



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Миодраг Милутиновић

**ПУТЕВИМА НЕКТАРИЈА СРБИНА – ПРОЈЕКАТ  
ОСЛИКАВАЊА САКРАЛНИХ СПОМЕНИКА НА  
ТЕРИТОРИЈИ ИСТОЧНЕ ПОЉСКЕ**

Докторски уметнички пројекат

Београд 2018.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF APPLIED ARTS

Miodrag Milutinović

**NEKTARIJE THE SERBS`S ROADS – PROJECT OF  
PAINTING THE SACRAL MONUMENTS ON THE  
TERRITORY OF EAST POLAND**

Doctoral art project

Belgrade 2018.

Ментор:

мр Синиша Жикић, ред. проф. Факултет примењених уметности у Београду

Чланови комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

др Александра Кучековић, ван. проф. Факултет ликовних уметности у Београду

др ум. Горан Јовић, доцент, Факултет ликовних уметности у Београду

мр Светислав Николић, ред. проф. Факултет примењених уметности у Београду

др Милан Просен, доцент, Факултет примењених уметности у Београду

Израз захвалности:

Сложеност пројекта и теоријско-истраживачког рада условила је сарадњу на различитим нивоима. Стога су савети и помоћ пријатеља, сарадника и стручњака из сродних области, приликом реализације докторског уметничког рада били веома драгоцени. Захваљујем се ментору Синиши Жикићу на указаном поверењу и преданом вођењу кроз креативно-истраживачки рад, професорки Александри Кучековић на подршци, разумевању и драгоценим консултацијама. Посебну захвалност дугујем Светлани Пејић на несебичним саветима и стручној помоћи, као и Горану Јанићијевићу на сарадњи приликом реализације појединих пројеката на територији Пољске. Захваљујем се на несвакидашњем ентузијазму парохијана и свештенства парохије Светог Јована Богослова у Бјалистоку, као и владици Андреју и братству манастира Супрасл, затим свештенику Михајлу Чиквину на логистичкој помоћи, несебичном ангажовању у оквиру пројекта и преводу стручне литературе са пољског и руског језика. Даље, професорима Антонију Мироновичу и Адаму Мушуку на преданом раду и вођењу целокупног пројекта обнове цркве Благовештења у манастиру Супрасл. Кристини Ставецки, директорки Музеја икона у Супраслу захваљујем се на конструктивној сарадњи дозволи увида у конзерваторску документацију и оригиналне фрагменте живописа. Такође, посебну захвалност дугујем породици, драгим пријатељима на стрпљењу и свестраној подршци.

Садржај:

Апстракт.....	i
Abstract.....	ii
I УВОД.....	1
II ТРАДИЦИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА.....	3
1. 1. Развој српске црквене уметности у средњем веку и након обнове Пећке патријаршије.....	3
1. 2. Токови уметности од обнове Пећке патријаршије до XIX столећа.....	6
1. 3. Црквена уметност и обнова од друге половине XIX века.....	8
1. 4. Византијска уметност у делима савремених српских стваралаца.....	25
1. 5. Традиција и живописачко-уметничке поетике на просторима Пољске.....	47
III ПРОЈЕКТИ ОСЛИКАВАЊА САКРАЛНИХ СПОМЕНИКА НА ТЕРИТОРИЈИ ИСТОЧНЕ ПОЉСКЕ – ТЕОРИЈСКО-УМЕТНИЧКИ ЕПИЛОГ.....	55
2. 1. Осликавање параклиса Светог Николаја Жичког при храму Светог Јована Богослова, Бјалисток (Пољска).....	56
Припрема пројекта.....	56
Реализација пројекта.....	58
Рецепција пројекта.....	64
2. 2. Индивидуална експресија: Долазак Нектарија Србина – осликавање манастира Супрасл-Adventus.....	65
Од скице до идејног решења.....	65
Композиција-синопсис.....	67
2. 3. Теорија и едукација као елементи пројекта.....	68
Фестивал Видовдан (27-28. 06. 2015.).....	69
Фестивал Видовдан (25-28. 06. 2016.).....	71
2. 4. Програм фресака цркве Благовештења у манастиру Супрасл.....	72
-историја манастира.....	72
-купола и тамбур.....	76
-наос.....	83
-олтар.....	87
-источни свод изнад долеје.....	91
-лукови.....	93
-стубови.....	94
-приправа.....	96

2. 5. Технолошке претпоставке .....	97
2. 6. Нектарије Србин и сликарство у манастиру Супрасл .....	99
-Позиционирање стила - компаративна анализа .....	101
-Грчки утицај .....	103
-Влашки утицај.....	105
-Приморје.....	107
-Србија .....	110
2.7. Нектаријев типик кроз теорију и живописачке праксе .....	114
IV ЗАКЉУЧАК.....	121
ИЛУСТРАЦИЈЕ:.....	123
ПРИЛОЗИ:.....	142
Литература:.....	146

## **Апстракт:**

Шире постављени концепт докторског уметничког рада на тему: Путевима Нектарија Србина – пројекат осликовања сакралних споменика на територији источне Пољске, укључује низ појединачних пројеката: живопис параклиса Светог Николаја Жичког; Долазак Нектарија Србина – осликовање цркве манастира Супрасл-*Adventus* (зидна слика); осликовање куполе и тамбура Благовештењске цркве у Супраслу. Пројекти су изведени у раздобљу од 2014-2018. године и обухватају област савремене црквене уметности – однос према традицији и њено позиционирање на просторима источне Пољске. Међународног су карактера и укључују елементе српске средњовековне уметничке праксе, прилагођене данашњим потребама Пољске православне цркве. Теоријски део рада у основи појашњава креативне сегменте, указује на смисао и циљеве, као и на коначну рецепцију у широј културолошкој сфери у оквирима српско-пољских веза.

*Кључне речи: црквена уметност, манастир Супрасл, ревитализација, фреско сликарство, иконографија, технологија, програм, Нектарије Србин*

Уметничка област: Примењена уметност и дизајн

Ужа уметничка област: Примењено сликарство

**Abstract:**

A broader concept of the doctoral art project on the following topic: The Trails of Nectarius the Serb – a project regarding icon painting at the sacred places of East Poland, it includes a range of individual projects: the painting of the chapel of Saint Nikolai of Žiča; the arrival of Nectarius the Serb – the painting of a church belonging to the Supraśl monastery – the Adventus (a wall painting); the painting of the dome and the vestibule of the Church of Annunciation at Supraśl. The projects took place between 2014 and 2018 and encompass contemporary church art – its relation to tradition and its position in East Poland. These projects are international in character and include elements of Serbian medieval art conventions, adapted to contemporary needs of the Polish Orthodox Church. The theoretical part of this project basically offers an explanation of the creative segments, points to its meaning and goals, as well as its final reception within the wider culturological sphere within the bounds of Serbian-Polish relations.

*Keywords: church art, Supraśl monastery, revitalization, fresco painting, iconography, technology, project, Nectarius the Serb*

Area of art: Applied arts and design

Specific area of art: Applied painting



## I УВОД

Сложена структура предмета докторског уметничког рада на тему: Путевима Нектарија Србина – пројекат осликовања сакралних споменика на територији источне Пољске, поред креативног дела, условила је и теоријску интерпретацију. Тема у основи подразумева следеће пројекте: осликовање параклиса Светог Николаја Жичког, мурал Долазак Нектарија Србина – осликовање цркве манастира Супрасл-*Adventus* и живописање куполе и тамбура Благовештењске цркве у Супраслу према траговима првобитног сликарства.

Реализацији пројеката најпре је претходила теоријска анализа. У историјском смислу, прати се развојни пут српске црквене уметности од средњовековног до модерног доба, утицај Византије на уметнике данас, као и место и положај наведених пројеката у оквирима савременог црквеног стваралаштва на територији источне Пољске. Шире постављени теоријски дискурс рефлектује потребе црквених уметника да инспирацију често проналазе у традицији. У конкретном случају, реч је о вези сликарства параклиса Светог Николаја и Благовештењске цркве са старим наслеђем. У првом случају, остварени живопис представља синтезу српског средњовековног сликарства и савремених ликовних поступака, сходно потребама Пољске православне цркве. Благовештењска црква у Супраслу споменик је од изузетног културног значаја. Ревитализација фреско декора делом је условљена реконструктивним приступом, у мери у којој то омогућавају очувани фрагменти првобитног живописа и историјски подаци.

Деловањем у региону Бјалисток настојало се обнављању српско-пољских веза које је „утемељио Нектарије Србин” приликом боравка у манастиру Супрасл средином XVI века. Ко је био Нектарије Србин? До одговора није једноставно доћи. Пре свега, неопходно је темељно истраживање уз наду да ће се појавити нови извори о овом мало познатом сликару са простора Балкана. Ипак, његово присуство на територији Пољске, показало се као значајна инспирација и оквир за наведене уметничке пројекте. Део теоријског разматрања, поред реконструкције целокупног програма Благовештењске цркве, обухвата стога и компаративну анализу сродних примера, као и позиционирање ликовног рукописа супрасалских сликара. Са друге стране, на композицији Долазак Нектарија Србина – осликовање цркве манастира Супрасл-*Adventus* фокус је усмерен ка индивидуалној експресији и личном сензибилитету у области савремене црквене уметности.

Хипотеза о уметничко-истраживачком доприносу заснована је на ефектима поменутих пројекта као и креативно-едукативним радионицама чији је циљ био тумачење и боље разумевање српског црквеног сликарства и утицаја на просторима Пољске. Културолошка комуникологија формално је изражена у припреми пројекта. Огледа се у презентацијама, технолошким истраживањима, изложбама, преводима и публикавањем појединих теоријских делова. Питање идентификације аутора фресака супрасалске цркве пажљиво је размотрено и предочено као сложен проблем. Коначно, идејно решење са технолошком аргументацијом за осликавање манастира Супрасл омогућило је да главна црква поново буде живописана руком српских сликара, приближно првобитном сликарству.

Метод истраживања заснива се на аналитичком приступу изворима и допуни оскудних историјских података. Реконструктивни приступ уочљив је у реализацији осликавања куполе и тамбура Благовештењске цркве. У том сегменту рада успостављен је „креативни дијалог“ са прошлошћу преко овог свештеног топоса и очуваног уметничког наслеђа. Потреба да се дело ревитализује у духу сликарства XVI века било је условљено значајем поменутог споменика. Укупни резултати рада могу се сагледати и кроз публикацију *Црква Светог Николаја Српског*<sup>1</sup>, као и у документарном филму *Путевима Нектарија*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> М. Czykwin, G. Janićijević, M. Milutinović, *Cerkiew świętego Mikołaja Serbskiego*, Parafia Prawosławna św. Jana Teologa w Białymstoku, Białystok 2016.

<sup>2</sup> Po śladach Nektariusza, 2016. Film, Katarzyna Popławska, Poljska: Oikoumene-Ekumenia.

## II ТРАДИЦИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

### 1.1. Развој српске црквене уметности у средњем веку и након обнове Пећке патријаршије

Да би се једно дело из области црквене уметности данас проучавало или пре тога, конципирало, неопходно је добро познавати дуг и веома сложен пут развоја ове уметничке традиције. „Реч је заправо о концепту селекције одређених временских сегмената и модела који служе као оквир за интерпретацију актуелне или циљане реалности, која – у светлости афирмације прошлости, каква је морала да буде, а не каква је била – укључује и инструментализацију наслеђа културе, уз обрасце прошлости и пажљив одабир неког „златног доба“.<sup>3</sup> Претпостављени почeci просперитета црквене уметности свакако се поклапају са установљавањем српске државности и одређивањем културолошког индентитета у оквирима Византијског царства. Након пада Цариграда и јачања словенских држава, дошло је до кратког, али веома динамичног напретка уметности у њиховим оквирима. Темељи српске културе и црквене уметности могу се довести у непосредну везу са оснивањем и просперитетом средњовековне државе Немањића. Везе са Цариградом и са Солуном довеле су у време краља Милутина до значајне уметничке продукције под изразитим византијским утицајем. Владарско покровитељство у оквирима средњовековног источно-хришћанског ктиторског модела, било је генератор развоја репрезентативне црквене уметности. Младо аристократско друштво тежило је високим дометима те су за ту сврху били ангажовани даровитији мајстори о којима се тек понешто зна на основу малобројних извора и значајног историјског истраживања у модерном добу. Најранији споменици српског средњовековног сликарства, попут Петрове цркве у Расу или Богородичине цркве у Студеници, указују на развијени монументални стил епохе Комнина. „Крајем XII века у византијском сликарству расцветао се стил који је у себи носио јасне особине једног *findesiecle*-е. Линеаризам, који је у ранијој уметности Комнина давао слици строгост, спиритуализам и монументалност, еволуирао је крајем XII века у супротне крајности. Дотерани, калиграфски цртеж, постао је носилац елегантне декоративности и помодарства и израз илустративног стила, живог, изразито овоземаљског и људима блиског.“<sup>4</sup> (сл. 1) Још динамичнији развој уследио је у раздобљу Стефана Уроша II Милутина захваљујући његовим родбинским везама са династијом Палеолога. Након

<sup>3</sup> З. М. Јовановић, *Византина у савременој српској уметности*, Београд 2011, 8.

<sup>4</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Нови Сад 2010, 26.

женидбе са византијском принцезом Симонидом, као царски зет, ангажује солунске сликаре високог реномеа. Ренесанса Палеолога донела је нове захтеве, што се рефлектовало кроз умањивање формата и повећавања наративности до те мере да су програмске целине подељене на појединости, па је њихово „читање“ једино могуће помоћу натписа. Пенетрација овог стила, праћена богатим искуством солунских мајстора, препознаје се и кроз обнове класичних античких идеала у програмима краљевих задужбина. Складан спој идеализма и духовног уздицања, додатно су оплемењени многобројним темама персонификација чији се корени могу потражити у античкој традицији.<sup>5</sup> „У Богородици Љевишкој већ се јављају скоро све персонификације које ће се касније редовно појављивати у Милутиновим црквама: Сунце, Месец, Јордан са Афором, Геја са цвећем, Море са бродом, персонификација Живота, све у духу истих хеленистичких представа које су у књижевности деловале сликовито а у сликарству литерарно.“<sup>6</sup> (сл. 2) Ипак, специфичност онога што би могло да се дефинише као српско средњовековно сликарство, чинило је спој византијске традиције и романичких утицаја које су доносили мајстори са Јадранског приморја. То уједно представља и оквире одређених одлика онога што се назива српско-византијски стил.

Из палеолошке традиције, а на поменути синтезама, крајем XIV века, настао је такозвани Моравски стил у архитектури и сликарству. „Језгро сликарства у моравској Србији ослањало се на уметност из прве половине XIV века. Оплемењивањем облика те старије уметности и продубљивањем њених естетских проблема задржан је континуитет, који чак, привидно, личи на извесну еволуцију“.<sup>7</sup> Несумљиво је реч о уметничком узлету, премда се он догодио у време пораза српске државе на Марици 1371. и Косову пољу 1389. године. Два пресудна историјска догађаја пратила су развој последњег великог стила у Србији средњег века. Репрезентативност, којој се тежило у раздобљу од владавине Стефана Дечанског и Царства, оличена је у владарским и властелинским задужбинама попут Дечана, Светог Николе у Дабру, Леснову и Светих Архангела у Призрену, од седме деценије XIV века огледала се унутар граница кнежевине Лазара Хребељановића и деспотовине Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића.<sup>8</sup> Карактеристике живописачких декора Раванице, Манасије, Каленића,

---

<sup>5</sup> С. Радојчић, *нав. дело*, 93-98.

<sup>6</sup> *Исто*, 98.

<sup>7</sup> *Исто*, 203.

<sup>8</sup> В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 91.

представљају повратак на монументалност, живост колорита и динамичност гестова фигура. Лик светитеља одмерен је шестаром, док се основне црте граде на основу дужине носа и готово да не одступају од постулата светогорских сликарских приручника (сл. 3).<sup>9</sup> Падом Смедерева 1459. године нестаје српска средњовековна држава, а са њом и уметнички просперитет. Властела више није била у стању да се брине о црквама задужбинама, а то је уочљиво у молби султаније Маре Бранковић влашком војводи Владу Калуђеру да преузме бригу о Хиландару,<sup>10</sup> путеви уметности и даље су се отварали. Коначно, када је талас турских освајања преплавио слободне српске земље, са њим је извесно време утихнуло и уметничко стварање. Највећи број богате властеле – некадашњих ктитора, изгинуо је у честим бојевима, док је мало оних који су преживели избегло северно од Дунава, у Уграску, где су у вазалном односу наставили борбу против Отоманске империје. Стабилизација српског друштвеног слоја извојевала је нове ктиторе, попут клирика и груписаног верујућег становништва, које је доприносило обнови старих и подизању нових цркава<sup>11</sup>. У тешким ратним временима све мање је било домаћих сликара. Већина је своје уточиште потражила у суседним слободним земљама. Рад аутора у другој половини XV века који су пак остали, заостајао је за уметничким дOMETИМА претходника. Било је и оних, непознатих, попут мајстора из манастирске цркве Прохора Пчињског, чији рад подсећа на дела ранијег периода. Поред српских аутора, бројни зографи и путујући сликари (претежно са севера Грчке) долазили су на територију Србије у XV веку, да би осликавали цркве. Карактеристика овог раздобља је подражавање стила сликарства из времена Палеолога, како на нивоу распореда композиција, тако и на иконографском плану. Посебна пажња придавала се приказима Светих Ратника у најнижој зони. Такође, неговање култа локалних светитеља Саве Српског и Симеона Немање је настављено, па су неизоставно приказивани у споменицима XV века.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> С. Радојчић, *нав. дело*, 198-203.

<sup>10</sup> А. Фотић, „Деспина Мара Бранковић и Хиландар: Између жеље и могућности“, *Осам векова Хиландара: Историја, духовни живот, књижевност, уметности и архитектура, Одељење историјских наука књ. 27*, Београд 2000, 99-100.

<sup>11</sup> Митрополит Јеоникије се као ктитор 1464. године, помиње у припрати цркве Ваведења у Новој Павлици. Митрополит Висарион 1510. године подиже, велику цркву у манастиру Тврдош, док се митрополит Никанор, везује за даривање живописа у грачаничкој припрати око 1530. године. Истичу се и задужбинари и свештеници чијим прилозима су обновљене цркве Ајденовац 1492. и Трново 1505. С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII*, Београд 1995, 5-7.

<sup>12</sup> С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII*, Београд 1995, 8-24.

## 1. 2. Токови уметности од обнове Пећке патријаршије до XIX столећа

Обнова Пећке патријаршије 1557. године под Макаријем Соколовићем, за даљи развој уметности био је догађај од велике важности. Успостављена је црквена организација, а њени истакнути представници водили су главну реч и приликом обнове уметничког живота. Препород после 1557. године види се кроз обнову и осликавање великог броја цркава (Ново Хопово, Пива, Папраћа, Никољац итд.), као и у реконструкцији и исликавању старих монументалних здања и живописачких декора (Милешева, Морача, Бања прибојска, пећка припрата, Богородичина црква у Студеници итд.).<sup>13</sup> Након обнове у XVI веку, Пећ је позиционирана као изразити ликовни центар чији је утицај видљив на делима иконописаца турског периода. Нове околности уметницима су пружиле шансу да стварају дела већег замаха, са дозом личне експресије. То се јасно уочава у раду знаменитих зографа<sup>14</sup>, попут Лонгина, за време патријарха Макарија, а нешто касније кроз утицај Хиландара на Георгија Митрофановића и Радула. (сл. 4.) Зографско сликарство углавном је пратило општа начела дефинисана у сликарским приручницима.<sup>15</sup> Њихови називи – *Ерминија* или *Типик* – указују на то да је реч о решености да се поштују извесна стара правила. Они су остали верни примерима из славних времена српске државности, те су дела лишавали прекомерне индивидуалности. Сликари у првој половини XVII века, показали су тенденцију ка стварању новог ликовног израза преузетог из хиландарских радионица. Неговање форме, сведеност колорита и детаљи којима се придаје посебна пажња, основа су ликовног језика уметника, који се задржао све до 1690. године и Велике сеобе. Напуштање патријаршије и исељавање становништва подстакнуто ратовима с краја XVII века ослабило је, а потом и у потпуности угасило Пећ као сликарски центар.<sup>16</sup> Почетком XVIII века, техничка вештина зографа и инсистирање на традицији временом су дискредитоване. Они често остају заробљени у тумачењу апстрактних појмова кроз

---

<sup>13</sup> З. Ракић, „Уметност обновљене Пећке патријаршије (1557-1690)“, *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, Византијско наслеђе и српска уметност II*, Београд 2016, 497, уп. С. Петковић, *нав. дело*, 59-61.

<sup>14</sup> Термин – Зограф, превасходно се везује за црквене сликаре почев од средине XV века. Њихови ликовни постулати препознају се у готово схематском приступу, цитирању традиције и иконографији заснованој на текстовима црквених служби.

<sup>15</sup> Сликарски приручници – *Ерминије*, настали су на територији Византије. Садржај рукописа, чини скупина различитих иконографских и сликарских упутства. М. Медић, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002, 11.

<sup>16</sup> М. М. Матић, „Српски иконопис на подручју обновљене Патријаршије“, *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, Византијско наслеђе и српска уметност II* Београд 2016, 539.

филозофију и теологију коју у већини случајева стављају у први план. Ипак, у знатно скромнијим околностима од својих предходника, уметници остају кадри не само сликарском позиву већ у исти мах, стварају минијатуре, преписују текстове итд.<sup>17</sup> Појава Христофера Жефаровића, тридесетих година XVIII века у српској средини, покренула је процес раскидања са традиционалним ликовним наслеђем. „Штавише, за човека XVIII века прошлост је добила пуни смисао када је могла да буде у функцији остварења неких актуелних циљева. Слика жељене прошлости би тек тада била преточена у неко историјско штиво, епску песму или историјску композицију. У религиозној ангажованој култури барока прошлост је имала улогу историјског аргумента у верским диспутима, док је замахом просветитељства крајем XVIII века постала извориште етичких примера корисних за морално поправљање човека у циљу модернизације друштва.“<sup>18</sup> Скрајнути из центра збивања, сликари традиционалне оријетације у мањем обиму рад настављају у рубним крајевима Митрополије. Насупрот њих, Христофер Жефаровић се определио за смело, слободније схватање форме и колорита, које је било непознато на остварењима до XVIII века (сл. 5.). Иако се сликарство Карловачке митрополије угледало на украјински барок, педесетих година XVIII века све јачи је утицај западњачке уметности. У таквом миљеу стварају и сликари попут Теодора Крачуна, Јакова Орфелина и других.<sup>19</sup>

Расељавање Срба и њихов живот у оквирима два велика царства – Аустријске монархије и Отоманске империје – утицали су на појаву значајних разлика које се у црквеној уметности могу пратити од овог раздобља до самог почетка XX века. Истовремено, српско становништво северно од Саве и Дунава постепено је прихватало струјања стила европске уметности, нарочито оних који су већ били опробани у цркви на Западу. Током XVIII столећа друштвено-политичке околности допринеле су подели српске територије између Турске, Аустрије и Венеције. Отоманско царство већ је било у дубокој кризи, што је додатно отежавало друштвено-културолошки просперитет српског становништва. С друге стране, Хазбуршка монархија досезала је свој врхунац. Српска популација насељена на просторима северно од Саве и Дунава, иако лишена самосталности, није остала ускраћена у погледу друштвеног прогреса Монархије.

---

<sup>17</sup> Љ. Стошић, „О старом вину у новим меховима: Традиционално сликарство код Срба крајем XVII и почетком XVIII века“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 31-32.

<sup>18</sup> В. Симић, „Слика прошлости као историјски аргумент: рецепција средњег века у српској барокној уметности“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 11.

<sup>19</sup> В. Симић, *нав. дело*, 14-23.

Сукоби између две империје током XVIII столећа, подстицали су ослободилачке идеје српског народа. За буђење националне свести улога цркве била је од великог значаја. Премда је статус аутокефалности и патријаршије изгубила 1766. године, српска црква је и даље покушавала да одбрани легитимитет и права на које је у прошлости полагала Пећка патријаршија. „Биле су то, уствари, једине легалне народне установе, друштвена и политичка упоришта, жаришта писмености и духовног живота. Око њих су се скупљале народне масе и одвијао безмало целокупан друштвени и духовни живот, одржавали различити скупови, светковине, сабори, панађури, јавни и тајни састанци народних предводника“.<sup>20</sup> Предустанички период и борбе за ослобођење угрозиле су и многе уметничке садржаје на територији Србије. Након слома Првог српског устанка 1813. године, околности су се додатно отежале. Стога је раздобље у коме је Србија извојевала слободу, пре свега, било усмерено ка упорној ревитализацији и очувању традиције. Идеја обнове државности заснована на коренима немањихке државе у знатној мери ојачала је друштвено-духовне процесе. „У старој српској црквеној архитектури огледа се, као што смо видели, постанак, полет и пропаст старе српске државе и њеног културног напредовања. Гледајући те грађевине [...] народ се сећа сјајне српске прошлости. Оне му одржавају наду на срећнију будућност, оне су будни чувар његовог српског имена, те су умногоме допринеле да се народ одржи у вери и националној свести“.<sup>21</sup> Последње деценије XVIII века на уметничкој мапи Србије позиционирале су сликаре махом везане за бечки академизам. Западни модел школовања код личности као што су Стефан Гавриловић, Арсеније Теодоровић и Теодор Илић Чешљар, формирао је стил са карактеристикама барокног класицизма и рококоа. Ликовни постулати бечке сликарске школе који су добрим делом обележили последње деценије XVIII столећа, свој зенит на просторима Србије, достижу у XIX веку.<sup>22</sup>

### **1. 3. Црквена уметност и обнова од друге половине XIX века**

Период владавине кнеза Милоша Обреновића отворио је ново поглавље у коме је обновљена веза државе са црквом. Такав сплет околности рефлектовао се и на сликарство у владарским придворским црквама изображеним искуством традиционалног зографског сликарства. То је нарочито видљиво на олтарској прегради

---

<sup>20</sup> Б. Вујовић, *Умерност обновљене Србије (1791-1848)*, Београд 1986, 41-46, цитат са стр. 46.

<sup>21</sup> А. Игњатовић, *У српско-византијском каледоскопу: архитектура, национализам и империјална имагинација 1878-1941*, Београд 2016, 47.

<sup>22</sup> М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд 2007, 13-22.



цркве Светог Духа у Крагујевцу и Петра и Павла на Топчидеру, док се значајан искорак у вредновању и ново поимање живописачког декора уочава на зидовима Саборне цркве у Београду.<sup>23</sup> У програмима се често запажа изражено поштовање култа светитеља (Стефана Немање, Стефана Првовенчаног, Светог Саве итд.) што указује на значајну улогу коју је народ препознао у манастирским центрима попут Дечана, Пећке патријаршије, Студенице, Милешеве, као и духовним седиштима формираним након расељења српског становништва у северне крајеве у служби Карловачке митрополије (Крушедол, Врдник, Јазак). Многи од њих чували су сведочанства и сећања на моћну српску средњовековну државу.<sup>24</sup> „Канонизација српских светитеља владара из „свете лозе Немањића“, коју је раније извршила српска црква, представљала је, као што је познато, јасан израз њених тежњи за повезивање државних и црквених традиција и интереса.“<sup>25</sup> Стога, може се рећи да су уметност и култ играли значајну улогу у обнови државе.

Након проглашења Србије за краљевину 1882. године започиње нова страница културног уздицања иза које је стајала државна организација. Такође, утицај цркве на уметничке токове био је од нарочитог значаја током столовања Митрополита Србије Михајла (1859–1898). Он се старао за стасавање нових живописаца, као и за подизање свести о значају образовања будућег свештенства. На то указује и намера отварања катедре за иконопис у склопу богословске школе, коју је водио Стефан Тодоровић.<sup>26</sup> „Да би се црквени живопис у српској средини унапредио, 22. октобра 1861. године, пише Митрополит Михајло Министарству просвете и предлаже увођење учења иконописа у београдској Богословији: „Иконе у нашој цркви имају догматично значење и у служби християнима за проповед у изображеном смислу. Зато је изодавна с изучавањем догмата вере, као спољашњи украс и израз догмата изучавано и сајужавано с тим и иконописање...“<sup>27</sup> Образовање Митрополита Михајла у Русији, за коју се везао током школовања, касније и изгнанства (1881–1889), такође је утицало и на формирање личног уметничког укуса. Током школовања у Кијево-печерској лаври, био сведок

---

<sup>23</sup> И. Борозан, „Између доказа и имагинације уобличавање традиције и уметности у служби српске монархије XIX века“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 73-75.

<sup>24</sup> Б. Вујовић, *нав. дело*, 46, 47. Уп. В. Симић, *Слика прошлости као историјски аргумент: Рецепција средњег века у српској барокној уметности*; 15.

<sup>25</sup> Б. Вујовић, *нав. дело*, 47.

<sup>26</sup> Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, Београд 2007, 52-53.

<sup>27</sup> *Исто*, 52.

културолошко-духовног уздизања царске Русије. Он је тежио да „руски модел“ подједнако пренесе на духовни и уметнички живот српске цркве. Започету реформу цркве поспешео је слањем младих богослова у руске духовне и сликарске центре, који су касније једним делом учествовали у креирању српског црквеног сликарства и његовог даљег развоја. Поред тога, значајан је допринос Митрополита Михајла у просветљењу културне свести народа, приказан је у „истрајној борби“ у спречавању навале „католичких икона“ које су због своје приступачне цене и штампе биле све доступније становништву.<sup>28</sup>

Током његовог столовања црква постаје саставни део друштвеног живота у коме се одвијају све највише државне свечаности. Тако је у говору Митрополита Михајла, приликом освећења Саборне цркве у Нишу, Милан Обреновић удостојен поређењем са Светим Симеоном Немањом.<sup>29</sup> Након овог догађаја, краљ Милан подиже капелу у Београду и посвећује је Светом Симеону. Проглашење Србије за краљевину и идеја обнове традиције и државности, идентификовала је Обреновиће као „нове Немањиће“. Заједничко делање на обнови духовно-културолошке свести друштва одржало се све до последњих година владавине краља Милана, које су обележиле размимоилажењем мишљења са Митрополитом Михајлом. Наследник Милана Обреновића, краљ Александар, након крунисања знатно је померио курс државне политике. Заокрет према православној Русији створио је климу која је ревитализовала везе са црквом. Легитимитет новог владара поновно је проткан низом традиционалних свечаности и церемонијом миропомазања коју је пратила прослава петстогодишњице Косовске битке. Државно благостање уздрмале су политичке околности и убиство краља Александра и краљице Драге 1903. године, а последице ових догађаја одразиле су се и на престолонаследника Петра Карађорђевића. Нарушени углед краљевине ваљало је обновити, а важан ступањ њеног уздизања чинило је подстицање на вредности традиције, као и династички континуитет чије корене уочавамо још у средњовековној Србији. Карактер владавине краља Петра се, стога, није мењао у односу на његове претходнике. Након крунисања 1904. године у Саборној цркви у Београду, краљ Петар је улицама града пројахао на коњима у пратњи поворке обучене у костиме средњовековних владара. Целокупни церемонијал осмислио је угледни архитекта

---

<sup>28</sup> Исто, 52-56.

<sup>29</sup> Ж. Живановић, *Политичка историја Србије, књ. II*, Београд 1924, 198-204, уп. Н. Макуљевић, *нав. дело*, 17.

Михајло Валтровић. Његову идеју да свечаност оплемени једним метафоричким изразом, додатно је допринео популаризацији и легитимитету новог владара (сл. 6.).<sup>30</sup> „Уз вербално инсистирање на династичком легитимитету, династији Карађорђевић било је потребно успостављање средишњег култног династичког места, каква је маузолејска црква. На одлуку краља Петра сигурно је утицала и ктиторска делатност његових предака“.<sup>31</sup> Идеја о изградњи цркве-маузолеја на Опленцу допринела је сагледавању тренутног стања српске архитектуре. Колико је овакав градитељски подухват био од значаја, показују и многобројне законске одредбе у којима су јасно дефинисани начин и динамика приступа изградњи цркава. Приликом уобличавања типова архитектуре у Краљевини Србији још од 1862. године новоформирано Министарство грађевине имало је велики утицај. Област архитектуре младе српске државе била је усмерена ка византијском моделу, чијем је ширем разумевању допринела обнова средњовековне баштине. Реконструкција Раванице 1851/52. и Жиче 1856. године омогућила је директно упознавање са доктринама средњовековног градитељства (сл. 7).<sup>32</sup>

Интересовање за облике византијске архитектуре крајем XIX века показала је и група аутора окренута идејама професора Теофила фон Ханзена, по коме је овај стил добио назив *ханзентика*.<sup>33</sup> Као један од виђених архитеката од 1868-1884. године, предавао је на Ликовној академији у Бечу. Његови постулати у градитељству заснивали су се на сталном проучавању прошлости, при чему је у ренесанси видео вечити узор. Томе је свакако допринео и боравак у Атини (1836-1846), где се сусрео са античким и византијским наслеђем. Резултати истраживања Теофила Ханзена, најпре су видљива на Митрополитској цркви у Атини (1842.). Градитељство засновано на византијским постулатима примењује и у пројекту зграде бечког Арсенала, школске зграде на Флајшмарку, затим, у решењима цркава у Лавову (1855.), Кажмарку (1873.), итд.<sup>34</sup>

Међу његове истакнутије ученике убрајају се Светозар Ивачковић, Јован Илкић, Владимир Николић и Душан Живковић. Најдаровитији питомац Теофила Ханзена био је Светозар Ивачковић, чија се делатност запажа на панчевачкој цркви Преображења

---

<sup>30</sup> И. Борозан, „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, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд, 119-123.

<sup>31</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 26.

<sup>32</sup> А. Игњатовић, *нав. дело*, 104-107. уп. М. Јовановић, „Теофил Ханзен, „ханзентика“ и Ханзенови српски ученици“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске 21*, Нови Сад, 198, 235-236.

<sup>33</sup> *Исто*, 129. уп. Н. Макуљевић, *нав. дело*, 224, 225.

<sup>34</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 225. уп. М. Јовановић, *нав. дело*, 109-114.

Господњег 1872. године. Повољан пријем пројекта омогућио је развој Ивачковићевих идеја, што га је уврстило у круг истакнутих архитеката, након чега убрзо постаје члан Српског ученог друштва. Своју склоност ка црквеној архитектури развио је нарочито у периоду рада за Министарство грађевине. Познат је његов рад на пројектима изградње цркве у Старом Ацибеговцу и Лесковцу (1883), Вранићу (1884), Грабовици (1884) итд. Попут осталих следбеника ханзенатике, и Светозар Ивачковић се није директно ослањао на српску средњовековну архитектуру.<sup>35</sup> „Њихова концепција византијског стила представља пример европских историјских схватања о православној црквеној архитектури. Еклектичност грађевине са доминантним елементима византијског у тумачењу Теофила Ханзена, обележје су ове архитектонске праксе. Анализа стилских елемената указује на различите узоре. Кружна купола са лантерном на врху ренесансног је облика. Декоративност фасаде и аркадни венци преузети су из романике. А честа је употреба витражних стакла. Основа цркве и иконостас, који се пројектују, налазе ослонац у византијској архитектури.“<sup>36</sup>

Темељно истраживање српског средњовековног наслеђа и ослањање на византијску традицију допринело је формулисању српско-византијског стила. Јавни конкурс 1903. године, који је претходио изградњи Опленца, задужбине краља Петра Карађорђевића, јасан је показатељ стилске разноврсности којој су тежили кандидати.<sup>37</sup> „Доделом прве награде скици Николе Несторовића, чинило се и жирију и краљу да је поштован први и главни услов по коме је требало предвидети грађевину у српско-византијском стилу“.<sup>38</sup> Но, и поред чињенице да су комисију сачињавали истакнути теоретичари и архитекте Михајло Валтровић, Андра Стефановић и Драгутин Ђорђевић, као представник Министарства грађевине, избор најприхватљивијег решења није протекао без жучне расправе. Главни иницијатор полемике о донетима у српско-византијском стилу кроз решење за Опленца био је архитекта Димитрије Леко. У свом осврту на конкурсни материјал, који по њему није одговорио задатку, скренуо је пажњу на различите појединости. Поред примера фотографског плагијата, ослањања на ханзенатичка схватања црквене градње, Димитрије Леко примећује да учесници конкурса не примећују модерну технику градње која је нарочито приметна код конструкције кубета. Х да одбрани одлуку комисије, Андра Стефановић образлаже

---

<sup>35</sup> А. Игњатовић, *нав. дело*, 148-153.

<sup>36</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 231-232.

<sup>37</sup> М. Јовановић, *Опленца*, Топола 1990, 27-37.

<sup>38</sup> *Исто*, 37.

избор у *Српском књижевном гласнику*. Он најпре скреће пажњу јавности на могућност да је архитекта Димитрије Леко, такође учесник конкурса, резигниран лошом оценом сопственог пројекта. С друге стране, неспоран утицај ханзенатике објашњава тиме да је у тренутку конкурса срењовековна баштина и даље недовољно истражена. Коначно, сматра да је управо чињеница да је састав комисије, формиране од еминентних познавалаца старе српске уметности, довољан показатељ да се тежило доприносу српсковизантијском стилу. Иако је његово мишљење формално победило, теза којом се водио Димитрије Леко показала се оправданом тек након што је Бранимир Поповић 1907. године поставио камен темељац на Опленцу.<sup>39</sup> Потврду да је српско-византијски стил недовољно јасно дефинисан, убрзо је дала до знања комисија Императорске академије из Русије, чије мишљење је затражио митрополит Димитрије, приликом одабира пројектног решења за храм Светог Саве.<sup>40</sup>

Шансу за даљи развој црквене архитектуре у Краљевини Србији, чини се, најбоље уочава архитекта Бранко Таназовић. „Ми видимо доста грађевина које, ни по оригиналности ни по лепоти, немају ништа од старих српских византијских споменика. Често су више-мање рђава копија извесних централних грађевина.“<sup>41</sup> Ово разматрање лоцирало је основне недостатке за даљи развој архитектуре у Краљевини Србији. Стога и не чуди да је досадашња оспоравана пракса изградње проузроковала понављање конкурса за изградњу Опленца. Потребу за новим архитектонским решењем искористио је Коста Јовановић чији је пројекат, поред домаћих кругова, наишао на одобравање и истакнутих страних стручњака. Пада у очи једна смела пројектантска особеност младог архитекте Јовановића. Најпре, основу цркве уписаног крста замењује слободним крстом. На овај начин задржава довољан ниво традиционалности грађевине, при чему она добија ново, модерно рухо. Његова идеја не одступа од захтева традиције. Одсуство декоративности и функционалност грађевине успешно је надвладала над досадашњом праксом, чиме се Опленец уврстио у најрепрезентативније савремене примере српсковизантијског стила.<sup>42</sup>

Период у коме је започета изградња Опленца, пре свега, обележила је јасна политика државе и однос цркве према стваралаштву и грађењу идентитета друштва.

---

<sup>39</sup> М. Јовановић, *Опленец*; уп. 37-45; Н. Макуљевић, *нав. дело*, 237.

<sup>40</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 237-239. уп. А. Игњатијевић, *нав. дело*, 231-259.

<sup>41</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 239.

<sup>42</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 41-50.

Водећи актери уметничког живота у Краљевини Србији били су архитекте Михајло Валтровић и Драгутин Милутиновић. Њихов допринос у области архитектуре, археологије, сликарства, драгоцен је из више разлога. Михајло Валтровић, као немачки ђак, након окончања студија архитектуре (1861-1865) узима активно учешће у друштвеном животу Краљевине Србије. Сличним путем водио се и Драгутин Милутиновић, који се такође, након завршених студија архитектуре у Карлсруеу 1867. године, враћа у домовину. На катедри за архитектуру на Високој школи у Београду наследио је Михајла Валтровића, као и већ утемељен педагошки програм оријентисан ка изучавању црквене архитектуре.<sup>43</sup> Њихов заједнички рад нарочито је драгоцен у области проучавања старе средњовековне уметности. Као водеће личности цењени су у стручним круговима и једни су од оснивача Друштва археолога и етнолога 1867. године. Такође, значајан допринос дали су покретањем иницијативе у Српском ученом друштву за снимање средњовековних споменика.<sup>44</sup> „Њихово знање о старој уметности било је од изузетне важности у време када је српска држава интензивно обликовала сопствени национални и културни идентитет. Знања прошлости коришћена су широм Европе, а у складу са овим историјским духом, и у изградњи и украшавању нових црквених објеката Краљевине Србије.“<sup>45</sup> Како је црквено сликарство по њима у том периоду било у кризи, тежили су ка његовом уздизању и обнови. Не тако мали број уметника у земљи био је заинтересован за ову тематику.

Радови Ђорђа Крстића са сакралном симболиком, су од почетка оштро критиковани и оспоравани. Један од учесника расправе био је архитекта Михајло Валтровић, који је настојао да очува Крстићев интегритет и дела.<sup>46</sup> Ђорђе Крстић, након окончања Београдске богословије, као стипендиста краља Милана Обреновића, школовање наставља у Минхену. Уметничке вештине најпре учи у Занатско-уметничкој школи, након које 1873. године уписује минхенску сликарску академију. Утицај професора Лудлика Лефца и Антона Зајца на Крстићеву поетику био је видљив и сложен. Поред тога, његов уметнички опус из периода боравка у Минхену указује на то да је још за време студија исказивао интересовање за религиозно сликарство. Током школовања на академији, Ђорђе Крстић, на позив краљице Наталије, често долази у Србију. По

---

<sup>43</sup> М. Ротер-Благојевић, „Значај Михајла Валтровића и Драгутина С. Милутиновића за развој образовања из области архитектуре и проучавања градитељског наслеђа на Великој школи у Београду“ *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, Београд 2008, 28-48.

<sup>44</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 124-127.

<sup>45</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 95.

<sup>46</sup> *Исто*, 141.

њеном захтеву обилази земљу и бележи теме националног карактера: пејзаже манастира и старих средњовековних градова, народну ношњу итд. Топографско истраживање, као и упознавање са богатствима средњовековног наслеђа, оставило је дубоки траг на сликарство Ђорђа Крстића.<sup>47</sup> Лако се може уочити да је и сам Крстић, добро познавао сликарство средњовековних мајстора, за које каже: „Кад год сам гледао по зидовима манастирским слике старих сликара, мене је поглавито занимала мисао у њима. Несавршеност у облицима није ми сметала у изучавању мисли и њене представе у целини“.<sup>48</sup> Стога не чуди безрезервна подршка коју је Михајло Валтровић пружио аутору, након постављања икона на иконостас Саборне цркве у Нишу крајем XIX века. Интерпретација Ђорђа Крстића уочена на делу *Смрт цара Лазара*, одмах је изазвала реакције критичара (сл. 8.). Оштра реторика, којом се водио Стева Годоровић у одговору Михајлу Валтровићу, приказаном у неколико бројева *Београдског дневника* 1881. године, указује на сложено стање уметничке сцене у Краљевини Србији. Његово поимање естетике дела о коме суди толико је разноврсно да посеже за сложеним догматско-уметничким анализама, све до оштрих и једним делом увредљивих критика. Стога и не чуде његове речи у којима је представу *Смрт цара Лазара* категорички окарактерисао као карикатурални покушај иконе. Широј полемици у тумачењу Крстићевог дела прикључио се и Ђорђе Малетић: „Истргнута из контекста Малетићева размишљања могу зазвучати друкчије, али, ипак, јасно сведоче о његовом образовању и искуству књижевног критичара, које је сада преносио у уметничко-теолошку расправу. У већ добро знаним резултатима изучавања старина у српском ученом друштву, Валтровићевом одлучном противљењу што су у српску црквену уметност ушли многи елементи страни православлу, као и слике католичке цркве, на пример, како Бог Отац и Христос крунишу Богородицу на небу, Малетић је желео да се постави као мање ускогруд и догматичан.“<sup>49</sup> Крајем XIX века сликари који су се махом ослањали на европску академску традицију покушавали су да спознају поетику старијег црквеног сликарства, што би касније пренели на своје платно. Колико је Крстићево дело било изнад времена у коме је настало говори непогрешиво тумачење његових сликарских постулата на које је скренуо пажњу Урош Предић: „У оно време, Ђорђа Крстића нису

---

<sup>47</sup> Ј. Николић, „Рецепција митске прошлости у сликарству српског симболизма: Обретеније главе цара Лазара Ђорђа Крстића и Марка Мурата“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 96. уп. Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851-1907*, Београд 2001, 22-27.

<sup>48</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 145.

<sup>49</sup> М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*; 127.

много ценили код нас. Када сам се појавио са својим радовима, почели су да ме стављају изнад Ђорђа Крстића и тако је било још једно време после тога. Тек када је дошао импресионизам, када се обраћала мања пажња на форму, а више на боју, онда је Ђорђе Крстић стављан изнад мене и тако како је тада учињено остаће увек.<sup>50</sup> Благонаклоност коју је Урош Предић истакао приликом анализе Крстићевог дела, понајпре представља победу оригиналности уметничке идеје. Он је готово „пророчки“ простудирао ликовне и идејне суштинске постулате Крстићевог дела, којима је ставио тачку на ширу расправу вођену поводом икона за иконостас Саборне цркве у Нишу.

Ако „топографски“ сагледамо животни пут Уроша Предића, живописно родно банатско село Орловат од великог је значаја. Он је од раног детињства, поред школовања у панчевачкој гимназији, слободно време користио за цртање оловком и сликање акварела. Ликовна даровитост младог гимназијалца није остала непримећена. Поред тога, тематска разноврсност, која је и поред дечачке недоучености указивала на зрела размишљања, огледа се у маштовитим представама попут: *Испирање злата у Мексику*, *Полазак у лов на медведе у Србији*, радова са елементима патриотске мисли *Борба хајдука са Турцима*, и коначно трагова младалачке религиозности препознате на приказу *Светог Архангела Михајла* из 1867. године. Премда је тешко судити о похвалама које су изречене у гимназијским оквирима, несумњиво је да су код младог Уроша Предића оставиле дубок траг и учврстиле веру у његово животно опредељење. Након одласка у Беч 1876. године, где уписује престижну сликарску академију, која је у то време својим образовним програмом представљала бастион одбране традиционалног академског приступа сликарству насупротив експанзији европске авангарде. У том погледу за наше даље истраживање од великог је значаја друга фаза уметничког опуса, коју карактерише нагли успон Уроша Предића као религиозног сликара.<sup>51</sup> Академизам заснован на умерености геста, беспрекорном цртежу и веродостојној модулацији синтетизован је у ауторовим дOMETИМА на пољу црквеног сликарства. Његову преоријентацију са жанр сцена на црквено сликарство пратила је одлучност и посвећеност, која се може препознати на иконостасу старобечејске цркве, за који је 1888. године израдио иконе. Одлука да постане црквени стваралац показала се добром из више разлога. Његова интелектуална ауторитативност и академско образовање омогућили су да непогрешиво

---

<sup>50</sup> Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851-1907*, Београд 2001, 35.

<sup>51</sup> М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998, 7-20, уп. Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII-XX века ликови и дела*, Београд 1994, 318-323.



препозна меру „ликовне зрелости“ свештенства и наше средине. Стога и не чуди чињеница да је на конкурс за израду иконостаса за цркву у Старом Бечеју, и поред у то време афирмисаних црквених живописаца Стеве Годоровића, Николе Марковића, Ђорђа Крстића и других, управо Урош Предић изабран за извођача сликарских радова. Ако се у обзир узме садржај и целовитост овог остварења, несумњиво се може рећи да је реч о Предићевом врхунцу на пољу религиозног сликарства.

