

Ж И В О П И С

годишњак Академије Српске православне Цркве
за уметности и конзервацију, година 1, Београд 2007.



ПРЕДРАГ РИСТИЋ • ДРАГАН М МАРКОВИЋ • МИРОСЛАВ СТАНОЈЛОВИЋ
ДАВИД ПЕРОВИЋ • ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ • ТОДОР МИТРОВИЋ
АЛЕКСАНДРА КУЧЕКОВИЋ • ЖЕЉКО Р ЂУРИЋ • ИВИЦА ЧАИРОВИЋ

Београд, 2007

Ж И В О П И С

Часопис за неговање црквене уметности Академије СПЦ

Број
1



Академија Српске православне Цркве за уметности и конзервацију
2007.

Ж И В О П И С

Часопис за неговање црквене уметности

Година I · 2007 · број 1

Издавач

Академија Српске православне Цркве за уметности и конзервацију

За издавача

Протојереј ставрофор др Радомир Поповић

Редакција

Ивица Чаировић, мр Мирослав Станојловић,
Горан Јанићијевић, мр Јелена Узелац, мр Александра Кучековић

Главни и одговорни уредник

Јереј Жељко Р. Ђурић

Ликовно-графичко решење

Мр Тодор Митровић

Техничка припрема

Слободан Павловић

Лектура

Мр Татјана Лазаревић-Милошевић

Фотографија

Јереј Жељко Р. Ђурић

Адреса

Краља Петра I бр 2, Београд
akademijaspc@ptt.yu

Штампа

Штампарија NEWPRESS, Смедерево

Тираж: 500 примерака

Штампање ЖИВОПИСА број 1, финансирало је
Министарство вера Владе Републике Србије

ISSN 1452-8908

Садржај

ИКОНИЧНО	5
<i>Монах др Давид Перовић</i> Увид у естетске категорије	7
<i>Монах др Давид Перовић</i> Христос на уметничким академијама	27
<i>Мр Александра Кучековић</i> Историјски контексти промена у српском сликарству XXVIII и XIX века	65
<i>Горан Јанићијевић</i> Сенка и икона истине	79
<i>Горан Јанићијевић</i> Зидно сликарство гробница Viminacium-a	95
<i>Јереј Жељко Ђурић</i> Света Тројица као прототип Свете литургије	103
<i>Јереј Жељко Ђурић</i> Догматски карактер Синодика у недељу православља из 843. године	109
У ЖИЖИ	115
<i>Мр Тодор Митровић</i> О канону у црквеном сликарству	117
<i>Мр Мирослав Станојловић</i> О чишћењу фреске Свети Сава у Милешеву	141
<i>Др Предраг Ристић</i> Црта је то Мадуродам ?	157

ГODOVI 177

Др Драган М. Марковић
Комплементарност физичкохемијских метода
за одређивање старости предмета са
дендрохронолошком методом 179

Монах др Давид Перовић
Мисионарска репортажа 193

ИЗ ЖИВОТА АКАДЕМИЈЕ 199

Ивица Чаировић
Историјат Академије 201

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ 215

Фреска Светог Саве у Милешеви
пре и после радова 217

Радови студената 218

ИКOНИЧНО

Монах др Давид Перовић

УВИД У ЕСТЕТСКЕ КАТЕГОРИЈЕ

***лепота, прекрасно, антиномијска гносеологија, надсушто
прекрасно и светлост***

(Приступ из патристичке естетике)

(Оглед)

Јелински Оци и мислиоци су имали на располагању ризнице античке јелинистичке културе, па су своју пажњу могли да усмере и на проблеме лепоте и прекрасног. Из њиховог интересовања за категорије античке естетике родиће се нове, категорије хришћанске естетике, у вези са једним новим виђењем света.

Апологети нису везивали лепоту и прекрасно за уметност, али су им ипак поклањали велику пажњу, и то у радовима са тенденцијом према одухотворењу античких традиција, и наравно, према радикалном одвајању од њих, као и од античке културе у целини. По њиховом мишљењу, многообразни свет је Божија творевина, прекрасан и хармоничан. Од таквог мишљења у хришћанској мисли никада се неће одступити.

Тертулијан је посматрао лепоту света као слику Божије моћи у свету (PL 2, 856 A), која има своју психолошку улогу.

Атинагора Атински је сматрао да се човек удивљен лепотом света узноси к своме уметнику (PG 6, 921 A).

Татијан Асирац је размишљао о свету састављеном од мноштва предмета, међусобно различитим по степену лепоте:

Један је лепши од другога, и он је леп сам по себи, али уступа (место) првome, као лепшем (PG 6, 832 A). Предмети, по лепоти различити као и удови нашег тела, у целини су хармонични. И док ће Татијан мислити о свету да је он прекрасно уређен, сам ће о политичком устројству у њему мислити да је оно глупо и неправедно (PG 6, 849A).

По схватању *светог Јустина Философа*, лепота вањских форми је исконски припадала врлини и одражавала је њену суштину, али је порок за прикривање својих аката тежио и тежи да се закљони иза форме несвојствене њему. Избегавајући да има било шта заједничко са пороком, који још појачава форму маскирања, врлина се одриче вањске лепоте. Само украси вечни и прекрасни привлаче хришћане. Они су уверени да сваки који избегава привидну лепоту (та докунта кала,) и тежи ономе што се сматра за тешко и несмислено, добија блаженство (в. Друга апологија, PG 6, 461 CD).

Апологети II века су афирмисали природну лепоту људског лица и тела, и стари идеал су схватили на адекватан начин; то јест као *најсветија и прекрасна тела* младића и девојака (PG 6, 968 B). Њихове осуде људских тежњи за свим врстама украшавања телеса заснивале су се на осуди анимације непотребних страсти, као и на чињеници умањења и ремећења природне лепоте тела и лица. По *Тертулијановом* мишљењу, козметика води наказности (quid inquinant — PL 1, 1436 B). Он се осврће на многобожачки јелинистички свет који је занемаривао природне лепоте: *Уобичајено је да се складно лице без помоћи те раскоши сматра за лепоту посредну, непријатну и лишену сваке опсесије; она као да се налази у раскораку са радостима* (PL 1, 1441A). *Неприродни идеали умањују и заглушују бљесак природне лепоте путем немарног одношења према њој. Мада, наравно, не треба осуђивати лепоту, уколико она сведочи о срећи тела; јер, баш тада се она јавља као украс божанствених дела, и служи као лепа одећа душе* (PL 1, 1433AB). Тертулијан је једногласан са хришћанским мислиоцима у ставу да човеково тело треба бранити и штитити од напада, негирања и умртвљења. Оваплоћени Логос управо благодарећи своје васкрсењу у телу гарантује људима слично васкрсење (Јн. 20, 25-28). Он овим речима доказује да је човеку тело подједнако важно са душом, јер је душа у свему обавезна телу: *И реч се јавља као један од органа тела; уметности постоје благодарећи телу; науке и генији су њему оба-*

везни; помоћу тела остварује се сваки посао, свака активност и свако служење (PL 2, 581B).

Осим духовних идеала, у епохи гоњења је и социјални положај захтевао од раних хришћана аскетски однос према телу и одрицање од раскоши и лепоте. Епоха гоњења изазвала је појаву нових етичко-естетских идеала. Хришћани ће бити принуђени да развијају идеал мушкости, издржљивости и хероизма. Насупрот идеалу античке, јелинистичке културе, Тертулијан ставља идеал хришћанских аскета. *Ја не знам — пише он — јесу ли руке навикле на нарукнице кадре да поднесу тежину окова. Сумњам да би ноге које су редовно носиле свилене подвезице могле да поднесу бол од ујади којим их вежу. Бојим се да би глава, покривена смарагдима и рубинима, слабо одступила од мача који нам прети свакога часа. Према томе... навикавајте се на најтеже ствари и не примећујте их; могу вам се указати као прилика* (PL 1, 1447—1448 A).

Климент Александријски даје видно место појмовима лепота и прекрасно. Он је заправо развио учење о лепоти и дао му кључну улогу у својој гносеологији и естетици. А пошао је од чињенице да је *прекрасно* органски својствено човековом бићу и сазнању: *јер је човек, по својој природи, биће узвишено (...) и тежи прекрасном* (Педагог 3, 37, 1). Климент цени истинску лепоту (*то каллос то алитхинон*): материјално-интелектуалну лепоту која је спајала два појма – платоновску идеју лепоте и лепоту материјалног света. Коначно, то је првобитна, идеална лепота материјалног света који је створио Бог. Најпре је Логос показао истиниту лепоту коју раније није видело никакво око нити ју је чуло икакво ухо (Педагог 2, 129, 4. Прва Коринћанима 2, 9). Она је залога целог створеног света, различитих врста животиња и биљака (Педагог 2, 121, 4). Стваралачка Божија сила је омогућила и настанак човековог тела по законима лепоте и симетрије (Педагог 1, 6, 5), па је човек зато дужан да се сећа тога и да то цени. *Истинска лепота је сведочанство божанске премудрости, зато дозволимо несечичну насладу том лепотом, као, рецимо, лепотом боја, само без оног њеног практичног искоришћавања које иде до одсуства трунке морала* (Педагог 2, 70, 5). Греховност, самовоља и заглупљени укус променили су у човеку истинску лепоту. Зато је нужно осветлити га и очистити – очистити морално, јер – *прљава лепота је неморална*. Климент своје сав-

ременике позива на моралну чистоту, на очување истините лепоте: *О човече! Не нападнуј лепоту ...Буди цар своје лепоте, а не тиранин. Ја ћу признати твоју лепоту само онда када ти њен лик будеш сачувао чистим; само тада ћу ја у теби поштовати лепоту – истинити прволик прекрасних ствари (тон калон) (Протрептик 49, 2).*

Истиниту лепоту Климент види у морално савршеном човеку, али он не заборавља и саму калокагатхију (Педагог 2, 121, 3). Градацију лепоте опет, он врши оросима лепота (то кало,ј) и прекрасно (то калон калос). Истинита, идеална лепота се пројављује као праслика прекрасних ствари, и опет, као појава нашег створеног света и уметности. Климент њу вишезначно именује оросом то калос, или то калон: то онтос, калон (истински прекрасно – Педагог 2, 115, 5; Стромата 116, 2), лантханон калон (скривено прекрасно – Стромата 4, 5, 2). Оросе то калон и калос он употребљава на пример у односу на природну лепоту, лепоту материјала (мрамора, слоноваче – Протрептик 56, 5), или лепоту врлине (Педагог 2, 123, 3; 121, 4). Понекад је тога значења и орос то калос. С друге стране, степенујући појам лепоте, Климент прави разлику између истинске лепоте (то калос то алитхинон) и прекрасног (то калон калос), и то у свету којим смо окружени. Осим тога, Климент ради на узајамном приближавању идеалне и природне лепоте. Отуда и њихова појмовна или оролошка узајамна замена.

Истинита лепота је садржана у нашем бићу: души и телу. Ипак, *Господ природну лепоту тела цени мање од лепоте душе (Педагог 3, 12, 3).* Лепота душе се пројављује у врлини, па је само човек врлине стварно калос калокагатхос (Педагог 2, 121, 3). Разум је водич ка врлини, па ако човек жели да буде прекрасан (калос), он нека у себи развија ту најпрекраснију (то калистон) способност – разум (тин дианиан – Педагог 4, 20, 6). Такав човек је обавезан спознању истине, живљењу Логосом, поседовању слике Логоса и усличењу Богу. Тек тада он постаје истински прекрасним (Педагог 3, 1, 5), када се лепота његове душе испољава у лепоти тела, што га најзад показује целог у стању врлине (Педагог 2, 121, 3).

Климент је своју борбу против раскоши и украшавања људског тела заснивао на етичко-гносеолошким и естетским размишљањима, за разлику од Тертулијана који је исту ту борбу

заснивао на социјално-етичким размишљањима. Гностик који живи Логосом, тачније, познајем истине, *прекрасан је, иако се не облачи лепо (Педагог 3, 1, 5).* Гиздавост узбуркава чулност, а страсти и задовољства воде гашењу лепоте (*маренете то калос – Педагог 3, 1, 4).* Украси, одећа и драгоцености у суштини заглушују истиниту лепоту, по природи заложену у човеку. Жене њу потамњују тако што је скривају под златним украсима (Педагог 2, 122, 2). Узбуђивање богато извезеном, скупоченом одећом сведочи о човековом одсуству осећања лепоте, о његовом глумом укусу и лажном осећању лепоте (*апирокална – Педагог 2, 111, 2).* Зато Климент негодује против неумерене раскоши, и у вези са њом негодује због саблазни и лажног осећања лепоте (*доксокална – Педагог 2, 38, 1).* На тај начин се он у историји естетичке мисли појављује као први полемичар естетског укуса и оформитељ основног принципа примењене уметности; заправо, он теоретише о одећи и о нашем предметном окружењу: обоје треба да буде просто и до краја да одговара намени, дакле, без кинђурења и гомилања (Педагог 2, 39, 1). Те естетске ставове данас пером, словом и делом снажно и доследно пропагира и подржава Патријарх српски Господин Павле. Природна и артифицијелна лепота су неспојиве. Напросто, жена прекрасна по природи нема потребу за затамњењем своје истинске лепоте лажном лепотом (Педагог 2, 127, 3). Штавише, украси ће само истаћи природне недостатке једне ружне жене (Исто 2, 128, 1).

Уметност украшавања Климент сматра симолом богатства; оног богатства које је извор свих моралних зала и социјалних неправди. Зато је оно сврставано у негативни чинилац људског бића. Зато су му утемељитељи раног хришћанства и супротстављали свој идеал – истинску лепоту која се налази у природној лепоти (Исто 2, 125, 3). Па ипак, видљива и идеална или истинска лепота није била лимитна тежња раних хришћана већ – небеска лепота (Теофил Антиохијски, PG 6, 1092 A). Код светог Василија Великог и такозваног Дионисија Ареопагита најћи ћемо на развијено поимање божанствене лепоте.

Тежњи за душевном лепотом Климент посвећује пажњу у спису Стромата или Шареница. Она се постиже путем уздицања, на начин посредовања земаљске лепоте и уподобљења Створитељу и његовој истинској лепоти (4, 116, 2). Размишљања о лепоти Христовој сачињавају још један аспект Климентовог

хришћанског поимања лепоте. Он (Христос) није блистао лепотом тела него истинитом лепотом душе и тела: прва се пројавила у добрим делима, а друга у бесмртности тела (Педагог 3, 3, 3). А сами неугледан (евтелис) и презрен телесни облик Господ је на себе примио приликом оваплоћења еда се Његови слушаоци не би повели за блеском видљиве лепоте па у замену за њу испустили духовне истине које превазилазе вањску красоту. Јер увек треба имати посла не са лепотом, него са оним што она означава (Стромата 6, 151, 4)

Западна средњовековна уметност је реализовала идеју о презреном и неугледном вањском изгледу Христовом, и то са натуралистичком дословношћу; штавише, ту је она постала главни критериј сликања људског тела уопште. Византијски и староруски живопис ће у том смислу поћи другим правцем, у смислу друге Климентове мисли: да управо унутрашња доброта и душевна лепота човека, гностика, налазе одраза и у његовом вањском виду, нарочито у лицу. Лице правога гностика излучује сјај Логоса, сјај који својом лепотом задивљује све (Стромата 6, 104, 1). Гностик дакле на земљи постаје ангелоподобан (Стромата 6, 105, 1). Византијски и староруски мајстори су оваплоћавали управо описани облик, облик одухотвореног човека.

Кападокијски Оци су истицали неисказиво и неописиво блистање божанствене лепоте (свети Василије Велики – PG 31, 909 C), с напоменом да се прекрасно (калон) увек уочава у извору прекрасног; а прекрасан је и изнад свега прекрасног (калу пантос епекина) Једнородни Бог (свети Григорије Ниски, PG 45, 469 CD). О природи Божијој свети Василије говори као о неизрецивој (калос амиханон), која веома задивљује рањену душу, али њено достојанство речју није могуће описати (PG 31, 465 C).

Ареопагитов знаковни систем је сложен и заснован на принципу појмовног или оролошког антиномизма са потврђним и одречним семама. Логика организације система потврђује и именује неименљиво Име које превазилази свако име (DN I, 6, 596C); при том се варијанте означавања узајамно искључују. Сва потврдна полиморфна имена Божија се односе на божанске пројаве или раздавања, а не на суштину; свако божанско име се поима у односу на божанство у целини (DN II, 1, 637A). Колико год се ми упињали на делу катафатичког или потврдног именовања Бога (постојеће добро, биће, светлост, мудрост, лепота, живот, узрок, разум...), нећемо одмаћи даље од указивања на

голи узрок (DN II, 3, 640BC). Ходећи пак у другом, апофатичком или одречном смеру означавања или именовања Бога, ми ћемо бити приморани да говоримо супротно свему наведеном (да се Бог не јавља ни као светлост, ни као добро, ни као лепота, ни као живот, ни као Сунце; односно, ни као добро, ни као не-добро, ни као слика, ни као не-слика, ни као постојеће, ни као не-постојеће, ни као мрак, ни као светлост, ни као заблуда, нити као истина — АМФ, I, 609), никако не одмичући даље од узрока. Он се истовремено јавља као свепостојеће, и као ништа постојеће од свега постојећег (DN I, 6, 596C); као налазећи се у свему и ван свега (Ер. V, 1076A); као надилазећи свепостојеће и непостојеће, свепостиживо и непостиживо; као налазећи се с оне стране бића и небића, сазнајног и несазнајног, свеобухватног одрицања; најзад, као превазилазећи било које да и било које не (DN, II, 4, 641A).

Код Дионисија Ареопагита се појављују афирмативне конструкције имена са префиксом над(ипер), које треба кроз преимућство да изразе одрицање (наддобро, надбожанство, надмудрост, надсуштина—АМФ, I, 612). А последњи антиномијски низ његових ознака спада у тип надсветле таме, надбожанственог божанства, надпостојеће постојећег. Сав тај труд око изналажења антиномијског система ознака треба да послужи сврси спекулативног сазнања праузрока. Бог се познаје у свему и ван свега, познаје се знањем и незнањем (...) Њега који је све у свему и ништа у било чему (само) све познаје из свега, и нико опет из било чега (DN, VII, 3, 872A—АМФ, I, 617). Другим речима, Он се познаје разумом у створењима силом љубави као Онај који исходи у свет, али Који се при том не познаје у својој суштини и у своме надбићу. И сада, сазнање је могуће кроз незнање, или кроз мистичко сједињење са Њим, и то у сфери вансазнајног познања, познања у категорији божанствене љубави.

Тако ми најбожанственије познање Бога налазимо у познању Њега Самога незнањем, у сједињењу које превазилази сваки разум. Када је наш разум ослобођен од свега постојећег и када самога себе оставља — ето тада се он сједињује са пресветлим лучама, те отуда, од стране те светлости бива осветљен недоживљивим безданом премудрости. Закључимо да се коначан процес сазнања праузрока преноси у сферу вансазнајног, натчулног и надразумног искуства, када је већ у сфери разума сазнање праузрока — недостижно (в. DN, VII, 3—АМФ, I, 617).

Благодарећи антиномијском начину појмовног мишљења

сознајна енергија ума је пребачена у област емоционално-естетског и уметничког мишљења. У њему треба сагледавати целокупно богатство византијског уметничког универзума — како јелинизованог ромејства, тако и романизованог јелинства на Истоку. На Западу пак варваризовано ромејство је усмртило сваку врсту црквене уметности којој узор није била сама, *per excellence* византијска уметност.

Византијска емоционално-естетска гносеологија долази до свога (са)знања доживљајем, или, опет, у форми самога догађаја. Зато, аутентични богослов не само да ће поучавати божанственом, него ће га и сам проживљавати (DN, II, 9, 648B). Он ће при томе добијати насладу од истраженог созерцања неописивог савршенства и мудрости (Ер. IX, 5). Идеја *обожења* (*тхеосис*) као несливеног сједињења двеју личности, божанске и човечанске, преподобни Максим би рекао: *изузимајући идентичност по суштини* (PG 91, 1308B), у византијској философији и теологији се јавља као гносеолошка претпоставка могућности егзистенцијално-психолошког ступња сазнања. Управо ће емоционално-естетски гносис врхунити процесом сазнања праузрока. Укључивање у Истину посредством љубави постаје најважнија гносеолошка категорија, созерцање божанства у себи и ван себе — у сликама, симболима, знаковима; пут подражавања и уподобљавања Богу, и то у самом чину сједињења са Њим. Ти начини постигнућа преплићу се и реализују у трима смеровима опитног ступња сазнања: мистичког делања, литургијског акта и уметничке праксе. Строга диференцијација овде није умесна због мноштва заједничких елемената, и, уопште, због тесне повезаности (в. *Естетско у систему византијског схватања света*, у: В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Просвета-Београд, 62-3).

Литургијски гносис је оријентисан на саборни субјект сазнања — на заједницу верних. У богослужбеном догађају опипљиво се пројављује егзистенцијалност хришћанског сазнања. Богослужење представља стварно биће вечног ванвременог живота (другобића) унутар нашег пролазног живота (бића). Сваки учесник у богослужењу се стварно укључује у другобиће или надбиће, обитава у њему, не напуштајући при том раван нижебића. Тако се онда основни смисао Цркве, богослужења и тајни огледа у реализацији надбића или другобића.

Осмотрене из временске удаљености, остварене форме уметности показују нам се као покретачи средњовековног човека на

свештени трепет, које је он иначе медијативно доживљавао, на равни искуственог битија и бића и надбитија и надбића. У томе ће се и састојати улога уметности, односно над-уметности, и опет, у тој улози ће она предњачити у поређењу са теоријском праксом. Самом продору пак ликовне уметности у хришћанску културу и духовност допринели су радови Василија Великог, Григорија Ниског и Дионисија Ареопагита (*теорија слике*); штавише, ти радови ће је конституисати у религијско-философски, односно светотајинско-мистички феномен.

Ликовна уметност у Византији је била испреплетена с литургијском реалношћу. У структури богослужења иконе су се налазиле под окриљем благодатне силе, и опет, оне су биле литургијски типови са свим гносеолошким аспектима. За све друге уметности такође се може рећи да су функционисале у литургијским чиновима као различита средства богопознања. Отуда код свештених стваралаца свесно и намерно избегавање, и уклањање свега личног и ауторског зарад присуства саборног и литургијског. Византијски теоретичари су изједначавали предавање естетске информације са гносеолошком функцијом уметности, док су саму своју гносеологију они реализовали на равни психичких стања. На тај начин су они помоћу асоцијативности унутар једне полисемантичности, каква је уметност, излазили из логички неразрешивих антиномија. Напоследку, дошло се до жељеног резултата: да канонска уметност врши улогу изазивача асоцијативних процеса и регистрације архетипова.

Уметнички симбол доприноси оваплоћењу неизобразиве појаве, осећања, појма и неке суштине у чулној слици, и све то ради непосредног преживљавања његовом помоћи, да се оно асоцијативно појављује у психи, чему је иначе противно свако усвајање путем логичког закључка. Према томе, значење симбола слике при опажању превазилази његов вањски садржај (в. Луначарски А. В., *Историја западноевропске литературе у њеним најважнијим моментима*, т. 2, Москва, 1924, 199, на руском). Иконографски канон је ослободио пластичну изражајност симбола и постао основ уметничке сликовне сложевине византијског живописа. Његов врхунац се огледа у феномену психичке илузије укидања спознајне антиномије *онострано-овнострано* (в. Јован Мајендорф, *Оригенисти*, у: *Византијско богословље*, Минск, 2005, 59-60, на руском). Емоционално-естетска област

постаје најповољнији климат за појаву плодова византијске гносеологије, плодова у форми естетских информација о *вишем знању*. У акту естетскога катарсиса пак постигнуто је укидање антиномија спекулативнога мишљења (в. В. В. Бичков, *Исто*, 83).

Једнако, тежња раздвајања појмова *лепота и прекрасно* појављује се још у ранохришћанском периоду, иако она неће стећи своју извесност ни у чудесног Дионисија Ареопагита. Оно докле се стигло у том настојању било је употреба термина **калос** са чланом **то** за означавање онострани летоте, док без члана за ознаку прекрасног у сфери бића. Свети Василије Велики се задржавао, видели смо, на блистању божанске лепоте. А божанска природа га се дотицала као неизрецива лепота која рањену душу доводи до задивљености; њена узвишеност пак не да се описати речима (PG 31, 909C и 456C). Григорије Ниски, рекли смо, созерцава прекрасно само у извору прекрасног, а једнородног Бога као прекрасног с ону страну сваке прекрасности (PG 45, 469 CD). Идеја аполитне или апсолутне лепоте код Византинца није предмет умног расуђивања, већ она иступа као кључни предмет гносеологије. Души је урођен *кин* или кретање према невидљивој, божанској лепоти. Лепота привлачи себи сазнавајућег па се сазнање остварује љубављу; јер, оно само је то сазнавано прекрасно по природи (PG 44, 769 D, 96 C). Свети Василије опет, враћа се овој теми и каже да се прекрасно у правом смислу речи познаје само у божанској природи (PG 30, 412 D).

После светога Григорија Нискога који је говорио о *истински прекрасном* (*то алитхос калон* — PG 46, 96 C и др.), свети Дионисије ће развити мисао о *суштински прекрасном* (*то онтос калон* — СН, II, 4, 114А). Дакле, *надсуштопрекрасно* (*иперусион калон*) јесте *лепота* (*калос*), и од њега се раздељује и према свему постојећем грана његова сопствена лепота (*калонин*), различита од свега осталог; оно усклађује све у свему постојећем и доприноси његовом бљеску; оно попут светлости у све предмете излива своје дубокопродируће зраке-градитеље лепоте, па зато као да позива к себи све постојеће, по чему се и именује *лепотом* (*калос*) — све у свему себесабирајућом (в. DN IV, 7, 701 CD). Тим прекрасним све постојеће се показује прекрасно — свака ствар по својој мери; и опет, оно постоји као сагласност, дружба, међусобно свеопштење елемената и бића у њиховој обједињености. Прекрасно је почетак свега и активни узрок кретања целине, коју

он и еросом своје лепоте обухвата. У својству коначног узрока прекрасно је граница свега и предмет љубави, с обзиром да се све појављује ради њега. Оно је узрок и парадигма (образац) и одредница (в. DN IV, 7, 704А). Коначно, надпрекрасно или хиперпрекрасно или божанска лепота је образац, стваралачки узрок свега постојећег, хармонија света, предмет љубави (и сазнања), граница свих тежњи и кретања.

Терминолошка разлика између апсолутне лепоте (*калос*) и прекрасног (*калон*) код Дионисија Ареопагита нарушена је донекле: *Прекрасно и лепоту треба разликовати на основу узрока који слива целину у јединство. Разликујући у свему постојећем учествовано и учествујуће, ми прекрасним називамо учествујуће у лепоти, а лепотом учешће узрока који ствара прекрасно у свему прекрасном* (DN IV, 7, 701C). Онострани или трансцендентна лепота се излива као светлост, неисцрпно, у јерархију небеских и земаљских бића, организованих подобно тој лепоти, док је оне одражавају степенасто. Свети Дионисије разликује три онтолошка ступња лепоте: а) ступањ апсолутне божанске лепоте са истовременим истинско-суштим прекрасним, б) ступањ лепоте небеских бића или чиновна небеске јерархије (СН II, 5, 114C; 2, 140B) и в) ступањ лепоте предмета и појава материјалног света као видљиве лепоте (*та кала*). Сва три ступња или нивоа су обједињена заједничком информацијом о духовном благообразију (*тис ноерас евпрепис*—СН, II, 4, 114B) тамо садржаном. Циљ овог духовног благообразија јесте да душу сазнаваоца усмери к постигнућу апсолутне лепоте; зато је оно и гарант сазнајне аксиологије свега прекрасног.

Појам *јединствено добро-прекрасно* (*ен агатхон ке калон*—DN IV, 7, 701B) чини другу важну Дионисијеву естетску категорију, суштиски различиту од античке *калокагатхије* (Лосев А. Ф., *Класична калокагатхија и њени типови*, Питања естетике, треће издање, Москва, 1960, на руском), а трећу категорију, појам етичко-естетског, у вези са хармонично развијеним, врлинским човеком (Аристотелове *Велика етика* и *Евдемова етика*, цитирано код Лосева у нав. делу, 460-461, 465-467). Док је код Аристотела ова трећа категорија припадала антрополошкој равни, код Дионисија *добро-и-прекрасно* је иперватичко-космолошки појам. Све постојеће партиципира у *доброме-и-прекрасном* као *једином узроку целокупног мноштва добара и лепота*, и происходитељу *суштинског постојања свега постојећег*. У њему

имају свој почетак сва сједињења и раздвајања, све истоветности и различитости, све сличности и несличности; то јест, свеколико јединство супротности. *Добро-и-прекрасно* превазилази сваки почетак и сваку савршеност или потпуност, превазилази, свакога, све и сва, па је оно и узрок свих видова кретања, свих бића и свих врста живота, разума и душе, свих енергија, свакога осећања и логоса, мишљења и знања. Зато сва бића теже ка прекрасном-и-добром, и с њиховом тежњом сједињене су све њихове акције и жеље. Сва обједињујућа сила ероса се баш на њему заснива (в. СН IV, 7—10, 701 В—708В. DN IV, 12, 709D), тако да *апсолутна лепота* целокупног духовног трагалаштва Ромеја постаје циљ. При њему ће појам *прекрасног* стајати у знаку смисаоне противречности и расплутности (в. А. Ф. Лосев, *Историја античке естетике* II, Москва, 1969, 283-188, на руском).

Византијска мисао је с једне стране гледала на јелинске уметности као на пусте и души некорисне (нпр. Василије Велики, PG 30, 380А), док је с друге стране она високо ценила *прекрасно* у материјалном свету и уметности; а ценила га је као одраз апсолутне лепоте, и то на алегоријском нивоу појавности. Мислиоци су понављали за античким ауторима: *хармоничност* и *узајамна пропорција делова, вањска лепота боја* (Василије Велики, PG 30, 409А); појмови *прекрасно* и *добро* су зближавани. Појмови *добро*, *солидно*, *зрело* у односу на предмете материјалног света међусобно су извођени и међусобно заснивани, но без обједињења. Разграничити *добро* (као солидно и зрело) и *прекрасно*, била је тежња светог Василија. Зрелост (*ореон*) се разликује од лепоте; то је оно што је у своје време достигло процват (*акмин*), или пуну сразмеру са својим назначењем корисности (нпр. пшеница и виноградски плод у сразмери са зрелошћу и угодношћу при окушању и употреби истог у животу). Под лепотом опет (*кал-лос*), свети Василије подразумева земаљску лепоту што се јавља као хармоничност у сједињавању чланова; том приликом она се пројављује у својој допадљивости (*тин харин*—PG 29, 400В) као објективно својство предмета; наше сазнање га хвата у форми *харис-а*, односно префињеног и привлачног на терену конкретно опажајног. Василије и његови истомишљеници у естетском размишљању су истакли идеју сличности природе у уметничком делу. Сходно томе, и Творац света је иступио као први уметник — *велики творац чудеса и уметник* (PG 29, 80В).

Свети Григориј Ниски је сматрао да је лепота природе

изнад живописног сликања (PG 44, 1197В), а да је *лепота мисли* јеванђелских текстова слична лепоти многоцветних ливада, и да због тога њу ниједна људска реч не може описати (PG 46, 556А). То јест, *лепота логосног текста* не може се увек описати путем појмова. У вези са живописом, а за разлику од њега (PG 44, 1197С), његов брат свети Василије га је ценио више, и созерцавао дубље: *Уметничка дела не подражавају само оно што се види, него усходе према суштинама смисла (логос) из којих се састоји сама природа, и да она много изграђује и од себе* (в. Енеаде V, 8, I). Другим речима, уметник ствара сагласно одређеном идеалу. Мислећи на њега свети Василије је рекао: *Ја по природи не волим ништа несавршено ...* (PG 31, 241С). Циљем сликања Василије је сматрао *уздизање* човекове душе, очишћење од страсти, разбуђивање у њој узвишених помисли попут људскости (PG 31, 509А), то јест попут духовног преображења на путу према *апсолутној лепоти*.

Визуелне слике и њихова полисемантичност имали су велики утицај у Византији. Патристичко предање нам је оставило велики део пророчких и мистичких информација управо у визуелној форми, и са адекватном појмовном ерминевтиком. Свети Григорије Ниски је сам назив *божанство (Тхеотис)* изводио из *гледања (ек тис тхеас)*; то јест, он је Богу приписивао посматрачке и созерцатељске моћи (PG 45, 121 D). Његов брат, **свети Василије Велики**, приписивао је *гледању (орасис)* моћ најјачег представљања опажаног, у поређењу са свим осталим чулним органима (PG 30, 132 D). Још се он трезвено бавио сложености проблема самог визуелног опажаја и покушавао да га реши. Ипак, одустао је од њега у тренутку када је устврдио: *Није тешко дивити се прекрасном, а утврдити тачан појам онога што води дивљењу тешко је, и одвећ тешко схватљиво* (PG 31, 472 D). Дакле, њему су плотиновска и друге концепције о оку и процесу гледања биле познате, али их он није прихватао. А Плотин је сматрао да око у процесу гледања треба да се усличи или уподоби предмету. *Слика или отисак (дактилиос)* предмета у души посматрача зависи од његовог заузимања става: да и он мотри обичним *телесним погледом (опсис омматоон)* или *унутрашњим погледом (ендон влепи)*. (Евеаде I, 6, 8-9; IV, 6, 1). Ако је свети Василије лично радије оставио отвореним проблем уласка или неуласка слика посматраних предмета у око и оданде јављања представа о њима, и опет проблем ока које само испушта или не

испушта нешто што се приближава предмету и контактује с њим (PG 29, 668), у оквиру византијске естетике и ван ње, пак, он је дошао до нових сазнања. Рецимо, хедонистичка функција прекрасног није била важна сама по себи, него у оквиру своје обавезе да помогне неосетном човеком опажању да осазна садржаје који се налазе у уметничком делу. Наиме, без уметничког поступка та опажања су тешка, попут горког лека без меда; а *оно што се прима у себе са насладом и радошћу, не брише се из наших душа* (PG 29, 212 В). По Василијевом схватању, оданде потичу и разумске (изрежиране) уметности (гусле, свирала, плесови и игре), но су оне празне; оне не носе појмовну или визуелно-дидактичку информацију (PG 30, 380 А). Он подржава страну религијске музике и живописа, а у ликовним делима историјског карактера види оваплоћење импресивних страница религијске историје и упоређује их са историјским описима: *Што историјско описивање предаје кроз слух, то живопис показује ћутећи, кроз подражавање* (PG 31, 509 А).

Исти такав став према иконопису заступао је и **свети Григорије Ниски**. Он је имао нарочитог осећаја за живописно сликање Авраамовог приношења Исака на жртву; оно му је својом живошћу мамило сузе из очију (PG 46, 572 С). Бичков сматра да се благодарећи том Григоријевом сећању даде сагледати обим распрострањености хришћанске илузионистичке уметности у IV веку, и да су њу подржавали утицајни религијски мислиоци, с једном напоменом: да је у то време у хришћанској иконографији довољно приметна тенденција одступања од јелинистичког реализма и илузионизма (в. *Византијска естетика*, Београд, 105-106). Свети Василије, опет, запазио је нови аспект схватања категорије прекрасног у природи и уметности, и то у нераскидивој вези са процесом опажања од стране конкретног посматрача. Употребивши пример са светлошћу он доказује да је прекрасно оно што има *сразмерност у односу на безболно и пријатно деловање на вид* (PG 29, 48 А). Овим је он раширио класичну дефиницију прекрасног (*прекрасно је оно што је сразмерно у свим својим деловима*), и то тако што му је прилазио са гледишта психологије опажања. Зато се он и задржавао на сразмери у унутрашњем светлу човека, испољаваној захваљујући опажању прекрасног. Дакле, *истински прекрасно јесте сразмерност у души отмено настројеној* (PG 30, 409 В). Психолошки учинак прекрасног као важан принцип византијске естетике остављаће византијским

уметницима велику слободу стваралачке интерпретације, и то на равни естетске информације, али у оквирима иконографског канона. О тој потреби иконописца **Свети Василије** говори да *кад они пресликавају слике са слика, веома далеко одступају од оригинала, но то се даде објаснити* (PG 31, 493 А). Овде је битно да свака слика буде остварена по *закону уметности* (PG 29, 76), закону који је иначе разуму *непостизив*; али будући да је познат резултат његовог посредног деловања на психу, то и он зависи од субјекта опажања. Дакле, *ми по својој природи тежимо прекрасном, тако да се већим делом једноме прекрасно чини ово, а другоме друго* (PG 31, 909 В).

Византијски мислиоци су *апсолутној лепоти*, а не *прекрасном* у природи и у уметности давали објективну вредност. Прекрасно је било од значаја, видели смо, само у његовом непосредном додиру са конкретним субјектом опажања, и са својом анагошком функцијом при одређеном организовању нашег унутрашњег стања. И још, оно је било главно средство формирања психичке илузије за постигнуће над-прекрасног, односно *апсолутне лепоте*.

Нема ничег за презирање у ономе што је произашло од Бога — речи су светог Јована Дамаскина о одбрани ликовног приказивања (PG 94, 1, 16). Материја је прекрасна, и она се сама по себи не може порицати (2, 13). Материјалну лепоту Дамаскин оцењује као савршенство видљивог облика. Штавише, мало обележје на лицу *упропаштава сву лепоту* (1, 2). Он обраћа пажњу само на корисност и сврховитост свих органа људског тела, док је према лепоти самог тог тела хладан; у парности органа он не види естетику симетричног него само могућност замене или удвајања функција (*Изложење православне вере*, 2, 18). *Божанствена лепота не блиста попут фигуре, благодарећи илузији боја, и зато је она неизобразива* (*У одбрану*, PG 94, 1, 25, 1269 В).

Никифор патријарх Константинопољски је био заокупљен *необичном лепотом и бљеском* Христовог лица у периоду Његовог земаљског живота. А њу иконописац није могао да изобрази па ју је Христос лично отиснуо онда када је ставио платно на своје лице (PG 100, 3, 42, 461 АВ). Значи, док је небо испуњено духовном лепотом, душа се украшава *дивном лепотом* врлина, страхопоштовања и праведности (PG 100, 3, 41, 660 В; 3, 43, 572 D).

Свети Теодор Студит ће тему прекрасног као предмета

духовне насладе преместити са равни конкретно чулних ствари и појава у духовно-етичку сферу; јер, управо је ту све освећено Христовом лепотом (*Serm. catech.* 43). Отуда је идеални човек онај који је украшен духовно, чак и кад би по вањском изгледу био убог, слеп, хром, богаљ или имао било какве духовне недостатке које људи сматрају срамним (Исто). Свети Теодор је још сматрао да сви који се поводе за материјалном лепотом бораве у слепилу у односу на оно што је прекрасно (*Serm. catech.* 18), па је зато своје монахе саподвижнике позивао да не желе прекрасно садашњег живота (Исто). Област духовне лепоте испуњена је божанском лепотом за којом хришћани теже, али људска реч нема снаге њу да опише. Наравно, средиште те лепоте је оваплоћени Логос: *Шта је лепше од Владике Христа? Волимо ли ми лепоту? Али шта је лепше од Господа чијом се красотом украшава све?* (тамо, 3, 108). Неопходно је тежити созерцању анђелских и небеских сила, тамошње неизрециве и необјашњиве лепоте; блиставог пребивалишта апостола, пророка, мученика и свих праведних; (јер) сам небески свод, Сунчева светлост, Месечев сјај, хорови анђела и сви други чулима приметни предмети нису ту да бисмо се на њима зауставили, него да бисмо, њиховим посредништвом, созерцавајући творца свега постојећег, сачували своју красоту неповређеном (100). Бог је ставио у човека чисту и прекрасну душу. А како је створена по слици Божјој, она је и сама укључена у ту лепоту. Управо зато што имамо прекрасну и привлачну душу, какву треба и да вратимо Богу, као залог, у последњи дан васкрсења, (ја) убеђујем и наглашавам: *Заволимо ту лепоту и сачувајмо ту привлачност, не обраћајући пажњу на привлачност овога века и на лепоту тела и крви. Јер то није красота него привид красоте, боље рећи трулеж и промена. Ако се данас красни и цветни сутра полаже у гроб, лучећи непријатне мирисе и безобличност, шта онда код те красоте може да буде привлачно? Истинска и непролазна лепота-привлачност огледа се само у једној јединој врлини достојној дивљења. Највиши степен духовног савршенства можемо постићи само на путу врловитог живота, и тај степен се показује као највиши степен лепоте* (20).

