњем делу цркве, северно и јужно од поткуполног простора је у суштини битно изменила просторни концепт.

„Простор испод куполе толико је отворен бочним додацима да је постао приближан простору за то време уобичајеног типа развијеног уписаног крста са куполом. Потоње рашке цркве потврђују да су бочна одељења у Жичи изграђена да би служила за нормалан ток развијеног култног обреда. Једноставније речено, за смештај хорова. [...] Међутим, изгледа разумљиво што из атоске архитектуре није пренето триконхосно решење. У наслеђеној концепцији рашке структуре тешко је било остварити триконхосну схему заједно са одвојеним просторијама проскомидије и ђаконикона. Осим тога, треба имати у виду да је дело Стефана Немање, на известан начин, морало да буде продужено у грађењу нових храмова.” (Шупут, 1998: 193–194)

На примеру *Жиче* је забележена још једна промена, уочљива у организацији олтарског простора. Средњи део заузима ширину ранијег укупног олтарског простора, са бочним одељењима. Проскомидија и ђаконикон су издвојени у посебне целине, које успостављају везу са средишњим делом олтара вратима. Ђаконикон са наосом нема непосредну комуникацију. Узор ове концепције је средњевизантијско решење. Ђаконикон, у коме су се полагали дарови верника и чувало јеванђеље, налазио се уз западни део цркве, јер су се дарови из њега у оквиру свечаног ритуала износили пред вернике, у наос. У развијеном облику хришћанског обреда постао је део олтарског простора (у коме се чувају се црквене одежде и књиге), одржавајући равнотежу композиције са северним протезисом (у коме се чувају сакрални предмети и који у уз помоћ апсиде симболично представља пећину у којој је рођен Христ или гроб у ком је погребен). Изворна решења овог концепта остварена су светогорским католиконима према престоничкој архитектури, што је „светом Сави, несумњивом творцу жичког програма простора, основ за промену, или прилагођавање оног решења које је изграђено у Студеници” (Шупут, 1998: 196).

„Иако се ауторитет очевог маузолеја дао идеално искористити, Немањина задужбина у тренутку нараслих Стефанових амбиција као да је донекле припадала „старом поретку“: била је несумњиво потребан али не и довољан залог сваковрсном, па и визуелном креирању новог идентитета у новим односима.” (Стевовић, 2014: 48)

Цркву Свете Тројице у манастиру *Сопоћани* (1255) подигао је краљ Урош I (Ненадовић, 1980: 60), следећи пример својих предака, али и са жељом да величином и лепотом цркве надмаши њихове задужбине. У XIV веку дограђена отворена припрата са високим звоником. Једнобродна куполна црква припада рашком типу и углавном понавља жичку основу, само у поједностављеној структури. Олтарски простор на истоку чине три одељења, од којих је треће завршено пространим полукружном апсидом. Овакво решење заправо није следило развојни ток започет у *Милешеву* и *Пећи*. Над источним делом наоса је изграђена купола, а уз бокове правоугаоне певнице. На западу је пространа припрата, уз коју са сваке стране постоји по један параклис. Надахнуту облицима романичких цркава, спољашност цркве одликују секундарна пластика на фасади, бифоре и портали⁵³. У *Сопоћанима* је изведен обиман сликарски програм (1272 —1276) у складу са традицијом византијске уметности, али и са новим темама и ситним појединостима, које су допринеле да се ремек дела фреског сликарства нађу на листи светске културне баштине. Основну вредност манастира *Сопоћана* представљају фреске⁵⁴, које су логичан наставак сјајног сликарства из манастира *Студенице* и *Милешеве*.

„Највише се одступање од прототипа испољило у обликовању спољашњости Цркве Свете Тројице. Она се не исходи из унутрашње поделе простора и структуре храма, већ је последица угледања на базилике, лонгитудиналне грађевине са средњим вишим бродом покривеним двоводним кровом и бочним нижим делом, чији је покривач једносливан. Тиме се Црква Свете Тројице приближила својим изгледом слици *брота окренутог истоку*, како је хришћански храм описан у *Делима апостолским*.” (Чанак-Медић и Тодић, 2013: 108)

Цркву Благовештења Пресвете Богородице у манастиру *Градац* (1270) подигла је краљица Јелена Анжујска, жена Уроша I (Ненадовић, 1980: 62). Једнобродна рашка црква са полигоналном куполом има певничке трансепте и параклисе уз припрату. Архитектура је карактеристична по готским елементима, за које се претпоставља да су донели мајстори, које је ангажовала краљица, са Запада. После *Милешеве* и *Сопоћана*, рашки план се враћа на старије узор. Коцкасто постоље кубета је широко колико и брод цркве, као у *Студеници* (Ненадовић, 1980: 62, v. Кандић, 2005).

⁵³ v. Ненадовић, 1980: 60; Кораћ, 1987: 97.

⁵⁴ v. Кандић, 2016.

Код споменика који су грађени у време краља Милутина, пренесени су из Византије изглед, градња и украшавање. За узоре се узимају грађевине настале у последњем раздобљу византијске уметности, у доба Палеолога. Основе су у облику уписаног крста, кров крстобразног облика се грана на четири стране са средиштем у кубету, које се налази у пресеку два полуобличаста свода, на тамбуру, који је постављен на коцкасто постоље. Тежи се јачем ефекту изгледа спољашњости и за остварење тог циља користи се повећање висине. *Грачаница*, својим пропорцијама и степенастим уздицањем, представља најзначајнији споменик ове школе и једну од најлепших грађевина средњевековне Србије.

Саборну цркву Ваведење Богородице у манастиру *Хиланандару* (1303) саградио је краљ Милутин (храм са нартексом), на месту старије⁵⁵, мање цркве. Подизање екзонартекса и западни зид приписује се кнезу Лазару. Храм има облик уписаног крста, комбинованог са триконхосом. Основну доминанту просторног решења храма представља купола. Све апсиде су засведене полукалотама. Целокупна конструкција Милутинове цркве уклапа се у потпуности у тадашњи начин византијског градитељства (Бошковић, 1992: 26–27). Живописне фасаде су урађене од редова опеке и камена, а око врата и прозора постоје камени украси.

Црква Светог Стефана у манастиру *Бањска* (1312—1318) припада групи цркава које су обрађене на романички начин, слично као дечанска црква и црква *Светих Арханђела код Призрена*. Бањска црква је грађена „на подобије Студеници” (Дероко 1953:87-86) од разнобојног тесаног камена, жућкасте, румене и сиве боје⁵⁶. Архитектонском пластиком су били украшени прозори, врата и тимпанон изнад портала. Спој романике и готике, рашки уметници су извели на примеру монументалне фигуре, која је некад красила тимпанон. За разлику од осталих једнобродних цркава са кубетом, кубе на бањској цркви је са ниским тамбуром и без прозора, што можда не одговара првобитном решењу. Певнички простори су претворени у попречни брод, подизањем до висине наоса. Припрата је имала две куле⁵⁷.

⁵⁵ О цркви коју су подигли Стефан Немања и Свети Сава (1199) нема довољно података да би се реконструисао њен облик.

⁵⁶ Наизменична светла и тамна поља, према Старом Завету, указују на сталну промену светла и сенке, на чијем је наизменичном деловању и равнотежи заснован живот. Равномерност распореда указује да те промене нису случајне, јер деловање вечних закона води до савршенства. Овакву повезаност старозаветних иконографских приказа са симболичким обликовањем фасада на примеру цркве у Каленићу, показао је Стевовић. (v. infra)

⁵⁷ О шаховском поретку фасада v. Ненадовић, 1980: 66-67.

Према Ћурчићу место цркве *Светог Стефана* у манастиру *Бањска* у оквиру средњовековних маузолеја је успостављено у науци и црква представља изузетак у односу на византијски утицај архитектуре, коју је иницирао краљ Милутин. Наводећи текстове Милутиновог биографа, Данила II, Ћурчић наглашава да је овај краљев маузолеј изграђен по угледу на *Студеницу*, уз уметничке и градитељске напоре да се нагласи значај и лепота ове грађевине. *Бањска* је била смишљен уступак опозицији, која је била против Милутинове провизантијске политике. Милутин је био занесен византијском културом и улагао је велике напоре да Србија „византинизира” (Ћурчић, 1999: 148). Подизањем бањске цркве краљ Милутин је наставио династију Немањића, и њена изградња је у прикривеној позадини имала чисто политички циљ – учвршћивање положаја и осигурање наследника.

Цркву Успење Пресвете Богородице у манастиру *Грачаница* (1321) саградио је краљ Милутин (Ненадовић, 1980: 140). Уколико је тачна претпоставка о првобитној намени *Грачанице* (првобитно црква маузолеј за потребе ктитора, а услед сложених догађаја епископско седиште и маузолеј липљанских епископа), време њене градње одговара 1311. години (Ћурчић, 1999: 161). На месту *Грачанице* постојале су две цркве, старија је рановизантијска тробродна базилика, а једнобродна црква потиче из XIII века, и верује се да је била седиште липљанских епископа. Поузданији подаци су добијени из оснивачке повеље, која је потписана 6830. године (1321) у којој пише да је црква изграђена из темеља. Ктиторски портрет осим примера Милутиновог „коришћења уметности у сврхе политичког престижа” значајан је и због приказаног модела цркве, на основу кога је јасно да „данашња велика спољашња припрата на западној страни грађевине није била саставни део првобитне замисли” (Ћурчић, 1999: 21-22).

Прихватимо становиште Ненадовића, према коме је црква у *Грачаници* решена у облику два уписана крста. Унутрашњи је извучен у висину, а степенаста силуета завршена је високим средишњим кубетом. „У правоугаону основу цркве су уписана два крста; први - на коме почива централно кубе, је виши; други - између чијих се кракова у угловима налазе мала кубета, је нижи.” (Ненадовић, 1989: 140) Фасада је украшена наизменичним коришћењем камена и опеке. Оваквом композицијом у простору остварена је динамична игра маса, која ће многим каснијим грађевинама остати вечити узор и најлепше решење српске средњовековне црквене архитектуре.

Према Ћурчићу (1999) проучавање *Грачанице* у оквиру сложених политичких односа и културних дешавања у Србији под краљем Милутином наводи нас да одбацимо

схватање о цркви у Грачаници као једном од најбољих остварења средњевијековне Србије која је била под византијским утицајем, и да успоставимо однос са њом као са једним од врхунских дела касновизантијске архитектуре уопште.

Основа цркве у *Грачаници* се састоји од различитих компоненти које су уклопљене у једну целину, од којих унутрашња припрата, бочне капеле и опходни бродови припадају касновизантијској црквеној архитектури. Према Ћурчићу, организација основе грачаничке цркве је била заснована на тадашњим новим идејама у византијској архитектури (компоненте основе) али и на традиционалним средњевијековним формалним принципима (равнотежа и билатерална симетрија). Иновације су потекле из Солуна, а традиција из Епира, која је остварена пре *Грачанице* на примерима *Богородице Љевишке* и *Старог Нагоричина*. Ћурчић је анализом елемената основе *Грачанице* приказао независтан развој сваке од компонената, које су заједно довеле до стварања новог типа петокуполних цркава. Суштина раније хипотезе, које је изнео Габријел Мије, заснива се на претпоставци да је грачаничка основа производ „унапред конципираног спољашњег обликовања цркве” (Ћурчић, 1999: 105). По Мијеу, унутрашњост цркве у *Грачаници* је инфериорна у односу на њену спољашњост (изглед), односно, унутрашњост је подређена формалном спољном обликовању, супротно од цркве *Свете Софије* у Цариграду, у којој је жртвован екстеријер ради склада њеног ентеријера.

Подстакнут овим усвојеним мишљењем Мијеа, Ћурчић је испитао концепт *Грачанице*, у светлу касновизантијске архитектуре. Наглашена вертикалност наоса је неке ауторе⁵⁸ навела на утицај рашких цркава. Према Ћурчићу издужене пропорције куполног травеја су биле неуобичајене међу споменицима у Рашкој и међу касновизантијским црквама. Изузетна наглашеност пропорција у грачаничкој цркви (1:6.12) није била резултат спољног утицаја, већ је произашла из „плански изведеног надређивања елемената што је довело до остваривања карактеристичне пирамидалне силуете целе грађевине” или „неуобичајена издуженост пропорција у *Грачаници* је производ њене јединствене архитектонске концепције” (Ћурчић, 1999: 107). И попречни положај полуобличастих сводова изнад источних делова опходних бродова нису довољан доказ утицаја рашких ниских бочних одељења, јер одговарају методи уклапања различитих компоненти у нове целине, карактеристично за позновизантијске цркве. Ћурчић је дотакао и Мијеову зависност олтарског простора од старијих српских

⁵⁸ v. Васић, 1928.

споменика, наводећи средњевизантијске цркве на Хиосу (*Неа Мони* и *Панагија Крина* из XIII века), из чега касније следи да „олтарски простор представља јединствен спој различитих елемената који су били познати на широком простору и у различитим периодима византијске архитектуре” (Ћурчић, 1999: 110). Једноставан структурни систем цркве у *Грачаници* је логично повезан са основом. Последица спољашњег обликовања је промена пропорција. Основа уписаног крста настала је вероватно под утицајем Солуна, а структурна употреба стубаца уместо стубова одликује локалну градитељску праксу.

Принципи симетрије и равнотеже, које налазимо у организацији основе, Ћурчић преноси на вертикалну раван и анализира пирамидалну композицију горње конструкције, које грачаничку цркву истиче као јединствено остварење. Организација просторне композиције (доказује даље наше мишљење да су градитељи успешно користили принципе композиције у оквиру симболичко-идејних принципа) сведочи о вештини градитеља да компоује различите елементе у складну целину. Реконструкцијом развоја петокуполних цркава од најранијих фаза, Ћурчић даје пример *Грачанице*, која за потребе „жељене истакнутости главне куполе” (Ћурчић, 1999: 128) настаје издизањем централног дела грађевине који има облик уписаног крста. Тако је наглашена главна купола, без жртвовања споредних купола, а видљиви део уписаног крста представља постоље централне куполе.

За разлику од већине касновизантијских цркава, на којима доминирају шаре од опека стварајући утисак везене тканине (јужна црква манастира *Липса*), *Грачаницу* одликује суздржаност — број шара је ограничен и декорисане површине су јасно и логично дефинисане. У овим особинама *Грачаница* се заправо издваја као „касновизантијски споменик у коме су, након периода експериментисања у другим црквама током претходних деценија, многи елементи доживели своја најзрелија решења.” (Ћурчић, 1999: 139)

Један од ретких црквених споменика средњег века, који је остао неоштећен, је црква *Светог Спаса (Вазнесење)* у манастиру *Дечани* (1335). Црква у *Дечанима* је комбинација вишебродне базилике и једнобродне рашке цркве са кубетом. Наос је петоделан, али црква споља делује као тробродна базилика са једним кубетом. Грађена је тесаницима белог и љубичастог мермера. Портали, прозори и конзоле су богато украшени скулптуралном пластиком (Ненадовић, 1980: 70).

„Вита је направио једну комбинацију западњачког облика вишебродне базилике са обликом немањихке једнобродне грађевине са кубетом. При томе је остало више од прве концепције. Усто је и обрада скоро потпуно романска, а малим делом чак и готска (изгледа да је дубровачка катедрала, која је саграђена у почетку XIV века, а које данас више нема, била тробродна базилика с кубетом).” (Дероко, 1953: 88)

По Кораћу (2003) градитељска остварења у некадашњим јужним српским областима, данас у Бившој Југословенској Републици Македонији, настају између два тока, цариградске архитектуре и архитектуре грчког подручја, уз примесе рашких цркава. Према Мијеу (Millet, 1919) креативни поступци ове регије одликују приближавање Цариграду, преузимање узора из Грчке и Запада и враћање на исти пут. (v. Кораћ, 2003: 13)

Приказани развој црквених грађевина у средњевековној Србији, у зависности од материјалних и уметничких могућности средине и државних прилика, сведочи о архитектури која није била директни наставак постојеће византијске или романске архитектуре на истоме тлу, већ и о индивидуалном развоју. Узори су умногоме дошли са стране, као што је дошао облик државног уређења и друштвених односа. Према значајним узорима, у складу са средњевековном побожношћу и односу цркве и владара, цркве су биле монументални представници државног угледа, израз величине и незаобилазно средство политичког надметања. Тесне везе са Приморјем у време прве српске државе у Рашкој одразиле су се на украшавање цркава. Подручје Косова, Метохије и Македоније су припадале византијској култури и Милутиновим освајањем напушта се ранија традиција и у складу са византијским утицајем развијају се специфични и нови облици. У XIV веку карактеристичан облик црквене грађевине (уписан крст по Мијеу) се транспонује у српску сакралну архитектуру и највише примера има развијени тип ове основе са једним кубетом на четири слободна ступца.

„Код њега се кубе диже изнад пресека два полуобличаста свода, само што основа грађевине не остаје тако слободно крстастог облика, већ је обухваћена у један правоугаоник, обимним зидовима (отуда и назив уписаног крста). Уместо пуних зидова испод полуобличастих сводова подметнути су ступци и луци, тако да је цело приземље повезано у једну целину, заједно са тзв. угаоним просторима између кракова крста.” (Дероко, 1953: 151)

Нови концепт грађевина значајно је пресликан на спољашност цркава. Фасаде на византијски начин озидане су редовима опеке и камена. Из конструктивних разлога редови опека су постављани да би обезбедили бољу солидност зидова. Временом, из овог концепта се створио декоративан мотив, „прво на старохришћанском Оријенту, а затим у Цариграду и најзад у Грчкој и у Македонији” (ibid). За разлику од рашких цркава, чији калкани су двосливно у врх изломљени, цркве у Милутиново време су карактеристичне и по лучно завршеним крацима крста. Фасаде су површинске, оживљене само по вертикали плитким нишама, које не приказују распоред унутрашње структуре (што је карактеристично за престоничку архитектуру) већ су постављане „у декоративном циљу” (ibid). У већој мери наглашен је „ефекат изгледа спољашњости грађевине а не просторност њене унутрашње шупљине” (ibid).

Крстообразна црква је била прилагођена практичним захтевима и симболизму литургије, који су интегрисани у овом типу можда на најбољи могући начин. Постављање архитектонских елемената било је повезано са кодификацијом византијске литургије у VIII веку. Краутхајмер наводи усвојено мишљење на основу кога основа крстообразне куполне цркве мање или више потиче из компактних куполних базилика Јустинијановог доба. Исти аутор истиче и подужни елемент својствен таквим грађевинама, који их чини различитим од савршено централног плана крстообразне куполне цркве (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 295). Могуће је да је овај тип настао прво у провинцијама, у форми без куполе, коју је добио преношењем у престоницу. По другој теорији, могуће је да су овакве грађевине у провинцијама биле реплике засвођеног куполног прототипа који је постојао пре VII века у Цариграду. Према Краутхајмеру, крстообразна куполна основа остварена је у *Коимесис цркви* у Никеји, у VII-VIII веку (ibid.).

Према Сирил Мангу, идеја уписаног крста, коју су представили византијски архитекти на крају VIII и почетком IX века, је једноставна и базирана је на структуралним елементима из византијске традиције: купола је ослоњена на четири цилиндрична свода, који су постављени тако да образују грчки крст. Овај систем је био јасно видљив у својој спољашњости (волумену) и био је уписан у квадрат (у основи) помоћу четири унутрашња подупирача, стуба или ступца. Угаони простори су били покривени крстастим сводом, полукуполним сводом или мањом куполом. На овај начин брод је био уобличен у перфектно симетричну, централну форму, којој је додата бема на истоку, обично завршена са паралелне три апсиде. Основна карактеристика цркава

основе уписаног крста су њене мале димензије. Друга особина је непостојање интерних преграда, захваљујући којима се формира један простор, који не раздваја посматрача — верника од учесника у литургији. Због овога, Манго закључује да је овај тип цркве настао у монашком миљеу (Mango, 1985: 96-97)⁵⁹.

Према Војиславу Кораћу, црква уписаног крста са куполом, симбол византијског градитељског организма, карактеристична је за позно средњовековно раздобље у којем има мање важних иновација. У раној епохи византијска архитектура је концентрисана на проблеме простора, структуралне композиције и симболичну вредност делова простора. Заправо, програм простора се у другом периоду није у начелу мењао (купола је остала доминантна - мењао се њен однос према целини; рационалан однос између распореда просторија и конструкција је остао трајна вредност), за разлику од односа између обраде ентеријера и екстеријера. Из Цариграда су зрачиле идеје, на којима су се заснивали програми простора и конструкције и естетика облика (више него стилови), па се може поуздано закључити да је архитектура престонице утицала на „опште ширење и прихватање цркве уписаног крста са куполом” (Кораћ, 1987: 87).

Падом Цариграда (1204) византијски свет губи своју метрополу и одлучујући утицај на токове регионалних архитектонских школа потекао је из политичких и културних средишта која се појављују у улози наследника Византије. Географски положај Рашке, између Истока и Запада, омогућио је вишеструки печат забележен на монументалним споменицима, који комбинују византијску организацију простора и конструкцију са пластичним украсом западњачког порекла. Под овим утицајима, једноставан правоугаони наос са троделним олтарским простором напредује до специфичне једнобродне куполне цркве са бочним вестибилима (у храмовима манастира *Ђурђеви ступови* и *Студенице*), а овом плану се касније додају нартекс, простори за хорове (у жичкој цркви), а „куле, звоници и просторије у виду анекса такође су црте рашке архитектуре” (Кораћ, 1987: 96). Догађаји у Византији утицали су да се смањи њен утицај на градитеље у Рашкој, који се усмеравају ка домаћој традицији, која ће постати оквир будућег развоја. Комбиновање западњачких и византијских елемената постаје систем, у коме се обрада наслеђених концепција прилагођава западњачком схватању облика, углавном због порекла градитеља. У XIII веку, док се у распарчаном царству чува традиција византијске цркве уписаног крста са куполом, у Рашкој и Русији, услед

⁵⁹ О архитектури Ирана и Сирије v. Kurtović Folić, 1991: V. 44-45.

формирани културне аутономије, архитектура се „одређе ка афирмисању локалних или националних особености” (ibid., 97). Уважавањем рашких остварења, под утицајем домаћих монументалних споменика и солунских и цариградских узора, стварају се извесне новине у решењу простора на примеру *Грачанице*. „Сводови који носе и учвршћују главну куполу, краци крста, ломе се и, развијају у виши степен структуре, превазилазећи византијско градитељско искуство” (ibid., 103).

„Уочљиво трајна особина ове генерације поручилаца и стваралаца било је поуздано осећање за меру. Ни у једном тренутку ликовни израз није потражен у грандиозности. Његово мерило била је складна и свечана нарација. Градило се у токовима савремене византијске архитектуре, али толико особено да би се можда могло говорити о градитељској радионици краља Милутина. У тражењу свог израза, генерација, о којој је реч, подједнако је била поуздана у избору проверене традиције и савремених вредности.” (Кораћ, 1987: 108)

Са црквама у моравској Србији из времена после цара Душана, завршава се и последња фаза оригиналних сакралних остварења средњовековне Србије. Нова концепција грађевина представља комбинацију већ познатих архитектонских елемената између византијске и западњачке уметности. Поред тога она садржи елементе и утицаје византијске оријенталне, грузијске, романске и готске архитектуре. Прихваћене су идеје светогорских манастира и цркве и манастири постају споља веома допадљиви. Карактеристичан облик је триконхос, који се јавља као развијени уписани крст с *певачким апсидама* са стране и као сажети уписани крст са *певничким апсидама*. Користе се лаки и витки елементи архитектуре. Објекти стреме у висину и декорисани су споља каменом и опеком од печене глине. Обликовани су тако да се степенасто пењу према небу, третирајући цркве више као скулптуре него организован унутрашњи простор. Фасаде су богато компоноване наизменичним редовима опеке, дебљих малтерних спојница и камена. Сликарство примењује нови колорит, сензитивније покрете и добро решене композиције.

„У горњој конструкцији и њеној субструкцији моравска архитектура такође наставља склоп који је био уобичајен у архитектури Србије XIV века. Спољњи облици на познат начин прате унутрашњу структуру грађевине; куполе на кубичним постољима такође су у српској градитељској традицији.” (Кораћ и Шупут, 2005: 357)

Војислав Кораћ је навео разлоге који су довели до проблема у истраживању моравских цркава: „крупне и круте схеме у систематизацијама византијске уметности, у којима се архитектура посматра у оквиру стилски веома широких и временски дугих поглавља” (Кораћ, 1987: 131), као и сувише широки и уопштени прегледи историје византијске архитектуре. Кључни проблеми су извори и образовање архитектонских решења која припадају ширим скупинама, тзв. школама. Посебан проблем везан је за време од пада Српског царства до почетка турске владавине, који се сматра најоригиналнијом целином средњовековне Србије. Према Кораћу, историографија архитектуре овог доба је права „слика тражења и лутања у тражењу њених извора” (ibid. 133). Свакако се архитектура моравске Србије разликује од претходне архитектуре, али образовање посебне целине, новог стила или локалне школе не одговарају свим споменицима који су посматрани у оквиру ове групе⁶⁰.

У време појаве архитектуре моравске Србије, у Византији нема великих градитељских догађаја, архитектура цркава у Мистри обнавља базиликална решења из рановизантијског периода и спаја их са облицима позновизантијских куполних цркава. На Западу се у то време тражи нови уметнички израз и у Фиренци настају прва ренесансна дела. Заправо, градитељство у Поморављу представља једини стваралачки огранак византијске архитектуре, што је истакао и Краутхајмер „у периоду 1200. до 1450. [...] важно је да се [...] назив византијски схвати у ширем смислу од оног који обухвата границе Царства - не само у смислу Палеолога и њихових претходника, већ такође за време владавине Милутина и Душана и њихових породица у Србији” (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 415).

Ђорђе Стричевић споменике који по појединим елементима (број кубета, облик апсида, третман зидних површина, композиција и декорација фасада, начин зидања, конструкција) представљају хетерогену целину тзв. Моравске архитектонске групе описује посебношћу сваке грађевине по извесним специфичним одликама. У оваквој ситуацији немогуће је формирати добру типолошку систематизацију која би повезивала неколико заиста сродних цркава у једну групу. Стричевић у плановима ових споменика одваја два варијетета: бочне апсиде су прислоњене на наос развијеног уписаног крста или су прикључене простору сажете крстообразне основе. Полазећи од претпоставке да су елементи простора у цркви имали одређену симболичку и практичну културну намену,

⁶⁰ v. Кораћ, 1987: 132; Стевовић, 2006b: 240.

Стричевић на основу прегледа цркава сматра да су придворне цркве у форми сажетог триконхоса и манастирске у развијеном облику (Стричевић, 1955а: 219).

Стричевић је у анализи односа светогорске и архитектуре Моравске Србије уочио да поједини споменици по начину зидања директно израстају из византијске архитектуре (*Свети Арханђели* у Кучевишту), док други унапређују градитељство рашког порекла (Манасија). По њему увођење апсида није последица конструктивних разлога, већ услед изричитих обредних захтева, иза којих стоји ауторитет који је утицао на изградњу цркава у Србији. На основу биографије старца Исаије, који је био „истакнута личност у историјским збивањима XIV века” и „најистакнутији експонент Душанове политичке словенизације Св. Горе” Стричевић „допушта претпоставку да је Исаија узео учешћа и у конципирању плана Лазаревих задужбина” као и да је у његовој личности препознат ауторитет који је проширио богослужбену реформу која је захтевала триконхосни облик простора налик атоском плану (Стричевић, 1955b). Доказивање ове занимљиве претпоставке немогуће је остварити без анализе типика светогорских манастира, што одговара ставу Војислава Кораћа да у форми слободних претпоставки историчари уметности стварају специфичне методе рада на основу којих порекло триконхосног плана почиње и завршава се са атоским триконхосима.

Кораћ наглашава озбиљност проблема порекла триконхалног плана и прихвата научно прихваћено мишљење да су бочне конхе на Светој Гори служиле за смештај монашких хорова, који су учествовали у сложеним обредима. Према Нађи Куртовић Фолић сажимање уписаног крста и триконхоса зависио је највише од симболичке поруке коју изражава објекат својом архитектуром. „Зато се симболизмом, а не функцијом триконхосних елемената унутар сложене архитектонске форме једино могу објаснити бочне апсиде” (Kurtović Folić, 1991: V. 45). Подизањем конхи до кровног венца, заправо је промењен тип објекта, што сведочи о губитку првобитног смисла архетипа у градитељском изразу дуготрајним и поступним трансформацијама. Једна од основних идеја триконхоса је наглашавање висине централног дела грађевине у односу на ниже апсиде. Прикључивање бочних делова моравским споменицима било је изведено са разлогом, који још увек није убедљиво разјашњен. „Моравски споменици би према општој технологији следили иза светогорских католикона. Али, пошто тип атоских цркава није сматран моделом на који се треба строго угледати при градњи, архитектонска идеја је транспонована на већ постојеће облике у српској архитектури.

[...] Оригинални приступ разради ове идеје главни је квалитет Моравске стилске групе.” (ibid., IV. 206)

На примеру *Раванице* Бранислав Вуловић је декомпоновањем основе развијеног уписаног крста са бочним апсидама предложио преношење идеалне схеме светогорских цркава у моравске. Према њему додавање бочних апсида је одређено учешћем певничких хора у литургији који су захтевали додатни простор (Вуловић, 1966). Према Војиславу Ђурићу прихватање светогорског плана, који најбоље одговара богослужбеним атоским обичајима, предложен је на црквеном сабору 1375. године (Ђурић, 1975), што се може усвојити тек након анализе светогорских богослужбених обичаја.

Према Кораћу, атоски триконхос је пренет у Србију као идеална схема, која је спојена са традиционалним решењем простора. Старија концепција се наставља и код основе сажетог уписаног крста — бочне конхе су додате концепту једнобродне цркве са куполом. Такође, мотив рашког кубичног постоља куполе се примењује у компоновању моравских облика, што оспорава пренаглашену оригиналност моравских споменика. Кораћ извлачењем цркве у *Раваници* (који својом основном наставља провинцијску варијанту грчког уписаног крста са куполом, распрострањеног у архитектури Солуна, Грчке и Македоније) демистификује порекло и оригиналност моравског плана, који је приписиван без убедљивог разлога целој групи споменика. Ненадовић је одвајањем *Раванице* од споменика који настају после ње, јасније распознао директан наставак архитектуре XIV века, тачније наставак маузолеја Стефана Душана, цркву *Светог Арханђела*, чији план одговара плану *Раванице* без бочних конхи. На цркви *Светог Арханђела* први пут се појављује водоравно рашчлањивање фасада, које у моравској архитектури постаје правило. Романске розете са призренског споменика мењају се у духу византијског декора у форми преплета, чиме се ствара моравски тип розете. На *Раваници* се понавља призренски декор, који је замењен формом самог украса. Управо је примеру *Раванице* је заправо довршен и усавршен пластични украс и то на основу дуготрајних градитељских образаца.

„Другим речима: програм Лазаревих градитељских дела са којима почиње нов стил урађен је у битним деловима по угледу на Св. Арханђеле зато што је тако желео ктитор, који хоће да у овој области, такође, искаже своју земљу и себе као носиоце старог државног суверенитета прекинутог смрћу последњег владара из Немањине династије.” (Кораћ, 1987: 139)

Друга црква, која има исти значај за моравску архитектуру, *Лазарица*, дворска капела кнеза Лазара, има сва архитектонска обележја као *Раваница* (манастирска црква). „Само у симболичном смислу Раваница је прототип развијене а Лазарица сажете варијанте моравске цркве.” (ibid., 143) Кораћ је аналогију *Лазарици* нашао у призренској цркви *Светог Николе*, такође у оквиру манастира *Свети Арханђели*, чиме је показао општи значај два призренска узора у развоју српске архитектуре. „Лазареви градитељи се преко њих везују за све оно што је било битно у токовима претходне архитектуре.” (ibid., 144)

Моравски пластични орнамент је приказан као новина у српској архитектури, недовољно убедљиво попут затварања круга моравске групе. Према Војиславу Ђурићу, ранија спољашња ликовна обрада на малтеру је транспонована у трајнију и скупљу технику за време изградње *Раванице* и *Лазарице*. Наводећи сликане украсе на фасадама пећких цркава, под надзором архиепископа Данила II, Ђурић оснажује ову идеју констатацијом да је опонашање скупценије технике јефтинијим материјалом, коришћено у Византији, под утицајем касне антике. Поред концепта трансформације медија, значајна је и улога минијатуре, преко које су мотиви савладавали пространства и која је утицала на декоративну скулптуру према Светозару Радојчићу (Radojčić, 1950).

„У ствари, нови дух с новим естетичким критеријумима захватио је постепено, од XI до XIV века, читаво подручје византијског уметничког језика. У настојању да добију леполик и гиздав храм, српски неимари су оваплотили нове идеје обележивши се стваралачком посебношћу кроз дотле неизрециви израз.” (Ђурић, 1965: 64)

Габријел Мије је моравске декоративне елементе нашао у уметности Истока, Анадолије, Русије и Кавказа (Millet, 1919). Успостављањем поузданије везе између вардарске и моравске архитектуре, Мије је препознао у македонском вајарству претходницу моравског декора. Шарл Дил (Diehl, Charles) је предложио византијску традицију помешану са оријенталним декоративним темама, чије порекло је у Јерменији и Грузији (Diehl, 1926). Владимир Петковић је закључио да су непосредни утицаји уметности Јерменије и Грузије биле без учешћа Византије (Петковић, 1922). Милоје Васић је јединствен извор видео у византијској пластици V–VI века, док је непосредним учешћем далматинских уметника пренесена декоративна тема розете (Васић, 1928). Љубо Караман вајарство Грузије, Јерменије, Приморја, Италије и Србије, пронашао је у касној антици на текстилу, накиту и подним мозаицима декоративне елементе преплета

и вегетације, који су транспоновани на пластику Запада и Истока (Karaman, 1959; у Ђурић, 1965).

По Дероку порекло мотива преплета је област Црног Мора, из које је донет у Европу у време Сеобе народа и развио се у Ирској и Италији. Неки од мотива се могу наћи на сликаним рукописима црквених књига, и могуће је да су преплети на *Каленићу* пренесени на основу декора у књигама. Без обзира на начин преношења, Дероко сматра да је мотив преплета у Грузији и Јерменији најсроднији моравским⁶¹.

Техника грађења (тесаним каменом и опеком) и концепт уписаног крста, након пада Српског царства, наслањају се на архитектуру претходног периода. Тражење мере између појединачних архитектонских елемената и целине композиције је настављено оригиналним приступом. Византијски кордон венац, који је одвајао различито обрађене површине које одговарају унутрашњим тематским циклусима живописа, најављен је црквама *Светог Арханђела* и *Светог Николе*, у Призрену. Шаховска поља изнад горњег кордон венца реализована су коришћењем камена у две боје или коришћењем боје, што је најављено разнобојним тесаним каменом на немањићким црквама (*Студеница*, *Дечани*, *Бањска*). Игра светлости и сенке византијских слогова опеке и камена може се приметити на скоро свим композиционим решењима фасада Милутинових споменика, и на црквама после пада царства добија специфичан ликовни израз, који је јако повезан са симболима књиге *Светог Закона* и који је често приказиван у декору црквених књига. Унутрашњост је, слично ранијем периоду, потпуно прекривена фрескама, које одликују одсуство монументалности и живописност испољена бојом и композицијом. Љубав према полихромији је израсла из односа градитеља према вредности цркве, и на примерима Лазаревих задужбина, повезана је са идејама о сличности небеског и земаљског двора. Ликовна и пластична композиција спољашњости, која је повезана са унутрашњим простором цркве, планирана је и изведена на основу симболичне поруке детаља (које раније није било могуће реализовати у камену), а коју је убедљиво представио Иван Стевовић на примеру цркве у манастиру *Каленић* (v. infra).

„Те идеје нису полазиле од династичких схватања Немањића, која су имала реалније економске, војне и политичке основе. [...] Од времена кнеза Лазара српски

⁶¹ v. Дероко, 1953: 217-218.

манастири и градови схватани су као овоземаљске слике и филијале Небеског Јерусалима.” (Радојчић, 2008: 8-11)

Облику триконхоса, чистог уписаног крста са бочним апсидама, припада *црква Вазнесења Господњег у манастиру Раваници*, код Ћуприје, саграђена 1375 — 1377. године (Ненадовић, 1980: 170). Спајање светогорске традиције тролисне основе и модела уписаног крста са пет купола из времена краља Милутина, остварено на примеру цркве, постаће узор у даљем развоју храмова. Изнад улазних врата се налази розета у шаховском пољу.

Период који је омогућио развој друштвеног и културног живота Лазареве Србије, карактеристичан је по прогресивном успону средњевековне Србије до цара Душана и наглом слому, после његове смрти. Раваница је изграђена у новом, кратком и плодном периоду, који се угасио губитком самосталности. Према Вуловићу на српску средњевековну културу утицали су политички и економски чиниоци, уз снажну улогу црквене организације, која је била равноправан феудални партнер владара. На развој монументалне архитектуре у средњем веку у Србији утицали су преломни периоди који су заправо изазвали процес промена грађења: „консолидација под Стефаном Немањом, нова оријентација експанзионистичке политике према јужним земљама Балкана и расипање такозваног Великог Душановог Царства” (Вуловић, 1966: 10). Први српски владари су морали да оријентишу политику према доминантима Истока и Запада. Јачање економије и државе, омогућило је експанзивну политику према Македонији. Политичка прекретница Немањића, усмерена ка освајању византијских територија, створила је услове за културни утицај Византије, који је касније утицао на уметничка схватања која су у XIV веку специфично одговорила на традицију и актуелне архитектонске узоре.

Црква Ваведења Пресвете Богородице у манастиру *Каленићу*, код Трстеника, подигнута је и осликана 1413 — 1420. године. Основа сажетог триконхоса има осмострану куполу на високом коцкастом постољу и уском тамбуру. Припрата има осмострану, али слепу калоту. Фасада је подељена кордонским венцима, пиластрима и полуколонетама које носе лукове са архиволтама и розетама испод њих. Камени оквири портала и прозора, као и розета, прекривени су орнаментима. Седам доводелних прозора завршено је преломљеним луцима на готички начин. Тимпанони под луцима испуњени су рељефним каменим композицијама. По Симићу (2007) пластична декорација је настала по угледу на јерменске споменике, а фреске из 1414. године својом поетичношћу заузимају посебно место у историји српског живописа.

Детаљном анализом позновизантијске суштине цркве у *Каленићу*, Иван Стевовић (2006а) је представио процес архитектуре, који је реализован инструментима сликарског стварања (полихромијом, декором и оптичком илузијом). Стевовић је вешто објаснио значај и значење традиције у време грађења Лазаревих грађевина, улогу узора и локалне градитељске праксе, који су довели до стварања особене оригиналности. Фасаде цркве у *Каленићу* се не решавају на нивоу дводимензионалне ликовне композиције, већ се обрађују се на аутентичан начин принципима архитектонског обликовања. Према структури крушевачке цркве, на основу пажљивог студирања значења спољашњости храма и трагања за новом формом екстеријера, хармоничност *Каленића* је остварена дијалогом савремене архитектуре и српског наслеђа. Смисао архитектуре није потицао само из узора, него и из симболичне поруке екстеријера, који је при том задржао исту вредност коју је имао ентеријер.

Лазарева придворна црква је настала у специфичним околностима, на искуствима водеће позновизантијске архитектуре и идеологији континуитета власти владара. Према захтеву наручиоца, градитељ Лазарице користи концепт једнобродне цркве са куполом (попут Немањиних задужбина) и формира монументални модел, који интегрисањем појединачних елемената, успоставља нов однос између нижих делова и силуете горње конструкције, настављајући позновизантијску праксу (цркве *Богородица Памакаристос* у Цариграду, *Богородица Паригоритисе* у Арти и *Богородица Одигитрија* у Мистри). Начин структурирања виших делова је другачији у односу на старије споменике сличне основе, што *Лазарицу* раздваја од „традиционалног манира степенастог слагања зидних и кровних маса” (ibid., 188). Оно што, даље, раздваја *Каленић* од *Лазарице* је компоновање појединачних елемената који сачињавају спољашњост зидова, стварајући хомогену просторну (тродимензионалну) целину.

„Лазарева дворска црква више пута је била „поновљена” у задужбинама тадашње властеле, али је сваки такав покушај, како је речено, представљао одраз немогућности наручилаца и мајстора да се заиста приближе *целини* њене архитектуре. Градитељ *Каленића* је био спреман да одговори том захтеву, а претпоставке за ту спремност налазиле су се у његовој способности да до танчина сагледа и препозна „идиом” Лазарице, разради га и надогради особеним решењима која су у коначном исходу довела до тога да *Каленић*, пре свега својом спољашњошћу, прерасте у потпуно заокружено и вишеструко оригинално дело изведено на задату архитектонску *тему*.” (Стевовић, 2006а: 185)

Анализом разлика у односу на старију Лазареву цркву у Крушевцу, која је несумњиво била узор *Каленићу*, Стевовић је сасвим исправно представио архитектуру *Каленића* као разраду основног концепта, који је обogaћен оригиналним решењима, и који представља одговор на проблем обликовања спољашњости грађевине. Градитељ *Каленића* прихвата све елементе секундарног обликовања са његовог узора, са изменом акцента који мења тежиште декора и своди равне површине зидова на најмању могућу меру. Закупљен целокупним обликовањем спољашњости, додаје се трећи кордонски венац, који истиче обликовање постоља и тамбура куполе — врхунац тежње за тродимензионалним обликовањем. Насупрот суперструктури *Лазарице*, која споља делује као логичан завршетак објекта са јасним „хоризонталама градива и вертикалама колонета”, *Каленић* користи сликана тробојна шах поља, која су довољно велика да се сагледају и довољно мала да изгледају неизбројива чиме приказују бесконачност. Сликани мотив „преузима улогу носиоца обликовања основних маса” (ibid., 168) тако да нижа тродимензионалност на куполи прераста у дематеријализовану форму. Вредност архитектуре се не исцрпљује само у приказаним оквирима обликовања, јер је оно садржавало дубљи смисао, који је тежиште Стевовићеве расправе пренео у домен *значења* или суштине архитектуре *Каленића*, чије закључке у потпуности подржавамо јер су на убедљив начин повезали теологију и архитектуру храма.

Како средњевековна уметност није стварана ради уметности, насупрот мишљењу Љубинке Максимовић да је моравска декорација без тежњи за поуком (Максимовић, 1964: 383; према Стевовић, 2006а: 169) која одговара губљењу значења мотива камене пластике током дугог трајања, Стевовић наводи средњевековна дела и њихова сачувана објашњења: заставице из *Добрејшовог јеванђеља* из XIII века односе се на рај и одговарају заставицама у српским рукописима, такође из XIII века, који схематично приказују црквену грађевину са крововима купола који су осликани у форми шаховских поља. Разлог појаве овог мотива је потицао из познавања његовог значења и његова ликовна манифестација се може пратити вековима пре *Каленића*. Понављањем квадрата је још у античкој уметности стваран ефекат илузије дубине простора.

Списом *Хришћанска Топографија* (Козма Индикоплов) из VI века највероватније је тема светлих и тамних поља уведена у круг хришћанских симбола, што би могла да потврди и минијатура старозаветне Скиније која се налази у најстаријем препису споменутог дела. Симболом Шатора Сведочанстава, као и симболима Ковчега Завета или Соломоновог храма, у хришћанству се осликавало поимање устројства васељене,

сликом овоземаљског и небеског света. Тежњом да се значење овог мотива учини видљивим, према тумачењима форме кубуса и калоте, значење „два космичка простора као два раздобља домостроја спаса” (Стевовић, 2006а: 171) употребљено је у сиријској химни за објашњење цркве *Свете Софије* у Едеси: симболичко значење едеске катедрале је одражавало идеју космоса на моделу храма. У западним рукописима X—XIII века илустрацијама шаховских поља представља се *Небески Јерусалим*. На основу замисли о цркви као дому Господњем, овај мотив је употребљен на цркви у *Каленићу* као одраз универзалних хришћанских идеја о симболу Универзума. „Другим речима, пројекцијом „неба над небесима” у поља аркада, оне на најочигледнији могући начин попримају древно хришћанско значење Шатора Господњих, односно ставова праведника који ће вечно обитавати у царству Божијем ...” (ibid., 173).

У складу са симболиком екстеријера посвета Каленића Вавадењу Богородице стоји у потпуном сагласју. Богородица је упоређивана у црквеним списима са Скинијом, Храмом и Светињом над светињама, а на празник Ваведења су читани текстови из *Старог Завета* посвећени Соломоновом храму и Шатору Сведочанстава. Чак и у флоралним мотивима Стевовић на веома убедљив начин приказује „преношење ексклузивних мотива из рукописе илуминације у декоративну пластику црквене фасаде” (ibid., 179).

„На начин којем по данашњим знањима о градитељству Моравске Србије нема ни сличног, апстрактна, комплексна и изнијансирана учења о Цркви језиком материјала, оптичке илузије, симбола и слика, у архитектури Каленића прерасла су у материјалну стварност.” (Стевовић, 2006а: 178-184)

Цркву Свете Тројице у манастиру *Манасији или Ресави* (1418) подигао је деспот Стефан Лазаревић. Основа развијеног триконхоса са пет купола представља највећу грађевину моравске архитектуре. Има облик развијеног уписаног крста са куполом, која је остварена раније у цркви *Вазнесења Господњег* у манастиру *Раваници* (1377), задужбини кнеза Лазара и цркви *Успења Пресвете Богородице* у манастиру *Љубостиња*. Црква је у потпуности рађена у камену, али обликом основе припада споменицима са византијским утицајем⁶². Ипак, избором материјала, коришћењем каменог украса и оствареним пропорцијским односима архитектонских маса, створено је дело архитектуре које одступа од уобичајених решења и најављује почетак

⁶² v. Кораћ и Шупут, 2005: 365-366.

ренесансног периода у архитектури Србије. *Црква Свете Тројице у Манасији* је тиме одредила нови правац српске сакралне архитектуре, који због смрти Стефана Лазаревића и турске окупације, није могао да досегне пуни развој.

За разлику од претходног периода, сви наведени споменици имају средишњу куполу. Иста је основна подела простора на олтарски простор, наос и предворје. Садржај и облик олтарског простора се мења, као и положај и постојање додатих бочних просторија и звоника. Цркве развијеног уписаног крста, за разлику од једнобродних или основа сажетог уписаног крста, карактеристичне су по унутрашњој несагледивости целовитог простора. Стубови, који носе куполу, иако су важни у симболичком смислу (v. infra), јер у слици света представљају четири јеванђелиста на које је ослоњено небо (купола). Њихов централни положај дели простор наоса на северни (у коме су стајале женске особе) и јужни (који је одређен за мушкарце), у којима је постојао посебан поредак стајања. Средњи део цркве је осим простора за комуникацију и ритуално кретање, био одређен за странце и путнике⁶³. У неким случајевима, величина стубова се приближава волумену зида, који представља препреку сагледавању олтара (олтарске преграде) из свих делова наоса, што је циљ литургијског простора. Поред овог просторног проблема, у науци је недовољно разјашњено на који начин је трансформисан иконографски програм једнобродних цркава са куполом на крстообразне са стубовима.

На основу прегледа карактеристичних споменика, закључујемо да типолошке разлике међу споменицима постоје, као и особина градитеља да на креативан начин трансформише наслеђену идеју узора. Она је показана на веома убедљив начин на примеру цркве у манастиру *Каленић*. На основу разумевања смисла *Лазарице*, по захтеву наручиоца и према сопственом изванредном сензибилитету, створено је оригинално дело које на посебан начин преводи литургијску идеју у визуелну хармонију облика.

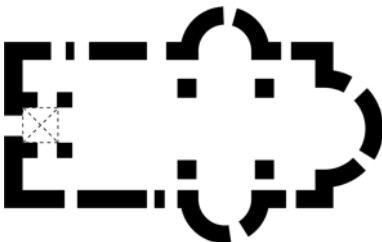
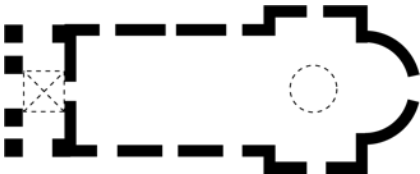
⁶³ v. Анђелковић, 1995а: 53.

2.2. Развој градитељских облика српске православне архитектуре у периоду турске владавине

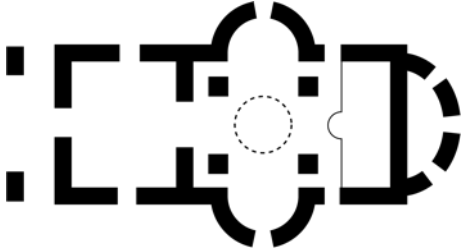
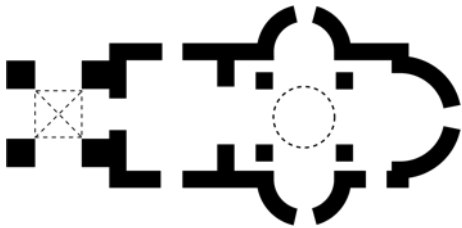
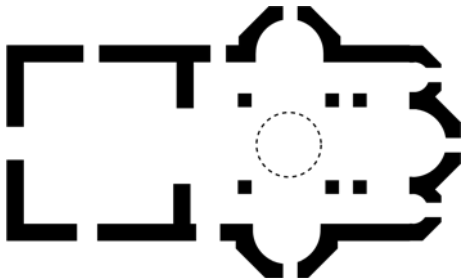
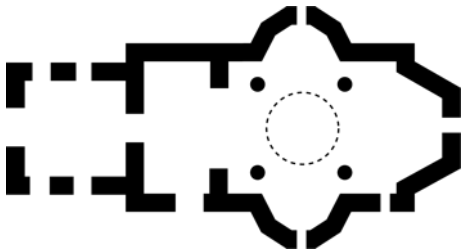
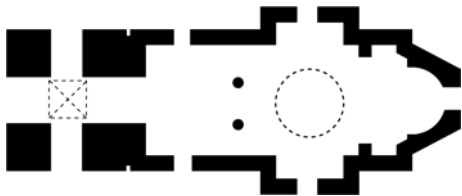

Време владавине Ђурђа Бранковића посвећено је подизању градова и њихових утврђења. После пада Смедерева (1459) под турску власт, градитељство се преноси на просторе северно од Саве и Дунава. За време турске владавине манастири су рушени, паљени и пљачкани, неки и више пута. Србији је било потребно да има што више манастира, који су представљали центре писмености и очувања традиције. По конструкцији цркве су биле веома једноставне. Својом скромношћу нису изазивале турске власти, а настављале су развој српске сакралне архитектуре. Ипак, турска власт није пружала једнаке услове у свим областима, па је било и различитих решења. Најскромнија су једнобродна здања, малих димензија, прекривена каменим плочама или шиндром. Сложеније су са куполом, основе уписаног крста или тробродне базилике. Према Дероку подигнуто је највише црква у XVI и XVII веку, у чијој градњи су учествовали домаћи мајстори, угледајући се на старе мајсторе. Више су историјски него документарни споменици и не чине никакву архитектонску целину нити стилску групу⁶⁴. Потиснути од стране Турака до Дунава, Срби су се укључивали у живот угарске државе. На простору преко Дунава, српска култура се развијала под утицајима наслеђа средњовековне државе и културе западне Европе.

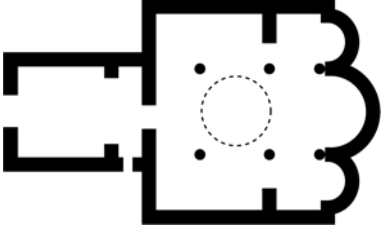
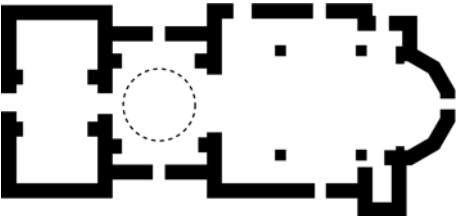
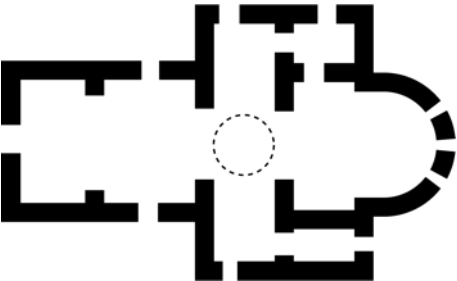
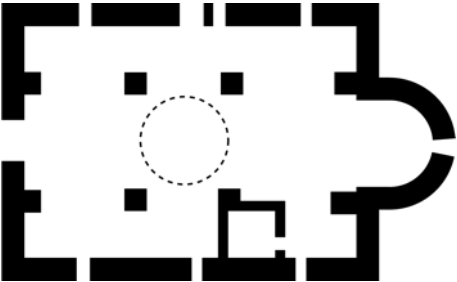
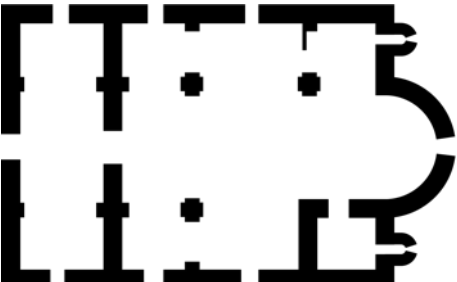
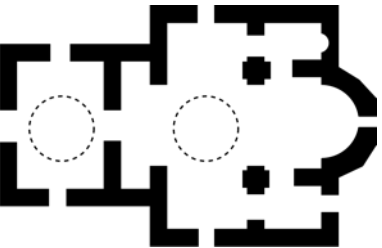
Табела 3. Преглед карактеристичних споменика у периоду турске владавине

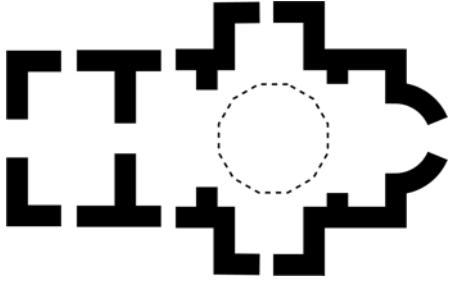
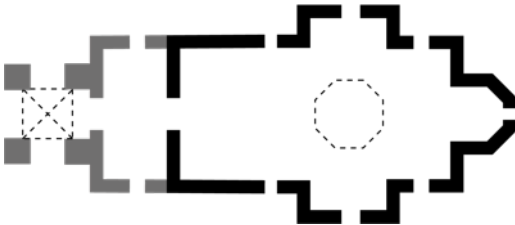
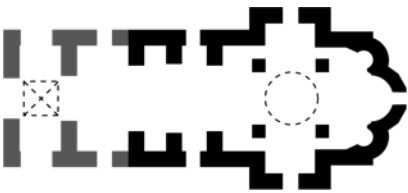

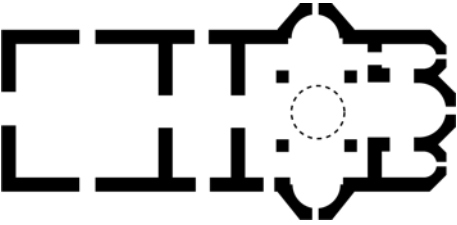
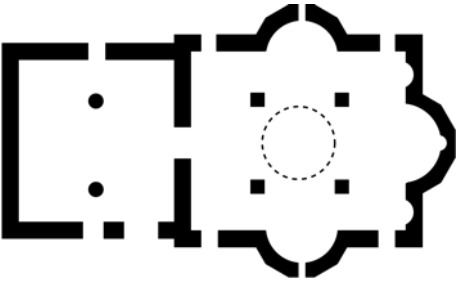
Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

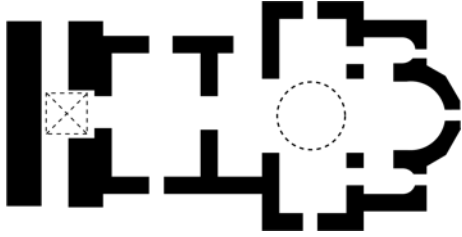
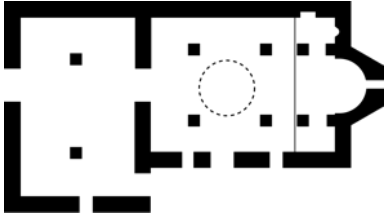
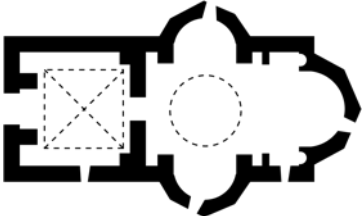
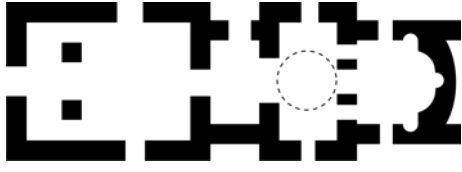
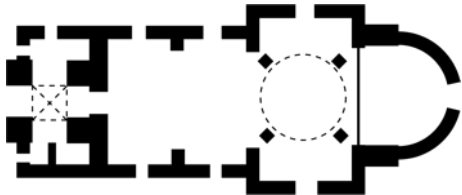


	Име цркве	Основа (схема) цркве	Време
1.	<i>Свети Никола у Сланкамену</i>		XV век
2.	<i>Света мученица Параскева у манастиру Фенек</i>		XV век

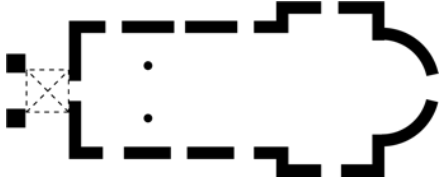
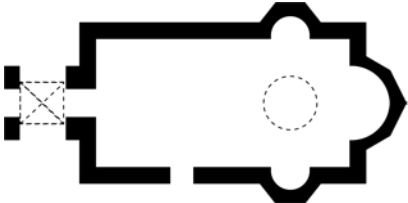
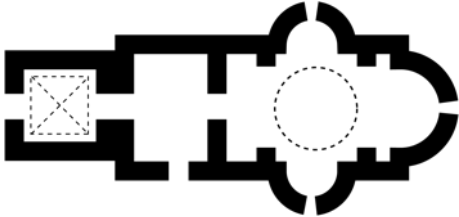
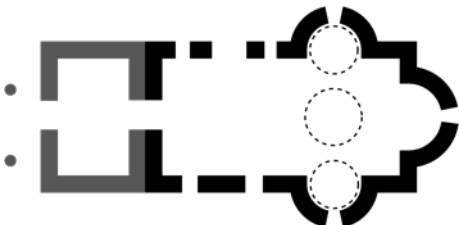
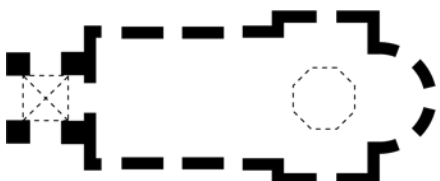
⁶⁴ v. Дероко, 1953: 301.

3.	<i>Благовештење у манастиру Крушедол</i>		1514. г.
4.	<i>Свети Кузман и Дамјан у манастиру Раковац</i>		XVI век
5.	<i>Свети Никола у манастиру Ново Хопово</i>		1576. г.
6.	<i>Свети Никола у манастиру Ораховица</i>		XVI век
7.	<i>Свети Димитрије у манастиру Велика Ремета</i>		XVI век
8.	<i>Благовештења Пресвете Богородице у манастиру Житомислић</i>		XVI век

9.	<i>Успење Пресвете Богородице у манастиру Тврдош</i>		XVI век
10.	<i>Црква Свете Тројице Пљаваљске</i>		XVI век
11.	<i>Света Тројица у манастиру Рача</i>		XVI век
12.	<i>Свети Никола у манастиру Никољац</i>		XVI век
13.	<i>Успење Богородице у манастиру Пива</i>		1586. г.
14.	<i>Света Тројица под Овчаром</i>		XVI век

15.	<i>Свети арханђели Гаврило и Михајло у манастиру Бенишеново</i>		XVI век
16.	<i>Свети Никола у манастиру Ђишиа</i>		XVI век
17.	<i>Свети Јован Претеча у манастиру Месић</i>		XVI век
18.	<i>Свети арханђели Михаило и Гаврило у манастиру Војловица</i>		XVI век
19.	<i>Свето Благовештење у манастиру Папраћа</i>		XVI век
20.	<i>Свети арханђел Михајло у манастиру Моштаница</i>		XVI век

21.	<i>Ваведење Богородице у манастиру Троноша</i>		1559. г.
22.	<i>Свети Борђе у Младом Нагоричину</i>		XVI век
23.	<i>Света Петка у манастиру Петковица</i>		XVI век
24.	<i>Ваведење Богородице у манастиру Пустиња</i>		1622. г.
25.	<i>Ваведење Богородице у манастиру Бођани</i>		1722. г.
26.	<i>Ваведење Пресвете Богородице (Горња црква) у Сремским Карловцима</i>		1746. г.
27.	<i>Света Тројица у манастиру Јазак</i>		1758. г.

28.	<i>Свети Никола у манастиру Гргетек</i>		1770. г.
29.	<i>Рођење пресвете Богородице у манастиру Шишатовац</i>		1778. г.
30.	<i>Свети архангели Михаило и Гаврило у манастиру Вољавча</i>		1797. г.
31.	<i>Преображење у манастиру Криваја</i>		1799. г.
32.	<i>Свети Сава и Свети Симеон у манастиру Кувездин</i>		1803. г.

Габријел Мије (1916) указује на континуитет у црквеном градитељству још од средњег века, јер долазак Турака није зауставио стварање цркава. Улогу ктитора преузима народ, чија је акција усмерена ка обнови старих храмова. Формално решење моравских цркава се преноси у област преко Дунава, где се граде цркве у облику триконхоса, али са потпуно другачијим конструктивним решењима. Граде се, такође, и цркве под утицајем старије, рашке концепције, али и у овим примерима конструктивна решења су специфична, па се често разликују од цркве до цркве. Драгутин Милутиновић је у малим размерама објеката и њиховом укопавању у терен, видео задужбине сиромашних сеоских општина и мирске парохијалне цркве. Градитељство овог периода је у неким појединостима сродно ранијој архитектури, разноликих је основа и значајно

по улози домаћих мајстора (Милутиновић, 1879). Сретен Петковић приказује прилике у којима су грађене цркве као неповољно стање пред обнову *Пећке патријаршије*, иако се турске власти нису противиле подизању и обнови цркава под одређеним условима. Тек након обнове патријаршије (1557), развија се жива градитељска делатност и својим размерама неки споменици превазилазе средњевековне српске цркве. Обележја те архитектуре су наставак традиције старих храмова, стилски неуједначено обликовање цркава и велики број малих сеоских храмова (Петковић, 1965). Војислав Кораћ и Војислав Ђурић су отворили питање о специфичним појавама, као што је проблематика херцеговачких цркава са прислоњеним лицима, развијаним у доба турске власти. Узор ових споменика је једнобродна куполна црква из XI и XII века, из приморских области, која се везује за источнохришћански култ (Кораћ и Ђурић, 1964). У анализи односа прототипа и следбеника у српском црквеном градитељству средњег века, Војислав Ђурић је природу тог односа описао као садржинску, више него формалну, у којој се следбеници удаљавају толико да се у композицији целине једино препознаје главни мотив или карактеристична особеност узора. Тако је *Милешева* била пресудна за појаву „ренесансе” рашке архитектуре у XV веку. Нови тип који представља поједностављен рашки план са новим варијантама просторних решења и композиција целине и детаља, остварен у доба Косача („дрински тип”) пренео се у архитектуру у време турске власти. *Милешева* је свој велики углед стекла присуством архитектонског облика у којем се налазио гроб Светог Саве, и утицај најзначајнијег српског светитеља се одатле ширио посредно на задужбине војводе Хранића и херцега Косаче (Ђурић, 1975). Свакако дела овог доба нису на висини својих узора, али представљају уметнички израз времена у коме је угледање на средњи век значило очување културног живота, продужетак и последњи период српске средњевековне уметности⁶⁵.

Грађење у периоду турске владавине, од пада Смедерева (1459) до Велике сеобе (1690), постало је веома отежано, али није престало⁶⁶. Потреба подизања цркава је била дубоко усађена у свест Срба, а недовољно јаки ктитори у поједностављеним облицима настављају стару архитектуру предака. Пошто су Турци одобравали само обнову старих цркава, ктитори су ради добијања дозволе доказивали да је црква постојала и тамо где је и није било.

⁶⁵ v. Шупут, 1984: 20-43.

⁶⁶ v. Симић, 2007: 301.

Прихватamo становиште Марице Шупут (1984), према којој је после 1557. године оживела уметничка делатност. Турске власти утичу на развој градитељства законом, док за сликарство у цркви не постављају забране. Заправо, према писаним изворима, само неколико податка указују на одобрење турске власти за живописање храмова. Забране грађења црква није било, мада су постојали прецизни услови под којима се могло градити и који су били веома блиски забранама. Црква је могла бити подигнута на месту где се налазио храм у време пре владавине Мехмеда Освајача. Пре грађења или обнове, ктитори су дозволу тражили од надлежних органа власти, захтевом према кадији или султану, који је ферманом упућеном локалној власти дозвољавао градњу. Добијању дозволе је претходило и доказивање старим повељама или сведочење муслимана, који су доказивали постојање старих верских објеката. Радови су били дозвољени тек након изласка комисије, која је на лицу места одлучивала о величини цркве или обиму обнове. Посебно се „истицало да цркве не смеју бити веће од старих на чијим се местима обнављају” (Шупут, 1984: 29). Величина цркве је била прецизно одређена и њене димензије су уписиване у дозволу. Ктитори су на разне начине доказивали раније порекло цркава, а власт је могла и да дефинише начин, односно материјал, градње (нпр. од дрвета, уместо камена, у случају цркве манастира *Бођани*). Неиспуњавању прописаних услова је следило рушење, а градња без дозволе је строго кажњавана. У овако отежаним условима, стварало се до последњих деценија XVII века, када је у периоду великих ратова на Балкану неповратно страдало српско културно наслеђе.

Највећи културни подухвати су забележени у времену значајних промена, што сведочи о зависности између државно-политичких збивања и кретања у уметности. Нове политичке прилике након пада Српског царства, као и велика померања народа, обликују нове правце и кретања у уметности, што битно мења збивања у архитектури. Највећи број нових цркава настаје изван традиционалних градитељских центара у средњевековној Србији, за разлику од кључних средишта духовног и културног рада. Патријарх Макарије Соколовић обнавља пећку припрату и формира групу сликара који ће радити на споменицима средњевековне државе. Живот траје и у другим манастирима, а повећањем српског становништва стварају се и нове црквене заједнице. Поред сеобе народа ка северу, Срби су одржавали традицију и на старим територијама, што је потврђено изградњом великог и репрезентативног споменика — *Младо Нагоричино*. Поред одржавања великих манастира, на Косову и Метохији, у Скопској Црној Гори, у областима југоисточне Србије и у Ибарској долини, подиже се и украшава велики број

малих сеоских цркава. Започета изградња у Подунављу, за време деспота Стефана и Ђурђа Бранковића, наставља традицију у времену под Турцима. На Фрушкој Гори настаје велика монашка групација, која у низу манастира формира средиште духовног и културног живота, у духу традиције. Значајни су и новоподигнути храмови у области средњег и доњег Подриња, у данашњој западној Србији и источној Босни, где се после обнове патријаршије, обновљеног култа Светог Саве, као и због привредних токова, увећао број српских становника. У Старој Херцеговини је жив духовни рад резултирао значајном црквеном изградњом, у наставку средњевијековља, култова и идеологије. У области Славоније, Хрватске и Босне, црквено градитељство је било у функцији непосредних потреба црквене организације и живота њених верника⁶⁷.

Српске цркве и манастири у време турске владавине (1459 – 1690) граде се по средњевијековним узорима. У споменицима XV – XVI века, продужава се решење моравских и рашких храмова, у архитектонским концептима која постају почетни обрасци и извор основних облика каснијих црквених грађевина на овом простору. Фрушкогорски манастири се ослањају на моравски и рашки концепт цркава. Утицај рашких споменика карактеристичан је за првобитне цркве (којима су касније дограђени звоници и припрате) у манастирима *Шишатовцац*, *Кувездин*, *Битша*, *Велика Ремета*, *Бешеново*, *Врдника*, *Војловица*, *Бођани* и *Месић*. Моравски утицај одговара црквама у манастирима *Крушедол*, *Раковцац*, *Петковица*, *Фенек*, *Гргетек*, *Јазак* и *Ново Хопово*.

Црква Светог Николе у Сланкамену (XV) једна је од првих цркава на северу која се наслања на развијени моравски триконхос (Шупут, 1984: 45). Њени узори су *Раваница* и *Манасија*, мада је по архитектонском склопу, мерама основе, односу куполе и бочних конхи према целини и наосу, најближа *Раваници*. Ипак, она не представља њену копију, јер се по решењу појединих елемената удаљава од својих узора — једноставна спољашњост, од хармоније моравских фасада потиче само ритмичан распоред отвора, план је изведен са мање занатске вештине, систем лукова и сводова који је носио куполу је поједностављен. Без обзира на првобитни изглед горње конструкције наоса, тачан положај куполе се може одредити уз помоћ остатака поткуполних стубаца, па се црква може реконструисати као тип храма уписаног крста са слободном куполом коју носе ступци. Звоник је саграђен уз западни део преуређене припрате (1733) и по свом облику одговара барокним звонницама подигнутим у то време у Срему (Кораћ, 1987: 229, 238–

⁶⁷ v. Шупут, 1984: 35-36.

239). Градитељска замисао сланкаменске цркве је поновљена у крушедолском манастиру, чиме је још једном продужена стара традиција. Од сланкаменске цркве раздваја је монументалнији облик, финије пропорције и солиднија занатска градња.

Црква Светог Николе у манастиру *Ново Хопово* (1576) је развијени триконхос са средишњом куполом. На истоку је троделни олтарски простор, који има просторе ђаконикона и проскомидије. Средња апсида је петострана, док су друге две тростране. Све су изнутра полукружне. Купола је изнутра кружна, споља дванаестострана. Носе је преломљени лукови који се ослањају на стубове. Купола и њено коцкасто постоље доминирају у спољној архитектури, због колонета које су одмакнуте од тамбура и постављене на постоље. Поред њиховог занимљивог декоративног ефекта (проширени су куглом на средини и завршавају се капителом), украшено је и коцкасто постоље, фризом аркада. На западни травеј наоса наставља се припрата квадратне основе.

Марица Шупут на основу појаву необичне куполе са дванаестостраним тамбуром и колонетама које су постављене на мањем одстојању од углова тамбура, претпоставља да је овај мотив саграђен по влашком обрасцу. Влашком утицају приписала је и „систем густих плитких аркада на пиластрима” (Шупут, 1984: 54). Непостојање непосредног узора овим решењима, као и претпостављени утицај влашке архитектуре, нису потпуно оправдани. Поред цркве у *Новом Хопову*, попут храмова у Јерменији и Грузији, црква у манастиру *Привина глава* има тамбур са споља постављеним колонетама.

Аналогија дванаестостране куполе постоји у Богородичиној цркви у Студеници, која је саграђена (1196) у сложеном грађевинском подухвату у коме су на уметнички начин спојени утицаји Истока и Запада. Каснија употреба правоугаоних бочних простора, такође подсећа на концепцију рашких цркава. Чак и да постоји суседни утицај у XVI веку, он није специфично влашки, јер је на развој градитељства од XIII века утицала српска, руска, византијска и јерменска⁶⁸ архитектура.

Сажимање традиционалних елемената и савремених утицаја, остварено на изванредно обликованом делу хоповске цркве, извршило је снажан утицај на српску архитектуру. Сведок тог утицаја је црква у манастиру *Ораховица* у Славонији, која је грађена крајем XVI века, и живописана 1594. године (Шупут, 1984: 56).

⁶⁸ v. Бошковић, 1967: 314.

На цркви у *Великој Ремети* (1534) први пут се појављују правоугаоне певнице. Црква је сажете основе, са тространом олтарском апсидом и малим кубетом које је ослоњено на лукове и на зидове. Припрата је одвојена зидом са три мала лука од наоса. Црква је била живописана споља и унутра. Високи барокни звоник саграђен је у XVIII веку (Симић, 2007: 304).

Развијена идеја једнобродне грађевине са полукружном апсидом и прислоњеним луковима, разликује су у систему конструкције која носи свод - прислоњени лукови су продубљени да чине попречно постављене полуобличасте сводове. Попречни сводови се ослањају на подужне зидове и слободне ступце, чиме је остварен пролаз дуж бочних зидова, тако да грађевина у елевацији не мења облик једнобродне цркве, док њен план изгледа као тробродни храм. Тако је црква у манастиру *Житомислић* (XVI) споља једноставна једнобродна грађевина с тространом олтарском апсидом, а њена унутрашњост има структуру тробродне грађевине. Средњи брод је мало шири од бочних, са преломљеним сводом који се ослања на олтарски зид и два стуба у заданом делу брода. Свод изнад ширег травеја замењивао је куполу. Према ктиторском моделу купола је постојала, па је остало отворено питање првобитне горње конструкције. Овако остварена структура цркве одговара цркви у манастиру *Завала* (XVI), цркви *Свете Тројице Пљеваљске* (1537) и цркви *Светог Ђорђа* у Ломници (1570).

Црква Успења Богородице у манастиру *Пива* (1586) спада у највеће споменике из времена турске власти. Издужени правоугаоник се завршавао са три полукружне апсиде. По ширини грађевина је подељена на три брода. Западна унутрашња припрата је одвојена зидом од наоса. У целини је грађена од камена, фасаде су без украса, отвори су мали и уски. Средњи травеј наоса је већи од источног и западног, основа је квадратна, што је навело Марицу Шупут да претпостави да је постојала намера да се црква подигне као тробродна базилика са куполом. По замисли простора, цркве у манастирима *Тврдош*, *Никољац* и *Пива* су сличне грађевине, код којих је тробродна грађевина остварена поделом простора системом стубаца и лукова, што говори о истим градитељским схватањима. По Шупут, решење базилике је било идеално за велико и репрезентативно здање. Црква у манастиру *Пива* је намењена да постане високо црквено средиште и „нови Дечани”. Ентеријер ових базилика се није разликовао од ентеријера карактеристичних цркава византијског порекла. Купола је била обележје православне цркве, па је зато за очекивати да су и ове базилике имале куполу. „Стиче се утисак да личности које су решавале о облику ових грађевина нису ни биле у недоумици хоће ли

нешто изгубити од праве традиције српске средњовековне архитектуре” (Шупут, 1984: 67). *Црква Ваведења Богородице* у манастиру *Пустуња* (1622) продужава традицију рашког градитељства, нарочито централним делом грађевине, изнад кога је конструисана купола.

Споменуте цркве из XVI века (осим цркве у манастиру *Ново Хопово*) везују се за рашку традицију једнобродним обликом грађевине са куполом и трансептом на средини наоса и троделним олтарским простором, са одвојеном припратом и једним травејом на западној страни. Иако нема непосредних аналогича у средњовековним црквама, архитектура ових храмова је зависна од рашких споменика. Код *Пустуње* и *Свете Тројице* под Кабларом, ниски краци трансепта одговарају рашком концепту. У случају мањих димензија грађевина, трансепт је подигнут до висине наоса, јер није могао бити изграђен испод минималне висине. Временом то постаје правило и изворни однос рашких певница према главном броду уступа место високом трансепту, који својом ширином (чија димензија је једнака пречнику куполе) учествује у бочном ослонцу куполе. Сличност више споменика сложене концепције простора и њихово истовремено стварање, указују да су цркве настале из разрађених елемената једне концепције, која је била договорени (усвојени) тип цркве (Шупут, 1984: 75).

