

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Јелена М. Хинић

Култни контекст иконе данас на примерима из индивидуалног
стваралаштва; изложба икона

Докторски уметнички пројекат

Ментор: Слободан Кајтез, редовни професор

Београд, август 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Jelena M. Hinić

Cult context of contemporary icons - examples of author icons and
exhibitions

Doctoral Art Project

Mentor: Slobodan Kajtez, full professor

Belgrade, August, 2024

Садржај:

АПСТРАКТ.....	1
ABSTRACT	3
Увод.....	5
I	
Теоријски аспекти уметничких тековина, насталих у црквеној сфери.....	9
Релације теорије и уметничких пракси у традиционалном иконопису.....	11
Феномен контекста у црквеној уметности.....	13
Меморијски карактер портрета.....	14
Белтингова модерна перспектива тумачења икона у погледу њихове историје.....	16
Култ слика у позној антици и хришћанско преузимање образаца.....	18
Портрет, чудотворност слике, нерукотворени оригинал као култни аспекти иконе...	19
II	
О православним иконама из перспективе односа уметности и функције.....	21
Култни контекст и литургијски аспекти православних икона: иконе и мошти.....	23
Апотропејска улога икона и њихово чудотворење.....	32
III	
Литургијска контекстуализација икона: традиција и искуствени основи ауторских радова.....	36
Однос монументалног и наративног на житијним иконама.....	39
Оглед 1: Житијна икона Преподобног Теоктиста у манастиру Ђурђеви ступови.....	40
Оглед 2: Житијна икона Светог Саве за манастир Ковиљ.....	45
Оглед 3: Велики хорос Храма Светог Саве.....	54
Оглед 4: Хорос у цркви Преображења Господњег манастира Грађеник.....	58
Закључак.....	59
Библиографија: Писани извори и секундарна литература.....	62
Прилози: Табле са фото-документацијом.....	66
Списак илустрација.....	73

Биографија.....	74
Изјава о ауторству.....	76
Изјава о истоветности.....	77
Изјава о коришћењу.....	78

Апстракт

Хоризонти теме креативно-теоријског истраживања на нивоу докторских студија на Факултету примењених уметности, најпре, дефинисани су сâмом области примењеног у домену сакралног сликарства, док тематски фокус исходи из сфере личног интересовања и непосредног искуства. Управо проблем *контекста* представља и својеврстан филтер сакралног сликарства данашњице те се појављује као неминовност када су даља егзистенција и развој црквене културе и уметности у питању. Из тог разлога, шире теоријско полазиште има окосницу у феномену (култног) контекста „православних икона“ те је и знаменито дело историчара и теоретичара уметности Ханса Белтинга – *Слика и култ; Историја слике до епохе уметности*, препознато као својеврстан кључ за разумевање наше теме, тако што се претпоставка будућности и конструисање слике садашњости темеље на Белтинговом структуралном посматрању и тумачењу прошлости. Предуметничко питање, стога, јесте: Да ли се у оквирима сâмог култа нешто променило тј. да ли је култ (а то питање је од виталног значаја и за пратећу уметност) сачувао сопствену саморазумљивост у раздобљу појмовне деконструкције?

Креативно-практичан део рада, како се може уочити из предочених пројеката, управо отвара постављено питање контекста. У том смислу кроз развој теме предочена су непосредна искуства, како она стицана у раздобљу до истраживања на нивоу докторских студија (житијна икона Преподобног Теоктиста у манастиру Ђурђеви ступови; вотивна икона Богородице Одигитрије са атрибутима Светих страсти и Светим кнезом Лазарем као орансом у цркви Лазарици у Бирмингему (УК Велике Британије); великог хороса храма Светог Саве на Врачару и хороса у цркви Преображења Господњег у манастиру Грађенику (БиХ) тако нарочито у односу на окосницу наше теме – житијну икону Светог Саве за Светоархангелски католикон манастира Ковиљ. Између уметничке праксе и теорије култа поставља се и питање истине, иманентне уметности и њене позиције између историјске и трансцендентне истинитости култа. Поред непосредних, предочена су искуства, утисци и запажања других истраживача у оквирима наведених тематских хоризоната, како би се на нивоу естетике рецепције (уметничких дела) стекао објективнији увид у питање данашњег статуса култа и пратеће уметности. Стога је и закључак у правом смислу изостао али се по

себи разуме да реалитет култног контекста, још увек, омогућава виталност сакралног сликарства, дајући простора даљем развоју.

Кључне речи: контекст, култ, хришћанство, икона, портрет, Свети Сава, изложба

Abstract

The creative and theoretical research of this study are defined, first of all, by the very area of „applied“ in the framework of sacral painting, while the thematic focus emerges from the sphere of author’s interests and her immediate experience. The issue of the context represents a peculiar filter for contemporary sacral painting and is inevitable in the existence and development of ecclesiastical culture and art. For that very reason, a broader theoretical basis is founded on the phenomenon of the context of the „orthodox icons“. In addition, the remarkable study of art historian Hans Belting „Likeness and presence: a history of the image before the era of art“ is recognized as a distinctive key for the understanding of our theme. The future and the rendering of the actual state are based on Belting’s structural studying and interpretation of the past. Therefore, the question asked before any artistic considerations should be: have some changes occurred in the cult itself, i.e., has the cult preserved its self-comprehensibility in the times of conceptual deconstruction? The answer is vitally important for the adjective art.

The creative and practical part of the thesis, as demonstrated in the projects related to the study, opens the very question of the context. In that sense, the research has been developing in the earlier projects of the author: Hagiographical Icon of Blessed Theoktist in the monastery Đurđevi stupovi in Novi Pazar, Serbia, 2007; votive icon of Theotokos Hodigetreia With Passion Attributes and Holy Prince Lazar in Lazarica Church in Birmingham, UK 2019; great choros-chandelier in the church of Saint Sava in Belgrade Serbia 2020 and the chandelier in the church of the Transfiguration in monastery Građenik, Bosnia and Herzegovina, 2024). The most recent project is crucial for the topic: The Hagiographical Icon of Saint Sava for the church of Holy Archangels in monastery Kovilj, Novi Sad, Serbia, 2023-2024, The question of truth inevitably emerges from these projects, between the artistic practice and the theory of the cult and between the historical and the transcendental credibility of the cult. The author has been searching for answers within these same thematic horizons, aiming at the aesthetic reception of artworks, with the specific goal of reaching an objective insight in the current status of the cult and its respective art. The

conclusion *stricto sensu* cannot be reached but the research still contributes greatly to the reality of the context of the cult and enables the vitality of sacral .painting in the contemporary context.

Keywords: context, cult, Christianity, icon, portrait, Saint Sava, exhibition

Увод

Тема уметничког докторског рада обухвата ауторске пројекте из области сакралне уметности – иконописа. Фокус на култном контексту утврђен је на основу претходног искуства осликавања икона за храмове у којима су већ постојали развијени светитељски култови као и на основу потребе за њиховим иконским представљањима. Основна претпоставка једног таквог пројекта јесте иконографско истраживање, како у контексту посвете храма, тако и у односу на његов култни значај. Пошло се од искуства са постављањем иконе Преподобног Теокиста – краља Драгутина (2007) у проскинитар католиконе Светог Георгија у манастиру Ђурђеви ступови код Новог Пазара. Будући да су томе следили сродни захтеви, попут приказа Светог кнеза Лазара као оранса пред ликом Пресвете Богородице за проскинитар у Храму Светог кнеза Лазара у Бирмингему (2018) те Светог Саве са житијним наративом у контексту оснивања манастира Ковиљ (2023–2024), ова тема показала се незаобилазном, како у погледу искуства црквене уметности кроз историјски развој, тако и у односу на потенцијал у донекле измењеним околностима данашњице.

Један од циљева рада јесте теоријско и практично истраживање феномена уметничког „дела у контексту“¹ на основу постулата естетике његове рецепције,² као и литургијске функционализације.³ Питање континуитета, у том смислу, показује се као кључно за наведену тему те је овај принцип омогућен увидом у пројекте који су већ остварени као и у оне чија је реализација у току. У односу на околности настанка једног од наведених дела, што подразумева наручиоца и извесне богослужбене, култне и историјске премисе, истражује се и данашња могућност једног традиционалног принципа уметничке комуникације. Све то упућује на евокацију високог места и значајне улоге коју је сакрално сликарство имало у односу на развој појединачних култова и код посвећења одређених свештено-култних целина. Према досадашњем искуству, особито на основу примера циклуса икона светих Срба (Етнографски музеј, Београд, 2005), реализован је пројекат

¹ Hans Belting, „Djelo u kontekstu“ у: *Uvod u povijest umjetnosti* (Zagreb: Fraktura, 2007), 209–227.

² Wolfgang Kemp, „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije“ у: *Uvod u povijest umjetnosti* (Zagreb: Fraktura, 2007), 227–245.

³ Hans Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2014), 263–305.

осликавања икона са истим тематским и поетским одредницама и њиховог постављања на централни хорос Храма Светог Саве. Овај је пројекат потом интерпретиран и предочен кроз уметничке фотографије Р. Ковача (Свилара, Нови Сад, 2023). У току истраживања одвијао се још један пројекат сродног карактера који је потврдио не само тематске оквире, већ и указао на континуитет наведене теме. У питању је хорос Цркве Успења Пресвете Богородице у манастиру Грађеник код Рудог (БиХ). У овом здању у свим сегментима његовог подизања и украшавања, рекапитулирано је искуство древног задужбинарства и формирања монашких заједница. У складу са тим и уметничко обликовање ентеријера изискивало је адекватна решења. Управо су пројекти чије је извођење у току омогућавали потребну очигледност те постајали реалан супстрат за теоријско истраживање и интерпретацију наведеног феномена.

Од пројеката у току истраживања, стога, потребно је навести конципирање, осликавање и потоње постављање иконе Светог Саве са житијем у проскинитар храма Светих архангела манастира Ковиљ, што чини окосницу практично-уметничког сегмента докторског рада на Факултету примењених уметности. Полазиште је препознато у историјској чињеници и општој уверености у сусрет Стефана Првовенчаног са угарским краљем Андријом и њихове преговоре уз благодатно посредовање Светог Саве. Сложенија композиција омогућила је оглед о односу портретски репрезентативних и наративних сегмената, као својству житијних икона у ширем смислу.

У теоријском домену, кроз наведене уметничке пројекте отвара се питање функције (у) уметности, о чему се разматрало у оквирима естетике и историје уметности током XX века. Етаблираност естетске функције на основу развитка свести о њој, међутим, не укида друге основе функционализације уметничких дела. Савремени аспект овог проблема, кроз наведено истраживање, потенцијално доприноси даљем истраживању и изучавању наведеног феномена.

Структура и садржај докторског рада подразумевају теоријски аспект и индивидуалну уметничку праксу као међусобно усмерене области. Слојевитост теоријског полазишта огледа се у дискурзивности феномена (контекст, симболизам, литургијске премисе...). Са друге стране и пре тога, историјски и хагиографски извори омогућили су

теоријске припреме за уметничку реализацију. Теоријска интерпретација такође представља и завршну форму презентовања резултата уметничког рада. У комбиноване методолошке моделе спадају иконографска анализа као и посматрање „континуираног преиначујућег стваралаштва“⁴ у сакралној сфери. Због специфичности теме структура рада издељена је на појединачна поглавља, чија се синтеза, коначно, појављује у закључку.

У односу на сложеност теме и методологија подразумева више теоријских и креативних метода.

Креативно-истраживачка методологија подразумева конципирање ликовног приказа на основу узора из историје сакралног сликарства, што укључује одређену традицију. Индивидуални доживљај и интерпретација, са друге стране, омогућавају појаву новог дела као „непрепознатљиво-новог склопа препознатљивих елемената“ у основи саморазумљивог.⁵

Теоријско-уметнички поступак обједињује иконографску анализу, питање стила и херменеутичко проницање у бит дела. Иконографија у једном савременом виду подразумева реинтерпретацију класичних образаца у односу на њихово данашње схватање и рецепцију у оквирима сакралне уметности али и савремене културе. Што се тиче стила, његови елементи лавирају од оних препознатих на узорима, до других, утемељених на ауторском концепту, експресији и сензибилитету.

Теоријски методи рефлектују чињеницу дискурзивности теме са фокусом на контексту уметничког дела. У поставкама теоријске интерпретације подразумева се приступ „од општег ка појединачном“, тј. извесно сужавање и конкретизација предмета ликовног тј. визуелног обликовања, односно креативно-практичног сегмента докторског рада.

⁴ „*Neprekidno samostvaranje društvene grupe pomoću rituala koji su samo njoj svojstveni*, a osobito pomoću svetkovina koje ona narcisoidno sama sebi priređuje (sic!), bilo zato da bi se održala onakva kakva je, bilo stoga da bi, opredeljujući se za uvođenje nekih novina, otklonila ono što sama vidi kao svoje nedostatke i učinila svoje pripadnike srećnijim.“ Rene Pasron, *Pojetika* (Београд: Универзитет уметности у Београду, 1980), 92.

⁵ „Или, сетимо се иконе, која и поред промене схватања никада не делује као прерушавање или маскирање, јер као саморазумљиви израз побожног поштовања укључује саморазумљивост чулне појаве.“ Ханс-Георг Гадамер, *Европско наслеђе* (Београд: Плато, 1999), 48.

На основу досадашњег искуства доспело се до сазнања да резултати креативног истраживања углавном превазилазе очекивања, с тим што то укључује одређени временски ток. Извесност се темељи на претходном искуству, но, такве процесе, будући да их одликује одређена спонтаност, није могуће до краја контролисати. Предвиђени резултати испољавају се кроз могућности даљег развоја примењене уметности у оквирима сакралне сфере и позиције у оквирима савременог друштва.

Узимајући у обзир смисао и циљеве уметничког пројекта и теоријске интерпретације, који обједињени сачињавају докторски рад, претпоставка о уметничко-истраживачком доприносу, заснива се на појединачним елементима (темама) и исказује на следећим нивоима.

1. Допринос у области савремене примењене сакралне уметности:

- а) на нивоу односа традиције и уметничког експеримента,
- б) на нивоу доприноса уметности у процесима развоја култова.

2. Допринос у области теоријске синтезе:

- а) на нивоу успостављања дискурса о одређеном уметничком феномену,
- б) на нивоу могућности теолошко-естетичке синтезе.

Наведене околности, стога, не само да потврђују креативно-практично и теоријско полазиште, већ делом указују и на истраживачке правце. Тиме се извесност сагледаваних феномена савременог црквеног сликарства, примењеног у култном контексту, потврђује и обелодањује.

Теоријски аспекти уметничких тековина насталих у црквеној сфери

Веома сложено питање теорије и уметничких пракси проистиче из саме сфере стваралаштва, тј. из претпоставке да једном уметничком делу, поступку или било каквом креативном чину није потребан никакав додаток или разјашњење. Ипак *саморазумљивост* (уметности)⁶ повезана са њеним традиционалним видовима и врстама, након процеса продирања стварности у уметност, као и посезања за индивидуалним тумачењем дела од стране непосредних стваралаца или кроз теоријске рецепције и интерпретације, особито од краја XVIII и почетка XIX века (када је настајала историографска дисциплина која се бавила повесним тумачењем уметности)⁷ није више тако извесна категорија. Принцип саморазумљивости, са друге стране, од виталног је значаја за црквену уметност, у којој познавање традиције представља темељно полазиште у креативним процесима. Реч је, заправо о колективном, континуираном стваралаштву,⁸ у којем индивидуални приступ не докида свеповезујућу нит предања.

Основ конкретизације питања теорије и уметничких пракси јесте његово структурално посматрање и анализа по појединачним аспектима. Оно се најпре јавља у педагошком контексту тј. образовању „за уметност“ и „кроз уметност“.⁹ Клицу таквог приступа садрже бројни антички као и поствизантијски, ренесансни приручници, сублимишући потребна знања за креативне делатности. Било би погрешно уколико бисмо Витрувијеве (Marcus Vitruvius Pollio 80–15 п.н.е.) књиге о архитектури означили превасходно као спис о техничко-технолошким принципима и знањима. Већ на почетку

⁶ „Али то су некада била и дела у којима су се сви препознавали. Зато у ствари није било естетског разликовања које би познаваоце и школоване људе оспособљавало за дистанцу потребну за просуђивање и које би у делима архитектуре, сликарства, музике знало уметност, која је ту била на делу, знало да одвоји од поруке и духовног садржаја који су се у њих уносили.“ Гадамер, *Европско наслеђе*, 45.

⁷ Jan Białostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1986), 18.

⁸ Pasron, *Pojetika*, 89–87.

⁹ Milan Damjanović, *Mesto teorijskog rada u okviru Univerziteta umetnosti* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976), 9–20.

дела аутор наглашава значај образовања у уметности али скреће пажњу и на нека естетска начела као део потребних способности за уметничко-пројектантску делатност као и ликовно изражавање, не искључујући ни култни контекст.¹⁰ У раним теоријским списима о уметности, с друге стране, често се тежило приказивању уметничких дела и аутора у културолошком контексту. У својим списима о уметности Плиније Старији (Gaius Plinius Secundus Maior, 23–79) особито се осврће на култни контекст уметничких појава и дела.¹¹ Осим тога, још је у оквирима античких списа о уметности указано на чињеницу да теорија следи уметничким праксама и како наводе Филострат Старији (Φιλόστρατος Philostratos) и Филострат Млађи (Φιλόστρατος Philostratos 170–240) – непосредно искуство од непроцењивог је значаја за рецепцију уметничких појава и дела.¹² Овакво полазиште, потом, преузето је од ренесансних аутора попут Ченина Ченинија (Cennino d'Andrea Cennini 1360–1427) или Леонарда да Винчија (Leonardo di ser Piero da Vinci 1452–1519) а и Вазари (Giorgio Vasari 1511–1574) је свој спис о уметности засновао на таквој традицији античких писаца.

Допринос естетике као филозофије уметности од раздобља рационализма у европској култури, не само да је немерљив у тумачењу уметности кроз дубине њене структуре, већ је кроз препознавање ноумених принципа *лепог као доброг*, односно – идеала,¹³ поставила основе разумевања креативног понашања, стварања, стваралаца и особито – уметничког дела. Из сопственог методолошког арсенала филозофија је изнедрила и херменеутику, чија се примена у тумачењу уметности (Х-Г. Гадамер, О. Бечман¹⁴ и други) показала адекватном на пољу значења слике, што је од виталног

¹⁰ Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 2006), 11–19.

¹¹ „Плинијевим помињањем имена уметника о којима често наводи и друге податке, давањем прецизних временских одредница и навођењем учитеља, можемо да увидимо култни контекст многих уметничких дела као и богатство уметничке праксе европске антике. Тиме се Плинијев текст о уметности обогаћује и културолошким методом.“ Zoja Bojić, „Likovno i književno i časopis *Umetnički pregled* (1937–1941)“ у: *Pojmovnik uporedne književnosti – zbornik radova* (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021), 280.

¹² Исто, 283.

¹³ Према Хегелу, идеал се у уметности остварује кроз одређено поклапање форме и садржаја те се исказује најпре „као такав“, потом одређен уметничким делом и на крају – кроз субјективитет непосредног ствараоца уметничког дела. Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika I* (Beograd: Kultura, 1986), 153.

¹⁴ Oscar Bätschmann, „Upute za interpretaciju: povijesnoumjetnička hermeneutika) у: *Uvod u povijest umjetnosti* (Zagreb: Fraktura, 2007), 181–208.