Сфери прекрасног припада ђердан идеала и врлина хришћанског живота. Свети Теодор их ниже: пост, бдење, молитва, трудољубље, нестјажатељство или неграмзивост; душа се украшава њима по слици првостворене лепоте. Ипак, тек

украшена љубављу душа к себи привлачи Бога, а Он јој обећава будуће лепоте раја, Царство небеско — где је красота горњег Јерусалима, где су радости и весеље, где сви праведници знају један другог у красотама бесмртности (4, 54, 34, 22). Дакле, за хришћане је смисао духовног украшавања у томе да се души поврате првоздана чистота и красота. Њима је прекрасан и сав поредак хришћанског живота, строго чуван, нарочито онај монашки.

Најважнија одлика византијске естетике јесте њена утилитарност, и она прераста у показатеља њене сопствене естетске вредности. Разматрање појаве живота и његовога канона овде се оцењује са положаја етичких, животних, политичких и других норми, али много више као предмет неутилитарне духовне насладе, односно естетских објеката. Духовном насладом, радошћу и весељем испуњене су многе појаве хришћанског живота, као уосталом и он сам у целини. *Наш живот није ништа друго до припрема за празник. Јер погледај шта се ради код нас. Певање псалама последује певању псалама, читање читању, поука поуци, молитва молитви, као неки круг који нас води према Богу и онима који су повезани с њим. Како је заиста прекрасан, већма красан, такав образац живота!* Подвижнички живот је уметност над уметностима и наука над наукама, и онима који га воде он већ сада доноси блаженство (7, 39). Њему се радују монаси као они који су лишени животних брига и воде живот сличан анђелском (100). Они се не труде на њему ради новца, злата и других земаљских вредности, него ради насладе вечним добрима (58).

Док је телесна радост кратковремена, духовна је постојана и неисцрпива (33). Мислилац и созерцатељ узрока свега постојећег истински се радује велијом радошћу и наслађује неисцрпивом насладом (47). Борба са чулним насладама доноси му насладу (10; 85). Сваки поступак покренут врлином, канонски проживљен дан и сав живот узет као пут према вечном животу повезан је са духовном радошћу. Тако сав наш живот онда постаје један духовни панигир или празник. *Много се општенародних празника, божанских и човечанских, празнује у овом животу, али један је празник велик и тежак — сам човеков живот* (21:23). Византијска патристичка естетика за идеал нашег живота је поставила *неизрециву и бескрајну насладу у будућем веку* (31; 34; 66; 69). Она је, у ствари, пренела естетски објект из материјалног, чулно-опажајног света у област духовног живота, са свим после-

дицама које из тога проистичу. Паралелно са *лепотом* и *прекрасним* византијска естетика је покренула још једну естетску категорију самосталног значења: — *светлост* (*фос*).

Византинци су постављали *светлост* за основну категорију своје гносеологије, богопознања и естетике, и то у оба аспекта, стваралачком и практичном.

Свети Григорије Богослов је светлост која је обасјала Христа на Тавору сматрао за једну од видљивих форми божанства (PG 36, 365 A).

Свети Василије Велики пак сматра да, подигавши се према висинама созерцања, треба себи у мислима представљати природу божанства у својству неприступачне светлости (PG 31, 465 C).

А **свети Григорије Палама** је развијајући идеје светог Дионисија Ареопагита и светог Симеона Новог Богослова закључио да се Бог назива светлошћу, али не по суштини, него по енергији (PG 150, 823); другим речима, светлост је оно што се јавља као божанствена енергија.

Односу између Бога и светлости Византинци су придружили однос између светлости и лепоте. Лепота је светлост, а у поређењу с њом светлост Сунца је тама, тврдио је **свети Василије Велики** (PG 30, 412 D). **Свети Јован Дамаскин**, опет, светлост је сматрао сродном лепоти (PG 96, 325 C).

Свети Дионисије Ареопагит гледа на светлост као на онтолошко-гносеолошку категорију. Он је повезује са добром (*то агатхон*) које се показује као животодавно својство божанства (DN IV, 2, 696). Светлост произлази од добра и показује се као слика доброте (DN IV, 4, 697 B); то је нешто што се тиче и видљиве, чулно опажајне светлости, и *духовне светлости* (*фос ноитон*). Видљива светлост (Сунца) омогућује појаву свих предмета органске природе. Она их *покреће према животу, храни, умножава, усавршава, чисти, обнавља*; она се *јавља као мера и број годишњих доба, дана и свега нашег времена* (DN IV, 4, 700 A). Светлост као проистекла од добра тежи да својим посредовањем све окрене према добру. Она *обједињује и обраћа према себи све постојеће, све што може да види, што се креће, што може у себе да прими светлост, топлоту, или да га било како дотакне својим зрацима* (DN IV, 4, 700 B). Духовна светлост већ испуњава гносеолошку функцију. Добро раздаје зрачење (*еглис*) те светлости свима разумним бићима, према мери њихових опажајних способности, а затим је увећава, изгонећи из душе незнање и заблу-

ду (DN IV, 5, 700-701 A). Та светлост превазилази сва разумна надсветска бића и показује се као *прва светлост и надсветлост*; она је објединитељ свих духовних и разумних сила једних са другима, она им је усавршитељ и она их *обраћа ка истинитом бићу* (*прос то онтос он*) *а одвраћа их од многих предрасуда и од украшених слика, боље рећи, фантазија; најзад, она их окреће ка једној чистој истини и једновидном знању* (DN IV, 6, 701 B).

Духовна светлост која повремено прима облик видљивог сијања предаје се од стране небеског чина чину земаљском као информација. *Доброта божанског блаженства се у виду сталне количине зрака светлости распростире на све мислеће очи* (*тас ноерас опсис* — ЕН II, 3, 3, 397 D). Први *свештени дар* од погледа на светлост јесте сазнање самога себе; њиме се човек удаљава од *тамних скривених кутака незнања*. Постигнућем добра он почиње да тежи бољем, усавршава се и узводи ка *богоначалној висини* (ЕН II, 3, 4, 400 C). Јерархија постоји ради три потребе: *очишћења* (*то катхерин*), *просветљења* (*то фотизин*) и *довођења до савршенства* (*то телиун*) (PG 3, 381 A). Новонастали хришћанин се укључује у светлост — *просветљује се*, па се тајна увођења у хришћанство назива тајном просветљења (*мистирион фотизматос* — ЕН II, 2). Иако сви јерархијски чиновници, односно тајне, предају *свештену светлост*, само крштење се назива *просветљењем*; оно даје *првобитну светлост* и јавља се као *почетак сваког провођења светлости* (ЕН III, 425 AB).

Светлодавање (*фотодосиа*) је светлосна информација или посредник између иперватичке (трансцендентне) и иманентне равни бића. *Фотодосија никада не напушта њој својствено унутрашње јединство и, раздајући се слично благодати и предводећи нас према горњем и објективном сједињењу са надсветским умовима, невидљиво остаје унутар саме себе, непромењиво остајући у непомичној идентичности, подиже оне који истински стреме према њој и, сагласно њиховим достојанствима, приводи их к јединству* (*енопии*) *по примеру своје простоте и јединства* (СН I, 2, 121 B). Светлост *фотодосије* се скрива под *разноврсним свештеним завесама* (*парапетазматон*) (СН I, 2, 121 B) типа чулно-опажајних слика, представа, симбола организованих према могућности нашег опажања (*катх' имас*). Духовна светлост, нашем опажању недоступна непосредно, чини главне садржаје материјалних слика, симбола и других феномена, створених за њено предавање. У њих спада и слика књижевне и ликовне умет-

ности. Она се опажа не физичким видом, него очима ума или мисаоним погледом.

Светлост и прекрасно имају исту функцију. *Лепота сија* (ЕН VII, 3, 11, 568 D) и своју светлост саопштава свакоме према достојанству (СН III, 1, 164 D). Озрачење светлошћу доводи до улепшавања неупешаног (то акосмо космите) и до уобличења неупешаног (то анидеон идопите) (ЕН II, 38, 404 C), то јест до тога да се безоблично преобраћа у прекрасно. *Светлост и прекрасно* као естетски феномени разликују се међусобно. *Светлост* је општија и духовнија категорија од категорије прекрасног; она се опажа *духовним видом*, и зато је доступна опажају самога слепца. У међувремену *прекрасно* утиче на нас преко физичког вида, па и подлеже описивању, за разлику од светлости која је начелно неописива.

Што се тиче бурних спорова између исихаста-паламита и варламита око природе *таворске светлости* у 14. веку, после њих се на естетском плану мало шта додало описаној концепцији светлости, осим одређених прецизирања. То ће рећи да је светлост божанског *преображења* нестворена светлост или божанска енергија која укида антиномију трансцендентно — иманентно. *Таворска светлост је почетна и неизменљива лепота* (PG 150, 1232 C). Само помоћу божанске благодати и доступна и недоступна светлост (обе доступне чулима и уму) *и осећањем и умом виде оно што превазилази свако осећање и сваки ум — таворску светлост* (PG 150, 1233). Дакле, благодаћу изабрани и достојни виде *таворску светлост* и духовним и чулним видом. Тако, Адам је пре пада, по Паламином мишљењу, био обучен у одећу светлости и сјаја, и био *знатно лепши (козмиотерос) од оних који су сада обучени у злато и украшени венцима од драгога камења* (PG 150, 220 A).

Монах др Давид Перовић

ХРИСТОС

НА

УМЕТНИЧКИМ АКАДЕМИЈАМА

(Оглед)

1

Уметници троструки постмодернисти нужно су посвећени травматизованим ликовима наше постнуклеарне епохе. Они их оловљавају као ближње, који у многоме не излазе на крај са својом савешћу. Сусрети са ликовима људи грехом угруваним, или са последицама дуготрајног деловања греха на њих, дуго се памте; они се инкубирају у свима који долазе у додир са темом. По речима једног од савремених светих Отаца, преподобног оца Јустина Новог Ђелијског, умопосртљиви и умоозлеђени људи доживе банкрот свега људског. После свих својих умопосрнућа наш савременик и сачовек је признао да више *не држи своју малу планету у својој руци*. Након тога се у њему покренуо живи Христос Пантократор.

Као што је Христос некада подигао Лазара из мртвих и извео га из гроба, тако сада Он исти васпоставља нашег савременика из крхотина у нови живот. А у овоме је неутољива потреба за утехом, за сталном јавном исповешћу, за помирењем, за бдењем над собом и космосом, за свлачењем свега старог. Ето прилике да сви постану ближњи! Да окусивши шта се смирењем

и праштањем зида у нама, појме шта се гордошћу и бесом урушава у нама: пре свега нерви, и шта се у наставку иницира: помрачење, и провоцира: депресија!

Наш савремени човек, као и онај старински, прошао је кроз разноврсна страдања и патње и пројавио некад жртву, некад јунаштво а некад чојство. Његови историчари, песници и химнографи су о томе радикално говорили и достојно посведочили. Лекари савременог човека, опет, попут Владете Јеротића и Недељка Кангрге, самопрегорно су се борили за његов ментални и телесни опстанак. Стањима његове скапалости, пак, нарочито су сликари узнемирени, а иконописци покренути на ревност. Опстанком и узрастањем једног народа нарочито су уметници заокупљени. Јер из њега исходе и изнедравају се ствараоци науке, културе и уметности, али и сами светитељи. Вредност, пак, и значај уметничких и богонадахнутих дела зависи од оних који их стварају: да ли су они уметници покајници и богонадахнути, или уметници необрезана срца и пакосници. Величини, пак, и духовном узрасту, и зрелости народа, први ће допринети велебном уметношћу, док ће његовој декаденцији и лишавању божанске лепоте допринети други умешношћу завођења.

Наши свештеници и духовни оци који бацају мрежу у велико море нашег народа, и опет у мало, душевно море нашега човека — заточеника бетонске пустиње, наилазе на улов *мали и велики* (Пс. 103, 25). Док жеља за избављењем од онога што у тим морима *гамиже без броја* (Исто) доминира код свих. То су теме интересовања наших, и једних, и других, сликара и уметника. У том смислу их ми данас затичемо у статусу разбијача, или у статусу пастира људских душа: линијом и бојом, речју или тоном они их или развејавају, или их сабирају у своје мандре и торове, антицрквене, или црквене. У тим околностима они не сарађују са Дародавцем свих уметности и не могу да чине чуда, или пак обратно, сарађују са Њим и чине чуда. Уметношћу је и те како могуће чинодејствовати; у прилог духа овога света, или у правцу Духа Светога. Уметник је дакле онај који својим прстима покреће нашег рунираног савременика било у једном, било у другом правцу. И он за то тражи свој легитимитет.

Произвољност стваралаштва и одсуство везе са *каноним вере и обрасцем кротости* довели су постмодернистичку ликовну уметност до колапса, а њенога ствараоца одбацили на крајњу

тачку самоће и отуђености, тачку апстракције. За разлог самоизгнанства у пустињу апстракције изнађена је оригиналност по сваку цену, па и по цену апстраховања сваке замисливе логосности. Али, баш нико није преживео услове пустињског начина постојања без минимума ваљаности стратегије; изаћи из ње жив и неокрњен никоме није пошло за руком, па ни највећима међу апстрактним сликарима.

Процес апстракције и посветовњачења људскога лика, укључујући и Христов, или полагањем од Његовог лика, биће покренут, и биће експониран у епохама хуманизма и ренесансе, а трајаће до данас, и тећи ће даље, и добијати на убрзању у степену захуктавања мондијалистичког сукоба између еволуциониста и креациониста, односно њихове пацифистичке струје *дизајнери интеллигентности*. Уметник сматра да има дискреционо право да се обраћа сваком лику на начин психолошкога конципирања и психоанализе, с надом да ће једнога дана успети да га декодира и хуманизује по своме концепту. Тако ће помоћу описане вештине и Лик Богочовека Исуса Христа упорно бивати свођен на Исуса хуманисту, а не истицан у нашим очима као неко ко има атрибуте Богочовека и Господа живих и мртвих, Цара славе и Судије васељене, као неко ко је Пантократор. Замена Њега таквог за сурогат, модел и позу коштаће нас саме вере у Њега. Освештаном иконописцу са искуством богоопштења биће пак изнађен пандан у генијалном уметнику и савршеном мајстору, коме ће на крају поћи за руком да одради најпрљавији посао у уметности: посао разоваплоћења и демитологизације оваплоћенога Логоса! Христову чудотворећу икону уметник ће свести на лик апстрактног човека, са контурама, симболима и сигналима људског бића. А то ће опет повући за собом старо, преисподње зло: поновни продор злогласних јереси докетизма и несторијанизма, само сада перфидније но икада. Том продору пак погодоваће и вештина завођења наивних и неутврђених у вери и у естетском уметничком доживљају од стране, рецимо, Дена Брауна и њему сличних, са делима, рецимо, попут хазардерско-мафијашке књиге *Да Винчијев код*. Редовне ударе на Богочовека и сталне представе и дефиле лажног Исуса треба и даље очекивати у будућности; дакле, каткад у стилу сладуњавог младића и учитеља, каткад у звању папирнатог пророка, а каткад опет у пози очајног и беспомоћног човека распетог на крсту.

У покушајима обраде тема хришћанске вере код многобројних савремених сликара халкидонски христолошки догмат је нестао зато што га је потиснуо докетски концепт, и заједно с њим, натуралистички. Наиме, сликари овога усмерења су до те мере нагласили човечанску природу оваплоћеног Логоса да су Његово божанско присуство и делатност потпуно избледели, усахли. Божански Логос је присутан инкогнито, и без икаквих моћи значајних за све нас. Очигледно је да за такве сликаре није постојала свест о истоветности Сина Божијег и историјског Сина Човечијег; зато су целокупно оваплоћење свели на симболе и инкарнације начела и идеја: гнева Божијег и сатисфакције, љубави и милости, искупљења и стравичне патње, ужаса и бола, без имало живе Личности божанског Логоса. Тај личносни аспект у религијском сликарству дакле је пренебрегнут до мере ишчезнућа, ишчезнућа у наивној психолошко-натуралистичкој афектацији, док је сама идеја оваплоћења и искупљења изјаловљена. То је још једанпут онај један те исти доказ да нас не спасавају идеје, већ сами оваплоћени Логос, распети и васкрсли Цар славе и вазнети Цар Анђела и људи, Судија васељене и Сведржитељ целокупне твари, Господ Исус Христос са Богом Оцем и Богом Духом Светим.

Заједно са Његовим, уследиће и представе Његове матере Марије као Мадоне Исусородице, без иједне могућности да она икада и икако буде ваљано представљена као Богородица — она која је часнија од Херувима и неупоредиво славнија од Серафима. Извлачећи најрадикалније консеквенце у вези са спасоносним Тајнама Христовог Домостроја: оваплоћења, преображења, распећа, васкрсења, вазнесења и Другог и славног доласка, остаје нам само жалосно помирење са чињеницом да су многобројни покушаји ренесансног сликарства, али и сви покушаји потоње религијске уметности саме римокатоличке Цркве до овога часа (са преовлађујућим утицајем Каравађовог сфумато-реализма) остали спорни у начелу! Наиме, те, западне благовести, никада нису биле пренесене језиком аутентичног, црквеног сликарства! Нашу пажњу ипак привлаче ликови светог Франческа Асишког (*Maestro di San Gregorio, Subiaco*, анонимни мајстор из *Latium-a, Maestro Bonaventura Berlinghieri, Margarito d'Arezzo*, анонимни *Pisan, Maestro della Croce degli Uffici, Maestro di San Francesco, Maestro del Tesoro*, анонимни *Ombrien, Maestro del San*

Francesco Bardi, анонимни мајстор *D' Orte*, Следбеник *de Guido da Siena* и *Maestro della Sainte Claire*), сликари Ђото и Чимабуе (извештан број иконолошких елемената), или данас сликар Марко Рупник (мозаици Источних и Западних црквених Отаца у новој папској капели).

Преко терена западне иконографије и религијског сликарства никако се не сме претрчавати! Биће нам и у будућности неопходно потребне поуздане процене у вези са њим, макар оне биле само начелнога карактера. Тринаести век је од кључнога значаја, иако знамо да је то век оснивања Латинског царства у Цариграду и утврде крсташа у Сирији и Палестини. Наиме, тада ће доћи до међусобног прожимања византијске и западне иконографије. Византијска уметност је баш у овом периоду извршила најјачи утицај на западну екумену, нарочито на Италију; у њој је византинизовани стил сликарства *дуечента* назван *maniera greca* (византијски манир). Међутим, утицај византијске уметности на латински Запад потпуно ће престати појавом готике, када ће западни свет кренути путем натурализма, путем неспојивим са духовним поимањем икона. Критска икона која је у првој фази показивала висок степен конзервативности, временом ће, у блиском додиру са Венецијом, доћи у положај да прихвати елементе са Запада, па и да се са њима помеша. Наравно, то ће изазвати губитак духовних вредности (в. Курт Вајцман, *Порекло и значај икона*, у: К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хацидакис, М. Алпатов, Т. Војинеску, *Иконе*, Београд, 1983,10).

У великом поглављу иконографије које су научници назвали *иконама крсташког доба* доминира питање: због чега се крсташке иконе, које су углавном насликали француски и италијански уметници док су боравили на Истоку, толико разликују од икона какве су се радиле у њиховој домовини? Вајцман сматра да су присуство европских уметника на Истоку и њихов боравак на изворима пребогате византијске уметности извршили снажан утицај на италијанску и западноевропску уметност уопште. Дакле, крсташке иконе су одиграле улогу посредника између сликарства Истока и Запада (в. Курт Вајцман, *Иконе из доба крсташких ратова*, у: исто, 207).

У ренесанси и у савременом религијском сликарству на Западу не зна се за нестворене енергије, понављао је префињени

естета епископ Данило Крстић. Зато сликарска дела ренесансе одишу или путеношћу и рафинираном страственошћу, или стерилношћу, а све то опет у окриљу естетског идеала. Дело *облачења* Логоса у непреобразено тело, изведено у западном сликарству, поткопало је саме темеље светог Предања на Западу. Овај продорни и жилави дух узео је свој данак и на Истоку, и то у срединама неотпорним после изведених јелиноцида и србацида, односно понављаних холокауста и геноцида над православним народима. Пустош наносена христологији у иконографији измамила је поновну појаву христолошких јереси и осигурала им опстанак до данашњег дана у конфесионализованом и реформисаном религијском сликарству. Како данас стоје ствари, благодарећи чину прихватања и благосиљања ренесансног религијског сликарства, али и самог модерног, укључујући у њега и само апстрактно сликарство, римокатоличка Црква је целокупну духовност уметности ограничила и свела на телесност и душевност, односно хуманизам и хоминизам.

* * *

Западно религијско сликарство нема, нити може да изобрази своју икону Христа, Богородице и Светих, него има и изображава лепе, земаљске, трулежне ликове — који никада нису доспели у стање блаженства и светости. Али како би оно и успело у томе када није одмакло од портрета овосветских људи? У њему је сувише тела, код ликова сувише земаљског, због чега је пред њима *немогуће молити се Богу*. Ако је ренесанса створила уметност на висини људске генијалности, а несумњиво ју је створила, није ју створила на висини светодуховскога надахнућа. Зато њена лепота одише питањем чији се одговор унапред наслућује: да ли би она могла да спасе свет када га сама потребује? Западна и западњачка сентименталност и чулност, све до фамилијарности са Исусом и Маријом, па њена мистичка световност, све до паганске светоназорности, ето то је оно што тријумфује у ренесанси. А у њој тријумфује лепота двосмислена и заводничка, која духовни свет заклања пурпурним копренама, параванима и ликовима, док саму уметност трансформише у магију привлачења незрелих душа.

Духовна зараза кватроћента и ренесансе крије се у ствара-

лаштву форме паганствујућег хришћанства, и то у оним сликарима маланим по храмовима да би служиле као иконе и фреске. Међутим, ту не може бити речи о иконама! Оне не омогућавају реалан молитвени однос других са собом. То се испољава доследније што су слике савршеније. У ренесанси божанско је срозано само на човечанско и овоземаљско. Вапијући несразмер између њених средстава и задатака мора се ишчитавати овим речима: удица је бачена; естетизам је понуђен као замена за религију, натурализам за иконографију; икона нестворених енергија одсуствује до даљњег! Окренувши се враћању узорима старог грчко-римског градитељства, сликарства и вајарства, људи заробљеници духа овога света су се окренули прехришћанском схватању циља и начина живота и онеспособили себе за пријем лепоте светодуховске иконографије. Ренесансни сликари, упркос надарености и образованости, али доследни своје нејеванђелском и несветодуховском животу, док су сликали Светитеље, гледали су на њих као на лица овога света. Баш такве, оне су одговарале и меценама, и клиру: слике натурализма неупотребивог и неприкладног (в. Леонид Успенски, *На путу јединства*, Теолошки погледи, 1988, бр. 3-4, 148144. Такође, Патријарх Павле, *Сликање лика Христовог и Светих*, у: *Да нам буду јаснија нека питања наше вере I*, Београд, 1998, 196-199).

* * *

Као наставак и плодове описане испражњености уметности римокатоличке Цркве од духовности, ми видимо модерну и пост-модерну уметност, и то првенствено сликарску. Ако ренесансна уметност због својих садржаја отуђених од Духа Светога није поседовала моћ да пројави спасеног и васкрслог човека Библије, тек модерна уметност није била у стању то да учини! Штавише, она је атаковала на њега на много перфидних начина. Експериментишући њиме и подвргавајући га модулацијама у духу синкретистичко-еклектичких помирљивости, она је природно, изгубила компас у онтолошкој сфери човека. Због тога је морала да заузме сасвим произвољан став према човековом лику. Али, она ту најпре није имала дефинисан однос према Христу као Прволику и Првообразу. Зато уметност нашега века која оставља трагове у свим феноменолошким сферама упорно

провлачи мит о старом човеку као доминантном: са његовим умним екстрактом гордости (дадаизам, приземни надреализам), гномичком вољом (соцреализам), либертинизмом индивидуалца и херметисте (апстрактно сликарство уопште, и посебно Пикасово), узвишеним и сакралним надреализам (Шагал), политичким и апокалиптичким холокаустом (сликарство Дада Ђурића, Љубе Поповића, Љубе Величковића), естетиком профанације придошле с Менхетн-острва снова (Енди Ворхол), плодовима бестијалне дипломатије и културе сатирања у англосаксонском и германском свету у спреси с окултним и тоталитаристичким (Франсис Бејкон, Willy Fries (Passion, Lazarus), Дејвид Линч, Шлендорф, Вернер Херцог). Паралелно, Милић од Мачве, Леонид Шејка, Светозар Самуровић, Коста Брадић, смогли су снаге да започну борбу за одбрану предања и теодикеје у времену метапрогресивизма и нуклеаристичке еуфорије, док је само један од њих, Коста Брадић, изашао као победник из рата који је водила Медијала, и то првенствено чином уласка у сферу православног покајања и Евхаристије. Захваљујући томе он се и просветлио. Сликари пак и иконописци Иља Глазунов, Леонид Успенски, Софроније Сахаров, Григорије Круг и Емили ван Так Кранен, Фотис Кондоглу и Спирос Кардамакис, Стаматис Склирис, Јоргос Кордис и Теодор Митровић, оглашавају појаву, дуго очекивану на небу осиромашеном православним педагозима, сликарима и иконолозима. Али и овај пут, иако су управо ови последњи сликари искрени у хришћанском преузимању одговорности за судбину и освећење света и Божије творевине, и заједно са тим за свакодневни хришћанинов живот у којем исти тај ангажман треба да се збива кроз личне међуљудске односе — нису сви они — него поједини од њих — налични сазвежђу чистота, мирнога и топлога сјаја. И док су једни стекли тај сјај, други међу њима се боре за исти, сјај. Зато морамо чекати на исход саме њихове борбе пре него их препознамо као обдарене светлошћу и у светлости.

Претакање вере и уметности у живот и обрнуто, има свој педагошки и катихетски одјек. С обзиром на то, има ли излаза за оног постмодернистичког уметника који профанише таленат којим је обдарен? Јер готово целокупна савремена уметност, најшире захваћена, све тамо до комерцијалног и рекламног филма и видео-клипа, налази се у драматичном стању. Ако се

стваралац одаје стваралаштву без свести о неопходности подвига очишћења од страсти и освајања врлина, узалуд његова стваралачка прегнућа у уметности. Гладни и жедни надахнутих дела, неће имати чиме да се насите. Само ствараочев мистириолошки начин постојања и молитвено стражење над собом, одгон помисли и ослобађање срца и тела од страсти уздржањима може да нам донесе жељену промену и преображај у уметностима, а најпре у сликарској. Та промена и преображај би се једноставно састојали у преласку из секуларног и профаног стања у стање просветљености и светости.

За разлику од светог иконописца и његовог искуства нестворене светлости, модерни сликар тек треба да трага за моћи разликовања духова; он још увек нема лични иступ из створене и космичке светлости коју прати сенка. У уметности, баш као у животу, све је слободно и дозвољено, али није све на корист. Примењено на сликарски чин, то значи да уметник тражи неприкосновено право на сваки вид стваралаштва, но сваки вид му није ни на корист, ни на спасење. А само спасење и славословље смисао су и циљ стваралаштва. Сами пак стваралачки израз радости због спасености проналази се у живописању Христа у себи и у другима, помоћу оличностивања врлина; оличностивања светворачком благодаћу. Овај стваралачки благодатни реализам има своје свете представнике и сведоке — чудотворце, у свим временима. То сведочанство свих светих уметника већма се огледа у бављењу Божанским Ликом и обоженим ликовима неголи само и једино у заинтересованости ликовима непреображених људи, огрезлих у телесне страсти. Тако се и овде потврђује јеванђелска изрека да онај који не сабира са Прволиком Христом (у стваралаштву), разбија, растаче и обезличује најпре свој, а затим и лик другога, па и лик у целини (кубизам, научно-фантастични филм, естетска хирургија). Коначно, ко није са Прволиком Христом (у уметности), против Њега је, и чами под окриљем Антихристовога антилика. Као што у животу није могуће остати неутралним у односу на Божије стваралаштво, тако и у уметности није могуће остати неутралним у односу на своје. Симетрија у креативности је неизбежан закон: ако Божије стваралаштво има за циљ наше спасење и наше обожење, тада и наше свеукупно стваралаштво мора себи да постави исти такав циљ; и све то само ако претендује на своју

логосност и логотерапевтичност. Ако пак не претендује на то, онда ће се наћи у опасности да потпадне под коначни јеванђелски суд: *Који не сабира са мношвом (са Логосом), расипа (Мт. 12, 30)*. Заговорници опозитног, антијеванђелског става пак машу својом крилатицом као заставом: *Кварите, и будите покварени!* — и имају своје лидере и своје хероје. А они се само наивно и клоновски смеће; налично Дену Брауну — стручњаку за кодирање и декодирање прашине и маглина.

* * *

The vanishing Form of the glorious Resurrected Christ, since the period of Renaissance, is the evident proof of a creeping heresy of Nestorianism into the Western Art. After the God-Man has been reduced to a mere Man Jesus, then every man, also, has been severed from his Divine Prototype. Thus, desacralization leads to dehumanization. The Orthodox icon-painter (with his ascetic life) is today the only defender of the pristine beauty of man as a reflection of the uncreated Beauty of God.

Христос

на духовним Академијама

2

Аутопортрет духа

или

Женик¹ везаних руку

Душе мој лета Господњега, васи² Господње, народа Господњега.
 Откада се ти логос заметну Животодавцем
 отада трпим љуту кавгу измеђ тебе
 и земљаног коначишта твога;
 ти га стресаш, оно на те обрушава се.
 И само што си, каменовани, смогао устајања,
 ти си већ посрљао у нове немире с њим,
 а оно крепом³ теби узвратило.
 Душе малOVERНИ, докле ћу бити с тобом, докле трпети⁴ те?!
 То чему тежиш и начином баш
 не находи се: дувањем силнога ветра којим брда разваљујеш,
 стење своје и ближњијех пред Господом сламаш;
 нити се находи у трусу којим творевину јадиш,
 у олуји огњеној којом душе ближњих пустошиш —
 но у гласу тананог поветарца⁵, какав ти природом јеси —
 ал' изметнут у род неверни, јоште и покварени⁶.
 Душе именован разбојничким,
 дарови којима се красиш од постанка твога
 потребити су ти зарад огњенога у Духу служења,
 зарад учешћа у Тајни нашој светој,
 најпре да прву љубав своју не би остављао⁷ —

1 Христос

2 Насеље, село

3 Камен

4 Упоредити, Матеј 17, 17

5 Уп. 3. Књига Царстава 19, 3

6 Уп. Матеј 17, 17

7 Уп. Откривење 2, 4

Женика твог, Кога иначе остављаш,
и руке Му везујеш, и везујеш их
да те не би удостојавао служења у истој,
у нашој Тајни, колико светој, колико страшној.
Но пркосећи томе, Он ти службу повери анђелску, прени се
сада ти!

Душе млаки Леодикијац, хвалишеш се својим делима
а Дух Истине који говори Црквама зна дела твоја,
да ниси ни студен ни врућ.⁸

Живљенијем ти си пужу налик, а збориш:
Богат сам, и обогатих се, и ништа не потребујем;
а не знаш да си несрећан и јадан и сиромашан, слеп и наг.⁹

Када причесник већ јеси,
учини по савету Зачетника и Створитеља творевине:
купи од Њег злата огњем жеженога, да с' обогатиш,
и беле хаљине, да с' у њих обучеш,
да се не би показала срамота голотиње твоје.¹⁰

Не пристоји теби та нагота,
слепило, млакост, пужа слузав траг.
Причесник је живе мошти што ходи, ил' икона, храм,
он Киновија¹¹ Духа Светога, плам и Цркве члан.
Душе запечаћени са седам дарова Ризнице Добара,
но које си ти свих седам запретио.

Сети се само откуда си пао, па се покај.
Ако ли нећеш, уклониће се свећњак твој с места његова¹²
и ти ћеш опет стати у ред са блудницама и богоубицама
што Женику везиваху руке, они мртви јоште тад.
Покај се да Патмосу откривења не бродиш непокајан,
још се убели, и не улази оскрнављен ти сав
у свештен па девствен предно тиховања Јосифа Мнистира.¹³

Нови Завет Тела, Завет Крви Јагњетове,
свеза мира са Богом Страшним, све то одвећ страшно јест'.
Ти си душе тај што Слову не дајеш словљења,
нити Њему крова да у тебе главу склони Своју, авај,
но сам остајеш немушта скитница, дух задебљао сав.

8 Уп. Исто, 3, 15

9 Уп. Исто, 3, 17

10 Уп. Исто 3, 18

11 Заједница

12 Уп. Откривење 2, 5

13 Вереник, заручник

Аутопортрет на духот

или

Жених¹ со врзани раце

Духу мој на летото Господово, на атарот² Господов,
на народот Господов.

Откога како логос беше заметнат од Живототворецот
откогаш трпам лута кавга помеѓу тебе и земното ти коначиште;

ти го стресуваш, тоа се урива врз тебе,
и само што, каменуван, си смогнал да станеш
веке си се вдал во нови немири со него,
а тоа веке со камен³ ти возвратило.
Духу неверен, до кого со тебе ќе бидам,
до кого ќе те трпам⁴?!
Она, кон што тежнееш и на таков начин

не е во дувањето на силниот ветер
со кој ридјето и карпите ги разбиваш - своје и на ближните -
пред Господа ги кршиш,

нит во потресот со кој ја скрбиш тварта,
нит во виорот огнен со кој ги пустошиш душите на ближните,
туку во здивот на тивкиот ветреџ⁵,

каков по естество си,
но се одметна во род неверен и поган⁶.

Духу наречен разбојнички,
дарбите со кои од искона се красиш
полезни се зарад огненото служење во духот,
зарад учеството во нашата Тајна,

најнапред за да онаа **Прва Љубов твоја** не би ја оставил⁷ -
Женихот свој,

Кого инаку Го оставаш, и рацете Му ги врзуваш.

И, се чини, како да рацете Му ги врзуваш

1 Христос

2 васа - населба, село

3 креп

4 Мат. 17, 17

5 3 Цареви 19, 12

6 Мат. 17, 17

7 Откр. 2, 4

да не би те удостојувал со служење во неа,
во нашата велика Тајна.
Но освен тоа Он очигледно, уште и ангелска служба ти поверил!
Духу млак Лаодикиецу,
се фалиш со своите дела
а Он, Духот на Вистината Кој им говори на Црквите,
ги знае делата твои,
дека не си ни студен ни врел⁸.
Според живењето си премногу налик на полжав, а велиш:
Богат сум, и се обогатив, и ништо не ми треба;
а не знаеш дека си несрекен и беден
и сиромав, и слеп, и гол⁹.
Кога си веќе причесник
стори по советот на Зачетникот на созданието Божјо:
купи од Него злато низ оган прочистено, за да се збогатиш;
и бела риза, за да се облечеш,
та да не се покаже срамот на голотијата твоја¹⁰.
Очигледно не ти прилега голотија и слепило,
млакост и лигава трага од полжав.
Причесникот е живи подвижни мошти,
истиот тој — подвижен храм на Киновијата¹¹
на Отецот и Синот и Светиот Дух.
Духу запечатен со седумте печати на дарбите од Азното со
Блага,
то ест со седумте дарови што си ги закопал.
Спомни си од каде си паднал, и покај се.
Ако пак не...преместен ќе биде светилникот твој од местото
негово¹²,
и ти повторно ќе застанеш во ред со блудниците и богоубијците
кои на Женихот рацете Му ги врзувале.
Покај се да не би пловел непокајан кон Патмосот на откровението,
избели се да не би влегувал осквернет
во свештенодеврствените предели на тихувањето,
во светиот дом на свети Јосиф Мнистир¹³ и дрводелец,
во Новиот Завет на Телото и Крвта на Агнецот,

8 Откр. 3, 15

9 Откр. 3, 17

10 Откр. 3, 18

11 Заедница

12 Откр. 2, 5

13 Верник

во врската на мирот со Страшниот Бог
Кому ти, духу, премногу често не Му ги дозволуваш славењата,
ниту покрив Му даваш каде главата Своја би ја засолнил,
а дотогаш, самиот остануваш немушт, и заблуден, и згоен дух.

(Превод од српски: Методиј Златанов, Домострој, 95 бр. 9/10, 146-148,
од: Давид Перовић, Женик везаних руку, у: Покајке, Јеванђелски
неимар, Крњево, 1991, бр. 1, 43-44.)

Поглавља о сликарској уметности

(Икона, религијска сцена и наива, секуларно сликарство)

3

1. Икона је настала у тренутку када је свештена функција хришћанске слике превела естетску представу јелинистичког исказа у мистагошку и светотајинску стварност. Улога иконе пак одмах је постала посредујућа у претварању естетске појавности у мистагошко и мистириолошко заједницење са прволиком.

2. На старозаветни догађај познат као *Гостољубље Авраамово* треба гледати као на архетип и сенку евхаристијске иконе зване *Догађај Христос*. Наиме, у *Догађају Христос* испуњава се и поима догађај евхаристијског Гостољубља, тада када се икона Свете Тројице поистовећује са Христовом иконом, па и када она прераста у њу. Према томе, Христос постаје најсавршенија жива икона Свете Тројице, онаква какву је Сам Христос описао Филипу када Му је овај затражио да им покаже Оца. *Ко је видео мене, видео је Оца; зар не верујеш да сам ја у Оцу и Отац у мени?* (Јн. 14, 9–11, 13). *Ја и Отац једно смо* (Јн. 40, 30), одговара му Христос. Имамо и друга сведочанства о томе: *Мт.* 3, 16–17; 11, 27; 12, 32; 17, 2, 5. *Мк.* 1, 10–11. *Лк.* 10, 22–24. *Јн.* 6, 46, 65; 7, 29, 33; 8, 16, 19, 29, 42, 54–55; 10, 15, 30, 38; 12, 28; 13, 3; 14, 1, 6–7. *Јн.* 14, 16–17, 20–21, 23, 28; 15, 23–24; 16, 3, 13, 16–17, 25, 27–28, 32; *глава* 17; 20, 17. *Дух Господњи је на мени* (*Лк.* 4, 18–20). Такође *Јн.* 14, 26; 20, 22–23.

3. Светитељи Василије Велики и Јован Златоусти су челници поворки светих епископа који скрушено стоје с десне и с леве стране унутрашњег апсидног полукруга, то јест на северној и јужној страни Жртвеника. Они су окренути лицима према представи путира и светог Агнеца (Богодетета Христа) на дискоосу, према представи усредишњеној у поменути апсидални полукруг. Погружени у молитву и наднесени над дискосом они су литурзи који евхаристијски жртвују Агнеца у чину Проскомидије, односно у канону Евхаристије; они још благосиљају свети Хлеб да би се Духом Светим он учинио самим пречасним Телом Господа и

Бога и Спаса нашега Исуса Христа, а благосиљају и свету Чашу да би се оно што је у њој Духом Светим учинило самом пречасном Крвљу Хистовом. На крају благосиљају обоје да бисмо се сви ми који се од једнога Хлеба и једне Чаше причешћујемо сјединили једни са другима у заједницу једнога Духа Светога... О тој тајни свете Литургије описаној од почетка до краја сведоче нам фразе литургијских молитава исписаних на развијеним свицима што их свети епископи држе у рукама. Реч је дакле о самом чину благосиљања Дарова, а не о чину поклоњења Агнецу, измештеном из свете Литургије. Ето, то је оно што нам фрескописац предањски изображава у доњој зони олтарске апсиде. *Коначни циљ вршења Евхаристије није поклоњење Телу Христовом, није култ божанственог Тела, као што је учила схоластичка теологија* (или као што пишу и говоре историчари уметности који се налазе под утицајем ове теологије — н. прим.), *него заједницење у томе Телу и божанственој Крви, којима се свако сједињује са Њим и којима сви ми заједно сачињавамо Његово Тело* (Николај Д. Успенски, *Анафора*, Вршац 2002, 215).