„На великим форматима икона олтарске преграде сликане површине су се неизбежно шириле, али ретко до декоративне равни, сав предан поштовању сваког дела платна, с правом на сликарску разраду, Предић је у Бечеју остварио композиције где су целине и детаљи равноправно промишљано и пажљиво просликавани. Свечаност Предићевог иконостаса у Бечеју има за оквир раскошну резбарену конструкцију, па се тако, у црквеној уметности, може сматрати једним од репрезентативних примера српске црквене уметности новијег доба.“<sup>52</sup> Ипак, скромни услови у провинцијалној средини приморали су га да пређе у Београд. Урош Предић нужно наставља са радом у области црквеног сликарства. Најпре склапа уговор са црквеном општином у Перлезу, а након тога, од 1896-1897. године, на позив патријарха Георгија Бранковића, израђује иконостас за карловачку дворску капелу. Да се са пуним правом може уврстити у најпродуктивније савремене иконописце Краљевине Србије, говори податак да је након осликовања икона за Преображенску цркву у Панчеву, остварио значајно дело и на иконостаној прегради у капели у Руми. Уметничку плодност Уроша Предића није поколебао ни период између два велика рата где је, поред даривања иконостаса родном Орловату, насликао и иконе за цркву у Цељу и Светог Саве у Либертвилу. Он је, за разлику од својих савременика, чини се, најбоље одговорио захтевима традиције. Занатско стрпљење и виртуозна материјализација често су наилазили на благонаклоност публике, на супрот бечкој романтичности Стевана Годоровића, симболизму и изразитој тежњи ка јарком колориту минхенског Ђака Ђорђа Крстића и декоративности даровитог Паје Јовановића (сл. 9.).<sup>53</sup> Поред тога, чини се да су сви они у одређеној мери успевали да одреде карактер црквене слике у односу на индивидуалну експресију како би одговорили захтевима цркве и друштва.

Стева Годоровић био је још један од истакнутијих представника уметничке идеје да је религиозно сликарство носилац историјске истине. Период друге половине XIX

---

<sup>52</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 164-165.

<sup>53</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 95-118, уп. Д. Медаковић, 318-326.

века проводи на Академији сликарства у Бечу, код угледних професора Ваидимлера и Карла Рала. Након окончања студија и кратког боравка у Минхену, а затим у Италији, Стева Тодоровић постаје активан учесник уметничког живота Краљевине Србије. Осамдесетих година XIX века особито се интересује за послове у домену црквене уметности.<sup>54</sup> На овом пољу, приликом ангажовања предводи групу аутора. Цркву у Топчидеру 1874. године, као и Вазнесењску у Београду 1880. године, сликао је заједно са Николом Марковићем. У Лозовику је сликарске радове извео са групом аутора: Петром Ренесом, Димитријем Андрејевићем и Ђорђем Крстићем. Поред тога, по његовим нацртима зидно сликарство у Букову остварује Милисав Марковић (сл. 10.).<sup>55</sup> Један од сликара који се формирао под директним утицајем Стеве Тодоровића био је Никола Марковић. Сликарски израз формирао је у Италији, где и завршава сликарску школу. Упоредо са њим стасавао је и Милислав Марковић, сликар из Књажевца. Ускраћен високог образовања на једној од еминентнијих академија тога времена, сликарски занат учио је непосредно од Николе Марковића. Након смрти учитеља 1890. године, започео је самостални рад у области црквеног сликарства сврставши се међу најпродуктивније сликаре Краљевине Србије.<sup>56</sup> Група аутора чије се сликарство у великој мери задржавало на религиозним темама, аналогичне за своја дела тражила је у остварењима старих мајстора. У том погледу разноликост тема диктирала су знања стечена током академског образовања. Било да је реч о угледању на руску праксу за време Митрополита Михајла, или различитости академских концепција, затим симболике у делима Ђорђа Крстића, приметна је жеља ствараоца ка напретку и изградњи новог уметничког језика чија је изворна идеја у нераскидивој вези са традицијом.

Период XX века не представља значајну страницу развоја црквене уметности у Србији. Последице Првог светског рата (1914-1918) условиле су одређени дисконтинуитет, који је проузроковао кризу у стваралаштву. Ипак, не треба заборавити групе аутора које су у таквим околностима оставиле значајне трагове. Делатности удружења *Зограф*, у послератном друштву, представљају један од светлих примера за одржавања културолошког континуитета у земљи. Пут којим је кренуло, диктирали су Живорад Настасијевић и Васа Поморишац, као и многобројне друштвене околности које су искристалисале њихов поглед на свет. Одржавање Другог византолошког конгреса у

---

<sup>54</sup> Н. Кусовац, *Стева Тодоровић 1832-1925*. Београд 2002, 9-25.

<sup>55</sup> Н. Кусовац, *нав. дело*, уп. Н. Макуљевић, *нав. дело*, 151.

<sup>56</sup> Н. Макуљевић, *нав. дело*, 152-157.

Београду, затим многобројне изложбе на тему црквене уметности, допринели су развоју групе Зограф.<sup>57</sup> „Основна идеја Зографа лежи у покушају стварања националне уметности која има дугу историју у српском сликарству“.<sup>58</sup> У клими у којој је преовладало модерно схватање сликарства, удружење Зограф је наишло на многобројне опоненте. Идеја о изградњи националног стила по угледу на нашу стару уметност у српској средини одмах је наишла на неразумевање. Пада у очи „сукоб“ уметничких схватања модерне и условно речено, старе уметности. Дакле, створена је слика у друштву која је остављала утисак да су уметници окренути националним идејама конзервативни и недовољно прогресивни, за разлику од аутора који су своју поетику заснивали на интернационалном модернизму.<sup>59</sup> Колико је афирмација групе Зограф на уметничкој сцени Србије била тешка, најприближније показује приказ Растка Петровића поводом Четврте пролећне изложбе 1932. године: „Ништа није тако мучно као писати о групи сликара тог друштва. Јер све што нас занима, што нам изгледа живо и узбудљиво, кад се налазимо пред модерном сликом њих не занима“.<sup>60</sup> Чини се да су честе негативне критике створиле амбијент у коме је до изражаја долазио само опречни став. Истовремено, слике Васе Поморишца 1929. године, изложене су поред дела најеминентнијих уметника у Викторијиним и Алберт музеју у Лондону.<sup>61</sup>

Живорад Настасијевић био је аутор чији су ликовни постулати изграђени у непосредном дијалогу са прошлошћу. Његов допринос значајан је и на пољу изучавања фреско технике, којој се после Дрвог светског рата у потпуности предао.<sup>62</sup> Основе Настасијевићевог рукописа препознају се у симболизму минхенских сликарских постулата. За његово формирање, значајан је и боравак у Паризу, а у послератном добу нарочито се осећа руски утицај. Такође, сликарски језик у великој мери ослања се на искуства стечена сагледавањем срењовековних ликовних решења са примесама ауторског печата. Поменуте особености, аутор исказује у сликарству Успењске цркве у Панчеву (сл. 11.). Настасијевићев рад и овог пута није остао непримећен критичарима: учешће у расправи о сликарству панчевачке цркве узели су Раско Петровић, Десимир Благојевић и Чедомир Митриновић. Ова група претежно је оспоравала рад аутора сматрајући да није испунио норме достојне средњовековног ликовног поретка.

---

<sup>57</sup> Л. Трифуновић, „Стара и нова уметност“, *Зограф 3*, Београд 1969, 42.

<sup>58</sup> *Исто*.

<sup>59</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 105-109.

<sup>60</sup> *Исто*, 108.

<sup>61</sup> З. М. Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998, 72.

<sup>62</sup> А. Стојаковић, „Живорад Настасијевић и друштво Зограф“, *Зограф 5*, Београд 1974, 62-65.

Поштовалац сликаревог домета на зидовима цркве био је Урош Предић. Иако се његов приступ и ликовни језик умногоме разликовао од делатности аутора окупљених у групи Зограф, стао је у заштиту живописа чија егзистенција није имала „светлу будућност“. Истакнути ауторитет који је имао у друштву, Предић је и овог пута искористио зарад очувања Настасијевићевог дела. Сматрао је да не треба олако доносити оштре оцене о раду који је темељно проткан нашом традицијом и чије вредновање треба да „процени време“.<sup>63</sup>

С друге стране, Васа Поморишац први је у низу уметника који су направили спону између цитирања средњовековног наслеђа и модернистичког приступа делу. Калейдоскоп његовог опуса указује на снажан утицај Стевана Алексића у чијем је атељеу стекао љубав према црквеном сликарству и историјским темама (сл. 12.). Особитост стила Васе Поморишца су додатно оплеменили одласци у Минхен, Русију, а потом у Енглеску. Из дијапазона утицаја на зрелу фазу сликарства, суштински се издваја аналогија са остварењима врсног сликара и теоретичара Џона Раскина.<sup>64</sup> „Јер, као што је Раскин, увођењем неоготског у архитектуру и прерафаелитског у сликарству, стремио да кроз уметност спроведе преображај укуса, Поморишац је тежио да оживи српску средњовековну традицију“.<sup>65</sup> На примеру иконе *Сети Ђорђе убија аждају* се уочава цитирање древне православне иконографије (сл. 13.). Ипак, Васа Поморишац не стреми ка имитирању тих узора, већ они служе искључиво као својеврстан подсетник. Он надограђује идејне постулате групе Зограф, остваривши тако синтезу модерног ликовног приступа са елементима древног наслеђа у чијем се коначном облику уочавају елементи експресионизма и кубистичко-геометријске конструкције.<sup>66</sup>

Након Првог светског рата, 1918. године, уз новоформирану Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, појављује се, на темељима изгубљене Руске империје, и Совјетски Савез.<sup>67</sup> Октобарска револуција 1917. године, а потом и грађански рат, покренули су велику емиграцију руског становништва ка балканским државама. Присуство новог друштвеног слоја у Краљевини истакло се у многим уметничким областима: књижевности, градитељству, архитектури, сликарству итд.<sup>68</sup> „Класични модернизам, без

---

<sup>63</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 113-116.

<sup>64</sup> З. М. Јовановић, *Друштво уметника Зограф*; 72-75.

<sup>65</sup> *Исто*, 75.

<sup>66</sup> *Исто*, 76.

<sup>67</sup> М. Јовановић, *Срби и Руси 12-21. век (Историја односа)*, Београд 2012, 155-156.

<sup>68</sup> М. Јовановић, *Руска емиграција на Балкану 1920-1940*, Београд 2006, 409.

примеса савременог струјања у нашој средини су гајили најпопуларнији сликари и та их је популарност одводила од путева трагања за правим ликовним истраживањима, док је, с друге стране, у другим европским срединама, услов опстанка многих било њихово прихватање тих нових ликовних проблема<sup>69</sup>. Такве околности су већину руских уметника у егзилу оставиле на маргинама модерних уметничких токова. Ипак, велики број аутора обележио је период између два велика рата на нашим просторима. „Руси у нашој средини остају верни традиционалним токовима у сликарству, везујући свој опус, углавном, за слепи колосек уметности XX века“.<sup>70</sup> Неки од њих оставили су дубок траг у световној и црквеној уметности, попут Стјепана Фјордовича Колесникова (сликао је, између осталог, куполу Народног позоришта у Београду), Романа Николајевича Верховског (аутора две спомен-костурнице на Новом гробљу у Београду) или Александра Ивановича Лажечникова. Међу њима било је и аутора чије је интересовање усмерено ка црквеној уметности. Посебно су се истицали: Борис Иванович Обрансков, Иван Перович Дикиј, Никола Богданович Мејендорф, Владимир Јаковљевич Предојевич и Виктор Николајевич, као главни извођачи живописачког декора на Опленцу.<sup>71</sup> Анализирање средњовековних остварења и њихово преношење на картоне, по којима су у Немачкој слагани мозаици, представља значајан подстицај за разумевање и обнову наше старе уметности. Иако засновани на интерпретацији и цитирању изворних решења српског средњовековоног сликарства, преиспитивањем њиховог садржаја и непосредним досликавањем делова живописа, аутори су једним делом исказивали и свој лични сензибилитет.<sup>72</sup> Ипак, у својој студији *Примењена уметност у Србији 1900-1978*, Павле Васић скреће пажњу да је мозаик као изражајно средство непрепознатљиво у нашој богатој старој ликовној традицији. „Сама идеја да се њени зидови прекрију копијама фресака из разних манастира и цркава у мозаику није била срећна. Тиме је добијена велелепна целина, која није била у складу са својим временом“.<sup>73</sup> Била би срећнија замисао да су декорисање цркве извели савремени уметници у духу нашег времена, и у техници која више одговара нашој традицији, а само евентуално у мозаику. За то су били

---

<sup>69</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 425, уп. И. Суботић, „Руски сликари у београдском Народној музеју“ *Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова II*, Београд 1994, 64-68.

<sup>70</sup> Ј. Мажински, „Дела руских уметника у београдским приватним збиркама“, *Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова II*, Београд 1994, 84.

<sup>71</sup> М. Јовановић, *Руска емиграција на Балкану 1920-1940*; 425-427. уп. Б. Вујовић, Улога руских уметника у развоју ликовне културе у Србији, *Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова II, Београд 1994. 54-60.*

<sup>72</sup> М. Јовановић, *Опленац*; 232-234.

<sup>73</sup> П. Васић, *Примењена уметност у Србији 1900-1978*, Београд 1981, 26.

спремни, на пример, Мило Милуновић, Живорад Настасијевић, Вељко Станојевић, Јован Бјелић, Васа Поморишац, Владимир Баџић“.<sup>74</sup> То свакако не умањује значај аутора цртежа за опленачке мозаике, али скреће пажњу на недостатак слуха којим би се дао одговор на често постављано питање о напретку на нивоу савремене сакралне уметности. Исто тако, ранији резултати већине од поменутих аутора на нивоу црквеног стваралаштва, често су оспоравани. Такође, тешко је уклопити модерни ликовни сензибилитет са спомеником, који је од самог почетка доведен у везу са репрезентима из српске средњовековне баштине. Укупан утисак опленачке цркве, свакако представља потребу за чувањем континуитета, као и спону традиције и модерног доба.

Један од аутора који је активно учествовао у црквеном сликарству између два велика рата био је и Андреј Васиљјевић Биценко. У Краљевину Југославију долази као већ формиран сликар, богатог образовања, стеченог на академији у Кијеву и Императорској академији ликовних уметника у Петрограду. Биценко четрдесетих година XX века формира уметничку групу са којом је учествовао у осликовању православних цркава: крагујевачке цркве и манастирске цркве Светог Романа код Ђуниса, зидног сликарства цркве Светог Петра и Павла у Шапцу и Светог Ђорђа у Смедереву, Светог Јеремије у селу Врбовац, Вартоломеја и Варнаве у Великој Плани, затим цркве Свете Тројце у Лесковцу. У Београду, четрдесетих година прошлог века, Биценко је извео живописачки декор за Богородичину цркву у Земуну, као и за Вазнесењску цркву, да би 1938. године украсио зидове Богородичине цркве-Ружице на Калемедану и поједине делове у црквама Свете Тројице у Земуну и Светог Ђорђа на Бежанији. Такође, Андреј Биценко насликао је иконе на иконостасима за цркве Василија Острошког у Пријепољу и манастира Каона код Шапца, као и иконама за цркве у Шабачкој Каменици и Блацу. Уметник је био активан у нашој средини све до педесетих година XX века, након чега се суочава са истом тескобом која га је задесила у домовини након Октобарске револуције. Завршетак Другог светског рата и промена идеологије и политичке структуре Југославије условиле су емиграцију у САД, где се до краја живота у знатно смањеном обиму бавио црквеним сликарством на територији савезне државе Охајо.<sup>75</sup> На пољу црквеног сликарства, Андреј Биценко успоставио је препознатљиви израз у коме доминира сигурна линија, прегледност и добро владање цртежом. Аутор

---

<sup>74</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 236-238.

<sup>75</sup> А. Божовић, „Црква Ружица у Источном предграђу Београдске тврђаве“, *Наслеђе XI*, Београд 2010, 23, уп. А. Марковић, „Живопис Андреја Биценка у храму Светог великомученика Георгија у Смедереву“, *Монс Aureus*, бр. 7, Смедерево 2005, 137.

честим наглашавањем светло-тамних колористичких односа издваја најзначајније сегменте композиција. Пејзаж је често сведен у хоризонталној равни, нарочито код сложених композиција где се актери постављају у први план. Са посебном пажњом издвајају се општи типови актера сцена.<sup>76</sup> „Кроз креацију ликова, може се закључити да је креирао и врсте темперамената. Благост Богородичиног лика, похлепност трговаца, наивност деце, забринутост и чуђење су аутентични мотиви из живота (сл. 14.). За Биценкове ликове је карактеристичан тип физиономије лица, крупних, изражених очију, издуженог лика...“.<sup>77</sup> Такве особености се јасно уочавају на приказу *Богородица на облацима* у цркви Светог Георгија у Смедереву. Такође, Биценко препознаје значај култа српских светитеља у формирању иконографског програма. (Вазнесењска црква, Богородичина црква-Ружица итд). За формулацију ових сликарских модела преузима елементе из средњовековног сликарства нарочито у креацији одежди. Поред тога, примењује и решења истакнутих савременика, као у интерпретацији фигуре кнеза Лазара за Вазнесењску цркву, где је видљив утицај дела Уроша Предића. Аутор често, познате историјске личности смешта у сцене из Христовог живота.<sup>78</sup> На пример, у цркви Ружици, на јужном зиду приказана је представа *Беседа на гори*. Оно што овај приказ иконографски издваја јесте да међу Христовим следбеницима аутор приказује савременике: краља Александра и Петра Карађорђевића, руског цара Николаја Другог, као и војног свештеника Петра Трбојевића. Истим иконографским начелима Биценко се водио и током осликавања трећег травеја у Богородичиној цркви у Земуну, као и у бежанијској цркви, где исту представу слика на западном зиду хора. У сликарском језику Андреја Биценка видљив је стилски утицај руског сликарства из друге половине XIX и почетка XX века, док су новине на пољу црквеног сликарства најуочљивије у композиционим решењима. У наративним приказима аутор често прибегава употреби класисистичких модела, чиме напушта препознатљиви срењовековни израз градећи на тај начин јединствену синтезу традиције и модерног духа.<sup>79</sup> Првобитно неповерење уметничке сцене (након позива да ослика смедеревску цркву) замениле су похвале које су Андреја Биценка уврстиле у уметнике чије је делање уз мозаике Опленачке цркве условило обнову срењовековне традиције која би одговарала духу савременог доба.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> А. Марковић, *нав. дело*, 140-141.

<sup>77</sup> *Исто*, 141.

<sup>78</sup> *Исто*, 144.

<sup>79</sup> А. Божовић, *нав. дело*, 24-25.

<sup>80</sup> А. Марковић, *нав. дело*, 139.

Окончање Другог светског рата (1939-1945), као и послератно државно уређење, допринели су маргинализацији цркве као и њене традиције. „Православна црква у Србији осуђена је на многа сучељавања, међу којима су и она која излазе из оквира ликовних уметности...“<sup>81</sup> Формално уметничко образовање у послератном периоду, средњовековне постулате проучавало је превасходно на нивоу технологије и копистике. „Колико је најшира публика имала користи од уплива руских уметника који познавање традиционалних средњовековних техника користе за украшавање савременог храма на Опленцу, толико су додиром са француском средином, нарочито француском византологијом, осигурали антологијско место српској средњовековној фресци у ликовној панорами европске средњовековне уметности“.<sup>82</sup> Одлуком Комитета за културу и уметност ФНРЈ, 1947. године, формиран је фонд за развој и очување средњовековног наслеђа.<sup>83</sup> Потреба за добрим копистима довела је до ангажовања групе француских мајстора који су током 1948-1949. године радили на ревитализацији средњовековне баштине широм Југославије. Групу француских уметника (Елизабет Флор, Ирене Месдриков, Марте Фландер итд.) предводио је истакнути сликар и кописта Пол Венсан. Заједно са њима, стасавали су наши кописти Бранислав Живковић, Зденка Живковић, Гојко Грудеља и други, чиме је, осим богатог фонда копија, оформљен и кадар за будући рад Галерије фресака у Београду. Доступност копија које су рефлектовале средњовековно наслеђе показала се као важан сегмент за даљи развој и прихватање наше старе уметности. Овај феномен запажа и Пол Дешан (директор Музеја француских споменика) који у предговору каталога изложбе копија у Паризу истиче сарадњу и размену уметника, те указује на њихов целокупни рад и културолошки допринос.<sup>84</sup> Коначно, 1. фебруара 1953. године Галерија фресака у Београду почиње са радом. Драгоцено искуство из Музеја француских споменика у Паризу, Милан Кашанин имплицирао је у сталну уметничку поставку београдске галерије. Друга половина XX века позиционирала је збирку средњовековног наслеђа Југославије као један од репрезентата културно-уметничког живота.<sup>85</sup> Стога не чуди да оваква дела и даље завређују пажњу и изнова инспиришу савремене уметнике.

---

<sup>81</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 33.

<sup>82</sup> Б. Поповић, „Стварање збирке копија фресака и српско стручном мњење XX века“, *Зборник Народног музеја у Београду XVIII/2*, Београд 2007 512.

<sup>83</sup> *Исто*, 511-513.

<sup>84</sup> *Исто* 514- 515.

<sup>85</sup> Б. Поповић, *нав. дело*, 515-517. уп. Н. Комненовић, „Галерија фресака у Београду 1953-1973“, *Зборник Народног музеја у Београду XIII-2*, Београд 1978, 237-254.



#### 1. 4. Византијска уметност у делима савремених српских стваралаца

Питање утицаја византијске и средњовековне уметности на поједине правце и ауторе у XX и XXI веку у Србији показује се као веома сложено. Разлог томе је плурализам фокуса који су ствараоци у овом раздобљу уочавали у обиљу естетских феномена византијске традиције. „Људска друштва постајала су свесна нужности редефинисања сопствене историчности, могућности и пре свега потребе да слободније тумаче прошлост, контролишући сопствену историју и тако регулишу своје друштвено и онтолошко устројство“.<sup>86</sup> На један парадоксалан начин, посезање за медијевалистичким узорима углавном се поклапа са развојем секуларних држава у југо-источној Европи. Поједини тумачи су у таквом поретку препознавали извесно „национално освешћење“, тј. бунт против атеистичке – националне идеологије друштва којем су припадали.<sup>87</sup> „Оно што такве ствараоце чини посебним јесте то што извор њиховог надахнућа израста из сопствене баштине, без обзира на то да ли је реч о преиспитивању, новом читању наслеђа, односно богаћењу традиције, или пак тражењу властитог ликовног ентитета унутар њих. Својим остварењима, они су у исто време демантовали интерпретацијске концепте утемељене на западноцентричном разликовању средишта и периферије, као и поимања по којима је средиште једино могуће врело надахнућа“.<sup>88</sup> Такво схватање потребно је озбиљније преиспитати из више разлога. Византијска култура је још од касноантичког раздобља тежила ка извесном универзализму, а до аутентичног облика довели су је елементи класичне антике, хришћанства и оријенталних утицаја. Тако су и културе независних словенских држава своје посебности неговале у претпостављеном формату ромејске традиције у раздобљу до пада Цариграда, а нарочито након тога. Посматрање националне средњовековне културе и уметности из перспективе романтичарског и националног освешћења на традицијама француске буржоаске револуције не само да не води ка препознавању темељених вредности „старе уметности“, већ замагљује и питање њене инспиративности код уметника од модереног раздобља све до данас. Оно што се превасходно сагледавало у овој уметничкој традицији заправо јесте форма, чија је плошност виђена као елемент потенцијалне конструкције. У том смислу у XX веку сликарство се заснива на феномену

---

<sup>86</sup> А. Игњатовић, *нав. дело*, 12.

<sup>87</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело* 189-194. уп. Ђ. Станојевић, „Сликарство Лазара Возаревића или трагање за индетитетом“, *Живопис* 7, Нови Сад 2013, 173-174.

<sup>88</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 73.

конструкције, који стоји насупрот појму конституције или слике као такве у којој елементи губе своју аутономију и функционализују се у односу на целину. Деценију након Другог светског рата и културолошке потребе да се редефинишу укупни резултати европске и светске уметности модерне, наслућује се заокруживање једног продуктивног правца. Најпре у Америци јављају се дефиниција послератног стваралаштва, тј. постмодернизам. Ипак, према Џон Пероу, који је међу првима употребио овај термин, он није означавао нови стил, већ је његова идеја заснована на целокупном сумирању модернизма и покушају да се поменути правац надогради. Последице таквих хтења огледају се и у односу према традицији, односно њеном преиспитивању.<sup>89</sup> Позајмљивање облика и структура из историјских стилова и конструисање слике помоћу њих, када је у питању византијска узорност не представља нешто различито од кубистичког „разарања“ елемената природе – стварности. Тако на слици Жоржа Брака, *Жена с гитаром* (сл. 15.) аналитички и контемплативни однос аутора према музичком инструменту укида његову примарну форму и помоћу исечака који тачно указују на суштину, односно смисао, гради нову слику као рефлекс неке нове музике.<sup>90</sup> Исто тако, на уметничком објекту-инсталацији *Дело 62/25* Александра Томашевића, бојом прекривени канеловани елементи од дрвета, „заборавивши на своје историјско порекло“ функционализују се у композицију која се тек на асоцијативном нивоу може доводити у везу са византијском традицијом (сл. 16.). Очигледно је да су многобројни средњовековни елементи били погодни за примену преваходно у сликарству појединих домаћих аутора XX века.

Одређене особености у почецима Томашевићевог стваралаштва уско су повезане са материјалним токовима наше старе уметности. „Читање“ његовог дела јасније је утолико што је у први план постављен не тако занемарљив конзерваторски рад на српским средњовековним споменицима. Могућа дилема: бити сликар или конзерватор, утицала је да се неоспоран таленат у извесној мери надогради новим вештинама.<sup>91</sup> Александар Томашевић првобитно се усавршавао на студијама Ликовне академије у Београду од 1947. године, код истакнутих уметника Недељка Гвозденовића, Љубице Сокић, Косте Хакмана и Ивана Табаковића и Јарослава Кратине. Његово интересовање

---

<sup>89</sup> Л. Мереник, „Савремена уметност, Посмодерна - ново средњовековље у делу Милете Продановића и Зорана Гребенаровића“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 187.

<sup>90</sup> М. Indahl, *Ikoničke studije moderne umetnosti*, Cetinje 2005, 10.

<sup>91</sup> Ш. Цобел, „Уметнички лик Александра Томашевића“ *Зборник за ликовну уметност 7*, Нови Сад 1971, 184-189. уп. 3. М. Јовановић, *Византина у савременој српској уметности*, Београд 2011, 134.

за медиевалним садржајем, где се још као студент интензивно укључује у екипу француских мајстора који су на терену 1948/49. године, активно копирали репрезентативне узорке уметности средњовековне Србије. Томашевићев боравак у Паризу 1949. као стипендисте, а потом и специјализација 1955. године на престижном Краљевском институту за заштиту културног наслеђа у Бриселу једне су од прекретница за даљи развој Александра Томашевића. Најактуелније методе конзервације које је савладао код угледног професора Албера Филипоа, након повратка у земљу омогућиле су да брзо запослење потражи у тек основаном Савезном институту за заштиту споменика културе, где постаје шеф атељеа за заштиту слика. Према се време у коме је Томашевићева заокупљеност у обнављању живописа охридске Свете Софије, Мораче, затим цркве Ваведења у Липљану, Пећке патријаршије и Хиландара негативно одразило на сликарство и обимније самостално излагање, у каснијем ликовном опусу управо то искуство препознаје се као основа за изградњу личног уметничког израза.<sup>92</sup> „Без обзира на то да ли је Томашевићев почетни концепт потекао од Пикаса или Брака, како је то обично истицано, његово стваралаштво треба сагледати пре свега као последицу синтезе интерпретације различитих елемената црквене уметности византијског света и репертоара етно наслеђа и у датом тренутку актуелних геометријских праваца из којих је „извукао“ склоност ка визуелном сажимању, с убеђењима да слика може опстати мимо сваке препознатљиве предметне представе“.<sup>93</sup> Важно је напоменути да се адаптација младе уметничке сцене одвијала паралелно с раздобљем када Београд постаје отворен за многе европске уметничке токове. Стога је сазревање Томашевића пратила и полетност на свим пољима друштвеног живота у земљи. То је време када Светозар Радојчић износи своја запажања у студијама о Милешеви, а Војислав Ђурић приређује монографију Сопоћана, док под окриљем Галерије фресака Светислав Мандић покреће часопис *Зограф*. Дакле, јасно је да сликарство младе генерације, а тиме и Томашевићево, не настаје само из искуства практичара, већ се оно развија у друштву идеја истакнутих истраживача који су дубоко зашли у сложу теоријску структуру слике засноване на српском средњовековном наслеђу. Још једна важна чињеница, ипак и пресудна за потпуно сазревање Александра Томашевића, догодила се шездесетих година XX века. То је период када напушта Завод за заштиту споменика културе, и убрзо након избора

---

<sup>92</sup> М. Продановић, „Александар Томашевић-Пут од материје фреске до духа Византије“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, 179-180.

<sup>93</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 134.

за доцента започиње рад на Факултету примењених уметности, на катедри за монументално сликарство. Новонастале околности и дуго ишчекивано време за стварање фокусирали су многобројне уметникове вештине на сликарство, а нарочито мозаик, коме се у потпуности предаје.<sup>94</sup> На мозаицима Александра Томашевића *Византијска мртва природа* (1963) и *Мртва природа на белој позадини* (1961) по свему судећи открива се и разлог подударности уметничког хтења са традицијом средњовековне баштине. Реч је о композиционом издвајању и посебном предочавању свих елемената поставке у основну раван (сл. 17.). Недоследност коју обрнута перспектива доноси, уочљива је и на раду *Мртва природа на белој позадини*, где су чаше и здела приказани профилно, док су тањир са рибама и нож у пуној димензији отворени ка посматрачу. Такав фокус се већ препознаје на појединим касноантичким споменицима, где су покајници приказани профилно према посматрачу, а плинта жртвеника делује као да је окренута ка њима како би се јасније предочио садржај рецепијента. Такво перспективно „експериментисање“ имало је своје узор у прошлости, при чему се кретање по дубини заснивало на плошности и приказивању у равнима, тј. јасно изведеним регистрима, што је стварало утисак свечаности и спокоја. Када се сагледа део Томашевићевог опуса који је предочен у студији Зорана Јовановића, на мотиву *Мртва природа* (1960) уочава се хијератички графицизам, чији се корени могу потражити на средњовековним фрескама, где оно што обично схватамо као декоративно, уствари представља симболичку основу форме (сл. 18.). Он кроз свој рад уједињује старо и ново, на првом месту истиче се снажна контура и геометризација форме коју прати редукована палета и изванредан осећај за усаглашавање детаља на слици.<sup>95</sup> Аутентична веза са наслеђем може се најбоље сагледати кроз Томашевићево дело *Мртва природа са рибом*, које је у фреско техници насликао у трпезарији конака Пећке патријаршије. Пожар који је захватио просторије манастира 1981. године заобишао је поменути приказ. Даље околности које су довеле до девастације Томашевићевог остварења приликом обнове конака свакако излазе из оквира уметности.<sup>96</sup> „Иако је говорећи, о свом сликарству, навео да му није био циљ ни осавремењивање, нити мистификација византијске уметности, то јест „прављење савремене слике у стилу „иконе“, односно преношења метафизике слике „за наше потребе“, чини се да је то управо један од

---

<sup>94</sup> М. Продановић, *нав. дело*, 182, 184.

<sup>95</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 135-139.

<sup>96</sup> З. М. Јовановић, „О уништеној фреско-икони Александра Томашевића у трпезарији конака Пећке патријаршије“, *Уметност Косово и Метохија III, 2010*, 125-135.

његових основних подстицаја, сакривен иза изјаве која је, утисак је, последица крајње обазривости спрам представника тадашњег режима вредновања који свакако не би олако прихватили неку другу истину осим оне да је један истакнути српски уметник радио на конзервацији и рестаурацији уметничких дела Српске православне цркве...<sup>97</sup> То се јасно уочава кроз називе дела не само Томашевићевог опуса, већ и великог броја аутора који су заједно са Интимистима између два светска рата неговали модернистички приступ слици, чије је кубистичко разарање форме водило ка беспредметности и симболичкој вези са традицијом. На примеру слика које назива *циклуси риба* на први поглед, иако аутор то не апострофира, асоцијативно се препознаје не само симболичка тема *Евхаристије* већ и његово дубоко трагање кроз срењовековну баштину и уметност цркве. Значај таквих приказа вишеструк је ако се дода да су они настајали у годинама када је Милован Ђилас у извештају о агитационалном пропагандном раду 1948. најоштрије осудио и оспорио окретање ка прошлости, византијској естетици и средњовековном мистицизму.<sup>98</sup>

На различите начине то је уочљиво и у радовима Лазара Возаревића, где колористичко „разарање“ форме показује тежњу ка њеној дематеријализацији, чиме је заправо указано на духовност, сродну са временски веома удаљеним ствараоцима. „Лазар Возаревић је тражио узоре у старим уметностима. У једном тренутку то су биле етрурска, критска, старогрчка, али се временом све више оријентисала ка фресци (прва фаза) и икони (друга фаза)“.<sup>99</sup> Издвајање Возаревића као аутора који се у већој мери препознавао у делима инспирисаним средњовековном уметношћу на основу мотива помера фокус са читаве групе сликара Београдске школе и Децембарске групе, чији су уметници више или мање гледали свет кроз призму византијске естетике. На радовима Недељка Гвозденовића, Љубице-Цуце Сокић, Стојана Ћелића итд. такође се уочава савладавање простора дубине на основу повезивања у једној равни и стварања утиска „позоришне сцене“. На први поглед, уметничка дела нас враћају у прошлост, не тако давну али јединствену на ширим културним просторствима. Прошлост у којој је „чисто“ сликарство делало на позорници живота, али нематеријалној, тј. духовној и узвишеној сцени. У том погледу Возаревић иде даље. Иако је једним делом његово

---

<sup>97</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 139.

<sup>98</sup> *Исто*, 84-85.

<sup>99</sup> И. Томић, „Византијско наслеђе у српској модерној уметности“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 158.

стваралаштво индиковано Пикасовим опусом, у изворном смислу оно се ослањало на средњовековну традицију. Његова опчињеност наслеђем приметна је у преузетим темама оплакивања, материнства заснованог на традиционалним типовима Богородичиних приказа (сл. 19.). Јасним истицањем иконографске везе са узором и позиционирањем тема рађања-смрти могуће је тумачење да Возаревић на тај начин шаље снажну поруку хришћанства као другачији пут од оног ког је у то време пропагирало друштво у Србији. Иако свестан околности у којима његово дело егзистира, Возаревић остаје веран тековини византијског наслеђа, често инсистирајући на њеном значају и вредности.<sup>100</sup> Чак и када се окренуо актуелним уметничким токовима и енформелу, то није значило напуштање креативног дијалога са византијским и средњовековним узорима. Такво поимање наслеђа најприближније описују речи: „Досад је Византија у мојим сликама била носталгија за прошлошћу“. У једном тренутку истицао је Возаревић, „моја будућност, мој даљи развој“.<sup>101</sup> Ако пажљиво посматрамо његов опус лако се долази до закључка да енформел за њега није био коначни циљ, већ само начин ликовног изражавања и потребе да из његовог „хаоса“ и деструкције формулише стање логичког поретка на слици. И док су његови савременици у том сликарском језику проналазили нову егзистенцију и слике-инсталације „градили“ помоћу „несликарских материјала“ (жица, гипс, канап, песак итд.), Возаревић је ишао даље. Он у свој ликовни израз уводи злато, са јасним циљем да слика поприми онтолошки облик и узвишеност византијске естетике за којом је трагао и у својим ранијим радовима. Мада је енформел за њега био сувише херметичан, осетивши развој науке и технике после педесетих година XX века окреће се конструктивизму и поједностављењу форме. Организацију слике заснива на геометрији (кругу, квадрату, ромбу итд.), чије елементе формира помоћу металних полулопти различитих пречника, које инфилтрира на површину за рад. Слика свој коначан облик добија на платнима мрко-црвених, сивих, црних подлога са асоцијацијом на „давне уметничке процесе“. Било да је реч о утицају запада на његово сликарство или препознате везе и жеље да се као аутор идентификује са нашим старим наслеђем, Возаревић негује универзални уметнички приступ који га сврстава у даровите уметнике о чијем раду је заслужено написано доста похвалних страна.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Исто, 141-142.

<sup>101</sup> Исто, 143.

<sup>102</sup> Ђ. Станојевић, *нав. дело*, 179-181. уп. И. Томић, *нав. дело*, 158.

Још један члан Децембарске групе који је кореспондирао у већој или мањој мери са традицијом био је Лазар Вујаклија. Јединствен у сликарском језику, разнолики садржај уметничке креације проналазио је чешће у мотивима народне уметности (везови, ћилими, стећци итд.), док се веза са средњовековним наслеђем најпре препознаје у симболизму приказа, плошности форме и доминантом односу плаве и жуте боје у оквирима естетике православне цркве. На сликама какве су *Косовски ратник* или *Реквијем* јасно је уочљива идеја Вујаклијиног приступа и тежњи ка поједностављивању садржаја у трагању за еспресионизмом наивних симбола (сл. 20.). Сlike одишу „дечијом радошћу“ у мери у којој ауторов таленат то омогућава, са јасном поруком у којој је истина једини мотив ка коме се тежи, зарад чега се напуштају сва академска мерила вредновања наспрам минималистичког, често наоко „примитивног“ приступа. У доброј мери Вујаклија је у томе успео вештом стилизацијом и редукцијом предлогака, што наизглед одаје утисак модерне слике засноване на идеји прошлости.<sup>103</sup>

Групи уметника у чијем сликарству се препознају елементи средњовековне традиције, припада и београдски сликар Миливоје Мило Димитријевић. Ликовну академије у Београду завршио је 1953. године у класи Недељка Гвозденовића. Попут Александра Томашевића, од 1959-1960. године као службеник Народног музеја у Београду положио је државни испит из области конзервације и рестаурације слике, иконе и фреске. На Димитријевићевим сликама стога, препознати елементи материјалних тековина прошлости нису случајни. Он до краја остаје веран асоцијативном сликарском приступу. Задржавајући апстрактну димензију слике, Мило Димитријевић преузете црквене мотиве геометризује а потом стилизује. На примерима Богородица Етиопљанка и Акатист се уочава светла палета, док комплексна композициона решења додатно разиграва „сукоб“ тамних и светлих међутонова као и акценти чистих боја из туба (сл. 21.).<sup>104</sup>

Приступ уметничком делу са одразом на византијску традицију приметан је и у остварењима аутора карактеристичног сензибилитета, чији је помало носталгични осврт ка прошлости инспирисан комбиновањем различитих елемената (злато, круне, одежде владара, небо-земља итд.). Реч је о Светозару Самуровићу, припаднику Медијале, аутору чији рад у великој мери превазилази остварења других чланова групе. „Његово

---

<sup>103</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 146-147.

<sup>104</sup> Миливоје Мило Димитријевић: *ретроспективна изложба (постхумна)*, Галерија Удружења ликовних уметника Србије, Београд 2015. s. p.

сликарство није религиозно, већ је узвишено спиритуално. Изведено је из најбоље схваћених и тумачених вредности српског средњовековног уметничког наслеђа, да би било преведено и саопштено језиком времена у коме живимо“.<sup>105</sup> Иако је тешко одредити тачне координате његовог опуса, можда је најближа оцена Лазара Трифуновића, који га сврстава у поетски надреализам.<sup>106</sup> Сентименталност и поетика препозната унутар Самуровићевих слика могуће корене имају у ауторовом стваралачком приступу и погледу на свет и функцију слике. Он слика природним материјалима (восак, смола, пигменти), често користећи предмете из свакодневног живота (делови кошница, поклопац за шећер, дрво и др.). Кроз сликарски поступак лазурним премазима постиже емаљни сјај и утисак патине, чиме слика у свом коначном облику асоцијативно подсећа на неко давно доба. Светлост на Самуровићевим сликама игра важну улогу, несумњиво и пресудну када се његово сликарство доведе у везу са нашом старом уметношћу. Светлост је проткана идејом прошлости са извесним заокретом према будућности честим комбиновањем елемената реализма кроз надреализам.<sup>107</sup> Стога не чуде тврдње Лазара Трифуновића, који га доводи у везу са уметничким фондом византијске и средњовековне естетике. „Од традиције је остао само дух, само чудесни ход по просторима ирационалним, само мирис наше старе иконе и нешто њене фактуре и патине. Све друго припада овом свету, и овом осећању света, и овој филозофији која свој смисао тражи на граници смисла и своју поезију на граници живота“.<sup>108</sup> Коначно, може се закључити да се Самуровићева поетика умногоме разликује од аутора који су у последњим деценијама XX века свет Византије довели до одређене мере сладуњавости, чиме су на неки начин и обезвредили основну идеју засновану на читању старог наслеђа и његову интерпретацију кроз савремену слику.

Сличним уметничким принципима водила се и Љубица Јовановић Михајловић, чији се вишедеценијски боравак ван престонице у одређеној мери осетио у препознавању уметничких достигнућа па и оних који се могу доводити у везу са византијском естетиком. Веза са старим наслеђем можда би била јаснија да њени радови насловима асоцирају на претпостављена изворна полазишта. Организација слике заснована је на геометризму и плошности форме, са честим колористичким поделама

---

<sup>105</sup> Н. Кусовац, „Тиха вода брег рони“, *Светозар Самуровић изложба слика*, Београд 2006, s. p.

<sup>106</sup> Л. Трифуновић, *Светозар Самуровић*, каталог изложбе „Светозар Самуровић, рани период 1959- 1979“, 1991. s. p.

<sup>107</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 148-149.

<sup>108</sup> Л. Трифуновић, *Светозар Самуровић*; s. p



златног и плавог фона, чиме је ауторка на специфичан начин продрла у саму суштину и унутрашњи смисао византијске естетике. То је нарочито приметно у радовима после шездесетих година, као што су *Визатар* (1958) или *Подне* (1998), док се „дух“ Византије засигурно у њеном стваралаштву осећа у циклусу *Косово*.<sup>109</sup> Честа употреба златне а понекад и сребрне боје код ауторке у извесној мери проширује поље поимања византијске естетике. Такав колористички однос градира слику на два нивоа. Први, онај онтолошки, препознат је у византијском сјају, а други представља технолошки одраз савременог дела.<sup>110</sup> Напоследку, ако се њеном делу приступи на начин како је о томе у тексту каталога говорио Никола Кусовац, и поред изразите тежње ка асоцијативном и жеље за деформацијом и геометризацијом стваралаштво Љубинке Јовановић Михајловић сведочи да је она у својој дубокој подсвести делала као живописац и изразити родољуб.<sup>111</sup> Такође, важно је издвојити и везу њеног стваралаштва са *Византемама* Косте Богдановића. Да су ове тврдње оправдане показује интересовање као и вешто разумевање ауторкиног опуса за које Богдановић износи занимљива места. Његова дефиниција „неидентификоване религиозности“ јасно указује на координате опуса Љубинке Михајловић Јовановић. „Наиме, помињући поједине облике на њеним сликама поетика продубљује поједностављеност онога што је симболички једноставно, и да се тиме поједини мотиви у њеном опусу више везују за просторно-временске појавности форме. Свестан је и Богдановић да крст, мач, стрела, купола и небо, који су чести на њеним сликама, могу бити на спољном интерпретираном платну, и то у оквиру прве асоцијације. Код Љубинке Михајловић Јовановић, међутим, ти мотиви, превазилазе једнозначност, сугеришући призив „неидентификоване религиозности“ с превођењем једног сасвим одређеног знаковног облика попут крста, у домен уметности по себи (*Условљеност*, 1977; *Равнотежа*, 1985). Тиме је она превазишла поједностављено поређење, како са представама тако и њеним симболима, изричит је Богдановић, сматрајући да као што није довољно да видно поље слике плавозелене боје одмах буде видљив и најпрепознатљивији знамен византине, тако ни сваки насликани крст не мора бити само хришћански знак“.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 149-150

<sup>110</sup> И. Томић, *нав. дело*, 160.

<sup>111</sup> Н. Кусовац, *Љубинка Јовановић Михајловић*, каталог изложбе „Љубинка Јовановић Михајловић“, Београд 2005. с. р.

<sup>112</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 151.

Да су такве линеарно конструисане површине препознате на деловима живописачких ансамбала (оклопи ратника, одежде, полиставриони итд.) постајале узор и полазна тачка промишљања појединих српских стваралаца крајем XX и почетком XXI века. Уочава се у радовима Бранислава Макеша из серије графика *Византијска IX*, Милете Продановића, *Рука која сече – Анђео историје II* и Де Стил Марковића, *Евхаристија*. Сликаство Бранислава Макеша издваја се по аналитичком промишљању предлошка „древног сликарства“ као основног извора. Он најпре композиционо разара форму и каноне узора, које кроз даљи рад претаче у ново егзистенцијално стање. У креативни дијалог са прошлошћу најпре улази са црно-белим графикама, након чега укључује и боју као изражајно средство, коју задржава и на платнима. Макеш свесно ремети елементе предложака (оружје светих ратника, делове литургијских одежди итд.), које преузима и инфилтрира на платно. На тај начин гради универзални језик кроз антитезу фигуралног-нефигуралног или геометријског-апстрактног. Конструктивним методом Макеш поставља правилна и неправилна поља и, често деструктиван, не напушта почетну идеју духовности византијског модела. Серија графика и слика *Византијска* показује да је његов рад тешко уврстити у оквире неког од у то време активних уметничких праваца (сл. 21.). Узвишеност и спокој које постиже у својим делима шаљу асоцијативно јасну поруку која пре свега садржи сећање, а не омаж византијској уметности. Боја за њега игра значајну улогу. Он у својим графикама аналитички посматра вредности старих фресака чије елементе издваја и јарким колоритом и тиме покушава да мистификовану патину на старим фрескама обоји и доведе на ниво почетног сјаја.<sup>113</sup>

Вељко Михајловић, такође, је један од аутора чији графички опус кореспондира са средњовековном традицијом. Његова продуктивност и посвећеност различитом темама може се пратити кроз циклусе графика: Анђели жичке епархије, Жича, Манасија, Хиландар, и другим. Графички листови аутора, поред документарног карактера, у себи носе и важну едукативну компоненту.<sup>114</sup> Из предоченог опуса Михајловића се јасно уочава да је доживљај средњовековног дела изузетно личан.<sup>115</sup> Аутор пажљиво бира доминантне тонове на слици чиме остварује ново стваралачко виђење препознатљивог мотива (сл. 22.). На примеру жичког графичког циклуса преовладава пурпурни фон

---

<sup>113</sup> Исто, 155-157.

<sup>114</sup> С. Пејић, *Вељко Михајловић: анђели Жичке епархије, Краљево 2010*. с. р.

<sup>115</sup> Б. Тодић, *Вељко Михајловић, циклус графика Манасија, Београд 2007*, с. р. уп. Б. Тодић, *Вељко Михајловић, циклус графика Жича, Београд 2006*. с. р.

фасада манастирске цркве, у манасијском, акценат је на разноврсној плавој палети и завршним златним акцентима. Као и на примеру Бранислава Макеша и Вељко Михајловић поједине теме интерпретира помоћу других медиума. Мада у циклусу слика на тему Постање и Апокалипса, Михајловић прави неочекивани заокрет. Он напушта препознатљиве постулате са ранијих графичких листова и окреће се апстрактној форми и симболизму. Ипак, посматрајући његове слике, лако се може наслутити да их је радио графичар. На платнима из циклуса Апокалипса, доминира црна и драматични однос светло тамних тонова, чију меру Михајловић допуњује истанчаном и промишљеном сивом палетом.<sup>116</sup> Ако се осврнемо на целокупан опус Вељка Михајловића намеће се закључак да је реч о аутору са изразитим даром да прошлост транспонује у савремену графику-слику, на начин да она буде разумљива публици.