интереса и за тумачење нашег предмета истраживања и интерпретације. Ханс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer 1900–2002) отишао је и корак даље те је искуству науке претпоставио искуство уметности, коју убраја у *духовне науке*.¹⁵ Стога су методолошки поступци историјскоуметничке херменеутике од значаја за нашу тему.

У самој структури црквеног сликарства, кроз развој, уочава се аналогност са писаним традицијама из различитих богословско књижевних области попут литургије, хагиографије и на првом месту – предањског карактера схватања и тумачења садржаја Светог писма. Стога је таква врста повезаности слике и речи/текста нека врста кључа за разумевање улоге и места теорије у односу на ликовне праксе црквене уметности. Писани извори, особито хагиографског карактера и код садржаја на овом месту представљених практично-уметничких пројеката тј. икона сложеније структуре, играли су значајну улогу.

Коначно, под појмом „црквене сфере“ у оквирима наше теме подразумева се хришћанство од својих почетака и потоња историја православне цркве, што обухвата профилисано богословље, одређени литургијски хабитус и друге специфичности о којима ће бити речи у даљем излагању. У односу на културолошки аспект, континуитет се огледа кроз сукцесију следећих уметничких раздобља: касноантичког и ранохришћанског, византијског и средњовековног те поствизантијског и нововековног. Тиме су дефинисани хоризонти уметничких појава и појмова, обухваћени нашим истраживањем.

Релације теорије и уметничких пракси у традиционалном иконопису

Посматрајући историју уметности која се развијала у црквеним оквирима уочава се одређени антагонизам ликовних и писаних традиција. У богословској сфери на уметност се гледало као на паганску тековину и било је потребно доста времена да се успостави мост

¹⁵ „U iskustvu umetnosti imamo posla sa istinama koje suštinski nadilaze oblast metodskog saznanja, a isto se može tvrditi i za celinu duhovnih nauka, u kojima se, doduše, naša istorijska tradicija u svim njenim oblicima pretvara u predmet istraživanja, ali u isti mah ona *dolazi do izražaja u svojoj istini*.“ Hans-Georg Gadamer, *Istina i metod; Osnovi filozofske hermeneutike*, (Beograd: Fedon, 2011), 25.

између богословља речи и богословља слике.¹⁶ У том смислу веома је значајно запажање да је црквена уметност настајала као израз једноставне вере хришћана и њихове потребе за њеном визуализацијом као основом идентификације, конкретизације, очигледности и повезивања (две) стварности у домену трансценденталног.¹⁷ Алгоритички принцип тумачења светих списа, на основу којег су садржаји Старог завета опстали и добили нови смисао,¹⁸ појављује се и у иконографским решењима уметности религијског синкретизма а сотириолошки контекст, према аналогiji, хришћанство повезује са неким оријенталним култовима, доминантним у касноримској култури. Касније ће се развој богословља и истоветних садржаја у различитим књижевним жанровима појавити као аналогija ликовним приказима, који на свој начин интерпретирају истоветне теме.

Што се тиче теоријских списа о црквеној уметности на темељу византијске културе вредно је споменути сликарске приручнике, примарно практичног али и садржаја који се простире према областима естетике и богословља. Поред Ерминије Дионисија из Фурне,¹⁹(Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνῆς 1670–1744) пронађени су и други сликарски приручници зографских тајфи, мање-више сличне садржине. Ипак, повезујући токове црквене уметности кроз својеврсно предање, аутори таквих списа указали су на текстуалне предлошке библијског, хагиографског или литургијског карактера. Истовремено, бележење неких сложенијих иконографских концепата, попут композиције *Пророци су Те одозго наговестили* или *Акатиста Пресвете Богородице* сачуван је изворни карактер, који указује на дубљи смисао ликовних манифестација богословских домета. Доследнијим тумачењима садржаја ове уметности истраживачи су се посветили током XX века, када је заживела идеја о византолошким и средњовековним студијама. У то време расте

¹⁶ Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 7–23.

¹⁷ Fridrih Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo* (Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1973), 15–16.

¹⁸ Verner Jeger, *Rano hrišćanstvo i grčka paideja* (Београд: Službeni glasnik, 2007), 35.

¹⁹ „Основни приручник наших касних зографа, светогорска *Ерминија*, преведен је око 1800. Преводилац је био монах Иларион из манастира Зографа; као први преписивач превода у два записа спомиње се Христо Хаџи-Константинович из Прилепа; његову копију преписује 1856. учитељ Наум Мицевич, а 1867. по Константиновичевој копији праве нови препис галички учитељи Крста Петровић и његов син Панајот Крстивић, из породице Ђиновци. Сем тих преписа, око 1940. било је у Македонији још неких пет-шест копија, већином у породицама зографа.“ Светозар Радојчић, *Одабрани чланци и студије* (Београд и Нови Сад: Издавачки завод Југославија и Матица српска, 1982), 82.

интересовање за копирање средњовековне уметности²⁰ што је такође представљало корак ка њеној новој рецепцији на дубљем познавању традиције.

Феномен контекста у црквеној уметности

Указивање на недостатке посматрања слике у историјском контексту Белтинг (Hans Belting 1935–2023) је засновао на неким примерима непоузданости писаних историјских извора, попут *Ерминије* Дионисија из Фурне. Овај светогорски приручник, који је на Атосу 1839. пронашао А. Н. Дидрон (Adolphe Napoléon Didron 1806–1867), представљао је значајно откриће у тој мери да се веровало да садржи кључ за разумевање византијске уметности у ширем смислу. Осим тога што је Дионисије посматрао Панселиново (Μανουήλ Πανσελίνοσ XIII век) сликарство (XIV век) неколико стотина година касније,²¹ наведени спис представља и компилацију сличних приручника, од којих би, како је Белтинг претпоставио, неки могли бити и старији. На сличан начин протумачен је сликарски приручник Ченина Ченинија. Историјска истраживања слике, с друге стране, повезана су са хронолошким одредницама на основу којих се дело посматра изван његових узора, који могу бити везани за знатно раније раздобље или без упуштања у порекло његове идеје.

Тему односа слике са теологијом Белтинг отпочиње указивањем на спонтаност појављивања хришћанске уметности упркос неповољним околностима попут јудаистичког аниконичног наслеђа и повезивања уметничке делатности са паганским култом. Хришћанска теологија је, дакле, на појаву уметности обратила пажњу тек пошто је сагледала као готову и заокружену традицију.²² Пажња је тада обрађена како на садржај (слике) тако и на контекст. Проблем са начином на који су верни исказивали своје поштовање приказима на иконама временом је кулминирао у иконоборачку кризу VIII века. Теологија слика/икона као посебна дисциплина временом је помирљиво спојила

²⁰ Бојан Поповић, *Галерија фресака у Београду* (Београд: Народни музеј Србије, 2022), 11–40.

²¹ Писани извор, дакле, није савремен предмету своје интерпретације.

²² Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 7–15.

богословске претпоставке са аутентичним сликовним могућностима. Иконоклазам је као спорно питање препознао догматску основаност иконе Христове као проблематичан приказ превечног и невидљивог Бога, занемарујући чињеницу реалитета његовог историјског присуства тј. оваплоћења Христовог, које се управо кроз његов лик-портрет потврђује. Осим тога поклоњење иконама светих схваћено је као неко ново идолопоклонство или чак многобоштво. Премда је овај историјски спор решен оправдањем религиозне слике-иконе, овим примером Х. Белтинг указује на ограничења појединачних наука и дисциплина у дубљем и ширем разумевању садржаја и контекста слике.

Меморијски карактер портрета

Као „лик личности“ портрет се по себи појављује и као ликовни вид са веома широким и израженим значењем.²³ Премда се може говорити о томе да је из профане (претежно империјалне) сфере пренет у религиозну, портрет се појављује када и хришћанство.²⁴ На грчким скулптурама још увек се не може говорити о портрету не само на основу идеализације лика, већ и стога што је покрет фигуре био претежније изражајно

²³ „Дивергенције смисла и значења, рефлектоване на иконографском плану, предочавају *портрет* као ‘контроверзнију’ форму уметничке слике по више основа. Порекло појма (*protrahere* лат. – изнети на видело, нап. Г. Ј.) већ указује на одређену *онтичку* структуру у *феноменолошком* контексту али и културну функцију, где је, премда често у секундарној ‘улози’, *мимезис* остварио значајну доминацију над осталим принципима попут симболизма или етичких ‘позајмица’ из домена животног реалитета. Ако је у основи *уметничког хтења* код настајања и развоја портретске уметности уопште стајало некакво ‘величање живота’, свакако се, примарно, није мислило на ‘овоземаљски’. Ипак, апстрактна *идеја стварности вечне егзистенције*, препозната у *одразу привремене* (1. Кор 13, 12), чиме, не само да постаје јаснији миметички приступ већ и сложена ‘сага о огледалу’ као парадигма веровања у екстерну душу у хеленским и другим античким култовима и културама.“ Горан М. Јанићијевић „Контекстуализована стварност једне слике на примеру портрета Епископа кировградског Сергеја“ у: *Теолошки погледи LIII*, 1 (2020): 129–130.

²⁴ Касноримске портрете било на скулптурама или у сликарству, попут енкаустички насликаних маске за мумије из долине Фајума, карактерише поглед усмерен ка посматрачу. Овај искорак из објективитета класично-античке и хеленистичке уметности, заправо, предочава људски лик као слику „која захтева побожност“.

средство.²⁵ Када је реч о покрету фигура заправо говоримо о гестовима, чија је партикуларност у дефинисању значења једног сакралног приказа од пресудног значаја. Не може се оспорити чињеница да је античка гестуалност ликовних приказа не само опстала у хришћанској култури већ у њој остварила и значајан учинак. На важност гестуалности такође указује историјско уметничка херменеутика: „U svim tim slikama nije riječ ni o čemu drugom nego o gestama, tj. o nečemu što u sebi nosi svoje značenje i mnogo je više od toga što mu je poznato iz humanističkog znanja. To su likovne geste koje ostaju područno vezane uz površinu slike, i ondje gdje nose ljudske crte.“²⁶ Управо је у црквеној уметности на темељу значења гестова створен особит симболички језик разумевања духовног садржаја. И као што је у класичној грчкој антици помоћу гестова дефинисан карактер божанстава и његово дубље значење тако је и уметност хришћанства кодификовала језик гестуалности, кадар да искаже одређено душевно стање. У том контексту утемељен је типолошки карактер ликовних приказа, што црквену уметност афирмише као супстрат за тумачење помоћу иконолошког и херменеутичког метода. Иконологија је заправо појам типа (типова) преузела од из археолошког искуства.²⁷ Тако је постало довољно рећи „Богородица Одигитрија“, *Платитера (Ширшаја)*, *Елеуса (Милостива)* итд. а да није потребан даљи опис како би се закључило о каквом се приказу ради.

Портрети римских владара обележили су нову епоху. Портрет цара на кованицама или скулптурама постулирао је један лични однос са посматрачем, а херојски контекст приказане личности омогућавао је модел помоћу којег ће се, потом, приказивати светитељи (мученици) као хероји вере. Из тог разлога Х. Белтинг апострофира меморијски карактер портрета као сликовног модела. Сукцесивност античке и хришћанске културе управо је, према њему, очигледна на основу чињенице да портрете римских и ромејских царева до VII века у потпуности потискују и замењују прикази Христа и светитеља. Белтингово запажање да портрет по себи иницира однос поштовања према приказаној

²⁵ „Pritom je bitna činjenica da individualnost tu ne dolazi na svet sa sličnošću crta lica nego sa ovekovečavanjem cele figure u nekom karakterističnom pokretu, možda, i trenutku pobede.“ Jakob Burkhart, *Povest grčke kulture III* (Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992), 29.

²⁶ Hans-Georg Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti* (Zagreb: AGM, 2003), 294.

²⁷ Białostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, 106.

личности постаје пресудно у даљем току излагања. То се најпре односи на владарску а потом у потпуности на „небеску инстанцу“ коју репрезентују светитељи и коју, како аутор наводи „човек призива кад га на то натера земаљска невоља“.²⁸ У феномену меморијског карактера слике, сустичу се пагански култ упокојених предака и поштовање хришћанских светитеља. У позадини таквог, иконског представљања, стоји потреба за оприсутњењем оних који су трајно напустили овај свет. Сећање на покојнике и тежња ка њиховом оприсутњењу у паганском култу испољавала се иконским представљањем, које је као гробни прилог постепено потискивало драгоцене метале и камење.²⁹ Уметнички прикази замењивали су предмете материјалне вредности. У култу хришћанских мученика тј. њиховом оприсутњењу на основу моштију и икона као супститута за свете мошти, уочава се изражавање блискости са светитељима који живе чланове цркве могу заступати у молитви и уводити их у рај. У том контексту, сећање које помиње Х. Белтинг није просто отпор забораву већ извесно мистично оприсутњење у реалном времену и простору.³⁰

Белтингова модерна перспектива тумачења икона у погледу њихове историје

Када Х. Белтинг указује на разлику између икона и култних слика друге врсте, тада се мисли на ужи појам хришћанских икона на дасци са нагласком на њиховом источњачком пореклу. Поштовање икона у раној фази развоја темељило се на аналогiji са поштовањем светитеља. Слично сâмим светитељима иконе су, како је уочио, додиривале дубље слојеве и испуњавале другачије жеље него што су то били у стању да учине „живи посланици цркве“.³¹

Интересовање за тему иконе источне цркве у научној сфери започиње Дидроновим открићем наведеног сликарског приручника.³² Истовремено, то је и узрок површног

²⁸ Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 17–19.

²⁹ Burkhart, *Povest grčke kulture III*, 29.

³⁰ Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 20–22.

³¹ Исто.

³² Исто, 23.

схватања да је уметник само онај који реализује – од стране теолога или старијих уметника – унапред дефинисану слику, што Х. Белтинг види као Дидронову заблуду и тадашње суштинско неразумевање сликовне традиције средњовековља. Занимање за феномен византијских и средњовековних икона, потом, продубљено је открићем руског иконописа и колекције синајских енкаустичних икона, збирке коју је у манастиру Свете Катарине пронашао Георгије Сотириу(Γεώργιος Σωτηρίου 1880/81–1965).³³ Коначно, аутор као значајно наводи и проналажење обимне римске колекције икона. Ако се узме у обзир и италијанско сликарство средњег века које је настало под утицајем византијских узора, али и у тесној вези са њима, произлази да је рефлексија иконе, односно „епоха слике“ била присутна у западној култури више него што се у историји уметности раније претпостављало. Сви претходно наведени елементи представљају значајан део „слагалице“ коју је Белтинг веома успешно почео да саставља у поменутом и, како се чини, једном од најзначајнијих својих дела. Такође је изнео и тезу да икона има сопствену историју која се манифестује кроз карактеристике њених форми и садржина. „Раздобље иконе“ у Белтинговој интерпретацији почиње у V веку и прожима како простор приватне побожности тако и сакралну те државну сферу истог друштва, да би се у доба иконоборства показала чак и као узрок грађанског рата. Ханс Белтинг маркира три периода историје иконе: 1. касноантички тј. ранохришћански, 2. средишње раздобље од IX до XIII века, које се поклапа са византијским и раносредњовековним и коначно – 3. период након првог пада Цариграда 1204. (позно средњовековље и поствизантија). Историја иконе може се посматрати и кроз анализу уметничке форме која се мењала током времена. На основу тога Х. Белтинг издваја „рану икону“³⁴, коју карактерише ослобађање од античких образаца у уметничком и културном смислу. Један неантички напон народне уметности дао је овом раном периоду свежину и непосредност. Средњи век доводи до одређене стандардизације форме и општег изгледа иконе. Донекле редуковане представе сведене су сада на линеаран цртеж, а култ слике је у „служби архетипа“, који представља оличење духовних вредности. Позно доба иконе карактерише индивидуална интерпретација и лични приступ кроз изражајну

³³ Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, 236.

³⁴ Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 73–75.

гестикалацију и боју са једне стране, на основу чега постаје очигледно да се онострани свет ставља у први план. У Белтингов допринос својеврсној теорији иконе убраја се и његова теза да појам *икона* не означава сликарску технику већ профилисани сликарски концепт, погодан за неговање култа.

Култ слика у позној антици и хришћанско преузимање образаца

Формирање култа Богородице и њеног иконографског типа надовезало се на образац интеракције између слика и религијске праксе која је још увек била актуелна у касној антици. Аналогије са материнским божанствима (Мајка богова, Велика мајка / *Magna Mater*, фрижанска Кибела, египатска Изиди и др.) представљале су мост ка рецепцији Богородичиних приказа, заснованих на реалитету Христове човечанске природе, изражаване кроз однос детета са мајком. Њена улога заступнице човечанства и молитељке, с друге стране, исказивана је кроз аналогне античке представе *Оранте*. На основу сродних аналогија прикази Христа темељили су се на традицији идеалистички представљаних ликова сунчаних божанстава (Хелије, Аполон, Сол) или сродних личних својстава (Орфеј, Добри пастир).³⁵ Античке агапе прерастале су у приказе Тајне вечере, а дионизијски кантароси и кратери оличавали су ране форме литургијских путира на фрескама у ранохришћанским гробницама.³⁶ То је представљало погодан арсенал познатих и разумљивих образаца у којима су се могле препознавати и истине хришћанства.

³⁵ Горан Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме* (Београд: Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, 2012), 48–54.

³⁶ Горан Јанићијевић, „Евхаристијски симболизам касноантичке и ранохришћанске уметности на очуваним споменицима са подручја данашње Србије”. У: *Теолошки погледи* LV, 3 (2022): 417–440.

Портрет, чудотворност слике и нерукотворени оригинал као култни аспекти иконе

На основу онтолошког односа између личности и лика, *портрет* се поставља као мерило аутентичности, те је сама слика сматрана својеврсном инкарнацијом приказаног светитеља у којој се претпоставља његово реално присуство. Премда реч *εἰκών* још код Платона (Πλάτων 427–348 п.н.е.) означава појам лика, тј. представља извесну ознаку за портрет, углавном се односи на покретну слику са приказом светитеља. Поистовећивање иконског приказа са реалитетом приказане личности нарочито је очигледно на основу култа: када је икона изношена на процесијама и када је преношена на друго место, присутнима је деловало као да је у питању сам светитељ у свом индивидуалитету, који се својевољно појављује у одређеном религијском контексту. Белтинг такође наводи пример чудотворне иконе Богородице *Достојно јест* (*Ἀξιόνέστιν / Axsion estin*) која је трајно смештена у игумански трон протског католикона у Кареји и у самом манастиру ужива посебне почести. Приликом прославе хиљадугодишњице Атоса ова икона била је дочекана у Атини као „врховни владар“, да се послужимо Белтинговом формулацијом. Култ Богородице иначе је веома заступљен на Светој Гори те постоје и друге чудотворне иконе које су, парадоксално, иако се ради о истој личности, на различитим местима добијале персоналне квалитете и у односу на чуда која су се кроз њих пројављивала, биле дариване златом и тканинама као да је реч о некој „опипљивој особи“. Тако је, на пример, неопходно периодично, али редовно „чистити“ икону Богородице Тројеручице у српском манастиру на Светој Гори, Хиландару, од дарова који јој се приносе *ex voto*, као захвалност за помоћ и исцељења у прошлости или, пак, као залог за чудотворне услуге у будућности. Сем тога, читав „животни пут“ ове иконе, коју је по предању на дар добио Свети Сава Српски приликом своје поклоничке посете лаври Светог Саве Освећеног код Јерусалима, испуњен је чудесним догађајима, као да се ради о конкретној особи. Као пример могу се навести њен самостални повратак на магарици у Хиландар из њој посвећене цркве, задужбине краља Милутина у Скопљу, која је скоро читава изгорела у великом пожару 1395. године.