Поједини историчари уметности и писци (Светозар Радојчић, *Милешева*, 75; *Старо српско сликарство*, 18, 58, 99, 106; *Грачаничке фреске*, у: *Византијска уметност почетком XIV в.*, 176; Војислав Ђурић, *Сопоћани*, 75, 66, 67; Душан Тасић, *Студеница*, *Сликарство*, 80, 81; Гордана Бабић, *Сликарство Богородице Љевишке* 116, у: Драга Панић и Гордана Бабић, *Богородица Љевишка*; Владимир Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 14, 74, 122, 142, *Манастир Студеница*, 70) пишу и говоре о Евхаристији на схоластичко-сакраменталистички начин. Они тада имају у свести пијетизам који сагледава Евхаристију као објекат, ствар и средство испољавања побожности, па и услугу нашем спасењу. Они дакле говоре и пишу о њој као о *поклоњењу Христу — јагњету*, то јест *поклоњењу јагњету, поклоњењу Агнецу, клањању Христу — жртви, поклоњењу жртви, поклоњењу Агнецу, служби Агнецу, процесии светих архијереја*. Баш зато не досежу до древног схватања Евхаристије као Причешћа, односно богослужбеног акта, радњи, општег и јавног народног дела. А Евхаристија је управо акт или радња црквеног сабрања, општа католичанска појава и манифестација целе Цркве; никако пак само и једино вертикална или коленачка веза сваког појединца са Богом.

Карактеристично је да Исток, који се несвесно држи овог старог схватања, никада није дошао на мисао да уведе индивидуалне Литургије, или медитирање пред Часним Даровима и клањање пред њима — у смислу истицања ових као предмета обожавања којима се треба клањати (Јован Д. Визјулас, *Евхаристијски поглед на свет*, у: Хришћански симпозион I, Атина 1967, 183-190, на грчком).

Патријарх Српски Павле расуђује о клањању речима да оно нема посебан карактер, и да није независно од свете Евхаристије, него да бива у вези с њом и поступним припремањем за сједињење са Христом у светом Причешћу: Код православних дакле нема посебног клањања Светом хлебу, како то постоји у Римокатоличкој цркви, где се освећена хостија, у нарочитом сасуду (остензориј, монстранца, показница) излаже погледу верних да би јој се клањали. Код њих, у дужност неких монашких редова спада и та да даноноћно приносе молитве и клањање освећеној хостији. Код нас се, дакле, Агнец и путир освећују не ради клањања, него ради причешћа (в. Да нам буду јаснија нека питања наше вере III, Београд 1998, 213-214).

Ако све што је речено о древном схватању вере важи за свету Литургију, то тим пре важи за све остало: проповед, светотајинску катихезу и догмате вере, Тајне, молитвословља и чинодејства, харизме, подвижништво и богословље, поштовање светих икона и моштију ... Све се то као актови заједнице уклапа у заједничко грандиозно дело Цркве и добија свој пуни смисао. А свако додатно прибегавање предањској побожности само изнова покреће процес индивидуације у погрешном правцу — у правцу индивидуализације побожности, приватне праведности и светости, аутоматизације и аутизације вере и калкулисања њоме. Плодови тога опет шта могу бити друго до дистанцирање од ближњих, илузионизам у вери, прелест у односу на Предање, фантазмагоричност у богословствовању, баснословље у односу на Јеванђеље, синкретизам у исповедању вере, неразумно ревновање, идолопоклонство у пракси, шизофренија као стање бића, медији ризика, опседнутост хомоцидом и суицидом.

4. Сликарство кир Фотија Кондоглуа покреће жељу за покајањем и преображањем, док његова иконографија сведочи и о остварености те жеље, која опет врхуни присуством тихе светлости. А о тихој светлости богопознања говори и посве аутентичан

уметник Александрос Пападијамантис када има у виду црквени етос литургијскога појања.

5. Етос иконопоштовања темељи се на онтологији љубави и славе Оца и Сина: *Оче, дошао је час, прослави Сина својега, да и Син твој прослави тебе. Ја те прославих на земљи; дело сврших које си ми дао да извршим. И сад прослави ти мене, Оче, у тебе самога, славом коју имадох у тебе пре него свет постаде (Јн. 17, 1, 4-5).*

Иже из Отца возсијав Син неизречено,

из жени родисја сугуб јестеством,

јегоже видјашче не отметајемсја зрака изображенија:

но сије благочестно начертајушче почитајем вјерно,

и сего ради истинују вјеру церков держашчи,

лобизајем икону вочеловјеченија Христова.

(Кондак глас 6, Службе светих Отаца Седмог сабора).

6. Икона је поглед из историје у вечност, али и поглед из вечности у историју; сваки пут, пак, поглед облагодатеним очима.

7. Икона је духовни екран. Какве су нам мисли, речи и дела такав нам је и лик; и опет, какве су нам молитве такав нам је и он, лик. Делатељ ипостасног начела, да би се охристовио, треба да практикује Христове речи: *Тако, дакле, сваки од вас који се не одрече свега што има, не може бити мој ученик (Јлк. 14, 33)*. Тада ће индивидуа са својом сликом почети да се пропиње к својој свештеној личности са подобием, и то са снагом коју потпаљени барут има док хита да би доспео у стање експлозије.

8. Једно је лице и једно су црте на лицу цара силне земље, друго су оне на лицу заповедника силне војске, а нешто треће су на лицу војника у саставу те војске и те земље. И мада одраз славе на њиховим лицима није исти, иста им је слава коју они деле. То важи и за ликове, на пример Патријарха Српског Павла, с једне

стране, старца Тадеја Туманског и Серафима Будисавачког, с друге стране, и Недељка Кангрџе, с треће стране.

9. Помисли су налик тромбовима: оне нападају и убијају лик и душу, као што ови срце, мозак или плућа.

10. Човек је Христова икона. Сав његов труд могао би се односити на његово достојно ношење ове иконе као ношење пред Богом, и опет, на њено стајање на њему као на Божјем иконостасу.

Инверзна или обрнута перспектива есхатолошка је и онтолошка по превасходству. Свака икона пак сведочанство је о присуству благодати која се усваја учешћем у самој символизированој, иконизованој и сигнализированој стварности. Она је и аутентична информација о њој, о стварности.

11. Ако се слика аве Доротеја (центар са круговима и тачкама близине Богу и удаљености од Бога свакога човека у историји) сматра успелом сликом те врсте, друго, најуспелије поређење исте врсте било би мисао да Христов живот треба да постане сам живот свакога хришћанина. А у којој мери се наши животи поклапају са Христовим животом, показатељи су наши историјски и есхатолошки докази.

12. Само облагодаћени иконописац показује Христа. Необлагодаћени пак показује себе и свет. Латинска религијска слика открива мањкавост латинске теологије; њена натуралност открива њену отуђеност од благодати. Ту као да прародитељскога пада није било ни у идеји о амартологији, а камоли у стварности; самодовољни човек?! Христа као Цара славе нема, осим као поданика царице природе. То су квалитети које истиче линеарна перспектива. Док је једино обрнутом, есхатолошком, или онтолошком, другобитијном перспективом могуће осликати историјско-благодатну стварност ликова и твари.

13. Иконографско исповедање оца Стаматиса Склириси из 1983. године гласи: *Ако икона изгуби апофатички карактер, што бива када сликар није послушан традицији* (тада је он илустратор а икона илустрација), *престаје сама могућност онтологије. Тада се запажају само природа и материја, а икониčnost је изгубљена. Руској иконографији прети опасност управо од тога; права икона*

има две димензије. Руска иконографија пак представља успешан коментар византијске иконографије. Она је делимично апстрактна — каже нешто, али не оно што она јесте него оно што није. На пример, свети Георгије нема световне детаље у лику; то није обична материја, без могућности да се преобрази. Ту је у питању благодатни динамизам: икона приказује реалност будућег света, то јест благодатног човека. Динамизам светлости друкчији је од светлости овог света, јер светло постоји ван њега, док је у свету светлост са сенком. У икони међутим, оно извире изнутра. На пример, Теофан Грк је даровит, али није карактеристично даровит. Његово доба се налази под утицајем исихазма и оно наглашава исихастичку димензију. Он је дао посебан начин светлости, због чега је икона изгубила историјску реалност. Дионисије, учитељ Андреја Рубљова, такође је апстрактан; његова икона је само оквир, а пуна форма се не види. Византијска уметност није једнодимензионална; у њој је све сачувано у границама богодоличности (пример сликарства Михаила Астрале). Светло изнутра и споља...

Кроза све векове хришћани су били и остали осетљиви на сваки вид ремећења литургичког мира у храму и благочиног поретка у Цркви, и увек су адекватно реаговали њему, поретку, у прилог. Тај општи став свих верних изразио је апостол Павле речима: *Ако ли неко мисли да се свађа, ми таквога обичаја немамо, нити цркве Божије* (1 Кор. 11, 16; 14, 40).

Оца Стаматиса Склириси као иконописца и фрескописца, пак, у складу са реченим: *А све нека бива благообразно и уредно* (1 Кор. 14, 40) — треба тражити и пронаћи као предањског само у његовим радовима са мирном и уједначеном палетом. Његове иконе и фреске произашле управо из те, умерене палете, омогућавају хришћанину и подвижнику да им приступи са поверењем и молитвеним поуздањем.

Неколике такве примере препознајемо у фрескама: *Христос Емануил, Христос Анђео Великога Савета и Исус Христос* (Храм светога мученика Георгија, Стемница, Пелопонез, 2001-2), *Света Тројица, Тајна Вечера и Педесетница* (Хр. св. пророка Илије, Кастела, Пиреј, 2003); апостоли *Андреј, Тома и Ђакон Филип* (Хр. св. пр. Ил., Пир.), *Јован Богослов* (трпезарија манастира Св. Арханђела Михаила, Ђелије, 1974); свети јерарси *Никола и Спиридон* (Хр. св. муч. Георг., Стем., Пелоп.), *Нектарије*

Егински, Сава Српски, Николај Чудотворац, Јован Златоусти, Василије Велики, Атанасије Велики (параклис манастира Високих Дечана 1974-5), Андреј и Евменије (Хр. св. пр. Ил., Пир.); свети великомученици Георгије и Димитрије (трп. ман. Св. Арх. Мих., Тел.) и Стефан Дечански (парак. ман. В. Деч.), Свети Георгије спасава цареву кћер (Хр. св. в. Г., С., П.); мученик Јустин Философ (трп. ман. Св. Арх. Мих., Тел.); преподобни Јован Дамаскин (трп. ман. Св. Арх. М., Ћ.), као и међу његовим иконама:

Нерукотворени образ (темпера на дасци), *Богородица Гликофилуса* и *Богородица Утешитељица* (темпера на дасци, 2002).

14. Речено је за Деизис Свете Софије: *Христос говори своје Претечи: Приђи, поклони се и бежи!* Међутим, баш ниједна уметничка транспозиција, укључујући и ову Деизиса, нема снагу стварнога догађаја — рецимо, снагу догађаја појаве Христа старцу Силуану ради давања њему и свима нама заповести: *Држи ум свој у Аду, и не очајавај.*

15. Никола Месарит (1199—1203) је узор и помоћник и данашњем мисаоном уму да се рецимо у трактату о свештеној уметности пробије до ноуменалног нивоа слике, односно иконе и грађевине; да се промишљеном композицијом описа дотакне и целине и фрагмента, или детаља; да у сваком случају одабере оно најзначајније у садржају, а што стоји у вези са поимањем самог хришћанског погледа на свет.

16. На празник *Свесветског воздвижења Часнога и Животворнога Крста* ми се у певању песама самом Часном Крсту обраћамо као личном, живом бићу речима:

Ти мој покров државен јеси, тричастниј Крсте Христов: Освјати мја силоју Твојеју, да вјероју и љубовију поклањајусја и славју тја.

Или: *Радујсја живоносниј Крсте, благочестија непобедимаја побједа, двер рајскаја (...) слава мучеников (...) пристаниште спасенија, дарујај миру велију милост.*

Или: *Радујсја, Господен Крсте, имже разрјешисја от кљатви чловјечество (...) Христа божественаја слава.*

Или: *Радујсја, сљепих наставниче, немошчних врачу,*

воскресеније всјех умерших (...) возносим вознесенаго посредје Тебе, и Тебје поклањајемсја, почерпајушче богатно велију милост.

Или: *Крсте Христов, Христијан упованије, заблудшчих наставниче (...) в брањех побједа (...) мертвих воскресеније, помилуј нас.*

Или: *В Тебје, треблажене и жизнедавче Крсте, људије учреждајушчесја спразднујут, с невешчественими лики: чини архијерејстији благоговјејно воспјевајут, множество же монашествујушчих и постников поклањајутсја: Христа же распеншагосја вси славим.*

С обзиром да се ми Пречасноме Крсту обраћамо као личности која нас је спасла и која нас може спасти од сваке напасти, греха, зла, проклетства и смрти, па нас још и помиловати, васкрснути и рајски живот даровати, ми ипак нисмо идолопоклонци; нити је Часни Крст идол или божанство. Најпрецизније речено, Крст је незамислив без Христа распетога на њему, због чега се он тако и слика и израђује. Наше обраћање Крсту је иконично и поклоњење њему односи се на самога Христа.

17. О теолошким и икономијским паралелама у иконографији треба истаћи следеће. Христос је икона човеку, а човекова ипостас је условљена Ипостасју Христовом: Он је Богочовек по природи, а ми смо христоси по благодати. Христова нарав пак јесте човеков етос, као и Христос човеково подобије, христоподобије. Вечност је икона времену а Царство Божије је икона Цркви; наше благодатно мировање у Богу икона је нашега кретања ка Богу, док је Његово даривање благодати нама на сву вечност икона подвигу облагодаћења.

Како су време и простор створени да послуже пројави Божије свудаприсутности, тако нам је и благодат дата да у њој будемо не само бескрајни већ и беспочетни, ванвремени и ванпросторни и ванисториични, а да при том останемо створења и да живимо као христоси.

Сви јеванђелски подвизи, сведени на један једини, могли би бити оно што они у ствари и јесу — непрестана чежња за Христом; при том чежња све већа и већа; исти они су чежња за Христом и благодаћу. Благодат пак поистовећује се са Његовим присуством, као што се и само Царство Божије поистовећује са

присутвом Њега пневматизованог и присутног међу нама и са нама до краја века.

Најзад, Дух Свети је икона нашем духу а Христос Архијереј је икона нашем епископу; и коначно, Отац Небески је икона епископу — нашем духовном оцу — еда би тако Отац био све у свему и заједно са својом благодатном децом; она, пак, у Сину Једнородном Христу, Првенцу, Духом Светим васкрслом из мртвих.

18. Можемо ли се бавити темом иконе и фотографије лика тако што ћемо порекло фотографије и иконе ставити у однос међусобне реципрочне зависности, па затим прећи на план *фотографског порекла иконе и иконографског порекла фотографије*? Одговор је потврдан. Иконопоштоваоци и Оци Седмог Васељенског сабора бранили су антропоморфну слику Христову и израду живописане слике као чин сагласан историји јеванђелске проповеди о истинском, а не привидном оваплоћењу Бога Логоса. Јер *ствари које једна другу објашњавају, без сумње узајамно једна другу и доказују* (Mansi, XIII 377C). Према томе, за њих је слика имала улогу и функцију документа, рецимо фотографије, па је зато она морала да буде експресивна или фотографична. А ово је опет реално оствариво јер постоји опипљиви оригинал који се садржи у њој. Хришћанско сликарско предање започиње серију Христових слика нерукотвореним сликама или фото-негатив-снимцима лика: оним на убрусу и оним на плаштаници. Према томе, и предање живописа биће само стваралачко преснимавање тих документарних снимака Христовог лика. На плану црквене христологије и христолошког догмата, пак, икона ће постати вечни доказ оваплоћења Логоса.

19. Слика пред свима нама чини јавним *видљиви лик* архетипа. Као што сенка деловањем Сунчева зрака постаје јасно видљива, тако и Христов лик постаје очигледан свима онда када се покаже остварен на стварима (Теодор Студит, *Расправе о заштити иконопоштовања* III 4, 12, PG 99). Мисао о фотографској функцији слике иницирана на Седмом Васељенском сабору поново је искрсла у пуној актуелности код светог Теодора Студита; он замишља икону као механички отисак видљивог лика оригинала. Због доказа о оваплоћењу Логоса, односно

истинске *божанске икономије*, слика код њега добија нарочито значење (XIII 4, 8; III 4, 9, 10). Миметички или подражавалачки лик или слика нису натуралистичка копија твари, него фотографија њеног конкретног онтолошког облика, фотографија која практично није подвргнута било којим изменама, вањским или унутрашњим (*Писмо Платону*, 500 В-501А).

20. Смисао светотајинског или сакралног стваралаштва се огледа у следећем: живописци, али и сви други библијски и црквени ствараоци оваплоћавају *богооткривене истине*. Оне се дају у форми *визуелних слика*, или у другачијим формама. Ипак, те *истине* су превасходно и свесрдно прихватане у живописним сликама. Тако до данас постоји схватање да је црквени уметник у току *стварања слике* богонадахнут, али и у стању црквеног стваралаштва уопште. Зато баш и наводимо примере библијског порекла и историјата тога схватања. *У почетку створи Бог небо и земљу* (Књ. Постања 1, 1-13; 14-23). Он створи човека *по слици и прилици својој; мушко и женско створи их; и почину у дан седми од свих дела својих, која створи* (Књ. Постања 1, 24-31; 2, 1-3). И *саздаде* Бог човека узимањем праха од земље, и удахњавањем у лице његово даха живота *учини га душом живом. А засади и рај у Едему на истоку да би у њему био постављен човек. Створи му и помоћника по њему* (2, 4-19; 20-25). *Начини* Господ Бог прародитељима кожне хаљине и одену их (3, 21-24). Кајин *изграђиваше* град Енох, Јувал *знађаше* псалтир и китару, а Товел *ковати* бакар и гвожђе (4, 16-26). Ноје *начини* лађу од дрвета отесаног (6, 9-22), као и жртвеник Богу (8, 20-21). Потомци Нојеви *прављаху* циглу (10, 32; 11, 1-9). Авраам такође *подиже* један жртвеник Господу у Ханану, други у Хеврону, трећи *у својем месту* после разговора са Господом о поштеди Содомљана и Гоморана, а четврти зарад жртвовања Исака Богу (12, 1-7; 18, 20-33; 22, 1-18). Пророк Мојсије *подиже* Скинију (Књ. Бројева 40, 1-5, 9-10, 17-18, 20-35). Мојсије и синови Израилјеви *певаху* песму Господу Који се славно прослави (Књ. Изласка 15, 1-19). Господ *даде* камене Таблице, Закон и заповести (Књ. Изласка 24, 12-18). Соломон је *изградио* Дом Господњи, и *изговорио* молитву пред лицем жртвеника Господњег (3. Књ. о Царевима, главе 5-7; 7, 51; 8, 1, 3-7, 9-11, 22-23, 27-30), зидао је градове и бродовље (гл. 9) Пророк Илија *сагради* камење у Име Господње и исцели претходни жртвеник који беше раскопан (4. Књ. о Царевима 18,

30-39). Пророк Давид је био богонадахнути *играч* испред Ковчега завета, харфиста и *псалмопевац*, Корејеви синови, Асаф и Идутунови певачи такође (*Псалми*). Безазленима се даје вештина, а детету младом осећање и мисао (*Приче Соломонове* 1, 1-20). У руци Божијој је *свака разумност и знање делатности*. Уметник свега је мудрост. Она зна да *представља* старине и будуће ствари. Зна *вештину* плетења речи и *решење* загонетки (*Премудрости Соломонове* 4, 1, 14; 6, 11, 17-22; 7, 15-16, 21-22, 26-29; 10, 9-12. *Приче* 3, 15-20; 2, 1, 10-22; 16, 13; *Приче* 3, 34-35). Пророку Данилу се *даде* истинита реч, и сила велика, и разумевање у виђењу (10, 1, 2-21). Господ *описује* праведном Јову време када је *оснивао* свет (*Књ. о Јову*, 38, 1-21 и 42, 1-5). Свети Јован Богослов и Пророк *види* ново небо и нову земљу, Нови Јерусалим (*Откр.* 21).

21. Литургијски лик и символ појава су византијске свештене културе и естетике, и они стоје у органској вези са надградитељном синтезом уметности храмовнога чина или догађаја. Само језгро те синтезе је Евхаристија-Причешће. Динамичку основу ове синтезе називамо молитвом, док гносеолошку и семантичку основу самим литургијским ликом. И док је сама Евхаристија циљ и испуњење богослужбеног циклуса, молитва је садржај храмовног догађаја. А догађај је сплет уметности: градитељства, живописа и украсних уметности, музике, поезије и произношења текстова, кореографије, светлости и расвете. Литургијски лик искрсава дакле као значењска разрешилица суштине богослужењских празничних догађаја, свих њихових елемената и међусобних веза. Синтеза пак свих храмовних уметности у служби храмовних догађаја остварује се литургијском, естетском симболиком.

Византијски богослови веома су разрадили систем литургијске симболике и гносиса, и то у два смера: у смеру практичне или реалне симболике (светитељи Кирило Јерусалимски, Герман Цариградски, Симеон Солунски), и опет у смеру созерцатељне или спекулативне естетике (свети Максим Исповедник).

Прва школа учи о Литургији и свим њеним елементима као о систему посебних свештених *слика* и *реалних симбола*. Символи су и *означитељи* и *реални пројавитељи* означеног. Терминолошке и појмовне одреднице помоћу којих се при том оперише јесу: *показује се* (а не представља!), *показује се уместо,*

показује собом. Црква се *показује* земаљским небом, олтар се *јавља* Витлејемском пећином и местом Христовог погребца, сводови олтара и плафони храма *сликама* двају нивоа неба; у ђаконима треба *видети* анђеле и серафиме, жртвеник се *показује* Гробом Господњим и *сликом* гроба свештеници су *мјестообразнаја* (*изображење, израз, замена, сличност*) бестелесних сила и духовних чиновца, а црквено устројство је *подражавање* и *одражавање* небеског, стихар је *слика* тела Христовог, архијереј *типос* Господа а кандила и свеће *слике* вечне светлости.

Сходно реалистичној литургијској симболици, систем живописа је одређиван и поиман по кључу *топографског реализма*. Наиме, све слике у храму укључене су у литургијски чин и догађај светотајинског сједињења неба и земље. Свештене иконе Спаситеља, Богоматере, Јована Крститеља, анђела, апостола и других Светих на олтарској прегради, по речима светог Симеона Солунског означавају и *пребивање Христа на небу са својима Светим, и његово присуство овде међу нама* (PG 155, 345CD).

Друго гледиште на литургијску симболику, гледиште *философско-созерцатељно* или *спекулативно*, дугујемо преподобном Максиму Исповеднику. Он разликује два значења литургијског чина или догађаја: целокупно, и елементарно, односно, опште или шире значење сваког елемента, и његов појединачни смисао. Према томе, Црква је у општем смислу *лик* и *слика Бога*, а у посебном (пошто се састоји из светилишта и наоса) *слика мисаоног и чулног света*; или је опет *слика човека*, у једном, и *слика душе*, у другом смислу (пошто се састоји из душевних и чулних делова) (*Мистагогија* 24, PG 91, 705A-C). Мали Вход је ознака за први долазак Христов и обраћање неверујућих вери (705 C).

Сагласно трима категоријама литургијских учесника и созерцатеља, свети Максим разликује посебне смислове базичних елемената Литургије: једно значење има одређени елемент за *верујућег*, друго за *практикујућег*, а треће опет за *зналца* или *гностика*.

Јеванђеље, крст који Христос носи и Његов долазак у свет, као и Његову појаву на Јордану, свети Максим поима:

уопштено — *као символ краја овога света,*

и посебно — *као уништење старе заблуде* (приписујући поимање категорији верујућих), *умртвљење и крај телесног закона и мудровања* (приписујући поимање практичарима

богослужења) и *свеукупност и повезивање разноврсних истина у једну истину* (приписујући поимање знацима или гностицима) (708AB).

Силазак архијереја с трона и извођење оглашених из храма пред Литургију верних он поима

уопштено: *као Други долазак Христов,*

и посебно: *као савршено појачање у вери* (односно верујућих), *савршено бестрашће* (односно практикујућих) и *пуноћу сазнања свега што се може сазнати* (односно гностика) (708 BC).

Затварање двери, улазак *светих Тајни* и узглашавање Символа вере он поима:

уопштено — као завршетак свега чулног и *наступање* духовног света,

и посебно — као напредовање верних у учењу и спремности на побожност (први), прелазак из *праксе* у созерцање (други) и прелазак *од природног созерцања ка простом знању ностичких ствари* (трећи) (708C-709A).

Спекулативна симболика преподобног Максима тежи за поимањем богослужења као посебног или тајноводног пута сазнања, и његовом етапом се заокружује систем византијске литургијске гносеологије (уп. *Слика и симбол*, у: В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, 181-186).

Тешко је отети се утиску о умној снази преподобног Максима, њега који је неустрашиво бродило пучином антропологије и гносеологије платонизма и неоплатонизма, као и пучином гностицизма Климентовог, Оригеновог и Евагријевог, и суверено предевао тамошње спорне и неприхватљиве садржаје и полазишта, узето по себи, у садржаје и полазишта саме литургијске катихезе и теологије.

22. *Психолошки аспекти слике или теорија фантазије* — Methew сматра да фантазија није само уобразиља или визуелна слика, него неопходна претпоставка моћи чулног опажања (*естхисис*) (*Byzantine Aesthetic*, London, 1963, 115). Од ње зависи рад свих осталих *својстава* душе: суд, расуђивање и разум; Метју цитира блаженог Теодора Студита (*Исто*, 117). Преподобни Нил Схоластик опет фантазију сматрао је извором сећања у смислу отискивања слике на фантазији као на воску, као и покретања различитих сећања у психи свих који опажају (*Исто*).

Свети Дионисије Ареопагит фантазију је поимао као *шарене слике* ума што стоје насупротив истинском знању (*О Божанским именима* 4, 6, 701B).

Блажени Теодор Студит фантазију је сматрао једном од пет сила душе. Она може да се представи као икона, јер и једна и друга садрже слике. Отуда фантазија која се усличује икони није сасвим бескорисна (PG 99, 1220BC).

Никифор Влемид је систематизатор хришћанског учења о *сазнајним силама*. Он им је приписивао, наредо и уму, расуђивање и мишљење, фантазију и осећање. Фантазију опет поимао је као не-разумску способност душе, блиску Аристотеловом *патетичном уму* (PG 142, 712).

Преподобни Григорије Синаит, међутим, фантазију, раније одобрану као схваћену замисао, види као нешто што преобличава и изврће духовно созерцање. *Нема ничега у духовној сфери што фантазијом не би било могуће изокренути* (PG 150, 1288C).

Свети Григорије Палама везује фантазију за ток мишљења који се остварује дејством чулних слика на *фантастикон* душе. А фантастикон душе преузима слике од осећаја и одваја их од предмета и *идоса* (видова, изгледа или форми). Он у себи садржи вредности за унутрашњу употребу, без обзира на присуство и одсуство самих предмета, и може за своје потребе да их учини видљивим у сликама. Фантастикон је сама граница између ума и осећања. Ум, опет, налазећи се у стању непрестаног обртања прерађује слике, многоврсно дијалогизује, аналогизује и силогизује (PG 150, 1132).

23. Теорија слике чува основну идеју: слика која означава духовни праобраз узводи човека ка самом том надумном праобразу, и тако у својим гледиштима испуњава гносеолошку функцију.

Блажени Теодор Студит сматра очигледношћу то да од *подражавања, или, од исликавања, проиходи велика корист; кроз то подражавање побуђује се активно духовно созерцање архетипа* (PG 99, 1217D—1220A). Слика и насликано треба да побуде превасходно надсазнајну, или натпојмовну сферу психе, и да потом уследи њена активност у процесу самосталног духовног созерцања. Резултат тога је лично обојена непоновљива информација. Она узбуђује човека једном и истом објективно

постојећом сликом, то јест једним и истим уметничким делом. И опет, појава те информације је последица узбуђења душе божанском енергијом при созерцању слике. Данашњим језиком речено, она је естетска информација, док је одговарајуће психолошко стање један естетски доживљај. Естетска информација, опет, доставља нам знање које нам се не може предати другим комуникационим средствима, системима и формализованим језицима. Једноставно, та информација је плод божанског откривења, па је као таква извор непојмовнога знања (ПМ<М, т. 1, 339).

24. *Естетизовани бестијаријум или религијско-фолклорни хорор.* — Средњовековна култура је из Дионисијевог списка *О божанским именима* црпела грађу за изложење идентитета лепоте бића. Отуда је она сагледавала и својеврсну лепоту демона. Наиме, као релативно савршени, они су лепо својом наказношћу; као Божија створења, они заједнице у добробити и добробитију. Они су лепо и својом релативном несавршеношћу; тај недостатак није тоталан, јер да јесте, ми не бисмо имали недоумица са изопаченим бићем него са небићем. На исти начин су лепе проклете душе, животиње, сва природа и сва тела болесна и наказна. Коначно, све јестаствујуће заједнице у добру, добру које проистиче из једног свеопштег узрока, и у злу, злу које зависи од мноштва појединачних слабости.

Свако созерцање расветљава лепоту и начин на који је треба гледати; оно расветљава и сам недостатак или само зло, јер и оно партиципира у савршенству. А несавршенство или непотпуност савршенства и лепоте бића јесте последица греха, и ми због ње патимо и за њом чезнемо. Лепота несавршених бића нас одбија и окреће другим бићима и тражењу апсолутне лепоте и савршенства. *Уметност силаска у пакао*, нарочито развијана у епохи романике, своје оправдање је изводила из идеја Дионисија Ареопажита и из августиновске мисли о реду. Са лепотом наказног естетска мисао светог Дионисија и Јохана Скота Еригене велича лепоту целокупног света. Лепота наказног и језивог почиње да осваја простор путем религијских слика Христа као владара и судије, гневности Бога, страха пакла. Све су то елементи клинијевске мистике страха и Божијег мајестета, наслоњени на Дионисијев приказ лепоте демона и лепоте тела, упркос наказности и оболешћености. *Шта је ружније од ђавола, узрока греха?* — пита

Дионисије Картузијанац. — *Па ипак, и у демонима постоје блистави природни дарови, како каже св. Дионисије у четвртој глави своје књиге De divinis nominibus. И мада на свету не постоји гадљивија каљуга него што је грешан човек, без жеље да се покаже, ипак у својој природи и у своме лику и он има много природне лепоте...* (*Ennarationes in librum II De consolatione philosophiae XVIII, cit. prema P. Асунто, Теорија о лепом, 246*).

С готичком уметношћу мистика страха ће бити замењена мистиком љубави; сликовити прикази и призори деформација и патњи нестају, а појављују се други, мирни у себи и ближи реалности. Метафизика светлости као основна премиса сваке средњовековне спекулације о лепом и о уметности добија ново преусмерење. Дакле, мистици страха која је кулминирала у подножју Бога-Судије, Бернар од Клервоа је супротставио мистику љубави (*чудновату мешавину и прожимање просветљене душе и врховне светлости* — видети *Теорију о лепом у средњем веку* Розариа Асунта, Књижевна мисао, Бгд., 1975, 94), која је потиснула језиве слике романичке пластике и заменила их чистом светлошћу која не улива страх, већ радост, не подстиче немирну радозналост, већ је смирује, чула не замаара, већ их ослобађа (Исто).

Па ипак, средњовековно мишљење и укусу Средње и Северне Европе везивани су за језиву лепоту демона и чудовишта. Дионисије Картузијанац следи црту августиновске и ареопагитске мисли о контемплабилности (конститутивном својству ствари као такве) зла. Дакле, Дионисије заступа оно што је Бернар од Клервоа називао *чудно ружном лепотом и лепом ружноћом* (*Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem XII, видети Илустративни текстови*, у: Р. Асунто, *Теорија о лепом*, 176). Блажени Августин, Дионисије Ареопагит, Хуго од Сен-Виктора и писац дела *Summa Fratris Alexandri* дефинисали су овај став на разне начине, а Дионисије Картузијанац пише да зло у својој ругоби посредством супротности добро чини још сјајнијим, и да се у радости раја мора убројати и задовољство причињавано посматрањем мука окорелих грешника.

Онај који прихвата лепоту наказног у ужасном и његовој дражи види дијалектичку супротност која антitezом још више истиче истинску лепоту и представља елемент сврховитости уметничког дела: чишћење душе призором ужасног и страхом од зла (в. Р. Асунто, *Теорија*, 121).

25. Трагове средњовековног поимања уметности у смислу поистовећења сакралне и профане уметности и природе — разноврсних материјала у њиховој двоструко практикованој примени — проналазимо у деценијским личним активностима Патријарха Српскога Господина Павла. У областима *artes liberales* то је музика, књижевност, реторика, граматика, дијалектика (математика), закључно са теологијом као надуметношћу, а у областима *artes mechanicae* то је црквено занатство (израда светих сасуда, утвари, одеће и обуће, богослужбених одежди, изливање звона), црквено градитељство — архитектура (храмови, конаци, крстионице, звоници, црквени ентеријер), црквено филигранство, рад у емајлу, уметничко обликовање метала, црквено издаваштво (украшавање богослужбених књига, дизајнирање календара, књиговезилаштво, рестаурација зидног сликарства и икона), закључно са ратарством.

26. Чија год била примедба да се иза сликарства *ограничено описивог божанства* крије аријанизам, иза *божанства сливеног са телом* евтихијанизам и монофизитство и иза *огољене човечанске природе* несторијанизам, а примедба је иконобораца, она заслужује сву нашу пажњу. Поготово је она актуелна у вези са православним храмовима чији су зидови окићени несторијанским религијским представама, а њих има безброј у свим Помесним Црквама широм православне икумене, а камоли у храмовима римске Цркве. Примедба је актуелна и у вези са монофизитским илустративним сликарством које се убацује у црквени простор на два начина: а) путем откривања коптскога хришћанства свету, и б) преко православних поклоничких путовања до светиња и споменика свеколиког хришћанства.

27. Главним питањима Седмог Васељенског сабора у Никеји (787) Оци су придодали и оно у вези са психолошком и догматском улогом религијских слика. На седницама Сабора објављена су сведочанства многобројних црквених Отаца и учитеља о томе да су, на пример, слике мученика и њихових страдања, Авраамовог жртвоприношења и Христовог страдања и распећа изазивале код посматрача *скрушење срца* и сузе састрадавања и умиљења (Mansi, XII 266 A, 967 B; XIII 9 DE, 12 A, 17 A). Још је наглашено да књижевни описи не дају емоционални утицај као што то чини живописно сликање (M, XIII 9 DE). На

какве слике су при том саборски Оци мислили? На илузионистичко-натуралистичке слике, израђене у маниру јелинистичког живописа. На Сабору је званично прочитано и излагање Астерија Амасијског о серији слика које представљају муке девице Јефимије (M, XIII 16 D – 17 D). Поента излагања је била у томе да је натуралистички карактер слике будио емоционалне реакције посматрача. Астерије о томе пише: *Живописац је тако добро насликао капље крви да је могуће помислити као да оне у самој ствари капљу из врата девојке и немогуће је гледати их без суза* (M, XIII 17 B). Коментар овога описа дошао је од стране једнога од учесника Сабора: *Добар живописац, уз помоћ уметности, увек представља факте онако као и онај ко је насликао икону мученице Јефимије* (M, XIII 20 A). Истим поводом се огласио и други учесник: *Та је икона изнад (мизон) речи* (M, XIII, 20 A). Закључак је да се Оцима Сабора управо такав тип живописа чинио најпогоднијим за црквени живопис.

Па ипак, византијска сликарска пракса није пошла тим путем него су њени мајстори изнашли посебан ликовни језик, супротан илузионистичко-натуралистичком начину предавања стварности. Прописе Отаца Седмог Васељенског сабора много доследније је усвојила западноевропска средњовековна уметност, и у складу са њима се развијала. Међутим, усмерење иконопоштовалаца VIII века ка миметичко-натуралистичким сликама првенствено је долазило од потребе за њиховом догматском функцијом. Главни мотив заштите антропоморфних Христових слика била је вера и осведочење иконопоштовалаца да су такве слике доказ истинитости оваплоћења Логоса. Зато је у одлуци Сабора записано да је *изграђивати живописне слике сагласно историји јеванђелске проповеди и да служи као потврда тога да се Бог Слово истински, а не привидно, оваплотио у човека, и да нам служи на корист; зато што ствари које једна другу објашњавају, несумњиво и доказују узајамно једна другу* (M, XIII, 377 C).

Не знамо од коликога би значаја био наш исказ да је у западном средњовековном религијском сликарству преовладало, и за сва будућа времена постало доминантно управо прво, психолошко тумачење слике, ослоњено на то да код посматрача произведе јак емотивни набој. И још да органски повезано са њим, као узрок са последицом, заживи само сликање религијских представа у илузионистичко-натуралистичком маниру. Вредан помена је још један парадокс. Западно религијско средњовековно

сликарство које је званично прихватило учење и одлуке Седмог Васељенског сабора о начину стварања црквено-храмовних слика никада није успело да створи икону оваплоћенога Христа, нових преображених људи и нове твари, без обзира на чињеницу што је Тома Аквински категорију *лепог (pulchrum)* са његова три формална критеријума (*proportio, integritas, claritas*) убрајао у такозване трансцендентал-категорије (Умберто Еко, *Естетички проблем у Томе Аквинскога*, Загреб, 2001, 85-87). Док с друге стране, византијско сликарство, које се није званично повело за саборским сугестијама и одлукама, важи за неприкосновеног иконотворца!

Следи дакле закључак да су на основу једне те исте саборске иконографске дидакалогије настала два потпуно различита иконолошка етоса, источни и западни, који су се затим вековима активно удаљавали један од другог, и да их ми данас затичемо активне у истим тим правцима. Таквима их је видео и бивши папа Јован Павле II, звани „ватикански Брежњев“. Међутим, он је дипломатски сугерисао својој пастви да прихвати источну, православну верзију иконе као духовнију и изворнију. Отуда и наши најрадикалнији ставови у вези са два етоса. Они су и разлог наших тематских истраживања у раду насловљеном ***Христос на уметничким Академијама.***

28. Представе рајских башти и вртова и цветних ливада и дворова у религијском сликарству само су наговештаји блаженства близине Божије, а паклена мучилишта са кипућим котловима и огњем неугасивим, таргаром и црвом неуспављивим, плачем и шкргутом зуба (*Мт. 13, 50*) само су наговештаји страха удаљености од Бога. Према томе, какви смо ми, такве су и представе: или нечега *што око не видје, и ухо не чу, и у срце човјеку не дође* (1 *Кор. 2, 9*), а што је у вези са љубављу према Богу, или онога *ко својом упорношћу и непокајаним срцем сабира себи гњев за дан гњева и откривања праведнога суда Бога, Који ће дати свакоме по дјелима његовим: Живот вјечни онима који истрајношћу у добрим дјелима траже славу и част и бесмртност; а јарост и гњев онима који се упорно противе истини а покорављу неправди* (*Рим. 2, 5-8*), што је опет у вези са мржњом према Богу. И једно, и друго ће се пројавити онда *када се јави с неба Господ Исус с анђелима силе своје, у огњу пламеноме* (2 *Сол. 1, 7-8*).