Колико су елементи наслеђа драгоцени и инспиративни уметницима последњих деценија XX века показује и рад Милете Продановића. Проучавање његовог опуса који је у додиру са византијском традицијом није могуће вредновати само визуелним параметрима, већ је потребно уврстити и културну, филозофску и литерарну подлогу, чиме би се језик знакова и симбола јасно позиционирао у односу прошлости према садашњости. Стога византијски елементи на сликама Милете Продановића често носе снажне поруке кроз познату иконографију чија је сакрална функционалост транспонирана у језик симбола (*Рука која сече – Анђео историје II*). Такође, неизоставан је и ауторов осврт на духовно стање данас, на које одговара радовима са одређеном дозом ироније и парадокса (*Градови*, 2006). У том случају Продановић цитира, али не мистификује форму коју обликује садржајима базираним на византијским узорима, већ тежи да кроз одређену банализацију укаже на проблеме и декаденцију „древне“ баштине у савременом добу.<sup>117</sup> Ако се поново осврнемо на квадриптих инспирисан циклусом живописа у Леснову, задужбини деспота Јована Оливера. Сасвим је јасно да је Продановић у свом хтењу остао одан претексту који указује интелектуалну страст према византијској традицији. Он је темељан у анализи предлошка, доследно преноси све његове елементе у функцију модерне слике. Архангела поставља у средиште композиције (као и у Леснову) у борбеном ставу са ратничким атрибутима као праслику догађаја у коме спаја прошлост и садашњост, видљиво и невидљиво (сл. 23.). Управо та

---

<sup>116</sup> С. Петковић, *Вељко Михајловић: Слике Откривења: Откривење Светог Јована Богослова Апокалипса*, Београд 1999. с. р.

<sup>117</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 158-163.

потка једна је од основа за читање Продановићевог опуса и односа према средњовековном наслеђу.<sup>118</sup> С друге стране ангажованост на нивоу преиспитивања древне уметности у случају Продановићевог стваралаштва се може и другачије тумачити. Пажљивим освртом на целокупан рад, стиче се утисак да аутор и поред јасног цитирања средњовековног модела, теми приступа популистички у тренуцима када је она преокупација друштва. Такав приступ у постмодерној уметничкој пракси не умањује ликовне вредности дела Милете Продановића, али кратак осврт на средњовековно наслеђе је дијаметрално супротан од полазишта и постулата Александра Томашевића, Лазара Возаревића и других аутора, чија се једина „сликарска истина“ заснивала на тумачењу прошлости и њеном транспоновању у слику модерног доба.

Занимљив искорак у погледу на црквену уметност имао је и у јавности мало познати сликар Марко Илић. Његова рана и изненадна смрт је онемогућила потпуно сазревање и позиционирање на уметничкој мапи Србије. Из скромног каталога, поводом посхумне ретроспективне изложбе у музеју Српске православне цркве, сазнајемо да је након окончања призренске богословије као стипендиста патријарха Германа школовање наставио на Факултету примењених уметности, и да се додатно усавршавао у Немачкој и Грчкој. Чин протођакона и богослужбено ангажовање свакако да се одразило на ауторов опус.<sup>119</sup> Премда у студији Зорана Јовановића, чини се неправедно изостају дела овог сликара, аутор текста се у два наврата позива на наслов *Црквено сликарство у Српској цркви данас*.<sup>120</sup> Тек када пажљиво сагледамо опширан текст Марка Илића објављен у часопису Православље,<sup>121</sup> јаснији су његови идејни постулати и однос према средњовековној традицији. Илић се изразито залаже за савремен приступ у црквеном сликарству, такође сматра да икона и поред изражене споне са традицијом треба да осликава време данас.<sup>122</sup> Ако изузмемо цитираност узора који се јасно уочава на примеру фреске Архангел Михајло на зиду парохијског дома Саборне цркве у Београду, на Илићевим сликама-иконама доминира снажан израз и идеја. Он библиске мотиве са јасном иконографијом смело комбинује са елементима савременог доба. Ни једног момента Марко Илић не напушта идеју да је реч о икони. Док се на примеру Милете Продановића цитирани узор извучи из контекста и тиме добија нови смисао, у

---

<sup>118</sup> Л. Мереник, *нав. дело*, 190-191.

<sup>119</sup> Марко Илић: *Сликар овога и онога света*, изложба слика (посхумна), Музеј Српске православне цркве, Београд 2007. с. р.

<sup>120</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 30, 75.

<sup>121</sup> М. Илић, „Црквено сликарство у Српској цркви данас“, *Православље* 458 (15. 4. 1986). 13.

<sup>122</sup> Исто, 13. уп. З. М. Јовановић, *нав. дело*, 30-31.

случају слика-икона Марка Илића то се не догађа. На икони Рођење Христово, Илић у средишту збивања приказује пећину са Маријом и Богомладенцем, док се у доњем и горњем регистру слике налази потпуно слободно уметничко виђење и мистификација догађаја. Чини се још смелијим приказ иконе Распеће Христово, где су главни протагонисти попут глумаца на сцени осветљени рефлектором, чија жута светлост фокус посматрача усмерава на Новозаветни догађај (сл. 24.). Стога се може закључити да и поред скромног опуса, сликарство Марка Илића завређује пажњу у времену када икона „губи трку“ са савременим добом, а реинтерпретација прошлости једино је прихватљива на нивоу копистике.

Насупрот асоцијативности и мистификацији, плошности форме, цитираности извора средњовековног садржаја у сагледавање феномена византијске естетике, у делима модерног доба издваја се још један аутор. Реч је о Зорану Гребенаровићу, у чијем се раду још од осамдесетих година XX века осећала спона модерне слике и византијског наслеђа. То се нарочито примећује након повратка из Њујорка, када се активно окреће проучавању медијевадног садржаја и иконопису. Његова синтеза византијске иконе и модерне слике из богословског угла не поседује иконске елементе, ма колико у свом коначном облику поприма такав смисао. У обрнутој перспективи средњовековне естетике и форме сликари XX века могли су препознати модел за једно амиметичко сагледавање и рашчлањивање форме која је постајала потенцијални елемент на коме се могла градити сасвим нова слика. У *Високим зградама града* Зорана Гребенаровића управо се препознаје једно такво уметничко хтење (сл. 25.). Елементи слике асоцирају на значајне грађевине Београда (Генекс кулу, Београђанку, палату Албанија), а уствари творе једну нову синтезу која се истовремено затвара у себе и отвара према посматрачу. Овде један елемент побуђује нарочиту пажњу. Реч је о „моделу“ приказа зграде Албаније, који подсећа на то да је ова зграда у стварности пројектована тако да је са обе стране закривљена према посматрачу, чиме је омогућено једно шире оптичко поље. У Гребенаровићевом опусу јасно се уочава усаглашавање средњовековних естетских начела са модерном сликом.<sup>123</sup> Он је један од аутора који је у постмодерно сликарство српске уметничке сцене поново вратио геометријски приступ слици. Постулати стваралаштва Зорана Гребенаровића у основи садрже доминантан модел инверзне перспективе, затим следе конструктивно колористички приступи са комбинацијом изломљених облика који чине основу композиције. У свом поступку остаје доследан

---

<sup>123</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 175-177.

идеји да уз помоћ древног технолошког садржаја гради нову модерну слику чији елементи подсећају на профану интерпретацију иконе.<sup>124</sup>

Један од његових савременика у том погледу иде даље. Александар Ђурић свој критички осврт према прошлости медијалног садржаја минимализује и доводи на ниво апстрактног. Актуелност Ђурића уметничкој јавности позната је од раних осамдесетих година. Специфичност његовог опуса тешко је уклопити у савремене уметничке токове из разлога што се у раду Александра Ђурића могу препознати елементи постоктобарске авангарде у Русији, редимејда и поп-арта или минимал-арта. Док га Никола Кусовац сврстава у постмодернистички радикални елитизам,<sup>125</sup> чини се да код Ђурића преовладава тежња да избегне иконографске поступке и фокус усмери на ниво праслике. То се најрадикалније примећује на циклусу *Велики празници*, заснованом на цитату неизоставног живописачког декора цркве. Аутор из миметичког полазишта заокретом остварује симболички приказ те се у коначном осврту на платну препознају само основни облици који тек асоцијативно указују на почетни извор. Он у свом раду успева да монолитном позадином (сличних особености као код иконе) посматрачев поглед усмери на средиште збивања. У том поступку, најпре, прочишћава и своди композиционе елементе како би акценат био на симболима. Даља дедукција почетни цитат минимализује у мери у којој се функционализује целина. Коначно, елементи циклуса најприближније осликавају полазиште поп-арта а нешто ближе минимал-арта, иако у основи идеје полазе од цитата репрезентата средњовековне традиције, њихов исход ближи је постмодернистичком схватању форме, коме дела Александра Ђурића неизоставно припадају.<sup>126</sup>

Академик Тодор Стевановић аутор је који завређује посебну пажњу. Његова свестраност пружа широку лепезу стваралачког опуса. „При том, Тодор је међу првима код нас зашао у концептуалу, ленд-арт, филм и остале тзв. Проширене медије, али не преко смрти сликарства, цртежа, графике и скулптуре, него спајајући у целину делове јединствене и неодвојиве уметности, незапостављајући, ни срж ликовности, ни традиционалне етичке постулате које је и потврдио и знатно обогатио.“<sup>127</sup> У богати опус Тодора Стевановића, убрајају се и дела инспирисана српско-византијским наслеђем у

---

<sup>124</sup> Л. Мереник, *нав. дело*, 192-193.

<sup>125</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 180.

<sup>126</sup> И. Томић, *нав. дело*, 165. уп. З. М. Јовановић, *нав. дело*, 180-182.

<sup>127</sup> Љ. Миљковић, *Тодор Стевановић: изложба слика*, Галерија РТС, Београд 2006. с. р.

чијим темама доминира својеврсна посвета Београду. Импазантним цртежом вешто гради однос прошлости и садашњости на нивоу иконографије и композиције. На сликама Лавра београдска, Анђео весник Београда, Београд златна птица Паноније, аутор понајмање обраћа пажњу на архитектуру и урбана знамења престонице. Инспирацију проналази у обрисима панораме града, и општеприхваћеним симболима, црквама, небеским силама итд. Мотиви Београда на сликама Тодора Стевановића плене снагом и симболиком која је у уској вези са нашим старим наслеђем.<sup>128</sup>

Дијаметрално супротна полазишта препознајемо код Александра Рафајловића. Ипак, може се рећи да осврт на циклус радова *Прилози за биографију* јасно указује на аутора комплексног уметничког израза чије основе учавамо у средњовековној традицији. Куриозитет у његовој интерпретацији управо је реферисање делатности иконописачке радионице Рафајловић, кроз коју уметник потврђује властити идентитет у савременом друштву. Оно што њега чини јединственим јесте да и поред порекла које га везује за древну иконописачку породицу, ни једног тренутка не интерпретира њихове постулате. И док су претходних пет генерација брижљиво чувале византијски канон, Александар Рафајловић прави фрагменте модерног доба. Цитирајући прошлост, он евоцира своје порекло на један симболичан, мистичан и загонетан начин те циклус слика добија мање илустративан а више сугестиван карактер (сл. 26.).<sup>129</sup>

Насупрот групи поменутих сликара који су у Византији препознавали елементе потребне за композицију сопствених приказа, стоје аутори који су у самом синопсису видели полазиште својих поетика. Први повратак на традицију и њено разумевање су предводили уметници окупљени око групе Зограф, издвајају се још два ствараоца: Зорка Стевановић и Божидар Дамљановски. На сликама Дамљановског средњовековне фреске се појављују као цитати, на шта је јасно стављено до знања самим контекстом и према њима уметник успоставља одређени однос где су тачно предочене временска удаљеност и антитеза материјално-нематеријално. Реч је о аутору са изразитим особеностима фигурације, док његов свеобухватни опус најприближније описује термин Александра Ђурића – *уметност интерпретације*.<sup>130</sup> Код Зорке Стевановић, међутим, уочена је извесна значајна дивергенција у односу на традиционалне приказе па се тако Беседа на

---

<sup>128</sup> Исто. с. р.

<sup>129</sup> К. Митровић, „Замишљање византијске савремене уметности-случај Чедомира Васића и Александра Рафајловића“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 197-199.

<sup>130</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 152-153.

гори, Молитва у гестиманском врту и Распеће синтетишу у приказ који је назван *Молитва*. Када се још једном осврне на Настасијевићев приступ, где је заправо традиција примењивана у контексту црквеног сликарства, отвара се још једно питање актуализације црквене уметности у XX веку.<sup>131</sup>

У том смислу уочава се разлика између аутора који су тежили да у потпуности споје сопствене поетике са медијевалном традицијом. За то су свакако најубедљивији примери мозаика Младена Србиновића за цркву манастира Жича, као и зидног декора Милића Стаменковића (Милића од Мачве) за вождовачку цркву. Ако се осврнемо на дело Младена Србиновића, мозаичке иконе за саборни храм Вазнесења Господњег манастира Жича, запазиће се један занимљив феномен. Премда су мозаици које је аутор извео имали сакрални карактер са јасном наменом, након освећења пренети су на друго место – у збирку САНУ, где су добили сасвим нову конотацију. Упркос чињеници да су мозаици рађени уз благослов и на захтев цркве, након поставке на иконостас започета је жучна расправа, све до тренутка у коме су Србиновићеве иконе уклоњене са олтарске преграде. Поређења ради, у сличним околностима али са срећнијим епилогом нашао се и поменути рад Живорада Настасијевића за панчевачку цркву. Заправо, може се уочити и одређена бојазан приликом приступа оваквом типу ликовног задатка, јер је кроз ранија искуства он одмах наилазио на оштар критички суд. Из тог разлога потребно је бити нарочито обазрив приликом процена дела поменутих особености. Када је реч о вредновању, чини се прихватљивијом опција да коначну реч о томе дају будуће генерације. Заправо, ако је дело у свом изворном смислу намењено сакралном објекту, а потом измештено (зарад духовног мира жичког монаштва, на пример), такве околности не умањују његову целокупну вредност. Такође није занемарљива могућност да се уз одређени сплет догађаја у будућности иконе поново нађу у сакралном контексту.<sup>132</sup> Неспорно је да „жички проблем“ отвара многа питања савремене црквене уметности. У случају да икона губи у процесу контекстуализације, чак и ако се извуче из контекста, поставља се питање да ли уопште представља уметност или пуко средство култа. Исто тако, уколико је слика „истинско уметничко дело“, култ га неће држати у зависности. Управо на овом нивоу може се назначити проблем. Икона, као преносилац традиције, што је чини нераздвојивим делом култа, поставља одређена ограничења ствараоцу. На поменутом примеру Младена Србиновића неоспоран је уметнички потенцијал и жеља

---

<sup>131</sup> Исто, 173-175.

<sup>132</sup> Исто, 94, 132-133.



да се традиција надогради једним модерним ликовним језиком. Лепршавост колорита као основни елемент његове ликовне поетике додатно је допринела декоративности препознатој и на ранијим радовима (мозаици за крушевачку Градску кућу).<sup>133</sup> Чини се да је то искуство у коме је посезао за елементима црквене уметности једним делом утицало и на мозаике за манастир Жичу. Може се претпоставити да је то једна од основних недоследности оспораваних мозаичких приказа. Иако је Србиновић у доброј мери постигао синтезу традиције и индивидуалне експресије, иконе недовољно кореспондирају са очуваним жичким живописом. Да је дело конципирано за сакрални објекат грађен у модерном духу, у том случају могуће је да би његов уметнички потенцијал дошао у први план. Сукоб старог-новог ликовног језика у објекту који представља један од репрезентата српске средњовековне уметности, Србиновићево дело у старту је довело у неизванстан положај. Поред тога, иновативност попут цветног декора који се разграђава кроз монументални ореол (мандорлу) и једним делом заклања лице *Богородици* или *Емануила* (без ореола) који се наслућује само кроз гестове руку Мајке, додатно отежавају читање иконе-слике у сакралном контексту (сл. 27.). Стога и не чуди реакција монаштва које је одмах приликом монтаже мозаика на иконостас жичке цркве, исказала револт сматрајући да дела по себи немају елементе истинске иконе.<sup>134</sup>

На сличном задатку се нашао Сениша Жикић 2003. године, поводом израде мозаика за западну фасаду Саборне цркве у Београду. Главна страна храма истакнута је финим пропорцијама и репрезентативним порталом изведеним у неокласистичком духу са средишњим барокним торњем. У троугластој забати приказана је Света Тројица са анђелима, док бочне стране фланкирају монументане касете у којима су представљени патрони цркве архангели Михајло и Гаврило (сл. 28.).<sup>135</sup> Условљен првобитним фреско декором Сениша Жикић је у старту одбацио савременост приказа у циљу бољег разумевања програма. Ипак, на мозаицима Саборне цркве у Београду препознаје се поетика аутора у мери у којој она не нарушава цитирани узор. За Сенишу Жикића разумевање ликовног језика Византије није страно. Ако пажљиво сагледамо целокупни опус аутора, пада у очи савремени приступ вредновања православне естетике и традиције. Он попут средњовековних уметника креће од најједноставнијег – линије.

---

<sup>133</sup> Исто, 131.

<sup>134</sup> Исто, 132.

<sup>135</sup> И. Сретеновић, *Саборна црква-The Cathedral Church*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2008, 1-3.

Мистичничну снагу коју је уткао у слике, цртеже и графике, преданим радом пренео је и на мозаике Саборног Храма у Београду.<sup>136</sup>

У нешто другачијим околностима може се посматрати и живопис који је за вождовачку цркву, уз благослов патријарха Германа, извео Милић Станковић (Милић од Мачве). Он кроз свој рад у потпуности негира традицију иконописа, фигуре на композицијама ослобађа шематизма и утицаја других сликарских школа. Поменути живопис и поред великог броја недостатака и недоследности, поседује одређене специфичности. Оне се једино препознају у иконографији, где се поред доминације основних тема Христоцентричности, евхаристијско-космолошких композиционих решења акценат ставља на историјску прошлост српске цркве. Тако се сагледавањем у доброј мери хаотичног програма могу препознати прикази попут Сеобе, Свети Сава који приводи Христу српске светитеље, обред резања славског колача и друге композиције локалног карактера.<sup>137</sup>

Насупрот томе делали су и сликари који су доследно иконографски и стилски преносили средњовековне обрасце у нове живописачке ансамбле у црквама. Њихову адаптацију у оквирима уметничког живота земље понајвише су обликовали политичко-идеолошки постулати. Послератни период и успостављање комунистичког државног уређења радикално су променили однос према традицији и цркви. У новонасталим околностима сви облици духовног живота, а самим тим и стваралаштва унутар цркве, пролазе кроз период замирања. Чак и у случајевима када је држава директно конзумирала елементе наслеђа ради своје промоције у светској јавности, то се искључиво односило на перцепцију и позиционирање њеног уметничког богатства, али не са циљем да унутар друштва такав модел изазове инспирацију код надолазеће младе генерације уметника. Тек након слабљења комунистичке идеологије и окретања државе ка традицији и њеном значају за освешћење српске националне свести, јасније се може пратити развој сакралног сликарства. Шири друштвени консензус последњих деценија донео је и потребна средства са којима се динамично кренуло у изградњу нових цркава широм земље. Популаризација иконописа и фрескописа који се до тада на уметничким академијама проучавао на нивоу технологије, копистике и конзерваторско-рестаураторске вештине допунила је и потреба уметника да кроз поменути ликовни језик

---

<sup>136</sup> Д. Ђорић, *Синиша Жикић: Енкаустика / Encaustic*, Галерија УЛУС, Београд 2014. 4-9.

<sup>137</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 99. уп М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд 2007, 231, 232.

граде нове поетике.<sup>138</sup> За ово полазиште од великог значаја је и оснивање Академије Српске православне цркве за уметности и конзервацију,<sup>139</sup> чиме се и црква активно укључила у образовање уметника чије тенденције указују на допринос у поменутиим традиционалним вештинама.<sup>140</sup> Један од предавача, Драгомир Јашовић, своје стваралаштво засновао је на сликарству из „златног доба“ српске средњовековне уметности. Како је имао значајан број следбеника (студената), у савременој живописачкој пракси је дефинисано одређено иконографско полазиште, али су тиме истовремено потиснуте другачије могућности и окретање ка ранијим или неким новим узорима.<sup>141</sup> Стога, формулација која је већ испробана у раду групе руских аутора на мозаичкој декорацији у Опленцу и живопису прибојске цркве и Костурнице у Штрпцима отворила питање сваког новог пројекта осликавања цркве на размеђу XX и XXI века.

Драгомир Јашовић је свој животни пут пронашао у сакралном сликарству. Овај врсни кописта од значаја је за сагледавање индивидуалне експресије у оквирима традиције управо због његовог приступа слици. Ту лежи одговор на питање ауторства заснованог на средњовековном моделу. Он доводи копију фреске до изворне поруке, али у њу удише нови „дух“ у коме доминира лични печат, што га у одређеној мери издваја од аутора који су византијску естетику проучавали кроз очување средњовековне баштине од средине XX века, какви су Часлав Цолић, Зденка Живковић и други.<sup>142</sup> На жалост, када је реч о остварењима која излазе из оквира галеријског фонда и он, такође, потпада под утицај већ познатих средњовековних модела који се појављују на зидовима новоизграђених цркава. Овај феномен значајан је за даље сагледавање црквене уметности која се у свом савременом облику често повезује са кризом у стваралаштву. Један од начина за превазилажење тог стања, чини се, управо у преиспитивању модерних остварења кроз призму нешто раније поменутих стваралаца чији је индивидуални допринос од великог значаја за развој културе наше земље. „Традицију треба схватати као живи процес, коју свака генерација надограђује, а не као вид прошлости који се непромењен преноси кроз време као врста култа предака и њиховог наслеђа, јер у том

---

<sup>138</sup> И. Томић, „Српски иконопис XX века“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд 2016, 2016, 219-220.

<sup>139</sup> И. Чаировић, „Историјат Академије“, *Живопис I*, Београд 2007, 201-214.

<sup>140</sup> И. Томић, *нав. дело*, 220, 221.

<sup>141</sup> *Духовници: 800 година Хиландара-иконописац Драгомир Јашовић*, 12. 02. 2014, ТВ емисија, В. Павловић, Београд: Студијо Б.

<sup>142</sup> Д. Јашовић, *Каталог изложбе Драгомир Јашовић: слике*: Галерија КНУ, Београд 1970. 3-15.

случају она постаје синоним за „мртву прошлост“<sup>143</sup>. Тако постављени след ствари доводи до тога да данас мали број живописаца свој рад схвата као уметнички. Када је црквена уметност у питању, аутор је често схваћен као неко ко једноставно реализује захтеве наручиоца; за тако нешто могло би се наћи оправдање само под условом да су они који поручују у значајној мери упућени у овај феномен и област уметничког деловања. Предочене околности, чини се прилично лако, постале су модел манастирских радионица које иконопис у најширем смислу доводе на ниво копије репрезентата традиције. Ту се првенствено издвајају мушка и женска монашка радионица манастира Жича, а од 1991. године по сличним принципима делали су сликари братства у склопу Бођана, Дечана итд.<sup>144</sup> Недостатак смелости аутора да превазиђе шаблон доводи до масовног копирања традиционалих решења, како би се на што лакши начин дошло до циља. Иако заснован на традицији, савремени живопис би требало да прати, то јест, да буде део времена у коме „дела“. Овај проблем отвара питање копирања и гомилања реплика. Свако уметничко дело има тенденцију да буде репродуковано, а оно што нас занима јесте да ли слика кроз тај процес губи на својој аутентичности. „Чак и код најсавршеније репродукције нешто отпада: временска и просторна координата уметничког дела – његово непоновљиво битисање на месту на коме се налази. Али са тим непоновљивим битисањем и ни са чим другим збивала се историја којом је оно током свог постојања било подвргнуто“<sup>145</sup>. Репродуковање уметничког дела доводи до удаљавања индивидуалне уметничке експресије генија који га је створио од посматрача. Тако се вредност уметничког процеса сублимира вредностима резултата-исхода у уметничком делу. Само оригинал у себи има истинску уметничку истину која га чини непоновљивим и ванвременским. Стога, могуће доприносе у савременој пракси треба потражити у аутентичности ликовног језика аутора. Управо се ту може уочити шанса за даљи развој живописа чије се одлике у том случају могу сагледати у правцу надограђивања традиције, а не пуког копирања.

На ову тему Ирина Томић у студији *Српски иконопис XX века* износи занимљива запажања. Њен осврт на развој иконописа једним делом базиран је управо на монашкој средини у којој перципира поједине даровите ауторе који су степен канонског оквира иконе у доброј мери надоградили. Реч је првенствено о мати Јефимији (Тополски) и

---

<sup>143</sup> З. М. Јовановић, *нав. дело*, 10.

<sup>144</sup> И. Томић, *нав. дело*, 221-223.

<sup>145</sup> V. Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Studije kulture, Zborink*, Beograd, 2008, 103.

игуману манастира Студенице Тихону (Ракићевићу). У првом случају особени сензибилитет главна је црта уметничког доживљаја традиције. У мери у којој је древна прошлост само почетни импулс, док се у коначном резултату уочава јединствен и префињен ликовни израз. Када је реч о оцу Тихону, постулате свог академског сазревања током студија на Факултету примењених уметности директно преноси на икону. Он слика динамичним, широким експресивним потезима четке, не одступајући ни једног тренутка од личности светитеља кога приказује. Неоспорно је да је он један од ретких аутора, посебно у монашкој средини, који трага ка јединственом, снажном виду индивидуалне експресије (сл. 28, 29, 30.).<sup>146</sup> На овом пољу је драгоцен допринос дао и Горан Јовић. На изложби *Омилије у боји* одржаној у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду 2014. године, аутор се ослобоађа стандардних средњовековних ликовних постулата. Честа полазишта савремених црквених сликара и тежња да се цитирани предложак педантно и шематски пренесе у овом случају стављен је у други план. У наведеним оквирима Јовић тежи ка буђењу изворног стваралачког процеса у коме преовладава индивидуална колористичка особеност и поетика (сл. 31, 32.). На изложеним иконама малог формата Горан Јовић публици представља нови поглед на сликарство православне сакралне уметности.<sup>147</sup>

Развојни пут црквене уметности осликава један живи ликовни језик који се кроз векове свог постојања надограђивао. Читање ове уметности и њеног битисања увек се везивало за живот Цркве, па не треба да чуди њен велики утицај у креирању сликарског језика. „Закон организације слике у византијској уметности оштро је детерминисала њена гносолошка функција: слика се показује иако „неслична“ али ипак као „сличност“ архетипа, његовом „рефлексијом“ знаком“.<sup>148</sup> Оваква појава допринела је поставци канона у темељ византијског сликарства. Мада на први поглед овакав став ограничава, треба сагледати и његов потенцијал. Каноничност као једна од карактеристика византијске традиције огледала се и у другим сегментима културног живота. Ту се, пре свега, мисли на писану реч и живот цркве, где је догмат имао апсолутну вредност. Утицај канона види се такође и у иконографским темама које су биле од вишег значаја за живот цркве. На тај начин образован је модел који је диктирао развој црквене уметности, углавном базирајући се на литерарном тексту.<sup>149</sup> Иако питање догмата често

---

<sup>146</sup> И. Томић, *нав. дело*, 223, 224.

<sup>147</sup> А. Кучековић, Г. Јовић, *Горан Јовић: Омилије у боји*, Галерија ФЛУ у Београду, Београд 2014. с. р.

<sup>148</sup> В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд 1991, 303.

<sup>149</sup> *Исто*, 300-301

употребљавамо као диктат у црквеном сликарству, његова примена показала се као прилично флексибилна кроз историју. Ту се пре свега мисли на широки спектар приказа од ранохришћанског уметничког језика, све до савремених ликовних решења у црквеној уметности. Канони, као последица деловања култа на уметност такође су, у мањој или већој мери, представљали њена ограничења. Они су опредељивали и сам уметнички развој те се може схватити и као спона између цркве и уметности. Канон је јасно дефинисао правила слике, али је тиме „ослободио уметника“ пруживши му могућност да превазиђе нове ликовне баријере и уђе у саму срж сликарског проблема. Стога ликовни језик Византије стваралачку енергију пребацује на изражајно средство које се ослања на чврсто дефинисане темеље. „И тако, у процесу стваралаштва произишло је уметничко савлађивање канона унутар самог себе“.<sup>150</sup> Може се претпоставити да је канон имао значајну улогу у формирању ликовног језика Византије, такође, он је увек био спона развоја уметника и цркве. Али пре свега, уметнички допринос је најчешће зависио од инспирације и самог талента уметника. „Српски иконопис XX века прошао је, дакле, необичан развојни пут, сасвим супротан од оног каквим је еволуирао у претходних неколико столећа. Док се од средњег века до XIX столећа трансформисао из строго прописане, традиционално византијске дисциплине, у западну профану религиозну слику у XX веку се вратио на полазну тачку. Разлог што је то било могуће почива у чињеници да је модерна уметност, која је готово на почетку дошла до апстрактног идиома, била некомпатибилна са иконом, те профана слика није, као у претходном столећу, могла да јој буде узор“.<sup>151</sup>

Када је савремена црквена уметност у питању, са великом сигурношћу можемо тврдити да поседује уметнички потенцијал, само је питање да ли ће се у будућности он развијати и показати. Премда њену „уметничку зрелост“ често тражимо кроз призму средњовековних остварења, важно је подстаћи и индивидуалне експресије и нове поетике аутора, што би савременом живопису дало нови ликовни „живот“. Такође, уколико уметничке вредности превазилазе материјалне и култне, биће омогућен даљи развој овог традиционалног а потенцијално и савременог уметничког облика. Стога је њена примена у ликовним поетикама савремених аутора на нивоу профане слике, од значаја за шире разумевање и прихватање традиције, где се цитираност узора доводи на

---

<sup>150</sup> Исто, 321.

<sup>151</sup> И. Томић, *нав. дело*, 227.

ниво потребе уметника да преиспитују прошлост, како би новим „читањем традиције“ слику довели на ниво савремености и у „дух“ времена у коме делају.

### **1. 5. Традиција и живописачко-уметничке поетике на просторима Пољске**

Порекло хришћанства у региону Бјалисток у Пољској још у ранијим периодима блиско је повезано са православном црквом. Та веза уочава се најпре у XI веку на просторима између река Буг и Нарав уз границе руских кнежевина. Прве православне цркве у региону Бјалисток датирају се у период када су руски кнежеви водили бројне експедиције у правцу северозападних крајева. Како би заштитили своју територијалну област, иза себе су остављали многобројна утврђења и насеља. Први поуздани писани подаци о православним црквама у литванским и белоруским хроникама датирају из 1240. године. У списима се помиње православно становништво које живи у Августову, Колну, Ломжи, Остролеку итд. Овај податак је драгоцен јер јасно указује на то да је у области данашње источне Пољске православни култ био веома важан, стога и не чуди да се одржао све до данас.<sup>152</sup> „Велики херцоzi Олгерд и Јегело, пореклом православци и ожењени руским, такође православним, кнегињама, прешли су у католичку веру и њихов пример су лагано следили многи руски и литвански племићи. Православље, које су нападали католичка црква и пољски краљеви, постало је, на крају, религија малог света, који није имао никаквог додира са већом уметношћу, док су црквене грађевине и верско сликарство католика и унијата подржавали пољске узоре који су, по традицији, ишли стопама централне Европе. На тај начин, у литванско-пољским провинцијама, које су некада чиниле део монголске Русије, дошло је до потпуног или скоро потпуног застоја традиције источноевропске уметности“.<sup>153</sup>

Оснивање манастира Супрасла почетком XVI века једна је од основних координата сталног присуства источног обреда, у то време, на простору кнежевине Литваније. Супрасл је убрзо постао запажени монашки центар и упориште православне мисли. У средишту збивања и јаким унијатских утицаја који су продирали са оближњих граница, представљао је бастион одбране „источне цркве“. Више од два века вођена је борба за очување вере на простору бјалисточног региона. Монашке заједнице нису само браниле права своје цркве, већ се њихов допринос запажа и у развоју образовања и друштвеног живота. Све до 1839. године и сабора у Полоцку, унијатска учења имала су

---

<sup>152</sup> A. Bołbot, J. Charkiewicz, *Cerkwie Podlasia*, Białystok 2016, 8-9.

<sup>153</sup> A. Grabar, *Umetnost u svetu*, Novi Sad 1969, 157.

доминантну улогу на просторима данашње Пољске. Прогресивност тих уверења радикално је преузимала православне храмове чиме је директно утицала на опредељење локалног становништва.<sup>154</sup> Упркос свим тешкоћама са којима се сусрела црква на тим просторима, у XX веку је поново успостављена парохијска структура. Најпре је након проглашења независне пољске државе 1918. године патријарх московски Тихон потврдио ширу помесну аутономију. Поред тога, Цариградска патријаршија 1924. године издаје томос о аутокефалности, што убрзо Пољску православну цркву ставља у независан однос према Русији. Међутим, „сукоб“ је превазиђен тек 1948. године, када је делегација на челу са архиепископом Тимофејем у обраћању Руској православној цркви извојевала јединство, а недуго затим и званичним актом добила аутокефалност.<sup>155</sup> Враћање манастира Супрасл у православну јурисдикцију и овог пута имало је запажену улогу, пре свега историјску, а потом и културну, што је за до тада спутавано и декларисано православно становништво представљало наду и веру у боље сутра. Данас, иако мањинска, Пољска православна црква има динамичан литургијски живот. Обнова и изградња нових храмова на територији Пољске такође указују на елементе просперитета црквеног сликарства и архитектуре. Иако је динамика развоја допринела богатству садржаја различитих култура, стиче се утисак да није остварено стилско јединство. Одговор на ово питање може се потражити у прошлости и недостатку споменика у византијском духу. Такође, доста је сиромашна литература која би јасније указала на одлике средњовековног сликарства на овим просторима. Чак и када се као једини репрезент издвоји живописачки ансамбл Благовештењске цркве у Супраслу, јасно је да се и у ранијим периодима није тежило изградњи јединственог а посве препознатљивог израза на овим просторима. Када је реч о савременом црквеном сликарству, Бјалисток се издваја као православни центар. Премда се налази на подручју са изразитим католичким потребама, поглед на панораму града открива нама мало познат православни дух у деловима источне Пољске. Богатство архитектуре града чију су силуету дефинисале куполе храмова и звоници катедрала, указују на атипичну и динамичку структуру духовног живота цркве. Такав сплет историјских околности утицао је подједнако на архитектуру као и на сликарство. Карактеристичан пример за то је Саборна црква посвећена Светом Николају Чудотворцу, саграђена између 1843. и 1846. године. То је класицистичка грађевина са ренесансним елементима, типа уписаног

---

<sup>154</sup> А. Bołbot, J. Charkiewicz, нав. дело, 9-19, уп. А. И. Рогов, *Фрески Супрасля, Древнерусское искусство*, Москва 1980, 250-251.

<sup>155</sup> А. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, Białystok 2005, 214–218.



крста, чију монументалност на жалост није надоградило сликарство унутар храма. Два су разлога за такав след околности. Први се огледа у недовољном искуству и даровитости мајстора који су учествовали у реализацији живописачког декора. Други је новијег датума и односи се на неадекватне конзерваторске интервенције (нарочито видљивим на ликовима јеванђелиста у пољима пандантифа), уметника који нису јасно разумели постулате сликарства са коренима у источној традицији цркве. Композиционо, архитектура је сведена на неколико јединствених површина за сликање, на којима су истакнути прикази из Христовог живота, док се у најнижој зони, у орнаментом дефинисаним пољима појављују стојеће фигуре. Сличних особености је и живопис знатно мањих цркава саграђених током XX века (цркве Марије Магдалене у Бјалистоку, Воздвижења Часног Крста у Кузници-Бјалисток или Александра Невског у Соколци). Оно што их чини посебним јесте монументалност и богатство олтарских преграда које су, за разлику од живописачких декора, уско повезане са архитектуром класичног духа и сликарства високог домета.<sup>156</sup> На поменутих споменицима видљив је утицај московских мајстора, чији је уметнички укусу почетком XIX и крајем XX века био далеко од уважавања лепоте древних слика из „златног доба“ руске црквене уметности (сл 33.). У времену када живописачки декор замењују религиозне слике, а на иконостасима доминира натуралистички призив (црква Успења Богородице у Заблудову), иконама старе традиције често су приписиване примитивне карактеристике. Иако традиционална икона није нестала из живота цркве, већ је увек била део православне побожности, њен прави садржај у овом периоду мало ко је истински познавао.<sup>157</sup>

Неизоставна веза са православним духом Русије и свим њеним особеностима архитектуре и сликарства видљива је и на споменицима новијег датума у Бјалистоку и околини. Велики број цркава који је саграђен у градским четвртима специфичног су израза, квадратних и правугаоних основа, са једном или више луковичастих купола и сложеним кровним конструкцијама, често неправилног облика. Куполе-луковице наслоњене на кубичасто постолје не придржавају стубови или ступци, већ је готово по правилу у питању систем закривљених зидова. На сложеним фасадама доминирају декоративна решења у виду полукружних или луковичастих забата. Издвајају се и цркве чије су основе у форми триконхоса или тетраконхоса (Уздизање Часног Крста, Јелувка и Црква Јована Богослова у Доброва-Бјалисток), док по својој особености нарочиту

---

<sup>156</sup> A. Bołbot, J. Charkiewicz, *нав. дело*, 32-36, 80.

<sup>157</sup> I. Jazikowa, *Oto czynię wszystko nowe-Ikona w XX wieku*, Warszawa 2011. 5-23.

пажњу привлачи црква Светог Пантелејмона у околини Бјалистока (сл. 34.). Реч је о грађевини централног плана, чија основа асоцира на ранохришћанске ротонде, са једном луковичастом куполом на средини. Било да је реч о архитектури модерног доба или класичном приступу градње, сродни примери се могу потражити у периоду од предмонголске уметности до успона Москве (црква Свете Софије у Новгороду, манастирска црква Свете Јефросине у Полоцку, Благовештењска црква у Москви, Саборни храм Успења у Владимиру или Преображењска у Новгороду и друге.).<sup>158</sup> У унутрашњости храмова преовладава сликарство које асоцира на домете савремених иконописаца чији се сликарски постулати заснивају на интерпретирању и преиспитивању традиције старог руског црквеног сликарства. Карактеристичан пример за то су цркве: Апостола и Евангелисте Јована Богослова, Светог Петра и Павла, Светог Духа и Успења Пресвете Богородице. На размеђу истока и запада, европски утицај дуго се задржао на уметничком плану православних храмова у Пољској.

Окретање према традицији заснованој на византијским токовима, углавном се везује за обнову сакралних споменика девастираних током Другог светског рата, а нарочито је видљив на онима новијег датума. Не тако мали број цркава смештених у бјалисточки регион, карактерише један специфичан ликовни језик чији се постулати инкорпорирају са остварењима средњовековног сликарства. Реч је о Теодору Зинону, даровитом аутору руског порекла са богатим ликовним искуством. Већ у првим годинама студија на уметничкој академији у Одеси показивао је интересовања за црквено сликарство. Живот на југу Русије и недостатак учитеља и „квалитетних узора“ условио је самостално изучавање иконописа помоћу старих књига о „древним иконама“.<sup>159</sup> У раним радовима из богатог опуса архимандрита Зинова препознаје се утицај руског црквеног стваралаштва XV и XVI века. На асимилацију традиције руског иконописа у Зиновом сликарству важну улогу одиграло је и познанство са Маријом Соколовом (монахиња Јулијанија), чији је ликовни израз у то време био доминантан у иконописачким круговима. Топла боја, благи прелази на лицима глатких линија, мирноћа и узвишеност налик иконама Рубљова и Дионисија, представљају особености које се нису дуго задржале у сликарству Теодора Зинова. Он је у свом поступку ишао даље, у потрази за јединственим изразом, као и прихватљивим тумачењима и потребама православне цркве. Индивидуална експресија оца Зинова, толико је снажна да је оставио

---

<sup>158</sup> А. Grabar, *нав. дело*, 121-175.

<sup>159</sup> З. Теодор, *Беседе о иконописца*, Крагујевац 2010. уп. I. Jazikowa, *нав. дело*, 103-105.

велики траг на нове генерације живописаца не само Русије већ и широм православног света (сл. 35.).<sup>160</sup> Ако се осврнемо на споменике у Пољској (Покров Мајке Божије у Хорошчи, Великомученика Георгија Победоносца у Бјалистоку, Уздизање Крста Господњег у Кузници и мањој цркви Јована Богослова у манастиру Супрасл), прва помисао асоцира на рад Теодора Зинона (сл 36.). Ипак, реч је о сликарима са простора Пољске који су сликарство учили у његовом атељеу. Помиње их и Ирена Језикова у разговору са владиком Иларионом током осликовања руске Саборне цркве у Бечу. Премда је то био комплексан ликовни задатак отац Зинон у помоћ је позвао своје најдаровитије ученике, нарочито оне који су добро препознавали његов ликовни израз. „Пронашли смо мајсторе; то су били иконописци из Москве и двојица из Пољске, православци из Бјалистока...“<sup>161</sup> Један од уметника, Егељин Маљагињ у опису живописачког дана на осликовању бечке цркве идентификовао је пољске ауторе. „Сад нас је тројица, додајемо само ситнице, остали мајстори су отишли, али их треба поменути. То су Александар Мисик, Василије Соколов, Ана Каширина, Јарослав и Јоана Јакимчук. Чак је и мајка овдашњег ђакона Татјана Шиловска, такође помагала; сликала је неке декоративне детаље. И не гледајући то што смо имали прецизна наређења, општи резултат указао се као уоквирена целина, и то захваљујући оцу Зинону“.<sup>162</sup> Дакле и поред Евгенија Маљагиња који је делао самостално у оквиру уметничке групе *Канон*, и остали аутори израли су у уметнике кадре да одговоре на задатке и потребе цркве.<sup>163</sup> Неоспорно, усвојена уметничка вештина, хармоничност боја и складна иконографија ни једног тренутка не теже ка својој трансформацији у индивидуалну експресију (као на примеру оца Зинона и Марије Соколов). Тиме савремени живопис на подручју Пољске враћају на полазиште где се већа пажња придаје одабиру шаблона, а не надоградњи традиције на којој је њихов учитељ отац Теодор Зинон инсистирао.

Мобилност уметника крајем XX и почетком XXI столећа довела је у православну средину Пољске и сликаре са простора Балкана. Препознавање византијског сликарства са коренима у палеолошкој традицији могуће је на примерима манастира Зверки, као и црква Свете Софије Премудрости Божије и Васкрсења Христовог у Бјалистоку. Манастир Зверки са црквом Рођења Пресвете Богородице новијег је датума. Место је познато по култу Светог Гаврила који је мученички пострадао. Стога и не чуди што су

---

<sup>160</sup> I. Jazikowa, *нав. дело*, 107-115.

<sup>161</sup> З. Теодор, *нав. дело*, 96.

<sup>162</sup> *Исто*, 99, 100.

<sup>163</sup> *Исто*, 100.

женско монаштво и литургијски живот у овој средини веома развијени. Црква одише једноставношћу тробродне базилике са малом куполом на средини. Живописачки ансамбл, пак, ближи је реинтерпретацији садржаја средњовековне уметности са простора Балкана. Богата иконографија насликана палетом ведрих боја и благих контура, целини придаје утисак патине, што доприноси смирености и узвишености приказа. Тежња ка репрезентима другачијих особености од оних заснованих на традицији руских икона, пре свега, може се пратити и кроз рад иконописачке радионице у склопу манастира, чије иконе украшавају олтарску преграду. Стога, постоји могућност да су аутори белоруског-руског порекла (који су осликали храм), кроз унапред осмишљен програм и примере обликовали живописачки декор манастира Зверки (сл. 37.).<sup>164</sup>

Разноликост садржаја ликовног живота православне Пољске употпуњују дијаметрално супротна остварења грчких сликара на новосаграђеној цркви Свете Софије у Бјалистоку. Продор „новогрчког“ стила на просторе источне Пољске може се пратити на различите начине. Први се огледа у свеукупној заступљености и доминацији овог ликовног приступа у ширим оквирима православне заједнице, док други указује на основну идеју локалног клира<sup>165</sup> да новоизграђену цркву поистовети са својим надалеко познатим узором из Цариграда.<sup>166</sup> Знатно скромнијих димензија, бјалисточки модел Свете Софије у ахритектонском смислу представља импозантан подухват, нарочито ако у обзир узмемо место и време у којима је пројекат настао. Идеја да новоизграђену цркву осликају грчки сликари наметнула се као решење које је најближе одговарало почетној замисли старешине храма. Њихова живописачка школа искључиво је оријентисана ка византијском стилу. Идентификовани као наследници богате традиције која је кроз историју досегла свој врхунац, аутори су тежили ка томе да оживе древне ликовне постулате. Уметничка опредељења осликавају префињене црте и поједностављене форме, суптилног израза. Већина сликара ове школе природни пигмент замењује акрилним везивом и бојом. Тиме добијају оштре и дековане премазе високог сјаја на граници утиска сладуњавости. Ако се узме у обзир да је традиционална тема основа полазишта, често се стиче утисак да уметници не желе да продру у дубину слике и

---

<sup>164</sup> А. Bołbot, J. Charkiewicz, *нав. дело*, 41.

<sup>165</sup> Потребно је напоменути да се идеје засноване на византијској традицији код православног свештенства у Пољској најчешће везују за њихово школовање ван граница земље, најчешће на теолошким факултетима на територији Грчке.

<sup>166</sup> А. Radziukiewicz, *Parafia Hagia Sophia w Białymstoku*, Białystok 2014, 7-9.

преиспитивањем садржаја дају неко ново ликовно решење.<sup>167</sup> Све поменуте особености препознају се у монументалном простору цркве Свете Софије у Бјалистоку. Такође, уочава се још један елемент који је све популарнији у савременом црквеном живопису. Сликари своју замисао најпре преносе на монументална платна која накнадно аплицирају у простор храма. Ово решење знатно убрзава процес и омогућава неометани литургијски живот, у случају бјалисточке цркве, чини се, представља и један од основних проблема живописачког декора. То је нарочито уочљиво у односу лика Пантократора и других делова сликарства у куполи. Ограничена димензија платна условила је величину приказа анђеоских чинов и пророка, док је приказ Христа Сведржитеља изведен на лицу места. Овакав след околности допринео је несинхронизацији целине, нарочито ако се у обзир узме монументалност куполе. Тиме су делови иконографије доведени на ниво апликација који у себи не носе теолошку потку, већ само форму којом се испуњава простор (сл. 38.).<sup>168</sup> Са далеко већим сликарским донетима издваја се живопис цркве посвећене Васкрсењу Христовом. Попут многобројних грађевина сакралног карактера, и ова је претрпела девастацију у рату. Обнову су предводили архитекте Јан Кабац, Јержи Ушциновиш<sup>169</sup>, Владислав Рижник. Грађевина одише мешавином византије и готике препознате у новгородском стилу прилагођеном елементима модерног „духа“.<sup>170</sup> Када је реч о сликарству, сложени програм дело је аутора чија сликарска оријентација посеже од репрезентата руске традиције па све до византијских модела. Велики број монументалних приказа у овом случају прати смирени, прочишћени колорит, чему доста доприносе светло-окер позадине, препознатљиве за руски модел савременог црквеног живописа. Поред тога, композиционо на фигурама доминира модулација осветљењима и богатство цртежа, чиме се рад у доброј мери идентификује са сликарством Палеолога. Оно што овај живопис издваја и ставља га у бољу позицију од сликарства Свете Софије у Бјалистоку, пре свега је јединство целине. Мада и један и други имају своје квалитете, аутори који су делали на зидовима цркве Васкрсења Христовог и поред цитирања узора, успели су да у духовни живот Пољске православне цркве унесу сликарски језик достојан оном на који су се позивали (сл. 39.).