Међу споменицима на подручју Босне и Далмације, на којима се на средини наоса појављује купола на слободностојећим ступцима, највећи храм који наставља моравску традицију је црква у манастиру *Папраћа* (XVI) која је изграђена у време пре обнове Пећке патријаршије, док траје моравска традиција (Шупут, 1984: 80). Претпоставља се да је узор градитељима била Манасија, мада је њена архитектура најближа решењу хиландарског католикона, што доказује и постојање две припрате у којима су неговани светогорски обреди. Црква је основе развијеног триконхоса, са осмостраним тамбуром и куполом, која је ослоњена на лукове и четири слободна ступца. Средња апсида троделног олтарског простора је споља седмострана, као и бочне певнице. „Бочне конхе украшене су поткровним фризом сараценских лукова какве имају и прозори у зидовима апсиде и певница” (ibid.). Утицај папраћке цркве приметан је на цркви у манастиру *Моштаница* (XVI). За разлику од њеног узора, олтарска апсида и бочне конхе су споља петостране⁶⁹.

⁶⁹ v. Шупут, 1984: 83.

Црква Светог Ђорђа у Младом Нагоричину (XVI) настала је подражавањем цркве краља Милутина у *Старом Нагоричину*. Основна схема цркве је развијени уписани крст са слепом елипсастом куполом на четири ступца. Припрата цркве испада из равни наоса. Са два ступца је подељена на три травеја. Храм је зидан разнобојним тесаним каменом, а композиција фасада одговара Милутиновој цркви.

Најчешћи тип малих цркава које подижу локални мајстори на подручју *Пећке патријаршије*, током XVI и XVII века, су једнобродни храмови правоугаоне основе, која се завршава на истоку полукружном олтарском апсидом. Њихова појава се не односи на карактеристично подручје, већ се јављају у разним крајевима Србије, Косова, Метохије и Македоније⁷⁰. Зидане су од необрађеног или полуобрађеног камена, фасаде немају украсе, отвори су мали, уски и правоугаоних облика. Најчешће имају само један улаз и изнад западних врата обично се налази мала полукружна ниша. Двосливни кровови су покривени каменим плочама или црепом. Цркве новопазарског краја, на подручју монументалних средњевековних споменика, у оквиру необично живе градитељске делатности на ове једноставне облике додају различите облике апсида (од полукружних до седмоугаоних). Таква су црква у манастиру *Црна Река* код Тутина и *Света Петка* код Рашке (1580). У пиротском крају из овог периода се издваја црква *Светог Ђорђа* у манастиру *Темска* (1576) којој је у XVII веку додата западна припрата. Мали триконхос изнад средњег дела има осмоугласту куполу, а све три конхе су полукружне. Ово поједностављено решење триконхосне грађевине настао је по узору на цркву *Светог Јована Богослова* у манастиру *Поганово* (1395). Угледање на триконхосе поновљено је често у поједностављеној схеми без куполе, чиме се веза са моравским црквама одржала само у односу на три конхе.

Српска архитектура под турском влашћу наставила је традицију средњевековне Србије. Одступања која настају у наслеђивању структурних решења представљају прилагођавања прихваћеног концепта. У погледу горње конструкције одређене мере се не мењају, што води ка закључку да „пречник куполе није смео да пређе одређену дужину, па су због тога прављена различита компромисна решења” (Шупут, 1984: 93). Коришћење средњевековних образаца одговара и ситуацији Србије која у време турске власти није имала јаке утицаје са стране⁷¹.

⁷⁰ v. Шупут, 1984.

⁷¹ v. Шупут, 1984: 93-102.

Судбоносну прекретницу у духовном и политичком животу српског народа представља велика сеоба Срба из 1690. године. Још за време Деспотовине, Србе су Турци потискивали до Дунава, где су се укључивали у живот угарске државе. На простору Подунавља, где су се смењивале турска и угарска власт, српска култура се развијала подстакнута духовним наслеђем средњевековне државе. Повезана са културом деспотовине, архитектура Срба на подунавским путевима након сачуваних средњевековних облика XV—XVII века, у XVIII веку добија преображај услед насталих друштвено-политичких процеса и стварања српске грађанске класе. Укључени у културу западне Европе, Срби постепено напуштају традиционалне облике источноправославне културе, који се ослањају на византијско искуство.

На подручјима Македоније и јадранске обале формира се у ентеријерима цркава варијанта источне уметности са утицајем итало–критских радионица које су спојиле касновизантијску уметност са маниристичким и барокним сликарством Италије. У српску уметност у Подунављу продиру барокни утицаји из Кијева. На подручју јужног Балкана под турском управом, супротно модернизацији српске уметности у Подунављу, зографи у складу са укусом и могућностима поручиоца уметничких дела одржавају уметнички континуитет али и непокварен ликовни инстинкт из којег се развија изванредна хармонија боја са декоративним осећањем у којем живе истовремено касновизантијска формула, исламска и барокна декорација. Нова уметничка кретања прихватају се 1743. године у Сремским Карловцима, након обрачунавања српског патријарха са „неискусним богомазима” (Медаковић, 1980: 14).

Слично искуству са Турском, Аустрија је ограничавала зидање и поправку цркава. Тек 1743. године „забрањено” је угарској дворској канцеларији да омета грађење храмова, да би нова краљевска наредба из 1779. године забранила подизање нових манастира. Прихватамо становиште Дејана Медаковића (1980), према коме се српско градитељство у XVIII веку развијало у три основна правца. Дрвене и полудрвене цркве везују се за балканску архитектуру, остављају утисак привремености и у скромним архитектонским облицима угледају се на триконхалне моравске споменике. Супротно овој традиционалној струји у архитектури после сеобе појављују се и грађевине барокног стила „који истовремено значи и последњи велики архитектонски стил српског црквеног градитељства” (ibid., 174). У духу нових препорука градње, уредба митрополита Мојсија Петровића захтева да нове цркве не прате турске захтеве да буду тесне и ниске. На подручју данашње Боке Которске, цркве са звоницима *на преслици* су

малих димензија, од камена и у складу са традицијом домаћег градитељства са елементима романике и готике. Тако је на веома одмерен начин градитељ цркве у манастиру Савина применио разне стилове и завршио једнобродни храм осмостраним кубетом опасаним венцем стубића⁷².

Чувар националне духовне традиције је била црква, која је након укидања српске патријаршије (1766) остала једина установа која се залагала за одбрану некадашњих културних и политичких привилегија. Из Карловачке митрополије ширио се утицај путем црквених књига и богослужбених предмета, али и световних производа који ће се рефлектовати на нова схватања о уређењу друштва. Тако су цркве за време турске власти биле једине народне институције у којима се одвијао друштвени живот српског народа у форми скупова, сабора и школа. Средњевековни манастири су чували сведочанства о некадашњој моћи средњевековне српске државе, као и свете мошти српских владара, које је народ поштовао. Захваљујући цркви путем књижевних дела посвећених светитељима, међу народом се проширио нарочито култ Стефана Првовенчаног, који је негован кроз црквене обреде и црквено сликарство⁷³.

Средство одбране од туђих духовних и политичких утицаја било је неговање старих облика којима је чувана градитељска традиција. Средњевековни споменици су подсећали на прошлост српске државе, и градитељство у XVIII веку је углавном било сакралне природе, у условима скромних материјалних могућности који су рефлектовали нестабилне друштвено–политичке прилике. Након промена у политичкој ситуацији, Турци допуштају слободнију активност српског сакралног градитељства и народ и црква обнављају манастире и цркве. На простору преко Саве и Дунава основна духовна снага је наслеђе развијено у оквиру пећке патријаршије „која је од своје обнове 1557. дала надмоћно црквено обележје” (Медаковић, 1980: 242). Из покушаја обнове српске средњевековне државе следи наклоност ка позновизантијској уметности, која у времену турске окупације (на територији испод Дунава) користи схематичне облике у архитектури, чиме се све јасније илуструје прошлост раније снаге⁷⁴.

Црква у манастиру *Благовештење* код Страгара у Вољавчу обновљена је 1796–97. године (Вујовић, 1986: 80). На примеру ове цркве илустрован је однос према наслеђу

⁷² v. Медаковић, 1980: 182.

⁷³ v. Вујовић, 1986: 41-52.

⁷⁴ v. Медаковић, 1980: 244.

који ће се касније, у XX веку, понављати искључиво због политичке примене средњовековних цитата, у стварању недовољно дораслих композиционих решења⁷⁵.

Црква у манастиру *Криваја* у Поцерини (некадашњи манастир *Добриња* на реци Добрави из XVI века) подигнута је 1790–99. године (Вујовић, 1986: 81). Грађена је као трокуполна црква, на темељима старијег триконхоса. На овој цркви први пут учавамо покушај архитектонског одступања од уобичајених, традиционалних градитељских решења која обично налазимо на триконхосима (Вујовић, 1986: 82).

Подржавамо становиште Бранка Вујовића (1986), да се обновљени и новоподигнути споменици предустаничког периода (1791–1804) наслањају на средњовековне храмове у знатно скромнијој форми. Традицији рашких цркава одговарају једнобродне цркве са полукружном апсидом и куполом на кубичном постољу и најчешће кружним тамбуром. Само код неких цркава (*Степања*, *Пустиня* и *Рача*) јавља се трансепт „као далеки одјек рашког градитељског наслеђа” (Вујовић, 1986: 83). Цркве без куполе су засведене полуобличастим сводовима (*Вујан*, *Петница*, *Равровица*, *Берзовац*, *Пауни*), док традицију моравских основа са три конхе прати мање примера (*Вољавча*, *Драга*, *Горович*, *Гуча*) међу којима се истичу цркве са две (*Рајиновац*) и три (*Криваја* и *Чокешина*) куполе.

За разлику од претходног периода, сви наведени споменици немају средишњу куполу, док је иста основна подела простора на олтарски простор, наос и предворје. Садржај и облик олтарског простора се мења, као и положај и постојање додатих бочних просторија и звоника. На основу прегледа карактеристичних споменика, типолошке разлике међу споменицима постоје, чиме се потврђује квалитет градитеља да на креативан начин трансформише наслеђену идеју узора.

⁷⁵ v. Вујовић, 1986: 80.

2.3. Српско православно градитељство у XIX и првој половини XX века

После Првог српског устанка (1804–1813) почиње обнова и нова градња манастира и цркава, у духу средњевековних споменика. Слабљење турске власти водило је у званичну промену односа према обнови црквених споменика. У преговорима српских устаника опет се истиче стечено право слободне изградње религиозних објеката. У ослобођеним крајевима наставља се започета обнова споменика у пажљиво постављеном односу⁷⁶ према српској традицији.

Северно од Саве и Дунава становништво се развијало у границама моћне европске државе, Хабзбуршке монархије. Додир са савременом европском културом се одразио и на цркве са елементима западног начина градње. Од времена владавине Милоша Обреновића место изградње цркви се мења из скривених у јавне просторе⁷⁷. Градитељство није више само верског карактера, већ добија и световне одлике.

У првом периоду XIX века (1815-1839), за време прве владе кнеза Милоша када су спољни утицаји били слаби, црквена архитектура се ослања на подужне цркве из времена деспота Стефана и Ђурђа, са знатно упрошћеном обрадом фасада. Током тридесетих година XIX века политичка клима се побољшава. Након добијања слободе зидања и обнављања цркава, као и захваљујући амбицијама кнеза Милоша Обреновића и његове породице, који је подизао јавне и приватне куће у западњачком стилу, схватање српске сакралне архитектуре се мења. Значајније цркве изнад западног улаза имају торањ, слично старој архитектури и по узорима барокне и класицистичке архитектуре (као и њиховој комбинацији) у Војводини.

У XX веку се грађанска архитектура ослобађа академистичких правила и окреће се примерима бечке сецесије и идеји Нове уметности. Сецесија јача до Првог светског рата (1914–1918), кад се ствара и српски национални стил у архитектури. Иако су елементи средњевековних споменика коришћени у циљу стварања нових грађевинских облика и у време када су на подручју северно од Дунава грађене цркве са барокним торњевима, тек од обнове наслеђа, залагањем Валтровића и Милутиновића, предлаже се крстообразно обликовање српских храмова у Краљевини Србији. Оснивање катедре за



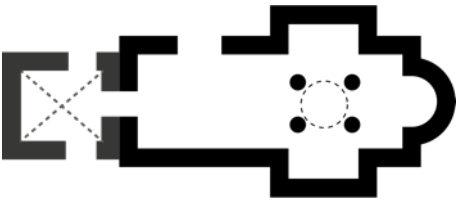
⁷⁶ v. Несторовић, 2006: 9-13.

⁷⁷ v. Вујовић, 1986: 92.


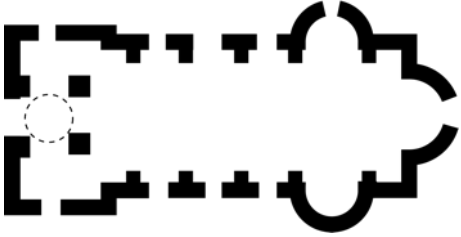
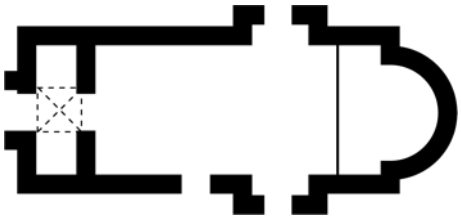

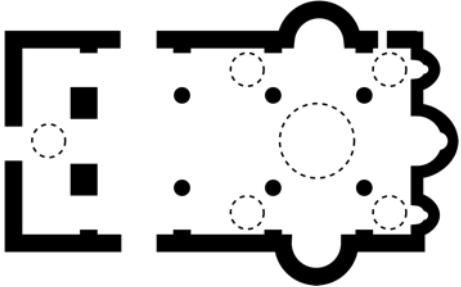
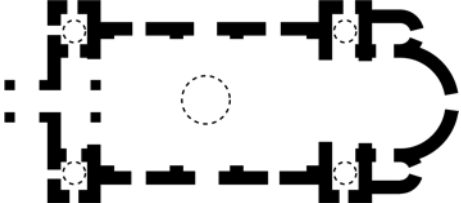
српско–византијску архитектуру на Техничком факултету Велике школе у Београду (1875) подстиче архитекте да упознају значај и језик старе српске архитектуре. Валтровић је, заправо, наглашавао улогу пројектанта у креативној творевини (српском храму) која није препис узора већ слободна употреба примењених облика у форми нових склопова који су одређени потребама, приликама али и визуелном писменошћу⁷⁸. Предавања, текстови и изложбе, посвећени српском средњем веку, сугерисали су прекид у пројектовању барокних звоника. Заслугом Валтровића и Милутиновића, који су научно проучавали и оживели интерес за старе српске споменике и након романтичарског заноса из XIX века, омогућено је стварање српског националног стила у архитектури, као што су пресудни утицај на формирање савремене неовизантијске српске архитектуре извршили Ханзен и његови српски ученици. На почетку XX века црквена архитектура прави радикални заокрет ослобађајући се везивања за актуелна дешавања у Европи, трајним напуштањем савремених идеја, са јасно израженом тежњом националног бића ка градитељству и сликарству средњег века.

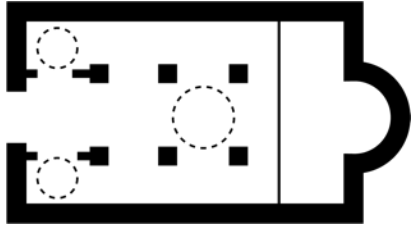
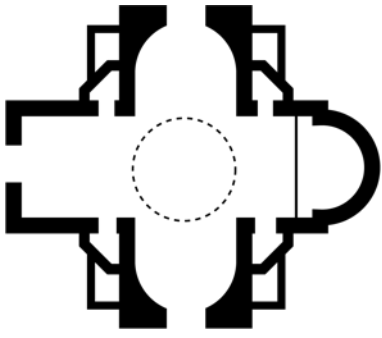
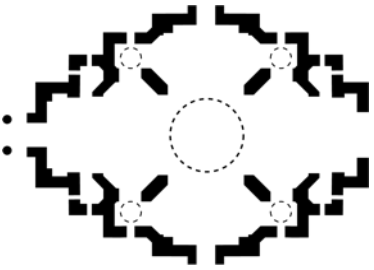
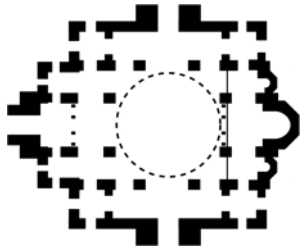
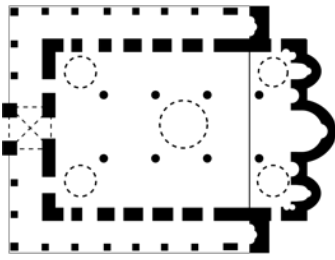
Табела 4. Преглед карактеристичних споменика XIX у и првој половини XX века

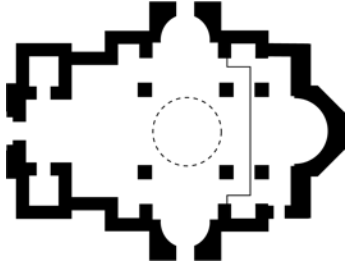
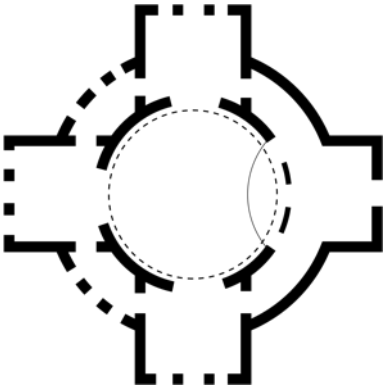
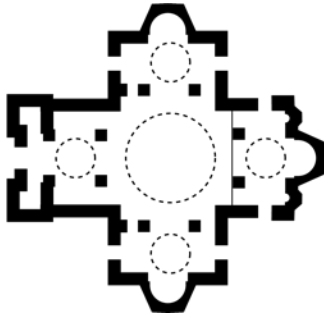
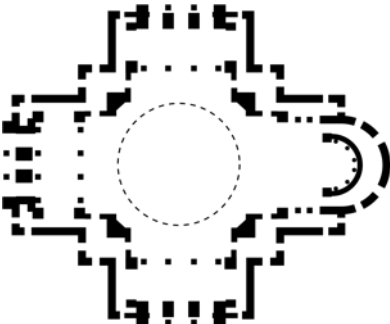
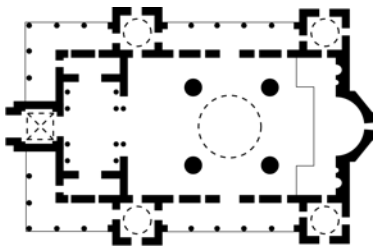
Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

	Име цркве	Основа (схема) цркве	Време
1.	<i>Свети арханђел Михаило у манастиру Вујан</i>		1805. г.
2.	<i>Свети Сава у Савинцу</i>		1819. г.
3.	<i>Пресвета Богородица у Карађорђевој граду у Тополи</i>		1811. г.

⁷⁸ в. Валтровић, 1889.

4.	<i>Свети Арханђел у Гучи</i>		1831. г.
5.	<i>Свети Арханђели у Бранковини</i>		1830. г.
6.	<i>Свети апостоли Петар и Павле у Топчидеру</i>		1834. г.
7.	<i>Свети Арханђел Михаило у Београду (Саборна црква)</i> (Аутор: Адам Фридрих Кверфелд)		1845. г.
8.	<i>Свети Георгије у Смедереву</i> (Аутор: Андреја Дамјанов)		1854. г.
9.	<i>Вазнесење Господње у Београду</i> (Аутори: Павле Станишић и Јован Ристић; или Јан Неволе)		1863. г.

10.	<i>Свето Благовештење у Дубровнику</i>		1877. г.
11.	<i>Свети Спиридон у Трсту</i> (Аутор: Карло Мађиакени)		1869. г.
12.	<i>Успење Пресвете Богородице у Крагујевцу</i> (Аутор: Андреја Андрејевић)		1880. г.
13.	<i>Свето Преображење у Панчеву</i> (Аутор: Светозар Ивачковић)		1878. г.
14.	<i>Света Тројица у Нишу</i> (Саборна црква) (Аутор: Андреја Дамјанов)		1878. г.

15.	<p><i>Свети великомученик Лазар у Београду</i> (Аутор: Момир Коруновић)</p>		1936. г.
16.	<p><i>Свето Преображење у Сарајеву</i> (Аутор: Александар Дероко)</p>		1940. г.
17.	<p><i>Свети Борђе на Опленцу</i> (Аутор: Константин Јовановић)</p>		1930. г.
18.	<p><i>Свети Сава на Врачару</i> (Аутори: Богдан Несторовић и Александар Дероко; Бранко Пешић)</p>		Од 1939. г.
19.	<p><i>Свети Марко на Ташмајдану</i> (Аутори: Петар и Бранко Крстић)</p>		1940.

Оданост устаничких Срба градитељској традицији се може забележити црквама у манастирима *Вујан* (1805), *Годовик* (1808) и у цркви у *Горачићима* (1810). *Црква Светог арханђела Михаила* у манастиру *Вујан* је једнобродна црква, завршена полукружном олтарском апсидом и засведена сегментастим сводовима на прислоњеним луцима. Изнад западног травеја је висока осмострана кула - звоник, грађена од камена. *Црква Светог Ђорђа* у Годовику је саграђена на темељима старијег храма. Једнобродна камена црква, са полукружном олтарском апсидом, засведена је полуобличастим сводом. Изнад централног простора је купола (данас на осмостраном тамбуру) на коцкастом постољу која се ослања на четири ступца. *Црква Рођење Богородице* у Горачићима је једнобродна црква је, грађена у духу рашких споменика, са споља петостраном и изнутра полукружном олтарском апсидом, са бочним певничким просторима, који су значајно нижи од подужног наоса. На пресеку брода и трансепта постављена је купола са осмостраним тамбуром. *Цркву Светог Саве* у Савинцу подигао је Милош Обреновић (1819) према традицији старе српске архитектуре – једнобродна црква од таковског пешчара засведена је полуобличастим сводом са средишњом куполом на осмоугаоном тамбуру.

Црква Пресвете Богородице у Карађорђевоу граду у Тополи изграђена је 1811. године, у комплексу који представља „најобимнији и најзначајнији градитељски подухват у устаничкој Србији” (Вујовић, 1986: 97). Карађорђева задужбина је уз себе имала звоник, који је чинио четврту угаону кулу утврђења. После пада Тополе (1813), Турци су запалили град и тек Александар Карађорђевић (1842) обнавља старо утврђење. За време Тополске буне (1877) Карађорђево град је уништен и сачувани су само црква са звоником и део конака са кулом.

У периоду 1813–1818. године, који је био неповољан за развој градитељства, обнављају се порушене цркве и манастири, и због опште оскудице градитељска пажња се посвећује објектима највишег приоритета. После 1815. године црквено градитељство је скромно и одговара традицији грађења у несигурним временима османлијске превласти. Условљене традицијом и материјалним могућностима⁷⁹ граде се цркве брвнаре, које су имале и извесне предности у односу на зидане храмове, јер је особина материјала дозвољавала преношење цркве, у случају опасности. Скромне цркве, подигнуте од дрвета или ћерпича, са дрвеним крововима и шиндром, настављају

⁷⁹ v. Вујовић, 1986: 102-103.

прастару народну градитељску вештину, и у складу са духом времена, одговарају бржем и јефтинијем градитељству. Стрми кровови у спољашњој композицији представљају композициону доминанту једнобродне цркве, која је концепт простора и облик шатора наследила од народне стамбене брвнаре. Под утицајем страних занатлија, декоративно обликовање делова ентеријера (нпр. иконостас, врата, итд.) и црквено сликарство добијају барокне елементе. Јединство унутрашњег и спољашњег простора, техничке и конструктивне вредности цркава брвнара, које одликује посебан хармоничан пропорцијски однос крова и доњег корпуса, потврђују креативну трансформацију архитектонског модела српског храма.

Промене у политичкој ситуацији одразиле су се на градитељство и први видљиви знаци напретка јављају се 1818. године када су подигнуте цркве у Крагујевцу и Јагодини и 1819. године у Пожаревцу. Промене у црквеној архитектури су заправо видљиве у начину градње, декоративној обради и опреми ентеријера, док је основни архитектонски концепт остао у оквиру традиције. Усвајање каснобарокних, класицистичких и романтичарских⁸⁰ схватања је било прихваћеније у профаном градитељству, за разлику од сакралног, које је своје обрасце вукло из наслеђених облика. У то време углавном су грађене једнобродне цркве без звоника и куполе, са наосом подељеним помоћу пиластера и потпорних лукова на најчешће четири травеја, са полуобличастим сводом и са једва назначеним певницама. По узору на цркве из Крагујевца, Јагодине и Пожаревца, граде се цркве триконхалне основе. Тек 1830. године, архитектура из Подунавља утиче на појаву зиданих звоника на прочељима цркава, као и бочних певница (Шабац, Топчидер и Алексинац), којима се посвећује пажња као посебно обликованом простору (стара црква *Светог Марка* у Београду (1836), цркве у Књажевцу (1835), Брезни (1836) и Алексинцу (1837)). Средњевековним црквама одговара спољна обрада фасада, мада се користе и елементи барока и класицизма, али и исламски мотиви. Примена разнородних стилских мотива постаје карактеристична појава, што се уочава на *цркви Светих апостола Петра и Павла* у Шапцу (1831).

Црква Светог Арханђела у Гучи (1831) је једнобродна грађевина правоугаоне основе, завршена пространим источном полукружном апсидом. На западној страни је звоник четвртасте основе. Унутрашњост је засведена полуобличастим сводом и пиластрима, док је луцима подељена на три травеја. Отвори и портали су обликовани на

⁸⁰ О романтичној и романтичарској архитектури в. Кадиевић, 2007а: 12.

традиционални начин, док изглед западне фасаде „наговештава постепено прихватање каснобарокних и класицистичких архитектонских елемената. У стилском погледу гучка црква је значајан споменик прелазне фазе од традиционалних облика домаћег градитељства ка архитектонским концепцијама позајмљеним из западних и северних области, односно из предела преко Саве и Дунава.” (Вујовић, 1986: 111)

Црква у Бранковини саграђена је (1830) на месту старог храма. У односу на гучку цркву, нова схватања у архитектури су доследније спроведена: основа је разуђенија (наглашавањем апсиде и певница), облик и пропорције звоника доприносе убедљивој архитектонској композицији.

Црква Светих апостола Петра и Павла у Топчидеру (1834) саграђена је на месту војничке цркве-шатора (1804), која је функционисала као покретни храм захваљујући поклону митрополита Стратимировића: „антиминс, путир и проче све за боженствену литургију потребно” (Ненадовић, 1951: 99 у Вујовић, 1986: 113). Топчидерска црква је обликована по узору на традиционалне споменике, на којој се преплићу средњевековни, барокни и оријентални стилски елементи. По идеји цркве у Враћевшници остварен је концепт једнобродног каменог храма са кулом звоником, док је западна фасада обликована у духу барокних цркава. По узору на Топчидерску цркву, по препоруци кнеза Милоша, саграђене су црква Светог Николе у Доњем Милановцу (1834) и у Алексинцу (1836-37).

Саборна црква у Београду саграђена је (1845) године на месту старе цркве Светог арханђела Михаила (XVI) и обновљеног храма (1728). На основу проналаска најстаријих планова цркве, Вујовић је једнобродну цркву са правоугаоном издуженом основом, полукружном апсидом и високим западним звоником, у обрађених зидова у стилу класицизма, приписао најугледнијем панчевачком градитељу, Адаму Фридриху Кверфелду. „Сва је прилика да је на захтев наручиоца (вероватно на основу скице Франца Јанкеа) Кверфелд изменио у плану горњи део звоника, додавши му раскошно и високо барокно кубе, које је знатно допринело бољем изгледу цркве” (Вујовић, 1986: 124). Могући узор београдској саборној цркви је саборни храм у Сремским Карловцима (1758) која је по узору на цркве у Аустрији прихватила препознатљиве барконе архитектонске елементе (има два барокна звоника на западу, са капама у ампир стилу). До 1850. године мањи број варошких цркава има издужену основу, приближно два пута дужу од ширине, са високим торњем и са мешавином класицистичких елемената и средњевековних мотива.

У сагласју са повезивањем проблема друштва, културе, уметности, архитектуре, политике, религије и православља, битније забелешке историчара о српској сакралној архитектури илуструју непромењени став Српске православне цркве према новим пројектима сакралне архитектуре. То потврђују и градитељске појаве од XVIII века. Преглед архитектуре XX века показаће да је уметност заправо у служби цркве као институције, која се развијала са повременим утицајима друштва. Као линију прелома прихватићемо XVIII век, с обзиром на претходно трајање средњевековне традиције, која је делимично додирнута искуствима ренесансе и барока. Без обзира на закашњење утицаја, од ове линије српска уметност се усмерила ка све већим утицајима европске уметности. Иако је црква доминирала чак и у XVIII веку, у коме су политички и ратни потреси утицали на укупне прилике на Балкану, промене у друштву, а самим тим и у схватању уметности, настају отварањем путева грађанској уметности. На темељима духовне и друштвене зрелости, у неповољним условима живота, друштво у уметности искорачује напред, одржавајући национални интегритет. Затвореност једног политичког организма се отвара ка процесу модернизације, следећи путеве Аустрије, Италије, Свете Горе и православне Русије. На укупан развој утицала је и геополитичка подељеност остварена у токовима река Дунава и Саве. Северно од ове линије, барок је освајао црквену уметност. Иако су високи звоници познати православном црквеном градитељству средњег века, један од основних знакова европеизације и модернизације друштва је баш изградња црквених звоника на западној страни, као и замена средњевековних купола барокним капама. Други опис је лутање кроз еkleктичко мешање стилова, који ће остати актуелан до данас у новој форми. Питање је да ли су тадашња упутства наручиоца црква да се граде цркве по угледу на *Манасију* само израз наставка српског градитељског континуитета или одбрана од незнатне разлике католичких и српских цркава.

У XVIII веку се догодило јачање племства и развој грађанског сталежа, који су погодовали развоју профаних жанрова. Друштвене промене у време грађанске револуције у Француској омогућиле су профано усмерење ка класицизму, док су промене у црквеној уметности дошле у XIX веку. Класицистички мотиви секундарне пластике једнобродних храмова су били нормални доприноси епохе, док је црквено сликарство остало везано за усвојена искуства из барока. Како је у то време доста сликара и инжењера школовано у Аустрији, Немачкој и Русији, њихов утицај на друштво у складу са савременим токовима, посебно европским, се може прочитати у

данашњем наслеђу, које је свакако прешло одређени пут. XVIII век представља напуштање традиције и приклањање европским критеријумима уметности, уз велико поштовање националног имена и религије.

За време прве владавине кнеза Милоша Обреновића (1815–1858) локално балканско градитељство и слабо школоване мајсторе замењује архитектура под утицајем Запада реализована ангажовањем бечких школованих инжењера (као што је био Франц Јанке). По студији Жељка Шкаламере (1969) у архитектури Срба на XIX века почетку нема тежње ка националном или регионалном одређењу. На самом почетку XIX века, у Подунављу се градило по концепцијама класицизма, након процеса барокизирања српске уметности, док се у Милошевој Србији подижу грађевине у традиционалним балканским облицима. Од двадесетих година XIX века Кнежевина Србија усваја архитектонске поступке из крајева преко Саве и Дунава, преносиоце познобарокних, класицистичких и романтичарских образаца са Запада. Тиме се Србија одвајала од турског градитељства, што је одређено класним променама у српском друштву – формирањем грађанства. Пар деценија касније, утицај младе србијанске буржоазије, која је хватала корак са развијенијом средином, формира културни програм који се рефлектује на архитектонско обликовање. Достицањем потребног друштвено–економског развоја, српско грађанство (као и остале државе у окружењу) дефинише особене (националне) путеве културног развоја, у оквиру сложених друштвено–политичких услова.

У Кнежевини Србији, након устанка 1841. године, наступа ново раздобље у развоју државе, а полету политички дефинисане територије одговарали су даљи развој културног и уметничког живота. Међутим, док је враћање традицији у XVIII веку био израз борбе за опстанак, у XIX веку је постао романтичарски призив историје и традиције. У сложеном процесу развоја српског друштва, Шкаламера сагледава непосредну повезаност „архитектонског стваралаштва са општим, пре свега политичким и идејним стремљењима и потребама српског грађанства, чије су политичке и државне установе биле носилац најзначајније архитектонске делатности” (Шкаламера, 1969: 193). Подржавамо становиште Шкаламере, којим закључује да се половином XIX века у Србији напуштају класицистичке концепције и под утицајем романтизма и историзма све јаче се испољава тежња ка формирању архитектонског израза који је одређен националним програмом. Идејни ставови друштва су пренети у архитектуру у складу са духом времена, образовањем и стваралачком способношћу градитеља. Развој

архитектуре није имао довољно материјалних услова за појаву нових облика, па су се нови изрази тражили у мењању општих архитектонских композиција и другостепене пластике. Вредност нових дела зависила је од познавања старе архитектуре и стваралачких способности, док су стваралаштво и имитација у архитектури зависили од односа пројектанта и наручиоца према далеком наслеђу. Путем европских националних буржоазија, Србија се окренула слављењу средњовековне државе, чиме је доказиван национални субјект. Архитектура таквог друштва морала је да истакне национални карактер и регионалну различитост (специфичност)⁸¹.

Према Кадијевићу (2007а: 65–66) политичке и културне прилике су непосредно утицале на уметничко стваралаштво. Заступамо његово мишљење да су стилски карактер архитектуре одредиле идеологије српских владара, али и односи државних и црквених институција. Доба кнеза Михаила Обреновића (1839–1842, 1860–1868) је препознатљиво по националном стилу црквеног градитељства, док је време кнеза и краља Милана Обреновића (1868–1882, 1882–1889), обележено сукобом цркве и државе, задржало византијске узор у комбинацији са неовизантијском архитектуром Аустро-Угарске монархије. Краљева аустрофилска политика је утицала на српску архитектуру и дворски кругови су преко Министарства грађевина (1862) контролисали стилски и технички развој градитељства. Тек доласком краља Александра Обреновића на српски краљевски престо (1889–1903) и митрополита Михаила на чело цркве, оживљава се хармонија између државе и цркве, која се рефлектовала на национално усмерење уметности. Крунисањем у манастиру *Жичи*, краљ показује континуитет династије Обреновића, попут Немањића. Изградња храма у то време повезана је са (тадашњим) схватањем византијског стила. Национални токови у архитектури јачају уз подршку владајућих кругова и цркве, којима се све чешће придружује и народ. Посебно је значајан за архитектуру српских цркава закон о црквеним властима који „препоручује” подизање цркава у византијском стилу (Србске новине, 1862: 428), на шта су се касније позивали наручиоци храма.

Крајем XIX века (1881) започета је изградња храма у Смедереву, по захтеву да здање подсећа на *Манасију* (1418), симбол политичког и културног успона средњовековне српске деспотовине. Сличност нове цркве са старим обликом из средњег века, представљао је расписивачу конкурса различитост од барокних и класицистичких

⁸¹ v. Шкаламера, 1969: 194.

цркава, чиме је постигнут постављени циљ. Анализом смедеревске цркве, Шкаламера утврђује да принцип пројектовања представља симбиозу више стилских, конструктивних и функционалних елемената, насталих отвореношћу мајстора из Македоније према различитим утицајима у оквиру домаће градитељске традиције. У особеној симбиози, у периоду српског романтизма, на примеру храма у Смедереву (1854) остварен је један од националних идеала, који је означио прелазак на нову стилску оријентацију која је одговарала идејним стремљењима српског друштва. Следе примери *Вазнесенске цркве* у Београду (1863), која се разликовала од нових цркава које нису имале „српске одлике” и *Благовештенског храма* у Дубровнику (1877), који је требало централном куполом да изрази „српску” архитектуру. Ове грађевине најављују прелаз ка српском стилу и одвајање од западњачких храмова, изменом укупне силуете грађевине, која у архитектонском смислу није одговарала средњовековном концепту. Схватање куполе као византијског (или српског) симбола, показаће се и касније, на примеру храма *Светог Саве*, као главни разлог неодговарајућег усмерења српског националног стила. Изградњом цркве у Трсту (1869) на месту двозвоничног храма из XVIII века, утврђена је тежња црквеног градитељства ка средњем веку, византијској и националној градитељској традицији. *Црква Светог Спиридона* представља прекид са барокном и класицистичком архитектуром XIX века код Срба. Архитектонском композицијом крстообразне цркве са великим средишњим и четири мања кубета, остварено је приближавање српских цркава средњовековним узорима, у изванредном примеру тада највеће и најбогатије српске цркве, према пројекту миланског архитекте који се није послужио лошим преписом старијег обрасца, већ је остварио самосталну композицију проистеклу из способности стваралаштва аутора, духа времена и траженом архитектонском идеалу XIX века.

Сакрално градитељство у Кнежевини Србији постепено се одваја од узора са запада, романтичарским приближавањем споменицима моравске Србије. У дијаспори пројектовање у националном духу значило је ослањање на византијске узор и регионалну традицију. Резултат међународног конкурса, остварен на тршћанској цркви, представља најимпозантнији подухват на крају XIX века, који поред симболичног поништавања старог барокног храма, илуструје коришћење византијских мотива у оквиру ауторског архитектонског печата.

Црква Светог Георгија у Смедереву саграђена је 1854. године као прва реминесценција цркве *Свете Тројице* у манастиру *Манасија*. На основу пројекта Јана

Неволе, Андрија Дамјанов(ић) из Велеса је креирањем новог концепта реализовао комбиновани план развијеног уписаног крста са пет витких кубета и тробродне базилике (свод цркве држи шест снажних стубова), са високим барокним звоником на западу и полигоналном апсидом и бочним певницама. Подржавамо став Кадијевића (2007а) да је грађењем смедеревске цркве инициран заокрет у српској архитектури, који ће утицати на постепено обликовање специфичног стила обојеног националним духом и погледом ка богатом српско-византијском наслеђу. Такође, прихватамо становиште Максића (1995), према коме изградња цркве *Светог Ђорђа* у Смедереву представља прекретницу у развојном току српске црквене архитектуре: архитекта преузима елементе са *Манасије* и *Раванице* комбиновањем остварује неколико, по концепцији сасвим нових црквених грађевина (Максић, 1995: 174–176). *Црква Вазнесења Господњег* у Београду (1863) саграђена је, највероватније, према плановима Павла Станишића и Јована Ристића (Јана Невола по Kolađić, 1982: 55), у духу романтизма, по угледу на *Раваницу*.

Док је веза са традиционалним је у XVIII веку била успостављена угледањем на рашке и моравске споменике, *обнова српско–византијског стила* је била инспирисана црквама саграђеним у моравској епохи. Касније је главна инспирација представљала црква у Грачаници (1321). Посебну улогу у развоју српске сакралне архитектуре је имала делатност Светозара Ивачковића, који је преносио (између осталог) идеје његовог ментора, Теофила Ханзена. Планско истраживање Валтровића и Милутиновића (1871–1885), које су пратиле изложбе и анализе у форми писаних радова, значајно су оживеле стару српску уметност и допринеле њеном примењивању. Заправо, у тражењу свог пута српско црквено градитељство је добило више школованих архитеката, који су уверљиво нудили рецептуру српско–византијског стила, под утицајем познатог бечког архитекте који је показивао велику љубав ка структуралној логици византијских цркава. У то време дела Ханзенових ученика су пројектована под утицајем византијског наслеђа, романике, ране ренесансе па и оријентално–исламске морфологије. Друштво је веровало да је таква архитектура, заснована на језику националног средњовековног градитељства, представљала заправо српско-византијски или обновљени српски стил. Прихватамо објашњење Миодрага Јовановића (1985) према коме није чудно што се на прелому векова, црквено градитељство заглавило у лутању и тражењу националне компоненте⁸² у градитељству.

⁸² v. Јовановић, 1985: 235.

Средином XIX века на потребе и позив времена европска архитектура се суочава са проблемом угледања на градитељске концепте средњег века и изградњи цркава се нуди као решење неороманика и неоготика. Под утицајем немачког класицисте Шинкела, Теофил Ханзен одушевљен византијском архитектуром обнавља је у слободној компилацији романских и готичких стилова. Тражењем најпогоднијег простора у византијским принципима грађења, Ханзен на српске студенте архитектуре на академији ликовних уметности у Бечу (Светозар Ивачковић, Душан Живановић, Јован Илкић и Владимир Николић) преноси решење црквених објеката у облику крстообразне основе са наглашеним степеновањем маса усредсређених ка вертикали средишње куполе. Поред затворености облика и рашчлањивања зидних површина јасним контурама, Ханзен транспонује (интерпретира) византијску полихромију у наизменично ређање појасева на фасади, у црвеној и окер боји. Купола је органски повезана са склопом цркве и у просторној композицији изгледа као очекивани завршетак целокупне структуре. Лучни отвори, кровни венци са аркадним фризом, розете и кула–звоник поред цркве (или везан за њу засведеним пролазом) представљају остале карактеристике Ханзенових архитектонских решења.

Ханзенови следбеници су били у уверењу да граде српско-византијски стил, користећи византијске, романичке, исламске, националне средњевековне цитате, преузимајући их из његових решења, која су заснована на концепцији византијских цркава. Без обзира на реализоване цркве изванредних архитектонских вредности, за које се може рећи да представљају најзрелија остварења српског црквеног градитељства новијег доба (црква у Панчеву из 1878. године коју је пројектовао Ивачковић), Србија никада није била ближа средњем путу између псеудовизантијског опонашања и савременог обликовања, које је било сасвим ново за православље. Оно што је чинила ханзенатика, то је Ђорђе Крстић покушао у црквеном сликарству, коришћењем натуралистичког језика, трагајући за поштовањем православља кроз чување средњевековних ознака и модеран израз постигнут новом техником. Ипак, његово дело у случају нишког иконостаса, је отворило борбу за теолошку чистоту сликања иконе, коју су водили интелектуалци и уметници. Црква је остала по страни, опомињајући свештенике да контролишу продају икона израђених искључиво по црквеном пропису и српско–православном типу.

До краја XIX века се „кристализују европски еkleктички стилови у академске формуле са богатијом разрадом облика” (Несторовић, 2006: 262). Препород

средњеveковне сакралне архитектуре убедљиво прожима обнова византијске архитектуре, коју је преко својих ученика иницирао Теофил Ханзен. Крстообразна основа куполне цркве, преузета из наслеђа балканског средњег века, комбинована је са западњачком профилацијом и декорацијом, у духу историјских европских стилова, који су оживљавали романику, готику и рани ренесанс. Употреба новог материјала, теракоте, покушавала је да „замени уметнички ручни рад старих мајстора” (Несторовић, 2006: 499). Без поређења средњеveковних споменика и „вештачки створене неовизантијске формуле” (ibid.) али и без разумевања суштине старе српске црквене архитектуре (коју су представљали Валтровић и Милутиновић) Ивачковић, Живановић и Илкић креирају храмове по „Ханзеновом примеру” (ibid.) који поништавају класицистичке моделе са барокним торњевима и тиме се успешно приближавају српском православном народу и савременој профаној архитектури.

Подржавамо ставове Несторовића (2006) према коме неовизантијска архитектура коју су заступали Ханзенову ученици није могла да се даље развија, јер је у већој мери нестала заједно са њеним творцима. Бечки неовизантијски покрет у српском сакралном градитељству нису прихватили млађи српски архитекти, као ни катедра за српско-византијску архитектуру⁸³. Значајан утицај на обнову старе архитектуре имао је Андра Стевановић, који се негирао помоћ западњачких архитектонских идеја, одбацивао Ханзенову неовизантику и предлагао непосредно прихватање традиционалних концепата „применом старих мотива у садашњости, путем одабирања” (Несторовић, 2006: 513). Млађе генерације пројектаната су прихватиле његове идеје и надахнути националном идеологијом истраживали су српску средњеveковну архитектуру. На прелазу векова стари црквени концепти рефлектују се и на профану архитектуру и Милан Капетановић и Милорад Рувидић пројектују и изводе павиљон Краљевине Србије на светској изложби у Паризу (1900), крстообразну грађевину са централним кубетом и четири мале куполе⁸⁴.

У оквиру вредновања и тумачења обнове српског стила у архитектури, Жељко Шкаламера исправно закључује да је обликом павиљона на париској изложби показана тежња за националним стилем, која се заснивала на опонашању доказаних вредности средњеveковне Србије. Супротно процесу архитектонског стварања, задовољавањем

⁸³ На Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду.

⁸⁴ v. Несторовић, 2006: 516.

националних циљева, аутори павиљона су у време кад је сецесија негирала имитације историјских стилова, позајмили из црквене традиције готове облике чијим транспоновањем на нову функцију грађевине су претворили храм у „сајамски, трговачки и изложбени простор противуречни не само религиозном већ у грађанском смислу и националном идеалу” (Шкаламера, 1969: 208). Условљен друштвеним идејама павиљон наглашава супротност између идејно–политичке и просторно–ликовне категорије и тиме илуструје развој архитектуре у Србији на прелому векова. Млађе генерације архитеката у националном стилу су видели средство афирмисања и у нови век се улази са великим освртом на последње деценије XIX века. Без обзира на концепт грађевине, архитектонска љуска (спољашњост) је служила за реализацију различитих стилова. Искуство стечено у неовизантијској архитектури црквених грађевина, као и утицај цркве на друштво у сарадњи са идејном потребом државе, довешће почетком XX века до различитих погледа на национални модел храма у оквиру конкурса за репрезентативне цркве у Тополи и Београду.

Саборна црква (Успење Пресвете Богородице) у Крагујевцу саграђена је (1880) према плановима Андреје Андрејевића. План слободног крста завршен је на истоку четвртастом олтарском апсидом. Изнад средишњег дела наоса, на пресеку кракова крста, уздиже се купола. На угловима су постављена четири мања кубета. По Максићу (1995: 177), крагујевачка црква битно се разликује од до тадашњег владајућег типа једнобродне цркве тиме што је по први пут у обновљеној Србији, примењен је слободан крст у основи и јасно је изражен у унутрашњем простору, у конструктивном склопу и спољашњем облику. Сасвим је оригинална и правоугаона основа олтарског простора.

Црква Светог Преображења у Панчеву саграђена је (1878) према пројекту Светозара Ивачковића као ренесансно-византијска (Kolarić, 1982: 93) једнобродна грађевина са монументалном куполом, са издвојеним високим звоником. По Јовановићу, тектоника Ивачковићеве цркве, има врло мало чисто византијског, а много више одбира, примене и модерне интерпретације разнородних искустава неких ранијих градитељских епоха (Јовановић, 1985: 249).

Црква Светих апостола Петра и Павла у Јагодини саграђена је (1899) по пројекту који је урађен у Министарству грађевина Краљевине Србије, највероватније под утицајем Светозара Ивачковића. Грађевина развијеног уписаног крста са куполом над крацима грчког крста у маси кровова, представља „успешно изведену комбинацију традиционалног српског градитељства и неовизантике” (Јовановић, 1985: 249).

Саборна црква (Свете Тројице) у Нишу саграђена је (1878) према плановима Андреје Дамјанова, као тробродна базилика са пет кубета. Звоник са сатом висине средњег кубета додат је (1937) за време дораде коју је осмислио Александар Медведев у стилу ране модерне. Нишки храм је познат по иконостасу који је означио прекретницу у српском црквеном сликарству, који је у академском реализму остварио Ђорђе Крстић. У пожару 2001. године, иконостас је у потпуности уништен. Нишки храм, попут осталих Дамјанових цркава, представља процес тражења новог архитектонског решења приликом кога се комбинују различити стилски облици. Византијска базилика са кубетима је допуњена барокним атикама и тешким звоником на западу, који није изведен до краја као псеудобарокна кула, како је било планирано. Отворени трем, слично црквама у Грчкој и Бугарској, даје утисак ренесансних лођа, „док су елементи профила, стубова, венаца, романско-византијског порекла подразумевајући овде и лучни фриз под венцем” (Несторовић, 2006: 235). Дамјанов је вешто комбиновао жељу наручиоца да се нове цркве угледају на *Манасију* и *Грачиницу*, са елементима барокног градитељства, али и декорацијом оријенталних мотива, који су заправо одговарали духовном миљеу средине. Реализацијом својих идеја у Смедереву, Нишу и Сарајеву, српска православна црква напушта класичне концепције, и на основу Дамјановог метода у компоновању, утиче на развој националног стила који ће након 1862. године постати званично одређен каноним *Закон о црквеним властима православне вере*: „Пазиће се, по могућству, и на то, да се одобрене нове цркве зидају у архитектури по византијском стилу, и да живопис у њима буде по духу источне православне цркве” (Србске новине, 1862: 428).

„Значај овог храма за нишку и српску архитектуру, као и хришћанско неимарство у поробљеним крајевима, био је вишеструк. Њиме је настављено трагање за националним стилем у српској архитектури, иницирано изградњом храма Св. Георгија у Смедереву (1851—1855). исто тако, означен је престанак оријенталне градитељске праксе у Нишу, а понуђена и хетерогена концепција национално балканско – роматничарског стила, са уочљивим „наносима” западноевропских историјских стилова.” (Кадијевић, 2003: 125)

До Првог светског рата, изграђене цркве су имале обележја средњевијековних објеката, са куполама и полихромним фасадама. Храм *Светог Саве* у Београду постаје краљевим указом (1900) општа народна грађевина, и након нереализованих скица, које је урадио Константин Јовановић по угледу на архитектуру цркве *Светог Петра* у Риму,

расписан је конкурс (1906) на којем су награђени пројекти Саве Димитријевића, Светозара Ивачковића и Димитрија Лека. Ипак, идеја о подизању овог храма није заживела, услед недовољно обезбеђених материјалних услова. Конкурс је био расписан и за цркву у Тополи (1903), који је представљао повод за прву значајнију расправу у сфери српског црквеног савременог градитељства.

Расправа је утицала на став наручиоца, краља Петра, па је расписан нови конкурс (1909). Прихваћено је решење Косте Јовановића, са пет купола, основе слободног крста, у византијском стилу. Јовановић је заправо остварио једно од најзначајнијих дела српског црквеног градитељства новијег доба, следећи услове конкурса и своју визију. *Црква Светог Ђорђа* на Опленцу (1930) „постала је својеврстан симбол културне идеологије нове династије, али и „официјелни”, прихватљиви облик националног стила, прилагођен потребама романтичарски настројене средине” (Кадиевић, 2007а: 130).

Полемика у време опленачког конкурса је вођена услед објаве услова да црква мора бити *монументална* и са применом *српско–византијског стила*. По мишљењу Димитрија Лека, који је учествовао на конкурс, услов примене српско-византијског стила онемогућио је стварање слободнијих решења, помоћу којих би се наставио развој средњовековног градитељства у форми модерне српске сакралне архитектуре. Уместо тога, задати оквир је оснажио копирање старих српских црквених грађевина или прерађивање мотива који се ослањају на српско сакрално градитељство из доба кнеза Лазара. Првонаграђени рад Николе Несторовића према опису једног члана жирија, Андре Стефановића, комбинује мотив *Грачанице* (основа средњег кубета су четири полуобличаста свода) и разрађену основу цркве према савременим приликама. Стефановић се на крају XIX века залагао за поштовање локалних прилика и за развој архитектуре на основи која потиче из средине, која јој је разумљива и према којој може успоставити однос поштовања. Опредељен ка архитектури са особеним српским обележјима, Стефановић је сматрао да националну архитектуру треба остварити постепено, користећи непосредно средњовековне мотиве (супротно Димитрију Леку, који је предлагао транспоновање мотива у складу са савременом технологијом грађења), неговање уметности у складу са културним наслеђем и одбрану националне индивидуалности против туђег штетног утицаја.

Према Богдану Несторовићу српско–византијска архитектура на прелому векова представљала је националну уметност коју треба чувати и развијати. Под утицајем Архитектонског одсека Техничког факултета у Београду, српски архитекти су до Другог

светског рата (1941) у својим сакралним пројектима користили традиционалне архитектонске мотиве, који су утицали и на профану архитектуру. Тако је на конкурс за скице фасада Министарства финансија (1925) тражено да буду у српско-византијском стилу, који користи декоративне националне мотиве са традиционалних црквених и фолклорних споменика. Услов је пратио ранији конкурс (1908) који је захтева да зграда Управе монопола буде пројектована у слободном стилу са променом српских мотива, што је резултирало најразличитијим тумачењима. Рад Владимира Поповића представља слободно решење композиције маса, које уз примену елемента који асоцирају на српски стил, карактером тврђаве (доминанту чини торањ) у пренесеном смислу „сугерише национални стил” (Шкаламера, 1969: 219). Бранко Таназевић и Димитрије Леко су се залагали да се мотиви из средњовековне српске архитектуре користе „стваралачки и у складу са потребама савремених грађевина” (ibid., 218). Таназевић је, свестан чињенице да се профане грађевине у српско-византијском стилу нису сачувале, као ни да се стари начин зидања може применити у актуелној архитектури, предлагао да се стари мотиви примењују схваћени на модеран начин и компоновани слободним стваралачким духом. Као представник обнове српског стила, Таназевић је својим делима предложио варијанту профане архитектуре у српском стилу са модерном разрадом моравске орнаментике. Његов пројекат за изложбени павиљон краљевине Србије на међународној индустријској изложби у Торину (1911) понавља остварење српског павиљона на париској изложби (1900), користећи облик средњовековне цркве ради наглашавања националног обележја.

Исте године на светској изложби у Риму је представљено (и првонаграђено) решење другачијих стилских тенденција – ”сецесијски павиљон заснован на асирској архитектури” (ibid.) – *Видовдански храм*, који је пројектовао Иван Мештровић са асоцијацијама на египатски, грчки и римски пагански храм. Симбиозу интернационалног и националног стила представили су Петар и Бранко Крстић пројектом Југословенског павиљона на изложби у Филаделфији (1925), који такође говори о утицају политичких идеја на архитектуру. Њихов павиљон, инспирисан примерима „српско-византијске варијанте романтичарског еkleктицизма” (Кадиевић, 2007а: 2007), утицао је на примену националног стила у монументалној профаној архитектури Београда. Тврђавски карактер павиљона, са неовизантијском централном куполом попут цариградске *Свете Софије*, представља и последњи државни павиљон са

националним обележјима, након кога следе изразито модерни пројекти у Барселони, Милану и Паризу.

Након опленачке цркве градитељство се упутило у потпуности према просторним решењима средњевековних цркава. Историја показује три обрасца: академски конциповане крстообразне цркве, имитације карактеристичних моравских споменика и симбиоза моравских и рашких елемената. Поред међународних конгреса византолога у Београду, подстицај за обнову националног стила употпунили су и јачање друштвене улоге Српске православне цркве (1920⁸⁵), конкурси које је пратило много предрасуда: храм *Светог Саве* на Врачару (1926) и храм *Светог Марка* на Ташмајдану (1930) (Новаковић, 2014).

Конкурс за *Храм Светог Саве* на Врачару, у Београду, представља најзначајнији догађај у архитектури националног стила, иницијацијом расправе најутицајнијих архитектонских ауторитета у вези са савременом сакралном архитектуром у Србији. Стручна полемика је отворена након објаве услова да храм буде у српско-византијском стилу из доба кнеза Лазара, са оствареном повезаношћу унутрашње и спољашње грандиозности. Монументално дело није требало пројектовати као сувише раскошно, и поред употребе камене и постојане грађе у његовој спољашњости, док је у обради ентеријера остављена слобода конкурсним учесницима. Учесници су према пропозицијама морали да буду српски архитекти или руски градитељи који су настањени у Краљевини Срба Хрвата и Словенаца.

Награђене скице за светосавски храм, Богдан Несторовић је изменио у сарадњи са Александром Дероком. Према њиховом пројекту темељи су постављени тек 1939. године. Скице са конкурса су презентоване 1927. године, након чека је уследила критика конкурса, чиме су илустрована различита схватања савременог српског православног храма. Сва се ослањају на српско-византијску архитектуру, која за разлику од претходног периода (који неорганичним коришћењем средњевековних цитата само подсећа на стару архитектуру) решења куполе и свода извлачи из доброг познавања наслеђа и скулптуралног осећаја композиције. Ранија централна крстолика неовизантијска црква израста у грађевину која доследно подражава старе узоре и тиме се приближава „псеудостилу” (Шкаламера, 1969: 227). Ипак, зрела решења су појачала уметничке и техничке супротности предложених решења и критика је уочила

⁸⁵ О признавању Свете аутокефалне уједињене православне српске цркве v. Новаковић, 2014: 44.

неодрживост услова да савремени храм буде у духу старе српске архитектуре. Један део критике је био против подизања савременог храма, други је заговарао пројектовање катедрале у српско-византијском стилу, трећи је подржавао модел *Свете Софије* у Цариграду, док је четврти заступао принцип стваралачке слободе. Према друштвеним условима, иако је капацитет архитектата постојао, њихова немогућност да се изборе са описаним лутањем кроз обнову старе архитектуре, резултирао је „идејно уметничком ретардираном појавом” (ibid., 228). Искуство ранијих конкурса је само искоришћено само у делу напуштања ханзено–српске византике, док је продирање у суштину средњевековне архитектуре у оквиру логичне синтезе функционалних и конструктивних решења, које је раније предлагао Леко, примењено само делимично. Проблем идеала старих градитеља да створе прегледност унутрашњости попут *Свете Софије* и да истакну спољашњу појавност куполе средњевековних цркава, остао је нерешен.

Милан Кашанин је осудио услов конкурса, који је по његовом мишљењу потекао из жеље за националним обележјем храма, као и из уверења да је у XIV и XV веку створен српски стил у религиозној архитектури. Његова борба за неговање традиције није подразумевала имитирање средњевековних споменика, као што ни архитектонско стваралаштво не би требало ограничити импресијама наручилаца. Указивањем да *Лазарица* није више национална од *Студенице*, Кашанин је, са разлогом, осудио наметање личних симпатија за догму при подизању изузетно важног храма.

Према Ђурђу Бошковићу модел *Светосавског храма* нема веће вредности од нешто боље копије, чак и озбиљно заостаје за својим узором. Београдски храм, за разлику од цариградског, лишен је апсолутне хармоније унутрашњег простора и генијално распоређених тачака ослонаца.

Сасвим другачије мишљење од архитектонске јавности која је била против грађења од „фрагмената старих споменика” (Марић, 1995: 204) имали су иконограф Милош Ђурић и патријарх Варнава, којима се на специфичан начин придружио један од аутора храма, Александар Дероко, који је оправдао нови споменик у духу средњевековног православља. Објашњавајући аспекте планираног решења, Дероко је упоредио основу храма са основама *Свете Софије* у Цариграду, али и са црквама *Светог Петра и Павла* код Новог Пазара, *Светог Николе* и *Светог Крива* у Нину. Његова намера ове анализе је била да повеже облик новог храма са традицијом средњег века, у којој значајно место заузима једна купола изнад четири конхе (које су постављене у крст) као и са старохришћанским ортодоксним решењем централног типа.

Сукоб између присталица модерне и заговарача националне архитектуре продужиле су одлуке конкурса из 1926. године и краљ Александар је приступио градњи тек 1939. године. Изградња пројекта који су потписали Несторовић и Дероко, прекинута је Другим светским ратом и настављена је 1985. године, укључивањем Бранка Пешића у процес изградње. Спољашњост храма је завршена 2005. године. Слично средњевијековној српској држави између Истока и Запада, колебљивост наручиоца храма *Светог Саве*, између идеала *Грачанице* и *Свете Софије*, резултирала је великим подељеностима струке, која је забележила неуспешно остварење савеза „српског и византијског стила и читавом националном стилу дало еkleктичку репутацију” (Кадијевић, 2007а: 224). Недоречено је остало и урбанистичко решење платоа око цркве, које и данас доприноси илустрацији неуспешног планирања простора. Услед „погрешног тумачења архитектуре најмонументалнијег националног храма” (ibid., 225) савремено српско градитељство није добило одговарајуће решење, већ само критику постојећег, без предлога успешнијег решења. То је заправо продубило идеолошки сукоб између присталица традиционалних и модерних схватања у архитектури.

Слично светосавском конкурс, неспоразум и полемика су успорили и почетак изградње другог монументалног храма, чије је решење браће Крстић награђено на конкурс из 1928. године. Тражен је прегледан и монументалан храм, са светлим унутрашњим простором, сличан спољашњем изгледу *Грачанице*, у форми издуженог храма са пет купола и звоником. Стручна критика је углавном негативно оценила вредност решења, иако је жири награђени пројекат оценио успешном и неимитативном уравнотеженом композицијом. Неспоразуми су постојали и између инвеститора, општине и Поштанске штедионице, и аутори храма су покушали супротстављене захтеве да премосте коришћењем армираног бетона као конструктивне иновације. Сазидан по угледу на велики средњевијековни споменик, храм *Светог Марка* представља специфичну синтезу старих и савремених облика, којима је задовољен критеријум наручиоца и средине. Подржавамо став Кадијевића (1997) према коме је ташмајдански храм слично светосавском (илуструјући незаинтересованост за оригиналнији подухват) постао „симбол скучености наше градитељске културе и честог приклањања поузданом, миметичком приступу традицији, стварајући велико неповерење код најбољих српских архитеката према могућностима изражавања у нашем савременом црквеном неимарству” (Кадијевић, 1997: 80).

Концепцијски оквир у који је *црква Светог Марка* на Ташмајдану (1940) постављена условом конкурса да буде у „старовизантијском слободном” стилу, налик *Грачаници* и прегледне унутрашњости, од почетка је изазвао полемичка разматрања. Бошковић не налази ни један позитиван елемент и читав пројекат карактерише као карикатуру *Грачанице* (Милетић-Абрамовић, 1995: 197). Покренуто питање означило је и последњу у низу полемика у периоду између два светска рата. Опонашање средњевековних споменика, временом је формирало манир у пројектовању савремених православних српских цркава, који је прерастао у *проблем* сакралне српске архитектуре на крају XX почетку XXI века.

Црква Светог Саве у Цељу саграђена је (1932) по пројекту Момира Коруновића. Триконхална основа развијеног уписаног крста има једну куполу изнад наоса и две мање над припратом. Храм је изграђен у „националном” српском стилу и срушен је 1942. године. „У Цељу је Коруновић одустао од рустичне фактуре површине фасаде, у жељи да направи раскошну декорацију храма, која треба да појача утисак богатства и свечаности.” (Кадијевић, 1996: 70) Коруновић је чланком „Моравски стил” (1929) године предложио одбацивање страних узора у архитектури, коришћење речи слог уместо стил, и угледање на сеоску архитектуру моравског краја, што је допринело значају националног архитектонског стила. Ипак, на цркви *Светих Тирила и Методија* у Љубљани (1936) око троделног олтарског простора (петокуполног развијеног уписаног крста) постављен је ходник, што није очекивано у православној архитектури. Такође, Коруновићева црква *Светог арханђела Михаила* у Делиграду (1933) документује и неколико нетипичних решења, као што су бочни тремови на северној и јужној страни припрате, и „празне” фасаде, јер је Коруновић композицију решио масама, а не декором. Решење цркве *Свете Петке* на Калемегдану (1937) одговара старој рашкој архитектури, али и савременом принципу органског уклапања грађевине у околни амбијент. Тако је саграђен храм који није монументалан, што одговара месту на коме се налази. На примеру цркве *Светог великомученика Лазара* на Булбулдеру у Београду (1936), Коруновић се враћа скромнијим једнокуполним решењима, у омиљеном неоморавском слогу. Пирамидална архитектонска композиција има триконхалну основу развијеног уписаног крста. Слично решење садржи се у *цркви Светог Николе* у Ковачевцу (1953), која је и последњи монументални храм Момира Коруновића. Триконхална основа у облику развијеног уписаног крста има куполу изнад наоса и две мање куполе изнад припрате. Својом дужином подсећа на базилику. Поред складног изгледа, ова црква представља и

једну од највећих сеоских цркава у Србији. У потпуности прихватамо становиште Александра Кадијевића (1996) да је Момир Коруновић са посебним квалитетом допринео развоју српске сакралне архитектуре.

„Попут највећег архитекта - романтичара модерног доба Антонија Гаудија, опчињеног католичком вером и шпанском културом, Момир Коруновић је из сличног романтичарског порива у српској архитектури двадесетог века створио самосвојно, упечатљиво градитељско дело. Међутим, оно што је Гаудија узнело на висине светске славе, за Коруновића је било готово фатално и бацило га на маргину историјске сцене.” (Кадијевић, 1996: 14)

Допринос креативној преради средњевековних концепата остварило је још неколико аутора. *Црква Вазнесења Христовог у Жаркову* саграђена је (1938) по пројекту Виктора Лукомског. „Слободним тумачењем српско-византијских мотива, овај свестрани аутор је створио препознатљив кубични стил црквених објеката перфорисаних малобројним отворима и мрачним, мистично обојеним ентеријерима.” (Кадијевић, 1996: 262)

Црква Преображења у Сарајеву изграђена је (1940) по пројекту Александра Дерока, који је декорацију подредио композицији маса и акустичним својствима прегледног ентеријера. Инспириран медитеранском традицијом хришћанског градитељства, Дероко је вешто применио елементе пренемањичке архитектуре, користећи правило средњевековних градитеља – креативно је прерађивао наслеђене концепте према утицајним факторима. Ипак, његово решење националног стила остало је усамљено, јер је већина „тежила да оживи облике националне црквене архитектуре четрнаестог и петнаестог столећа” (Кадијевић, 1996: 301).

Црква Светог Димитрија у Лазаревцу саграђена је (1940) по пројекту Ивана Рика, по угледу на опленачки храм. Храм уписаног развијеног крста, представља симбиозу традиционалне архитектуре из више периода и савремених схватања монументалне петокуполне цркве.

Црква у *Великој Дренови* завршена је (1945) по пројекту Драгомира Тадића, који је на модеран начин упадљиво транспоновео концепте моравских споменика. По Кадијевићу ова црква се убраја у „успела и оригинална решења нашег националног стила у црквеном неимарству.” (Кадијевић, 2007а: 310),

Српски архитекти од почетка XX века нису успели да формирају тип црквене грађевине који би одговарао сопственом, српско–византијском моделу храма. Може се слободно описати њихово трагање за типом грађевине као лутање, и то не само на великим градитељским подухватима попут грађења Светосавског храма. Момир Коруновић, аутор десетине храмова, различито тумачи модел храма, заснован на типолошким карактеристикама моравске групе средњевековних споменика⁸⁶. За разлику од средњег века, на изградњу храмова утицала је читава национална култура, док је већина градитеља прве половине XX века морала, на уштрб решавања нових задатака у новом контексту, да се позабави повећаном потребом за реализацијом српске сакралне архитектуре. Коруновић је поред сећања на стару архитектуру, изградио специфичан ликовни утисак храмова, користећи елементе савремене експресионистичке архитектуре. Његовим делима се углавном завршавају трагања за националним изразом, јер млађи архитекти прихватајући савремену идеју архитектонског функционализма граде без орнамената, другостепене декорације и без ослањања на средњевековна сећања. Сличан додир са националним формама у време академско-модернистичког концепта педесетих година XX века оствариће у профаној архитектури, на убедљив начин, Драгиша Брашован, који је на традицији „фолклорног наслеђа изградио неколико типичних дела ове прелазне фазе нашег градитељства” (Кадијевић, 2007а: 337), и Иво Куртовић, који је зградом Народне библиотеке Србије (1973) остварио „модерну интерпретацију српског и балканског народног неимарства, остварену више на асоцијативном него на структурално-ликовном плану” (ibid., 342) чиме је „спој романтичарског сензибилитета и модерне рационалности” (ibid.) рефлектовао меру и резервисаност „према новим облицима - плодовима које карактерише нестабилност система вредности” (ibid).

У покушају обнове националног стила грађене су цркве чија структурално–стилска анализа показује утицаје византијске, српске средњовековне архитектуре, али и утицај левантинског барока и необарока. Архитекти првих школованих генерација покушавају да пројектују цркве стварајући асоцијацију на старе српске споменике. Наиме, њихово академско образовање их спутава да проникну у духовна својства средњевековних узора, који испољавају завидну подударност архитектонског језика и изгледа. Сакрална архитектура у време обнове српског стила своју вредност је стварала цитирајући већ

⁸⁶ v. Маневић, 1995: 139.

вредновану архитектуру. На тако постављеним темељима, архитектура је симулирала изглед већ постојећих појава, користећи поруку прошлости са циљем вредновања значења актуелног израза. Тиме је заправо идеја о обнови српског националног стила престала да буде слободна интерпретација познатих средњевековних грађевина и постала компилација која не одговара уметничким концепцијама (Куртовић Фолић, 1995: 80).

Храмови изграђени између два рата недвосмислено су потврђивали приврженост културној оријентацији, а бомбардовањем Београда (1941) прекинуто је плодотворно раздобље црквеног градитељства. Увођење послератног социјалистичког друштвеног поретка подизање монументалних храмова је обустављено. Атеистички опредељена власт се игнорантски односила према верским потребама милиона православних хришћана у вишенационалној држави, плашећи се ревизионистичког утицаја Српске православне цркве⁸⁷. Улога цркве је смањена одузимањем непокретности, права на верску наставу у школама и изузећем Богословског факултета из државног система. Једнопартијска власт је страховала од буђења српског национализма и обнове потиснутог религијског живота који је потиснула, па је изградњу цркава доживљавала као претњу својој повлашћеној идеолошкој позицији. Неповољне друштвене околности довеле су до искључења сакралне архитектуре из наставе, што је веома брзо довело до успостављања опште незаинтересованости за православну уметност. Тек слабљењем идеологије и бирократије државног система седамдесетих година стање се поправља и мења се политика према Српској православној цркви.

На основу истраживања утицаја под којима се развијала сакрална архитектура у Србији, спајање поштовања средњег века и модерног израза грађанског друштва остварено је црквама које на различит начин користе идеје традиције и слободнијег архитектонског компоновања. На почетку XX века наставља се истраживање традиционалних вредности српског идентитета, али и континуитет преображаја друштва. Ипак, из жеље наручиоца да опонаша доказане вредности средњег века, супротно процесу стварања у архитектури, многи аутори прихватају имитацију наслеђа као једни модел српског савременог храма. Под условима друштвених, државних и културних прилика у XX веку стварају се различити погледи на национални модел храма. Правила грађења су потпуно пренесена на стил градње и начин комбиновања

⁸⁷ v. Кадиевић, 2010.

мотива различитих уметничких периода. Према услову наручиоца да се примени српско–византијски стил, онемогућује се стварање слободнијих решења чиме се зауставља развој српског сакралног градитељства. Уместо креативне прераде мотива који се ослањају на наслеђене споменике, оснажује се копирање старих српских црквених грађевина, које често за резултат има слабу уметничку вредност неубедљиве архитектонске композиције. Одбацивање спољних и савремених утицаја не само да је одбранило националну обнову, већ је и прекинуло неговање културног наслеђа. Раздвајањем религије и друштва, после Другог светског рата, правила грађења храмова поништавају њихов теолошки програм и задржавају се у идеји српског православног стила.

2.4. Развој српских православних храмова у другој половини XX и у првим деценијама XXI века

Након Другог светског рата, у доба обнове и изградње земље, расте општа политизација средине и архитекти прихватају теорију социјалистичког реализма, која је долазила из СССР-а. Након политичке кризе (1948) раскидају се раније везе и наступа период социјалистичког естетизма, који је превазиђен тек средином осамдесетих година XX века. Измењена друштвена клима у којој је колектив захтевао кров над главом поговодала је стварању стереотипних кубичних стамбених зграда. Истовремено сеоски домови културе су оживљавали предратне фолклористичке идеје, док су велики јавни објекти захтевали архитектуру монументалног карактера. У сагласју са идеологијом владајућег режима, архитектура је имала функцију политичког средства, којим је показиван напредак новог друштва, што је поговодало рационалном приступу профаном градитељству, и који је истицао функционалне карактеристике објеката, занемаривајући уметничку природу процеса пројектовања⁸⁸.

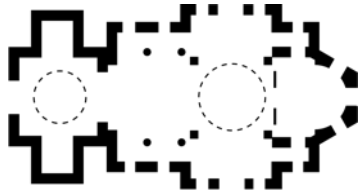
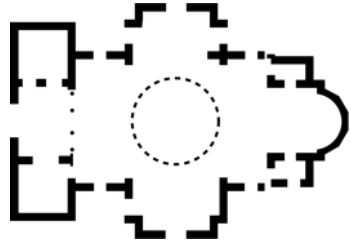
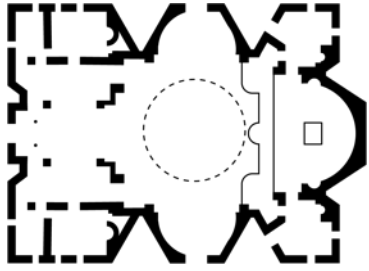
На крају XX века проблеми старог режима су се отворили и „сав набој комунистичког друштва био је доведен до апсурда услед немоћи Титових политичких наследника да схвате свет реалних догађаја после пада Берлинског зида у јесен 1989. године” (Perović, 2003: 214). Етнички ратови мењају политичку структуру Југославије и настаје неколико релативно независних држава са *уништеном* економијом и друштвеним проблемима. Социјално раслојавање рефлектовало се и на архитектуру,

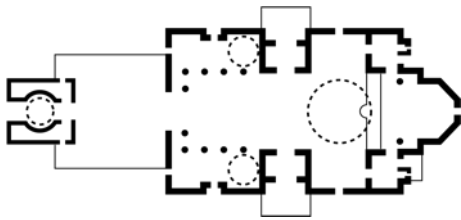
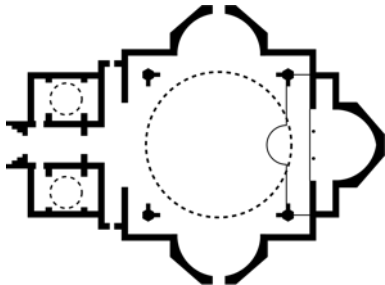
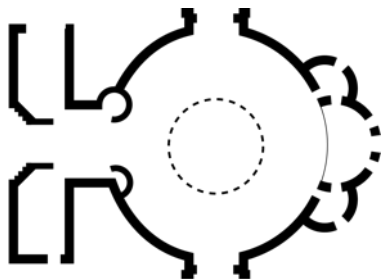
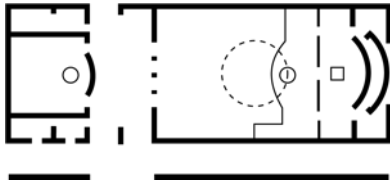
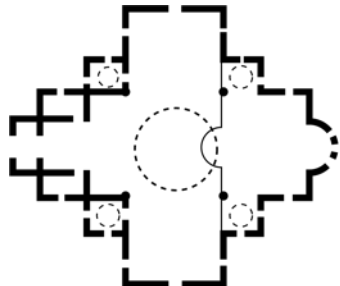
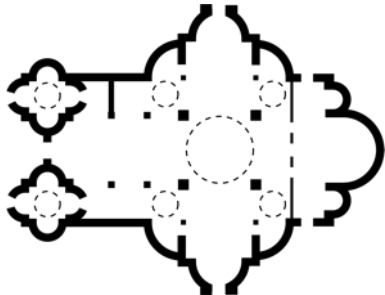
⁸⁸ v. Manević, 1986; Perović, 2003.