Касније је, крајем XVIII века, икона Богородице Тројеручице себе устолучила за игуманију манастира својим самосталним трокраким „седањем“ на игумански престо, што је братство морало прихватити, те се тада у Хиландару са општежића прешло на идиоритмију, и тако је остало све док је она била настојатељица манастира (до почетка 90-их година XX века, када је за игумана после 200 година изабран конкретан јеромонах). Такође се као пример култног поимања иконе као извесног бивства наводи да је у XII веку, приликом помињања упокојених чланова царске породице и само за ту прилику, из манастира Панагије Одигитрије доношена чудотворна и веома поштована икона *Богородице Одигитрије*. Свакако, постојао је велики број икона, повезаних са манастирима у којима су столовале, па се тако наводи и пример једне иконе из XI века на којој се налази пет различитих типова икона Пресвете Богородице.

Када се разматра култни контекст настанака свештених слика, разликују се два основна типа.

Први – настао отиском живог модела односно његовог лика, а који се уобичајено назива „нерукотворен“ (*αχειροποίητος, non manufactum*). У тесној је вези са артефактима претхришћанских култова у којима су имали улогу идола. У ову групу могу се сврстати и остале нерукотворене реликвије као што су остаци стуба на коме је Христос бичеван, плаштаница или, на пример, крст на којем је разапет. Премда нерукотворен, оригинални отисак светог лика копиран је и умножаван, али је и преносио сопствену моћ на те копије као и на тканине и течности са којима је долазио у додир. Најстаријим нерукотвореним ликом Христовим сматра се Свети Мандилион, односно – његов портрет на убрусу.

Друга врста култних слика обухвата иконе Богородице као и неких светитеља, које је насликао у библијском контексту идентификовани аутор попут апостола и јеванђелисте Луке. Како је био Христов савременик постоји настојање да се иконе Богородице које му се према легенди приписују, прихвате као њени аутентични портрети. Особито на основу последњих наведених примера култног статуса и контекста свештених слика-икона, уочава

се веома широко постављена дискурзивност у методолошком приступу Ханса Белтинга у којем се сусличу елементи естетике, теологије и својеврсне теорије уметности.³⁷

Управо на нивоу повезивања феноменолошких карактеристика култа и појединачних артефаката испољава се конкретизација, постигнута навођењем посебних примера и њихових карактеристичних обележја у култном контексту. Теоријско посматрање уметности у Белтинговом случају исходи из искуства уметности, њене рецепције и понирања у праисконске дубине култа. Феноменологија слике у културолошком контексту опредељује се у односу на то да ли јој претходи свесна уметничка намера или се уметност појављује спонтано те у секундарној улози. Њен трајни учинак, са друге стране, представља непроменљиву вредност и културолошку константу.

Савремена уметност као традиција изван контекста тј. у контексту који уметник по сопственом нахођењу даје делу.

II

О православним иконама из перспективе односа уметности и функције

Веома сложен однос непосредног ствараоца једног уметничког дела и његовог посматрача отвара бројна питања. На првом месту стваралац је у некој врсти обавезе према посматрачу а његово дело настаје у сфери очекиваног. То наравно не значи да се очекује копирање, репликовање или евокација ранијих домета. Напротив, уметничко дело да би оправдало сопствено настајање неминовно мора садржати ново и неочекивано. То ново, заправо, представља један непоновљиви и непознати склоп препознатљивих елемената, на основу којих посматрач доспева до дубина његовог скривеног смисла. Из тог разлога, контекст и функција дефинишу позицију свих чинилаца уметничког догађања али увек са неизвесним исходом: „Može li doći do izravnog obraćanja promatraču ili ne, to je uređeno

³⁷ Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 62.

umjetničkim konvencijama, koje su zasigurno ovisne o općim oblicima ponašanja, što još nije istraženo. Ne misli se pritom na odluku o osnovnoj konvenciji slike, koja uvijek ostaje upućena na promatračevu prisutnost.“³⁸ Чињеница је, међутим, да и стваралац и посматрач и дело исходе из културолошког миљеа који их природно повезује. Ипак једно уметничко дело надилази једнозначне оквире уметничке комуникације и након што је створено, бива препуштено „чистом постојању“, свакако, под претпоставком да је у њему досегнут неки вид онтолошке истине. У том смислу оно надраста и сопственог створитеља као и посматрача, који управо у њему узрастају до висина, које надиласе стварност свакодневице: „Да је djelo napravljeno 'za nekoga', nije tek kasna spoznaja jedne male grane povijesti umjetnosti, nego je od samog početka sastavni element umjetničkog stvaranja. Svako je umjetničko djelo adresirano, ono skicira promatrača, i pritom odaje dvije informacije, koje su, možda, ako ih se promatra izdaleka, identične: komunicirajući s nama, djelo govori o svome mjestu i mogućnostima djelovanja u društvu, ali govori i o samom sebi.“³⁹ Када је црквена уметност у питању запажања херменеутичара Кемпа потврђују историјски развој у којем постоје радови црквене уметности који јесу уметничка дела и они који то нису. Својство искрености и хегелијански критеријум поклапања садржине и форме чине једно дело истинитим, те му претходе искреност и сродни пориви.

Уколико сагледамо историјску појаву хришћанских икона према претходној дефиницији феномена, може се уочити да јој кроз развој у раздобљу ранохришћанске културе претходи уметност камене пластике (саркофази, декоративни елементи црквене архитектуре), фреско-сликарство у катакомбама и мозаичко сликарство ранохришћанских базилика. Стога ова историјска епифанија икона указује и на њихов карактер у сфери приватне побожности. Најстарији корпус икона на дрвету, Георгије Сотириу открио је управо у монашким келијама синајских заједница.⁴⁰ Стога њихова појава представља историјски искорак из јавне у приватну духовну сферу тј. њихову синтезу. Премда се у основи и у зидном сликарству као и на иконама појављују истоветни обрасци, ликови и

³⁸ Kemp, „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije“, 236.

³⁹ Исто, 229.

⁴⁰ Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, 236.

теме, приступ је различит будући да се иконе доживљавају и као нека врста реликвије. У контексту „оприсутњавања одсутног“ повезују се са светим моштима.

Култни контекст и литургијски аспекти православних икона: иконе и мошти

Култ поштовања моштију потекао је из мартиролошког контекста ране Цркве⁴¹ те су земни остаци светих мученика полагани у нарочито подизана здања – мартиријуме при већим ранохришћанским базиликама и светилиштима. Како је то проницљиво запазио теолог-литургичар др Лазар Мирковић (1885–1968), хришћани су, схватајући мученике као сопствене заступнике пред лицем Господњим, желели да имају њихове мошти у свом окружењу. О уздању хришћана у заступништво мученика пред Лицом Божијим и о поштовању њихових моштију сведочи и житије Свете Меланије „која се пред смрт овако молила мученицима: *Ви, хероји Господа, који сте пролили драгоцјену крв, да би га признали (исповедили), смилујте се на мене, вашу понизну слушкињу, која је ваше свете мошти увек поштовала! Ви сте ме увек ушлишали; молите сада милосрдног Бога, код кога ви имате велики утицај, да би сада примио у миру душу моју и да манастире сачува даље у страху према Богу.* Пред смрт је Меланија изразила жељу да је носе у цркву рекавши: *Носите ме што је могуће ближе светим мученицима.*“⁴² Рани хришћани такође су тежили да након свог упокојења буду сахрањени у близини светих мученика, што рефлектује и текст молитве Опела: „Са светима (*cum sanctis, μετὰ τῶν ἁγίων*) упокој, Христе, душе служитеља својих...“ У таквом амбијенту настају и први прикази светих мученика, свакако пре него што ће се Христова телесна представа усталити на средишњој позицији приказа цркве, оличене апостолима (на првом месту Петра и Павла) и мученицима помесне цркве, како је то дидактички приказано на фресци из катакомбе светих Петра и Марцелина

⁴¹ Мученици на сликама суда препоручују умрле Христу да им буде милостив. Зато се мученици у једном натпису у катакомби *S. Ciriaca* називају *advocati apud Deum et HR.*“ Лазар Мирковић, *Иконографске студије*. (Нови Сад: Матица српска, 1974), 11.

⁴² Лазар Мирковић, *Иконографске студије* (Нови Сад: Матица српска, 1974), 48.

са иконографским фокусом на Откровењу Јовановом.⁴³ У том смислу, али и у односу на наш тематски фокус, значајном се чини идентификација нишких мученика на приказима из гробнице у Јагодин мали Лазара Мирковића као коректив претходној Геркеовој (1900–1966))тврдњи да су у питању поновљени Петар и Павле или двојица јеванђелиста.⁴⁴ Традиција приказивања светих мученика на њиховим гробним местима, дакле, тесно повезује култ моштију и иконско предочавање њихових ликова.

Ова традиција, потом, негована је и развијана у оквирима РOMEЈСКОГ царства (Византије) што је подразумевало набављање и преношење у престоницу моштију хришћанских мученика. Касније је контекст проширен и на друге категорије светих. Тако су се, у пустињама Блиског истока, монашке заједнице спориле око поседовања нетрулежних тела знаменитих анахорета. Због тога што је римским законом забрањивано отварање гробова, до појаве овог хабитуса на хришћанском западу дошло тек средином VIII века (мада спорадично и раније), током преноса цариградских реликвија у склопу империјалних и црквених даривања од VI до XI века,⁴⁵ те нарочито након латинског заузимања Цариграда у Четвртог крсташком рату 1204. године. Тако се у оквирима даривања градова и цркава догађало да иконама буду замењене мошти светитеља, што указује на међусобну повезаност икона и моштију: „Те 828. године када је тело Светог Марка пренето у Венецију, граду Дубровнику су, према Николи Рањини, Венецијанци који су пловили од Леванта ка домовини поклонили икону Богородице са Христом '*depinta a mano Greco*' и 160 дуката за изградњу цркве посвећене Богородици.“⁴⁶ Очигледно да се сматрало да једна култна икона има значај и смисао реликвије и управо овај пример указује на околности преношења појма *реликвије* (*reliquiae* – преостало, остатак, рушевина) са моштију на шири меморијски контекст који укључује и дела ликовне уметности. У том контексту мошти и иконе повезане су и на основу појаве чудотворења о којој ће бити речи у даљем тексту.

⁴³ Vincenzo Ficchi Nicolai Fabrizio Bisconti Danilo Mazzoleni, *The Christian Catacombs of Rome* (Regensburg: Schnell&Steiner, 2002), 129–132.

⁴⁴ Лазар Мирковић, *Иконографске студије*, 22–24.

⁴⁵ Дубравка Прерадовић, „Преноси реликвија из Византије на Јадран у периоду VI и XI века“ у: *Ниш и Византија XI* – Зборник радова, ур. М. Ракоција (Ниш: Православна епархија нишка; Нишки културни центар, 2013), 192.

⁴⁶ Исто, 201–202.

Када су престоничке мошти биле у питању остало је забележено предање о чуду исцељења ђавоиманости Евдоксије, кћери цара Теодосија Млађег, над моштима светих мученика и архиђаконâ Стефана и Лаврентија⁴⁷. За двојицу светитеља везана је и повест о смештању њихових моштију у заједничку гробницу. Стефанове и Лаврентијеве мошти рано су постале предмет молитвене пажње хришћана, нарочито побожних владара: „Око 421. године, у време Теодосија II (408–450) у престоницу је из Јерусалима пренета десна рука Светог Стефана Првомученика. По свему судећи, тренутак уношења реликвије у Константинопољ, *adventus*, илустрован је на познатој слоновачи из Тријера. Вредна реликвија, чувана је у капели о чијој се изградњи старала царева сестра Пулхерија, а која се налазила унутар Велике палате. Неколико година касније, тачније 438, царева супруга Евдокија пренела је из Јерусалима још честица реликвија првог хришћанског мученика, које је похранила у цркву Светог Лаврентија.“⁴⁸ Тринаест година раније, Теодосије II пренео је и мошти Светог Јована Златоустог у цркву Светих дванаест апостола, у којој је, као тринаести, већ почивао Свети цар Константин Велики.⁴⁹ Касније су иконе светих додаване реликвијама као јаснији показатељ њиховог идентитета, а такође су омогућавале и утисак присутности чак и када није било моштију светих личности, које су поштоване на одређеним местима.⁵⁰

Изразити пример повезивања моштију и икона представља традиција приказивања нетљеног тела Светог Спиридона Триминфунског Чудотворца у кивоту. Реч је о јединственом примеру приказивања светитељских моштију на иконама. Иконографски детаљ усправног положаја светитељевих моштију одговара фактичком стању не само у односу на начин на који се носе у литијама, како би му се могло видети лице, него и на начин на који стоје у самој цркви. „Култ чудотворства актуализован је у ратном контексту, поводом изношења моштију на крфске бедеме, 1716. године, у знак захвалности грађана, који су издржали једномесечну опсаду османске морнарице. Још од турске окупације

⁴⁷ Helen C. Evans (ed.), *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)* (New York: The Metropolitan Museum, 2002), 172.

⁴⁸ Дубравка Прерадовић, „Преноси реликвија из Византије на Јадран у периоду VI и XI века“, 191.

⁴⁹ Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, 123.

⁵⁰ „Danas se ponekad misli da je relikvija postala neka vrsta katalizatora poštovanja slika. Očigledno se poštovanje slika doživljava kao problem, koji se naknadno želi opravdati. Ali, čini se da je slika bila neko vrijeme katalizator za dejstvo relikvije, čije je poštovanje bilo u prvom planu.“ Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 184.

Крита, 1453. године, мошти су пренете и налазиле се на Крфу а сматрало се да је управо захваљујући њима острво било неосвојиво, на основу чега се култ даље развијао код Млетака а преко њих и у Далмацији и јадранском приморју.⁵¹ Чудотворење моштију Светог Спиридона потврђено је у профилактичком смислу како у контексту избављења од заразних болести, пре свега куге, тако и код одбране острва и града приликом бројних гусарских и војних опсада. По свему судећи, од XVI века развија се веома богата уметничка традиција икона са мотивом моштију Светог Спиридона. Распрострањеност његовог култа може се пратити линеарно дуж обала Јадранског мора. Стога не изненађује ни учесталост примерака ове традиције у далматинским крајевима и босанскохерцеговачком залеђу. Два позната примера са историјских подручја Митрополије дабробосанске потичу из манастира Светог Николе Дабарског⁵² и Старе цркве Сабора светих архангела Михаила и Гаврила у Сарајеву.⁵³

Попут примера повезаности моштију Светог Спиридона са Крфом, постоје и бројни други култови, неговани у градовима или манастирима са којима су остали у нераскидивој вези. Познато је како су приликом откопавања темеља древног светилишта, на којима је потом подигнута главна солунска базилика, пронађене мошти Светог великомученика Димитрија, те се светитељ, до данас, сматра заштитником града. Са таквим мотивима српски деспот Ђурађ Бранковић 1453. предузима подвиг преноса моштију Светог апостола и јеванђелисте Луке из епирског града Рагусе у нову српску престоницу – Смедерево. Један од најпознатијих примера транслације моштију из првобитног у нови *hospitium* (стан) свакако је повезан са преносом нетљеног тела Светог оца Николаја Мирликијског Чудотворца из Мира у малоазијској Ликији у јужноиталијански град Бари, што је кодификовано и у црквеном календару (22/9. мај 1087) као посебан празник, којему су

⁵¹ Горан М. Јанићијевић и Драгана Ј. Јањић, *Путевима „итало-критских“ традиција* (Лепосавић: Институт за српску културу, 2021), 82.

⁵² На овој икони на левој страни приказана је Богородица на трону са Христом-дететом у крилу а на десној – кивот са моштима Светог Спиридона, који фланкирају два анђела са овећим свећњацима у рукама. Доњи део иконе по целој ширини прекрива приказ Светог Георгија на коњу. Светлана Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2009), 207.

⁵³ На овој икони такође је приказана Богородица Одигитрија са леве, а мошти Светог Спиридона са десне стране. Два примерка истоветног иконографског приступа упућују на могућу традицију, која, међутим, још није истражена. Јанићијевић и Јањић, *Путевима „итало-критских“ традиција*, 80–83.

посвећени и поједини храмови. Преношење моштију и неговање култа у оквирима новог хоспитијума такође је праћено ликовним тековинама ове или оне врсте. Тако се у Барију данас налази икона Светог Николе са орансима: Срефаном Дечанским и младим краљем Душаном на левој и краљицом Маријом Палеолог – на десној страни. Икона је била део владарског даривања Немањића цркви у Барију тј . моштима Светог Николе. „Можда је управо пример моштију преподобне мати Параскеве – Петке најувјерљивији показатељ како се на основу места пребивања моштију додјељује епитет одређеном светитељу. Многи градови и крајеви у којима су почивале мошти Свете Петке и на основу тога се тамо развијала особита јеротопија, утицали су на бројност и смјењивање њених епитета: *Епиватска, Трновска, Словенска, Српска, Београдска, Јашка...*“⁵⁴ Током бројних историјских преноса моштију Свете Петке *adventus* (дочек), по свему судећи, обично се одвијао на дан Свете мученице Параскеве Петке Римске (8. август / 26. јули)⁵⁵. Отуда и заједничко прослављање двеју истоимених светитељки као и забуна са епитетом „Трнова“, који је пренет на свету Петку Римску. Колики је значај Свете Петке и њених моштију указује и одлазак Преподобне Евгеније – кнегиње Милице, заједно са рођаком монахињом Јефимијом у Сер, гдје се састала са султаном Бајазитом, од кога је измолила да у Србију пренесе светитељкино нетљено тело. Мошти Свете Петке најпре су 1398. пренете у Крушевац⁵⁶ а потом у Београд, у којем су почивале све док га султан Сулејман Величанствени 29. августа 1521.⁵⁷ није освојио, те су са осталим реликвијама однете у Цариград. Под реликвијама, овде, подразумевају се мошти Свете Петке и Свете Теофане али и икона Богородице Београдске, о којој ће бити речи у даљем току излагања. Један део светитељкиних моштију и данас се чува у капели Свете Петке на Калемегдану, док целина моштију почива у катедрали румунског града Јашија. У иконографском смислу такође је дошло до стапања култова: тако се и Преподобна Параскева Епиватска и Словенска, премда

⁵⁴ Јанко Магловски, „О београдском култу Свете Петке“ у: *Зборник Народног музеја XVIII – историја уметности* (Београд: Народни музеј, 2007), 120–121.

⁵⁵ Герхард Подскалски, *Средњовековна теолошка књижевност у Бугарској и Србији (865–1459)* (Београд: Институт за теолошка истраживања, 2010), 388; Магловски, „О београдском култу свете Петке“, 123.

⁵⁶ Магловски, „О београдском култу свете Петке“, 123.

⁵⁷ Исто, 125.

није била мученица, попут Преподобномученице Параскеве Римске, често слика са крстом у десној руци.

Историјске транслације моштију каткад су попримале сасвим неочекиване токове у којима је бивао промењен њихов коначни хоспитијум. Тако је због пловидбене невоље одлучено да нетљено тело Светог Симеона Богопримца, умјесто да из Цариграда буде пребачено у Венецију, трајно остане у Задру, где и данас почива. То је утицало и на промену посвете катедрале у којој су похрањене мошти те, је ранија посвета „Госпи од вароша“ преименована у Светога Шиме. За нашу тему, повезану са националним светитељским култовима и методолошке премисе од општег ка појединачном, чини се значајном чињеница да се међу бројним даровима Симеоновим моштима налази и златовезни покров – дар деспота Георгија (Ђурђа) Бранковића.⁵⁸ Десна рука Светог Јована Крститеља је од Малте, преко царске Русије, прошавши неколико европских дестинација укључујући и Београд, у којем је био предвиђен трајни *хоспитијум* у дворској цркви Карађорђевића, сплетом историјских околности, преко Острога доспела до Цетињског манастира, где се и данас чува. У Сарајеву су нарочито поштоване мошти Свете равноапостолне мученице Текле, чији се делови налазе у старој Светоархангелској цркви. Икона новијег датума у кивоту са моштима указује на раније указан принцип ликовне идентификације светитељских моштију.