---

<sup>167</sup> I. Jazikowa, *нав. дело*, 167-170.

<sup>168</sup> Уп. А. Radziukiewicz, *нав. дело*, 69-84.

<sup>169</sup> Jerzy Uścińowicz, *Churches of the borderlands 1999-2009 (katalog)*, Karvasla national history Museum, Tibilisi 2010, s. p.

<sup>170</sup> A. Bołbot, J. Charkiewicz, *нав. дело*, 130-133.

Коначно, у многобројне живописачке ансамбле убрајају се и они драгоцени по својој особености и оригиналности. Радови професора Адама Сталони Добжанског<sup>171</sup> на зидовима црква у (Михалову и Грудеку), у сакралну уметност пољске донели су доста новина и модерног духа. Адам Добжански не одступа од традиције, већ у доброј мери превазилази каноне и целину претвара у репертоар богатог уметничког језика.<sup>172</sup> У свом поступку иде још даље на цркви брвнари где главну особеност и карактеристику издваја сликани декор на нетипичној површини. Све те елементе уметник је превазишао и надоградио у слику, где укупни утисак не одступа од традиције и елемената локалног култа (орнаментална решења). Тиме је у великој мери дело позиционирано у оквиру модерне слике. Његов израз асоцира на Григорија Круга и сликаре сличних сензибилитета. Ликови су мрког израза у основи тамни, често строги а колорит је загушен. Добжански ни једног тренутка не копира односно преузима њихова решења. Кроз осликавање тражи себе и јединствени израз, што се у погледу на целину једног од поменутих остварења Адама Добжанског засигурно догађа (сл. 40, 41.). Истим сликарским постулатима водио се и његов ученик Јержо Новоселски са којим је сарађивао током живописања цркве у Грудеку.<sup>173</sup> Но и поред чињенице да њихова уметничка дела имају потребан квалитет који их у савременој црквеној уметности убраја у репрезентативне примере, вредновање оваквог типа индивидуалне експресије умногоме је лакше ако се оно посматра кроз призму споменика не тако богатог уметничког садржаја. Недостатак репрезента традиције и узора у православној Пољској често доводи до неадекватних решења у црквеном сликарству, а нарочито у архитектури савременог доба. Стога се поједина модерна здања често презентују као остварења високог домета, док би у средини која баштини наслеђену стару традицију у већини случајева била оспоравана. Таква полазишта из угла развоја цркве и њеног живота на просторима Пољске, могу се препознати као стимуланс за изградњу једног новог и препознатљивог уметничког израза у будућности. У таквом миљеу поверени су нам задаци да се и сами укључимо у црквено стваралаштво на територији источне Пољске.

---

<sup>171</sup> Види: <http://stalony-dobrzanski.info/>

<sup>172</sup> А. Radzizkiewicz, *Sto lat parafii sw. Mikołajaw Michallowie 1908-2008*, Białystok 2008, 15-22.

<sup>173</sup> М. Bogucki, *Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy*, Kraków 2006, s. p.

### III ПРОЈЕКТИ ОСЛИКАВАЊА САКРАЛНИХ СПОМЕНИКА НА ТЕРИТОРИЈИ ИСТОЧНЕ ПОЉСКЕ – ТЕОРИЈСКО-УМЕТНИЧКИ ЕПИЛОГ

Узимајући у обзир смисао и циљеве пројекта и теоријске интерпретације, хипотеза о уметничко-истраживачком доприносу заснива се на појединачним елементима (деловима уметничког пројекта, темама теоријског истраживања). Стога, наредна поглавља обухватају следеће елементе:

1. Осликавање параклиса Светог Николаја Жичког при храму Светог Јована Богослова, Бјалисток (Пољска)
2. Индивидуална експресија: Долазак Нектарија – осликавање цркве манастира Супрасл-Adventus
3. Теорија и едукација као елементи пројекта
4. Иконографски обрасци за осликавање цркве Благовештења у манастиру Супрасл

Предочени практично-теоријски дискурс и сложена структура рада условила је синтезу метода који су успостављени на различитим нивоима. Они се огледају у елементима креативно-истраживачког, теоријско-уметничког метода. Теоријско-уметнички поступак укључује упоређивање артефаката са писаним изворима и сродним споменицима. Дефинисан је кроз метод компаративне анализе. Такође, обухвата и припреме – околности уметничких пројеката у духовном центру Јована Богослова у Бјалистоку, као и експертизу сачуваних података живописачког декора цркве Благовештења у манастиру Супраслу са предлогом новог иконографског решења. Пројекти се у већој мери заснивају на елементима индивидуалне експресије, али уз одређену условљеност традицијом. То је нарочито уочљиво у тамбуру Благовештењске цркве. Насупрот томе, сликарство у параклису Светог Николаја Жичког ослања се на постулате „златног доба“ српског средњовековног сликарства. Иновативни приступ на зидној слици *Долазак Нектарија Србина*, поред могуће историјске интерпретације догађаја, указује на ликовни заокрет, који се заснива на преиспитивању традиције византијског стваралаштва и њеном преобразу кроз савремени ликовни приступ.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Осликавање параклиса Светог Николаја Жичког, као и тамбура и куполе цркве манастира Супрасл, изведени су у сарадњи са Гораном Јанићијевићем.

## 2. 1. Осликавање параклиса Светог Николаја Жичког при храму Светог Јована Богослова, Бјалисток (Пољска)

### - Припрема пројекта

Уочена разноликост ликовног језика савремених стваралаца на територији источне Пољске, знатно је олакшала реализацију пројекта. Могућност да се на просторима Пољске, интерпретира стил са постулатима српске средњовековне сликарске праксе, занимљива је из више разлога. Најпре се указује на оживљавање српско-пољских веза, које је утемељио Нектарије Србин током боравка у манастиру Супрасл. Затим, треба нагласити и жељу наручиоца – свештенства цркве Светог Јована Богослова,<sup>175</sup> да параклис у склопу парохиског дома посвети *Светом Николају Српском*. Живот Светог Николаја и његова писана реч дали су велики подстицај верницима у многим деловима православног расејања. Свештеник Михајло Чиквин<sup>176</sup> заслужан је не само за неговање култа овог светитеља, већ и за шире препознавање српске традиције на простору источне Пољске. Његов допринос запажа се и кроз сећање на историју косовског страдања и у прикупљању многобројних реликвија које су изложене у привременом храму Светог Јована Богослова.<sup>177</sup> Према томе, основна идеја приликом израде живописа имала је јасан циљ – да се ненаметљиво постулати српског средњовековног сликарства прилагоде савременом ликовном изразу и потребама православне цркве у Пољској.

Припрема пројекта захтевала је израду предлога сликарског програма. Основна схема настала је у Београду, након увида у архитектонски цртеж духовног центра Светог Јована Богослова. Премда је наручилац претходно стекао увид у ранија отварања, у припреми за осликавање параклиса *Светог Николаја* није укључена израда скица за могући изглед живописа.<sup>178</sup> Стога, коначна визуелизација је остварена непосредно, током прве етапе сликарских радова. Парохијски комплекс, је изграђен у модерном духу. (сл. 42.) Одређена одступања од традиције и архитектонске схеме допринеле су накнадном формулисању појединих делова живописа. Иако је програм претрпео

---

<sup>175</sup> Црква посвећена Светом Јовану Богослову део је мање, новоформиране парохије, која обухвата део града Бјалисток - Бачећи.

<sup>176</sup> Отац Михајло је одређене симпатије према српској традицији стекао током студија на Богословском факултету у Београду. Његово сагледавање српске културне баштине нарочито је везано за споменике са Косова и Метохије, у којима је често боравио током школовања.

<sup>178</sup> У том тренутку (2014. године), тешко је било дати суд о простору који је био у изградњи.



промене током осликавања, углавном је заснован на првобитним темељима. Идеја да се ослика простор у коме се одвијају, осим обредних, и многобројне световне активности, наишла је на одобрење црквених великодостојника пољске и српске цркве. Уз благослов архиепископа Јакова 10. 06. 2014. године и патријарха српског Иринеја, приступило се првој фази живописања.

Комплексност ликовног задатка захтевала је планирање динамике извођења. Она је у одређеној мери била условљена и грађевинским радовима. Стога су се етапе осликавања односиле на поједине архитектонске целине. Током првог боравка, 2014. године, изведени су делови живописа који су обухватили олтарски простор који је закривљен куполом и наос. Другу етапу пројекта током 2015. године, обележила је израда иконостаса са четири престоне иконе на којима су представљени *Христос*, *Богородица са Христом*, затим икона патрона *Светог Николаја Жичког* и *Света Петка*, због значаја њеног култа на овим просторима. Овакав след околности утицао је и на укључивање у целокупан пројекат парохије Баћечки у Бјалистоку. На тај начин избегнуте су могуће недоумице приликом израде живописа. Такође, веза живописачког ансамбла са иконама показивала је јединство стила.<sup>179</sup> Трећу етапу, крајем 2015. године, обележило је живописање источног зида духовног центра. Идеја о живописању условила је адаптацију простора. Зарад функционалности и потребе цркве приступило се изради дрвене преграде која је овом простору дала засебност и целовитост.<sup>180</sup> Четврту етапу радова у 2016. години, обухватило је сликарство на јужном и северном зиду новонастале припрате, чиме се заокружио целокупан живописачки ансамбл у параклису Светог Николаја Жичког.

Са технолошког аспекта, након увида у стање зидова, одлучено је следеће: добро испердашен зид није захтевао накнадно глетовање; изостављањем глета отклоњена је евентуална могућност љуспања бојеног слоја, под утицајем влаге и оштре климе, карактеристичне за ове делове источне Пољске. Структура зидова накнадно је третирана разблаженим акрилним везивом, које је имало улогу препаратуре. Овакав поступак учинио се погодним решењем, на основу ранијих искустава. Непосредни контакт са подлогом наметао је минималистички цртеж, чије су смернице одређивале коте и динамику фигура или композиција. Даље формулисање приказа изведено је лавирањем

---

<sup>179</sup> Комплетан дуборез и монтажу иконостаса извео је Леон Наумиук. М. Czykwin, G. Janićijević, М. Milutinović, *нав. дело*, 51-52.

<sup>180</sup> Тако је параклис одвојен од сале за световне свечаности, па је омогућено неометано вршење обреда.

цртежа (сл. 43, 44, 45.). Таквим поступком уклопљени су сви елементи живописа у вишефункционалну грађевину у склопу парохије Баћечки.

### - Реализација пројекта

Програм параклиса посвећеног Светом Николају Жичком, заснива се на познатим обрасцима, прилагођеним архитектури модерног духа. Централно место у капели заузима попрсје *Христоса Пантократора*. Нетипичан архитектонски склоп куполе и тамбура условио је поједностављење иконографије. Христос је приказан у медаљону црвене позадине, одевен у тамноплави химатион којим доминира цртеж. Хитон је пурпурне боје моделован осветљењима. Медаљон је уоквирен прстеном окер фона. Ограниченост простора из програма је изоставила анђеле, чије приказе често срећемо у средњовековним куполама. У угловима које формира кружни отвор и зидови тамбура насликани су симболи јеванђелиста. Решени су палетом плавих тонова. У простору који више симболички а мање функционално обавља улогу тамбура приказана су попрсја пророка. Особеност ових представа огледа се у натписима на развијеним ротулусима, који наговештавају Христово рођење. Почев од југоистока представљени су пророци: Исаија, Јеремија, Језекељ и Данило, завршно са северним зидом, где су насликани Јона и Јелисеј. Део источног зида непосредно изнад апсиде заузима сцена *Васкрсења Христовог*. Према ранијим традицијама композиција *Силазак у ад* постављена је на источни зид над конхом. Репрезентативни пример среће се у цркви Христа Хоре у Цариграду. Ова апокрифна иконографска представа, која се заснива на служби Велике суботе и Васкрса, треба да иконизује Други Христов долазак и Васкрсење мртвих.<sup>181</sup> Сходно просторним могућностима параклиса, поједине сцене из циклуса Великих празника знатно су упрошћене. Представа *Силазак у ад* сведена је на иконографски минимум. Композиција је подељена у два регистра. Са десне стране приказан је Христос, одевен у златну одежду, са штаполиким крстом у руци. Он у пуном сјају пробија врата ада и побеђује смрт. Насупрот Христа, из каменог гроба у загрљају, извирују Ева и Адам, који руком прихвата Христа. Неусаглашеност архитектуре параклиса у сакралном контексту, огледа се у формирању равне таванице. Северно и јужно од отвора за тамбур, приказана су четири медаљона са ликовима јеванђелиста. Они су распоређени на основу поретка по читању у служби. Северно од отвора на таваници, по стандарном моделу насликани су Матеј и Марко, а наспрам њих Лука и Јован. Велика површина равне

---

<sup>181</sup> Г. Јанићијевић, Хришћанска уметност и античке парадигме, Београд 2012. 148.

таванице у наосу омогућила је приказе попрсја светитеља у лебдећим клипеусима. Дванаест медаљона распоређено је, почев од северне певнице дуж целе таванице, тако да су над северном певницом приказана три медаљона са химнографима Касијаном, Дамаскином и Романом Слаткопојцем. Одевени су у одоре препознатљиве за њихово време. У рукама држе отворене свитке, који су исписани тамном бојом. У даљем низу приказани су свете жене: Равноапостолна Нина, Ефросимија, Татјана и Света Ана. Део таванице над јужном певницом декорисан је са три медаљона. У њима су по угледу на стандардизоване приказе насликане Света Софија и мирносице Марија и Магдалена.<sup>182</sup>

Сликаство у олтарском простору конципирано је по уобичајеном програму. У малој полукалоти приказано је попрсје Богородица – *Оранте*. Представљена је сведено, раширених руку, одевена у бордо хаљину са златним порубима. Позадина полукалоте решена је палетом загушених црвених тонова. Испод Богородице, која је оивичена бордуrom насликана су два анђела. Они су приказани у богато украшеним белим стихарима, преко рамена им падају црвени орари са златним апликацијама, док у рукама држе рипиде. Приказ је прилагођен нетипично постављеној Часној трпези.<sup>183</sup> Тиме су анђели над трпезом симболички подсећали на делове сцене *Поклоњење агнецу*, јер просторна ограниченост није омогућила богатији програм олтарског простора. Као у готово свим средњовековним црквама у првој зони приказана је *Служба архијереја*. Архијереји чији ће се ликови појавити, пажљиво су одабрани и компоновани у две зоне. Они су подељени у две групе. Лево од Часне трпезе представљени су: Свети Јован Златоусти, Атанасије Александријски, на северном зиду Свети Спиридон и Григорије Ниски. Другу групу предводи Василије Велики, а следе Свети Григорије Богослов и Свети Кирило Александријски, завршно са Светим Николом Мирликијским. Архијереји су одевени у литургијске одежде. Колорит је сведен на палету светлосивих и беличастих тонова. Полиставриони су украшени црним крстовима, испод којих провирују „златни“ надбедреници и епитрахилји решени апликацијом бисера и драгуља. На омофорима доминирају јарко црвени крстови, док су рубови украшени двема тракама. У рукама носе развијене ротулусе са одговарајућим литургијским текстом. Почетак сваке молитве сигниран је иницијалом црвене боје.

---

<sup>182</sup> Програм дела таванице усклађен је са захтевима локалног свештенства. Осим акацента на светитеље развијеног локалног култа, одабир појединих приказа био је у зависности од имена које су носили неки од угледних парохијана.

<sup>183</sup> Часна трпеза Николиског параклиса приљубљена је уз апсидну конху источног зида

У другој зони, изнад *Службе архијереја*, приказана су попрсја светитеља. Програм обухвата већину архиепископа помесних цркава, изузев Светог Кирила и Светог Антонија. Почев од северне стране приказани су: Свети Кирило, Методије и Фотије Цариградски. На источном зиду налазе се ликови Светог Климента Римског и Игњатија Богоносца, Јакова брата Господњег и Светог Поликарпа Смирског. На јужним зиду су приказани свети: Нектарије Егински, Николај Жички и Антоније Велики. Свети Кирило и Атанасије Велики одевени су у монашке ризе. Остали архијереји насликани су по већ установљеном моделу, али уместо свитака у рукама држе затворене кодексе. Колористичка разноликост одежди постигнута је инверзијом боја крстова на омофорима и полиставрионима, наспрам приказа из прве зоне. Статичност коју условљава овакав тип приказа у црквеном сликарству, надомешћена је израженим покретом. На тај начин избегнут је пуни фронталитет фигура, а акценат је стављен на непосредну визуелну комуникацију између насликаних архијереја. Непосредно уз олтарску преграду приказане су делови *Благовести*. Фигуре *Архангела Гаврила* – северно и *Богородице* – јужно, хипотетички су се надовезале на поменути низ архијереја у првој зони. Сцена је организована без икаквих специфичности. Архангел је приказан у контрапосту, одевен у светлозелену одору, насупротив је фигура Богородице која преде. У простору северне певнице насликане су две од три композиције из циклуса Великих празника. На источном зиду приказано је *Распеће Христово*. У средишту композиције насликан је распети Христос, обмотан перизоном сиве боје. Под крстом су приказани Богородица и Јован Богослов, са гестом који изражава бол. Позадина је подељена у три регистра. На плавом фону исписане су сигнатуре, други део чини зид који персонификује град Јерусалим, док је најниже приказано брдо – Голгота. Испод крста, у пећини коју формира “голи” пејзаж, приказана је Адамова лобања. Овај неизоставни детаљ сцене *Распећа* указује на предање које говори да је то место његовог гроба. На северном зиду насликана је сцена *Преображење Господње* које се јасно уочава кроз отвор јужних врата.<sup>184</sup> Сложеност композиције захтевала је вешто компоновање главних протагониста. Овај јеванђелски догађај подељен је у два регистра. У средишту збивања

---

<sup>184</sup> Ова одлука показала се као утемељена јер је празник веома поштован на нивоу локала. Наиме, недалеко од Бјалистока налази се манастир Грабарка. Овај комплекс важно је место ходочашћа правосалвних верника у Пољској. На гори, између дрвећа, налази се стара црква, која је обновљена крајем XX века. Манастир окружују бројни крстови које су ходочасници приносили сваке године на празник Преображења. Према предању, постављање крстова око манастира почело је почетком XVIII века. У том периоду у избила је епидемија куге у области Подласки. Бројно становништво повлачило се у шуму, чувши да је неко имао визију која указује да спасење лежи у уздизању крста на гори Грабарка.

насликан је Христос, ког фланкирају прикази двојице старозаветних пророка. У доњем регистру “заслепљени божанском светлошћу”, приказани су апостоли Петар, Јаков и Јован. Таворски пејзаж и његова конституција различито су третирани. То је омогућило нова иконографска решења, попут апостола Петра који зачуђено посматра догађај сакривен иза стена. Као антитеза *Распећу* у јужној певници је на источном зиду приказано *Крштење Христово*. Утемељеност одабира ове сцене види се у идеји да ће се у свакодневном животу цркве света тајна Крштења обављати у овом делу храма. Композиција је сведена на главне актере догађаја. У централној оси налази се Христос који стоји у реци, бедара обмотаних перизоном пурпурне боје. Са леве стране приказан је Претеча, који је спустио десну руку на Христову главу крштавајући га. Из сцене нису изостали и поједини симболички елементи. У горњем десном углу приказан је Свети дух, који се пројављује у виду голуба кроз небески штит. У доњем регистру, поред Јованових ногу, налазе се дрво и секира, инспирисани јеванђелским текстом која илуструје метафору Претече: „Јер већ и секира стоји дрвету код коријена; и свако дрво које добра рода не рађа сијече се и у огањ се баца“ (Мат 7, 19, Лк 3, 9.). Изнад јужних врата певнице приказан је Ахрангел Михајло са мачем – као чувара храма. На делу јужног зида насликан је Свети Јован Богослов са моделом цркве којој ће овај параклис припадати, будући да је црква у изградњи.

Низ фигура и медаљона на западном зиду наоса превасходно чине светитељи локалног култа. Монументални отвор који раздваја припрату и наос поделио је површину за сликање на две једнаке целине. Почев од југозападног угла приказани су: Свети Јов Почајевски, одевен у монашку ризу, а следе, Свети Козма и Дамњан. Пада у очи једна иконографска особеност. Бесребреници заједно држе макету цркве манастира Зочиште, из кога потичу делови моштију које су похрањене у парохиском храму. На западном зиду северне певнице представљени су локални светитељи: Свети Гаврило Заблудовски, Максим Горлицки и Антоније Супрасалски. Мученик Гаврило насликан је у краткој, светлозеленој туници, са крстом у руци. Свештеномученик Максим Горлицки који обема рукама држи крст, одевен је у фелон плаве боје испод ког пада богато украшен епитрахил. Последњи у низу стојећих фигура је Свети Антоније Супрасалски. Он је приказан у карактеристичној монашкој одежди, пригушеног колорита. Другу зону формирају попрсја у медаљонима уоквиреним светлоплавом траком. Унутар клипеуса на јужном делу западног зида насликани су: Амфилохије Почајевски и Григорије

Вороњенски, наспрам Светог цара Константина и Јелене, чији приказ готово увек срећемо у овом делу цркве.

Куриозитет живописачког ансамбла параклиса представља сликарство источног зида припрате. Две од три зоне заузимају представе српских светитеља и новомученика.<sup>185</sup> На централном месту изнад монументалног отвора насликана је сцена *Тајне вечере*. У средишту композиције приказан је Христос који десном руком благосиља дарове на трпези. Апостоли су представљени у хоризонталном низу како седе за полукружном трпезом, изузев две фигуре са бочних страна и Петра који лежећи уздиже чашу у првом плану. На средини стола преко богато украшеног и набораног чаршава постављена је златна чинија, око које се налазе комади хлеба и сребрне чаше. Поставка трпезе која је благо нагнут према посматрачу ствара илузионистичку дубину простора, што је додатно допринело монументалности. Десно од Христа је уочљива фигура апостола Јуде дата у профилу. Он је приказан у напетом гесту, како граби хлеб. Овај чин додатно поспешују и одежде изразито тамног тона, третиране хладним осветљењима. Динамика композиције потенцирана је и израженим покретима осталих актера. Представа као да указује на тренутак описан у Матејевом Јеванђељу (26, 16-25.), где Христос каже: „Заиста, кажем вам, један ће ме од вас издати.” Полукружни рам који у највишој зони источног зида припрате уоквирује сцену *Тајна вечера*, формирао је бочна поља на којима је приказана композиција *Силазак Светог Духа на апостоле*. Ова програмска особеност преузета је из сличног решења оствареног на поткуполном зиду цркве Светих апостола у Пећкој патријаршији.<sup>186</sup> Дванаест апостола распоређено је у две групе које седе на полукружним ескадрама. Прву чине: Матеј, Андреј, Марко, Лука, Тома и Петар, наспрам апостола Павла, Јакова, Вартоломеја, Јована Богослова, Петра Зилота и Филипа. Јединствени хоризонт и плава позадина дуж целог источног зида повезују сцене *Силазак Светог Духа на апостоле* и *Тајну вечеру*. У горњем регистру изнад глава протагониста у виду дванаест огњених језика симболично је приказан силазак Светог духа. Формат зида условио је изостанак персонификације Космоса са језицима народа, коју често срећемо на зидовима средњовековних цркава.

У зони испод, почев од североистока приказана су попрсја српских новомученика: Вукашина Јасеновачког, Станка Острошког и Харитона Косовског.

---

<sup>185</sup> Основна идеја програма источног зида проистекла је из жеље наручиоца пројекта, што поново побуђује дивљење према неговању косовског култа изван граница наше земље.

<sup>186</sup> В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка Патријаршија*, Београд 1990. 36-38, 50-51.

Представе новомученика не одступају од познатих иконографских образаца. Низ настављају представе архијереја и владара српске цркве. Поред Светог Јустина Ћелијског и Симеона Мироточивог, на захтев парохијског свештенства, насликано је и попрсе патријарха Павла.<sup>187</sup> У првој зони издваја се Свети цар Лазар. Одевен је у белу тунику опасану златним лоросом, чији крај пада преко леве руке коју прекрива јарко црвени огртач. У десној руци придржава владарски крст, чији се кракови завршавају апликацијом бисера. Поред цара Лазара, ка северном зиду приказана је Преподобна Евгенија-царица Милица, огрнута пурпурним огртачем чији су рубови украшени златним тракама. Одевена је у раскошну владарску хаљину и носи расцветали штап у руци. У североисточном налази се фигура Свете Ангелине Бранковић – одевене у монашку ризу, са крстом у десној руци. На јужној страни источног зида низ фигура наставља патрон параклиса Свети Николај Жички. Приказан је у свечаном сакошу који је богато украшен златним везом крстоликог облика и апликацијом бисера. На раменима има укрштени омофор, чији крај у руци држи заједно са јеванђељем. Следи Свети Сава одевен у литургијске одежде, пандан приказима из прве зоне олтарског простора. Последња фигура на источном зиду је Свети Стефан Дечански, који достојанствено уздигнуто држи владарски крст. Обучен је у ружичасте хаљине украшене амблемом двоглавог орла – симбола Немањинке лозе. Постоји још једна особеност која издваја сликарство источног зида. На захтев локалног клира, натписи на фрескама исписани су савременим српским писмом, за разлику од наоса и олтара где су сликане површине сигниране на црквенословенском језику.<sup>188</sup> Још драгоцености податак је да су натписи на накнадно досликаним деловима јужног и северног зида припрате исписани на пољском језику.

Сликарство јужног и северног зида подељено је у три зоне које су се везивале на већ поменуте представе. Сцена *Христовог рођења* смештена је у правоугаони простор који је формирала благо закошена таваница. Из иконографије су изостали многобројни наративни мотиви који се везују за празник. У североисточном углу композиције, унутар пећине, приказана је Богородица наслоњена на тамно црвени наборани јастук, која брижно грли новорођенче. У стеновитом пејзажу, лево од Богородице, седи замишљени Јосиф наслоњен на стену. На руб формата који је уоквирен бордуром, фланкрани су

---

<sup>187</sup> Приказ Патријарха Павла указује на шире разумевање новије српске православне историје. Премда упокојени патријарх Павле није ушао у процес канонизације, приказан је са ореолом, али без сигнатуре „Свети“.

<sup>188</sup> М. Czykwin, G. Janićijević, M. Milutinović, *нав. дело*, 21-51.

допојасни анђели. У зони испод представљен је низ светих жена мученица локалног култа (Александра, Ирина и Јулита).<sup>189</sup> У првој зони северног зида поред места предвиђеног за Богородичин трон, насликан је *Сусрет Марије и Јелисавете*. У највишој зони јужног зида припрате приказана је сцена *Ваведења*. Представа је подељена у два нарративна чина. У првом је приказан тренутак ступања Марије у храм, која пружа руку првосвештенику. Захарије је чека раширених руку у киворију наткривеним балдахиним. Наспрам њих приказани су Јоаким и Ана наглашеног геста који указује на забринутост. У другом делу композиције насликан је парапет са колонадом иза које се налазе девојке са свећама. Сцену обједињује раширена завеса која се протеже од чвора на стубу киворија са једне, преко колонаде са друге стране. Ова иконографска особеност везује се за призоре догађаја који су се десили унутар простора и честа је у средњовековној традицији. Другу зону чине прикази попрсја светих: Антонија Брзејског, Сергеја Радоњичког, Леона Папе Римског и мученика Светог Пантелејмона и Великомученика Георгија. Представе поменутих светитеља не одступају од познатих иконографских образаца, изузев Светог Георгија, где се инсистирало на мученичком контексту. Стога је приказан без препознатљивих војничких атрибута, са крстом у руци. Оно што свакако представља куриозитет јесте сликарство прве зоне јужног зида, где су насликани Милош Косовски и Свети Димитрије. Фигура Светог Милоша постављена је у достојанственом ратничком ставу. Он десном руком снажно замахује сабљом, док левом придржава корице од мача. Са рамена му пада зелени огртач, чијим рубовима доминира златни вез. Фигура Светог Димитрија приказана је у пуној борбеној опреми, а на његовом штиту је, у виду рељефа, илустрована црква манастира Саке.<sup>190</sup>

### **- Рецепција пројекта**

Искуства стечена током осликавања параклиса Светог Николаја у Бјалистоку, вишеструко су занимљива. Она су делом видљива кроз остварену везу два народа, на шта указују и поједина иконографска решења живописачког ансамбла. Важно је поменути и предано ангажовање клира парохије Јована Богослова на очувању српске традиције која се нарочито запажа у периоду одржавања манифестације *Видовдан у*

---

<sup>189</sup> Формулисање иконографије у доброј мери ослањало се на примере препознате на просторима источне Пољске.

<sup>190</sup> Манастир Саке налази се у региону Бјалисток. Главна црква посвећена је Светом Димитрију. На овим просторима култ светог ратника веома је поштован. Такође, уочена иконографска особеност указује и на везу парохијског свештенства са братством манастира Саке.



Пољској. У њеним коренима се може потражити кључ разумевања српског средњовековног сликарства на овим просторима, док је реализација пројекта додатно допринела популаризацији. Стога не чуди позитивна перцепција јавности и честа медијска заступљеност новонасталог живописа у параклису Светог Николаја Жичког у Бјалистоку. Све те околности довеле су и до бољег позиционирања српског савременог црквеног сликарства у оквирима разноликог садржаја пољске уметничке сцене. Такође, поред визуелне комуникације, доступност ликовног остварења омогућило је и публикавање монографије *Црква Светог Николаја Жичког* коју је приредила парохија Светог Јована Богослова, којој овај параклис припада. Из перспективе савременог ликовног стваралаштва, на нивоу решења креативног задатка, представљен је значај једног уметничког споменика. Остварена веза пружила је могућност позиционирања новог ликовног језика на територији источне Пољске, са тенденцијом даљег развоја.

## **2. 2. Индивидуална експресија: Долазак Нектарија – осликавање манастира Супрасл-Adventus**

### **- Од скице до идејног решења**

Духовни центар парохије Светог Јована Богослова на месту „баћечки“ у Бјалистоку, представља здање сложене грађевинске структуре. Објекат обухвата: богослужбени, административни и резиденционални део на две етаже. У приземном делу налази се параклис Светог Николаја Српског, канцеларије свештеника и помоћне просторије. Од источних улаза два паралелна ходника воде ка салонској просторији која се налази у средишту приземља. На северном зиду налазе се двоја врата кроз која се улази у наос и припрату параклиса. Јужна страна је у потпуности застакљена са погледом на терасу, која се шири на травњак простране порте, ка храстовој шуми са потоком. Када се узме у обзир да источни зид садржи улазне ходнике и врата од канцеларија, једини слободан површина уочава се на западној страни. Стога се дошло до идеје да буде осликана, тако да мурал указује на прологомену историје и реалитета пољско-српских духовних и културних веза.

Засебна зидна површина омогућила је реализацију новог иконографског решења, које се препознаје у сцени *Долазак Нектарија Србина – осликавање цркве манастира Супрасл-Adventus*. Реч је о приказу чије се аналогије ретко срећу у богатој традицији византијског сликарства. Композиција се заснива на идеји да посматрача уведе у „мистични свет“, којим се кретао Нектарије Србин, до свог коначног одредишта у

манастиру Супрасл. Поставља се питање, може ли се историјска стварност макар делимично реконструисати на основу карактеристика уметничког дела. Особеност поменуте представе указује на могући допринос у савременој црквеној уметности. Премда је простор одвојен од параклиса Светог Николаја, сликарски постулати нису били у зависности од резултата претходно реализованог живописачког ансамбла. На слици где је приказан долазак Нектарија Србина у Супрасл, у већој мери уочавају се елементи индивидуалне експресије. Искуства стечена током ранијих истраживања преваходно су указивала на то да један комплексан иконографски задатак најпре треба проучити кроз процесе израда скица различитих формата (сл. 46.).<sup>191</sup> Пут од многобројних цртежа на папиру ка коначној композицији на зиду био је веома дуг. Као прво, сагледавање могућих историјских елемената и њихово компоновање у формату, одвијало се на нивоу мањих цртежа. Даље истраживање засновано је на тонском лавирању, а потом – колористичким постулатима. Овакав ликовни поступак отклонио је многе недоумице већ током израде скица. Критички приступ и корекција почетне идеје у каснијим фазама рада, допринели су слободнијем приступу слици (сл. 47.).

Непосредан контакт са подлогом покренуо је креативни импулс чиме су омогућена нова ликовна решења. Размишљања на нивоу скице пренета су на површину зида не као коначна, већ као креативни подстрек за даљи развој синопсиса (сл. 48.). Тема композиције указује на одређене историјске аналогije са циљем да код публике покрене знатижељу, што би у коначном облику делу дало нови смисао. У том погледу није била од велике важности чињеница да о приказаном догађају готово не постоје релевантни подаци. Даља разрада синопсиса, посматрачу пружа могућност да на основу предочених слика, склопи „историјски мозаик“ и да на јединствен начин разуме „траг“, који је за собом оставио Нектарије Србин током свог деловања на територији источне Пољске.

---

<sup>191</sup> Приликом реализације првих скица за композицију Долазак Нектарија Србина у манастир Супрасл-Adventus, драгоцену помоћ пружио је проф. Драган Боснић.

## - Композиција-синопсис

Сцена *Долазак Нектарија Србина – осликавање цркве манастира Супрасл-Adventus* смештена је на зид већих димензија.<sup>192</sup> Поред изражене монументалности, основна особеност композиције јесте наративност. Издуженост формата композицију дели на три регистра. У левом углу представљена је алузија на караване у којима су попут многобројног становништва и „сликари-луталице“, уточиште тражили ван граница својих огњишта. Лик Нектарија као главног протагонисте у походу кроз карактеристичне пољске пејзаже заузима место на челу колоне. Иконографске особености решене су симболично. Фигура Нектарија је приказана у првом плану. Одевен је у светлосиву одору, огрнут маслинастозеленим плаштом. Поједини атрибути јасно алудирају на то, да је реч о сликару. Одмах се уочава торба опасана око груди из које извирује неколико четака и малштук (сл. 49.). Посебну пажњу привлачи сам лик једног од аутора супрасалских фресака. Иако је реч о историјској личности о којој нема поузданих података, портретски карактер Нектарија Србина, засебно је разматран. Ова „ликовна вежба“ отворила је многа питања. Ранија искуства стечена кроз интерпретације ликовна, према текстовима из сликарских приручника – делимично предлошцима, указала су на могуће решење. Коначно, лик Нектарија као да одише „мистичношћу“ у складу са његовим животним путем. Приказан је замишљеног погледа, са благим цртама лица и брадом средње дужине акцентованом танким линеарним потезима. У средишњем делу композиције, уочава се благо закривљени хоризонт на чијим се ободима као према посматрачу уздижу зидине манастирског комплекса. Испред главне капије, Нектарија дочекују црквени великодостојници и чланови братства. Кроз отвор се наслућује и силуета Благовештењске цркве. Перспективни модел у овом случају није доследно инверзан. Препознају се два просторна решења: први је модел ваздушне перспективе. Елементи на сцени решавани су тонски али не и пропорционално. Други модел, приметан је у појединим сегментима слике решене у обрнутој перспективи. Пажљивим посматрањем јасно се уочава „перспективна игра“. Зидине и кулисе са средишњег дела слике граде један иновативни заокрет и посматрача из екстеријера уводе у ентеријер Благовештењске цркве. У трећем регистру, публика постаје актер једног „позоришног чина“ где Нектарије своју главну улогу добија током осликавања зидова манастирске цркве. Све је као у античком позоришту: наспрам Нектарија је двоспратна сцена, која

---

<sup>192</sup> Површина зида износи, 6m у дужини и 2m у висини.

„оживљава“ преплете скела и ликове светих. Главни протагониста и елементи архитектуре сублимирају се у „мистичном“ простору где се нешто „живо дешава“. Акцент је стављен на реконструкцију једног од очуваних фрагмената супрасалског живописа. Стога се постигнути резултати на нивоу композиције *Долазак Нектарија Србина – осликавање цркве манастира Супрасл-Adventus*, могу повезати са културним знамењем очуваног сликарства Благовештењске цркве. Поменути приказ на тај начин даје „нову ликовну димензију стварности“ девастираном живопису Благовештењске цркве. Тиме се кроз један креативни задатак указује на драгоцености наведене културне баштине православне Пољске.

За шире разумевање овог феномена основ представља однос између „захтева традиције“ и индивидуалног уметничког приступа. Када је реч о савременој црквеној уметности тешко да се може избећи поређење са традицијом. Стога, није нимало захвално судити о делу, нарочито када је његово тумачење успостављено непосредном везом са сликарством параклиса Светог Николаја Жичког. Креативној слободи на нивоу ликовности и стила, допринело је разумевање наручиоца пројекта. Такође, композиција је имала своју аутономију у односу на друга остварења, те се није инсистирало на ликовном јединству целокупног декора у духовном центру. Као прво, колористички приступ у својој изворности знатно не одступа од других остварења. Друго, моделовање простора и ваздушаст утисак постигнут је лавирањем и изразитим тонским схватањем форме. Наношење бојеног слоја и његово неутралисање сликарским ваљком, створило је могућност за слободнијим, несвојственим приступом у савременом црквеном сликарству. Иконографски заокрет једним делом је допринео одступању од традиције, али само у мери у којој није значајно нарушена. Иновативни приступ остварен на сцени *Долазак Нектарија Србина – осликавање цркве манастира Супрасл-Adventus*, поред могуће историјске интерпретације овог догађаја, широј публици представља и један специфичан ликовни језик, са постулатима заснованим на ишчитавању традиције византијског стваралаштва и њеном преображавању кроз савремени ликовни поступак.

### **2. 3. Теорија и едукација као елементи пројекта**

Обнова живописачког ансамбла у Супраслу за који се верује да је дело Нектарија Србина, отворила је и нови теоријски дискурс. Потреба да се једно дело на што бољи начин разуме и прихвати у реализацију пројекта укључило је мноштво хетерогених субјеката. Превасходни циљ био је да се вредности старог живописа Благовештењске

цркве приближе савременој публици у Пољској. То је отворило и питање уметничке рецепције и едукације „За разлику од знања које је неопходно за стварање уметничких дела, постоји знање које је неопходно за разумевање и критичко просуђивање већ постојећих уметничких дела“<sup>193</sup> Ако се пажљиво сагледају околности и окружење у коме је егзистирало сликарство Благовештењске цркве, поменуте тврдње су оствариве. Одсуство споменика сличних особености на територији Пољске, временом је допринело неразумевачу, затим и маргинализацији ликовног декора из XVI века. У другој половини XX столећа, иако мањинска, православна црква у Пољској покренула је динамичан дијалог о вредностима манастира Супрасл. Рад живописца са простора Србије пет векова касније у региону Бјалисток, алудирао је на старе духовне везе које је успоставио Нектарије Србин. Сликарство у параклису Светог Николаја Жичког, отворило је и питање реконструкције манастира Супрасл. Поред спремности публике да прихвати (разуме) савремени живописачки декор са простора Србије, веза са Супраслом захтевала је додатна појашњења. У циљу бољег разумевања организовани су научни скупови, едукативне радионице, изложбе, презентације итд. Наведене активности реализоване су у склопу манифестације *Видовдан у Пољској*<sup>194</sup> од 2015 до 2017. године.<sup>195</sup>

#### **- Фестивал Видовдан (27-28. 06. 2015.)**

Основни циљ програма манифестације био је апроксимација српске духовности на просторима Пољске. На отварању фестивала приказана је презентација реализованог фреско декора параклиса Светог Николаја Жичког – освећење цркве у склопу литургије одржало се на Видовдан. Поред тога, у програм манифестације укључена је и идеја о обнови супрасалске цркве. На тај начин остварен је непосредан контакт са публиком, која је кроз теориско-практични приступ сагледала развојни пут и могућности фреско технике. Радови изведени током презентације *Путем Нектарија Србина*, 27. 06. 2015. године, указали су на могућности средњовековног ликовног језика и техника, као и њихову примену у савременој уметничкој пракси. Током теоријско-практичне

---

<sup>193</sup> М Дамњановић, *Место теоријског рада у оквиру Универзитета уметности*, Београд 1976, 13.

<sup>194</sup> Манифестацију *Festiwal Kultury Serbskiej Vidovdan w Białymstoku* од 2012. године организује свештенство пархохије Светог Јована Богослова. Идејни творац фестивала је отац Михајло Чиквин. Основни циљ је презентација српске културе и наслеђа, као и оживљавање пољско-српских духовних веза.

<sup>195</sup> Предавања и вежбе у склопу манифестације *Видовдан у Пољској* изведене су у сарадњи са Гораном Јанићијевићем.

презентације изведене су две лунете на улазима у духовни центар Свети Јован Богослов. Патрон параклиса Свети Николај Жички, приказан је у лучној забати западног улаза. На источној страни духовног центра приказана је *Богородица са Христом* по узору на дечански модел.<sup>196</sup> Однос уметника и посматрача – као директног конзумента, удахнуо је један нови ниво естетског васпитања. „Естетско васпитање у ширем смислу речи је васпитање за стварање. У ужем смислу речи, естетско васпитање је васпитање за уметности и васпитање кроз уметност“<sup>197</sup>. Стога, оваква поставка указала је на многе драгоцености. Публици је приказана, не тако честа сликарска вештина на овим просторима. Кроз теоријско-практични рад са групом, указано је на предности и мане старе сликарске технике (сл. 50.). Остварени резултати наговестили су могућност да се и будући живопис главне цркве у Супраслу ревитализује у средњовековном ликовном маниру.

Припрема пројекта за обнову живописачког декора Благовештењске цркве огледала се и кроз тематске изложбе приказане на фестивалу. Могућа решења ликовна светих представљена су у камерној поставци 27. 06. 2015. године, у духовном центру Јован Богослов у Бјалистоку. Елементи поставке осликавају покушај ревитализације очуваних фрагмената из живописачког ансамбла цркве манастира Супрасл. Архитекта Адам Мушук,<sup>198</sup> водио је комплетну технолошку припрему изложбе. Коначни резултат огледао се у подлози истоветне структуре као зидна површина у Благовештењској цркви. Овај „ликовни експеримент“ за циљ је имао, осим сагледавања технолошких својстава кречног малтера и тумачење сликарских постулата супрасаласких мајстора. Поред копија фрагмената у поставку је уврштено неколико фресака на којима доминира индивидуална експресија. Прикази светитеља који алудирају на „Нектаријев рукопис“, интерпретирани су помоћу документације преузете из Музеја фресака у Супраслу (сл. 51).<sup>199</sup> Коначно, резултати изложбе и искуства везана за технолошка својства радова, указали су на могуће консеквенце приликом реализације пројекта. Поред тога, на нивоу сукцесије уметничких остварења као и постулата одређене традиције указано је на могуће правце односа црквене уметности у прошлости и садашњости.

---

<sup>196</sup> Жеља локалног клира да се наслика модел *дечанске Богородице*, указује на везе тамошњих парохијана са средњовековном традицијом, сагледаном за време поклоничких путовања на територији Србије.

<sup>197</sup> М. Дамњановић, *нав дело*, 24.

<sup>198</sup> Архитекта Адам Мушук је професор на Архитектонском факултету у Бјалистоку и задужен је за надзор радова на цркви Благовештења у Супраслу.

<sup>199</sup> Посебна захвалност на сарадњи дугује се директору Музеја Икона у Супраслу. Током боравка у Пољској омогућен је увид у сталну поставку и многобројну конзерваторску грађу.

## - Фестивал Видовдан (25-28. 06. 2016.)

Сложени проблем реконструкције фреско слоја Благовештењске цркве захтевао је темељну анализу. Идеја да се у програм фестивала укључи и расправа о сликарству Нектарија и групе, наишла је на позитивне реакције стручне јавности. Научни скуп *Трагом Нектарија Србина*, по први пут одржан је у сали Академије Супрасл, 25. 06. 2016. године.<sup>200</sup> Тема скупа била је идентификација аутора и сликаног слоја из XVI века у цркви манастира Супрасл. Учесће у расправи узели су познаваоци овог периода из Пољске и Србије. Приспели радови излагани су у три тематске сесије. Акцент је стављен на историјске околности и могуће везе манастира Супрасл са сликарима са балканског поднебља. Приказана је и документација, предлог фреско програма, као и технолошки аспект пројекта ревитализације. Прву сесију отворио је историчар Александар Миронович са темом *Односи манастира Супрасл са српском културом у XVI веку*. Архитекта Адам Мушук указао је на *Технолошки аспект реконструкције унутрашњости Благовештењске цркве*, док је Кристина Ставечка приказала фреске у Супраслу и прикупљену конзерваторску грађу. Другу сесију отворио је Јержи Тофилук са темом *Иконографија светих као икона Царства Божијег*, следи рад Светлане Пејић на тему *Уметничке прилике у Србији средином XVI века*, завршно са темом Горана Јанићијевића, *Иконографија олтарског простора кроз развој и питање реконструкције у Благовештењској цркви*. На крају, у наосу главне манастирске цркве, на паноима изложене су скице могуће реконструкције куполе и тамбура. Презентацију је пратило предавање на тему *Идејни програм реконструкције зидног сликарства манастира Супрасл* (сл. 52).<sup>201</sup> Успостављени научни скуп показао је тенденцију да постане редовна манифестација. Елаборати који ће бити публиковани у зборнику још један су доказ ревносног приступа ревитализације споменика о чијем сликарству постоји недовољан број података. Током трајања научног скупа у Академији Супрасл, публици су приказане и две засебне изложбе. Прву представља одабир фотографија репрезентативних фресака из манастира Пећка патријаршија. Превасходни циљ био је да се савременој пољској публици прикаже део богатог фреско декора српске средњовековне културне

---

<sup>200</sup> Организатори скупа били су: Фестивал српске културе Видовдан, катедра за Православну теологију у Бјалистоку, Академија и манастир Супрасл. Види: <http://vidovdan.pl/konferencja2016>.

<sup>201</sup> М. Милутиновић, „Идејни програм реконструкције зидног сликарства манастира Супрасл“, Научни скуп, *Трагом Нектарија Србина*, Супрасл 2016.

баштине.<sup>202</sup> На другој изложби *Портрети светих*, приказан је савремени приступ у формирању модела ликова светих (сл. 53.). „Премда су засновани на експресији и колоризму, прикази одишу извесном уздржаношћу наручито у односу на декоративност и детаљисање. Упркос монументалности композиције ликови одишу интимистичко схваћеном приказу заснованом на испуњавању простора обликом, који, са друге стране, показује као основ личног односа са посматрачем, на основу чега се схвата као „пиктурална чињеница“. Традиционални сликарски поступак „осветљење лика“ сједињен је са широким сликаним површинама у складном јединству. Други ниво усклађености уочава се кроз односе изражених покрета форме и мирноће просторне равни, а повратни покрет указује на одређени динамички потенцијал.“<sup>203</sup> Коначно, у склопу програма фестивала 27. 06. 2016. године приређена је и промоција монографије *Црква Свети Николај Српски*. Приказ књиге, публици је указао резултате делања српских сликара на територији источне Пољске. Такође отворено је ново поглавље обнове фреско декора Благовештењске цркве у Супраслу.

## **2. 4. Програм фресака цркве Благовештења у манастиру Супрасл**

### **- историја манастира**

Смештен у маленом граду Супрасл, који је удаљен петнаест километара северно-источно од Бјалистока, манастир је кроз своју бурну историју претрпео многобројна искушења (сл. 54.). Духовни живот првобитно се одвијао у оближњем граду Грудеку, у склопу резиденције маршала литванске кнежевине Александра Ивановича Хоткевича. Близина двора као и динамика града, ометали су успостављени монашки живот. Такође, братство се увећавало, те је условило измештање духовног здања 1500. године. Након дозволе маршала, манастир је премештен на обалу реке Супрасљанке, која је своје име добила по граду Супраслу кроз који протиче.<sup>204</sup> Сагледавање топографије простора оставља утисак да се нарочита пажња придавала одабиру локације

---

<sup>202</sup> Поставка је представљена и у склопу духовног центра Јован Богослов, а изложбу је приказала историчар уметности др Светлана Пејић.

