

## Манастир Савина

Српска држава у средњем веку, са својим управним установама и црквеним средиштима на рекама Ибру, Вардару и Морави, одредила је да најлепши и најзначајнији њени уметнички споменици буду подигнути у унутрашњости Балкана. И, управо тамо, сустизале су се културе истока и запада Европе па, мешајући се међусобно, допринеле да српска уметност добије посебан печат: програмом архитектуре и сликарства увек је била веома везана за Византију, а стилем грађења и вајања претежно за Италију и јадранско Приморје. Православне цркве и манастири — који се у зетском приморју чешће појављују од краја XII века — због тога што се подижу у средини која је од IX века већ била везана за Рим, а од XI века припадала већином католичанству, представљају, у уметничком погледу, посебан случај. Српско медитеранско православље, у сталном суочавању с католичанством или се опирало, јасно подвлачећи своје разлике и кроз уметничке творевине, или се на најчудније начине прилагођавало средини у којој је живело. Све до најновијег времена то је остало његово обележје. Отуд уметнички споменици православних Срба на Јадрану увек захтевају посебна испитивања, а свако ново откриће изазива изненађење. Такав је, управо, случај и са манастиром Савином.

До недавно историја манастира Савине била је позната тек од средине XVII века. Само се веровало да је он постојао већ у XI веку. Један сликар-рестауратор записао је то предање 1831. године над улазом у малу цркву, наводећи да је храм подигнут 1030. године. Наравно, није искључено да се на истом месту, на којем је данас манастир, некада налазила црква из XI века. Поготову што је XI век време процвата српске државе у Зети и што се тада подижу многобројне цркве, заузимањем зетских владара и властеле. Неки од веома значајних споменика тог раздобља налазе се и данас у Боки Которској па и најближој околини Херцег-Новог (Кути, Сушћепан итд.). Међутим, о постојању старијег

храма у манастиру Савини нема, за сада, никаквих сведочанстава. Тек ће будућа археолошка истраживања бити у могућности да потврде или оповргну стару усмену легенду.

Најновије историјско-уметничко испитивање Савине открило је њен бујан живот већ средином XV века. Тада су, наиме, у Савини подигнуте две мање цркве — *Св. Саве* и *Успења Богородице* — а једна од њих је и делимично украшена фрескама. Ове цркве су врло сличних основица: једнобродне с полукружном апсидом, а засведене су подужним сводовима, у тему преломљеним на гостички начин. Свод у цркви *Успења Богородице* је шиљат, а у храму св. Саве овоидан. Изграђене су притесаним каменом и омалтерисане. Разлике између ових двеју грађевина су више у појединостима. Црква *Успења Богородице* је већа (10×6 м), а има, у унутрашњости, попречни ојачавајући лук, који почива на пиластрима, профилисан венац, којим се хоризонтално деле зидови од сводова, и ниске пиластре некадашње олтарске преграде. Храм св. Саве је нешто мањи, једноставнији и без пиластара, ојачавајућег лука и венца. Обе црквице припадају најраширенијем и најједноставнијем типу готичких верских грађевина какве су најчешће дизали православни и католици по градовима и селима јужног Приморја у XV веку. Највише их је по Дубровнику и околини, по Боки Которској, у Спичу и по странама планине Румије. Има их и најближа околина Херцег-Новог, где се православни храмови овога типа, с малим разликама у размерама и појединостима, налазе у Кутима (Св. Андреја) и селу Ратишевини (Св. Кузман и Дамјан). Савинске цркве су ипак нешто веће од просечних грађевина овога типа из XV века, што указује на већи углед и богатство њиховог ктитора.

У недостатку писаних историјских извора одређивању старине градитељских захвата у Савини у XV веку, помажу, веома много, тек откривене најстарије фреске у цркви *Успења Богородице*. До недавно прекривене млађим слојевима сликарства, оне су постепено откривене почев од 1969. године. Том приликом је установљено да су те фреске првобитно прекривале само апсиду, источни зид и свод источног травеја, а да су остале површине у унутрашњости храма биле једноставно премалтерисане. Истина, сликар је, утврђујући програм декорације храма, рачунао да ће он бити цео исликан. Међутим, некакви разлози, данас сасвим непознати, довели су до прекида радова, тако да је живопис најстаријег слоја остварен само делимично. Очигледно, првобитно је било замишљено да храм, као и већина српских цркава тога времена, има поред стојећих фигура у доњем појасу живописа, још и два циклуса сцена: Велике празнике и Страдања Христова. Први циклус требало је да се одвија на површинама зидова изнад хоризонталног венца, други одмах испод њега. Најмање деветнаест сцена улазило је у низ Великих празника. Од њих се

сачувало десет у источном травеју: Благовести, Рођење, Сретење, Бекство у Египат, Крштење, Распеће, Полагање у гроб, Милоносице на Христовом гробу, Силазак у ад и Силазак Св. Духа. Оне су распоређене тако да су по четири сцене на северној и јужној страни свода, а две на источном зиду. Сличан распоред је, извесно, био предвиђен за западни травеј, а на западном зиду, као и увек, требало је да стоји Успење.

Од циклуса Страдања Христовог, који је требало да буде насликан у појасу испод венца, биле су изведене само композиције у олтарској апсиди: Тајна вечера, Прање ногу и Издајство Јудина. Апсида је, као што је у православним црквама био обичај, добила и две сцене повезане с евхаристијом. Причешће апостола, у средњем појасу, и Поклоњење архијереја Христу-жртви, у најнижем. Полукалоту апсиде украшава слика Богородице шире од небеса — симбол Христове инкарнације — која има раширене руке, а на грудима медаљон с ликом малог Христа у погрсу. Њену пратњу сачињавају по три стојећа анђела са сваке стране. Још два оштећена лика светих ђакона, у проскомидији и ђаконикону, допуњавају декорацију олтара.