29. Вероучитељски триптих *Научна икона*, настао по замисли енциклопедисте и естетичара, епископа будимског Данила Крстића, и академског сликара Драгана Мојовића, презентован је као *догматика за очи*, или као *догматика у пет минута, колико траје стрпљење модернога човека*. То је експериментални покушај трансмитовања тријадологије из неосхоластике у концепт геометризоване хришћанске космологије постмодернистичке и постнуклеаристичке епохе, са нагласком на светлости, али неуипостазираној и безличној!

Далеко од бизарности ове врсте, а врло блиско срцу свакога човека — креатора по природи — почива лековито сликарство за децу велику и малу маштовидне Невене Витошевић, проналазача највише песничких речи, речи лековитих.

Међутим, на око посматрача и на ум читаоца сасвим отрежњујуће и едукативно делује христоцентрични *Пример са кругом*, узет из хришћанске ниптичке или трезвењске књижевности: „Замислите један круг на земљи, један округли пресек начињен обртањем шестара. Центар игле шестара називамо самим средиштем круга (...) Претпоставите да је тај круг цео свет, а да је само средиште круга Бог. Линије које воде од периферије ка средишту су животни путеви људи. Колико светитељи улазе у унутрашњост круга са жељом да се приближе Богу, утолико су ближи међусобно, а онолико су ближи међусобно колико су и Богу ближи. Исто важи и за удаљавање: када се неко удаљава од Бога и иде ка спољашњости, колико одлази од средишта и удаљава се од Бога, толико се удаљава од других, и колико се удаљава од њих, толико се удаљава од Бога. Таква је природа љубави. У мери у којој смо изван и не љубимо Бога, у њој је сваки од нас и удаљен од ближњег свог. И опет (реч) о љубави према Богу: колико се приближавамо Богу љубављу, толико се сједињујемо са ближњим, и колико се сједињујемо с њим, толико се и са Богом сједињујемо“ (Ава Доротеј, *Поуче* 6, 78, Кареја 1993, 203, на грчком).

30. Ако сликару, кописти и наивцу не успева да у Цркву унесе своју икону или фреску, религијском сликару надреалисти пак успева да изнесе икону из Цркве, а да јој се лично, баш као у случају неких сликара, никада не приближи, или чак, да је систематски избегава.

31. С појавом ренесансе запажа се повратак несторијанске јереси на црквену сцену; у њој се Божански Лик оваплоћенога Логоса поново своди на сладуњавог човека Исуса, а Пресвета Богородица на христородицу. Зато нам ренесанса свеже заудара на докетизам, путеност и страсти. Њено стваралаштво је у суштини очајање генија, које данас врхуни у уметности наших постмодернистичких и постнуклеаристичких епоха и њихових *изама* (на пример, зенитизам, дадаизам, надреализам, апстрактно сликарство), преокупираних распарчаном психом, разбијеним ликом и раскомаданим бићима (код Пикаса, Дада Ђурића, Љубе Поповића, Величковића). (Речено упоредити са одломком чланка *Христос на ликовној Академији*, монах Давид Перовић, Теолошки погледи, бр. 3-4, 1986, 243-244, цитираним у чланку *Теологија и архитектура* епископа Данила Крстића, у: *У почетку беше Смиао*, Београд-Ваљево-Србиње 1996, 130).

Шта се крије у позадини мисли оца Јована Мајендорфа да је у *лику Варлаама византијска Црква осудила дух ренесансе?* — Крије се предупређење од појаве ренесансе на домаћем терену! Екстремне Варлаамове идеје и номиналистички закључци поклапали су се са интимним убеђењем пете колоне византијских хуманиста и елите интелектуалаца. Конфликт између заговорника световног хеленизма и апологета духовног и теолошког етоса у 9. веку пео се ка ескалацији. Тачку варничења и разграничења у међусобним односима двеју страна било је могуће окарактерисати као апсолутну аутономију неоплатонизма у односу на хришћанску догму, наспрам изворности хришћанског учења и независности од класичних философа.

Исток је упркос искушењу успео да одоли убирању плода *доброг ради знања*. Супротставивши се секуларном јелинизму као аутономном домену у коме се људска мисао креће у оквирима нехришћанских начела, источни су сачували оно што су заувек наследили: начин мишљења јелинских светих Отаца који остаје унутар суштинског хришћанског доживљаја Исуса Христа и постојања у Њему.

Запад, познато нам је на примеру средњег века, није одолео истом искушењу. Црква на Западу није осудила хуманисте који су стварањем нове синтезе хеленизма и Јеванђеља превршили сваку меру; том синтезом су они заменили синтезу светих Отаца.

Следи закључак: да је Византијска Црква остала пасивна

пред иницијативом номинализма, ветар модернистичких идеја би скршио ограде средњовековног друштва на Истоку и проузроковао би катастрофе попут оних на Западу — неопаганизам ренесансе и црквене реформације — а под заставом номиналистичке философије (в. *Сукоб са Варлаамом и Акиндином*, у: Јован Мајендорф, *Свети Григорије Палама и Православно мистичко предање*, 120-123, на грчком).

32. Шта би православни иконописац, раније православни хришћанин, могао да учини са текстом Умберта Ека о Христу без тела, крви и душе, о Христу који се не једе и не пије, него је Христос од папира? (Видети *Синовљева лепота*, у: Естетички проблем код Томе Аквинског, Загреб 2001, 147-149).

33. Духовног човека — натчовека — може да уобличи само светотајински или мистириолошки живот.

34. Која од сликарских дела ће издржати проверу? Секуларно сликарство је припрема за икону. Сликара који се приљубио икони изабрао је бољи део који се никада неће одузети од њега.

35. Насликани лик покајника је огледало у коме гледаоци виде себе. Они који су у подвигу слушања и творења речи имају снаге да му свакодневно прилазе, док они који нису, немају ту снагу; они су *слични човјеку који гледа лице тијела својега у огледалу; јер се огледа, па отиде, и одмах заборави какав бјеше* (Јак. 1, 23-24).

36. Сваки фантазмагорик, радикални маштар или футуриста гради куле на песку, у ваздуху и у васиони: Јеронимус Бош, Салвадор Дали, Артур Кларк, Стенли Кјубрик... Полуреалност и уобразиља су грађа и материјал за њихове светове. Али, факат је да хлеб и вино и вода на придумку и пригљатку нису оно што су на прикуску. Тим пре евхаристијски Дарови пре саме свете Литургије, односно Канона Евхаристије нису реално Тело и Крв. Исто важи и за искључиво спекулативни и концептуалистички богословски систем у односу на светотајинско и сотириолошко богословље Цркве.

37. Спајањем и комбиновањем стилова (наивног сликарства

и надреализма) и применом перспективе (обрнуте или инверзне), сликар наивац Мартин Јонаш из Ковачице створио је синтезу мноштва сликарских жанровских садржаја. Сваки пут када својим ликовима наслика изразито малу главу у односу на њихово огромно тело, он срце истакне крупније од главе; а гротескно насликану личност он саображава гротескно насликаном символу живота: зрну жита — жутом зрну — белом и шећерном зрну ...

Мр Александра Кучековић

ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТИ ПРОМЕНА У СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ СЛИКАРСТВУ

XVIII И XIX ВЕКА

Савремено сагледавање тешкоћа које пред уметнике поставља опредељење за бављење црквеним сликарством, али и црквеном уметношћу уопште, подиже бројна питања и недоумице који потичу из различитих домена: теолошких и догматских, уметничких и иконографских, савремених комуникацијских, историјских... Управо се последњи контекст намеће као свеобухватан при идентификацији проблема које постављају остали: својеврсни дисконтинуитет активног уметничког промишљања црквеног сликарства, наметнут у периоду након Другог светског рата па све до скорашњег времена, у ком је ангажман школованих уметника за потребе цркве, уколико је постојао, егзистирао на маргинама пажње, пред нове протагонисте ставља мучан вакуум немогућности непрекинутог контакта са наслеђем. Иако би се проблем могао, а можда и требало, разматрати у широј православној сфери, специфичности националних историјских услова у већој мери оправдавају сепаратни дискурс.

Актуелна популарност подражавања византијских стилова која доминира у уметничким подухватима везаним за обредни живот Српске православне цркве допринела је непознавању, сем у стручним круговима, доприноса „после-средњовековне“ епохе. Промене на пољу црквеног сликарства током XVIII и XIX века,

међутим, колико год да су га одвојиле од традиционалног поимања иконе, биле су засноване на јасно дефинисаним идејама, утемељеним у свим претходно поменутих нормативних сферама, у његовој култној, али и широј религиозно-дидактичкој, ангажованој функцији.

Окончање средњовековне епохе и прелазак у „нови век“ у разливеним деценијама колебања и развоја ренесансе у широј европској култури, српском етносу доноси почетак вишевековног ропства под Турцима и престанак постојања средњовековне државе. Изаолација и измењени дрштвени услови пресудно утичу и на развој уметности — институција богатог ктитора са „визијом“, владарског или високог властeosког ранга, која је српској уметности средњег века обезбеђивала репрезентативност, замире и уступа место иницијативи цркве: монаштва и клира, односно приложништву сеоских заједница. Следствено опадање, које се може узети као доминантна одредница карактеризације српске уметности у столећима турске владавине, није, међутим, стајало као апсолутна брана ослушкивању утицаја са Запада — грчка, првенствено итали-критска уметничка средина, својом рецептивношћу и улогом преносника новина са Апенинског полуострва, омогућавала је српским уметницима, понајпре онима који су сликарство учили у светогорским радионицама, контакт и свест о новим доктринама. Моћно средство преноса утицаја — графички предложак — постаје, вероватно већ и у XVII веку, пратилац сваког обавештенијег српског сликара. Импресивни светитељи на пропетим коњима које је Георгије Митрофановић, у другој деценији XVII столећа, насликао на западној фасади храма манастира Мораче и у цркви манастира Завале, сасвим поуздано сведоче о, сигурно крајње посредном, познавању дела ренесансних мајстора — толико се волуминозни морачки и завалски „натуралистички“ коњи у акцији разликују од представа других животиња, магарица у сценама Уласка у Јерусалим на пример, у оквиру опуса истог уметника, да је сасвим јасно колико су графички листови рађени по делима уметника ренесансе, у овом случају вероватно Рафаеловим фресакама у Ватиканским станцама, били привлачни образованом српском уметнику, без обзира на провинцијализам средине. Сасвим је нововековна и Митрофановићева уметничка самосвест оличена у његовим бројним записима на фрескама са потписима, што је било веома

ретко међу генерацијама његових средњовековних претходника. Ипак, овакви се примери у турском периоду могу сматрати изузецима који доказују осетљивост на дух нове епохе, али истовремено још више наглашавају доследан и преовлађујући традиционализам оновременог српског црквеног сликарства.

Поштовање и продужавање живота византијског кода, колико год удаљено од врхунских узора, имало је сасвим одређен и приципијелан карактер — у инсистирању на традиционалним обрасцима тражио се доказ правоверности, стварао се одбрамбени механизам пред општом опасношћу од губитка вере отаца у иноверној империји. Улога главног поручиоца — цркве, у формирању идејних основа оваквог усмерења била је увек пресудна. Највиша црквена јерархија стално је водила бригу о очувању корпуса и духовног јединства православних верника у поробљеним српским земљама — подсећање на правоверје усмеравано је првенствено старим визуелним токовима, кроз иконографски и стилски традиционално конципирану икону и фреску.

Присутност средњовековних канона у уметности тако је, могло би се рећи, одржавана вештачки — као идентитетски образац и одбрана од сваковрсног прозелитизма. Ипак, српски културни и религиозни хабитус у доба турске власти, иако тако јасно опредељен ка очувању традиционалних вредности, не егзистира у исто тако вештачки продуженом средњовековном времену. Готово све оно што је револуционализовало европску културу и уметност у времену „ренесансе“ било је познато и у балканској православној средини, без обзира на климу наметнуту владајућим исламом и оријенталним друштвеним системом. Већ поменути утицаји грчких западних испостава, које су активно комуницирале са уметношћу италијанских центара, али и традиционалне везе са далматинским градовима, производили су низ реакција: једна од најинтересантнијих, али ништа мање контрадикторна, свакако је чињеница да је српска црква инсистирала на очувању преписивачке традиције у манастирским скрипторијама. Иако су могућности штампе биле сасвим надхват руке већ у XV веку, типографисана књига, обично увезена из Венеције или неког другог западног центра штампарства, препознавана је као опасан медиј који је својом доступношћу могао довести до скретања ка католичком учењу. На врло сличним основама су

новом западном натурализму у религиозној уметности у српској средини турског времена сва главна врата (она која су отварали наручиоци) била затворена.

Полазећи од, сада већ широко прихваћеног, става да је нови век једновремено почео на целокупном европском простору, напредујући брзим или споријим победоносним ходом, флексибилност и адаптација културе оног дела српског етноса који након Велике сеобе 1690. прелази у Подунавље чине се лакше схватљивим. У темељу процеса прилагођавања Срба средњоевропском културном моделу стоје њихова брза грађанска афирмација током XVIII века и наставак предводничке улоге реформисане цркве. Подунавски српски патријарси и митрополити су очување православља своје досељене пастве учинили врхунским императивом, номинално обезбеђеним привилегијама хабзбуршких владара. Преузимајући и световно вођство народа у новом, али исто тако иноверном царству, њихов духовни, али и политички, ангажман биће кроз низ деценија обележен активном борбом против католичког прозелитизма и налета уније.

У самозаштитничком ставу верски и статусно изолованог народа, у хетерогеној феудалној држави каква је била Хабзбуршка монархија, без правог ослонаца у везама са Пећком патријаршијом, осим оног у меморији и предању на граници митског, у првим деценијама XVIII века заштита правоверја тражена је, између осталог и у ангажовању сликара традиционалиста — зографа. Појединци и зографске дружине често су били путујући или пратећи сликари — у потрази за послом или у пратњи неког црквеног великодостојника. Фаворизовањем делатности зографа, често пореклом из јужних крајева под Турцима, поново се прибегавало провереном систему заштите традиционализма у одбрани православља. Убрзан развој парохијског живота и храмова у деценијама стабилизације након Велике сеобе створио је потребу за брзим ангажовањем већег броја мајстора. Ова чињеница лежи у основи широко распрострањене зографске активности. Њихове иконе су, често ближе фолклору но иконописачком наслеђу које су тежиле да очувају, биле намењене широким слојевима углавном необразованих људи. Ипак, многи су мајстори били далеко од неуких, што доказује и чињеница да је њихово сликарство, као и у два претходна века, често афирмисало догматске поруке важне у новонасталим условима — на

неким ће се престоним иконама, на пример, појавити образ Христов са троструком круном на глави — тијаром. Оваква је представа имала карактер визуелног манифеста супротстављања католичкој догми о папском примату — сликањем тијаре на глави Божјег Сина јасно је било да је она стављена на једину врховну главу цркве којој се православни клањају.

Реформа црквеног живота ускоро је постала пресудна за опстанак српске духовне аутохтоности у Монархији. Окошталим традиционализмом она није била одржива, а стара је уметност, обележена јужнобалканским наслеђем, била сувише заостала да би задовољила нова стремљења амбициозних прелата. Њиховим иницијалним трудом у првим деценијама XVIII века почиње прилагођавање доминирајућем средњоевропском барокном културном моделу — митрополити понајпре адаптирају сопствену презентацију која је сада захтевала нове свечане церемоније и одежде. Одмицањем XVIII века визуелни образац богослужења такође се мења — торжественост и сценски ефекти постају његов саставни део, а организација унутрашњег простора храма и распоред мобилијара све више се уобличавају према новом укусу. У таквим условима традиционална зографија све је мање одговарала — није била у складу са верско-политичким, морализаторским и образовним циљевима црквених реформи. Пресудну одлуку доноси патријарх Арсеније IV Шакабента — његовим циркуларним писмом 1743. забрањује се рад зографа — неуких богомаза, а сви се они који су вични сликарској вештини позивају у Карловце, у радионицу мајстора Јова Василијевића. Долазак овог Украјинца у Карловачку митрополију означио је прекретницу у развоју српског црквеног сликарства. Деловањем из интелектуалног и управног врха српске цркве украјински барок био је директно импортован и одмах институционализован — Јов Василијевић постаје учитељ целој генерацији српских сликара који ће до дубоко у другу половину XVIII века сликати иконе убедљиво уједначеним стилем.

Украјина и Кијев су, у тренуцима дубоких промена које су, у доминантно католичком окружењу, доживљавале српска култура и религија, били природни центри којима се окренуло. Током XVII века украјинска богословска и уметничка средина, првенствено монашка и образовна жижа у Кијево-Печерској Лаври, развија снажну полемичку традицију у контакту са

католичким и протестантским учењима и постаје центром реформисаног православља. Кроз окретање, између осталог и стилу црквене уметности негованом у развијеној кијевској сликарској школи, српски прелати видели су безбедност у стајању под крилом руско-украјинског духовног утицаја — сматрало се да је у свему што је из Кијева долазило питање правоверја било решено. Управо се овом чињеницом можда најлакше објашњава добродошлица која је готово тренутно у централним дијецезама Карловачке митрополије пружена иконама сасвим другачијег изгледа — на иконостасима су осванули светитељ-атлете руменог инкарната, у драперијама изломљених набора, декорисаним златним везом и на богатим златним позадинама, преплављеним биљним орнаментима. Зографи, иако углавном маргинализовани, још дуго ће опстајати, али у конзервативнијим срединама удаљеним од барокних Карловаца и цењених придворних сликара, попут Димитрија Бачевића. У првим темељитим визитационим пописима фрушкогорских манастира сачињеним средином XVIII столећа јасно су одвојене старе „ветхе“ иконе зографа „ординар моловате“, од оних „новомоловатих“ и тако више вреднованих — чињеница која указује на брзо прихватање новог укуса.

Један од најинтересантнијих уметничких феномена, карактеристичних за српску средину у времену интензивне барокизације, свакако је развој високог иконостаса. Православне цркве у Подунављу места су завршне фазе раста олтарске преграде у висину и њеног тематског обогаћивања, а који се могу пратити још од турских времена. Нове иконе у стилу украјинског барока тражиле су ново окружење — богату полихромирану и позлаћену флоралну дрворезбарију крајње разиграних форми. Нова је побожност тражила нове теме — нагласак стављен на Христову искупитељску жртву праћен је све развијенијим циклусима икона са представама Страдања, док су ново поштовање Богородице и њена улога небеске краљице на иконе довеле представе сасвим непознате византијској традицији — Безгрешно зачеће и Крунисање. Иако католичке догме које стоје у позадини двеју потоњих тема православно богословље никада није прихватило и свесрдно им се супротстављало, оне се редовно сликају на српским иконостасима XVIII века. Прокламација о поштовању светих слика Тридентског концила, који је у XVI веку

значио почетак католичке обнове покренуте експанзијом протестантизма, била је у много чему ослоњена на иконофилску традицију православља. Тако су се две цркве у наступајућим вековима нашле на сличним полазним основама у разумевању улоге иконе, односно свете слике, у преношењу и утврђивању догмата и богословских учења, а у оштром контраставу према доминантном иконоклазму протестаната.

Иконостас постаје драматски фокус ентеријера барокних цркава — на себе преузима готово сав тематски репертоар сликане хришћанске мистерије. Током XVIII века српске ће цркве све ређе имати осликане површине зидова — сам храм више није представљао византијску васељену у малом, осликану од куполе до сокла, већ учионицу у којој се слушала ангажована проповед и гледалиште театра барокног богослужења. Многе нове теме које продиру у црквено сликарство више нису могле наћи решења у старим сликарским приручницима и ерминијама. Увозом украјинског барока увозе се и нови сетови предложака — XVIII век је столеће доминације илустрованих библија. Репрезентативна издања графичких илустрација библијских епизода рађених према ренесансним и барокним мајсторима и штампаним у западноевропским центрима попут Аугсбурга, кључни су носиоци брзог преображаја српског црквеног сликарства: икона постаје барокна религиозна слика у условима у којима је потоња, својом ангажованошћу и нарастајућим патосом, силовитије узносила осећања верника.

Илустроване библије помогле су напредовање још једног важног процеса који ће, у последњој четвртини XVIII века, развој српског црквеног сликарства усмерити у новом правцу. Прихватање украјинског барока тек коју деценију пре тога значило је усвајање једног затвореног пикторалног система, офанзивног и функционалног у специфичном периоду првих суштинских реформи постсредњовековног наслеђа. Његов су ослонац, међутим, чинили историјски и друштвени услови који се, одмицањем XVIII века, мењају повлачећи са собом нове императиве уметничког развоја. Епоха борбе за одржање привилегијалних права и верске аутономије по истеку седамдесетих година столећа била је окончана. Готово све световне ингеренције српских митрополита сузбијене су сукцесивним актима државних власти, а међу коначним резултатима обимних и дуго-

трајних терезијанско-јозефинистичких реформи просветног, економског и религијског устројства Хабзбуршке монархије, спроведених у изразито просветитељском тону, наћи ће се и нови православни календар са ригорозно редукованим бројем празника посвећених националним светитељима, државна контрола управљања економским добрима цркве и, напослетку, свођење надлежности црквених прелата само на верска питања.

Олакшавајућу околност и нови подстицај за уклапање православних Срба у активан живот Монархије представљао је и јозефинистички Патент о верској толеранцији из 1781. Његовим ће проглашењем наступити својеврсно „златно доба“ развоја српске буржоазије која се убрзано афирмише унутар организма реформисаног царства, задржавајући свој православни идентитет готово неугроженим. Снажни друштвени слој укотвљен у градским и варошким четвртима стварао је сопствени миље, слободније се и директније окрећући средњоевропској култури. Истовремено се развија и нови уметнички укус који утиче на преузимање другачијег обрасца религиозног сликарства: барокни ликовни концепт украјинске провенијенције убрзано се повлачио пред стилем средњоевропских центара којима се тежило, Беча на првом месту. Његовом се прихватању у српској средини није нашао велики број препрека — у општој атмосфери нарасле верске трпеливости и просветитељских идеала, црквено сликарство српских мајстора који су школовани на бечкој ликовној академији постаје прихватљиво најпре за елитни, а потом и за шири круг наручилаца.

У уговорима за сликање иконостаса склопљеним са управама црквених општина или манастира све чешће се појављују потписи „академичких“ молера и живописаца. Њихово ће сликарство, засновано на поукама бечке средине окаснелог средњоевропског барокног идиома, са иконостаса у „прекосавским“ српским црквама потиснути орнаментисану златну позадину и хијератичне фигуре, а ослободити визије узнесене облацима и отвореним небесима, богатији и светлији колорит и контрасте светлости и сенке. Понеке ће тренутке испратити и лирска атмосфера рококоа, а барокни ће средњоевропски концепт, чврсто ослоњен на графичке илустрације у илустрованим библијама — општеприхваћеним од стране српских црквених сликара, остати владајући и у првим деценијама XIX века.

Прихватање актуелне европске културе ће и током већег дела прве половине XIX stoleћа имати јаснији значај за аустроугарске Србе. Крајеви који су остајали под Турцима дуго су неговали делатност зографа, често из бугарских и македонских крајева, тек површно осетљивих на промене које је донела барокна епоха. Иконе сликане са далеким сећањем на византијске облике у јужним су крајевима, поготово оне бољих мајстора, блистале интензивним бојама светитељских одежди, просветљеним инкарнатом и сјајем златних позадина. Њихова наглашена ретроспективност, иако на моменте у контакту са барокним концепцијама и графичким предлошцима, била је одраз старог провереног механизма одбране од исламизације.

Окретање жике историјских збивања, односно фокуса српских националних интересовања ка матици, устанци против Турака, хаџишериф из 1830, грађанска револуција и проглашење Војводине 1848. стварају нови оквир који пред црквене сликаре ставља нове захтеве. Обновљена је српска држава тежила што бржој европеизацији и нашла се пред изазовом програмског осмишљавања свог културног идентитета. Увоз готових решења био је неминован, а као извориште ће послужити, слично као у времену након преласка у Подунавље када се посегнуло за руско-украјинским узорима, достигнућа Срба у Монархији. Они су на својој страни имали више од века одржања у правоверју и однеговану религиозну уметност која је својим средњоевропским рухом засењивала провинцијализам тек ослобођених крајева. Градњом и осликавањем Саборне цркве у Београду директно је, ангажманом најсвежијих бечких ђака, импортован вид црквене уметности који ће постати узор за бројна потоња остварења на подручју обновљене Србије.

Дуго опстајући барокни образац се током треће и четврте деценије XIX stoleћа повукао пред стилем који је донео нови нараштај српских сликара школованих на Бечкој академији. Грађанска је култура у средњоевропским оквирима на широком пољу прихватила уметност коју су пропагирани идеолози класицизма, негујући позније посебну улепшану бидермајерску варијанту одговарајућу укусу буржоаског сентиментализма. Овом општем тренду није измакла ни, на почетку револуционарна, а потом институционализована идеја о обнови католичког црквеног сликарства на раноренесансним основама, заступана у

назаренском бечком кругу. Неколики су аустријски сликари, аутори религиозних композиција крајње ослобођених барокне бујности и патоса, заснованих на класицистичкој доминацији цртежа и декоративној површинској употреби боје, утопљених у фини сентиментализам грађанског укуса, постали професори будућим српским црквеним сликарима. Назаренски је идиом, поново снажно подржан новим издањима илустрованих Библија, постао доминатна одредница њиховог опредељења и деловања у проширеној српској средини.

Већ је сасвим прихваћено мишљење да романтизам као покрет карактеристичан за епоху револуционарних збивања средином XIX века, у српском црквеном сликарству, на формалном плану, није оставио значајнијег трага. Међутим, доминација назаренског израза није оспорила продор романтизму у његов тематски репертоар. Општи је национални обновитељски занос отворио пут афирмацији историјског сликарства, сасвим у складу са оновременим средњоевропским праксама. Бечки су назарени били велики декоратори и значајан су део својих опуса остваривали кроз монументалне циклусе зидних слика, често инспирисаних не само религиозном већ и националном тематиком. Следствено њиховом утицају на своје српске васпитанике, док су иконостасима доминирали ликови светитеља нежно бојених драперија, идеализованих натуралистичких физиономија са сентиментално зацакљеним очима, на зидовима храмова, али и на великим платнима, појавиће се циклуси инспирисани српском „црквеном историјом“, међу којима ће посебно место заузмати представе из живота Светог Саве.

Део општег развоја историјског сликарства у деценијама XIX века омеђеним барокним концептима касног XVIII, с једне, и симболистичким с краја XIX века, с друге стране, било је и схватање религиозне слике као представе историје. У бароку је, утилизацијом ангажоване проповеди и религиозне представе, потоња уобличавана као пример догматске или моралне поуке. Просветитељска епоха поново скреће пажњу ка историјском аспекту приступа Библији. Реформа богословља која је уследила, првенствено у руској средини, донела је промену од алегоричких и морализаторских тумечења у барокним проповедничким зборницима ка новим догматским интерпретацијама чврсто повезаним са историјском тачношћу излагања догађаја из Библије.

Створена атмосфера је од црквеног сликара захтевала првенствено да буде сликар Библијских историја, са што већим степеном историјске тачности приказаног. Чињеница да су овакве идеје добиле своје ликовно уобличење и на Бечкој академији, олакшала је њихово преношење у српску средину којом су доминирали бечки васпитаници. У времену када је српска црква своју улогу ангажоване националне институције ставила у службу обновљене државности и њеног идентитета, овакво је схватање религиозног сликарства омогућило продор нових тема у његов домен. Догађаји из националне црквене историје добијају важност једнаку оним општехришћанским и, следствено томе, своје место у декорацијама храмова.

Изазов доминацији графичких предлога западно-европског порекла у домаћем црквеном сликарству и критика све учесталије репетиције одређених композиционих и фигуралних решења догодиће се у закључним деценијама XIX века. Чвршће упознавање са националном прошлошћу у научним, али и ширим круговима, покренуто доминантним процесом консолидовања историје у служби дефинисања нације, одразило се и на црквено сликарство. Све гласнија негодовања због изгледа старих иконостаса — са мноштвом икона и уситњених циклуса, пре-наглашеном употребом злата, унапред ограниченим површинама за сликање, па чак и употребе дрвета за њихову израду, била су увод у полемичку атмосферу у чијем ће се центру наћи проблем решавања новог изгледа црквене слике, поготову оне кроз чију се тему и ликовно уобличавање могла пренети национално ангажована порука.

Убеђење о неопходности превазилажења продужене назаренско-бидермајерске варијанте је у последњој четвртини XIX stoleћа било сасвим чврсто, поготову у оним интелектуалним круговима који су дефиницију реформе српске црквене уметности тражили у повратку византијском, односно српском средњовековном наслеђу. Ипак, главни се носиоци таквог уверења нису окренули пропагирању копирања — нови је стил морао бити заснован на научном и академском промишљању преносивости и реинтерпретације традиционалних идеја и облика и на њиховом изражавању кроз савремени уметнички језик.

Овакав став суштински је обележио и рад сликара Ђорђа Крстића на иконама за нишку Саборну цркву средином девете

деценије столећа. Његово путовање по Србији и одушевљено студирање српских средњовековних фресака резултирало је тежњом да се „мисао нашег старог сликара усаврши“, а религиозна порука пренесе вернику кроз представу уобличену према „захтевима правог уметничког дела“. Крстићеве су нишке иконе, по речима самог сликара, суштински подржаним у једном делу тадашње српске интелектуалне јавности, тежиле иконографском прочишћењу српског црквеног сликарства под максимум повратка православљу — све су се „католичке“ теме, попут Крунисања Богородице, представа светог Петра са кључевима или светог Павла са мачем, на пример, сматрале непожељним и страним православном духу. У тумачењу интерпретације ликова српских светитеља канонизованих у постсредњовековним временима, као што је света мајка Ангелина која у циљу „да се част, поштење и љубав што боље очувају у српском дому и да народ одржи да вером не посрне... скида са себе богати плашт и облачи црну рису и са склопљеним рукама над молитвеником пред горећим жишком у мрачној ћелији опрашта се са деспотском круном...“ Крстић упућује на националистичку суштину идеје о обнови православља и националне црквене слике, истовремено пружајући одговор на питање о њеном ликовном решавању — за Крстића није постојала препрека да се поруке православне духовности пренесу, њему и европском сликарству савременим и својственим, језиком симболистичке слике.

Уверење да религиозно сликарство треба да буде уобличено према стилским императивима епохе делио је и Урош Предић, свакако најплоднији српски црквени сликар чија се делатност на том пољу продужила до дубоко у XX век. У својим је реалистичким убеђењима и он тежио реконструкцији историјске тачности библијских догађаја и приказивања светитеља. Изгледа сасвим свестан критичне тачке коју је достигао проблем црквеног сликарства и улоге сликара у његовом идејном одређењу, бранио је своју уметничку независност, децидно скидајући са себе одговорност божанског надахнућа, кроз одговор онима који су га називали иконографом: „Они то чине у незнању или намерно, можда и злонамерно. Сматрају иконографа више као мајстора занатлију, који не иде упоредо са својим добом, већ ради по правилима и прописима иконографа — старих зографа. Баш зато што ја не радим тако, не могу ме звати иконографом, иако ја поз-

најем православну иконографију и идејно је следим у њеним схватањима, али формално одступам од древне укочености, уносећи природност у моје слике, колико је то могуће. Јер икона и религиозна слика није свеједно. Рафаелове Мадоне, дубоко религиозне и лепе, нису иконе, иако изазивају религиозно чувство и уздижу душу са земаљског ка небеском. Икона је не само слика једног светог лица или догађаја, она је стварно, као предмет једна света ствар... која крије у себи чудотворне моћи, ма како је слика неуметничка, примитивна, чак и наказна. Моје црквене слике нису постале у намери да се побожни гледалац њима моли, тражећи од њих неку надземаљску моћ, већ само имају задатак да дирљиво прикажу једно свето лице или догађај који ће гледаоцу... покренути душу на саосећање, узнети га... ка небескоме и вечноме.“

Одабрана литература:

1. Сретен Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд: Српска књижевна задруга, 1995.
2. Љиљана Стошић, *Српска уметност 1690-1740*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006.
3. Мирослав Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад: Матица српска, 1993.
4. Бодин Вуксан, *Украјинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII столећу*, Саопштења РЗЗСК XXXII-XXXIII, Београд, 2000-2001.
5. Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд: Друштво историчара уметност Србије, Крагујевац: „Каленић“, 1987.
6. Исти, *Урош Предић*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 1998.
7. Никола Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, Београд: Народни музеј, 2001.
8. М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења РЗЗСК XXXIV, Београд, 2003.
8. Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Горан Јанићијевић

СЕНКА И ИКОНА ИСТИНЕ

Визуелни језик символа, којим је обилато прожета ранохришћанска уметност досеже чак до развијених форми византијског живописа какав срећемо у Милутиновом приношењу у Љевишкој и, нешто мање — Богородичиној цркви у Студеници. Наративни стил, од ренесансе Палеолога, потискујући надисторијску слику оприсутњене будућности чини се, не мари пуно за пролошку (символичку) слику Тајне Христа и Цркве. Коначно, савремена црквена уметност показује неодређени став по овом питању; са једне стране уочава се појачани интерес богословља за ранохришћанске симболичке слике, а са друге, потешкоћа њихових уклапања у литургијски живот — Цркве наших дана.

Символичко изображавање личности (на првом месту Богочовека Христа) укинута је одлуком Трулског сабора 692. године (82. правило). „Тежилиште ових речи усмерено је ка јеванђелском реализму: сећање на Његов живот у телу“. Трулски сабор потврђује установљени свештеноисторијски реализам иконописа, а укида архаични старозаветни симболизам — „симбола“ и „типова“.¹

Символи појава и појмова везаних за Свето Писмо су, међутим, опстали у семиотици свештене слике. Да би се о овим питањима озбиљно расправљало са становишта савремене црквене уметности, потребно је анализирати њихов развој кроз богату историју прехришћанских, као и генезу уметности саме Цркве.

¹ Георгије В. Флоровски: *Одбрана светих икона*; Православље и уметност (зборник текстова), Тројеручица, БГД, 1997, стр. 30

Овде ћемо се у ширем смислу бавити утицајем антике на Хришћанску уметност, с тим што ћемо поред хеленских и римских узети у обзир и источне култове и културе. У ужем смислу сагледаваћемо аналогни иконографски садржај остатака материјалне културе пронађених на матичној територији наше помесне цркве. У сваком случају позноантичка и ранохришћанска уметност се густо преплићу, што веома отежава одгонетање међусобних утицаја. Из тог разлога је веома важно познавање античке и хришћанске мисли и њеног пројављивања на пољу визуелног.

Ова расправа је тематски ограничена на феномен Светог Писма (Старог и Новог Завета), симболичко изражавање самог појма кроз визуелну идентификацију појма са античким симболима, анализу теме смењивања Завета и њихове везе са празнично-христолошким иконама (нарочито у зидном и сликарству минијатуре). Тема у ширем смислу обухвата и промишљање о савременом поимању симбола и сваком казивању које подразумева пренесено (метафорично) значење. На комплексно питање би се, кроз детаљну анализу поменутих феномена, могло одговорити ради недоумице савремене црквене уметности, али и да се одгонетне сама појава у свом развоју. Чини се значајно и само указивање на тему коју ћемо делимично разјаснити овом расправом.

SOL и LUNA као носιοци античке идеје трајности кроз вечну промену

Један од најраспрострањенијих, симболичних израза Светог Писма у хришћанском сликарству су Сунце и Месец као метафора Новог односно Старог Завета. На веома познатој композицији Распећа из Богородичине цркве у Студеници изображени су са обе стране Крста — сунце са његове десне и месец — са леве стране (у односу на посматрачеву тачку гледања обрнуто). Могло би се помислити да се тиме назначује доба дана или помрачење сунца које помињу Еванђелисти „А бијаше око 6 часа, и тама би по свој земљи до часа деветога. И помрча сунце, и завјеса се храмовна раздрје напола.“ (Лк. XXIII, 44-45)

Многи старији сликарски извори, као и други детаљи студеничке фреске, „говоре“ нам да је овде ипак реч о теми смене

Старог и Новог Завета. Тако на минијатури кодекса који је 586. г. преписивао монах Рабула у манастиру Загби (Месопотамија), уочавамо на композицији Распећа и Васкрсења — опет сунце и месец. Ово се Распеће у потпуности разликује од студеничког; реч је о свечаној сцени која, као на неком римском тријумфалном луку, линеарно приказује догађаје у две зоне: у доњој анђео објављује Васкрсење мироносицама и Христос се јавља женама.

Сцене су повезане сликом отвореног гроба под којим су уснули стражари. Горња сцена приказује Христа, распетог између два разбојника, као и уобичајену поворку са Богородицом и Лонгином. Распети Христос је одевен у црвени хитон и отворених је очију; дакле, не како умире на крсту — него како крстом побеђује смрт. Лишена патоса, ова минијатура која припада палестинској традицији указује на славу Васкрсења и чак на Вазнесење Господње.

Стога се попречни кракови крста издижу над хоризонтом заједно са плавим брежуљцима, а светлим фоном неба са кога се подиже плаветнило изражена је појава младе зоре. На небу се могу видети сунце и месец. Ако се са утиском ове минијатуре вратимо на студеничко Распеће, можемо уочити да је његов аутор хтео да искаже исто што и Рабулин. Ово поткрепљују и представе цркве и синагоге које су аналогно насликане испод небеских тела (Сунце — Црква; Месец — Синагога). Одевена у бело, свечано рухо, Црква коју приводи анђео у отворени путир прима крв Христову са Голготе. Са друге стране — синагога као уморна старица у тамним хаљинама, коју други анђео одгурује од крста, као да одлази са сцене.

Сунце и Месец нису само пратиоци крста на Распећу, већ се могу наћи и на иконама Вазнесења. Најупечатљивији је пример фреске у олтару цркве у Бавиту (данас у Коптском музеју у Каиру), где је Спаситељ приказан на престолу како се вазноси у мандорли окруженој тетраморфоном и са два ходатајствујућа анђела. Овде су „младих лица“ приказани месец (плавичаст) и сунце (жућкасто). Огњени језици и свечани трон сведоче да се овде не представља само историјско Вазнесење већ и парусија — други Христов долазак.

Ова традиција је била веома распрострањена у горњем Египту и та њена надисторичност указује да небеска тела на овом месту немају календарско-астрономски смисао, већ указују на

смену односно испуњење Стари/Нови Завет. Премда се Стари Завет идентификује са месецом и слика хладним тоновима, а Нови са јарким сунцем, нагласак није на укидању већ — испуњењу Закона. О овоме и сам Христос сведочи у Еванђељу: „Не мислите да сам дошао да укинем Закон и Пророке, нисам дошао да укинем него да испуним.“ (Мат. V, 17)

Тако смо овом анализом дошли до устаљеног модела старе црквене уметности где се сунце поистовећује са даном, а месец са ноћи. Истовремено видимо да су у свести човека античког доба трајање и бесконачност оличени непрекидном сменом дана и ноћи, што се односи како на схватање концепта трајности саме државе (Римског царства) тако и на тежњу да се превазилажењем усуда смрти досегне бесконачно. Смена елемената је одређивала трајност кроз понављање, какав је случај и у самој природи са сменом годишњих доба. „Мотиву два божанска брата (Диоскури — нап. аут.) који од сада као чувари гробних врата симболишу како плодност, тако и принцип постанка и нестанка, смрти и живота, придружује се на саркофазима тема годишњих доба, у којој се одражава касноантичка мудрост да се трајност може наћи само у вечитој промени елемената плиме и осеке“.²

Тако је тежња ка вечном животу у раној цркви откривена на прогролу саркофага, симболички изражена као вечита промена, трајност у пролазности. То такође приказује и сунце које се увек поново рађа, али и сунце које ће коначно засијати као непобедиво и истинито „... јер ноћи ондје неће бити.“ (Откр. XXI, 25).