<sup>203</sup> G. Janićijević, „Portrety świętych“, *Miodrag Milutinović: izložba slika*, Parafia Prawosławna św. Jana Teologa w Białymstoku, Białymstok-Supraśl 2016.

<sup>204</sup> A. Radzickiewicz, *Monaster w Supraślu*, Supraśl 2014, 12-15, уп. A. Radzickiewicz, *Gródek nad Supraślą*, Gródek 2011.



на којој је подигнут манастир.<sup>205</sup> Новоизграђено манастирско здање првобитно је било скромно, сведено на малу дрвену цркву посвећену Светом Јовану Богослову, и оближњи конак. Почетком XVI века почиње изградња великог храма Благовештења. „Ово камено здање је била чудна стилска мешавина византијских и готичких градитељских схватања. Поред тога, здање је по намени било богомоља, али у исто време и утврђење, јер је, будући да се налазило у пограничном подручју, служило по нужди не само за молитву него и за одбрану (сл. 55.). Четири високе куле на угловима правоугаоне грађевине живо подсећају на то, а рашчлањена фасада уздржане скулптуралне декорације упућује да је то био храм.“<sup>206</sup> Поред материјалног богатства, попут многобројних шума и обрадивих површина, о важности манастира говори и податак да су његови представници на саборима свој потпис стављали одмах после архимандрита Кијевско-печарске лавре.<sup>207</sup> Братство манастира Супрасла имало је запажену улогу у очувању православне мисли на овим просторима. Све до смрти архимандрита Илариона (Масаљског) 1609. године манастир се вешто одупирао унијатском учењу. Већ првих година XVII века митрополит Михајло Рагоза, а затим и наследник Ипатије Потеј, често врше притисак са циљем да супрасалско монаштво преформулише своје учење. Након митрополитове одлуке о преласку у унију, новонастала ситуација није поколебала братство манастира Супрасл. Недуго затим проглашавају га за јеретика. Због сукоба са митрополитом, архимандрит Иларион 1602. године доспева на црквени суд, где је повељом краља Сигизмунда наложено да се удаљи из Супрасла. После доласка архимадита Самуила и усвајања новог устава 1635. године, манастир постаје унијатски.

Почетком XVII па све до краја XVIII столећа целокупно духовно здање поприма нови изглед. Пада у очи масивни иконостас израђен у барокном стилу, док је део западног зида наоса и олтарски простор прекривала декоративна резбарија.<sup>208</sup> Изведена богата резбарија, у рококо стилу, покрила је остварења која преписујемо Нектарију и групи. Даље, површине зидова које је красио ранији живопис, сакривене су од погледа декоративним каменим плочама и наносима беле боје (сл. 57.). Додатну штету сликарство олтара претрпело је 1852-1858. године када је оштећење на крову

---

<sup>205</sup> Предање говори о одлуци братства да низ реку пусти крст са честицом Крста Господњег са жељом да се Божијом вољом одреди координата где ће се подићи црква. Крст се зауставио у оближњем месту Супрасл, покрај поља Сухој Хруд (сл. 56).

<sup>206</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 261.

<sup>207</sup> А. Radzizkiewicz, *нав. дело*, 37.

<sup>208</sup> А. Radzizkiewicz, *нав. дело*, 67-76.

проузроковало прокишњавање.<sup>209</sup> Да у то време духовни живот Супрасла није био на завидном нивоу види се из отвореног писма које је Петар Могила упутио Касиану Саковичу. „Он јетко пита где су старе иконе које су биле украшене позлаћеним сребром и сам одговара да су их тадашњи унијатски монаси заменили италијанским платнима. На крају заједљиво додаје свој коментар: „Добро тргују са Богом – њему насликано платно, а себи позлаћено сребро“<sup>210</sup>.<sup>210</sup> Период XIX и XX века, свакако је везан за обнову. Већ 1901. године, почињу прве конзерваторске интервенције и прикупља се фото документација. До 1944. године влада велико интересовање за специфичан фреско декор Благовештењске цркве.<sup>211</sup> Манастир Супрасл је доживео девастацију током Другог светског рата. Немачке трупе минирале су здање приликом повлачења из Русије 1944. године (сл. 58.)<sup>212</sup> Такав след околности додатно компликује јасније тумачење живописачког програма и архитектуре. То је један од разлога што се са опрезом мора приступити сумирању резултата пољских архитеката, инжењера и конзерватора - да главну цркву врате у првобитно стање (сл. 59.).

Црква Благовештења је позноготичка грађевина. Данас, она у доброј мери подсећа на стање пре девастације 1945. године. У основи, то је грађевина централног типа са куполом која се са источне стране ослања на осмоугаоне стубове, а са западне – на ступце који истовремено носе хор (сл. 60.). Укупна висина цркве износи око 38m, док се тамбур октогоналног облика протеже на 16m.<sup>213</sup> На источној страни грађевина је завршена троделним олтарским простором. Олтарска апсида је тространа споља и изнутра и истурена у односу на ђаконикон и проскомидију. Током обнове изостављена је полу калота у апсиди а на источном зиду постављена су три масивна прозора.<sup>214</sup>

---

<sup>209</sup> L. Lebedzińska, *Katalog wystawy Białostok 1968 Freski z Supraśla*, s. p. Białostok 1968, 31. Уп. А. Siemaszko, *Freski z Supraśla*, Białostok 2006, 16.

<sup>210</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 263.

<sup>211</sup> А. Siemaszko, „Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu rekonstrukcja programu ikonograficznego”, *Prace z historii sztuki zeszyt 21, Kraków 1995*, 13-15.

<sup>212</sup> Оправдање радикалног потеза многи су видели у стратешкој позицији и прегледности коју су одбрамбене манастирске куле омогућавале. Такође, боравак у Пољској указао је и на друга тумачења догађаја. Она говоре о локалном католичком становништву које је додатно поспешило Немачке трупе да девастирају цркву у Супраслу.

<sup>213</sup> У нашем случају током реконструкције тежило се ка јасном моделовању ликова светих. Такав приступ је омогућио боље читање живописа. Ову претпоставку оправдава и чињеница да осим прозора скромних димензија у темену куполе, тамбур не поседује додатни извор природне светлости.

<sup>214</sup> Да су архитекте приликом обнове неадекватно протумачиле олтарски простор, указује следеће: форма три издужена прозора са лучним завршецима, на источном зиду олтара, постављени су другачије од преосталих отвора у другим деловима храма, где се запажа преломљени лук, типичан за споменике готичке архитектуре.

Протезис је посебна просторна целина, са улазима из олтара и из наоса. Из јужног пролаза Ђаконикона некада се улазило у крипту, накнадно је прилаз формиран уз апсиду. Носачи су међусобно, као и са подружним зидовима повезани преломљеним луцима, а травеји су покривени касетираним сводовима. Од запада ка истоку преломљени луци повезују ступце и стубове и фланкирају касетирани свод изнад доле. Средишњи аркус чини спону два масивна стуба, наспрам којих је преломљени лучни отвор хора на западном зиду, док два мања лука повезују стубове и бочне зидове наоса. На зидне површине постављени су масивни прозори, чији су отвори завршени преломљеним луком. Западни зид, испод хора, чине три отвора која повезују наос са нартексом. Припрата је правоугаоне основе и одговара ширини цркве. Покривена је касетираним сводом скелетне конструкције и над њом је хор. Црква има један улаз на западној страни, а високи прозорски отвори завршени су готичким преломљеним луцима. Најзад, у угловима здања смештене су четири куле о којима је већ било речи (сл. 61.).<sup>215</sup>

Данас је о живописачком ансамблу који се приписује Нектарију Србину могуће судити једино на основу малобројних старих фотографија.<sup>216</sup> Већина драгоценог садржаја сачувана је у каталозима и документацији насталој током првих конзерваторских интервенција 1901. године. Чак и у случајевима када постоји довољан број података о делу сликарства, они често не показују стање из XVI века. На то указују видљива, често и неспретна досликавања пољских конзерватора, која додатно отежавају „читање“ живописа. Стога је приликом обнове фреско декора, материјал пажљиво посматран, а непознати делови су допуњавани примерима из цркава сличних програмских постулата. Оскудност података, сликарски поступак карактерише као реинтерпретативни. Првобитна идеја да се обнова фресака стилски поистовети са оригиналним, показала се неодрживом. Из укупног живописачког ансамбла документовано је око тридесет одсто фресака, док је сликарство у олтарском простору и припрати потпуно непознато. Комплексност ликовног задатка сагледана је и кроз радове: П. Покришкина, А. Шимашка, А. И. Рогова и С. Петковића чија су истраживања допринела целовитом сагледавању аспеката претходних епоха.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 16-17.

<sup>216</sup> У току израде рада драгоцена су искуства постигнута кроз сарадњу са Музејом икона у Супраслу, што је омогућило увид у целокупну конзерваторску документацију као и сагледавање очуваних фрагмената живописа.

<sup>217</sup> Обнова споменика од велике важности за културу Пољске, изискивала је темељна истраживања, која су једним делом остварена на научном скупу *Траговима Нектарија Србина*. Предлог сликарских радова приказан је кроз теоријско-практични рад на тему *Идејни пројекат реконструкције манастира Супрасл*.

## - купола и тамбур

Сликаство куполе и поткуполног простора по својим архитектонским одликама није се разликовало од стандардног модела. Посматрањем доступне документације уочене су знатне конзерваторске интервенције. Стога је на почетку живописања указано на тенденцију ка реинтерпретацији израза супрасалских сликара у мери у којој су то омогућиле избледеле фотографије и малобројни фрагменти старог живописа (сл. 62, 63.). У темену куполе допојасно приказан је Христос Пантократор у духу класичног иконографског обрасца. Он десном руком благосиља док у другој држи јеванђеље, одевен је у светло плави химатион, моделован оштрим осветљењима и затамњењима, испод кога провирује љубичасти хитон. Допојасну фигуру граничи прстенаста трака која је уоквирена светлоцрвеном бордуром. На светло окер површини формираног прстена исписан је текст из псалма (Пс. 102, 20-22.). Следи приказ херувима, у засвођеним конхама чије су крајеве маскирале мраморне консоле. Позноготички облик тамбура надоградила су поља у којима су насликане небеске силе. Укупан резултат је симболички обликовао теме куполе звездастог облика. Да приликом даље обнове Благовештењске цркве треба бити нарочито обазрив, јасно је тек на основу увида у фотодокументацију конзерваторских радова у XX столећу. Поред сувишног досликавања оригиналног живописа, аутори су испунили и преостала слободна засвођена поља изнад прозора у тамбуру. Тиме су посматрача удаљили од изворне идеје. Приликом извођења овог дела живописа, приступило се првобитном решењу. Преостала слободна поља сликана су у беж фону, док је орнаменталним декором украшен простор надамак осам прозора у зони испод Пантократора. Тиме је постигнут ефекат „звездасте мандорле“, а светлост која је продирала кроз мале прозоре у оку посматрача стварала је утисак лебдења. Висина тамбура приморала је супрасалске сликаре да простор за осликавање поделе на осам партија.<sup>218</sup> Зону испод лика Пантократора заузимају прикази небеских сила. Октогоналност је условила поделу на осам дефинисаних поља. Малобројне фотографије објављене у каталогу *Freski z Supraśl* указују на наизменичне приказе појединих чинова анђела и то тако да се сликају по два анђела и херувима.

---

Шири концензус остварен је кроз теоријско разматрање поменутог проблема. Такође подршка еминентних стручњака, допринела је одређеној сигурност приликом реализације сликарства у куполи и тамбуру Благовештењске цркве.

<sup>218</sup> Од великог значаја за даљу реконструкцију била је студија А. Siemaszka, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu rekonstrukcja programu ikonograficznego*, у којој је јасно шематски приказан распоред у куполи и тамбуру Благовештењске цркве.

Одмах се уочава неколико карактеристика: архангели су приказани у достојанственом ставу са крилима изнад рамена, без наглашеног покрета, фронтално окренути ка посматрачу. У десној руци држе дугуљасте штапове чији крајеви су оивичени бисерима, у другој руци имају свере сиве боје. Једна група анђела одевена је у византијске одоре светлог фона, обавијена огртачима нешто тамнијег колорита. Другу групу чине представе са богато украшеним лоросима, налик онима са приказа византијских владара. Такође, у рукама носе препознатљиве атрибуте у нешто другачијим положајима ради динамике композиције. Прикази херувима не одступају од препознатљивог модела. Насликани су на начин како их је описао пророк Исаија (Ис 6, 2.): са човечијим ликом и шест крила, од којих један пар заклања лице, други ноге, док трећим лете и славе Господа. На крилима која делимично прикривају фигуру, доминира јасно дефинисан цртеж. Преко светлобраон подслика изведена су знакаста осветљења, док на крајевима извирују дуга подкрила светлог фона. Иза фигура херувима укрштају се рипиде, чији су врхови украшени бисерним апликацијама. Инкарнат и моделовање ликова светих, преузети су са најуспелијих очуваних фрагмената старог живописа. На издуженим лицима уоквиреним окер ореолима доминира цртеж. Коса је кестењасто обојена и акцентована осветљењима. Представе небеских сила и пророка раздвојене су прстеном окер фона. Унутрашњост прстена је украшена орнаментом наизменичног спиралног преплета „трубица“ пастелних боја.

У зони испод приказани су пророци. Октогоналност тамбура ауторима супрасалских фресака омогућила је проширени програм. На свакој страни насликана је група од по три пророка. Низ је укупно бројао двадесет четири старозаветне личности. На источној страни тамбура насликани су: Мојсије, Соломон и Давид. Пророк Мојсије приказан је у „строго“ фронталном положају, у левој руци држи развијени ротулус са текстом на који указује гестом десне. Обучен је у дугачку тунику љубичасте боје на чијим рубовима доминира орнаментални вез оивичен бисерима. Огрнут је плаштом који је повезан златном фибулом на грудима. Динамика фигура нарочито се уочава у непосредном дијалогу Давида и Соломона, чији положај глава и руку указује на поглед ка Сведржитељу. Пророци су позиционирани у полупрофилном ставу, са развијеним ротулусима. Одевени су у светле тунике којима доминира цртеж. Преко њихових рамена падају лепршави огртачи, причвршћени украсним копчама. Док на темену Мојсија запажамо старозаветни тип капе, Давид и Соломон носе круне са богатим декором. Ликови пророка имају маркантни израз. У поједним партијама доминира груб цртеж,

док инкарнат често прекрива проплазму. У даљем низу с десна су: Илија, Јелисеј и Јона. Пророк Илија, је приказан као старац дуге, седе, разбарушене косе и браде. Глава је мало забачена уназад, са погледом усмереним навише. У ставу без наглог покрета држи развијени ротулус на који указује гестом леве руке. Одевен је у дугачку тунику светлоокер боје. Преко рамена му пада јарко црвени огртач. На наличју и рубовима плашта појављује се крзно. Поред њега у нешто сугестивнијем покрету приказан је Јелисеј, као човек средњих година, маркантних црта лица, високог чела и проседе браде. Драперије су моделоване у светлољубичастим и ружичастим тоновима. На њима доминира конструктивни цртеж са израженом контуром. Пророк Јона издваја се по свом положају. Он је насликан као старац седе браде, одевен у хитон и химатион браон боје. Фигура је позиционирана профилно, у једној руци држи ротулус, док другом указује на следећи низ пророка: Захарије, Авакум и Амос. Захарије је приказан без наглашеног геста док у испруженим рукама носи свитак. Његова глава је у заокрету према пророку Јони. Као и Авакум, приказан је млад и голобрад са кратком локнастом косом кестењасте боје. С друге стране пророка Авакума истиче се својом скулптуралношћу. Функционалност изведених набора на одежди прати фигуру која је постављена у контрапосту. Једна рука је високо уздигнута, наспрам друге која нешто ниже држи ротулус. Одмах поред, чврстог става и раширених ногу насликан је пророк Амос. Положај његове главе делимично је окренут надесно. Приказан је као старац бујне седе браде и косе, чији крајеви прекривају рамена. На одеждама доминира цртеж што се нарочито види у обликовању хитона који највећим делом прекрива фигуру. На десном рамену провирује химатион са златним клавусом. У даљем низу представљени су Агеј и Енох који, попут Амоса, у рукама држе неразвијене ротулусе, а затим следи Софоније. Пада у очи сталоженост и фронталитет којим је приказан први у поменутом низу. Лик пророка Агеја карактеришу благе црте лица и седа коса која пада уз браду, на крајевима подељену на шпичеве. Десна рука прислоњена је на груди и заклања део химатиона. Наборе на хитону обликују дугуљасто закривљене линије. Пророк Енох, проседе браде, насликан је у профилу на који додатно указује положај стопала. С друге стране пророк Софоније приказан је у контрапосту са израженим покретом леве ноге коју сугерише набораност одежде. Истиче се решење химатиона који обавија леву руку, из ког провирује отворена шака, насупрот десне којом држи развијени ротулус.

На западном зиду тамбура приказани су Михеј, Јаков и Наум. Први у низу је без нарочитог покрета, испружених руку са свитком. Драперијама доминира цртеж са јаком

контуром, док су осветљења местимично акцентована хладнијим фоном. На лику пророка Михеја преовладавају благе црте лица и дуга седа брада. Одмах поред Михеја, попут „кипа“, истиче се пророк Јаков. Наслућује се гест десне руке обавијене драперијом. Развијени ротулус вијори се у висину, дајући на тај начин посебну динамику. На драперијама се препознају разнолике геометријске форме. Вешто је приказан однос светло-тамног, где светлост пада од груди, преко трбуха низ ногу, док је средишњи део химатиона затамљен са изразитим графицизмом. Глава пророка Јакова благо је усмерена ка тексту исписаном на свитку. С друге стране, пророк Наум је насликан као старац дуге, седе браде, у сталоженом ставу. Држи развијени ротулус на који указује гестом леве руке. Приметна је набораност химатиона на бедрима. Грудни су слободни, наткривене хитоном светло зелене боје. Доњу драперију украшавају јарко црвени клавуси, решени златним игличастим осветљењем. На делу северног зида приказани су Самуил, Јоил и Исаија.<sup>219</sup> Сва три пророка представљени су као мудри старци, са карактеристичним бујним седим брадама и затвореним ротулусима у рукама. На сличан начин решен је и положај фигура, те се оне једино разликују у гесту и колориту. Самуилов химатион је зелене боје, са богатом модулацијом беличастих осветљења. Горња драперија, бледокестењастог фона маркирана је цртежом са местимично светлим површинама плавог тоналитета. Пророк Јоил је обавијен тамноплавим хитоном са градијацијом набора на нивоу цртежа и затамњења. Сличном сликарском вештином обликована је и доња драперија мркоцрвене боје на чијим крајевима провирују клавуси. Наспрам њих насликан је пророк Исаија, благих и јасних црта лица, са бујном седом косом која пада на десно раме. Зашиљена брада решена је танком четком, акцентима беле боје. На драперијама преовладавају геометријска осветљења. Распростиру се од трбуха до крајева тунике, са нарочитим акцентом на колена, која наговештавају покрет. Модулација хитона креће се од финих светлозелених лазура, све до завршних беличастих, који површини дају утисак исијавања. Доња драперија бакарножуте боје решена је на нивоу линеарног цртежа. Северну страну тамбура заузимају пророци Данило, Малахија и Осија. Пророк Данило је младоликог изгледа, кратке коврцаве „кестењасте“ косе. Одевен је у богато украшену византијску одежду, са златним нашивцима на рубовима и огрнут је плавим огртачем, који делом прекрива руку у којој

---

<sup>219</sup> Важно је напоменути да је увидом у текст А. Шимачка трећи из поменуте групе пророка наведен као непознати светитељ. Према је од двадесет четири пророка изостао Исаија који неоспорно спада у велике пророке, често се слика у тамбуру куполе; поменути приказ чини се добрим решењем. С друге стране пророци Самуил и Јоил још у првобитном живопису јасно се могу идентификовати на основу типа.

држи развијени свитак. У апсолутном фронталитету, следи пророк Малахије – дуге шпицасте браде раздвојених крајева. Наспрам њега приказан је пророк Осија као старац оштрих и строгих црта лица, дуге седе браде и косе чији праменови прекривају рамена. На површини североисточног зида тамбура насликани су пророци Арон, Језекиљ и Јеремија.

Стилском анализом првобитног живописа јасно уочавамо да су сликари Благовештењске цркве на истоветан начин орнаменталним декором раздвојили зоне тамбура. У овом случају реч је о елегантном орнаменту већих димензија, насликаном у тамно љубичастом прстену. На изглед комплексно решење открива нам даровитост и промишљеност супраслских мајстора. Приликом реализације у малтер је урезиван низ кругова који су формирали флорални декор јарко зелене боје. Следећа етапа огледала се у осветљавању горњих рубова орнамента „бакарном“ бојом, док се на самом крају приступило акцентуацији беличастим иглицама.

У зони испод приказани су апостоли у сличном формацијском решењу као и представе старозаветних пророка. Архитектонске аркаде које су се спуштале даље низ зидове тамбура, знатно су смањиле простор за сликање, изузев источног зида, на коме су приказани свети Петар, Павле и Јован. На преосталим површинама насликана су по два апостола и то: Андреј и Лука, затим Јаков и Симон на северној страни, одмах до њих Вартоломеј и Иродин. У пољу западног зида изнад лучног отвора приказани су Аристарх и Олимп. Следе апостоли Сила и Силуан, као и Филип и Тома на јужној, а Марко и Матеј на југоисточној страни тамбура.<sup>220</sup> У реинтерпретацији фигура апостола тежило се ка графичизму. Такав приступ допринео је тврђој форми, зарад јасноће приказа. Насупрот снажних контура цртежа, на појединим деловима доминирају геометријска осветљења. Да су сличне сликарске амбиције и схватања амбијенталног простора имали и средњовековни сликари, наговештава недовољна осветљеност тамбура као и висина, која је „читљивост“ живописа доводила у питање. На западном пољу на коме су приказани Аристарх и Олимп – старци седих брада и коса које падају преко рамена.

---

<sup>220</sup> О приказаним апостолима, постоји довољан број података за темељну реконструкцију. Стилском анализом ликовног језика супраслских мајстора уочен је неуједначени сензибилитет приликом живописања тамбура. С обзиром на то да првобитно осликавање везујемо за хетерогену сликарску групу овакав исход био је очекиван. Поред тога, гледано из угла у коме ново дело настаје чини се важним напоменути да је и поред релевантно доброг опуса фотографија одлучено да „нови“ живопис уз дозу опреза реинтерпретира ликовни језик супраслских мајстора. Осим иконографског куриозитета попут омофора на раменима апостола, фигуре не одступају од постулата сагледаног у зони са старозаветним пророцима.



Неколико особености издваја овај приказ. Као прво, реч је о формату нешто скромнијих димензија, што је условило пресецање фигура испод колена. Друго, просторна условљеност надомешћена је смиреном формом са израженим фронталитетом и наглашеним вертикалним наборима, нарочито истакнутим на крстастим омофорима који гравитирају ка земљи. Такође, слична решења могу се уочити на југозападном и северозападном пољу. На осталим приказима апостола, омофори су пребачени преко руку. Целокупни колорит инстинктивно је реитерпретиран и највећим делом се надовезивао на остварења у вишим зонама тамбура. На исти начин приступило се осликавању основне равни и дефинисању хоризонта. Сигнатуре имена светих изведена су на тамноплавом фону белом бојом. Начин исписивања натписа, одмах је указао на многе нелогичности. Сложеност проблема не огледа се само у изворном мешању црквенословенских и грчких слова већ и о многим недоследностима приликом скраћивања имена светитеља.<sup>221</sup>

Следећа зона одвојена бордуrom која формира поља. Унутар оквира приказана су по два попрсја мученика, изузев источног зида где се налазе три допојасна лика. Правоугаона поља испод сваког приказа решене су као касете, у имитацији мермерних плоча. Сагледавањем ликовног језика Нектарија и групе јасно су перципирани постулати који су у даљем раду у мањој или већој мери спроведени. Било да је реч о строгим цртама лица, грубим наборима туника, недоследном осветљавању које варира од геометризације до зракастих форми, приликом обнове, обраду попрсја апостола карактерише: сведени линеаризам без назнака волуминозности. Одежде су сасвим поједностављене, а на појединим су видљиве апликације бисерима. Цртеж на туникама и огртачима је доминантан и функционалан, са нешто мањим деформитетима него у случају ранијег живописа. Положај апостола је статичан, са наглашеним гестом десне руке и шаке у којој је крст беле боје. Колорит је заснован на сведеној гами мрких тонова и надовезује се на сликарство из виших зона тамбура. Ликови апостола различитих физиономија прате израз старијег живописа. На источном зиду, приказани су Свети Марко и Јустин – младоликог изгледа и без браде. Следи попрсје Светог Тимотеја. Он је насликан као проћелав старац, округле браде и оштрих црта лица. У југоисточном пољу налазе се

---

<sup>221</sup> Иако је са иконографског и културолошког аспекта, очување духа једне епохе од пресудне важности, након консултације са високим представницима цркве, одлучено је да се имена испишу правилно ради бољег разумевања оствареног живописа. Такође, приликом реализације натписа, било да је реч о сигнатури имена или текстовима пророштва, могућа решења потражена су у црквеним рукописима и сликарском приручнику.

апостоли Василије и Терапонт. Решени су истоветно као голобради младићи округлих глава. На јужној страни тамбура приказани су Елафродит и Исидор, први као седи старац оштре шпицасте браде, други голобрад, младоликог израза и кратке косе. На југозападном пољу насликани су Артема и Флегон – младоликог изгледа и тек проникле браде. Поље западног зида декорисано је флоралним орнаментом који уоквирује лучни отвор. Затим, у северозападном пољу приказани су млади мученици Евтропије и Клеоник, а на северној страни тамбура уочавају се два голобрада светитеља – Јевсевије и Василиск. Последњи пар на североисточном пољу чине Кондрат и Агатоник. Први је приказан као седи старац кратке шиљате браде, а други је голобради младић, са разбарушеном косом кестењасте боје.<sup>222</sup>

Најзад, још једна група ликова представљена је у тамбуру Благовештењске цркве. У најнижој зони приказано је шеснаест попрсја архијереја. Иконографска особеност уочава се у решењу међусобно повезаних медаљона окер боје. Решени су у виду преплета већих и мањих кругова који заједно чине декоративни ланац. Поље медаљона по средини подељено је хоризонтом на коме су исписана имена светитеља. Горњи регистар насликан је тамноплавом бојом, а доњи мркозеленом. Позадину иза кругова чини тамнољубичаст фон, на коме је изведен флорални декор светлијег тоналитета. Иконографија архијереја не одступа од представа сличног типа. Приказани су у светлим фелонима и укрштеним омофорима који вертикално падају. Колорит је сведен на скалу светлосивих тонова. Основну палету, донекле оживљавају црвени крстови на омофорима. Ликови варирају од риђих-проседих светитеља у зрелијој животној доби, до архијереја сасвим старих – седих брада и оштрих црта лица. На источном зиду су представљени епископи Климент Римски и Аверкије (?), следе Мартин и Иларион, на северној страни тамбура приказани су Климент и Сава, до њих Симеон и Кипријан (?). У медаљонима на западном зиду су Јован и Павле, затим Атоније и Антипа Пергамски (?). На јужном пољу следи пар Вавилас и Кирил, док се низ медаљона завршава приказом архијереја Стефана и Петра.<sup>223</sup> Закључујући представљање ове ликовне целине завршена је прва етапа ревитализације живописачког ансамбла Благовештењске цркве.<sup>224</sup> Сложеност задатка и доступност скеле, условили су да сликарство на пандантифима буде реализовано заједно са носећим луковима другом приликом. На четири пандантифа

<sup>222</sup> Уп. М. Медић, *Сликарски приручници III*; 387-391, 405, 479, 493, 497, 505.

<sup>223</sup> А. Siemaszko, *Małowidła ścienne cerkwi zwiastowania w Supraślu rekonstrukcja programu ikonograficznego*; 19-35, уп. А. И. Рогов, *Фрески Супрасля, Древнерусское искусство*, Москва 1980, 348-351.

<sup>224</sup> Уп. М. Медић, *нав. дело*, 393-401.

у облику закривљених троуглова приказани су симболи јеванђелиста. Почев од југоистока, слева на десно, распоређени су Јован, Лука, Матеј, Марко. Иконографска особеност уочава се на симболичном приказу јеванђелисте Јована и Марка. У том случају дошло је до инверзије те је Јован приказан као лав, а Марко постаје орао.<sup>225</sup>

Иконографске специфичности реализованог живописа не одступају од основног типолошког изгледа препознатог на старим и малобројним црно-белим фотографијама. Са посебном пажњом током живописања тамбура тежило се ревитализацији рукописа супрасалских мајстора са примесама индивидуалне експресије. На тај начин је дело од велике историјске важности позиционирано на мапу споменика у духу савременог црквеног живописа (сл. 64, 65.).

#### - наос

Програм живописа наоса супрасалске цркве следио је схему карактеристичну за споменике средњовековне традиције. У највишим зонама распоређене су сцене из Христовог живота. Циклус Великих празника почиње *Благовестима* које су добиле уобичајено место на источном зиду изнад иконостаса. Са старих фотографија сазнајемо следеће: у северном углу источног зида приказан је архангел Гаврило раширених крила како благосиља. У јужном углу извесно је била насликана Богородица, али је о иконографским карактеристикама тешко судити. Затим се програм развија с лева у десно, где се на основу фрагмената на источном делу јужног зида наслућује приказ *Рођења Христовог*. На површини између два масивна прозора следе представе *Богојављење* и *Сретење* (сл. 66.). Са фотографија старог живописа јасно се чита како Свети Јован полаже руку на главу Христа у централном делу композиције, крштавајући га у реци Јордан, док су на десној обали приказани анђели чији је број тешко наслутити. Следи приказ *Сретења*: у левом углу стоје Јосиф и Богородица са малим Христом у наручју, насупрот Симеона Богопримца који их ишчекује пред часном трпезом наткривеном балдахином. У средишњем делу иза колоне приказана је пророчица Ана са развијеним ротулусом. Тешко је одгонетнути шта је ауторе фресака навело на инверзију сцена Крштења и Сретења којом су нарушени историјски и канонски след догађаја. Ако томе додамо следећи приказ Васкрсења Лазаревог, сродна програмска специфичност може се уочити у циклусу Великих празника позније цркве Свете Тројице у Завоју.<sup>226</sup> Сцена

<sup>225</sup> С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљевља*, Београд 1974, 65, 66.

<sup>226</sup> С. Пејић, *Живопис цркве Св. Тројице у Завоју*, Саопштења XXV, Београд 1995, 163.

најзначајнијег од Христових чуда смештена је на рубу јужног и западног зида. Средишњи део западног зида, којим доминирају два стубца која носе куполу и лучни отвор за хор, није особито успешно ликовно решен. Циклус Великих празника прекинут је приказима *Христос се јавља женама* и *Христос са Самарјанком*. Једино објашњење за заокрет у програму препознаје се у оскудном простору чије површине нису биле одговарајуће за један од приказа из циклуса Великих празника, што потврђује и изостављање представе *Успења Богородице* као неизоставне теме западног зида у средњовековним црквама. Стога су у два вертикална правоугаона поља која формирају ступци и лучни отвор, приказане упрошћене копизиције са малим бројем фигура.

На сцени *Христос се јавља женама*, у стеновитом пејзажу у средишту збивања приказан је Христос у зракастој мандорли наспрам две жене у молитвеном ставу. На приказу *Христа са Самарјанком*, јасно се види фигура Христа који седи на стеновитом кршу, пред бунаром, док десном руком благосиља Самарјанку. У другом плану, упркос знатним оштећењима, наслућују се силуете апостола чије фигуре пресеца брдовити предео. Циклус Великих празника наставља се у горњем углу западног зида приказом *Улазак Христа у Јерусалим*. На северном зиду, следи, *Вазнесење*. Затим, између два прозора супрасалски сликари постављају *Педесетницу* и *Христово преображење*, док се на крају циклус завршава *Силаском у ад*. Од сцене *Уласка Христа у Јерусалим*, којом почиње декор у западном делу северног зида мало је сачуване документације. Са фотографија сазнајемо следеће: у представи *Слиласка Светог Духа на апостоле* на полукружном синтронону седе дванаест Христових ученика на чије главе падају зраци из мандорластог штита. У доњем углу јасно се види симболичка представа Космоса налик оним из богатог живописачког декора на територији Србије.<sup>227</sup> О детаљима иконографије *Преображења* тешко је судити. Наслућује се стандардни модел сцене подељене у два регистра. У горњем делу композиције, на планини Тавор, приказан је Христос у мандорли, док су поред њега фигуре Мојсија и Илије. У доњем регистру у стеновитом пејзажу приказани су у паду, са израженим покретом апостоли Петар, Јаков и Јован. На самом крају источне стране северног зида следи *Силазак у ад*. У десном углу, Христос, обасјан мандорлом, стоји на разваљеним вратима ада - наспрам правоуганог ковчега из кога излазе Адам и Ева. Даље, наслућују се фигуре Јована Крститеља и

---

<sup>227</sup> С. Петковић, *нав дело*, 265.

старозаветних пророка. Дакле, у највишој зони наоса из циклуса Великих празника изостављени су *Христово Распеће* и *Успење Богородице*.

Испод зоне са сценама из Христовог живота, илустрован је *Богородичин Акатист*.<sup>228</sup> Илустрација поетских тема честа је у средњовековној традицији. Она се не појављују само у живописачким ансамблима Грчке и Србије XV и XVI века, Приказе овог типа срећемо често у појединим припратама руских и бугарских споменика, а радо се сликају и у светогорском монументалном сликарству. Такође, неизоставан су и фреско-декор фасадног живописа на територији Румуније.<sup>229</sup> Александар Шимачко у наосу Благовештењске цркве препознаје шеснаест сцена *Богородичиног акатиста*. На композицијама, супрасалски сликари илустровали су седам кондака и шест икоса. Три строфе нису идентификоване. Такође, тешко је дати суд о могућности да се циклус првобитно настављао и на источни зид. Старе фотографије указују да је програм започињао од југоистока наоса, одмах до иконостаса. Прва сцена у зони испод *Христовог рођења* илуструје почетак химне и једну од трију *Благовести*. Наслућује се архангел Гаврило како благосиља Богородицу која замишљено седи на трону. Такође постојале су и три сцене између два прозора. На првој је илустрован други икос: унутар кулиса различитих облика приказан је Благовесник наспрам Богородице која је, чувши наговештај догађаја, устала са столице. Следе прикази другог кондака и трећег икоса. У првом случају, у средишњем делу композиције приказана је Богородица са Христом у зракастој мандорли. Следи представа *Сусрета Марије и Јелисавете*. Ова сцена не одступа од стандардних средњовековних модела. У првом плану представљен је сусрет и загрљај двеју жена, док позадином доминирају архитектонске кулисе. Последња композиција у зони јужног зида је илустрација четвртог кондака. Сцена на јужном делу западног зида илуструје пети кондак, следи приказ петог икоса и шестог кондака. Ка северозападу су илустрована три текста: шести икос, док су преостала два неиндентификована. Могуће је да су супрасалски сликари у преостала два поља приказали текст из седмог кондака и икоса, премда се химна *Акатиста* наставља

---

<sup>228</sup> „Химна *Акатиста* је сложена литерарна форма коју чине уводна строфа – проимион и двадесет четири строфе, икоси и кондаци који се смењују. У структури химне уочавају се две веће целине. Прва обухвата, строфе од првог икоса, до седмог икоса и има „историјски“ карактер. За илустровање ових сцена често се узимају сцене из христолошког и мариолошког циклуса, са занемарљивом разликом у иконографској схеми. У другој, догматској-похвалној целини од осмог икоса до дванаестог кондака песма омогућава различиту визуелизацију, те је у сачуваним циклусима овај део химне сликарским језиком разнолико тумачен.“ С. Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство*, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89, 120.

<sup>229</sup> С. Пејић, *нав. дело*, 120.

илустрацијама осмог икоса на северозападној страни зида. О овој представи постоји добро очувана фотографија. За илустрацију је искоришћена тема из Христолошког циклуса – Приказ *Вазнесења*, подељен у два регистра. У горњем, наслућује се Христос који седи у небеској мандорли коју узносе анђели. Испод њих у првом плану приказана је Богородица између два анђела окружена апостолима. На површини коју формирају два прозора на северном зиду илустровани су осми кондак и непозната представа, а следи сцена према десетом кондаку. Са старих фотографија сазнајемо следеће: у простору затвореном високим парапетом приказана је *Богородица Оранта* са два анђела. Они у рукама држе сфере и штапове чији су врхови украшени бисерима. На сцени поред наслућују се две фигуре архијереја. Прва је је јаснија – насликан је старац седе шпицасте браде са јеванђељем. У средишту композиције на постаменту налази се икона Богородице. Последња у низу је сцена на којој је приказано *Недремано око*, о чијим одликама је тешко судити. У североисточном углу химна *Богородичиног Акатиста* завршава се десетим икосом.<sup>230</sup>

Може се претпоставити да је на зидној површини изнад иконостаса представљена Богородица са малим Христом у наручју, окружена светитељима који је моле за спасење.<sup>231</sup> У групи се посебно издвајају два приказа у предњем регистру. То су светитељи Сергеј и Влах са једне стране, наспрам фигура Амфилохија и Јована Почајевских – развијеног локалног култа.<sup>232</sup> То указује на илустрацију текст из дванаестог кондака чија иконографију алудира на Богородицу – заштитницу праведних на *Страшном суду*.<sup>233</sup> У случају да се хипотетички *Богородичин акатист* настави на источни зид могућа је илустрација преосталих строфа. Из иконографске схеме изостали су прикази: трећег, деветог и једанаестог кондака, као и првог, деветог, једанаестог и дванаестог икоса. Премда су на југоисточној страни зида засигурно позициониране две од трију *Благовести*. Може се претпоставити да је од југоистока *Акатист* почињао првим икосом док је о распореду преосталих строфа тешко судити.

---

<sup>230</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 43-45, уп. А. И. Рогов, *нав. дело*, 352-353.

<sup>231</sup> О могућем решењу дела програма источног зида наоса говорио је архимандрит Николај Далматов.

<sup>232</sup> Постоји могућност да је укључена и илустрација проимиона – уводне строфе *Акатиста*. Здравко Кајмаковић, опажа да се проимион у *Богородичином Акатисту* слика на почетку или крају, и то на два начина: као представа *Богородице Оранте* или као *Опсада Цариграда*. С. Пејић, *нав. дело*, 128, 129.

<sup>233</sup> Решење сличног типа уочава се на фасадном декору у цркви манастира Клостуре Хумор, посвећеној Богородици. У богатом фризу на коме су илустровани различити кондаци знатно већих димензија, издваја се представа *Све опевана*.

Дуж зидова наоса протеже се не тако оригинално орнаментално решење *двострука секира*. Супрасалски мајстори су тако поделили зоне са илустрацијама *Богородичиног акатиста* од низа попрсја светитеља, у којој су приказани преподобни и мученици. Претпостављени низ на северном и јужном зиду бројао је по пет медаљона. Иако нема података, хипотетички је програм настављен и на најнижем делу западног зида. Изузев једног од пет попречних лукова, представа светих жена није са особитом пажњом укључена у живописачки ансамбл Супрасла. Стога, у укупно петнаест медаљона у наосу је одабир типичан за мушку монашку средину.<sup>234</sup> Ту су приказани пустињаци, испосници, химнографи и остали поштовани представници монаштва. Мало је очуваних делова програма, али сазнајемо следеће: у средишњем делу јужног зида низ почиње приказом Козме Химнографа и Јована Дамаскина, затим Јосифа Химнографа, Светог Онуфрија и Петра Атонског, завршно са преподобним Исаком Сирином. Насупрот, почев од северозапада ка истоку познати су прикази: Светог Павла Препростог, Макарија Великог, Павла Тијевског, Светог Нифонта Чудотворца, епископа Иларија и преподобног Ефрема. У поменутом низу су извесно представљене фигуре дванаест светитеља. Почев од југоистока могући су прикази: Андреја Критског, Георгија Никомидијског, Стефана Светогорског, Теофана Химнографа и Симона Дивногорца. С друге стране, низ фигура надовезале би представе: Јована Лествичника, Павла Латријског, Светог Антонија и безсребреника Козме и Дамњана.<sup>235</sup>

#### **- олтар**

О сликарству олтарског простора Благовештењске цркве мало је релевантних података. Стога, тешко да се може веродостојно формирати нови програм. Као прво, важно је сагледати могуће аналогije са споменицима сличних карактеристика. Друго, потребно је указати и на промене које је главна црква претрпела током своје богате историје. Досадашња истраживања нису у потпуности дала одговоре на питање садржаја слика у олтару. Александар Шимачко једини је наговестио елементе живописа у овом делу цркве. Ослањајући се на претпоставку да су се супрасалски сликари водили општим иконографским обрасцем, он запажа следеће: место у конхи апсиде заузела је представа *Богородице са дететом*, испод које је насликана *Служба архијереја*.<sup>236</sup> Важно је указати

---

<sup>234</sup> Пандан овим приказима може се потражити на сличним иконографским решењима у црквама на територији Балкана.

<sup>235</sup> Програм се заснива на одабиру светитеља у општим огледима ерминије. М. Медић, *нав. дело*, 415-427.

<sup>236</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 39.

на могуће недоследности приликом тумачења архитектуре (током обнове), од које у великој мери зависи и исход новог живописа у главној цркви. На источном зиду, испод олтарске апсиде, постоје три велика прозора (сл. 67.). Њихова монументалност своди површину за осликавање на ниво орнаменталног решења. Бочне стране унутар отвора вероватно су биле решене флоралним украсом (попут остварења из наоса). Ипак, приликом живописања источног зида треба бити врло обазрив, нарочито, ако се узме у обзир да тренутна ситуација у потпуности искључује *Службу архијереја и Причешће апостола*, који су неизоставне композиције у византијској традицији. Претпоставља се да је приликом ревитализације споменика формат прозора преузет из наоса, непропорционално адаптиран на зид олтарске апсиде, чиме се у знатној мери смањено простор за сложенији програм. Полет позног барока од XVII столећа у Супраслу свакако је утицао на црквене великодостојнике, да олтарски простор додатно оплемене светлошћу, што су вероватно постигли обијањем прозора мањих димензија. Овај радикални приступ, поспешују и примери из наоса. Ту се јасно уочава засеченост фигура и медаљона из прве и друге зоне ранијег живописа зарад добијања простора за постављање Богородичиног трона. Иако је тешко наћи у архитектури сродне споменике, најприближнија решења су капеле у склопу замка у Лублину из 1413. године и Светог Крста у Кракову 1393/4. године и других. И једна и друга грађевина носе „готичку ноту“. Нарочито се издваја олтар дворске капеле литванског војводе Јегелoa (сл. 68.).<sup>237</sup> Преломљеност сводова подсећа на поједине делове супрасалске цркве. Такође, зидове олтара украшавају „готички прозори“ знатно мањих димензија, што је омогућило сложена иконографска решења. Близу смо закључка да су поједине историјске околности и пре девастирања манастира приликом повлачења немачких трупа 1945. године у знатној мери допринеле оскудности података о олтарском простору. Обнове олтарског простора у погледу савременог живописа изискују пажљиво компоновање елемената са циљем да се новим програмом надомести недостатак података о сликарству које су иза себе оставили супрасалски сликари.

У даљем тексту приказана су два могућа решења. Прво је модел на који су указали ранији истраживачи. Оно и поред уског маневарског простора, не искључује могућност приказа по две фигуре у првој и попрсја архијереја у другој зони између прозора. У том погледу сликарство супрасалске цркве не би обухватало готово неизоставну сцену *Службе архијереја*, при чему би се на јужном и северном зиду хипотетички наставио низ

---

<sup>237</sup> А. Грабар, *нав. дело*, 158.



литургичара. Условљеност проузрокована површином зида скромних димензија у великој мери би утицала на сликарски маневар. Тешко је са сигурношћу позиционирати трпезу са *Агнецом*. *Агнец* је могао бити представљен или на фронталној плочи унутар отвора, изнад закривљеног лука или испод прозора. Ова иконографска особеност уочава се на појединим споменицима на простору Балкана. Често у ситуацијама када су сликари зарад целовитости композиције прибегавали новим (изнуђеним) решењима. С друге стране ако би се парапетни декор у виду раширених белих украсних завеса из наоса поновио и у олтару, на средишњем делу источног зида испод прозора изостало би место за приказ трпезе. Слична ситуација је у Лублину, где се низ украсних завеса у средишњем делу прекида гредом, на којој је насликана обмотана тканина. У нашем случају испод греде био би приказан *Агнец* у виду малог Христа у путиру на трпези. Једнакост решења лублинског живописа са Супраслом оправдана је у околностима које су довеле до оскудности података о првобитном сликарству. Такође, отворена је могућност да се на источном зиду олтара, осим у унутрашњости прозора флорални декор понови и на фронталним површинама. У том случају програм би остао ускраћен приказа *Службе архијереја*. Док би на северном и јужном зиду позамашних димензија, место заузело *Причешће апостола*. Да је реч о доследном иконографском обрасцу, говори нам пример из цркве Светих Апостола у Пећкој патријаршији, где је спуштена апсида условила мајсторе да приказ *Причешћа* изместе на бочне зидове.<sup>238</sup> Аутори су вешто поделили сцену на два дела са групом од шест апостола у поворци. На северној страни, Христос их причешћује вином, а наспрам на јужном приказу, дели им хлеб. Уколико је сличан модел био примењен и у Супраслу, димензије зида омогућиле би приказ попрсја архијереја у зони изнад. Тиме би се заокружио програм источног, северног и јужног зида олтара.

Није нимало захвално судити о фреско декору апсиде (свода) олтарског простора Благовештењске цркве. Један од могућих разлога препознат је у променама које је донела обнова цркве. Изражена „готичка линија“ простор за живописање дели на шест поља приближно истих величина. Ако се ослонимо на тврдње А. Шимашка да је централно место припало *Богородици са Хрстом*, чини се извесним да су лево и десно насликани архангели. Иконографија овог дела олтара у потпуности је непозната. Начин којим су се сликари водили у сличним ситуацијама наговештава богати флорални

---

<sup>238</sup> В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *нав. дело*, 33-34.

декор.<sup>239</sup> Супрасалски сликари често нису били у стању да своја досадашња искуства прилагоде комплексности позноготичке архитектуре. Ипак, не треба олако искључити сложенији програм. Ако се осврнемо на сликарство касетираног свода изнад солеје, разуђеност архитектуре у овом случају вешто је надограђена богатом иконографском схемом. Приметна је и тенденција сликара да са посебном пажњом приступе осликавању места, која су посматрачу важна и видљива. Ако се томе дода, да је реч о ревитализацији програма о коме готово да нема података, намеће се ново решење са сложеним програмом, достојно најсветијег дела храма. Дакле, централно место заузела би фигура Богородице *Шире од небеса* у трону, флакирана приказима Архангела. На делу свода, који се наслања на северни, јужни и западни зид, била би приказана попрсија пророка у флоралним клипеусима. Тиме би и програм олтара био богати за представу *Пророци су те наговестили*<sup>240</sup> Ова сцена дала би неопходну целовитост сложеном своду у олтарском простору у манастиру Супрасл.<sup>241</sup>

Остаје непознато и решење нетипичног западног зида олтарског простора. Није разјашњено место на коме се налазио првобитни иконостас. Осим тога, тешко је пронаћи аналогије у сродним споменицима којим би се осветлило питање живописачког декора. Једно од могућих решења била би представа *Душеспасна и небопутна лествица*. Иако се ова сцена неретко слика у средњовековним манастирским црквама, програмски она не припада сликарству олтара. Један од ретких примера на просторима средњовековне Србије је Благовештење кабларско око 1632/33. године. У потрбушју лука који дели олтарски простор и наос, аутори су вешто укомпоновали поменути приказ. Композиција јасно осликава речи из Дионисијеве ерминије: „Манастир и напољу, пред његовим вратима мноштво монаха, младих и старих, а пред њима висока и широка лествица која сеже до самог неба. На њој монаси, једни се успињу, други тек почињу да се пењу а изнад њих лете анђели помажући им. Горе, на небу, Христос, а пред њим, на највишем ступњу лествице, један монах, веома стар и поштовања достојан, пружа руке и гледа у њега...“<sup>242</sup> Из перспективе савременог живописа оваква иконографска поставка у Супраслу завређује пажњу, нарочито ако се узме у обзир не тако давна, помало

---

<sup>239</sup> Ту се пре свега мисли на разуђене сводове у јужном и северном делу наоса где се и поред довољног места за фигурацију, сликар определио за решења флоралног орнаменталног преплета.