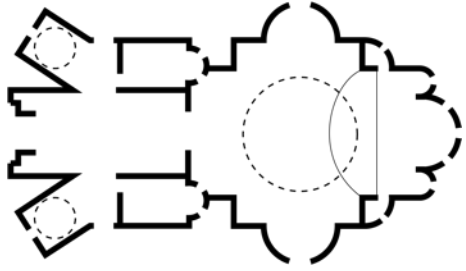

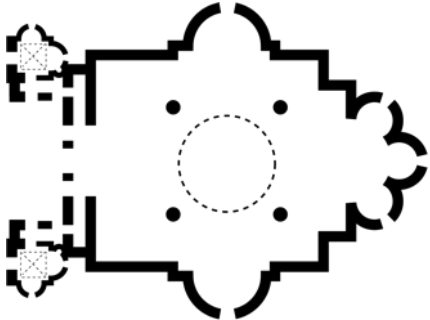
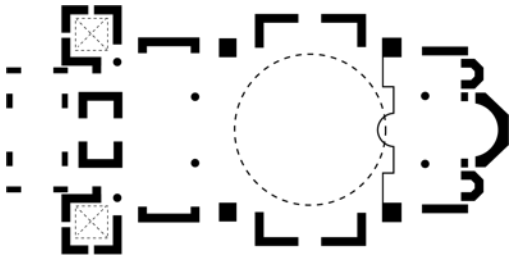
која је пратила пропадање друштва. Распадом контролних механизма у области културе, настаје „масовна производња неукуса” (ibid., 217) али у том социјалном хаосу, у форми немог интелектуалног протеста, настају архитектонска ремек–дела српске архитектуре. У процесу глобализације Србија је за време наметнуте изолације посегла за реинтерпретацијом локалних вредности и архитекти не развијају свест само о достигнућима средњовековне државе, попут пионира српских модерниста, већ експериментишу и са визуелним вредностима које налазе у целокупном људском искуству. Прављењем дистанце од сентименталног односа према периоду између светских ратова, асоцијације се постижу апстрахованим облицима „али и са ретким технолошким виртуозитетом” (ibid., 224). Подржавамо став Милоша Перовића (2003) да се стварање таквих креативних подухвата у профаној архитектури, који су последица супротстављања уобичајеним методима мишљења, рефлектује се и на савремено сакрално градитељство (v. Petrović, 2003: 224).

Табела 5. Преглед карактеристичних споменика у другој половини XX и првим деценијама XXI века

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

	Име цркве	Основа (схема) цркве	Време
1.	<i>Васкрсење Христово на гробљу Бозман у Крагујевцу</i> (Аутор: Радослав Прокић)		1985. г.
2.	<i>Васкрсење Христово у Ваљеву</i> (Аутор: Љубица Бошњак)		1993. г.
3.	<i>Свети великомученик Димитрије Солунски у Новом Београду</i> (Аутор: Небојша Поповић)		1998– 2015. г.

4.	<p><i>Свети апостол и евангелист Лука у Београду</i> (Аутор: Миладин Лукић)</p>		1999. г.
5.	<p><i>Христ Спаситељ у Приштини</i> (Аутор: Спасоје Крунић)</p>		1992. г.
6.	<p><i>Свети Василије Острошки на Бежанијској коси</i> (Аутор: Михајло Миторвић)</p>		2000. г.
7.	<p><i>Свети Кирило и Методије у Јајинцима</i> (Аутори: Бранислав Митровић и Борис Подрека)</p>		Од 2000. г.
8.	<p><i>Света Петка на Чукаричкој падини у Београду</i> (Аутор: Бранко Пешић)</p>		2004. г.
9.	<p><i>Свети Василије Острошки у Лепосавићу</i> (Аутор: Љубиша Фолић)</p>		2006. г.

10.	<i>Света Три јерарха у Пожеги</i> (Аутор: Љубиша Фолић)		2011. г.
11.	<i>Рођење пресвете Богородице у Штипини код Књажевца</i> (Аутор: Бранислав Митровић)		2011. г.
12.	<i>Васкрсење Христово у Подгорици</i> (Аутор: Предраг Ристић)		2013. г.
13.	<i>Свети цар Константин и царица Јелена у Нишу</i> (Аутор: Јован Мандић)		2013. г.

Најталентованији архитекти нису активно учествовали у грађењу цркава, којима је после Другог светског рата настављена ранија традиција грађења у *српском стилу*. Скромне финансијске могућности Цркве, али и потискивање раније значајне институције српског друштва, која је била везна за монархистичку владавину, померили су ову грану архитектуре на саму маргину. Архитекти постају незаинтересовани за „превазиђену и анахрону градитељску дисциплину” (Кадиевић, 2007а: 343), пројектовање у православном духу се избацује из програма архитектонских студија, и без оглашавања стручне критике сакрално градитељство постаје „табу” тема. Послератни храмови су грађени са обележјима локалне архитектонске традиције, коришћењем елемената који су припадали српској и византијској архитектури. Пројекти за већину храмова урађени су у Српској патријаршији, у Пројектном бироу за потребе

Српске православне цркве, коју је основао (1961) Драгомир Тадић. Нови „Раде неимар” се упуштао у „занимљиве синтезе живописних старих и нових, сведених архитектонских форми” (Кадичевић, 2007а: 344). Надовезивањем на затечену архитектуру, Тадић је доградњом постојећих објеката остварио успешну симбиозу „старог и новог, прожимање конзистентно исказаних средњовековних облика са новим архитектонским решењима” (ibid.).

Захваљујући прихваћеним новим системима вредности, XX век је слика духовног развоја и духовног разбијања традиционалних народних вредности. Проблем српске савремене сакралне архитектуре је искривљено понављање традиционалних образаца, чиме се нарушава вредност сачуваних објеката културе. Могло би се закључити да је узрок овакве праксе у сакралној архитектури политичке природе⁸⁹.

Деценијама спутано, грађење храма Светог Саве, највећег православног храма у региону, настављено је 1984. године. Потиснуто из наставе, пројектовање цркава је сматрано застарелим и непотребним. Држава је дозвољавала обнову разрушених храмова, али је забележено и да је заобилазила питања нове градње. Посебно је умањивала значај постојећих храмова, изградњом наметљивих објеката у њиховом окружењу, чиме је плански мењала силуету насеља према новим ликовним доминантама — знацима нове идеологије. За разлику од Стефана Немање, који је, према нашем мишљењу, са две куле на прочељу храма показивао хармонију државе и цркве као капију небеског света, припадници новог режима су поништавали симбол двоглавог орла, равнотежу у којој су православни Византинци препознавали највећу одговорност друштва, у цару и патријарху. Рушењем једног од стубова поновило се искривљење *ромејске* равнотеже⁹⁰, и представници државне власти приграбили су право да спроводе процес усађивања идеја и ставова новог друштва, што је резултирало и одвајањем архитеката и стручне критике од црквене архитектуре⁹¹.

Скромно грађење храмова постало је неконтролисано услед непостојања озбиљне архитектонске критике и савета стручњака. Разни естетски концепти у српском

⁸⁹ v. Миленковић, 1996: 106.

⁹⁰ „Позната парола о одвојености Цркве и државе представља идеолошку флоскулу и у демократским и у тоталитарним друштвима. У стварности се оне прожимају, јер исти људи, односно народи, јесу и верници и грађани. И сливање Цркве са државом и одвајање једне од друге, спровођено вештачким, обично насилним путем, нужно је водило гоњењу - или гоњењу других вера и атеиста у лажним теократијама или гоњењу свих вера, осим државног атеизма, у донедашним „народним демократијама.” (Буловић, 1933: 6)

⁹¹ v. Кадичевић, 2007а: 343.

сакралном градитељству у другој половини XX века, засновани су углавном на подражавању средњевековних споменика и њиховом импровизованом модернизовању. Честе нескладне архитектонске композиције, настале коришћењем различитих архитектонских цитата, заправо (по нашем мишљењу), деградирају сопствено наслеђе. У дијаспори су покренути амбициознији подухвати и примена „апстрактних форми” доприноси остваривању скромног уметничког резултата. Тек одлуком да се доврши храм Светог Саве (1984) стање у сакралној архитектури се поправља, услед слабљења идеолошких стега и продора постмодернистичких идеја (Кадијевић, 2015: 159).

Велики подстицај актуелизацији запостављене теме био је београдски симпозијум *Традиција и савремено српско црквено градитељство* (1994)⁹². Преиспитиване су смернице развоја, а размотрени су духовни подстицаји, теоријски и историографски приоритети. Ратни сукоби деведесетих додатно компликују остваривање политичких и религиозних циљева. Ситуације које су у једном тренутку окарактерисане као верски рат и етничко чишћење, резултирале су рушењем сакралних споменика непријатељских конфесија. Евоцирањем облика са најпознатијих средњевековних цркава успостављен је континуитет са минулим епохама⁹³.

Дискурсу о формирању духовног и културног идентитета Србије, али и питању стила и начина градње, значајно су помогли конкурси за изградњу и пројектовање храмова у Приштини (1991), Београду (Баново Брдо (1995) и Нови Београд (1997)), и Нишу (1998). Поред занимљивих предлога⁹⁴ забележени су и ставови наручиоца, према којима се канонска правила се не смеју кршити, али се визијом, која се ствара по литургијској мери и укусу, могу и морају превазићи (услед промене у друштвеној структури Србије, тиме и у Српској православној цркви). Иако су тиме најављена слободнија схватања традиционалне архитектуре, српски градитељи су, након педесет година прекида, пропустили прилику да отворе „нову страницу у повести националног црквеног неимарства, базирану колико на поштовању канона, толико и на истинском визионарству” (Кадијевић, 2007а: 345).

Цркве овог периода могу се поделити у две групе. Прва, бројнија, садржи храмове који се углавном или потпуно наслањају на традиционална решења. Другу формирају

⁹² v. Стојков и Маневић, 1995.

⁹³ v. Кадијевић, 2010: 115.

⁹⁴ v. Манић, 2009.

цркве настале у новије доба, које настоје или да превазиђу традицију или да је примене на креативан начин. *Црква Светог цара Константина и Јелене (Вождовачка црква)* у Београду из 1911. године, обновљена је и дограђена 1970. године, према пројекту Драгомира Тадића. Облик цркве припада првој групи споменика овог периода. Храм је живописао Милић Станковић, који је негирајући традицију иконописа, својом стваралачком концепцијом, ослобођеном од устаљених шематизма, приказао христоцентричну, евхаријстијско–космолошку и историјско–српску тему, по благослову патријарха Германа.

Црква Васкрсења Христовог на гробљу Бозман у Крагујевцу, саграђена (1985) по пројекту Радослава Прокића. Гробљанска црква је облика слободног крста са куполом, која се ослања на тамбуру који је равним троугловима трансформисан из квадрата ка осмоугаонику. Краци крста су покривени полуобличастим сводовима. Источна апсида је споља тространа, изнутра полукружна. Засведена је полукалотом. На западу је звоник са куполом, саграђен изнад припрате. *Црква Васкрсења Христовог* у Ваљеву саграђена је (1993) по пројекту Љубице Бошњак, која је добила прву награду на позивном конкурс (1992). У складу са жељом жирија да се не уносе модерни елементи у сакралну српску архитектуру, храм представља једнокуполно решење развијеног уписаног крста коме су додате олтарске и бочне апсиде. На западној страни су две куле–звоници који су повезани са црквом спољашњом припратом. Фасаде су изведене од монохромног вештачког камена са плитким профилацијама.

Црква Христа Спаситеља у Приштини започета је (1992) по пројекту Спасоја Крунића, који је добио прву награду на конкурс из 1991. године. Структура објекта који је подигнут 1998. године је нарушена и њена обнова и завршетак градње су одложене. Црква је облика уписаног крста са једном куполом. Храм има две бочне и олтарску апсиду, споља петостране, полукружне изнутра, покривене полукалотама. Четврта апсида се налази изнад простора западног крака крста који повезује просторе наоса и звоника. Западни звоник издиже се над северним и јужним параклисима.

Црква Свете Петке на Чукаричкој падини саграђена је (2004) по пројекту Бранка Пешића. Храм облика слободног крста има простран олтарски простор са полукружном апсидом, на истоку и улазни портал на западу. Изнад средњег дела наоса је купола, док су краци крста покривени полуобличастим сводовима. У угловима крста се уздижу куле са мањим куполама. Зидови су обложени белим каменом, који се у горњој конструкцији настављају на бели лим полуобличастих кракова крста.

Црква Светог Василија Острошког у Лепосавићу саграђена је (2006) по пројекту Љубише Фолића. Основи уписаног крста, са израженом силуетом крста коју формирају сводови наоса и трансепта, додате су бочне полукружне апсиде. Мање куполе су подигнуте у угловима крста, док је улаз фланкиран са две куле изнад којих је скелетна бетонска конструкција звоника. *Црква Светог Саве* у Крагујевцу саграђена је (2010) године по пројекту Радослава Прокића. Петокуполни храм је основе развијеног уписаног крста. Централни осмоугаони тамбур се равним троугловима трансформише из четворостане призме. Силуета крста остварена је полуобличастим сводовима којима су засведени краци крста.

Црква Света Три јерарха у Пожеги грађена је (2011) по пројекту Љубише Фолића. Храм представља комбинацију слободног крста и триконхоса, са куполом изнад квадратног наоса. Краци крста су покривени полуобличастим сводовима и на њих се настављају апсиде покривене полукалотами. На истоку се завршава са три полукружне апсиде, такође покривене полукалотами. Куле на западу су постављене под углом у односу на подужну осу храма. Фасаду чине наизменични редови камена и опеке.

Црква Васкрсења Христовог у Подгорици саграђена је (2013) по пројекту Предрага Ристића. Храм у облику развијеног уписаног крста има централну куполу која је преко коцкастог постоља ослоњена на четири стуба у наосу. На олтарску апсиду на истоку додате су три мање, полукружне, апсиде. Наосу су додате бочне апсиде, док је четврта апсида изведена у форми надстрешнице над западном терасом, изнад лучног улаза, који је фланкиран са две високе куле. Изнад западне конхе уздиже се дворедни звоник „на преслицу”. Обрадом фасадних равни сугерисан је симбол трансформације, који одговара духовном напретку људског бића. Одбацивањем природних неравина необрађеног камена, које указују на несавршеност разума и срца, настаје изглачани облик правилне геометрије, што одговара духовном усавршавању. Трансформација камена би се могла довести у ниво поступка којим је Дамјановић остварио форму храма у Смедереву, која испуњава услов да подсећа на средњевековну *Манасију*. Примењену метафору нема заправо ни један православни храм и занимљивост овог храма лежи у крајње неочекиваном прихватању овог симбола од стране великог броја верника. Спознаја његовог потпуног значења открива се у процесу духовног тражења у тачки промене свести о једном делу природе бића, што би се могло протумачити и као наговештај промене у грађењу српских храмова. Пројектовањем храма у Пребиловцима (2015) Предраг и Сава Ристић су асоцијацијом на *Гроб Господњи* у Јерусалиму, променили

концепт српског храма (који су до тада користили), примењујући архитектонски печат у обликовању⁹⁵.

Другу групу објеката чини далеко мањи број цркава. Храм посвећен *Светом цару Константину и царици Јелени* у Нишу започет је (1999) по нацртима архитекте Јована Мандића. Замишљен је као монументално здање које ће примити вернике 2013. године поводом обележавања 17 векова од признања хришћанства у римској империји. Велики поткуполни простор одговара таквом подухвату, који услед финансијских недостатка није у занатском смислу изведен по мери монументалног храма. Једнокуполном једнобродном храму су додата два западна звоника, који су завршени куполицама. Иако постоји неколико композиционих проблема, може се закључити да се Мандић се овим храмом удаљио од буквалног подражавања средњевековних споменика, креативном прерадом принципа старих рашких храмова, са два звоника на западном прочељу.

Црква Светог великомученика Димитрија Солунског у Новом Београду, гради се од 1998. године, по пројекту Небојше Поповића, који је добио прву награду на конкурс⁹⁶. Храм се мање ослања на базилике Светог Димитрија, више на једнокуполне храмове средњег века. Ипак, византијски мотиви су кубистички престилизовани на постмодернистички начин под утицајем спољашње савремене архитектуре, што се огледа и у програму храма који у подземној етажи пружа верницима прилику да користе вишенаменски простор за различите заједничке потребе (агапе, предавања, итд.). Аутор интерпретира традиционалне мотиве у маниру Теофила Ханзена⁹⁷ градећи убедљиву композицију од глатких фасадних правоугаоника. Иако су храм и његов одвојени звоник завршени и дорађени без Поповићевог ангажовања, композиција овог здања „знатно оплемењује отуђени урбанистички амбијент који га окружује, употпуњујући га функционално и естетски” (Кадиевић, 2013b: 374). То је највероватније навело стручну јавност да храм сведених кубичних маса, степенованих ка пирамидалном облику, са „српском” куполом, сврста у „најбоље примере сакралног градитељства са краја двадесетог века” (Кадиевић, 2010: 127).

Црква Светог апостола и евангелисте Луке у Београду саграђена је (1999) по пројекту Миладина Лукића који је реализован по првонаграђеном решењу са

⁹⁵ v. Миленковић, 2013; у Фолић, 2013: 341-342.

⁹⁶ v. Кадиевић, 2010: 125-127; Манић, 2009: 155.

⁹⁷ v. Манић, 2009: 155.

архитектонског конкурса (1995). Услови конкурса су подразумевали, између осталог, опходну површину за потребе литија, смештање олтара у апсиду, сагледљивост олтара из наоса и обликовање инспирисано традиционалним уметничким облицима лишено копирања постојећих форми. На основу прецизиране схеме дефинисан је пројектни задатак за куполни храм са издвојеним деловима олтара, наоса и пронаоса, и звоником, чија веза са храмом није строго одређена. Лукићево решење надахнуто је рашким црквама, са бочним бродовима који подсећају на Сопоћане. Кришкаста централна купола је саграђена над осмостраним тамбуром, који помоћу тромпи се трансформише у коцкасто постоље. У силуети храма, доминантну улогу имају високи звоник и његова лучна веза са пронаосом. Утисак рустичности је постигнут наглашавањем хоризонтаних фуга камене облоге фасадних равни⁹⁸. По Кадијевићу „препознатљива рашка матрица, евокативно и асоцијативно наглашена, надграђена је оригиналним композиционим акцентима и ефектним пластичним детаљима у благом неоекспресионистичком маниру”. Исти аутор тврди да је ова црква подстакла одступања од конзервативних и миметички осмишљених композиционих решења (Кадијевић, 2010: 120).

Црква Светог Василија Острошког на Бежанијској коси саграђена је (2000) по пројекту Михајла Митровића. Храм је кружне основе на коју је додат троструки олтарски простор. Ротонда је покривена плитким куполастим сводом у чијем средишту је купола на кружном тамбуру. Поред цркве је високи звоник, који је са црквом повезан надстрешницом, која прати форму благог лука. Зидови су обложени црвеном опеком, док је кров изведен од тамног лима.

„Осим конвенционално непознатљивих, измаштаних романтичарских облика, на фасадама има и престилизованих моравских розета, евокација рашког укуса, ранохришћанских, византијских и романских наноса, али и модернистичког свођења и заводљивог постмодерног енциклопедизма. Трагајући увек за различитим, непоновљивим, непредвидивим, па и неретко шокантним склоповима, Митровић и овде инсистира на пластичном богатству форме. Остварује слојевит композициони-пластички дијалог са Плечниковим кружним храмом св. Антуна Падованског и Дероковом сарајевском Преображењском црквом.” (Кадијевић, 2010: 123)

⁹⁸ v. Манић, 2009: 151.

Црква Рођења пресвете Богородице у Штипину код Књажевца саграђена је (2011) по пројекту Бранислава Митровића. Једнобродна црква је завршена олтарским простором на истоку. Западни звоник у форми дрвеног просторног крста је у нивоу галерије повезан са припратом једноставне цркве, што овај пример посебно издваја од цркава прве групе. Простор олтара је само у унутрашњости засведен полукалотом, што одговара слепој малој куполи у простору наоса. Омалтерисане глатке фасаде су обојене у бело. Црква је покривена двоводним кровом, који је полукружно завршен у пределу полукружне олтарске апсиде.

Кадијевић у носталгичној естетици епохе постмодернизма, на почетку XXI века, уочава три смера савремене српске црквене архитектуре. Први је настао из дубоког поштовања неприкосновених древних националних узора. Други има слободнији евокативно-парафразирајући приступ, док га трећи потпуно напушта. Унутар средње струје, која обједињује национални историзам и савремени уметнички израз, три парохијална храма сагласна са духом времена у коме обитава српско друштво и значајне архитектонске вредности могу се издвојити: *Црква Светог Луке* (1999) аутора Миладина Лукића, *Храм Светог Василија Острошког* (2000) Михајла Митровића и *Храм Светог великомученика Димитрија* (2001) рад архитекте Небојше Поповића.

Нешто другачији однос према традицији приказан је у савременој интерпретацији пројекта меморијалног храма *Светих Кирила и Методија* у Јајинцима (2000), делу архитеката Бориса Подреке и Бранислава Митровића. Овај храм (у изградњи) припада трећој струји савременог сакралног градитељства. Његова обликовна једноставност буди специфичну носталгију према древним храмовима, праузору или архетипу храма. Поред подужне стазе која одговара базиликалном типу храма архитекти су неприметно развили куполу која се не осликава на спољном омотачу⁹⁹.

Блискост са архетипом куће и првим хришћанским богомољама Митровић је доказао у реализацији храма *Рођења Пресвете Богородице* (2005) у селу Штипина код Књажевца. Пројекат заправо представља његов дијалог са ставом да цркве треба градити по угледу на историјске објекте такозване српско-византијско-моравске традиције, у складу са строгим канонима прошлости. По многима веома успешно остварење артефакта који је на граници између прошлог и могућег другог, Митровић храбро прави драстичан рез између досадашње пројектантске праксе и савремене архитектуре. Можда

⁹⁹ v. Фолић, 2013.

баш због чињенице да је ктитор Мирољуб Урошевић овог здања архитекта, омогућено је даривање подстицаја истраживању аутентичног израза у архитектури. Храм нема ни уобичајени торањ ни куполу. Конкавност поткровног простора је постигнута удубљењем, и то на начин како би то урадио довитљиви народни самоук (Кара-Пешић, 2011).

Последња два наведена примера не одговарају уобичајеној пракси грађења храмова. Можда баш због тога имају слободнији израз настао проучавањем корена хришћанства услед незадовољства савремене сакралне српске сцене. У великој већини случајева, питање стила или облика дефинише епископ или патријарх, без чијег благослова ни један објект не може постати жива црква. Данас, законом у профаном свету је дефинисан поступак грађења, који углавном воде архитекти, и који не садржи наметање било каквог облика који асоцира на традицију.

Крај XX и почетак XXI века у Србији представља период након гашења једнопартијског политичког система, у коме црква добија значајнију друштвену улогу коју прати око две хиљаде саграђених цркава¹⁰⁰ на просторима где живе Срби. Архитекти у Србији током деведесетих година услед изолованости у културном и политичком смислу, остали су без информација о актуелним дешавањима у светској архитектури, што за последицу има пројектовање национално препознатљивих храмова, у складу са идеолошким условима наручиоца — црквених власти. Продором савремене архитектонске теорије, обликовање по традиционално утемељеним просторним решењима, на малом броју примера добија оригиналније и постмодерно тумачење (Kadijević, 2013a). На самом прелому векова у српској профаној архитектури присутно је неколико савремених тенденција у архитектури: *нови конструктивизам* (Крунић, Славица, Јобст), *деконструктивизам* (Радојчић), *high tech* (Спајић, Димитријевић), *минимализам* (Митровић и Миљковић) и *постмодернизам* (Милуновић, Митровић). Оне су олакшале прихватање креативне улоге¹⁰¹ архитектуре међу тадашњим архитектама и

¹⁰⁰ v. Кадијевић, 2015.

¹⁰¹ „Поента није у томе да се у артикулацији цркве, на пример, архитекта на прво месту покурава социо-архитектонским прописима о томе како се цркве граде и користе (...). На крају крајева, он је слободан да покуша да пронађе и искористи неки начин да сагради цркву, која је, мада поштује своју типолошку припадност, помало другачија од било које цркве која је до сада саграђена, цркву која би тиме створила, да тако кажемо ”освежавајући” контекст у коме се врши обред и симболизује веза са Богом, контекст на који нисмо навикли. Али, ако истовремено, да би то била црква, архитекта увек мора да артикулише грађевину у складу са утврђеним типом и то на више нивоа (...), ако кодови који су на делу у тој архитектури допуштају само незнатне разлике у односу на стандарлизовану поруку, ма како привлачну, тада архитектура не представља поље креативне слободе каквим су је неки замишљали, већ систем правила помоћу којих се друштву даје оно што друштво очекује, у облику архитектуре.” (Еко, 1973; у Perović, 2009: 495)

критичарима, који су неким путем кренули у борбу за архитектуру. Ипак, у пракси неће доћи до усвајања савременог предлога да кодови сакралног градитељства представљају везе на основу којих је могуће успоставити комуникацију разнолику по садржају, нити да се архитектура посматра као *писмо*¹⁰², насупротив идеји архитектуре као *слике* (Eisenman, 1984; Perović, 2009: 670). Такве идеје у друштву са многобројним идејама савременог кретања у архитектури, остаће забележене једино у радовима теоретичара и историчара архитектуре и уметности, чак и у сфери профаног градитељства. Конкурси у Алексинцу (2003) и Крушевцу (2005) документују жељу пројектаната за слободнијим обликовањем, као и значај конкурса као институције којом се преиспитују савремене архитектонске идеје и редефинишу односи савременог и традиционалног (Манић, 2009: 165). Питање сакралне српске архитектуре у односу на савремени контекст подстакнуто је и трибином Асоцијације српских архитеката: Црквена архитектура — између традиционалног и савременог (2012). Иако теме нису биле строго одвојене, проблем црквене архитектуре је посматран кроз идеју света, стилско разумевање објеката и анализу идентитета храмова¹⁰³.

Критичари савремене сакралне архитектуре у Србији су „принципијелно дистанцирани од појава за чију валоризацију прижељкују размак од тридесет година” (Kadijević, 2013a: 72) чиме се изградња објеката *ниске архитектонске вредности* несметано одвија, нагомилавајући будући материјал научних радова у којем ће се осудити пренаглашена улога идеолошко–политичке институције, која условљава изградњу нових храмовима према решењима ослоњеним искључиво на црквено схватање традиције средњег века¹⁰⁴.

На иницијативу млађе генерације, која је окренута будућој критици и изградњи друштва, кроз анализу друштвено–политичког и естетског дискурса нових и православних стратегија, осуђена је негативна конвергенција цркве и државе у савременом српском друштву и приказана слика наше православне архитектуре. Публикација *Критика клерикализације Новог Сада* (2007) осим што наводи списак нових српских православних цркава у Новом Саду, значајна је за ову тему једино по томе што повезује нелагодност вишенационалног друштва условљену изградњом

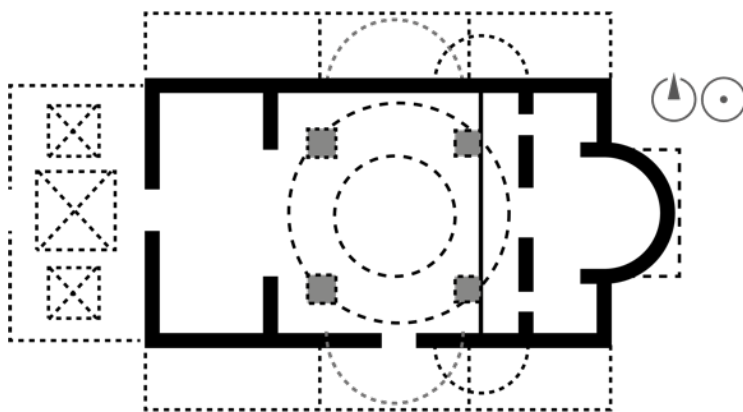
¹⁰² Архитектура средњековних цркава одговара овом савременом погледу на текст или значење грађевине. Не само у њиховим унутрашњим библијама за неписмене, већ и у симболима који су транспоновани на одређене облике. Спољашњи облици су заправо добијени у односу на суштину хришћанског учења и утицајне факторе.

¹⁰³ v. Kadijević, 2015: 166.

¹⁰⁴ v. Kadijević, 2013a: 79.

православних цркава, које су описане претераним наглашавањем традиционалних облика сакралног градитељства. Иако је приказани проблем политичке природе, самим тим против национализма, критику државе а не Српске православне цркве, треба довести у везу са начином изградње храмова. Наиме, највеће архитектонске институције (САНУ, Инжењерска комора, архитектонски факултети и архитектонска удружења) нису до сада предложиле решење проблема црквене архитектуре, иако је он показиван од првог архитектонског конкурса за храм Светог Саве и везан је тесно за закон о изградњи. По угледу на наше суседе, квалитет јавних објеката, посебно храмова, могао би да се унапреди законским увођењем институције јавног и анонимног конкурса, који би допринео стварању квалитетнијих решења у савременој сакралној архитектури и дубљем истраживању наведених архитектонских проблема.

Насупрот стилу и типу храма, који се развијао под утицајима друштва и према различитим узорима традиције, непромењени концепт храма чини подела простора на предворје, лађу и олтарски простор. Правац цркава је углавном одређиван према истоку, односно изласку сунца, уз одступања која зависе од географског положаја терена. Историјским прегледом је показано да највише реализованих храмова има куполу и троделни олтарски простор, чији су облици су различити. Такође, основним архитектонским елементима храма не припадају звоници и бочни простори (певнице, параклиси или капеле), као што се може закључити и да тип и стил храма не утичу на процес одвијање литургије.



Слика 2. Основни делови храма

Извор: Интерпретација по аутору

Православне српске цркве у првим деценијама XXI века су хронолошки одвојене од храмова друге половине XX века. Праву границу заправо треба повући пред крај претходног века, кад долази до велике друштвене промене након пада симбола

комунистичке тираније, Берлинског зида (1989) и дезинтеграције политичког система Савезне Федеративне Републике Југославије (1992). Период транзиције (или промене планске привреде у слободно тржиште) на територији данашње Србије отпочео је 2000. године, променом у домену економије, која је омогућена мало ранијом инсталацијом вишестраначког политичког система. Тек 2010. године, могућност грађана Србије да борави у земљама шенгенског простора, отвара европске утицаје у већем потенцијалу на српско друштво и његову културу. У оваквим условима, у сталном колебању између Истока и Запада, архитектура у Србији се укључује у савремене културне токове, успостављајући специфичан однос према традицији, религији и архитектури. Из саме потребе архитектуре да испитује (и критикује) ставове друштва, као и у духу усвојених промена, сакрална архитектура добија одређени (још увек не довољан) значај у архитектури и најзначајнијим архитектама се пружа прилика да презентују свој став према новом пројектовању цркава. У исто време се мења и позиција Српске православне цркве према држави, као и њена заинтересованост за јавним учешћем у решавању проблема савремене српске сакралне архитектуре. То се види у награђеним решењима архитектонских конкурса у Београду (Чукарица (1995) и Нови Београд (1997)), Нишу (1998), Алексинцу (2003) и Крушевцу (2005). Ипак, поред неколицине објеката изграђених у духу који одговара времену градње (које су могли да реализују једино највећи ауторитети у архитектури), изграђене српске цркве овог времена углавном архитектонски невешто понављају идеје старих споменика, успостављајући специфичан однос (имитаторски) са средњевековним наслеђем.

Под утицајем наручиоца, градитељи нових храмова, који нису увек школовани архитекти, симулирају идеолошки вредност средњевековне Србије, кроз понављање изабраних мотива и градитељских концепата, у расположивој техници градње и у неуверљивој архитектонској композицији маса. Непознавање принципа пројектовања (ни наслеђеног ни савременог) можемо илустровати незграпним пропорцијама објеката, неспретно изведеним градитељским детаљима и неодговарајућим положајем појединих елемената храма у односу на литургијски процес. Тако бочне певнице (ово је само један од примера) формирају са средишњом куполом замишљену форму крста, далеко од источне доле, на којој се накнадно инсталирају импровизовани простори мањег хора (често само на јужној страни). Цркве Радослава Прокића, који је наслеђене принципе и облике проучавао кроз професионални рад у Заводу за заштиту споменика културе, заговарају повратак српској традицији кроз реплицирање средњевековља и ослобађање

средњовековних украса. Прокић, заправо, мења само технику градње, без креативног прерађивања наслеђене (моравске) форме. Поступак имитације поновио је на великом броју цркава, без обзира на окружење храмова. Мишљења смо да његови (скоро па сасвим слични) храмови, најбоље описују стање у српској сакралној архитектури на прелому векова. Заправо, архитектура као уметност грађења (посебно објеката од јавног значаја), разликује се од градитељства (које у складу са типом објекта не изазива одређена узвишена осећања већ решава проблеме функције и стабилности), у природи поступка архитектонског пројектовања, које стално на специфичан (нов) начин реализује основне елементе архитектонске композиције (инжењерске и уметничке) у складу са специфичним (увек другачијим) условима.

Убедљивост архитектонског израза код старих градитеља је била резултат искреног тражења најбољег решења. Сасвим супротно, већина данашњих цркава је саграђено имитацијом наслеђених облика и (или) средњовековних детаља, за разлику од старих градитељских поступака, који су до архитектуре тих великих узора, долазили креативном прерадом ранијих и узорних градитељских идеја, али и новим решењима. Такав процес пројектовања можемо да уочимо код објеката Бранислава Митровића, Михајла Митровића, Небојше Поповића и Миладина Лукића. Они настављају истраживање претходних генерација сакралних архитеката (градитељи средњег века, у време турске власти, Дамјанов, Коруновић, Ивачковић, итд.), који нису само тражили *нов* (или другачији) израз (што јесте један од задатака архитектуре), већ су решавали суштински проблем српских литургијских објеката у складу са утицајним факторима (време, место и програм). Најбољим примером сматрамо цркву Бранислава Митровића, који облик цркве *Свети Сава* у Будви, вешто транспонује у једнобродну црквицу са дрвеним западним *ваздушастим* звоником – храм *Рођења пресвете Богородице* у Штипину код Књажевца. Сасвим у духу Митровићевог профаног архитектонског опуса, овај пример представља мали корак (напред) у наставку богатог развоја српске сакралне архитектуре. У црквеном сликарству (које је неправедно одвојено од процеса архитектонског пројектовања) *другачији* однос према традицији након великих ауторитета (Крстић, Јовановић, итд.) презентују једино Милић Станковић (у вождовачкој цркви Светог Константина и Свете Јелене) и Младен Србиновић (на примеру мозаика за жички храм). Заправо, иако је трагање за савременим изразом у српској сакралној архитектури остварено на малом броју примера, концепт живописа је након наведених покушаја трајно пребачен у позни средњи век.

3. ФУНКЦИЈА СРПСКОГ ПРАВОСЛАВНОГ ХРАМА

3.1. Просторна организација за одвијање обреда

Међу темама у савременој архитектури, посебна пажња је посвећена проблему савремене сакралне архитектуре хришћанског Запада. Чињеница да је свако време савремено, као и да Црква траје у било ком добу и у било којој култури, појачавају теолошке и еклесиолошке тешкоће да архитекти и литургичари поставе праг до кога су утицаји друштва пожељни у обликовању нових религиозних грађевина. Архитектура модерног доба већ је оптерећена тензијама које стварају експресивне и форме одређене материјалима, технологијом и условима живота. Разлика између религиозних и секуларних принципа, али и њихове комбинације, постаје нарочито видљива након *промашаја модерне архитектуре* (Schloeder, 2001) и у време литургијске *реформе* на Западу. Посебно је на Западу, на почетку XX века, уочена носталгична потреба да нови црквени објекти подсећају на храмове славне прошлости, али и мишљење да цркве треба градити за модерног човека, према постулатима модерне архитектуре. У складу са друштвом, његовом културом и схватањима архитектуре, стручна јавност се залагала за савремену архитектуру римокатоличких и протестантских цркава, не само да би потврдила значај цркава *креативнијег* концепта, већ и ради усмеравања будућег пројектовања храмова. Мењање спољашњости цркава није било довољно, па је модерни приступ у архитектури трансформисао уобичајене планове црквених објекта према незнатним променама литургијског процеса (окретање свештеника за време мисе према верницима), што је даље омогућило стварање форми по начелима Ле Корбузијеа (Le Corbusier - Jeanneret, Charles-Édouard) и Мис ван дер Роа (Mies van der Rohe, Ludwig). Објекти који су оживљавали стилове готике, византије или романике, оцењивани су као цркве без поруке савременом свету (Hammond, 1961). То је створило атмосферу у којој су не само одбациване форме храмова из прошлости, већ се захтевала промена функционалног приступа према схватању актуелне патристичке и литургијске литературе. Ипак, архитектонска форма цркве у дугој традицији није могла бити заборављена и нова аутентична парадигма се враћа на постулате који су, према западној литератури средине XX века, остварени на самом почетку хришћанства: литургија и грађевина у складу са сврхом хришћанске заједнице (Schloeder, 2014). Према природи католичке цркве, узор су тражени у архитектури пре цара Константина, у време кад је црква започела своју трансформацију из резиденцијалног домуса ка црквеној грађевини.

Анализа ранохришћанског наслеђа је спроведена ради истраживања односа између литургијског процеса, архитектонске форме и феномена заједнице хришћана (Schloeder, 2012), али и ради поништавања вредности које су остварене изградњом цркава у духу јавних објеката, ослобођених специфично израђеног места у којем се слави Бог (Vosko, 2006).

Тражећи нови језик архитектонских форми, одбијајући историјске стилове, западни архитекти и теоретичари однос архитектуре и литургије анализирају и у списима Апостола (*Didascalia Apostolorum*), раних Отаца Цркве (*Constitutiones Apostolorum*) и делу *Црквена историја* Еузебија из Цезареје (Εὐσέβιος (Eusebius Pamphili) - *Historia Ecclesiastica*¹⁰⁵). Прихваћену везу видљивог и невидљивог, представљену у религиозним текстовима, западни архитекти развијају даље, кроз концепте савременог и светог, фокусирањем на Свете Тајне и библијске метафоре. Померање фокуса на симболе (шатор састанка, барка, први храм, живи храмови, итд.) али и на њихово тумачење, заправо ослобађа напетост XX века, која је по сваку цену тражила савремени израз у архитектури између концепта и идентитета. Повећањем заинтересованости друштва за форму и садржину нових храмова католичке цркве, теологија и архитектура се спајају у начелима која превазилазе покрет Модерне и важеће традиционалне прописе грађења храмова *Тридентског концила* (1563) (Gallegos, 2004). Посебно након *Другог ватиканског концила* (1964), којима је прихваћена литургијска обнова у време кризе у католичанству (која се огледала у удаљавању од основног концепта заједништва), мења се поглед на католички храм. Према декретима концила (Turčinović, 1986) пожељно је да цркве у интегралном, геометријски чистом и једноставном простору, остваре атмосферу у којој дух простора постаје ближи човеку и упућује га на његово место у заједници. У разноврснијим и слободнијим основама, укида се апсида која је наглашавала истакнуту позицију (тима и његов значај) свештеника. Олтар постаје жртвеник, а испред њега је ново место свештеника, који је окренут народу. Бочни (приватни) олтари нестају, док се наглашава амвон његовим померањем ка верницима. Декорација у форми скулптура своди се на појединачне доминанте у простору. Прозори губе свој наративни карактер и означавају прелаз из профаног у сакрални простор (Sokol Gojnik, 2007).

¹⁰⁵ в. Памфил, 2003.

Поред архитектуре западног хришћанства, која је кренула слободнијим путем ка решавању архитектонских проблема сакралних објеката, и суштина Литургије¹⁰⁶ је посматрана другачије у односу на источно учење. Чак и сам назив литургијски објекти, који се односи на црквене грађевине, указује на посматрање храма као богословског места (лат. *locus theologicus*), што одговара индивидуалним тумачењима разних учења посредством актуелне културе. Томе претходи одвајање богословља од литургије и духовности, услед кризе поимања литургије, опадањем есхатолошке свести, што указује на богословски и духовни корен овог проблема. Православни теолози су изразили сумњу у позитиван исход литургијске реформе¹⁰⁷ углавном због њеног утемељења на проучавању текстова који су издвојени из укупности црквеног предања и еклезиолошког и литургијског контекста светоотачке мисли. Чак и текстови Светога Писма¹⁰⁸ се могу на тај начин употребити за доказивање било које претпоставке, јер на књигу Светог Закона се може гледати као на мапу сопственог преображаја, која симболичким путовањем даје решење било ког проблема. Не улазећи у различите едиције списа и њихових рецензија, анализа православних храмова у овом истраживању је спроведена усвајањем становишта да се православна црква разликује од католичке баш у природи богословља, које зависи од *ерминевтике* (Шмеман, 2007:126) у којој су питања контекста и семантике од суштинског значаја.

Православне цркве су остале релативно недотакнуте западним литургијским покретом. Неизмењено литургијско предање са Истока представљало је чак и инспирацију Западној реформи. Ипак, како је литургијски живот обе Цркве узајамно условљен, источно богослужење је своје научно интересовање посветило унапређењу богослужења, а искуство које је акумулирала римокатоличка црква као иницијатор реформе¹⁰⁹ трансформисан је у драгоцену помоћ. Избегавањем спољашњег

¹⁰⁶ У црквеном речнику Литургија означава чин Свете тајне причешћа.

¹⁰⁷ v. Schmemmann, 1969.

¹⁰⁸ Према Стојановићу за разумевање правога смисла Библије потребно је трезвено усклађивање спољашњег (литерарног, историјског и језичког) и унутрашњег (духовног) приступа проучавања Светог писма. Посебно треба обратити пажњу на јеврејски начин мишљења и изражавања, као и на различите књижевне врсте (паралелизам, синоними, поступно изражавање). Херменеутика или Ерминевтика (грч. *ἐρμηνεῖω* тумачити) је научна дисциплина чији предмет је тумачење Библије. Основни задатак тумачења библије је одвајање Божје Речи од онога што је *само* људска мисао. Разлог постојања различитих Цркава утемељен је на грешкама у тумачењу, па се о тумачењу Библије може говорити као о најозбиљнијем и најодговорнијем задатку човека који жели упознати Божју вољу. Библијски тумач пре свега треба да буде духовна особа, јер свако доказивање свог става и истицања властите оригиналности доводи до искривљења библијске поруке. Исправно тумачење изводи из текста његово изворно значење и назива се егзегезом. Неисправно своја схватања намеће библијском тексту, уноси их у текст, због чега се назива ајзегезом (Стојановић, 2008).

¹⁰⁹ Проспер Геранже (Guéranger, Prosper Louis Pascal) бенедиктски монах, сматра се праоцем Литургијске реформе на Западу.

реформисања, које би довело до литургијске декаденције и задовољења потреба митолошког савременог човека (Вукашиновић, 2001), предложено је поновно откривање истинског смисла и силе богослужења (Шмеман, 2009) кроз васпостављање правилног односа између теологије и литургије (Шмеман, 1997). Како православно богослужење није клирикализовано попут западног, циљ критике западне реформе је подразумевао ослобађање литургијске духовности од псеудосимболизма и њеног искривљења под утицајем савременог света. Теолози су упозорили на непромишљено саображавање захтеву епохе (Вукашиновић, 2001), али и на потребу преиспитивања просторног организовања литургијског простора и обредног мобилијара, коју у потпуности подржавамо с обзиром на описане проблеме у обликовању савремених православних цркава у Србији. Одблесак покрета забележен је у покушајима литургијске реформе у Русији (1905) и Новом скиту у Америци (1969), а званичан почетак процеса реформисања православне структуре остварен је крајем XX века реализацијом нових издања црквених службеника. Оно што се рефлектовало на архитектуру српских православних цркава, може се представити једино нижом висином иконостаса¹¹⁰ и померањем завесе иза царских двери. Форма олтарске преграде се мењала од ниског панона, преко колонаде стубова са гредом (идеја отварања), до високог паравана (идеја затварања), као композиција есхатолошког карактера. На крају XX и на почетку XXI века њена функција и значење су доведени у питање и истраживање¹¹¹.

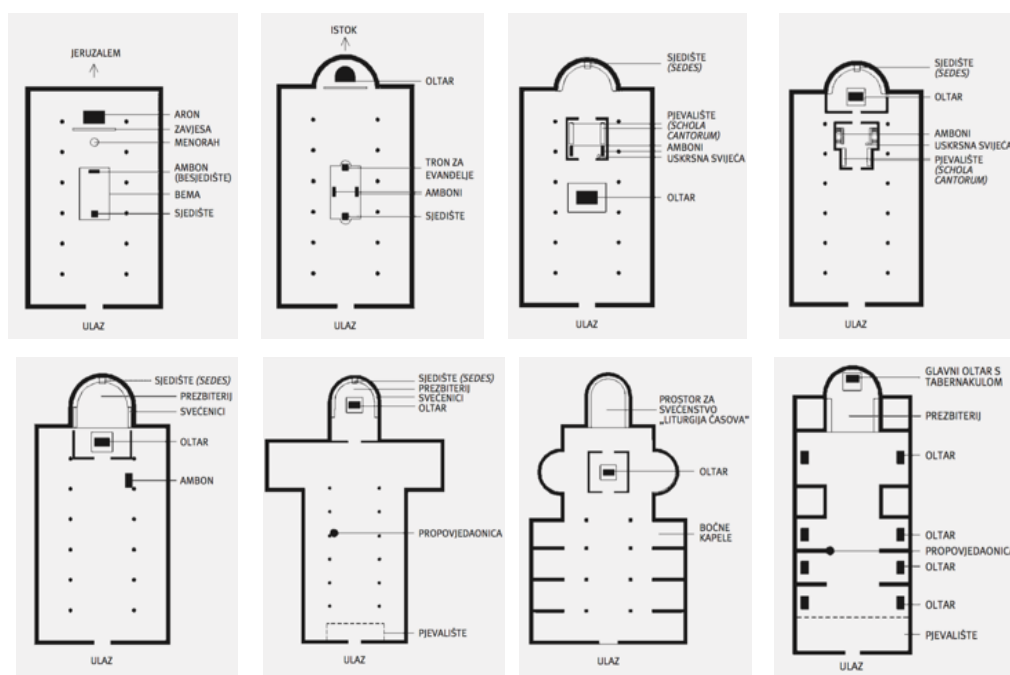
Типиком прописано богослужење заправо представља „фузију различитих извора и утицаја стилова, разумевања молитава и приступа прослављању Бога” (Вукашиновић, 2001:158). Прихватамо становиште Вукашиновића да литургијски обред није пуки ритуал, већ „јединство саме литургијске молитве, места на коме се она врши (што укључује архитектуру, ликовну и примењену уметност), начин на који се произноси, као и специфично разумевање и тумачење узајамног односа свих тих фактора” (ibid., 31). Зато је природно да различите епохе оставе свој траг на форми храма, као што се у историји западне цркве мењала архитектура објеката у складу са променом литургијске побожности. Како сваки период обликује за себе онакве црквене зграде какве одговарају његовим литургијским идејама¹¹² главни мотив за изградњу цркве одређеног типа је

¹¹⁰ Олтарска преграда је преузета из јавних античких грађевина, од VII века се употребљава термин *темплон*, да би у последњим вековима ушао у употребу иконостас.

¹¹¹ Тихон Ракићевић је допринео правилном сагледавању овог феномена, са циљем стварања будућих варијанти иконостаса или темплона, у складу са богословским и уметничким учењима (v. Ракићевић, 2013).

¹¹² v. Klauser, 1979 (у Вукашиновић, 2001).

литургијска потреба, јер богослужење има своје устројство које изражава његово хришћанско разумевање (Вукашиновић, 2001:17). Тако је архитектура западног хришћанства реализована у различитим облицима, који илуструју непостојање јединственог богослужбеног римског обреда. Тек од XVI века, римокатоличка миса је кренула ка једном обрасцу, након реформе Тридентског концила и покушаја да се кодификују богослужбени стилови из разних крајева и тиме постави архитектонске одреднице и симболику цркава. Ипак, то није било довољно да надомести осиромашење литургијског процеса насталог отварањем пута ка модерном добу и развојем философске мисли. Као резултат нагомиланих проблема у литургији (тиме и у литургијској архитектури) француски архитекти (Soufflot, Jacques-Germain., Boullée, Étienne-Louis., Ledoux, Claude Nicolas) у време просветитељства, црквеним пројектима пркосе наслеђеним формама заговарајући *нов* поглед на сакралну уметност. Упоређивањем карактеристичних примера западнохришћанске литургијске архитектуре, могу се бележити промене западних теолошких и литургијских концепата, које су утицале на преображај храмова¹¹³.



Слика 3. Схеме организације простора литургијских објеката до XX века (синагога, сиријска црква, рана ранохришћанска црква, касна ранохришћанска црква, раносредњовековна црква, касносредњовековна црква, ренесансна црква, барокна црква)

Извор: Sokol Gojnik i sar., 2011.

¹¹³ v. Sokol Gojnik i sar., 2011.

Прихватamo ставове наведених аутора да, у складу са западним схватањем цркве, храмови кроз историју документују трансформацију религиозног модела као одраз друштва. Миса из ранохришћанске царске церемоније, усвајањем средњовековног концепта Велике мистерије (лат. *mysterium tremendum*) преображава се у службу у којој је посебно одвојен простор олтара. Потенцирање улоге клира повезано је са симболичким представљањем снаге црквене институције. У ренесансном откривању профане уметности одвајају се вера и разум, хармонија свемира се тражи у централним облицима. Враћањем на средњовековну мистику олтару се посвећује највећи значај. Барокном концепту повратка лонгитудиналном усмерењу одговара симболизам пута и крста према месту Христове присутности. У време потпуног поверења у људски разум, просветитељске идеје уносе дух новог времена у форми динамичног простора слободног елипсастог облика које у свом тежишту има отворени олтар. Услед немогућности стварања властитог израза, као и под утицајем стварања археологије и историје уметности, ново доба се враћа класичном наслеђу. Западни дијалог Бога и човека се, заправо, на античким основама трансформише из мистичног пута, до спознаје бескрајности универзума и отварања ка трансцендентном, који су довели до губитка главних елемента сакралности у изједначавању профаних и црквених објеката.

У XX веку према ставовима покрета Модерне, долази до укидања значењских и симболичних садржаја црквене архитектуре, која се заправо заснива на религијској свести и њеној спознаји. Упркос супротстављању традиционалиста, десакрализација доводи до необичних и комерцијалних решења богослужбених простора, нарочито на просторима римокатоличке цркве, која је усмерена према оснаживању литургијске заједнице (Manić et al., 2013). Према наглашавању проповеди, протестантска црква повезивање верника и свештенства постиже у архитектури аудиторијума (Kilde, 2002). Поред савремених утицајних фактора профане архитектуре (савремени материјали, енергетска ефикасност, технологија грађења, итд.) главни концепт храма и даље зависи од црквених утицаја и богослужбене праксе (Francis, 2015 у Манић и сар., 2015). Незадовољство постмодернистичке стручне јавности расте и препоруке за пројектовање нових цркава тражи се у студирању ритуала, симбола, поетике, светог простора (Stegers (2011), Hoffman (2010), Westcoat & Ousterhout (2012), Kilde (2008), Kieckhefer (2004), Stemp (2010), Hammond (2005), Ackerman (2002), Bachelard (1994)), али и везе архитектуре и литургије (McNamara (2009), Doorly (2007), Dix (2015)).

Одјек западних погледа на сакралну архитектуру на почетку XXI века може се илустровати објављеним незадовољством српских архитеката, који су копирање наслеђених облика осудили управо позивањем на савремену теорију архитектуре. Истовремено, заговорници традиционализма невештим коришћењем средњовековних цитата повећавају јаз цркве и схватања постмодернистичке архитектуре, која је са извесним закашњењем прихваћена у Србији. Једносмерним проучавањем српског наслеђа, које је настало под утицајем разних идеолошких, интересних и политичких погледа, вредновани су као традиционални и објекти неуспели у смислу архитектонског компоновања. Иако постоји и међу теолозима мишљење да актуелне проблеме у пројектовању треба решавати, њима у Србији није посвећена довољна пажња потребна за осетнију трансформацију српских сакралних архитектонских идеја. Сарадња архитеката, историчара и теоретичара архитектуре и теолога обмотана је у својој спољашњости и из закључка да су промене потребне, препоруке за градњу нових цркава нису ни предложене. Сама природа било каквих крутих правила (која ће увек бити оспоравана), у комбинацији са критичким сагледавањем саграђених цркава (за које је потребан временски размак) у фузији са политичком, културном и религијском ситуацијом друштва у транзицији, створило би творевину поларизованих погледа на значење српског православног храма новог доба.

На основу анализе савремене сакралне архитектуре у Србији, заступамо становиште да кључ за решење проблема српског православног храма лежи у његовом органском посматрању. Анализа било којих појединачних елемената, који су хируршки одстрањени из укупног система, доводи до једностраних закључака, који са једносмерном снагом не доприносе унапређењу наше сакралне уметности. То не значи да појединачни аспекти храма нису добили своје место у науци и пракси, већ да све елементе треба довести на исту раван од које ће њихово даље усавршавање бити усмерено ка циљу развоја архитектуре храма. Његове појединачне функције требало би да постану јасне, као што је позната функција програма музеја, позоришта или резиденцијиног становања. На основу програма породичне куће, у складу са законом о изградњи и правилима струке, обликоваће се дом неке породице. Њихове потребе, могућности градње и упуту за обликовање, чине базу таквог програма. У ситуацији српског православног храма, не само да су архитектура, литургија, музика, иконографија, сценографија, традиција, техника градње и естетика у вези са теологијом, која превазилази идеју једне куће, већ је сложеност њихове укупности несагледива из

угла једне професије. Ако на то додамо и пожељно укључивање нових елемената (функција) који се стварају (или касније откривају) трајањем и мењањем света, питање изградње храма, који би требало да настави сложени континуитет храмова у Србији, поставља се као веома озбиљан задатак, који се може решити једино сарадњом свих учесника у изградњи. Иако делови слагалице изгледају веома неповезани, целина ће се приказати једино онима који су спремни да своју улогу прихвате у односу на програм изградње и суштину црквеног објекта.

Постављање оваквог *система* заправо расветљава многе неспретно постављене услове. За пример можемо навести услов предратног конкурса, да храм Светог Саве треба пројектовати по угледу на *српске средњевековне цркве*. Његова нејасност, потврђена исходима конкурса који га следе, доводи у питање парадигму српског храма, због чињенице да је у средњем веку успешно реализовано више типова цркава. Недефинисан је и избор критеријума, по којима ће се оцењивати конкурсна решења, јер су оцењивачке мере засноване на личним ставовима. Преиспитивањем ове ситуације, концепт *јавног и анонимног конкурса* се намеће као једино решење, са јасно дефинисаним програмом, који једним делом подсећа на конкурс за храм Светог Луке у Филмском граду. Док се чека на вредновање изграђеног храма према временској дистанци коју предлаже архитектонска критика, институцију конкурса треба унапредити на основу актуелних прописа и анализе досадашњег искуства.

Не може се рећи да је овакав приступ модерној црквеној архитектури потпуно нов. Нешто слично иницирао је Питер Хамонд (Hammond, 1962), са којим се слажемо да је немогуће остварити обнову старе архитектуре у време технолошке револуције, која је постављала своје вредности и значење архитектуре. Иако је у позадини уочљив проблем литургијске реформе, позитивна страна његовог залагања лежи у закључку да приступ пројектовању црквене архитектуре треба поставити према природи активности које се одвијају у храму, и према вредностима које тај храм треба да артикулише на одређеном месту и у одређено време, истовремено према разумевању црквене традиције, друштва и задатку архитектуре¹¹⁴.

Анализа овакве функције храма, која је имала за циљ формирање архитектонског програма на хришћанском западу, у складу са архитектонском теоријом XX века, морала је да доведе до провере многих ставова који су иза теологије и традиције иницирали

¹¹⁴ v. Melhuish, 1962: 59-64; Murray, 1962: 84; Davis, 1962: 108-128.

обликовање архитектонских и политичких доминанти, које су се утркивале са актуелним вертикалама трговинских центара. Отворено је и много других значајних тема и паралелно ситуацији литургијске обнове, треба извући најбоље делове западног искуства које би унапредиле процес пројектовања српског православног храма.

Уобичајено је да пројектант на почетку процеса пројектовања анализира пројектни задатак (програм) и његов однос према струци и наслеђу. Истраживање архитектуре изграђених храмова битно је за пројектанта и његово успостављање специфичног односа са градитељским наслеђем. У овој фази истраживања визуелно и текстуално се бележе специфичности разних типова, пропорције, геометрија и одлике стилова. Архитектура наших најзначајнијих храмова забележена је у литератури, и пројектант *лако* може доћи до обавезних делова храма и њихове симболике. У зависности од његовог водича, који је углавном у форми задатка или услова наручиоца, архитект компонује архитектонске форме у простору стварањем флексибилне везе поменутих делова и одређених схватања. У овој фази, често долази до повезивања различитих ставова, рефлексije наслеђа и задатка архитектуре.

Проучавање примера који одговарају задатку условљавају враћање на корене српске средњевековне државе. Надахнут примерима сакралне архитектуре средњег века, пројектант у себи склапа *модел* храма, који представља ововремени (могући) начин решавања задатка. Архитект би требало да на свој начин (јер тиме се постиже аутентичност) примени ранија достигнућа, као што су средњевековни мајстори на креативан начин прерађивали византијске и романске утицаје. Прихваћено је у науци (и архитектонској струци) да на архитектонску идеју утичу *програм* (човекове потребе и пројектни задатак), *место* (природни и створени услови) и *време* (друштвено-културолошки и техничко-технолошки услови). Непрестано сећање на вредноване форме, обавеза да се одговори на специфичне услове задатка, као и стваралачка потреба пројектанта, стварају одређену емоционалну напетост. Из таквих осећаја, који су неопходни архитектури, израста концепт храма у форми идејног решења. Ипак, архитекта не пројектује цркву за себе. Архитектонско решење храма подразумева сложен систем питања и одговора, у коме заправо из посебности сакралне архитектуре следи суштина цркве. Успешност добијеног решења зависи од архитектонског одговора на постављени програм, који је (у случају цркве) утемељен у теологији, о којој архитекта може да има одређена сазнања. Тачно дефинисан теолошки програм српског православног храма није присутан у научним и стручним публикацијама, као ни

постојање кључа или приручника, који у себи садрже основна правила за српску сакралну архитектуру. Како се од архитекте очекује да реши архитектонски задатак, наручилац се обавезује да, сарадњом са свим учесницима у изградњи храма, дефинише функцију цркве кроз теолошке потребе простора цркве у односу на сва дешавања у цркви (литургија, венчање, крштење, итд.) и њихових неизоставних делова: црквено сликарство, музику, осветљење, итд.¹¹⁵

Процес литургије најзахтевнији је у погледу просторних потреба храма. Истраживање њеног значења потребно је архитектима ради разумевања облика храма у теолошком смислу. Са друге стране, проучавање целокупног развоја наше сакралне архитектуре, одређених архитектонских стилова и свест о опасности коју носи наивно коришћење традиционалних цитата, потребно је наручиоцима, јер архитектура средњег века захтева знање посматрача и његову спремност да је прихвати онаквом каква јесте. Иако је постојало неколико покушаја да се помире захтеви свештенства и одговори пројектаната (радови неколицине савремених критичара, неколико конкурса за изградњу и пројектовање храмова и научни скуп - Традиција и савремено српско црквено градитељство, Београд, ИАУС, 1995) заинтересованост архитеката за грађење српских православних храмова бледи. Разлози су стално позивање на недефинисане каноне, кршење професионалних (архитектонских) и моралних начела, отежано испољавање креативности, итд. Стога, архитектонско-теолошко дефинисање простора потребног за литургију¹¹⁶, чини темељ програма на основу кога ће архитект решити архитектонски задатак користећи принципе архитектонског компоновања (истраживања). Тиме би се, углавном, превазишле осуде наручиоца да савремени архитекти теже поништавању *канона* кроз посвећивање питању самих себе, а не Бога, јер би програм омогућио компоновање облика, који чине суштину подвига пројектовања храма. Динамична сарадња са теолозима, на конкретним примерима, даје наду да ће савремена архитектура храмова добити очекивану улогу у богатом развоју српског сакралног градитељства. Пут ослобођен предрасуда и неоптерећен утицајем конфекцијске архитектуре, очекује се једино уз дефинисање основних препорука, чије

¹¹⁵ в. Јовановић, 2007 :8.

¹¹⁶ Евхаристија (грч. *εὐχαριστία* благодарење, захвалност) или причешће (учешће, општење, заједница) је Света тајна (грч. *μυστήρια* тајна) или хришћански обред, који представља суштину саме Цркве. У овом догађају, Црква актуализује Христово свештено искупитељско дело, Васкрсење. На тај начин, Евхаристија обнавља жртву Новог савеза, Исуса Христа, који је дао Себе за искупљење људи. Присуство Исуса Христа остварује се у евхаристијском хлебу и вину, молитвом. Главни део канона Евхаристије је анамнеза (грч. *ἀνάμνησις* сећање) који подсећа на тренутке спасења и употребљава се у чину припреме дарова (проскомидија) и у чину освећења или претварања дарова као бескрвне жртве.

ће непрекидно проверавање и усавршавање стално доприносити црквеној архитектури. У архитектури је прихваћен основни принцип у процесу пројектовања, да концепт грађевине мора да израсте из програма¹¹⁷.

Анализирајући улогу иконе у стварању посебног светог простора, Алексеј Лидов заступа становиште да на простор цркве утичу трајно видљиве архитектонске форме и разне слике које прате ритуалне покрети и молитве, као и појава литургијске одеће и посуда, ефекти светла и мириса, који увек стварају јединствену сложеност у простору. Лидов предлаже термин *хијеротонија* (енг. *hierotopy*), као „стварање светих простора схваћено као посебан вид креативности и поље историјског истраживања које открива и анализира конкретне примере тог стваралаштва” (Lidov, 2006: 33) одвајајући га од *хијерофаније* (енг. *hierophany*) (Eliade, 1961) као „стварање људским рукама, али из Божје воље” (Lidov, 2006: 33). Прихватимо приказано Лидово становиште, које објашњава литургијски процес као систем визуелних, звучних и мирисних елемената простора, који учествују у одвијању ритуала. Исти аутор наглашава грешку модерног приступа, насталог ренесансним превођењем естетских вредности у сакралне, који свети простор средњег века посматра као уметнички миље остварен комбинацијом артифика и пролазних елемената. Центар универзума за средње вековног религиозног човека је било схватање нематеријалног простора, изван нашег система вредности, дејством реалног света објекта, звука, мириса, светла и других дешавања у храму. Хијеротопским приступом је заправо могуће прочитати суштинско значење уметничких објеката средњег света у контексту другог модела света¹¹⁸.

Од значаја за тему овог рада је и Лидово истраживање креатора светог простора као феномена византијске културе. Улога градитеља и креатора-уметника није била везана за појединачна креирања зидова, сводова или декорације, већ је одговарала данашњем филмском режисеру и усаглашавању напора разних занатлија. Ако бисмо пренели ову сложеност у садашње време, архитект (протомајстор) обликује простор богослужбене грађевине, на којем се „хришћани окупљају ради саборне молитве, слављења Бога и заједничког приношења бескрвне жртве” (Пурић, 2015: 69) и тај простор одређен је његовим унутрашњим дешавањима у складу са учењем Цркве, која

¹¹⁷ v. Perović, 1999: 391-401.

¹¹⁸ v. Lidov, 2006: 40-41.

се симболички пресликавају на његову спољашњу појавност, у складу са друштвеним и техничким условима времена¹¹⁹.

Тек након дефинисања теолошког програма храма, архитекат ће моћи, уз сарадњу са теологом, фрескописцем и појцем, да одговори на задатак православног храма, који треба да омогући (и унапреди) духовни напредак православног хришћанина. У складу са оквиром овог рада, у наставку се посебно анализирају потребе литургије и црквеног сликарства, док су питања везана за традицију, технику грађења, стил и поетику градње, акустику и остале елементе који чине храм, сагледана као теме потребног будућег истраживања.

Представници Српске православне цркве су подржали развој српске сакралне архитектуре и одредили духовну, а не идеолошку природу архитектонског истраживања. Ипак, таква иницијатива, презентована у форми публикованих радова, није се у потпуности остварила у архитектури. Највећи ауторитети у архитектури на мањем броју примера доприносе покренутом архитектонском дискурсу, док велики број нових храмова, илуструје реални став наручиоца – идеју буквалног преузимања средњевековних образаца грађења. Поништавајући сопствено наслеђе, на новим црквама се углавном деформишу складне пропорције појединих средњевековних споменика и истичу неинвентивни градитељски детаљи који не доприносе пунијем учешћу верника у светим тајнама. Један од разлога, који је одговоран за овакву врсту пројектовања, је недостатак комуникације свештених лица и архитеката, у процесу градње храма, из које следи његова литургијска функција.

„Сматрам, дакле да треба ићи напред у проналажењу нових уметничких облика. Али при томе треба имати у виду да црква не прихвата уметност ради уметности, тј. одвајање естетске од осталих духовних потреба човековог бића. Црква право човека види у хармоничном развијању његових особености и снага као целовите и јединствене личности, која узраста у истини, добру, љубави и лепоти. Стога од естетског изгледа зграде храма, споља и изнутра, Црква очекује дејствовање на душу верника, тако да пуније учествује у црквеној молитви, лакше прима еванђељску поуку и уводи је у живот.” (Павле, 1995: 18)

¹¹⁹ v. Lidov 2007: 139-173.

Зачетке византијског обреда и период његовог формирања пратио је Роберт Тафт (Taft, Robert Francis) кроз пет преклапајућих фаза: прецариградска ера, царска фаза (527-1261), мрачно доба (610-850), студитско доба (800-1204) и неосабаистичка синтеза (1204-1261) (Taft, 1992). У првој фази литургија је имала антиохијски тип обреда, без касније симболике или простора када је, у IV веку, цариградски обред добио стални карактер и теолошке оквире византијског¹²⁰ обреда. У раном периоду разни обреди су следили изворну апостолску керигму (грч. *κῆρυγμα*, *kērugma*, проповедање) и на основу археолошких и текстуалних доказа цркве у областима Грчке и Кападокије, упркос доминацији Цариграда, нису биле обједињене у јединствену литургију. „До седмог века разни обреди унутар одређене зоне црквенокултурног утицаја и ауторитета прихватили су одређени облик и литургијску породицу са особеностима које их разликују од осталих.” (Тафт, 1998:8) Прихватамо и Тафтово становиште да на темељу кападокијског и антиохијског богословља, византијски обред постаје царски за време Јустинијана и градње Свете Софије. Тек од освећења Велике цркве (537) црква као објекат постаје присутна у цариградском обреду, и храму се даје симболички и теолошки значај.

Први храмови су били богослужбена места на отвореном простору или у пећинама. Према Старом Завету, Јевреји су богослужења почели у покретном храму, шатору од сведочења, и завршили у Соломоновом Храму и синагогама. У шаторима били су одвојени светиња и светиња над светињама. У првом шатору су били свећњак, трпеза и хлеб, док су у другом били златна кадионица, Аронова палица и ковчег завета са херувима славе. У прву скинију су свештеници обављали службу Божију, а у другу је могао ући само поглавар. Према античком мегарону, правоугаоном храму са предворјем и светилиштем, Јевреји су у Соломоновом Храму издвојили предворје, светилиште и светињу над светињама са заветним ковчегом. У храм у Јерусалиму се улазило између стубова, из унутрашњег дворишта. Синагоге су имале три брода, одвојена стубовима и са посебним улазима. Сви ови делови богослужбених простора и религиозних обичаја утицали су на хришћанско богослужење и његов простор, који се из јудејског храма премешта у кућу, па потом у цркву.

¹²⁰ „Када је Византија постала Цариград - Нови Рим - њено седиште је на Првом сабору у Цариграду (381) унапређено и она стаје одмах иза Старог Рима. (...) Цар Диоклецијан је већ 293. године поделио Римско царство на Источно и Западно, али ова подела је постала дефинитивна тек 395. године после смрти Теодосија I. Овај датум неки узимају за почетак византијске ере. (...) Од владавине Јустинијана I (527 - 665) можемо говорити о Византијском царству пре него о Римском. Под влашћу Јустинијана Великог, Литургија у Цариграду је постала права „византијска”. (Тафт, 1998:6)

Црквени објекти су се развијали истовремено као место хришћана (архитектура) и дом Божији (теологија), при чему је на њихово унутрашње и спољашње устројство утицало друштво у свим својим сегментима. Хришћанском храму претходе старозаветни и ранохришћански период и тек у време Константина долази до религизације хришћанског култа и богослужбених простора под утицајем претходних периода¹²¹.

Према Бујеу (Bouyer, Louis) сиријске цркве¹²² су христијанизоване верзије синагога, па се литургија мора разумети као извод из јеврејског ритуалног концепта. У сиријским црквама из IV века, Бује заправо проналази модел базилике, који за разлику од синагоге има апсиду према истоку, док је бема или подигнута платформа у центру грађевине, исто место у синагоги, одакле је читана Књига Светог Закона¹²³.

Према Таушеву (који се позива на цариградског архиепископа Венијамина) назив *храм* (грч. *ναῦς*, лат. *templum*) се користи од IV века, на незнабожачком темељу имена места, на коме су се састајали ради молитве. У православној цркви, храм је здање посвећено Богу, ради добијања благодати Божије, кроз Свете Тајне и ради молитава. Реч *црква* потиче од назива *дом Господњи* (грч. *κυριακόν*, *kiriakon*, лат. *domus Dei*), који потиче из Старог Завета (Пост. 28: 17, 19, 22). Променом слова, грчка реч се преводи у словенску *црков*, која означава *храм Господњи*.

Нова идеја храма¹²⁴ долази са Христом, и као прототип земаљског храма се развија идеја небеског светилишта, у теологији Новог (Горњег или Небеског) Јерусалима који неће имати храм, већ ће храм бити сам Сведржитељ и Јагње. Тако црквено сабрање око Божијег престола постаје Божија скинија међу људима, а Јагње је Светиња над Светињама. Прелазна форма храма била је синагога, не као зграда, већ као заједница верника и Бог ће за разлику од старозаветног концепта обитавати у заједници, не у згради коју ће направити људи. Нестаје храмовски тип побожности и са њим централни храм и главни олтар. Јаснија форма јавља се Константиновим едиктом, кад дом молитве

¹²¹ в. Ракићевић, 2013: 15-17.

¹²² У које се улазило са јужне стране.

¹²³ в. Bouyer, 1991: 35.

¹²⁴ Храм (или богомоља) је тип објекта који се користи за религијске и духовне активности. Црква представља заједницу хришћана и верску грађевину у којој се окупљају хришћани. Црква као објекат не поседује уграђену светост, већ постаје *света еkklesia* кроз вернике и ритуале. Ранохришћанска кућа за окупљање (лат. *domus ecclesiae*), потиче од заједнице хришћана која је означавала цркву (грч. *ἐκκλησία*, *ecclesia*, скуп, заједница, скупштина). Њен корен је у речи *куријак* *kuriakē* од Бога (од грч. *κύριος*, *kurtos*, Господар) скраћеница је од грч. *куријак* *oikía kuriakē oikía* дом Божији или грч. *ἐκκλησία куријак* *ekklēsia kuriakē* заједница Господња. Цркве су се звале и грч. *куријакон* *kuriakon* од Бога, мада су грч. *ἐκκλησία* *ekklēsia* заједница у грч. *βασιλική* *basilikē* били уобичајени термини за црквену грађевину. Према Светом апостолу Павлу „Црква је Тело Христа Спаситеља, Главе, Онога Који све испуњава у свему.“ (Еф. 1, 22) Реч *Црква* користимо за црквену организацију.

постаје дом Божји (лат. *domus Dei*), чиме се хришћански култ пребацује у религијски простор, са различитим степенима светости и споју два света (материјалног и духовног)¹²⁵.

Прихватамо становиште Краутхајмера, према коме у периоду касног Римског царства (унутар контекста римско-хеленистичког света) до 200. године хришћанска архитектура није постојала. Само је државна религија подизала храмове, док су хришћанске заједнице биле ограничене на неупадљиве објекте стамбене архитектуре, чиме су избегавале подршку званичном култу. Религију у Риму су чинили јавно обожавање богова, које је извођено према државном ритуалу, и лично обожавање божанстава, који су били усмерени на лично спасење. У првом веку, Свети Павле је ширио јеванђеље међу Јеврејима и паганима, и слободна организација се развила до 100. године. У слободном ритуалу, верници су се сакупљали на местима која су омогућавала молитву и вечерњи агапе, слично јеврејском обичају. На почетку је након благосиљања ломљен хлеб, након чега је следило друго благосиљање и на крају, испијање вина. Ритуал је извођен и у јеврејском светилишту у Јерусалиму, ако и у синагогама у другим градовима. После Христових ученика, окупљања се премештају у приватне оквире, у куће неког из братства, у трпезарију (лат. *triclinium*), где је било најпогодније да се изведе ритуал оброка - ломљење хлеба. Ритуал крштења, раније обављан само у текућој води, од другог века обавља се у стајаћој води у дворишту (у фонтани) или у купатилу.

У III веку, хришћанска заједница се толико увећала да су многи хришћани били и у градској администрацији. Након дефинисања догме, ствара се и хијерархија професионалног свештенства, са различитим духовним и управним дужностима. Настају сукоби хришћана и државе, која је инсистирала на царском божанском величанству. За време прогона заједнице се повлаче у неупадљиве куће и ритуале често одржавају на гробљима. Прве хришћанске грађевине су испуњавале духовне потребе верника у смислу различитих обреда: крштење, литургија, сахрана и молитва. Литургија се састојала од службе катихумена (читање Библије, проповеди и молитви) и троделне службе верника, коју су чинили поворка којом су донети дарови за жртвовање, прилог сиромашнима и одржавање цркве; жртвовање (Евхаристија) и причест. На овој структури формиран је програм ранохришћанске грађевине, која је услед већег броја верника простор триклинјума морала да замени лако приступачном и већом

¹²⁵ в. Фотић, 2007: 39-52 и Таушев, 2006: 15.

просторијом за окупљање, у којој су по својој функцији били одвојени верници и свештеници. Епископ је председавао службом, слично римском магистрату (лат. *tribunal*). Природа службе одваја катихумене у предпростор (лат. *vestibulum*), као што су свете тајне крштења и исповести захтевале крстионицу и исповедаоницу. Везе између ових функција су биле обавезне и простор приватне куће (лат. *domus* или лат. *insululae*) је морао да буде реконструисан или наново изграђен, у кућу за окупљање (лат. *domus ecclesiae*), искључиво према практичним потребама обреда. Најстарија позната таква грађевина је изграђена око 230. године у Дура Еуропусу. Неупадљива кућа перистилског типа преуређена је за потребе хришћанске заједнице. Из потребе погребног обреда за погребним местом и простору за одржавање меморијалне службе, као и њеним сличностима са паганским обичајима, ране хришћанске погребне грађевине су произашле из римске погребне архитектуре и паганске подземне засвођне просторије. На темељима паганских светилишта изнад гроба грчких или римских хероона (лат. *heroon*) (која су била у приватној сфери и ван религиозног типа јавне грађевине) настаје хришћански култ мученика и „током IV века простори под отвореним небом су уступили место монументалнијим типовима мартријума” (Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 35). Елемент који ће касније постати веома важан у архитектури храма је постављање олтара преко гроба мученика, као што ће и основа мартријума (лат. *cellae trichorae*, крст и лат. *tetrapylon*, четвороугао) са засвођеним средишњим простором, утицати на преображај утилитарне архитектуре куће за окупљање. У складу са тадашњом симболиком, под утицајем ранијег периода, хришћани се враћају на стари концепт поделе простора, наглашавајући посебност и светост олтарског простора, што ће се одразити на архитектонску форму и знак храма.

Унапређење цркве у царску институцију (313-337), повећање броја верника, као и новопостављено достојанство Цркве и њеног царског заштитника, из стамбене архитектуре трансформише се у архитектуру јавног реда. Под покровитељством цара, хришћанство добија највиши политички и друштвени значај, и њен положај, важан као и положај царства, захтевао је кодификацију и јединствене литургије. Слично церемонијалу који је извођен пред царом или магистратом, литургија позајмљује особине дворског церемонијала и добија ново, јавно, значење ритуала. Иако се литургија састојала од делова за катихумене, и вернике, профана лица све мање учествују у светој свечаности обреда, што доводи до значајног одвајања свештенства. Под утицајем идеологије цара, покровитеља цркве, захтева се нови простор, различит и раскошнији од

профаних дворана и палата, према потреби највише класе јавних и службених грађевина¹²⁶.