У којој су мери светитељи националног култа поштовани код православних Срба управо сведочи пренос моштију светих цара Уроша, кнеза Лазара и Стефана Штиљановића из НДХ у окупирани Београд 1942. године. Иницијатива је потекла од групе интелектуалаца међу којима су, по том питању, пресудну улогу одиграли професор и декан Богословског факултета и управник Музеја СПЦ др Радослав Грујић и кустос Музеја кнеза Павла др Миодраг Грбић.⁵⁹ Уз велику подршку и помоћ Србима наклоњеног немачког мајора Јохана Албрехта фон Рајевица, премда са напором и до краја неизвесно, мошти су пронађене,

⁵⁸ Ivo Petricoli, *St. Simeons Shrine in Zadar* (Zagreb: JAZU, Grafički zavod Hrvatske; Otokar Keršovani; Kršćanska sadašnjost; Nakladni zavod Matice hrvatske; Sveučilišna naklada Liber i Spektar, 1983), 23 kat. 60.

⁵⁹ Александар Стојановић, „Радослав Грујић о преносу моштију српских светитеља из НДХ у окупирану Србију“ у: *Токови историје* 1 – Часопис Института за савремену историју Србије (2012): 69–86.

прикупљене и пренете у београдску Саборну цркву. Радослав Грујић је сачинио детаљан извјештај о овом догађају у којем се још једном показала велика наклоност народа ка реликвијама из националног култа. Преношење моштију у сеобама и развијање светитељских култова у привременим хоспитијумима указују на свеобједињујућу снагу култа, што је имало исход и у црквеном сликарству. У овом случају, нарочито је индикативна повезаност бројних преноса моштију Светог кнеза Лазара са развојем светолазаревске и косовскозаветне иконографије у српском сликарству од XVI века да данас (Медаковић 1990, *passim*). Корени ове појаве препознају се у преносу моштију Светог Симеона Мироточивог, те њиховом чудотворству како у трајном хоспитијуму у Студеници тако и кроз благотворно дејство винове лозе као помоћи бездетним родитељима, лозе која је изникла из његовог првобитног гроба у цркви Ваведења Пресвете Богородице манастира Хиландар. У Студеници се још чувају и мошти Свете Анастасије (Ане), те Светог Симона Мироточивог (Стефана Првовенчаног), чији су земни остаци неколико пута сељени. Транслације светих моштију нарочито су биле учестале за време османлијских освајања и њихове власти у Србији, тако да нетљено тело Светог краља Милутина и данас почива у цркви Свете Недеље у Софији, гдје су веома поштоване и сматрају се чудотворницама. Култ моштију Светог Стефана Дечанског повезан је са његовом задужбином у којој се, кроз време, показивало њихово чудотворство. Познато је и молитвено поштовање моштију Светог цара Уроша, првобитно сахрањеног у Неродимљу. За вријеме Велике сеобе Срба 1690, његове мошти пребачене су у манастир Врдник, а потом у Крушедол и коначно у Јазак, гдје су почивале до Другог светског рата. Након поменутог преноса, у београдској Саборној цркви одавано им је молитвено поштовање (уз редовно служење *Акатиста српским светитељима*). Њихов повратак у Јазак збио се 2001. године. Што се Светог Стефана Штиљановића тиче, формални развој култа и припадајуће иконографије отпочео је након што је култ светитељских моштију у великој мери заживео у Шишатовцу и код прекодунавских Срба.⁶⁰ Уметничке тековине, прије свега иконе, указују на чињеницу да су мошти наведених светитеља у

⁶⁰ Слободан Милеуснић, *Ратник и светитељ Стефан Штиљановић* (Будва: „Свети Стефан Штиљановић“, 2005), 85–92; Презвитер Селимир Вагић и Горан М. Јанићијевић, „Благоверни кнез Стефан Штиљановић у црквеном, народном и културолошком памћењу – поводом 480 година од блаженог уснућа“ у: *Теолошки погледи LVI*, 1, (2023): *passim*.

раздобљу њиховог боравка на подручју Карловачке митрополије представљале значајну потку духовног живота тамошњих и ондашњих Срба. На једној икони Стефана Тенецког из 1764, која се данас налази у Галерији Матице српске у Новом Саду, заједно су приказани Свети цар Урош (чије су мошти у Јаску), Свети кнез Лазар (тада у Врднику) и Свети Теодор Тирон (чије се нетрулежно тело налази у северној конхи католиконе манастира Ново Хопово). Основ повезивања тројице светитеља управо указује на њихову партикуларност у формирању јеротопије Фрушке горе. На другој икони истог аутора из исте године уочавају се Свети Стефан Штиљановић, Преподобни Симеон Мироточиви и свети архиепископи Сава и Арсеније. Осим што је избором светитеља рефлектован карактер прејемства благочестивих српских владара и рецепције њихових култова у Карловачкој митрополији, начињена је и алузија на значај моштију (Стефана Штиљановића и Арсенија Сремца) за Србе северно од Саве и Дунава. Мошти сремских Бранковића такође се налазе на Фрушкој гори, те манастир Крушедол представља њихов хоспитијум и мјесто развоја култа.

Лик, дело, култ и мошти Светог Саве, првог архиепископа српског, посебан су феномен хришћанске и српске историје и културе. Будући да се након повратка из Свете земље упокојио у бугарској престоници 1236, његове мошти почивале су и поштоване у Великом Трнову, да би их годину дана касније краљ Владислав пренео у своју задужбину – манастир Милешеву. У замршеним историјским околностима судбина нетљеног тела Светог Саве имала је трагичан свршетак у чину јавног спаљивања 1594. на Врачару. На наизглед парадоксалан начин светитељево духовно присуство у његовом народу и цркви постало је још израженије, на шта данас указује велелепни храм посвећен овом догађају као перспективи слављења Дародавца свих добара и његовог угодника из рода нашега. Такве околности од пресудног су значаја за наше даље истраживање како на уметничком тако и теоријском плану.

Догађај преноса моштију тројице светитеља из 1942. представља оквир указивања на веома развијени култ Светог великомученика косовског кнеза Лазара. Поред чињенице да се у страдању исказала светост његове личности реч је и о владару који је омогућио духовну обнову у другој половини XIV века. Бројни духовници синаити и представници претпаламитског исихазма населили су територије кнеза Лазара, оснивајући манастире као

духовна средишта побожног народа. Личности и дела светих Ромила Видинског и Раваничког, Григорија Млађег Горњачког, Зосима Синаита Туманског и Јосифа Синаита Крепичевачког, Николаја Нимничког, Јоша, Андреја, Сисоја и других, трајно су постали предмет молитвеног поштовања, а њихове мошти – врела чудотворства и прибежиште потребитима. Приказ блаженог уснућа старца Јосифа из аркосолијума на јужном зиду Богородичине цркве манастира Крепичевац многоречито сведочи о статусу приказане личности као и самом фокусу његовог подвига.⁶¹ Тиме је потврђен и континуитет са претходним и трајним поштовањем чудотворних моштију преподобних монаха *анакхорета* (*пустиножитеља*) из ранијих раздобља, попут Светог Прохора Пчињског, Петра Коришког, Јоаникија Девичког или Наума Охридског. Сви ови примери указују и на хоспитијуме светих моштију у бројним манастирима, те на трајну повезаност светитељских култова са свештеним локусима и монашким заједницама, као што је случај са поштовањем култа Светог Василија Захумског и Острошког у манастиру Острог или Светог митрополита црногорског Петра I на Цетињу. На основу књижевне оставштине из синаитских кругова уочава се да је кнез Лазар још у своје време схватан светим, те су његове мошти већ након кнежевог страдања сматране реликвијом првог реда. Стога су 1390. из цркве Вазнесења Господњег у Приштини пренете у његову задужбину – Раваницу, у којој су почивале све до Велике сеобе, када су пресељене у Сентандреју. Након седам година мошти су донете у Врдник, те су у манастиру Нова Раваница почивале до описаних догађаја из 1942. По одлуци Светог архијерејског сабора СПЦ, након што су од Видовдана 1988. обношене кроз многе српске крајеве и боравиле у бројним светињама, коначно су поново положене у цркву Вазнесења Господњег у Раваници. На једном од дубореза, уграђених у нови сребром опточени кивот, приказан је управо пренос светитељевих моштију у Раваницу. Земни остаци кнегиње Милице – Преподобне Евгеније, која се толико трудила око преноса моштију Свете Петке, налазе се у њеној задужбини – манастиру Љубостињи.

⁶¹ Бранка Кнежевић, *Манастир Крепичевац* (Зајечар: Епархија тимочка СПЦ, 2021), 99–100; Лазар Љубић, „Манастир Крепичевац и култ старца Јосифа“ у: *800 година аутокефалности СПЦ у Епархији тимочној* (Зајечар: Српска православна епархија тимочка, 2020), 117–136.

Пројављивање светих на основу њихових духовних тековина, али и чудотворства моштију могу се пратити и кроз цели XX век, све до данас. Пренос нетљеног тела Светог Николаја Жичког и Охридског обележио је почетак последње деценије минулог века. Посебан благослов за верни народ представља похођење моштију Светих српских новомученика јасеновачких бројним подручјима у којима живе Срби. Томе свакако треба додати и друге мученичке мошти, попут превлачких, сурдуличких, пребиловачких, медљанских, ливањских итд. Честице моштију, као духовни репрезенти целине светитељског тела, такође се показују као извесна потреба верних тј. литургијских заједница. То је нарочито уочљиво на примјеру данашњег нарастања култа Светог Нектарија Егинског.

Наведене околности у којима се јасно уочава повезаност култа моштију и ликовних тековина са фокусом на одређеном светитељу од значаја су биле не само код разумевања контекста и теме појединих икона, реализованих у оквирима докторског рада, већ и код конкретних решења појединачних сцена. Дубље познавање традиције показало се темељним за изнедривање неких нових решења у духу узора и извора.

Апотропејска улога икона и њихово чудотворење

Култни контекст икона такође указује на полисемичност појма као и на два феномена на која се односи овај појам: са једне стране говори се о слици заснованој на иконском предочавању (лик личности) а са друге о светој слици на дасци, којој се исказује одређено поштовање (προσκύνησις). У духу разликовања појма слика од другог слика-предмет, према Роману Ингардену, појам икона се протеже на оба значења, што усложњава питање теоријске интерпретације. Када је у питању култни контекст појам је потребно узети у најширем значењу слике и реликвије заједно.

Према античким узорима, у византијској култури негована је традиција *паладијума градова* и веровање да је управо Пресвета Богородица – заштитница његових житеља и

тековина. Знаменита икона *Одигитрије – Путеводитељице*, која је повезивана са апостолом и еванђелистом Луком, била је паладијум Константинопоља. У престоници су редовно одржаване литије у којима је икона Богородице Одигитрије на свечан начин обношена централним градским деловима. Након Четвртог крсташког рата 1204, када су Млечани заузели Константинов град, икона је пренета у Венецију и била је у Дуждовој палати до 1261. године. Са повратком никејских, ромејских владара у ослобођену престоницу и икона је враћена и представљала је део раскошног церемонијала крунисања Михаила VIII Палеолога.⁶²

Руски кнез Андреј Богољубски из Цариграда је донео једну икону Богородице *Елеусе Милостиве*, насликане у духу уметности Комнина и положио у катедрални храм 1158. године. Не само да је ова икона постала паладијум града Владимира, него је устаљени образац, додатно овенчан и елементима чудотворности, „небројено пута“ репликован и радо прихватан широм хришћанске цивилизације.

Неки градови у Србији такође су схватани као „Богородичини“, пре свих Чачак са катедралном црквом Богородице Градачке али и Београд деспота Стефана Лазаревића, који је своју престоницу и посветио Пресветој Богоматери. Но и пре тога, из доба краља Драгутина, позната је икона Богородице Београдске – заштитнице града, која је стајала у катедралној Богородичиној цркви у „доњем граду“. Након заузимања Београда од стране султана Сулејмана Величанственог многи његови житељи пресељени су у Цариград, а са собом су понели ову икону и мошти Свете Петке. Икона је вероватно стајала у тзв. Београдској цркви у Истанбулу, унутар насеља у коме су живели Срби. Како се икони изгубио сваки траг, академик Александар Дероко 1952. кренуо је у Инстанбул да је пронађе. У томе није успео али је том приликом фотографисао Београдску цркву и неке критске иконе у њој. Када је следеће године поново дошао, црква је већ била изгорела у великом пожару, у којем се, осим трагова српске присутности изгубила и нада о проналаску иконе Богородице Београдске. Две критске иконе: једна *Одигитрија* у проскинитару цркве Светог

⁶² Мирјана Татић Ђурић, *Студије о Богородици* (Београд: Јасен, 2007), 533; Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, 421–422.

Марка и Богородица Страсна из цркве Светог Саве на Врачару, данас, схватају се као „њене наследнице“.⁶³

Градски паладијум такође представља и знаменита икона Богородице Сарајевске, која се данас налази у проскинитару уз северозападни стуб Саборне цркве Рођења Пресвете Богородице. Због високог степена аналогности, ова икона у веродостојној копији, коју је израдила Дијана Јокановић са Пала, зајечарској публици била је предочена на изложби у Радул-Беговом конаку у оквиру Фестивала хришћанске културе.

Зајечар се такође сматра „Богородичиним градом“ на основу посвете Саборне цркве празнику њеног рођења, у којој се налази и једна Богородичина икона, окружена приказима светитеља. О чудотворству ове иконе сведочи догађај њеног појављивања у подруму/склоништу у кући Лаловића у Брестаку на празник Зачећа Јована Крститеља на крају II светског рата, пред мноштвом народа и Епископом тимочким Емилијаном. Окупљени Зајечарци су у заједничкој визији, коју су тежећи да буде упамћена опцртали комадом опеке, препознали „утешитељску поруку“ о томе да град неће бити уништен приликом заузимања од стране Црвеноармејаца.⁶⁴

Епитет „Утешитељка“, који рефлектује профилактичку функцију Богородичиних икона, превасходно је повезан са *здрављем*. У току великих епидемија, преко Богородичиних икона изливала се благодат Божија, што рефлектује шире уверење да је Највећа од жена – заступница верних. То је нарочито било изражено током пандемије црне (бубонске) куге, која је у највећој мери обухватила медитеранско подручје, Италију али и Балкан и харала преко три века, доспевајући до најсевернијих европских земаља и Русије. „Црна смрт“ се појавила 1330. у централној Азији и нестала 1772. са европског континента а тек 1830. са Блиског истока.

Тако се од XVI века, кроз виолентну продукцију на Криту и Италији, развијао „нови тип“ иконе *Богородице Утешитељке*, у Италији прозван – *Madre della Consolazione*.⁶⁵ Овај

⁶³ Јанићијевић и Јањић, *Путевима „итало-критских“ традиција*, 66–67.

⁶⁴ Протојереј мр Игор Ивковић, *Летопис Тимочке епархије 1934–2014* (Зајечар: Српска православна Епархија тимочка, 2019), 112–113.

⁶⁵ Јанићијевић и Јањић, *Путевима „итало-критских“ традиција*, 85–110.

иконографски образац укључивао је елементе византијских традиција, утемељених на стилу ренесансе Палеолога (лица Мајке и Детета као и њихова одећа), али и позне готике (мафорион Богородице). Еклектички приступ иконографији овог типа, за чијег аутора се сматра критски сликар Никола Зафурис, рефлектује приближавање Истока и Запада и био је условљен истоветним недаћама али и надањима. Догађало се да је, након литија са иконом Богородице, епидемија јењавала. Једна икона *Утешитељке* Зафурисовог типа, названа „Госпа од здравља“, постављена је у XVII веку, када је још увек претио усуд „црне смрти“, у мали олтар катедрале Светог Стјепана у граду Хвару на истоименом острву. Порекло епитета *Madre della Consolazione* уочава се у истоименој цркви у Риму, која се и данас налази на рубу античког форума (*Foro Romano*). Када се дође на ово место из правца Кампидоља, најпре се уочава црква са фасадом у стилу ренесансе а потом, иза ње – болница за смештај и лечење оболелих од заразних болести. Сам „Зафурисов тип“ веома је распрострањен у северној Италији, Далмацији и Босни и Херцеговини. У сарајевској Саборној цркви, примерак ове иконе налази се у проскинитару уз северни зид.

На територији Републике Србије постоји неколико примерака ове иконе и то у Галерији Матице српске у Новом Саду, Саборној цркви у Чачку као и један веома високих уметничких домета у Музеју Српске православне цркве у Београду, који потиче из фрушкогорских манастира.

Зафурисов тип *Богородице утешитељке / Madre della Consolazione* подразумева мафорион Богородице са готички обликованим наборима и паспулом, украшеним „псеудоарапским словима“. На њеној глави уочава се вео, чији ситни набори уоквирују лице као у невесте. Иконе овог типа обично укључују и инкрустације у ореолима. Такође постоје и одређени „подтипови“, који репрезентују чачанска икона, примерак из Умјетничке галерије Босне и Херцеговине као и знаменита икона из Византијског музеја у Атени из XV века, где Христос-дете уместо *глоба* у руци држи развијени свитак са текстом: „Дух Господњи је на мени, тога ради помаза ме“ (Иса. 61,3; Лука 4,18). Овај текст на иконама појављује се како на грчком и латинском тако и на старословенском језику.⁶⁶

⁶⁶ Исто, 106–107.

III

Литургијска контекстуализација икона светитеља националног култа: традиција и искуствени основ ауторских радова

У односу на статус који су иконе стекле у црквеним оквирима литургијски аспект препознаје се као свеповезујућа нит њиховог поштовања. Најпре, иконе су повезане с олтарском преградом, која се по њима и назива иконостас: „Олтарски простор – ‘светилиште’ – првобитно је био одвојен од централног дела храма, односно простора где се сабира народ, једном ниском преградом која се постепено развила у висок *иконостас* који има троје врата која служе за комуникацију са осталим простором храма: *царске двери* (*ὡραία πύλη*) које су у средини, и двоја споредна врата са јужне и северне стране.“⁶⁷ У почетку, иконе су једноставно постављане на парапетне плоче беме и на том месту, на преласку из наоса у олтарски простор исказивано им је поштовање, како приликом приспећа верних у храм тако и у одређеним тренуцима богослужења у којима се *служашчи клирик* непосредно обраћа Христу или Богородици, изображенима на тим иконама. У том смислу „иконографски минимум“ оличен је у престоним иконама, што поред Христове и Богородичине, подразумева и ликове Светог Јована Крститеља и светитеља или празника којем је храм посвећен. Премда није честа, ипак је потребно поменути праксу посвећивања самих храмова неким култним иконама. Тако се овај обичај може пратити кроз примере храмова Богородице Тројеручице од несачуване Милутинове задужбине у Скопљу (Татић Ђурић до у новије време основаног манастира на Трешњи код Београда. Осим тога икона Христа (најчешће Великог архијереја) као и светог покровитеља (града или манастира) постављају се на леђни део епископског и владарског трона. Руковођено таквом логиком, црквено искуство довело је и до утврђивања посебних места у храму у којима су смештане поједине култне иконе. Као и у случају светих моштију, смештане су у нарочите проскинитаре, неретко у виду киворија. Нарочито се водило рачуна о томе да верни

⁶⁷ Јоанис Фундулис, *Православна литургија* 2 (Краљево: Издавачки фонд Епархије жичке, 2004), 24.