<sup>240</sup> М. Медич, *нав. дело*, 375-377.

<sup>241</sup> Ово иконографско решење изведено је у цркви манастира Sfinții Voievozi Baia de Aramă у Румунији (сл. 69.).

<sup>242</sup> М. Медич, *нав. дело*, 519.

заборављена историја, која бележи многобројне успоне и падове супрасалских братстава у борби за очување православне традиције на просторима данашње Пољске.

Олтарски простор чине још две мање засебне просторије. Проскомидија и ђаконикон имају засебне лучне улазе из наоса и олтара. У протезису је више слободних површина за сликање. Из разлога што се на јужном зиду ђаконикона налазе улазна врата и полица за чување сасуда и одежди. Програм проскомидије чиниле би представе: четири фигуре (ђакона или архијереја) у лучним отворима, као и приказ *Христа у гробу* на источној страни. На северном зиду у близини *проскомидије* може се приказати *Визија Петра Александријског* са текстом на развијеном ротулусу: *Ко ти, Спаситељу, подера оградач?*, и Христа младенца одевеног у поцепану одору како благосиља, док у левој руци држи свитак на коме пише: *Арије, бездушни и највећи зликовац, Петре!*<sup>243</sup> У ђаконикону је простор за сликање једино доступан у лучним пролазима где би место заузеле свети ђакони. У оба случаја неправилни формат мањих бочних сводова наметнуо је орнаментални декор.

Коначно, о сликарству у потрбушју попречног лука који дели олтарски простор од наоса, тешко је судити. Ако се држимо претпоставке да се првобитни иконостас, знатно мањих димензија од оног из XVII века, налазио испод. Могуће је да заправо није био осликан. У случају декорисања лука, два су модела: У првом, би се приказала *Јаковљева лествица*. Друго се надовезује на медаљоне са попрсјима мученика из наоса, чији би се број формулисао и зависио од висине и позиције иконостаса. Треће би представљало, мање вероватно орнаментално решење.

#### **- источни свод изнад солеје**

Снимцима Благовештењске цркве пољских истраживача знатно су олакшали сагледавање програма на своду изнад солеје (сл. 70.). Александар Шимачко, примећује да заједничка идеја повезује сликарство источног свода са куполом и тамбуром. Он сматра да постоји могућност да су сликари поједине теме пренели из простора олтара који је био заклоњен иконостасом.<sup>244</sup> У прилог томе иде и визуелна повезаност са апсидом пре израде новог иконостаса у XVII веку. Површина свода издељена је скелетном схемом на поља звездастих форми. Херувими су представљени у средишњем

---

<sup>243</sup> Исто, 534-535.

<sup>244</sup> А. Siemaszko, нав. дело, 36-37.

делу од осам ромбоидних касета. Ако се пажљиво раздвоје ромбоидне површине у којима су приказане: небеске силе у средишњем делу, три представе Христа (*Емануил*, *Старац Данима*, *Анђео Великог савета*), са *Светим Духом* (у виду голуба) – стиче се утисак да су позициониране тако да формирају крст. На „источном краку“ изнад олтарског простора насликан је голуб са нимбом у зракастој мандорли. Насупрот, у западном пољу приказан је *Старац данима* – дуге седе косе и браде, одевен у хитон и химатион беле боје. Он је представљен у округлој мандорли на којој доминирају широко отворена „врата“ тамне боје. На северном краку у клипеусу са зракастим крајевима налази се представа *Христа Емануила* који благосиља. Приказан је традиционално као дечак одевен у одежде окер-жуте боје. Насупрот њега место заузима *Христос као Анђео Великог савета* у виду голобрадог младића са крилима, са затвореним свитком. Неизоставна је сличност ова два приказа. Истакнута је јасна сигнатура унутар и изван мандорли. Бочна касетирана поља знатно су већих димензија и симболичну форму крста претварају у звездасти облик. Њихово место испуњавају представе тетраморфа. Они су приказани на начин како их је забележио Пророк Језекиљ. (Јз 1, 5.) Сваки од ових субјеката има главу лава у средини (Марко), анђела у виду младића (Матеј), бика (Лука) и орла (Јован). На крају свода у преосталих осам троугластих поља на основу старих фотографија познато је следеће: о касетама на источној страни може се судити једино на основу описа из ког сазнајемо да су насликани серафими. На западној страни свода, лево и десно од *Стараца данима*, насликани су пророци Исаија и Језекиљ, старци дугих седих брада. Пророку Исајији коса пада на рамена. Аутори фресака вешто су искористили скућеност простора. Пророци су насликани допојасно, док се постављањем свитака у први план илузионистички постигла идеја целе фигуре. Текстови на развијеним ротулусима указују на комплексност иконографије и тенденцију да се целокупно сликарство изнад доле доведе у везу са Откровењем. Такође, програмска драгоценост запажа се и у пољима северног и јужног краја свода. У два клипеуса насликани су свети лекари Козма и Дамњан – јужно и Пантелејмон и Јермолеј – северно.<sup>245</sup> Светитељи не одступају од препознатљивих иконографских модела. Приказани су допојасно у византијским туникама и са „лекарским инструментима“ у рукама. Претпоставља се да је њихово издвајање у уској вези са развијеним култом на просторима Пољске. Такође форма медаљона и флорални амблем унутар касетираних поља, подсећају на решење са

---

<sup>245</sup> У наведеној студији А. Siemaszka, може се уочити пермутација поменутих светитеља тако да су Пантелејмон и Јермолеј представљени јужно, а наспрам њих у истоветним медаљонима Козма и Дамњан. А. Siemaszka, *нав. дело*, 37.

потрбушја лукова. Могуће је да су „свети лекари“ првобитно планирани за медаљоне на једном од четири преломљена лука, а да су након инсистирања монаштва или одлуком мајстора позиционирани у бочна поља свода изнад солеје.<sup>246</sup> Коначно, ако ове приказе ставимо по страни, несумњиво је да су сликари у Супраслу вешто конципирали програм и у случајевима када је то захтевала сложена познотичка архитектура.

#### - лукови

У потрбушју пет преломљених лукова у наосу цркве, смештени су медаљони са четрдесет попрсја светитеља - на сваком луку по осам. Сликари су понављање облика, надоместили флоралним елементима и различитим решењима клипеуса. Почев од јужног лука, који се протеже са истока ка носећем стубу, насликана су попрсја мученика у прстенастом венцу са богатим цветним декором. Мајстори су на исти начин као у тамбуру, решили хоризонт и сигнатуре светитеља. Александар Шимачко у својој студији износи следеће податке: на јужном луку изнад солеје почев од истока приказани су мученици Јован, Мисаил, Азарија, Анаија, Максимиан, Јамвлих, Мартинијан и Дионисије. Одмах, се уочава и особеност у програму. Дакле, реч је о шест ефеских мученика – старозаветном приказу Три младића из ужалене пећи. Из групе пострадали у Ефесу изостављени су Екзакустодијан и Антоније. Мада је о иконографији тешко судити на основу старих фотографија, увидом сазнајемо следеће: мученици су приказани као младићи, у патрицијским византијским одеждама са израженим гестом. На северном луку изнад солеје су приказани: Лукијан, Андроник, Тарах, Пров, Евстратије, Авксентије, Евгеније, Мардарије. Ова група пострадала је за време цара Диоклецијана и у прологу се помиње и слави (*Свети мученици Тарах, Пров, Андроник, 25/12. 10.*) као и (*свети Евстратије, Авксентије, Евгеније, Мардарије и Орест који је изостао из програма 26/13. 12.*).

На првом медаљону до иконостасне преграде насликан је Свети Лукијан као старац округле браде. Иконографске особености указују на могућност да је реч о мученику Лукијану Бовском (3/16. 6.), који је такође пострадао у време цара Диоклецијана. Следи низ од три попрсја: Андроник је приказан као голобради младић, огрнут плаштом који му пада преко левог рамена, док у десној руци држи крст. Следе свети Тарах и Пров, обојица строгих израза и седих шиљатих брада. Гестови шака

---

<sup>246</sup> Исто, 36-39.

наслућују се испод тканине која их прекрива. У потрбушју лука насликан је Свети Евстратије, у полупрофилном ставу уздигнутих руку. Затим су приказани Авксентије и Евгеније, кратких, проседих брада, у динамичним гестовима и са крстовима у рукама. На последњем медаљону северног лука налази се Свети Мардарије, старац седе, округле браде, и коврцаве косе. Руке су му положене и прекрива их византијска туника са златним оковратним украсом. Медаљон са ликом Свете Јулите насликан је на северном луку испод тамбура, одмах до носећег стуба. Затим, следе прикази светих жена: Митродоре, Менодоре, Теодоре, Ефимије, Текле, Епраксије. Одевене су у одежде различитих боја, које им прекривају темена глава и све у рукама држе крстове. Насупрот њима приказани су: Антоније, три неидентификована мученика, затим свети Мамант, Созонт и Саватије. Може се претпоставити да су у три медаљона насликани Свети Кипријан (?), који се слави са светим Корнелијем, затим Трофим (?) и Доримедонт (?), који се прослављају заједно са Саватијем (2/19. 9.). На оба преломљена лука, супрасалски сликари, попрсја светитеља сликају у медаљонима које су образовале лозе са затвореним-отвореним цветовима. Поред тога, на средишњем луку који се пропиње од северног до јужног стуба приказани су: преподобни Талелај, Самсон, Евфрасије, Акаки, Ксенофонт, Аркадије, Јован (?) и Пимен. Попрсја светитеља приказана су у појединачним медаљонима, мандорласте форме. За разлику од мученика, преподобни у рукама држе замотане свитке, док се код неких препознаје молитвени гест. Такође осликани су и мањи лукови који спајају стубове са бочним зидовима наоса. На њима су приказани свети: Фауста, Домнин, Исакије, јужно и Орест (?)<sup>247</sup> са два непозната светитеља северно.<sup>248</sup> Може се претпоставити да је издвајање преподобних на средишњи лук изнад солеје, уско повезано са идејним постулатима програма у чијој формулацији је учествовало и братство манастира Супрасл.<sup>249</sup>

## - Стубови

На основу сачуваних података тешко је судити о сликарству са два масивна стуба главне цркве у Супраслу. Октогонална форма и висина омогућиле су формирање раскошне иконографске схеме. Два стуба која носе тамбур декорисана су са четрдесет осам стојећих фигура. Светитељи су распоређени у три зоне, раздвојене орнаменталним

---

<sup>247</sup> М. Медић, *нав. дело*, 451, 499, 479, 495, 503.

<sup>248</sup> Чини се извесним да су супрасласки сликари приликом избора мученика и преподобних на луковима доследно користили црквени календар.

<sup>249</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 47-52.

венцима. Поред малог броја очуваних сегмената живописа, посебно се издваја начин на који аутори изображавају поједине свете ратнике. То се најбоље уочава на примеру Светог Ђорђа без војничких атрибута. Одевен је у византијску патрицијску ношњу са раскошним златним нашивцима украшеним орнаменталним везом . У десној руци уздигнуто држи крст, док му је друга обмотана огртачем украшеним бисерима. Исти мајстор, чини се, насликао је и Светог Никиту у богатим византијским тканинама, како обема рукама држи крст. Издвајају се представе Светог Мине (?) и још два ратника чији фрагменти ускраћују прецизнију идентификацију. У овом случају, иако одевени у византијску ношњу, сликари нису изоставили војничко оружје (мач, лук, штит). Пада у очи и добро очуван сегмент живописа на коме је Свети Димитрије. Приказан је у златном оклопу са сребрним ојачањима, десном руком тријумфално уздиже мач, а левом држи масивни штит. Тешко је утврдити програм на стубовима главне цркве у Супраслу. Ако се надовежемо на сликарство са лукова, може се претпоставити да је и у овом случају акценат стављен на свете мученике и преподобне. Ово програмско решење честа је појава у монашким срединама, а нарочито се препознаје на фрескама светогорских манастира. Поред светих ратника, за даљу реконструкцију од значаја су и фотографије највише зоне северног стуба, на којима се уочавају три голобрада млада мученика. Насликани су руком мање даровитог члана групе, у духу средњовековне традиције. Светитељи су одевени у византијске одоре и у рукама држе крстове.

Александар Шимачко у студији о живописачком декору у Супраслу позиционира следеће светитеље: у првој зони јужног стуба препознаје светог мученика Калиника, док су на осталих седам поља фигуре непознате.<sup>250</sup> Ако се осврнемо на програм са потрбушја лукова где преовладавају теме мученика, хипотетички низ оправдано би се наставио и на стубове. Стога у преосталим пољима поред светог Калиника, место би заузели: Теодул, Ираклије, Мелитон, Евноик, Вал, затим Сатурнин и Галасије.<sup>251</sup> У зони испод, поред очуваних фигура ратника Светог Ђорђа и Никите, нашли би се: свети: Теодор Стратилат, Теодор Тирон, Меркурије, Прокопије, затим Атемије и Јаков Персијанац. На крају, о сликарству у најнижој зони северног стуба не постоје поуздани подаци. Може се претпоставити да су били приказани преподобни оци цркве. Ова програмска обележја понављају се на средишњем луку као и у представама стојећих фигура у наосу. У најнижој зони могу се наћи преподобни: Антоније, Атанасије Атонски, Максим

---

<sup>250</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 52-54.

<sup>251</sup> М. Медич, *нав. дело*, 409.

Исповедник, Теодор Студит, Данило Скитски, Герасим, затим Ксенофонт и Аркадије. На јужном стубу мало је фрагмената који нам говоре нешто више о програму. Издвајају се прикази Светог Влаха, Леонтија, Димитрија и Арете. У највишој зони може се хипотетички наставити низ светих мученика са северног стуба, почев од: Светог Арете, затим Вивијана, Агније, Флавија, Теофила, Кирилам, Доментијана и Илијана. У зони испод на источној страни стуба поуздано насликан је Свети Вакх са усправљеним мачем у левој и крстом у десној руци. Реч је о раду мање даровитог аутора који је насликао и Светог Леонтија. Поред Светог Вакха вероватно је приказан и Сергије, а следили би: свети ратници Леонтије, Димитрије, Мина Египћанин, Калистрат, затим Виктор и Викентије. Коначно у најнижој зони претпостављени низ чиниле би представе преподобних: Киријана Испосника, Давида Солунског, Стефана Саваита, Герасима, Амуна, Јоаникија, затим Сисоја и Јована Пустињака.<sup>252</sup> Важно је напоменути да одабир могућих приказа светитеља на пољима два масивна стуба у наосу прати иконографска решења са потрбушја лукова. Премда о овом делу ансамбла нема релевантних података, предлог програма највећим делом се базира на упоредним местима у ерминији Дионисија из Фурне.

#### **- припрата**

Док су очуване фреске у наосу Благовештењске цркве респектабилно остварење, сликарство нартекса остало је ускраћено тих домета. Припрата је од почетка чинила нераздвојиви део главне цркве у манастиру Супрасл. На очуваним фотографијама нартекса, наговештава се сведени декор из XVII века. П. Покришкин скреће пажњу на промене ентеријера, које је манастир претрпео у XVIII веку. Он сведочи да се приликом одвајања трулих делова декора и бојеног слоја није наишло на познији живопис. Стога се може закључити да га у овом делу Благовештењске цркве није ни било.<sup>253</sup> Околности које су довеле до изостанка сликаног декора у нартексу не могу се наслутити. Сходно томе, приликом ревитализације комплетног живописачког ансамбла и припрата би добила засебни програм. Ту се пре свега мисли на живот Пољске православне цркве и светитеље локалног култа. Постулати овог модела могу се пронаћи на богатом репертоару зидних слика превасходно пећке, затим студеничке и грачаничке припрате.

---

<sup>252</sup> Исто, 421, 423, 483.

<sup>253</sup> P. Pokryszkin, „Błagowieszczenskaja cerkiew w Suprasł'skom Monastyre”, *Sbornik archieograficznych statiej podniesiennych grafu A.A. Bobrinskomu*, Sankt Petersburg 1911, 222-237.



У првој зони нартекса XVI века, насликани су бројни угледни монаси као и многи балкански пустињаџи: Прохор Пчињски, Јован Рилски, Петар Коришки итд, док су на северном и јужном зиду приказани поједини национални архиепископи и патријарси. Поменути светитељи и црквени великодостојници унети су у програм приправе са циљем да укажу на углед, величину и традицију српске цркве. Њена организација настојала је да локалне култове оживи на целој територији обновљене Пећке патријаршије. У то време нови светитељи, попут пострадалог кратовског златара Георгија Новог, били су нека врста симболичке борбе и супротстављање исламизацији. Често су на јужном зиду и југозападном углу пред улазом у наос сликане ктиторске композиције. Такође, радо се сликају и историјске сцене попут сахране новобрдског митрополита Дионисија из грачаничке приправе.<sup>254</sup>

Предочене постулате, потребно је најпре препознати и у историји Пољске православне цркве, а затим у зависности од простора, формирати програм. У случају супрасалске приправе, унутрашњост је прилично ограничена. Источни зид отворен је са три лучна пролаза од којих се средишњи истиче монументалношћу. Северно и јужно се налазе два прозора знатно мањих димензија од оних из наоса. На западном зиду су велика улазна врата, док се у угловима налазе пролази за бочне куле. Два попречна лука протежу се од запада ка истоку и формирају три касетирана свода. Предочени простор површину за сликање своди само на зону стојећих фигура, премда не треба искључити и неку од историјских или ктиторских композиција. Могућа решења превасходно су препозната на територији источне Пољске. Зона стојећих фигура укључила би представе Јова Почајевског, Амфилохија Почајевског, Григорија Вроњецког. Развијеност култова Антонија Супрасалског и новомученика младенца Гаврила Заблудовског једна су од могућности формулације новог програма супрасалске приправе

## **2. 5. Технолошке претпоставке**

Окончањем градитељских радова на цркви Благовештења који су трајали више од тридесет година ушло се у фазу обнове унутрашњости. Ревитализација живописа, јединственог у овом делу Европе, представљала је сложени задатак. Осим програмских особености фреско декора и историјских околности, технолошки аспект пројекта, у ранијим истраживањима није разматран. Осликавање цркве манастира Супрасл,

---

<sup>254</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 81-85.

специфичан је пример реконструкције бојеног слоја у оригиналној техници. У технолошком смислу пројекат се заснива на синтези историјских знања о фреско техници и савремених технологија. Идеја да се комплетан живописачки ансамбл изведе *al fresco*, захтевала је сложена припрему. Значајан допринос на овом пољу дао је архитекта Адам Мушук, који је сматрао да одабир сликарске технологије, треба да представља компилацију искуства савремених уметника са Балкана, и могућих писаних извора по којима су радили супрасалски мајстори. Задатак технолога био је да фреско малтер приближи изворним својствима из XVI века. Овај сликарски метод на територији Пољске није шире примењиван и тешко је назначити споменик чији су зидови живописани у фреско техници. Помоћу очуваних фрагмената фреско подлоге из Супрасла, утврђене су његове физичке особине и хемијски састав.<sup>255</sup>

Анализом малтера је утврђено је да се основни слој састоји из 60% калцијум карбоната, а завршни из 80%, док око 10% структуре малтера чине мрвице карбонатних стена. Садржај песка који делује као пуниоц имао је удела око 25% у првом, а 12% у другом слоју. Песак који је коришћен у оба случаја је исте врсте, али различите гранулације. У подлози углавном су пронађена зрна промера од 0,16mm до 1,0mm, док је у завршном слоју било до, 0,16mm. Ови резултати сведоче да је приликом наношења другог финијег слоја песак просејаван. Током анализе материјала уочене су и друге примесе попут: 2% органског филера, у оба слоја малтера, као и житне сламе, фино исецканих влакана од лана, памука итд. Аналогичне технолошке својства фреско малтера из супрасалске цркве, могу се пронаћи у рецептима старих ерминија. Стога су текстови старих сликарских приручника коришћени као основа за израду новоформиране подлоге.<sup>256</sup>

Комплексност задатка и динамика радова условили су модификацију састава и пропорције малтера. Сви потребни елементи одабрани су са посебном пажњом. Архитекта Адам Мушук руководио је екипом мајстора чији је задатак био постављање фреско малтера. Због недостатка практичног искуства и непознавања реакције материјала у датим околностима рађене су пробе на североисточном стубу у наосу Благовештењске цркве, помоћу којих су установљена технолошка својства подлоге, реакције боја и динамика сушења (сл. 71, 72, 73.)

---

<sup>255</sup> A. Musiuk, „Technologiczne aspekty rekonstrukcji wnętrza cerkwi zwiastowania NMP w Supraślu“, ELIPS, Czasopismo teologiczne katedry teologii prawofawnej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2017. 15-17.

<sup>256</sup> Исто, 16-18.

Пробне подлоге различитих састава постављене су на три поља на октогоналном стубу. Прва је добијена мешањем просејаног песка и гашеног креча старог десет година, за другу је употребљен пет година млађи, а за трећу хидратисани креч. За први слој однос креча и песка био је 3:1, а за завршни 1:1. Подлоге на којима су насликане три фигуре светитеља показале су се као стабилне. Брзина сушења кречног малтера била је приближно иста. На још два поља стуба, изведене су пробе сушења, као и постојаност бојеног слоја. У том случају архитекта Адам Мушух, током сликања, пратио је влажност подлоге са идејом да се временски прецизира процес везивања. Темељно технолошко истраживање и жеља да се малтер приближи квалитету из средине XVI века, резултирала је подлогом високих техничких карактеристика (сл. 74.). Остварени резултати у доброј мери су олакшали реализацију живописа Благовештањске цркве у манастиру Супрасл.<sup>257</sup>

## 2. 6. Нектарије Србин и сликарство у манастиру Супрасл

„Фреске из Супрасла“ је често помињани појам у црквеним и уметничким круговима источне Пољске. Покушај израде „топографске карте“ кретања аутора икона и фресака у Благовештењској цркви у Супраслу указује на велики недостатак података. Тешко је одговорити порекло и пут којим је Нектарије Србин дошао у северне крајеве. Фокус истраживања треба усмерити ка турбулентним дешавањима на Балкану, као и учесталим сеобама, још од продора Турака на ове просторе. „Судбоносни порази на Марици 1371. и Косову 1389. године означили су, поред осталог, и почетак великих сеоба српског народа које су се протегле све до средине XVIII века. Склањајући се од Турака, тражећи барем варљиву сигурност, избеглице су се расуле не само по суседним државама, већ су стизале и у удаљене земље“.<sup>258</sup> Може се претпоставити да је и Нектарија стигла слична судбина, на шта указује и манастирски летопис у коме је забележен његов боравак у Супраслу. Из овог записа се сазнаје да је приликом доласка у манастир 1557. године затекао монументално здање посвећено Благовештењу као и мању цркву Јована Богослова. Ко је заправо био Нектарије Србин? Његово ауторство у Благовештењској цркви је упитно. Засигурно да није реч о самосталном раду, што се може уочити на основу очуваног дела живописа. Усложњавању овог проблема доприноси и чињеница да нема других конкретних споменика у којима се препознаје

---

<sup>257</sup> Уп. S. Stawicki, „Malowidła ścienne dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne“, Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku, Białystok 2004, 7-43.

<sup>258</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 255.

рукопис супрасалске групе. „Нектарије је очигледно дошао у Супрасл на позив тадашњег архимандрита Сергеја Кимбера, јер је мало вероватно да би се за рад у тако угледном монашком средишту био ангажован сликар који се случајно појавио и понудио своје услуге“.<sup>259</sup> Из летописа сазнајемо да је Нектарије, најпре израдио *Деизис* за мању цркву, па две иконе са по три светитеља. За рад је богато награђен са шездесет сребрних рубља. Ове иконе вероватно су нестале у XVII веку када је у пожару изгорела мања црква Јована Богослова.<sup>260</sup> Могуће да је Нектарије, препоруку за живописање Благовештењске цркве добио након израде *Деизиса*. Неуједначеност у рукописима, говори нам да је приликом осликавања овог велелепног здања сликарску вештину показала група уметника. Обилност и сложеност радова, довела је до формирања ad hoc групе, у коју су вероватно укључени и локални уметници.

На једној од три камене плоче на улазу у манастир, јасно је назначена 1557. као година у којој је извршено фрескописање Благовештењске цркве (сл. 75.). Као аутор живописа се наводи Нектарије Србин, монах са Атоса.<sup>261</sup> Плоче су новијег датума (1998.) и непоуздано наговештавају порекло мајстора супрасалских фресака. Идентификација Нектарија као монаха са Атоса занимљива је претпоставка те је потребно посебно о њој судити. Наиме, позиционирање сликара монашког круга у позновизантијском добу јасно је уочљиво на Балкану. Оно што се може закључити из рукописа супрасалске хронике, јесте чињеница да се Нектарије Србин апострофира као сликар. Његови савременици о којима сведоче сачувани записи на изведеним делима говоре нам о другачијој пракси. Ако томе додамо записе на икони *Светог Стефана Дечанског* коју је израдио Лонгин, поред надахнутог молитвеног текста јасна је асоцијација да је реч о монаху сликару.<sup>262</sup> Штури подаци на које упућује текст из супрасалске хронике чини се, не би изоставили духовни чин Нектарија из поменутог записа. У сачуваном летопису осим прецизних података о Деизису за мању цркву Јована Богослова, надокнада за рад издвојена је за „молера Нектарија“.

---

<sup>259</sup> Исто, 261.

<sup>260</sup> Исто, 262.

<sup>261</sup> Натпис: 1557. wykonanie fresków w cerkwi zwiastowania nmp przez Nektarija Serba mnicha z gorz Atos, A. Radzickiewicz, нав. дело, 100-101, види: *Kronika Ławry Supraslskiej. Archieograficzeskij sbornik dokumentow, odnosiaszczichsia k istorii Siewier-Zapadnoj Rusi, izdawajemyj pri uprawlenii Wilenskogo Uczebnogo Okruga*, t. IX, Wilno 1870. s. p.

<sup>262</sup> В. Ј. Ђурић, Икона Светог краља Стефана Дечанског, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1985. 11-12.

Делатност сликарских радионица, као и истицање аутора предводника-протомајстора, нарочито је запажена на Балкану средином XVI века.<sup>263</sup> Ипак, тешко да се нека од балканских група, отиснула тако далеко. „Највећи део неанонимних сликара потицао је из монашких или свештеничких редова, као што су монах Лонгин, поп Страхиња из Будимља, „грешни“ Леонтије, Андреја из пећке припрате, док је сликара лаика било мање (Милија из цркве села Тураковац у Метохији).“<sup>264</sup> Аутори су у овом периоду били познати под одређеним именима и нису се либили да потпишу дела која су изводили. То не искључује могућност да је један од сликара из Супрасла, био и „случајни сликар луталица“ који је своју шансу искористио у мањој црви Јована Богослова. На то указују „упијања“ различитих ликовних утицаја од севера Балкана па све до Солуна на југу. Може се наслутити и утицај монашког сликарског круга, који је био склон ширењу уметничког знања и ван манастирских школа. То је уочљиво у раду радионице митрополита Јована зографа у цркви манастира Зрзе. „Њени мајстори повезују, својом делатношћу, времена слободе с добом робовања, завршавајући стару и започињући нову епоху у историји наше уметности. Они у исто време својим путовањем доносе у Поморавље уметничке идеје из удаљене Палагоније, доприносећи стилском прожимању у Моравској школи и богатећи њену већ интернационалну природу.“<sup>265</sup> Посматрањем фресака у цркви Благовештења, уочавају се јасне одлике зографског сликарства, са простора Балкана. Један од аутора, свакако се истиче својом даровитошћу. У ранијим истраживањима, он се идентификује са Нектаријем Србином, као главним мајстором Благовештењске цркве у Супраслу. Одговор на питање, где је стицао своје сликарско умеће, најприближније се може установити методом компаративне анализе супрасалског сликарства са другим остварењима сличних временских оквира.<sup>266</sup>

#### **- Позиционирање стила - компаративна анализа**

Сагледавање ликовног рукописа на нивоу компаративне анализе чини се погодним за јаснију перцепцију и разумевање сликарства групе уметника, коју је вероватно предводио Нектарије Србин. „Стилска анализа тешко може прецизно

---

<sup>263</sup> С. Радојчић, „Зографи, о теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности“, *Зограф 1*, Београд 1966, 4-15.

<sup>264</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 62.

<sup>265</sup> В. Ј. Ђурић, „Радионица митрополита Јована зографа“, *Зограф 3*, Београд 1969, 33.

<sup>266</sup> S. Szymański, „Freski z Supraśla, próba rekonstruowania genealogii, Rocznik” Białostocki, t. IX, Białystok 1972, 161-181.

установити њихов број с обзиром на сачуваност података, али је ван сваке сумње да се може говорити о присуству бар тројице мајстора<sup>267</sup> Најбољи из те групе, како указује Петковић, може се поистоветити са Нектаријем Србином. Он приписује Нектарију поједине стојеће фигуре са масивних стубова, ликове двојице непознатих мученика, Светог Мардарија, итд. Јасно уочава и специфичности ликовних израза других аутора, где се примећује одређено одступање од препознаљивих стилских особености византијског сликарства. Могуће да су на то утицала и татарска пустошења, која су проузроковала расељавање становништва предмонголске Русије у нешто мирније подручје Литваније, које је током XIV века припојено краљевини Пољској.<sup>268</sup> „Православље које су нападали католичка црква и пољски краљеви, постала је, на крају, религија малог света која није имала никаквог додира са већом уметношћу, док су по традицији ишли стопама централне Европе“.<sup>269</sup> Такав сплет околности могуће је повезати са аналогјама супрасалског сликарства са дворском уметношћу, која је у овом периоду преузела примат. Поједини орнаментални делови живописа у Благовештењској цркви блиска су „западном тумачењу форме“, што једног од мајстора доводи у могућу везу са ликовним изразом кнежевине Литваније. Не треба запоставити ни мало безначајну сличност са архитектуром споменика. Флорална решења, која у доброј мери испуњавају сводове наоса, могу се потражити у декорима дворских капела кнежевине. Сликари у Супраслу, често прибегавају илузионистичком сликарском решењу, имитирајући мраморизацију, а посебно су драгоцене партије које спајају пандантифе. У том случају аутор вешто користи зидане опеке са капитела као инспирацију и на истоветан начин осликава мрежу у подножију тамбура те се илузионистички стиче утисак јединства зидне површине и пандантифа. Оригиналност која се и поред многобројних неприлика одржала у сликарству православне идеје у Литванији, иако перманентно излагано католичком утицају, допринела је да се овакав вид стваралачког приступа овековечи и у поједним католичким црквама у Пољској крајем XIV и у XV веку. У прилог томе иду остварења у капели двора у Лублину, у периоду владавине војводе Јагела, након преузимања католичке вероисповести Владислава, касније краља Пољске, као и сликарство изведено за време владавине његовог сина краља Казимира у дворској капели у Кракову.<sup>270</sup> „У свим овим зидним сликама, а нарочито у Лублину, могу

---

<sup>267</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 270.

<sup>268</sup> А. Grabar, *нав. дело*, Novi Sad 1969, 157.

<sup>269</sup> Исто.

<sup>270</sup> Исто, 158.

се видети и друге готске црте (Света Тројица, Евхаристија, облаци, одећа и понеки типови лица). Али, у целини, ове слике представљају продужетак сликарства какво се у XIV веку стварало на Балкану, само што су мање привлачне и мање љупке.<sup>271</sup> Пажљивом анализом фреско декора цркве у Спраслу, у доброј мери могу се запазити различити утицаји: грчких, српских, влашких и приморских сликарских постулата. Они се препознају у иконографским особеностима, орнаменталним решењима, језику и писму.

### **- Грчки утицај**

Показатељ могућег порекла једног од чланова живописачке групе, видљив је у приказима апостола са крстастим омофорима у тамбуру. Аналогије оваквог типа тешко је лоцирати у сликарству препознатљивом на територији Балкана. Поставља се питање, шта су сликари у супрасалском манастиру желели да постигну исликавањем апостола огрнутим омофорима са крстовима. Треба узети у обзир борбу коју су у то време православни кругови водили против протестанског и католичког опредељења које је у одређеној мери јачало на овим просторима.<sup>272</sup> „П. Покришкин истиче да је манастир обновљен 1498. да би се створило упориште за борбу против латинске пропаганде. По једном сведочењу, у њему су се окупили монаси Кијево-печарске лавре, док други извори помињу да су братство сачињавали монаси са Свете Горе.“<sup>273</sup> У том погледу јаснија је аналогија која фокус усмерава на континуитет цркве са апостолима као првим епископима и њеним оснивачима. Овај иконографски образац се уочава на примеру живописа Мистре на Пелопонезу у цркви Богородице Пантанасе, чије се сликарство датује око 1430. године. Представе апостола са крстастим омофорима, пракса су мајстора чија се дела могу видети у цркви Светог Јована на Кипру.<sup>274</sup> Када се сликарство ових споменика упореди са остварењима у супрасалској цркви, јасно је стилско размимоилажење двеју епоха. (сл. 76, 77.) Даровите сликаре који су своје фреске радили у Мистри карактерише волуминозност у моделовању форме, вешт цртеж и учена композиција, чије се порекло може пронаћи у палеолошком моделу. Код мање даровитих аутора супрасалских фресака доминира напети, често и наиван цртеж, што је нарочито уочљиво у сликању драперија и контура лица. Поред јасне стилске

---

<sup>271</sup> Исто.

<sup>272</sup> А. И. Рогов, *Фрески Супрасля, Древнерусское искусство*, Москва 1980, 250-251.

<sup>273</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 260.

<sup>274</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 26.

различитости, постоје и одређене појединости које указују на то да је један од аутора супрасалских фресака дошао са територије данашње Грчке.

Увидом у целокупни живописачки ансамбл Благовештењске цркве, примећује се одређени дисбаланс приликом исписивања текстова на црквенословенском. О томе пише и Сретен Петковић: „Уместо руског начина исписивања ознаком за светитеља (стыѣ), или по грчком (αγιος), уз многе ликове написана је ознака (сты), управо она каква се радила у Србији средином XVI века. Уосталом и други облици се уклапају у српску редакцију старословенског писма. Руски филозоф Н. И. Толстој је запазио да се у натписима уочавају србизми, при чему је истакао посебно типичан начин исписивања имена.<sup>275</sup> Ова поставка Нектаријево порекло доводи у уску везу са сликарством препознатљивим на територији средњовековне Србије. Стога, драгоцени су подаци који су стечени увидом у нове фотографије, чиме се у знатној мери продубљује овај феномен за чије се шире разумевање, одговори у будућности могу потражити од палеографа. Проучавањем делова очуваног живописа примећује се често пермутовање симбола црквенословенског и грчког писма приликом исписивања имена појединих светитеља. Карактеристичне су и титле и многобројне скраћенице које аутори супрасалских фресака користе као сигнатуре имена пророка и других светитеља, приказани на зидовима тамбура. Да се са одређеним опрезом наслућује веза са сликарем који је делао на територији Пелопонеза, показују и слична искуства уочена у живописачкој пракси на просторима Србије. Оваква хипотеза се може лако оправдати ако се пажљиво прати кретање мајстора грчког порекла који су своју „срећу тражили“ у областима српске средњовековне државе.<sup>276</sup> „Група грчких сликара живописала је и цркву манастира Ајдановца код Прокупља 1492. године. По захтеву ктитора, они исписују натписе претежно српски, али много греше и лако прелазе на грчки језик.“<sup>277</sup> Слична искуства уочљива су и приликом осликавања манастира Крушедол, задужбине митрополита Максима Бранковића. Ту се пре свега мисли на сликарство припрате и наоса, живописаних у периоду 1543-1545. године. Премда је о овом живопису јако тешко судити јер се његови делови налазе испод знатно млађих уљаних слика из XVIII века.<sup>278</sup> Петковић на основу грчких сигнатура указује на то да су готово сигурно Грци украшавали манастирску цркву, али не изоставља могућност да су они на овај сликарски

---

<sup>275</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 268.

<sup>276</sup> *Исто*, 22.

<sup>277</sup> *Исто*, 28.

<sup>278</sup> М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол књига I*, Београд, 2008, 229-249.



подухват дошли са територије Влашке.<sup>279</sup> У области данашње Румуније, владала је слична пракса подизања уметничких споменика коју су неговали дарежљиви владари. Привучени богатством земље и великим бројем манастира ту се насељавао велики број грчких монаха са Синаја и Свете Горе, који су учествовали у формирању духовног и ликовног живота земље.<sup>280</sup> Пада у очи кретање грчких сликара који се нису либили да свој сликарски хлеб потраже ван својих огњишта. Не треба отписати могућност да је управо један од аутора фресака у Благовештењској цркви, а можда и сам Нектарије Србин, лутајући кроз многе крајеве балкана свој духовни мир пронашао управо у манастиру Супраслу.

### **- Влашки утицај**

Питања која су отвориле нове фотографије у каталогу *Freski z Supraśla* вишеструко су занимљива и од великог су значаја за даље тумачење ликовног језика супрасалских сликара. Поједини фрагменти фресака супрасалске цркве асоцирају на „влашки ликовни израз“. Стилске специфичности посебно су назначене на зидовима црква у граду *Куртеа де Арђеш-у* у Румунији. Компарација декоративних елемената сликарства у тамбуру цркве Светог Николе у *Куртеа де Арђеш-у* са оним у Супраслу, јасно указује на слична полазишта када је упитању иконографско решење куполе. Тамбур Благовештењске цркве има комплексан програм, сходно простору монументалне грађевине познотичког типа. Пантократор је у оба случаја решен класично: у левој руци држи јеванђеље, док десном благосиља. Стилска анализа указује на различито моделовање драперија, нарочито по питању колорита. На основу старих фотографија може се претпоставити знатно светлији фон. Позадине у прстену купола, сликари су украшавали златним звездама, карактеристичним за сликарство у крајевима данашње Румуније (сл. 78). Ипак, да то није убедљива тврдња која би сликарство Супрасла повезала са неким од споменика, јасно је тек када се пажљиво сагледа целовита иконографија. Дакле, у оба случаја сликари користе специфичан ликовни елемент (златне звезде на позадини), с тим што на примеру живописачког декора „влашке сликарске оријентације“ такав вид украшавања не изостаје и са осталих осликаних целина; у Супраслу је на истоветан начин једино решен прстен у темену куполе. Одређена сличност се уочава и у првој зони тамбура, чије место заузимају представе

---

<sup>279</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 38.

<sup>280</sup> А. Grabar, *нав. дело*, 106.

*Чинова анђела*. Овде пре свега треба скренути пажњу и на композицију, јер се њеним „читањем“ јасно види идеја којом су се сликари водили током реализације живописа. У цркви Светог Николе у *Куртеа де Арђеш*-у, смењују се представе анђела и херувима. У оба случаја небеске силе су приказане у византијским одеждама опасаним лоросима, док у рукама придржавају свере и штаполике крстове. Ликови херувима назире кроз преклопљена крила из којих провирују рипиде.<sup>281</sup> Још једна иконографска особеност, Супрасл приближава споменицима са простора Румуније. Поменута иконографска специфичност приказа апостола са крстастим омофорима уочава се и на фасадном живопису цркве манастира Воронет. У зони испод пророка, приказани су поједини апостоли у разнобојним хитонима и химатионима, са белим омофорима украшеним крстовима тамних боја (сл. 79). Драперије светитеља често декорисане бисерима, уочавају се на фасадном декору манастира Молдовита, а инкарнат ликова светих из Пробате у цркви Светог Николе приближан је супрасалском моделу (сл. 80).<sup>282</sup>

Даље, аналогичне супрасалског сликарства са „влашким ликовним изразом“, Петковић проналази у епископској цркви *Куртеа де Арђеш* из 1526. године. Он нарочито истиче сличност приказа Светог Ђорђа, одевеног у одору мученика без традиционалних војничких атрибута из Супрасла, са фрескама ове епископске цркве у Румунији.<sup>283</sup> Када је реч о фреско декору *Куртеа де Арђеша* и многобројних манастира са ових простора, уочљива је префињеност израза, која на први поглед оставља утисак палеолошког сликарства. Све то указује да је и поред одређених стилских особености и подударности, сликарство у цркви *Куртеа де Арђеш* на знатно вишем нивоу од оног ког су сликари Благовештењске цркве постигли средином XVI века. Да су Петковићеве претпоставке истините указује један други стилски елемент, препознат на зидовима *Куртеа де Арђеша*. Анализом делова живописа може се уочити различит сликарски рукопис, нарочито видљив на фигурама ратника. Несумњиво је реч о два стилски неуједначена

---

<sup>281</sup> Драгоцено је стилско поређење које износи Александар Шимашко, где се указује на могућу везу са сликарством у Саборној цркви у Новгороду. Тешко је судити о фреско декору куполе, због слабе очуваности. Поједини фрагменти наговештавају могућу везу са Пантократором из супрасалске цркве. Иако се наслућује одређена блискост у колористичким појединостима као и композиционим решењима, реч је споменику из знатно млађег периода. Шимашко у даљем тексту издваја сличне иконографске садржаје у разичитим временским оквирима покушавајући да елементе тих остварења препозна у Нектаријевом рукопису. Блискост иконографског садржаја куполе и појединих делова тамбура нимало не чуди, јер се она доста дуго у средњовековном сликарству задржала као модел јасних постулата. А. Siemaszko, „Makowidła ścienne cerkwi zwiastowania w Supraślu rekonstrukcja programu ikonograficznego“, *Prace z historii sztuki zeszyt 21*, Kraków 1995, 19-21.

<sup>282</sup> V. Drăguț, *Die wandmalerei in der Moldau*, Bukarest 1983, види: илустрације: 57, 58, 61, 135, 136, 217.

<sup>283</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 270-271.

ликовна израза, с тим што је први, вештији, знатно суптилнији, припадао главном мајстору, док је на појединим местима, ретко, сликарске задатке решавао аутор - помоћник (?) знатно мање даровитости (сл. 81, 82.). Међутим, управо на лику Светог Маманта препознају се јасне аналогije са сликаром нешто слабијих сликарских вештина у манастиру Супрасл. На лику ратника изостаје модулација коју препознајемо у осталим деловима епископске цркве у Румунији. Попут појединих супрасалских приказа светитеља, лице је сведено, маркирано танком графичком линијом без тежње ка осветљењима што у одређеној мери одаје утисак наивности. Исти је случај и са оклопом и драперијама на којима аутор доследно спроводи конструктивни линеарни графицизам налик оном са делова живописа у Супраслу (сл. 83.). Реч је о сликару о коме Петковић пише: „Такав је на пример свети ратник – изгледа Леонтије(?) – или један мученик чији физички лик никако не припада источној традицији. Пада у очи и несналажење овог слиакра при приказивању светог ратника са његовим оружијем: св. Леонтије(?) држи мач левом руком за оштрицу. Све то изазива утисак да је овај мајстор супрасалских фресака био уметник друге сликарске оријентације, који је стицајем прилика учествовао у украшавању једног православног храма<sup>284</sup> Да су ове тврдње делимично тачне, указује нам приказ Светог Георгија из *Куртеа де Арђеиша*, који готово извесно припада главном мајстору. Одмах се уочава један иконографски детаљ: у оба случаја приказани су ратници са својим атрибутима, који једном руком држе оштрицу мача (сл. 84, 85.). Довољно је само упоредити поједине ликове светитеља који веома подсећају на остварења у Пољској (сл. 86, 87, 88, 89, 90.). Све смо ближи могућности да је управо неког од сликара (пре, аутора мање даровитости) епископске цркве *Куртеа де Арђеиш* животни пут одвео у северне крајеве. Да се један од уметника нашао у Супраслу на истом послу јаснија је ако се има у виду хронолошка блискост између осликовања два велелепна здања на простору Румуније (1527.) и Пољске (1557?). Стога, не треба олако одбацити претпоставку да је неко од сликара живописачког ансамбла цркве *Куртеа де Арђеиш*, учествовао и у осликовању манастирске цркве у Супраслу.

### - Приморје

Међу многобројним могућим утицајима на сликарство супрасалске цркве убраја се и оно са Приморја. Рад једног од аутора фресака у Благовештењској цркви, асоцира на рукопис даровитих сликара који су занат стекли у Дубровнику. „Градови и области

---

<sup>284</sup> Исто, 270.

српског Поморја били су места сталних додира култура – некада је преовлађивала једна, некада друга, а у њиховом прожимању често су настајала оригинална уметничка достигнућа<sup>285</sup>. Утицај дубровачке сликарске школе од почетка XVI века посебно се истиче у српским срединама. Уметничку везу потврђује податак из мартовског минеја 1537. где јеромонах Сава описује животопис попа Николе, зографа пљеваљског, као и очувани ликовни материјали.<sup>286</sup> Зидна иконостасна преграда у цркви Архангела Михајла у Поблаћу, делом асоцира на сликарски рукопис из Супрасла. Представа атипичног програма, где место деизиса, заузима Христос Пантократор са апостолима, дело је сликара који ради у позноготичком маниру.<sup>287</sup> „Он хармонично усклађује боје и валерске тонове своје сасвим ограничене палете, али изразиту вештину исказује служећи се линијом. Лица су кошчата и са карактеристичном троугластом сенком испод очију, често уоквирена пуним, готово комнинским коврцама,, а шаке, изразите и несразмерно велике, дугих витких прстију“<sup>288</sup> На сличан начин аутори фресака у Супраслу, третирају фигуре апостола у тамбуру. На поменутом примеру, једина видљива разлика је у модулацији шака. Насупрот габаритних руку са зидних икона у Плевљу, супрасалски мајстори, светитељима сликају мале шаке, једноставног геста (сл. 91, 92.). Може се претпоставити да је група, различитих вештина, на истом послу у Супраслу водила рачуна о стилском јединству. Приликом позиционирања и одређивања величине ореола, видљива су одступања. На свим нимбовима, завршни оквир доследно је изведен белом и црвеном бојом – тако да спољашња линија која раздваја ореол од позадине надвладава унутрашњу.

Иконографска сличност са живописом из Супрасла се уочава и у поступку сликања ликова појединих светитеља, третирању драперија у манастиру Савина. И један и други мајстор на сличан су начин решавали статику фигуре, на шта најбоље указује положај ногу светитеља, као и обликовање декоративних партија на одеждама. На очуваним фигурама у првој зони наоса Савине препознаје се нешто суптилнији и мекши сликарски рукопис. У оба случаја са светих ратника изостају војнички атрибути, што је у манастиру Савина сликарски доследно спроведено, док се у Супраслу тај концепт по потреби мења. Када се издвоје прикази Светог Ђорђа, јасно је да су мајстори вођени

---

<sup>285</sup> В. Живковић, „У сусретању са културом запада – уметност Поморја у XIV столећу“, *Византијско наслеђе и српска уметност II, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, Београд 2016, 375.

<sup>286</sup> С. Пејић, „Сликари из Приморја у Полимљу током прве половине 16. века“, *Зборник радова – Међународни научни скуп осам векова манастира Милешеве*, Милешева 2013, 369.

<sup>287</sup> Исто, 269-270.