У науци је прихваћено становиште да је решење црквеног објекта у то време нађено у прилагођавању велике дворане за окупљања, која је у функцији базилике имала различите намене у јавном свету. Њена религиозна сврха наглашавала се појавом Царског Божанског Величанства на престолу, у апсиди, и таква монументална грађевина је названа дворана за апостолску и хришћанску заједницу (лат. *basilica id est dominicum*). Услед разлике у извођењу литургије, пре 350. године хришћанска базилика¹²⁷ је имала велики број варијација, прилагођених утицајним факторима. У већини случајева тробродна грађевина издужене основе је била завршена трибуналом, док су свештеници могли да седе у апсиди или испред ње, олтар је могао да буде у наосу или у апсиди, столови за дарове су могли бити близу олтара или у засебним просторима, катихумени су могли да стоје у атријуму или у бочним бродовима, као и што је олтар био на истоку или западу¹²⁸.

Као одговор на аријанске скупове изван градова, у време Јована Хризостома, у IV веку, започета је борба на улицама, одржавањем литија, ради добијања пажње нових верника, што је одредило и архитектуру храма. Сагласни смо са мишљењем Тафта (1998), да је ова литијска активност одговорна за специфичан облик Цариградске Цркве, која је на све четири стране имала велики број врата.

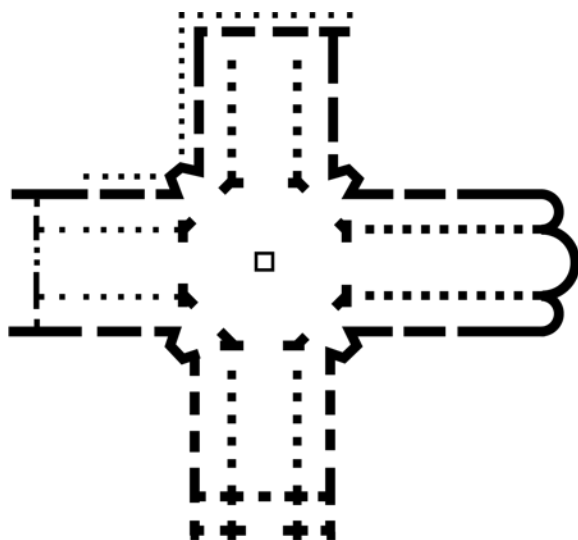
У време раста култа мученика долази до спајања мартријума и базилика, према локалним традицијама. Погребне гозбене дворане преузимају функције обичних цркава, следећи локалну традицију, за становништво које је живело близу гробља. У цркви *Светог Петра* у Риму (322) бродови се не завршавају у олтарском делу, већ се сусрећу у трансепту, који се завршавао огромном апсидом. У овом посебном делу базилике, за време комеморативних служби, трансепт су користили свештеници као олтарски део, док је у осталим ситуацијама служио ходочасницима који су исказивали поштовање

¹²⁶ v. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 40.

¹²⁷ Базилика (од грч. βασιλική стоја краљева дворана) је била велика дворана за окупљања (тржница и судница). У римском језику термин базилика односио на функцију, не на план грађевине. Служиле су као места за исповедање вере пре него што је хришћанство озакоњено. У правном смислу базилика је црква посебне важности или неке изузетности. Иако је базилика у правом смислу само западна, главни елементи западне базилике су: лонгитудинална тробродна или петобродна дворана, са вишим средњим бродом кроз чије отворе долази светло; трансепт са полукружном апсидом на западу и атријум на западу (Badurina, 1979: 140). У православљу, базиликом се описује грађевина саграђена у старом стилу. Може бити једнобродна или фланкирана са једним или два пара нижих бродова. Може имати куполу у средини и тада се назива базилика са куполом.

¹²⁸ v. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 45-47.

светињи или као место за вернике и свештенство који су учествовали у обредима. У цркви *Рођења* (333) у Витлејему, источној страни базилике је додат осмоугаоник, који је служио као мартиријум који је штитио место (пећину) Христовог рођења. Олтар је био постављен у главном броду, удаљен од степеница које су водиле у октогон, у чији простор су могли да заузимају свештеници. Мартиријум и базилика су придодати једно другом, али њихове функције су остале различите. Посебан спој је остварен Јерусалиму у ротонди *Успења (Анастасис)* и базилике (335) која је водила ка *Христовом гробу*, где је литургија одржавана у базилици, док су проповеди, црквене песме и поворке, одржавани у дворишту. Делови овог комплекса су служили својим функцијама и служба локалне заједнице је била сједињена са обредом поштовања ходочасника у специфичној синтези која је подразумевала и кретање ван цркве, од *Стене Калварисјке* до *Светог Гроба* из кога је Христ Васкрсао. Црква Светих апостола из IV века, маузолеј цара и мартиријум апостола, на чијем месту је саграђена Јустинијанова *Света Софија* (536), одступа од традиције. У средишту крстообразног облика у ограђеном олтару је био постављен саркофаг цара и ступци посвећени дванаесторици апостола. Улога кракова крста је била да прими вернике. У Милану, престоници Запада, цркве *Сан Лоренцо* (378), *Свети Апостоли* (382), реализованим различитим основама потврђују непостојање јединствене форме, али и инвентивност и експериментисање градитеља¹²⁹.

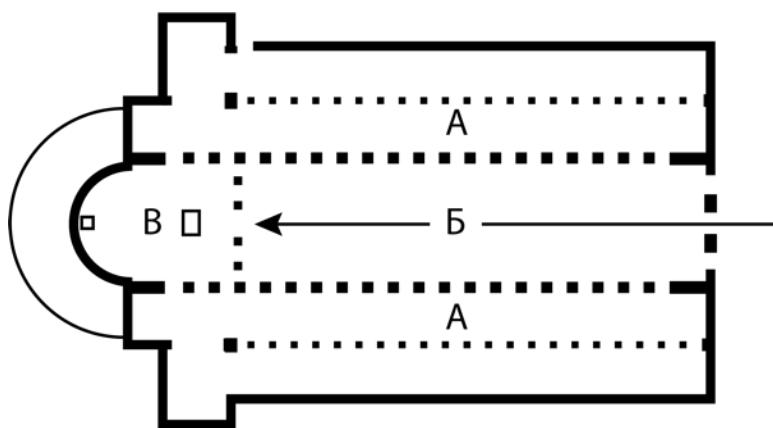


Слика 4. Мартиријум *Кал' ат Си'ман* (480, Црква Светог Симеона Стилита код Алена у Сирији)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

¹²⁹ v. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 64-65.

Подржавамо истраживање Блава (de Blaauw, Sible), према коме „иновативни квалитети хришћанске базилике су у великој мери инспирисани литургијским захтевима, чак и кад су засновани на креативној употреби постојећих форми” (Blaauw, 2016: 559). Наглашавајући да је литургија у центру пројектовања цркве, Блав закључује да елементарни литургијски захтеви су испуњени у одговарајућем и основном простору и веза између литургије и архитектуре је идентификована још у кући у Дура Еуропусу, која је имала одвојене просторе за крштење и сабрање (грч. Σύναξις Synaxis). Прототип каснијим грађевинама, *Константинова базилика* (лат. *Basilica Constantiniana*, 324) која је замишљена као храм без секундарних функција (нпр. гроб мученика) и за обожавање Христа под вођством римског бискупа¹³⁰.



Слика 5. Латеранска базилика (324, А: простор за вернике, Б: простор за свештенике, В: светилиште)

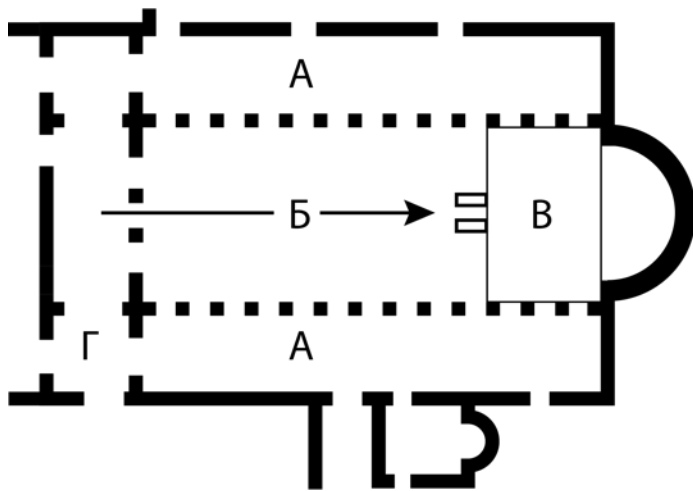
Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Парохијске цркве су једноставније архитектонске форме, састављене од брода, апсида и два бочна брода, а под утицајем локалних обичаја варијацијама припадају атријуми, припрате, галерије, крипте, трансепт или пар кула. Локални обичаји су одређивали конструкцију и декор цркве, али и положај ђаконикона, у коме су ђакони примали дарове и држали одежде, књиге и архиву. Унутар цркве, ђаконикон је био у источним травејима бочних бродова, у крилима трансепта или у бочној одаји уз апсиду. Могао је бити додат атријуму или припрати, у одвојеној грађевини. У V веку оса цркве се пружа у правцу исток-запад, са апсидом на истоку и улазном фасадом на западу. Положај олтара, амвона и екседре и даље су одређени локалним обичајима¹³¹.

¹³⁰ v. Blaauw, 2016: 557-558.

¹³¹ v. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 96.

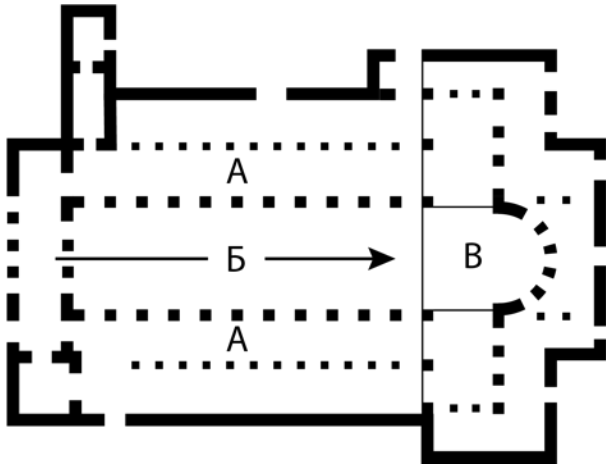
У складу са захтевима литургије, на грчком Истоку у V веку, главни брод и олтар су били резервисани за свештенике, док је на латинском Западу свештенство било повучено у апсиду и простор око олтара. Црква *Богородице Ахиропитос* у Солуну (450) је представник модела који одговара преовлађујућим литургијским захтевима источног приобаља. Широка и кратка тробродна базилика је фокусирана на главни брод, где се одвијало централно деловање литургијске драме, док су верници могли делимично да сагледају слављење *Велике Мистерије* из бочних бродова, и иза постављених препрека. Простори крстионице и ђаконикона се налазе са бочне стране, на улазу у цркву.



Слика 6. Црква *Богородице Ахиропитос* у Солуну (450, А: простор за вернике, Б: простор за свештенике, В: светилиште, Г: протезис)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

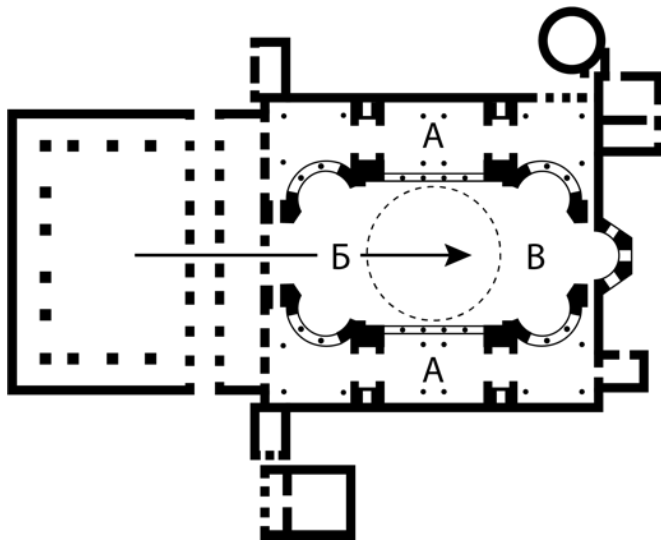
Као специфично обележје сакралне архитектуре у северној Грчкој у V веку, гради се базилика са укрсним трансептом, која је на зрели начин остварена у цркви *Светог Димитрија* у Солуну, у касном V веку. Трансепт је постављен испред апсиде, а главни брод и крила су обавијена непрекидним током припрате. Слава *Велике Мистерије* се одвијала у централном делу главног брода, трансепту и апсиди, који су били ограђени. Од V века латински Запад се одваја у политичком и религиозном смислу и стандардну базилику су чинили доминантан главни брод, са бочним бордовима и полукружном апсидом. Атријум и припрата су зависили од локалних обичаја. У црквама *Санта Сабине* у Риму (422) и *Сан Ђовани Еванђелиста* у Равени (424), тробродне базилике су завршене апсидом ка истоку.



Слика 7. Црква Светог Димитрија у Солуну (касни V век, А: простор за вернике, Б: простор за свештенике, В: светилиште)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Јустинијанова архитектура на Истоку напушта концепт базилике и окреће се засвођеним грађевинама централног типа. Такав преокрет у црквеној архитектури, који означава почетак византијске архитектуре, остварен је што због великог Јустинијановог интересовања да промовише царску славу, то и због развоја литургије, којој је у VI веку одговарао средишњи простор. Верници су били потиснути у просторе који окружују главни брод, у коме се дубоко протезало светилиште и његова солеја¹³².



Слика 8. Црква Свете Софије (532-37, А: простор за вернике, Б: простор за свештенике, В: Светилиште)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

¹³² в. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 217-218.

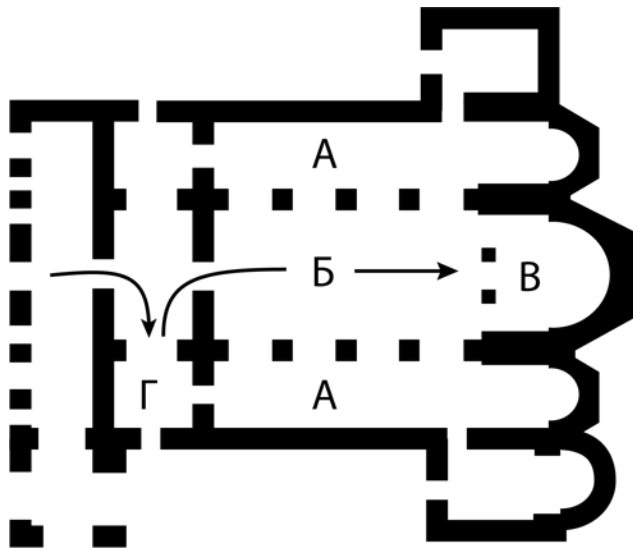
Велика црква је заправо заузимала главно место литургије за време Јустинијана I, и визија која је настала комбинацијом унутрашњег пространства и светлости, утицаће снажно на облик византијског обреда, његово значење и касније планирање грађевина. Тафт наглашава да је првобитна декорација *Свете Софије* била минимална и да ће „касније структуре сиромашнијег доба (буквалнији дух периода после иконоборства) захтевати објашњење овог симболизма у мозаику и фресци” (Тафт, 1998: 14). Према литургијском тумачењу Максима Исповедника, у V и VI веку, први ниво симболизма представљала је земаљска црква или небеско уточиште у коме борави Бог, док је земаљска Литургија заправо учествовање у обреду „које Небеско Јагње и анђелски хорови приносе пред Божји престо” (ibid., 15). У овој синтези космичке Литургије и мистагогије, *Света Софија* превазилази симбол мистерија, које у себи чува, и за разлику од античког светилишта и Соломоновог храма, постаје *Нови Храм* са новим теолошким концептом.

Под утицајем цркве *Свете Софије*, као и због промене у техници градње, покривање квадратног травеја следи ка крстообразном споју, надвишеним кугластим сводом или куполом на пандантифима, који постаје основна јединица стандардне рановизантијске архитектуре. Куполна јединица се комбинује и са базиликом са галеријама, као и са крстообразним црквама. Теолошки спорови у време после Јустинијана и иконокластички покрет у VIII веку, мењају фигуралне мурале и мозаике за крстове, што се одсликало и на основе цркава, што је одговарало наглашавању *Велике Мистерије* у жижи целог простора. Поткуполни простор са кратким полуобличастим засведеним крацима, трансформише се у крстообразну цркву са куполом.

Крстообразна куполна црква је веома прилагођена литургији и њеном симболизму. Са спољне стране језгра су бочни бродови, галерије и егзонартекс, простори из којих верници пасивно учествују у служби. Са источне стране олтарски део претходи апсиди, а бочне одаје (пастофорије) фланкирају олтарски део у форми троструког светилишта, обележју средњег и касновизантијског црквеног пројектовања.

Из сиријских примера можемо да закључимо да је у једној просторији, која се налазила поред апсиде, обављало полагање и припрема дарова. Такав ђаконикон–протезис је био приступачан верницима који су са бочних страна улазили у цркву. Комуникација је остваривана кроз врата, према бочним бродовима и према апсиди. Са друге стране апсиде је била капела мученика и била је отворена у луку према простору брода. У егејском приобаљу припрема дарова је рано постала део литургије и ђаконикон

је такође служио као протезис. У V веку ђаконикон-протезис је био близу припрате или атријума, где су верници остављали дарове, на почетку службе. У *Мањем* и у *Великом Уласку* поворка свештеника се кретала дужином главног брода, и таква представа је извођена и након одвајања протезиса и ђаконикона у VI веку. У одвајању функција чувања и припреме дарова за *Евхаристију*, ђаконикон је смештен у припрату. Као наслеђено решење, положај ђаконикона и протезиса се не мења чак ни услед промене у обичајима верника, који нису више доносили своје дарове¹³³.



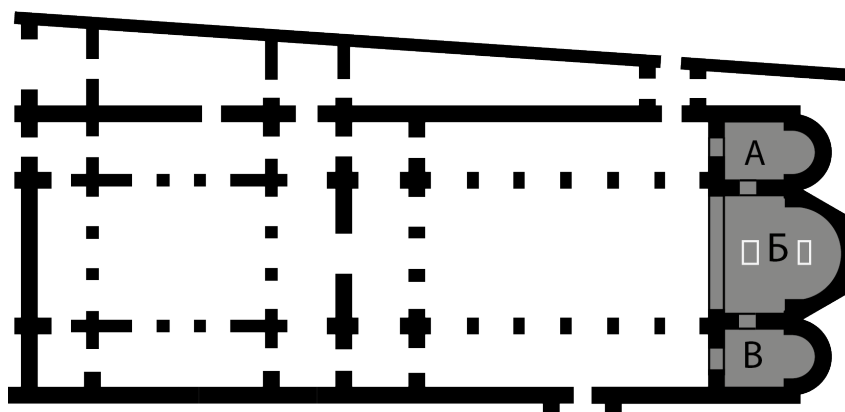
Слика 9. Кретање дарова у византијској базилици у Ђурлинама (од улаза, преко ђаконикона, до светилишта, А: простор за вернике, Б: простор за свеиштенике, В: светилиште, Г: протезис)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Ђорђе Стричевић је проучавањем старих текстова и археолошких остатака закључио да код цркава VI века из северних области Балкана протезис и ђаконикон се јављају унутар формираног троделног светилишта или у бочним одељењима нартекса (Стричевић, 1958-1959). Данашња структура олтарског простора је формирана у VI веку и према описима у *Testamentum Domini* и *Didascalia* верници су долазећи у цркву полагали прилоге у одају десно од врата која су водила у храм, у јужном делу нартекса, у ђаконикону (лат. *diacōnicon*), из кога је део хлеба и вина одношен на жртвеник ка извршењу *Свете Тајне Евхаристије* (грч. *εὐχαριστία*, *eucharistia*, захвалност). У најстаријем облику он је био и у функцији протезиса, који је касније добио функцију чувања светих предмета и Јеванђеља. По Стричевићу церемонија Малог улаза (уношење

¹³³ в. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 298-299.

Јеванђеља у првом делу литургије) и Великог улаза (пренос одабраних дарова из ђаконикона у светилиште) се јасно односе на улаз у храм, што одговара дугој процесии кроз наос у примитивним литургијама. Наиме, у данашњим условима пренос дарова се не врши најкраћим путем, већ свештеници „полазећи од протезиса, излазе из светилишта кроз северна врата олтарске преграде - иконостаса, праве кружну процесиију преко солеје, уздигнутог источног дела наоса, затим улазе у светилиште кроз централна врата на иконостасу и остављају путир и дискос на жртвеник” (Стричевић, 1958-1959: 61). Дужина трајања и број тропара које свештеник изговара нису биле одређене, што зависи од величине цркве, односно од растојања између ђаконикона и светилишта. Упркос ранијем мишљењу да је најстарији споменик у коме је извршено формирање троделног светилишта црква *Хозиос Давид* у Солуну (крај VI века) или црква *Богородица Влахерна* (527) (Freshfield, 1873: 389), Стричевић наводи *базилику А* у Царичином граду, базилику у Пирдону и цркву у Ђурлинама (VI), које су „за приближно пола столећа старији примери већ потпуно формираног троделног презвитеријума” (Стричевић, 1958-1959: 62).

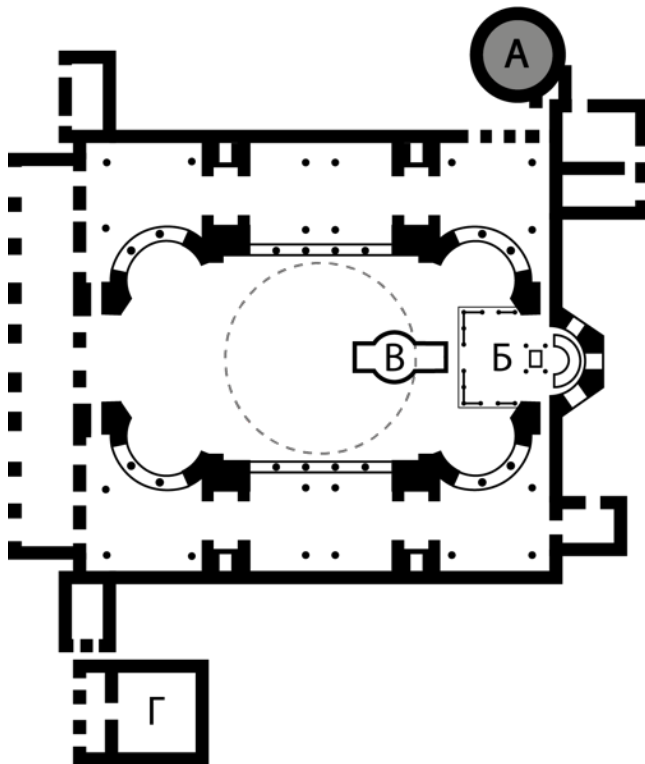


Слика 10. Епископска базилика у Царичином граду (А: олтарска апсида, Б: протезис на северу, В: ђаконикон на југу)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Истраживањем везе архитектуре и ритуала у цариградским црквама IX - XV века, Василеос Маринис (2014) приказује да се транзиција скеуфилакиона у трипартирну бему није догодила изненада, већ су се две праксе паралелно биле у употреби. У наводу коментара цариградског патријарха Германа из VIII века, јасно се одређује припрема евхаристијских дарова у светилишту или у скеуфилакиону. Тако је у цариградским црквама и посебно у цркви *Свете Софије* спољашњи скеуфилакион настављен да се користи као место где одвијао ритуал протезиса, све до X века. Према литургијским

текстовима из XI века, припрема дарова се обавља у беми и у диатаксису се изоставља учешће патријарха у ритуалу протезиса, највероватније због његове локације унутар цркве, али и због тога што на крају Литургије патријарх нема улогу у подели дарова. Развој ритуала није био линеаран и његово усвајање није било универзално и синхронизовано у целом Царству. Обред протезиса добио је комплексну структуру, која се у X веку садржала серију ритуалних радњи и молитви. Скраћена верзија тог ритуала је додата Литургији Преосвећених дарова у XI веку. Према литургијској литератури, која на више начина интерпретира симболичко значење протезиса (Витлејем или Назарет), ритуална припрема дарова постаје стандард у Цариграду и неким провинцијама на почетку VIII века. Постојање троделне беме, као архитектонског и литургијског простора, на Балкану, из периода који претходи тој стандардизацији, доводи у питање у које време се јасна расподела функција бочних апсида појавила у престоници. Неразјашњено питање представља и положај протезиса у контексту страна света, северно или јужно од централне апсиде¹³⁴.



Слика 11. Спољашњи скеуфилакион (црква Света Софија, 537, А: скеуфилиакион, Б: светилиште, В: амвон, Г: крстионица)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

¹³⁴ v. Marinis, 2014: 31-32; Varalis, 2006: 291-291.

Према Маринисовом тумачењу однос литургије и просторног концепта цркве, приказаном у делу из VIII века *Излагање о Цркви и мистичко сагледање* (Константинопольский, 1995) цариградског патријарха Германа, рани хришћански теолози су побијали сакралност храмова које су градили људи, посвећујући пажњу заједници верника, а не простору у коме се састају. Храм не поседује уграђену светост, већ постаје света *ekklesia* кроз вернике и ритуале. Маринис даље користи Германов текст тумачећи везу космичког симболизма старозаветне скиније код Јевреја, и живог храма, црквом као телом васкрелог Христа. Описом појединачних литургијских простора према литургијској пракси VIII века, долази до развоја трипартирне беме, наводећи промену положаја проскомидије или скеуфилакиона, чиме запажа да је потребно поново вредновати разумевање развоја светилишта у црквама Цариграда, посебно у црквама великих димензија. По Маринису (2015), опис типичне цркве из тог времена садржи олтар, циборијум, синтронон, темплон, амвон и одвојена места за припрему евхаристијских дарова, док купола појачава космолошки симболизам цркве, што оставља многа неодговорена питања, нарочито због непостојања узрочних веза или односа између архитектуре и ритуала, у смислу величине и висине простора, као ни како, током литургије, комуницирају зидна декорација, ритуалне радње и архитектура¹³⁵.

Наводећи пример Грчке православне цркве, која је у сарадњи са академицима, верницима и свештенством, прихватила специфичан дизајн Сантјага Калатраве за нову цркву Светог Николе (Grand Zero, New York, 2013) Маринис је по нашем мишљењу исправно закључио „Литургија ће се некако уклопити у простор, као што су се прилагођавали Излагање о цркви¹³⁶ патријарха Германа и њени тумачи, кроз много векова” (Marinis, 2015: 770).

Пред крај VIII века космичко тумачење Литургије уступа место буквалнијој и наративнијој верзији литургијске историје. Настављајући небеско-литургијску типологију Максимове мистике из Посланице Јеврејима, патријарх Герман додаје нови ниво тумачења евхаристије „не само као анамнезије већ и као стварног чиниоца у Исусовој историји спасења” (Гафт, 1998: 18), што се може видети у његовом објашњењу Великог и Малог входа.

¹³⁵ v. Marinis, 2015: 768.

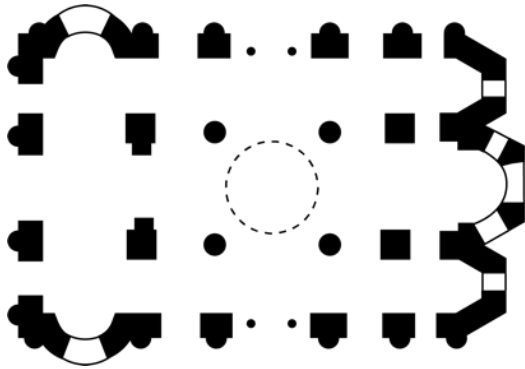
¹³⁶ *Historia Ekklesiastike kai Mystike Theoria*

Иконоборство представља тачку преокрета у литургијској историји Византије. Литургијска реформа је започета у Цариграду (843), поразом иконоборства, односно монашком победом, која доприноси порасту монашког утицаја на историју литургије Православне Цркве. Захваљујући Теодору Студиту, који је устао против царске политике усмерене против поштовања икона, настаје нова редакција евхологије, молитвеника које су користили литургијски служитељи. Патријарх обнове, Методије из Сиракузе, у време 843-847. године, поред неколико канона и обреда венчања, доноси још две литургијске иновације - обред помирења апостата (диатакисис) и нову редакцију литургије Светог Јована Хризостома, уместо главног литургијског израза Византијске цркве, литургије Светог Василија.

Иако је симболичка уметност постојала у цркви *Свете Софије*, употреба симболичких уметничких програма уследила је након пораза иконоборства, стварањем иконографског програма, који изражава нову мистику патријарха Германа кроз космичку и небеску Литургију и икономијску историју са јасним приказом историје спасења. Према овом симболизму Симеон Солунски је у XV веку је одредио цркву као Божји дом, светилиште као симбол виших сфера, Цркву као видљиви свет, што и данас представља основ теолошког програма храма (v. infra).

Проблем *Свете Софије*, у којој се олтарски део завршавао у источном делу поткуполе, без придруживања протезиса и ђаконикона источној апсиди, решен је тек у крстообразним куполним црквама у VIII и IX веку. Предолтарски простор има ширину олтарског дела и комуникација олтара са пастофоријама је омогућена кроз посебна врата, чиме је олтарски простор постао свечано издвојен простор са потребним функцијама. На граници предхора и главног брода се уздиже темплон, који скрива светилишни део, симбол свете пећине, престо милости, Крст, трпезу тајне вечере. До пада Византије, византијски градитељи настављају да обогаћују успостављени архитектонски речник кроз нове варијанте црквених основа. На нове литургијске потребе одговорено је градњом простора за крстионице (изван наоса), комеморацију светаца и службеника, већих простора у припрати, капела или параклиса који су додати олтарском делу или припрати, као и *бочних певница* за смештај монашких хорова¹³⁷.

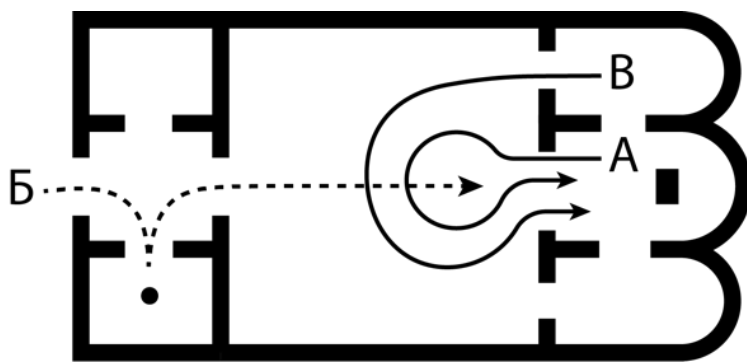
¹³⁷ v. Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 450.



Слика 12. Црква Мирелион у Цариграду (920)

Извор: Илустрација аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Порастом монаштва, њихове аутономије и моћи, обреди добијају нове облике, реликвије се симболички тумаче на нов начин, без обзира на порекло и ранију намену, обред се прилагођава унутрашњостима мањих цркава. Свечана уводна литија постаје ритуално појављивање свештеника. У првој процесији (Мали вход¹³⁸) у првом делу Литургије јеванђеље се износи из олтара кроз двери и назад у симболу Христовог доласка у свет као Реч. Некадашњи Велики улазак (вход), улазак у цркву са даровима који су пре Литургије припремљени, постаје ритуално премештање вина са протезиса у светилиште, које у олтару постаје симбол Христовог одласка на место распећа, пре његовог доласка у светој тајни причести. Промене у ритуалу заправо су одсликавале развој побожности. Тумачења текстова и ритуала су ретроактивно допринели њиховој примени, а развој монашких списа довео је до појаве нове књиге - диатаксиса - приручника са кодификованим правилима, која описују како треба изводити ритуале.



Слика 13. Схема кретања у храму (А: Мали Улазак, Б: Некадашњи Велики Улазак и В: Актуелни Велики Улазак)

Извор: Интерпретација по аутору

¹³⁸ Вход или Опход (грч. εἰσόδος улазак) је богослужбена радња свештенства.

Коначни стадијум у формирању данашњег византијског обреда настао је инфилтрацијом друге генерације саваистичког материјала у службу студитских манастира у Цариграду. У XIII веку је на снази био студитски обред, али је на даљи развој утицао успон агиоритског монаштва, јер је цар предао (1312) патријарху управу над Светом Гором. Агиоритско монаштво је упркос студитском пореклу (старија синтеза саваистичких елемената и цариградског обреда) прихватало саваистичко монаштво под утицајем Палестине. Након рушења базилике *Анастасиса* у Јерусалиму (1009) палестински монаси прерађују студитску синтезу у подређују је њиховим потребама. Како се палестински псалтир налазио у основи оба обреда, Тафт наглашава да су студитски и нео–саваистички обред заправо различите употребе истог наслеђа. Због његове једноставности и у време кад сложеност старог обреда у *Светој Софији* није могао да се одржи, као и због циљаног омогућавања утицаја на студитске манастире у Цариграду, нео–саваистички обред постаје веома популаран и на његовој традицији сви каснији агиоритски Типици шире се са Атоса на терен освојен исихизмом. Овај период одликује и монашки процват палеолошке музичке ренесансе, који је синтетизован на почетку XIV века захваљујући византијском химнографу Јовану Кукузелу из *Велике Лавре* са Свете Горе, који је осмислио први поуздани начин бележења мелодија неумском нотацијом и основао калофонични стил појања стихерона, химне коју су садржали јутарња (*Orthos*) и вечерња (*Hedperinos*) служба.

Победом исихастичког учења на саборима (1347-1351) исихисти добијају високе положаје у црквеној јерархији и њихов утицај се шири и на литургију. Игуман Велике Лавре, Филотеј Кокинос, за време његове службе цариградског патријарха (1353-54 и 1364-76) сачинио је Диатаксисе за Божанску Службу и Евхаристију, а та правила су из практичних разлога још увек у примени. На његову иницијативу, канонизован нео-саваистички редослед правила реализован је у форми прве штампане византијске литургичке књиге.

Према Маринису византијски Обред чини сложени низ служби посвећених слављењу Бога, поштовању Богородице и светитеља, спомену преминулих и благосиљању живих, који су изражени помоћу језика, текста и песме, али и кроз покрете и радње, који се одигравају у архитектури византијске цркве. Спајање простора и ритуала омогућило је теолошко разматрање појединих делова храма. Даљим усложњавањем ових функција и њихових савеза, тумачени су чак и простори који нису у директној вези са формалним ритуалом. Веза архитектонске форме и потребе ритуала

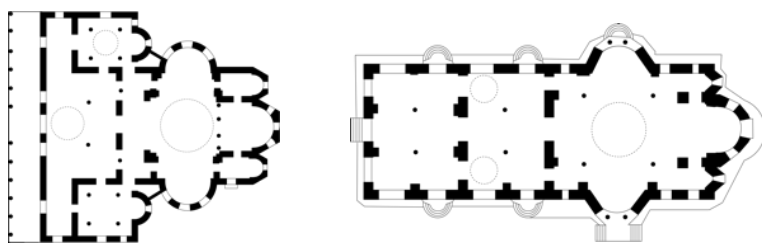
свакако постоје, и основну поделу просторног оквира ритуала чине бема, наос и нартекс (Marinis, 2014: 114). Ипак, завршна форма византијске цркве зависи од неколико додатих фактора, од којих многи нису у вези са одвијањем ритуала. У том смислу, Маринис наводи цркву *Светог Ђорђа (ton Maganon)* из X века као „резултат самоважности њених ктитора" (Marinis, 2014: 115), цркву *Хора*, облика слободног крста, из XII века, која је заменила цркву облика уписаног крста из XI века, као „резултат оправданих брига око структуралне стабилности објекта" (ibid.) или цркву *Мирелеион*, која је у касновизантијском периоду трансформисана у погребну капелу, чиме је поништена сврха оригиналног простора. Маринис, заправо овим навођењем инсистира на слабљењу везе између форме храма и ритуала, коју је потврдио и коментарима литургијских текстова. Тако, на пример, за време Малог Уласка, свештеници треба да изађу из беме, направе полукруг у наосу и зауставе се у његовом центру. Без обзира на тип цркве (уписани крст, базилика или слободан крст) суштина ове процесije се не одражава на простор. Зато је сваки покушај проналажења добро организоване типологије на основу критичког тумачења религиозних текстова (егзегеза од грч. *ἐξήγησις, eksigisis*, објашњење), узалудан и у супротности са византијским менталитетом, који је подразумевао више значења ритуалних радњи и делова храма. Размена архитектуре и ритуала у Византији не може се дестиловати у једноставан утицај функције на форму, највише због друштвених и историјских утицаја, који су на комплексан начин обликовали развој византијске цркве. Маринис се заправо не слаже са функционалним детерминизмом, који заступа становиште да форма у архитектури увек прати литургијску функцију, већ истражује како архитектура одговара литургијским потребама и како простор цркве добија нову употребу. Слажемо се са његовим ставом да се црква налази у контексту културе и друштва, према чијим потребама се црква и њена служба прилагођавала. Црква није замрзнута у времену, већ представља друштвену конструкцију, која није никада завршена, јер је непрекидно у развоју¹³⁹.

У специфичној ситуацији главне цркве у манастиру *Велика Лавра* на Светој Гори, Милонас представља трансформацију облика, које је започео Атанасије Атонски у форми уписаног крста са куполом и троделним светилиштем. Данашње здање производ је више додавања и интервенисања. Црква је прво добила апсиде са стране (1002) из „литургијских" разлога (Mylonas, 1984: 90) за потребе монашких хорова, према

¹³⁹ v. Marinis, 2014: 118.

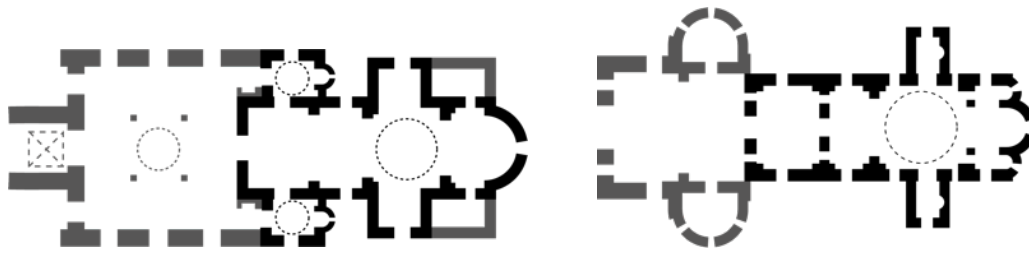
старохришћанским триконхосима. Након земљотреса (1526) телу цркве су додате две бочне капеле на улазу у цркву, и касније у време реконструкције куполе, преуређен је нартекс. Детаљни описи ових и каснијих промена, и њихова тумачења обрађена су у литератури (Choisy (1883), Brockhaus (1891), Kondakov (1902), Millet (1905), Strzygowski (1903), Sotiriou (1916), Orlandos (1930), Mango (1974), Krautheimer (1965), према Mylonas (1984)) што је водило дефинисању атонског (светогорског) типа цркве (Mamaloukos, 2011) насталог у време посебног односа Свете горе и Цариграда у X и XI веку (v. Mylonas, 1984: 98).

Значај овог светогорског узора лежи у документовању адаптације архитектуре храма према *литургијским* потребама и услед природних непогода. У упоредној анализи планова католикона на Светој гори, коју је представио Милонас, између осталих сличности и разлика, може се запазити да су једино на хиландарској цркви (1199-1293) постављене степенице и улаз у бочне певнице. Наиме, споменуте литургијске потребе нису убедљиво документоване изводима из тадашњих литургијских текстова, већ су изведене из претпостављеног монашког појања, односно монашки хорови су захтевали одређена просторна проширења. Упоређивањем ова два примера са црквом у манастиру Жича (1196-1217) која је изграђена према литургијским потребама дефинисаним од стране Светог Саве, може се даље пронаћи блискост српских проширења са романским вестибилима, које помиње Милонас (1984: 99) или капелама и њиховим функцијама у литургији, које наводе Маринис (2014) и Бабић (Babić, 1969). Порекло ових секундарних облика, који се налазе на средњовековним српским црквама, као и њихова литургијска функција, која није доказана у литератури, представљају теме нових истраживања, из области историје литургије и уметности. Актуелни литургијски прописи не помињу потребу певница, и према одвијању литургије место појаца се налази на солеји, што свакако не одговара многим изграђеним крстоликим објектима у односу контексте хора и литургије.



Слика 14. Католикони у манастирима Велике Лавре и Хиландара

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури



Слика 15. Цркве у манастирима Жича и Студеница

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Доказ да византијске цркве нису искључиво грађене по просторним потребама одвијања Божанске Литургије и осталих служби, већ су на архитектуру утицали технологија грађења, расположивост материјала, састав терена, идеолошки погледи наручиоца, теолошки симболизам, итд., показује различитост типова цркава. Иако су општи концепти црквених планова стандардизовани за време средњег периода Византије, што се десило и са формом ритуала, поједини делови *нису*, захваљујући својим вишеструким функцијама: нартекс, амбулаторијум и капеле. Док је тешко представити развој повезаности литургије и архитектуре у прошлости, услед недостатка текстова, археолошких остатака и њихових тумачења, дефинисање простора који је потребан за одвијање литургије је могућ, и пожељан за споменути програм који претходи пројектовању и изградњи, у контексту његовог теолошког значења¹⁴⁰.

У складу са делом истраживања који се односи на развој литургије, дефинисање простора православног храма сагледали смо из значења богослужења и учења Цркве. Подржавамо становиште Николаја Велимировића, по коме се порекло православне вере налази у Божјем откривењу, а сазнања о њему можемо наћи у Светом писму и Светом предању. Збирка светих књига Старог и Новог завета чине Свето писмо, док Свето предање чине сва она духовна наслеђе светих предака, а која су у савршеној хармонији са Светим писмом. Свето предање обухвата учење о седам светих тајни, апостолска правила (каноне¹⁴¹), правила (каноне) седам васељенских сабора, канони и правила

¹⁴⁰ v. Marinis, 2010: 229.

¹⁴¹ Црквена правила или канони (грч. *κανών* канон) представљају својеврсне обрасце и начела хришћанског учења. „(...) реч канон (*κανών*) значи: мерило, правило, одредба, уредба. У нашем данашњем црквеном језику разликујемо *ῥος* и *κανών*=одредба и правило, па кажемо за Црквене догматске одлуке или одредбе да су ороси, а за Црквена правила да су канони.” (Јевтић, 2005а: 67-71) Канон је збирка текстова које Црква проглашава једино важећим. Литургијски канон је стални и непроменљиви део богослужења, садржи обред преображаја (који се садржи од понављања Христових речи евхаристије на последњој вечери) и скуп молитава. Оно што је у западној Цркви литургијски канон, у источној се зове анафора (Badurina, 1979: 319). На темељима Законоправила (Номоканон) који је саставио Свети Сава, израђено је канонско право Српске православне цркве. Догматски канони излажу учење Цркве и не подлежу изменама. Канони етичког карактера тичу се моралних питања и црквеног устројства. Оба типа канона своју потврду налазе у Светој Евхаристији, централној Тајни живота Цркве.

помесних синода или сабора, правила о црквеној дисциплини Светог Василија Великог и других светитеља, списи светих отаца Цркве, Литургије и друга црквена богослужења, житија хришћанских светитеља и мученика, побожни обичаји, знамења и симболи као изрази наше вере, наде и љубави. Црква као *стуб и тврђава истине*¹⁴² је у обавези да чува текст Светог писма и чистоћу Светог предања (Велимировић, 2001).

Темељ богослужења поставио је Исус Христос Светом Евхаристијом, њеним вршењем у форми хлеба и вина, тајном крштења, покајања и свештенства. Од времена Светих апостола до цара Константина богослужење су чинили: појање псалама и химни, читање Светог Писма, проповедање речи Божије, заједничка молитва и приношење бескрвне жртве. Од времена цара Константина, богослужење је добило форму у којој су Свете Тајне спојене са побожним обредима. Да не би били препуштени индивидуалним извођењима, ритуали су дефинисани на црквеним саборима и у циљу спровођења њихових одлука састављане су црквене књиге у којима су се налазила упутства за вршење литургијских обреда. Тако се у IV веку у употребљавала литургија Светог Василија Великог (Orthodox Eastern Church, 2013), а касније њена скраћена верзија коју је сачинио Свети Јован Златоусти (John Chrysostom, 2015).

Сврху богослужења чине: спољашње изражавање унутрашњег поштовања Бога, унутрашње подизање духа ка Богу и освећење човека и његово сједињење са Богом. Облици богослужења или изрази унутрашњег поштовања су реч, радња и симбол. Према догматици *символ* (грч. *σύμβολον*, знак) је кратко формулисано хришћанско учење. У литургици под симолом се подразумева сваки литургички облик којим се изражава религиозна идеја. Садржина из којих богословска наука која се бави хришћанским богослужењем (литургика) су посредни (Свето Писмо; списи Светих отаца; правила Светих апостола, Светих отаца и васељенских и помесних сабора; одлуке дијацезанских сабора и стара и општа пракса цркве) и непосредни извори (црквене књиге; типичи и књиге правила).

Садржај и ред богослужења изложени су у богослужбеним књигама. Прве књиге у српској цркви су преводи књига браће Кирила и Методија, са грчког језика. Свештене богослужбене књиге чине Свето Јеванђеље и Псалтир. Црквене богослужбене књиге чине Типик (устав, системски поредак и начин свршавања црквених служби), Требник

¹⁴² Повезивање тврђаве истине и цркве је посебно утицало на наше формулисање нове теорије значења Немањиних кула у другом поглављу.

(свештенодејства посебног богослужења), Службеник (из које се служе црквене службе), Часловац (молитве и делови општег богослужења), Минеј, Триод, Октоих, Ирмологија, Србљак и Житија Светих¹⁴³.

Најважније хришћанско богослужење је Божанствена литургија, која је и центар свих других служби дневног круга. Литургија је Света Тајна, или свештена радња у којој се верујућима даје освештавајућа благодат Светог Духа (Таушев, 2006: 147). За време Литургија свршава се Света Тајна Причешћа Телом и Крвљу Христовим, која води порекло од Тајне Вечере. Чин древне Литургије је изложен (записан) у Апостолским Установама, као схема и као детаљни текст молитава. До IV века овај чин је чуван у усменом предању¹⁴⁴.

Литургија се може служити само у освештаном храму по Правилу 58. Шестог (Лаодикијског) сабора из IV века (Таушев, 2006: 152), у простору (или на месту) где је подигнут Престо и где се налази антиминос, освећен од стране архијереја. По посебном допуштењу архијереја (епископ, митрополит, архиепископ или патријарх) Литургија се може служити на другом месту, обавезно на *антиминсу*¹⁴⁵. Православна црква користи четири врсте Литургије: Светог апостола Јакова, Светог Василија, Светог Јована Златоустог и Преосвећених Дарова. Литургија светог Јована Златоуста је најчешће употребљавана Литургија у српској православној цркви и њену форму чине три дела: Проскомидија (приношење), Литургија оглашених (припрема за свршавање Свете Тајне) и Литургија верних (свршавање Свете Тајне на којој присуствују само крштени).

Сва тумачења литургијског простора утемељена су *Апостолским установама* (Chase, 2015) из IV века у којима су дата и Апостолска правила (описи литургија и црквене организације у осам књига), *Мистагогијом* Светог Максима Исповедника и делом Светог Симеона Солунског *О храму божјем и божанској литургији* (у којем је први пут разјашњено симболичко значење храма). Темелј праве вере постављен преко Светих Апостола потврђен је на Седам Васељенских Сабора, десет помесних сабора, кроз тринаест Светих Отаца и осталим допунским правилима (грч. κανόν канон)

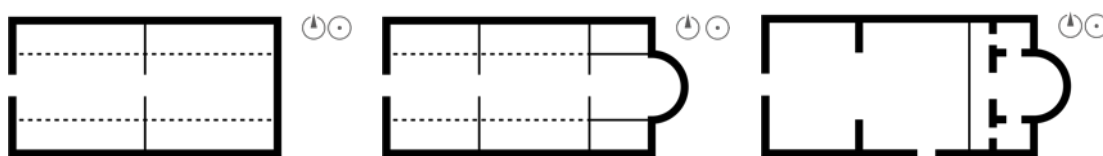
¹⁴³ v. Мирковић, 1964.

¹⁴⁴ v. Таушев 2006: 204.

¹⁴⁵ Антиминс или местопрестоље (лат. *ante-mnesa* уместо трпезе) је литургијско платно на којим се врши Света литургија, у олтару цркве. На њему су представљена страдања Христова и Христово полагање у гроб. Антиминс може да замени освећени олтар и мошти мученика или свеца. „У данашње време антиминос је свилено платно са представом полагања Господа Исуса Христа у гроб, четворице јеванђелиста и оруђа страдања Христа Спаситеља; у антиминос се, у посебној кесици са доње стране, ушива честица светих моштију. Историја антиминоса сеже у прва времена хришћанства. Први хришћани су имали обичај да Евхаристију савршавају на гробовима мученика.” (Таушев 2007:3,5)

представљају својеврсне обрасце и начела хришћанског учења, чуваре истините вере и водичи живота у Цркви. Своју потврду налазе у Светој Евхаристији као централној Тајни живота Цркве и према Јевтићу границу Божанске Икономије спасења у Христу и Христом, као и тајну Цркве, је немогуће исцрпсти описима и канонима (Јевтић, 2005а: 6).

Због бесконачности православног деловања, храм као простор није строго одређен црквеним правилима. Једино у Апостолским Установима, у другој књизи и LVII глави је записано да „Прво мора бити дом Господњи дугуласт, постављен према изласку сунца, са споредним просторијама са обе стране, тако да је сличан лађи.” (Мирковић, 1964: 79¹⁴⁶; Chase, 2015: 69). „Црква не прописује у ком се стилу имају градити храмови, она само тражи оно битно и најпотребније у погледу положаја и правца цркве.” (Мирковић, 1964: 81)¹⁴⁷. Сва остала упутства су заправо дата целокупним наслеђем, огромним богатством црквене уметности у неписаном и изграђеном облику, које је настало под утицајем друштва.



Слика 16. Основна схема храма (према наведеним црквеним правилима)

Извор: Интерпретација по аутору

Хришћански храм јесте место сусрета Бога и човека. То је место богослужења, молитве, савршавања Светих тајни и, превасходно, савршавања Тајне над тајнама – Свете литургије. Верни народ, сабран у цркви као Телу Христовом, проузноси мољења и песме хвале своје Творцу и Спаситељу и причешћује се Његовим пречистим Телом и Крвљу. Бог се свом народу открива кроз Свете тајне, а људи му одговарају Светим врлинама (Поповић, 1974).

Ово место сусрета Неба и земље, овај освећени простор, својим унутрашњим и спољним изгледом говори о Тајни која се у њему одвија. Црква својим изгледом сведочи о Царству небеском. Сва црквена уметност (архитектура, иконопис, појање) и јесу одсјај Божанског сјаја и лепоте. Иако стилски изузетно разноврсно, у толикој мери да је

¹⁴⁶ „Најстарији облик хришћанских цркава је дугуласт четворокут (*oblonga, δρομική*) или лађа, која се према истоку завршава испупченим полукругом.” (Мирковић 1964:79)

¹⁴⁷ О оријентацији средњевековних српских цркава в. Тадић (2012), (2014), Тадић и Гаврић (2012).

немогуће одредити један општи стил хришћанске архитектуре, црквено градитељство увек у себи носи и другима открива печат Божанског Логоса, који својом љубављу делује на срце посматрача и он осећа да је на месту Светости.

Поред лепоте којом благовести радост Царства небеског, храм испуњава све функције, неопходне пре свега за савршавање Свете евхаристије. Настао као место благодарења и приношења бескрвне жртве Богу, хришћански храм се и у свом историјском развоју прилагођавао и потребама богослужења. Свака функционална промена у црквеној архитектури била је последица конкретне потребе у животу Цркве и друштва. Зато је црквена архитектура јединствена појава, емоција и учење, у својој разноврсности и разноликости.

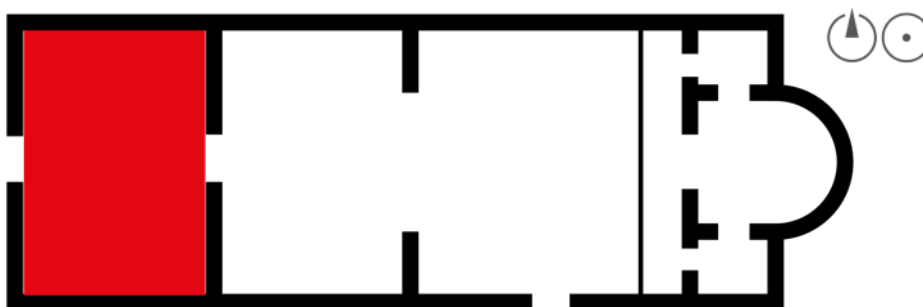
Из своје превелике љубави према људском роду, Бог је постао човек, поучавао људе Божанској науци, чинио чуда, био распет на крсту а затим славно васкрсао. Чetrдесетог дана након Васкрсења Христос се вазнео на Небо, а педесетог је ниспослао Духа Светога на апостоле, основавши Цркву. Централна Света тајна (уз Свето крштење) установљена на Велики четвртак – Света тајна Евхаристије собом на најприснији начин сједињује Бога и човека. Пречисто и Животворно Тело и Крв Христова дају се сваком вернику – члану Цркве као „лек бесмртности“ (Ignatius of Antioch, 2012). Као сабрање верних (грч. *εκκλησία*, сабрање или црква) око Тела и Крви Христове, односно самог Христа, Света литургија представља Цркву. „Светоотачки је став да између Свете тајне евхаристије и Цркве постоји истинско поистовећивање“ (Пурић, 2015: 33). Реч Црква управо то и означава – како Цркву као Тело Христово тако и цркву као храм у којем се служи Света литургија.

Тајна вечера представља прву Литургију. Установио ју је сам Господ Исус Христос дајући апостолима хлеб и вино, односно своје Тело и Крв, након чега им је рекао „Ово чините у мој спомен“ (Лк. 22, 19). И заиста, Света Црква на сваком литургијском сабрању испуњава ове Христове речи. То, међутим, није само тек неко подсећање на догађај Тајне вечере, већ је суштинско понављање ове Тајне над тајнама, када се на уман начин хлеб претвара у Тело, а вино у крв Христову. Од ломљења хлеба првих хришћана, преко велелепног богослужења у цариградској Светој Софији до данашњих дана, Света литургија је била и остала централна служба Цркве. Она је пресудно утицала на развој црквене архитектуре, а свака промена која се догађала у литургијском богослужењу доводила је и до промене у црквеном градитељству. Средњи век, којем припадају и цркве у српској држави, представља време већ у потпуности формираног литургијског

обрета и поретка па тако и свих главних делова цркве као богослужбеног места. Неке касније измене (балкон намењен хору, чиме су појци одвојени од олтара и верног народа, повећање иконостаса толико да је потпуно одвојен олтар од брода цркве) не можемо назвати развојем црквене архитектуре, већ пре показатељем, па и узроком, слабијег учешћа верног народа у богослужењу.

Први хришћански храм, у којем је служена прва литургија, била је Горња соба – горница у којој је Христос са својим апостолима на Велики четвртак јео Пасхалну вечеру. У првим вековима хришћани су ову Тајну над тајнама вршили на гробовима мученика и у својим домовима. Са Миланским едиктом (313) и прихватањем хришћанства од стране Римске државе многе јавне зграде бивају уступљене Цркви ради богослужења. Тако настаје први тип хришћанског храма – базилика, (означавала је функцију грађевине као заједницу верника, а не тип зграде). По узору на праобраз хришћанске цркве – старозаветну скинију, базилика – дугуљаста правоугаона зграда, бива подељена на три целине: припрату, лађу и олтар. Ово су основни делови сваке цркве, без обзира на време, место или стил којем храм припада.

У првим вековима хришћанства спољна припрата (егзонартекс) је имала другачију функцију него данас. У њој су се налазили покајници којима је због греха који су учинили и због којег су се кајали био, за извесно време, забрањен улазак у цркву. Данас се егзонартекс за богослужење углавном користи у време црквених слава (приношење и освећење славског жита и хлеба) и већих празника (на Богојављење – освећење воде итд.) Уз то, веома често, у спољној припрати се налази и продавница свећа, књига и осталог, као и простор за паљење свећа.



Слика 17. Литургијски програм храма - Спољашња припрата (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

Унутрашња припрата (нартекс) је у прошлости била место за оглашене, који су се припремали за Свету тајну крштења и за покајнике другог реда зване „слушаоци, јер њима није било дозвољено да учествују у богослужбеним сабрањима“ (Пурић, 2015:76)

већ само да их слушају. Данас када, нажалост, предкрштењска припрема верника не постоји, као што не постоји ни ранохришћанска покајничка пракса, унутрашња припрата нема своју првобитну намену. У случају неких српских средњевековних храмова она је органски део звоника и, из практичних разлога, данас по потреби има исту намену као и лађа цркве – у њој се за време богослужења налазе верници. По правилу, у нартексу стоје „жене, које долазе 40. дан после порођаја, да им се очита очистителна молитва. Овде се даље свршавају литије према примеру старе цркве, погреб и други литургички обреди.“ (Мирковић, 1964: 110) Уз то, из практичних разлога, данас се по потреби, овај простор користи као и лађа црква – у њему се налазе верници који учествују на богослужењу.



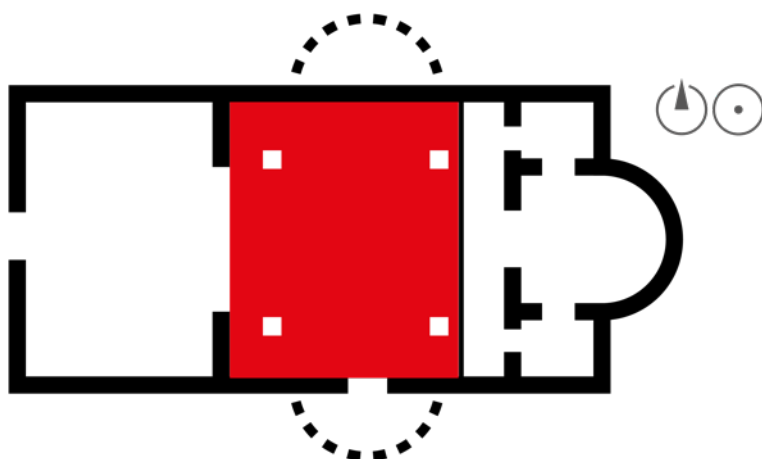
Слика 18. Литургијски програм храма - Унутрашња припрата (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

Лађа (наос) цркве је средишњи део православног храма. У њој се налазе верни за време молитве и богослужења. Поред тога, у наосу се врше и Свете тајне крштења и венчања, као и остале, по потреби. „Лађа представља Нојеву лађу, у којој је Бог спасао од потопа Ноја са породицом и животињама сваке врсте по свом роду (Пост. 7. и 8. глава)“ (Пурић, 2015: 78). Наос може бити различитих облика (крстолик, једнобродан, тробродан, итд.), и најчешће се изнад његовог средишта налази купола. „Израсла из претходног градитељског стварања Србије, моравска архитектура продужава његова просторна решења у варијантама развијеног и сажетог уписаног крста са куполом. Тој концепцији су, под утицајем светогорске архитектуре, додате само бочне конхе које у погледу намене и облика прихватају општу светогорску праксу грађења триконхоса.“ (Кораћ и Шупут, 2005: 357). Ове бочне конхе, како у светогорском тако и у моравским споменицима имају исту намену – у њима се налазе певнице, односно појци на богослужењу. Наручилац новог храма најчешће усмерава црквену архитектуру према плану појединих моравских храмова, и догађа се да бочне певнице (конхе) немају своју праву и изворну сврху. У таквим случајевима, место за појце се поставља источно, између конхи и иконостаса, а конхе се користе као и централни део брода – у њима се

налазе верници за време богослужења. Јужна врата у поткуполном простору су потребна за време великих празника, ради једноставнијег изласка већег броја причешћених верника.

Други део Литургије (оглашених) свршава се јавно пред крштенима. Мали вход (грч. *Η Μικρά είσοδος* Мали улазак) поред певања антифона чини кретање свештеника и ђакона, који обилазе свету Трпезу о излазе кроз северне двери у наос, и образујући полукруг заустављају се пред Царским дверима, кроз које улазе у олтар и полагају Јеванђеље на Престо¹⁴⁸.



Слика 19. Литургијски програм храма - Лађа (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

Изнад брода се налази купола, саставни део православног храма. Она представља небески свод (Симеон Солунски, 1996: 17) и у њој се слика Христос Пантократор-Сведржитељ, Који десном руком благосиља људе и читав свет. „Представа Сведржитеља у куполи, као станишту Божијем, јасно говори да је хришћански Бог Промислитељ, Човекољубац и да непрестано води бригу и промишља о Свом народу.“ (Пурић, 2015: 78). Купола је, из Сирије преко цариградске Свете Софије, постала саставни али не и обавезни део црквене архитектуре. Скромније сеоске цркве, као и поједини храмови базилике и они настали под утицајем романике, немају куполу већ свод испод једноставног двоводног крова.

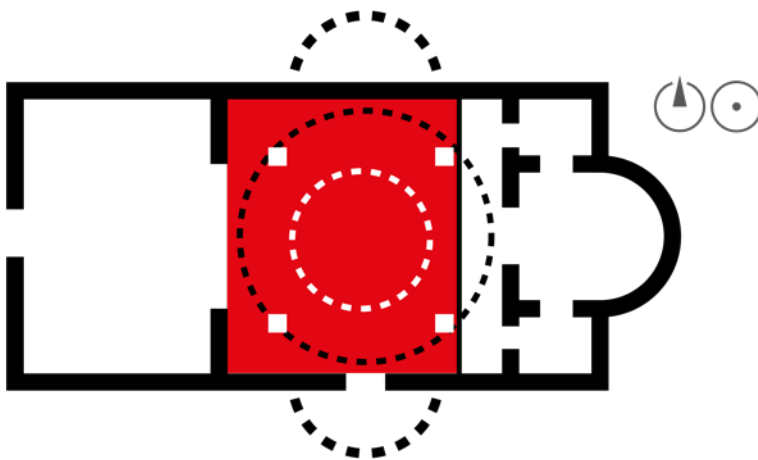
„Ипак, у извесном смислу и византијска црква собом представља космограм. У њеном је центру Христос (...).Тако је смисао византијске куполе повезан са значењем изображења Пантократора смештеног у куполи. А смисао овог образа је

¹⁴⁸ в. Таушев, 2006: 165.

да приводи литургијском чину који се одвија под куполом. (...) њен циљ је такође преображај, то јест да се сви учесници Литургије преобразе у Христа.” (Метјуз 2013:38-42)

Према Метјuzu (Mathews, 1990) византијски храм има облик просторног крста који носи централну куполу. Крстом, као оруђем трансформације, остварује се лични преображај у Христа. Купола, која је доминантнија од крста, чини језгро унутрашњости и крунише средишњи извор светлости. Њена симболика везана је за њену иконографију, и објашњење процеса преображаја је кључ за њено тумачење.

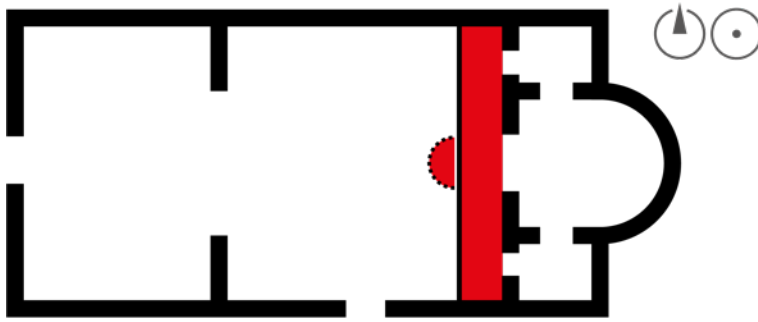
„Светим причешћем пречистим и животворним тајнама настаје заједница и сродност са Богом по сапричасности, нашим уподобљавањем (Њему). Преко причешћа човек се удостојава да постане Бог од човека. (...) Верујемо да, чувајући заповест према нашој моћи, ми прелазимо из благодати вере у благодат гледања (2. Кор. 5, 7), јер нас преображава према Самоме Себи Бог и Спас наш Исус Христос, одузимањем знакова пропадљивости у нама, и даривањем нама оригиналних (првоначалних) тајни, које се показују овде преко чулних симбола.” (Максим Исповедник, 1997)



Слика 20. Купола (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

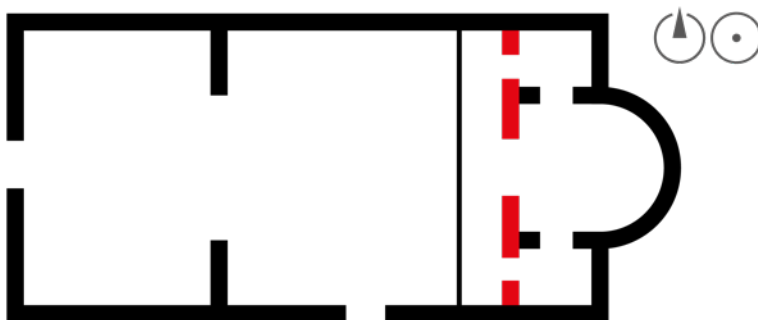
Источно од наоса налази се солеја, уздигнути простор који користе чтечеви и појци и на којем се причешћује верни народ. На солеји, између лађе и олтара, налази се иконостас. Он је настао од некадашње олтарске преграде, ниске оградe од парапетних плоча са једним редом икона, која је досезала до прса. Временом је број редова повећан на два, три и више.



Слика 21. Литургијски програм храма - Солеја (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

У средишњем делу иконостаса налазе се Царске двери, кроз које пролази свештенослужитељ на Великом входу преносећи Св. дарове на Свети престо, при изношењу Светог причешћа и за време других, нарочитих делова богослужења. Северно и јужно од Царских двери су врата која се зову „ђаконска или анђеоска, јер кроз њих улазе и излазе ђакони, који представљају анђеле.“ (Мирковић 1964:106) Иконостас не треба схватити као преграду која раздваја верни народ са једне, од свештенства и Часне трпезе са друге стране, јер таква подела у Цркви не постоји. Иконе Господа, Пресвете Богородице и Светих које се налазе на иконостасу на видљив начин изображавају оно невидљиво – Царство небеско. На тај начин иконостас представља свети мост „који уједињује два света - небески и земаљски, духовни и материјални, видљиви и невидљиви, Бога и човека“ (Томасовић, 1990: 102).



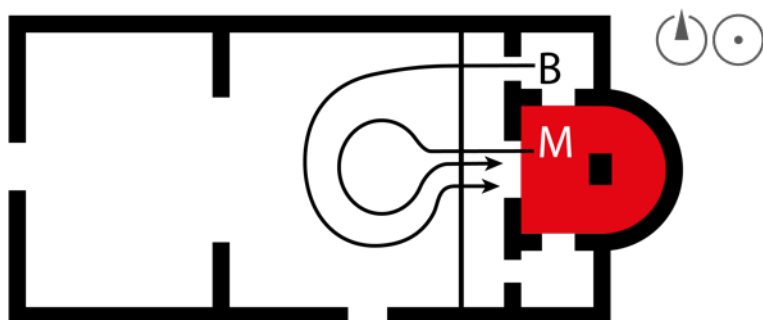
Слика 22. Литургијски програм храма - Иконостас (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

Олтар је најсветији део цркве. У њему се налази Свети престо на којем се врши Тајна над тајнама – претварање хлеба и вина у Тело и Крв Христову. Назив потиче од уздигнутог жртвеника (лат. *alta ara*). „Свети престо је слика гроба Христовог, символ стола Господњег при последњој тајној вечери, крста и распећа Господњег, слика престола на коме седи божанско јагње (Откр. 5, 6) и под којим душе оних, који су погинули за реч Божју (Откр. 6, 9), чекају своје прослављење“ (Мирковић, 1964: 102).

Часна трпеза је четвороугаоног облика и налази се на средини олтара. Приликом освећења храма у њега се полажу Свете мошти, по узору на прве хришћанске цркве, подизане изнад гробова мученика. Свештенослужитељ се за време Свете Литургије и осталих служби (јутрење, вечерње и друге) налази испред Светог престола, одакле проузноси молитве и мољења.

У Трећем делу Литургије (Литургија верних) обавља се Велики вход (грч. *Η Μεγάλη είσοδος*, Велики улазак), свечано преношење припремљених Светих Дарова са Жртвеника на Престо, где се постављају на раширени антиминос. Свештеник и ђакон прилазе Жртвенику, узимају дискос и путир, и излазе кроз северне двери на солеју, са свећеносцима. Након помињања одлазе кроз Царске Двери у олтар и заустављају се код свете Трпезе, ради освећења дарова и претварања у тело и крв Христову. Велики улаз симболички представља долазак Исуса Христа у Јерусалим, да превазиђе мучења, страдање и смрт. У олтару се свршава и Света Тајна Евхаристије, по установљеном поредку освећења дарова, што представља најважнији део Литургије. „Постављање Светих Дарова на Престо и њихово покривање воздухом симболизује скидање Господа са крста и Његово полагање у гроб.“ (Таушев, 2006: 182) Овај канон (Евхаристија или Анафора) претварања Дарова се завршава благосиљањем верника, након чега се свештеник причешћује одвојено телом и крвљу из путира. У припреми за причешће, свештеник ритуално дроби честице на ситне делове и сипа их у путир. Потом отвара Царске Двери и износи Свету чашу, позивајући вернике да приступе Светом причешћу.



Слика 23. Литургијски програм храма - Олтар (Схема храма, М: Мали улазак, В: Велики Улазак)

Извор: Интерпретација по аутору

Источно од часне трпезе, у самој апсиди олтара, налази се горњи престо, односно, епископски трон. На њему седи епископ за време читања Светог Јеванђеља „представљајући Месију Исуса Христа који је рекао својим Апостолима: „сешћете и сами на дванаест престола и судити на дванаест племена Израилевих“ (Мт. 19, 28),

указујући на Други долазак“ (Пурић, 2015: 87). У већим црквама поред епископског трона се налазе и седишта за свештенике који саслужују на архијерејској литургији.



Слика 24. Литургијски програм храма - Епископски трон (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

Лево од Светог Престола (са његове северне стране) налази се проскомидија или предложење, на којем свештеник спрема хлеб и вино за приношење жртве на Часном Престолу. Ту се чувају и Свети сасуди. Проскомидија је у облику нише и у њој је обично насликана фреска Распећа. Десно од Светог Престола се, тамо где простор дозвољава, налази ђаконикон, односно ниша или одељак где се чувају одежде, црквене књиге и сасуди. Уколико је црква већих димензија, постоје и посебне нише за прање руку, припремање нафоре и остало. У храмовима мање величине, као архитектонски елемент постоји само ниша за проскомидију. Први део Литургије, проскомидија, симболизује Рождество Христово:

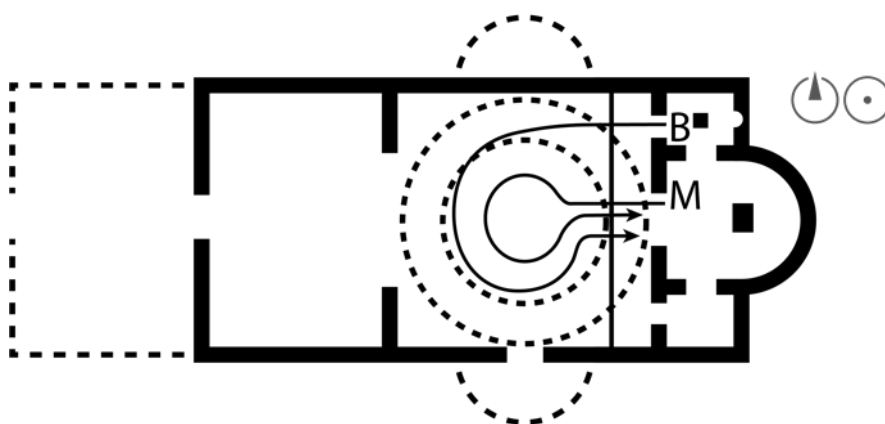
„Просфора из које се узима свети Агнец означава Пресвету Дјеву „из Које се роди Христос“, Жртвеник представља пећину, дискос јасле у које је био положен младенац Исус, звездица представља звезду која је мудраце довела у Витлејем, а покривачи - пелене у које је повијен Новорођени Младенац. Чаша, кадионица и тамјан подсећају на дарове које су донели мудраци: злато, тамјан и смирну.“ (Таушев, 2006: 161)



Слика 25. Литургијски програм храма - Проскомидија (Схема храма)

Извор: Интерпретација по аутору

Резултат сарадње теолога и архитекте, може се представити једноставном схемом (скицом) која даје информацију о неопходном простору цркве за одвијање литургијске. Како је пројектовање размишљање у сликама, основне елементе литургијске функције треба представити форми цртежа. Храм, постављен олтарском апсидом према истоку, треба да садржи: припрату, лађу, солеју, иконостас и олтар, који се завршава источном апсидом. У њему треба оставити две нише: за проскомидију и ђаконикон. Уколико облик основе дозвољава, пре солеје могу се додати бочне певнице. Баш због тога што нису обавезан елемент литургијског програма храма, приказане су испрекиданом линијом.



Слика 26. Литургијски програм храма (Схема храма, В: Велики Улазак, М: Мали Улазак)

Извор: Интерпретација по аутору

Прихватимо становиште Пурића да су у православном храму изражене идеје о стварању света, помоћу црквене уметности, по чему је храм заправо синтеза уметности (Пурић, 2013) и теологија у камену (Kieckhefer, 2004). Циљ сагледавања храма лежи у намери проналажења смисла у духовној лепоти, која није од овога света. Зато храм треба посматрати као синтезу узвишеног богословља, духовног доживљаја и стваралаштва.

„Сада је стручњацима постало очигледно да је практично сва православна уметност у различитим степенима повезана са Литургијом. Источнохришћански храм посматран у целини представља синтезу различитих видова духовног стваралаштва.” (Lidov, 1994 у Пурић, 2013: 6)

Приказана схема је резултат повезивања литургије са простором храма, односно са просторним потребама које треба једна црква да садржи, како би се одвијала литургија. То заправо представља један део укупног разумевања суштине православног храма и у циљу састављања основног програма за пројектовање српских православних храмова,

потребно је дефинисати простор који одговара потребама живописања (*v. infra*), али и утврдити улогу црквене архитектуре у друштву, односе традиције и савремене архитектуре, симбола, поетике, теорије, историје итд., што заправо чини теме будућих истраживања.

3.2. Архитектонска форма у функцији ликовне обраде ентеријера

Никејска клаузула или *Орос вере* Седмог Васељенског сабора утврђује повратак светачких ликова у Храм и поштовање иконе у литургијску праксу. Осудом иконоборачких струјања која су негирала људску природу Христа и одбацивала могућност сликања Христа као човека, сматрајући га идолопоклоничким¹⁴⁹, Света Саборна Црква и њени апостоли, укључују ликовну представу и праузор или пралик у Свету тајну евхаристије каква се свакодневно врши у хришћанском исповедању вере¹⁵⁰.

Иконографска топографија или распоред сцена у односу на архитектонску целину Храма, води рачуна о литургијској и обредној функцији слике и о просторном односу према гледаоцу, што јесте основни комуникацијски разлог или оправдање за њен психолошки учинак (Ivančević, 1979: 32-33). Манифестација светог, или сазнање да нам се нешто светим приказује, мистерија или појава неке више реалности, било да је то предмет или највиша инкарнација бога у људском лику, чини угаони камен у нечему што можемо да назовемо простором светог искуства. Догађајност Цркве у евхаристијском климаксу остварује се на пресеку основних линија кретања, по вертикали ка извору светлости и по хоризонталној линији ка *тамном* месту Свете тајне оваплоћења. Саборно учешће захтева одређену сценографију за посебан доживљај времена кроз годишње обнављање космогонијског циклуса, од рођења до смрти и васкрсења или поновног рођења¹⁵¹.