Древне фреске Савине су готичког стила. Светитељи припадају типу какав се на западном Медитерану тада често појављује: лица су, скоро редовно, са уско прорезаним очима, понекад доста укошеним, и с истакнутим јагодицама, а драперије су чврсто моделоване са наборима који се оштро преламају. Основни склад боја — зелена и црвена, нарочито цинобер, иначе редак у фреско-сликарству — припада зрелој готици. У њега се утква жути окер и сива или тамноплава боја. На насликаном намештају су највидљивије готичке црте у орнаментици и облицима (клуба у Духовима, цибориум у Благовестима итд.).

У оквирима готичког сликарства на југословенској обали Јадрана — за које је метропола увек била Венеција, у којој су мајстори учили и одакле су примали утицаје — фреске Савине су дело с цртама прелаза између натуралистичког и идеалистичког степена у развоју овога стила. На њима нема изобличених глава или извештачених покрета као у делу Блажа Јурјевог, којим је обележена прва половина XV века у Далмацији, као што није изграђен ни онај идеализовани лик светитеља, којим се, под утицајем ране ренесансе, истиче сликарство Николе Божићаровића око 1500. године у Дубровнику. Сажимајући драмске и лирске црте у једну посебну целину, фреске Савине су најближе стваралаштву которског сликара *Ловра Добричевића*, који између 1448. и 1478. године даје, као најистакнутији уметних Приморја, посебан печат сликарству у Котору и Дубровнику, преводећи готички начин изражавања у раноренесансни. Без икакве сумње, фреске Савине су његов рад.

Био је то уметник који је потекао из градске породице у Котору, из које је и још један уметник — његов брат златар Леонард. Већ 1444. године био је образован сликар, кад се помиње у Венецији у друштву с истакнутим венецијанским уметником готике Микеле Ђамбоном (Michele Giambono) од којег је вероватно, примио и завршне поуке. Из Венеције се вратио у Котор, где је отворио сликарску радионицу, живео као врло цењен грађанин и много сликао. Од целе његове делатности у Котору и Боки остале су само четири целине: 1448. године завршио је, заједно с пријатељем, сликаром Матком Јунчићем, олтарски полиптих за манастир доминиканаца у Дубровнику; око 1452. насликао је лепу и велику икону Госпе од Шкрпјела за истоимено светилиште на острвцу пред Перастом; између 1455. и 1458. урадио је полиптих за олтар цркве дубровачких фрањеваца, од којег је преостао само лик Св. Влаха; некако у исто време настале су и фреске у Савини. Можда баш тадашњем његовом раду у Котору треба приписати и дрвену рељефну фигуру Св. Мартина, која се сада налази у реликвијару которске катедрале. Она је пренесена из старе цркве св. Ане, која је некада била посвећена св. Мартину. Некада је стајала у средини једног сликаног полиптиха који је сада изгубљен. И сама је обојена. У потрази за обимнијим пословима, и зато што су му, у међувремену, Дубровчани постали главни поручиоци Ловро Добричевић, 1459. године, напушта Котор и коначно се наставља у Дубровнику, где стиче многобројне сараднике и ученике. У Дубровнику ствара и своје најчувеније дело — олтарски полиптих за цркву Госпе на Данчама, који завршава почетком 1466. године. Баш те године исписана је, и многобројним минијатурама украшена, и књига с легендом о св. Трипуну, заштитнику Котора, која се, пренета из Котора, сада налази у млетачкој библиотеци Марчани, а чије се слике могу, с великом вероватноћом, приписати кичици Ловра Добричевића.

Иако изразито лично, његово сликарство се, ипак, кретало у оквирима које су створили уметници Венеције. На почетку делатности, док је стварао полиптих за дубровачке доминиканце и икону Госпе од Шкрпјела, схватања су му потицала од великог готичара Венеције, Микела Ђамбона. Светитељски ликови су, тада, били чврсто моделовани, као да су из дрвета резани, али осећање за боју, увек изразито присутно у Добричевићевим делима, није дозволило да пластични израз надвлада колоризам. У шестој деценији почео је да се знатније мења прихватајући поуке ране ренесансе. Прво сведочанство о томе појављује се у Св. Влаху са полиптиха дубровачких фрањеваца. Развитак тих схватања очевидан је кроз мекшу моделизацију, напуштање готичке пренаглашености у изразима лица и у тежњи да се постигне идеализована атмосфера, у појави нежности и лиризма. Полиптих цркве на Данчама показује да су му и млетачки узор промењени: ра-

дионица браће Виварини са Мурана постаје му пример за углед, а нежнији сликар од њих, Антонио, и извор са кога је црпео надахнуће и узорке. Промена се у његовом сликарству, очевидно, дешавала током шесте деценије XV века.

Многе црте на фрескама Савине повезују их са делима Ловра Добричевића. Светитељске главе у Савини необично су сродне са ликовима светитеља са његових олтарских слика: Богородица из Полагања у гроб иста је као и његове Богородице, посебно као Госпа од Шкрпјела, а светитељи показују велику сличност са свецима његовог полиптиха из цркве дубровачких доминиканаца. Право испружене шаке једне руке код апостола у Духовима или код Богородице у Благовестима — што је врло карактеристичан покрет за светитеље Савине — редовно се појављује и на свим другим Добричевићевим делима, поготово на сликама Богородице. Па и сликани предео иза композиције у Савини — у Рођењу, Крштењу, Бекству у Египат — израђен је као и предео на једној његовој иконописној композицији, на сцени Крштења Христовог са полиптиха код дубровачких доминиканаца: брда су увек сива и кестењаста, а по њима израсло дрвеће с обликом шиљатих јелки. Такво је дрвеће и на минијатурама Легенде о Св. Трипуну, где се појављују и позадине са градским бедемима, кулама и кућама истог облика као и на неким композицијама Савине (Распеће, Благовести, Полагање у гроб, Сретење, Причешће). Ниједан други сликар Котора и Дубровника не доноси овакве појединости. Па и склад боја — у којем цинобер бива истакнут својим комплементером, светлозеленом бојом — припада вештини Ловра Добричевића.

Кад се фреске Савине поставе у оквир ствабалаштва овог угледног уметника, онда време њиховог настанка треба да буде негде око 1455. године. Савинске слике, по типовима светитеља, по цртежу и појединостима рукописа, више се везују за његова рана дела, али по мекшем обликовању и ублаженој готици показују схватања која воде његовим најзрелијим остварењима.