несметано могу да приђу и одају молитвено поштовање таквим иконама као и о вршењу одређених служби пред њима. То се најпре односи на службу читања акатиста. Ова Богородичина химна најпре је била повезана са Часним постом, међутим, временом је постајало све учесталије свечано читање и то не само у манастирима, да би, до данас, постојала места на којима се пред иконом Богородице али и неког светитеља, једном недељно произносио садржај ове похвалне песме. У контексту црквеног сликарства акатист се појављује у двострукој улози: најпре, како је наведено, читање се одвија испред одређене иконе а потом, кроз развијене циклусе акатиста у зидном сликарству, исте те иконе појављују се као мотив, особито у деловима, који упућују на славословне тренутке истоименог богослужења. Према обрасцу, који је изведен у Дечанима и Марковом манастиру Б. Кнежевић је указала на пример из манастира Крепичевац: „Две завршне сцене циклуса на западном зиду у другој зони односе се на 23. и 24. строфу Акатиста (12. кондак и 12. икос), којима се прославља икона Богородице Одигитрије. Икона се у Цариграду износила из Пантократоровог манастира и уносила у царску палату четвртком у петој недељи великог поста, када се обављало свечано јутрење у присуству цара. У палати је била изложена од четвртка пре Цвети до Великог понедељка.“⁶⁸ На основу овог, те нарочито очуваног примера у Дечанима, и других открива се да ликовни прикази службе акатиста указују не само на модел службе тј. начин служења већ и на место, које поједине иконе, најпре Богородичине, заузимају у литургијској сфери црквеног живота некада и сада. Све то било је од нарочите важности приликом израде иконе Пресвете Богородице са Светим кнезом Лазарем за храм, њему посвећен у Бирмингему. „У самој цркви, у проскинитару који се налази у зони северне конхе уочава се икона Пресвете Богородице Одигитрије са Христом дететом и у предњем регистру – малом фигуром Светог кнеза Лазара у молитвеном ставу, одевеног у тунику са паром љутих лавова. Премда је реч о типу Одигитрије приказ је употпуњен ликом малог анђела који приноси крст као оруђе страдања. Тиме се доспело до синтезе са типом Богородице Страсне, на којој, према утврђеном обрасцу, Христу детету анђели приносе оруђа страсти (страдања) – крст, трску са сунђером натопљеним оцтом и копљем којим је прободен распети Господ.

⁶⁸ Кнежевић, *Манастир Крепичевац*, 83.

Промишљања аутора заснована су на паралелизму библијско-есхатолошких и историјско-агиолошких догађања и стања. Аналогни принцип уочава се на једној икони Скидања са крста из Народног музеја у Букурешту (пореклом из скита Остров, после 1521). Средишњи део формата обухвата приказ оплакивања Христа: беживотно тело Господње налази се у крилу Његове Мајке, која га оплакује. У левом доњем углу формата у кратком руку приказана је госпођа Милица-Деспина Бранковић Басараб, која у крилу држи свог ранопреминулог сина, војводу Влашке, Константина Басараба приказаног у владарском орнату. Теме материнског бола и невиности (праведности) жртава повезују се у јединствени дискурс у којем се, сасвим логично појављује и лазаревско-видовдански феномен. Кључну прекретницу са иконе из бирмингемске Лазарице представља предочавање Светог великомученика кнеза Лазара као нашег заступника (оранса) *страдашег* молитеља пред ликовима Господа и Његове пречисте Мајке. Да се послужимо и речима књижевника Љубомира Симовића, које изговара његов (филмски) кнез Лазар: „Хоћу да ме Господ позна у страдању.“ То је уједно и катарзични основ свих наших прозби о Видовдану али и сваком другом дану до Дана Господњег: „Свети великомучениче кнеже Лазаре, моли Бога за нас.“⁶⁹

На примеру иконе Пресвете Богородице Одигитрије са Христом и кнезом Лазарем отворено је питање непосредног искуства у односу на литургијске премисе икона, које чине окосницу докторског рада. Пре тога, потребно је нагласити да је епитет Одигитрије, повезан са темом страдања, заправо, симболичка одредница крсто-васкрсног пута српског народа кроз историју. Питање искуственог основа опуса, који се представља овом приликом, структурално се може посматрати на основу односа репрезентативно-портретских и наративних садржаја, пре свега на примерима икона Преподобног Теоктиста у манастиру Ђурђеви ступови као и Светог Саве и манастиру Ковиљ. Примером из Бирмингема, са друге стране, наметнуто је и питање литургијске контекстуализације икона данас, опет, на примерима из наведеног опуса.

⁶⁹ Горан М. Јанићијевић, „Видовданска исходишта лета Господњег 2022“, <https://stanjestvari.com/2022/07/19/janicijevic-vidovdanska-ishodista>, приступљено 12. 8. 2024.

Однос монументалног и наративног на житијним иконама

Замисао да се одређена сакрална прича изложи кроз слике, у виду циклуса, датира још из антике, а у оквиру хришћанства присутна је од најранијег периода.⁷⁰ Циклуси из Старог или Новог завета се развијају и обогаћују већ у првим вековима византијске уметности.⁷¹ После иконоборачке кризе (730–842) детаљније је уобличен циклус Великих празника, а током наредних столећа као целине се истичу Христова страдања, Чуда и Параболе. Богородица и појединачни истакнути свети такође су добили своје илустроване циклусе још у најраније доба, а њихов програм, редакција и иконографска решења појединих догађаја временом су дефинисани и обогаћени детаљима и нијансама. У време када је српска средњовековна држава установила своју самосталност, заслугама Стефана Немање, многи од светачких циклуса већ су били добили своју коначну форму и као такви преношени су, прихватани и понављани у оквирима сликарства српских цркава.

За појаву једног циклуса појединачног светитеља у зидном сликарству, али и иконопису, било је најчешће неопходно да му буду посвећени или храм у целини, или појединачни параклис. Осим тога, за приказивање житија (чак и у најкраћем облику) било је потребно више расположивог простора на зидовима или дасци, што се често – на пример у малим црквама зиданим током турске власти – једноставно није могло обезбедити. Ипак, нема сумње да је број илустрованих житија српских средњовековних светитеља (Немањића, Лазаревића, Бранковића, архијереја и подвижника) некада морао бити већи, што се може посредно закључити како на основу историјских података, тако и на основу оног што је у уметности до данас сачувано.

Први српски светитељ чији је живот илустрован у црквеној уметности јесте родоначелник династије Немањића – Свети Симеон Мироточиви, који је добио врло

⁷⁰ На класичним и хеленистичким споменицима, наративни циклуси били су нарочито посвећени Хераклу, Дионису и Митри. У ранохришћанској уметности, старозаветне сцене у катакомбама и на саркофазима сачињавају особене целине, а у оквиру њих посебно се истиче трилогија о пророку Јони. О томе: Andre Grabar, *Le premier art chrétien* (Paris: NRF, 1968), *passim*.

⁷¹ На мозаицима ранохришћанских базилика (као што су Санта Марија Мађоре у Риму и Сан Аполинаре Нуово у Равени) такви циклуси могли су се састојати од великог броја сцена. О томе: Andre Grabar, *Le premier art chrétien* (Paris: NRF, 1966), *passim*.

сведени циклус (1234) у параклису (њему и посвећеном) на зидовима Радослављеве припрате Богородичине цркве у Студеници.⁷² По узору на овај, слични циклуси током 13. stoleћа понављани су на фрескама Сопоћана и Градца, такође у параклисима, подигнутим уз припрате храмова.⁷³ Посебно питање које овај релативно оскудни очувани материјал поставља пред истраживаче јесте: У којој су мери литерарни извори били пресудни за настанак једног таквог циклуса, односно, за иконографију појединачних сцена? Новија истраживања показују да је њихов утицај имао различит интензитет у зависности од конкретног појединачног случаја.⁷⁴

Оглед 1: Житијна икона Преподобног Теоктиста у манастиру Ђурђеви ступови

У последњим деценијама стваралаштва у области црквеног сликарства, на основу личних афинитета, појавила се идеја посвећивања теми житија светих Срба, како оних из прошлости тако и савремених као и њиховог приказивања на иконама. Као прва међу њима 2007. израђена је икона на којој се прославља Преподобни Теоктист – српски краљ Драгутин.

Лик на икони заснован је на његовом ктиторском портрету из Ариља (јер су старији портрети или настали у дечјем/младачком узрасту или су у лошем стању), а ту су уочљиве и личне карактеристике (на пример равна брада, насупрот Милутиновој коврцавој). Светитељ није приказан као замонашени старац ради препознатљивости, а то се може правдати и тиме што се, на неки начин, он упреподобно још док је био владар. Тај дуализам

⁷² Разматрање на ову тему: Војислав Ј. Ђурић. „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле“ (публиковано је у троделном раду, објављеном у *Зборнику за ликовне уметности матице српске*). У: *I ЗРВИ VIII2*, Београд: Матица српска, 1963, 69–90; *II ЗРВИ X*, Београд: Матица српска, 1967, 121–148; *III ЗРВИ XI*, Београд: Матица српска, 1968, 99–118. Видети и: Гордана Бабић, Војислав Кораћ и Сима Ђирковић, *Студеница* (Београд: Југословенска ревија, 1986), 82.

⁷³ Осим тога, сматра се да је у задужбини краљице Јелене био изведен и кратак циклус посвећен Светом Сави, сведен само на три сцене, од смрти у Трнову до преноса моштију у Милешеву. Данас су од њега остали само једва видљиви трагови, који не омогућавају да се потврди ова идентификација. Ђурић, „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле“, *passim*.

⁷⁴ Бојан Миљковић, *Житије Светог Саве као извор за историју средњовековне уметности* (Београд: САНУ, 2008), 203–204.

истовременог живота у свету и подвига дискретно је дочаран крајевима владарске одежде која се помаља испод монашке само на чланцима руку. Такође, уместо схиме која би се налазила испод монашког хабита, приказан је појас од прућа који је, према житију Данила II⁷⁵, краљ носио уз тело годинама, а што се обелоданило тек по упокојењу. Преподобни у руци држи крст који није ни црвен (јер би та боја ту била одвећ агресивна), ни златан (јер би се утопио се у позадину иконе), него припада типу монашког крста са Распећем и четворицом јеванђелиста. Велике димензије крста наметнуле су сликање ових детаља, какви су познати из познијих примера (XVII и XVIII века). Натпис „Преподобни Теоктист – српски краљ Драгутин“ такође је двојан ради препознатљивости, а одлуку о томе је ионако донело за икону задужено духовно лице. У позадини су стилизоване представе Ђурђевих ступова и Београда, а ево и зашто: поменути манастир је краљ Драгутин обновио и ту био сахрањен по изричитој жељи, а сем тога, он је први српски владар који је управљао доцнијом престоницом на ушћу Саве у Дунав. Манастир се препознаје по особеној архитектури, а утврђење Београда по Ратном острву (јер је карактеристичан изглед град добио тек под деспотом Стефаном Лазаревићем).

На обе стране светитељевог лика приказано је десет сцена из његовог живота на основу житија које је написао Данило II.⁷⁶ Лево се налазе Рођење, Крунисање, Краљ Драгутин дарива мајку, Пад са коња и Дежевски сабор, а десно Подвизавање (спавање у гробу), Подизање Ариља, Даривање Хиландара, Примање монашког образа и Упокојење. Иако се нижу хронолошки одозго надолу прво лево, па десно, сцене су упарене и хоризонтално по смислу. Веза *Рођења* и *Подвига* алудира на симболизам колевке и гроба Сина Божјег (која се односи на смисао олтарског простора и Часне трпезе у њему). Крунисању одговара Подизање Ариља, јер сваки српски средњовековни владар био је обавезно и ктитор. Даривање мајке Јелене има пандан у Даривању игумана Данила, с тим што се у првом случају ради о дару од овога света родитељки по плоти, док је у другом поклон учињен монаху (будућем краљевом сабрату по чину) и манастиру као месту коначног одредишта. Пад с коња и Замонашење су повезани је јер први догађај наговештај

⁷⁵ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских; Службе* (Београд: Просвета и СКЗ, 1988), 64.

⁷⁶ Исто, 59–77.

потоњег: примање пострига и коначно одустајање од овоземаљске власти – логични завршетак дугог краљевог подвига. На крају, на Дежевском сабору Драгутин је напустио врховну власт, а тој сцени одговара напуштање овог света – Упокојење. Сем тога, Драгутин власт предаје Милутину смирено и братској љубави, као што је за исход душе из тела такође неопходно смерно душевно настројење (пре и после последње исповести и причешћа).

Појединачне сцене су иконографијом типске колико је и када то било могуће, али се веома водило рачуна о сваком детаљу. Наиме, уместо сумарне обраде позадинске архитектуре, мобилијара, осталих протагониста и секундарних личности, инсистирало се на историјској тачности свега што се види. Дискретни детаљи грађевина указивали су на тачне локације одређених догађаја, а водило се рачуна о томе ко је којем догађају могао присуствовати, као и о прецизности одеће учесника збивања.

Што се тиче осталих фигура и мотива који окружују лик светога, њихов избор је условљен смисаоном везом са преподобним, а водило се рачуна о хијерархији у њиховом распореду. У врху иконе су Света Тројица у виду три анђела (каква постоји у Драгутиновом параклису у манастиру Ђурђеви ступови). Са стране, у горњем делу изнад сцена из циклуса, приказани су Свети Јоаким и Ана (такође присутни на зидовима поменутог параклиса), као одавање почести идеји предаштва и универзалним родитељима по плоти. Насупрот њих стоје покровитељи у духу: Свети Теоктист Новгородски (као имењак, али и због веза Драгутина са Русима) и Свети Ахилије Лариски (због краљеве задужбине у Ариљу). Између ова два пара, изнад низа белих слепих аркада (које алудирају на Ариље) представљена су тројица светих врача, Козма, Дамјан и Пантелејмон, јер су и они су истакнути у Драгутиновим црквама (параклису у Ђурђевим ступовима и Ариљу). Испод житејних сцена, доле су један наспрам другог српски краљ Урош I и Преподобни Урошиц, дакле отац и син Преподобног Теоктиста, чиме је истакнута светородност лозе. Коначно, у дну је представљено попрсје Данила Другог (по његовом лику из цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији), аутора житија које је „темељ“ саме иконе. Наспрам њега је попрсје Јевстатија Другог (на основу ариљског портрета), који је на архиепископски трон дошао када и Драгутин на краљевски. Између њих је положена круна у знак одрицања од овоземаљске власти, што подржава и натпис (речи самог преподобног по Даниловом

житију): „Човек злато или сребро изгубивши наћи ће друго, а изгубивши време покајања неће наћи друго.“ При самом дну остављен је и невелики простор за натпис ктитора – донатора иконе.

Треба истаћи и то да је икона великих димензија, са попрсјем светитеља у природној величини, а тако су замишљене и све остале које би требало да буду наставак пројекта. Један од главних разлога је тај што велики формат омогућава не само већи број сцена из житија, него и њихову богатију обраду. На тај начин треба да се за сваки илустровани догађај формира иконографски образац са максималним бројем приказаних детаља који су историјски поткрепљени. На тај начин се предупређују евентуалне грешке потоњих сликара и пружа им се модел који ће потом моћи да понављају или да га редукују у складу са потребама.

Кроз сам креативно истраживачки процес, али и на основу проучавања узора, доспело се до извесније перспективе савременог приказивања теме житија српских светитеља. Генерално приступ техници, стилу и иконографији је традиционалан. Када је реч о техници, следе се древни и опробани поступци у комбинацији са савременим расположивим материјалом. У погледу одабира стила у коме ће икона бити изведена, као природан се наметнуо избор српског средњовековног сликарства са самог краја XIII и прве две деценије XIV века, када је Драгутин Теоктист владао и подвизавао се, дакле класичне фазе ренесансе Палеолога. Када се ради о иконографији, поступак се уопштено показао сличним оном који је примењиван у историјском сликарству. Но, на коначни изглед, нарочито сцена, битно су утицали степен проучености извора и провереност историјских чињеница, а особито савремена доступност најразноврсније ликовне грађе, у смислу компаративног материјала и надахнућа за предлошке. Коначни резултат представља сложено остварење стваралачког прегнућа, али истовремено и модел по коме се креативни процес на сличне теме може даље развијати.

Овако промишљено и реализовано дело нашло је своје место у веома особеном култном контексту. На први поглед, делује сасвим логично да се раскошна житејна икона Преподобног Теоктиста – краља Драгутина нађе у предачкој задужбини за коју је био посебно везан, коју је обновио и у којој је сахрањен. Али, стицајем историјских околности,

она данас у датом простору има посебан значај. Наиме, манастир Ђурђеви ступови, из одређених разлога подигнут на истакнутом и видљивом месту (за разлику од већине најзначајнијих задужбина Немањића из XIII и XIV века), запустео је убрзо после Отоманског освајања, временом је постојано пропадао, да би нарочито настрадао у разарањима Првог балканског рата. Конзервиран као споменик културе шездесетих година XX века, Ђурђеви ступови су тек крајем прошлог столећа поново постали активни манастир. Обнова монашког живота, али нарочито литургијских обреда у самој цркви налагала је не само реконструкције, него и изградњу сасвим нових објеката, због чега је чак долазило до спорова са Републичким заводом за заштиту споменика културе. Иако је, упркос бројним приговорима те институције, градитељски део посла ипак углавном окончан, извођење новог живописа у цркви Светог Георгија није долазило у обзир. Известан број избледелих фресака у већим и мањим фрагментима већ се налазио у Народног музеју у Београду, док су неке скромне и испране живописане површине конзервиране и остављене на првобитним местима у храму. У таквом контексту, смештање описане житејне иконе великих димензија и изражајног колорита представљало је можда неопходан, али истовремено и смео чин. У визуелном погледу, нова икона је преузела примат од фресака из XII века и представља доминантни ликовни фокус у храму. Истовремено, међутим, она је у извесној мери надокнадила губитак велике већине првобитног украса, те се може говорити о њеној супститутивној функцији.

Треба, међутим, поред супститутивног, истаћи још један контекстуални аспект иконе Преподобног Теоктиста у Ђурђевим ступовима – иновативни. Наиме, без обзира на то што је за обнову манастира краљ Драгутин учинио више него било ко, осим његовог портрета на северном зиду западног травеја, може се са извесношћу представити да у храму Светог Георгија није било никаквих других представа које би биле везане за њега (за разлику од историјски богатијег репертоара у оближњој капели, коју је краљ подигао трансформишући претходну улазну кулу). То је и очекивано, с обзиром на то да су фреске обнављане за његовог живота, током владавине 1276–1282. Но, за период после његове смрти, осим житија Данила II и Драгутинових портрета у оквиру лозе Немањића, нема потврде да је његов култ негован до те мере да буде илустрован у Ђурђевим ступовима. Нова житијна

икона исправља тај недостатак, јер испуњава баш ту функцију у контексту главне цркве манастира који је Преподобном Теоктисту толико значео.

Оглед 2: Житијна икона Светог Саве за манастир Ковиљ

До данас су познате само три очуване целине које садрже развијен циклус српских светитеља. Зидне слике у трпезарији манастира Хиландара (1622), икона са Светим Савом и Светим Симеоном из манастира Мораче (1645) и икона Светог Стефана Дечанског (1577) из манастира Дечани, која се данас налази у Музеју СПЦ. Истина, старији од поменутих јесте циклус у руском „Лицевом летописном своду“, из средине XVI века, илустрован са чак 122 минијатуре,⁷⁷ али су истраживања показала да он није у вези са српским примерима, нити је на њих утицао (Миљковић 2008, 199).