Тело храма и његов унутрашњи простор, место у коме се одвија жива размена речи, кроз литургију, чује појање и *чита* слика у непрекидном низању сцена, има живо тело као знак и меру која утврђује његове пропорције и хармонију успостављеног јединства. Сликана декорација у простору и решавање симболичког простора на слици подлеже, са

¹⁴⁹ „Јер, усудише се да клеветају боголепни украс свештених посвета (...). Јер пошавши за људима несвештеним [упрљаним], они оптужише заручену [као Невесту] Христу Богу Свету Цркву Његову, и не направеше разлику између светог и оскврњенога, те икону Господњу и Његових Светитеља назваше сличном дрвеним киповима сатанских идола.” (Јевтић, 1988: 32).

¹⁵⁰ „(...) да се паралелно са знаком Часног и Животворног Крста постављају часне и свете иконе – које су одговарајуће урађене од боја и мозаика и другог материјала – у светим Божјим црквама, на свештеним сасудима и одеждама, на зидовима и даскама, у кућама и по путевима; [и то] икону Господа и Бога и Спаса нашег Исуса Христа, и пречисте Владичице наше Свете Богородице, и Чесних Анђела, и свих Светих и Преподобних људи. Јер уколико се ове стално посматрају у иконицима [ликовним] изображењима, утолико се они који гледају покрећу ка жељењу и подражавању самих Оригиналa. (...) Јер част која се одаје икони [лику], прелази на Оригинал [прволик] и ко се поклања икони, поклања се личности онога који је на њој насликан.” (Јевтић, 1988: 32-33)

¹⁵¹ в. Елијаде, 2003: 69, 119.

једне стране, историјском наслеђу математичке мисли, маниру античких прамера и узора који утврђује тачне односе између елемената, а са друге, степену разумевања духовног християнизованог (не)простора вечности¹⁵².

О камену на коме почива свет говори и апостол Павле у својој посланици Ефесцима. Сви који прихвате веру постају део храма „назидани на темељу апостола и пророка, гдје је угаони камен сам Исус Христос, На коме сва грађевина, складно спојена, расте у храм свети у Господу; У кога се и ви заједно уграђујете у обитавалиште Божије у Духу." (Еф. 2: 19-22). Бог као главни архитекта у Генези, пружа нацрт Нои како да сагради брод и Мојсију како да направи табернакл Соломоновог храма, градитељство је надахнуто Божијим законом у Новом завету и ствара слику Новог Јерусалима. У Јеванђељу по Јовану јавља се Христ градитељ: „Развалите овај храм и за три дана ћу га подићи. А Јудејци рекоше: Четрдесет и шест година зидан је овај храм, а ти ћеш за три дана да га подигнеш? А он говораше о храму тијела својега." (Јн. 2: 19-21)

Треће лице тројичне догме или Свете Тројице је Свети Дух кроз кога се преноси, схвата и разуме светост у облику. Као божански иконограф или визуелно јеванђеље „Дух Свети је прст Божији који слика Икону Бића нестварном Светлошћу, на прагу неизрециве Мудрости Божије, он чини да се сазерцава софијанска лепота уграђујући га у Храм космичке Славе.“ (Евдокимов, 1988: 91)

Обликовање унутрашњег простора и структура живописа засновани су на динамици односа постојећих елемената унутрашње архитектуре или архитектонског оквира (зид, стуб, пиластар, лук, свод, полукалота, ниша, отвори итд.) и захтева сликаног програма. Пропорције и величине, хијерархијски односи утврђени симболичким значењима и вештина сналажења у датим условима, занатско умеће и познавање теолошке доктрине, у унутрашњем лицу Храма спроводе идеју успостављања склада, делова према целини и међуодноса фигура у унутрашњем простору слике, чиме се остварује вишестепена релација између реалног простора, затечене архитектонске целине, затим композицијских начела слике/иконе и ванвременске хришћанске парадигме постојања у духовном простору.

Позитивистички однос хришћанства и уметности који се огледа у математичком прилазу лепоти, подразумева да је свет одраз Божијег стварања и по законима лепоте

¹⁵² в. Ракићевић, 2010: 64.

уноси меру, број и Ум који све види и разуме, сугеришући да су логика простора и размера унапред утврђени и да се људски разум и мера саображава Идеји Творца.

Илустрацију самог чина сликања и преношења слике из *унутрашњег* простора у храмовну структуру могуће је наћи у сликарским приручницима. У својој *Ерминији*¹⁵³ Дионисије из Фурне саветује сликара да после обављене молитве (Медић, 2005: 99) приступи пажљивом утврђивању пропорција и карактера фигура, као и да одговори захтевима постојећих узора/предлогака¹⁵⁴. У *Ерминији* се налази и опис распореда ликовних представа по зонама. Строги прописи хришћанске иконографије настали су током историје и израсли у јасно структуриран систем. По таквом систему, фрескописац у храму налази *ее* најповољније место за одређену сцену, по њеној важности и значењу. Могуће је извршити општу поделу према распореду и значењу представа на *догматски, литургијски и историјски* (или празнични) *циклус* (Монаси Манастира, 2004: 84). Уколико се као узорни модел Цркве узима са обликом кубуса надвишеног куполом, она у потпуности подржава религиозну идеју која сагледава Храм као микрокосмос, тако да основни иконографски распоред обнавља слику Божије куће, Божијег Града или Света/Васељене (Grabar, 1969б: 55). Храм по вертикали осликава небеско и земаљско царство, небески Јерусалим и цркву на земљи.

У процесу живописања куполне цркве, у самој куполи се слика Христ који благосиља и држи јеванђеље на грудима. Око круга дугиних боја у ком је насликан Христ, слика се мноштво херувима са текстом „Ја сам начинио земљу и човека на њој створио, ја сам разапео небеса својим рукама (...)“ (Ис. 45: 12-14)¹⁵⁵.

Испод Сведржитеља сликају се остали чинови анђела и међу њима, на истоку, богородица раширених руку. Наспрам ње, на зиду је Претеча, а испод њих пророци. На венцу куполе се пише тропар: „Тврдо упориште оних који у Тебе верују, утврди Господе, цркву коју си заслужио часном крвљу твојом“ (Медић, 2005: 527). Купола и сводови цркве се у пренесеном значењу хришћанске симболичне представе света, тумаче као

¹⁵³ *Ерминија* представља суму стечених знања о начинима сликања и осликавања хришћанске цркве. У рукопису Дионисија из Фурне, грчког свештенмонаха и сликара, и бројним преписима и преводима, овај сликарски приручник садржи техничка упутства о техникама и материјалима сликања икона и иконографска правила сликања тема и личности из хришћанске догматике и историје (Brkić, 1991: 123).

¹⁵⁴ „Осим тога, знај радознали учениче, да - када пожелиш да се позабавиш овом уметношћу-треба да нађеш неког искусног учитеља кога ћеш брзо оценити хоће ли он тебе учити тако како сам већ казао. А ако наиђеш на неког неугог и невештог, онда почни одатле одакле сам почео и ја, а потом гледај да нађеш неке обрасце од славног Манојла Панселина. Ради по њима довољно дуго, (...), док не научиш његове размере и цртеже светих ликова.“ (Медић, 2005: 101)

¹⁵⁵ v. Медић, 2005: 527.

слике горњег неба или небеског свода. Лукови испод куполе представљају четири стране света (Тодић и Чанак-Медић, 2005: 242).

Слично Платиновој (Plotinus, 1982) визији света, као еманације Бога поистовећеног са светлошћу, Светлост у православној иконографији излива Божански ум (дух) и спушта се до саме природе. Створитељ је стваралачки и покретачки дух на врху, а материја (или скуп душа) је у доњем делу (Ivančević, 1979: 34). Онда се сам распоред сцена и поштовање одређеног редоследа при осликавању храма придржава теолошки оправданог низања сцена одозго наниже и од олтарског простора према нартексу.

Јеванђелисти се у хијерархијском распореду сликају испод пророка, на пандантифима јер су сведоци Христовог оваплоћења. Представљају везу куполе са телом храма, место спајања и углове Неба. На источној и западној страни, сликају се сведочанства Христовог оваплоћења, његови нерукотворени образи Мандилион и Керамион¹⁵⁶. Пут преношења тајне ишао је од анђела преко пророка, који су је видели у скривеним посредним сликама. Писана јеванђеља и нерукотворене иконе пренела су људима Његов лик и поуке¹⁵⁷.

Апсиде храмова су делови светог олтарског простора у коме се дешава чудо евхаристије, мистерија претварања вина у крв и хлеба у тело и по својој тематици одговарају слици Витлејемске пећине у којој се Христос родио, односно пећине у којој је сахрањен. Тројни прозор на централној апсиди представља Свету Тројицу (Тодић и Чанак-Медић, 2005: 242). Целокупан олтарски простор означава тајну три лица/природе Христове, тајну оваплоћења кроз тело Богородице/Цркве. У источном удубљењу олтара се слика Пресвета на престолу са новорођеним Христом у наручју: „Мајка Божија, виша од небеса.“ Лево и десно од Богородице су два арханђела гласника: Михаило и Гаврило. С Богородичине леве стране се сликају Господњи празници, Света страдања и догађаји после Васкрсења (Медић, 2005: 529).

¹⁵⁶ Два нерукотворена лика или Нерукотворени образи, нису настала људском руком већ директним отискивањем од самог Христа. Авгаров убрус или Манделијон, у иконографији се назива још и византијски, мозаички или салватор тип и на њему се Христ приказује „безболног лика пун величанственог мира, без трновог венца на глави, дуге разделине и таласасте косе и развојене браде.“ (Brgić, 1991: 300) Други тип Христовог нерукотвореног лика који је усвојила црква јесте Вероникин убрус. Карактеристичан је по томе што Христ има знаке страдања, на глави трнов венац и болан израз на лицу (ibid., 301). Керамион је другостепени отисак на керамичкој плочици Христовог лика са платна, што сведочи у корист и оправдава умножавање ликова по сличности са моделом/прототипом.

¹⁵⁷ v. Медић, 2005: 527.

Догматски циклус концентрише своје теме на уласку у храм, у куполи и апсиди олтара. На самом уласку у храм, у лунети изнад Царских врата, вернике прима Исус који је Господ и Учитељ. Благосиља десном руком, док у левој држи Еванђеље на коме пише „Ја сам Врата“ (Јн. 10: 9) или „Ја сам Светлост света“ (Јн. 8: 12) или „Ја сам Истина и Живот“ (Јн. 14: 6). У другој варијанти, на истом месту, представља се икона Деисиса на којој је Христ са Богородицом и Јованом Крститељем. У куполи је Христ Сведржитељ који заступа основну идеју Божанске силе и моћи. Он је на овом месту Творац, Судија и Спаситељ¹⁵⁸. Представа Богородице у олтарској апсиди стоји у посредничком распореду сцена на одређеном месту у храму где се спајају небо и земља. Представља службу молитве и дар заступништва (Монаси Манастира, 2004: 84- 95).

Испод Богородице слика се Божанска литургија. Са леве стране почиње циклус Дела и Чуда Христових. У бочној куполи изнад проскомидије Христ Архијереј како благосиља и држи отворено јеванђеље са речима: „Ја сам добри пастир“ (Јн. 10: 11). У другој олтарској куполи изнад ђаконикона, представља се Богородица са Младенцем као „Мати Божија Шири од небеса“. У олтарском простору сликају се и представе/праобрази Страдања, непоколебиве вере и Каинова и Авељева жртва, Три дечака у пећи, Данило у лављој пећини, Неопалива купина која наговештава Богородичино безгрешно зачеће, Гостопримство Аврамово које антиципира откривање Свете Тројице итд. (Медић, 2005: 529). Сликани програм олтарског простора потврђује значење каменог престола или горњег места уз апсиду, на коме седи архијереј кроз кога се Христ појављује и присуствује обновљеној Тајној вечери. Тако се у најнижем појасу представља Служба архијереја са Часном трпезом и Агнецом у средини, а у конхи апсиде Причешће апостола (Тодић и Чанак-Медић, 2005: 244).

Литургијски циклус се представља у свештеном олтару храма. Божанствена литургија представља се у два иконографска типа, или као причешће светих Апостола или као Литургија Анђела. „Христ се обично изображава обично двапут“ (Монаси Манастира, 2004: 91), једном како Апостолима даје Своје Тело а са друге стране Своју Крв. Анђели су одевени као ђакони и предају часне дарове у руке Првосвештеника.

¹⁵⁸ У прстену око средишње представе Христа Пантократора у калоти исписује се псалом 102: „Што је приникао са висине своје, Господ погледао с неба на земљу, Да чује уздицање сужњегово, и одријеши синове смртне. Да би казивали на Сиону име Господње и хвалу његову у Јерусалиму“ (Пс. 102:19-21). Купола се сматра Божијим престолом и може да садржи Исаијино пророчанство о небу као престолу и земљи као подножју ногама, или поетске текстове који величају Бога и лепоту његовог дома. „Овако вели Господ: небо је пријесто мој и земља подножје ногама мојим: гдје је дом који бисте ми сазидали, и гдје је мјесто за моје почивање?“ (Ис. 66:1 v. Тодић и Чанак-Медић, 2005: 336)

Празнично историјски циклус чине иконе дванаест празника: Благовести, Рођење, Срећење, Крштење, Преображење, Васкрсење Лазарево, Улазак Христов у Јерусалим (Цвети), Тајна вечера, распеће, Васкрсење, Вазнесење, Педесетница (Силазак Светог Духа на Апостоле).

Владимир Мако (1993)¹⁵⁹ претпоставља да је постојала претходна припрема која је усклађивала обим сликаног програма са елементима архитектонског простора и функцијом одређених просторних јединица, њиховим значењем и вредношћу. Не улазећи у детаљну анализу организације простора на слици, проницањем у поступке стварања модула¹⁶⁰ за одређивање положаја и односа између фигура, односно висине и ширине композиције и оквира у који се уписује ликовна представа, потребно је ипак поменути, позивајући се на поменута истраживања, средњовековну праксу мерења простора и односе величина насликаних представа и ликова. Проблем пресликавања и накнадних уноса сликаног материјала из различитих периода као и учешће мајстора различитог занатског умећа усложњавали су сагледавање програмских решења у пропорционалном распореду и свођење на јасно утврђене концепте и правила¹⁶¹.

Једноставнија организација простора у рашким грађевинама укључивала је мањи број архитектонских елемената у мерења зона живописа, са различитом схемом распореда у одређеним деловима храма. Сложенији просторни склоп цркава византијске стилске групе и обимнији иконографски програм, остављали су мање слободе у одабиру појединих елемената који су улазили у систем мерења зидних површина на зоне живописа. Дрвене греде и лукови који су чинили спону са куполном конструкцијом били су укључени у поступак припреме иконографске схеме. Тако је у *Богородичиној цркви у Студеници* као почетна тачка одмеравања послужио венац поткуполог простора, за северни, јужни и источни зид, као и за олтарску апсиду, односно хоризонтала која повезује темена лукова на северном и јужном зиду западног травеја. У поткуполном

¹⁵⁹ Владимир Мако у својој докторској дисертацији даје обимно истраживање о односима између структуре сликаног програма, односно ликовне композиције (пропорција, симетрија, хармонија) и елемената унутрашње архитектуре (Мако, 1993).

¹⁶⁰ Ерминија Дионисија из Фурне наговештава да би нимб могао да буде основна мера/модул за утврђивање распореда на слици: „Када хоћеш да израдиш цртеж на зиду, најпре изравнај ту површину, затим стави на железни шестар с обе стране дрвене штапиће, онолико дугачке колико хоћеш, а на један крај причврсти четку, како би њоме узимао боју за означавање размера и кругова за ореол. (Медић, 2005: 61). Израдивши цртеж светитеља, оцртај његов ореол шестаром (...). Онда залепи златну хартију на део који си подебљао (...), па по тој хартији још једном оцртај ореол шестаром. (...) на кружну црту ореола, стави (у њега) мало длета, па чекићем ударај по њему да се отисне и опиши тако цео круг ореола“ (ibid., 167).

¹⁶¹ v. Мако, 1993: 25, 33, 156.

простору *Сопоћана* хоризонталне ивице прозора на јужном и северном зиду одредиле су размере и односе живописа и висину појасева у највишој зони. У *Богородици Љевишкој*, положај дрвених греда условио је распоред зона на зидовима средишњег брода, док у апсиди горњу линију чине темена лукова изнад трифоре, а доњу под или горња ивица каменог седишта¹⁶².

Основна идеја да сцене у горњим зонама храма припадају небеским сферама, а доње земаљским становницима и историјским догађајима, изражена је укрштањем супротности у осветљеним и тамним партијама разуђеног простора на високим зидовима грачаничке цркве. Светлост која је најјача на висинама, слаби у нижим зонама, покрет који је израженији и динамичан у првој зони фресака, постепено се смирује ка вишим зонама. Орнаментисане траке са различитим мотивима које представљају сликане имитације старијег пластичног профила у штуку, додатно визуелно подвлаче поделу на појасеве¹⁶³.

Сложен унутрашњи простор дечанске цркве са зидовима различитих величина, пиластрима, луковима и отворима, онемогућио је постављање јасне схеме распореда по зонама, и постизање визуелног јединства у наосу храма. Површине зидова ограђене пиластрима третиране су као засебне целине са сопственим распоредом сцена. Јединствен систем поделе на појасеве у олтарском простору изведен је на основу висине дела апсиде која се протеже од темена трифоре до пода¹⁶⁴.

У *Раваници* је спроведена једноставна подела од горње ивице до ивице пода по вертикали на трећине. Појас са медаљонима који одваја циклусе од стојећих фигура, заузима трећину највишег појаса. Јединствена концепција *Раванице* је подела која се примењује доследно у свим деловима и чини структурну повезаност свих делова у једну недељиву целину (Мако, 1993: 97).

Фигуре моравског сликарства, знатно издужене у односу на препоруке писаца сликарских приручника, вешто се уклапају у простор на примеру цркве Ваведења Богородице у Каленићу. У горњим зонама, крећући се од пандантифа навише, фигуре

¹⁶² v. Мако, 1993:59, 61, 63, 106, 19.

¹⁶³ v. Радојчић, 1966: 114.

¹⁶⁴ v. Мако, 1993: 86.

расту пењући се увис. Фигуре јеванђелиста су најмање, расте висина пророка у зонама тамбура, док је Христ у калоти највећи¹⁶⁵.

Величина фигура одређена је према степену важности у хришћанској догматици. Саображено простору, удаљене фигуре могле су да буду веће из практичних разлога, због боље видљивости. Христ и Богородица доминирају простором у правцима управљених погледа, по вертикали усмереног навише и по хоризонтални усмереног напред. Општи карактер садржине представе и њеног места у Храму, топографија слике, у великој мери је одређивала сликарски третман актера одређених сцена. Радојчић примећује да се ритам покрета насликаних личности мења у зависности од њиховог места и улоге и коначно, времена и периода када су фреске српског византијског круга настале. Немир фигура је већи, а њихов ритам живљи у доњим појасевима, настањеним земаљским бићима од којих су стојеће фигуре Светих ратника, чврстих бранитеља вере, биле посебно важне и истакнуте у временима опадања моћи српске државе. Мир и статичност остају да владају у хијератичним фигурама Спаситеља и Цркве у свим временима (Радојчић, 1966).

Током XVIII века напуштен је систем зонске поделе тема. Зидне слике су остављане на појединачним површинама олтарске апсиде, свода солеје, бочних зидова наоса, западног зида припрате, односно хора. Сликарство се постепено премештало на иконостас, на коме се све чешће изводила пуна зидна декорација (Јовановић, 2007: 28, 34).

Олтарска преграда чини засебан елемент унутрашње архитектуре, или посебан пластично-иконографски систем са утврђеном програмском схемом. Померањем олтарског простора из средишњег ка источном делу храма већ у IV веку добија изглед високе преграде. Таква симболична граница одвојила је најсветији простор од простора за верне¹⁶⁶. Облик и пролази одређени су литургијским обредима који се одржавају у олтару и непосредно испред преграде. У почетку се састојала од стилобата са каменим стубовима између којих су уметане камене, парапетне плоче или транзене. На парапетним плочама били су исклесани знак крста или Христов монограм, као и богатији вегетабилни мотиви којима су украшавани средишњи делови плоча¹⁶⁷.

¹⁶⁵ v. Медић и Чанак-Медић, 2005: 154-155; Радојчић, 1966: 176, 177, 188.

¹⁶⁶ Одлуком Лаодикијског сабора (343-381), у олтар су могли да уђу само свештеници и они који у њему саслужују, док је женама приступ био забрањен (Чанак-Медић, 2007: 25).

¹⁶⁷ v. Чанак-Медић, 2007: 25, 26.

Променама у литургијској пракси и измештањем пастофорија, проскомидије и ђаконикона, које су до тада биле постављане уз припрату, у олтарски простор, преграда добија два нова улаза поред средишњег у главној оси, која воде непосредно у ове издвојене просторне целине. Због потребе потпуног сакривања најсветијег дела храма, на парапет су постављене су колонете са капителима које носе греду или епистиљон, а отвори су додатно затварани завесама (Чанак-Медић, 2007: 27).

Репрезентативна олтарска преграда из *Свете Софије* у Цариграду према опису Павла Силенцијарија (Васиљева, 2013: 213), имала је развијен продужетак испред средишњег пролаза који је чинио целину са амвоном у облику павиљона. На архитравној греди коју су носили стубови преграде, били су смештени исковани медаљони са попрсјима Христа, Богородице, анђела, пророка и апостола (Marinis, 2014: 43). Овакав иконографски програм олтарске преграде развијан је на каснијим иконостасима средњовековних цркава и представља зачетак иконостаса какав познајемо ¹⁶⁸. Најзаступљенија варијанта, *Traditio legis*, која је присутна и на великом броју саркофага, подразумева приказивање Христа и свих дванаест апостола, где је у упоредним паровима: филозоф–ученик, муза–Христ и апостоли–анђели, представљена традиција преноса закона Новог завета, Тестаментума или Сведочанства и зацртана формула власти сликом Христа Судије окруженог нижим чиновима небеске хијерархије (Васиљева, 2013: 209).

Од X века програм олтарске преграде је проширен. У њен састав улазе иконе са стојећим фигурама Христа и Богородице или светитеља коме је црква посвећена. Биле су смештане лево и десно уз саму преграду, на источном пару стубаца, пиластрима или зидовима, у зависности од архитектонске конструкције. Биле су урађене у техници мозаика, мермерне пластике, или фреско–слике. Богати оквири оваквих икона били су изведени у мермеру или штуку са позлатом. Могли су да буду у форми архитектонски посебно уобличених капела, са двоструким паром стубаца ¹⁶⁹. Проширени програм олтарске преграде обично је настављан на зидовима северно и јужно од бочних лучних отвора који воде у проскомидију и ђаконикон, где су били приказивани патрони цркава (Томић, 2007: 63).

¹⁶⁸ v. Чанак-Медић, 2007: 28.

¹⁶⁹ v. Кандић, 2007: 40, 41.

Од XIV века појављује се на иконостасима још један ред икона са представом Моленија или проширеног Деизиса. Овим је већ дефинисан основни облик који садржи престоне иконе Христа и Богородице и Деизис у другом реду. У XVI веку јавља се још један појас, ред пророка са Богородицом у средини. У другој варијанти, трећи низ икона садржи представе великих празника. Иконостас се завршавао репрезентативним Распећем (Лесек, 2007: 83). Према неким ауторима, разлози за настанак иконостаса високог типа били су потреба за видљивошћу важних сцена, верницима чији је поглед усмерен ка истоку, пропадљивост фреско–слике и јефтинија израда икона¹⁷⁰.

У великим барокним грађевинама иконостаси постају репрезентативни делови храма, богате декоративне целине на којима равноправно место са иконама добија раскошна резбарија. Вишеспратни иконостаси са сложеним иконографским програмом, примили су постепено скоро целокупну религиозну тематику цркве. На подручју Карловачке митрополије, под утицајем руско–украјинске олтарске преграде настао је специфичан тип иконостаса „барокизоване иконографије и стила” (Јовановић 2007:35). Богата орнаментика у дуборезу садржала је разноврсне биљне, зооморфне и фигуралне мотиве. „У вреже лишћа уплитани су орлови, голубови, фантастичне животиње, сирене, аждаје, роде, змије, лавови, јелени” (ibid., 37).

Средња врата на иконостасу су двокрилна и називају се Свете двери, јер кроз њих пролази Цар славе (Пс. 24:7–10). Са десне стране од главног улаза, поставља се престопа икона Христа како благосиља. Обучен је у химатион или доњу хаљину црвене боје, која означава његову Божанску природу и плави хитон или горњу хаљину, која одређује људску природу. Са супротне стране је престопа икона Богородице са Богомладенцем. Инверзан је распоред боја хаљине и огртача. Њена људска природа задобија црвени Божански огртач. Поред Христа, поставља се икона Јована Претече, а са друге стране уз Богородицу, икона светитеља или празника коме је храм посвећен (Монаси Манастира, 2004: 95-96). На царским дверима најчешће су представљене Благовести (Marinis, 2014: 44).

„Иконостаси новијег времена историјски могу бити разумљиви али никако не и прихватљиви као могући узор за будући иконостас храма Светог Саве. У једном истински савременом храму ништа не сме заклонити свету евхаристију (...). Иконостас има за сврху да уведе у ту Свету Тајну, а не да буде препрека за њу.

¹⁷⁰ в. Анђелковић, 1995а: 49-51.

Старохришћанске преграде између храма и олтара и средњовековни мермерни иконостаси са престоним иконама (на пример онај у манастиру Дечанима) могу бити једини прави узор будућем иконостасу храма Светог Саве.“ (Радовић, 1988:192)

Свака слика у храму чини органски део једне недељиве целине, у специфичном, узајамном односу који се успоставља између представе и посматрача/верника. То је увек жив однос у коме верник постаје део слике и учесник догађаја, улази у саму ауру представе, у чврсто устројен и утврђен хијерархијски систем. Смисао иконе налази се у мистичном односу између прототипа и представљеног лика, посматра се као однос између Оца и Сина. Све ствари су одрази почетне Идеје која се онда развија у непрекинути низ представа које носе у себи одјек почетног импулса прве слике или архетипа. Слика која никада није иста и не може да се поистовети са прототипом, по значењу и суштини, представља канал за управљање сваке речи, молитве и погледа ка прототипу. Како би сама слика прототипа имала ауру светости и била валидан репрезент представе потребно је да задовољи минимум истоветности, сличности са почетним, оригиналним ликом или сценом, било да је у питању портрет или догађај описан у Светом писму. Сама статика фигура и композициона решења, у великој мери су зависили од основне идеје о учешћу верника у чуду стварања света кроз слику. Отуда већи нагласак на фронтално постављеним фигурама које могу да успоставе директан контакт са посматрачем¹⁷¹.

Слично архитектонској структури, основна схема фрескописа представља транспоновање симбола Небеског царства. Живопис репродукује слику Царства Божијег, у умањеној реплици, и свака тема одговара литургијском процесу. Тако припрата представља симбол времена и света Старог завета, наос одговара Новом завету, а олтар је делић Небеског царства (Јовановић, 2005).

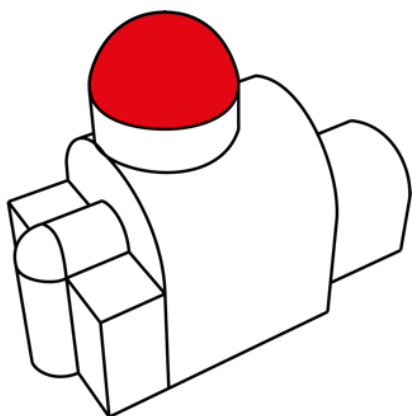
Анализирајући однос простора и ликовне представе на понуђеном фону зида, или унапред дефинисаној површини у унутрашњој организацији храма, може се закључити да је слика у великој мери зависила је од распореда одређених архитектонских елемената. Проблем наметања оквира за одређене сцене, као и убедљивост ликовне композиције којом се изражава теолошки програм храма, могуће је превазићи једино сарадњом свих учесника у изградњи храма, и живим односом који би усагласио проблем

¹⁷¹ v. Demus, 1964: 3-9.

форме, ликовности и православне догматике. Избор и распоред тема, односно програмско решење храма, зависи опет од својеврсног тројног односа: посвете храма, његове архитектуре и захтева ктитора.

Отуд и потреба да пројектант познаје основни иконографски распоред, како би креирани простор одговарао унутрашњем осликавању, које прати кретање учесника у Литургији, према одређеним теолошким темама. Иако је уобичајено да сликари *уклапају* фреске у простор изграђеног храма, могућ је и обрнут процес, у коме би форма храма била зачета у окружењу слика. На основу сачуваних живописа средњовековних православних храмова у Србији, могуће је сачинити основни распоред одређених програмских целина (икконографских тема), намењених појединим деловима Храма. Овакав програм живописа у науци није представљен на начин који би помогао пројектантима у процесу пројектовања српског православног храма. Различите могућности ликовног израза, као и питање стила фресака, превазилазе оквир овог истраживања, које у овом делу на једноставан и *архитектонски* начин илуструју основну иконографску функцију храма:

1. У калоти куполе представља се Христ Пантократор (*Петрова црква* код Новог Пазара, *Дечани*, *Грачаница*, *Хиландар*, итд.) или композиција Вазнесења (*Милешева*, *Пећ*, *Жича*, *Сопоћани*, итд.). Од XIV века испод Христа Пантократора слика се Небеска Литургија (*Краљева црква*, *Старо Нагоричино*, *Грачаница*, *Дечани*). У петокуполним црквама, у калоте преосталих мањих купола смештају се различити видови Христа (*Богородица Љевишка*) или попрсја јеванђелиста (*Старо Нагоричино*, *Грачаница*)¹⁷².

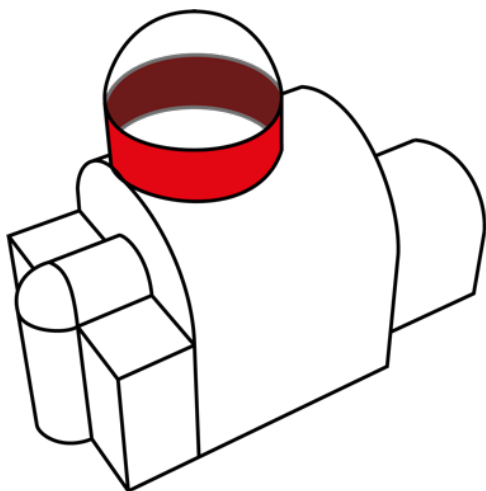


Слика 27. Иконографски програм храма - купола

Извор: Интерпретација по аутору

¹⁷² в. Павловић (2016), Војводић (2016), Радојчић (1966).

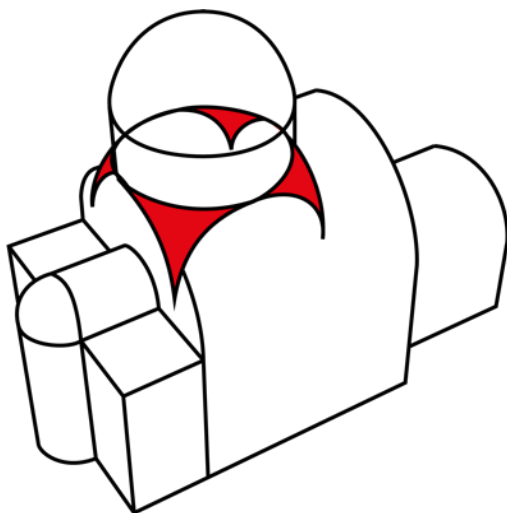
2. У тамбуру кубета представљају се пророци, првосвештеници и Христови прародитељи (у *Ђурђевим ступовима* овде се налазе и попрсја мученика у медаљонима) или представе различитих бесплотних бића и прародитељи у другом реду у мањим куполама (Раваница, Ресава)¹⁷³.



Слика 28. Иконографски програм храма - тамбур

Извор: Интерпретација по аутору

3. У пандантифима се налазе представе јеванђелиста (у црквама XIV и XV века праћене персонификацијама мудрости) и нерукотворени образи Керамион и Мандилион као и медаљони са попрсјима арханђела¹⁷⁴.



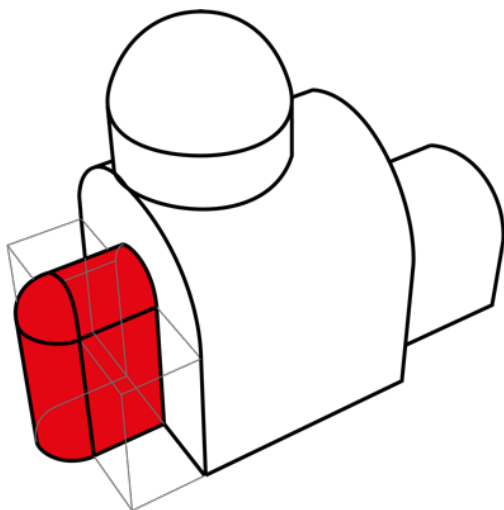
Слика 29. Иконографски програм храма - пандантифи

Извор: Интерпретација по аутору

¹⁷³ в. Радојчић (1966), Стародубцев (2016).

¹⁷⁴ в. Радојчић (1966), Стародубцев (2016).

4. У полукалоти апсиде је представа Богородице Оранте (тип Богородице Шира од небеса) са Христом у медаљону на грудима. На овом месту у неким црквама насликан је Деизис (*Пећ, Жича*). У горњим зонама олтарског простора могу да се нађу: циклус Христових посмртних јављања (*Сопоћани*), сцене из циклуса великих празника (Рођење Христово, Силазак у ад, Вазнесење (*Ариље*), Тајна вечера, прање ногу, сцене циклуса Христових јављања после Васкрсења (*Ресава, Каленић*), Трпеза премудрости са персонификацијама Дарова Светог Духа (*Грачаница, Морача*). У проскомидији Визија Данилова, Христ Старац дана (*Пећ*). У ђаконикону Мртви Христ (*Градац, Раваница, Ресава*), У доњим зонама олтарског простора налазе се Причешће апостола, испод Служба архијереја, црквених отаца и литургичара¹⁷⁵.

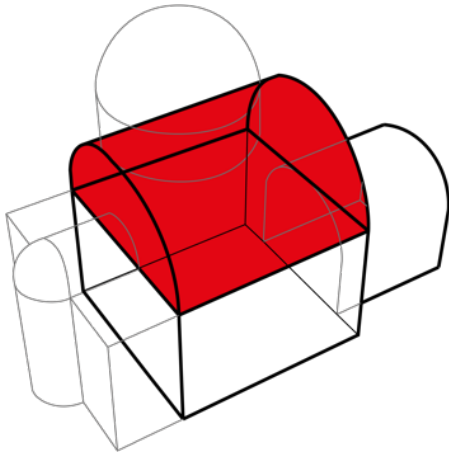


Слика 30. Иконографски програм храма – олтарска апсида

Извор: Интерпретација по аутору

5. У наосу осим Великих празника сликају се историја Христових страдања, Муке Христове и његова посмртна јављања, Богородичино житије (*Краљева црква у Студеници*), Христова јавна делатност, Поуке и Чуда (*Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Грачаница, Раваница, Ресава*).

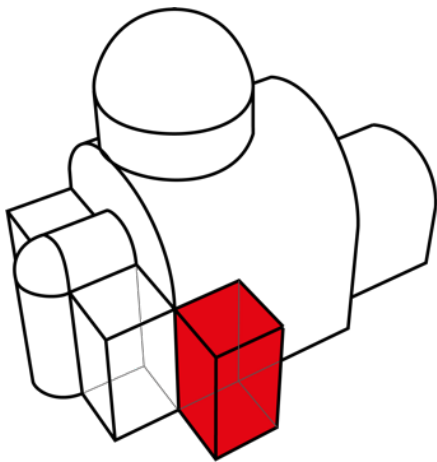
¹⁷⁵ в. Радојчић (1966), Павловић (2016), Ђорђевић (2008).



Слика 31. Иконографски програм храма – свод лађе

Извор: Интерпретација по аутору

6. У вестибилима или певницама у другој зони живописа и на сводовима рашких храмова сликане су старозаветне теме (*Студеница, Милешева*), сцена Четрдесет Севастијских мученика (*Студеница, Милешева, Морача, Сопоћани*) и поједине сцене из Великих празника. У доњим зонама апостоли (*Жича*), свети ратници (*Милешева, Хиландар, Раваница, Ресава*).

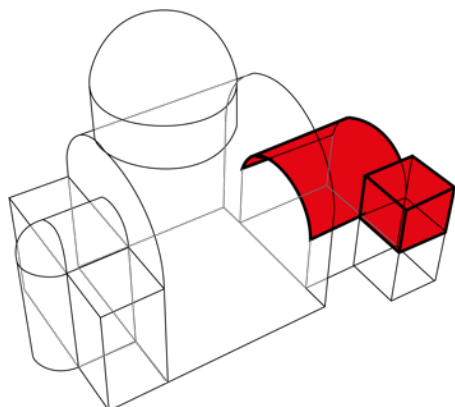


Слика 32. Иконографски програм храма – вестибили, певнице

Извор: Интерпретација по аутору

7. Програм горњих зона припрата и параклиса чиниле су представе Страшног суда (*Студеница, Морача, Сопоћани, Милешева*), Христових страдања или циклус Мука Христових (*Студеница, Милешева*), циклус Васељенских сабора (*Морача, Сопоћани, Градац, Ариље*), Лоза Јесејева (*Морача*), жртва Аврамова (*Сопоћани, Ариље*). Од XIV века овде се слика и Календар (*Старо Нагоричино, Грачаница*), Богородичине префигурације, Лоза Немањића, Генеза и циклус о Премудрости (*Дечани*), Дела

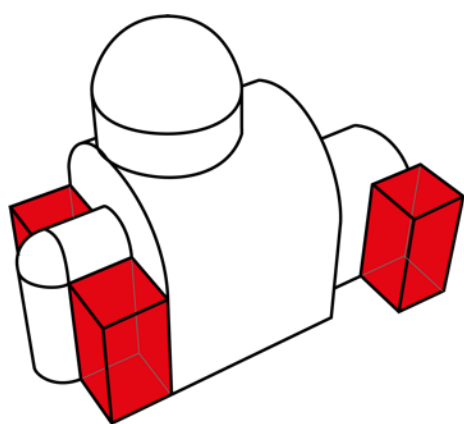
апостолска и Богородичин Акатист (*Дечани, Матеич*), циклус светог Антонија (*Матеич*), циклус Богородичиног живота и Христовог детињства (*Каленић*)¹⁷⁶.



Слика 33. Иконографски програм храма – сводови припрате и бочних простора

Извор: Интерпретација по аутору

8. На зидовима бочних делова олтара и параклиса уз припрату сликани су житијни циклуси патрона којима су простори били посвећени. У рашким храмовима неговани су посебно поштовање и култ заштитника лозе, Свети Никола (параклис у *Студеници* и ђаконикон у *Ариљу*), Свети Стефан (параклиси у *Жичи, Сопоћанима* и *Морачи*, ђаконикон у *Милешеви* и проскомидија у *Ариљу*), Свети Сава Освећени (параклис у *Жичи*), Свети Симеон Немања (параклис у *Студеници, Сопоћанима* и *Градцу*). Ђаконикон у *Морачи* носи житијни циклус Светог Илије. Представе патрона или празника коме је храм посвећен обично су приказивани изнад главног улаза у храм, или улаза у параклисе¹⁷⁷.



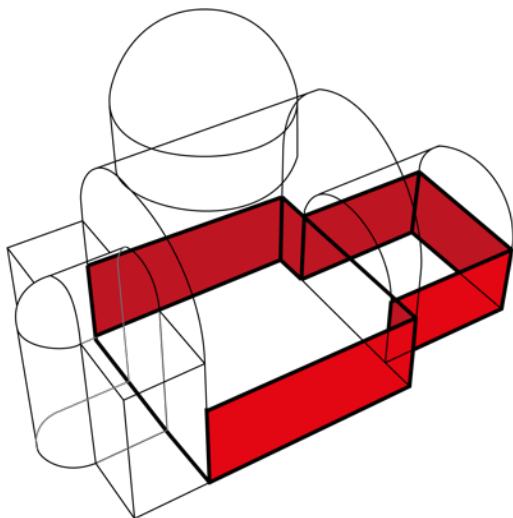
Слика 34. Иконографски програм храма – протезис, ђаконикон и параклис

Извор: Интерпретација по аутору

¹⁷⁶ в. Радојчић, 1966.

¹⁷⁷ в. Радојчић (1966); Павловић (2016).

9. У најнижој зони наоса и припрата приказивани су портрети чланова владарске породице Немањића и представника српске цркве, историјске композиције и фигуре светих апостола, монаха, мученика, ратника, лекара. Ликови посебно поштованих светитеља постављани су ближе олтарском простору пред улазом у проскомидију и ђаконикон.



Слика 35. Иконографски програм храма – доња зона лађе и припрате

Извор: Интерпретација по аутору

3.3. Трансформација иконографског програма

Питање канона и каноничности, или рецептуре за припремање духовног образа/иконе, најчешће се везује за средњовековно сликарство. Канон се у основном значењу речи креће од јединице мере у градитељству до појма идеалне људске пропорције, као обавезујућа норма и унутрашњи закон, списак књига и саборских одлука, канон побожности, истине и вере, списак правила норми и рецепата за сликање икона, односно живописа (Митровић, 2007: 119-127).

„Иначе, реч канон (κανὼν) значи: мерило, правило, одредба, уредба. У нашем данашњем црквеном језику разликујемо ὄρος и κανὼν=одредба и правило, па кажемо за Црквене догматске одлуке или одредбе да су ороси, а за Црквена правила да су канони. Тако Оци II Васељенског Сабора (381.г.) кажу у писму цару Теодосију: „Изrekli смо кратке оросе (συντόμους ὄρους), потврдивши веру Отаца у Никеји..., а уз то и за благопоредок (τὴν εὐταξίαν) Црквâ одредисмо изричите каноне“.” (Јевтић, 2005б: 67-71)

У сукобу и сталном преплитању два доминантна стила или начина посматрања људског лика у комнинској, односно палеолошкој слици света и естетским захтевима, строгог манастирског или дворског владарског стила, могуће је посматрати и пратити развој и промене српске средњовековне уметности, која улази у састав Византијског православља. Као однос линије према површини, оријенталне бестелесне духовности и античке мисли управљене ка откривању света и његових законитости, одређивању правих мера и односа тела у простору, грађена је целокупна историја хришћанске мисли обликоване у светим сликама. Свака уметничка идеја или појава, стил и епоха пролазе кроз процес рађања, развоја и опадања. У тренуцима замора већ се постављају темељи новог погледа на свет, успостављају нови кодови који управљају сваком наредном фазом градње.

Уметност на зидовима гробница и профилима саркофага носи зачетке новог схватања људског стања (conditio humana), која се од мита креће ка трансцеденталној идеји, у суочавању са трошним, рањивим и slabим телом. Са једне стране се налазе представе коначности и трагедије онога који страда, а са друге је оличење непролазности, свет нетакнут од смрти. „Мир филозофа“ се појављује у лику који је обасјан унутрашњом светлошћу оваплоћеног Логоса (v. Gerke, 1973: 13).

У првим вековима хришћанства иконичне ликовне представе биле су симболичке (сидро, голуб, риба), алегоријске еванђеоске поучне приче или старозаветни праобрази и апокалиптичне визије са одређеном поуком (Флоровски, 1988: 37). Христ је често приказиван сликом јагњета, али и као Орфеј или добри пастир у виду младића који враћа заблуделу овцу носећи је око врата. Касније је симболична представа замењена стварним Христовим ликом о чему сведочи 82. правило Трулског васељенског сабора (692): „На неким сликама светих икона, нацртано је јагње, на које прстом показује Претеча, (...) показујући нам кроз закон право јагње, Христа Бога нашега. Али колико ми поштујемо старе слике и сјени које су цркви предане, као знакове и знамење истине, првенство ипак дајемо благодати и истини. (...) наређујемо да се од сада на иконама има стављати уместо некадашњег Јагњета (...) Христа Бога нашега, како би се (...) узбудила у нама успомена о животу његовом у телу, његовим страдањима и Спаситељној смрти.“ (Brkić, 1991: 299)

Једини циљ који се поставља пред уметника је представљање средишње формуле Византијске теологије, Христолошке догме, на чијим су основама успостављена правила организације простора у односу на ритуал. Христ и његови ликови, појаве, еманације, затим Богородица, анђели, Пророци, Апостоли и Светитељи добијају своје место по хијерархији, укључујући и земаљске владаре као Христове заступнике на земљи. Историјски циклуси из Старог и Новог завета, потом апокрифа налазе своје место на зидовима цркава управо као сведочанства једине Истине и саме догме (Demus, 1964).

Према опште прихваћеној периодизацији византијске уметности, почев од коначне осуде иконоклазма, могуће је пратити њен развој кроз такозване *ренесансе* или периоде обнове под одређеним династијама. Доласком Македонаца на власт (867-1056), уследио је општи полет уметности након коначне победе верске слике. Теолошко обликовање храмова, пролази кроз формативне периоде тражења одговарајуће тематике и иконографије хришћанске догматике у монументалном сликарству, у времену који су обележили расцеп цркава (1054), нова династија Комнина и Анђела (1081-1204), пад Цариграда (1204), успостављање латинске власти и нова ренесанса Палеолога (1261-1453).

У раздобљу IX–XI века остварена су најзначајнија дела у мозаику. Тада је утврђен и хијерархијски положај представа у иконографским циклусима, догматском, литургијском и историјском (Вранос, 1988: 114). Мозаик изнад главног улаза *Свете Софије* у Цариграду као главну тему има Христа на престолу или Христа Премудрост. Поред његових ногу клечи владар, Лав VI Мудри док су у медаљонима са обе стране

представљени Богородица и анђео. Две фигуре подсећају на сцену Благовести или на почетак инкарнације, а сам чин спасења окончан је божијом премудрошћу. Ту су и класичне ктиторске композиције које подржавају идеју заступништва. Богородица на престолу са малим Христом прима од Константина модел Цариграда, а од цара Јустинијана модел цркве *Свете Софије* коју је владар обновио (Grabar, 1969a). У цркви Успења Богородице у Никеји Богородица заузима место крста у апсиди. Лик Богородице је коначни циљ ка коме се управља поглед као коначно исходишту. У олтарском простору налази се још представа Хетимасије или Приуготовљеног престола, удружена са четири арханђела и са Богородицом, која подвлачи нову догму. То је знак победе над иконоклазмом и развијање идеје о Тројединству, веза са Инкарнацијом и Богородицом Теотокос (Demus, 1964: 53).

Сликарство *Светог Луке* у Фокиди доноси утврђени програм намењен украшавању кубичне цркве са куполом. Иконографске представе су стилски различите у односу на цариградско сликарство, одликујући се грубљим и наглашеним цртежом, насупрот равнотежи антикне престоничке иконе. Христ Пантократор је у куполи, у појасу који га окружује су арханђели. Богородица, Јован Крститељ и пророци су смештени у тамбур између прозора. У тропима које држе куполу назире се почетни јеванђеоски циклуси: Благовести, Рођење, Сретење и Крштење. У конхи апсиде налази се представа Богородице на престолу са Христом. У слепој калоти изнад апсиде су Духови. Свети дух силази на апостоле који седе у кругу, у природном распореду који одговара облици самог архитектонског елемента. У Богородичиној цркви у Дафнима циклуси су, поред зачетка сталног присуства Великих празника, обогаћени сценама Христових страдања и Богородичиног детињства, сходно посвети храма (Grabar, 1969a: 108-110). У цркви *Светог Марка* у Венецији поставља се проблем теолошког оправдања представа у петокуполној цркви. У калотама по средишњој линији, налазе се представе Пентикостара или Педесетнице, Вознесење и Христ Пантократор као Емануило. Две преостале куполе трансепта испуњене су легендама о Светом Јовану Богослову, односно носе четири појединачне фигуре светитеља (Demus, 1964: 68-69).

Уметност под Комнинима позната је по фреско сликарству са очуваним целинама у областима под византијским утицајем. Сликарство Нереза одражава високу вредност сликане декорације изразитог реализма и јасно изражених емотивних стања. Препознато је као најбољи пример високог стила престоничке уметности тог периода. Сликарство Курбинова у антители, показује изразит графизам и маниризам који сагледава форму као

арабеску сачињену од узнемираних линија. Та друга врста строге духовности, која се сретала у монашким срединама, често је била карактерисана народском или провинцијалном (v. Grabar, 1969a: 118-120).

Између XI и XII века дошло је до промене у византијском украшавању храмова. Појављује се нови систем фресака чији је центар Причешће апостола у олтарском простору. Литургијске измене у приказивању одређених сцена направиле су разлику између византијског и латинског украшавања храмова подстакнуте полемикама о исправности и правоверности причешћа квасним, односно бесквасним хлебом. Латинско причешће бесквасним хлебом тумачено је као наставак погрешно усвојеног јеврејског обичаја. Христ је свештеник Новог закона и посланица Светог Павла Јеврејима говори у прилог измењеног чина Евхаристије и њеног значења¹⁷⁸. Сцена Евхаристије или Причешћа апостола из средине XI века налази се већ у олтарским апсидама главне митрополије Софије Кијевске и главне архиепископије цариградске Патријаршије, Софије Охридске. Иконографија представља литургијску интерпретацију Тајне вечере, описана је у Јеванђељима, а од VI века среће се на делима примењене уметности, на црквеним сасудима и маргинама илуминираних рукописа. Христ стоји за олтаром и причешћује апостоле на начин како архијереј причешћује свештенике. Анђели одевени као ђакони са рипидама, приказани са обе стране, наглашавају улогу Христа Првосвештеника. Служење светих отаца у виду поворке светих архијереја смешта се испод причешћа апостола и подвлачи улогу учитеља Цркве и заштитника православља, међу којима су Василије Велики и Јован Златоусти, састављачи свете Литургије¹⁷⁹.

Последње велико раздобље процвата фигуративне слике у доба Палеолога доноси нову иконографију и нов приступ форми. Мозаици из манастира *Хоре* (црква *Христа Спаситеља*, касније *Кахрије џамија*), *Богородице Памакаристос* (касније *Фетије џамија*) у Цариграду или *Светих Апостола* у Солуну представљају врхунац позновизантијске уметности. У њима се увећава број сцена и број фигура. Изражен је напор да се представи волумен фигура и реални односи у проширеном и продубљеном простору, у виду новог хуманизам, надахнутог античким узорима. Умножавају се

¹⁷⁸ „А од овога што говорисмо главно је: Ми имамо таквога Првосвештеника, који сједи с десне стране пријестола Величанства на небесима, Свештенослужитељ Светиње и истинске Скинине, коју постави Господ, а не човјек, (...) А кад вели Завјет нови, први је учинио застарјелим; а оно што застарјева, близу је ишчезнућа.” (Јев. 8, 2-13) ”Зато улазећи у свијет говори: Жртву и принос ниси хтио, али си ми тијело припремио.” (Јев. 10, 5)

¹⁷⁹ v. Лидов, 2013: 56-63.

циклуси детињства, младости, страдања и Христових парабола. Богородичин живот изводи се често на основу апокрифних текстова, док Успење, од почетне монументалне композиције Богородице на одру, добија читав низ нових сцена које претходе или наступају непосредно после главног догађаја. Сликају се обимна житија светих, патрона храмова. *Мистични реализам* у сцени Евхаристије, са Христом дететом у дискоку коме се приближава нож који држи свети епископ (Grabar, 1969a: 164), није наставио свој развој ка пуноћи подражавања природе, у последњем великом стилу византијске православне иконографије, али ће ипак много касније и другим путевима dospети до српског уметничког простора и црквеног сликарства.

Као што је *Соломонов храм* био изнутра цео обложен златом (1 Цар. 6: 4-29) мистични простор празнине златног фона који окружује хијератичне фронтално постављене фигуре, прелива се из византијских центара духовности на подручје средњовековне Србије¹⁸⁰. Концепт *магичног реализма* као убедљиве методе за представљање присуства светости и светих ликова, инкарнација и префигурација у реалном простору, поставља носиоце слике/теме у непосредан однос са верником (Demus, 1964: 44). То је нетремичан поглед, контакт лицем у лице са низовима апостола, светитеља, мученика и владара, чија стопала често прекорачују линију парапета или сокла и улазе у њихово и свачије време и простор (ibid.).

Од самог почетка, у процесима християнизације мисионарским деловањем посланика из Солуна, уметност у српским земљама показује извесне одлике које ће се понављати током целог средњег века. Прихватање идеје о светом краљевству, светом и богоугодном послу подизања и украшавања храмова, усвајање литургијског програма и учешће монаштва у стварању иконографских програма храмова, резултат је динамичних односа између Истока и Запада, који се претапају у српској средини и доводе до стварања посебне редакције српске средњовековне уметности. Византијско наслеђе преноси се у директном и непосредном контакту са престоницом царства или посредно преко одређених школа (Вранос, 1988: 114-115), док извесне одлике уметности Запада долазе кроз посредничку улогу коју су имала средишта са романским становништвом на источнојадранској обали, где су се опет мешали стилски утицаји различитог порекла. Мирослављево јеванђеље у коме је већина украса израђена је у стилу романске иницијалне орнаментике, а по обредној пракси припада православном цариградском

¹⁸⁰ в. Радојчић, 1966: 30.

обичају распореда читања, најбоље осликава специфичан карактер српске духовности у средњем веку (Радојчић, 1966: 22).

Монументално сликарство настаје упоредо са остваривањем самосталности немањихке државе и стицањем независне црквене организације. Промене у духовном и уметничком животу прате процес сазревања и прилагођавања византијској култури усвајањем ромејског начина мишљења и понашања¹⁸¹.

Сликарство *Ђорђевић ступова* надахнуто је савременом цариградском уметношћу са којом се Немања упознао боравећи у престоници како би прихватио вазални однос према Манојлу I Комнину (Марковић, 1995: 179). У цркви *Светог Ђорђа*, грчки уметници/монаси развили су програм који је у једнобродним куполним црквама примењиван у Византији још од друге половине IX века. У куполи је Христ Пантократор, окружен медаљонима са попресјима анђела, тамбур су красиле стојеће фигуре пророка са развијеним свицима у рукама, у падантифима су били смештени јеванђелисти и нерукотворени образи Христови. На своду олтара насликано је Вазнесење Христово, док су остали Велики празници у највишим зонама наоса. Фигуре су уклопљене у постојеће архитектонске оквире док су остале добиле насликане рамове „као иконе окачене са алком“ (Ђорђевић, 2008: 550).

Студеница се посматра као узорни модел каснијих цркава, као велика лавра и место култа првог српског владара, монаха и светитеља, светог Симеона Немање¹⁸². Схватање континуитета и трајања огледа се у понављању и сталном враћању почецима настајања српске државе и идеологије. Касније ће и друге цркве и гробна места светих владара чинити саборна места за ходочашће, одржавајући култ државе и нације¹⁸³.

Овде су сачуване најстарије фреске на жутој позадини. У обогаћеном иконографском програму, јављају се оригиналне композиције као илустрације тема из нове српске књижевности, затим Срби–светитељи, киторски портрети чланова нове династије, верски поглавари и сама идеја о светородној лози Немањића. Стилске одлике фресака, чврсте контуре, монументалне фигуре и широки потези сведоче о томе да су

¹⁸¹ в. Ђорђевић, 2008: 207; Радојчић 1966: 28.

¹⁸² Најстарији српски светац из династије Немањића, прочуо се мироточењем онда када су његове мошти пренете са Свете Горе у Студеницу. Око његовог саркофага почео је да се окупља народ, јер је постао мироточац, чинио чуда и лечио људе. Убрзо су његови најближи, са српског двора, потражили покој уз њега, очекујући његово заступништво пред Праведним судијом. Ту су, већ у прво време, положени испод саркофага или камених плоча (...). Миро које је истицало из Немањиног насликаног лика на зиду, а изгледа и из саркофага, сливало се – тако се претпоставља – у три плитка кружна удубљења испред саркофага, одакле га је народ прикупљао и односио ради лечења (Ђурић, 2000: 267).

¹⁸³ в. Ђорђевић, 2008: 208-209.

творци студеничког живописа, цариградски мајстори, овде извршили припрему за каснију израду мозаика¹⁸⁴.

Купола, олтар, сводови и више зоне зидова у броду цркве осликани су у складу са традицијама византијског монументалног сликарства. У конхи апсиде насликана је Богородица „шира од небеса“. Богородица Оранта са Христом Емануилом у медаљону стоји испред престола без наслона. Њој се клањају арханђели покривених руку. Композиција припада типу Богородице Влахернске, која се јавља у апсидама цркава у другој половини XII века. Изнад ње, у своду олтара је Вазнесење Христово. Испод су Евхаристија и Служба архијереја. Велике фреске главних празника ређају се почев од Благовести, слева на десно и завршавају се у поткуполном простору на северном зиду монументалном сценом Успења Богородице. У сцени Благовести приказан је Hortus conclusus или Ограђени врт као симбол Богородице (Радојчић, 1966: 31). Појава ове теме као и ликовне одлике Распећа на западном зиду, реализам у приказу ликова, алегоријске персонификације или звезде на небу, указују на утицаје приморског залеђа (ibid., 34). У оквиру ктиторске композиције на јужном зиду поред Немањиног гроба, постављена су и два света столпника, Свети Симеон и Свети Алимпије. Поштовање светих столпника, везивало се за сваки вид изузетног монашког подвижништва, а у личности Симеона Немање сједињени су први владар и први монах српске средњовековне државе¹⁸⁵.

Свети Сава је имао значајну улогу у уобличавању иконографског програма. Препознаје се његов утицај у избору светитеља на истакнутим местима у храму. Заштитници династије Свети Стефан и Свети Никола смештени су са обе стране олтарске преграде. Јован Крститељ и свети Сава Освећени, који је светом Сави био подвижнички узор, нашли су се на бочним пиластрима поткуполног простора. Богородица приводи Христу монаха Симеона. На ктиторској композицији подвучен је монашки чин Симеона Немање. Маузолејска иконографија поставља сцену Мирносица на Христовом гробу изнад надгробне представе Светог Симеона и представу Распећа на западни зид (Ђорђевић, 2008). Први параклис у *Студеници* био је такође посвећен Светом Симеону Немањи. Ту се налазе и прве сцене настале на основу житија нових, српских светитеља. У доњем појасу, у нишама, насликани су Христос и Богородица. Пред њима је поворка Немањића: Стефан Немања, клечећи архимандрит, Стефан

¹⁸⁴ v. Радојчић, 1966: 30-32.

¹⁸⁵ v. Ђорђевић, 2008: 71-73.

Првовенчани, краљ Радослав са моделом капеле у руци и краљица Ана. На северном зиду, у доњем појасу, стоје свети Ђакони и портрети прва три српска архиепископа: св. Саве, св. Арсенија и Саве II. Ту се налазе и велике композиције Немањиног погребa и *Translatio*, односно пренос моштију у *Студеницу*. Урош I понавља циклус Симеона Немање у параклису Сопоћана, а у припрати Васељенским саборима додаје и један српски сабор, са Стефаном Првовенчаним и Светим Симеоном (Тодић, 2000: 297-298). Зону стојећих фигура бочних зидова наоса од истока испуњавају представе светих ратника, монаха, лекара, у вестибилима су стојеће фигуре химнографа у јужном, односно архијереја и монаха у северном.

На зидовима Студеничке припрате сликани су Страшни суд и сцене из циклуса Христових Страдања. Драматичне сцене из земаљског живота Христовог, циклус Мука, издвојене су у просторију припрате. Оваква подела тема ће се и касније понављати све до краја XIII века. Старозаветне сцене (жртва Аврамова, Вознесење пророка Илије, Три младића у пећи огњеној, Покајање Давидово и групне сцене страдалника за Христову веру Четрдесет севастијских мученика, Седам дечака из Ефеса) смештене су у највише зоне бочних вестибила. Доња зона је посвећена стојећим пустињацима (Радојчић, 1966).

Блиске везе са приморјем и утицаји романског Запада, губе се у следећој генерацији на престолу Немањићке Србије. Нова држава која се шири ка југу, оживљава Византијско наслеђе. Српско сликарство из времена краља Милутина обележено је ангажманом „образованих зографа из солунске породице Астрапа” (Војводић, 2016: 275), представницима зреле ренесансе Палеолога, „чији је главни представник био сликар Михаило” (*ibid.*). Повећава се број циклуса насликаних на зидовима храма, број сцена у циклусима и број учесника у сценама (Радојчић, 1966: 89-92). Детаљни описи догађаја у временском следу продубљују простор на слици смањеног оквира. Уводе се планови тако да однос људске фигуре и сликане архитектуре постаје реалнији.

Сликарство Палеолога надахнуто је античком уметношћу, одакле преузима каноне пропорцијских односа делова људског тела, типологију ликова и схватање лепоте. Стара уметност дала је и решење за ритмично низање сцена циклуса без раздвајања бордурама у виду фриза. Из античке уметности преузима се и иконографски речник метафора и персонификација које су потребне како би се представиле апстрактне идеје црквених песника и богослова.

Наративно сликарство раног XIV века био је у служби што уверљивијег образлагања и тумачења свете тајне и историје спасења људског рода. Мноштво нових сцена измењеног живописа, преузето је из апокрифних текстова и празничних проповеди које оживљавају представу (Радојчић, 1966: 110). Сведена решења програма XIII века понављају се само у случају пресликавања старијих слојева (Војводић, 2016: 279). Уместо Вазнесења у куполи слика се попрсје Христа Пантократора и нова тема Небеска литургија (Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Грачаница). Уколико је храм осим главне куполе имао и мање куполе у њихове калоте су смештани различити видови Христовог лика. „У *Богородици Љевишкој* у мањим куполама сликани су различити видови Христа, симбола вечности. У куполи над протезисом је попрсје Христа „у његовим годинама“ и фигуре четири старозаветна пророка која се помињу на почетку Матејевог и Лукиног јеванђеља.” (Чанак-Медић и Тодић, 2015: 87). У куполи над ђакоником Христов лик „Старац дана“ (ibid., 91) и старозаветни праведници, затим Христ Велики архијереј и Христ Емануил (Панић, 2007: 49).

Умножавају се христолошки и теотоколошки циклуси. Ликови старозаветних пророка првосвештеника и Христових прародитеља подвлаче важност истицања његовог оваплоћења. Опширне сцене Христовог страдања проширене су сценама Посмртних јављања. По први пут се јављају свете жене (Љевишка, Грачаница). Мења се изглед ктиторске композиције. Скраћивањем или изостављањем хоризонталног низа портрета Немањића и стварањем нове теме Лозе Немањића отворен је простор за нове сцене у наосу.

Фреске у *Грачаници* представљају суму свих тенденција које су се развијале у водећим сликарским радионицама Милутиновог доба, кроз вешту употребу одлика сликарства епохе Палеолога. У калоти следе куполе насликано је Вазнесење Христово, у апсиди Христос Емануило, Богородица шира од небеса, Причешће апостола, фриз попрсја и поклоњење Агнецу. У *Грачаници* се избор сцена Христових чуда и његове земаљске делатности врши према литургијском редоследу читања. Небеска литургија се јавља као развијена сцена Анђели се клањају хетимасији са Христом агнецом на престолу. Олтарски простор има измењену иконографију. Ту се смештају сцене старозаветне префигурације оваплоћења Христовог и Богородичин циклус (Тодић, 1999: 179).

Овај период обележило је стално јачање српске државе што је условило и тежњу за уздицањем владарског достојанства, а прихватање културних модела везаних за идеју

о царству, преузето је из Византије. Од времена краља Милутина постепено нестају композиције инспирисане житијима Светог Саве и Немање. Ктиторска композиција мења свој облик. Ктитор се представља као тријумфатор, док прима инсигније које одговарају знацима власти ромејских царева (Марјановић-Душанић и Војводић, 2016: 305). Композиција је смештена у пролазу између наоса и припрате, Милутин је на јужној страни, а Симонида на северној страни пролаза. У темену лука лука је Христ у попрсју окружен херувимима, а од њега полазе два анђела са крунама према њима. Тема симболичне инвеституре, преузета је из Византије. Формирана је у IX веку када је обред крунисања утврђен као црквена церемонија. Иконографија води порекло из римске империјалне уметности и у Византији је коришћена при наглашавању порекла царске власти. Божанско порекло своје власти и њен легитимитет краљ Милутин је подвукао и на Лози Немањића. Композиција која се овде први пут слика на источном зиду припрате, прекопута слике Раја из Страшног суда, понавља сцену инвеституре краља Милутина на ктиторском портрету (Тодић, 1999: 170-174).

Обнова рашког језгра у архитектури са једне стране, и претапање различитих историјских стилова и постигнућа у црквеном сликарству, одликује велику енциклопедију хришћанства која се нашла на зидовима цркве манастира *Високи Дечани*. Стилски неуједначено сликарство у *Дечанима* носи одлике кризе које компилира претходна иконографска искуства и даје примат догматском обиљу поучних представа. Доминантан стил у Византији средином XIV века одликује мешавина наративности, илустративности и монументалности представа. Као реакција на псеудокласицизам и декоративност царске дворске уметности, јавља се или постоји упоредо, сликарство *експресионистичког израза*, који карактерише већа изражајност подвучена деформацијом лика и фигуре, динамичнијим цртежом, већим и снажнијим контрастима бојених слојева. Добија се утисак разбијеног простора који се исцрпљује у приказивању мноштва догађаја, међутим, јасно повезаних једном идејом или утврђеним програмским решењем/схемом главног инспиратора православне доксе, која налази одговарајућа места представама у архитектонски захтевном унутрашњем простору. Живописање цркве у обимним текстуалним предлошцима које пружају бескрајне приче Старог и Новог завета и литургијски текстови, минеји, тропари, житија светих, доводи у најближу везу текст и слику и саображава га самом украсу рукописних књига, своди га на добро уоквирену заставицу или маргину манускрипта. У *Дечанима* је могуће разликовати две сликарске традиције: декоративно сликарство који се угледа на стил цариградске

дворске фреске и експресивно, драматично сликарство које је блиско византијској минијатури¹⁸⁶.

Сведржитељ је у дечанском храму изведен свечано са златном позадином, што дочарава небеску светлост која га окружује, а златним листићима били су покривени ореол и одећа. Текст исписан у кругу изнад небеске литургије гласи: „Свет, свет, свет Господ Саваот, пуно је небо и земља славе његове“ је песма којом серафими на небу непрекидно славе Господа (Ис. 6: 3). Представа Небеске литургије означава тренутак у Великом входу када се дарови преносе из протезиса преко наоса на часну трпезу у олтару, када ђакон са даровима дочекује свештеника пред трпезом. Сви анђели носе ђаконске одежде, носе упалене свеће и кадионице, аере. Они који имају путир и патену изнад главе носе свештеничку одећу. Ово је и прва појава анђела у свештеничким одорама и наглашава мистичну везу између небеске и земаљске литургије. Дечански пророци Исаија, Језекиљ, Јоил, Данило, Јона, Илија, Софонија и Јеремија, који су у својим визијама видели и могли да наслуте величину и лепоту небеске славе, представљени су у тамбуру кубета са развијеним свицима и исписаним текстовима који су били читани током Великог петка и Педесетнице (Тодић, 2005: 336-338). На четири масивна ступца на којима почива кубе налазе се сцене мука Христових чиме се понавља идеја исписана у куполи *Сопоћана*, да храм почива на темељима које је Христ залио својом крвљу (Радојчић, 1966: 134). Необична висина храма погодовала је умножавању и развијању сцена у наосу и припрати.

Новозаветне сцене распоређене су у пет циклуса: Велики празници у поткуполном простору. Успење Богородице стављено је на уобичајено место на западни зид. Следе фреске Христових чуда, Христове проповеди, Христове параболе и сцене Мука. У посебним циклусима детаљно су развијени живот Богородичин до Благовести, последњи дани Богородичини и њена смрт, Живот Јована Претече, Дела апостолска, једна од најстаријих представа Богородичиног акатиста¹⁸⁷, Страшни суд. Од старозаветних

¹⁸⁶ v. Радојчић, 1966: 131-138.

¹⁸⁷ Представа Акатиста везује се за историјски догађај и касније призивање Богородице у одлучним тренуцима, што је резултирало стварањем иконографског обрасца заснованог на молитвеној песми – ”У време када су Авари и Словени држали Цариград у опсади, 626. године, био је одсутан цар Ираклије. Патријарх Сергије је тада на челу литије, носећи нерукотворени образ обишао око градских зидина. Након тога прекинута је опсада непосредним посредством Богоматере. Тада је одржана служба благодарења и певан је Богородичин кондак који се обично пева на Благовести. Сматра се да је на постојећи текст Сергије додао уводне стихове: „Теби, нашој предводници у бици и заштитници, о Богородице, ја, твој град, од беде избављен, узносим песме победне и благодарне. А ти пошто имаш моћ непобедиву, од сваке ме опасности ослободи да те зовем: Слава Теби, Невесто Невесна.“ (Патерсон-Шевченко, 2013: 95-96)

циклуса представљени су: циклус Гenezе, Приче Соломонове, књига пророка Данила, Лоза Јесејева. Житија светаца, легенде Св. Николе и Св. Димитрија смештени су у споредним бродовима нартекса, а Св. Ђорђа у припрати где су насликани и сцене календара, Васељенски сабори и Лоза Немањића (Радојчић, 1966: 133). Христов други долазак је из припрате премештен у средишњи западни део наоса да би био у близини ктиторовог гроба (Тодић, 2005: 332).

Циклус Гenezе у *Дечанима*, први је и једини опширан приказ Књиге стварања у црквама византијског простора (Радојчић, 1966: 34). Овде се иконографија опет послужила старим хеленистичким начином алегоријског говора у представљању одређених појава. Такве су персонификације светлости и таме у облику антропоморфних представа, девојке са крилима и бакљом, или представа полуобнажене девојке са круном од биљака која представља четврти дан стварања. Дрво живота означено је дечијим ликом са нимбом око главе, у медаљону итд. Даље се развијају сцене са Каином и Авељем све до Вавилонске куле. Спасење најављују старозаветни пророци или Христови преци по телу и приказани су у *Дечанима* најобимнијом сликом Лозе Јесејева. Прожимање два завета обликовали су пророчанство Исајино (Ис. 11: 1-5) о Христу као изданку Јесеја, оца цара Давида, чији је потомак Богородица, Матејево јеванђеље (Мт. 1: 1-16), као и химне и паримије који су певане око Божића. Средишња линија полази од уснулог Јесеја и завршава у Христу, испуњена старозаветним царевима како би се истакла царска лоза Цара над царевима. Напореда су постављене старозаветне и новозаветне сцене: Помазање Давида за цара и Пророштво Вааламово о Спаситељу (4 Мој. 24: 17), Крштење Христово и друго пророштво о Христу, Руно Гедеоново (Суд. 6: 37-38), Подизање пророка Илије на небо и сцена Сретења (увођење у храм), Пропаст Содоме и Христ пружа камен Мојсију, (2 Мој. 20: 25), Улазак у Јерусалим и Христово рођење, (...) Јаковљев или Јосифов сан и Христов силазак у Ад, Распеће и Мојсије са исписаним свитком (5 Мој. 28: 66). Представа се завршава сценом Благовести и Христом на престолу¹⁸⁸.

Цркве моравске Србије представљају последњу јасно дефинисану целину средњовековног сликарства на нашем простору. Посматра се као први самостални стил који је настао у општој клими византијске интернационалне уметности у међусобном прожимању искустава Истока и Запада, стварајући посебне оригиналне облике. Нова

¹⁸⁸ в. Тодић, 2005: 343-346, 350-355.

естетика захватила је све облике сликарства, примењених уметности, архитектуре и пластике. Свети призори смештају се у савремен ентеријер и приказују раскошно одевене савременике издужених и витких фигура, одговарајући атмосфери позног феудализма једне државе која је постала стециште образованих теолога, монаха и уметника. Ако је стилизована лепота истог периода, оличена у радовима Андреја Рубљова, визија небеске лепоте узвишеног мира и спиритуалности, онда је моравско сликарство визија лепог земаљског живота¹⁸⁹. Живописно сликарство уводи нову монументалност. За разлику од енциклопедијске учености наративног стила, садржина слике није оптерећена симболима и у складним целинама и одмереном ритму, јасне и прегледне иконографије, испуњава компактну форму моравске грађевине. Јавља се нов декоративни елемент повезаних медаљона у виду осмице, који су смештани између зоне стојећих фигура и циклуса, али и на високим и уским површинама стубаца¹⁹⁰.

Уместо циклуса Мука све више се истичу чуда и призори из Христове учитељске делатности. Истиче се улога Христа учитеља и појављује се циклус Парабола који ће се понављати у моравском сликарству до краја (Радојчић, 1966: 180). Место Светих ратника јасно је дефинисано. Од последњих деценија XII века до краја епохе Палеолога ова група смештана је у најнижим зонама храмова. У зависности од положаја саме државе и њене тренутне политике, могућих опасности и ратних сукоба појављује се и потреба да се молитве управе ка заштитницима. Смештање ратника у певнице у моравском сликаном програму могуће је објаснити утицајем Свете Горе и манастира Лавре или Ксенофонта где су у католикону смештене искључиво фигуре светих ратника, без учешћа светих монаха (Марковић, 1995: 191-196).

Омиљена идеја касновизантијске теологије која олтар сматра симболом Христовог гроба у Каленићу је нарочито истакнута. Поред фреске Поклоњење Христу-јагњету и Причешће апостола, опширно се сликају и призори после васкрса. У ниши ђаконикона насликана је Богородица Оранта, а у проскомидији Христос у гробу. Сама тема мртвог Христа је варијанта композиције *Не ридај мене мати* као скраћена и упрошћена схема Распећа, касније обogaћена цртама које су узете из сцене Скидања с крста (Ђорђевић, 2008: 139-149).

¹⁸⁹ в. Радојчић, 1972:7.

¹⁹⁰ в. Ђурић, 1968: 12-13.

Подржавамо становиште Радојчића да је свадба у Кани у *Каленићу* најлепши пример жанр сцене са хришћанском симболиком. Карактерише је церемонија неописана у Светом писму. Младожења врхом ножа убада невесту у прст. По прастаром нехришћанском обичају младенци пију из исте чаше, крв помешану са вином. Привидно лакој сватовској анегдоти о понесталом вину додана је трагична симболика. Две приче о крви додају се новозаветном опису чуда у Кани (Радојчић, 1966: 192).

Читав век након пада српске средњовековне државе живопис је био израђиван спорадично и квалитетом је заостајао у односу на сликарство из ранијег периода. Обнова Пећке патријаршије (1557) дала је нов, снажан подстицај за осликавање цркава. У најзначајнијим српским манастирима *Пећу* (1565), *Студеници* (1568), *Грачаници* (1570) радили су добро познати сликари свог времена, Лонгин (XVI век) и нешто касније Јован (XVII век). Током два века живописан је велики број храмова, а дела настала у њима су различите уметничке вредности. Општа одлика живописа из времена турске власти је чврсто везивање за средњовековне узоре (Ракић (2016), Пејић (2016), Матић (2016)).

У новим условима пропале средњовековне државе, у личностима црквених поглавара обновљена је идеја о обнови духовне и световне власти (v. Тимотијевић, 2000: 395-396). Такав су статус уобличио црквени поглавари у *Пећкој Патријаршији*, након обнове као и у новоствореној Карловачкој Митрополији. Српска елита предвођена патријарсима Арсенијем III и Арсенијем IV, заједно са карловачким митрополитима створила је сложен верско-политички програм у чији су центар постављени Срби светитељи. Слажемо се са ставовима Тимотијевића и Симића да је опстанак политичке и верске самосталности и легитимитет политичких и верских институција могао да буде потврђен само преко светих владара и црквених поглавара (Тимотијевић, 1998: 388; Симић, 2016: 14-15).