Добричевић је био, пре свега, католички сликар. Сва његова дела, изузев савинских фресака, рађена су за католичке цркве Котора, Боке, Дубровника и његове околине, као и за фрањевачке цркве у Босни. Да ли је и колико још, сликао за православни свет, тешко је рећи. У сваком случају Савина је једини православни манастир у којем су се сачувала његова дела. Суочен с посебним захтевима православне црквене уметности, он је морао ускладити програм декорације, иконографију сцена и језик натписа с предањем Српске цркве. Приметно је да су циклуси фресака, као програм, прилагођени времену у којему су настајали, а да су распоред сцена и избор специфичних православних тема извршени према обичајима византијске уметности. Византијско-православна је и иконографија већине сцена. У њима су насли-

кане само најнеопходније фигуре без којих се не би могла ни замислити једна композиција, јер не би била јасна. У ствари, представљени су само протагонисти догађаја и то тако што су истакнути у први план слике и што су скоро увек великих размера у односу на целу површину слике. То је особеност византијске иконографије раног XIII века, а нарочито је заступљена у српском монументалном сликарству из времена св. Саве. Чак и зидна платна сликаних градских бедема, изведена каменим квадерима, или куће представљене у ортогоналној пројекцији, који су чест мотив на композицијама Савине, припадају сценографији раног XIII века у Србији и Византији, а наслеђени су, посебно зид од правилних тесаника, из византијске уметности XI и XII века. Није искључено да се Добричевић, подстакнут захтевима ктитора и монаха манастира, угледао — кад је у питању програм декорације и иконографија — на неки старији српски споменик, из времена св. Саве, који се налазио, још добро очуван у сликарево време, негде у Боки Которској. Таквих цркава је, тада, морало бити много више него данас, јер се тек била завршила српска власт над Котором и околином и тек што је православни епископ зетски напустио своје седиште, манастир св. Михаила на Превлаци код Тивта, где је столовао од 1219. године. Оваквом разматрању иде у прилог и чињеница да неке иконографске појединости у живопису олтара Савине у суштини понављају решење са живописа апсиде у православној цркви Ризе Богородице у Бијелој, у Боки Которској, чије су фреске настале негде на самом почетку XIII века. И тамо, као и у Савини, у полукалоти апсиде, насликана је Богородица раширених руку с медаљоном Христа Емануила на грудима; истина, тамо у поспрју, а овде у целом стасу, али истог значења и типа. Њој се, у Ризи Богородице, са сваке стране приказивају по два анђела, што је такође наслеђе из византијске уметности XI и XII века (Св. Софија у Охриду, Водоча код Струмице) — а у Савини са сваке стране од Богородице стоји скупина од три анђела. И у Поклоњењу жртви у Савини садржане су исте идеје као и у Бијелој, а покрети епископа у свити готово понављају старији узор.

Очевидно, Добричевић се повиновао православном ктитору угледајући се на иконографију сликарства раног XIII века, којим је владала личност првог српског архиепископа, св. Саве. Истина, дешавало се да Добричевић остане веран свом католичком настрорењу код приказивања извесних сцена или појединости. У том погледу нарочито је значајно одступање у смислу православности иконографије извршено на лику Богородице у апсиди. Она је насликана како стоји на великом српу младог месеца. У питању је илустрација неког ученог коментара из Апокалипсе (12,1) у коме се говори о Богородици као жени обученој у сунце, са месецом под ногама и са венцем на глави од дванаест звезда. У византијској иконографији непозната је оваква представа, али је,

зато, сам Добричевић тако насликао Госпу од Шкрпјела, а у католичкој средини овакви прикази од XV века све су чешћи. Исти је случај и с једном појединошћу у Благовестима. Арханђел Гаврило ту држи у руци цвет, знак Богородичине невиности што се никада не приказује на византијским сликама с овом темом, али је зато у западњачкој уметности незаобилазно.

Ипак, у целини, иконографијом живописа Савине преовладава православни дух, као што су стилска схватања по својој природи готичка. Посебну словенску црту дају живопису натписи на фрескама — око глава светитеља, изнад композиција и на свитцима у рукама фигура — који су сви српске редакције. Од времена успостављања самосталности Српске цркве, дакле од почетка XIII века, на подручју српске државе у средњем веку, они су увек били такви у православним храмовима Рашке и Зете. Пре тога натписи су били грчки, а на подручју Македоније, за време српске власти, остваривала се, већином, прчко-словенска симбиоза у натписима. У католичким храмовима средњовековне Србије натписи су, судећи по ретким остацима фресака, редовно били латински. И на сликама Ловра Добричевића они су латински, мада понегде има и грчких упадица, које су зависне од старијег византијског узорка који је, приликом сликања, имао пред собом (Госпа од Шкрпјела). Немогуће је закључити, на основу сачуваних дела, да ли је Добричевић познавао ћирилску писменост. Уколико није, могао му је помагати неки од српских писара из Савине, како се то збивало током средњег века у Србији кад би се у њој појавио неки угледан сликар Грк који није познавао словенски језик и његова писмена. Без обзира ко је исписивао натписе на фрескама, њихова је особеност да су речи понекад наведене у приморском изговору, а имена у приморском облику (Кирио уместо Кирил, итд.).

Иконографска, стилска и језичка мешавина различитих традиција и култура створили су од живописа Савине јединствено дело, по много чему својствено за границу између Истока и Запада. Носиоци источних идеја ту су били ктитори и монаси манастира, а западних сам уметник. Треба претпоставити да је Савина остатак једног ширег слоја споменика исте природе, које је време скинуло с лица земље. Из даље судбине чланова сликарске породице Добричевића види се да су и други сликари у њиховом стварању учествовали. Тако, на пример, педесетак година после сликања фресака у Савини син Ловра Добричевића, Вице Ловров, познати дубровачки сликар ренесансног доба, био је позван да живопише цркву требињског манастира Тврдоша. Митрополит херцеговачки и монаси тражили су од њега да фреске буду изведене »more greco«. Последњи остаци фресака Тврдоша, којих више нема, показали су да се тај захтев односио на програм и иконографију, а да су оне, у стилском погледу, припадале Западу

и имале ћирилске натписе. Поновио се, тако, случај Савине. Оба примера остају сведочанство напора да се превазиђу верске и културне разлике у граничним областима Истока и Запада, а у оквиру једног народа.