„Непобедиво сунце“ — од Олимпа до Тавора

Многи култови и митологије познају сунце и месец са божанским атрибутима, а већина их је источњачког порекла. Најпознатије јелинско божанство које обједињује астрономска знања и богату културу античког света је Хелије, син Еурифаесе и Титана Хипериона — господар дана који језди својим блиставим кочијама. Буди се на први позив посвећеног му петла, а објављује га једна од сестара, Еоја (Зора), поред које има и Селену (Месец). Појава Аполона на Олимпу „божанства сунца“ је такође

² Фридрих Герке: *Касна антика и рано хришћанство*, „Братство и јединство“, Н. Сад, 1973. стр. 12

оријенталног порекла, „анадолско-вавилонско“.³

У почетку је сунце на неки начин било подређено месецу, па су и Хелијеве кћери биле свештенице месеца. Хелије је поседовао велико крдо (у Одисеји названо Хиперион)⁴ а број његових грла одговара броју дана у дванаест месечевих мена, јер када се месечеви бројеви 7 и 50 помноже, резултат је 350. Опет, на бројеве дана у недељи подсећа и број његових синова, а тако је и Посејдон имао шесторицу синова и једну кћер. Јеладска митологија је и Зевсу приписала неке атрибуте сунца, што га повезује са Хелијем. Тако је један од најстаријих градова Египта назван Хелиополисом, а „Хелиопољски Зевс“, који носи погрсе седам планетарних сила на оклопу, вероватно је пореклом са Родоса.⁵

„Златни мозаик“ Христа као Хелија у блиставим кочијама пронађен је после Другог светског рата у маузолеју испод цркве Св. Петра у Риму. Овај мозаички живопис сведочи не само о дубоко укоренењем и веома раширеном култу Хелија, већ и о уверењу аутора да је Христос истинити Хелије и истинито Сунце. Овај концепт подржава и вреже винове лозе на истом мозаику, које се преко сводова повијају ка Христу као сунцу, источнику и исходишту.

У римску митологију је „сунчано божанство“ пренето из античког Ирана у лику Митре који се назива и „непобедиво сунце“. Са упаљеном бакљом и фригијском капом Митра се приказује у тренутку кад жртвује бика. Овај мит садржи извесну повест о настанку живота која по спољашњим обележјима подсећа на библијску. Веровало се да је из кичме жртвованог бика никло класје, из крви — винова лоза, из тела — флора а из семена фауна, животињски свет.

Пре него што се у сунчаним колима вратио међу остале богове, Митра је последњи оброк поделио са човеком. У античким митрејама, његови поклоници су живели непорочно, примали неки вид крштења и веровали да душа после смрти пролази кроз седам сфера (планета). „Посвећени су веровали да ће после смрти њихове душе примити Митра и да ће им дати блаженство и бесмртност.“⁶

³ Др Бранко Гавела: *Историја уметности античке Грчке*, Научна књига, Бгд, 1987, стр. 19

⁴ Роберт Гревс: *Грчки митови*, Нолит, Бгд, 1987, стр. 138

⁵ Исто

⁶ Сабина Освалд, *Лексикон — Грчка и римска митологија*, Бгд, 2003, стр. 214

Нас овде интересује једна, чини се, периферна појава на митраистичким споменицима. Наиме, сцену жртвовања бика увек уоквирује пар дадофора (бакљоносаца), Каут и Каутопат, један са подигнутом а други са спуштеном бакљом. Дадофори управо изражавају поменути смену сунца и месеца, непрекидно трајање кроз смену дана и ноћи, годишњих доба. Такав пар дадофоре се може уочити и на Митрином споменику из Ражња — у оквиру уобичајене сцене клања бика, Митра је приказан на стандардни начин: са фригијском капом и огрнут хламидом. Овај споменик доноси и неке посебности. Најпре змија (персонификација зла) која се уздиже, није усмерена ка полним органима бика како би спречила оплодњу земље, већ ка рани од ножа, како би онемогућила да се из пролирене крви на земљу, не роди живот (лоза). Чини се да је биолошки концепт живота потиснут идеолошким. Занимљиво је и то што су изнад главе дадофора приказани сунце и месец⁷. Према сведочењу аутора овог приказа, овај споменик је веома сличан једном нађеном у селу Рогодешу код Пирота.

У словенској митологији такође је присутан култ сунца и месеца, али она свакако нема утицај на уметност старих хришћана, јер је „прво масовније крштење Срба било у време византијског цара Ираклија“ (610 - 640).⁸

Символи сунца и месеца, али и други, добијају сасвим нови значај у време Св. Цара Константина у оквиру његове „*ars christiana*“. Тако је лабарум у руци „његовог колосалног кипа (данас у палати конзерватора)“ јавно истакао Христов монограм као икону тријумфа Христовог, а непобедиви крст (*crux invicta*) развија се од крста са Голготе до иконе Васкрсења.

Медаљони Sol-а и Luna-е са Константиновог славолука извршили су велики утицај на потоњу уметност Хришћанства. То на први поглед не изгледа тако због иконолошког концепта самог споменика у који су уграђени елементи грађевина претходних епоха. Тако су се овде нашли медаљони са Хадријановог ловачког споменика (који уводе Антиноја у круг божанстава) као и фриз рељефи са славолука Марка Аурелија. Тиме је наглашен континуитет са претходним владарима Sol и Luna су ту да изразе трајање, пре свега, обновљеног царства. Већ су и тетрарси

7 Љубица Зотовић, Жунковић: *Нов споменик Митриног култа*, Старинар, Књига IX - X, 1958-1959, стр. 205-210

8 Протојереј др Радомир Поповић: *Српска црква у историји*, Бгд, 2002, стр. 8

„уобичајавали“ да се приказују у паровима, тако да и ово изгледа има везе са идејом о два гаранта трајности какви су дадофори или Sol и Luna. Медаљон (тондо) на Константиновом славолуку приказује Sol-а као Хелија у четворопрегу како се уздиже ка небу. Ветром подигнута хламида указује на динамичан покрет који је поновљен на мозаику маузолеја испод цркве Св. Петра. Окренут је мањој фигури (Аполона?) која у односу на њега стоји као сунце у односу на Каута, као његова идеја — упаљена буктиња.

Испод њега у таласима „остаје“ фигура Океануса. Овај медаљон је окренут ка граду, правцу рађања дана, и оличава трилогију мира, насупротив Luna-и окренутој селу и ноћи, оличавајући трилогију рата. Она је приказана као жена (Селена?) која свој двопрег управља право ка таласима. Њена идеја такође „слеће“ на море и као да ће се обе утопити. Ова месечина која се утапа антипод је сунцу које се „рађа“. Премда су ови медаљони у потпуности засновани на античкој концепцији „трајање у промени“, извршили су знатан утицај не само на уметност ране Цркве већ и на њену укупну традицију симболизма који се препознаје и у позним, развијеним фазама византијског живописа. Као прво, она уводи антропоморфне персонификације које ће обилато пласирати црквена уметност не ограничавајући се само на слике сунца и месеца. Она ће често персонификовати земљу, реку, гору, чак и неке „духовне појмове“. У том смислу, богатство примера нам нуди Париски псалтир бр. 159 (Национална библиотека) од IX - X века, где су на минијатури која приказује Давида како „компонује“ псалме представљене: а) мелодија у лику античке жене која се ослања на раме псалмопевца, б) ехо-фигура младе особе која вири иза античког стуба и в) Витлејемска гора у виду обнаженог младића са венцем на глави, који је у гесту удивљења обгрлио једно стабло.

На другој минијатури где је приказана молитва Пророка Исаије „срећемо“ управо персонификације дана и ноћи. Као и Давидове, и ове су сигниране тако да се поуздано могу идентификовати. Ноћ је у плавичастим тоновима насликана као млада жена са спуштеном бакљом; над главом јој је развијена плава драперија — небески свод као код „Константинове Luna-е“. Значајни одјек ове фигуре налазимо у позном XIV веку у персонификацији земље на живопису манастира Дечани. Анонимни живописац кога повезујемо са сигнатуром „Срђ. Грешни“ је своју седећу фигуру у потпуности засновао на „Ноћи“ Париског

псалтира. То се очитује у начину на који је драперија — свод развијена над главом персонификације и античким начином повезивања хаљине испод груди и опет на бедрима. Дечанска фигура има другачије значење, па њена бакља није спуштена као код „Ноћи“. Антитеза ноћи у Париском псалтиру је дан (јутро) који је приказан као путо са подигнутом бакљом. Док је он сликан топлим тоновима, ноћ је у хладноплавичастим. Она је на исти начин приказана и на минијатури „Прелаз преко Црвеног мора“. Коначно, антропоморфне персонификације су засијале на Астрапином живопису у Љевишкој, о чему ћемо овде посебно говорити.

„Давидова“ мелодија је поновљена са изменама значења и на другим минијатурама, али се трагови ове традиције могу познати и у симболима Матејевог Еванђеља. Једна друга минијатура Париског псалтира показује Давида између две женске фигуре — персонификација Мудрости и Пророштва, које су веома сличне „мелодији“. Сродне примере налазимо у Синајском псалтиру (Санкт Петербург — Народна библиотека, ус. гр. 269), као и веома сличну персонификацију „мелодије“ (овог пута са крилима) у Псалтиру из Акре 1250-54. године (Национална библиотека Париз). Сва три Псалтира била су изложена у њујоршком Метрополитену 2004. године.⁹

Преображај иконологије Константиновог доба огледа се и у истицању крста — симбола победе (*crux invicta*), чији пратиоци кроз све фазе развоја „*ars christiana*“ остају сунце и месец. „Они кроз цео средњи век остају обележје крста и касније су, нарочито у каролиншком уметничком кругу, очувани у својој старој супротстављености (*lux — pox*).

„У обема апсидама у Санта Мариа антика *Sol* и *Luna* су атрибути распећа. Загонетка о паралели разлучивања оваца од јараца у *San Apollinare Nuovo* у Равени решава се кад се одлучимо да у црвеном анђелу видимо сунце, а у плавом месец. И у представи страже анђела поред *crux gemmata* на Земљиној лопти, изнад рајског четвороречног брега, налазе се сунце и месец између звезда. Тонди са сунцем и месецом на Константиновом

луку омогућавају, дакле, дубљи увид у настанак хришћанске иконографије на подручју владајуће, царске уметности. Рановизантијски златни медаљон из Мерсине у Ермитажу у Лењинграду приказује хришћанског цара са *crux hastata* на звезданом небу, а божанска рука овенчава цара ловоровим венцем због његове победе над животињама смрти. Цару се здесна и слева с поштовањем приближавају *Sol* и *Luna*.¹⁰

Ови симболи антитезе дана и ноћи и смене двају завета као пратиоци крста представљају веома раширену традицију коју можемо пратити преко поменутог Рабулиног кодекса, јерусалимских ампула, коптских фресака, све до позног средњовековља. Поред наведеног студеничког Распећа, поменућемо овде и исту композицију из дечанског живописа. У Дечанима су они сликани и у сцени Страшног суда, а аналогни пример налазимо и у Љевишкој. Пратећи основну тему, ми ћемо се овде задржати на Распећу, где су сунце и месец приказани у капљичастим омотачима са обе стране крста. Ако линеарно сагледавамо сцену, сунце долази, а месец одлази. Унутар небеских тела седе персонификације сунца и месеца — „млади аурига Хелије, а месец је млада Селена“.¹¹

Упркос наративном стилу и емоционално-психолошком приступу сликара, ова композиција је сачувала нешто од свечаног тријумфа „ранохришћанских Распећа“. Свакако га „Сунце Новог Завета“ које се рађа доводи у везу са јерусалимским ампулама где је на крсту представљен Христос, али као Пантократор унутар штита (*imago clipeata*). Без обзира у којој се композицији јављају (Распеће, Вазнесење или Око крста), сунце и месец су увек око Христа и због Христа, кога је још пророк Малахија назвао „Сунцем правде“ (Мал. IX, 2), што је доследно поновљено у тропару празника Рођења Христовог који је Црква ставила да се прославља на дан зимског солстиција. „Сунце правде“ треба да објасни и особеност Новог Завета објављену речима пророка „... и вјечан Завјет учинићу с њима“. (Иса. CXI, 8).

¹⁰ Фридрих Герке: *Касна антика и рано Хришћанство*, Н. Сад, 1973 стр. 60

¹¹ Срђан Ђурић: *The representations of sun and moon at Dečani; Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Међународни научни скуп поводом 650 год. Манастира Дечани, 1985, стр. 339-346

⁹ *Byzantium-Faith and Power (1261-1557)*, The Metropolitan Museum of art, New York, Yale University Press, New Haven and London 2004, пр. стр. 265, 273, 462.

Сен закона, потом истина

Персонификације Старог и Новог Завета на улазу у спољашњу припрату Богородице Љевишке се на свом иконографском садржају не разликују од мноштва овде наведених антропоморфних представа. Оне представљају најизразитији вид уметности константиновске традиције античких персонификација у уметности Цркве. „Северна“ фигура је светлог карната; високо подиже рипиду у облику сунца у коме је допојасно приказан Христос-Емануил. Њој супротстављена, осенчена и снуждена, јесте фигура скрштених руку којима придржава оборену и угашену бакљу. Овакав концепт је више везан за портал и камену пластику, али и у овом случају је носилац иконографије уласка.

О овоме је најисцрпније писао Иван Ђорђевић, који љевишке персонификације доводи у везу са представама из цркве Св. Сабине у Риму и разликује од мноштва катедрала на чијим су порталима клесане овакве персонификације.¹²

Ово не мора имати значај за одгонетање љевишких фигура, јер су оне свакако програмски везане за ступање посматрача-верника у саму цркву. Лепо одабрани пример катедрале у Стразбуру¹³ наводи нас на могућност да је Астрапа могао видети сличне фигуре засноване на античком наслеђу. „Стразбуршки Нови Завет“ држи у једној руци путир (аналогија са Студеницом), а уместо рипиде „непобедиви крст“. Она је окренута ка Христу Пантократору који је клесан на централном пиластру, допојасно, са сфером у руци. Други анђео је оборене главе и сломљеног копља. Аналогна фигура из Љевишке са осталим елементима живописа отвара важно питање наше средњовековне уметности: ко је заправо креатор програма живописа Богородице Љевишке? Савремени истраживачи верују да су уметнички круг око Астрапе чинили учени сликари вероватно из Солуна. Тако су могли имати великог удела у креирању програма живописа у Љевишкој. О његовом знатном искуству говори и могућност да су пре боравка у Призрену осликавали цркву Богородице Перивленте у Охриду и Св. Ђорђа у Старом Нагоричану. Мада постоје стилске разлике фресака ових цркава

12 Иван Ђорђевић: *Стари и Нови Завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности 9, Матица српска, Н. Сад, 1973, стр. 17

13 Исто

и не могу се све повезати поуздано са Астрапом из Љевишке, у свим случајевима је очито реч о сликарима високих уметничких домета.

Не треба превидети ни удео у креирању програма, који је имао веома учени и амбициозни епископ Сава (Светогорац), но толико античких елемената на овом живопису указује на јелински дух чија је обнова била веома популарна у Солуну крајем XIV века. Солуњани су свој град сматрали престоницом а себе потомцима старих Грка. „Обожаване антике, важна чињеница у историји византијске мисли, испољаван у различитим периодима и различитом снагом, имало је у Солуну за последицу појаву првих елемената новогрчке националне свести чији је главни носилац била класична филологија“¹⁴.

Сотириос Кисас који нам преноси Лаурдин текст о филологији у XIV веку, доводи призренског протомајстора у родбинску везу са Јованом Астрапом, солунским преписивачем и илустраторем „Теорије о месецу“ Димитрија Триклинија. Како су и Никола и Астрапа названи протомајсторима, има мишљења да су обојица и градитељи и сликари. Наиме, титула протомајстора се више односила на градитеље и друге занатлије него на живописце. Како је краљ Милутин предузео детаљну обнову цркве, што је подразумевало радикално померање постојећих елемената (чак и носећих), то је онда и Астрапа приликом рушења могао видети неке старије узорне на лицу места. Познато је да је краљ подигао нову цркву на темељима старије, која је опет грађена на основама базилике која се упоређује са оном из Justiniana-e prima-e.¹⁵

Драга Панић је склона уверењу да је ипак сваки протомајстор стајао на челу своје дружине.¹⁶

Како било, у овом живопису се нарочито инсистирало на антици — како у оквиру програма фресака, тако и њиховом укупном „духу“. Тако се у лози Јесејевој, поред пророка и сивила, могу видети Плутарх и Платон. На фресци „Суђење Пилата“ на штиту једног ратника изобразен је наг мушки торзо са маском лава. Указујући на овај детаљ, Мирјана Татић Ђурић

14 Сотириос Кисас: *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф 5, Београд 1974, стр. 37

15 Арх. Слободан М. Ненадовић: *Што је краљ Милутин обновио на цркви Богородице Љевишке*, Старинар, књига V и VI, Бгд, 1956, стр. 224

16 Драга Панић: *О натпису са именима протомајстора у ексонартексу Богородице Љевишке*, Зограф 1, Бгд 1966, стр. 23

каже: „Сличне шлемове са роговима носили су микенски ратници, а илустрације Херкулових дела показују да је овај легендарни јунак редовно приказан са лављим шлемом.“

Атена Партенос имала је још богатији апотропеон: њен шлем се састојао од сфинге, грифона и орлића.¹⁷

Галерији посебности у сликарству Љевишке треба додати и сцену са првог спрата њене куле из романа о Варлааму и Јоасафу. У феудалној књижевности били су популарни ритерски романи, али и ова двојица светитеља у дому Немањића. Насликана сцена приказује човека који бежећи од инорога упадне у провалију, али се притом закачи за неко дрво. Тада примети да стабло прегризају два миша, док је испод њега угледао разјапљену чељуст неког змаја. У том часу почне да капље мед и он, сакупљајући га устима, заборави на опасност. Прича има етичку потку, а поред симболичких изображења смрти и греха, у облику белих и црних мишева представљени су дани и ноћи који пролазе. Њихово наизменично глодање дрвета представља дане и ноћи који брзо пролазе, човеков овоземаљски живот. Насупрот овој персонификације на улазу у ексонартекс кроз промену двају завета осликавају идеју о вечном животу као христијанизовани ехо античког трајања у промени. Када је реч о спољашњим одликама љевишких персонификација, Иван Ђорђевић даје и паралеле из римске уметности — на помпејанску фреску Ауроре са бакљом из Casa dei Vettii, на крају доста подсећа љевишка „истина“. На крају, посматрачу ове персонификације делују као неки Христови дадофори.

Оно што је највише помогло истраживачима да идентификују ове фигуре, а истовремено их и збуњивало, јесу натписи-титле на самим фрескама. Изнад персонификације Новог Завета пише — **истина приде**, док је над старозаветном исписано — **ст приде**. Ово је заиста јединствен пример у византијском сликарству који нас сада води следећем појмовном следу: дан-сунце-истина-Нови Завет и ноћ-месец-сенка-Стари Завет. Најупечатљивије место Новог Завета где Христос сведочи о себи као истини јесте: „Ја сам пут, истина и живот. Нико не долази Оцу осим кроз мене.“ (Јован XIV, 6). Ово сведочење даје смисао живопису на улазу у цркву као у Нојеву барку, опет по речима Спаситељевим: „Ја сам врата; а ко уђе кроза ме спашће се ...“ (Јован, X, 9).

¹⁷ Мирјана Татић Ђурић: *Једна гротеска из Љевишке*, Зограф 4, Бгд, 1972, стр. 24

Јован Богослов је најчешће називао Христа истином, како у Еванђељу тако и у посланицама (I, 5,20) и Откривењу (на више места). С друге стране је апостол Павле веома често у својим посланицама о Еванђељу казивао као о „речи истине“ (Гал. 3,1 и даље) док о смени (испуњењу) Старог и Новог Закона опет читамо у Еванђељу Јовановом: „Јер закон се даде преко Мојсеја а благодат и истина постаде кроз Исуса Христа“ (Јован 1,17). У Светом писму није употребљена реч сенка за појам Старог Завета. Њу је веома прецизно уочио Иван Ђорђевић у октоиху-богородичан (источних стихира): „**Тако глет Гдъ потрѣпите въ днь Вѣскрѣсенію моего (Соф. 3, 8). И Давида: Да Вѣскрѣснетъ Богъ и разидоут врази его... (Пс. 67, 1)**“¹⁸. Али најупечатљивији исказ ћемо наћи у Схолији на Дионисија Ареопагита сада већ чувену мисао Максима Исповедника: „Стари је завет сенка, а Нови је завет икона будућег стања истине“ (Pg. 4, 137 d)¹⁹. Овде није реч о томе да се докаже непосредни утицај Исповедников на аутора призренског живописа, колико да се укаже да је ова његова мисао била део општег уверења Цркве, Њеног предања. Тако ју је аутор природно транспоновало у слику, а видели смо претходно да се одликовао висином поимања духовних садржаја. Иван Ђорђевић узима за пример и беседу кијевског митрополита Илариона из XI века која је састављена по неком ранијем византијском узору, а налазимо је у препису Доментијана Хиландарца. У једном њеном делу читамо: „**Истина приде - сънь прѣнде. Прѣнде стѣнь закона изнемогы дѣлмъ бл(а)говѣствованіа твего Х(ристо)с истина сѣаюшѣн вѣсе просвѣшаеѣ. Пренде сънь закона, благодѣти пришдѣши, якоже бо коулпина не съгораше спалуема, тако дѣва родила еси и дѣва пребѣила еси. Въмвѣсто стѣлпа огњаго, праведное възсия слѣнце. Въмѣсто Моисея Христось спасене доушѣ наших...**“

Аутор помиње још сличних примера који поткрепљују овде изнето мишљење да је ова метафора дубоко укорењена у свест средњевековног Хришћанина.

Из свега ипак не треба да следи да је Стари Завет једнос-

¹⁸ Иван Ђорђевић: *Стари и Нови Завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности 9, Матица српска, Н. Сад, 1973, стр. 21

¹⁹ АРХН КΑΙ ΤΕΛΟΣ - *Аспекти филозофске и теолошке мисли Максима Исповедника*, (приредили Милоња Кнежевић и Богољуб Шијаковић) стр. 311

тавно укинут, иако су познате његове персонификације, угасла, одлазећа лица замрачена сенком, не-бића. Јер премда Стари Завет не доноси благодет као што је кроз Христа постало, она је у њему пророцима најављена. У свом првом гностичком стослову Свети Максим каже: „Благодат Новог тајанствено је скривена у писму Старог Завета. Зато апостол каже да је Закон духован (Римљ. 7,14) те да слово закона застарева и стари (Јев. 8,13)²⁰ док се његов дух вазда обнавља (увек остајући активан).“

„Јасно је да је ‘Муњевита рука’ мајстора из Љевишке следила са истом упорношћу класичне предлошке као што су и византијски филозофи тога времена настојали да докажу да нема правих граница између античког и паганског света“.

С друге стране, аутор млађег зидног сликарства у призренској Богородичиној цркви очито је био и врсни зналац богословља оличеног у промишљањима Максима Исповедника: „Закон је сенка Еванђеља, а Еванђеље је икона будућег добра.“²¹

20 ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ - Аспекти филозофске и теолошке мисли Максима Исповедника, (приредили Микоња Кнежевић и Богољуб Шијаковић) стр. 207

21 Исто.

Литература

- 1 Гревс, Роберт *Грчки митови*, Нолит / Јединство, Бгд, Приштина 1987.
- 2 Келер, др Хајнц *Римско царство*, Братство - јединство, Н. Сад, 1970.
- 3 Грабар, Андре *Средњевијековна уметност источне Европе*, Братство - јединство Н. Сад 1969.
- 4 Герке, Фридрих *Касна антика и рано Хришћанство*, Братство - јединство, Н. Сад 1973.
- 5 Rice, David Talbot *Art of Byzantine era*, Thames and Hudson, London 1986.
- 6 Освалд, Сабина *Лексикон — Грчка и Римска митологија*, Бгд, 2003.
- 7 *Зборник за ликовне уметности 9*, Матица Српска, Н. Сад, 1973.
- 8 Гавела, Бранко *Историја уметности античке Грчке*, Научна књига, Бгд, 1987.
- 9 Елијаде, Мирча, *Историја веровања и религијских идеја*, Бгд, 1991.
- 10 *Аспекти филозофске и теолошке мисли Максима Исповедника*, приредили Микоња Кнежевић и Богољуб Шијаковић, Луча, Никшић 2006.
- 11 Зограф 5, Институт за историју уметности, Бгд, 1974.
- 12 Зограф 4 Институт за историју уметности, Бгд, 1972.
- 13 Зограф 1 Институт за историју уметности, Бгд, 1966.
- 14 *Дечани и византијска уметност средином XIV в.*, САНУ, Бгд, 1989.
- 15 *Byzantium Faith and power(1261-1557)* edited by Heban С. Erous, Metropolitan Museum of art N.Y. Yale University
- 16 *Старинар V-VI*, САНУ, Бгд, 1956.
- 17 *Старинар IX-X*, САНУ, Бгд, 1959.
- 18 *Старинар III-IV*, САНУ, Бгд, 1955.
- 19 *Coptik art, Wallpainting*, Lehnert&Landroch, Cairo Egypt
- 20 Вујичић, Александра *Сенка прође, истина дође*, дипломски рад, Академија СПЦ, Бгд, 2006.

Горан Јанићијевић

ЗИДНО СЛИКАРСТВО

ГРОБНИЦА VIMINACIUM-A

„Ја сам чокот, а ви лозе
ко остаје у мени и ја у њему,
тај доноси многи плод“

Јован (15,5)

Антика је, на свом заласку, начинила последњи значајни подвиг кроз уметност која је оличавала оно што су проповедали путујући апостоли а исповедали мученици свих делова царства. То што данас подразумевамо под појмом ранохришћанске уметности је недељиво од позне антике чије је естетске ставове баштинило, као што се и рана патристика преплитала са хеленизмом и његовим најпознијим ехом у Платиновој мисли. Захваљујући археолошким открићима из времена после Другог светског рата, најпре у самом Риму, наша генерација може имати потпунију слику о уметности раног хришћанства него што је то било могуће претходним. Посебно су значајни налази зидног сликарства везаног за архитектуру: једна нова крипто уметност која је, програмски пратила монументалну уметност камене пластике. Живописи катакомби су одмах привукли пажњу истраживача, тако да су захваљујући њима (нарочито оних из Рима) откривене законитости, одређен је стил. У претходном се веку периодично открива и зидно сликарство римских провинција попут оних у Сирији (Mudjeleia), античкој Sophian-и (Печуј) или

код нас у нишкој Јагодин-махали. Ови налази су делимично изменили историјску слику првих векова, али и открили најдубљу везу културе првог са уметношћу другог Рима — Византије, која је ово наслеђе развила до висине царске, државне уметности.

Сведоци смо „свакодневног“ откривања неког фрагмента позноантичког зидног сликарства, а свакако, у најимпресивније се убраја сликарство гробница Viminacium-а, престонице провинције Moesia Superior. У овом тексту ће бити речи о овим фрескама, њиховом иконолошком садржају и естетским одликама. Из тог разлога ће пажња бити усмерена на заокружене програмске целине, три осликане гробнице које се данас могу видети на месту званом Пиривој. Полазећи од уверења да костолачке гробнице могу посредно сведочити о историјском (социјалном) миљеу као и о природи веровања старих хришћана, посебно ће бити обрађена пажња на аналогни фреско материјал са других простора, али и на споменике камене пластике који могу бити кључ за одгонетање фресака.

Прва живописана целина припада гробу означеном као Г-160, и више од других обилује рајским приказима. У програму источног зида се могу видети крилати генији око kantharos-а. И на бочним зидовима се такође уочавају кантари међу пауновима, цвећем и другим птицама. Kantharos, који потиче још из архајског периода хеладске културе јесте ваза у којој се чува нарочита мешавина воде и вина. Радо су га сликали у катакомбама Рима као символ евхаристијске посуде, а протеже се све до мозаика теодосијанске епохе. На костолачким фрескама расути су по беличастим површинама на начин предвиђен црвено-зеленим линеарним стилем. У овој гробници они су у тесној вези са евхаристијском лозом која је сликана у горњим зонама бочних зидова. У доњим зонама северног и јужног зида насликан је по један паун. Тако је тема евхаристије доведена у тесну везу са Васкрсењем. „Два пауна над кантаросом“ је вероватно најстарија икона Васкрсења. Пауни су носиоци двоструке симболике: визуелно, изражавају очекивани рај, а са друге стране, познато је да њихово месо није подложно труљењу.¹ Зато ћемо често „сретати“ паунове у гробницама Viminacium-а. Када је о овој гробни-

ци реч, пауни помажу одгонетању њеног укупног програма. Верујем да су они у непосредној програмској вези са крилатим еротима, мистичном лозом и другим атрибутима раја. Источни зид у наведеном контексту треба посматрати као мотив коначне бербе, који осликава човеков одлазак са овога света и божанску егзистенцију личности у будућем животу. Овакав програм је, у целини, раније остварен на порфирном саркофагу Констанце (354. г. н. е), који се данас налази у Ватиканском музеју. Тако се можемо сложити са Геркеом када каже да је у уметности раног хришћанства „прави мистагог смрт“² те да се такви живописи не могу посматрати као зидна декорација, јер они сваким својим сегментом изражавају наду и молбу (ex voto) за живот вечни. Фреска из гробнице „коначне бербе“ са другим рајским приказима изражава свечану радост у смрти која нема удела у стоичком песимизму Марка Аурелија и његовом уверењу да је телесна смрт — крај.

Веома је слично конципирана гробница са портретом отмене оранткиње (Г2624) која је вероватно била сахрањена на овом месту. Трапезасто „платно“ источног зида на коме је њен портрет, окружују фреске бочних зидова са приказима два пауна над кантаросом или два феникса над кантаросом. Феникс се овде, као и паун, појављује као антитеза коначности смрти; феникс се из пепела поново рађа, и ни из чега прелази у бесконачност. Како они окружују портрет жене, потпуно је јасно за шта се она моли, у положају подигнуте руке улево, са очима упереним у десну страну ка икони Васкрсења. Њен портрет открива много: по начину одевања види се да је реч о богатој грађанки, одевеној у раскошну тогу око које је обавијен лорос, на левом рамену прикачен за манакион. Коса јој је повезана украсном мрежицом, манакион опшивен драгим камењем, носи огрлицу и наушнице. Премда је реч о типизированој (идеализованој) представи жене, овде има неких елемената портрета. Свакако се можемо сложити да ју је сликар сматрао светом, нагласивши ово постављањем плавог паноа око њене главе. Да ли овај пано означава ореол светлости (нимб се још увек није приказивао) или некакав „пролаз у рајске станове“ тешко је рећи. Сигурно је да се може довести у везу са њеном светости јер су на

¹ Протођакон др Прибислав Симић, *Црквена уметност*, Свети Архиепископски Синод СПЦ, Београд, 1987.

² Fridrih Gerke, *Kasna Antika i rano Hriscansvo*, Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad, 1973, стр. 22.

углове плавог правоугаоника овлаш „прикачене“ две црвенкасте рајске гирланде, што наглашава да је она већ у рају. Овде се морамо сложити са Лазарем Мирковићем који подржава Wilpert-ову тезу да се упокојени (насликани у гробницама) моле за оне који су у животу.³ Мирковић запажа да тиме што сликар поставља ограду раја на зидове самих гробова, изражава уверење да су упокојени већ у рају. Тако је и покојница из Viminacium-а приказана између рајских гирланда. Овде се опет може уочити аналогија са Констанцијиним саркофагом где је само глава (покојница или хермул?) уоквирена двома гирландама. Такав след запажања води нас једном новом: у ликовима хермула можемо препознати покојнике који су већ у вечном животу. Можда је ово кључ и за Нишку гробницу, где је ограда раја украшена хермулима. На основу претходних закључака верујем да у насликаним личностима у гробницама Viminacium-а треба тражити упокојене и сахрањене на овом месту, тако да није у питању њихова послуга или персонификација неког појма. Насупрот „отмене оранткиње“ у овој гробници се налази фигура дечака (младића) са испруженом тацном. Одевен је у тунику и палијум (хитон и иматион), као апостоли и свети из Нишке гробнице. У свом полемичком тексту, Мирковић се не слаже са Геркеом који двојицу светих (на супрот Петру и Павлу) идентификује са неким од еванђелиста. Он износи тезу да су у питању неки нишки епископи (мученици?). Како било, важно је његово запажање да се у туници и палијуму обично сликају свети. То је као још једна потврда светости. На овај начин је одевен и „костолачки младић“, с тим што су му ноге покривене неком врстом чарапа, вероватно прикладних за климатске услове. Његова младост је наглашена кратким хитоном, а приказан је у веома динамичном покрету, гесту приношења дарова, на беличастом фону у небеском пиривоју. Овде није реч, како се обично мисли, о паганском приношењу хране покојнику; напротив, он се овде појављује у улози коју Август има на рељефу жртвеника Ага Расис као *pontifex maximus* над смрћу. Дечак приноси оне дарове („од свих и за све“) који га уводе у Царство небеско; највероватније је реч (колико је могуће данас видети) о хлебовима са вином. Младић овде има сличну улогу као Мелхиседек, Авељ и Аврам у живопису *San Apollinare in*

³ Др Лазар Мирковић, *Старохришћанска гробница у Нишу*, Старинар, САНУ, Бгд, 1956, стр. 64.

classe. Још је упечатљивија веза са композицијом царског приношења евхаристијских дарова (Јустинијан и Теодора) и равенској *San Vitale*.⁴ Младић који приноси дарове из Viminacium-а може се довести у везу и са „мудрацима са истока“, а могуће је да је био рано преминули син „отмене оранткиње“ из исте гробнице. Верујем да се у раније описаној гробници „бербе смрти“ (Г160) на западном зиду такође налази портрет упокојене жене у белом која приноси дарове. Кипријан Картагински позива хришћане да, кад умре њихов сабрат, обуку бело свечано рухо и да му пожеље добар ветар. Будући да је то један од два лика (други држи чашу са вином) који се уз паунове, кантаре, крилате геније и мистичну лозу појављују на зидовима ове гробнице, реч је вероватно о покојнику који је на овом месту прешао из смрти у живот. У овом комбиновању елемената реалног и симболичког постоји још једна законитост — приказивање у паровима. Два пауна, два феникса, двојица ерота (годишњих доба?), изгледа оличавају античку идеју „трајања у промени“ (непрестаној смени елемената). Тако је кроз антички концепт изражена хришћанска идеја вечности.

Истом тематиком прожета је и гробница са Христовим монограмом (Г-5517). Како је познато, монограм се на Константиновом лабаруму појављује као весник победе (на Милвијском мосту). У овој гробници и многим другим (поред сиријских, печујске и нишке, у новије време је откривена још једна са монограмом у Нишу), Христов монограм се појављује као симбол победе над смрћу, нека праикона Васкрсења. Насликан у плавичастом кругу (*imago clipeata*), уоквирен ловоровим венцем са апокалиптичним словима (Α и Ω), јасно указује на идеју почетка и свршетка. Уздиже се над сликаном природом тако да у њему препознајемо сједињене теме Распећа (монограм = крст), Васкрсења и Вознесења. Конзола која је уграђена у зид — носилац фреске, очито је имала практичну намену. На овом месту се у гробници *Sophiana* и Нишу налазе мања удубљења — нише, а у печујској је на том месту насликан евхаристијски сасуд. Појава конзоле би представљала засебну тему, а што се тиче Христовог монограма, уочавамо флоралне мотиве који се могу тумачити као палмино лишће. Сликано је као и лоза, у тоновима црвене земље (комплементарним са

⁴ Борђе Стричевић, *Иконографија композиција са царским портретима у Сан Витале*, Старинар, САНУ, Бгд, 1959, стр. 69.

зеленкастим и плавичастим) и по правилу изражава идеју Христове победе. Исти мотив је на сличан начин приказан и у Нишкој гробници, мистично изображавајући Васкрсењем побеђену смрт, славу Вазнесења и поновног доласка: „...тако ће исто доћи као што га видјесте да одлази на небо“. (Дела Ап. 1,11)

Насупрот овом, налази се такође трапезоидни зид са мотивом два пауна над кантаросом. Бочни зидови су осликани тематиком херојског лова, веома популарном у делима камене пластике, а веома ретком у зидном сликарству раног хришћанства. Јахачи формално исходе из камених икона „трачких коњаника“, какав је нпр. надгробни споменик из Буљесовца код Врања, неког припадника VII Клаудијеве легије чији је центар био у Viminacium-у. Епиграфски садржај нуди посматрчу сегмент где се може прочитати: PET-AURELIANUS.⁵ На основу овога Ђурђе Бошковић изводи закључак да у лику „трачког јахача“ треба тражити самог petitor-а (молиоца). На Viminacium-у постоји веома слична камена икона где се, поред ловца-молиоца налазе и чланови његове породице. Тако садржај оваквих коњаничких икона изражава votum (молбу) која се сигурно може односити и на насликане јахаче, што зидно сликарство Viminacium-а сврстава у уметничко дело ex voto. Ова појава се може пратити од порфирног саркофага Св. Јелене (?) 336. г. н. е. и, према Геркеовој периодизацији, тема херојске борбе настаје између 220. и 250. г. н. е. Херојски лов углавном подразумева убијање лавова или других дивљих мачака (леопард), као што се види и у овој гробници у Костолцу. „Величанствени лик царске звери постао је маска смрти“.⁶ Како су хришћани страдали у чељустима раздражених мачака, не изненађује да је лав постао носилац идеје смрти у уметности раног хришћанства. Са друге стране, ловац је типизирани лик самог молиоца, његова победа смрти. Како „костолачки ловци“ немају портретске одлике, не може се на основу њих ништа више закључити осим да су и пре упокојења познавали умеће ловљења. На једном споменику са „Римског двојног гроба из Доброг дола код Скопља“⁷, ловац убија дивљу свињу, али је смисао исти, с тим што се свиња може сматрати и нечистом, тако да се значења преплићу. Овај споменик је из дру-

⁵ Ђурђе Бошковић, *Прилог проучавању „Трачког коњаника“*, Старинар, САНУ, Бгд, 1958, стр. 160.

⁶ Gerke, стр. 12.

⁷ Душанка Вучковић-Тодоровић, *Римски двојни гроб из Доброг дола код Скопља*, Старинар VII/VIII, САНУ, Бгд, 1956/7, стр. 293.

гог разлога значајан за нашу тему: на њему се мотив херојског лова преплиће са елементима евхаристијске лозе а „возглављује тријумфалним палмама“. Верујем да су палме сликане и на фрескама „костолачких ловаца“ иако то није тако очито када се гледа живопис, за разлику од палми из Нишке гробнице. Када се бочни зидови са јахачима сагледају у целини (у горњим зонама је лоза), јасна је аналогија са спомеником из Доброг дола. Овде је такође присутан концепт дуализма кроз „небеског и земаљског јахача“, а преко идеје смене ово двоје (дана и ноћи?) изражен је појам вечности кроз непрекидну смену елемената, која обезбеђује трајање. „Коњ и коњаник у ранохришћанској литератури персонализују еон, божанску еманаацију вечности“.⁸

На крају ћемо поменути још једну у низу особености античког Viminacium-а, којом је углавном прожет програм живописа: пауни са кантаросом и лоза у плавичастим и црвеним тоновима (Г-5464). Оно је изразити вид стила којим се одликује укупно сликарство костолачких гробница. Линеарност као ликовни израз убедљиво наговештава утисак небеског пиривоја; цветови, плодови и птице су развејани по беличастим површинама, а одсуство архитектуре и одељености простора чине да је на фрескама раскинута свака веза са земљом. Бордуре имају чисто декоративан карактер и стварајући мрежу дематеријализују конструктивну функцију гробнице као грађевине. Тако се све сцене насликане у једној гробници имају посматрати синтетизоване у исту композицију. Транспарентност бојеног слоја и експресивни израз линеарног стила указују на сликара знатног искуства који не дорађује, нити поправља. Његова брза рука је морала бити у Viminacium-у када дође „време бербе“.

„Тада пјевајте винограду
који рађа црвенијем вином“.

(Ис. 27,2)

⁸ Смиљка Габелић, *Црвени коњанички лик Арханђела Михаила у Леснову, Зограф VIII*, Институт за историју уметности, Бгд, 1977, стр. 55.