Промена богослужења у XVIII веку није се одразила на промену просторног концепта храма, али је спровођена у иконографском програму, где ликови српских светитеља одговарају њиховом спомињању и молитвама у појединим деловима литургије. Овакве промене су одговарале политичкој алегорији у савременом сликарству, односно коришћењу слике прошлости као историјског аргумента. Икона и фреска су биле главни посредник у процесу увођења националног светитељског пантеона у колективно памћење народа. У светитељским представама развија се однос

интелектуалне елите према националној прошлости и њеној тадашњој политичкој функцији¹⁹¹.

У погледу верске слике, дешава се неминовна промена управо у крилу цркве. Бакрорезна графика заменила је дугу традицију сликања минијатура као један од првих знакова прихватања облика савремене европске уметности. Патријарх Арсеније IV наручује графичко дело у духу западњачког барока, западњачки оријентисаног сликара и гравера Христофора Жефаровића (Коларић, 1967). Илустровани хералдички зборник *Стематологија* приказује измишљене и стварне грбове српских средњовековних земаља, као и српске светитеље из лозе Немањића и Бранковића у новом облику барокне стилизације реалистичне представе. Истрајавање у препуштању другачијим иконографским решењима да завладају религиозном сликом изазвало је негативне реакције и оптужбе да је дошло до кварења иконе. У теолошким полемикама у првом плану, истицан је проблем поштовања традиције у црквеној уметности. Конзервативна струја заступала је став да постојеће поствизантијско сликарство представља део православља који не треба да трпи промене и да је једина прихватљива пракса, копирање предложака. Са друге стране развијала се једна другачија иконографија која је прихватала промену визуелног аспекта православне вере, јер је у томе видела њену праву снагу и истинитост (Симић, 2016: 11-23). Знаке барокне стилизације показује сликарство Христофора Жефаровића у *Бојанима* (1737), уносећи натурализам у представе, нов однос према перспективи, сликању предела и људског тела (Јовановић, 2007б: 33).

Русија Петра Великог постаје отворена према према Европи. У Украјини је основана Духовна академија која је била религиозни ослонац православља. У њеном саставу је била и школа цртања, сликања и архитектуре. Ту су се школовали и представници првог таласа европеизације српског сликарства који у оквиру традиционалних византијских тема уносе начела ренесансе, маниризма и барока. Од некадашњих зографа постају сада сликари школовани у Бечу, Кијеву или Италији. Уводе се закони линеарне и ваздушне перспективе, натуралистички приказ ентеријера и пејзажа, контрасти светла и таме. У духу европске профанизације уметности, однос према слици се мења. Она се посматра као рад одређене личности. Издваја се уметник као носилац слике и њене иконографије.

¹⁹¹ в. Симић, 2016: 17.

Од XVIII века долази до постепеног напуштања традиционалног програма живописања храма. Уместо обимних литургијских и наративних циклуса који покривају све зидове, истичу се само појединачне представа. Развијен тематски програм олтарске преграде, иконостаса, добија средишње место у сликаном програму храма. Усвајањем искустава западноевропске уметности, створена је нова концепција религиозне слике са изменама у сликарском поступку, техници, у мотивима и тематици. Фреско техника замењена је сликањем уљаним бојама на сувом зиду. Павле Флоренски ће такву „неправославну технику“ протумачити јеретичним кварењем и својеврсним унижавањем праве духовности и грехом (римо)католицизма¹⁹².

Србија у XIX веку успоставља оквире државности преко језичке реформе, оснивањем музеја, Лицеја, будуће Велике школе и Универзитета. Овај период обележава појава новог романтичарског емотивног скока уназад ка националној прошлости. Романтичарски историцизам враћа се старим темама у циљу одржавања веза са прошлошћу и одржавања националне традиције (Јовановић, 2007б: 28). На светској изложби у Паризу, композиције Паје Јовановића „Крунисање цара Душана“ у стилу академског реализма и „Улазак цара Душана у Дубровник“ цитатне слике на основу жичких и студеничких фресака, Марка Мурата, представљају ишчитавање славне прошлости у чијем је средишту пружање легитимности владару.

Слика „Смрт цара Лазара“ Ђорђа Крстића за иконостас *Саборне цркве* у Нишу, покренула је расправе између његових савременика, што је резултирало издавањем књижице *Православност у данашњем црквеном живопису у Србији* Михаила Валтровића (Коларић, 2009). Замерана му је корупција слике уносом западне теме Крунисање Богородице и што је још много важније, слобода у приказивању страсног заноса световне љубави у односу анђела према умирућем кнезу у чему је препознато наруживање светости призора профанизацијом мотива, мимо прописа православне иконе (Јовановић, 2007б:127). У својој одбрани Валтровић износи основно правило које сликар треба да следи, усмеравајући уметничко стварање ка надахнућу уместо подражавања освештаних форми, док једино правило правило саме слике јесте композиција основних елемената¹⁹³.

¹⁹² в. Флоренски, 1988: 56.

¹⁹³ в. Трифуновић, 1969: 41.

Као уметност меморије појављује се мозаичка декорација цркве *Светог Ђорђа* на Опленцу. Култура сећања која је почивала на колективном памћењу и историзму као концепту схватања идеализоване прошлости, остаје званични језик репрезентативне династичке уметности у процесу успостављања новог државног јединства. Под покровитељством краља Александра, група руских уметника уобличава крајем треће деценије XX века, мозаичке целине маузолеја, сачињене од средњовековних цитата старог српског сликарства славних средњовековних задужбина (Борозан, 2016: 128). Представа Пантократора у главном кубету израђена је према Христовом попрсју у Грачаници. У олтарској ниши је Богородица Шира од Небеса према фресци из Пећке Патријаршије. Евхаристија испод Богородице је копија Христовог причешћа Апостола хлебом и вином из Милутинове *Краљеве цркве у Студеници*. Велике стајаће фигуре светитеља, ктиторске композиције, новозаветне сцене, житије Светог Саве и представа Светог Ђорђа, чине компилацију богатог српско-византијског наслеђа и изабране су међу најлепшим фрескама *Сопоћана, Нагоричана, Милешеве, Студенице, Дечана, Манасије, Хиландара* и др.¹⁹⁴

Оснивање Друштва Зограф (1927) десило се у тренутку и исте године када је модерна и авангардна уметност добила своје обресе оснивањем групе *Облак*, у тренутку када је одржана VI југословенска уметничка изложба на којој је представљен рад *париских ђака*, али и Други међународни византолошки конгрес у Београду, који је побудио ново интересовање за старо сликарство и византијску уметност на нашим просторима (Трифуновић, 1969: 42). Друштво Зограф је у свом ликовном изразу покушало да пронађе аутентичне облике за оживљавање и осавремењивање традиционалне, православне уметности, али сада у духу епохе са обележјима савремености (Томић, 2016: 154). Зограф успоставља везу са српским средњим веком усвајајући религиозно-мистичну поруку средњовековних сликара. У личности Живорада Настасијевића, оснивача групе, оличене су основне одлике овог повратка старим темама. Познавање српске црквене уметности али и искустава стечена током боравка у Паризу, где је откривао нове могућности конструктивизма и кубизма, усвајајући геометријску стилизацију јасног цртежа и очишћених форми, препознајући у томе древну статистику слике, довеле су до остваривања јединственог споја основних

¹⁹⁴ в. Црква Светог Ђорђа на Опленцу: *задужбина и маузолеј Карађорђевића*, 1935: 54-59.

карактеристика сликарства византијског света и савременог, модерног концепта слике (Јовановић, 2011: 95).

Стално се поставља питање употребе прошлости у слободном уметничком стварању, употреби наслеђа и традиционалних облика представљања у новим условима. Суочавање са историјом креће се од њеног потпуног одбацивања и успостављања нових облика у револуционарном раскиду са застарелим формама што је у основи препоручљиве уметничке праксе авангардних помака и поетике сталног враћања, носталгичног *славизма* који се огледа у сталним цитатима. Временски ток православне духовне скале бележи промене стила у развоју теолошке наратије у сликама на којима је очигледно трагање за формом и обликом и успостављање односа са теолошким садржајем. Синхронија различитих појава које једна другу виде, или не виде, препознају или одбацују, одвија се у паралелно у крилу Цркве и славне прошлости или у револуцијама модерности, идеологије која се огледа у виду саопштавања прокламованих истина небеске и земаљске власти и унутрашњих разговора душе са душом која се бави унутрашњим простором и смислом слике по себи¹⁹⁵.

Преображавањем духовних тела у бића од крви и меса у уметности ренесансе, сакрална лица постају обичан свет, стављени у савремени амбијент, „визија, пламене ствари уступа место емоцији, усхићењу, разнежености“ (Евдокимов, 1988: 227). „Када уметност заборави сакрални језик симбола и третира пластично *религијске теме*, дух трансцендентног више не прелази преко ње“ (ibid., 228). Тајанствено се губи се у распарчаном мноштву субјективитета модерности. Сентиментална уметност која настаје у простору неканонизоване слободе уметника не успева да представи велико Једно или Идеју. Евдокимов даље види модерно сликарство и уметност која се ослобађа сваког правила као моду црних маски, „моћ која преноси халуцинацију, фалсификате лажних окултних симболизама, композиције инспирисане армираним бетоном, атомом и ракетом, пластичне слике чисте брзине, скулптура од гвоздене жице“ (ibid., 229). Иконокластични симболизам би прихватио апстрактни геометризам као *крст без Распетог* (ibid., 233).

Православна естетика заснована на хришћанској гносеологији, одређује тачне односе, боје и елементе у чувању и предаји мисаоног лика Праузрока–Бога преко видљивог *отиска*. Дидактички циљ византијске уметности од кога је зависио и естетски

¹⁹⁵ в. Трифуновић, 1969: 39.

ефекат, изазивао је потребу да се преношење суштине одреди канонима и искључио могућност појаве случајних детаља.

У изузетним случајевима нова сакрална представа прилагођава се аутентичној сликарској идеји, која трансформише стил сликања у оквирима актуелне иконографске схеме. Милић Станковић (Милић од Мачве) уноси своје визије у живопис цркве Светог Константина и Свете Јелене на Вождовцу без икаквог преиначавања слике и саображавања очекиваном иконографском распореду и изгледу сцена. Посезање за митом, народном поезијом, фолклором и националном историјом у личном уметничком изразу наивног народног сликара, одлика је самог уметника и припада личној поетици магичног реализма Медиале. Престоне мозаичке иконе за саборни храм у манастиру Жича, Младена Србиновића, нису испуниле меру потребне *ипостаси* која се очекује од светачког лика. Сама небеска фигура није преобразена у тражено духовно *тело* које је представљено на икони. Наручене иконе које су примљене уз позитивне оцене Комисије и освећене, уз благослов Цркве, убрзо су уклоњене јер, је њихова неканонична представа губила моћ светог предмета (Јовановић, 2011: 132). Овакве иконе нису успевале да остваре везу са монахињама у њиховој ритуалној пракси. У својој реакцији на овај случај, Јован Деспотовић разматра проблем савремених интервенција у историјским културним амбијентима (Despotović, 2008: 73-75). Без обзира на врсту отпора и његов интензитет, сачувано је право уметника, „да кад се задовоље стварни креативни разлози, њихово дело слободно продре или равноправно партиципира у таквим историјским целинама“ (ibid., 73). Држећи се изван и далеко од просуђивања уметничке вредности самог дела, из угла ликовне критике, представник црквене власти реагује на неканонску природу овакве слике, јер не задовољава основну литургијску функцију, док са друге стране аминује *уметничку вредност* канонизованог и освештаног шунда који се масовно производи под окриљем цркве (ibid., 84).

Постојећи иконографски образац који се понавља, реинтерпретира а онда се апстраховањем облика и искључивањем лика и икониčnosti приближи духу, могао би да означи ново иконоборство или пут ка правој и чистој спиритуалности. *Прототипови* Де Стил Марковића или *Одложени нимбови* Раде Селаковић понављају добро познату меру која се овде у виду апстрактне форме своди на знак који је јасан погледу јер припада репертоару облика религијске слике. Било да је њихов материјал восак или злато, јасне су реминисценције на ореоле светитеља из *Ерминије* Дионисија из Фурне које могу да помогну у одмеравању света, који се у различитим приказима развија дуж

зидова храмова, или је то мера културе која је променљива и почива на трагању и промени те исте размере и естетике, до личних сагледавања и созерцавања, неминовно појединачних и људских. Александар Ђурић у циклусу *Велики Празници* (2003) истим поступком спроводи велико чишћење наративности, издвајањем јасних елемената средишњих делова и носилаца сцене, који су по себи довољно сугестивни и јасни, јер су њихова значења похрањена у талогу колективне меморије, што их чини довољно снажним *илустрацијама* библијског текста.

Коначан одговор дају Црква и апостоли вере која се брани од искушења наметнутог *светогрдним* намерама сваке модерности и савремености измењених правила профане, световне уметности. Са друге стране стоји поуздано православно језгро и инспиратор фреско-слике или мозаика, обраћајући се осведоченој делатности фрескописања и сигурној основи чији је главни задатак само, да не копира без душе.

И опет *симфонија* Државе и Цркве долази до изражаја у последњем великом пројекту/делу осликавања *Храма Светог Саве* на Врачару. Архитектонски (об)лик који је рађен на „подобје” *Цркве Свете Софије* у Цариграду и идеја о највећем православном храму, одредили су самом сликаном програму храма кретање по истој линији која премошћује векове и налази духовну везу са узором. Дипломатским посредовањем изведена је процедура ангажовања уметничке радионице за производњу верских слика великог формата. Зографско језгро које постоји у оквиру иконописачких радионица затвара круг у саобраћању између наручиоца и извођача верске слике.

У развоју источнохришћанског живописа свака епоха је наметала своја обележја, пратећи промене теолошке мисли и богослужбене праксе, као и друштвене, економске и уметничке прилике, односно одређене граничнике културе. Сама средњовековна уметност доживљава преображаје и промене, пролазећи кроз различите периоде: рани (антички), византијски, барокни и савремени (неовизантијски). Милутинове цркве не личе на рашке цркве, моравско сликарство носи дух своје епохе, барокне тенденције опет носе печат нових идеја западне *неправославне* слике, савременост се преображава снагом сопственог надахнућа. То је свакако не чини статичном уметничком, освешталом формом. Само је питање каквом се канону приклања тројединство архитекте, сликара/фрескописца и теолога/литургичара.

3.4. Промене у правилима грађења

Цркву као литургијски организам, можемо схватити као објекат са карактеристичном и јединственом улогом једино кроз њену централну радњу у хришћанском животу – одвијању Свете Литургије (Wybrew (2013), Doig (2010)). Архитектура и литургија су се паралелно развијале у специфичним ситуацијама кроз историјске периоде и стилове. У зависности од просторних и теолошких захтева литургије, али и градитељске праксе, као и жеље наручиоца, архитектура цркве је реализована у различитим типовима грађевина. Тип, за разлику од модела, представља идеју неког елемента, који сам по себи служи као правило. Док је код модела све задато и обавезујуће, у случају типа, једно уметничко или градитељско дело не мора да личи на свој углед (Quatremère de Quincy, 1832: 629; у Куртовић Фолић, 1995: 65).

Вековима градитељи су компоновали форме у простору у складу са теолошким мишљењем, трагајући за архитектонским решењем које би на најбољи начин одговорило на архитектонски задатак православног храма. Форме српског градитељског наслеђа тумачене су са различитих становишта, према развоју друштва, православља и уметности. Ипак, до неких закључака се дошло позивањем на захтев литургије и (или) њене облике. Да бисмо доказали да је појава специфичних градитељских форми у зависности од архитектуре и друштва, а не искључиво литургијског процеса, карактеристичне примере (који су обрађени у поглављу појаве и развоја српске православне архитектуре) доведемо у везу са просторном организацијом храмова у одређеном времену и потребама литургијског одвијања. У науци постоји више теоријских тумачења специфичних појава у српској сакралној уметности, као што постоје и веома корисни резултати, који су добијени анализом теолошких значења храма и његових делова. Оправдање повезивања литургијског процеса са променама у облицима српских цркава заправо постоји услед богатства ових форми и релативно стабилног процеса литургије од X века.

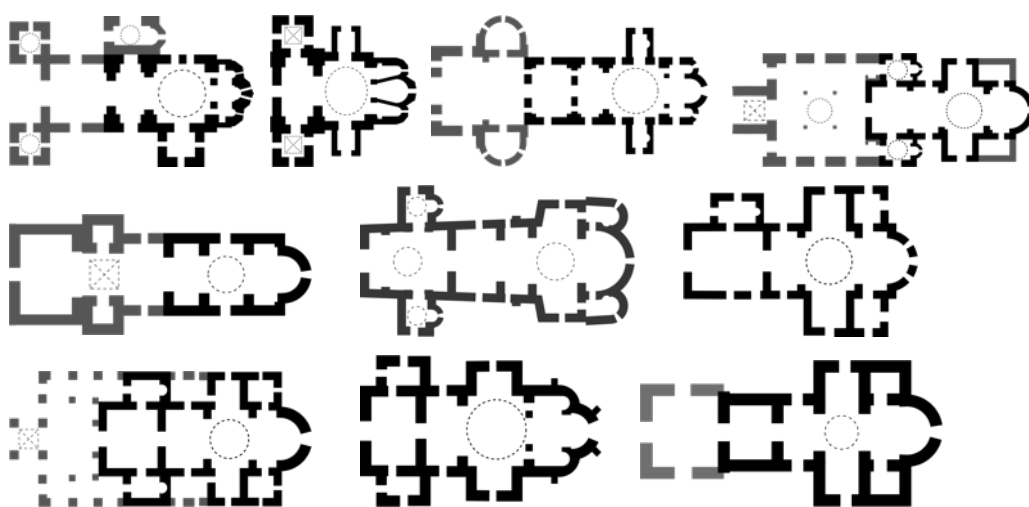
У периоду, који одговара почетку српске средњовековне државе, IX-XII века градиле су се цркве централног и подужног плана. Та два основна типа су од почетка хришћанства повезивали намену и облик грађевине. Већину градитељских типова чине заправо комбиновани облици ова два типа. Рашке цркве су углавном једнобродне грађевине са куполом. Ако изузмемо цркве у *Царичином Граду*, које сведоче о

коришћењу спољашње одаје за припрему дарова, најстарији српски храмови грађени су у време кад разлике у утицајима Истока и Запада нису биле толико значајне, и литургијски процес је углавном био одређен. У наслеђеном меморијалном кружном облику, црква *Светих апостола Петра и Павла* са краја IX века, била је место најзначајнијих догађаја у првим годинама владавине Немањића. У потпуности обновљено богослужење у XXI веку показује флексибилну природу литургије (али и њену подударност са обредом у X веку), која се одвија унутар невеликог куполастог четворолиста, који се на истоку завршава олтарским простором.

Црква Светог Михаила у Стону (XI) је правоугаоне основе, подељена са два пиластра на три травеја, са малом куполом изнад средишњег простора и апсидом, која је изнутра полукружна, споља правоугаона. Једнобродна је и *црква Светог Спаса* на врелу Цетине (XI), која поред одвојеног наоса од нартекса има олтарски простор који образују три полукружне апсиде. *Црква Свете Софије* у Охриду (XI) је тробродна базилика са куполом, великом олтарском апсидом и са две мање према бродовима.

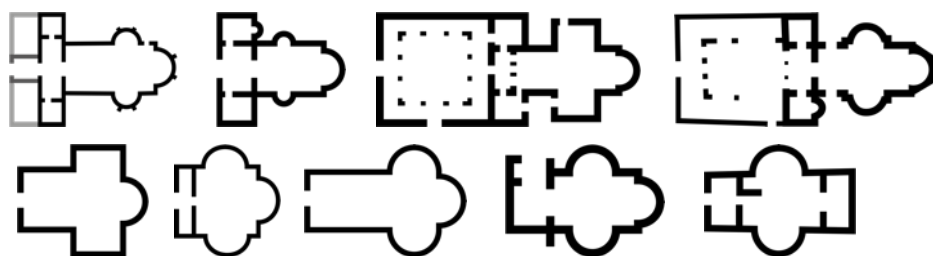
Црква Светог Николе код Куршумлије (XII) је једнобродна црква са куполом и троделним олтарским простором. У овом типу у науци је одређен узор рашким црквама. *Богородичина црква* у Топлици из истог времена је у облику триконхоса, са два ступца који одвајају олтарски простор од наоса, али и припратом са јужним и северним правоугаоним просторијама. Обе цркве одликују двојне куле, којима Немања прави прекид са византијском традицијом. *Црква Светог Ђорђа* у манастиру *Ђурђеви ступови* код Новог Пазара је једнобродна црква са куполом изнад средишњег травеја, бочним вестибилима уз средину поткуполног простора, две куле уз западни травеј и троделним олтарским простором. Услед неповољних услова терена, лонгитудиналност рашких цркава је у овом случају доведена скоро до централног решења. *Црква Богородице* у манастиру *Студеници* (XII) је једнобродна црква са куполом, уз бочне вестибиле и троделни олтарски простор, који је завршен полукружним апсидама. *Црква Светог Петра* у Бијелом Пољу, из истог века, је једнобродна црква са трансептом и коцкастом куполом. *Црква Светог Спаса* у манастиру *Жичи* (XIII) је једнобродна црква са куполом, једноделним олтарским простором, са полукружном апсидом, касније дозиданим просторима за проскомидију и ђаконикон, и са вестибилима на југу и северу испод поткуполног простора у форми ниских трансепта. У односу на *Студеницу* вестибиле су претворени у певничке просторе и саграђени су припрата и звоник на западу. Промене у односу на једнобродне куполне цркве чине развијенији олтарски простор, краци

трансепта и параклиси уз унутрашњу припрату. Иако постоји више предлога о трансформацији вестибила у певнице према литургијским захтевима, као и да је намена ових простора споменута у типцима Светог Саве, недостатак адекватних доказа, наводи нас на закључак да су бочни простори грађени зарад остварења специфичне архитектонске форме, а не потребе литургијског процеса. Тиме би се заправо оспориле раније тврдње да су богослужбени светогорски обичаји одређени директно литургијом, већ потребом за додатним простором, који је коришћен и за симболично представљање архитектонске поруке, што нас враћа ка резултатима истраживања триконхосних елемената унутар сложене архитектонске форме¹⁹⁶ и визуелном креирању новог идентитета у новим односима (Стевовић, 2014).



Слика 36. Једнобродне цркве (у Куришумлији, Бурђејевим ступовима, Студеници, Жичи, Иванграду, Милешеви, Морачи, Сопоћанима, Градцу и Ариљу)

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури



Слика 37. Грађевине са три конхе или облика крста (у Бару, Клисурси код Ниша, Куришумлији, Клисе Кој код Софије, Царичином Граду, Сирмијуму, Петорвцу, Брачу, Звечану и Улипљани)

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

¹⁹⁶ в. Kurtović Folić, 1991.

Грађевине са три конхе или облика крста у периоду IV–VI века су грађене за крстионицу или мартиријум. Њихов простор одговара чину крштавања или одавања почаста. Крштењем се заправо ствара нови почетак новог човека, у симболу смрти и рођења новог човека. Због тога су функције крстионице и гробнице могле да се преплићу и спајају. У прилог сепулкарне намене бочних простора навешћемо само неке од примера. Полукружне бочне конхе су имале централне гробне грађевине у Сирмијуму (Сремска Митровица) и у Сердици (Софија), подужне цркве у *Петро–Павловом* манастиру код Требиња и у Клисурси код Ниша, цркве са бродом надовезаним на триконхос у Сутивану на Брачу и Билицама код Шибеника. Цркве крстообразне основе, такође из овог периода, су *Мајдан* код Мркоњић Града, *Цимеше* код Петровца и црква у *Царичином граду* (Јанковић, 2015).

Према истој литургијској схеми и жичкој цркви саграђене су црква *Вазнесења у Милешеви*, црква *Успенија у Морачи* и црква *Свете Тројице у Сопоћанима*, у XIII веку. Црква у *Сопоћанима* на основи рашке структуре храма развија своју спољашњост специфичним проширењима приближавајући се форми базилике са истакнутим средњим бродом. Рашку структуру прати и *Богородичина црква* у манастиру *Градац*, карактеристична по готским елементима, да би у случају *Давидовице* уместо певничких бочних простора за централни поткуполни простор биле прикључене куполне капеле које су имале и функцију припрате.

Потреба за већим простором нашла је своје остварење у новој конструктивној структури Милутиновог доба. Према актуелној архитектури византијске престонице, грађевине уписаног крста доприносе новом спољашњем монументалном изгледу. Након хиландарске комбинације триконхоса и уписаног крста (1303) краљ Милутин гради *Богородицу Љевишку* као цркву уписаног крста са пет кубета и цркву *Светог Стефана у Бањској* (1318), једнобродну цркву са попречним бродом и двојним кулама над припратом. Према истој литургијској пракси, примерима ове две цркве, остварен је баланс између традиције Немањића и одушевљеног прихватања византијске културе. Последице сложених политичких споразума водиле су у нову уметност, којом је Милутин подржавао византијског цара. У експерименталном поступку скулптуралног компоновања саграђена је црква у *Грачаници* (1321), као сведочанство сарадње архитектуре и сликарства. Тежња ка висини осликана је у цркви *Светог Спаса у Дечанима* (1335), комбинацији вишебродне базилике и једнобродне цркве са куполом.

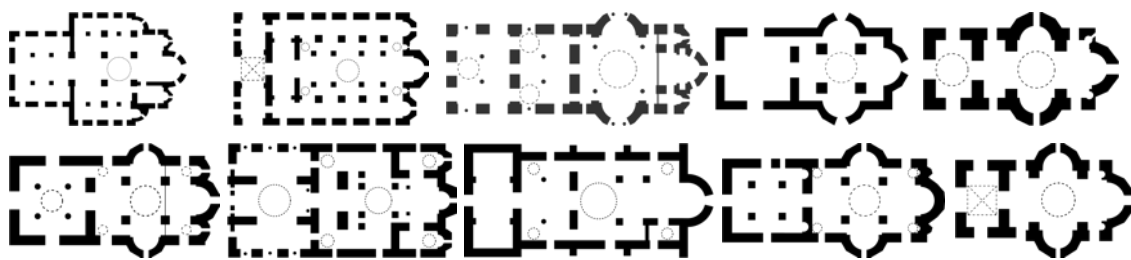
У складу са симболизмом литургије потрага за савршеним простором је завршена у византијској цркви уписаног крста са доминантном куполом, која наглашава централни простор као средство за остварење преображаја. Нова композиција просторних, симболичких и ликовних елемената, пратила је последњу етапу византијске уметности. Усвајањем савремених вредности и њиховим комбиновањем са традиционалним, реализоване су разне варијанте облика и структура под утицајем локалних особености¹⁹⁷.

У последњој средњовековној фази, у моравској Србији, нови концепт храма изграђује се на комбинацији познатих архитектонских елемената Истока и Запада. Под утицајем светогорских манастира, триконхос се јавља као развијени и сажети уписани крст са куполом и бочним апсидама. „Подизањем конхи до нивоа првог кровног венца у спољашњем изгледу објекта мења се, у ствари, тип грађевине у моравски.” (Куртовић Фолић, 1995: 70) Манастирски храмови се најчешће граде у развијеној варијанти, док придворне цркве имају триконхални план у сажетом облику уписаног крста. Развијени план, заправо одговара већем броју корисника, јер слично базилици, средишњи поткуполни простор остаје слободан за кретање Малог входа и касније, за причест верника. Бочни простори (бродови или травеји) све време сви намењени стајању учесника у литургији. За разлику од базилике, која је често имала парапетне зидове између бочних простора и главног брода, у концепту уписаног крста, стубови чине само тачке растера, и поред њихове симболичне улоге у литургији, они су заправо производ повећања прегледности у храму. Овај концепт уписаног крста након пада Српског царства наслања се на претходне периоде, у оригиналном тражењу мере или решења међусобних односа маса и светлости, према кодовима литургијског процеса. Оваква схема донекле одговара и оновременом извођењу Божанске Литургије у простору парохијске цркве. Стајање у централном делу је непријатно услед сталне комуникације улаза и олтара. У условима мањих једнобродних цркава, мањи број верника се природно помера према зидовима, омогућавајући пролаз свештеницима и долазак новим учесницима у литургији.

Цркве у манастирима *Раваница* (1377) и *Манасија* (1418) производи су спајања светогорске традиције тролисне основе и уписаног крста са пет купола. Дворска црква *Лазарица* (1377) одговара светогорском триконхосу. Сажети уписани крст има куполу

¹⁹⁷ в. Куртовић Фолић, 1995: 70.

на пиластрима и кулу изнад припрате. Сажети триконхос у манастиру *Каленић* (1420) представља искорак у позновизантијском градитељству, и након пажљивог студирања крушевачког храма, хармоничност је остварена дијалогом савремене архитектуре и српске традиције. Вредност унутрашњости преноси се на спољашњост, путем скулптуралног моделовања фасадних маса чије значење је утемељено суштином литургије, која је од Светог Саве била у истом облику.



Слика 38. Цркве уписаног крста (у Дечанима, Богородици Љевишкој у Призрену, Хиландару, Љубостињи, Каленићу, Манасији, Грачаници, Старом Нагоричану, Раваници и Крушевцу)

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

Градитељство у периоду турске владавине наставља се на претходни период српске средњевековне државе. Цркве су углавном манастирске и монашке. Разноликих су основа и облика, којима се продужава стварање претходне епохе, чиме се настављају средњевековни култ и идеологија. Сложени облици се поједностављују, ка стварању једноставног правоугаоног простора са олтарском апсидом на истоку. Споменици предустаничког периода у XVIII и XIX одговарају традицији рашких цркава. То су углавном једнобродне цркве са полукружном апсидом и куполом на кубичном постољу. Граде се и цркве без куполе, по услову турских владара, услед недостатка материјалних средстава, али и због избора ненаметљивих архитектонских решења и духовних потреба.

У периоду XIX века цркве се и даље ослањају на подужне цркве са поједностављеном обрадом фасада. Стварањем српске буржоазије омогућен је сусрет са савременом културом Европе. Продором профане уметности и градитељства, друштво се усмерава ка савременим токовима. Побољшањем политичких прилика схватање српске сакралне архитектуре се мења и, по узорима класицистичке и барокне архитектуре, цркве изнад западног улаза добијају торњеве. Основни концепт остаје у оквиру традиције, док су промене видљиве у начину градње, декоративној обради и опреми ентеријера. Под утицајем романтизма и историзма у XIX веку у профаној

архитектури напуштају се класицистички концепти и формира се израз одређен националним програмом. Идеологија друштва се остварује и у архитектури и услед недовољних средстава у архитектонском изражавању, нови градитељски подухвати користе средњевековне архитектонске елементе у циљу стварања националне и аутентичне архитектуре.

Став наручиоца, Српске православне цркве, према новој архитектури остаје непромењен и трајно везан за средњевековна решења. У сложеној ситуацији друштва, долази до повезивања националних кодова и различитих схватања сакралне архитектуре, чији резултат је остварење различитих облика, који у неспретној реализацији средњевековних копија, засигурно нису били усмерени према духовном и емотивном доживљају верника. На основу прегледа појаве и развоја српске православне архитектуре у другом поглављу, може се закључити да се црквени модел света, реализован кроз грађевину, непрекидно мења у смислу конструктивних решења, материјала, технике градње и декорације, док литургијска схема остаје иста. Промене у правилима грађења су биле условљене утицајним факторима (програм, место и време) и услед непознавања суштине литургијског процеса, градитељи су у време актуелне транзиције, помоћу непотпуних теолошких кодова, решења нових храмова углавном добијали у архитектонски недовољно убедљивом преузимању градитељских цитата, на раздвојеним темељима Цркве, савременог друштва и његове сакралне архитектуре. Упркос описаним променама, литургија је остала у оквиру који је дефинисан у атонској кодификацији у XIV веку и у простору који је одговорио на литургијске потребе у X веку.

Многобројни примери црквеног градитељства и сликарства новијег доба документују теолошко и уметничко колебање у одређивању изворно српског и српско-византијског стила и отварају низ питања у српској православној сакралној архитектури:

- на који начин искривљено копирање различитих средњевековних узора представља недодирљив неписани канон,
- да ли се правила грађења односе на потребе богослужбених радњи или идеолошке потребе наручиоца,
- да ли из нејасног схватања традиције следи неговање архитектонских реплика,

- ако су потребе простора храма дефинисане богослужбеним радњама, да ли су типови куполних или цркава са западним звоницима неправедно проглашени градитељским императивом у складу са одређеном идеологијом наручиоца,
- да ли верници као учесници у светим тајнама могу да утичу на концепт црквене грађевине,
- да ли Црква као наручилац може да прихвати савете архитектонске критике и струке на основу којих би се наставио аутентичан развој црквене уметности?

На основу приказане анализе закључујемо да Српска православна црква као наручилац нових храмова, на крају XX и у првим деценијама XXI века, упркос архитектонским критикама, стручним дискусијама, и ставу архитектонске струке, непрекидно подржава изградњу реплика наслеђених црквених објеката, саграђених у време великог успона српске државе. Неговањем неинвентивног архитектонског копирања средњевековних споменика, приказује се идеолошка природа градитељских услова, који у неспретном компоновању архитектонских цитата прекидају богати развој српске сакралне православне архитектуре и умањују вредност српског средњевековног градитељског наслеђа. Став верника никад није приказан, ни анализиран, као ни могући утицај аутентичне архитектуре храмова на општи развој друштва. Поједини средњевековни споменици су проглашени градитељским императивом, на основу личних ставова појединих наручиоца. Неколицини архитектонских ауторитета (Митровић, Подрека, Лукић, Поповић и Мандић) је омогућено да на слободнији начин интерпретирају тему савременог српског храма, док су једино зидови вождовачке цркве третирани на аутентичан и потпуно нов начин. Сви остали градитељи (који често нису из архитектонске струке) и сликари (фрескописци и иконописци) строго су везани за нејасан услов стварања у српско-византијском стилу у неисказаном и недефинисаном (од стране наручиоца) литургијском и иконографском програму.

Из истражене везе литургијске и иконографске функције храма са његовом архитектуром, у складу са приказаним утицајима и правилима грађења кроз историју српске архитектуре, доказано је да веза између спољашње и унутрашње функције храма остварива уз поштовање литургијског процеса и елемента креативности. Из формулисаног јасног и разумљивог иконографског и теолошког програма српског православног храма, следе препоруке за пројектовање српске православне сакралне архитектуре.

4. АРХИТЕКТУРА СРПСКИХ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМОВА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX И У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА XXI ВЕКА

4.1. Основна типологија

Повезивање делова простора храма са теолошким значењима трансформише конкретно архитектонско значење у апстрактну равн. У таквом моделу храма, сви његови делови чине једну теолошки условљену структуру. Моделу космоса православне цркве одговара унутрашњи поредак храма, који је одређен богослужењем. Икона света или храм својим обликом треба да открије и укаже на откривање вечног логоса Божијег. Тако је градња не само стваралачки чин, већ и изградња (раст) самог човека кроз откривање безмерне мере себе самога и смисла света, логоса твари. Обликовање храма који човека преображава јесте преображај по себи и непрекидно тражење непрестано се уграђује у апстрактни модел света. Превођење овог концепта у конкретни простор чини архитектонски језик, који је одређен односом унутрашњих подвига и спољашњих утицаја. „Модел је, дакле, у архитектури (...) више једна фикција, циљ, чије елементе препознајемо, чији укупни склоп, ипак, никада и ни у једном примеру није материјализован.” (Маневић, 1995: 135-136) Природа унутрашњег декодирања иконе света према богослужбеним потребама на неки начин занемарује околину, и одговара стварању *типског* (без иновација, који се индустријски мултиплицира) или *типичног* (из исте породице) пројекта. Заправо од способности пројектанта да усмерава спољашње утицаје ка циљу пројекта, зависи исход конкретизације. Ако је услов пројекта одређени *тип* (узор), градитељ ће настојати да теолошки модел храма распореди у одређеној структури (нпр. централни и подужни тип храма или једнобродна или црква уписаног крста).

У историји архитектуре трансформација или промена типа су се дешавали након достизања максималне усклађености појединачних делова у односу на просторну структуру „иначе објекти попримају типски карактер у смислу механичког понављања одређених облика. Црквена грађевина, по својој суштини, никако није облик који се може везати за типско пројектовање, зато што се код сваког познатог примера, већ на први поглед, осећа уложени напор да буде другачији.” (Куртовић Фолић, 1995: 67)

Смисао *другачијег* облика у средњем веку скоро па је идентичан моделу уметности као истраживања у дискурсима XX века. На уметност после Дишана се гледало као на познавање технике стварања дела и аутентично уписивање људског чина у дело. У XVI

веку се гледало на уметност као на прављење по правилима, у XVII на стварање лепог, да би тек у XIX веку уметност била стварање уметничког као аутономног културалног артефакта, кад је заправо развијена аутономија уметности у односу на њене политичке и религиозне функције, које је имала традиција од ренесансе до класицизма. Покрети импресионизма и експресионизма развијају замисао аутентичног, који подразумева искрен, оригинални, непоновљив и људски изузетан чин стварања уметничког објекта, ситуације или догађаја. Подржавамо становиште Шуваковића да је у раном модернизму аутентичност израза заменио класицистичко поверење у традицијско знање о уметности и у вештине стварање (лат. *techne*) (Šuvaković, 2013: 48). Модерна архитектура се ослобађала ренесансног поступка који је вредновање неке грађевине изводио из репрезентације већ вредноване архитектуре, односно порука прошлог је коришћена ради верификације значења садашњег. Идејом да форма прати функцију модерна архитектура је покушала да се одвоји од представљачке традиције, креирањем редукованих форми или апстракција. Грађевина је требало да својим изгледом изрази сопствену функцију или да искаже рационалност своје композиције и производног процеса у којем је настала. Ипак, редукација на функционалност је била само огољена класична форма, која је реферирала на своју функцију (Ajzenman, 2009). Покрет Модерне је у жељи да отелови дух времена тежио стварању спутавајућих правила, која су била заснована на три догме: функционалистичку анализу као полазну тачку истраживања, анулирање традиционалне архитектонске лексике и идентификацију архитектонског напретка и коришћења нових технологија (Portoghesi, 1989). Критиковањем модернизма, постмодернизам користи историју, укус и орнамент, како би архитектури повратио конкретност. „Па ипак, и овај покрет убрзо се заглибио у овештале изразе производећи поплаву формалистичких играрија је само збуњују, уместо да надахњују.” (Ando, 2009) Кроз оживљавање архетипова, архитектура у XXI веку се позива на историјске форме у смислу типова, а не везано за поједине аспекте одређеног споменика. Пажња се посвећује односу објекта и града, као дела и целине, односно концепту места. Коришћењем конвенционалних елемената на неконвенционалан начин, мења се контекст одређеног типа и објекти се опажају пре као нови, него као стари. Тако традиција добија двоструку функцију, ствара извесни поредак и даје нешто на чему можемо да интервенишемо, да критикујемо и мењамо. Међутим, наслућено изражавање нових потреба, у лабораторији псеудо-науке, која је остала присутна још од модерног покрета, често води осиромашењу архитектуре и стварању прилично конфузне савремене архитектонске теорије.

У другој половини XX и у првим деценијама XXI века, Српска православна црква, као наручилац нових храмова, захтева да пројекти буду изведени према (на подобије) појединим средњовековним куполним узорима (нпр. црква у манастиру *Грачаница*). Део упутства подразумева и *пожељну* српско-византијску декорацију спољашњости и унутрашњости (фрескописање). Овим, заправо, не само да је термин стил погрешно преведен у декорацију (јер подразумева и начин, концепт градње, итд.) тзв. српско-византијски стил градње није наметнут програмом у писаној форми, већ се до њега долазило усменим навођењем и показивањем одређене средњовековне идеје. У овом поступку су архитектонски термини (тип, модел, стил, типичан и типски) преклопљени, јер су појединачни делови узора, коришћени као дословни цитати делова модела, неки су прерађени према идеји архитектонског типа, док неки покушавају да понове стил узора. Искључивањем осталих утицајних фактора (време и место) новопроекттовани храмови приближавају се решењу типске или типичне српске православне цркве.

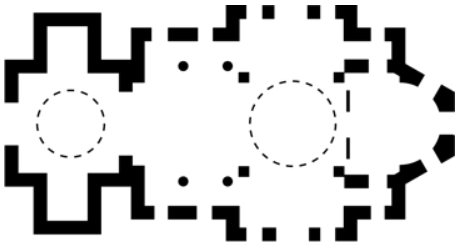
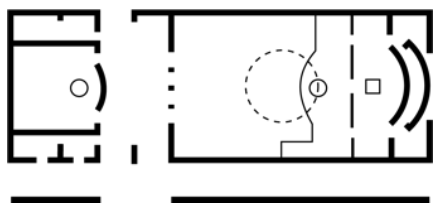
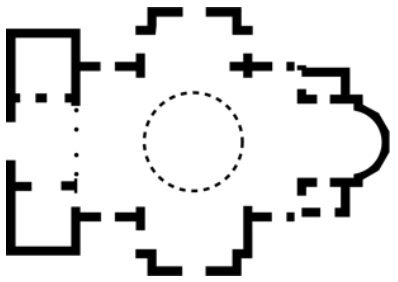
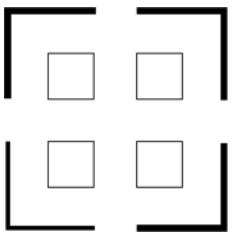
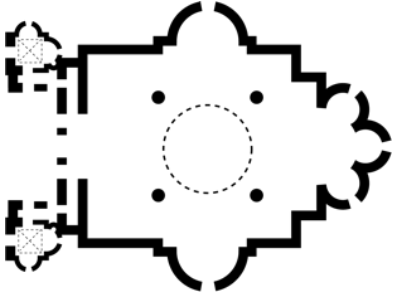
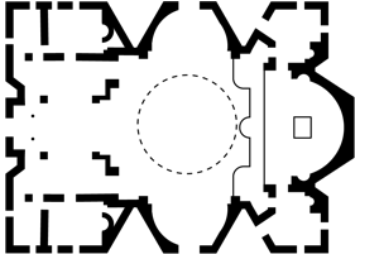
На основу истраживања у претходним поглављима, српско црквено градитељство од свог почетка до данашњег доба тежи да настави православни култ и идеологију претходних епоха. Разноликим основама и облицима се продужава стварање средњовековног периода, у којима су постигнута изванредна архитектонска решења, као и специфична национална (и теолошка) идеја. Употребљавање (спајање, мешање или позајмљивање) различитих елемената из различитих периода (и стилова) и њихово спајање у нову композицију, одлика је еklektизма (или еklektицизма) у архитектури (грч. *ἐκλέγειν*, *eklegein*, изабрати), из XIX века. Поред литургије, која је углавном непромењеног облика, на концепт храма, непроменљиво кроз све периоде, утицали су став наручиоца, техника градње и формирано наслеђе.

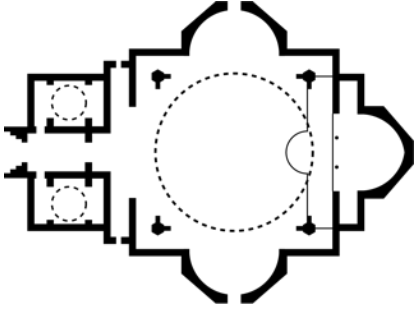

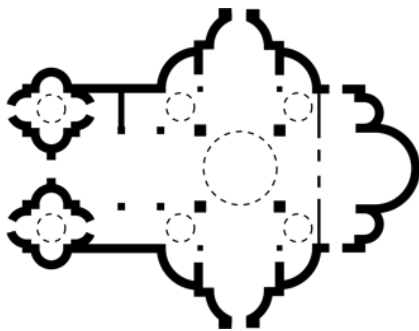
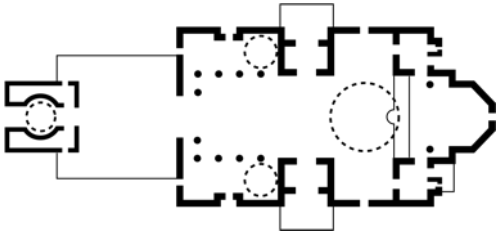
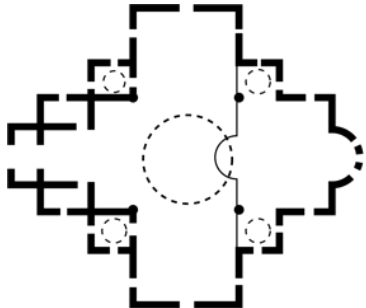
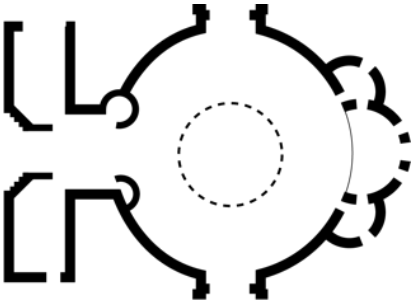
Идеја прошлости утемељује став Цркве да нови објекти преузимају традиционалне облике, у складу са условљеношћу између историјских догађаја и појављивања идеје о националној уметности са почетка XX века. Слажемо се са Трифуновићем да је прошлост је у историји уметности српског народа коришћена као култ једне уметности и као критеријум (Трифунвић, 1969: 40), јер је промишљена надградња традиције имала за циљ повезивање Срба у јединствен културни и државни простор. Из недовољног познавања архитектуре средњовековног источног хришћанства, као и због различитог схватања византијског стила, створена је архитектонска разноликост која је покушала да настави средњовековно преношење поруке путем градитељских форми. Оживљавање духа и форме средњег века је припадало креирању идеолошке

конструкције прошлости, ради постављања неразднојне везе монархијског устројства и државне традиције. Са друге стране, креативна прерада традиције коришћена је и ради стваралачког повратка у прошлост, односно, ради покушаја да се прекорачи буквално опонашање традиционалних облика.

Табела 6. Поређење карактеристичних споменика у другој половини XX и у првим деценијама XXI века према идеји традиције

Извор: Илустрације аутора на основу цртежа приказаних у различитој литератури

	Традиционални тип цркве	Ауторски слободнији тип цркве
1.	 <p><i>Васкрсење Христово на гробљу Бозман у Крагујевцу</i> (Аутор: Радослав Прокић)</p>	 <p><i>Свети Кирило и Методије у Јајинцима</i> (Аутори: Бранислав Митровић и Борис Подрекa)</p>
2.	 <p><i>Васкрсење Христово у Ваљеву</i> (Аутор: Љубица Бошњак)</p>	 <p><i>Капела на Бубњу у Нишу</i> (Аутор: Александар Буђевац)</p>
3.	 <p><i>Васкрсење Христово у Подгорици</i> (Аутор: Предраг Ристић)</p>	 <p><i>Свети великомученик Димитрије Солунски на Новом Београду</i> (Аутор: Небојша Поповић)</p>

<p>4.</p>	 <p><i>Христ Спаситељ у Приштини</i> (Аутор: Спасоје Крунић)</p>	 <p><i>Рођење Пресвете Богородице у селу Штипина</i> (Аутор: Бранислав Митровић)</p>
<p>5.</p>	 <p><i>Свети Василије Острошки у Лепосавићу</i> (Аутор: Љубиша Фолић)</p>	 <p><i>Свети апостол и евангелист Лука у Београду</i> (Аутор: Миладин Лукић)</p>
<p>6.</p>	 <p><i>Света Петка на Чукаричкој падини у Београду</i> (Аутор: Бранко Пешић)</p>	 <p><i>Свети Василије Острошки на Бежанијској коси</i> (Аутор: Михајло Миторвић)</p>

Упоредном анализом карактеристичних примера забележени су објекти који (у различитим мерама) подсећају на традиционална решења, и храмови који (у различитим мерама) теже удаљавању од средњевековног наслеђа. Круту границу је немогуће повући, јер неки од упоређених цркава се могу посматрати и као комбинација ове две групе, што ћемо у наставку показати.

Кадијевић је јасно уочио да ново српско црквено градитељство задовољава интересе две примарне културне стратегије: евокативно–монументалистичке (конзервативне, али не и без аутентичних стваралачких искорака) и ауторски слободније, подржане од либералних интелектуалних кругова (Кадијевић, 2016: 176).

Исти аутор је у новом (1990 — 2012) српском црквеном градитељству издвојио три архитектонска концепта (стратегије): *радикално иновативни* (који је удаљен од традиције), *ауторско слободнији* (оригинални постмодернистички, подржан од стране либералне интелигенције) и *миметичко–монументалистички* (који је најпопуларнији и дословно се угледа на средњевековне узор, поштујући идеолошки предуслов црквених власти за креирањем национално препознатљивих храмова). Кадијевић је последњој *стратегији* придружио све цркве које одликује „конзервативни евокативно–парафразирајући приступ, заснован на дубоком респекту према „неприкосновеним“ узорима националног медијевалног градитељства” (Kadijević, 2013: 76). Нешто раније (2004), Кадијевић је трагање за националним стилем приказао кроз „многбројне евокације и парафразе византијског неимарства” (Кадијевић, 2004: 379) при чему је под термином *евоцирати* подразумевао изазивање, дозивање, пробуђење или побуђење сећања на византијско (и српско) градитељство, док *парафраза* препричава и разрађује туђу тему властитим варијацијама (*ibid.*). Исти аутор је закључио да ревивалитичке покушаје наших архитеката не би требало потцењивати јер су они реинтерпретирали национално и регионално градитељско наслеђе¹⁹⁸.

У складу са приказаним развојем српских црквених објеката (у другом поглављу), који најчешће подразумева креативну интерпретацију градитељског наслеђа или спољних утицаја Истока и Запада, Кадијевићева терминологија, усмерена ка истраживању српске националне профане архитектуре, у случају српских православних храмова новијег доба, по нашем мишљењу тражи специфичну преформулацију, односно одвајање евокације од парафразе. Оживљавање традиционалних облика се може остварити на неколико сличних начина. Буквално преузимање одређених форми или целине, чини цитат у архитектонском језику и у архитектонској критици је спомињан у негативној конотацији. Евоцирање традиционалних облика или њихових детаља, оживљава наслеђену архитектуру под новим утицајним факторима, стварајући само привидан континуитет у развоју. Цркве ове стратегије (или концепта) задовољавају

¹⁹⁸ v. Кадијевић, 2004: 380-381.

услов наручиоца да храм подсећа на неки средњовековни узор, док у архитектонском смислу не стварају аутентичну вредност објекта у складу са концептима времена и места градње. Уобичајен проблем новијих цркава, које припадају овом типу, представља компилација наслеђених облика, који не доприносе успешној композицији маса и који не одговарају литургијским потребама (нпр. певнице се постављају далеко од доле). Оживљавање традиције кроз креативну прераду идеје (парафраза) узора представља уобичајени поступак, који су спроводили најуспешнији српски градитељи и његово значење је крајње позитивно у српској православној архитектури, јер наставља континуитет развоја, уз указивање поштовања прошлим временима. Услед прожимања наведених парадигми, границе се не могу у потпуности повући, што одговара стварању типа у којима су остварене различите комбинације различитих концепата.

У складу са постављеним критеријумом прошлости и еkleктицизмом, јер се садржи у црквеном развоју, основна типологија српских православних храмова у другој половини XX и у првим деценијама XXI изведена је као један од доприноса ове дисертације, у форми критичког осврта Кадијевићевих предложених концепата српске сакралне архитектуре новијег доба:

1. Стваралачки (слободни) тип, који је отворен за новине и који наставља еволуцију српских цркава, и
 2. Традиционални (миметички) тип, који обнавља идеје прошлости кроз
 - а. преображај (парафразу)
 - б. оживљавање (евокацију),
 - в. преузимање (цитат) традиционалних облика, или
 - г. њиховим комбинацијама, као и
 3. Комбинацијама ова два основна типа.



Слика 39. Црква Светих Кирила и Методија у Јајинцима

Извор: <http://www.politika.rs/old/uploads/rubrike/256735/i/1/crkva.jpg>, преузет 02.01.2017.

Меморијална црква Светих Кирила и Методија у Јајинцима, започета (2004) по пројекту Бранислава Митровића и Бориса Подреке, спада у први, *стваралачки тип* српског православног храма. У овој савременој интерпретацији ранохришћанске цркве, храм у Јајинцима сагледава архетип храма, прво одређено место за богослужење, скинију. У правоугаоном облику, попут собе у којој је Исус Христос обавио последњу, Тајну вечеру (Фолић, 2013: 427) или у облику старозаветне Нојеве барке, аутори се позивају на прва и најједноставнија остварења хришћанских храмова. У подужном плану стазе, јединствен ентеријер једнобродне базилике, без ометајућих конструктивних елемената, омогућава сагледљивост целе архитектонске форме. Стаза се завршава олтаром, око кога је амбулаторијум, који се простире на три висине и има вишенаменску функцију (библиотеку, оставу, ризницу, итд.). Купола се налази испод полуобличастог подужног свода и лебди изнад наоса, не показујући своју форму у спољном изгледу храма. Подржавамо становиште Фолића да ова црква представља „храбар и искрен корак ка пројектовању храма с новим вредностима које не нарушавају канон и иконске елементе” (Фолић 2013: 428).



Слика 40. Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина

Извор: http://www.mitarh.rs/index.php?p=project&project_id=18, преузет 25.04.2017.

Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина (2011) аутора Бранислава Митровића, припада првом типу, према оригинално решеном звонику. Слично храму у Јајинцима, црква успоставља везу са раним хришћанством, и у једнобродној цркви са полукружном олтарском апсидом, купола је слепа, постављена у средишту свода наоса, без истицања њеног спољашњег облика. Овај храм би се могао сврстати у трећи тип, јер поред споменуте оригиналности, подсећа на цркву *Светог Саве* у Будви из XII века и парафразира преслицу (приморски звоник). Ипак, како је храм у Штипини сасвим оправдано окарактерисан као „потпуно нов концепт добијен према могућностима нових конструкција и основан на симболичним значењима вере” (Milenković, 1996:328 у Folić, 2010: 641) и „као весник могућег изласка из кризе некреативних имитација” (Јовановић, 2007: 218), као и због чињенице да је потпуно завршено, Митровићево дело заслужује да буде представник реализованих *стваралачких типова* цркава.

„Поштујући строге литургијске каноне и организацију унутрашњег устројства храма, аутор је покушао да визуелном асоцијацијом на архетипске хришћанске богомоље где се сакрални дух осећа у простору, те препознатљивом текстуром

материјала, оствари артефакт који је на граници између прошлог и могућег другог.” (Урошевић и Митровић, 2011: 18)

Са наведеним ставовима се можемо апсолутно сложити, и подржати их, јер црква у селу Штипине презентује иновативан, креативан и високоестетизован приступ у пројектовању српске сакралне архитектуре.



Слика 41. Капела на Бубњу у Нишу

Извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Bubanj-Budjevac.jpg>, преузет 25.04.2017

Капела на Бубњу у Нишу, саграђена (2003) по пројекту Александра Буђевца, припадала би *стваралачком типу* цркава, уколико би се у њој одржавало богослужење Српске православне цркве, јер још увек није освећена. Ипак, како је грађење овог објекта добило благослов нишког владике, и како чини архитектуру јавних објеката сакралне намене, *капела* на Бубњу је споменута у актуелној критици¹⁹⁹ новијег српског црквеног градитељства. Простор капеле у коме би се одвијао литургијски процес одговара отвореном простору, где би се уз посебну дозволу архијереја богослужење

¹⁹⁹ в. Кадјевић, 2013; Јовановић, 2007.

обавило над *антиминсом* (лат. *ante-mnesa*, уместо трпезе), који би заменио освећени олтар и мошти мученика или свеца. Подржавамо позитивни осврт Јовановића на ову спомен капелу, која својим архитектонским концептом доприноси преиспитивању ставова наручиоца који подржава неинвентивно копирање традиције.

„У сваком случају, формом и ,садржајем' капела на Бубњу код Ниша подстиче на различита питања и преиспитивања. (...) За тумаче капеле основна мисао своди се, пре свега, на то што је свеукупну јединственост капеле њен пројектант досегао применом једноставног прозачног кубуса у виду стаклене, прозачне, ,метално-стаклене опне'²⁰⁰, чиме је постигао ,материјалном крхко', али и ,духом снажно, молитвено и контемплативно место'²⁰¹. (...) Покриће за такав приступ имали би они још у старозаветној повесници, јудеохришћанској и западнохришћанској средњевековној традицији, у којима су предмет пажње и тумачења били, поред осталог, управо стаклени храмови односно здања саграђена од стакла и кристала²⁰².” (Јовановић, 2007; у Фолић, 2013: 365-378)



Слика 42. Црква Светог Луке у Београду

Извор: <https://goo.gl/images/l2Qw3r>, преузет 03.01.2017.

²⁰⁰ Јевтић, 2003.

²⁰¹ НИИН-ови критичари бирају. Десет најбољих. Уједначене вредности, 2004.

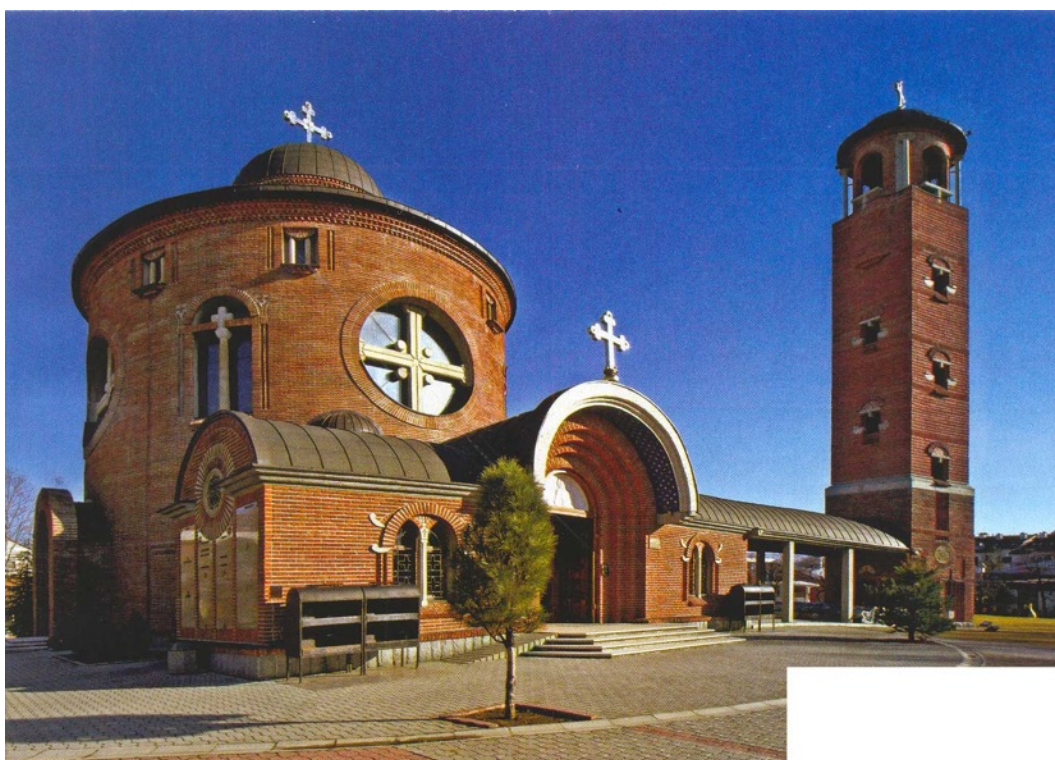
²⁰² Bletter, 1981; у Perović, 2005

Црква Светог Луке између Скојевског насеља и Филмског града у Београду, саграђена (1999) по пројекту Миладина Лукића, припада традиционалном типу и његовом преображајном подтипу, који парафразира елементе традиционалне архитектуре. Прихватамо становиште Кадијевића по којем ова црква има препознатљиву рашку матрицу, неоекспресионистички акцентована у композицији (Кадијевић, 2010: 120-121). Међутим, „композиција целине није замишљена еклектички, јер су древни елементи престилизоване и трансформисани језиком постмодерне архитектуре с краја двадесетог века.” (ibid.)

Овом традиционалном типу и преображајном подтипу припадају *црква Свете Петке* на Чукарничкој падини (2002, Бранко Пешић) и *црква Светог цара Константина и царице Јелене* у Нишу (2005, Јован Мандић). *Црква Светог Илије* на Билећком језеру (1995, Љубиша Фолић), *црква Светог Архангела Михаила* у селу Степен код Гацког (2004, Љубиша Фолић), *црква Светог Василија Острошког* у Лепосавићу (2006, Љубиша Фолић), као и остале цркве овог аутора, представљају традиционални тип и комбинацију преображајног и евокативног подтипа. Цркве Љубице Бошњак, Драгомира Тадића и Спасоја Крунића спадају у традиционални тип, и његов евокативни подтип. Цркве Радослава Прокића представљају традиционални тип, који коришћењем цитата оживљавају средњевековно наслеђе. Слично нишкој капели *црква Светог Саве* у Дрвенграду (2004, Милош Миловановић) не може се сврстати у стваралачки тип јер њен необичан облик евоцира руску (или скандинавску) цркву брвнару. Њено место би по таквом концепту припадало традиционалном евокативном типу.

Црква Светог Василија Острошког на Бежанијској коси, саграђена 2000. године по пројекту Михајла Митровића, припада комбинацији прва два типа, слободног и традиционалног (преображајног). Слажемо се са ставом Кадијевића, да Митровић, као критику рутинским пројектима цркава, даје снажан допринос осавремењењу српске православне архитектуре, у једноставном кружном простору, који је реализован романтичарски недогматичном пројектантском методом чији резултат је ослањање на традицију обогаћено елементима новог духа времена (Кадијевић, 2010: 123). За разлику од подужног плана цркве, типа који убедљиво доминира у групи изграђених храмовима на крају XX века и у првим деценијама XXI века, Митровић се овим централним и кружним решењем надовезује на *цркву Светих апостола Петра и Павла* код Новог Пазара (IX) и *храм Светог Преображења* у Сарајеву (1940). Пројекат је благословен од стране Патријарха Павла (1995) са образложењем да цркве не би требало да копирају

постојећа визуелна решења већ треба да понуде нешто ново примерено околној архитектури али у складу са учењем Српске православне цркве. Живопис карактеришу боје великог интензитета и фигуре реализоване по средњевековној традицији. Спроведен је у целости, што умањује занимљиво постављене кружне прозоре испуњене витражима. Општи утисак целог ентеријера храма је пријатан и осећа се инсистирање аутора да се и најситнији детаљи изведу по пројекту. Једино што недостаје овом срећеном простору је свод веће дубине, који би био логичан геометријски наставак ротонде.



Слика 43. Црква Светог Василија Острошког на Бежанијској коси

Извор: <https://arhitekturabezbeograda.files.wordpress.com/2009/11/sv-vasilije-ostroski.jpg>, преузет 03.01.2017.

Црква Светог великомученика Димитрија Солунског на Новом Београду, саграђена 2016. године по пројекту Небојше Поповића, припада истом типу (комбинација слободног и традиционалног, преображајног). Својим обликом, мотивима и просторном логиком, храм се ослања на корен својих претходника, на храмове *Светог Димитрија у Солуну*, *Сирмијуму* и *Равени*, док обликом хоризонталног плана подсећа на јерменску цркву *Светог Хрисима у Вагаршапату* (608). Поповић у помирењу традиционалног и иновативног приступа пројектовању нових српских храмова, прави мост између базиликалног и крстообразног решења, који је у композицији маса изгубио планирану убедљивост изменом места интегрисаног звоника. „У погледу унутрашње архитектуре,

храм је веома функционалан, захваљујући импозантном, широком и слободном поткуполном простору, испуњеном постмодернистичким стилизованим детаљима, међу којима се издваја апстрактна пластика пандантифа.” (Кадијевић, 2013: 374) Са наведеним ставом се потпуно слажемо, јер ова црква на убедљив начин прерађује идеје прошлости. Њена веома успешна архитектонска композиција на креативан начин је интегрисана у постојећи новобеоградски контекст, чиме доприноси развоју новије српске сакралне архитектуре.



Слика 44. Црква Светог великомученика Димитрија Солунског на Новом Београду
Извор: <http://www.hramsvetogdimitrija.rs/sites/default/files/47.jpg>, преузет 03.01.2017.

Архитектура српских православних храмова у другој половини XX и у првим деценијама XXI века чини део српске архитектуре и српског друштва у транзицији, које показује жељу за преласком из постојећег у бољег система. Након пада берлинског зида (1989) долази до суштинске промене у структури европског друштва, која је водила у смеру глобалних политика и суштинској промени функције културе — поље политичности постаје култура. Иако је за дубљу анализу потребна одређена временска дистанца, могли бисмо у овом тренутку да приметимо да је српска профана архитектура пред крај XX века била отворенија спољашњим утицајима, што се једним делом преноси на српску савремену сакралну архитектуру. Под утицајима глобализације и транзиције, мењају се културне вредности и захваљујући напретку технологије, схватање архитектуре у Србији се мења под утицајем константних промена архитектонских

трендова. Таква архитектура, као оруђе за модернизацију друштва, окреће се више преузимању туђих модела архитектонског промишљања и праћењу савремених трендова, упркос очувању локалних и аутентичних интереса. Након превазилажења проблема читања савремене архитектуре, српски архитекти углавном неубедљиво преписују решења других поднебља, без дубљег истраживања феномена креативне прераде узора или прилагођавања преузетог модела конкретном локалном контексту. Заправо, уместо усвајања одређеног процеса пројектовања или конкретне философске идеје, савремени архитектонски облици се буквално преузимају, често без успостављања потребног критичког мишљења, што доводи до стварања просечних решења у архитектури. Исте вредности су и симулације вредноване традиционалне црквене архитектуре, иако су супротни полови сакралне и профане у оквиру истог феномена, само фиктивно раздвојени и приказани на утопистички начин. Промисљањем архитектуре на ширем нивоу, ослобађањем стега потрошачког друштва (којем одговарају процеси не мишљења у архитектури), сматрамо да је могуће померити границе мишљења у архитектури, пажљивим позиционирањем архитектонске делатности унутар друштвеног система.

У приказаним примерима, савремене српске цркве су углавном инспирисане архитектуром српског средњег века. Мали број примера истражује феномене аутентичности, културе и друштва. Из компаративне анализе традиционалног и ауторски слободнијег типа цркве, закључујемо да се у свим примерима остварује литургијска функција храма, коју смо формулисали у претходном поглављу, осим у случају спомен капеле на Бубњу у Нишу. Значај овог објекта препознајемо у преузимању и преради мотива крста, који је у савременој сакралној архитектури реализовао, на веома убедљив начин, савремени јапански градитељ, Тадао Андо (Ando, Tadao). Спајајући духовно и модерно, Андо доминантним мотивима крста у *Цркви на води* (1988) и *Цркви Светлости* (1989) представља модел света и Бога, креирајући у исто време осећаје напетости и мирноће.

Иконографски програм није реализован у свим новијим храмовима. Према императиву позно средњовековног сликарства, фрескописане су *цркве Света Петка* на Чукаричкој падини, *Христово Васкрсење* у Подгорици, *Свети Василије Острошки* на Бежанијској коси и *Свети Сава* на Врачару.



Слика 45. Црква Светог Василија Острошког на Бежанијској коси

Извор: <http://static.panoramio.com/photos/large/33584438.jpg>, преузет 22.04.2017.



Слика 46. Црква Светог Саве на Врачару (макета мозаика у куполи)

Извор: <https://rs.sputniknews.com/images/110910/27/1109102766.jpg>, преузет 22.04.2017.



Слика 47. Храм Христовог Васкрсења у Подгорици (унутрашњост)

Извор: http://www.spc.rs/files/galerije/13/09/dsc_0028.jpg, преузет 22.04.2017.

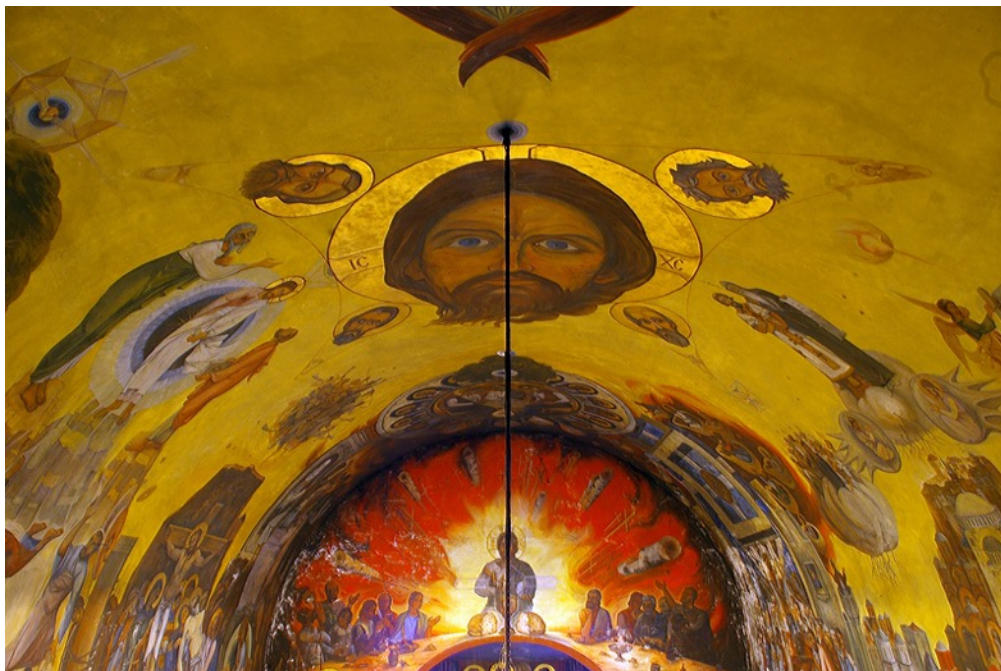
У унутрашњости цркве *Рођење Пресвете Богородице* у селу Штипина, према концепту простора осликани су само поткуполни и олтарски простор. У овој поједностављеној форми фрескописа, сликарски програм је веома удаљен од уметности средњевековних споменика, који су потпуно осликани. Промисљеним позиционирањем сликаних површина, Митровић критикује поступке неинвентивног копирања, слично Зорки Стевановић, која у својим визуелним тумачењима библијских тема, специфичном интерпретацијом простора иконе тежи помирењу сликарских канона и савременог сликарства. На аутентичан начин су осликани и зидови вождовачке цркве *Свети цар Константин и царица Јелена* (2006), на којима је Милић Станковић приказао и знамените Србе као што су Тесла, Пупин и Мокрањац. У овом храму је на јединствен и непоновљив начин потпуно избегнут манир средњевековног живописа. Након уклањања мозаичких икона са олтарске преграде у цркви у манастиру Жичи, које је израдио Младен Србиновић (1993), Српска православна црква се трајно одрекла могућности да се у унутрашњости храмова на креативан начин прерађују сликарске идеје средњевековних узора. Уместо наставка развоја сакралне уметности, за који су се залагали академски сликари подстакнути радовима најзначајнијих уметника (од Марк Шагала до Герхарда Рихтера), српско православно сликарство XXI века се у потпуности подредило узорима позног средњег века. У симболу сарадње Цркве и државе, али и повезивања српског и руског народа, на церемонијалан начин је представљено

традиционално решење подкуполног мозаика у храму Светог Саве на Врачару. Највећу златну композицију Христовог Вазнесења на свету, донираће руска влада, уз услов да главни аутор и руководилац радова буде руски иконописац, Николај Мухин.



Слика 48. Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина (унутрашњост)

Извор: Урошевић и Митровић, 2011: 39.



Слика 49. Црква Светог цара Константина и царице Јелене на Вождовцу

Извор: https://c1.staticflickr.com/5/4096/4763245573_240bd26290_b.jpg, преузет 22.04.2017.

На основу компаративне анализе и формулисане типологије новије српске сакралне архитектуре, сви примери приказани у оквиру традиционалног типа цркве (у табели број 6) илуструју углавном конзервативне приступе у пројектовању засноване на градитељским императивима наручиоца. Цркве Радослава Прокића и Љубице Бошњак, у свим примерима њиховог целокупног сакралног стваралаштва, не само да копирају наслеђена решења, већ понављају своје архитектонске концепте са незнатним изменама форме и технике градње, без обзира на посебност место храма. Мало другачији однос према градитељском материјалу и начину преузимања узорних форми и идеја, карактеристичан је за на цркве Предрага Ристића, Спасоја Крунића и Љубише Фолића, који на аутентичан начин интерпретирају наслеђене форме. Ипак, у њиховим решењима је до те мере препознатљива идеја националне архитектуре, проистекла из компилације средњовековних форми, да креативна прерада идеја постаје упитна. Модерни ваздушасте звоници Љубише Фолића, на храму у Лепосавићу, представљају покушај стварања слободнијег архитектонског израза. Њихова улога у укупној композицији је поништена неубедљивом компилацијом великог броја традиционалних облика.



Слика 50. Црква Васкрсења Христовог на гробљу Бозман у Крагујевцу

Извор: Манић, 2016: Прилог 4.9.



Слика 51. Црква Васкрсења Христовог у Ваљево

Извор: <http://static.panoramio.com/photos/original/55297202.jpg>, преузет 22.04.2017.



Слика 52. Црква Светог Василија Острошког у Лепосавићу

Извор: <http://static.panoramio.com/photos/large/86252772.jpg>, преузет 22.04.2017.



Слика 53. Црква Васкрсења Христовог у Подгорици

Извор: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/7480527.jpg>, преузет 22.04.2017.



Слика 54. Црква Христа Спаситеља у Приштини

Извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ca/Serbian_Ortodox_Christ_the_Savior_Cathedral_-_Outside_-_Pristina_2012_-_1.JPG/1200px-Serbian_Ortodox_Christ_the_Savior_Cathedral_-_Outside_-_Pristina_2012_-_1.JPG, преузет 22.04.2017.

Архитектонска критика српске сакралне архитектуре је недовољно присутна у стручној јавности да би се осетније променили ставови архитеката и наручиоца према уобичајеном преузимању традиционалних форми. Такав архитектонски поступак, заснован на буквалном копирању наслђених решења, оцењен је као неинвентиван и процењен је архитектонска пракса, која не ствара потенцијал креативног стваралаштва. На основу приказаних добрих и примера недовољно убедљивих у погледу њихове архитектонске композиције, заступамо становиште да је проблем српске сакралне архитектуре искривљено коришћење традиције у процесу стварања препознатљивих традиционалних форми под утицајем наручиоца, који негира сваку иницијативу наставка развоја српске православне архитектуре.



Слика 55. Црква Свете Петке на Чукарничкој падини у Београду

Извор: http://www.spc.rs/files/galerije/13/10/img_7251.jpg, преузет 22.04.2017.



Слика 56. Црква Светог цара Константина и царице Јелена у Нишу

Извор: Документација аутора.



Слика 57. Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина

Извор: <http://www.mitarh.rs/projects/14f53b7ec4df89.jpg>, преузет 22.04.2017.