Остало је непознато ко је помогао да се Савина подигне и украси средином XV века. Извесни подаци наводе на претпоставку да су у питању чланови угледне босанске властелске породице Косача. Нагло уздигнута почетком XV века, ова породица је, под великим војводом Сандаљом Хранићем, а нарочито под његовим синовцем и наследником херцегом Стефаном Вукчићем, непосредно управљала широким областима од Лима на североистоку до мора и преко Неретве на југозападу. Средином века два главна стона места херцега Стефана били су Соко над Шћепан-Пољем и Нови на мору, који је основао босански краљ Твртко I, 1382. године. „Господин од Сокола”, како су још звали херцега, зимовао је углавном у Новом, где је развијао поморску трговину и занате. Верска трпељивост била је на његовом подрчју услов за подршку од стране цркава, до које му је било стало како би одржао своју политичку и војну преоћ над краљем Босне са којим је бивао у сукобима. Најближи дворски људи и саветодавци били су му из реда све три вероисповести: гост Радин припадао је „босанској цркви”, митрополит Давид био је глава православне цркве са седиштем у манастиру Милешеви, а „почтени витез” Прибисав Вукотић завршио је живот као католик. Ипак, Косаче су, поготову Сандаљ и Стефан, били опредељена православна властела када су подизали многобројне цркве у својој држави, превасходно око својих престоних градова — Самобора на Дрини, Кључа, Сокола и Новог. Нарочиту улогу у тим подухватима морали су одиграли људи око манастира Милешева, духовног средишта православља за њихову земљу. Милешева је имала изузетан углед у босанској држави од тренутка када се у њој, према обичајима православља, 1377. године, крунисао бан Твртко за краља Срба и Босне. Добивши „сугуби венац” из руке милешевског митрополита, он је постао један од правних наследника угледне династије Немањића из Србије. Духовну надмоћ давала му је и чињеница што је свечани чин обављен над гробом св. Саве, првог српског архиепископа и највећег домаћег светитеља. Косаче су наставиле с неговањем култa св. Саве и с везивањем за манастир Милешеву. Многе цркве биле су тада у Херцеговини посвећене св. Сави, а градитељски планови храмова постали су зависни од тзв. рашког плана према којем су у XIII веку грађене цркве у Србији. Била су то једнобродна здања с полукружном апсидом, правоугаоним певницама и, некад, с куполом. Осетио се тај покрет и у Новом средином XV века. Најлепша црква Косача, св. Срђ и Вах у селу Подима, изграђена је у рашком духу, али са особинама готике, а један од малих храмова Савине, тада саздан, посвећен је био св. Сави.



Постоје, дакле, извесни разлози за претпоставку да је ктитор Савине могао бити херцег Стефан. Чињеница да савинска црква Успења Богородице спада у веће храмове овога доба и да је на њеном живопису радио најпознатији сликар Приморја — који се враћао, у погледу иконографије сцена, на уметност из епохе св. Саве — још више уверава у могућност ктиторства најмоћнијег владара из тада најснажније босанске властелске породице. Ако је Савина заиста задужбина херцег Стефана, онда њена изградња пада у врло погодне године по читаву породицу: средином шесте деценије XV века успостављен је мир у породици, уздрман биткама између херцег и његових синова; па и са Дубровчанима дошло је до споразума, а упурао су они вазда херцегу помагали да дође до добрих градитеља и уметника. Ловру Добричевићу било је тада омогућено да наслика слободнија дела од оних на олтарским полиптисима и иконама католичких цркава. Када је слободна композиција била права реткост, а појединачна фигура светитеља једини мотив у сликарству Приморја, Добричевић је имао прилику да се опроба у компоновању читавог низа сцена, што је представљало смелост првога реда. Само још једном, уколико су минијатуре у рукопису Легенде о св. Трипуну његово дело, он је могао надмашити оно што је било тада преваходно и уобичајено и упустити се у окршај с много тежим питањима сликарства од обраде појединачне хијератичне фигуре светитеља на златној позадини иконе.

Прошло је више од сто година од времена подизања и живописања црква у Савини а да није остала ниједна вест о животу манастира. У међувремену Турци су савладали све српске земље, па је и Нови пао 1482. године. Српска црква изгубила је самосталност и више није могла да бира своје патријархе. Ипак, црква у Херцеговини брзо се опоравила, а митрополит је седео у манастиру Тврдошу код Требиња. Године 1557. поново је успостављена Српска патријаршија са седиштем у Пећи; она је почела велики подухват на учвршћењу своје организације и на обнављању и подизању манастира и цркава. У склопу оживљавања црквеног живота и улепшавања храмова под Турцима опет се чује о Савини.

Нови подухват на доградњи и живописању храма Успења Богородице укратко је описан у натпису над улазом у храм, с унутрашње стране, који је исписан 1565. године. У њему се вели да је храм сазидан старањем јеромонаха чије је име оштећено, али два прва очувана слова дозвољавају закључак да се вероватно звао Василије. Очеvidно, у натпису се, поводом неке веће поправке цркве, даје јеромонаху важнија улога од оне коју је имао, јер се спомиње да је он сазидао храм. Натпис даље заводи да су свете слике биле урађене трошком већег броја људи, од којих се очувало име неког Драгобрата, а да се око живописања заузимао преzwитер поп Вугдраг.

До оправке из 1565. године храм је затечен без живописа у западном травеју и без доњег појаса фресака у источном. После прекида сликања средином XV века, ваљда услед лоших политичких прилика због турске најезде, оно није могло бити одмах настављено. Новим поручиоцима из око 1565. године више се није свидело сликарство готике, толико налик на каголичко, или су желели да им унутрашњост цркве делује јединствено тек нови сликар је направио фреске не само на оним површинама зидова, где их није било, него је и преко готичких фресака набацио слој малтера и насликао нове фреске. Том приликом стари живопис доживео је тежа оштећења, јер је морао бити искуцан кесером како би се прихватио нови леп.