Свети Сава је током читаве историје српске средњовековне државе, као и после тога све до данас, био и остао један од најпоштованијих светитеља, попут светих Николе, Георгија, Козме и Дамјана итд. Његове заслуге на пољу осамостаљивања и организовања Српске православне цркве, ктиторска и законодавна делатност те дипломатска вештина, обезбедили су му трајно почасно место у историји.⁷⁸ Ипак, какви год да су значај и важност његове историјске личности, поштовање које је он стекао као светитељ их превазилази: подвижник, духовни путовођа оца и целог народа, измиритељ браће, просветитељ Срба и чудотворац. Стога не чуде бројне појединачне представе Светог Саве, његове фигуре (или у пару са оцем, Светим Симеоном) на фрескама и иконама. Упркос свему томе, илустровање догађаја из његовог живота ретка је тема, премда је он добио најобимнији

⁷⁷ О овом рукопису, насталом по жељи цара Ивана Грозног: Група аутора, *Свети Сава у руском царском летопису* (Београд: Завод за уџбенике, 2013).

⁷⁸ Најзначајнији у том погледу је међународни научни скуп одржан 1976. године у Београду, у организацији САНУ, чији су резултати објављени у зборнику: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1979).

циклус чију основу, поред усменог предања, чине житија, која су у XIII и почетком XIV века написали Доментијан и Теодосије.

Икону је 2012. године за манастир Ковиљ наручио тадашњи игуман и викарни јегарски епископ (а садашњи патријарх) Порфирије, док су касније бригу – у почетку и током њене израде – преузели настојници Исихије (пре него што је рукоположен за епископа Ваљевског) и јеромонах Харитон. Икону би до краја 2024. године требало да преузме манастирско братство и постави на одговарајуће место у Саборном храму Арханђела Михаила и Гаврила.

Централни лик Светог Саве базиран је на традиционалним представама, међу којима се издвајају портрет настао за живота у манастиру Милешеви (1222–1224) и представа у Краљевој цркви у Студеници (1315). Иако је свети Сава непосредно руководио настанком многих ремек-дела српског стваралаштва од самог краја XII века до повлачења са архиепископског трона (1233), не постоји ниједан његов портрет који би га приказивао као класичног ктитора са моделом задужбине у рукама, а могуће је да таквих представа није ни било.⁷⁹ Највише пажње и труда уложио је у сликану декорацију најзначајнијих српских цркава за време владавине свог брата Стефана (1196–1228) и синовца Радослава (1228–1234), али таква активност не подразумева да буде приказан као ктитор са моделом цркве у руци.⁸⁰ На Ковиљској икони је, дакле, примењена новина, јер је Свети Сава приказан по први пут са моделом храма у руци, али је то учињено на традиционалан начин.⁸¹ Ово решење је одабрано због култног контекста, јер предање ктиторство Ковиља приписује непосредно првом српском архиепископу. При томе се ради о једној од задужбина (и јединој у римокатоличкој Угарској) које је он подигао изван територије средњовековне Србије, што оличава у исти мах и тадашњу делатност и данашњи култ Светог Саве. Начин на који је приказан Храм Арханђела Михаила и Гаврила одликује се значајним степеном

⁷⁹ Свакако да је Свети Сава непосредно учествовао у изградњи прве цркве Богородичиног Ваведења у Хиландару, као и храмова Христовог Вазнесења у Жичи и Милешеви, док за Свете апостоле у Пећкој патријаршији није јасно у којој је мери реч о иницијалној идеји, односно почетку изградње.

⁸⁰ У Студеници (1208/1209) је на тај начин представљен (упокојени) Преподобни Симеон Немања, у Жичи (1220) је то скоро сигурно био Стефан Првовенчани, док је у Милешеви (1222–1224) ктитор Владислав, касније краљ.

⁸¹ Пример да архијереј може тако бити приказан види се у цркви Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији, чији модел носи ктитор Данило Други.

реализма у поређењу са већином модела које су представљене у рукама Немањића – ктитора током средњег века. Он у већој мери следи фактографску пројекцију храма каква се може видети, на пример, на моделу који држи Стефан Вукановић у Морачи, на фрескама зографа Јована из 1639. (црква Светог Николе), односно 1642. године (параклис Светог Стефана у католикону), као и на икони истог аутора из 1644/1645. године.⁸² Још један разлог што се модел одликује веродостојношћу јесте и то што су градитељи храма 1741–1749, Теодор Коста и Никола Крапић, од братства добили недвосмислено упутство да црква треба да буде сазидана на подобије манастира Манасије, што су они у складу са својим могућностима и извели.⁸³

Избор догађаја из житија, око централног лика, својеврсна је ауторска редакција на основу већ постојећих узора из XVII века (Хиландарске трпезарије из 1621/1622.⁸⁴ и житејне иконе у Морачи из 1644/1645), при чему су за неке од 17 приказаних сцена коришћени постојећи обрасци. Догађаји су распоређени у две вертикалне колоне око главног лика светитеља, хронолошки поређани одозго надолу, прво са леве стране, а потом са десне. Између најниже две сцене из обе колоне налази се развијена јединствена представа (Чудо са ледом и подизање манастира Ковиља), о којој ће бити речи нешто касније у тексту.

Са леве стране се налазе:

1. Рођење Светог Саве; 2. Бекство на Свету Гору и примање монашког пострига; 3. Сусрет са оцем Симеоном на Атосу; 4. Упокојење Преподобног Симеона; 5. Друго мироточење Преподобног Симеона и измирење браће (у Студеници); 6. Свети Сава пише у Горњој испосници; 7. Рукоположење у архијерејски чин (у Никеји); 8. Крунисање брата Стефана (у Жичи).

Са десне стране стоје сцене:

⁸² Први ктиторски модел цркве зограф Јован је извео 1639. у цркви Светог Николе у Морачи. О томе: Сретен Петковић, *Морача* (Београд: Српска књижевна задруга и Просвета) 1986, табле 41 и 42). Са врата наведене цркве посматрао је католикон, те га је и представио врло реалистички из тог угла. Потом је исту представу употребио на другој ктиторској композицији 1642. у параклису Светог Стефана. О томе: исто, табла 28) и на икони Светог Саве и Симеона 1644/1645, исто, табла 50).

⁸³ Јелена Бањац, *Манастир Ковиљ* (Нови Сад: Платонеум, 2013), 133–140.

⁸⁴ Здравко Кајмаковић идентификовао је преко четрдесет сцена у својој монографији. Види: Здравко Кајмаковић, *Георгије Митрофановић* (Сарајево: Веселин Маслеша, 1957).

9. Васкрсавање брата Стефана; 10. Устоличење Арсенија за новог архиепископа; 11. Путовање Светог Саве у Свету земљу; 12. Море храни Светог Саву; 13. Упокојење Светог Саве (у Трнову); 14. Пренос моштију Светог Саве (у Милешеву); 15. Чуда на гробу Светог Саве; 16. Спаљивање моштију Светог Саве (на Врачару).

Неке међу сценама имају своје претходнице у циклусима XVII века, док су оне под бројевима 5, 6, 7, 9, 15 и 16 у потпуности осмишљене за ову прилику, иако су и оне базиране на типској иконографији за овакве догађаје (рођења, рукоположења, упокојења, итд). На догађаје који су присутни у старим узорима, унете су међутим извесне новине и нијансе, нарочито у погледу историјске веродостојности (ко шта носи и ко је где присутан, детаљи у пејзажу) иако се то намерно на први поглед не види, како се не би нарушила традиционална иконографија, па и стил како појединачних слика, тако и целине. На *Рођењу светог* (1) у позадини се на врху брда јасно распознаје манастир Ђурђеви ступови, видљив управо на тај начин из села Мишићима, у коме се Сава по предању родио. Црква Светог Георгија била је, наиме, подигнута неколико година пре тога (1170/1171), те је и тада заузимала доминантан положај у пејзажу, чиме је дискретно комплетирана историјска веродостојност догађаја. Њему, поред родитеља, присуствују и оба старија брата, Вукан и Стефан, сви одевени на начин који је био уобичајен за особе одговарајућег ранга у то време, о чему постоје сведочанства на оновременим фрескама (превасходно у Студеници). У *Бекству на Свету Гору* и *замонашењу светог* (2), типски, али истакнуто и препознатљиво је представљена гора Атос (са капелом на врху), млади Растко (одевен у мирску, племићку одежду) у складу са предањем босоног је, а при накнадном појављивању на врху манастирске куле пред очевом потером јасно се, упркос малим димензијама тог детаља, распознаје његово обријано теме („гуменце“),⁸⁵ као сведочанство већ обављеног пострига. С друге стране, на *Сусрету са оцем Симеоном* (3) манастири Ватопед и Хиландар представљени су типски, без тежње за историјском реконструкцијом, тим пре што се за Хиландар двојице првих ктитора не зна тачно како је изгледао (а свакако на овој икони нису

⁸⁵ Разматрање о тонзури Светог Саве историчара уметности Светозара Радојчића заснива се управо на упоређивању ликовних приказа са писаним изворима попут типика. О томе: Светозар Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника* (Београд: Српска књижевна задруга, 1975), 19–31.

могле бити представљене рушевине првобитног манастира које су Сава и Симеон добили на дар и ради обнове). Уместо тога, акценат на овој сцени стављен је на мандорлу са Богородицом (и Младенцем) као покровитељицом читаве Свете Горе. На *Упокојењу Преподобног Симеона* (4), за које се узор налази на фресци из 1277. из параклиса у Сопоћанима (где је поновљен са данас нестало оригинала у Студеници из 1234), додати су и истакнути физички детаљи у виду горе Атос, као и чудотворне лозе која исцељује неплодност, која је изникла из гроба Светог Симеона (што је својеврсна историјска антиципација, јер је лоза представљена као већ израсла). С друге стране, догматски елемент је оличен у присуству двојице анђела чувара и душепримаца – какви се могу видети на одговарајућој сцени из илустрованог „Канона на исход душе“ (у капели Светог Георгија у истоименој кули у Хиландару из 13. века, као и на фрескописаној галерији Свете Софије у Охриду из средине XIV столећа). *Друго мироточење са измирењем браће* (5) је у целини иконографска новина, осмишљена за ову прилику. Догађај је лоциран ликовним елементима – препознатљивом црквом Успења Богородице у Студеници, базираној на моделу из циклуса Светог Симеона у његовом параклису уз Радослављеву припрату из 1234, као и тврђавом Маглич у позадини, стилизованом на традиционалан начин, но заснованој на стварном изгледу и положају у Ибарској клисури. Поред очевог саркофага су протагонисти у историјски веродостојном изгледу: Сава као студенички игуман, а Стефан и Вукан (овај први са одеждом и инсигнијама великог жупана) у братском загрљају измирења. Сцена *Свети Сава пише у горњој испосници* (6) је, баш као и претходна, у потпуности нова у односу на до сада познате циклусе, иако се њено језгро базира на традиционалним узорима, конкретно јеванђелистима који пишу (у илуминираним рукописима или у пандантифима живописаних храмова), надахнути Божјом Премудрошћу, уобичајено персонификованом у виду младе девојке. Показала се потреба за овом илустрацијом како би се нагласио књижевни рад будућег првог српског архиепископа, особито *Житије Светог Симеона*, које је и написао у то време. Истовремено, овом сценом се скреће пажња и на тежњу Светог Саве да се ради писања, али и тиховања уопште, повремено повлачи на „пусто место“, подаље од манастира којим је тада управљао. На сцени су јасни топографски детаљи, нарочито приказ манастира, истовремено стилизован

и препознатљив (иако се он из испоснице непосредно не може видети), као и присуство дивљих животиња, чије генерално присуство употпуњује идеалну слику испосничког живота (по формули „живљаше са зверима“), али које се и појединачно одликују истанчаним симболичким значењем. *Рукоположење у архијерејски чин* (7), иконографски саображено типу познатом у византијској уметности за илустрације оваквих догађаја, одвија се у амбијенту који указује на Никеју представама цркве (Успења Богородице, уништене 1922), никејског цара Теодора I Ласкариса (1205–1221), његовог двора и клира, а задобијање аутокефалности за Српску православну цркву обележено је особеним орнатом самог Светог Саве, који од тог тренутка, па на свим потоњим сценама, бива одевен у карактеристични полиставрион. Сцена *Крунисање брата Стефана* (8), композиционо слична претходној, такође садржи историјски прецизне смернице (иако је сам догађај у некој мери и извесним аспектима оспораван у науци), као што су у цркви Вазнесења у Жичи и присутни новоустановљени епископи Српске цркве који присуствују збивању. *Васкрсавање брата Стефана* (9) је догађај који до ове иконе није био илустрован, иако је веома значајан, јер му је уследило замонашење српског краља, управо због тога потом прослављаног као Преподобни Симон монах. Ипак, у иконографском погледу, сем прецизног владарског орната, сцена у потпуности следи проверене узоре дотадашње уметности источног православља. Исто се може рећи и за *Устоличење Арсенија за новог архиепископа* (10), које верно поштује осведочене моделе, с тим што је архитектонском позадином (и овде) указано на Жичу као на место одвијања догађаја, јер је овај манастир у то време био седиште Српске архиепископије. *Путовање у Свету земљу* (11), заправо синтеза оба ходочашћа Светог Саве у ту област, решено је поделом композиције на два дела, коју пресеца река Јордан, а фланкирају две манастирске целине, при чему у другој треба видети лавру Светог Саве Освећеног (Јерусалимског), у којој је Свети Сава Српски свечано дочекан и дариван. *Море храни Светог Саву* (12) спада у неке од сцена са путовања које је у Хиландару 1621/1622. илустровао Георгије Митрофановић, па није било ни прилике ни потребе за посебним иконографским новинама. *Упокојење Светог Саве у Трнову* (13) такође следи типски начин приказивања овакве теме, с тим што је историјски ажурирано присуством бугарског цара Ивана Асена (1221–1241), док стилизована црква у

позадини треба да представи храм Четрдесет Севастијских мученика (подигнут 1230) у тадашњој бугарској престоници. За *Пренос моштију Светог Саве* (14) постоји у најмању руку општи иконографски образац, као што је Пренос моштију првомученика Стефана на фресци из циклуса овог светитеља у његовом жичком параклису (првобитно насталом и украшеном у време Светог Саве, а обновљеном и живописаном 1309–1316). С друге стране, можда постоји и конкретни непосредни пример илустрације баш овог догађаја, данас у великој мери избледео, на западном зиду наоса у Градцу (1277).⁸⁶ Од детаља који историјски конкретизују овај догађај треба истаћи краља Владислава у орнату какав је заиста тада носио, као и манастир Милешеву у позадини, као коначно одредиште према коме се колона креће. *Чуда на гробу Светог Саве* (15) је сцена која је новина у до сада познатом циклусу посвећеном првом српском архиепископу. Различити болесници на слици су „топос“ преузет са разних сцена исцељења Христових, а догађај је лоциран у Милешеву представом храма Вазнесења Христовог у позадини. Може се рећи да су Чуда на гробу и хронолошки постављена у одређено време, али не само у оно у којем је култ светитеља био тек (или већ) установљен (о чему сведочи велика икона Светог Саве над саркофагом), него конкретно у доба отоманске владавине над српским земљама. То је оличено у присуству муслимана са чалмом, јер је познато да су се чудесна исцељења догађала и припадницима исламске вероисповести који су долазили да се помоле за помоћ на Савином гробу. Иако се *Спаљивање моштију Светог Саве* (16) догодило више од четврт века пре него што је Георгије Митрофановић у хиландарској трпезарији насликао најразвијенији циклус – оно није приказано у оквиру њега. Стога је не само уведено на ковиљској икони, него је за тај догађај морало бити изнађено посебно иконографско решење. Модел за ову представу пронађен је у много каснијој слици Стевана Алексића *Спаљивање моштију Светог Саве*, израђеној 1912, техником уља на платну у маниру блиском академском реализму (са примесама симболизма). Илустрација догађаја је, стога, морала бити „преведена“ у стилском погледу на језик традиционалног иконописа, иако су на њој задржани многи детаљи са Алексићеве композиције: народ који јадикује, Турци који

⁸⁶ Остаје отворено питање да ли је у западном травеју градачке цркве Благовештења био приказан кратак циклус Светог Саве, или се ради о некој другој историјској личности (краљу Урошу Првом, на пример).

распирују пламен и Синан-паша на коњу. Сцена на икони је, међутим, обogaћена не само локалним детаљима – планином Авалом и београдском тврђавом – него и попрсјем светитеља изнад пламена, уоквиреног мандорлом која контуром наговештава изградњу будућег Храма Светог Саве на Врачару.

За култни контекст ове иконе најважнија је, међутим, сцена *Чудо Светог Саве са ледом*, која се простире на њеној доњој ивици, скоро читавом ширином. Ради се о „локалном чуду“ које је Свети Сава учинио на месту данашњег Ковиља и које је за непосредну последицу имало подизање манастира. Иако описано у житију светог, оно није било илустровано у претходним циклусима првог српског архиепископа. Наиме, у драматичном историјском тренутку напетости на ивици рата између Угарске и Србије, између две већ постројене војске, Свети Сава се укључио у трагање за дипломатским решењем у име свог брата Стефана. Приликом преговора са угарским краљем Андријом II (1205–1235), затражио је да му се, због велике врућине, у вино стави лед, који краљ, практично на бојном пољу, није са собом имао. Потом се свети молитвено обратио Господу који је са неба сручио онолико леда колико је било потребно, што је мађарског краља толико потресло да је изашао у сусрет Савиним захтевима, обуставио непријатељства и чак му дао привилегију да на том месту, у оквиру Угарског краљевства, подигне православни манастир (у *Житију* се чак, свакако у духу претеривања, каже како је и сам краљ Андрија том приликом примио православље). Представа на ковиљској икони приказује оба догађаја: само чудо са ледом на левој страни и подизање прве манастирске цркве, на десној. Водило се рачуна о томе да се угарски краљ прикаже у владарском орнату који би га разликовао од оних какве су носили византијски владари или Немањићи, престо на коме седи попримио је унеколико готичку форму, док је крај трона присутан и један римокатолички свештеник монах. Са своје стране, српску војску предводи Стефан Првовенчани у ратничком костиму, само са владарским венцем на глави. Мађарски камп и обе армије приказане су сумарно (као и шуме иза њих), с тим што је на икони наговештено како је угарска бројнија, што је и био разлог забринутости српског краља и његове склоности да се битка избегне и ствар реши преговорима. Епизода са подизањем манастира одељена је од претходне старим дрветом, скоро сведеним на пањ са родиним

гнездом на врху, које данас постоји испред манастирског улаза и око кога је сазидана капела, а које је по предању ту било и у време када се илустровани догађај збио. Осим Светог Саве, у сцени учествују само још арханђели Михаило и Гаврило, којима је посвећена манастирска црква. Ова је, пак, представљена као једноставна брвнара са дрвеним звоником, каква је првобитно по предању и била, пре него што ће у XVI веку бити замењена већом, а у XVIII још већом грађевином, какву Свети Сава држи у руци на централном пољу иконе. Обе епизоде описане сцене повезује река Дунав, која тече читавом ширином композиције, у њеном дну, и која је обogaћена детаљима флоре и фауне у стилу жанра својственог поствизантијским иконама, али који могу имати и симболични смисао: рода која лови жабу је мотив који се јавља још у IV веку на мозаичком поду базилике епископа Теодора у Аквилеји и означава победу Добра над Злом. Сцена је, као што се види, у потпуности осмишљена за ову икону, мада се може рећи како је типски узор за њен формат и место већ био присутан на представи Битке код Велбужда (1330), у дну иконе зографа Лонгина у Дечанима (1577), посвећеној Светом краљу Стефану Дечанском (1321–1331). У сваком случају, *Чудо са ледом*, као и модел манастирске цркве у рукама Светог Саве особена су решења и на неки начин главни моменти на икони у циљу њене контекстуализације у конкретној светињи, манастиру Ковиљу. Да је икона Светог Саве била намењена неком другом месту, они се не би нашли у оквиру њеног програма.