4.2. Развојне тенденције пројектовања српских православних храмова у XXI веку

Грађење српских цркава у XXI веку углавном је лојално устаљеним православним принципима који оживљавају средњевековне узоре у било којој форми. Иако су по архитектуру најпогубнији неоригинални концепти који користе архитектонске цитате без познавања њиховог кода, став наручиоца је управо усмерен ка грађењу цркава које евоцирају моћ средњевековне српске државе и симфонијску улогу Српске православне цркве. Заправо хронолошка граница на прелому векова не раздваја српско црквено градитељство на две различите праксе. Много јасније то чини политичка изолованост српског друштва у деведесетим годинама XX века. Након дуготрајног прекида у грађењу, ослонац у грађењу је изабран у српској црквеној традицији, насупрот актуелној и наслеђеној атеистичкој култури. Императив јачања националног идентитета родио се сасвим природно, али је његово пренаглашавање поништавало архитектонски развој српских православних храмова, који су стало креативно прерађивали узоре у складу са временом грађења. Тако највише изграђених храмова прати идеолошки предуслов за стварањем српских храмова по критеријуму наручиоца, који су сасвим неоправдано извучени из личних симпатије према појединим средњевековним узорима. Веома лако, борба против нових облика кодира се одбраном националне препознатљивости, која постаје јача од закона српске државе. На уштрб школованим архитектама, који су заинтересовани за тему савременог српског православног храма, пројекте за нове цркве често израђују грађевински инжењери и техничари, уз огромно уважавање самих извођача (мајстора) који су углавном спремни да донирају свој рад Цркви.²⁰³

У малом броју случајева сарадња клера, архитеката и критичара уметности и архитектуре, усмерава се ка наставку развоја српских православних храмова. Ипак, удео критичке мисли у целокупној православној изградњи је толико мали, да се не примећује промена у програму наручиоца. Недефинисаност основних функција храма у супротности је са демистификацијом *крутих* правила грађења, која су неспретно извучена из жеље за имитирањем и злоупотребе традиције.

Ма како био мали број цркава у чијој изградњи је испоштован принцип традиције, да се на основу богатог искуства преради и надогради идеја узора и утицаја, став

²⁰³ v. Kadijević, 2013: 77.

пројектаната, који се све чешће враћају на еволуцију српских храмова, налази се на средњем путу, између иновације и потврђених прошлих вредности. Најчешћи је тип традиционалног храма, који путем преображаја традиционалних концепата, успоставља исправан однос са савременом аутентичношћу и наслеђеним формама. Из реализације овог типа цркве може се закључити да правилна примена наслеђа не подразумева пуко преузимање формалних обележја традиционалног градитељства, већ усвајање и интерпретацију идеја и принципа који се налазе иза појавности традиционалних узора (Petrović i Rašković, 2011).

Раздвајањем појмова *традиције* (преношење, предање или скуп знања, на којима почива континуитет и идентитет једне културе), *традицијско* (типолошка одредница културе или комуникације), *традиционално* (институције и производи старине) и *традиционалистичко* (свесно неговање традиције) (Božilović, 2010), може се закључити да последњи појам представља антипод *савременом*. Другим речима, искључиво неговање традиције није компатибилно са културним развојем друштва (процесом *модернизације*). Насупрот *конзерватизму* стоји јединство *традицијског, савременог и модерног*. „Није претерано рећи да се традиционализам исказује као погрешан политички пројект, као лош културни избор и као фактор социјалне дезинтеграције.” (ibid. 119) Некритичко прихватање традиције води кретању унатраг. Опасно је и окретање леђа традицији јер је она од огромног значаја за разумевање постојања, за препознавање идентитета и успостављање односа међу генерацијама (Božilović, 2010:115)²⁰⁴.

Из сложеног односа *Предања* (живот Светог Духа у Цркви), *предања* (саборна правила, литургија, и др.) (Лоски, 1988; Dragan & Ioan, 1996; Пеликан, 2012) у *Цркви, традиције у хуманистичким наукама* (Gadamer, 2012; Shils, 1981; Hobsbom i Rejndžer, 2002; Giddens, 1991; Habermas, 1990) и *традиције у архитектури* (која свесно прихвата преношење и креативну прераду градитељских искустава) (Los, 2000; Hartman, 1979; Манић, 2016; Manic et al, 2015), произилази суштина традиције у српском православном градитељству. То није пуко копирање форми из прошлости, јер поштовање градитељских ауторитета треба извести из *принципа*, који садржи критички дух и којим се превазилазе грешке настале *предавањем*.

²⁰⁴ v. Gidens 2005:70.

Проблем неразумевања традиције, литургијске сврхе храма и архитектуре постоји и у осталим православним земљама. Резултат велике обнове црквеног градитељства у време промене политичког система, представљају објекти који у себи носе варијанте тог проблема. У Бугарској је након штампања приручника за грађење цркава (Тулешков, 2002) осетно „прочишћавање традиционалних облика”, што показује *црква Свете Петке* у Софији, Николаја Тулешкова²⁰⁵. У Румунији је након одбацивања савремене интерпретације византијске традиције на примеру катедрале народног спаса, Августина Јоана (2002) „пропуштена прилика да се направи искорак у сакралној архитектури” (Манић, 2009: 141) да би се у дијаспори (Црква у Алкала де Енарес у Шпанији, Стефан Адам, 2009) започела једноставна црква у савременом архитектонском језику. У Русији је „доминација стилских копија старих храмова апсолутна” (Манић, 2009: 143). Традиционалне форме су обрађене на савремен начин у *катедрали Свете Тројице* у Паризу, према другонаграђеном решењу (Jean-Michel Wilmotte) са међународног конкурса (2010) који је расписала Руска православна црква²⁰⁶.



Слика 58. Црква Свете Тројице у Паризу

Извор: <http://www.pravoslavie.ru/sas/image/102535/253554.p.jpg>, преузет 24.12.2016.

²⁰⁵ в. Манић, 2009:139.

²⁰⁶ в. Lichfield, 2016 и Wilmotte, 2016.

У Грчкој модерне форме нису замениле традиционалне форме, иако није дошло до прекида у континуитету грађења. *Црква Благовести* у Милвокију (Френк Лојд Рајт, 1961) представља изузетак, као и *црква Светог Павла* у Шамбезију поред Женева (1971). Савремени преображај традиционалних принципа можда је на најбољи начин применио Сантјаго Калатрава, на пројекту за *цркву Светог Николе* у Њујорку (2013)²⁰⁷. Подржавамо његово мишљење да изглед цркве мора да поштује традицију и литургију грчке православне цркве, али у исто време мора да покаже и чињеницу да живимо у XXI веку (Calatrava, 2016).



Слика 59. Црква Светог Николе у Њујорку

Извор: http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2013/12/529f7cb7e8e44ec0e6000019_santiago-calatrava-the-metamorphosis-of-space_01.jpg, преузет 24.12.2016.

Изузев неколико значајних изузетака, доминантни тип објекта у православној архитектури је традиционалан у комбинацији евокације и цитата. Тежња (тенденције) ка превођењу традиционалних облика у савремену архитектуру постоји, као и произвољно тумачење традиције и црквених правила, усмерено више ка идеологији него према архитектури или укупном искуству верника.

Наговештаји коришћењу идеје прошлости, ради њеног унапређења или изражавања у складу са утицајним факторима (време, место, програм) забележени су у српској православној архитектури у *црквама Светог Луке* у Београду, *Светог Василија*

²⁰⁷ v. Winston, 2014.

Острошког на Бежанијској коси, *Светог великомученика Димитрија Солунског* на Новом Београду и *цркви Рођења Пресвете Богородице* у селу Штипина. Преображај традиционалног принципа у складу са почетком XXI века у Србији, представља еволутивни приступ у пројектовању. За разлику од револуционарног приступа, који се углавном разликује од наслеђених идеја, преображајни типови наведених објеката настављају постепени развој архитектуре српског православног храма. Заправо у тим мањим корацима лакше је контролисати утицаје савремене профане конфекцијске архитектуре, која се снажно увлачи у српско друштво.



Слика 60. Црква Светог Николе у Њујорку (унутрашњост)

Извор: <http://www.designboom.com/wp-content/uploads/2014/10/santiago-calatrava-st.-nicholas-national-shrine-world-trade-center-designboom-06.jpg>, преузет 22.04.2017.

5. ЗАКЉУЧАК

5.1. Резултати истраживања

У складу са циљем, задацима и предметом истраживања који су постављени у уводу дисертације, методом синтезе дошли смо до закључака који по свом карактеру представљају допринос научном истраживању српске православне архитектуре:

— Истражена је веза литургијске функције храма са његовом архитектуром. Изведена је критичка компаративна анализа у којој су повезани сви утицаји и правила грађења кроз историју српске православне архитектуре. Резултат овог истраживања доказује да су почетна полазишта, којима се тврди да у градитељству српских православних храмова нема строго обавезујућих црквених правила, тачна, као и да је веза између спољашње и унутрашње функције храма остварива (уз поштовање литургијског процеса и елемента креативности).

— Анализом свих доступних примера, који су обрађени текстуално и табеларно, дефинисана је новија типологија српских православних храмова изграђених у првим деценијама XXI века и утврђена тенденција развоја савремене православне архитектуре. Овај сегмент истраживања формулише се као искорак ка дефинисању основних правила пројектовања савремених српских православних храмова, које чине проблем овог истраживања.

— На основу свих резултата до којих се у истраживању дошло, формулисане су препоруке за грађење нових српских православних храмова. Те препоруке подразумевају знатно квалитетнији мултидисциплинарни рад већег броја стручњака чиме се ова сложена проблематика знатно квалитетније може решавати. Једино је њиховом применом могуће остварити основни циљ истраживања: унапређење процеса пројектовања српског православног храма. У оквиру препорука посебно је истакнут предлог да се учини обавезујућом институција јавног и анонимног конкурса, јер је пракса започета 1906. године показала да се управо на тај начин архитектонски дискурс подиже на виши ниво.

— Анализом и вредновањем досадашњих истраживања, формулисана је нова теорија значења двојних кула на црквама које је изградио Стефан Немања, као монументалних симболичких архитектонских композиција, у религиозном и идеолошком смислу. Њихова архитектонска форма повезана је са значајем, симболом и

функцијом црквене грађевине. У религиозном смислу, облик двојних кула одговара симболу Небеске Тврђаве (Небеског Јерусалима и капије Сиона) и култној намени простора, док у идеолошком смислу показује двоструку политичко–духовну оријентацију Србије између источне и западне културе. На основу аналогија са ранијим црквама, исказано је сиријско порекло мотива двојних кула, који је кроз разне трансформације доспео заслугом крсташа на подручје рашке државе преко Приморја, под утицајем романичке архитектуре. Резултат овог сегмента истраживања доказује да је почетно полазиште у истраживању, којим се тврди да су догматизовани облици стварања настали под друштвено–идеолошким утицајем, тачно. Одговор на отворено научно питање двојних кула Немањиних цркава, представља научни допринос историји архитектуре.

— Досадашња истраживања о пореклу једнобродних цркава са куполом и црква облика уписаног крста, критички су анализирана и изведени су одређени нови закључци, који су исказани кроз текстуалну и табеларну синтезу репрезентативних примера.

— За потребе истраживања израђени су поједини (14) оригинални цртежи основа цркава, који до сада нису објављивани у литератури. На исти начин израђене су оригиналне илустрације иконографског (9) и литургијског (9) програма у православном храму.

— Ради дефинисања препорука за пројектовање српских православних храмова, формулисан је иконографски и теолошки програм храма на такав начин да је веома јасан и лако разумљив архитектима.

Први закључак изведен је на основу истраживања у поглављима појаве и развоја српске православне архитектуре (II) и функције српског православног храма (III), где се посебно истиче да се српски православни храм непрекидно мења према утицајним факторима (програм, место и време у данашњој теорији архитектуре), у смислу архитектонских облика, стила градње, конструктивних решења, стила и програма фрескописања, материјала, технике градње и декорације. На основу анализе литургијске функције храма, посебно је приказана транзиција скеуфилакиона у трипартирну бему, која је завршена у VIII веку, након чега је у XI веку стандардизован облик литургије. Закључивањем да су бочни простори грађени зарад остварења специфичне архитектонске форме, а не за потребе литургијског процеса, оспоравају се раније тврдње да су богослужбени светогорски обичаји одређени директно литургијом. Доказ да цркве

нису ексклузивно грађене по просторним потребама одвијања Божанске Литургије и осталих служби, већ да су на архитектуру утицали технологија грађења, расположивост материјала, састав терена, идеолошки погледи наручиоца, теолошки симболизам итд. показује различитост типова цркава. Анализом архитектонске форме у функцији ликовне обраде ентеријера дефинисан је простор који одговара потребама живописања. Показано је да су обликовање унутрашњег простора и структура живописа засновани на динамици односа постојећих елемената архитектуре и захтева сликаног програма. Повезивањем литургијске и иконографске функције храма са спољашњим и унутрашњим простором храмова који су обликовани на креативнији начин, било у оквиру традиционалног преображајног, стваралачког или комбинованог типа, одговара се на треће полазиште овог истраживања — функција православног српског храма се може потпуно остварити у новопроектованим објектима, који се обликују на креативнији начин.

Други закључак изведен је на основу истраживања у другом, трећем и четвртном поглављу, где се посебно истиче да се трансформације разних облика српских цркава заснивају на усвајању достигнућа традиције и њиховим креативним прерадама, под утицајним факторима који су се мењали у складу са развојем друштва. Услед слободног тумачења литургијског дела програма, градитељи су, у време актуелне транзиције под различитим друштвеним утицајима, решења нових храмова углавном добијали у преузимању градитељских цитата. Тиме је промењен вишевековни став према традицији и углавном прекинут природни процес еволуције црквених облика. Ипак, у XXI веку постоји мањи број примера који настављају преношење и прерађивање принципа из богате прошлости.

Трећи закључак изведен је на основу целокупног истраживања. Допринос методологији пројектовања српског православног храма дат је на основу добијених резултата кроз препоруке за унапређење процеса пројектовања српских православних храмова. Дефинисање јасног задатка јавног и анонимног конкурса, од стране представника свих учесника у грађењу храма, следи из теолошког програма храма, начела архитектонске струке и потребе друштва. Конкурсни пројекти документују специфичност српске културе у одређеном временском периоду и илуструју тенденције развоја православне архитектуре у форми разноврсних архитектонских идеја. Сталним преиспитивањем постављених услова и вредновањем резултата конкурса, значајно се

унапређују критички дискурс и истраживање везе православља, традиције и архитектуре, којима се усмерава и наставља развој српског православног градитељства.

Четврти закључак изведен је на основу истраживања у другом поглављу, који је везан за почетак српске државе у XII веку. На основу вредновања свих доступних истраживања у архитектури и симболизму средњег века, који се односе на отворено питање двојних кула звоника првих српских цркава, значење овог архитектонског облика објаснили смо световним и духовним мотивима Стефана Немање, који је специфичном формом у архитектури визуелно креирао нов идентитет Србије у новим друштвеним односима. Синтезом истраживања историјских догађаја и значења симбола кула, формирали смо становиште да је симбол двојних Немањиних кула у вези са симболима крсташа.

Пети закључак изведен је, такође, на основу истраживања у другом поглављу, где се посебно истиче да политичке и економске промене почетком XIV века снажно утичу на вишесмислено подржавање византијске културе и напуштање традиције једнобродне цркве са куполом. У складу са кодификацијом византијске литургије, цркве у средњовековној Србији вешто комбинују различите утицаје Истока и Запада у особеном приступу према традицији и савременим вредностима.

Шести закључак изведен је на основу објективне чињенице да сви српски храмови нису приказани у науци, као ни да су за потребе пројектовања јасно формулисани и представљене основне функције храма.

Последњи закључак односи се на иконографски и теолошки програм српског православног храма, који су дефинисани на основу истраживања у трећем поглављу. Анализом симбола у богослужењу, које представља средиште и сврху храма, према релевантним тумачењима формирана је схема основног литургијског програма цркве, као резултат повезивања литургије са просторним потребама које треба једна црква да садржи како би се одвијала литургија. На основу анализе живописа средњовековних православних храмова у Србији, формиран је основни распоред одређених програмских целина намењених појединим деловима Храма. Оригиналним цртежима исказане су схеме храма у односу на живопис и литургијски процес, на основу којих су, у складу са начелима архитектуре, изведене препоруке за пројектовање српских православних храмова.

5.2. Нерешени проблеми истраживања

Истражена веза градитељског наслеђа и архитектуре српских православних храмова насталих у првим деценијама XXI века посматрана је кроз релативно широк временски период, од настанка српске православне архитектуре, у контексту утицаја византијске и архитектуре западних земаља, до садашњег тренутка. Методолошко ограничење ове студије представља релативно обимна анализа карактеристичних изграђених примера и њихових научних проблема на основу објављених научних и стручних радова, без формирања сопствене теренске документације (архитектонско мерење, описивање и фотографисање).

Немогућност приступа свим релевантним истраживањима (грађа, грађевине) одредило је анализу карактеристичних примера на основу доступних података. Избор карактеристичних примера заснован је на трансформацији облика, која показује непостојање крутих правила грађења. Како је немогуће приказати целокупан развој прегледом свих објеката који су у вези са темом дисертације, истраживање је спроведено на одабраном узорку примера, који са једне стране повећавају обимност истраживања, а са друге доприносе закључивању на основу узорака (лат. *pars pro toto*), који се приказују као одређена целина. Битно је истаћи да истраживање српске сакралне архитектуре није могло да се одвија у правцу реконструкције црквених објеката због недостатка многих историјских и археолошких података, већ се одвијало у правцу утврђивања услова на основу којих су обликовани црквени објекти. Такође, писани документи у којима су наведени специфични услови градње доступни су, углавном, за период блиске прошлости, што је одредило истраживање према доступној литератури и њеним резултатима без директне анализе најстаријих списа.

Постоји и даље нерешен проблем између ставова представника Српске православне цркве и архитектата. Креативно и аутентично истраживање у процесу пројектовања српских православних храмова је потпуно ограничено конзервативним захтевима Цркве, која се противи слободнијем промишљању архитектуре на ширем нивоу.

5.3. Препоруке за даља истраживања у контексту унапређења процеса пројектовања српских православних храмова

Како је проблем истраживања (основна правила грађења српских православних храмова) зависан од функције српских цркава, препоруке за грађење савремених цркава изведене су из анализе услова грађења, архитектонске анализе литургијског процеса и форме у функцији ликовне обраде ентеријера. Литургијска и иконографска функција су део укупног разумевања суштине храма и у циљу формирања потпунијег пројектантског програма потребно је спровести одговарајућа истраживања и у контекстима религије, друштва, традиције и савремене теорије архитектуре. Наиме, мултидисциплинарна природа истраживања захтева да се овом проблему посвете и остали учесници у изградњи српске православне цркве. То се посебно односи на унапређивање сегмената дисертације који се у оквиру архитектуре баве истраживањем литургије и фрескописања.

Проблем истраживања задире у више сродних научних поља и дисциплина, из чега следи да приказана сазнања не треба схватити као коначна. Дискурс савременог православног српског храма постаће потпун научним укључивањем теолога, сликара, историчара и теоретичара архитектуре и уметности, филозофа, социолога, антрополога, музиколога и драматурга.

Ради потпунијег увида у проблем савременог српског православног храма у архитектури, документовање реализованих пројектних задатака и усмених услова наручиоца на основу којих су изграђени савремени храмови, као и њихов пратећи архитектонски дискурс, доприносе подстицају развоја српске сакралне архитектуре. Такође, публикавање интервјуа са пројектантима и наручиоцима, али и анкета са посетиоцима храмова и верницима (који су често заборављени у процесу изградње српских храмова) који су у вези са овом темом, формира критички став српског друштва на основу кога се унапређује дефинисање услова грађења савремених православних храмова.

Правила пројектовања српских православних храмова у XXI веку следе из функције црквеног објекта. Без обзира на стил или тип храма, одвијање литургијског процеса одговара одређеном простору. По посебном допуштењу архијереја литургија се може служити и ван освештаног храма, обавезно на *антиминсу*. На основу анализе карактеристичних примера и функција храма, делови простора који су неопходни за

похрањивање Светих Тајни су изведени из богослужења, са значењима која су успостављена симболичким иконографским програмом: источни олтар, проскомидија, ђаконикон, иконостас, солеја, наос, припрата и спољашња припрата.

Елемент који учествује у процесу преображаја верника је купола и њена симболика је везана за њену иконографију. Као и бочне певнице, купола не представља обавезан елемент унутрашњих радњи, већ само доприноси одвијању литургије. Став наручиоца о изградњи куполе извучен је из теолошког погледа на свет, али и из њиховог идеолошког програма којим се само на привидан начин наставља традиција српских храмова. Њихови узорци, византијске цркве, нису ексклузивно грађене по просторним потребама одвијања Божанске Литургије и осталих служби, већ су на архитектуру утицали и технологија грађења, расположивост материјала и разни утицаји друштва, што је показано различитостима типова цркава. Купола као елемент спољашњости свакако представља архитектонски знак српске цркве, јер је њена препознатљивост грађена више векова. Ипак, суштина овог архитектонског проблема, слично проблему звоника или куле, лежи у архитектонском компоновању, које је лишено своје традиционалне аутентичности (која је један од циљева савремене архитектуре) под наметом израза у српско–византијском стилу или према лично одабраном средњовековном узору. Постављање услова и правила грађења у њихову замагљену позицију омогућава манипулацију симболима ка стварању приватне архитектуре. Идеолошку природу овог услова доказују неуспешне реализације у смислу архитектуре и теологије које на темељу разних компромиса градитеља према жељи наручиоца не одговарају простору потребном за литургију користећи куполу као елемент вредности која се увећава њеним умножавањем. Са друге стране, слободан приступ у пројектовању је, у случају да тежи новим (или другачијим) формама које нису повезане са суштином храма, исто тако неуспешан. Стварање новог само ради поништавања старог такође подлеже идеолошким утицајима и овакав модернистички поступак одговара стварању конфекцијске архитектуре.

Процес пројектовања српског православног храма унапређује се резултатима овог истраживања, уколико се следе начела која су овде формулисана на основу приказане синтезе:

1. *Јасно дефинисање програма српског православног храма* (према природи активности које се одвијају у храму и према вредностима које тај храм треба да артикулише на одређеном месту и у одређено време, истовремено према

разумевању црквене традиције, друштва и задатку архитектуре; према литургији, фрескопису, архитектури, традицији, музици, сценографији, техникама грађења итд.),

2. *Успостављање институције јавног и анонимног конкурса* (црква јесте јавни објекат и тиме носи одређену одговорност у друштву, које је углавном (85 %) православне вероисповести; сложеност облика цркве треба решавати сарадњом свих учесника у храмовним активностима према законима о изградњи јавних објеката и јавним конкурсима које треба поставити према циљу развоја архитектуре; након првог конкурса за храм Светог Саве у Београду (1906) полемике услед јавне објаве услова грађења се по први пут презентују јавности, што формира и први архитектонски дискурс у српској сакралној архитектури) и
3. *Прерада (преображај) и надоградња традиционалних принципа грађења* (правилна примена наслеђа не подразумева пуко преузимање формалних обележја традиционалног градитељства, већ усвајање и интерпретацију идеја и принципа који се налазе иза појавности традиционалних узора).

6. ЛИТЕРАТУРА

1. Ackerman, J. (2002). *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. London: The MIT Press.
2. Ajzenman, P. (2009). Kraj klasičnog, kraj početka, kraj kraja. *Antologija teorija arhitekture XX veka*, 657–675.
3. Ando, T. (2009). Ka novim horizontima u arhitekturi. *Antologija teorija arhitekture XX veka*, 718–721.
4. Андрејић, Ж. (2007). *Црква Свете Богородице у Доњој Каменици*. Рача: Центар за митолошке студије.
5. Анђелковић, Б. (1995а). Литургија и унутрашњи поредак храма. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 37–61.
6. Анђелковић, Б. (1995б). Норме за пројектовање цркве. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 261–270.
7. Archer, T. A. & Kingsford, C. L. (1894). *The Crusades: The Story of the Latin Kingdom of Jerusalem*. London: T. Fisher Unwin.
8. Audsley, W. & Audsley, G. (1865). *Handbook of Christian Symbolism*. London: Day & Son, Limited.
9. Babić, G. (1969). *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*. Paris: Klincksieck.
10. Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
11. Badurina, A. (ur.) (1979). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti.
12. Barla, C. N. (1959). *Form and Evolution of Byzantine Bell-towers*. Athens.
13. Berger, T. (2012). *Liturgy In Migration: From the Upper Room to Cyberspace*. Collegeville, Minnesota: Pueblo Books.
14. Bergier, A. (1868). *Dictionnaire De Théologie. T. I–VI*. Paris: a. Jouby et Roger.
15. Bergier, N. (1774а). *L'origine des dieux du paganisme. T. I*. Paris: Humblot.
16. Bergier, N. (1774б). *L'origine des dieux du paganisme. T. II*. Paris: Humblot.

17. Bernhardt, J. W. (2002). *Itinerant Kingship and Royal Monasteries in Early Medieval Germany*, с. 936–1075. Cambridge: Cambridge University Press.
18. *Библија или Свето писмо Старога и Новога завета*. (1997). (прев. Даничић, Ђ. и Караџић, В. С.) Београд: Библијско друштво.
19. Бичков, В. (2012). *Кратка историја византијске естетике*. Београд: Службени гласник.
20. Vlaauw, S. d. (2016). A Classic Question: The Origins of the Church Basilica and Liturgy. *Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*, 553–562.
21. Bletter, R. H. (1981). The Interpretation of the Glass Dream: Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40(1), 20–43.
22. Борозан, И. (2016). Уметничка прерада средњовековне историје и репрезентативна култура српске/југословенске монархије у првој половини XX века. *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII—XXI века*, 119–133.
23. Bouyer, L. (1991). *Architecture et Liturgie*. Paris: Les éditions du Cerf.
24. Бошковић, Ђ. (1931). Извештај и кратке белешке са путовања. *Старинар*, III(VI), 140–168.
25. Бошковић, Ђ. (1932а). Проблем Светосавског храма. *Српски књижевни гласник*, 35, 368–371.
26. Бошковић, Ђ. (1932б). Црква св. Марка у Београду као карикатура Грачанице. *Српски књижевни гласник*, 301–304.
27. Бошковић, Ђ. (1933). Црква Св. Марка и Светосавски храм. *Српски књижевни гласник*, I, 73–75.
28. Бошковић, Ђ. (1947). *Основи средњовековне архитектуре*. Београд: Централно удружење студената технике.
29. Бошковић, Ђ. (1948). *Средњовековна уметност у Србији и Македонији : црквена архитектура и скулптура*. Београд: Југословенска књига.
30. Bošković, Đ. (1948). *Srednjevekovna umetnost u Srbiji i Makedoniji : crkvena arhitektura i skulptura*. Београд: Jugoslovenska knjiga.

31. Bošković, Đ. (1962). *Stari Bar*. Beograd: Savezni institut za zaštitu spomenika kulture.
32. Бошковић, Ђ. (1967). *Архитектура средњег века*. Београд: Научна књига.
33. Бошковић, Ђ. (1992). *Манастир Хиландар - Саборна црква: Архитектура*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије.
34. Бошковић, Ђ. (ур.). (1953). *Археолошки споменици и налазишта у Србији I : западна Србија*. Београд: Научна књига.
35. Бошковић, Ђ. (ур.). (1956). *Археолошки споменици и налазишта у Србији II : централна Србија*. Београд: Српска академија наука.
36. Бошковић, Ђ., Здравковић, И., Гарашанин, М. и Ковачевић, Ј. (1950). *Споменици културе у Овчарско–Кабларској клисури и њеној најближој околини*. Београд: Археолошки институт САН.
37. Vožilović, N. (2010). Tradicija i modernizacija (evropske perspektive kulture na Balkanu). *Sociologija*, LII(2), 113–126.
38. Brkić, N. (1991). *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
39. Brockhaus, H. (1891). *Die Kunst in den Athos-Klöstern*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
40. Буловић, И. (1993). Црква и политика. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, 110, 6–7.
41. Butler, H. C. (1969). *Early churches in Syria : Fourth to seventh centuries*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
42. Cabrol, F. (1895). *Les Eglises de Jérusalem : la discipline et la liturgie au IVe siècle*. Paris: H. Oudin.
43. Calatrava, S. (2016). *St. Nicholas Greek Orthodox Church*. Преузет 24.12.2016, са [www.calatrava.com](http://www.calatrava.com/projects/st-nicholas-greek-orthodox-church-new-york.html): <http://www.calatrava.com/projects/st-nicholas-greek-orthodox-church-new-york.html>.
44. Cambi, N. (2001). *Antika*. Zagreb: Naklada Ljevak.
45. Cartyer, É. (1879). *Étude sur l'art chrétien*. Paris: Pillet et Dumoulin.
46. Chase, I. (2015). *The Work Claiming to Be the Constitutions of the Holy Apostles, Including the Canons*. London: Forgotten Books.

47. Choisy, A. (1873). *L' Art De Bâtir Chez Les Romains*. Paris: Ducher et Cie.
48. Choisy, A. (1877). *Inscriptions d'Asie Mineure et de Syrie*. Paris: Ducher et Cie.
49. Choisy, A. (1883). *L' Art De Bâtir Chez Les Byzantins*. Paris: Librairie de la Société Anonyme de Publications Periodiques.
50. Choisy, A. (1899). *Histoire de l'Architecture*. Paris: Gauthier - Villars.
51. Choisy, A. (1943). *Histoire de l'Architecture. T. 2*. Paris: Librairie Georges Baranger.
52. *Црква Светог Ђорђа на Опленцу : задужбина и маузолеј Карађорђевића*. (1935). Београд.
53. Чанак Медић, М. (1985). Нека питања хронологије рашких споменика. *Саопштење, XVII*, 7–19.
54. Чанак–Медић, М. (1970). *Благовештење под Кабларом*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
55. Чанак–Медић, М. (1981). Да ли је Давидовица изгледала као гробне цркве Немањића. *Саопштење, XIII*, 67–76.
56. Чанак–Медић, М. (1995). *Архитектура прве половине XIII века II*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
57. Чанак Медић, М. (2000). Двојне куле на pročелу цркава Немањиног доба. *Међународни научни скуп Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви, 181–197*.
58. Чанак–Медић, М. (2007). О ранохришћанским олтарским преградама. Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана, 27–40.
59. Чанак–Медић, М. и Бошковић, Ђ. (1986). *Архитектура Немањиног доба. I; Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије : Археолошки институт.
60. Чанак–Медић, М. и Кандић, О. (1995). *Архитектура прве половине XIII века I*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
61. Чанак–Медић, М. и Тодић, Б. (2013). *Стари Рас са Сопоћанима*. Нови Сад: Платонеум, Беседа, Епархија рашко–призренска.
62. Чанак–Медић, М. и Тодић, Б. (2015). *Богородица Љевишка*. Београд: Цицеро.

63. Ћирковић, С. (1981). *Образовање српске државе. У: Историја српског народа. Књ. 1, Од најстаријих времена до Маричке битке (1371).* (стр. 141–155). Београд: Српска књижевна задруга.
64. Ћирковић, С. (1995). *Срби у средњем веку.* Београд: Идеа, Глосаријум, Службени гласник.
65. Ћирковић, С. (2005). *Срби у средњем веку.* Београд: Идеа.
66. Ћоровић, В. (2005). *Историја Срба.* Београд: Алнари, АКИА М. Принц.
67. Ћоровић–Љубинковић, М. (1968). *Iskopavanje crkve Svetog Nikole kod Kuršumlije. Arheološki pregled, 10, 188–192.*
68. Ћурчић, С. (1999). *Грачаница : историја и архитектура.* Приштина: Музеј, Народна и универзитетска библиотека, Универзитет.
69. Ћурчић, С. (2009). *Representation of Towers in Byzantine Art: The Question of Meaning. Byzantine Art: Recent Studies; Essays in Honor of Lois Drewer, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 378, 1–38.*
70. Ћурчић, С. (2010). *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent.* New Haven: Yale University Press.
71. Дамљановић, Т. (2005). *Два храма за две конфесије : трагање за модерно–византијским. Наслеђе, 6, 77–84.*
72. Дамљановић, Т., Ротер-Благојевић, М., Милошевић, Г., Митровић, К., Вујновић, А. и Мако, В. (2008). *Валтровић и Милутиновић : тумачења.* (ур. Дамљановић, Т.) Београд: Историјски музеј Србије.
73. Davis, C. (1962). *Church Architecture and the Liturgy. Towards a Church Architecture, 107–127.*
74. Дебљовић Ристић, Н. (2012). *Однос теолошке мисли и архитектонске праксе у процесу настајања сакралног градитељства током рановизантијског периода. Ниш и Византија : зборник радова, X, 253–266.*
75. Дебљовић Ристић, Н. (2013). *Тријадологија у архитектури владарских задужбина средњовековне Србије.* Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет.

76. Demus, O. (1964). *Byzantine mosaic decoration: Aspects of monumental art in Byzantium*. Boston: Boston book & Art shop.
77. Дероко, А. (1932). Први монументални храм Београда. *Српски књижевни гласник*, 8.
78. Дероко, А. (1953). *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*. Београд: Научна књига.
79. Дероко, А. (1967). *Са старим немарима : средњовековни манастири у Србији, Црној Гори и Македонији*. Београд: Туристичка штампа.
80. Despotović, J. (2008). U tri slike. *Slika politike [elektronsko izdanje]*. (ur. Ristić, S.) Београд. Преузето 07.04.2017, са <http://www.jovandespotovic.com/text/wp-content/uploads/Slika-politike.pdf>.
81. De Vogüé, M. (1860a) *Les événements de Syrie*. Paris: C. Douniol.
82. De Vogüé, M. (1860b). *Les églises de la Terre Sainte*. Paris: Librairie de Victor Didron.
83. De Vogüé, M. (1865) *Syrie Centrale : architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle. Tome I*. Paris: J. Baudry.
84. Diehl, C. (1926). *Manuel d'art byzantin*. Paris: Auguste Picard.
85. Dix, D. G. (2015). *The Shape of the Liturgy*. Bloomsbury T&T Clark.
86. Doig, A. (2010). *Liturgy and architecture : from the early church to the Middle Ages*. Farnham: Ashgate.
87. Доментијан. (2001). *Житије Светога Саве*. (ур. Јовановић, Т., прев. Јухас–Георгиевска, Љ.). Београд: Српска књижевна задруга.
88. Doorly, M. (2007). *No Place for God: The Denial of Transcendence in Modern Church Architecture*. San Francisco: Ignatius Press.
89. Dragan, R. & Ioan, A. (1996). *Symbols and Language in Sacred Christian Architecture (Studies in Religion and Society)*. New York: Edwin Mellen Press.
90. Дрејн, Ц. (2003). *Увођење у Стари завет*. Београд: Слио.
91. Дукљанин, П. (1967). *Љетопис попа Дукљанина*. (ур. Мијушковић, С., прев. Мијушковић, С.). Титоград: Графички завод.

92. Душанић, С. и Николић, Р. (1963). *Овчарско–кабларски манастири*. Београд: Туристичка штампа.
93. Duval, N. & Jeremić, M. (1984). *Caričin Grad I. Les basiliques B et J de Caričin Grad. Quatre objets remarquables de Caričin Grad. Le trésor de Hajdučka Vodenica*. Belgrade: Institut Archeologique de Belgrade; Rome: Collection de l'École Française de Rome.
94. Дворник, Ф. (2001). *Словени у европској историји и цивилизацији*. Београд: Clío.
95. Ђорђевић, И. М. (2008). Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века. *Студије српске средњовековне уметности*, 139–153.
96. Ђурић, В. (2000). Иконографска похвала Светом Симеону Немањи у Студеници. *Међународни научни скуп Стефан Немања–Свети Симеон Мироточиви–историја и предање*, 267–280.
97. Ђурић, В. Ј. (1963). *Сопоћани*. Београд: Српска књижевна задруга, Просвета.
98. Ђурић, В. Ј. (1965). Настанак градитељског стила Моравске школе : фасаде, систем декорација, пластика. *Зборник за ликовне уметности*, 1, 35–65.
99. Ђурић, В. Ј. (1968). Зидно сликарство моравске школе. *Моравско сликарство [каталог изложбе]*.
100. Ђурић, В. Ј. (1974). *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија.
101. Ђурић, В. Ј. (1975а). Милешева и дрински тип цркве. *Рашка баштина*, 1.
102. Ђурић, В. Ј. (1975б). Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство. *О кнезу Лазару : научни скуп у Крушевцу, 1971.*, 105–123.
103. Đurić, V. J. (1986). Počeci umjetnosti kod Srba. Umjetnost na tlu Jugoslavije. *Rani srednji vijek*, 55–66.
104. Ђурић, В. Ј. (1989). Которске цркве око 1200. године и њихово порекло. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 25, 1–20.
105. Ђурић, В. Ј. (1997). Почеси уметности код Срба. *Српска уметност у средњем веку. Књ. 1, IX—XIII век*, 230–248. Београд: Српска књижевна задруга.

106. Eisenman, P. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, 21, 154–173.
107. Еко, У. (1973). *Kultura, informacija, komunikacija*. Београд: Nolit.
108. Eliade, M. (1961). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harper Torchbooks.
109. Елијаде, М. (2003). *Свето и профано*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
110. Елијаде, М. (2006). *Симболизам, свето и уметности*. Крушевац: Гутенбергова галаксија.
111. Евдокимов, П. (1988). Модерна уметност у светлости иконе. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 227–237.
112. Ферјанчић, Б. (1981). Одбрана Немањиног наслеђа — Србија постаје краљевина. У: *Историја српског народа. Књ. 1, Од најстаријих времена до Маричке битке (1371)*. (стр. 297-314). Београд: Српска књижевна задруга.
113. Ферјанчић, Б. (2000). Стефан Немања у византијској политици друге половине XII века. *Међународни научни скуп Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви – историја и предање*, 31–45.
114. Fisković, C. (1949). Istraživanja u srednjovjekovnoj crkvi sv. Nikole u Splitu. *Historijski zbornik*, 1(4), 211–223.
115. Fisković, C. (1953). *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*. Београд: Štamparija i knjigoveznica Srpske akademije nauka.
116. Fisković, C. (1955). *Prvi poznati dubrovački graditelji*. Dubrovnik: JAZU.
117. Флоренски, П. А. (1988). Иконостас. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 49–80.
118. Флоровски, Г. В. (1988). Одбрана светих икона. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 38–42.
119. Фолић, Љ. (2013). *Архитектура храма : пројектовање духовних објеката*. Београд, Цетиње, Косовска Митровица: Епархијска радионица за уметничко пројектовање и обликовање, Светигора, Факултет техничких наука.

120. Folić, B. (2010). Traganje za savremenim izrazom u srpskoj sakralnoj arhitekturi. *Изградња : часопис Министарства грађевина Народне Републике Србије*, 11/12, 637–642.
121. Фотић, А. (2007). Почети осмишљавања богослужбеног времена и простора, настанак и концепција древног хришћанског храма. *Годишњак : часопис за теолошко–филозофска и текућа питања Православног богословског факултета "Свети Василије Острошки" у Фочи*, 6, 233–295.
122. Francis, P. (2015). *Laudato Si – On Care for Our Common Home*. Vatican: Our Sunday Visitor.
123. Freshfield, E. (1873). On Byzantine Churches and the Modifications made in their Arrangements owing to the Necessities of the Greek Ritual. *Archeologia*, 44, 2, 383–392.
124. Gadamer, H. G. (2012). *Istina i metoda. Sv. 1, Osnovne crte filozofijske hermeneutike*. Zagreb: Demetra.
125. Gallegos, M. (2004). Charles Borromeo and Catholic Tradition. Sacred Architecture, *Journal of the Institute for Sacred Architecture*, 9, 14–19.
126. Gatin, N. i Pejaković, M. (1988). *Starohrvatska sakralna arhitektura*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Nakladni zavod Matice hrvatske.
127. Gerke, F. (1973). *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo jedinstvo“.
128. Giddens, A. (1991). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
129. Gidens, E. (2005). *Odbegli svet : kako globalizacija preoblikuje naše živote*. Beograd: Stubovi kulture.
130. Goldsmith, E. (1912). *Sacred Symbols in Art* (2nd ed.). New Yor and London: G. P. Putnam's Sons.
131. Grabar, A. (1963). *Byzance : l'art byzantin du moyen age : du VIIIe au XVe siècle*. Paris: Éditions Albin Michel.
132. Grabar, A. (1968). *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age*. Paris: Collège de France.
133. Grabar, A. (1969a). *Srednjovekovna umetnost istočne Evrope*. Novi Sad: „Bratstvo jedinstvo“.

134. Grabar, A. (1969). Vizantija : vizantijska umetnost srednjega veka : (od VIII do XV veka). Novi Sad: „Bratstvo jedinstvo”.
135. Grimoüard de Saint Laurent, H. J. (1878). *Manuel de l'art chrétien. Première partie.* Paris: H. Oudin frères.
136. Habermas, J. (1990). *On the Logic of the Social Sciences (Studies in Contemporary German Social Thought).* Cambridge: The MIT Press.
137. Hammond, P. (1961). *Liturgy and Architecture.* New York: Columbia University Press.
138. Hammond, P. (1962). A Radical Approach to Church Architecture. *Towards a Church Architecture*, 15–37.
139. Hammond, P. (ed.) (1962). *Towards a Church Architecture.* London: The Architectural Press.
140. Hammond, V. (2005). *Visions of Heaven: The Dome in European Architecture.* New York: Princeton Architectural Press.
141. Hancarville, P. (1785). *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts de la Grèce.* T. I. Londres: B. Appleyard.
142. Hartman, N. (1979). *Estetika.* Beograd: Beogradski izdavačko–grafički zavod.
143. Hobsbom, E. i Rejndžer, T. (ur.) (2002). *Izmišljanje tradicije.* Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
144. Hoffman, D. (2010). *Seeking the Sacred in Contemporary Religious Architecture.* Kent: The Kent State University Press.
145. Hulme, E. (1891). *The History Principles And Practice Of Symbolism In Christian Art.* London: Swan Sonnenschein amp Co.
146. Ignatius of Antioch, S. (2012). *St. Ignatius of Antioch: The Epistles.* CreateSpace Independent Publishing Platform.
147. Ivančević, R. (1979). Uvod u ikonologiju. Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog hrišćanstva, 13-82.
148. Ивековић, Ћ. (1928). *Грађевински и уметнички споменици Далмације.* Београд: Јадранска стража.

149. Jackson, T. G. (1887). *Dalmatia, the Quarnero and Istria with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado : in three volumes*. Oxford: Clarendon Press.
150. Јанковић, Ђ. (2007). *Српско Поморје од 7. до 10. столећа*. Београд: Српско археолошко друштво.
151. Јанковић, Ђ. (2015). *Предање и историја Цркве Срба у светлу археологије. Кратак преглед од почетка до турске окупације*. Београд: Хришћанска мисао .
152. Janson, H. W. (1989). *Istorija umetnosti : pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*. Београд: Prosveta.
153. Јастербов, И. (1880). О православним српским старим и новим црквама у старој Зети, садашњем скадарском округу. *Гласник Српског ученог друштва* , XLVIII, 358-389.
154. Јефрем Сиријски, с. (2012). *Тумачење Књиге постања и Књиге изласка*. Крагујевац: Каленић.
155. Jenner, H. (1910). *Christian Symbolis* . Chicago: A. C. McClurg & Co.
156. Јевтић, А. (1988). 1200 година Седмог васељенског сабора. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 6-11.
157. Јевтић, А. (2005а). *Свештени канони цркве*. Београд: Православни Богословски факултет Београдског универзитета.
158. Јевтић, А. (2005б). О Тајни Цркве Христове: Канони и канонско предање Цркве. *Богословље*, LXIV 1–2, 67–87.
159. Јевтић, М. Х. (2003). На прагу преокрета. *НИН : Недељне информативне новине*, 2725, 47.
160. Јиречек, К. (1981). *Историја Срба : Књ. 1 : Политичка историја до 1537. године*. Београд: Слово љубве.
161. Јиречек, К. (2008а). *Историја Срба. Књ. 1, Политичка историја до 1537. године*. Пожега: Епоха.
162. Јиречек, К. (2008б). *Историја Срба. Књ. 2, Културна историја*. Пожега: Епоха.
163. Јиречек, К. (1922). *Историја Срба. Књ. 1, (до 1371)*. Београд: Г. Кон.

164. Јовановић, З. (2005). *Азбучник православне иконографије и градитељства*. Београд: Музеј српске православне цркве, Дина.
165. John Chrysostom, S. (2015). *The Divine Liturgy*. Gideon House Books.
166. Jones, T., Murray, L. & Murrey, P. (2013). *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*. Oxford University Press.
167. Јовановић, З. (2007а). Између кризе критеријума и нових визија у сакралном градитељству Српске православне цркве на примеру капеле на Бубњу код Ниша. *Лесковачки зборник*, 47, 187–208.
168. Јовановић, З. (2009). *Кроз двери ка светлости : лексикон литургије, симболике, иконографије и градитељства православне цркве*. Београд: Пирг.
169. Јовановић, З. (2013). Између кризе критеријума и нових визија у сакралном градитељству Српске Православне Цркве на примеру капеле на Бубњу код Ниша (арх. С. Буђевац). *Архитектура храма – пројектовање духовних објеката*, 361–390.
170. Јовановић, З. М. (2011). *Византина у савременој српској уметности*. Београд: ЈП Службени гласник.
171. Јовановић, М. (1985). Теофил Ханзен, ”ханзенатика” и Ханзенови српски ученици. *Зборник за ликовне уметности*, 21, 235–258.
172. Јовановић, М. (1994). Критеријуми српске црквене уметности. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 15, 11–15.
173. Јовановић, М. (2007б). *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*. Београд: Завод за уџбенике.
174. Jurković, M. (1995). Predromanički šesterolisti Dalmacije – problemi funkcije. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 35, 225–240.
175. Кадијевић, А. (1996). *Момир Корунковић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
176. Кадијевић, А. (1997). Прилог проучавању цркве Св. Марка на београдском Ташмајдану, Истористичке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку. *Наслеђе*, 1, 75–82.

177. Кадијевић, А. (1998). Архитектура и урбанизам у Србији од 1854. до 1904. године. *Наука и техника у Србији друге половине XIX века : 1854—1904 : реферати са научног скупа одржаног 7. и 8. маја 1996.*, 263–284.
178. Кадијевић, А. (2003). О архитектури нишке Саборне цркве Силаска Светог Духа на апостоле. *Ниш и Византија : зборник радова, I*, 125–139.
179. Кадијевић, А. (2004а). Два тока српског архитектонског ар-нувоа : интернационални и национални. *Наслеђе, 5*, 53–70.
180. Кадијевић, А. (2004б). Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године. *Ниш и Византија : зборник радова, 2*, 382–394.
181. Kadijević, A. (2005a). Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji : uticaj stranih totalitarnih političkih ideologija u srpskoj arhitekturi četvrte decenije XX veka. *DANS : list Društva arhitekata Novog Sada, 51*, 44–47.
182. Кадијевић, А. (2005б). Истористичке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку. *Ниш и Византија : зборник радова, 3*, 383–396.
183. Кадијевић, А. (2007а). *Један век тражења националног стила у српској архитектури : (средина XIX — средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига.
184. Кадијевић, А. (2007б). Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији. *Наслеђе, 8*, 225–237.
185. Кадијевић, А. (2007в). Градитељска делатност Андреје Дамјанова – правци истраживања и заштите. *Гласник Друштва конзерватора Србије, 31*, 134–137.
186. Кадијевић, А. (2010). Три новије цркве Београда — три подстицаја развоју српског сакралног градитељства. *Наслеђе Завода за заштиту споменика културе града Београда, 11*, 115–135.
187. Kadijević, A. (2013a). Strategije novog srpskog crkvenog graditeljstva i njihov uticaj na neposredno okruženje (1990—2012). *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 9*, 103–113.
188. Кадијевић, А. (2013б). Неовизантинизам у архитектури Новог Београда — храм Св. Димитрија Солунског. *Ниш и Византија, XI*, 367–374.

189. Кадијевић, А. (2015). Српско црквено градитељство (1945—2015) – истраживање и презентовање. *Архитектура и урбанизам после Другог светског рата : заштита као процес или модел - VI конференција - зборник радова*, 157–167.
190. Кадијевић, А. (2016). Између уметничке носталгије и цивилизацијске утопије: византијске реминисценције у српској архитектури двадесетог века. *Замисљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII—XXI века*, 169–178.
191. Калић, Ј. (2012). *Срби у позном средњем веку*. Београд: Завод за уџбенике.
192. Калић, Ј. (2013). Епископски градови Србије у средњем веку. *Зборник радова Византолошког института*, 50(1), 433–447.
193. Кандић, О. (2005). *Градац : историја и архитектура манастира*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
194. Кандић, О. (2007). Архитектура средњовековних олтарских преграда у православним црквама Србије. *Иконостас као културни и духовни печат православних хришћана*, 41–65.
195. Кандић, О. (2016). *Сопоћани : историја и архитектура манастира*. Београд: Друштво конзерватора Србије.
196. Кандић, О. (1978). Куле–звоници уз српске цркве XII—XIV века. *Зборник за ликовне уметности*, 14, 3–80.
197. Каниц, Ф. (1985). *Србија, земља и становништво : од римског доба до краја XIX века*. Београд: Српска књижевна задруга, Рад.
198. Кара–Пешић, Ж. (2011). Бог–Храм–Човек. *Храм Рођења Пресвете Богородице, Штипина 2006—2011*, 10–14.
199. Karaman, L. (1952). *Pregled umjetnosti u Dalmaciji : (od doseljenja Hrvata do pada Mletaka)*. Zagreb: Matica hrvatska.
200. Karaman, L. (1959). Razgovori o nekim problemima domaće historije, arheologije i historije umetnosti. *Analii Historijskog instituta u Dubrovniku*, VI–VII, 57–59.
201. Карацић, В. С. (1827). *Даница : забавник за годину 1828 : Трећа година*. Беч: Вук Стефановић Карацић.
202. Кашанин, М. (1927). Скице за храм светог Саве. *Српски књижевни гласник*, XXI.

203. Кашанин, М. (1939). Српска уметност у Војводини до Велике сеобе. *Војводина*, 1, 441–454.
204. Кашанин, М., Бошковић, Ђ. и Мијовић, П. (1969). *Жича : историја, архитектура, сликарство*. Београд: Књижевне новине.
205. Кашић, Д. (1971). *Српски манастири у Хрватској и Славонији*. Београд: Српска Патријаршија.
206. Kieckhefer, R. (2004). *Theology in Stone: Church Architecture From Byzantium to Berkeley*. New York: Oxford University Press.
207. Kilde, J. H. (2002). *When church became theatre: The transformation of evangelical architecture and worship in nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press.
208. Kilde, J. H. (2008). *Sacred Power, Sacred Space: An Introduction to Christian Architecture and Worship*. Oxford: Oxford University Press.
209. Klauser, T. (1979). *A Short History of the Western Liturgy: An Account and Some Reflections*. Oxford: Oxford University Press.
210. Коларић, М. (1954). *Српска уметност XVIII века*. Београд: Народни музеј.
211. Коларић, М. (1965). *Класицизам код Срба : 1790—1848*. Београд: Просвета.
212. Коларић, М. (1967). Основни проблеми српског барока. *Зборник за ликовне уметности*, 3, 235–277.
213. Kolarić, M. (1982). *Osvit novog doba / XIX vek*. (ur. Tanasijević–Popović, N.) Beograd, Zagreb, Mostar: Izdavački zavod Jugoslavija, Spektar, Prva književna komuna.
214. Коларић, М. (2009). *Европски путеви српске уметности. Барок, класицизам, романтизам, реализам*. Загреб, Београд: СКД Просвјета, EQUILIBRIUM.
215. Коматина, П. (2014). *Црквена политика Византије од краја иконоборства до смрти цара Василија I*. (ур. Максимовић, Љ.) Београд: Византолошки институт САНУ.
216. Кондаков, Н. П. (1890). *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*. Санкт-Петербург: Императорская Академия наук.

217. Kondakov, N. (1902). *Pamjatniki Christianskago iskusstva na Afoně*. S. Peterburg: Imperatorski Akademii Nauk.
218. Кондоглу, Ф. (2004). Свештена литургијска уметност. *Православље и уметност : зборник текстова*, 172–178.
219. Константинопольский, С. Г. (1995). *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*. Москва: Мартис.
220. Кораћ, В. (1963). Црква св. Марије на Мљету. *Зборник Филозофског факултета*, 7(1), 213–226.
221. Кораћ, В. (1965). *Градитељска школа Поморја*. Београд: Научно дело.
222. Кораћ, В. (1976). *Студеница хвостанска*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
223. Кораћ, В. (1987). *Између Истока и Запада : одабране студије о архитектури*. Београд: Просвета.
224. Кораћ, В. (2003). *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повадарју*. Београд: Српска академија наука и уметности.
225. Кораћ, В. (2004). Смисао грађења по узору : примери у српској архитектури XIV века. *Зборник радова Византолошког института*, 41, 205–212.
226. Кораћ, В. (2007). Прилог познавању једнобродних цркава са куполом на дубровачком подручју. *Зборник радова Византолошког института*, 44, 129–143.
227. Кораћ, В. (2008а). Архитектура код словенских народа и њени византијски извори. *Глас*, 14, 109–122.
228. Кораћ, В. (2008б). Света Софија у Охриду, простор, структура, облици. Извори. *Зограф*, 32, 29–35.
229. Кораћ, В. и Ђурић, В. (1964). Цркве с прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко градитељство : XV — XVII век. *Зборник Филозофског факултета*, 8(2), 561–599.
230. Кораћ, В. и Ковачевић, Ј. (1970). Црква св. Томе у Прчању у Боки Которској. *Зборник Филозофског факултета*, 11(1), 107–117.

231. Кораћ, В. и Шупут, М. (1998). *Архитектура византијског света*. Београд: Византолошки институт САНУ, Филозофски факултет у Београду.
232. Кораћ, В. и Шупут, М. (2005). *Архитектура византијског света*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
233. Кордис, Ј. (2013). Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства. Крагујевац: Каленић.
234. Ковачевић, С. (1995). *Обликовање цркава рашко–призренске епархије од 1900. до 1994. у контексту градитељског наслеђа*. Магистарски рад. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет.
235. Ковачевић, С. (2015а). *Архетип у светом*. Преузет 30.06.2016, са Р.У.Л.:С.Е: <http://pulse.rs/arhetip-u-svetom-3/>.
236. Ковачевић, С. (2015б). *Значење архетипа у сакралној архитектури*. Преузет 07.07.2016, са Р.У.Л.:С.Е: <http://pulse.rs/znacenje-arhetipa-u-sakralnoj-arhitekturi/>.
237. Krauthajmer, R. i Ćurčić, S. (2008). *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura*. Београд: Грађевинска књига.
238. Krautheimer, R. (1965). *Early Christian and Byzantine Architecture*. Baltimor: Penguin Books.
239. Кукић, Б. и Милошевић, М. (ур.). (1993). *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, 110*. Чачак: Дом културе Чачак.
240. Kurtović Folić, N. (1991). *Trikonhos — Poreklo i mesto u razvoju arhitektonskih oblika*. Doktorska disertacija. Београд: Архитектонски факултет.
241. Куртовић Фолић, Н. (1995). Црквено градитељство, традиција или трансформација црквених облика. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 62–98.
242. Kurtović Folić, N. (1998). Појава и развој црквених грађевина у раном хришћанству. *Архитектонска организација простора : зборник радова*, 75, 69–90.
243. Ларше, Ж. К. (2011). *Иконограф и уметник*. Ниш, Београд: Центар за црквене студије, Арс либри.
244. Leclercq, H. (1904). *L'Afrique chrétienne*. Paris: V. Lecoffre.

245. Leclercq, H. (1907). *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle*. T. I. Paris: Letouzey et Ané.
246. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1913). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. III, partie 1. Paris: Letouzey et Ané.
247. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1914). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. III, partie 2. Paris: Letouzey et Ané.
248. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1920). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. IV, partie 1. Paris: Letouzey et Ané.
249. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1921). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. IV, partie 2. Paris: Letouzey et Ané.
250. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1922). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. V, partie 1. Paris: Letouzey et Ané.
251. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1923). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. V, partie 2. Paris: Letouzey et Ané.
252. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1924). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. I, partie 1. Paris: Letouzey et Ané.
253. Leclercq, H. et Cabrol, F. (1948). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. XIV, partie 2. Paris: Letouzey et Ané.
254. Леко, Д. (1904). Скице за нову цркву у Тополи. *Дело*.
255. Лесек, М. (2007). Развој барокних иконостаса у Срему. У: *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана*. (стр. 81–116). Крагујевац: Завод за заштиту културе споменика у Крагујевцу.
256. Lichfield, J. (2016). *Paris welcomes Kremlin-funded Russian Orthodox cathedral - as French court tries to seize its assets*. Преузет 24.12.2016, са [http://www.independent.co.uk: http://www.independent.co.uk/news/world/europe/sainte-trinite-paris-welcomes-kremlin-funded-russian-orthodox-cathedral-as-french-court-tries-to-a6939601.html](http://www.independent.co.uk/news/world/europe/sainte-trinite-paris-welcomes-kremlin-funded-russian-orthodox-cathedral-as-french-court-tries-to-a6939601.html).
257. Lidov, A. (ed.) (1994). *Eastern Christian Churches. Liturgy and art*. Moscow: Center for Eastern Christian Culture.

258. Lidov, A. (2006). Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, 32–58.
259. Lidov, A. (2007). The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture. *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano–orientale*, 135–176.
260. Лидов, А. (2013). Раскол и византијско украшавање храмова. *Храм и уметност*, 51–77.
261. Los, A. (2000). *Izabrani eseji*. Beograd: Grupa Lavirint.
262. Лоски, В. (1988). Предање и предања. *Богословље : орган Православног богословског факултета у Београду*, 32(1-2), 81–99.
263. Лоски, В. (1995). *Мистична теологија источне цркве*. Вршац: Библиотека „Свети Теодор Вршачки” Епархије банатске.
264. Lowrie, W. (1901). *Monuments of the early church*. New York: The Macmillan Company; London: MacMillan & Co.
265. Мајсторовић, В. (1995). Дела Ханзенових ученика. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 180–189.
266. Мако, V. (1993). *Uticaј proporcija i unutrašnje arhitekture na živopis u srpskim srednjovekovnim crkvama*. Doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
267. Максим Исповедник, с. (1997). *400 глава о љубави ; Подвижничко слово ; Мистагогија*. Призрен: Епархија рашко–призренска.
268. Максимовић, Ј. (1964). Византијски и оријентални елементи у декорацији Моравске школе. *Зборник Филозофског факултета*, 8(1), 374–384.
269. Максић, С. (1995). Појава крстообразног типа црквене грађевине средином 19. века. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 171–179.
270. Макуљевић, Н. (2007). *Црквена уметност у Краљевини Србији : (1882—1914)*. Београд: Филозофски факултет, Катедра за историју уметности новог века.
271. Mamaloukos, S. (2011). A contribution to the study of the “Athonite” church type of Byzantine architecture. *Зограф*, 35, 39–50.

272. Manević, Z. (1986). Srpska arhitektura XX veka. *Arhitektura XX vijeka*, 19–31.
273. Mango, C. (1974). *Architettura Bizantina*. Milan: Mondadori Electa.
274. Mango, C. (1985). *Byzantine architecture*. New York, Milano: Electa, Rizzoli.
275. Mango, C. (ed.). (2002). *The Oxford History of Byzantium*. Oxford University Press.
276. Mango, S. (ur.). (2004). *Oksfordska istorija Vizantije*. Beograd: Dereta.
277. Маневић, З. (1995). Сукоб између типичног и атипичног у српском црквеном градитељству новијег доба. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 135–140.
278. Манић, Б. (2009). *Пристап проучавању новије сакралне архитектуре у Србији — анализа могућности развоја модела православног храма*. Магистарски рад. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет.
279. Манић, Б. (2016). *Савремена архитектура цркава Српске православне цркве: програмске основе и пројектантска пракса*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет.
280. Manić, B., Marić, I. & Niković, A. (2013). Can non typical traditional forms of sacral space serve as a guide in the development of new forms of religious architecture in Serbian Orthodox Church? *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 3, 44–51.
281. Манић, Б., Никовић, А. и Марић, И. (2015). Однос традиционалних и савремених елемената у црквеној архитектури земаља западног хришћанства у XX веку. *Архитектура и урбанизам*, 41, 49–62.
282. Manić, B., Niković, A. & Marić, I. (2015). Relationship Between Traditional and Contemporary Elements in the Architecture of Orthodox Churches at the Turn of the Millenium. *Facta Universitatis, Series: Architecture and Civil Engineering*, 13(3), 283–300.
283. Mano–Zisi, Đ. (1982). *Umetnost na tlu Jugoslavije — Antika*. Beograd, Zagreb, Mostar: Jugoslavija, Spektar, Prva književna komuna.
284. Marasović, T. (1958). *Šesterolisni tip u arhitekturi ranog srednjeg vijeka u Dalmaciji*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.

285. Marasović, T. (1978). *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture*. Split: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet za urbanizam i arhitekturu : Centar za arhitekturu i urbanizam.
286. Marasović, T. (1986). Graditeljstvo na tlu Hrvatske u ranom srednjem vijeku. *Rani srednji vijek*, 28–38.
287. Marasović, T. (1989). Prilog kronologiji predromaničke arhitekture u Dalmaciji. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27–39.
288. Marasović, T. (1991). Prilog kronologiji predromaničke arhitekture u Dalmaciji. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 12–13.
289. Marasović, T. (1994). *Graditeljstvo starohrvatskog doba u Dalmaciji*. Split: Književni krug.
290. Marasović, T. (1995). Crkva Sv. Spasa na verelu Cetine — Prilog tipološkoj analizi. *Starohrvatska prosvijeta*, III(22), 37–54.
291. Marasović, T. (2008). *Dalmatia praeromanica : ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji*. Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika.
292. Marinis, V. (2010). Defining Liturgical Space in Byzantium. *The Byzantine World*, 284–302.
293. Marinis, V. (2014). *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople : Ninth to Fifteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press.
294. Marinis, V. (2015). The Historia Ekklesiastike kai Mystike Theoria: a symbolic understanding of the Byzantine church building. *Byzantinische Zeitschrift*, 108(2), 753–770.
295. Маринковић, Ж. и Игумановић, Ј. (2002). *Историја опитехришћанске и Српске православне цркве : са хронологијом*. Бањалука, Београд: Бјеседа, Ars Libri.
296. Марић, Д. (1995). Полемике о проблемима српског црквеног градитељства у првој половини XX века. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 200–209.
297. Марјановић–Душанић, С. и Војводић, Д. (2016). Образац царства — идеја и слика власти у Србији (1299—1371). *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 299–316.
298. Марјановић, П. (2008). *Топлица кроз векове*. Прокупље: Народни музеј Топлице.

299. Марковић, В. (1920). *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
300. Марковић, В. (2002). *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*. Горњи Милановац: ЛИО.
301. Марковић, М. (1995). Свети ратници из Ресаве. *Манастир Ресава: историја и уметност*, 191–217.
302. Mathews, T. (1977). *The early churches of Constantinople : architecture and liturgy*. London: Pensilvania state university press.
303. Mathews, T. (1990). The transformation symbolism in Byzantine architecture and the meaning of the Pantokrator in the dome. *Church and people in Byzantium : 20th spring symposium of Byzantine studies*, 191–214.
304. Mathieu, S. (2014). *Rathaus, Dom und Charlemagne: Karl der Große und seine Pfalz in Aachen – Special: Centre & Route Charlemagne*. Aachen: Meyer & Meyer Verlag.
305. Матић, В. (1984). *Архитектура фрушкогорских манастира : касносредњовековне црквене грађевине*. Нови Сад: Матица српска.
306. Матић, В. (1983). Горња црква у Сремским Карловцима. *Саопштење, XV*, 261–283.
307. Матић, М. М. (2016). Српски иконопис на подручју обновљене патријаршије. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 529–539.
308. Martin, R. (2004). *Greek Architecture*. London, Milano: Phaidon Press, Electa.
309. Martin, S. (2004). *The Knights Templar: The History and Myths of the Legendary Military Order*. New York: Basic Books.
310. Marušić, B. (1975). *Istarska grupa spomenika sakralne arhitekture s upisanom apsidom*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofski fakultet, Univerza v Ljubljani.
311. Marušić, B. (1976). *Neki problemi kasnoantičke i bizantske Istre u svjetlu arheoloških izvora*. Zadar: Hrvatsko arheološko društvo : Savez arheoloških društava Jugoslavije.
312. McNamara, D. (2009). *Catholic Church Architecture and the Spirit of the Liturgy*. Mundelein: Hillenbrand Books.
313. Медаковић, Д. (1971). *Путеви српског барока*. Београд: Полит.
314. Медаковић, Д. (1976). *Трагом српског барока*. Нови Сад: Матица српска.

315. Медаковић, Д. (1980). *Српска уметност у XVIII веку*. Београд: Српска књижевна задруга.
316. Медаковић, Д. (1981). *Српска уметност у XIX веку*. Београд: Српска књижевна задруга.
317. Медаковић, Д. (1996). *Изабране српске теме*. Београд: Београдски издавачко–графички завод.
318. Медич, М. (2005). *Стари сликарски приручници. 3, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
319. Melhuish, N. (1962). *Modern Architectural Theory and the Liturgy. Towards a Church Architecture*, 38–64.
320. Метјуз, Т. (2013). Преображајни симболизам византијске архитектуре и значење Пантократора у куполи. *Храм и уметност*, 27–50.
321. Милаш, Н. (1895). *Црквена правила*. Нови Сад.
322. Милаш, Н. (2004). *Правила (Канонес) Православне Цркве : с тумачењима*. Београд, Шибеник: Истина.
323. Миленковић А. (1996). *Architectura–politica ultra*. Београд: Савез архитеката Србије.
324. Milenković, V. (1996). Simbol - mesto - forma I. *Изградња : часопис Министарства грађевина Народне Републике Србије*, 50(5), 328–332.
325. Миленковић, Б. (2013). О архитектури православног храма. *Архитектура храма — пројектовање духовних објеката*, 305–360.
326. Millet, G. (1905). Recherches au Mont-Athos. *Bulletin de correspondance hellénique. Volume 29*, 55–98.
327. Millet, G. (1916). *L'École grecque dans l'architecture byzantine*. Paris: Ernest Leroux.
328. Millet, G. (1919). *L'ancien art Serbe : les églises*. Paris: E. de Boccard.
329. Милетић–Абрамовић, Љ. (1995). Храм Св. Марка у Београду. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 190–199.
330. Милићевић, М. Ђ. (1867). *Манастири у Србији*. Београд: Државна штампарија.

331. Милојевић, М. С. (1881). *Наши манастири и калуђерство*. Београд: Штампарија код „Св. Саве“.
332. Милошевић, Р. (2009). *Српска православна црква у времену и простору*. Смедерево: Народна библиотека.
333. Милутиновић–Сарајлија, С. (2008). *Историја Србије : од почетка 1813. до конца 1815. године*. Бачка Паланка: Друштво за науку и стваралаштво „Логос“.
334. Милутиновић, Д. (1879). Кратка расправа при отварању V излога снимака архитектонских, живописних и скулптурних 14. маја 1878. године. *Гласник СУД, XLVII*, 243–265.
335. Милутиновић, Д. и Валтровић, М. (1880). Извештај уметничком одбору СУД-а. *Гласник СУД, XLVIII*, 457–458.
336. Миљковић, Д. (1998). *Распеће вечности : цркве и манастири куршумлијске области*. Куршумлија: Црквена општина.
337. Мирковић, Ј. (1950). *Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*. Београд: Српска академија наука.
338. Мирковић, Ј. (1964). *Православна литургија или наука о богослужењу Православне цркве*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
339. Мирковић, Ј. (1982). *Православна литургија или Наука о богослужењу Православне источне цркве. I, Општи део*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
340. Мирковић, Ј. и Здравковић, И. (1952). *Манастир Бођани*. Београд: Научна књига.
341. Мирковић, Ј. и Татић, Ж. (1925). *Марков манастир*. Београд: Графика.
342. Митровић, Т. (2007). О канону у црквеном сликарству. *Живопис : часопис за неговање црквене уметности, I*, 117–140.
343. Митровић, Т. (2012). *Основе живописања : приручник*. Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију : Задужбина Светог манастира Хиландара.
344. Мојсиловић–Поповић, С. и Вујовић, Б. (1987). *Манастир Трноша*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

345. Момчиловић–Петронијевић. (2013). *Формирање урбане структуре и архитектонских облика царичиног града у VI веку*. Докторска дисертација. Ниш: Грађевинско–архитектонски факултет.
346. Монаси Манастира светог Јована Крститеља из Кареје. (2004). *Шта знаш о иконама? : естетички, историјски и богословски приступ : (у питањима и одговорима)*. Београд: Мисионарски и духовни центар Атос.
347. Murray, K. (1962). Material Fabric and Symbolic Pattern. *Towards a Church Architecture*, 78–90.
348. Mušić, M. (1952). Gradivo za poručavanje srbske srednjeveške arhitekture v okolici Skadra. *Зборник заштите споменика културе*, II(1), 177–186.
349. Mylonas, P. (1984). Le plan initial du catholicon de la Grande–Lavra au Mont Athos et la genese du type du catholicon athonite. *Chahiers Archeologiques*, 32, 89–112.
350. Neale, M. et Webb, B. (1847). *Du Symbolisme Dans Les Eglises Du Moyen Age*. Tours: Mame et Imprimeurs–Libraires.
351. Ненадовић, М. (1951). *Мемоари*. Београд: Југословенска књига.
352. Ненадовић, М. (1893). *Мемоари проте Матије Ненадовића*. (ур. Ковачевић, Љ.) Београд: Српска књижевна задруга.
353. Ненадовић, С. (1963). *Богородица Љевишка : њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*. Београд: Народна књига.
354. Ненадовић, С. М. (1987). *Архитектура у Југославији од IX—XVIII века и главни споменици народа Југославије изван њених граница*. Београд: Научна књига.
355. Ненадовић, С. М. (2003). *Грађевинска техника у средњевековној Србији*. Београд: Просвета.
356. Несторовић, Б. (2006). *Архитектура Србије у XIX веку*. Београд: Art Press.
357. Нешковић, Ј. (1961). *Петрова црква код Новог Пазара*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
358. Нешковић, Ј. (1961). Црква манастира Давидовице на Лиму. *Саопштење*, IV, 89–112.

359. Нешковић, Ј. (1984). *Бурђеви ступови у Старом Расу : постанак архитектуре цркве св. Ђорђа и стварање рашког типа споменика у архитектури средњовековне Србије*. Краљево: Завод за заштиту споменика културе.
360. Нешковић, Ј. (2000). Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање. *Међународни скуп Стефан Немања - Свети Симеон Мироточиви - историја и предање*, 199–207.
361. Нешковић, Ј. и Николић, Р. (1987). *Петрова црква код Новог Пазара*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
362. НИИ–ови критичари бирају. Десет најбољих. Уједначене вредности. (2004). *НИИ*, 40.
363. Новаковић, Д. (2014). Доношење првог устава Српске православне цркве 1931. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 146, 41–54.
364. Новаковић, С. (1866). Прилог српској историји око 1790 уз пошљедни аустријски рат с Турцима. *Гласник СУД*, XX, 22–101.
365. Обућина, Д. (ур.). (1988). *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84. Чачак: Културно-просветна заједница општине Чачак.
366. *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*. (1943). (trans Gandillac, M. d.) Paris: Aubier.
367. Orlandos, A. (1930). *Η επί της 'Οθρους Μονή της Αντινίτσας*. Athens.
368. Orlandos, A. (1952). *Η ζυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της Μεσογειακής λεκάνης*. Athens.
369. Orthodox Eastern Church. (2013). *The divine liturgies of our fathers among the saints, John the Goldenmouthed, (St. Chrysostom,) archbishop of Constantinople, and Basil the Great of Caesarea, in Cappadocia*. Nabu Press.
370. Острогорски, Г. (1969). *Историја Византије*. Београд: Просвета.
371. Palmer, W. (1859). *An introduction to Early Christian Symbolism*. London: Longman.
372. Павле, П. (1995). О грађењу православног храма. *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, 15–21.

373. Павловић, Д. (2016). Тематски програми српског монументалног сликарства. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 249–259.
374. Павловић, Д. С. (1962). *Цркве брвнаре у Србији*. Докторска дисертација. Београд: Архитектонски факултет.
375. Памфил, Ј. (2003). *Историја цркве*. Шибеник: Истина, часопис православне Епархије далматинске.
376. Панић, Д. (2007). *Богородица Љевишка*. Приштина, Београд: Панорама, Српска књижевна задруга.
377. Патерсон–Шевченко, Н. (2013). Иконе у Литургији. *Храм и уметност: поводом обележавања јубилеја 1700 година Миланског едикта*, 79–126.
378. Рејаковић, М. (1978). *Број из свјетлости : starohrvatska crkvice Svetog Križa u Ninu*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
379. Рејаковић, М. (1982). *Starohrvatska sakralna arhitektura*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
380. Пејић, С. (2002). *Манастир Пустућа*. Београд, Ваљево: Републички завод за заштиту споменика културе, Завод за заштиту споменика културе.
381. Пејић, С. (2016). Стара држава у темељима нове цркве. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 515–527.
382. Пеликан, Ј. (2012). *Хришћанско предање : историја развоја догмата. Том 2, Дух источног хришћанства : (од 600. до 1700. године)*. Београд: Службени гласник.
383. Перовић, М. (1999). *Istorija moderne arhitekture*. Beograd: Arhitektonski fakultet u Beogradu.
384. Перовић, М. (2003). *Srpska arhitektura XX veka: od historicizma do drugog modernizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet.
385. Перовић, М. (2009). *Antologija teorija arhitekture XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga.
386. Перовић, М. (ur.) (2005). *Istorija moderne arhitekture : antologija tekstova. Knj. 2/B, Kristalizacija modernizma : Avangardni pokreti (2nd ed.)*. Beograd.
387. Петковић, В. (1907). *Жича*. Београд: Краљевско Српска државна штампарија.

388. Петковић, В. (1911). *Спасова црква у Жичи : архитектура и живопис*. Београд: Штампарија „Св. Сава”.
389. Петковић, В. (1922). *Манастир Раваница*. Београд: Издавачка књижарница Напредак.
390. Петковић, В. (1924). *Манастир Студеница*. Београд: Издавачка књижарница Напредак.
391. Петковић, В. (1950). Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд: Научна књига.
392. Петковић, В. и Бошковић, Ђ. (1941). *Дечани*. Београд: Издање Задужбине Мих. Пупина.
393. Петковић, В. и Татић, Ж. (1926). *Манастир Каленић*. Вршац: Светлотисачки завод Светлотисак.
394. Петковић, С. (1965). *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије : 1557 — 1614*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Одељење за ликовне уметности.
395. Петковић, С. (1974). *Манастир Света Тројица код Пљеваља*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
396. Petrović, V. i Rašković, I. (2011). *Tradicija, tranzicija : upotreba nasleđa u arhitekturi*. Београд: Архитектонски факултет, Orion Art, Институт за архитектуру и урбанизам Србије.
397. Петровић, В. и Кашанин, М. (1927). *Српска уметност у Војводини : од доба деспота до уједињења*. Нови Сад: Матица српска.
398. Plotinus. (1982). *Eneade : (izbor)*. Београд: Grafos.
399. Покришкин, П. П. (2014). *Православа црквена архитектура од XII до XVIII века у Краљевини Србије*. Београд: Art Press.
400. Поповић, Ј. (1974). *Православна црква и екуменизам*. Солун: Манастир Хиландар.
401. Поповић, Ј. (1999). *Света Црква Христова : православно учење о Цркви*. Цетиње: Светигора.
402. Поповић, М. (ур.). (1862). *Србске новине, 120*. Београдъ: У Типографіи Княжества Сербіе.
403. Поповић, Р. (2002). *Кратак преглед Српске цркве кроз историју*. Београд: Лирика.