Литература

1. Герке, Фридрих: *Касна антика и рано хришћанство*, Братство јединство, Н. Сад 1973.
2. Гавела, Бранко: *Историја уметности античке Грчке*, Научна књига, Бгд, 1987.
3. Wille, Christascug: *Bizant i njegov svijet*, Otokar Kersovani, Rijeka 1970.
4. Поповић, Протојереј, др Радомир: *Хришћанство на тлу источног млирика пре досељења Словена*, Артпринт, Бгд, 2004.
5. Симић, Протођакон, др Прибислав, *Црквена уметност*, Св. арх. Синод СПЦ, 1998.
6. Старинар, Нова серија, књига V-VI 1954-1955, Бгд, 1956.
7. Старинар, Нова серија, књига VII-VIII 1956-1957, Бгд, 1958.
8. Старинар, Нова серија, књига, X-XI 1958-1959, Бгд, 1959.
9. Зограф, Институт за историју уметности, Бгд, 1977.
10. Војводић, Драган: *Укрштена дијадима и „торакион“*, Трећа Југословенска конференција византолога, Крушевац 2000.
11. Деспотовић, Дарко: *Vitinasium — конзервација гробних фресака*, дипломски рад, Академија СПЦ, Бгд, 2006.

Јереј Жељко Р. Ђурић

СВЕТА ТРОЈИЦА КАО ПРОТОТИП СВЕТЕ ЛИТУРГИЈЕ

Када размишљамо о постојању бића, творевине, на крају човека, питамо се како је све настало. Светоотачки одговор на ово питање је углавном јединствен: Света Тројица је довела свет у постојање вољом Оца садејством Сина, и освећењем Духа. Говорећи о Светој Тројици, полазимо од чињенице да Она није просто једна научна теорија, која се може решити логиком. Насупрот томе, она је живо присуство које живимо нашим молитвама. Ради се о личном Богу. Догма о Светој Тројици је један крст за људску логику испред које стојимо или падамо. Преднацрт, предобразац човека јесте Логос — Син Очево, тако да је циљ стварања човека и творевине, сједињење свих и свега у Њему — Сину Божијем. Човек, који је створен по лику-икони Логоса, а самим тим и по икони Свете Тројице, поседује силу вечнога бића. Приликом стварања човека, Бог се потврђује као личност; то исто се очекује и од човека. Иако створено биће, човек може постојати на нестворен начин из разлога личног постојања по обрасцу Св. Тројице. Само стварање човека открива Свету Тројицу као Личност која постоји у заједници. У речима: *да створимо човека*, открива се чињеница да је наш Бог — Бог заједнице. Не каже се да створим човека, него да створимо... Најлепши створ Божији био је човек, због тога се каже у 1. књизи постања: *Да начинимо човека по својему обличју, да буде као што смо ми*. Човек је овим посебним ангажовањем Божијим постао господар свега створеног. Само је он обдарен ликом Божијим у свету, и само он носи право да господари и да влада,

на неки начин да заступа Бога у творевини. Посебни акт стварања човековог јесте и тај да му Бог дува у нос свој дах; тај дах није ништа друго него нарочита божанска енергија, која омогућава човеку богопознање и заједничарење са другим бићем. Опремљен силом тројичне љубави, човек је лако сагледавао свој прволик и оригинал — Христа, који је икона свога Оца. Ово је било могуће због тога што је човек владао истински над природом, па и својом природом, својим чулима. Човек је несметано био литург божанске тајне, која се састојала у човековом свештеничком призиву. Наиме, човеку је било стављено у задатак да творевину покорава и чува, да она истински живи кроз њега. То је било могуће јер је човек приносио творевину Богу и она је истински постојала као личност, због човека. Тако долазимо до чињенице да је Бог замислио Цркву, која се огледа у господарству човековом и његовом царском достојанству, а то је послочице са својим прволиком. Бог је од човека хтео једно органско јединство свега: биљног и животињског света као и јединство човечије воље са његовом душом, телом, чулима и умом. Наш живот почиње, како смо видели, са Светом Тројицом, крај, опет, наш, или сврха, јесте Света Тројица. Живот почињемо крштењем у име Свете Тројице, а крај очекујемо на небесима међу анђелима у близини Тројице.

Сада долазимо до питања: како је Црква икона Свете Тројице? Одговор на ово питање налази се у следећим заједничким особинама које красе у првом реду Св. Тројицу, а затим и човека, по благодати — икону Св. Тројице, а то су:

Личност=Заједница
Љубав=Слобода
Вечни живот.

Када смо поменули стварање света и човека, указали смо да је то дело једне стваралачке силе која није безлична. Ради се о личном Богу заједнице. Бог је личност због тога што живи у неразоривој заједници, због тога је и вечан. Јер, неко може бити личност само ако буде препознат, идентификован од стране другог. У случају Свете Тројице, Син потврђује своје биће тиме што га Отац идентификује и препознаје као свога љубљенога Сина: *Ово је Син мој љубљени — Њега послушајте*, каже Бог Отац при-

ликом крштавања Христа од стране Јована. За св. Василија појам *заједнице* јесте кључ у његовом говору о Личном Богу. Јединство Божије се огледа у кинонији — тројичној заједници. У живоначалној природи Оца, Сина и Светога Духа, не постоји раздвојеност, већ непрекинута и неразрешива заједница Личности. То је општење у љубави и заједници, јер управо љубав чини да заједница опстојава у вековима. То је дакле вечни живот Тројице. Љубав, општење — заједница, на крају слобода. Само можеш некога волети слободно, Св. Тројица није притиснута споља љубављу, Њу нико не присиљава да воли, она воли, или тачније — Бог Отац воли безразложно, и на питање: зашто Бог воли човека, вероватно се не би могао наћи одговор. Воли га јер воли Свога Сина, а Син Божији је постао човек... У Тројици, Бог не може одрећи љубав своје Сину, због тога што не постоји НЕ у Св. Тројици, све што чини Отац то је својина и његовога Сина; штавише, Отац ништа и не чини без свога Сина. Ово не значи да је Бог сиромашнији, пошто наводно не може одрећи љубав другог, већ напротив, тиме се Бог потврђује као апсолутни Бог. Само име његово је Љубав, и то не као додатак Његовоме бићу, него као само његово биће.

Овим долазимо и до делимичног одговора на питање како Црква може бити иконом Св. Тројице, а Св. Тројица прототипом Цркве. Наиме, човек који је удостојен да се Бог обуче у његову плот, постаје центар интересовања Св. Тројице. Бог Отац није хтео да се створење његово изгуби у области небића, већ је од почетка припремао Сина свога да Он постане нови Адам и истински спаситељ света. Остварење овога циља десило се рађањем Цркве; Христос није просто спаситељ због узвишене науке о Богу и човеку, Он је спаситељ света због утемељења своје Цркве. Човек крштењем задобија могућност да заједничари са нествореним Богом, ово се збива захваљујући Очевој љубави, који је и *Сина свога Јединороднога дао да сваки који поверује у њега не погине, но да има живот вечни*. Јованова констатација да је Бог љубав, може, захваљујући Христу да значи да је и човек љубав. Као личности јесмо то што јесмо, само ако смо у заједници са другом личношћу. Извор нашега постојања крије се у другом, други нас рађа за живот. Родитељ дарује биће, а Црква вечно биће. Човек значи дијалог, истинска личност постајем ако се окрећем другом, када гледам и када ме гледају, остварујем се

не као индивидуа већ као личност. За истинску личност потребно је да воли и да буде вољена; ништа није толико карактеристично за човека, колико да заједничари са другим, да има потребу за другим, да треба помоћ другог. Све ово је потреба човека који је биће заједнице, и он не може бити ван заједнице због тројичног Бога, који је заједница и који је то утиснуо дубоко у људску природу. Због тога Христос и моли свога Оца за јединство, да се сједини човек са Богом, да заједничаримо са нествореним и превазиђемо створеност и коначност: *Да сви једно буду, као ти, Оче, што си у мени и ја у теби, да и они у нама једно буду* (Јн. 17, 21). Врлина је динамичко кретање према Богу и према човеку. Човек мора своју слободу да усмери према слободи Божијој, тек тада долази до сусрета, дијалога. Природа људског састава јесте крња ако не усагласи своје биће са слободом Божијом. А слобода Божија је вечна заједница и позив човеку на вечну заједницу. Човек као створено биће има потешкоће да ово оствари, отуда говоримо о паду и подизању људске природе. Св. Литургија својом структуром чини да човек поново открије иконичност своју и истински препозна, у Духу Светом да је Бог љубав. Да у дијалогу са другим и заједничарењу са другим у Литургији, заволи Христа. Да препозна Христа у сваком човеку и самим тим Оца-Творца неба и земље. Црква није духовна институција која раздаје божанску благодат, већ свеукупна тајна божанског савета о икономији спасења. На тај начин човек се може, путем благодати, назвати богом, јер га Бог потпуно испуњава и не оставља ни један део његов без свога присуства. Литургијско кретање човека према Богу треба да доведе до уједињења тварног и нетварног. Тварно се уздиже, а Нестворени снисходи. Света Црква постаје икона Божија пошто врши исто уједињење међу верницима као и Бог. Ово сједињење у крајњој анализи није дело човека већ Бога. Бог смирујући доводи до истости оно што се разликује, јер бића стреме Њему и сједињењу са Њим — Творцем, узроком и почетком бића. Црква је многооблична у јерархијском смислу, али сви који служе, служе заједно, чиме се укида различитост. Тада говоримо о једном телу — Христовом, коме је глава Он. За св. Максима, велики вход са евхаристијским даровима започиње и свечано открива будуће откривење тајне нашега спасења, која је скривена у недокучивој божанској стварности, пољубац мира унапред описује будуће

измирење свих разумних бића у једном Логосу. Тако је причешће употпуњење читаве људске личности пре и ради њеног коначног циља, који је сам Тројични Бог.

Литература

Светога Максима Исповедника, *Мистагогија* (увод и тумачење протопрезвитера Димитрија Станилоа). Изд. 'Αποστολική Διακονία της 'Εκκλησίας της 'Ελλάδος 'Αθήνα Γ' 1997.

Καλλίστου (Ware), Τὸ Ανθρώπινο πρόσωπο ως εἰκόνα της 'Αγίας Τριάδος ἐν ἑνοῦν ἐν τῇ ποικιλίᾳ, 'Επιλογή κειμένων ἀπο θεολογικό περιοδικό, СОБОРНОСТ), Εκδ. 'Ακριτας, стр. 75-10.

Жељко. Р. Ђурић, *Сотириолошке претпоставке учења св. Атанасија Александријског о стварању света и рађању Сина*, Београд/Смедерево, 2003, стр. 70-90.

Јереј Жељко Р. Бурић

ДОГМАТСКИ КАРАКТЕР СИНОДИКА У НЕДЕЉУ ПРАВОСЛАВЉА ИЗ 843. ГОДИНЕ

Након мукотрпних стотинак година прогона, икона је коначно 843. године однела победу. Пало је да то буде баш прва недеља великога и часнога поста, марта 11, те 843. г. Том приликом царица Теодора је приредила јавно црквено славље, предложила је патријарху Методију да окупи све православне митрополите, архиепископе, игумане, клирике и световњаке да дођу у велику Цркву Божију с часним крстовима и светим иконама, у ту, прву недељу... „А кад се непрегледна маса скупила, дође и сам цар Михаило са свитом и са својом мајком Теодором“. Свако је носио по једну царску свећу. И сјединивши се са његовом светошћу патријархом, заједно од олтара кренуше са светим иконама, часним Крстом и светим Еванђељем, и у литији пођоше до дворске капије. Након дуге молитве, и призива „Кирие елaison“, вратише се у свету Цркву да би служили свету Литургију са великом радошћу и слављем. И овако беху поново васпостављене свете и часне иконе, ради поштовања и клањања у храму Божијем. Благодестиви самодршци, са светим патријархом Методијем, и бившим митрополитима тога времена који беху уз њега, као и преподобним подвижницима, одлучише: сваке године прве недеље св. поста свечано празновати у великој Божијој Цркви, овај свети и часни празник, који се празнује до дана данашњег. Истовремено су иконе биле враћене у све константинопољске Цркве. Овако је летописац тога времена забележио.

Том приликом састављен је текст синодика који благодари

Богу на поново враћеној радости Цркви. Догмати су поново потврђени, а злобно злославље је доживело пропаст. Дакле, из овог исказа видимо да су догмати Цркве у периоду иконоборства били нарушени, што значи да је борба за икону у ствари борба за истину вере. То значи, да уколико бисмо претпоставили да је иконоборство однело победу, тада бисмо имали нарушен догмат како о Св. Тројици, тако и христолошки догмат, јер је за Византинца иконопоштовање много више од пуког естетизма. И док је Запад остао поприлично хладан када су у питању догматске одлуке Седмог Васељенског сабора, скоро да га није ни признао, дотле је Исток у иконопоштовању видео победу Христа над паганством: „Следећи пророчким изрекама, идући за апостолским поукама и следујући за јеванђељским повестима, прослављамо дан обновљења. Јер Исаија вели да се обнављају острва Богу, подразумевајући под тим Цркве незнабожаца. А Цркве су не просто грађевине и украси храмова, него пуноћа православних, који су у њима, и песме и славословља којима они служе Богу“. Беше код нас зима, вели синодик православља, не обична, него она која стварно причињаваше суровост велике злобе. Али нам је процветало велико пролеће. Овде се мисли на велике прогоне и мучеништва која су претрпели у првом реду монаси, а затим и читава Црква под чизмом иконоборачких императора. За време иконоборачких прогона страдали су многи монаси, као Стефан Нови, Андреј Каливит, игуман Јован и други. Сматра се да би иконоборство могло да се назове и монахоборство. Јер заиста, непријатеље који ружише Господа, и који свето поклоњење Њему у светим иконама обешчестише, њих чудесни Бог сруши и разори дрскост њихову.

Није згорег да се овде накратко подсетимо на основне замерке иконоборачке, које могу јасно да укажу да су те замерке истовремено и христолошка јерес. Православни су наводно пали у идолатрију јер су, наводно, кршили старозаветну забрану, односно другу заповест декалога. Међутим, ако ова замерка и има неких основа, прогон и уништавање икона, као и одрицања поштовања моштију, Богородице и светитеља, нема никакве основе у Св. писму и Св. предању. Основна заблуда иконоборца лежи у недовољном познавању Четвртог Вас. сабора. Јер, како се то види из исповедања цара Константина икономаха, по његовом мишљењу, икона треба да буде исте суштине са лицем

које се изображава; пошто је то немогуће, једина икона, по томе, може бити евхаристија. Православни су ово одлучно одбијали пошто за њих св. причешће и није икона него сама истина. Следећа заблуда иконоборца се састојаше у овоме: ако се ви, православни, трудите да изобразите божанство, знајте да је то немогуће; друго, ако хоћете да покажете Богочовештво Христово, тада стремите сливању природа, и падате у монофизитску јерес. Ако с друге стране тврдите да сликате човештво Његово, тада га одвајате од Божанства, падајући у несторијанску јерес, јер је тело Исуса Христа тело Бога Логоса и не смемо се одважити да га сликамо пропадљивим бојама.

Видан је христолошки карактер синодика, јер подсећа на чињеницу да на иконама видимо страдања Господа за нас, крст, гроб, ад који је умртвљен и васкрсењем побеђен. Синодик подсећа да је сам Господ исмејао оне који су се ругали Његовој слави. „Оне који су нападали Твој лик, показао си да су отпадници и хулници“. У наставку синодик похваљује оне који су очували христолошки догмат о разликовању суштина једне и исте Ипостаси, Христове, којој се придаје створеност и нествореност, видљивост и невидљивост, страдалност и нестрадалност, описивост и неописивост. Јер људској природи Христовој припада описивост, па самим тим и описивост речју и иконама. Приметићемо да синодик верно следи 82. канон петостог, трулског сабора из 692. Сходно том правилу, икона треба да нам представи човечији лик оваплоћенога Бога, тачније историјски лик Исуса. Међутим, ово не значи да се Црква ограничава само на изображавање Христа као обичног човека (као на фотографији или портрету). Јер, Он није само човек него пре свега оваплоћени Логос Божији. Због тога икона никад и не указује само на његов живот, већ пре на *живот који је засијао из гроба*. То је онај парадокс иконе, због кога многи више прибегавају ренесансном реализму. Они хоће историјског светитеља, историјску Богородицу, док Византинца више воли преображеног Господа, вечног, али истог оног који је страдао на крсту, само што се то минимизира на рачун славе таворског преображења. Несторијански тип Христа никада није, све до 19. века, био присутан на Истоку. И иконоборци, да се опет вратимо на њихове аргументе против икона, покушавају да следе Четврти Вас. сабор, али им то очигледно не полази за руком. Јер,

Халкидон јасно разликоваше природу и личност-ипостас. Још је св. Атанасије тврдио да у човештву Христовом нема човечанске ипостаси, јер ако би то било могуће, добили бисмо у Христу и човечанску и Божанску ипостас, и тиме Га разделили, што и јесу учинили несторијанци. Православци су, јасно разликујући природу и ипостас, и могли да дају одговор иконоборцима, по коме икона не изображава природу већ личност. Византијски сликар не слика нити божанство Христа, нити Његово човештво — човечанску природу саму по себи, него Његову ипостас, која, у себи, сходно халкидонском оросу, несливено и нераздељиво, сједињује обе природе. У личности Христовој обе природе налазе своје испуњење: човечанска, која нема своје ипостаси, ни најмање није оштећена, већ напротив, уздигнута је до свог архетипа у потпуности. Природа, како каже св. Василије, може постојати само на ипостасни начин. У Св. Тројици, Бог Отац својим бићем вечно носи у себи природу божанства, коју поседују подједнако и остала два Лица Св. Тројице. Оца и Духа свет није спознао на видљив начин, и сходно томе и не може да их изобрази, али Друго лице Св. Тројице узело је у своју Личност човештво — људску природу. Сликари приказује, дакле, Човека Христа, али како напомињемо, не остаје при томе. Приказује васкрслог, преображеног, „у другом обличју“, или халкидонским језиком речено, ипостасног Логоса. Приказујући човека, ми не приказујемо различите варијанте једне природе, већ једне личности, коју именујемо Јованом, Марком... Апсурдно би било рећи да је икона са својим оригиналом повезана на истоветан начин. Она је повезана са прволиком кроз његову личност, зато што носи његово име. Захваљујући овоме и можемо са св. Василијем и св. Дамаскином да кажемо да „част коју указујемо образу, прелази на првообраз“. Не клањамо се дрвету и нисмо идолопоклоници, клањамо се Личности коју смо насликали бојама, из љубави према њима и вечном нашем спасењу. Што се тиче светитеља, св. Дамаскин каже да „уколико не желиш да сликаш свете, тада се не бориш против икона него против њих, светитеља“, јер икона је тачни лик светог, личност његова која је у заједници са Христом, то је светитељ. Мимо те заједнице отпада и сама икона и тада би иконоборци могли да буду и у праву.

Иконоборство је скуп мноштва јереси, а свештена уметност одговара хришћанској догматици и држећи се ороса вере Седмог

Вас. сабора исповеда: „Ми се држимо неименљиво свих црквених завештаних нам, писаних и неписаних предања, од којих је једно и изображавање иконичног (ликовног) живописа, јер је сагласно историји јеванђелске проповеди, ради потврђивања истинитог а не привидног очовечења Бога Логоса, и служи једнакој истоветној користи, пошто ствари које једна на другу указују очигледно да имају и узајамне појаве“. Оци дакле бирајући „царски пут“ и учење Св. Духа, одлучују да се „паралелно са знаком Часног и Животворног Крста, постављају часне и свете иконе, урађене од боја и мозаика и другог материјала — у светим Божијим Црквама, на свештеним сасудима и одеждама, зидовима и даскама, кућама и по путевима; и то икону Господа и Пречисте Владичице, Пресв. Богородице, и часних анђела и свих светих и преподобних људи. Јер, уколико се ове стално посматрају у иконичним изображењима, утолико се и они који их гледају побуђују ка жељи подражавања самога оригинала“. Јер на иконама видимо страдања Господња за нас, крст, гроб-погребљење, ад умртвљен и побеђен васкрсењем, подвиге и венце мученика, само спасење које је наш први Подвигоположник и Венцедавац извршио посред земље, тврди се у Синодику, и на крају: „Пророци како видеше, апостоли научише, Црква како је примила, учитељи како су одогматили, благодат како је засјала, Христос како је наградом потврдио — тако мислимо, тако говоримо, тако проповедамо: Христа истинитог Бога нашега и његове свете, поштујемо речима, списима, мислима, жртвама, храмовима, иконама... ово је вера Апостола, Отаца, ово је вера Православних“.

Литература

- Синодик у недељу православља* (Прев. А. Јевтић, у: Градац, *Православље и уметност*, 1988, стр.34-35. Допуна текста и превода Р. Поповић, у: *Вас. Сабори*, Бгд, 2002, стр. 201-204)
- Орос вере седмог васељенског сабора у Никеји*, Р. Поповић, у: *Вас. Сабори*, Бгд, 2002, стр. 155-157
- А. В. Карташов, *Васељенски сабори*, т. II, (Прев. М. Лалић), Београд, 1995, стр. 286
- Л. Успенски, *Теологија иконе*, М. Хиландар, 2000, стр. 81-91
- Драгана Јањић, *Белешке о иконоклазму*, Богословље, 2004, стр. 47-63

У ЖИЖИ

Мр Тодор Митровић

О КАНОНУ У ЦРКВЕНОМ СЛИКАРСТВУ

1. Појам канона

Једна од тема која на интресантан начин може да нас уведе у разматрање о појму канона у уметности јесте уметност историјских авангарди. Она нам се намеће управо својим непријатељским ставом према „канонима“ сваке врсте, као једним од значајних аспеката њене уметничко-интелектуалне заоставштине. Толико је успешна ова борба била да се данас сваки просечан конзумент савремене уметности стреса при самој помисли на ту реч. Штавише, став на који ћемо најчешће, чак и у академском свету, наићи, могао би се овако описати: уколико је у уметности присутан неки канон, утолико је она мање уметност. Само за нијансу је, у последње време, ређе и обрнуто тврђење: што је канона мање, то је уметности више. Пут којим се стигло до оваквих ставова је посебна и озбиљна тема; овде ће нам она послужити само као увод и инспирација за покушај озбиљнијег и ширег разматрања појма канона, а пре свега његовог односа према црквеној уметности.

Код поменутих авангарди се утисак о непостојању канона или било којих правила из перспективе данашње историје и теорије уметности већ на први поглед показује као пука варка. Свака од њих не само да је имала своје дефинисане прописе и циљеве, већ је често показивала изразиту склоност ка њиховом записивању и јавном обзнањивању. Кључна новост, дакле, није у непостојању норми или правила, већ у томе што их сада уметник (или група уметника) сам себи креира и прописује. У тим тренуцима је он засигурно имао утисак да је ушао у поље апсолутне слободе.

Али као што то најчешће бива на пољу уметности, уместо да ухвати плен, ловац (змија, пас...) ујео се за сопствени реп. Слобода се показала као тешко ухватљива зверка, а уметник је потребу за ослобађањем од старих и стварањем нових канона одмах претворио у пропис (канон). Створен је језик (канон) иновације који је код конзумента тадашње уметности, који је већ могао да рачуна са извесним животним комфором¹, свирао у жицу страха пред новим и непознатим и тиме га узбуђивао. Временом је тај конзумент научио да слуша овакве мелодије и у њима ужива, па је тако канон (правило), са целим кругом оних који у њему учествују, био оформљен. Ако је зенит његове епохе приведен крају 60-их и 70-их година XX века, он није нестало или пропао, већ се преселио у главе и срца многих (већине) пошљалаца и прималаца уметничких садржаја. Ту и дан-данас, мање или више комотно, живи. Пошто године које су за овим догађајима уследиле, као ни оне које су им претходиле, нису више (макар не у радикалној форми) имале непријатељски однос према канонима као појави, морамо да изведемо очигледан закључак: практично не постоји уметност која нема своје каноне, и мање или више свесно не оперише с њима. Овим наша тема добија на општости, па се и са те стране намеће за истраживање.

Други, важнији разлог због којег ова тема има централно место у нашем раду, иманентан је његовој основној проблематици. Наиме, област уметности за коју се данас наглашено и најчешће везује реч канон је управо уметност иконе. Стиче се утисак да је (управо) горепоменути однос савремене културе према овом термину и појавама које он означава, место на којем се појмовно уобличава и уозбиљује њен однос према црквеној уметности. Изгледа да она (савремена култура), посебно у својој популарној форми, не воли да се одриче својих слободарских тековина, па и даље тешко може да подноси пројекте у којима појмови као што су канон и уметност (могу да) стоје један поред другог. Због свега овога нам се чини да је од пресудног интереса за нашу тезу да овде размотримо у којој је мери сам термин канон (са појавама које означава) одговоран за то што је реч уметност, када смо у претходној глави говорили о иконопису, превише често морала да буде стављана под наводнике.

¹ Овде се мисли на напредак медицине и технике, који је достигао дотад неслушене брзине и размере, што је у том тренутку човеку засигурно уливало не мало самопоуздање

За основно значење овог термина, нарочито у његовој црквеној употреби, консултовали смо Кителов *Новозаветни речник*². У кратким цртама, његов развој је ишао од изворног семитског (асирско-хебрејско-арамејско-сиријско-арапског) значења — трска (=kana), преко техничке употребе — прав штап који је служио као мера нпр. у градитељству, до пренесеног значења — правила или норме уопште. У пренесеном значењу имао је употребу у различитим областима античке културе. Тако је канон значио: а) у уметности — идеалну људску пропорцију, б) у музици — контролни/основни монокорд, в) у граматици — језик оних писаца који је прихваћен као узор грчког језика, г) у праву — обавезујући идеал, д) у философији (код Епикура) — критеријум истине и вредности (врлине), ђ) у математици и историји — среће се значење табеле или листе.

У овом спектру значења га је преузела црква. Ушао је у интензивнију употребу тек после апостолске епохе. Наиме, „само на једном месту у Новом Завету је реч канон коришћена да означи норму/мерило истинског хришћанства. Кроз историју цркве је међутим коришћена у најразличитијим значењима, да означи шта је у црквеном смислу норматив, или у односу на целину хришћанске вере или у односу на поједине сфере црквеног живота. Разлог овоме може се наћи у самој историји цркве. Врло рано су се размахале дискусије о томе шта је било изворно хришћанство. Од тада је црква константно била приморавана да поставља норме, на пример за доктрину, за живот, за прихваћена писма (Библија), за богослужење. Зато се осећала потреба за речју која би прецизно означавала оно што је исправно и обавезујуће у цркви. Термини канон и канонски, који су на свом путовању од Истока на Запад лако прешли у латински, чинили су се добро прилагођеним за ту сврху. За римску цркву посебно, они су преузели одлучујући значај. (...) У прва три века (реч) канон служи углавном да нагласи оно што је за хришћанство унутрашњи закон и обавезујућа норма. Тешко да је икада коришћена у множини. У три варијанте она игра веома значајну улогу у старој цркви: а) као канон истине /.../, б) као канон побожности/вере /.../ и в) као канон Цркве /.../, или канон

² Користили смо се и општим и скраћеним издањем: *Theological Dictionary of the New Testament*, edited by Gerhard Kittel, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michican, 1965.

црквености /...³. Од IV века дешава се значајна (пресудна) промена.⁴ Реч канон почиње да се употребљава у множини, а почиње да означава списак: а) списак саборских одлука (одатле канонско право), б) списак књига Светог писма (канон Старога и Новог завета), и в) списак свештенства и монаштва једне области (епархије).

Тиме је ово мерило истине, побожности и црквености, које би се по нашем суду могло приближити општијим појмовима као што су *традиција* и *предање*, прешло у своју јуридикчку форму *листе* или *каталога*, која, с друге стране, више асоцира на формализоване системе као што су право, математика или логика⁵.

Управо из ова два угла ћемо размотрити примену термина канон(и) у црквеној уметности. Могло би рећи да се у њеној историји понавља, додуше не у појмовном облику, сличан развој. Наиме, што је ова уметност даље газила у историју и удаљавала се од својих почетака, то је била склонија записивању сликарских упутстава и проширивању (и умножавању) сликарских приручника.⁶ На крају се дошло дотле да један светогорски монах из XIX века изјави како он без ове књиге (Ерминија Дионисија из Фурне) не би могао да слика — како би „изгубио своју уметност, своје руке и очи...“⁷ Одблеске обе фазе развоја значења овог појма можемо да тражимо и у савременом иконопису. Иако овде не можемо да говоримо о неком њиховом логичном следу или односу, већ пре о насумичном преплитању, то нас не спречава да их посматрамо одвојено. Значи, ако се вежемо за данас најраспрострањеније виђење црквене уметности,⁸ можемо опет говорити о: а) *канону иконописа* (канонском иконопису) као општем појму који указује на традиционални

3 *Theological Dictionary of the New Testament*, edited by Gerhard Kittel, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 1965, 600. Превео са енглеског аутор. Делове текста који су написани на грчком овде смо, да не би непотребно оптерећивали текст, дали у преводу, и затим означили са „...“ (овде се захваљујемо на помоћи г. Саше Пајковићу)

4 Подсетимо се да је велики број промена у цркви наступило управо тада, јер је хришћанство постало државна религија Римског царства.

5 О односу појмова закона и предања (традиције) у византијској култури погледати у: В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета, 1991, 218-219.

6 Погледати у: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 2005, 15-16.

7 Исто, 43.

8 Ове закључке смо били приморани да изводимо из личног искуства — сусрета са данашњим ауторима и њиховим делима.

(предањски) елемент у овој уметности, и б) *иконографским канонима* као некој врсти јуридикчког списка норми, правила, рецепата, по којима би се остваривала конкретна дела те уметности.

2. Канон као традиција

Црквена уметност, заједно са Црквом, променила је већи број културних модела у којима је живела и изражавала се. Први модел у који је стицајем околности запала био је антички.⁹ Следећи који је сама формирала преображавајући претходни био је средњовековни. Затим је уследио улазак, негде бржи негде спорији, у нови век и, на крају, ако се уопште може говорити у епохалном контексту, покушава да пронађе своје место у токовима савремене културе.¹⁰ То исто, терминима општеприхваћеним у савременој црквеној уметности, означено је као: живопис ране цркве (антички), византијски, барокни и савремени (неовизантијски) иконопис. Кроз све ове периоде/моделе црква није преставала да се интересује за доминатну културу тога времена и дијалог/размену са њом. Дијалог се водио кроз обостране утицаје у којима је, као што смо рекли, црквена култура знала понекад потпуно да одустане од својих специфичности. Из ове схеме природно искаче једино друга фаза развоја црквене уметности — средњовековна. У овом периоду црква је практично сама формирала културни модел у коме се изражавала. Одатле потиче, донекле, природна носталгија за средњим веком која је присутна у савременој црквеној уметности. Зато ћемо на ову „славну“ епоху морати да обратимо посебну пажњу.

Већ летимичан преглед историјата византијске уметности показује нам да се она стално, кроз своје ренесансе,¹¹ враћала антици и њеном уметничком (културном) моделу — можда би већ било zgodно рећи канону. Значи, у средњем веку је очигледно постојала носталгија за „славном“ уметношћу/културом антике.

9 Расправа о томе да ли је то био само стицај околности, или ова догађања имају неку дубљу „логику“ и смисао, превазилази оквире нашег рада.

10 О тој теми је било речи у прва два поглавља, а детаљи ћемо је се и у наредна два.

11 Технички термин преузет из историје уметности Западне Европе, који нам се данас може учинити мало непрецизним и недостатним у изражавању појава на које се односи. Погледати даље у овом поглављу.

Ове две „носталгије“ које смо приметили, на очигледан начин, говоре нам о јаком присуству традиционалистичког елемента у црквеној уметности, што и не представља неку новост.¹² Пробаћемо овде да потражимо даље, јер нам се учинило да ово објашњење није довољно само по себи. Наиме, нарочито у дуготрајној епохи средњег века, није се морало ићи тако далеко у прошлост да би се чувала традиција. У време Палеолога (XIV век) на пример, било је довољно отићи само два до три века назад, и тиме (себи) обезбедити статус тврдокорног традиционалисте; антика је ту могла да буде потпуно излишна. Црква се, међутим, одлучила за другачији пут. Због чега?

На историју црквеног сликарства тешко је, чини се, применити дијалектички модел, који је понудио угледни руски естетичар В. Бичков, по коме би постиконоборачке ренесансе биле последица истрошености (исцрпљености) аскетских идеала, и „хиљадугодишње борбе за пуну власт духа над чулним задовољствима“¹³ у хришћанској култури. Заправо, тзв. аскетски правац¹⁴ није ни постојао пре иконоборства у црквеном сликарству. Његови елементи се тек називају у великој синтези македонске епохе, и то управо као реакција на иконоборство.¹⁵ Тек у *комнинском сликарству* појављује се нешто што би најбоље одговарало овој фрази/термину, а што бисмо, избегавајући нејасну и већ помало превазиђену поделу на аскетску и „поантичену“ уметност, назвали једноставно тачком (тренутком) највеће удаљености византијске уметности од антике. Одавде се чини да би било прикладније говорити о периодима у којима се ова уметност удаљавала од антике, него о њеним поврацима на исту — ренесансама. Ако не узмемо у обзир уметност периферије „византијског комонвелта“ (у географском и временском смислу), која је по природи ствари морала бити неразвијена и

12 Више него довољно је о овоме речено и у најпопуларнијим текстовима који се дотичу византијске уметности. Даље ће се показати у тексту да традиционализам овде може бити сагледаван на различите начине у зависности од угла посматрања. Погледати и напомену 40 из овог поглавља.

13 В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета, 1991, 264.

14 На месту где Бичков користи фразу „аскетски“, Лазарев би рекао „спиритуалистички“, а неки од наших историчара уметности — „монашки“ правац. Напоменућемо да се, из перспективе ових истраживања, можемо сложити са оним историчарима уметности и културе који ове термине сматрају унеколико превазиђеним у данашњој употреби.

15 Погледати у: Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Бримо, Логос, „Глобосино“ — Александрија, 2004, 54.

формирати се у наивним — ванкултурним оквирима, заокружићемо малопређашње тврђење да је, у строгом смислу, само комнинска епоха представљала једно такво удаљавање. Укратко оцртан, овај историјски модел би изгледао овако: у једном кратком периоду¹⁶ византијска уметност се заиста удаљила од антике, и одмах затим се на њу вратила. Одавде се сада може закључити да је Црква, управо у тренутку када је била у позицији да изгради сопствени, самосвојни и потпуно аутохтони сликарски (културни, уметнички)¹⁷ модел — стил, на волшебан начин од тога одустала. Ово се други пут поновило у Русији XVI и XVII века, која се ни у ком случају није могла назвати периферијом Византије. Она је у том тренутку била центар православног света и у политичком и у културном смислу (неки су чак били склони да Москву прогласе трећим Римом). Зашто се ово десило? Који су разлози овог двоструког одустајања?

У тако моћној и дуготрајној култури као што је била византијска, тешко је тражити спољашње узроке оваквих промена. Утицаје западне уметности у овом повратку антици (од сада, као што смо рекли, говоримо само о једном, *палеолошком* повратку антици у правом смислу те речи), као што је показала историја уметности, није могуће пронаћи.¹⁸ Једино што нам преостаје је да покушамо да се уживимо у позицију Византинца који је преживео крсташки погром из 1204. године, након кога је, после ослобођења 1260. године, почела да се наслуђује ова појава.¹⁹ Ови догађаји свакако представљају најварварскије и најразорније пустошење Константинопоља пре Турака, па су морали имати утицаја на психу како уметника тако и наручилаца тога времена. Тешко је замислити да је ово код Византинаца могло изазвати разочарење у сопствену културу. Пре би се могла очекивати обрнута реакција — бежање пред „дивљим“ и непријатељским окружењем — у културу; поготово ако се зна или осећа да ово окружење постаје све моћније (долазе Турци), а сопствена државна и војна сила све слабија и незнатнија. Такође би се

16 Мисли се, наравно, на комнинску епоху.

17 Неке уопштене паралеле између сликарства и осталих сфера културе дефинитивно постоје, али се не бисмо усудили баз детаљнијег истраживања да ова размишљања применимо на све области византијске уметности и културе.

18 Погледати у: Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Бримо, Логос, „Глобосино“ — Александрија, 2004, 123, 128 - 129

19 Исто, 123 - 155

могло очекивати окретање њеним најдубљим коренима, да би се показала, пре свега себи самом, историјска супериорност сопствене културе, и њено прејемство у чувању оних традиција које су се одувек доживљавале као култура *par excellence*, а то су традиције антике. Ово би било могуће политичко-социолошко објашњење ове појаве²⁰. Али, чак и ако пристанемо на тезу да црква није сама инспирисала овај повратак, намеће нам се неизбежно питање: како то да га је, с обзиром на утицај који је у овом времену имала, уопште дозволила? И то без икаквог озбиљнијег протеста.²¹ Тиме се опет враћамо на стари проблем: зашто црква није покушала да изгради самосвојан/аутохтон културни/уметнички модел, у оном тренутку када јој се указала оваква прилика?

Да видимо сада како је изгледала уметност од које се одустајало. Комнинска епоха XI и XII века дала је најспецифичнију и најсамосвојнију деоницу у историји византијске уметности. Наше је мишљење да би се баш због тога она могла на неки начин означити као круна, или као кључ византијске уметности. Међутим, њени последњи и најнеобичнији представници као што су Курбиново, или неке од цркава Касторије претварају се у необичну уметност екстремне (за појмове свог времена) експресије, која је обавијена неком врстом надреалне атмосфере.

То је генијална, отмена, али необична, и крајње ћудљива уметност, на граници сновиђења и бајке, без тежине и материјалности, и наравно без додирних тачака ни са античком, нити са уметношћу изван византијске сфере утицаја.²² Конкретност и чврстина те уметности очувала се једино у невероватно убедљивим и снажним портретима које срећемо у свим композицијама, али нарочито у првим зонама живописа на стојећим

20 На које би могла да пристане и историја уметности у речима В. Лазарева: „...због тога би у питању о генези стила XIII века пресудну улогу требало приписати хеленизму а не западним утицајима, који су у конзервативној византијској средини морали наићи на снажан отпор.“ Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Бримо, Логос, „Глобосино“ — Александрија, 2004, 128.

21 Чак насупротив, и дан-данас се у црквеним круговима углавном дела ове епохе (у Србији — Михајло и Евтихије, а у Грчкој — Панселин; погледати и у „ерминији“ Дионисија из Фурне) сматрају за највиша достигнућа црквене уметности, а од уметника живописца се очекује да слика у стилу (да не кажемо копира) дела палеолошке уметности.

22 Могу се тражити неке паралеле са романичком уметношћу на западу Европе, али су разлике много упадљивије.

фигурама светитеља. Ови портрети могу се слободно сврстати у сам врх портретске уметности — напореда са, на пример, римским, фајумским портретом, с једне, или са Ван Гогом или Модилјанијем, с друге стране.

Ето, такве се уметности црква одрекла. Уз упозорење да овде залазимо у област о којој се мора говорити углавном кроз претпоставке, пробаћемо најзад да одговоримо на питање: зашто се то десило? Бојимо се да нас у овом случају неће моћи задовољити једноставно (традиционално) подсећање на стару античку поделу човека на душу и тело. По том моделу би, наиме, у XI и XII веку (па и пре њих, у време Македонаца) доминирала спиритуална стремљења, а у каснијем окретању антици (Палеолози) видео би се повратак интересовању за телесно, или у најбољем случају за уједињење ове две компоненте у органску целину — човека.²³ Предложили бисмо овде, пошто нас ово решење не задовољава, другачију тезу.