Избор и место пратећих сцена и фигура на икони из Ковиља условљени су одређеним, мада различитим принципима и критеријумима. У самом врху, уписан у лучни завршетак, налази се Сабор бесплотних сила, јер је ковиљска црква посвећена арханђелима Михаилу и Гаврилу. Композиција је осмишљена у духу традиционалних решења, прилагођена расположивој површини на дасци. У горњим угловима иконе, изнад сцена циклуса посвећених Светом Сави, налазе се два кружна медаљона са попрсјима Светог Јована Претече, односно Светог Саве Освећеног. У хијерархијском погледу, они су смештени изнад централног лика првог српског архиепископа, како и доличи, а избор баш ове двојице следи решење које је сам Свети Сава применио приликом прављења програма фресака у цркви Успења Богородице у Студеници (1208/1209). Тамо су, наиме, на чеоним странама западних поткуполних пиластара, насликани управо Свети Јован Крститељ и Свети

Сава Јерусалимски, један наспрам другог. Надвишени осликаним украсним оквирима, они су тиме претворени у својеврсне фреско-иконе и (заједно са паром Свети Стефан Првомученик – Свети Никола на источној страни) истакнути као посебно поштовани, како конкретно у Студеници, тако и међу Немањићима уопште. Опредељење да се они понове на одговарајућим позицијама на ковиљској икони засновано је, дакле, на осведоченим преференцијама самог Светог Саве Српског.

Предвиђено је да се ова икона Светог Саве смести на посебан проскинитар у оквиру манастирског храма Светих арханђела. За разлику од аналогне иконе Преподобног Теоктиста – краља Драгутина у Ђурђевим ступовима, која ликовно доминира у задужбини Стефана Немање, икона у ковиљском католикону биће смештена у раскошни амбијент фрескописа који је настао у последњих дванаест година. Овај живопис, дело руског сликара Владислава, изведен је у духу традиционалне средњовековне источноправославне уметности, баш као и икона, која ће са њим чинити складну целину. Извесне разлике у стилским нијансама између зидног сликарства и портабилног дела на дасци нимало не нарушавају ову хармонију, већ представљају не само неизбежну, но и пожељну разноликост израза у смислу особених и аутентичних уметничких личности. Читава ова сликана декорација се, поврх тога, контекстуално уклапа у општи изглед цркве, која се одликује једном намерном и једном случајном особеношћу. Наиме, као што је претходно поменуто, градитељи су добили посебан налог да у Ковиљу понове решење католикона манастира Манасије, али су истовремено у томе само делимично успели, подигавши на крају цркву која је по својој основи и унутрашњој структури још старија и архаичнија, јер припада типу тробродне базилике. Тај утисак древности, хотимично остварен у XVIII веку, када је скоро сва српска уметност у Хабзбуршкој монархији била обележена барокним стилем, налагао је да и остварења XXI столећа, фреске и икона о којој је реч, буду изведени у традиционалном стилу.

Оглед 3: Велики хорос Храма Светог Саве

Светосавски контекст окосница је још једног уметничког пројекта: осликавања икона за велики хорос Храма Светог Саве у Београду. Наизглед једноставног садржаја, показао се

у својој сложености управо на основу естетике рецепције. У литургијском смислу хорос спада у део црквеног мобилијара са циљем да унутрашњост храма снабдева светлошћу. У том погледу, обично је повезан са великим полијелејем као и светиљкама у другим деловима храма. Иако хорос треба да се хармонично усклади са свеукупном лепотом цркве, он може бити, па и треба да буде заокружена и самостална целина када је питању осликани програм. Пре свега, у украшавању храма постоји својеврсна еластичност, која допушта и понављање ликова појединих светитеља на различитим местима, у зависности од контекста. Ако се то може десити на зидовима и иконостасу, нема препреке да се на хоросу нађу ликови оних који су већ приказани на мозаицима. Слобода у избору је, још важније, омогућена и тиме што су димензије представљених личности на иконама хороса увек знатно мање него на зидним сликама или на престоним иконама. Стога је хорос не само могуће, него и природно посматрати као целину за себе.

Хорос је део пројекта уређења Храма Светог Саве у Београду, чијом је унутрашњом декорацијом руководио руски уметник Николај Мухин. Пречника око 10 метара, подигнут је на висину од седам метара и има 12 поља у која су смештене иконе. Оне посматрачу делују као да су двостране, а заправо се у сваком пољу ради о по две иконе, наслоњене полеђинама једна на другу. Рађене су на танким алуминијумским панелима дебљине пар милиметара, са лица пресвучене препаратуром на акрилној бази, по којој је сликано акрилним бојама. Првобитно је било замишљено да се на унутрашњем прстену нађу иконе великих празника са златном позадином, а на спољашњем иконе дванаесторице апостола са позадином која би била обојена у плаво. Непосредни наручилац, тадашњи српски патријарх господин Иринеј (Гавриловић), дао је благослов да се програм хороса измени на сугестију аутора икона (и овог рада), а према замисли проф. др Оливера Томића. По тој новој варијанти, која је на крају изведена, на хоросу су приказани свети Срби.

Као велико светило хорос јесте део храма и у суштинском смислу треба да са њиме буде у савршеној симфонији, а то је овде остварено на основу посвете. Наиме, у цркви која је посвећена првом српском архиепископу Сави, природно је да посебно значајно место заузму и други светитељи које је изнедрио наш народ. На мозаицима је тај задатак испуњен, али је хорос омогућио да настане целина која у потпуности протиче (или, боље

речено, кружи) у знаку националне тематике. На њему су, око Христа и Богородице, окупљени само српски светитељи, као симболични, али и физички доносиоци светлости свом народу.

На спољашњем прстену нашли су се, окружујући Христа, свети српски владари и владарке, од којих су многи примили монашки чин, а неки задобили мученички венац. Почасна места, са обе стране Спаситељевог лика, добили су родоначелник светорodne лозе, Свети Симеон Мироточиви – Немања и његова жена, родитељка светитеља, Ана – Света Анастасија, која је заједно са мужем окренула лице од овог света и примила монашки постриг. До њих су, са једне и друге стране, први српски кнез мученик, Свети Јован Владимир, односно први српски краљ, Преподобни Симон – Стефан Првовенчани. Следећи наспрамни пар чине Немањићи, браћа по матери, краљ Драгутин – Преподобни Теоктист и Свети краљ Милутин, највећи ктитор у српској историји. После њих, један наспрам другог, стоје владари великомученици, Свети Стефан Дечански и кнез Лазар. Последњи пар чине две свете владарке из епохе Лазаревића и Бранковића, кнегиња Милица и мати Ангелина, између којих је Свети деспот Стефан Високи. Позадина на овим иконама спољашњег круга је плава, наговештавајући „ново небо“ које ће Господ, по Другом доласку у Слави, дати „онима који га љубе“.

У унутрашњем прстену је, пак, позадина златна, алудирајући на Царство небеско. Пошто је слика тог царства на земљи Црква, односно сваки храм, на иконама овог круга приказани су српски светитељи из редова свештенства. И као што су на спољашњем прстену они који су својим богонадахнутим владањем мудро водили свој народ кроз буре историје, тако су у унутрашњем они који су, чинодејствујући, Светим тајнама и многим подвигом спасавали српске душе и приводили Господу „стадо изабрано“. У центру тог круга је Богомајка са Младенцем (на источној страни, визуелно изнад мозаика Богородице у олтару), а непосредно око ње, са десне и леве стране, представљени су Свети Сава и Свети Арсеније Сремац, двојица првих српских архиепископа. Иза свакога од њих приказан је по још један истакнути јереј: Данило Пећки и Максим (Бранковић), који су у XIV и XVI веку наставили дело својих великих претходника. Наредни пар прати континуитет Српске цркве у тешком XVII веку, у виду двојице светих пастира, патријарха Пајсија Јањевца и Василија

Острошког. За њима следе монах ратник, народни вођа, миротворац и законодавац Свети Петар Цетињски и неустрашиви великомученик – ђакон Авакум. Овај прстен заокружују светитељи новијег доба, Свештеномученик Платон Бањалучки, Свети владика Николај Жички и Преподобни ава Јустин Ђелијски.

Цркву као грађевину изнутра обасјава њен хорос и њему су од старине ктитори и мајстори украшавања поклањали достојну пажњу. Ипак, једном постављено, ово кружно светило у храмовима, упркос својим димензијама, неретко измиче пажњи верника, која се, кроз његов прстен и ланце који га носе, више упућује зидним сликама, када је поглед уперен навише. Тако је и са хоросом цркве Светог Саве на Врачару, чија се огромна кружница чини маленом у амбијенту небопарних сводова и куполе, који блистају златом мозаика. Из тог разлога, предузет је подухват да се организује изложба са циљем да овај храмовни хорос „спусти на земљу“, те да верницима и свим поклоницима православне уметности приближи ово ремек-дело савременог иконописа, посредством репродукција, али и мајсторских фотографија. Ради се о својеврсној реконтекстуализацији овог остварења, које у оквиру храма врши своју функцију и делује из далека као целина, док се у виду изложбе представља из непосредне близине својим појединачним деловима, представљеним на различите начине.

У пројекат је, стога, укључен мајстор и посвећеник фотографије („светлописа“), Раде Ковач. Његов допринос је изузетан, а на неки начин отеловљује различиту улогу коју је фотографија имала у два сукцесивна историјска периода. Првобитно, она је била документ за савременике и потомство, објективно сведочанство о томе како неко или нешто изгледа. Управо ту функцију испуњавају велике – 1 : 1 репродукције појединачних икона, на којима се виде сви детаљи оригинала. Али, крајем XIX века фотографија је почела да стреми и уметничкој вредности, а ту њену димензију Раде Ковач је исказао кроз представе делова хороса у амбијенту. Углови посматрања које је одабрао су тако истанчани да се на њима откривају колико намера аутора, толико и „случајни“ синхронизитети. Наиме, пажљивим посматрањем тих фотографија, могу се уочити изузетно интуитивне везе између одабраних појединачних светитеља на хоросу са личностима у позадини, представљеним на

мозаицима Храма Светог Саве. Стога је ова изложба била замишљена и као позив посетиоцима да те везе сами откривају и у томе налазе душевно задовољство.

Први пут је изложба одржана у Парохијском дому Храма Светог Саве 2022, под логичним насловом „Хорос Срба светитеља“. Она је затим, током 2023. понављана у различитим изложбеним просторима (попримајући увек другачији изглед): у Културној станици Свилара у Новом Саду („Хорос Срба светитеља, Иконе Јелене Хинић на фотографијама Радета Ковача“), у Културном центру Шабац („Ка Лику“), Радул-Беговом конаку у Зајечару („Хорос Срба светитеља – светионик просвете“) и у Културном центру Златибор („Видела свету“), а 2024. у Приједору („Диван Бог у светима својим“).

Оглед 4: Хорос у цркви Преображења Господњег манастира Грађеник

Постављање хороса у Храму Светог Саве и изложба која је из овог остварења произашла, имала је непосредни одјек. Наиме, игуман манастира Преображења Господњег у Трнавцима наручио је од истог аутора иконе за полијелеј. Контекст је у овом случају био нешто другачији, што је узето у обзир приликом предлога за избор приказаних светитеља, који је прихваћен. Узимајући у обзир култ мучеништва, карактеристичан за овај крај али и за светитеље чије култове локално становништво нарочито поштује, направљен је одабир који обухвата мученике, владаре и свете у клиру.

У унутрашњем прстену, по угледу на решење из храма на Врачару, на источном пољу је Богородица. Десно од ње су редом укруг приказани Свети Сава, Давид Немањић, Мати Ангелина (Бранковић), патријарх Макарије Соколовић, Анастасија (наспрам Светог Саве), краљ Владислав и Преподобни Симеон Мироточиви. На спољашњем прстену, централно источно поље испуњава икона Христа, а надесно су поређани Свети Стефан Дечански, Василије Острошки, Варнава исповедник (Настић), Вукашин, Петар Дабробосански, Пајсије Јањевац и кнез Лазар. Велики број светих Срба омогућава да се сличне целине остварују у небројеним варијантама, у складу са жељама наручилаца и контекстом специфичним за сваки храм и светињу појединачно.

Закључак

Кроз сагледавање проблема и његову структуралну анализу доспело се и до одређених закључака. Најпре, уочена је извесна дихотомија између утврђеног система вредности у оквирима култног контекста иконе и необавезујућег односа данашњег посматрача према уметности у ширем смислу.⁸⁷ У тим оквирима за разумевање хришћанске културе и уметности свих раздобља и простора неопходна је свест о њеној припадности тзв. класичним уметностима према Велфлиновим (Heinrich Wölfflin 1864–1945) одредницама,⁸⁸ те с тим у вези да „класична култура“ човекова представља премису стварне рецепције једне такве уметничке појаве. Управо се у повезаности уметности са стварношћу ове или оне врсте налази кључ за разумевање сакралне слике у њеној контекстуализацији односно до понирања у дубине њене истине. Тиме се у истраживању доспело до једне од централних тема естетике,⁸⁹ поклапања идеје и форме у некаквом хегелијанском контексту уметности као *смештању истине у дело*. Данашњи проблем сакралне уметности не перципира се на нивоу затвореног система култа већ на нивоу ширег деловања једног таквог дела у свету, који је изгубио не само мисао о трансценденцији него и мотиве да тежи таквом нечему. Уколико заиста постоји, криза сакралне уметности еманација је кризе традиције. Погрешно би било, са друге стране, закључити да се ова уметност креће свом епилогу и то из више разлога. Најпре, овога пута у антихегелијанском смислу, нужно је раздвојити „верски и историјски аспект“ сакралне уметности, чија је синтеза, према њему, заправо и довела до аутономије уметности⁹⁰ у односу на стварност.

⁸⁷ „Тиме смо се приближили стању расправе које данас влада сценом. Експеримент је пробио све границе. Лаиково очекивање од слике крајње је напрегнуто. Налазимо се на крају дуготрајног изазова који је кроз кубистичко разарање форме, експресионистичко преобликовање, надреалистичко загонетање, све веће пражњење слика до у беспредметност најзад довело до резолутне сумње у слику и у уметност уопште.“ Х-Г. Гадамер, *Европско наслеђе* (Београд: Плато, 1999), 50.

⁸⁸ „Ми наш појам класичног црпемо из античке уметности и уметности италијанске ренесансе. Античка класика се не поклапа са италијанском, али нама овде није стало до тога да нагласимо њихову разлику, већ пре да укажемо на оно што им је заједничко или, боље речено, оно што је постало део наше данашње представе о класичном. То ћемо постићи анализом следећих пет аспеката: 1. скулптурални дух; 2. затворена форма и мера; 3. величина и једноставност; 4. јасноћа; 5. идеално и природа.“ Н. Велфлин, *Разматрања о историји уметности* (Sremski Karlovci и Нови Сад: Издавачка knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004), 55.

⁸⁹ „У дефиницији лепе слике Bonaventura neodvojivo укључује однос према поретку постојања – а тиме и према истини.“ Н. Sedlmayr, *Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti* (Zagreb: Scarabeus-naklada, 2005), 230.

⁹⁰ Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2010), 219.

Уосталом, историчност хришћанству представља некакав спољашњи додатак, „нус-појаву“ у сусрету са европском културом. Изворно хришћанско схватање времена есхатолошког је карактера и управо на нивоу схватања времена догодио се пуни, прави сусрет са ликовним уметностима и међусобно поистовећивање а тек секундарно, спорадично и посредно са другим видовима класичних уметности попут музике и драме. Управо аналогно схватање времена представља темељ будућности сакралне уметности. У литургијском смислу оно се темељи на садашњем оприсутњавању прошлости и будућности, извесном „сећању на будућност“. Извесност трајања уметности такође се потврђује кроз савремено осећање „временског убрзања“ у којем управо садашњост, делимично и на неки необјашњив начин, добија димензију истинитог времена.

Када је окосница нашег истраживања односно – уметничко-практични део рада у питању то се види управо на нивоу култног контекста. Тешко је објаснити на ком нивоу данашњи посматрач лика Светог Саве успоставља сопствену повезаност са светитељевом личношћу, међутим, разлоге не треба тражити у збиру рационално постулираних разлога, који се темеље на знању о њему као историјској личности. Доживљај и осећање такве „ванвременске заједнице“ у којој се кроз докидање „Ја“ остварује *јаство*, управо кодификују ликовни прикази. То је уједно и сажета одредница култног контекста сакралне уметности о којем се разматрало у нашем раду. То (међусобно) разумевање и препознавање, опет, наводи на једну секвенцу са изложбе икона у Румјанцељевом музеју, коју је семиотичар Борис Успењски (Борис Андреевич Успенский 1937–) навео као показатељ да су на једном интуитивном нивоу посвећеницима доступни садржаји сакралне уметности.⁹¹ У закључку је стога логично изнети претпоставку да се управо измењене околности и културолошки аспект савременог друштва појављују као нови мост ка сакралној уметности, изван времена и простора, тежећи димензији вечности. У томе,

⁹¹ „Међу њима се издвјала једна чји је садржај остао нејасан специјалистима-византолозима, а између осталих и знаменитоме А. Н. Дидрону, ауторитетном издавачу иконописних 'привучника'. Једини који су могли да протумаће слику били су староверци присутни на изложби, који су одмах нашли кључ за одгонетанје те загонетке, при чему су исправност свoga тумачења доказали позивајући се на Палеју с тумачењима и на иконописни „привучник“. Тако староверци у извесном смислу не представљају не само носиоце руске него и византијске културе.“ В. А. Успенски, *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*. (Београд: Nolit, 1979), 251.

такође се показује јединство чинилаца уметности: узора, непосредног ствараоца, посматрача и поетске структуре дела у којој се сви ови чиниоци сусрећу.

Библиографија: писани извори и секундарна литература

- Бабић, Гордана и Војислав Кораћ и Сима Ћирковић. *Студеница*. Београд: Југословенска ревија, 1986.
- Бањац Јелена. *Манастир Ковиљ*. Нови Сад: Платонеум, 2013.
- Bätschmann, Oscar. „Upute za interpretaciju: povijesnoumjetnička hermeneutika“. У *Uvod u povijest umjetnosti*, 181–209. Zagreb: Fraktura, 2007.
- Belting, Hans. „Djelo u kontekstu“. У *Uvod u povijest umjetnosti*, 209–227. Zagreb: Fraktura, 2007.
- Belting, Hans. *Slika i kult; istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2014.
- Belting, Hans. *Kraj povjesti umjetnosti?* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
- Bojić, Zoja. „Likovno i književno i časopis Umetnički pregled (1937–1941)“. У *Pojmovnik uporedne književnosti – zbornik*, 279–296. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021.
- Burkhart, Jakob. *Povest grčke kulture III*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
- Evans, Helen C. (ed.). *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum, 2002.
- Филостарат Старији; Филострат Млађи. *О сликарству*. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио, 2013.
- Гадамер, Ханс-Георг. *Европско наслеђе*. Београд: Плато, 1999.
- Gadamer, Hans- Georg. *Ogledi o filozofiji umjetnosti*. Zagreb: AGM, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. *Istina i metod; Osnovi filozofske hermeneutike*. Beograd: Fedon, 2011.
- Grabar, Andre. *Le premier art chrétien*. Paris: NRF, 1968.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika I*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.
- Ивковић, Игор. *Летопис Тимочке епархије*. Зајечар: Православна Епархија тимочка, 2019.
- Јанићијевић, Горан М. и Драгана Ј. Јањић. *Путевима „итало-критских“ традиција*. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина-Лепосавић, 2021.