404. Поповић, Р. (2004). *Хришћанство на тлу источног Илирика пре досељења Словена*. Београд: Р. Поповић.
405. Поповић, Р. В. (2013). *Српска црква у историји*. Београд: Висока школа — Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију.
406. Поповић, С. (2000). Преиспитивање цркве Светог Петра у Расу. *Међународни научни скуп Стефан Немања - Свети Симеон Мироточиви - историја и предање*, 209–232.
407. Поповић, С. и Ђурчић, С. (2000). *Наупара*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
408. Порфиригенит, К. (2014). "О темама" = (*De thematibus*) ; "О народима" = (*De administrando imperio*). Београд: Мандала.
409. Portoghesi, P. (1989). *Jedinstvena vizija arhitekture : izbor tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar.
410. Pott, T. (2010). *Byzantine Liturgical Reform : a study of liturgical change in the Byzantine tradition*. Crestwood: St Vladimir's Seminary Press.
411. Prelog, M. (1984). *Umjetnost na tlu Jugoslavije — Romanika*. Beograd, Zagreb, Mostar: Jugoslavija, Spektar, Prva književna komuna.
412. Procopius. (1999). *Of the Buildings of Justinian*. Adegі Graphics LLC.
413. Продић, С. (ур.). (2003). *Књига правила : зборник канона православне цркве*. Шибеник: Истина, часопис православне Епархије далматинске.
414. Псеудо–Дионисије Ареопагит (2009). *О црквеној јерархији*. Шибеник: Истина.
415. Pupin, M. J. (Ed.) (1918). *Serbian orthodox church*. London: J. Murray.
416. Пурић, Ј. (2010). *Људско лице Бога*. Београд: Службени гласник.
417. Пурић, Ј. (2011). *Икона и духовност*. Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке.
418. Пурић, Ј. (2015). *Симбол - кључ тајне*. Ниш и Београд: Епархијски управни одбор Епархије нишке, Институт за теолошка истраживања Православног богословског факултета.

419. Пурић, Ј. (ур.). (2013). *Храм и уметност*. Ниш, Београд: Православна епархија нишка, Висока школа — Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију.
420. Quatremère de Quincy, M. (1832). *Dictionnaire historique d'architecture. T. I*. Paris: Le Clère et Cie.
421. Радовић, А. (1988). Духовни смисао храма Светог Саве на Врачару у Београду. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 180–196.
422. Радовић, А. (2009). *Историјски пресјек тумачења Старога завјета*. Цетиње: Светигора.
423. Радојчић, С. (1934). *Портрети српских владара у средњем веку*. Скопље: Музеј Јужне Србије у Скопљу.
424. Radojčić, S. (1950). *Stare srpske minijature*. Beograd, Ljubljana: Naučna knjiga, Triglavaska tiskarna.
425. Радојчић, С. (1966). *Старо српско сликарство*. Београд: Нолит.
426. Радојчић, С. (1972). Византијско сликарство од 1400. до 1453. *Моравска школа и њено доба—научни скуп у Ресави 1968*, 1–12.
427. Radojčić, S. (1982). Najstarija srpska umetnost do kraja XII veka. *Srpska umetnost u srednjem веку*, 23–27.
428. Радојчић, С. (2008). Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића. *Зограф : часопис за средњовековну уметност I*, 32, 5–12.
429. Радужко, М. (2011). Катедрална намена и ентеријер Ђурђевић Ступова: доње место и сапрестоље. *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*, 125–144.
430. Ракић, З. (2016). Уметност обновљене Пећке патријаршије (1557—1690). *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 497–512.
431. Ракић, Р. (2002). *Библијски речник*. Београд: Златоусти.
432. Ракићевић, Т. (2010). *Икона у Литургији : смисао и улога*. Студеница: Манастир Студеница; Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања; Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе.

433. Ракићевић, Т. (2013). *Олтарска преграда — иконостас од IV до средине XVII века: форма, функција и значење*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
434. Rapanić, Ž. (1967). *Salona : vodič po arheološkim spomenicima*. Split: Arheološki muzej.
435. Rapanić, Ž. i Katić, L. (1971). *Prošlost i spomenici Solina*. Solin: T. Jovanović.
436. Regan, K. i Nadilo, B. (2006). Predromaničko i ranoromaničko crkveno graditeljstvo u Hrvatskoj. *Građevinar*, 58, 51–61.
437. Regan, K. i Nadilo, B. (2009). Predromaničke i romaničke crkve u Zadru. *Građevinar*, 61(4), 369–381.
438. Riegl, A. (1901). Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. (Ö. Staatsdruckerei, Ed.) Wien.
439. Riegl, A. (1985). *Late Roman art industry*. Roma: Bretschneider.
440. Ристић, П. (1972). Стање у савременој православној архитектури. *Теолошки погледи : версконаучни часопис*, 4, 284–287.
441. Robinson, J. (2009). *Born in Blood*. Lanham: M. Evans & Company.
442. Руварац, Д. (1903). *Опис српских фрушкогорских манастира : 1753. год*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
443. Сава, с. (1928). *Списи св. Саве*. (ур. Ђоровић, В.) Београд, Сремски Карловци: Српска краљевска академија.
444. Schaefer, H. (1945). The Origin of the Two-Tower Façade in Romanesque Architecture. *The Art Bulletin*, 27(2), 85–108.
445. Schloeder, S. (2001). From Mission to Mishmash: How Modernism has failed Sacred Architecture. *Nexus, A Journal of Opinion*, 6.1, 67–74.
446. Schloeder, S. (2012). The Myth of the Domus Ecclesiae. Sacred Architecture, *Journal of the Institute for Sacred Architecture*, 12, 12–15.
447. Schloeder, S. (2014). The Architecture of the Mystical Body, *Between Concept and Identity*, 3–29.

448. Schmemmann, A. (1969). Debate on the Liturgy: Liturgical Theology, Theology of Liturgy and Liturgical Reform. *St Vladimir's Theological Quarterly*, 13, 217–224.
449. Shils, E. (1981). *Tradition*. Chicago: University Of Chicago Press.
450. Симеон Солунски, с. (1996). *Књига о храму*. Сремски Карловци: Српски Сион.
451. Симић, В. (2016). Слика прошлости као историјски аргумент: рецепција средњег века у српској барокној уметности. *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVII—XXI века*, 11–23.
452. Симић, П. (2007). *Црквена уметност*. Фоча: Православни богословски факултет „Свети Василије Острошки”.
453. Склирис, С. (2005). *У огледалу и загонетки : иконолошки есеји*. Београд: Православни Богословски факултет Универзитета.
454. СмирновЪ, С. (1927). Монастырь Свв. Сергія и Вакха на рѣкѣ Боянѣ, близъ города Скадра, въ Албани. *Сборникъ Русского Археологического общества въ Королевствѣ СХС*, 1, 119–147.
455. *Смисао икона : Леонид Успенски и Владимир Лоски*. (2008). (прев. Цветковска, В. и Оцокољић, Ј.) Београд: Јасен.
456. Smith, E. V. (1950). *The dome : a study in the history of ideas*. Princeton: Princeton University Press.
457. Smith, E. V. (1956). *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton University Press.
458. Sokol Gojnik, Z. (2007). Duh moderne i nova liturgijska strujanja na primjeru crkve Gospe od zdravlja u Splitu. *Croatica Christiana periodica*, 59, 143–162.
459. Sokol Gojnik, Z., Crnčević, A. i Obad Šćitaroci, M. (2011). Utjecaji na preobrazbe kršćanske liturgijske arhitekture do 20. stoleća. *Prostor*, 19, 282–295.
460. Sotiriou, G. (1916). *To Ayion Oros*. Athens.
461. Србуљ, Ј. (Ур.). (2004). *Господ говори : свети Оци тумаче Јеванђеље*. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
462. Срејовић, Д., Ковачевић, Ј., Ивић, П., Ћирковић, С., Максимовић, Љ., Калић, Ј., Богдановић, Д., Ђурић, В., Ферјанчић, Б., Благојевић, М., Бабић-Ђорђевић, Г.,

- Михаљчић, Р. и Мирковић, М. (1981). *Историја српског народа. Књ. 1, Од најстаријих времена до Маричке битке (1371)*. Београд: Српска књижевна задруга.
463. Станимировић, М. (2015). Процес пројектовања дома молитве. *Црквене студије*, 12, 567–584.
464. Stanimirović, M., Jovanović, G. i Obradović, T. (2012). Forma hrama. *Zbornik radova Građevinsko–arhitektonskog fakulteta*, 27, 115–124.
465. Stanimirović, M., Stanković, V. i Jovanović, G. (2015). Contemporary interior design of Serbian Orthodox temple. *The Importance of Space*. 3, 91–102.
466. Станојевић, С. (1910). *Историја српског народа*. Београд: Нова штампарија „Давидовић”.
467. Стародубцев, Т. (2016). Уметничко стваралаштво у држави Лазаревића и Бранковића. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 383–400.
468. Stegers, R. (2008). *Sacred buildings : a design manual*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.
469. Stegers, R. (2011). *Sacred Buildings (Design Manuals)*. Birkhauser.
470. Stemp, R. (2010). *The Secret Language of Churches & Cathedrals: Decoding the Sacred Symbolism of Christianity's Holy Buildings*. London: Duncan Baird.
471. Stephenson, D. (2005). *Visions of heaven : the dome in european architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
472. Стевановић, А. (1903). Стара српска црквена архитектура и њен значај. *Српски књижевни гласник*, IX, 213–225.
473. Стевовић, И. (2006а). Каленић : Богородичина црква у архитектури позновизантијског света. Београд: Филозофски факултет, Интерпринт.
474. Стевовић, И. (2006б). Архитектура Моравске Србије : локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања. *Зборник радова Византолошког института*, 43, 231–253.
475. Стевовић, И. (2011). Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици. *Зограф : часопис за средњовековну уметност*, 35, 73–92.

476. Стевовић, И. (2014). Једна хипотеза о најстаријем раздобљу Жиче. *Зограф : часопис за средњовековну уметност*, 38, 45–58.
477. Стевовић, И. (2016). Прве српске епископске цркве. Запажања о историји и архитектури. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 44, 41–59.
478. Стојановић, Ј. (2008). *Тумачење Библије*. Београд: Учитељски факултет.
479. Stoianovich, T. (1994). *Balkan Worlds : the first and last Europe*. New York: M. E. Sharpe.
480. Стојков, Б. и Маневић, З. (ур.). (1995). *Традиција и савремено српско црквено грађитељство*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије.
481. Страјнић, К. (1926). *Светосавски храм : јавни апел званичним факторима српске цркве и југословенске државе*. Београд: С. Б. Цвијановић.
482. Стричевић, Ђ. (1953а). Рановизантијске црква код Куршумлије. *Зборник радова византолошког института*, 2, 179–198.
483. Стричевић, Ђ. (1953б). *Рановизантиска црква код Куришумлије*. Београд: Штампарија и књиговезница Српске академије наука.
484. Стричевић, Ђ. (1955а). Два варијетета плана цркава моравске архитектонске школе. *Зборник радова С. А. Н. XLIV*, 3, 213–220.
485. Стричевић, Ђ. (1955б). Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у Моравску архитектонску школу. *Зборник радова С. А. Н. XLIV*, 3, 221–232.
486. Стричевић, Ђ. (1956). Средњовековна рестаурација рановизантијске цркве код Куршумлије. *Зборник радова Византолошког института*, 4, 199–211.
487. Стричевић, Ђ. (1958—1959). Ђаконикон и протезис у ранохришћанским црквама. *Старинар*, IX—X, 59–66.
488. Strzygowski, J. (1901). *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. Leipzig: Hinrich.
489. Strzygowski, J. (1903). *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig: J.C. Hinrichs.
490. Strzygowski, J. (1923). *Origin of Christian Church Art — New Facts and Principles of Research*. Oxford: The Clarendon Press.

491. Strzygowski, J. (1927). *O razvitku starohrvatske umjetnosti : prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
492. Sturgis, R. (1905). *A Dictionary Of Architecture And Building Vol. I - A To E*. New York: The Macmillan Company; London: MacMillan & Co.
493. Суботић, Г. (1963). *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
494. Ševalije, Ž. i Gerbran, A. (2013). *Rečnik simbola : mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Kiša, Stylos art.
495. Шкаламера, Ж. (1969). Обнова ”српског стила” у архитектури. *Зборник за ликовне уметности*, 191–236.
496. Шмеман, А. (1992). *Литургија и живот*. Цетиње: Светигора.
497. Шмеман, А. (1997). *Православље на западу : црква, свет, мисија*. Цетиње: Светигора.
498. Шмеман, А. (2005). *Увод у литургијско богословље*. Шибеник: Истина.
499. Шмеман, А. (2007). Наш живот у Христу, Христов живот у нама : изабране беседе, есеји, студије и одломци из Дневника 1973–1983. Београд: Мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
500. Шмеман, А. (2009). *За живот света*. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
501. Шупут, М. (1984). *Српска архитектура у доба турске власти 1459—1690*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
502. Шупут, М. (1998). О простору и о његовој функцији у црквеној архитектури из времена светог Саве. *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*, 189–202.
503. Шупут, М. (2000). Цариградски извори архитектуре цркве Св. Николе у Куршумлији. *Међународни научни скуп Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви – историја и предање*, 171–179.
504. Šuvaković, M. (2013). *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.

505. Šuvaković, M. (ur.) (2014). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 3 : Moderna i modernizmi : 1878—1941*. Beograd: Orion art : Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
506. Тадић, М. (2012). Цркве рашке школе — монументални оријентери : математичкогеографски поглед на оријентацију цркава рашке школе. *Зборник радова — Географски факултет Универзитета у Београду*, 60, 195–214
507. Тадић, М. (2014). Оријентација најзнаменитијих средњовековних цркава у АП Косову и Метохији (Република Србија), *Публикација Астрономског друштва „Руђер Бошковић”*, 13, 1067–1081.
508. Тадић, М., Гаврић, Г. (2012). Оријентација средњовековних српских цркава моравске школе. *Гласник Српског географског друштва*, 1 (92), 185–202.
509. Таушев, А. (2006). *Литургика*. Шибеник: Истина, часопис Православне епархије далматинске.
510. Taft, R. (1987—2008). *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*. Pontificio Istituto Orientale.
511. Taft, R. (1992). *The Byzantine Rite: A Short History (American Essays in Liturgy)*. Minnesota: Liturgical Press.
512. Тафт, Р. (1998). Византијски обред : Кратка историја. *Теолошки погледи : версконаучни часопис*, 30, 1–48.
513. Tantsis, A. (2010). The so-called “Athonite” type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople. *Зограф*, 34, 3–11.
514. Тимотијевић, М. (1998). Serbia Sancta и Serbia Sacra у барокном верско–политичком програму Карловачке Митрополије. *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*, 387–431.
515. Тимотијевић, М. (2000). Стефан Немања у барокном верско–политичком програму цркве. *Међународни научни скуп Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви – историја и предање*, 395–408.
516. Тодић, Б. (1990/1991). Иконографска истраживања жичких фресака XIII века. *Саопштења*, XXII—XXIII, 25–40.

517. Тодић, Б. (1999). *Грачаница: Сликаство*. Приштина: Музеј у Приштини, Народна и универзитетска библиотека, Универзитет у Приштини.
518. Тодић, Б. (2000). Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе, у средњовековном сликарству. *Међународни научни скуп Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви – историја и предање*, 295–305.
519. Тодић, Б. и Чанак–Медић, М. (2005). *Манастир Дечани*. Београд, Дечани: Музеј у Приштини; Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Mnemosyne; Српски православни манастир Високи Дечани.
520. Томасовић, М. (1990). Хришћански храм : Тумачење храма са православне тачке гледишта. *Богословље : орган Православног богословског факултета у Београду*, 1–2, 109–123.
521. Томић, О. (2007). Олтарске преграде у Србији XIII века — данас. *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана*, 41–64.
522. Томић, И. (2016). Византијско наслеђе у српској модерној уметности. *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII—XXI века*, 149–168.
523. Трифуновић, Л. (1969). Стара и нова уметност. Идеја прошлости у модерној уметности. *Зограф. Часопис за средњевековну уметност*, 3, 39–52.
524. Тулешков, Н. (2002). *Нарџник за православно храмово строителство*. Софија: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”, Архитектурно издателство „АРХ&АРТ”.
525. Turčinović, J. (Ur.). (1986). *II Vatikanskikoncil — Dokumenti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
526. Урошевић, М. и Митровић, Б. (ур.) (2011). *Храм Рођења Пресвете Богородице, Штипина 2006—2011*. Београд: Архитектонски факултет.
527. Успенски, Л. (1988). Смисао и садржај иконе. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 43–48.
528. Успенски, Л. (2000). *Теологија иконе*. Манастир Хиландар: Света Гора Атонска.
529. Валтровић, М. (1874). *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века*. Београд: Н. Стефановић и дружина.

530. Валтровић, М. (1889). *Поглед на стару српску црквену архитектуру*. Београд: Краљевска српска државна штампарија.
531. Валтровић, М. и Милутиновић, Д. (2006—2007). *Валтровић и Милутиновић : документи. 1, Теренска грађа 1871—1884*. (ур. Дамљановић, Т.) Београд: Историјски музеј Србије.
532. Varalis, Y. (2006). Prothesis and Diakonikon: searching the original concept of the subsidiary spaces of the byzantine sanctuary. *Иеротопия, создание сакралных пространств в Византии и древней Руси*, 282–298.
533. Васиљева, Т. М. (2013). Traditio legis и иконографија олтарске преграде Свете Софије цариградске. *Храм и уметност: поводом обележавања јубилеја 1700 година Миланског едикта*, 187–224.
534. Васић, М. (1922). *Архитектура и скулптура у Далмацији : од почетка IX до почетка XV века*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
535. Васић, М. (1928). *Жича и Лазарица : студије из српске уметности средњег века*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
536. Васић, П. (1950). *Војвођански сликари у Србији : (1817—1850)*. Нови Сад: Матица српска.
537. Велимировић, Н. (2001). *Вера светих, Катихизис источне православне цркве*. Београд: Свети архијерејски Синод Српске православне цркве.
538. Vežić, P. (1988). Starokršćanska arhitektura u Zadru i na zadarskom području. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 162–177.
539. Vežić, P. (2013). Memorije križnoga tlocrta na tlu Istre i Dalmacije. *Ars Adriatica*, 3, 21–52.
540. Villard, V. M. (1910). *L'architettura romanica in Dalmazia. A cura della "Rassegna d'arte"*. Milano: Alfieri & Lacroix.
541. Vinski, Z. (1986). Epoha seobe naroda. *Rani srednji vijek*, 19–27.
542. Vitruvije Polio, M. (2014). *Deset knjiga o arhitekturi*. Београд: Orion art.
543. Vogt, V. O. (1921). *Art & Religion*. New Haven: Yale University Press.

544. Војводић, Д. (2016). На размеђу светова и култура—биће и простори српске средњовековне уметности. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 13–41.
545. Von Hartel, W. und Wickoff, F. (1895). *Die Wiener Genesis*. Wien: Tempsky.
546. Vosko, R. (2006). *God's House is Our House: Re-imagining the Environment for Worship*. Collegeville, MN: Liturgical Press.
547. Вранос, Ј. (1988). Кратка историја хагиографије и њене различите школе. *Градац : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, 82/83/84, 113–116.
548. Вујовић, Б. (1986). *Уметност обновљене Србије : 1791—1848*. Београд: Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе.
549. Вукашиновић, В. (2001). *Литургијска обнова у XX веку : историјат и богословске идеје литургијског покрета у Римокатоличкој цркви и њихов узајамни однос с литургијским животом Православне цркве*. Магистарски рад. Београд, Нови Сад, Вршац: Богословски факултет СПЦ, Беседа, Фонд издавачке делатности Епархије банатске.
550. Vukašinović, V. (2014). Savremeni tokovi liturgijskog bogoslovlja u Srpskoj Pravoslavnoj Crkvi. *Unity and Dialogue*, 69, 33–69.
551. Вуловић, Б. (1956—1957). Црква Светог Николе код Куршумлије. *Зборник Архитектонског факултета*, 3(7).
552. Vulović, B. (1957). Crkva Svetog Nikole kod Kuršumlije. *Zbornik Arhitektonskog fakulteta*, 3 (7), 3–22.
553. Вуловић, Б. (1966). *Раваница : њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
554. Вуловић, М. (1968). Манастир св. Арханђела у Црној Реци. *Зборник за ликовне уметности*, 4, 249–259.
555. Westcoat, B. & Ousterhout, R. (Eds.). (2012). *Architecture of the Sacred Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*. New York: Cambridge University Press.

556. Wescoat, B. & Ousterhout, R. (eds.). (2014). *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*. New York: Cambridge University Press.
557. Wilmotte, J. M. (2016). *The Russian Orthodox Spiritual and Cultural Center*. Преузет 24.12. 2016, са <http://www.wilmotte.com>: <http://www.wilmotte.com/en/project/404/The-Russian-Orthodox-Spiritual-and-Cultural-Center>.
558. Winckelmann, J. (1766). *Histoire de l'art chez les Anciens. Partie 1, Tome 1*. (trad. Sellius, G.) Paris: Saillant.
559. Winston, A. (2014). *Work starts on Calatrava-designed Greek Orthodox Church on World Trade Center site*. Преузет 24.12.2016, са www.dezeen.com: <https://www.dezeen.com/2014/10/30/santiago-calatrava-saint-nicholas-greek-orthodox-church-world-trade-center-site-new-york/>.
560. Wulff, O. (1914). *Altchristliche und byzantinische Kunst*. Berlin–Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Arhenaion M. B. H.
561. Wybrew, H. (2013). *The Orthodox Liturgy. The development of the eucharistic Liturgy in the Byzantine rite*. London: SPCK Publishing.
562. Здравковић, И. (1970). *Средњовековни градови у Србији*. Београд: Туристичка штампа.
563. Злоковић, М. (1929). Светосавски храм у Београду. *Рашка, 1*, 56–63.
564. Живановић, Д. (2003). Почети проучавања византијске архитектуре у Србији. *Ниш и Византија : зборник радова, 2*, 393–404.
565. Живковић, Т. (2002а). *Јужни Словени под византијском влашћу : (600-1025)*. Београд: Историјски институт, Службени гласник.
566. Живковић, Т. (2002б). *Словени и Ромеји - Славизација на простору Србије од VII до XI века*. Београд: Историјски институт САНУ.
567. Живковић, Т. (2009). *Gesta Regum Sclavorum*. Београд, Никшић: Историјски институт, Манастир Острог.
568. Живковић, Т. (2011). *Црквена организација у српским земљама : рани средњи век*. Београд: Завод за уџбенике.

569. Živković, T. (2012). *De Conversione Croatorum et Serborum : a lost source*. Belgrade: The Institute of History.

7. ПОПИС И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Табела 1. Преглед карактеристичних споменика из времена до почетка династије Немањића:

1. *Свети апостоли Петар и Павле код Новог Пазара*. Илустрација аутора на основу цртежа у Чанак-Медић и Тодић, 2013: 36.
2. *Света Тројица (Свети Донат) у Задру*. Илустрација аутора на основу цртежа у Marasović, 1986: 32.
3. *Света Тројица у Пољуду*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 20.
4. *Свети Криж у Нину*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 23.
5. *Свети Вид у Задру*. Илустрација аутора на основу цртежа у Васић, 1922: 25.
6. *Свети Никола у Прахуљама код Нина*. Илустрација аутора на основу цртежа <http://www.zadarskanadbiskupija.hr/wp-content/uploads/2011/03/Sv.-Nikola-tlocrt.jpg>, преузетог 02.01.2017.
7. *Свети Јован Крститељ у Затону на Лиму*. Илустрација аутора на основу цртежа у Јанковић, 2007: 128.
8. *Пречиста Крајинска*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 24.
9. *Свети Спас на врелу Цетине*. Илустрација аутора на основу цртежа у Marasović, 1995: 39.
10. *Свети Тома у Кутима*. Илустрација аутора на основу цртежа у Јанковић, 2015: 232.
11. *Свети Ђорђе у Рибници*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 47.
12. *Свети Петар у Прику код Омиша*. Илустрација аутора на основу цртежа у Prelog, 1986: 35.
13. *Свети Никола (Микула) у Сплиту*. Илустрација аутора на основу цртежа у Fisković, 1949: 213.

14. *Света Тројица у селу Горњи Матејевац*. Илустрација аутора на основу цртежа http://www.nisandbyzantium.org.rs/manastiri_i_crkve_grada_nisa/slike/latinska-, преузетог 02.01.2017.
15. *Свети апостоли Петар и Павле у Старој Павлици*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 56.
16. *Света Марија од Отока код Солина*. Илустрација аутора на основу цртежа у Васић, 1922: 51.
17. *Свети Сергије и Вакх код Скадра*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 45.
18. *Света Софија у Охриду*. Илустрација аутора на основу цртежа <http://marh.mk/wp-content/uploads/2015/03/sv.sofija-02.jpg>, преузетог 02.01.2017.

Слика 1. Схема просторног распореда храма. Интерпретација по аутору.

Табела 2. Преглед карактеристичних споменика из времена династије Немањића:

1. *Свети Никола код Куришумлије*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 104.
2. *Света Богородица код Куришумлије*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 104.
3. *Света Марија на Мљету*. Илустрација аутора на основу цртежа у Prelog, 1984: 45.
4. *Свети Ђорђе у манастиру Ђурђеви Ступови код Новог Пазара*. Илустрација аутора на основу цртежа у Нешковић, 1984: 26.
5. *Свети Лука у Котору*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 48.
6. *Богородица у манастиру Студеница*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић 1980: 48.
7. *Свети Петар у Бијелом Пољу*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 47.
8. *Свети Спас у манастиру Жича*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко 1953: 107.
9. *Успење Богородице у манастиру Студеница Хвостанска*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кораћ, 1976: 100.
10. *Свети Ђорђе и манастиру Ђурђеви Ступови код Будимље (Берана)*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 57.
11. *Вазнесење у манастиру Милешева*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 58.

12. *Свети Апостоли у манастиру Пећка Патријаршија*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 171.
13. *Успеније у манастиру Морача*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 58.
14. *Света Тројица у манастиру Сопоћани*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 60.
15. *Благовештење Пресвете Богородице у манастиру Градац*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 112.
16. *Богојављање у манастиру Давидовица код Бродарева*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 112.
17. *Света Богородица у Доњој Каменици*. Илустрација аутора на основу цртежа у Андрејић, 2007: 95.
18. *Ваведeње Богородице у манастиру Хиландар*. Илустрација аутора на основу цртежа у Бошковић, 1992.
19. *Богородица Љевшика у Призрену*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1963.
20. *Свети Стефан у манастиру Бањска*. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 67.
21. *Свети Ђорђе у Старом Нагоричину*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 192.
22. *Успење Пресвете Богородице у манастиру Грачаница*. Илустрација аутора на основу цртежа у Бошковић, 1967: 297.
23. *Свети Спас (Вазнесење) у манастиру Дечани*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953:116.
24. *Свети Арханђели у Призрену*. Илустрација аутора на основу цртежа у Симић, 2007: 232.
25. *Вазнесење Господње у манастиру Раваници*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 246.
26. *Свети Архиђакон Стефан (Лазарица)*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 246.
27. *Ваведeње Пресвете Богородице у манастиру Каленић*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 250.
28. *Света Тројица у манастиру Манасија (Ресава)*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 251.

29. *Свети Борђе у манастиру Враћевиница*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 252.
30. *Успење Богородице на гробљу у Смедереву*. Илустрација аутора на основу цртежа у Валтровић и Милутиновић, 2006-2007: 215.

Табела 3. Преглед карактеристичних споменика у периоду турске владавине:

1. *Свети Никола у Сланкамену*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 44.
2. *Света мученица Параскева у манастиру Фенек*. Интерпретација по аутору.
3. *Благовештење у манастиру Крушедол*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 44.
4. *Свети Кузман и Дамјан у манастиру Раковац*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 44.
5. *Свети Никола у манастиру Ново Хопово*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 52.
6. *Свети Никола у манастиру Ораховица*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 52.
7. *Свети Димитрије у манастиру Велика Ремета*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 58.
8. *Благовештења Пресвете Богородице у манастиру Житомислић*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 60.
9. *Успење Пресвете Богородице у манастиру Тврдош*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 64.
10. *Црква Свете Тројице Пљавалске*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 60.
11. *Света Тројица у манастиру Рача*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 69.
12. *Свети Никола у манастиру Никољац*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 64.
13. *Успење Богородице у манастиру Пива*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 64.
14. *Света Тројица под Овчаром*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 69.
15. *Свети арханђели Гаврило и Михајло у манастиру Бенишеново*. Интерпретација по аутору.

16. *Свети Никола у манастиру Ђипша*. Интерпретација по аутору.
17. *Свети Јован Претеча у манастиру Месић*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 58.
18. *Свети арханђели Михаило и Гаврило у манастиру Бојловица*. Илустрација аутора на основу цртежа <http://arhiva.pancevo.rs/userfiles/images/manastir-vojlovica.jpg>, преузетог 13.04.2017.
19. *Свето Благовештење у манастиру Папраћа*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 81.
20. *Свети арханђел Михајло у манастиру Моштаница*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 81.
21. *Ваведење Богородице у манастиру Трноша*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 69.
22. *Свети Ђорђе у Младом Нагоричину*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 87.
23. *Света Петка у манастиру Петковица*. Илустрација аутора на основу цртежа у Шупут, 1984: 52.
24. *Ваведење Богородице у манастиру Пустуња*. Илустрација аутора на основу цртежа у Пејић, 2002: 35.
25. *Ваведење Богородице у манастиру Бођани*. Илустрација аутора на основу цртежа <http://www.putovanja.info/uploads/oldfiles/images/gallery/11264/a464e28527fe40a96642c7b5eасаbc715ec0aa38.jpg>, преузетог 13.04.2017.
26. *Ваведење Пресвете Богородице (Горња црква) у Сремским Карловцима*. Илустрација аутора на основу цртежа у Матић, 1983: 280.
27. *Света Тројица у манастиру Јазак*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко, 1953: 305.
28. *Свети Никола у манастиру Гргетек*. Интерпретација по аутору.
29. *Рођење пресвете Богородице у манастиру Шишатовца*. Интерпретација по аутору.
30. *Свети арханђели Михаило и Гаврило у манастиру Вољавча*. Илустрација аутора на основу цртежа у Валтровић и Милутиновић, 2006-2007: 250.
31. *Преображење у манастиру Криваја*. Интерпретација по аутору.
32. *Свети Сава и Свети Симеон у манастиру Кувездин*. Интерпретација по аутору.

Табела 4. Преглед карактеристичних споменика XIX у и првој половини XX века:

1. *Свети арханђел Михаило у манастиру Вујан*. Илустрација аутора на основу цртежа у Дероко 1953.
2. *Свети Сава у Савинцу*. Интерпретација по аутору.
3. Пресвета Богородица у Карађорђевоу граду у Тополи. Интерпретација по аутору.
4. *Свети Арханђел у Гучи*. Интерпретација по аутору.
5. *Свети Арханђели у Бранковини*. Илустрација аутора на основу цртежа у Вујовић, 1986: 111.
6. Свети апостоли Петар и Павле у Топчидеру. Интерпретација по аутору.
7. *Свети Арханђел Михаило у Београду (Саборна црква)*. Илустрација аутора на основу цртежа у Вујовић, 1986: 124.
8. *Свети Георгије у Смедереву*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 2007а: 40.
9. *Вазнесење Господње у Београду*. Илустрација аутора на основу цртежа http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/savski_venac/images/vaznesenjska_crkva/8_vaznesenska-crkva-osnova_v.jpg, преузетог 03.03.2017.
10. *Свето Благовештење у Дубровнику*. Интерпретација по аутору.
11. *Свети Спиридон у Трсту*. Интерпретација по аутору.
12. *Успење Пресвете Богородице у Крагујевцу*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 2007а: 64.
13. *Свето Преображење у Панчеву*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 2007а: 78.
14. *Света Тројица у Нишу (Саборна црква)*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 2003: 135.
15. *Свети великомученик Лазар у Београду*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 1996: 81.
16. *Свето Преображење у Сарајеву*. Интерпретација по аутору.
17. *Свети Ђорђе на Опленцу*. Илустрација аутора на основу цртежа <http://www.oplenac.rs/wp/wp-content/uploads/2013/08/unutra.jpg>, преузетог 03.03.2017.
18. *Свети Сава на Врачару*. Илустрација аутора на основу цртежа http://beobuild.rs/forum/download/file.php?id=22026_&t=1, преузетог 08.03.2017.
19. *Свети Марко на Ташмајдану*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 1997: 76.

Табела 5. Преглед карактеристичних споменика у другој половини XX и првим деценијама XXI века:

1. *Васкрсење Христово на гробљу Бозман у Крагујевцу*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 4.1.
2. *Васкрсење Христово у Ваљеву*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 1.1.
3. *Свети великомученик Димитрије Солунски у Новом Београду*. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 358.
4. *Свети апостол и евангелист Лука у Београду*. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 2010: 119.
5. *Христ Спаситељ у Приштини*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 15.1.
6. *Свети Василије Острошки на Бежанијској коси*. Илустрација аутора на основу цртежа Фолић, 2013: 79.
7. *Свети Кирило и Методије у Јајинцима*. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 425.
8. *Света Петка на Чукарничкој падини у Београду*. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 80.
9. *Свети Василије Острошки у Лепосавићу*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 7.1.
10. *Света Три јерарха у Пожеги*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 9.1.
11. *Рођење пресвете Богородице у Штипини код Књажевца*. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 77.
12. *Васкрсење Христово у Подгорици*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 11.1.
13. *Свети цар Константин и царица Јелена у Нишу*. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2009: 158.

Слика 2. Основни делови храма. Извор: Интерпретација по аутору.

Слика 3. Схеме организације простора литургијских објеката до XX века. Извор: Sokol Gojnik i sar., 2011.

Слика 4. Мартиријум Кал' ат Си'ман (Црква Светог Симеона Стилита код Алепа у Сирији). Илустрација аутора на основу цртежа у Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 144.

Слика 5. Латеранска базилика. Илустрација аутора на основу цртежа у Vlaauw, 2016: 561.

Слика 6. Црква Богородице Ахиропитос у Солуну. Илустрација аутора на основу цртежа у Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 100.

Слика 7. Црква Светог Димитрија у Солуну. Илустрација аутора на основу цртежа у Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 124.

Слика 8. Црква Свете Софије. Илустрација аутора на основу цртежа у Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 207.

Слика 9. Кретање дарова у византијској базилици у Турлинама. Илустрација аутора на основу цртежа http://www.nisandbyzantium.org.rs/manastiri_i_crkve_grad_a_nisa/tekst/Vizantijska%20bazilica%20i%20crkva%20sv%20Petke%20U%20Curlini.html, преузетог 05.03.2017.

Слика 10. Епископска базилика у Царичином граду. Илустрација аутора на основу цртежа у Момчиловић – Петронијевић, 2013: 59.

Слика 11. Спољашњи скеуфилакион (црква Света Софија). Илустрација аутора на основу цртежа https://classconnection.s3.amazonaws.com/31/flashcards/4700031/jpg/hagia_sophia_plan-145CD4FCB45046C7E23.jpg, преузетог 16.11.2016.

Слика 12. Црква Мирелеион у Цариграду. Илустрација аутора на основу цртежа у Krauthajmer i Ćurčić, 2008: 357.

Слика 13. Схема кретања у храму. Интерпретација по аутору.

Слика 14. Католици у манастирима Велике Лавре и Хиландара. Илустрација аутора на основу цртежа у Mylonas, 1984: 108-109.

Слика 15. Цркве у манастирима Жича и Студеница. Илустрација аутора на основу цртежа у Ненадовић, 1980: 55, 48.

Слика 16. Основна схема храма (према наведеним црквеним правилима). Интерпретација по аутору.

Слика 17. Литургијски програм храма – Спољашња приправа (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 18. Литургијски програм храма – Унутрашња приправа (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 19. Литургијски програм храма – Лађа (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 20. Купола (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 21. Литургијски програм храма – Солеја (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 22. Литургијски програм храма – Иконостас (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 23. Литургијски програм храма – Олтар (Схема храма). Интерпретација по аутору.

*Слика 24. Литургијски програм храма - Епископски трон (Схема храма).
Интерпретација по аутору.*

Слика 25. Литургијски програм храма – Проскомидија (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 26. Литургијски програм храма (Схема храма). Интерпретација по аутору.

Слика 27. Иконографски програм храма – купола. Интерпретација по аутору.

Слика 28. Иконографски програм храма – тамбур. Интерпретација по аутору.

Слика 29. Иконографски програм храма – пандантифи. Интерпретација по аутору.

Слика 30. Иконографски програм храма – олтарска апсида. Интерпретација по аутору.

Слика 31. Иконографски програм храма – свод лађе. Интерпретација по аутору.

Слика 32. Иконографски програм храма – вестибили, певнице. Интерпретација по аутору.

*Слика 33. Иконографски програм храма – сводови припрате и бочних простора.
Интерпретација по аутору.*

*Слика 34. Иконографски програм храма – протезис, ђаконикон и параклис.
Интерпретација по аутору.*

Слика 35. Иконографски програм храма – доња зона лађе и припрате. Интерпретација по аутору.

Слика 36. Једнобродне цркве (у Куришумлији, Ђурђевим ступовима, Студеници, Жичи, Иванграду, Милешеви, Морачи, Сопоћанима, Градцу и Ариљу). Илустрације аутора на основу цртежа у Симић, 2007: 200-222.

Слика 37. Грађевине са три конхе или облика крста (у Бару, Клисуре код Ниша, Куриумлији, Клисе Кој код Софије, Царичином Граду, Сирмијуму, Петорвцу, Брачу, Звечану и Улипљани). Илустрације аутора на основу цртежа у Јанковић, 2015: 82-85.

Слика 38. Цркве уписаног крста (у Дечанима, Богородици Љевишкој у Призрену, Хиландару, Љубостињи, Каленићу, Манасији, Грачаници, Старом Нагоричану, Раваници и Крушевцу). Илустрација аутора на основу цртежа у Симић, 2007: 226-293.

Табела 6. Поређење карактеристичних споменика у другој половини XX и у првим деценијама XXI века према идеји традиције:

- 1а. Васкрсење Христово на гробљу Бозман у Крагујевцу. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 4.1.*
- 1б. Свети Кирило и Методије у Јајинцима. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 425.*
- 2а. Васкрсење Христово у Ваљево. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 1.1*
- 2б. Капела на Бубњу у Нишу. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 380.*
- 3а. Васкрсење Христово у Подгорици. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 11.1.*
- 3б. Свети великомученик Димитрије Солунски на Новом Београду. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 358.*
- 4а. Христ Спаситељ у Приштини. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 15.1.*
- 4б. Рођење Пресвете Богородице у селу Штипина. Илустрација аутора на основу цртежа у Урошевић и Митровић, 2011: 28.*
- 5а. Свети Василије Острошки у Лепосавићу. Илустрација аутора на основу цртежа у Манић, 2016: Прилог 7.1*
- 5б. Свети апостол и евангелист Лука у Београду. Илустрација аутора на основу цртежа у Кадијевић, 2010: 119.*
- 6а. Света Петка на Чукарничкој падини у Београду. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 80.*

66. *Свети Василије Острошки на Бежанијској коси*. Илустрација аутора на основу цртежа у Фолић, 2013: 79.

Слика 39. *Црква Светих Кирила и Методија у Јајинцима*. Извор: <http://www.politika.rs/old/uploads/rubrike/256735/i/1/ctkva.jpg>, преузет 02.01.2017.

Слика 40. *Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина*. Извор: http://www.mitarh.rs/index.php?p=project&project_id=18, преузет 02.01.2017.

Слика 41. *Капела на Бубњу у Нишу*. Извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Bubanj-Budjevac.jpg>, преузет 02.01.2017.

Слика 42. *Црква Светог Луке у Београду*. Извор: <https://goo.gl/images/l2Qw3r>, преузет 03.01.2017.

Слика 43. *Црква Светог Василија Острошког на Бежанијској коси*. Извор: <http://arhitekturabezbeograda.files.wordpress.com/2009/11/sv-vasilije-ostroski.jpg>, преузет 03.01.2017.

Слика 44. *Црква Светог великомученика Димитрија Солунског на Новом Београду*. Извор: <http://www.hramsvetogdimitrija.rs/sites/default/files/47.jpg>, преузет 03.01.2017.

Слика 45. *Црква Светог Василија Острошког на Бежанијској коси (унутрашњост)*. Извор: <http://static.panoramio.com/photos/large/33584438.jpg>, преузет 22.04.2017..

Слика 46. *Црква Светог Саве на Врачару (макета мозаика у куполи)*. Извор: <https://rs.sputniknews.com/images/110910/27/1109102766.jpg>, преузет 22.04.2017.

Слика 47. *Храм Христовог Васкрсења у Подгорици (унутрашњост)*. Извор: http://www.spc.rs/files/galerije/13/09/dsc_0028.jpg, преузет 22.04.2017.

Слика 48. *Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина (унутрашњост)*. Извор: Урошевић и Митровић, 2011: 39.

Слика 49. *Црква Светог цара Константина и царице Јелене на Вождовцу (унутрашњост)*. Извор: https://c1.staticflickr.com/5/4096/4763245573_240bd26290_b.jpg, преузет 22.04.2017.

Слика 50. *Црква Васкрсења Христовог на гробљу Бозман у Крагујевцу*. Извор: Манић, 2016: Прилог 4.9.

Слика 51. *Црква Васкрсења Христовог у Ваљевоу*. Извор: <http://static.panoramio.com/photos/original/55297202.jpg>, преузет 22.04.2017.

Слика 52. Црква Светог Василија Острошког у Лепосавићу. Извор: <http://static.panoramio.com/photos/large/86252772.jpg>, преузет 22.04.2017.

Слика 53. Црква Васкрсења Христовог у Подгорици. Извор: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/7480527.jpg>, преузет 22.04.2017.

Слика 54. Црква Христа Спаситеља у Приштини. Извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ca/Serbian_Ortodox_Christ_the_Savior_Cathedral_-_Outside_-_Pristina_2012_-_1.JPG/1200px-Serbian_Ortodox_Christ_the_Savior_Cathedral_-_Outside_-_Pristina_2012_-_1.JPG, преузет 22.04.2017.

Слика 55. Црква Свете Петке на Чукаричкој падини у Београду. Извор: http://www.spc.rs/files/galerije/13/10/img_7251.jpg, преузет 22.04.2017.

Слика 56. Црква Светог цара Константина и царице Јелена у Нишу. Извор: Документација аутора.

Слика 57. Црква Рођења Пресвете Богородице у селу Штипина. Извор: <http://www.mitarh.rs/projects/14f53b7ec4df89.jpg>, преузет 22.04.2017.

Слика 58. Црква Свете Тројице у Паризу. Извор: <http://www.pravoslavie.ru/sas/image/102535/253554.p.jpg>, преузет 24.12.2016.

Слика 59. Црква Светог Николе у Њујорку. Извор: http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2013/12/529f7cb7e8e44ec0e6000019_santiago-calatrava-the-metamorphosis-of-space_01.jpg, преузет 24.12.2016.

Слика 60. Црква Светог Николе у Њујорку (унутрашњост). Извор: <http://www.designboom.com/wp-content/uploads/2014/10/santiago-calatrava-st.-nicholas-national-shrine-world-trade-center-designboom-06.jpg>, преузет 22.04.2017.

8. ИНДЕКС

Списак појмова, места, имена споменутих у дисертацији

- А**
- антиминс, 274
архитектонска традиција, 9
архитектонски елементи, 7
архитектонски задатак, 160, 233
архитектонски програм, 7, 158
Атос, 10
- Б**
- базилика, 7, 27, 29, 33, 41, 52, 76, 78, 79, 80, 103,
125, 167, 169, 170, 180, 187, 234
Балкан, 7, 8, 21, 27, 51, 100, 117
Балканско полуострво, 20
барок, 12, 14, 115, 117, 133, 227
баштина, 10, 12, 35, 74
Бело Павлимир, 39
Београд, 13, 14, 15, 55, 110, 115, 116, 120, 121,
123, 124, 125, 126, 128, 140, 141, 143, 160, 229,
251, 252, 253, 254, 267, 268, 327
Библија, 18
Бичков, Виктор Васиљевич, 17, 63
богослужење, 58, 69, 153, 154, 163, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 226, 234, 241,
248, 250, 275
Бошковић, 68
Бошковић, Ђурђе, 11, 13, 14, 20, 29, 30, 42, 49,
50, 54, 68, 70, 75, 102, 131
Брашован, Драгиша, 133
- В**
- Валтровић, Михаило, 9, 10, 13, 53, 54, 55, 109,
110, 123, 228
Васић, 42
Васић, Милоје, 10, 13, 28, 50, 54, 57, 69, 70, 77,
86
Васкрсење, 201
Велика Лавра, 180
Велика Мистерија, 34
Велики вход, 192
Велимировић, Николај, 183
Венеција, 36, 38
вестибили, 67, 81, 181, 210, 220, 234
Византија, 19, 20, 30, 43, 51, 70, 75, 81, 86, 88,
177, 182
византијски, 29, 38, 42, 49, 62, 63, 76, 80, 81, 83,
121, 122, 163, 177, 179, 190, 199, 232
Виминацијум, 35
Витлејем, 52, 168
Војводина, 13
- Врачар, 128, 232
време, 14, 20, 27, 35, 38, 39, 40, 42, 49, 54, 56, 59,
61, 62, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 79, 80, 83, 86,
87, 89, 93, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 109,
115, 117, 119, 121, 124, 125, 126, 133, 136, 151,
152, 155, 156, 158, 159, 161, 163, 164, 167, 172,
175, 177, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188,
191, 192, 217, 218, 223, 234, 237, 239, 243, 266,
267, 270, 275
Вујовић, Бранко, 13, 14, 107, 108, 109, 114, 116
Вукашиновић, Владимир, 154
Вуловић, Бранислав, 12, 13, 50, 54, 56, 85, 88
- Г**
- Герман, 174, 176, 177
Герман I Цариградски, 141
Грабар, Андре, 198
Грачаница, 75, 76, 77, 121, 130, 131, 207, 209,
210, 221, 226, 229, 236, 243
гроб, 53, 73, 169, 192
- Д**
- Далмација, 10, 39
Дамјанов, Андреја, 15, 121
Дамјанов, Андреја, 125
двери, 18, 178, 189, 191, 192, 205
Дебљовић Ристић, Невена, 15, 34, 35
декорација, 83, 90, 106, 172, 176, 196, 229
Дероко, Александар, 11, 14, 40, 42, 79, 87, 129,
130
Деспотовина, 106
Деспотовић, Јован, 231
дом, 157, 164, 177, 185, 200
држава, 7, 11, 12, 14, 18, 19, 20, 35, 40, 42, 43,
51, 62, 64, 79, 88, 100, 106, 107, 109, 119, 124,
136, 139, 147, 148, 159, 165, 187, 203, 218, 220,
221, 225, 226, 233, 264
друштвено-идеолошки, 4
Дукља, 11, 40
- Ђ**
- Ђаконикон, 35, 69, 73, 169, 172, 173, 193, 194,
204, 211, 212, 234, 275
Ђурић, Војислав, 12, 38, 40, 56, 69, 86, 87, 99,
129, 218, 225, 232
- Е**
- евокација, 247
евхаристија, 165, 173, 179, 192, 219, 229
еклектицизам, 127, 243
Елијаде, Мирче, 17, 196

епископски трон, 193, 325
Ерминија, 198, 201
естетика, 17, 81, 157, 225, 230
Еузебије из Цезареје, 152

Ж

Жефаровић, Христофор, 227
Живановић, Душан, 122, 123
Живановић, Душица, 9
Живковић, Тибор, 37
живопис, 10, 11, 87, 88, 197, 207, 210, 213, 219,
221, 226, 228, 231, 232, 271
Жича, 10, 56, 64, 66, 67, 68, 70, 73, 181, 207, 209,
210, 231
жртвеник, 152, 173

З

заједница, 4, 167, 187
Запад, 9, 12, 30, 33, 39, 43, 52, 55, 57, 67, 70, 71,
74, 79, 81, 87, 88, 102, 118, 120, 130, 151, 168,
170, 217, 220, 224, 234, 237, 246, 272
Захумље, 39
звоник, 29, 39, 42, 56, 74, 114, 116, 121, 124, 130,
144
Зета, 40, 71
Злоковић, Милан, 14
знак, 4
значање, 15, 17, 33, 55, 63, 89, 90, 134, 142, 160,
180, 182, 216, 232, 233, 242
Зограф, 229

И

Ивачковић, Светозар, 121, 122, 123, 124, 126
идентитет, 3, 15, 18, 65, 73, 140, 147, 152, 235,
264, 265
идеологија, 15, 21, 51, 63, 101, 119, 126, 134,
139, 166, 218, 230, 243
икона будућег света, 4
иконографија, 16, 18, 157, 198, 214, 217, 225,
227
иконостас, 122, 154, 174, 187, 188, 191, 204, 205,
206, 228
Илкић, Јован, 122, 123
иновирање, 5
интерпретације, 124, 266
Исток, 8, 12, 30, 57, 67, 71, 81, 86, 87, 88, 102,
130, 153, 217, 224, 234, 237, 246, 272
историја, 10, 11, 18, 19, 20, 64, 88, 154, 176, 177,
241, 243

Ј

Јадран, 37, 40
једнобродна, 29, 30, 35, 49, 60, 66, 76, 99, 103,
114, 124, 234, 241
једнобродне цркве, 40, 41, 72, 85, 89, 103, 108,
115, 124, 236, 238
једнокуполна, 30, 49

Јерусалим, 8, 53, 60, 64, 70, 88, 164, 197
Јиречек, Константин, 19, 43
Јовановић, Зоран, 231
Јовановић, Миодраг, 14
Јустинијан, 163
Јустинијан I, 35, 37, 39, 163, 172, 215

К

Кадиевић, Александар, 14, 115, 126, 127, 130,
131, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 143, 144, 145,
146, 147, 246
Каленић, 10, 55, 75, 87, 88, 89, 90, 91, 202, 225,
226
Калић, Јованка, 19
Кандић, Оливера, 11, 18, 55, 56, 58, 67, 68, 69,
70, 204
канон, 1, 18, 140, 160, 177, 213
канони, 182, 213
Караџић, Вук Стафановић, 12
категорија, 12
катедра, 57, 59, 61, 72, 91, 129
Католици у манастирима Велике Лавре и
Хиландара, 182
Кашанин, Милан, 12, 13, 14, 129
клер, 264
клерикализација, 147
Кнежевина Србија, 13, 118
кнез Милош, 109, 116
књига Светог Закона, 153
Коларић, Миодраг, 13, 121, 124, 227, 228
композиција, 37, 41, 52, 63, 72, 78, 81, 82, 87,
120, 127, 128, 131, 140, 160, 201, 212, 215, 217,
218, 219, 220, 221, 222, 225, 230, 242, 243
конкурс, 3, 14, 15, 119, 120, 124, 126, 128, 129,
130, 131, 144, 147, 148, 158, 160, 266, 276
Константин Велики, 125
контекст, 40, 146, 147, 242
континуитет, 23, 53, 63, 71, 72, 98, 106, 119, 140,
158, 246, 265, 267
конфекција, 3
конхе, 39, 40, 51, 84, 85, 104, 105, 108, 129, 142,
188, 235, 236, 326
копија, 2, 229, 239, 266
Кораћ, Војислав, 11, 12, 22, 29, 30, 49, 57, 66, 67,
68, 74, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 91, 99, 188
Коруновић, Момир, 131, 132, 133
Котор, 38, 56, 57, 61, 70
краљ Милутин, 40, 43, 67, 82, 83, 88, 105, 220,
222
Краутхајмер, Ричард, 8, 32, 39, 60, 80, 83, 165
критеријуми, 14
крсташи, 56, 64
Крстић, Ђорђе, 122, 125, 127, 130
Крунић, Спасоје, 141, 146, 252
Крштење, 201, 215, 224
критор, 28, 30, 37, 38, 59, 63, 71, 76, 98, 207
куле, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66,
67, 68, 71, 72, 75, 81, 91, 114, 122, 139, 141,
142, 169, 224, 234, 275

култ, 36, 38, 53, 57, 63, 99, 101, 107, 164, 165,
166, 167, 211, 218, 238, 243
културни, 14, 22, 35, 42, 43, 44, 88, 100, 118, 243,
265
купола, 2, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 49, 52,
63, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 85,
88, 89, 90, 91, 93, 101, 102, 103, 104, 105, 108,
114, 120, 122, 124, 126, 127, 129, 130, 141, 142,
144, 172, 176, 180, 188, 189, 190, 198, 200, 207,
215, 219, 233, 234, 236, 237, 238, 248, 249, 275
Куртовић Фолић, Нађа, 15, 16, 32, 84, 134, 235,
237
Куртовић, Иво, 133

Л

лађа, 188, 189
Ларше, Жан Клод, 17
Латеранска базилика, 169, 324
Леко, Димитрије, 127, 129
Лидов, 161, 216
Лидов, Алексеј, 18
литургијски процес, 16
литургија, 16, 32, 33, 34, 40, 63, 80, 151, 152,
153, 154, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 181,
182, 183, 184, 185, 186, 187, 192, 194, 200, 207,
221, 223, 226, 233, 234, 237, 238, 239, 243, 265,
270, 272, 274, 275
литургијска обнова, 152
литургијска реформа, 151, 153, 154, 158
литургијски захтеви, 4, 170, 235
литургијски програм цркве, 194, 325
литургија, 183
локалне школе, 22
локални услови, 49
Лукић, Миладин, 143, 145, 252
Leclercq, Henry, 8

М

Македонија, 36
Мако, Владимир, 201
Мали вход, 178, 189
Манасија, 84, 101, 104, 117, 119, 120, 142, 237
манастир, 9, 13, 50, 53, 66, 68, 69, 74, 78, 82, 84,
93, 100, 106, 109, 179, 216, 222, 225, 237
Манго, 62
Манго, Сирил, 49, 66, 81, 181
Маневић, Зоран, 15, 133, 140
Манић, Божидар, 16, 140, 143, 144, 147, 156,
265, 266
Марасовић, Томислав, 11
Маринис, Василеос, 174, 176, 180, 181
Марушић, Бранко, 11
Медаковић, Дејан, 14, 106, 107
место, 34, 35, 58, 69, 76, 88, 104, 109, 129, 152,
157, 159, 164, 166, 168, 172, 174, 176, 178, 181,
185, 186, 187, 196, 198, 199, 205, 214, 215, 218,
223, 230, 234, 239, 243, 248, 251, 252, 267, 270

Метјуз, 190
Мештровић, Иван, 127
Мије, Габриел, 70, 77, 86, 98
Милетић-Абрамовић, Љиљана, 15, 131
Милутиновић, Драгутин, 10, 13, 98, 123
минијатура, 36, 53, 90, 227
Мирковић, Лазар, 11, 13, 184, 185, 188, 191
Митровић, Бранислав, 144, 145, 146, 213, 252
модел, 4, 233, 243
модел храма, 124, 159, 241
Модерна, 242
мозаик, 196, 204, 219, 232
Моравска Србија, 12, 84, 91
Mango, Cyril, 9
Millet, Gabriel, 9

Н

на подобје, 75, 232, 243
народ, 2, 12, 21, 22, 37, 98, 107, 119, 185, 190,
191, 218
нартекс, 29, 67, 75
наручиоц, 32, 37, 67, 71, 89, 110, 116, 117, 126,
130, 140, 146, 159, 160, 182, 232, 233, 239, 243,
247, 264, 271, 274, 275
наслеђе, 1, 2, 3, 9, 13, 15, 37, 43, 89, 100, 107,
108, 109, 121, 123, 128, 133, 140, 157, 159, 179,
182, 217, 220, 233, 243, 246, 252, 265, 273, 276
националне школе, 9
национални, 2, 3, 10, 14, 18, 110, 118, 120, 121,
126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 226,
246, 264
Немањићи, 20, 21, 30, 35, 37, 76, 87, 88, 119,
210, 212, 218, 219, 221, 222, 224, 227, 234, 236
Ненадовић, Слободан, 12, 13, 22, 40, 56, 67, 74,
76, 78, 88, 116
Несторовић, Никола, 126
Нешковић, Јован, 11, 40, 50, 57, 58, 59, 66, 71,
72
Николић, Владимир, 122
Ниш, 15, 41, 51, 62, 64, 125, 140, 149, 228, 236,
250, 251, 252, 327
ниша, 105, 193, 197
Нови Рим, 9
новије доба, 14, 122, 126, 246
Нојева барка, 248

О

облик, 2, 4, 5, 11, 16, 27, 28, 30, 36, 39, 40, 41,
54, 55, 59, 60, 67, 70, 71, 72, 75, 79, 81, 85, 93,
101, 105, 106, 107, 109, 115, 116, 119, 122, 130,
139, 140, 141, 144, 146, 148, 156, 157, 160, 162,
168, 180, 181, 188, 192, 227, 230, 231, 235, 236,
237, 238, 239, 241, 243, 244, 246, 247, 249, 264,
266, 267, 270, 271, 273, 276, 326
обликовање, 1, 4, 71, 90, 99, 109, 118, 121, 122,
144, 146, 157, 159, 214, 273
обред, 4, 6, 40, 58, 69, 73, 151, 155, 163, 165, 166,
172, 177, 179, 183, 187

Овчарско-кабларска клисура, 13
оживљавање, 52, 56, 64, 229, 242, 243, 246, 247
олтар, 35, 152, 156, 164, 167, 168, 170, 176, 187,
189, 191, 192, 194, 203, 206, 219, 225, 251, 275
омфалос, 34
опонашање, 2, 37, 86, 244
основа у облику крста, 2

П

павиљон, 123, 124, 127
парафраза, 247
певачке апсиде, 82
певнице, 69, 74, 103, 104, 181, 188, 194, 225,
235, 247, 275
Петковић, Владимир, 10, 12, 13, 86, 99
пећина, 177, 199
Пешић, Бранко, 130, 141
Подрека, Борис, 145, 248
Подунавље, 14, 101, 106, 118
појава, 39, 40, 42, 73, 105, 115, 134, 147, 161,
186, 196, 223, 228, 230, 233
Покришкин, Петар Петровић, 9
полазиште, 3, 4, 271
политика, 19, 119, 134
политички, 7, 22, 35, 36, 41, 43, 64, 66, 76, 88,
117, 118, 166, 226, 265
Поморје, 11
поништавање, 120, 275
Поповић, 185, 253
Поповић, Небојша, 143
Поповић, Светлана, 12
порекло, 8, 11, 12, 37, 40, 41, 50, 55, 56, 57, 58,
59, 63, 66, 67, 70, 71, 81, 84, 85, 86, 87, 100,
103, 125, 178, 179, 182, 184, 217, 222
почеци, 12, 218
правила, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 18, 23, 52, 109, 140, 146,
157, 160, 179, 182, 183, 184, 198, 201, 213, 214,
230, 232, 242, 264, 265, 267, 273, 274, 275
прва српска држава, 30
превазилажење, 7
предање, 37, 153, 182, 265
прекид, 27, 34, 37, 140, 264, 267
Прелог, Милан, 36
преображавањем, 230
преображај, 40, 106, 153, 155, 166, 190, 237, 241,
247, 265, 267, 275, 276
препород, 14
препоруке, 3, 156, 157, 202, 271, 274
прероманика, 38, 40, 42
преузимање, 246, 247, 265, 276
прилагођавања, 41, 105, 218
прилика, 3, 7, 10, 32, 40, 79, 116, 126, 238, 266
Приморје, 11, 22, 28, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 57, 70
принцип, 37, 78, 120, 129, 160, 264
принципи, 51, 77, 89, 122, 264
приручници, 198
причешће, 192, 200, 216
Приштина, 15, 140, 141

програм, 18, 40, 51, 59, 61, 68, 69, 70, 71, 73, 74,
81, 85, 118, 138, 157, 159, 160, 165, 177, 182,
194, 197, 201, 204, 213, 215, 217, 218, 221, 225,
226, 228, 232, 239, 264, 267, 270, 271, 274, 275
Проудић, Слободан, 18
пројектни задатак, 5
пројектовање, 3, 5, 15, 110, 131, 157, 158, 182,
248, 253, 268, 275
Прокић, Радослав, 141, 142, 252
Прокопије из Цезареје, 34
промене, 2, 43, 70, 71, 72, 75, 117, 142, 155, 157,
172, 173, 186, 213, 216, 226, 227, 230, 232, 238,
266, 272
пропаганда, 62
прописи, 152
проскомидија, 73, 184, 193, 194, 204, 212, 234
просторне потребе, 7, 160
профано, 36, 147, 152
процес, 16, 31, 35, 63, 160, 275
процес пројектовања, 4, 159, 271, 274
прошлост, 17, 36, 134, 145, 182, 187, 226, 227,
228, 229, 230, 243, 244, 247, 265, 267, 271, 273
Пурић, Јован, 161, 186, 187, 188, 189, 193, 194

Р

Раваница, 85, 86, 88, 101, 121, 202, 208, 209,
210, 237
Равена, 39, 170, 253
Раде неимар, 139
развој, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 22, 23, 36,
41, 51, 54, 55, 71, 78, 79, 81, 86, 88, 93, 117,
118, 135, 139, 140, 160, 171, 175, 176, 180, 186,
230, 232, 233, 239, 246, 247, 264, 274, 276
Рас, 21, 27, 38, 56, 57, 59, 60, 61, 71
Рашка, 29, 35, 40, 42, 49, 70, 71, 81, 105, 233
Ресава, 9
Рим, 8, 22, 28, 30, 34, 39, 163
ритуал, 32, 73, 156, 166, 174, 175, 176, 178, 179,
180, 182
романика, 29, 121, 123
романски, 38, 49, 66
ротонда, 28, 41, 69
Русија, 86, 117

С

савремено градитељство, 2
Сакрална архитектура, 133
сакрално, 15, 36, 107, 115, 143, 145, 147, 148,
160
Салона, 35
сахрањивање, 60
Света Гора, 69, 70, 117, 179, 218, 225
Света литургија, 186, 192, 233
Света Софија, 34, 35, 39, 56, 69, 70, 77, 91, 127,
129, 130, 163, 172, 177, 189, 204, 214, 215, 232,
234
Свете Тајне, 4, 275
Свети Дух, 184, 201, 209, 265
Свети Никола у Куршумлији, 9

Свети Сава, 14, 20, 66, 68, 70, 73, 99, 101, 114, 120, 125, 128, 130, 131, 139, 140, 148, 158, 181, 205, 206, 222, 232, 235, 238, 249, 252
светилиште, 163, 171, 174, 177, 178
светитељски пантеон, 226
светлост, 18, 87, 172, 190, 196, 224, 237
свештеник, 63, 152, 173, 178, 189, 223
Селаковић, Рада, 231
симбол, 16, 34, 36, 53, 55, 59, 64, 69, 81, 90, 91, 120, 126, 130, 139, 142, 152, 156, 172, 177, 178, 183, 195, 219, 230
симболика, 16, 18, 63, 159, 163
символ, 4, 183, 191, 206
Симеон Солунски, 177, 189
синагога, 7, 164
Сингидунум, 35
Сирмијум, 35
скинија, 176
сликарство, 14, 17, 18, 36, 63, 67, 74, 100, 107, 110, 117, 122, 125, 160, 162, 202, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 236
Словени, 19, 29, 37, 223
служба, 63, 165, 166, 173, 179, 184
Смедерево, 44, 93, 99, 119, 120, 121, 142
солеја, 174, 191, 194, 203, 247
Соломонов храм, 90, 163, 172, 197, 217
Солун, 39
Сопоћани, 144
спољашња припрата, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 325
Србија, 9, 12, 16, 27, 52, 56, 67, 72, 76, 79, 82, 83, 84, 88, 93, 100, 101, 114, 118, 120, 124, 128, 132, 146, 147, 157, 158, 207, 228, 237, 268, 272
Србиновић, Младен, 231
средњи век, 7, 10, 11, 22, 36, 37, 78, 98, 99, 110, 117, 119, 122, 123, 129, 133, 147, 159, 160, 161, 217, 243
српска држава, 7
Српска православна црква, 4, 16, 18, 49, 117, 128, 134, 139, 148, 239, 250, 264
српска средњовековна архитектура, 9, 11, 12, 104
српска црквена архитектура, 20, 22, 40, 55, 121, 123, 145
српски православни храм, 2, 3, 270
српско-византијски, 2, 14, 121, 126
стваралачки, 247
Стевовић, Иван, 23, 50, 51, 64, 73, 75, 83, 87, 89, 90, 91, 235
Стефан Немања, 7, 20, 21, 51, 53, 55, 61, 62, 64, 67, 72, 73, 75, 139, 219
стил, 2, 4, 10, 14, 15, 40, 41, 83, 85, 91, 106, 109, 110, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 146, 151, 162, 166, 179, 186, 187, 213, 222, 225, 230, 231, 243, 270, 274
Страјнић, Коста, 14
Стричевић, Ђорђе, 12, 23, 50, 53, 54, 56, 83, 84, 173

Студеница, 10, 45, 55, 56, 66, 71, 72, 73, 75, 81, 87, 102, 201, 209, 210, 211, 218, 219, 221, 226, 229, 234, 318
Суботић, Гојко, 11, 28, 30
схема, 51, 72, 85, 105, 184, 194, 206, 225, 237, 239

Т

Тадих, Драгомир, 139
Тајна вечера, 186, 201, 209, 216
Таназевић, Бранко, 127
Таушев, Аверекије, 165, 184, 189, 192, 193
Тафт, Роберт, 163, 172, 176, 179
тврђаве, 53, 55, 60, 127
тенденција, 6, 127, 146, 221
тенденције, 12, 232, 264, 267
теологија, 36, 154, 158, 214, 225, 275
теолошки програм, 162, 177
техника, 2, 12, 38, 157, 228, 243
тип, 4, 10, 28, 30, 33, 37, 49, 54, 56, 61, 68, 79, 80, 81, 84, 85, 99, 101, 104, 105, 133, 163, 164, 180, 187, 199, 209, 237, 241, 243, 247, 248, 249, 252, 265, 267, 274
типологија, 23, 176, 220
Томасовић, Мирко, 191
Топлица, 51
торањ, 53, 109, 127, 146
трагање, 15, 31, 35, 89, 133, 230, 246
традиција, 2, 3, 10, 12, 14, 15, 28, 34, 38, 39, 40, 42, 50, 51, 56, 57, 59, 64, 66, 71, 72, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 99, 101, 102, 104, 107, 109, 114, 115, 117, 118, 120, 124, 129, 130, 133, 138, 140, 145, 147, 151, 157, 158, 160, 168, 179, 195, 204, 222, 227, 234, 236, 237, 238, 242, 243, 244, 246, 247, 251, 264, 265, 266, 267, 271, 272, 274, 275, 276
тражење, 14, 83, 142, 214
транзиција, 157
трансепт, 33, 69, 104, 108, 167, 169, 170
трансформација, 271
триконхос, 29, 53, 54, 61, 82, 84, 85, 88, 91, 98, 101, 102, 104, 105, 108, 142, 188, 234, 236, 237, 238
Трифунковић, Лазар, 243
тробродне базилике, 41, 67, 93, 121, 170
турска власт, 12

Ћ

Ћурчић, Слободан, 8, 12, 43, 52, 53, 76, 77, 78, 167, 168, 169, 171, 173, 177

У

узор, 13, 28, 38, 75, 88, 119, 120, 128, 226, 246, 264
улаз, 109, 142, 173, 174, 204, 205, 211, 214, 237, 238
уметност, 1, 2, 3, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 43, 52, 53, 55, 66, 74, 75, 76, 82, 83, 84, 86, 90,

100, 106, 107, 109, 117, 118, 119, 122, 126, 147,
156, 162, 181, 185, 194, 197, 213, 214, 215, 216,
217, 220, 222, 224, 227, 228, 229, 230, 232, 233,
237, 238, 241, 242, 243, 264, 274
унутрашња припрата, 187
уписаног крста, 40, 70, 73, 75, 78, 79, 80, 81, 83,
84, 85, 87, 88, 91, 93, 101, 121, 124, 131, 141,
142, 180, 188, 236, 237, 238, 241
услови, 1, 100, 159, 273
устројство, 90, 244, 249
утицај, 4, 15, 20, 29, 30, 35, 36, 40, 42, 43, 50, 52,
55, 56, 57, 67, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81,
82, 86, 88, 99, 102, 106, 107, 110, 117, 118, 121,
122, 123, 124, 126, 133, 134, 154, 156, 157, 160,
163, 164, 166, 169, 172, 177, 179, 180, 185, 188,
189, 215, 225, 237, 238, 241, 246, 264, 273
утицаји, 22, 86, 102, 106, 109, 151, 217, 220, 275
утицајни фактори, 7, 167, 239, 246, 267, 270, 271

Ф

Флоренски, Павле, 228
Фолић, Љубиша, 15, 134, 142, 143, 145, 248, 252
фрескопис, 206
функција, 4, 6, 33, 70, 154, 157, 166, 169, 173,
175, 179, 181, 264, 271, 274
функција храма, 4, 6, 264, 274

Х

Ханзен, Теофил, 110, 121, 122, 123
Херцеговина, 101
хијеротопија, 161
Хиландар, 210
храм, 7, 14, 16, 21, 27, 28, 35, 38, 53, 54, 67, 74,
75, 86, 100, 103, 104, 107, 116, 124, 125, 127,
128, 129, 130, 132, 140, 141, 142, 144, 145, 148,
152, 158, 162, 163, 164, 169, 173, 185, 186, 187,
190, 194, 197, 200, 205, 211, 221, 223, 224, 231,
241, 247, 248, 249, 253, 254, 275
хришћанство, 7

Ц

Цариград, 22, 28, 40, 42, 61, 71, 81, 163, 176,
181, 214, 215, 223
централног плана, 27, 38, 40, 80
церемонијал, 70, 166
циклус, 198, 200, 201, 209, 210, 211, 220, 221,
225
цитат, 246, 247
цитати, 108, 128, 140, 157, 160, 229, 239, 252,
267, 271
црква, 2, 18, 21, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 38, 39, 49,
50, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 66, 67, 71, 72,

74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 86, 88, 89, 91, 93, 98,
99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 114,
115, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128,
131, 132, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 153,
156, 162, 163, 168, 170, 172, 174, 180, 183, 184,
185, 186, 188, 189, 193, 194, 196, 199, 204, 207,
209, 216, 221, 232, 234, 236, 237, 241, 243, 248,
249, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260,
261, 262, 263, 266, 267, 276, 321, 327, 328
Црква Ахиропитос у Солуну, 170, 324
Црква Богородице у манастиру Студеници, 67
Црква Вавдења Богородице у манастиру
Пустиња, 104
Црква Вавдења Пресвете Богородице у
манастиру Каленићу, 88, 91
Црква Мирелеон у Цариграду, 178, 324
Црква Свете Богородице у Доњој Каменици, 91,
104, 107, 155, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175,
178, 181, 182, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 207, 323, 325
Црква Свете Марије на Мљету, 55
Црква Свете Софије, 171, 324
Црква Свете Тројице у манастиру Сопоћани, 74
Црква Светих апостола Петра и Павла, 24, 124,
317
Црква Светог архангела Михајла у Саратоги,
170, 171, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 185, 187,
188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 325
Црква Светог Димитрија у Солуну, 171, 324
Црква Светог Ђорђа у манастиру Ђурђеви
Ступови, 234
Црква Светог Николе код Куршумлије, 234
Црква Светог Николе у Њујорку, 267, 268, 328
Црква у манастиру Боговађе, 107
Црква у манастиру Ораховица, 94, 320
Црква Успенија у манастиру Морачи, 73
црквени, 22, 37, 72, 123, 226, 239

Ч

Чанак Медић, Милка, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 69,
70, 203
Чанак-Медић, Милка, 11, 13, 27, 49, 50, 67, 68,
70, 74, 203, 204, 221

Ш

Шкаламера, Жељко, 14, 118, 119, 120, 123, 127,
128
Шмеман, Александар, 153, 154
Штипина, 268
Шупут, Марица, 12, 29, 30, 49, 50, 66, 67, 68, 70,
72, 73, 82, 91, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 188

Биографија аутора

Мирко Д. Станимировић, рођен је 22.12.1977. у Београду, основну школу и гимназију завршио у Пироту, дипломирао (2005) на *Грађевинско–архитектонском факултету* у Нишу на смеру *Архитектура*. Завршио је *Académie des Beaux–Arts Sainte Radegonde* (2010) у Туру (Tours, France) у класи проф. Јована Зеца. Асистент је на *Грађевинско–архитектонском факултету* у Нишу, на катедри *Зграде за становање* (2012). Имао је 10 самосталних (Николић, Б. и Станимировић, М. (2013). *Светлеће фигуре*. Горњи Милановац: Културни центар; Станимировић, М. и Николић, Б. (2011). *La Confrontation*. Смедерево: Галерија савремене уметности; Николић, Б. и Станимировић, М. (2009). *Сучељавање*. Београд: Галерија Дома омладине; итд.) и више од 60 колективних изложби у земљи и иностранству (сликарство, дизајн, примењена уметност, архитектура).

Објавио је једну књигу - монографску студију (Станимировић, М. (2010). *Црква Свети Никола код Планице*. Ниш: Центар за црквене студије), 17 научно-истраживачких радова (Станимировић, М. (2015). Процес пројектовања дома молитве, *Црквене Студије*, 12, 567–584; Stanimirović, M., Petrović (Stanković), V. & Jovanović, G. (2015). Contemporary Interior Design of Serbian Orthodox Temple, *Conference Importance of Place*, 3, 91–102; Stanimirović, M., Jovanović, G. i Obradović, T. (2012). Forma hrama, *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta*, 27, 115–124; итд.) и радио на једном научно-истраживачком пројекту. Добитник је признања *Архитекта Александар Радовић* (2017), прве награде из области архитектуре на јавном и анонимном *Конкурсу за израду идејних решења сталне уметничке поставке од дизајнираних подних плоча на Тргу пиротских ратника* (2010, Станимировић, М. и Николић, Б.) и треће награде на јавном и анонимном конкурс *Трг Костурница у Крушевцу* (2007, Тодоровић, Д., Јовановић, Ј., Тодоровић, У. и Станимировић, М.).

Значајнија искуства у струци стекао као сарадник по уговору у атељеу Миленије и проф. Дарка Марушића, у *Институту за архитектуру и урбанизам Србије* (2007–2008). Члан је *Центра за Црквене студије* (2009), *Друштва архитеката Ниша* (2009), *Фото клуба Фокус* (2011), *Српско–руског пријатељства Наисус* (2011), *Нове арт сцене* (2014), *Међународног центра за православне студије* (2014), *Центра за византијско–словенске студије Универзитета у Нишу* (2015) и *Кластера урбаног планирања* (2016).

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

АРХИТЕКТУРА СРПСКОГ ПРАВОСЛАВНОГ ХРАМА - УТИЦАЈИ И РАЗВОЈ У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА XXI ВЕКА

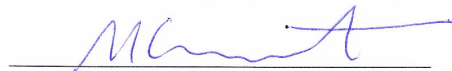
која је одбрањена на Грађевинско-архитектонском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио ауторска права, нити злоупотребио интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 28.04.2017.

Потпис аутора дисертације:



Мирко Д. Станимировић

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНОГ И ЕЛЕКТРОНСКОГ
ОБЛИКА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ**

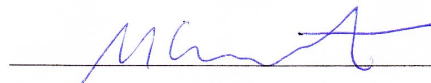
Наслов дисертације:

**АРХИТЕКТУРА СРПСКОГ ПРАВОСЛАВНОГ
ХРАМА - УТИЦАЈИ И РАЗВОЈ У ПРВИМ
ДЕЦЕНИЈАМА XXI ВЕКА**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 28.04.2017.

Потпис аутора дисертације:



Мирко Д. Станимировић

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

АРХИТЕКТУРА СРПСКОГ ПРАВОСЛАВНОГ ХРАМА - УТИЦАЈИ И РАЗВОЈ У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА XXI ВЕКА

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

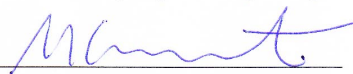
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 28.04.2017.

Потпис аутора дисертације:



Мирко Д. Станимировић