Наиме, са оваквом уметношћу, какву смо описали, средњовековни човек није био неуспешан у осликавању богословља цркве. О овом успеху сведоче управо поменути портрети, који снагом присуства и конкретношћу свог израза често увелико надмашују портрете оних епоха у којима је интензивнији утицај антике. Класична стилизација свесно не дозвољава персоналним цртама портрета да изађу у први план. Она тиме једноставно чини да портрети понекад превише личе једни на друге, чак и у најграндиознијим уметничким остварењима. У чему је онда био проблем? Шта је „сметало“ комнинској уметности ако смо видели да је управо одражавала један битан, персоналистички, аспект црквеног — хришћанског светоназора? Поред овог успеха, ова уметност је, изгледа, успевала у још нечем. Она се врло успешно, и вероватно несвесно, покушавајући да ослика царство Божје, удаљила од света око себе. То би се могло описати као један, од толиких до сада, покушаја да се царство Божје установи на земљи, па макар у уметничкој визији. Заборављало се, што можда и није необично за то време, како црква учи да оно тек треба да дође, и да, иако није од овог света, долази у овај свет, *из будућности* (по обећању), да управо *њена преобрази* — *спасе*.²⁴

23 Оваквим тумачењима су склони горенавођени историчари уметности и естетике. Погледати напомену 49 у овом поглављу.

24 Погледати у: Епископ Игнатије (Мидић), „Савремени свет и православна Црква“, (Хришћанска мисао, бр. 6-8/93, Београд); чланак је овде коришћен из

А тај свет (се) не говори до језиком и културом. Повратак антици је тако, из црквене перспективе, првенствено повратак култури. Подразумева се, не зато што је античка култура већа или узвишенија, или пак материјалнија, већ зато што је за тадашњег човека (као и за човека многих каснијих епоха) то била култура *par excellence*. Просто је била символ културе — вероватно зато што је била универзална и већ одавно сваком разумљива. Иако није више постојала, она је *значила то*, и зато је уведена у црквену уметност више као некакав знак/печат на њој, него дословно, као што се то желело и покушавало мало касније на Западу. Црквена уметност је наставила да означава царство Божје, али је од тада означавала и културу у коју ће царство Божје доћи, и без које ни оно више „не може“.

Сличан преокрет се десио у Русији када је, на врхунцу стваралачке енергије, у XVI веку црквена уметност достигла до готово апстрактног и самодовољног визуелног израза који је на генијалан начин најавио, више од три века унапред, уметничка збивања са почетка XX века. Управо у том тренутку руска уметност је почела да се окреће ка западној, која је, на свој начин, већ била накалемљена на уметност антике. За тадашњег Руса ова уметност није могла да значи друго од онога што је за Византинца означавала антика, са једином разликом што је први био географски, а други историјски удаљен од тог знака. Оба ова случаја би могла укратко да се овако опишу: Црква није желела да своју аутентичност и непоновљивост тражи изван културе и света који се њоме изговара / говори.

Ако смо сада већ други пут (видети друго поглавље), кроз историју њене уметности, закључили да Црква не жели да се изражава мимо културе, можемо да приметимо да то може да буде одраз њеног односа према старој филозофско-богословској теми о подели човека. Ма колико суптилна, јасна, и богословски оправдана била, она носи опасност грубе хијерархизације или раздвајања добијених ентитета („делова“). Тада, на пример, може да се деси да се душа и тело, или личност и природа (зависно од тога на коју ћемо од подела радије пристати) у човеку раздвоје,

зборника: Епископ Др Игнатије (Мидић), *Сећање на будућност*, Београд, Повереништво манастира Хиландара у Београду, 1995, 146-148. Погледати такође у: Епископ Игнатије (Мидић), *„Истина света и хришћанско откриће“*, *Саборност* - часопис епархије браничевске, број 1-4, година VII, Пожаревац, 2001.

или пак наметну једно другом²⁵, што би имало своју паралелу у раздвајању Цркве и културе (света) или у њиховом насилном обостраном наметању²⁶.

Како се најзад све ово одражава на нашу тему — на канон у црквеној уметности? Из, раније бисмо рекли необичне, чињенице да је античка култура (и култура уопште) постала конститутивни, рекли бисмо црквени део уметности цркве, у неколико корака се долази до, већ одавно у историји уметности потврђене, чињенице да је антички уметнички канон део црквеног сликарског канона. У средњем веку је то, изгледа, била природна ствар, и то не само из љубави према традицији (или традиционализма), са којом смо започели ово разматрање, већ, као што смо рекли, из суштинског црквено-богословског односа према будућности — царству Божјем. Све то овај наш канон помера из сфере непромењивих, једном за свагда задатих закона, па макар они били и унутрашњи, у област језика и језичких правила, тј. у област правила културе. Највећи сведоци томе су, као што смо горе видели, управо: његова променљивост, његова намерна несамосталност, и његова везаност за културу и свет који она говори. Шта би тада био канон? Канон је управо језик црквене уметности. Он, као и сваки језик, има своја правила, али она не спутавају, него управо служе/помажу, као у сваком језику, његовој комуникативности, покретљивости и динамичности. Он је, као и сваки језик, интерсубјективан.²⁷ Ова интерсубјективност подсећа нас на једно од најстаријих (још од Старог завета) црквених учења о персоналом/личном Богу који се управо кроз личне односе човеку и јавља. Закони/канони су реч/језик разговора оваквог Бога и човека који је са њим у дијалогу.

25 Занимљиву критику савремене православне теологије (мислећи пре свега на радове Х. Јанараса), у овом смислу даје Николаос Лодовикос, у раду „*Од онтологије до еклисиологије*“, Богословље, свеска 1-2, година XLIII (LXII), Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2003, 115, 127.

26 Могло би се условно рећи да примере за ово можемо наћи у средњем веку — када је црква често падала у искушење да употреби силу (која јој је тада била на располагању), у „имплементирању“ својих начела у свет, или у нашем времену када су „светски“ центри моћи на сличан начин покушавали своју моћ да искористе.

27 Ово битно сазнање савремене филозофије на убедљив начин већ 1929. године износи Михаил Бахтин: „*Структура исказа је чисто социјална структура*. Исказ као такав постоји између оних који говоре. Индивидуални говорни акт (у прецизном смислу речи 'индивидуалан') је *contradictio in adjecto*.“ / Михаил Бахтин (В. Н. Волошинов), *Марксизам и филозофија језика*, Београд, Нолит, 1980, 110.

3. Канон: списак норми

Даље ће нас интересовати како се оваква идеја канона, као језика црквене уметности, односи према ономе што би требало да буде њена најозбиљнија провера, према уметничкој пракси у конкретним делима црквеног сликарства.

И у савременом живопису реч *канон* и *канонски* има двоструки значај. Она пре свега означава традиционални елемент у њему. Тиме је директно наследила значење из своје средњовековне употребе, и у смислу пуког традиционализма, али и у смислу поменутог интересовања за културу (наравно, на, у највећој мери, несвестан начин²⁸). Друго значење речи канон у језику савременог живописца представља заправо увод у нашу тему: под иконографским канонима се подразумева, као што смо већ видели, одређени списак правила којима се зограф руководи при сликању и од којих не би смео ни случајно да одступа, наравно управо да не би нарушио поменуту традицију. И у том, и у једном озбиљнијем смислу — у смислу потребе да се све учињене радње на неки начин опишу/запишу/овековече, ово значење значајно приближава иконопис данашњој стварности. Сетимо се само поменутих авангарди и њихове силне потребе за писањем — избацивањем манифеста, или концептуалне уметности, која без додатног литерарног објашњења практично не може ни да живи... Уопштено говорећи, слика и реч су се прилично зближиле у наше време. Ово зближавање је, сматрамо, индиректно утицало на неке занимљиве појаве и у иконопису, како у његовој пракси, тако и у теорији.

а) У пракси се до неслућених размера развио горепоменути легалистички приступ црквеној уметности.²⁹ Иконописцу је из поменутих разлога, а и због чињенице да се будио из вековног заборава, очајнички био потребан јасан манифест (=канон), списак норми. Најдоступнија за ову сврху је била 1842. откривена, а у Грчкој 1893. године објављена, Ерминија — чувени сликарски приручник јеромонаха Дионисија из места Фурна у северној Грчкој. Сматра се да је њено састављање-писање

28 О овоме смо подробније расправљали у другом поглављу магистарског рада из кога је овај текст преузет, на примеру Фотиса Контоглуа, грчког иконописца који је покренуо *неовизантијски препород* православне црквене уметности

29 Погледати у првом поглављу овог рада

завршено до 1734. године у Дионисијевој келији у Кареји на Светој гори, и да представља компилацију ранијих сличних приручника, мањег обима, и Дионисијевих каснијих додатака.³⁰ Састоји се из два дела: а) данашњим речником речено — сликарске технологије, и б) великог броја кратких иконописачких (иконографских) образаца — литерарних описа ликова и сцена које се сликају. У оквиру технологије постоје и кратка упутства која објашњавају како се сликају поједини делови иконе. Управо у њима, на основу досадашњег сусрета са савременим иконописом и његовим ауторима, чини нам се да је препознат поменути мистериозни списак норми.³¹ Међутим, из ових упутстава се, осим за проблематику сликања лика, може извући једино општи закључак да се икона слика у слојевима (подсликавањем), и да се они ређају од тамнијег ка светлијем (*осветљавање*). Овде се већ сусрећемо са темом „осветљавања“, која је по многим савременим теоретичарима једна од кључних у иконопису, али ћемо је оставити за касније пошто се до ње долази посредним путем, и не можемо је наћи као записано правило. Тренутно нас интересују „конкретне“ ствари: списак прецизних правила за сликање. Из *Ерминије* нам, пошто смо је мало пречистили, остају за разматрање још поменута упутства за сликање лика. Она говоре о томе колико ког пигмента у деловима или *драмима* (данашњи иконописци користе *унце*) треба помешати да би се добила боја за одређени слој када се слика лик: за *проплазму, цртеж, гликазму, осветљења, руменило...*³² Овде смо, чини се, најзад дошли до степена егзактности којим се поносе природне науке, чак превазишавши *правне* оквире наше теме. Зато нас и не чуди што су ови мотиви стекли велику попу-

30 За детаље о овом спису погледати у: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 2005, 11-57.

31 Поменути иконографски образци представљају просто литерарне описе, па као такви не износе никаква правила о начину сликања. Они додуше сведоче врло важну идеју (чак правило), о иконопису као превасходно портретској уметности (у ширем значењу те речи), али нам не могу бити од неке користи овде јер они сами и нису нашли примену у савременом иконопису. Данашњи иконопис се, као што смо раније приметили, базира пре свега на визуелним образцима (тзв. Предлошци).

32 Различити слојеви, код сликања лика, добили су кроз употребу своје називе, на грчком језику, које и дан-данас иконописци радо користе (наравно, уколико се користе на српском говорном подручју, они доприносе мистификацији сликарског процеса, и тиме чине занимљивијом нашу потрагу за мистериозним списком, који добија додатну ауру — *тајног знања*).

ларност у савременом иконопису, и што је у њима, ако већ другде није могао да се фиксира, препознат дотични *списак*. Међутим, свака озбиљнија расправа би морала да рачуна са проблемима контекста. Већ сам садржај Дионисијевог приручника и старијих рукописа³³ које је он користио деконструишу потпуно концепт јасног, одређеног списка правила. Старији јерусалимски рукопис већ садржи у себи по два до три упутства за већину поменутих односа пигмената. Сматра се у науци да нека од упутстава стварно воде порекло од самог Панселина, а да су каснија можда од Теофана Критског. Сам аутор говори о Панселиновом, Теофановом, па чак и московском начину сликања. Присутна су чак и два потпуно различита принципа по коме се одређују пропорције људске фигуре, а да и не говоримо о разлици између Дионисијевих фрески (насталих ваљда по овим упутствима) и Панселинових, на које се он стално позива.³⁴ Овде нас, међутим, много више од анализе самог текста, интересују питања оваквог књижевног жанра, и његово стављање у контекст. Како нама данас, са безбеднијег одстојања, изгледају овакве књиге које су у Византији, макар у каснијим епохама,³⁵ имале своје читатеље (кориснике)? Најзад, да ли у њима стварно могу да се нађу правила која би била канон у оном нормативном смислу, који све време покушавамо да нађемо? Можда и сама чињеница њиховог постојања сведочи о присуству овакве врсте правила у црквеној уметности? Да бисмо што ефикасније ово разрешили, користећемо се визуелним материјалом. Сакупили смо репродукције више Христових ликова са икона из различитих области *византијског комонвелта*, и различитих епоха историје ове уметности. „Најканонизованија“ тема би, како у Ерминији тако и у иконопису уопште, требало да буде лик,³⁶ а „најканонизованији“ међу њима би свакако морао да буде Христов лик, па ће нам ове слике (могу се пронаћи у било којој пристојнијој монографији која се бави овом тематиком) бити више него довољне за визуелну анализу. (На основу личног искуства, са великом увереношћу

33 Погледати у: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 2005, 34-43.

34 Погледати репродукције Дионисијевих фресака и икона у истом издању.

35 Погледати напомену 41 у овом поглављу.

36 Као на овом месту најважнија: о овоме сведоче и ерминије, и визуелна анализа уметности иконе, али и целокупно православно богословље, како отачко (погледати код Бичкова, 186-187), тако и савремено богословље иконе, и неопатристичка персоналистичка теологија.

тврдимо да би радознали истраживач, по овом питању, дошао до приближно истих утисака поредећи међусобно и оригинале који су репродуковани.)

Наша досадашња расправа о односима пигмената у сликарским слојевима, већ на први поглед губи смисао. Наиме, све *проплазме*, *гликазме* (ако постоје), *цртежи*, *осветљења*... потпуно су различити. То Нам јасно говори да су ови сликарски приручници имали значај само за одређене сликарске школе, можда чак само за неке радионице, па се наша тема одавде измешта директно у област стила, а тиме даље, поново у област језика. Они су можда и били нормативне књиге, и то врло строге, али опет у неком граматичко-језичком смислу. (Као кад би се, на пример, записивале граматике одређених дијалеката неког језика.) Више су означавале, симболизовале традицију као такву него што су је конкретизовале и објективизовале. О неком општеважећем, поузданом сликарском законнику овде не може бити речи.

Пошто су затвориле претходну, репродукције одозго отварају нову тему. Наиме, да ли на њима уопште постоји нешто заједничко осим, наравно, Христовог портрета? Од скоро чисте антике, до потпуног архаизма, и то различитих типова — правила у пропорцијама и форми очигледно нема. О чисто визуелним елементима, као што су боја, линија, контрасти, односи маса... не треба ни говорити. Једино што нам преостаје је већ поменути чињеница да су све сликане у слојевима, од тамног ка светлом — такозвано сликање светлошћу. То, као што нам ови примери, а и већина других дела византијске уметности говори, може да се значи као константа у црквеном сликарству. Ова тема нас доводи до другог специфичног аспекта савременог иконописа, а то је његова теорија.

б) На пољу теорије, *савремена* естетика и њен аналитички дух су значајно продубили наше данашње познавање иконописа а тиме, наравно, и праксу. Први пут у њеној дуготрајној историји начињен је покушај да се црквена уметност анализира естетски — из перспективе теорије уметности. Подсетићемо се да су се раније (до XX века) црквени теоретичари бавили богословским оправдањем саме потребе за црквеним сликарством (поводом иконоборства) или једноставним, у најбољем случају поетским описивањем самих дела такозваним екфрасисом (*hekfrasis*).³⁷ О

37 Погледати у В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета, 1991, 213-232.

некој систематичној естетици или теорији ове уметности није, значи, могуће говорити све до XX века, у коме се она сасвим природно појављује. У њој је начињен покушај релативно организоване анализе формалне стране самих дела, што је свакако подразумевало и анализу сликарског поступка. Нећемо се овде упуштати у истраживање сложеног и готово читав век дугачког развоја ове дисциплине. Поменућемо само значајнија имена која су јој се посветила и доследно је развијала: од Флоренског, преко Успенског до Склириса.³⁸ Нас овде пре свега интересује тема која се непрестано намеће, а коју изгледа да није могао да заобиђе ниједан од аутора који су се озбиљније бавили теоријом иконе. До ње смо дошли и овде, бавећи се у претходном тексту, на конкретним примерима, сликарском праксом. То је управо: „сликање светлошћу“, или иконописачким језиком речено — осветљавање. Почасно, краљевско место она је добила код најмлађег, и нама најближег од горе поменутих аутора — код оца Стаматиса Склириса.³⁹ Наиме, стиче се утисак да кроз своје теоретске радове отац Стаматис потпуно деконструира све што би се у иконопису могло на било који начин означити речју канон, и на ово место доводи управо ту чувену „византијску светлост“.⁴⁰ Ако у његовим иконографским радовима и има понешто сачувано од античких форми или од форми савременог иконописа, ова светлост их и у пракси, а нарочито у теорији, по значају потпуно засењује и баца у други план.⁴¹ Да ли смо, најзад, овде на самом врху савремене (а тиме и опште) теорије иконе пронашли ухлебљење за наш необични појам? Да ли је *сликање светлошћу* — *канон црквене уметности*? Несумњиво потврдан одговор ћемо овде покушати да осветлимо додатним запажањима.

38 Њихове радове којима смо се служили навели смо у библиографији, на крају овог рада.

39 Већи део његових теоријских радова (као и мноштво репродукција икона фресака и слика), од којих се многи дотичу ове теме, доступан је на српском језику у већ коришћеном издању: Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Београд, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, 2005.

40 Погледати нарочито радове: „*Онтологија у византијској иконографији*“ (155-166) и „*Естетска и онтолошка светлост у сликарству*“ (25-44) у: Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Београд, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, 2005.

41 Консултовати визуелни материјал у поменутој монографији: Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Београд, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, 2005.

Вратимо се седам векова уназад да видимо једну занимљиву фреску. Ова фреска би могла да представља по многим критеријумима символ — паладијум византијског живописа. На Светој гори — Атосу, у центру православне духовности, у њеном централном (саборном) храму у Кареји, такозваној протатској цркви, на централном месту, насликана је фигура Христа Пантократора. Насликана је руком поменутог Мануила Панселиноса, који је већ сам по себи својеврсни символ византијске уметности.⁴² Дакле, ту на, могли бисмо за потребе ове дискусије да кажемо, централној тачки византијске уметности, постоји једна необична појава. Наиме, горња, плава Христова одежа⁴³ која по својој површини доминира овом фреском, није осветљена **уопште**. Једноставно је подсликана тамноплаво и преко тога је извучен цртеж тамнијом бојом⁴⁴. Где је онда светлост? Да ли је баш Панселин морао да буде саботер? Или је био толико утицајан и саможив да је могао да ради шта му се прохтело? Одговор ће изгледа бити негативан. Он не може да буде саботер, просто зато што уопште није изузетак — ова појава је заправо врло честа и уобичајена у византијској уметности. Можемо је срести на многим чувеним византијским иконама и фрескама, и пратити њено појављивање из века у век.

Ова појава је, могло би се рећи, такође једна врста константе (да не кажемо правила) у византијској уметности. Изгледа да смо овде стигли до пресудног и свакако најтежег питања у нашој расправи о канону. Како описану појаву поставити спрам

42 Сетимо се само жара са којим Дионисије из Фурне у уводним поглављима своје ерминије говори о „славном Манојлу Панселину“. Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 2005, 101.

43 Грчка реч, која је и данас у употреби кад се говори о овој одежди, је — Химатион.

44 Иако смо се користили одличним репродукцијама из квалитетног монографског издања (*Elleniki tehni. Byzantines toihografies*, Athens, Ekdotike Athenon, 1994, 1995, 123.), морамо да напоменемо да, по овом питању, нисмо били у могућности да стекнемо увид у оригинално дело, нити да пронађемо критичку литературу која се њиме бави. Чак и да смо у томе успели, вероватно бисмо и даље били приморани да оставимо простора за малу резерву. Наиме, постоји теоретска могућност да је горња одежа осветљавана чистим „лаписом“ у врло танком слоју, те да је он под дејством времена (наравно, није у питању време, већ влага и атмосферски утицаји који могу делимично утицати на овај пигмент) потпуно изгубио своју бојену моћ. Вероватноћа за оваквav сценарио је заиста минимална, али чак и кад би се показало да је реална, касније у тексту ће се видети да ово не би директно утицало на нашу расправу. Овде нам је сам Панселин више послужио као упадљива фигура у поетском структурисању рада, него као крунски доказ дотичне тезе.

претходних закључака о: светлости као канону византијске уметности?

Чини се да ће управо овај однос моћи да буде последња потврда тезе која нам се све време намеће: да најближе појашњење, или боље рећи одређење, појму канона лежи управо у језику (појму језика). Управо се светлост — централна тема византијске/црквене уметности — понаша језички. Она није обавезна да се појави да би говорила, а њено непојављивање неће ни пореметити, нити укинути (ликовни) исказ. И тада она не престаје да буде централна и незаобилазна тема, могло би се овде рећи симбол, ове уметности. Тако је у језику (уопште)⁴⁵ — речи и реченице могу да говоре у тексту и онда када нису написане. Њихов недостатак може да говори више од њиховог присуства. А тако нешто може да се догађа само у свету симбола — у језику⁴⁶. Шта нам све ово говори?

Наиме, ова специфична светлост, која је кључни и обједињујући елемент сваке иконе, има битну особину да — не дозвољава себи да се повинује законима природе, и као таква осветљава свако биће на икони.⁴⁷ Она је слободна од сваког закона, али да би то остала, она хоће да буде слободна (да ослободи „осветљено“) и од свог сопственог закона, такође, желећи, изгледа, таквим (не)гестом одсуствоа нешто и да каже. Она, наравно, не објашњава природне феномене: она је заправо реч Божија, и знак Његов на „бићима“, а тај знак није знак власти и силе, већ знак љубави — печат слободе. То је знак Бога који се не намеће. Он даје закон — управо да би ослободио; касније даје и Реч — Сина свога, из тог истог разлога. Сигурно не зато да би некога или нешто завезао за себе силом, па макар то били и златни ланци. Овај знак — закон — реч приближава нам Бога али га и удаљује. Приближава га да бисмо могли ући у дом — наруче Оца Небеског, а удаљује га да се не бисмо, језиком психоанализе — нарцистички сјединили са Њим, то јест да нас не би, језиком Библије, спржило Његово присуство. Тако о овој светлости не

45 На пример из философско-литерарне перспективе.

46 Погледати: Славој Жижек, *Знак / означитељ / писмо*, Београд, НИП „Младост“, 1976/IV, на стр. 8 и даље.

47 Погледати најсажетије у: Епископ Игнатије (Мидић), *Кратак осврт поводом изложбе савремених српских иконописаца* (Беседа, бр. 3-4/92, Нови Сад); чланак је овде коришћен из зборника: Епископ Др Игнатије (Мидић), *Сећање на будућност*, Београд, Повереништво манастира Хиландара у Београду, 1995, 127-128. Или подробније у текстовима оца Стаматиса.

морамо да говоримо нити у терминима природних наука, нити у терминима њихове опозиције. Сигурније је (мада не и безопасно) о њој говорити у симболичким оквирима. Она је символ, а за символ је битно да иза њега стоји неко, и да га упућује неком — другом. Биће да је тачно оно што кажу⁴⁸, да је тешко одвојити сам процес означавања од субјеката који у њему учествују, њихове (узајамне) жеље, разлике, контекста... Овај символ/знак, који говори из субјекта, не мора да буде неутралан, сврсисходан и прецизан, а као такав он може да говори и када је у одсуству. Ето, таква је та светлост. Она је, могло би се рећи савременим језиком — присутна (и) у одсуству...⁴⁹

48 То је једно од општих места савремене мисли. На пример: „...Начело о предности питања пред одговором укључује тврдњу, да је говор субјекта одређен, увјетован очекивањима која му бивају упућена од суговорника. Говор је у својој макар и најелементарнијој појавности дијалогски.“ (Ненад Мишчевић, *Говор другога*, Београд, НИП „Младост“, 1977/IV, 10.) Погледати и код Жижека „...говор не смјера толико на информацију о објектима колико на интерсубјективно-практичке односе.“ (стр. 12). „...Свака наша реченица, иако дата у облику потпуно неутралног извештаја који би требао смјерати на информацију, дјелује већ као означитељски захтјев другоме, иза којег дакако зијева бездан зова саме Другоме, означитељу, узалудно тражење одговора на питање 'правог објекта' (Другога)...“ (стр. 84), или код Бахтина (у поменути делима).

49 Митрополит пергамски ову знамениту философско-богословску формулацију, у богословском контексту употребљава превасходно као ознаку људског пада (трагизма, немоћи): „Чињеница да се присуство — у и кроз личност — човеку открива у облику одсуства, представља раг excellence знамен ограничености човечанства: у смислу ограничења својственог створења...“ (др Јован Д. Зизиулас, *О људској способности и неспособности*, Београд, Хиландарски фонд Богословски факултет СПЦ, 1998, 58, детаљније на стр. 64.). Са друге стране, код Жижека на пример, наилазимо на овакав став: „...Одсутна-присутност званог (јер ствар као звана није 'реално' овдје) 'изворнија' је од присутности предлежећег, јер тек кроз ријеч ствар ступа пред нас у својој бити.“ (Славој Жижек, *Знак / означитељ / писмо*, Београд, НИП „Младост“, 1976/IV, 65). Учинило нам се овде да би ова два, на први поглед супротстављена става било могуће укрстити на плодотворан начин. Можда се ова структура *присуства у одсуству* може пребацити у поље „онтолошких“ појмова на сличан начин на који су кападокијски оци релациони догађај личности (означен појмом просопон), увели у грчку мисао, означивши га „онтолошким“ појмом ипостас (hypostasis). (Направивши један од најневероватнијих преокрета у историји теологије, и мисли уопште — увид у ове догађаје, и њихов значај нам је управо омогућио митрополит Јован у поменутом раду на стр. 48 - 50. и детаљније у чувеној студији: *Од маске до личности*, Ex Oriente Lux, Ниш, 1992.) Тиме би нешто од овог „одсуства“ добило на *постојаности*, зашавши у сферу „онтологије“, како га из филозофске перспективе третира Жижек. Резултати (и разлики) оваквог укрштања су, у другачијем појмовном оквиру, тематизовани управо у богословском екскурсу који следи. На овом месту само желимо да напоменемо да таква употреба „негативних“ формулација не би била никакво изненађење у свету

На крају излагања нам је још само преостало да се запитамо како би могао да се примени до сада изнесени „доказни материјал“, више ради његове употребе у иконографској пракси, него у циљу доношења неког веома стабилног закључка, који би претендовао на каснију „канонизацију“.

Нећемо ништа ново рећи ако закључимо да су канон (закон) и језик блиски у појмови у сложенем простору међуљудских односа. Неки токови савремене мисли ову чињеницу подразумевају већ као своју полазну премису⁵⁰, док би се, такође, без много уопштавања, могло рећи да је тема језика једна од осовина око које се окреће мисао двадесетог века⁵¹. Ипак, чини се да два збивања нису оставила свој одјек у савременој теорији црквене уметности. Текст који је претходио заправо је и имао за циљ да се надовеже на поменути, у двадесетом веку започет, дијалог иконописа са савременом мишљу, те да, уколико је то могуће, релативизује неке, како естетски, тако и богословски, превазиђене ставове, и осветли их из новог угла. Шта из перспективе оваквих циљева може онда да значи закључак да је *иконографски канон* најподесније одредити управо као *језик иконописа*? Шта иконопис као уметност Цркве може да: а) *изгуби*, а шта да б) *добije* једном таквом теоријском операцијом?

а) Наиме, може да се учини да би довођењем иконографских (или било којих других црквених) канона у везу са динамичним и променљивим језичким правилима могао да се уздрма стабилни црквени поредак ове уметности. Но упитаћемо се: није ли сваки Црквени поредак још од новозаветних времена у корену уздрман (у најпозитивнијем значењу ове речи) оном исправком старозаветног законика коју нам је сам Христос оставио. Нису ли две заповести о љубави заувек уздрмале и динамизовале сваки црквени поредак, померивши га из јуридикчке атмосфере јудејске синагоге (или римске базилике) ка саборној атмосфери хришћанске цркве (базилике) и њеног богослужења, чија су правила - граматика заснована на необјашњивој семиологији

теологије. Сетимо се само мистичког-апофатичког богословља, или још боље, чувених саборских христолошких формулација, као што су „несливено“ и „нераздељиво“ на пример.

50 Погледати: Славој Жижек, *Знак / означитељ / писмо*, Београд, НИП „Младост“, 1976/IV, 62/63.

51 Теже је данас наћи филозофско усмерење које је избегло ову тему него обрат-но. Погледати у: Ненад Мишчевић, *Говор другог*, Београд, НИП „Младост“, 1977/IV, 9.

чудесних догађаја као што су: *Христово Рођење, Страдање, Васкрсење, Вознесење, и Други и Славни долазак*. Није ли у оваквом оживљавању и покретању између осталог, сваки црквени поредак задобио свој смисао, нудећи старо и увек ново решење за ону напетост која се јавља између друштвених правила и индивидуалних слобода, коју нам је на тако уверљив и драматичан начин осликала историја уметности двадесетог века (са којом је и започело цело ово излагање). Да би била аутентична, црквеној уметности је довољно само да се присети овог библиског „метода“ приликом решавања проблема који јој се намећу. Но да не би ишли превише далеко у нашој аргументацији можемо се померити десет векова унапред те послужити речима патријарха Никифора као једноставнијим одговором на наше питање: „Ми видимо да чак писани закони губе значење услед тога што добијају снагу предања и обичаји који се разликују од њих. Обичај (ethos) све ојачава, јер је дјело (to ergon) јаче од ријечи. Шта је закон, ако не записани обичај? Исто као што је и обичај опет неписани закон“⁵². Овакве реченице би, из данашње перспективе гледано, лакше могли да очекујемо из уста неког језикословца него испод пера духовног поглавара хришћанске империје која је у том тренутку и даље у напону своје политичке моћи. Њихов пак садржај, те ауторитет аутора и епохе (традиције) у којој су написане, свакако може да олакша приступ тези која је у овом раду развијана. Напросто нам се чини да однос који смо овде покушали да успоставимо према правилима/канонима и није нека новост у црквеној традицији.

б) Преостало је још за разматрање оно друго, чини се важније питање, о евентуалним корисним аспектима обављене *језичке операције*. Ако их схватимо на начин на који нам је сугерисало горње истраживање, канони — језик иконописа би могли да престану да постоје као нешто чиме се може експертски владати, што се може поседовати, и чиме се може поуздано измерити црквеност и „квалитет“ ове уметности. Они би заправо представљали минимум — основу црквене комуникације у сфери визуелног изражавања. Као и сваки језик, и овај би се састојао из знакова и правила која су потребан али не и довољан услов за комуникацију. Као и сваки језик и он нас као старији од нас —

52 Погледати у В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета, 1991, 219.

дочекује. Пошто нисмо у могућности да овладамо њиме тешко је, боље рећи непотребно, одређивати ко је у чијем поседу у дијалектици која се рађа између њега и иконописца (аутора, субјекта...)»⁵³.

Последице оваквих размишљања у пракси не морају да буду тако произвољне као што би могло да се учини. Овако схваћени канони се, на пример, не би могли савладати за 3 до 6 месеци учења у неком иконописачком атељеу. Затим и када се савладају, сами собом не би могли да гарантују да је икона успешно насликана. Слично као што, у говорном језику на пример, не мора да значи да је свако ко зна речи и граматичка правила у стању да напише црквену химну (не мора да значи да је у стању да се изрази уопште, а да не говоримо о поезији). Са друге стране би важило да тек онда кад је на неком језику написана песма, изречена беседа, успостављен дијалог, његова правила добијају свој смисао — улазе у постојање. Овако схваћена црквена уметност, заједно са својим правилима, може да представља активну и креативну област црквеног живота, а не незаинтересовано и неодговорно преношење свештених порука безвољним гестовима неукле руке и одсутног духа. Инспириран примерима овог првог, које је пронашао у величанственој средњовековној уметности, *неовизантијски* препород црквене уметности је унеколико застао на оном другом делу горње опозиције. Цела расправа која је претходила имала је за циљ да осветли дух и атмосферу који су порађали ове креативне и одговорне примере из прошлости, не би ли њихова снага и свежина удахнула јачи ветар у једра тек започете обнове нашег црквеног живописа.

⁵³ Овај проблем се надовезује на списак тема преузетих из савремене мисли. Наравно тема је преширока да би овде на било који начин могла да буде отворена.

Литература

(Сматрали смо да за тематику коју овде обрађујемо, читаоцу нису од пресудног значаја издања на оригиналним језицима у случају аутора чије смо радове користили у преводу. Ако такво интресовање ипак постоји, у већини наведених издања се могу пронаћи информације, како о преводиоцу, тако и о оригиналном издању.)

Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд, Српска књижевна задруга, 1982.

Михаил Бахтин, *Лењинградска предавања 1924-1925 године*, Кораци, часопис за књижевност, уметност и културу, свеска 1-2, Крагујевац, 2004, 73-95.

Михаил Бахтин (В. Н. Волошинов), *Марксизам и филозофија језика*, Београд, Нолит, 1980.

В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета, 1991.

Ханс Георг Гадамер, *Похвала теорији*, Подгорица, Октоих, 1996.

Фридрих Герке, *Касна антика и рано хришћанство*, Братство и јединство, Нови Сад, 1973.

Жак Дериде, *Насиље и метафизика*, Београд, Плато, 2001.

Војислав Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, Издавачки завод Југославија, 1974.

Умберто Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, Нови Сад, Светови, 1992.

Мирча Елиаде, *Мит и збиља*, Београд, Плато, 1998.

Мирча Елиаде, *Трагање за 'изворима' религије*, Култура бр. 65-66-67, Београд, 1984.

Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, Zepher Book World, Београд, 1998.

Славој Жижек, *Знак / означитељ / писмо*, Београд, НИП Младост, 1976/IV

Nikos Zias, *Photis Kontoglou. painter*, Athens, Commercial bank of Greece, 1993.

Јован Д. Зизиулас, *Од маске до личности*, Ex Oriente Lux, Ниш, 1992.

Јован Д. Зизиулас, *О људској способности и неспособности*, Београд, Хиландарски фонд Богословски факултет СПЦ, 1998.

Праве промене, разговор са митрополитом пергамским Јоанисом Зизиуласом, Искон, бр. 6, Фонд Свети Прохор Пчињски Православне епархије врањске, Врање, 2000.

Митрополит пергамски Јован (Зизиулас), *Символизам и реализам у православном богослужењу*, Саборност — часопис епархије браничевске, број 1-4, година VII, Пожаревац, 2001

Theological Dictionary of the New Testament, edited by Gerhard Kittel, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 1965.

Хајрих Клоц, *Уметност у XX веку, модерна — постмодерна — друга модерна*, Нови Сад, Светови, 1995/

Фотије Кондоглу, *Свештена и литургијска уметност*, Градац, бр 82, 83, 84, 1988.

Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Бримо, Логос, Глобосино-Александрија 2004.

Емануел Левинас, *Вријеме и друго*, Подгорица, Октоих, 1997.

Ликовне свеске 5, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1977.

Николаос Лодовикос, *Од онтологије до еклисиологије*, Богословље, свеска 1-2, година XLVIII (LXII), Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2003.

Милорад Медић, *Стари сликарски приручници I, II и III*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 2005.

Епископ Игнатије (Мидић), *Истина света и хришћанско откривење*, Саборност — часопис епархије браничевске, број 1-4, година VII, Пожаревац, 2001.

Епископ Др Игнатије (Мидић), *Сећање на будућност*, Београд, Повереништво манастира Хиландара у Београду, 1995.

Слободан Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопостика, Београд, 1998.

Ненад Мишчевић, *Говор другога*, Београд, НИП Младост, 1977/IV

Μυρτάλι Αχειμας του-Ροταμiανου, *Elleniki tehni. Byzantines toihografies, Athens*, Ekdotike Athenon, 1994, 1995.

Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Београд, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, 2005.

Протојереј-ставрофор др Димитрије Станилоје, *Православна догматика*, Београд, Епархија источноамеричка и Епархија сремска, 1993.

Владислав Татаркјевич, *Историја шест појмова*, Београд, Нолит

Мирослав Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, Матица српска, 1996.

Евгениј Трубецкој, *Истина у бојама*, Београд, 1996.

Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2000.

Павле Флоренски, *Иконостас*, Никшић, Јасен, 1990.

Б. Шијаковић, *Хермесова крила*, Београд, Плато, 1994.

Mr Мирослав Станојловић

О ЧИШЋЕЊУ ФРЕСКЕ СВЕТИ САВА У МИЛЕШЕВИ¹

Време када се заштитар (конзерватор) могао ослонити само на подуку старијег конзерватора, који му предаје вештине и открива рецепте, уз довољно практичног рада и провере, може се мирне душе рећи да је прошло. Од конзерватора данашња заштита тражи много више знања, и то из многих различитих области. Данашње сазнање многих егзактних научних дисциплина указују да се у свакој од њих могу наћи разлози који су пресудни за тумачење или схватање неких од штетних појава сложене проблематике. Зато, данас су то најважнија знања, која се односе на дубоко суштинско поимање проблематике, која и јесте по правилу пресудна да се схвати настајање штетâ на неком уметничком објекту, познавање својстава и прецизне намене материјала — како за спречавање и заустављање њихових настанака, тако и за стварање нових ојачања, што је су услов за дуговремено трајање поправљених делова или целина. Конзерваторска осетљивост не може више нигде другде да почне нити може да се замени са његовом свесношћу да мора неговати своју научну проницљивост и стално богатити своје ресурсе знања.

Савремена заштита уметничких и у сваком смислу значајних структура у Србији, као најпространију заоставштину недвосмислено може издвојити „фреске“ наших старих цркава. Међу свим досадашњим открићима и значајним сазнањима али и мерама које се предузимају, свакако завређују пажњу она које се мере

¹ Фотографије фреске пре и после овде описаних радова, могу се видети у овој публикацији, одељак *Ликовни прилози*, страна 217.

чак нано димензијама. Доскора, појам финоће и истанчаности био је врх игле или четкице и сл., а већ данас се иде у милионити део милиметра. Ова искуства су доказана и објављена, разуме се, у далеко развијенијим и богатијим срединама. Баш на сличним или истим структурама као што су наше фреске, показало се да се ослабљеним деловима може помоћи, али на један далеко најдубљи и по свему судећи најтрајнији начин — дејствовањем кроз њихову порозну структуру. Наравно, и досадашња пракса препознаје сличне механизме, али овај и њему слични превазилазе сваку уметничку финоћу. Наиме, посебно изучавани и прецизно припремљени материјали могу ојачати ослабљене делове фреске, чак и оне који се распадају или које су напале соли што их разједају својим хемизмом, настале због разних узрока. Како? Тако што се посебно стварају услови и прецизном поступношћу примењују ојачавајући материјали, обрнутим процесима од оних који су изазвали оштећења. Тако се консолидациони процеси одвијају заправо растварањем супстанци које су наталожене преко лица фресака и приморавају на поновно враћање унутар структуре. Камен, опека, малтери, који су по својствима порозни материјали (састављени од збијених, сраслих, али малим каналићима одвојених честица), примају назад како те растворне тако и ојачавајуће супстанце унутар себе. И тамо, унутар тих каналића враћени назад растворени делови са површина, групишу се тамо где је то неопходно и очвршћавају, чиме повезују и ојачавају ослабљене и раздвојене молекуле и честице. Не постоји лепши пример суптилног рада на заштити од овог. У сваком погледу, то су открили и применили научници — физичари и хемичари.

Могу се наћи многи примери недвосмислено корисног учешћа или примене неке науке у заштити. Због удела многих научних дисциплина, данас се при сваком учењу и упућивању у конзерваторске вештине, прво тврди да је то мултидисциплинарна делатност. По правилу се узимају у обзир посматрања иконе са већине материјалних и естетских аспеката. Може ли се говорити онда о потпуном тумачењу иконе (исто и зидне иконе = фреске) ако се не узимају у обзир њихове полазне и основне, теолошке особине? Ако се оркестрирано нетачна мултидисциплинарност презентује преко новинарске истине, онда јасно добијамо монструозне закључке — који су продукт погрешног

настојања и циљања на туђе, као и сопствено незнање. На тај начин се долази до тога да је, рецимо, фреска Светог Саве у Вазнесењском храму манастира Милешеве, закључак је експерата, после сликарско-конзерваторских радова 2002. године „сувише експресивна, интензивног колорита, са одсуством духовности, која је свакако одликовала фреску стару седам векова“. А сви који су се сабрали око овог посла имали су најбоље намере.