И сликар XVI века изложио је живот Христов кроз два циклуса — Велике празнике и Страдања. Он их је, међутим, све поставио изнад хоризонталног венца у наосу, тако да је морао смањити сцене у односу на оне из XV века. По дванаест композиција, уместо ранијих осам, стало је тако у сваки травеј цркве. У теме свода сместио је два медаљона са ликовима Христа — Пантократора и Анђела великог савета — а између њих поставио је медаљоне с попрсјима пророка. У апсиди је била велика попрсна Богородица „Знамење”. Испод венца на свим зидовима, налази се низ медаљона с попрсним ликовима: у олтару су архијереји, а у наосу мученици. Апсида је у доњем реду, имала Поклоњење жртви, ђаконикон — лик архиђакона Стефана, а проскомидија — Христа представљеног као цара и архијереја. Доњи појас у наосу, са стојећим фигурама, приказивао је избор ликова најомиљенијих светитеља: двојицу првоапостола, Константина и Јелену, Јована Претечу, св. Николу, арханђела Михаила, св. Андрију итд. Посебно и угледно место било је одређено за српске светитеље — св. Симеона Немању, св. Саву и св. краља Стефана Дечанског — за чији се култ нарочито залагала Пећка патријаршија. Ту, поред њих, на пиластру, али приказан у попрсју, налази се и портрет св. Георгија Новог, кратовског младог златара, који је 1515. године страдао на ломачи у Софији зато што није хтео да се потурчи. Одмах после тога постао је светитељ, а обновљена Пећка патријаршија ширила је, очигледно из верско-политичких разлога, његову популарност, тако да су му слике нашле место у многим српским црквама тога времена.

Иако обнова из 1565. године није оставила иза себе велика уметничка дела, она је ипак културно-историјски, па и уметнички значајна. Нема никакве сумње да је сликар припадао централној уметничкој радионици Пећке патријаршије, јер се његово дело, у стилском погледу, тесно повезује са сликарством у Пећкој патријаршији из 1561. године. Наиме, тада је патријарх Макарије окупио око Пећи најбоље мајсторе који су му, у духу српског сликарства из доба царства, живописали велику припрату. Стил

који су они тада остварили, морао се допасти патријарху, јер су и многе друге цркве, тих година поправљане, добиле истоветан или сличан живопис: Студеница, Грачаница, св. Никола у Дабру код Прибоја, Милешева. Његов одјек осећа се и у живопису и иконопису тада највећег пећког зографа, монаха Лонгина. Савинске фреске, мада нису најистакнутије међу тим делима, ипак имају исте особине с њима: вешт цртеж, исти репертоар орнаментике, типологију светитељских ликова и колористичке хармоније. Извесно сиромаштво материјала — јер сликар не располаже скупим минералним бојама, цинобером и ултрамарином, нити златом, — нарочито употреба многобројних тонова јефтиног окера и црне боје, упозорава на време тадањег сиротовања. Као најзападнији производ пећке сликарске радионице, живопис Савине из 1565. године открива бригу средишта Српске цркве о животу манастира чак и на Јадрану. У недостатку српске властеле, о њима се старају угледни грађани, монаси и мирско свештенство. Да баш Савина буде једна од првих цркава у којој ће доћи до обнове и живописања вероватно је утицала херцеговачка митрополија са седиштем у Тврдошу, за коју су Соколовићи — из чије је породице био и патријарх Макарије — били везани и одакле су после Макарија, долазили на патријаршијски престо.

Од 1565. године опет је било потребно да протекне скоро сто година па да се поново нешто сазна о Савини, мада је она, изгледа, непрекидно живела као манастир. 1652. године за храм Успења Богородице направио је петохлебницу Нешко Пролимленовић, златар из Пожаревца, о трошку јеромонаха Евгенија. Тај сребрни литургијски предмет, уређен техником искуцавања и ажурирања, с готичким, исламским и ренесансним цртама, показује да су савински монаси знали за једног од најбољих тадашњих златара код Срба, који је чак радио и за румунске војводе, као и за српске манастире већег угледа од Савине, као што су Дечани или Хопово у Срему.

Нов живот Савине почиње крајем XVII века. Њему је предходило један трагичан догађај. У турско-млетачком рату, у борбама око Требиња, порушен је 1693. године, манастир Тврдош. Млечићи, који су га дигли у ваздух да не би постао турско упориште, пружили су уточиште монасима и херцеговачком митрополиту на свом подручју, код Новог и у Савини. Тврдошки монаси су понели све своје драгоцености, које данас представљају највећу вредност савинске ризнице. Као наследници и настављачи милешевске митрополије, херцеговачки митрополити су држали код себе остатке милешевске ризнице — неке књиге и можда крст св. Саве и правне документе: повеље краља Стефана Дечанског, цара Уроша, деспота Стефана и руског цара Михаила Феодоровича. Други историјски слој тврдошке ризнице, која је

сада у Савини, повезан је са животом седишта херцеговачких митрополита. Ту су ренесансне чаше из Дубровника, из времена подизања Тврдоша на почетку XVI века, када су, и иначе, у Тврдошу радили дубровачки градитељи, клесари и сликари. Ту је и читав низ ремек-дела златарске вештине Срба под Турцима из XVII века: сребрни кивот манастира Тврдоша из 1615. године; две раскошне сребрне рипиде из 1637, израђене у Чајничу од златара Ивана Милића, као и један његов дискос; репрезентативни оковани крст урађен 1656. у Мостару од мајстора Ивана; драгоцени сребрни окови за јеванђеље из XVI века и из 1657, са сребрним рељефним украсом и сценама; мали оковани крст јеромонаха Јанићија из 1659. године, као и низ других мањих крстова, плаштанице различите вредности, међу којима се истичу везени аер из 1659. године, који је урадила за Тврдош нека Деста у Београду и плаштаница патријарха Арсенија Чарнојевића из 1692. Најзад, ту су и тврдошке књиге од којих су неке с илуминацијом, као што су то Октоих из 1509. године, рад Марка Пивца и Марка Требињца или Служабник из XVII века с минијатурама најбоље врсте у свом времену. Марко Требињац је био зограф у Тврдошу, ђак дубровачког сликара Матка Миловића, и писар који је иза себе оставио још једну украшену књигу, сада у Свеучилишној библиотеци у Загребу. Радио је у Тврдошу управо у раздобљу његовог грађења и живописања.