<sup>288</sup> Исто.

сличним идејама ратнике приказивали у патристичкој византијској одежди, као мученике са крстом у руци. То указује на изразито монашку формулацију иконографије храма, коју запажамо у темама манастирских цркава. „Зидно сликарство у Савини, као и градитељство Косача, открива духовно стање, мерила и природу црквене уметности босанске властеле која нагиње православљу: на једној страни је стајао чврст однос према српском предању, на другој отвореност за западњачке новости и жеља да се, вредношћу и раскошћу дела, пореде са старим славним ктиторима и најбогатијим властелинским породицама у Котору и Дубровнику“.<sup>289</sup> Такве сликарске особености неговане су и у залеђу приморја, каква је била Херцеговина крајем XV и почетком XVI века. Иако стилска опредељеност варира у мешавини познеготике и византинизма, невелики избор мајстора приморао је православне ктиторе да ангажују сликаре таквог профила.<sup>290</sup> Сликарска постулати из Савине и поред одређених сличности, се тешко могу повезати са Супраслом. Најстарије фреске у Савини датују се на 1455. године, и дело су которског сликара Ловра Добричевића, који је између 1448-1478, године активно сликао на Приморју. Приликом обнове 1565. године, црква Успења Богородице поновно је живописана. Тада су настале фреске на слободним зидовима западног и доњем појасу источног травеја, а преко ранијег живописа нанет је нови слој малтера.<sup>291</sup> На моменте стилски сличне рукописе Савине и Супрасла удаљава време настанка живописа. Ипак, приморски, готички призив који делом запажамо у Благовештењској цркви отвара нови дискурс за даље проучавање овог комплексног задатка (сл. 93.). Да је ова уметничка веза одржива, види се на основу дубровачких и которских архивских докумената о организацији посла у сликарским радионицама у Поморју.<sup>292</sup> „Водећи сликари су у своје атеље примали помоћнике и ученике, често на дуже време (чак на осам година), што је било регулисано уговором; уговори су могли бити раскидани или продуживани; прошавши степенувану обуку, помоћници су се осамостаљивали за рад.“<sup>293</sup> Такав развој догађаја можда је неког од уметника одвео и у северније крајеве, тачније у манастир Супрасл. На крају, да није име Нектарије Србин једина могућа веза са српском средњовековном уметничком праксом говоре нам поједине особености зидног сликарства у Благовештењској цркви.

---

<sup>289</sup> В. Ђурић, *Уметност у Босни: између јадранских градова и Србије, Српска уметност у средњем веку II*, Београд 1997, 208.

<sup>290</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 22.

<sup>291</sup> В. Ј. Ђурић, *Савина*, Београд 1977, 10-17.

<sup>292</sup> С. Пејић, *нав. дело*, 378.

<sup>293</sup> *Исто*.

## - Србија

На летопису<sup>294</sup> истакнутом на улазу у манастирску порту, назначена је 1582. година у којој је забележена посета Гаврила, патријарха Срба и Бугара. Могуће да је приликом израде натписа дошло до грешке, и да је реч о архиепископу и патријару српском Герасиму, који столује од 1575-1586. године. Патријарх Герасим, попут Макарија Соколовића, потписивао се као предводник Срба и Бугара.<sup>295</sup> „Пуна екстензивна Макаријева титула која, с варијацијама, територијално обухвата све српске земље, бугарске, западно поморје, северне стране и прочим, више наликује титули коју су носили српски средњовековни владари него предводници цркве“.<sup>296</sup> Ако је грешком написано име Гаврило – мислећи се на Герасима – могуће да је главни повод за посету патријарха био, сумирање резултата живописачког декора Благовештењске цркве. У том погледу веза са Србијом, једног од сликара супрасалских мајстора чини се извеснијом.

У свом раду, Сретен Петковић указује на могућу везу Супрасла са живописачким декором средњовековних српских цркава сличног временског оквира,<sup>297</sup> примећујући још једну важну иконографску карактеристику приказану у прстену тамбура: „наиме, у нижем појасу куполе били су у медаљонима насликани четворица светитеља означена као Иларион, Климент, Сава и Симеон. Као и другде у храму ни овде није прецизно означено чији су то ликови, пошто има више светитеља са тим именима. С обзиром на то да постоје и други наговештаји о српском утицају, односно утицају сликарства са Балкана могло би се са разлогом помислити на четворицу угледних балканских светитеља: Илариона Меглеског, Климента Охридског, Саву Српског и Симеона Српског.“<sup>298</sup> Ову претпоставку тешко је оправдати након пажљивог ишчитавања старих фотографија у студији Александра Шимашка, Хрукопи где се примећују сигнатуре које не указују јасно на поштовање и ширу распрострањеност ових култова.<sup>299</sup> Иконографија медаљона заснива се на представама архијереја, па је такве одлике придобио је и Симеон Српски, што јасно показује нелогичност и заправо доводи у питање познавање и

---

<sup>294</sup> В. овде стр. 100.

<sup>295</sup> О титулама српских патријарха након обнове Пећке патријаршије, писала је исцрпно С. Пејић, „Макарије Сикиловић – титуле и слике“, *Иконографске студије 2*, Београд 2009, 183-193.

<sup>296</sup> С. Пејић, *нав. дело*, 185,

<sup>297</sup> Чини се драгоценим и летопис исписан на каменим таблама, окаченим на зидовима главног манастирског улаза. На таблама забележени важни датуми из живота манастира Супрасла, међу којима се јасно уочава уклесана година и датум боравак српског патријарха.

<sup>298</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 267.

<sup>299</sup> А. Siemaszko, *нав. дело*, 32-33.

разумевање историјских околности и култова средњовековне Србије. Ипак, у коначном суду, треба бити обазрив због различитих рукописа карактеристичних за живописачки ансамбл Благовештењске цркве у Супраслу. Да је о поменути српским светитељима реч, у прилог би могла ићи чињеница да њихов култ није био непознат у северним крајевима. Податак да се у богатој библиотеци манастира Супрасл чувају рукописи попут житија Светог Саве, које је приредио Теодосије, а такође и служба Симеона Српског, указује на поштовање српских светитеља на просторима Пољске.<sup>300</sup> Да није дошло до грешке у формулисању иконографије (Симеона), показује и место на коме се налазе прикази. У прстену тамбура октогоналног облика изображено је шеснаест архиепископа уоквирених орнаменталним венцом. На свакој од осам површина смештена су по два медаљона. На источној страни, супрасалски мајстори готово извесно сликају архиепископа Саву Српског у пару са Светим Климентом, затим следи приказ Светог Симеона. Стога смо ближи претпоставци да је овде приказан Симеон Јерусалимски. На тај начин у програм су уврштени и архијереји помесних црква, као носиоци хришћанске идеје која је на овим просторима у периоду XVI столећа била од велике важности. Међу њима, оправдано своје место заузима Свети Сава као први српски архиепископ. На крају, мало је вероватно да је дошло до омашка у иконографији по којој је Симеон(?) грешком насликан са белим фелоном и омофором на раменима. Стога, везе са средњовековним примерима моравске Србије, на коју Петковић такође скреће пажњу, ближа су координата за идентификацију стила једног од аутора зидног декора манастира Супрасла.

Акцент се ставља најпре на сродност решења декоративних оквира медаљона, што се и поред препознатљивости у примерима из византијске традиције, најчешће уочава код моравских споменика. Реч је о типу медаљона повезаних мањом кружном петљом, које формира иста трака образујући и веће оквире са приказима мученика. У потрбушју лукова има и оних чији формат уоквирује лоза са крупним цветовима, која неодољиво подсећа на сличне моделе из Пећке патријаршије (1565) и припрате Грачанице (1570). Сликарски израз који издваја Лонгина и Андреја као водеће мајсторе обновљене Патијаршије, не указује на рукопис очуваних фресака из Супрасла и поред одређене стилске блискости. Ближи су им прикази младих светитеља сведеног израза, карактеристичних облика очију, правилних црта и пуних образа, попут оних из Пећке

---

<sup>300</sup> А. И, Рогов, *нав. дело*, 344-347.

патријаршије (1565) и Милешеве (1567).<sup>301</sup> Издвајање орнаменталног декора несумљиво асоцира на сликарство XV и XVI века на просторима срењовековне Србије. Ипак, поједине особености препознате на медаљонима изостају на приказима у Супраслу. Основна карактеристика „моравског типа“ је богато украшавање разнобојним ромбоидним амблемом, који постаје на територији Србије. У Благовештењској цркви сликари се доиста служе истим мотивом, с тим што изостаје унутрашњи декор, који је сведен, често оивичен контурном линијом, док су мања поља попуњена бојом (94, 95.). За орнаментална решења супрасалски сликари често користе модел двострука секира и палмета, чије примере готово неизоставно срећемо на простору Балкана. Поред тога, стилска блискост коју Петковић препознаје у поменутих примерима, чини се јаснијом, ако се тим тврдњама додају делови живописачког ансамбла цркве Светог Архангела у Борачу.

Отворено је питање датовања цркве смештене у долину реке Груже у склопу вароши Борач у близини Крагујевца. О настанку живописа суди се по натпису на источном зиду припрате, који јасно казује да су фреске осликане 20. јула 1553. године.<sup>302</sup> Нарочито се издвајају очувани делови живописа на јужном зиду на коме су приказани свети ратници Георгије и Димитрије. Управо се ту могу потражити аналогije са радом главног мајстора у Супраслу. Ако се упореди сликарски приступ којим су мајстори Благовештењске цркве третирали осветљења и затамњења на ликовима светих, као и оштра линеарност, карактеристичан облик очију и опцртаност наоса све смо ближи подударности са живописом Борача (Сл. 96, 97). У цркви посвећеној Светом Архангелу Михајлу „све ликове карактерише веома сличан поступак при обради инкарната: крупне бадемасте очи, истакнутих капака и лучно извијених обрва, дугачак нос завршен наглашеним ноздрвама, мала уста чија горња усна делује понекад као да је развучена у осмех, одсуство јаких светло-тамних контраста, благе сенке, које су косо постављене на образима“.<sup>303</sup> На готово идентичан начин мајстори у Супраслу моделују осветљења, што је нарочито уочљиво у завршним фазама сликања ликова, где белим игличастим зрацима постављају оживке. Приметна је и обострана, честа, неутемељеност у постављању фигура светитеља. На примеру Светог Димитрија из Борача, доминира тело завидних габарита док је глава изразито мала што указује на неуједначеност ликовног искуства

<sup>301</sup> С. Петковић *нав. дело*, 266-268.

<sup>302</sup> С. Кесић, „Живопис цркве Арханђела Михајла у Борчу“, *Саопштење XXV*, Београд 1993. 71-75.

<sup>303</sup> *Исто*, 92.



унутар групе. На крају, и једна и друга скупина сликара, једнако је загонетна за истраживаче. Да би се одговорило на питање порекла твораца фресака у Боречу, неопходно је сагледати време и околности које су произвеле њихово ангажовање. Реч је о периоду коме је предходио пад већине православних центара под турску власт, што се у великој мери одразило на ктиторску делатност. Тек у другој четвртини XVI века долази до осликавања већег броја споменика за шта су углавном ангажовани сликари грчког порекла. Међу њима истичу се они окупљени око „критске“ школе зидног сликарства. Водећи сликар ове школе био је Теофан који је живописао манастирске цркве Светог Николе Анапавса на Метеорима (1527) и католикон манастира Лавре (1535). Основни постулати сликарске радионице заснивали су се на сублимацији византијског и позноготичког стила. Било је и аутора које је предводио Франгос Кателанос, као и оних попут Онуфрија, мајстора зрелог и разноликог израза.<sup>304</sup>

Иако се сликарство у Борачу везује за период непосредно пред обнову Пећке патријаршије 1557. године, живопис цркве тешко је везати за неки препознатљиви стилски ток. „Неупоредиво слабији сликар од славног Теофана, анонимни сликар цркве Архангела Михајла можда је имао прилике да види остварења свог талентованог савременика; али убедљивијом се чини претпоставка да је он, попут грчких мајстора, спојио искуства православног сликарства претходних векова са новим упливима уметности Запада, који би се најпре огледали у обради светитељских инкарната“.<sup>305</sup> Тешко је увидети кретање групе која је украшавала зидове цркве у Борчу. Специфичност њиховог израза засигурно би остала запажена у периоду након велике обнове Пећке патријаршије 1557. године, али њихов рад засигурно изостаје из средишта збивања у другој половини XVI века на територији Србије. Честе миграције становништва у ово време нису били ретка појава.<sup>306</sup> На путу ка мирнијим срединама сликари су уточиште проналазили у тада слободним деловима Румуније (Влашке, Молдавије, Трансилваније), све до далеког севера. Управо то може бити један од разлога због којег се о овој групи мало тога зна – само сликарства у Борчу 1553. године. Ако се вратимо на фреске сличних особености у манастиру Супрасл и томе додамо чињеницу да почетак живописања није био пре 1559. године. Близу смо могућег закључка, да је један од аутора, можда и главни мајстор, свој животни пут преко долине реке Гружице, над којом доминирају стене

---

<sup>304</sup> Исто 92-93.

<sup>305</sup> Исто, 94.

<sup>306</sup> Исто.

Борачког крша, наставио све до северних крајева кнежевине Литваније (данашње Пољске).

На крају, о пореклу Нектарија Србина тешко је судити нарочито на основу сликарског достигнућа у живопису манастирске цркве у Супраслу. Оно што се са сигурношћу може тврдити јесте присуство различитих сликарских опредељења чији се корени препознају од северних крајева па све до југа Пелопонеза. Такође је отворена могућност да је Нектарије свој ликовни језик градио на искуствима споменика које је сагледавао током свог животног пута ка северним крајевима, где је вероватно пронашао свој духовни мир. Поред тога, име – *Нектарије* Србин – на које смо се до сада позивали указује и једна занимљивост у тексту Сретена Петковић: „Током XVI столећа било је врло пробитачно повремено се у Русији издавати за Србина. Документа која су издата у тадашњим руско-српским везама указују на то да су се понекад и прави Грци издавали за Србе...”<sup>307</sup>

Ако се пажљиво осврнемо на предочене иконографске особености, ближи смо претпоставци, да је један од аутора фресака главне цркве у Супрасл дошао са простора Пелопонеза. Могући сликар-луталица у потрази за послом је вероватно имао прилику да сагледа различите стилове, чије постулате препознајемо у Супраслу. Да је реч о аутору грчког порекла, указује и велики број монаха који су под најездом турака населили у то време слободну територију Румуније. Међу њима засигурно било је и даровитих сликара чија дела препознајемо на споменицима XVI века у Румунији. Коначно се може оправдати и претпоставка П. Покришкина који пише, да су управо монаси са Свете Горе чинили део братства у манастиру Супрасал почетком XVI века.

## **2. 7. Нектаријев типик кроз теорију и живописачке праксе**

Питање Нектаријевог типика намеће се као могући сликарски извор мајстора супрасалске цркве: стога ће у тексту који следи, осим историјског пресека познатих података, бити речи и о примени приручника у ширем смислу и њиховом едукативном карактеру кроз призму савремене црквене уметности. Као прво, пада у очи датовање Нектаријевог трактата на 1599. годину. Одмах се уочава да је рукопис потписан на име епископа Нектарија од града Велеса. Да је реч о фалсификату није промакло ранијим истраживачима који су увидели несигурност и непажњу преписивача. Дакле, анонимни

---

<sup>307</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 278.

аутор рукописа потписује епископа Нектарија као творца Ерминије из 1599. године, али поред тога, прави превид у коме истиче цара Ивана Васиљевича (Грозног) који је владао до своје смрти 1584. године, те засигурно није могао бити његов савременик.<sup>308</sup> Премда овај препис у себи носи одређену дозу несигурности и колебљивости, готово је извесно да је реч о фалсификату. Сретен Петковић је покушао да ближе датује Нектаријев сликарски приручник. „Није нимало захвалан посао да се покуша извршити реконструкција првобитно означене године настанка рукописа; ово тим пре што је преписивач с почетка XVII века навео 1619. само на основу свог сазнања о времену пребивања архиепископа Нектарија у Русији. Ако би се претпоставило да су почетком XVII века ипак извршене исправке у бројним вредностима, могуће је да је у оригиналном била убележена 1568-1569. година слово Р са бројном вредношћу 100 у запису, необично има горњи део формиран као слово О, што је можда последица угледања на оригинални запис који је, међутим, исправљен да би био „тачан“, мало слово К изнад означава годину са бројном вредношћу 20, вероватно је додано без основа и зато искаче из основног реда записа. Тек уз његово додавање је добијена 1619. година, када је архиепископ Нектарије био већ настањен у Русији. Тако би у овој замишљеној реконструкцији, првобитно означени бр. био 303, 7077. од стварања света, односно 1568-1569. од Христовог рођења. Али ова година 1568-1569. иако вероватна, не може се ипак бранити као поуздана реконструкција.“<sup>309</sup>

Иако је Петковић врло обазрив приликом изношења суда о датовању преписа, такво полазиште чини се пресудним за даље истраживање. Ако се пажљиво погледа „топографија кретања“ архиепископа Нектарија коју је оцртао Петров а употпунио И. Сбегаров добија се слика о једној узбудљивој судбини. Најпре се име архиепископа помиње у Молдавији 1598. године, затим годину дана касније присуствује крунисању Бориса Годунова. Након церемонијала 1600. године поново борави у Молдавији где присуствује сабору локалног карактера у Јашију. Бележи се и његов одлазак у Пољску а касније вероватно Русију. Мало тога се зна о архиепископу Нектарију до 1613. године кад се појављује као волгоградски епископ. Са том титулом уважаван је све до 1616. године, када је попут многих емиграната које су сумњичили за протестантска учења оспорен и протеран. У изгнанству, пет година проводи заточен у Кирило-белојезерском манастиру, након чега царев отац, патријарх Филарет Никитич, скида анатему и

---

<sup>308</sup> Исто, 272-278.

<sup>309</sup> С. Петковић, нав. дело, 279.

Нектарија враћа у црквени чин. Из руских хроника, такође се сазнаје да је до своје смрти 1626. године архиепископ Нектарије остао запажен у руским црквеним круговима. У прилог томе иде и податак да он, након упокојења волгоградског архиепископа, симболички поново добија поменути архиепископију.<sup>310</sup>

Темељна оспоравања заснована на тези да се један архиепископ не би упустио у писање сликарског приручника, засигурно га искључује као аутора. Иако, координате кретања пажњу усмеравају ка иконографским специфичностима препознатим у Благовештењској цркви и под претпоставком да је реч о епископу-сликару, временска удаљеност отклања могућност да је учествовао у осликавању Супрасла. Чини се престрогом констатација која епископу ускраћује да као део групе живопише цркве или изради приручник. Засигурно, најбољи пример на ову тему може се пронаћи у зографској радионици коју је предводио митрополит Јован, чији се домети препознају у манастиру Зрзе, а за њим не заостају примери на подручју Русије. „О угледу старих зографа сведочи и њихов друштвени статус стечен не само због њиховог дара већ и учености. Јер околности да су неки од њих преписивачи рукописних књига сведочи о њиховом високом образовању, док се из њихових слика види да су познавали стару српску књижевност и да су читали житије светитеља и представљених историјских личности. Неки преписивачи рукописних књига потицали су из највиших црквених редова, али често су истог порекла били и сликари. Међу њима неки су били високи црквени достојници, као митрополит Јован из српске средине, иконописац митрополит тирски Јоасаф, а из Русије су позната три митрополита и један архиепископ који су били сликари“.<sup>311</sup> За даље сагледавање овог феномена, Петковићева хронолошка реконструкција, најверодостојнији је показатељ за идентификацију аутора типика из 1599. године.

Предочени животопис архиепископа Нектарија је пажљиво записан, у њему ни једног тренутка брижиљиви хроничари, често опширни, не наводе да је архиепископ охридски био сликар. Изостаје и мање вероватна претпоставка да је угледни црквени великодостојник био у тој мери предан сликарском позиву да је иза себе оставио трактат по коме би се подучавали млади аутори. Насупрот велоградског архиепископа, Нектарије Србин издаје се за сликара који је израдио иконе за мању манастирску цркву Јована Богослова 1557. године, што се види у летопису супрасалске хронике. Ако томе

---

<sup>310</sup> Исто, 273-275.

<sup>311</sup> М. Медич, *нав. дело*, 41-42.

додамо реконструкцију Сретена Петковића са могућом годином настанка 1568-1569, затим податак да је Нектарије Србин за разлику од велоградског архиепископа био савременик Ивана IV Грозног (ког помиње преписивач), током чије владавине је вероватно и осликао зидове главне цркве у Супраслу, све смо ближи могућности, да је Нектарије Србин ког супрасалска хроника неизоставно приказује као сликара и аутор типика.<sup>312</sup>

Коначно, ако се у обзир узме претпоставка Сретена Петковића да је датовање сликарског приручника у 1568-1569. годину могуће, све је извеснија његова тврдња да је Нектарије Србин сликар, аутор истог, те да је архиепископ Нектарије од града Велеса игром случаја, или немарношћу преписивача из XVII века дошао у везу са рукописом.<sup>313</sup> Постоји још једна могућност која би Нектаријев типик из 1599. приближила ауторима супрасалских фресака. Заправо, приликом темељне анализе фрагмената оригиналног живописа, те увидом у црно-беле фотографије јасно се може закључити да су ореоли, као и поједини декори на одежама били позлаћени.<sup>314</sup> Колико је ово био импозантан подухват може се видети кроз монументалност грађевине, а манастир таквог реноема могао је да приушти раскошни асесоар. Ако се дода чињеница да је овакав вид третирања сликарских површина нетипичан за споменике поствизантијског периода, стиче се утисак јединствености иконографије и технологије приликом реализације живописачког ансамбла, што оправдава могућност да је рукопис настајао паралелно са остварењима сагледаним на зидовима храма.<sup>315</sup> У сачуваним деловима Нектаријевог типика јасан акценат се ставља на различите типове позлата. „Овај типик, богат садржином, не може се сматрати преписом већ познате ерминије из тог времена јер упутства нису иста нити излагања имају исти, нити бар сличан, редослед“.<sup>316</sup> Може се претпоставити да је управо Нектарије сликарска сазнања бележио током извођења живописа у Благовештењској цркви. Темељна истраживања и упутства која су уочена у Нектаријевом типик у 1599. године нарочито су исказана у познавању типова позлата и њене примене у ширем

---

<sup>312</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 275-280.

<sup>313</sup> *Исто*, 280-281.

<sup>314</sup> Пољски научник Stanisława Stawnicki у студији *Czy Nektarij, autor Tipika był twórcą malowideł supraślskich?* позиционирао је Нектарија Србина као аутора типика. Он је утврдио извесну сличност у техници израде фреско декора у Супраслу и упутства у типик у 1599. Премда није могао да објасни хронолошку разлику између настанка живописа (1557.) и ерминије (1599.). Ову хипотезу је оспорила Т. Kmiecińska-Kasparek. Важно је напоменути да је у овој расправи о датовању типика изостала предочена реконструкција Сретена Петковића.

<sup>315</sup> S. Stawicki, „Czy Nektarij autor „Typika” był autorem malowideł supraskich?” *Biuletyn Historii Sztuki*, R. XXXIV, nr 1, Warszawa 1972, 30-35.

<sup>316</sup> М. Медич, *нав. дело*, 224.

смислу. На размишљања указује и Милорад Медић који апострофира делове записа Ивана Проскура у *Супрасалском зборнику* из 1593. године, у коме поред разматрања термина грчке речи *варзило*, говори и о поступку растварања злата.<sup>317</sup> Јединственост Нектаријевог приручника издваја га од осталих трактата, те је извесно да је писан на основу стеченог искуства или по сећању, што свакако аутора супрасалких фресака још више приближава рукопису.

У том погледу, такође, важно је сагледати контекст и окружење у коме су сликарски приручници настајали. Њихово порекло везујемо за тло Византије, као и за поједине просторе где је њен утицај препознатљив. Премда се као први наводи *Јерусалимски рукопис* из 1566. године, може се претпоставити да су сличне форме користили и мајстори у ранијим периодима. Своју пуну функцију и позиционирање у сликарским круговима добијају тек у поствизантијском периоду.<sup>318</sup> Употреба сликарских приручника из перспективе савременог живописа на први поглед, неважна је у мери у којој је његова примена била од значаја за раније ауторе фресака. На основу анализе стила, јасне су аналогиије које указују да данас, и поред различитих видова формалног образовања савремени живописци користе различите типове Ерминија. Наше запажање, чини се важним, за сагледавање развоја живописачке праксе у односу према традицији. То се нарочито истиче приликом реализација ликова светих чију ликовну баштину преузимамо са изворних модела. Заправо, црквена уметност од самог почетка баштини појам типског. Погодна аналогија на ову тему може се потражити код Пановског: „преузео је појам типа од археолога и предложио је проучавање типова, то јест сустав анализе који није ни искључиво формалан, ни искључиво иконографски, који наине тежи разумевању повјести слике у којима се неки садржаји везују с неким обликом творећи визуално јединство.“<sup>319</sup> Стога не чуди што су се аутори Ерминија често позивали на познате типове на шта указује чињеница да су у доброј мери, било у ком раздобљу настајале, сличног садржаја.

У развоју ликовног језика средњовековних мајстора, важно је сагледати динамику којом су савладала постулате које је пред њих постављала црквена уметност. „Уметник је, наине, овде морао исчезнути иза дела које је служило било вршењу култних радњи било величању владоца, па се тако први пут сусрећемо са јасно

---

<sup>317</sup> Исто, 224.

<sup>318</sup> Исто, 11-12.

<sup>319</sup> J. Białostocki, *нав. дело*, 107

израженом појавом хетерономије уметности. Уметник је извођачки орган колектива он испуњава само задатке који су му споља постављени; уметност се овде држи прописаних форми а дело никад није самостално, већ се јавља у низу сличних и повезано са њима“.<sup>320</sup> Лако се може уочити појам типа, заснованог на нивоу култа на основу кога је ствараоц често стављан у други план. Приликом стасавања средњовековних уметника кадрих да своју вештину пренесу на зидове цркава од самих почетака, уочљива је јасна хијерархија. Она је једним делом оживела антички мајстрски принцип који је за разлику од ренесансног модела, у коме главни мајстор окупља ученике у нади да ће из њих на крају извући индивидуални квалитет, највиши домет препознао у развоју *еснафа* који је код младих аутора гасио полет и иницијативу ка индивидуалној експресији.<sup>321</sup> То се нарочито запажа кроз стасавање уметника у уметничким радионицама зографа. Где се попут старог зографа Јанка који је још као дете од десет година са браћом Франчковици, стрицем Ристом и оцем Кузманом, упутио у, како он каже, „гурбетлук“. Филозофија зографске породице заснивала се на утврђеним постулатима те је, занат преношен с колена на колена, са уверењем да су преци богонадахнуто живописали и да је такав вид сликарства данас недостижан. Стога и не чуде речи Јанка који описивајући своју зографску породицу наводи да је отац био бољи мајстор од њега, а деда засигурно још даровитији од оца а да су њихови преци оно најузвишеније и да је такав вид сликарства данас недостижан.<sup>322</sup> Драгоцени разговор са зографом Јанком указује на значај сликарских приручника за генерације које су своју даровитост развијале посредно, уз старије зографе. Из текста се нарочито издваја Јанков осврт на старе мајсторе за које тврди да су били бољи сликари и књижевници. Ове тврдње поткрепљују чињенице да су срењовековни уметници поред светогорских приручника имали и своје „сликарске свеске“, те да је њихово преписивање и доступност допринела да свака успешнија зографска породица има свој примерак по коме је учила.<sup>323</sup> Млади уметници стасали за самосталан рад, ослонац ка савладавању ликовних задатака које је пред њих постављала црквена уметност проналазили су у ерминијама. „Као главна тема старог мајстора стално се понављала мисао о узору. У крајњој линији он се помирио са чињеницом да је зографски занат пропао зато што су, узорци по којима су увек рађене слике, толико искварили, да се више и не може сликати.“<sup>324</sup> Ликовна узвишеност коју у себи носи

---

<sup>320</sup> М. Дамљановић, *нав. дело*, 29.

<sup>321</sup> *Исто*, 35.

<sup>322</sup> С. Радојчић, *нав. дело*, 4

<sup>323</sup> *Исто*, 4-5

<sup>324</sup> *Исто*, 5

изворни приказ у овом случају за уметника важнија је од дела које настаје. То не значи да новонастало дело у себи не носи семиотичку вредност, већ да је његов постулат у зависности са ликовним извором. „Улога узора, архетипа, у стваралаштву средњовековног уметника често је погрешно тумачена, сам поступак „копирања“ схватан је дословно – као да се уметник, неспособан да створи индивидуално дело, једноставно испомагао механичким репродуковањем већ створених решења.“<sup>325</sup> Из перспективе савремене црквене уметности, као и доступност ликовних решења кроз нове видове естетског васпитања употреба сликарских приручника није важна у мери у којој је од значаја била младим зографима. Приметна је стагнација уметничког потенцијала савремене црквене уметности, што у овом случају не доводи у питање таленат уметника, већ нам говори о засићености архетипа. Идеја о постојању узора доприноси његовом различитом тумачењу приликом стварања дела. Поставља се питање: да ли стваралац „зор“ гради унутар себе или на основу искуства? „Нарочито је суптилно запажање Епифанија, како је изгледало као да неко други слика, а он (Теофан) да само ради рукама. То је тачно било најсуптилније објашњење средњовековног уметничког стваралаштва. Плотин инсистира на томе да прави уметник у свом делу показује лепоту „унутрашњег облика“. По Плотину је уметник идеја, одблесак трансценденталног узора – и према томе се и сам процес стварања обавља у некој чудној полуслободи. Дакле, уметник је слободан стваралац јер он испољава у своме делу свој „унутрашњи облик“ али са друге стране, Плотин не признаје да је тај унутрашњи облик индивидуалан – он је само одблесак вечног узора коме сви уметници теже“.<sup>326</sup> Иако се чини да дело по себи у контексту црквене уметности често девастира уметника – индивидуу, континуитет у развоју сликарског језика говори нам да и поред великог утицаја архетипа црквена уметност не заостаје за новим ликовним решењима. Било да је реч о „златном добу“ српског сликарства из времена краља Милутина, остварењима пећке радионице, или дOMETИМА зографа у поствизантијском периоду, запажа се неговање култа на основу различитих ликовних приступа и схватања форме. У том погледу уметник је превасходно тај који диктира линију којом ће се уметност кретати те је засигурно творац дела у коме се могу препознати премисе индивидуалне експресије. Из те перспективе треба посматрати и сазревање савремених сликара који свој сензибилитет и стил

---

<sup>325</sup> Исто, 8

<sup>326</sup> Исто.



заснивају на византијској традицији са циљем ка што бољем разумевању и позиционирању црквене уметности као неизоставне гране савременог стваралаштва.

#### IV ЗАКЉУЧАК

Сложеност пројекта који чини основ теме докторског уметничког рада, представља синтезу појединачних уметничких остварења, повезивања веома удаљених раздобља историје уметности као и различитих методолошких приступа. Широко постављени проблем подразумевао је јасно одређивање циљева и доминанте на истраживачком и интерпретативном нивоу. Остварена српско-пољска веза продуковала је три засебне ликовне целине. Прва је реализована током осликовања параклиса Светог Николаја Српског у Бјалистоку, другу представља идејно решење композиције Долазак Нектарија Србина – осликовање цркве манастира Супрасл-Adventus, а трећу ревитализација Благовештењске цркве у Супраслу. Са таквим питањима, наше разматрање обухвата тему савременог живописа на основу почетних искустава и оних који су стицани током креативно- истраживачких процеса. Позиционирању српског црквеног сликарства на просторима Пољске претходила је темељна анализа. Установљена некохерентност стила као и различити утицаји на ликовну сцену у Пољској, омогућили су примену савременог црквеног сликарства са постулатима српске средњовековне традиције. Поред тога, боље тумачење и прихватање, за публику новог ликовног рукописа, омогућено је низом програмских садржаја током манифестације *Видовдан у Пољској*. Јасно предочени постулати најпре су реализовани на зидовима Светог Николаја Српског у Бјалистоку. У сложени програм параклиса, поред уобичајених тема, акценат је стављен на светитеље-мученике српске и пољске цркве. Позитивне критике оправдале су, на први поглед, не тако познати ликовни рукопис на овим просторима. Други пројекат представља зидну слику у духовном центру Свети Јован Богослов. Превасходни циљ синопсиса био је да савременој пољској публици приближи Нектарија Србина као могућег аутора живописа у Супраслу. Засебност композиције је омогућила креативно истраживање на нивоу стила и личног сензибилитета, који су делом приказани и кроз самосталну изложбу *Ликови светих*, одржану у холу духовног центра.

Делање српских сликара на територији источне Пољске поново је оживело питање реконструкције манастирске цркве у Супраслу. Веровање да је њене зидове средином XVI века осликао аутор са простора Балкана, додатно је актуализовано након

реализованог живописа у параклису Светог Николаја Српског. Шира популаризација овог феномена укључила је различите субјекте: уметнике, технологе, архитекте, историчаре уметности, теологе и друге. Комплексност задатка условила је синтезу различитих типова знања са циљем да се поменути споменик, колико је то било могуће, веродостојно обнови.

Синтезом креативно-теоријског поступка отворена су нова питања о тумачењу сликара Нектарија Србина, као једног од могућих аутора фреско декора супрасалске цркве. Извори који указују на то да је Нектарије делао на подручју Пољске пружили су могућност за истраживање, чији се коначни резултати могу сагледати кроз уметнички рад на нивоу пројекта као и путем теоријског излагања. Ко је био коначно Нектарије Србин тешко је претпоставити. Видљива разлика у сликарској палети фреско декора у Благовештењској цркви указује на групу аутора. Такође, мало је поузданих података који би Нектарија довели у везу са централном манастирском црквом. Ипак, ако га препознамо као главног аутора супрасалских фресака, близу смо закључка да је реч о путујућем сликару, који је свој мир потражио у северним крајевима. Поједини истраживачи претпостављају да је Нектарије Србин у Супрасл дошао са Свете Горе. Да су поменуте тврдње основане јасније је тек када се пажљиво позиционира могућа „топографска карта“ кретања уметника. Утицаји на фреско декор у Супраслу уочљиви су ако се прате остварења од југа Пелопонеза, преко Србије, Румуније па све до коначног одредишта на северу.

Коначно, резултати уметничког рада се виде на зидовима куполе и тамбура Благовештењске цркве. Малобројни подаци о ранијем фреско слоју, условили су реинтерпретативни карактер новонасталог живописачког ансамбла. Будући резултати приказани су и кроз формирање сложеног програма, где се уочавају даље могућности развоја савремене црквене уметности, чак и када је она у нераскидивој вези са традицијом.

На крају остаје нада да је тиме, на темељима старог, постављен нови основ повезивања географски удаљених народа и историјски удаљених раздобља, а све у циљу откривања трећег – основа уочене блискости и сродности. Резултати рада на просторима источне Пољске могу се пратити кроз реализоване пројекте, њихову перцепцију у јавности, поменуте публикације и документарни филм.

ИЛУСТРАЦИЈЕ: II ТРАДИЦИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА



Сл. 1. Манастир Студеница, Богородичина црква, свети Јован Претеча, 1209.



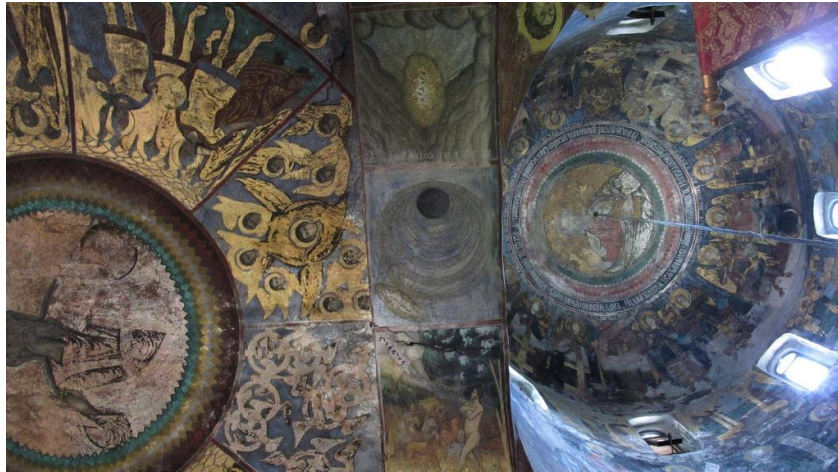
Сл. 2. Призрен, Богородица Левишка, спољашња припрата, персонификација Истине, 1307-1309.



Сл. 3. Манастир Манасија, северна певница, Свети ратници Арета, Нестор и Никита, око 1418.



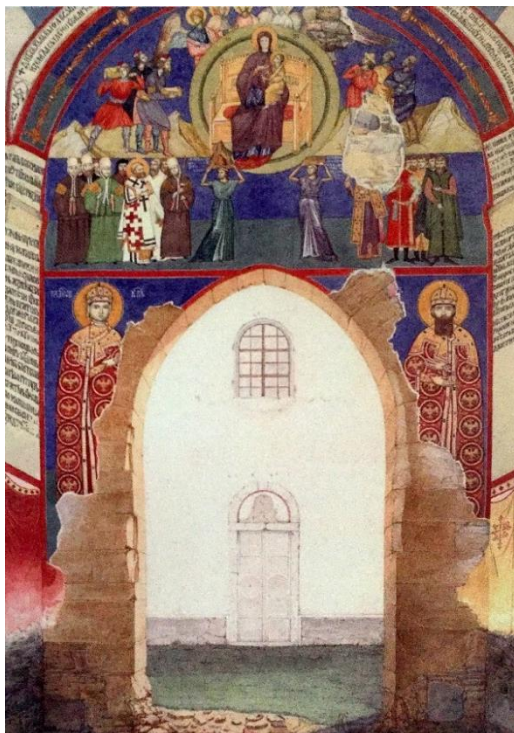
Сл. 4. Пећка припрата, Исцељење слепог, дело сликара Лонгина, друга половина XVI века



Сл. 5. Манастир Бојани, купола и свод, живопис Христофера Жефаровића, 1737.



Успомена на крунисање Н. В. Краља Петра I  
Сл. 6. Церемонијал у склопу крунисања краља Петра I, фотографија, 1904.



Сл. 7. Михајло Валтровић, сцена живописа из куле, акварел 1873.



Сл. 8. Ђорђе Крстић, Смрт цара Лазара, уље на платну, 1885.



Сл. 9. , Урош Предић, Богородица са Христом, детаљ, 1905.



Сл. 10. Црква Св. Николе, Манастир Буково, Св. Сава мири браћу над гробом оца Немање, по нацртима Стеве Тодоровић осликао Милисав Марковић, 1902.



Сл. 11. Живорад Настасијевић, Благовести, живопис у фреско техници у цркви Успења Пресвете Богородице у црква у Панчеву, 1932.



Сл. 12. Васа Поморишац, Студија за живопис, s. a.



Сл. 13. Васа Поморишац, Свети Георгије убија аждају, икона, s. a.

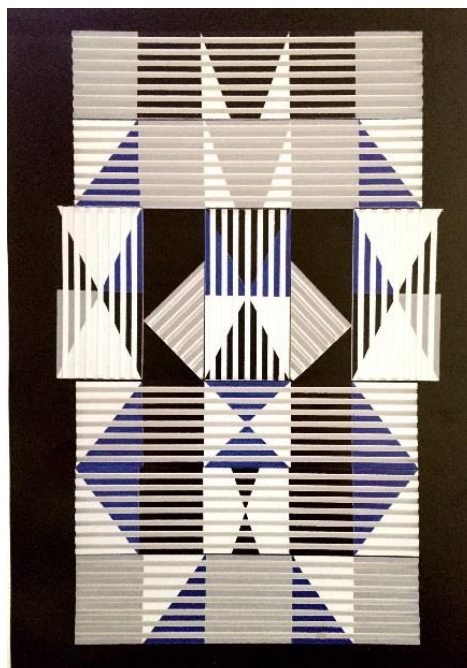


Сл. 14. Вазнесењска црква у Београду, свод, Беседа на гори, живописао Андреј Биценко, 1937.

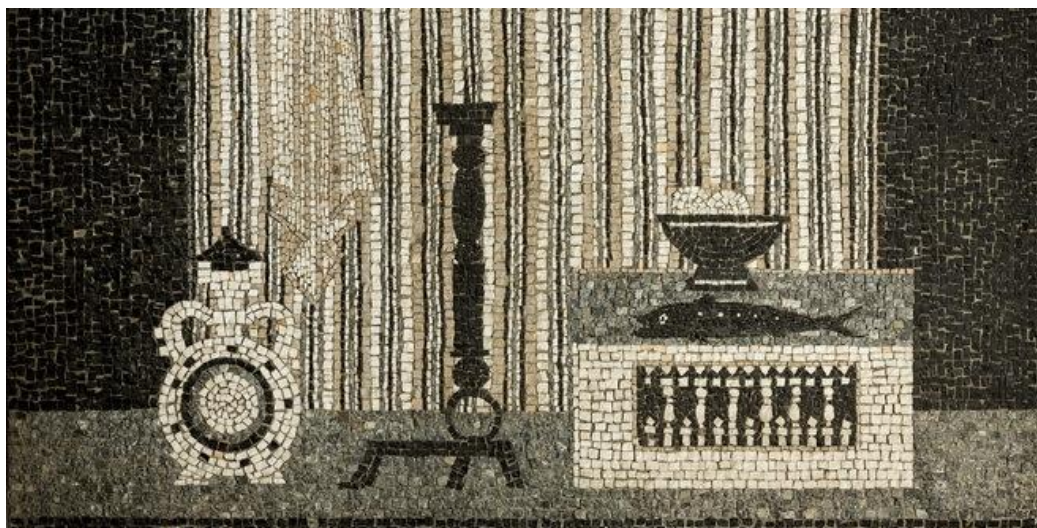
ИЛУСТРАЦИЈЕ: 1. 4. ВИЗАНТИЈСКА УМЕТНОСТ У ДЕЛИМА САВРЕМЕНИХ СТВАРАЛАЦА



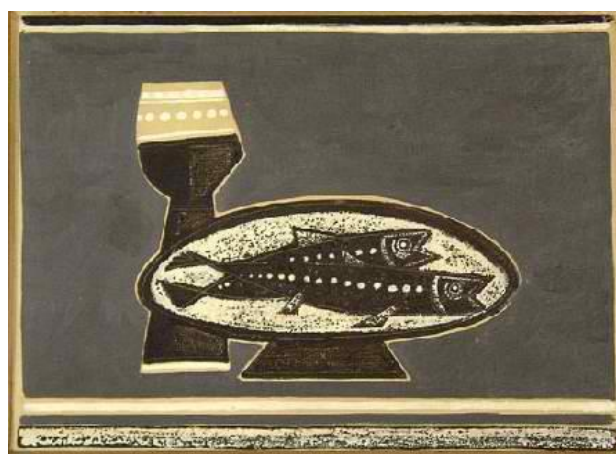
Сл. 15. Жорж Брак, Жена с гитаром, 1913.



Сл. 16. Александар Томашевић, Дело 62/25, бојени канелирани елементи од дрвета, 1968.



Сл. 17. Александар Томашевић, Византијска мртва природа, 1963, мозаик, вл. Библиотека града Београда



Сл. 18. Александар Томашевић, Мртва природа, уље на платну, 1960.



Сл. 19. Лазар Возаревић Материнство, уље на платну, 1957.



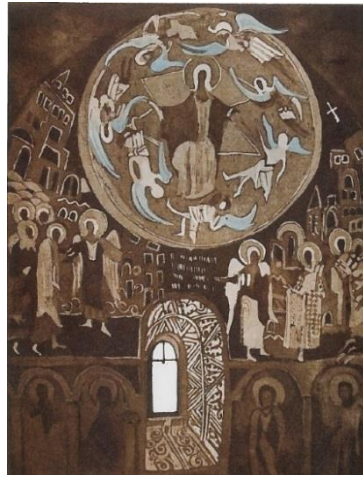
Сл. 20. Лазар Вуџаклија, Косовски ратник, 1988.



Сл. 21. Миловоје Мило Димитријевић, Акатист, уље на платну, 1989, вл. Народна библиотека Србије, Београд



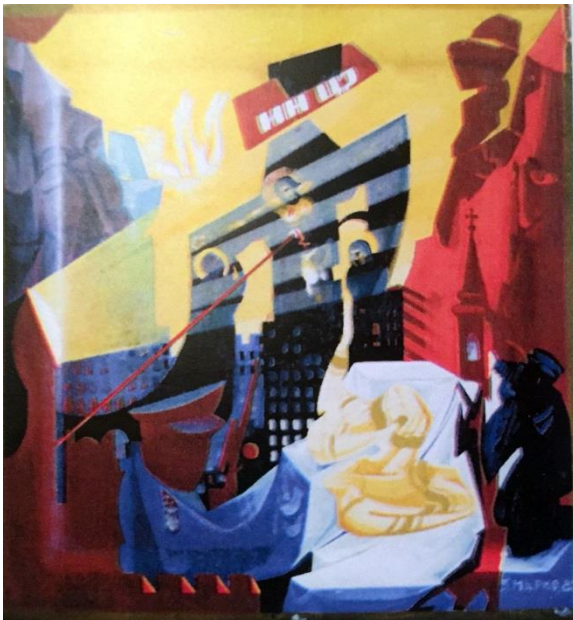
Сл. 21. Бранислав Макеш, Византијска IX, уље на платну, 1999.



Сл. 22. Вељка Михајловић, Никоље к., циклус Анђели жичке епархије, графика, 2010.



Сл. 23. Компарација фреске из Леснова са делом Рука која сече - Анђео историје II, Милета Продановић, 1997.



Сл. 24. Марко Илић, Распеће Христово, икона на дрвету, с. а.



Сл. 25. Зоран Гребенаровић, Високе зграде града, уље на платну, 2006-2007.

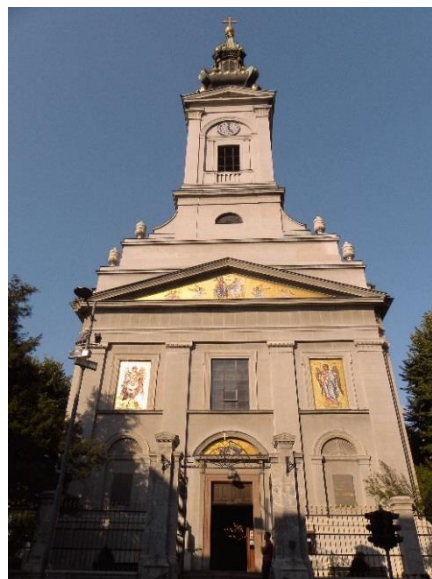


Сл. 26. Александар Рафајловић, Руке грешних, део поставке Дванаести, Галерија УЛУС у Београду, 2015.





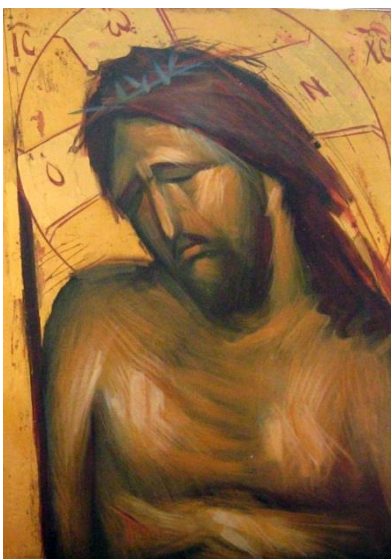
Сл. 27. Младен Србриновић, Богородица с Младенцем, мозаик за манастир Жичу, 1992, данас у САНУ у Београду.



Сл. 28. Синиша Жикић, мозаици за западни зид Саборне цркве у Београду, 2003.