Јанићијевић, Горан. *Хришћанска уметност и античке парадигме*. Београд: Висока школа Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012.

Јанићијевић, Горан. „Контекстуализована стварност једне слике на примеру портрета Епископа кировградског Сергија – Поводом педесетогодишњице од блажене кончине Протосинђела Никодима (Немање Бркића)“. *Теолошки погледи* LIII, 1 (2020): 129–144.

Кајмаковић, Здравко. *Георгије Митрофановић*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1977.

Kemp, Wolfgang. „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije“. У *Uvod u povjest umjetnosti*, 227–245. Zagreb: Fraktura, 2007.

Кнежевић, Бранка. *Манастир Крепичевац*. Зајечар: Епархија тимочка Српске православне цркве, 2021.

Mazzoleni, Vincenzo Focchi Nicolai Fabrizio Bisconti Danilo. *The Christian Catacombs of Rome*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2002.

Ђурић, Војислав Ј. „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле“. У *I ЗРВИ VIII* 2, 69–90. Београд: Матица српска, 1963.

Ђурић, Војислав Ј. „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле“. У *II ЗРВИ X*, 121–148. Београд: Матица српска, 1967.

Ђурић, Војислав Ј. „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле“. У *III ЗРВИ XI*, 99–118. Београд: Матица српска, 1968.

Магловски, Јанко. „О београдском култу Свете Петке“. У *Зборник Народног музеја XVIII – историја уметности*, 117–149. Београд: Народни музеј, 2007.

Медаковић, Дејан. *Косовски бој у ликовним уметностима*. Београд, Нови Сад, Приштина: СКЗ, Матица српска, Јединство, 1990.

Милеуснић, Слободан. *Ратник и светитељ Стефан Штиљановић*. Будва: Друштво „Свети Стефан Штиљановић“, 2005.

Миљковић, Бојан. *Житије Светог Саве као извор за историју средњовековне уметности*. Београд: САНУ, 2008.

Мирковић, Лазар. *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица српска, 1974.

Pasron, Rene. *Pojetika*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980.

Пејић, Светлана. *Манастир Свети Никола Дабарски*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2009.

Петковић, Сретен. *Морача*. Београд: СКЗ & „Просвета“, 1986.

Petricioli, Ivo. *St. Simeons Shrine in Zadar*. Zagreb: JAZU/ Grafički zavod Hrvatske; Otokar Keršovani; Kršćanska sadašnjost; Nakladni zavod Matice Hrvatske; Sveučilišna naklada Liber, Spektar, 1983.

Плиније Старији. *О уметности*. Превела Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио, 2011.

Подскалски, Герхард. *Средњовековна теолошка књижевност у Бугарској и Србији (865–1459)*. Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, 2010.

Поповић, Бојан. *Галерија фресака у Београду*. Београд: Народни музеј Србије, 2022.

Прерадовић, Дубравка. „Преноси реликвија из Византије на Јадран у периоду VI и XI века“. у: *Ниш и византија XI зборник радова*, уредник М. Ракоци, 187–208. Ниш: Православна епархија нишка, Нишки културни центар, 2013.

Радојчић, Светозар. *Одабрани чланци и студије 1933–1978*. Београд и Нови Сад: Издавачки завод Југославија и Матица српска, 1982.

Радојчић, Светозар. *Узори и дела старих српских уметника*. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.

Стојановић, Александар. „Радослав Грујић о преносу моштију српских светитеља 1942 из НДХ у окупирану Србију“. У *Токови историје*, 69–86. Београд: Институт за новију историју Србије, 2012.

Sedlmayr, Hans. *Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti*. Zagreb: Scarabeus-naklada, 2005.

Татић Ђурић, Мирјана. *Студије о Богородици*. Београд: Јасен, 2007.

Теодосије. *Житије Светог Саве*. Београд: СКЗ, 1992.

Uspenski, Boris Andrejevič. *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1979.

Вагић, Селимир Д. и Горан М. Јанићијевић. „Благоверни кнез српски Стефан Штиљановић у црквеном, народном и културолошком памћењу – поводом 480 година од блаженог уснућа“. У *Теолошки погледи* LVI, 1 (2023): 33–66.

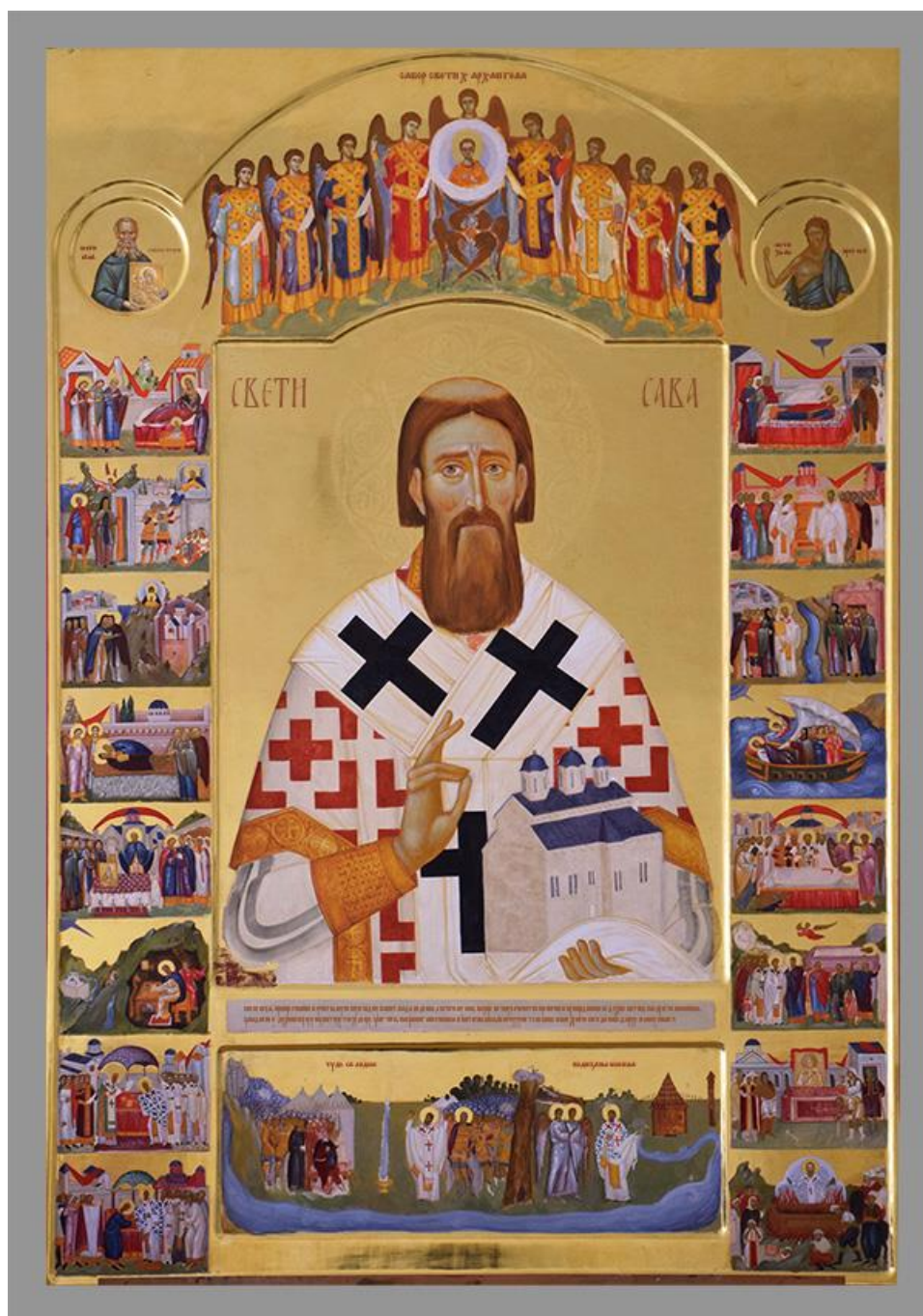
Velflin, Hajnrih. *Razmatranja o istoriji umetnosti*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.

Vitruvije. *Deset knjiga o arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 2006.

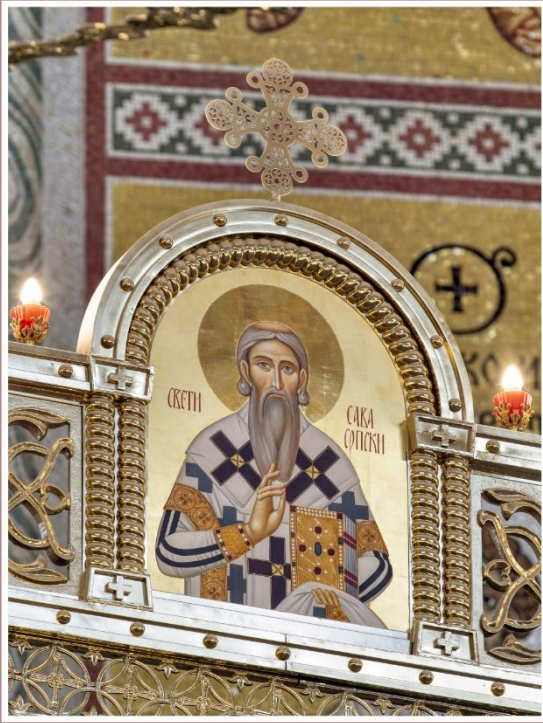
Прилози: Табле са фото-документацијом



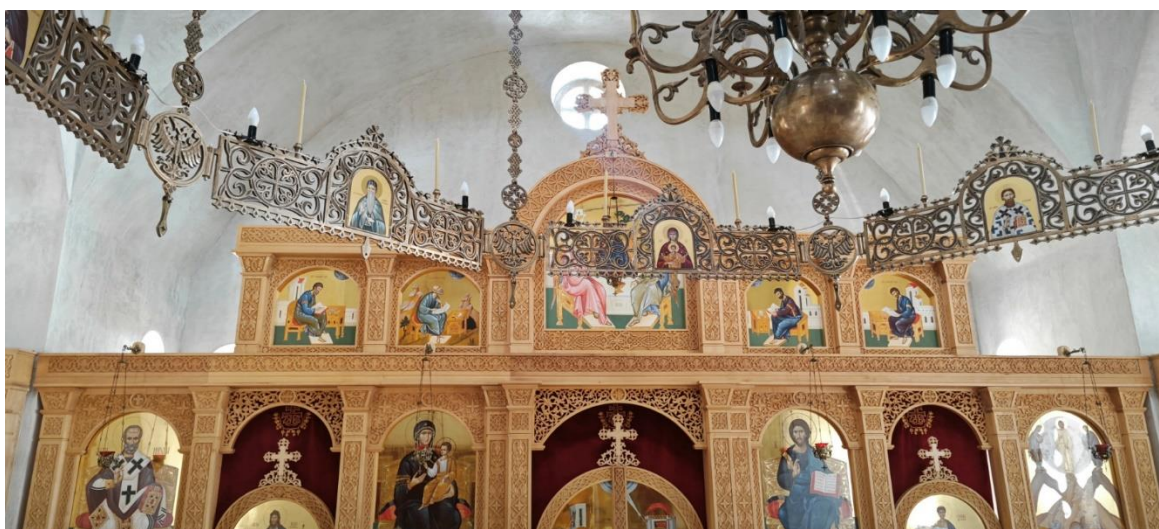
Табла I. Житијна икона Преподобног Теоктиста у манастиру
Ђурђеви ступови



Табла II. Житијна икона Светог Саве за манастир Ковиљ



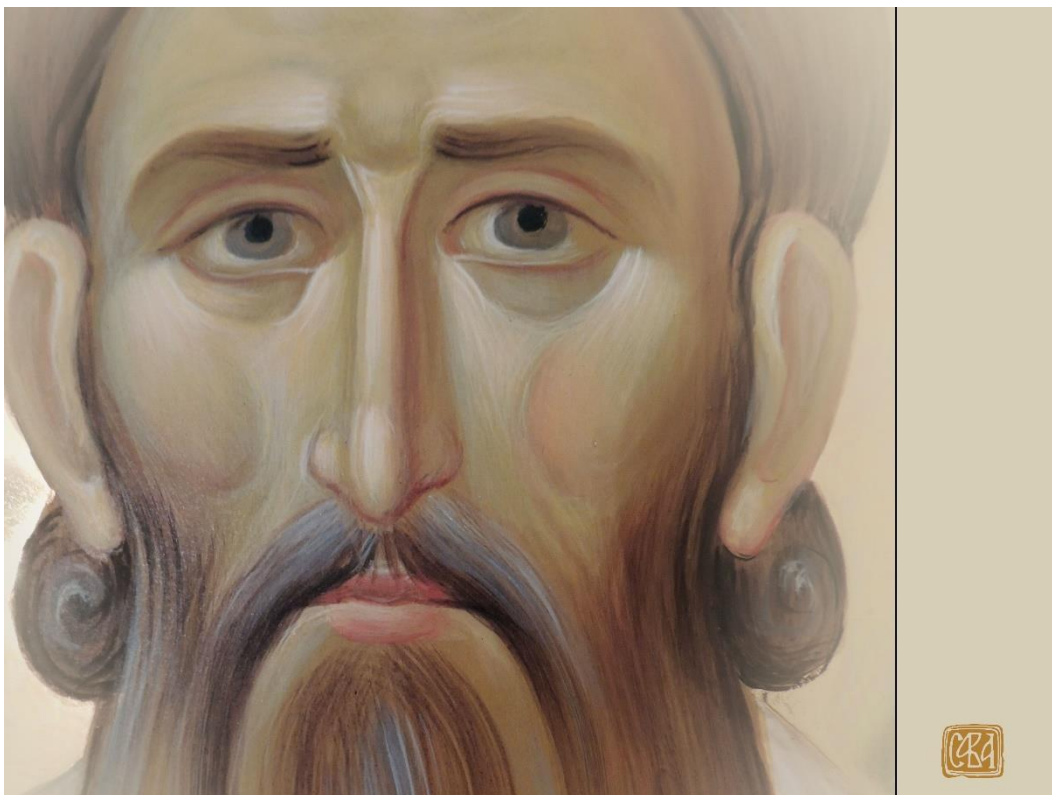
Табла III. Велики хорос Храма Светог Саве, фото: Раде Ковач



Табла IV. Хорос у цркви Преображења Господњег манастира Грађеник



Табла V. Докторска изложба, Свети Сава – култ и контекст, Галерија Београдске тврђаве



Табла VI. Докторска изложба, Свети Сава – култ и контекст, Галерија Београдске тврђаве



Табла VII. Докторска изложба, Свети Сава – култ и контекст, Галерија Београдске тврђаве

Списак илустрација

1. Табла I. Житијна икона Преподобног Теоктиста у манастиру Ђурђеви ступови
2. Табла II. Житијна икона Светог Саве за манастир Ковиљ
3. Табла III. Велики хорос храма Светог Саве, фото: Раде Ковач
4. Табла IV. Хорос у цркви Преображења Господњег манастира Грађеник
5. Табла V. Докторска изложба, Свети Сава – култ и контекст, Галерија београдска тврђава
6. Табла VI. Докторска изложба, Свети Сава – култ и контекст, Галерија београдска тврђава
7. Табла VII. Докторска изложба, Свети Сава – култ и контекст, Галерија београдска тврђава

Биографија

Јелена Хинић рођена је 25. 1. 1972. у Београду, Србија

Образовање

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – мастер

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Историја уметности – основне студије

Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију – основне студије

Значајнији пројекти изведени у јавном простору

Иконе за иконостас Храма преображења Господњег манастира Грађеник, Република Српска

Иконе за иконостас Храма Светих Јоакима и Ане у Калуђерици

Иконе за иконостас капеле Светог апостола Јакова у манастиру Рођења светог Јована у Макрешанима код Крушевца

Иконе за иконостас Храма Светог пророка Илије, манастира Златеш у Томашеву код Бјелог Поља, Црна Гора

Иконе за иконостас Храма Успења Пресвете Богородице у Ражани

Престоне иконе Храма Светог Трифуна у Малом Мокром Лугу, у Београду

Иконе за полијелеј Храма преображења Господњег, манастира Грађеник, Република Српска

Иконе за Хорос-полијелеј Храма Светог Саве, Храм Светог Саве на Врачару, Београд

Икона Светог Георгија и Светог кнеза Лазара за проскинитар цркве Лазарице у Бирмингему, Велика Британија

Икона Светог Севастијана Џексонског за проскинитар манастира Савина, Црна Гора

Иконе за олтарску апсиду цркве Светог Марка у Београду

Житејна икона Преподобног Теоктиста за проскинитар манастира Ђурђеви ступови у Расу

Значајније самосталне изложбе

Свети Сава – култ и контекст, Галерија Београдске тврђаве Београд, 2024

Диван је Бог у светима својим, Галерија „Сретен Стојановић“, Приједор, 2024

Видела свету, Културни центар „Златибор“, Чајетина, 2024

Хорос Срба светитеља – светионик просвете, Народни Музеј „Зајечар“ Радул-Бегов
конак, Зајечар, 2023

Ка лику, Галерија културног центра Шабац, Шабац 2023

Хорос Срба светитеља, Културна станица „Свилара“, Нови Сад, 2023

Хорос Срба светитеља, Парохијски дом Храма Светог Саве, Београд, 2022

Свети Срби, Галерија „Ранчићева кућа“, Гроцка, 2021

Колективне изложбе

Учествовала на више од тридесет колективних изложби у земљи и
иностраниству. Члан је УЛУПУДС-а.

Признања и награде

XXI изложба икона – Галерија културног центра Шабац – прва награда -

XII изложба икона – Галерија културног центра, Шабац – прва награда -

Бијенале мале иконе, Галерија Св. Ђорђе, Св. Стефан – трећа награда -

IX изложба икона – Галерија културног центра, Шабац – друга награда

Тренутно ангажована као ванредни професор на Високој школи – Академији СПЦ за
уметности и конзервацију

Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Хинић

број индекса: 153/2021

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Култни контекст иконе данас на примерима из индивидуалног стваралаштва; изложба икона

- 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.

Потпис докторанда

У Београду, 20. 8. 2024.



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

Име и презиме аутора _____ Јелена Хинић

Број индекса _____ 153/2021

Докторски студијски програм _____ Примењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

КУЛТНИ КОНТЕКСТ ИКОНЕ ДАНАС НА ПРИМЕРИМА ИЗ ИНДИВИДУАЛНОГ СТВАРАЛАШТВА; ИЗЛОЖБА ИКОНА

Ментор _____ Слободан Кајтез

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____ Јелена Хинић

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 Београду.

У Београду, 20. 8. 2024.

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:

КУЛТНИ КОНТЕКСТ ИКОНЕ ДАНАС НА ПРИМЕРИМА ИЗ ИНДИВИДУАЛНОГ
СТВАРАЛАШТВА; ИЗЛОЖБА ИКОНА

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 20. 8. 2024.

Потпис докторанда