Долазак тврдошких калуђера у Савину поставио је низ економских и организационих питања која је требало решити, али је оживео и уметничку делатност. Тада су иконописци из породице Димитријевића из Рисна направили двери (1703. године) и иконе за иконостас мале цркве (средином XVIII в.). Они су и касније много сликали за Савину. Међутим, после савлађивања првих тешкоћа искрсао је основни проблем како у малу цркву сместити ојачано братство и све већи број верника, дакле поставило се питање *подизања нове и веће цркве*. Годинама и деценијама сакупљао се прилог од верника по Србији, Приморју, Босни, све до Русије и Свете Горе. Са путовања су доношени новац и иконе руског и светогорског порекла. Даривања манастиру су се умножила. Ваљда су тако приспеле и две изванредне иконе XVIII века: св. Никола у попрсју, урађен на Светој Гори 1735. године, и св. Сава, насликан у Москви 1739. године за рачун Матеја, Павлова сина, из чувене породице Владиславића, која је, преко Саве Владиславића, руског царског дипломате, била угледна и међу руским племством. Прву је даровао монах Атанасије Хиландарац 1759. године, а другу је неко донео нешто касније. И док је прва један од најлепших примерака светогорског византијско-барокног схватања, московска икона је, не само леп примерак из царске радионице, него и културно-историјски предмет од необичне важности: св. Сава је приказан у барокном ентеријеру, одевен у епископску одежду, како показује на знаке владарског достојан-

ства којег се одрекао. Поред њега, на белом пољу, исписан је текст једне кратке биографије св. Саве, са несигурним подацима у складу са знањима XVIII века.

После дугих деценија прибирања, све је било спремно да се у осмој деценији XVIII века отпочне са изградњом нове цркве. У лето 1776. године добијена је дозвола млетачког дужда Алвиза Моћенига за подизање храма, а 15. марта 1777. с намером монаха сложио се и митрополит црногорски, Сава Петровић — писмом из манастира Стањевића (обе дозволе сада у ризници). Главну бригу преузео је био архимандрит Данило Јоанорајовић и већ 1777. отпочела је изградња. Протомајстор храма постао је корчулански градитељ Никола Форетић, који је, изгледа, по повратку савинских представника из Венеције, доведен одмах да гради. Две књиге из архива Савине пружају мношину података о мајсторима и току подизања цркве: Либро от земаља манастирскија и, посебно, Књига исплата за грађење нове цркве (ms. 3). Читавих једанаест година довожен је камен с Корчуле, из Боке, Драча и Лошиња за храм и долазили су мајстори клесари с Корчуле — Ђуро, Андрија, Видо, Надал, Мићел и други — и ковачи и столари из Дубровника.

Форетић је замислио цркву као једнобродну грађевину с три травеја, куполом над средњим пољем, полукружном апсидом и високим звоником испред западне фасаде. Клесари су ту замисао спровели помоћу савршено исклесаних тесаника корчуланског племенитог камена, озиђујући је с великом вештином и украсивши је профилисаним венцима и декоративном рељефном пластиком. Опет се збило, као толико пута с православном уметношћу на Медитерану, да се овалплоти дело стилске и идејне мешавине у којем су обележја уметности и Запада и Истока срећно усклађена. Велика осмострана купола, подигнута на коцкасто постоље, како се то чинило у Србији средњег века, одавала је њену православност, а стубићи који држе лукове на њеним странама, одвојени од ње, подсећали су на најчешћа решења купола романичког стила у јужној Италији, а посебно на кубета неких норманских цркава. Ко зна којим путем, исти елементи су се појавили, пре него на Савини, и на кубетима извесних фрушкогорских манастира и цркава из XVI и XVIII века (Хопово, Прибина Глава, Ириг). Обрада и стил грађевине у оквирима су западњачке уметности настале између готике и барока: готичко је решење ребрастог свода над западним травејом, као што готици припада велика розета на звонику и шкољке испод сваког лука на венцу аркада испод крова; ренесансни су профили на равним венцима звоника, на луковима и порталима, а ранобарокни је звоник и украсни делови на најмањим прозорима звоника и на неким појединостима пластике, као и на великим металним крстовима на цркви. Корчулански мајстори су користили сва своја вековима

нагомилана знања да би остварили своје репрезентативно дело. Као припадници лозе мајстора која је ницала у Венецији, они су и општем изгледу грађевине са звоником дали нешто од изгледа верских здања са подручја Млетачке Републике, каквих је било не само у граду на лагунама, него и на источној обали Јадрана (посебно сличних звоника има на Корчули и у Дубровнику).

У архитектонском погледу савинска велика црква представља најлепши примерак православне грађевине из епохе барока на Јадрану. Она је део једног ширег слоја барокних православних грађевина на Приморју, којем припада, на пример, и храм у Рисну што га је подигао пратомајстор Андрија с Корчуле 1786. године; можда је то један од оних мајстора који су учествовали и на изградњи Савине. У тај скуп улазе и велике манастирске цркве у Стањевићима и Подмаинама над Будвом.