Сл. 28. Отац Тихон, Богородица, јајчана темпера на дасци, s. a



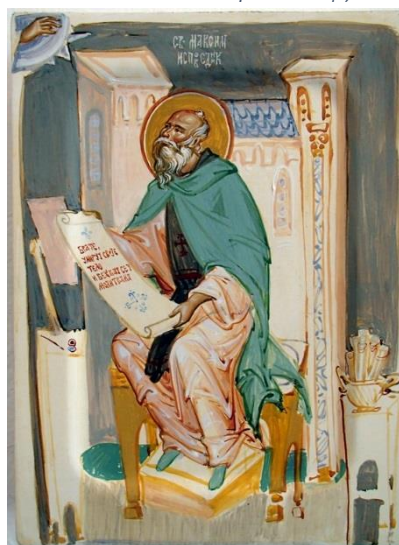
Сл. 29. Отац Тихон, Исус Христос, јајчана темпера на дасци, s. a



Сл. 30. Отац Тихон Св. Јован, јајчана темпера на дасци, s. a



Сл. 31. Горан Јовић, Св. Јован Богослов, јајчана темпера на дасци, 2014.



Сл. 32. Горан Јовић, Максим Исповедник, јајчана темпера на дасци, 2012.

ИЛУСТРАЦИЈЕ: 1. 5. ТРАДИЦИЈА И ЖИВОПИСАЧКО-УМЕТНИЧКЕ ПОЕТИКЕ НА ПРОСТОРИМА ПОЉСКЕ



Сл. 33. Црква Богородичиног успења, детаљ живописа, Заблудово, Пољска, s. a.



Сл. 34. Црква Великомученика Пантелеимона, живописана 1997, Бјалисток, Пољска



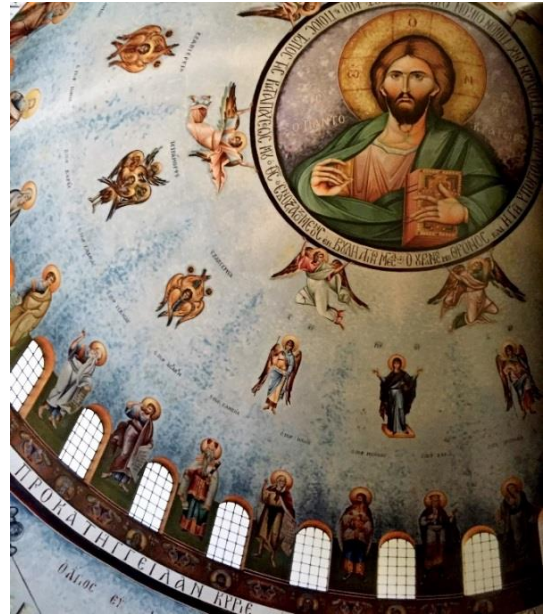
Сл. 35. Отац Теодор Зинон, Поклањање мудраца, у процесу рада, Просветитељски црнтар, Феодоровског сабора, Санкт Петербург, 2015.



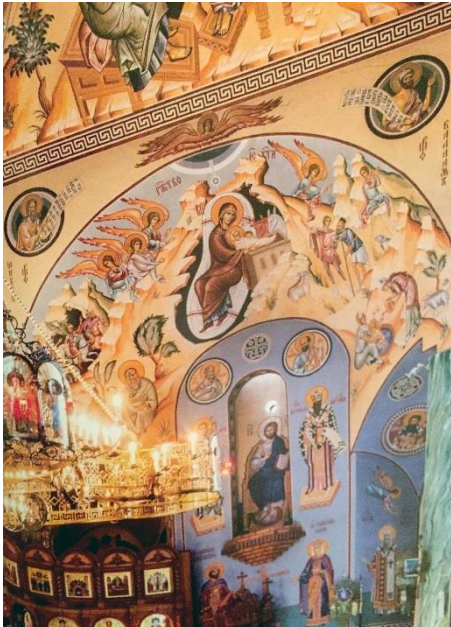
Сл. 36. Живопис ученика оца Зинона, мања црква Јована Богослова у Супраслу, Пољска, 2016.



Сл. 37. Манастир Зверки, црква Рођења Богородице, детаљ живописа, око 2010, Пољска,



Сл. 38. Константинс Хенопулос с групом сликара, Света Софија, део живописа куполе, Бјалисток, Пољска, 1998.



Сл. 39. Црква Васкрсења Христовог, детаљ живописа у наосу, осликана 2006, Бјалисток, Пољска.



Сл. 40. Црква Рођења Богородице, Гродек, Пољска, живопис Адама Добжанског, после конзервације 1992-2008.



Сл. 41. Адам Добжански, детаљ живописа, Свети ратници, црква брвнара посвећена Светом Николи, Михалово, Пољска, s. a.



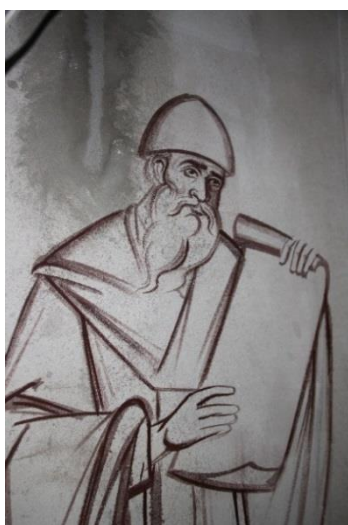
Сл. 42. Поглед на парохијску цркву и духовни центар Јован Богослов, Бјалисток, Пољска



Сл. 43. Процес рада, доношење цртежа, олтарски простор параклис Светог Николаја, Бјалисток, Пољска. 2014.



Сл. 44. Процес лавирања цртежа, олтарски простор параклис Светог Николаја, Бјалисток, Пољска. 2014.



Сл. 45. Свети Спиридон процес рада, олтарски простор, Служба архијереја, црква Светог Николаја Жичког, Бјалисток, Пољска, 2014.



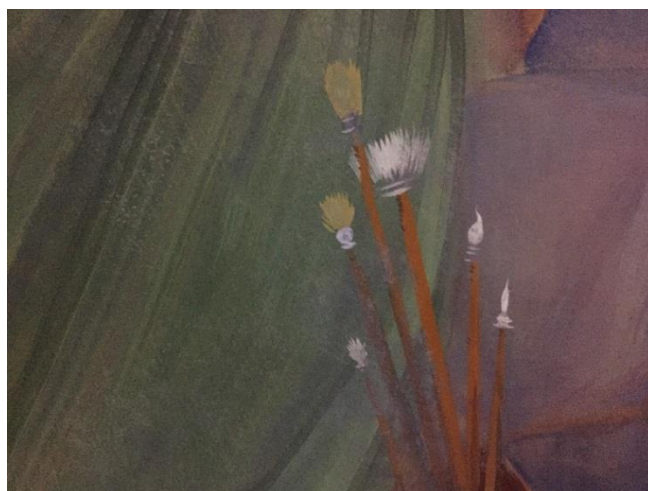
Сл. 46. Скица за композицију Долазак Нектарија Србина у Супрасл, оловка на папиру, у сарадњи са проф. Драганом Боснићем, Београд 2016.



Сл. 47. Процес рада, лавирање, детаљ композиције, хол духовног центра Јован Богослов, Бјалисток, 2018.



Сл. 48. Копозиција Долазак Нектарија Србина у манастир Супрасл-Adventus , процес рада, Бјалисток, Пољска, 2018.



Сл. 49. Детаљ сцене Долазак Нектарија Србина у манастир Супрасл-Adventus, Нектаријев сликарски прибор, Бјалисток, Пољска, 2018.

ИЛУСТРАЦИЈЕ: 2.3. ТЕОРИЈА И ЕДУКАЦИЈА КАО ЕЛЕМЕНТИ ПРОЈЕКТА



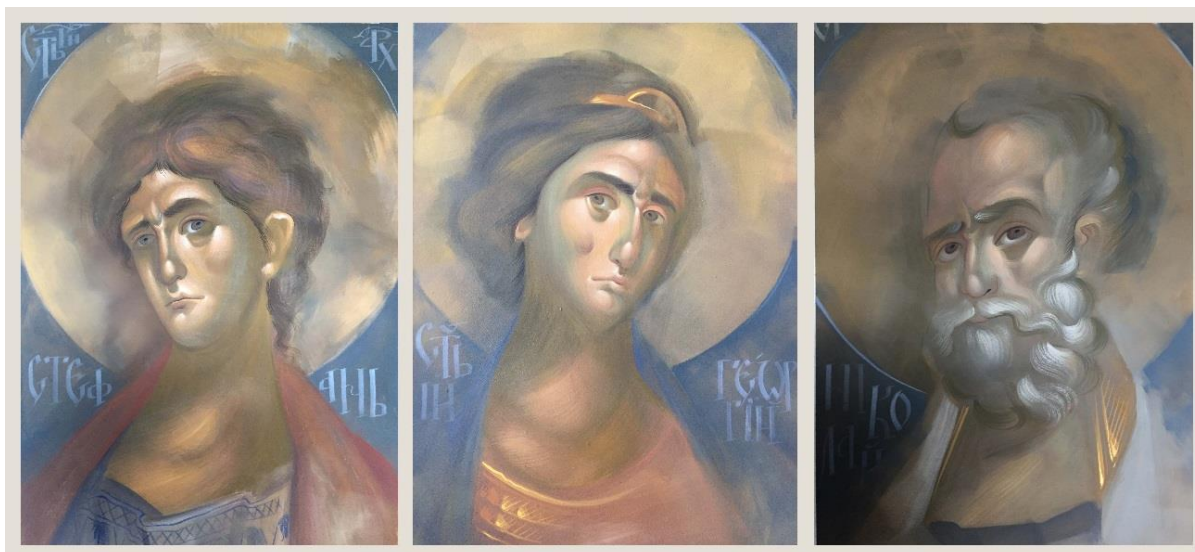
Сл. 50. Презентација фреско технике, Путем Нектарија Србина, фестивал, Видовдан у Пољској, 27. 06. 2015, Бјалисток.



Сл. 51. Детаљ камерне поставке, Путем Нектарија Србина, фестивал Видовдан у Пољској 27. 06. 2015. Бјалисток.



Сл. 52. Презентација теме: Идејни програм реконструкције зидног сликарства манастира Супрасл, научни скуп Трагом Нектарија Србина, Супрасл, Пољска 2016.



Сл. 53. Део поставке, изложба Портрети светих, Миодраг Милутиновић, Академија Супрасл, и Духовни центар Јован Богослов, Бјалисток-Супрасл, Пољска, 2016.

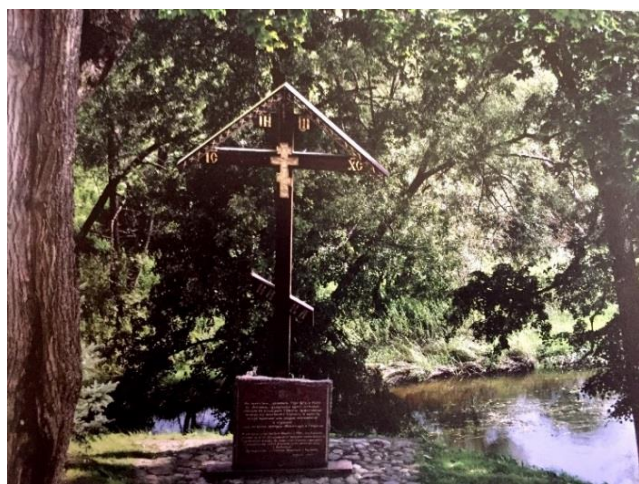
ИЛУСТРАЦИЈЕ: 2. 4. ПРОГРАМ ФРЕСАКА ЦРКВЕ БЛАГОВЕШТЕЊА У МАНАСТИРУ СУПРАСЛ



Сл. 54. Мапа града Супрасл из 1892. године.



Сл. 55. Црква Благовештења у манастиру Супрасл, источна страна, 2016.



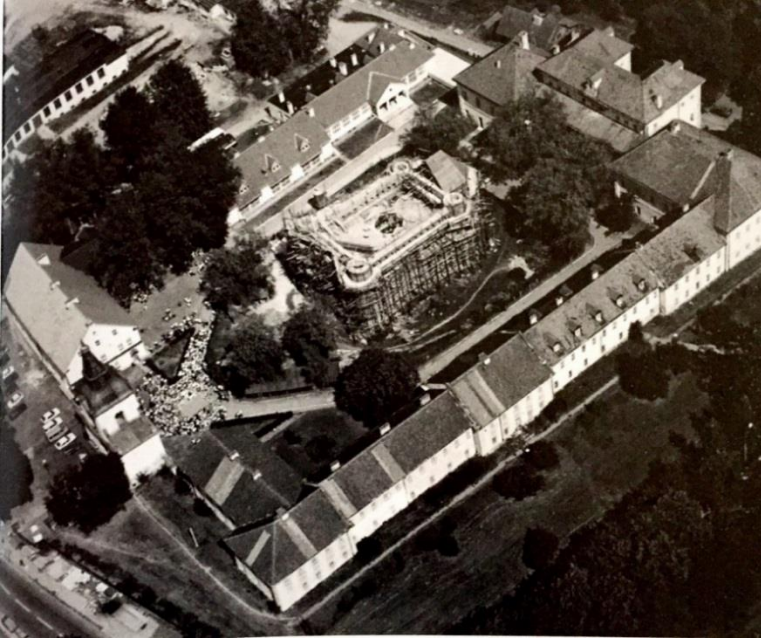
Сл. 56. Крст на обали реке Супрасаљке, место на коме се по предању зауставио крст и где је данас подигнут манастир Супрасл, Пољска.



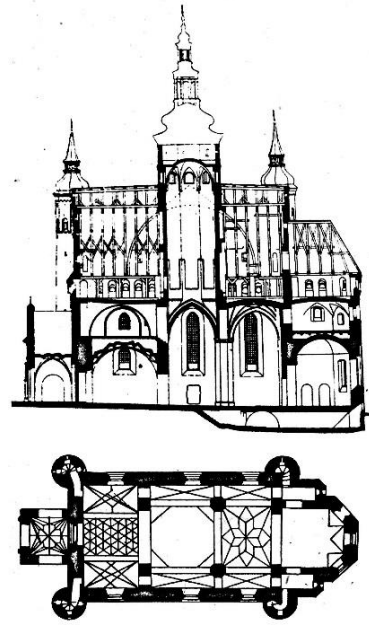
Сл.57. Иконостас из XVII века, црква Благовештења у манастиру Супрасл, Пољска.



Сл. 58. Црква Благовештења у манастиру Супрасл, након минирања од стране немачких трупа 1945.



Сл. 59. Манастирски комплекс у Супраслу, велика обнова цркве Благовештења у другој половини XX века, Пољска.



Сл. 60. Основа и пресек цркве Благовештења у Супраслу, Пољска



Сл. 61. Поглед на манастирски комплекс и цркву Благовештења у Супраслу, Пољска, 2016.



Сл. 62. Купола у Благовештењској цркви у манастиру Супрасл, Живопис супрасалских мајстора из 1557, фотографија из 1864.



Сл. 63. Живопис куполе цркве Благовештења након реставрације, први радови почели од 1901.

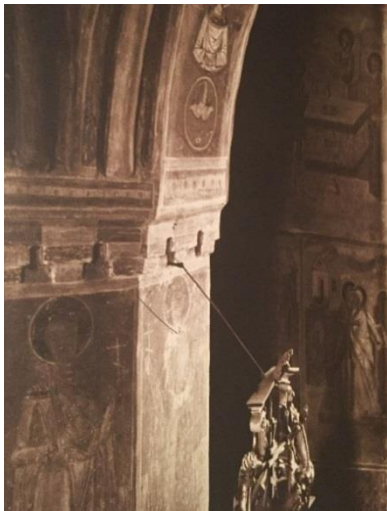




Сл. 64. Поткуполни простор, скела, у процесу рада, манастирска црква у Супраслу, Пољска, 2016.



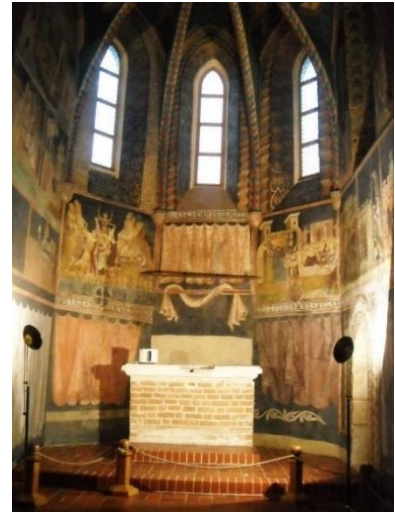
Сл. 65. Обновљени живопис у тамбуру Благовештењске цркве у Супраслу, Пољска, 2016.



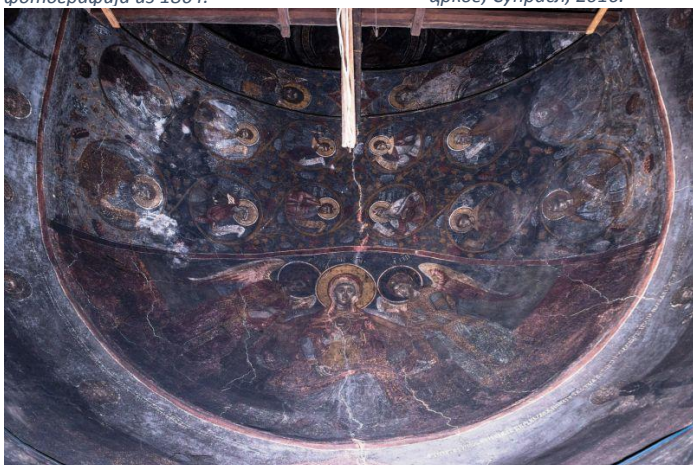
Сл. 66. Детаљ наоса цркве Благовештења, Супрасл, живопис из 1557, фотографија из 1864.



Сл. 67. Источна апсида, олтарски простор обновљене Благовештењске цркве, Супрасл, 2016.



Сл. 68. Источна апсида, олтарски простор дворска капела војводе Јагелoa, Лублин 1414.



Сл. 69. Апсида и свод цркве архангела Михајла и Гаврила, Богородица са анђелима и Пророци су те нагавестили, манастир Баја де Арама, Румунија, XVII век.



Сл. 70. Свод изнад солеје у цркви Благовештења у Супраслу, живопис из 1557. фотографија из 1864.

ИЛУСТРАЦИЈЕ: 2. 5. ТЕХНОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ



Сл. 71. Припрема кречног малтера за пробу, руководилац Адам Мушук, манастир Супрасл, 2016.



Сл. 72. Припреме зида и подлоге, проба, североисточни стуб, Благовештењска црква у Супрасл, Пољска, 2016.



Сл. 73. Наношење малтера први слој, североисточни стуб, Благовештењска црква у Супрасл, Пољска, 2016.



Сл. 74. Проба кречног малтера, живопис на североисточном стубу у цркви Благовештења, манастир Супрасл, Пољска, 2016.



Сл. 75. Камене плоче са летописом, постављене на зид звоника, у знак обележавања историје манастира, главни улаз у Супрасл, 1998.

ИЛУСТРАЦИЈЕ: 2. 6. ПОЗИЦИОНИРАЊЕ СТИЛА КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА



Сл. 76. Апостоли са омофорима, свети Петар, Павле, Јован, купола, живопис из 1557, црква Благовештења, Супрасл.



Сл. 77. Апостоли са омофорима, манастир Богородице Пантанасе, Мистра, Грчка, 1430.



Сл. 78. Цркве Св Николе Чудотворца, купола, Куртеа де Арђеш, југоисточна Румунија, XIV век



Сл. 79. црква Св, Георгија, манастир Воронет, фасадни живопис. Румунија. 1488.



Сл. 80. Црква Благовештења, манастир Молдовита, детаљ фасадног живописа, Румунија, 1532.



Сл. 81. Св. Димитрије, Куртеа де Арђуш, епископска црква, рад главног мајстора, Румунија, 1527.



Сл. 82. Куртеа де Арђуш, епископска црква, рад помоћног мајстора (?), Румунија, 1527.



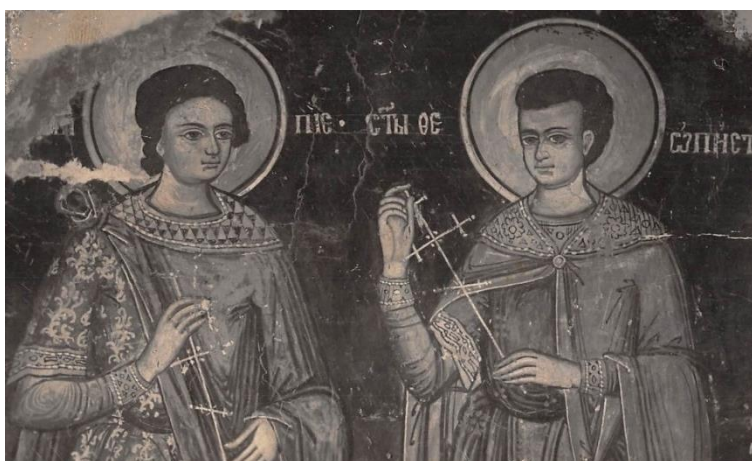
Сл. 83. Св. Димитрије, Благовештењска црква, Супрасл, Пољска, 1557.



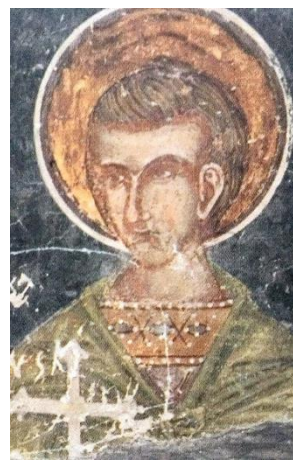
Сл. 84. Св. Ђорђе са мачем, епископска црква, Куртеа де Арђуш, Румунија, 1527.



Сл. 85. Св. ратник Леонтије (?) са мачем, црква Благовештења у Супраслу, Пољска, 1557.



Сл. 86. Епископска црква, Куртеа де Арђеш, детаљ живописа, мученици, Румунија, s. a.



Сл. 87. Благовештењска црква, Супрасл, непознати светитељ, оригинални фрагмент, Пољска, 1557.



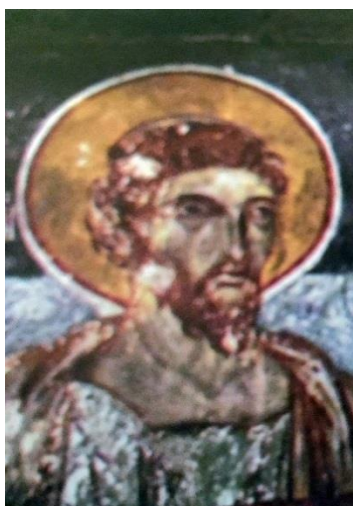
Сл. 88. Благовештењска црква, непознати мученик, североистични стуб, оригинални фрагмент, Пољска, 1557.



Сл. 89. Благовештењска црква, непознати мученик, североистични стуб, оригинални фрагмент, Пољска, 1557.



Сл. 90. Благовештењска црква, непознати светитељ, стуб, оригинални фрагмент, Пољска, 1557.



Сл. 91. Св. Лука, зидна иконостасна преграда, детаљ, црква Архангела Михајла у Побраћу, XVI век.



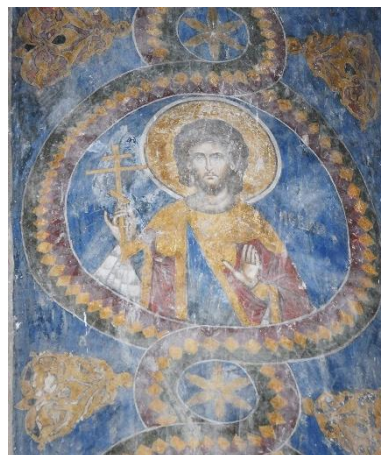
Сл. 92. Непознати мученик, црква Благовештења, манастир Супрасл, Пољска, 1557.



Сл. 93. Детаљ из сцене Силазак Св. Духа на апостоле, источни зид наоса, манастир савина Савина.



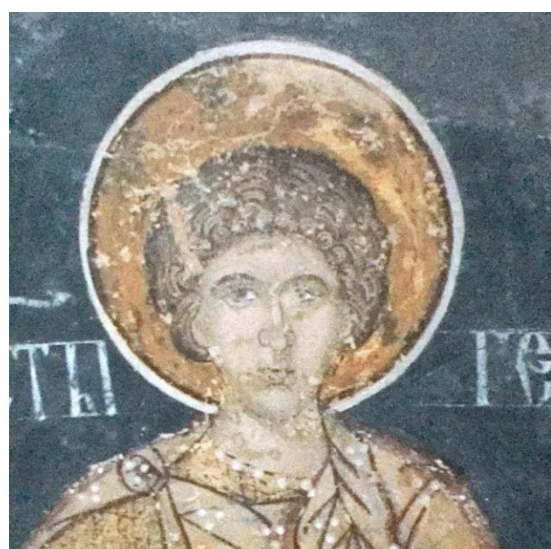
Сл. 94. Декоративни оквири са архијерејима у прстену тамбура, Благовештењска црква у Супраслу, обновљени живопис, Пољска 2016.



Сл.95. Декоративни оквир са мученици, стуб, манастир Манасија, 1418.



Сл. 96. Црква Св. Архангела Михајла, Св. Ђорђе, детаљ, Бореч, Србија, 1553.



Сл. 96. Св. Ђорђе, детаљ, црква Благовештења у манастиру Супрасл, 1557, оригинални фрагмент након конзервације, данас у Музеју икона у Супраслу, Пољска.

ПРИЛОЗИ:



Прилог 1. Црква Св. Николаја Жичког, Бјалисток, Пољска, поглед на источни зид и олтар, живописано 2014-2015



Прилог 2. Црква Св. Николаја Жичког, Бјалисток, Пољска, Иконостасна преграда и олтар, иконе Богородица с Христом, Христос Сведржитељ, Света Петка и Свети николај Жички, дуборез рад Леона Наумиука, живописано 2015.



Прилог 3. Црква Св. Николаја Жичког, Бјалисток, Пољска, живопис купле и тамбура, дела таванице и олтарског простора, осликано 2014-2015.



Прилог 4. Црква Св. Николаја Жичког, Бјалисток, Пољска, део олтарског простора, Служба архијереја, живописано 2014-2015.



Прилог 5. Композиција, Долазак Нектарија Србина у Манастир Супрасл-Adventus, у процесу рада, западни зид административног простора у духовном центру Јован Богослов, Бјалисток, Пољска, живописано 2018.



Прилог 6. Композиција, Долазак Нектарија Србина у Манастир Супрасл-Adventus, духовни центар, Св. Јован Богослов, Бјалисток, Пољска, живописано 2018





Прилог 7. Црква Благовештења у манастиру Супрасл, купола и тамбур, обновљени живопис, 2016.



Прилог 8. Црква Благовештења у манастиру Супрасл, Христос Пантократор с херувимима, обновљени живопис, 2016.

## Литература:

1. Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, Studije kulture, Zborink, Beograd, 2008.
2. Бичков, Виктор, Византијска естетика, превео Димитрије М. Калезић, Просвета Београд Београд 1991.
3. Bogucki Michał, *Ikony jerezego Nowosielskiego i archetypu*, Urząd Miasta Wałbrzycha i Instytut Adama Mickiewicza, Kraków 2006.
4. Bołbot, Andrzej, Charkiewicz, Jarosław, *Cerkwie Podlasia*, Liber Novum, Białystok 2016.
5. Божовић, Александар, „Црква Ружица у Источном предграђу Београдске тврђаве“, *Наслеђе XI*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2010.
6. Борозан, Игор, „Између доказа и имагинације уобличавање традиције и уметности у служби српске монархије XIX века“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
7. Борозан, Игор, „Уметничка прерада средњовековне историје и репрезентативна култура српске/југословнеске монархије у првој половини XX века“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
8. Вујовић, Бранко, *Умерност обновљене Србије (1791-1848)*, Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1986.
9. Вујовић, Бранко, „Улога руских уметника у развоју ликовне културе у Србији“, *Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова II*, Катедра за славистику и Центар за научни рад филолошког факултета у Београду, Београд 1994.

10. Васић, Павле, *Примењена уметност у Србији 1900-1978*, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1981.
11. Grabar, Andre, *Umetnost i svetu*, превела Нада Мандић, Братство јединство, Нови Сад, 1969.
12. Дамњановић, Милан, Место теоријског рада у оквиру Универзитета уметности, Универзитета уметности у Београду, Београд 1976.
13. Drăguț, Vasile, *Die wandmalerei in der Moldau*, Meridiane Verlag, Bukarest 1983.
14. Ђурић, Војислав Ј., „Уметност у Босни: између јадранских градова и Србије“, *Српска уметност у средњем веку II*, Српска књижевна задруга, Београд 1997.
15. Ђурић, Војислав Ј., Ђирковић, Сима, Кораћ, Војислав *Манастир Пећка патријаршија*, Југословенска ревија; Приштина: Јединство, Београд 1990.
16. Ђурић, Војислав Ј., „Радионица митрополита Јована зографа“, *Зограф 3*, Галерија фресака, Београд 1969.
17. Ђурић, Војислав Ј., *Икона Светог краља Стефана Дечанског*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1985.
18. Ђурић, Војислав Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београдско издавачки-графички завод, Београд 1974.
19. Ђурић, Војислав Ј., *Савина*, Издавачки завод Југославија, Београд 1977.
20. Живановић, Живан, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. II, Геца Кон, Београд 1924.
21. Живковић, Валентина, „У сусретању са културом запада - уметност Поморја у XIV столећу“, *Византијско наслеђе и српска уметност II, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
22. Мажински, Јелена, „Дела руских уметника у београдским приватним збиркама“, *Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова II*, Катедра за славистику и Центар за научни рад филолошког факултета у Београду, Београд 1994.

23. Indahl, Max, *Ikoničke studije moderne umetnosti*, preveo Vladimir Vukićević, Fakultet likovnih umetnosti Univerzitet Crne Gore, Cetinje 2005.
24. Игњатовић, Александар, *У српско-византијском калейдоскопу: архитектура, национализам и империјална имагинација 1878-1941*, Орион арт и Универзитет уметности у Београду-Архитектонски факултет, Београд 2016.
25. Jazikowa, Irina, *Oto czynię wszystko nowe- Ikona w XX wieku*, Promic-Wydawnictwo Księży Marcinów MISC, Warszawa 2011.
26. Јанићијевић, Горан, *Хришћанска уметност и античке парадигме*, Академија - Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд 2012.
27. Јовановић, Зоран М., *Византина у савременој српској уметности*, Службени гласник, Београд 2011.
28. Јовановић, Зоран М., *Друштво уметника Зограф*, Мрљеш, Београд 1998.
29. Јовановић, Зоран М., „О уништеној фреско-икони Александра Томашевића у трпезарији конака Пећке патријаршије“, *Уметност Косово и Метохија III*, 2010.
30. Јовановић, Миодраг, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за уџбенике, Београд 2007.
31. Јовановић, Миодраг, *Урош Предић, Галерија Матице српске; Златна грана; Будућност: форум*, Нови Сад 1998.
32. Јовановић, Миодраг, „Теофил Ханзен, „ханзентика“ и Ханзенови српски ученици“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске 21*, Матица српска, Нови Сад, 1986.
33. Јовановић, Миодраг, *Опленац*, Задужбина краља Петра I, Топола 1990.
34. Јовановић, Мирослав, *Срби и Руси 12-21. век (Историја односа)*, Bookbridge, Београд 2012.
35. Јовановић, Мирослав, *Руска емиграција на Балкану 1920-1940*, Чигоја штампа, Београд 2006.
36. Кесић, Сања, *Живопис цркве Арханђела Михајла у Борчу, Саопштење XXV*, Републички завод за заштиту споменика културе Београд, Београд 1993.
37. Комненовић, Нада „Галерија фресака у Београду 1953-1973“, *Зборник Народног музеја у Београду XIII-2*, Београд 1978.

38. Кусовац, Никола, *Сликар Ђорђе Крстић 1851-1907*, Народни музеј Београд, Београд 2001.
39. Кусовац, Никола, *Стева Тодоровић 1832-1925*, Народни музеј Београд; Галерија Матице Српске, Београд 2002.
40. Марковић, Анита „Живопис Андреја Биценка у храму Светог великомученика Георгија у Смедереву“, *Mons Aureus*, бр. 7, Народна библиотека Смедерево, Смедерево 2005.
41. Матић, Миљана М., „Српски иконопис на подручју обновљене Патријаршије“, *Византијско наслеђе и српска уметност II, Сакрачна уметност српских земаља у средњем веку*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
42. Медаковић, Дејан, *Српски сликари XVIII-XX века ликови и дела*, Просвета, Београд 1994.
43. Медић, Милорад, *Стари сликарски приручници II*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002.
44. Медић, Милорад, *Стари сликарски приручници III*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2005.
45. Макуљевић, Ненад, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, Филозофски факултет, Катедра за историју уметности нови век, Београд 2007.
46. Мереник, Лидија, „Савремена уметност, Посмодерна - ново средњовековље у делу Милете Продановића и Зорана Гребенаровића“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
47. Mironowicz, Antoni, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, Wydawn. Uniwersytetu w Białymstoku Białystok 2005.
48. Митровић, Катарина, „Замишљање византијске савремене уметности-случај Чедомира Васића и Александра Рафаиловића“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП

- Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
49. Musiuk, Adam, „Technologiczne aspekty rekonstrukcji wnętrza cerkwi zwiastowania NMP w Supraślu“, ELIPS, Czasopismo teologiczne katedry teologii prawoławnej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2017.
50. Николић, Јелена, „Рецепција митске прошлости у сликарству српског симболизма: Обретеније главе цара Лазара Ђорђа Крстића и Марка Мурата“, *Замисљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
51. Пејић, Светлана, „Живопис цркве Св. Тројице у Завоју“, *Саопштења XXV*, Републички завод за заштиту споменика културе Србије, Београд 1995.
52. Пејић, Светлана, „Сликари из Приморја у Полимљу током прве половине 16. века Сликари“, Зборник радова „*Међународни научни скуп осам векова манастира Милешеве*“, Милешева 2013.
53. Пејић, Светлана, „Макарије Соколовић - титуле и слике“, *Иконографске студије 2*, Академија-Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Нови Сад 2008.
54. Пејић, Светлана, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство*, Саопштења XX-XXI, Републички завод за заштиту споменика културе Србије, Београд 1988/89.
55. Петковић, Сретен, *Српска уметност у XVI и XVII*, Српска књижевна задруга, Београд 1995.
56. Петковић, Сретен, Манастир Света Тројица код Пљевља, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1974.
57. Петковић, Сретен, *Манастир Света Тројица код Пљевља*, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1974.
58. Pokryszkin Piotr P., „Włagowieszczenskaja cerkow w Suprasl'skom Monastyre“, *Sbornik archieograficznych statiej podniesiennych grafu A.A. Bobrinskomu*, Sankt Petersburg 1911.

59. Поповић, Бојан, „Стварање збирке копија фресака и српско стручном мњење XX века“, *Зборник Народног музеја у Београду XVIII/2*, Народни музеј у Београду, Београд 2007.
60. Продановић, Милета, „Александар Томашевић- Пут од материје фреске до духа византије“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века*, Византијско наслеђе и српска уметност III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
61. Радојчић, Светозар, „Зографи, о теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности“, *Зограф I*, Галерија фресака, Београд 1966.
62. Радојчић, Светозар, *Старо српско сликарство*, Академска књига Нови Сад; Институт за теолошка истраживања, Нови Сад 2010.
63. Radzickiewicz, Anna, *Monaster w Supraślu, Klasztor Męski Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Supraślu*, Supraśl 2014.
64. Radzickiewicz, Anna, *Gródek nad Supraśla, Parafia Prawosławna Narodzenia Bogorodzicy w Gródek*, Gródek 2011.
65. Radzickiewicz, Anna, *Parafia Hagia Sophia w Białymstoku, Parafia Prawosławna Hagia Sophia – Mądrści Bożej w Białymstoku*, Białystok 2014.
66. Ракић, Зоран, „Уметност обновљене Пећке патријаршије (1557-1690)“, *Византијско наслеђе и српска уметност II, Сакрачна уметност српских земаља у средњем веку*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
67. Рогов, Иванович Александр, „Фрески Супрасля“, *Древне русское искусство, монументальная живопись XI-XVII вв.*, Издательство наука, Москва 1980.
68. Ротер-Благојевић, Мирјана, „Значај Михајла Валтровића и Драгутина С. Милутиновића за развој образовања из области архитектуре и проучавања градитељског наслеђа на Великој школи у Београду“ *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, Историјски музеј Србије, Београд 2008
69. Szymański Stanisław, „Freski z Supraśla, próba rekonstruowania genealogii, Rocznik” *Białostocki, t. IX*, Białystok 1972.
70. Симић, Владимир, „Слика прошлости као историјски аргумент: Рецепција средњег века у српској барокној уметности“, *Замишљање прошлости и*

- рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
71. Станојевић, Ђорђе. „Сликарство Лазара Возаревића или трагање за индетитетом“, *Живопис* 7, Академија- Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Арт принт, Нови Сад 2013.
  72. Stawicki Stanisław, „Malowidła ścienne dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne“, *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego. Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku*, Białystok 2004.
  73. Stawicki, Stanisław, „Czy Nektarij autor „Typika” był autorem malowideł supaskich?“ *Biuletyn Historii Sztuki, R. XXXIV, nr 1*, Warszawa 1972.
  74. Стојаковић, Анка, „Живорад Настасијевић и друштво Зограф“, *Зограф* 5, Институт за историју уметности, Београд 1974.
  75. Суботић, Ирина, „Руски сликари у београдском Народном музеју“ *Руска емиграција у српској култури XX века, Зборник радова II*, Катедра за славистику и Центар за научни рад филолошког факултета у Београду, Београд 1994.
  76. Siemaszko, Aleksander, „Malowidła ścienne cerkwi zwiastowania w Supraślu rekonsrukcja programu ikonograficznego“, *Prace z historii sztuki zeszyt 21*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1995.
  77. Стошић, Љиљана „О старом вину у новим меховима: Традиционално сликарство код Срба крајем XVII и почетком XVIII века“, *Замисљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
  78. Тимотијевић, Мирослав, *Манастир Крушедол* књига I, Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине; Сисего, Београд, 2008
  79. Трифуновић, Лазар, „Стара и нова уметност“, *Зограф* 3, Галерија фресака, Београд 1969.



80. Теодор, Зинон, *Беседе о иконописца*, превела Марија Дабетић, Едиција зограф Каленић, Крагујевац 2010.
81. Томић, Ирина, „Српски иконопис XX века“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
82. Томић, Ирина, „Византијско наслеђе у српској модерној уметности“, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 2016.
83. Фотић, Александар, „Деспина Мара Бранковић и Хиландар: Између жеље и могућности“, *Осам векова Хиландара Историја, духовни живот, књижевност, уметности и архитектура, Одељење историјских наука књ. 27*, Београд 2000.
84. Цобел, Штефка, „Уметнички лик Александра Томашевића“ *Зборник за ликовну уметност 7*, Матица српска, Нови Сад 1971.
85. Чаировић, Ивица, „Историјат Академије“, Живопис I, Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд 2007.
86. Czykwin, Michał, Janićijević, Goran, Милутиновић Мiodrag, *Cerkiew świętego Mikołaja Serbskiego, Parafia Prawosławna św. Jana Teologa w Białymstoku*, Białystok 2016.

#### Каталози:

- Димитријевић, Миливоје Мило: *ретроспективна изложба слика (постхумна)*, Галерија Удружења ликовних уметника Србије, Београд 2015.
- Илић, Марко: *Сликар овога и онога света изложба (постхумна)*, Музеј Српске православне цркве, Београд 2007.
- Ђорић, Дејан, *Синиша Жикић: Енкаустика / Encaustic*, Галерија УЛУС, Београд 2014.

- Janićijević, Goran, „Portrety świętych“, *Miodrag Milutinović: izložba ikona*, Parafia Prawosławna św. Jana Teologa w Białymstoku, Białymstok-Supraśl 2016.
- Јашовић, Драгомир, *Каталог изложбе Драгомир Јашовић: слике*, Галерија КНУ, Коларчев народни универзитет, Београд 1970.
- Кусовац, Никола, „Тиха вода брег рони“, *Светозар Самуровић изложба слика*, Београд 2006.
- Кусовац, Никола, *Љубинка Јовановић Михајловић изложба слика*, Београд 2005.
- Кучековић, Александра, Јовић, Горан: *Омилије у боји*, Галерија ФЛУ у Београду, Београд 2014.
- Lebedzińska, Ludmiła, *Katalog wystawy Białostok 1968 Freski z Supraśla*, Artystyczno-graficzne, Białostok 1968.
- Миљковић, Љубица, *Тодор Стевановић: изложба слика*, Галерија РТС, Београд 2006.
- Пејић, Светлана, *Велько Михајловић: анђели Жичке епархије, Краљево 2010*
- Петковић, Сретен, *Велько Михајловић: Слике Откривења: Откривење Светог Јована Богослова Апокалипса*, Београд 1999.
- Radzizkiewicz, Anna, *Sto lat parafii sw. Mikołaja w Michallowie 1908-2008*, Fundacja im. Księcia Konstantego Ostrogi, Białystok 2008.
- Сретеновић, Ирена, *Саборна црква- The Cathedral Church*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2008.
- Тодић, Бранислав, *Велько Михајловић, циклус графика Жича*, Београд 2006.  
Тодић, Бранислав, *Велько Михајловић, циклус графика Манасија*, Београд 2007.
- Трифуновић, Лазар, Светозар Самуровић, каталог изложбе „Светозар Самуровић, рани период 1959- 1979“, 1991.
- Uścińowicz, Jerzy, *Churches on the borderlands 1999-2009*, Karvasla national history museum, Tbilisi 2010.
- Szemaszko, Aleksander, *Freski z Supraśla*, Muzeum ikon w Supraślu, Białystok 2006.

**Веб извори:**

- <http://vidovdan.pl/>
- <http://stalony-dobrzanski.info/>

**Извори:**

- Свето Писмо, превод Ђура Даничић и комисија Светог архијерејског синода, Српска православна црква, Београд 2010.
- Илић, Марко, „Црквено сликарство у Српској цркви данас“, *Православље* 458, (15. 4. 1986).
- Kronika Ławry Supraslskiej. Archeograficzeskij sbornik dokumentow, odnosiaszczichsia k istorii Siewier-Zapadnoj Rusi, izdawajemyj pri upravlennii Wilenskogo Uczebnogo Okruga, t. IX, Wilno 1870.
- *Po śladach Nektariusza*, 2016. Film, Katarzyna Popławska, Poljska: Oikoumene-Ekumenia.
- *Духовници: 800 година Хиландара-иконописац Драгомир Јашовић*, 12. 02. 2014, ТВ емисија, Павловић, Велимир, Београд: Студијо Б.

Биографија:

Миодраг Милутиновић, рођен 23. 7. 1989. године у Београду. Академију СПЦ за уметности и конзервацију у Београду уписао 2008. године и завршио 2012. на студијском програму за Црквене уметности (ОАС), смер фрескопис, код проф. Горана Јанићијевића. Академске мастер студије завршио одбранивши рад на тему „Аутор и дело; поетика и структурализам“ 2014. године код ментора, проф. Горана Јанићијевића. За време и након завршетка студија излагао је на многим колективним изложбама (2008–2018.). Активно је учествовао у осликавању десет цркава и извођењу више самосталних пројеката у земљи и иностранству (2009–2018). Члан је УЛУПУДС-а од 2017 године. Докторанд је на Факултету примењених уметности у Београду, под менторством проф. Синише Жикића. Одликован је орденом Марије Магдалене (Пољске православне цркве) трећег степена у Пољској 2015 године.

**Списак уметничких односно научних и стручних радова:**

**Самостални пројекти:** Параклис Свете Касијане манастира Милешева, Трпезарија конака Манастира Милешева, Параклис Богословије Свети Сава, Београд, Спомен црква Светог Јована Шангајског на Церу, Црква Светог Николаја Жичког, Бијалисток (Пољска), Иконостас за параклис Светог Николаја Жичког (Пољска), Црква Свете Недеље, Београд (пројекат у току), Црква Благовештења у манастиру Супрасл (пројекат у току), Црква Пренос Моштију Светог Николе, Чортановци (пројекат у току), Олтар у Богородичиној цркви у Стројицама, Зидни иконостас војне капеле, Свети Стефан Штиљановић, Нови Сад, Спомен црква, Ливањских мученика, Ливно, Икона Богородица-Млекопитатељица, за Богородичин трон Вазнесенске цркве (Београд), Литијска икона Деспота Стефана Лазаревића (Вазнесенска црква, Београд).

**Групни пројекти:** Црква Свете Тројице у Шашинцима, Црква Вазнесења Господњег у Крупњу, Црква Свете Петке у Красави, Црква Вазнесења Господњег

у Белој Паланци, Спомен црква у Старом Броду (Вишеград), Параклис при Цркви Преображења Господњег на Златибору, Црква Светог Саве, Кливленд (САД).

**Изложбе (самосталне):** Симпозијум Српска теологија данас, ПБФ, 2013. године, Портрети светих, 2016. године, Бијалисток - Супрасл - Ломжа (Пољска).

**Изложбе (колективне):** 1700 година после, Народни музеј Зајечар, 2011, Културни центар Србије у Паризу, 2013. Изложба савременог иконописа, Крагујевац – Лазаревац, 2013, Центар за културу-галерија Савременици, Лазаревац 2013; Овим побеђуј, Светосавски дом на Врачару, 2013; Икона у контексту XXI века, 2016 године, Импулс 2017, Београд, Изложба икона, Културни центар Шабац 2017, Мали формат Улупудс-а 2017, Минијатура 2, Мала галерија Улупудс-а, 2017, Хоризонти 2017, Галерија Прогрес, Београд, Салон у октобру, Уметнички павиљон Цвета Зузорић, 2017. Прво биенале савремене црквених уметности, Уметнички павиљон Цвета Зузорић, 2018. Београд у коме стварам, Галерија Сингидунум, 2018. и друге.

#### **Признања:**

Орден Марије Магдалене трећег степена, Пољска православна црква, Пољска, 2015.

#### **Стручне радионице:**

Иконописачка радионица, Бугојно, 2013.

Иконописачка радионица, Мишићи – Сарајево, 2015.

Приказ фреско техинке у склопу манифестације Видовдан, Бијалисток, Пољска, 2015.

Иконописачка радионица, ПБФ, Универзитет у Београду од 2016-2017.

#### **Теоријски радови:**

„Структурализам у теорији савременог живописа“, *Живопис* 8, Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, рецензија, ван. проф Александра Кучековић, Београд 2014.

„Идејни пројекат реконструкције зидног сликарства манастира Супрасл“, научни скуп, *Путевима Нектарија Србина*, Супрасл, Пољска, 2016. (зборник у припреми).

„Карактер и Стил Нектаријевог сликарства на просторима Пољске“, научни скуп,  
*Византијска традиција у словенском обреду*, Бјалисток 2017. (зборник у припреми)

### **Изјава о ауторству**

Потписани-а: Миодраг Милутиновић

број индекса: 34/2014

### **Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

**Путевима Нектарија Србина – Пројекат осликавања сакралних споменика на  
територији источне Пољске**

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда

---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /  
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Миодраг Милутиновић

Број индекса: 34/2014

Докторски студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

*Путевима Нектарија Србина – Пројекат осликавања сакралних споменика на територији  
источне Пољске*

Ментор: Синиша Жикић, ред. професор, Факултет примењених уметности у Београду

Потписани (име и презиме аутора) Миодраг Милутиновић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности у Београду.

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда

---

### **Изјава о коришћењу**

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

*Путевима Нектарија Србина – Пројекат осликавања сакралних споменика на територији источне Пољске*

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.



У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда

---