После завршетка унутрашњих радова на цркви дошао је ред и на сликарство: требало је направити иконостасе и насликати религиозне сцене на огради раскошног дрвеног хора. За сликање иконостаса управа манастира склопила је уговор са зографом попом Симеоном Лазовићем 1795. године. Он је посао завршио за две године, направивши низ икона, поређаних у водоравне редове, које носе печат тзв. оријенталног барока. Зависан од старе, превасходно светогорске традиције, Симеон Лазовић је у том духу насликао велики број иконостаса по старој Херцеговини и у Метохији, а делимично и по православним храмовима Приморја. Био је пореклом из Бијелог Поља, а пред крај XVIII века наставио се у Боки. Сина Алексија школовао је у Венецији. Кад се Алексије вратио са учења сликарског заната пошао је, ипак, очевим траговима: волео је више да задржи византијску типологију светитеља а западњачке декоративне елементе, него што је користио стечена знања на Западу и западњачке графичке предлошке. Заоставштина сликарске радионице Лазовић — сада у Бијелом Пољу, у Никољцу — показује гомилу цртежа и графичких предлога који су сви западњачки, али им је дело ипак увек традиционално, а некад и примитивно. Били су свакако вештији од чланова сликарске породице Рафаиловића-Димитријевића из Рисна, који су, у време рада Лазовића за бокелске храмове, постали простонародни иконописци.

Алексије Лазовић, у исто време, завршава старију историју манастира Савине. Он је био, највероватније зограф који је за време епископа далматинско-бокототорског, Јосифа Рајачића, и игумана Макарија пресликао, 1831. године, живопис XVI века у малој цркви а урадио је и неке иконе за њен иконостас. Алексијев живопис, јако оштећен, морао је бити уклоњен како би се откриле фреске из XVI века. Остављене су, као историјски податак, само његове фигуре св. Андрије Критског и Јосифа Химнографа које су једине биле боље очуване.

Савина је, у својој петвековној историји, много мање страдала од других српских манастира. Знала је да пружи заштитну заштитну заштиту онима који су бježали од страдања. Зато се у њој нагомилало велико уметничко богатство које стално привлачи пажњу истраживача културне историје и љубитеља старина. Смештена на изузетно лепом месту, она је, свакако, и најлепши православни манастир на Јадранском приморју. За оне који с нарочитом радозналостију прате уметничка прожимања истока и запада Европе, она је један од кључних примера одређеног духовног стања православних Бокеља.

#### БИБЛИОГРАФИЈА:

1. Шематизам православне епархије бокоцоторско-дубровачке, Задар 1876, 13-14, Задар 1877, 6, 7.
2. Шематизам православне епархије бокоцоторске, дубровачке и спичанске, Дубровник 1895, 34-37.
3. М. Црногорчевић: Манастир Савина у Боки Которској, Весник Српске цркве XII (1901) 224-232.
4. Т. К. Поповић: Херцег-Нови, историјске биљешке, Херцег-Нови 1924, 120-126.
5. Споменница манастира Савине, уредио Ј. Петковић, Котор 1930.
6. Б. Стрика: Далматински манастири, Загреб 1930, 214-242.
7. Н. Луковић: Бока Которска, Цетиње 1951, 71-78.
8. П. Мијовић: Савина, Енциклопедија ликовних умјетности, 4, Загреб 1966, 175.
9. Бојана Радојковић: Српско златарство XVI и XVII века, Нови Сад 1966, passim.
10. В. Ј. Ђурић: Историја Црне Горе, 2/2, Титоград 1970, 452-453, 462-463.

#### Résumé

#### LE MONASTÈRE SAVINA

Vojislav D. ĐURIĆ

Jusqu'à présent l'histoire de ce monastère était connue à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, selon une tradition orale il aurait été fondé au XI<sup>e</sup> siècle. Les fouilles archéologiques n'étant pas encore effectuées, cette tradition n'a pu être vérifiée.

Les travaux de conservation auxquels on a procédé dans la petite église du monastère, celle de la Dormition de la Vierge, ont mis au jour l'activité du monastère au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette petite église à une nef, avec une abside et une voûte gothique longitudinale en berceau brisé, appartient au type des petites églises gothiques simples du XV<sup>e</sup> siècle. La peinture murale primitive, conservée dans le bema et sur la voûte de la travée ouest, date du milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Au point de vue iconographique, les scènes de la vie du Christ et les figures isolées se rattachent aux modèles byzantins, tandis que leur style est purement gothique. Ce fait est tout à fait insolite dans une église conventuelle orthodoxe. D'après les analogies observées on est en droit de conclure que cette peinture est, selon toute apparence, l'oeuvre de Lovro Dobričević de Kotor, le meilleur artiste du Littoral de cette époque, dont l'œuvre nous est connue par les documents des archives, et dont les oeuvres sont conservées dans la Boka Kotorska et à Dubrovnik. On peut supposer que l'église a été bâtie et la peinture exécutée sur la commande et aux frais de duc Stefan Vukčić-Kosača, grand seigneur de Bosnie.

En 1565, sous les Turcs, le monastère a été reconstruit. A cette occasion, une nouvelle peinture a couvert les murs de la petite église, de sorte que cette nouvelle couche de fresques a même recouvert les fresques du XV<sup>e</sup> siècle. La reconstruction a été dirigée, selon l'inscription conservée, par l'hiéromoine Vasilije, un certain Dragobrat et le prêtre Vukdrag. Deux cycles les Grandes Fêtes et la Passion — et les figures isolées sont les thèmes de cette nouvelle peinture. Elle est dans l'esprit byzantin, et se rattache par les propriétés de son style, à la peinture de la Patriarchie rénovée de Peć, laquelle à cette époque s'était beaucoup employée à la reconstruction et à la décoration des églises dans les territoires sous la domination turque.

L'histoire du monastère au XVII<sup>e</sup> siècle est illustrée par les objets d'art appliqué du trésor du monastère. Outre ceux qui ont été spécialement exécutés pour Savina on y conserve des objets d'art, des manuscrits, des documents historiques de deux autres trésors anciens: une partie provenant du monastère Mileševa, et l'autre du monastère herzégovinien Tvrdoš. Tous ces objets ont été exécutés entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Le trésor de Savina, tel qu'il se présente à l'heure actuelle, a été constitué au XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où, fuyant devant les Turcs, et emportant leurs objets précieux, les moines de Tvrdoš sont venus s'établir à Savina.

Le monument le plus important de Savina qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle et la grande église construite entre 1777 et 1799. Les bâtisseurs étaient venus de l'île de Korčula. On y observe un mélange des styles byzantin et baroque, avec beaucoup d'éléments du gothique et de la Renaissance. Elle s'apparente par ses traits caractéristiques à tout un groupe d'églises Serbes du Littoral, de la même époque, comme le sont les églises de Risan, Stanjevići et Podmajine. L'iconostase date de 1795. C'est l'ouvrage du prêtre Simeon Lazović, d'un peintre qui cultive la tradition byzantine tout en y introduisant des éléments du baroque.

Par son aspect d'ensemble et par la plupart des oeuvres d'art qu'il renferme, le monastère Savina est le représentant typique d'un art aux confins de deux cultures, celle de l'Orient et celle de l'Occident.

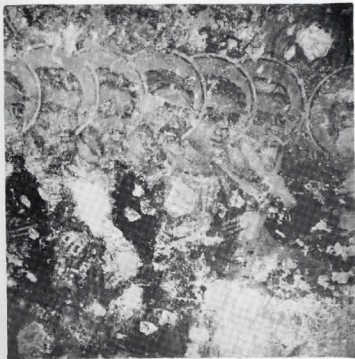




Сл. 1. Стари храм Успења Богородице



Сл. 2. Олтар старог храма, Тројица анђела, средина XV века



Сл. 3. Апсида старог храма, Причешће апостола, средина XV века



Сл. 4. Апсида старог храма, Издајство Јудино, детаљ, средина XV века



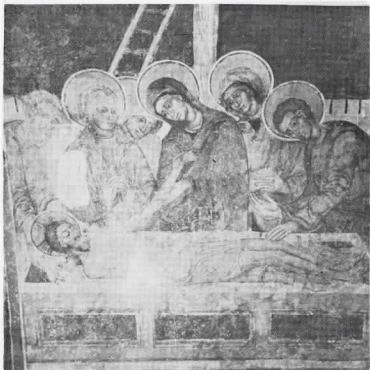
Сл. 5. Источни травеј старог храма, Распеће, средина XV века



Сл. 6. Источни травеј старог храма, Распеће, апостол Јован



Сл. 7. Источни травеј старог храма, Распеће, сатник Longin



Сл. 8. Источни травеј старог храма, Полагање у гроб, средина XV века





Сл. 9. Полагање у гроб, детаљ



Сл. 10. Полагање у гроб, Богородица



Сл. 11. Ловро Добричевић, икона Госпе од Шкријела



Сл. 12. Полагање у гроб, Мирносица



Сл. 13. Полагање у гроб, Јован



Сл. 14. Стари храм, тријумфални лук, Силазак св. Духа,  
десна страна, средина XV века

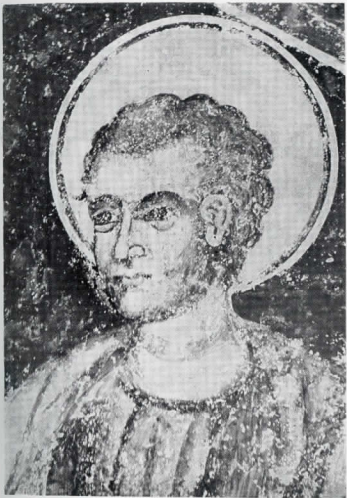


Сл. 15. Силазак св. Духа, лева страна



Сл. 16. Силазак св. Духа, апостоли Јован и Јаков





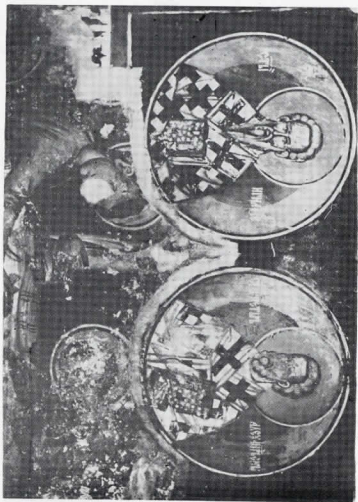
Сл. 17. Силазак св. Духа, апостол Јован, детаљ



Сл. 18. Силзак св. Духа, јеванђелиста Матеј



Сл. 19. Натписи из 1565. и 1831. године



Сл. 20. Стари храм, апсида, медаљони с ликовима св. Игњација и св. Петра Александријског, 1565. година



Сл. 21. Стари храм, јужни зид, св. Георгије и св. Димитрије, 1565. год.



Сл. 22. Стари храм, западни ѕид, царица Јелена, 1565. год.



Сл. 23. Музеј, Савинска петохлебница, 1652. год.



Сл. 24. Савинска петохлебница, детал, 1652. год.

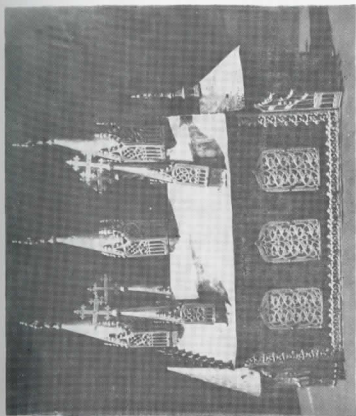




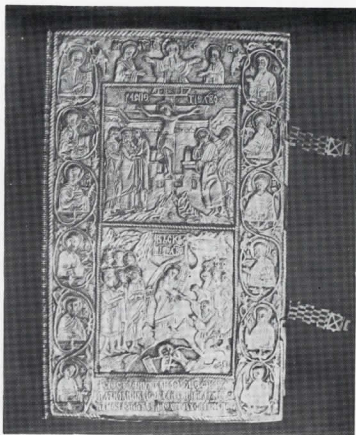
Сл. 25. Музеј, ренесансни тањир, рани XVI век



Сл. 26. Музеј, други ренесансни тањир, рани XVI век



Сл. 27. Музеј, сребрни кивот манастира Тврдоша, 1615. год.



Сл. 28. Музеј, сребрни оков јеванђеља, 1657. год.



Сл. 29. Музеј, светогорска икона св. Николе, 1755. год.



Сл. 30. Музеј, московска икона св. Саве, 1739. год.



Сл. 31. Велика црква Успења Богородице, 1777-1788. год.