Сликани прикази Господа нашег Исуса Христа, Истинитих догађаја, и светих на зиду (фреске) или на иконостасу, не могу бити у пуноти, (а тиме ни схватани ваљано и тумачени) ако се ослонац поставља само на њихова појавна и уметничка својства. Оно што је најзначајније и никако не сме се ни у ком случају заобилазити, јесте теолошко утемељење.

У пословима заштите може бити примењено правило — само конзервисати, без најмањег допуњавања у смислу обнове, без икаквог осврта на изворне принципе настајања иконе. Многобројна оштећивања зидних икона могу често настати због јасних слабости још при њиховом творењу, као последице дејства многобројних сила оштећивања, али и као последице намерно нанете штете. Оштећени делови структура су уочљиви и на иконама наметљиви визуелни садржај, пре свега због другачије боје, фактуре и коначно, као нелогично присутна форма ако се стави у однос према темељном полазишту настајања иконе. Тако њено оштећивање, како сједињене у сагласју структуре, тако и по принципу да је „икона садржај доведен у присутност“ представља, заправо, њено „рањавање“. Ако се претпостави теоретско полазиште да се може поправљањем (примереном допуном недостајућих делова структура — пломбирањем, и израдом сликаних ретуша — допуна сликаног ткива, је рад у коме се стварно обнавља икона. Како би се избегло логично и наметљиво разликовање нове придодате структуре од старе, не мора се увек по правилу, рецимо, правити очигледна разлика у допунама — материјала и везива, као и сликаног садржаја. Свакао да овде материјал мора обављати основну функцију најбоље — ојачавање са намером продужења трајања структурама на што дужи период. Такође, сликани ретуш не мора да се јасно и очигледно разликује од оригиналних делова, већ се то може појаснити и ваљаном документацијом, која обавезно остаје иза

сваког добро и професионално обављеног рада. Квалитетна и објективна фотографска и дигитална снимања дају снимке јако различите резултате. По правилу, после штампања догоде се још даље промене, потпуно различите од реалних вредности, боја и цртежа на оригиналу — и добија се утисак као да није реч о истом сликаном садржају. У конзервацији на највишем месту је цртеж урађен прецртавањем оригинала (калк) са убележеним свим врстама штета на икони. Шематска разврставања као допуна овим цртежима могу сваком истраживачу у будућности и сваком заинтересованом појединцу пружити све убележене појединости, чиме се свака недоумица може уклонити. Фотографија у боји показује се као документацијски материјал који се брзо мења, а црно-бела фотографија не показује у пуној истини вредности боја, што је значајно код сваког сликаног садржаја.

Конзерваторско многодисциплинарно истраживање може бити и процес који дуже време траје, те и само извршење заштите не мора увек да се у потпуности одмах изведе — природно због важних чињеница које се могу покупити са оригинала који неће нико такнути. Међутим, може се констатовати у великом броју случајева да оправдани научни приступ у конзервацији да се затеченом оригиналу не смеју додати никакве видљиве промене, као најбитнијој ставци да је историјски документ. Свакако да је у многим случајевима то неопходно поштовати; међутим, када је у питању икона, увек би требало да се узима у обзир да је „она историјски произашла из евхаристијске заједнице и развила се од самог почетка као њен неодвојиви литургијски део.“

Ако у своје разматрање сложености схватања и доживљавања иконе укључимо литургијско искуство и поимање, а свакако да треба, јер је то основно у многовековној борби стечено и потврђено право цркве — за нас многе оно и јесте најважније. „За Цркву икона није просто сликарство или украс нити само литургијски сасуд, него живо присуство изображеног светитеља“. Насликани „Светитељ је, дакле, живописан са одређеним карактеристикама које су проистицале из његовог живота онако како га је сачувала Црква у којој је живео и која га је прихватила као светитеља Божијег и као грађанина Царства Небеског.“ Сви они садржаји, настали као накнадни (посебно оштећивања или мењање задате целовитости) мање или више мењају или омаловажавају најбитнија полазишта иконе.

Рупе (удубљења, кратери, пукотине, угреби, натписи, мрље, опекотине, алтерације) настале су одвајањем и оштећивањем већих или мањих делова оригиналне супстанце, променама дејства сила оштећивања — код фреске то су зид-носач малтерне подлоге или сликаног слоја. Многа од тих оштећења су настала механичким одвајањем услед ударања, тако да се, посматрано под увећањем, штета проширује и на околне делове у облику мањих или већих пукотина. Такође сами ободи оштећења на површини зидне слике, где су сликани слојеви, јако су осетљиве зоне, које се због тога могу окрунити (могу им отпасти делови). Тако се оштећења проширују а оригинална грађа се губи. То је основни разлог попуњавања тих оштећења.

Поред тога, из зидова многих кратера (рупа) вире комади исечене сламе - арматуре. Јасна је претпоставка да су та места потенцијално ослабљена и да имају тенденцију да се прошире, посебно ако се неким неконтролисаним брисањем истржу врхови сламе који штрче. Такође, за помног посматрача очигледни комади сламе која израња из малтера и придружује се сликаном ткиву јесте у најмањој мери визуелно неприкладно. Једном прображена материја, више сабраних материјала, технологијом постављених у сагласје а прекривених уметничким сликаним слојевима, из које штрче комади сламе, у наше време, свакако су назадна и деградацијска појава.

Сликарско-рестаураторски радови на зидној икони Светог Саве иницирани су у току снимања милешевских фресака, за презентацију културног наслеђа Срба интернетом на сајту Благо, који су организовали у Конгресу српског уједињења. Приликом снимања стечен је општи утисак: да је већи део живописа храма Вознесења Господњег, манастира Милешева, најблаже речено запуштен. Када се наводе разлози за такво стање, списак је подугачак, а решење је било само у материјалној подршци радовима после којих би се макар за мало поправило стање. На тај начин се прекида недолични дуговремени однос свих нас према, пре свих, зидној целини на којој су насликани Немањићи. Од свих сачуваних приказа (икона), у најгорем стању, ако се изузме располућивање светог Симеона које се десило у ранијој прошлости, били су свети краљ Владислав, ктитор храма, и Свети Сава, Отац наш, први архиепископ... Иако је по неким тврђењима на тој фресци урађена конзервација раније, због до-

ступности, јер се налази у првом реду, дужим посматрањем могле су се уочавати многе промене на површини настале у даљој или ближој историји. Сведена опажања довела су до закључка да, како на лицу, тако и на телу светитеља, постоје бројне ране, које се могу проширити, ослабљена места на којима може настати нова штета, стручно превазиђена решења одраније и садржаји који прљају, прикривају или чак руже лик Најсветијег међу Србима. Претпоставка да је свеукупна проблематика позната и слична по садржајима које треба решити, потпуно је потврђена детаљним прегледом и касније изведеним радовима. Једино се нису могла предвидети дубинска оштећења и слабљења структура, која су утврђена током детаљних прегледа — приликом извођења радова. По својим особинама, она нису била са неким посебностима, изузев што су нека од њих одавала лажан утисак да су збринута и да имају изглед смешаног сликарског тонирања и прљавштине. У основи, стратегија рада је била да се обезбеде (осигурају) ослабљена или оштећена места, како би се пре свих делова структура сачувала сликана супстанца. Такође, упоредно правило којем су били подређени сви радови, било је најдубље поштовање иконе — темеља свих полазишта, то јест правих корена настајања зидне фреско-сликане целине.

Први стручни разлози за сликарско-конзерваторске радове стекли су се 2000. године.

Од средине јула до краја септембра 2002. изведени су радови на делу фресака припрате храма, који су се састојали у прегледу тог дела живописа, конзерваторских испитивања, снимања, израде пропратне документације и неопходних радова на чишћењу и консолидацији ослабљених делова структура. Радови су изведени по налогу (писмо директора М. Омчикуса број 80/27 од 3. 07. 2002), којим се обавештава Његово Преосвештенство Господин Филарет Епископ Милешевски.

Повод за започињање ових радова био је новинарски чланак „Сузе Белог анђела“ у листу Новости. У том чланку се скреће пажња на велики продор воде кроз зидове, као и на подизање капиларне влаге на већу висину. Посебно се истиче део храма где се налазе фреске Немањића и Свети Сава. Ситуација је дефинисана као посебно осетљива, где се мора хитно интервенисати.

Писмом број 57/8 од 30. 03. 2000. директора Милета Милића обавештава се Његово Преосвештенство Господин Филарет

Епископ Милешевски да ће у првој седмици априла месеца, поводом новонастале ситуације, екипа у саставу: Ј. Васић, физико-хемичар, В. Николић, технолог, Ласло Каса, инжењер хидротехнике и Мирослав Станојловић, сликар-конзерватор, боравити у манастиру по задатку. Задатак екипе је да прегледа зидове и живопис у нижим зонама, изврши мерења ради утврђивања степена влажности, узме узорке и изведе мање пробе чишћења доступног живописа од наталожених прљавштине. Мерења влаге протетром показале су присутност површинске влаге на фрескама, што је указивало и на присуство соли и других супстанци које проводе електрицитет, наталожених из ваздуха. Екипа је обавила задатак, а Мирослав Станојловић је поднео извештај у писменом облику, са снимцима о тренутној ситуацији поводом продора воде. Такође, извештај има и прилоге урађених проба уклањања окамењеног блата на архијерејској хаљини Светог Саве. Екипа је тимски, на 15-ак места, извела бушење зидова на различитим висинама и из бушотина су узети узорци за лабораторијско мерење влаге. Због дужине трајања лабораторијских мерења, извештај сликара-конзерватора поднет је као посебан 19. 04. 2000.

После свих испитивања, иако је већ на самом терену било јасно да капиларног пењања влаге нема, потврђено је да се ради о продирању воде кроз ниже делове зидова, при поду. Вода је пробила све структуре и очигледно је било њено присуство и на украсном малтеру на неколико места дуж јужног зида. Један део зида и украсног малтера такође је био наквашен на северном зиду припрате, тик поред врата. Основни узрок је било отапање велике количине снега који је за кратко време обилато нападао (по тврдњи мештана и у манастиру и до једног метра). Посебно упадљиве су била три тракаста окамењена депозитна талоба преко зидних сликаних приказа светог краља Владислава, Радослава и светог Стефана Првовенчаног. Свим критичарима продора влаге било је то као очигледан доказ да су то границе пењања капиларне влаге. Проба омекшавања тих окамењених (калцинатних депозита) и његовог пажљивог уклањања показала је да је тај талог изузетне чврстине, што сведочи да је настао много раније. Највероватније у ранија времена, када је храм био оштећен и дуговремено запуштен. За разлику од тог талоба, блатно-мрки, окамењени прекрив преко већег дела фреске Светог

Саве, на проби је показао у великој мери слабију повезаност за оригиналну структуру. Пробом је очигледно утврђено да је реч о накнадно насталој једнослојној материји, која у великој мери заклања полазне вредности зидног сликаног садржаја, неоправдано ту постоји, чиме лик светитеља у великој мери и ружи. Поред те изразито наметљиве прљавштине, све зидне сликане приказе закривала је млечно бела, магличаста и прашњава копрена, која је такође у знатној мери прекривала све фреске у том делу храма. Тај слој и данас се може констатовати на многим другим деловима. Бројне мање и веће рупе (кратери) су постојале на свим фрескама, са чијих зидова су се лако крунили делићи подлоге — малтера. То је стварало и могућност да се на многим местима десе проширења већ постојећих оштећења, чиме би се изгубили највреднији делови — сликана супстанца. Бројним угребима, шареним наслагама различитих дебљина, многи делови фресака пружали су необорив утисак запуштености.

На основу ранијег договора и склопљених уговора са Конгресом српског уједињења о спонзорисању сликарско-конзерваторских радова, према предложеном програму за извођење тих радова, одобрењем директора Марка Омчикуса број 80/27 од 3.07.2002. изведени су сви предвиђени радови у том делу храма. Требало је да буду почетак систематских сликарско-конзерваторских и мултидисциплинарних радова у које би били укључени сви други стручњаци. Зато и нису третирани делови где су натписи, јер је предвиђено учешће В. Николића, технолога и Радојке Зарић, историчара уметности. Предвиђено је да се прегледају као посебно значајни, јер постоје тврдње да су прекривани непознатом супстанцом приликом ранијих истраживања форензичара. Такође, требало је пажљиво проверити да није дошло до губитка оригиналне супстанце боје са натписа. Поред тога, требало је узети и узорке соли које су се појавиле у том делу храма, изнад Светог Саве. Биле су оком видљиве — у облику груписаних длачица, површинских кристала и ситних прашкастих површински распрострањених по живопису. Овај последњи облик соли је на многим деловима живописа у храму утврђен још елаборатом сликара-конзерватора Катице Чешљар Мирковић из 1972. године.

Сликарско-конзерваторске радове пратила је и одговарајућа израда документације: фотографско и дигитално снимање, изра-

да клак-цртежа са свим оштећењима, шематски цртежи. Реализовани радови нису стручно презентовани из једноставног разлога јер је неопходно једно време посматрања (мониторинга) — за шта до сада нису створени услови. Неке интервенције на ликовима светих привременог су и пропратног карактера (као тонирања свеже постављених малтерних пломби), то је лако уклонива садржина, постављена са циљем да прикрије нападну белину свежег малтера. Због тога што је постављеном малтеру у кратерима за очвршћавање потребно дуже време од оног које је било на располагању, стратешки није урађена тачнија презентација сликаним ретушима. Тиме свакако није нарушен изглед фреске, него, напротив, поправљен. Наставком предвиђених радова обавиле би се одговарајуће провере и неопходне корекције.

А најважнији су били стручни разлози за сваку интервенцију. Пре свих, створени талог преко лика светитеља, који је једноставно речено, био прљавштина.

Прљавштина се може дефинисати као материја сложеног састава која се налази на погрешном месту. У зависности од објекта (предмета), порекло прљавштине може бити различито. Из тих разлога, чишћење (одстрањивање) те нечистоће може бити јасан, али сложен процес. Пре свега због чињенице да грађа објекта може бити врло слична са нечистоћом, што у овом случају очигледно није било.

Основни циљ сваког конзерваторског третмана је да повећа хемијску стабилност (постојаност, сигурност) објекта или предмета, поступцима чишћења. Пре свега, зато што нечистоћа на једном објекту може бити моћан извор за погоршање (чак и изазивање штете), и то због успостављања могућих хемијских реакција или успостављања погодне подлоге за живот плесни, буђи и сл.

У другом смислу чишћење може бити неки неопходни поступак, када се прљавштина уклања пре допуњавања и премазивања (уједињавања). Свакако да у много случајева чишћење претпоставља, пре радова, доношење деликатног пресуђивања и искуствено конзерваторско деловање, према томе какав ће бити завршни изглед објекта. Став да се чува патина, као нека врста историјског доказа, до највећих мера усложњава методу чишћења — јер би било у некој мери неопходно одстрањивање само дела

нечистоће. Постоји мишљење да је чишћење, као и археолошко ископавање — отварање структура или њихових делова пре свега, дејству чинилаца споља. Такви заговорници сличног су мишљења као и они који тврде да су најбољи услови под земљом у непроменљивим условима. Може се претпоставити шта све не би било познато.

Из тих разлога неопходно је разврставање нечистоћа у две врсте:

- Страна материја — која није део првобитног (изворног) објекта. Примери: чађ, масти, мрље, везива, попуне од старијих поправки.

- Исходи промена (измена) првобитне грађе објекта. Примери: исходи процеса корозије, жућења и потамњења (нарочито лака), старење компонованог материјала (дрвета, камена...).

Научна класификација ових прљавштина сачињена је увидом у разлике физичких мешавина и хемијских једињења изобличења (измена). Нечистоћа је страна материја, која првобитно није била постојећа ни у грађи објекта ни на њој и која се измешала са оригиналом и са њим сјединила.

Страна материја (прљавштина) може бити изазивач измене, ако дође до неке хемијске реакције између нечистоће и објекта. (Ретко ко може баратати егзактним подацима да је патина потпуно безазлена). Несмотрено је претпостављати да је чак и рас-тресита, лабаво држећа прашина (као страна материја на објекту) нешкодљива и безопасна — да може бити као неки сигурносни густо слој у складу са објектом.

Најновија истраживања су показала да је само прашина једна невероватна мешавина ситних комада људске коже, текстила, влакана, честица угља (чађи из горива) и несагорелих масти (угљоводоника из горива од ложења и кувања), длака човека и животиња. Често има много соли у прашини, на пример натријум хлорида, који доспева са делићима коже. На површину доспевају и оштри чврсти силицијумови кристали (силицијум-диоксид). У тој хемијској микстури су и споре безбројних плесни и гљива и микроорганизама који живе на органским материјалима и прашини. Ови организми равноправно нападају површину објекта, посебно ако на њој има трагова органског материјала. Многе од ових нечистоћа (прашине) су хигроскопне (јако привлаче и упијају воду) и ова склоност може бити још више подстакнута

ако дебљина расте — и може изазвати чак и нагризање од соли. Зато је само таложње прашине сигурно штетно, једино што се може констатовати да је њен учинак у оштећивању лаган (спор).

Одстранити прљавштину која је узрочник погоршања повлачи за собом упетљавање неки оригинални артефакт. Принципијелно уклањање нечистоће која је страна материја не мора бити само то. У пракси, међутим, ретко је могуће оделити прљавштину од предмета без узимања макар мало од тог објекта. Тешкоћа је одстрањивање рецимо из природно секундарне кородирание шупљикаве површине и постизање крајње финоће. Честице чађи из дима могу имати само 1 микрон (μ) у пречнику (1000-ти део милиметра), те могу продриети у најфиније пукотине неке површине. У отапању неке стране материје може се досећи до једне атомске скале у финоћи, када се буде одстрањивала употребом растварача за чишћење после испаравања. Одстранити само прљавштину када је она и те како присно измешана са објектом није лаган посао, и постаје све теже и теже боље чишћење (дочишћавање) при жељи да такав буде финални продукт. Продирање у пукотину у току процеса чишћења, може лако узроковати смањивање танких зидова између пора, па је вероватан и неки степен штете на објекту.

Када се има потреба за разматрањем или одлучивањем, многа су питања какав треба да буде поступак чишћења. Многи рестауратори морају имати подигнуто мишљење у давању главних карактеристика природе прљавштина, али има многих који везују питања за чување етике и историјско проучавање. Наука не може одузети себи одговорност за стварање суда, али може објаснити поступке и последице са великом разноликошћу у поступцима чишћења, када се жели помоћи упозорењем у одлучивању. Када постоје објекти (предмети) чија су лица прљавва, сваки конзерватор треба да постави следећа питања, али и да да одговор на њих:

Због чега чистиш?

Да ли је то прљавштина? Треба ли мало, или све то да остане?

Да ли прљавштина чини штету?

Да ли објекат подноси да буде очишћен?

Која су физичка и хемијска својства (а) објекта (предмета);
(б) прљавштине?

Који ће ефекат имати спољни утицаји без деловања на објекат?

Која ће последица (ефекат) бити од чишћења?

Која ће појава (изглед објекта) на објекту бити после чишћења?

Да ли ће стабилност објекта бити погођена?

Колико често ће објект требати чишћење у будућности?

Како ћеш моћи да очистиш објекат?

Да ли је то прикладан третман?

Како ћеш спровести поступак?

Да ли је третман безбедан обострано за тебе и за објекат?

Када ћеш завршити?

Сва ова питања су постављана и тражени су одговори пре рада на лику Светог Саве у Милешеви. Зидна икона Светог Саве била је у недопустивом стању. Најпознатији лик нашег светог оца Саве и утемељитеља цркве трајао је дуго времена иза подебљих наслага прљавштине, отворених мањих и већих рупа по лицу, бради, глави, архијерејској одежди... Прљавштина тамно обојења чинила је мрким његов поглед а отпали делови — отворене ране. Ту, надохват погледа, у унутрашњој припрати, иза завесе саткане од прљавштине и немара нас Срба, био је сакривен Свети Сава. Најлепшој и најдражој фрескописаној икони, то се није смело дешавати, јер Свети Сава, у својој гробној цркви, много више поштовања од нас потомака заслужује. Пре свега слогу. Настојања неких људи да прикажу нестручном изведени конзерваторску акцију ојачавања ослабљених делова и чишћења те фреске, у најмању руку су само настојања расправољубивих до злочестих. Икона је највише светлост, на њој нема нимало места за сваку прљавштину. Једино што се сада мора учинити, а то је тако мало — више труда и организовања када се прави фотографија милешевског лика Светог Саве. Јер, наш највећи светитељ, иако у углу једног дела милешевског храма очишћених боја, сада светли и видљив је само уз светлост кандила. То је тако мало за икону Светог Саве у Вазнесењском храму манастира Милешева.

Деликатни ставови поводом чишћења

Површина уметничког дела мора бити узета као архива сопствене историје од свог настанка до данас. Многобројни су случајеви да се не познаје потпуна историја уметничког дела, а неочишћено дело даје нетакнути интегритет са две подједнако битне и осетљиве могућности: најпажљивије откривање уметничких вредности и поступно истраживање технолошких својстава и његове историје.

Ове две могућности, јасно је, опречне су: оригинални изглед више не постоји, пошто је током времена дело претрпело многе измене. Дефинисани став архива протеклог времена потпуно бива уништена ако се обави поступак чишћења. Оба полазишта су у одређеном опсегу нереална.

Чишћење има значајног утицаја и на друге процесе рада конзервације и рестаурације, пошто је реч о неповратном процесу који може имати знатне последице (рецимо, обим и садржај ретуша који могу знатно изменити изглед делу). Најпотпунију методологију је понудио италијански историчар и критичар Ч. Бранди, поставивши критеријуме испитивања уметничког дела пре било каквог рада: материјали и технике, историја и естетика. По њему, прецизно сабрани подаци о томе представљају „потенцијално јединство уметничког дела“, према којима се увек мора имати обзира, било да је реч о чишћењу или изради сликаних ретуша.

По П. Филипоу, сваки уметнички предмет има двоструку стварност: материјално-техничку и историјско-естетску. Основни задатак конзерватора би био да очува добру (правилну) равнотежу између ова два становишта. Он тврди да и „чишћење тада постаје трагање за равнотежом која се може постићи да би се очувала оригинална целовитост“. У противном, ако се не постигне таква равнотежа, онда резултат може имати облик који најбоље осликава став историчара уметности М. Фридландера — „посао рестауратора је најнезахвалнији. ... њега нико није свестан... његово умеће остаје невидљиво, али грешке постају очигледне... Рестаурација је, ипак, нужно зло“.

М. Ленард каже: „...Као конзерватор слика, мислим да не могу да вратим стару слику у оно стање у којем је оставио њен аутор. Сами материјали су се временом драматично изменили, и

никада не могу да вратим проток времена унатраг тако да дело изгледа онако као када је напустило уметников атеље. Све што могу да урадим јесте да радим са промењеним материјалима, учиним то смислено и пустим их да говоре на смислен начин. А када наиђем на слику за коју мислимо да још увек има оригиналну текстуру или површински премаз, радим у оквиру параметара те постојеће површине — али прихватам велике промене које су се десиле испод те површине. Пигменти су избледели на неким деловима, на неким другим нису. Неке зоне су постале транспарентне и мутне, друге су задржале оригинални интензитет. Оно чиме се играм у процесу чишћења је тај потпуни преокрет у равнотежи.“

И у конзерваторској пракси српских стручњака водиле су се полемике са сличним ставовима изазваним ефектима чишћења. Ово су неки од цитата из понуђене литературе:

„Једна друга врста заблуда, исто тако је честа, али много озбиљнија, јер потиче од чисте обмане чула и памћења утисака.“

„Дело које није дирнуто, заиста се често налази у некаквом стању хармоније, где су све боје слике и оштећења на њој збратимљени слојем вековне прљавштине. Ако зажелимо да видимо праве боје дела, нарушићемо ту хармонију наметљивим контрастима оштећења разне врсте, облика, фактуре, боје, и то утолико више, уколико чишћење иде даље.“ (М. Вуњак)

Уколико се при рестаурацији не иде у произвољно измишљање, зидној слици задржава се пуна и нефалсификована документарност, а успоставља се њена, случајем нарушена, целина и равнотежа, тако да таква зидна слика постаје ближа и истинитија не само лаику већ и посматрачу. „Уместо руине која се цени ствара се уметничко дело које се воли и у којем се ужива“.

(М. Вуњак)

„Но нарочито много контроверзи било је око питања чишћења слика. Једни су против сваког чишћења, други желе напротив потпуно уклањање патине, трећи сматрају да патину треба само ’олакшати‘, јер их непријатно изненађује чисто сирова живост боја на очишћеним сликама. Нема сумње да је раније, а и сада, било случајева да су слике ’пречишћене‘, нарочито скидањем финих лазура које су уклоњене заједно са потамнелим лаковима; но исто тако је несумњиво да је замрачење и унификација боја кроз тамни филтар лакова или чађи далеко од

првобитне тонске хармоније или контраста које је желео аутор.“
(М. Вуњак)

Пред Светим Савом, са надом да је добро учињено, у време када се све кршило и ломило околу, као пред Анђелом Судијом.

Литература

А. Томашевић, *Проблем конзервације и презентације средњовековног живописа у цркви св. Апостола у Пећкој патријаршији.*

Р. Сикимић, *Конзерваторски радови на живопису у Пећкој патријаршији у току 1962. и 1963. године и проблеми ретуша.*

А. Сковран, *Проблем рестаурације фресака. Његово решавање на домаћем и иностраном плану.*

М. Вуњак, *Егзактне науке и конзервација и рестаурација зидних слика. Поводом радова у Пећкој патријаршији*

Конзервација и чишћење површинског слоја, Реантика, сепарат за интерну употребу. Превод: Conservation, The Getty Conservation Institute Newsletter

Др Предраг Ристић

ШТА ЈЕ ТО МАДУРОДАМ?

(Спомен-град)

Мадуродам је мини-град у Холандији. Овај јединствени градић представља сажето моделско издање архитектонских облика холандског неимарства у 25 пута мањој величини.

Мадуродам је делом копија стварних модела, али као целина, он је један јединствени, изванредан и веродостојан, он није само музеј нити је збирка оригиналних експоната. Мадуродам је дубока неимарска истина, језгровито дело у јединственом духу, дело какво један уметник може само да пожели.

Судбина архитектонских објеката често је веома трагична; они могу бити порушени или делимично измењени, што често нарушава композициону логику дела. То је за архитектуру штетније неголи само рушење. Сведоци смо бројних варварских поступака на многим објектима: неуки људи „молују“ преко фресака, дивљачки скидају оригиналне орнаменте, преграђују, дограђују, и све то чине правдајући своје варварске посупке трагањем за функционалношћу. Колико ли су пута само монументални самонесећи сводови блиндирани равном гредом обложеном неонском рекламом и алуминијумом!

У Мадуродаму се налазе окупљена сва најбоља архитектонска дела Холандије. Она су представљена потпуно аутентично и нису оскрнављена адаптацијама. Тако је отворена могућност да се доживи право дејство дела, да се уживалац приближи изворним неимарским остварењима. У нас се често догађа да разни монструми и Франкенштајни — у ствари, оригинални објекти

глупо, ружно и неуко измењени током времена, престају да буду загонетке и постају нагомилани конгломерати неукуса, немогуће комбинације сваковрсних неуклопљивих идеја. Мадуродам разрешава загонетке, ублажава наше чуђење и згражавање и ослобађа дисхармонију некада складне архитектонске целине.

Мадуродам, међутим, не представља никакву конкуренцију овим скупим оригиналима. Он је само пут до разумевања, у њему је Истина изречена на начин приступачан свакоме. Мадуродам је забава и прикљученије, учење и сензација. Комерцијално гледано, он је уносан посао, туристички водич, кустос и пропагатор.

Мадуродам је антологија архитектуре

Као што многа предања, приче и легенде расуте у народу стичу своју употребну вредност тек када су сакупљени у јединствене збирке и зборнике, тако и други облици народног и ауторског стваралаштва у духу наше традиције захтевају да буду сабрани у јединствене, назовимо их мадуродамске, књиге (штета што Вук Караџић није био обдарен и **ликовним** талентом).

На први поглед могло би да се закључи да у Мадуродаму преовлађује анахрона нота. Међутим, када се овај комплекс схвати као зборник облика — тај утисак се губи. У многим срединама изграђени су објекти који почивају на „мадуродамском“ принципу, или су негде далеко инспирисани Мадуродамом.

Остали спомен-градови у свету

У Њујорку постоји чудесни Дизниленд обележен индивидуалношћу свог творца, Волта Дизнија. Између Дизниленда и Мадуродама има неких далеких аналогија, мада овај маштовити деџи град садржи у себи и компоненту кича.

Читав низ живих музеја у облику преисторијских и националних паркова, зоолошких вртова и етно-паркова дају печат сваком цивилизованом средишту — Леголанду, било да се ради о преисторијској насеобини у Шведској, викиншком насељу у Данској или етно-парку у Букурешту. У неким земљама изградња оваквих комплекса или реконструкције старих насеља

постали су део решавања проблема националног развоја. Узмимо за пример Ирак: тамо се уз сарадњу стручњака из целог света ради на фантастичном пројекту реконструкције древног, давно ишчезлог Вавилонa. У Мексику је организовано велико трагање за споменицима Маја. Мексико је на путу да створи један својеврсни Мадуродам који може да измени дух света скупљеним и реконструисаним споменицима у смислу у којем је то својевремено учинила египтологија. У реконструисаним грађевинама Маја, као и у Новом Вавилону, људи ће имати шта да доживе и да читају. Јер не чита се све из књига, него и из хијероглифа... Хијероглифи нису записани у књигама, већ у архитектури; архитектура је стално отворена књига коју треба читати. Ако смо освојили писменост пошто смо освојили буквар, не значи да треба да занемаримо све остале облике писмености, јер свака вредност има своју писменост и сваки народ има своју азбуку.

Потреба за српским Мадуродамом

Упоређење Холандије и Србије

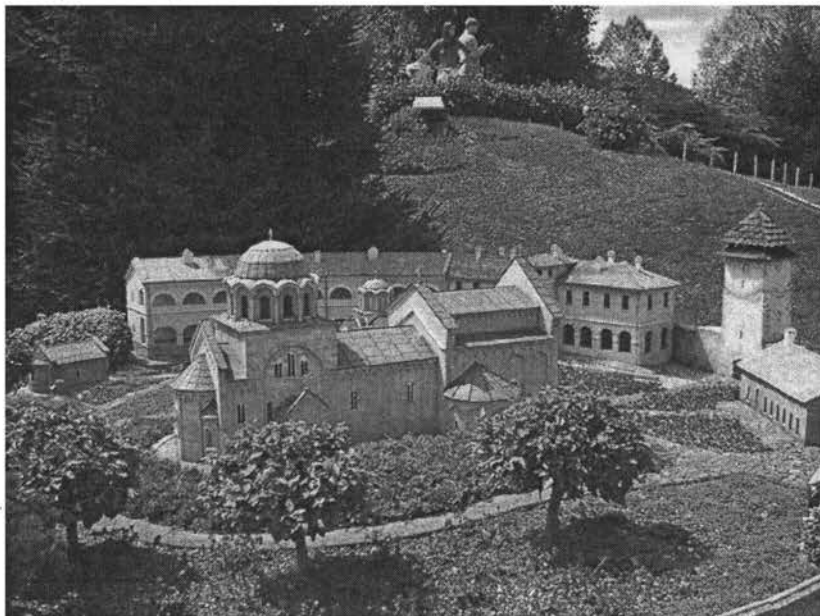
Потреба за српском неимарском антодогојом је очита са свих становишта сагледавања овог проблема. Међутим, да бисмо доказали колико је она критична, треба да упоредимо Холандију са Србијом. Ако Холанђани имају свој неимарски зборник, онда је он нама вишеструко потребнији.

У малој Холандији (земљи низоземској која сва скупљена лежи као на послужавнику, која може да се обиђе за неколико сати на бициклу и да се читава сагледа у оригиналу) сабрано издање њених архитектонских дела од великог је значаја за разумевање читавог низоземског здања, у ствари изабраног, сређеног, исправљеног и допуњеног издања Мадуродама, хијероглифског моделског зборника записаног на минијатурном низоземском простору.

Упоредимо ли у овом смислу нашу горску земљу са низоземском Холандијом, видећемо да су наша здања расута по неприсупачним врлетима, често ван домаћаја путева и организације туризма. Видећемо такође да се многа наша архитектонска дела не налазе у нашој земљи, већ да су расута по свету, од Јерусалима

преко Цариграда до Барија, од Рилског манастира до Светог Андрије, од Трста до Беча, а сва та дела су нераскидиви део нашег духа (није потребно да посебно истичемо — Хиландар).

Просечан век радозналост човека није довољан да се све ово обиђе и да се у целости сагледа наше неимарско благо. Иако се не



Модел манастира Студеница

може и не сме тврдити да наградња нашег Мадуродама може да замени далека путовања и сучељавања са овим велелепним споменицима наше прошлости, може се ипак с правом рећи да ће нам Мадуродам помоћи да се снађемо у ризници сопственог блага, и да ће тако бити уклоњене магле с далеких хоризоната.

Изградња модела спомен-града у многим случајевима представља једини начин да се наша архитектура спасе од ишчезавања

Овакви модели би у нашој земљи, која је ратовима разарана, били почетни корак, а понекад и једини начин да се уништено реконструише. Модели реконструисани на основу остатака и

рушевина, или само темеља, помогли би научницима и истраживачима у одгонетању загонетки, али би помогли и у општој обнови културних споменика који би се коначно уклопили у савремене токове живота, туризма и културе уопште.

Тако би могло да васкрсне све што је уништено на нашем тлу. Овај подухват би у нашим условима представљао крајњу победу над завојевачима и носио би у себи исти пркос који је донео обнову Варшаве (она је такође град-модел, али у размери 1:1 обновити и архитектонски очистити један живи град необично је компликовано и скупо, и нажалост, остварује се веома ретко, у изузетним случајевима, као што се то догодило у Варшави, Гдањску и понегде другде. Ратним разарањем ови градови су били потпуно уништени, до темеља. Међутим, пред сам рат су ови градови можда још горе били унакажени разним преправкама, адаптацијама, „модернизацијом“ неонским рекламама итд. тако да је ово рушење парадоксално омогућило чисто поље да се ови градови аутентично обнове, па чак да добију и природну патину.

На светло дана би изашли споменици, почев од преисторијског Лепенског вира, све до споменика из минуле историје који се данас граниче са легендом, као што су Ђурђеви Ступови, Бањска, Давидовица, па и читави градови: Скадар на Бојани, Сер, Ново Брдо, Смедерево... Сви разрушени и хипотетично спорни споменици у моделима би се рашчистили од мистификација. Није тешко схватити колико би све ово значило за стабилизовање наше културе и нашег духа. Знамо колико штете могу да нанесу лоше реконструкције и произвољне хипотезе. Изградња Мадуродама отворила би слободно бојно поље за проверу научних идеја, али поље у којем не би било мртвих и рањених и које не би довело до ненадокнадивих трошкова због којих би требало нечега да се одричемо.

У српском Мадуродаму би тако могло упоредо да стоји оно што више не постоји са оним што постоји, мада би овог првог било нажалост много више, на нашу трагедију. Због тога је Мадуродам наша једина могућност и последња шанса.

Посебни значај модела за нашу културу

Победници у боју бивају овенчани с мачем у руци, победници духа носе књигу у руци. Победници наше културе — духовњаци и ктитори, побеђивали су и освајали својим задужбинама, и они носе архитектонски модел у руци.

То што су наши ктитори држали моделе у рукама за нас представља једну обавезу више у изградњи малог града-модела. Међутим, овде се не ради само о моралној обнови. Наша архитектура која је била под византијским утицајем уопште и није могла да се гради по пројектима. Она се развијала у јединственом простору и није могла да се представи ортогоналним пројектима као западна архитектура, већ само искључиво моделима. За ренесансну архитектуру, довољно је издати сликовницу фасада и да је она у потпуности представи, јер пројекције фасада се налазе у равни, и одвојене су од унутрашњег простора који се опет исто тако може засебно приказати. Јер ова се архитектура развијала кроз цртеж.

За дух византијске архитектуре такав систем је стран и неподобан јер се њена мисао стварала кроз моделовање, а њена се димензија простирала у јединственом простору који само непотпуно може да се разлучи у равни планиметрије. За доживљавање архитектуре која је просторна уметност од већег је значаја размера простора и јединственост његових делова и појединих маса, или ентеријера и екстеријера. Тако све ово само повећава потребу и неопходност издавања овакве „моделске литературе“ о нашој архитектури.

Она је нужна колико је нужен план за ренесансну архитектуру

У том смислу се за наше источно неимарство не може рећи да се оно пројектује. Пројект је пројекција-слика-сенка ординатом, на раван. Али шта се крије иза једне такве сенке ако је објекат разуђен у простору? За такву архитектуру могуће је само забележити неки пропорционални принцип — модуларни кључ за ткање простора. Aksiоматске схеме у том духу савремени руски историчар уметности назвао је „**вавилонима**“.

Вавилони су нађени утиснути у камене коцке које су биле узидане у темеље неких храмова. Огкуда тај назив — „вавилон“? Он се својевремено употребљавао на целом Истоку као синоним за израз „пројектовање“ на Западу. Помоћу схема вавилонa могуће је било направити и сам вавилон, тј. модел. Према томе, наши ктитори не држе моделе у рукама, већ вавилоне. Појам светског града на Истоку био је Вавилон, а он је био степенасто разуђен у зигуре — Семирамидине вртове. Никаква пројекција или пројект не би могли да представе доживљај ове архитектуре; то би могао да учини само модел. Зато се Вавилон представља вавилонима.

Значај модела у уметности неимарства

Постоје скулптуре које представљају ликове људи или животиње, али постоје и скулптуре које представљају куће. Такве скулптуре од теракоте познате су у старој Кини и Египту, али и на многим другим местима. Мале скулптуре кућа могле су да буду предмет култа и уметности као и велика здања. За разлику од скулптура које представљају жива бића, ови модели или вавилони могу да представе еве што се у простору и времену види на предмету представљања. Скулптура-модел је исто што и грађевина на плану уметности, постоји само разлика у размери. Вредност уметничког дела не може да се мери његовом величином, на пример разлика у вредности између велике и мале слике, дугог и кратког романа. Исто је и у разлици у величини између модела и велике грађевине. Битна разлика, наравно, остаје само у погледу активне функције и близине сагледавања (у модел не може да се уђе). Ова разлика може у тренутку да се занемари, и још је увек лакше схватити модел грађевине од модела живих бића. Овај реалистички раскорак представља нужно растојање за скок у вишу сферу духа. Модели представљају аутентични реализам копирањем неког већег дела, или сами представљају оригинално дело са малим коефицијентом преноса.

Благодарећи баш свом реализму, модели могу да се преносе из једне размере у другу, али за то није потребан неки посебан таленат за репродуктивну уметничку вештину. Ова теза може да се илуструје музичким примером: за доброг музичког репродук-

тивног уметника ноте могу да значе готово уметничко дело, али тај уметник мора да има посебан таленат и стваралачку машту како би извођење тог дела било на уметничкој висини. Од модела до саме грађевине за уметнички доживљај потребна је једна мала вежба осећања мере. Када ова вежба пређе у рутину, а рутину у навик, учиниће се само неприметан, занемарљиви напор у схватању композиције архитектонског дела, који неће захтевати тренинг специјализованог професионалца. Читање ових реалистичких представа у простору може да спада у категорију образовања на плану опште писмености, као што је рецимо читање књига које се мора захтевати од сваког урачунљивог савременог човека.

За читање архитектуре или пројекта који се састоји из описа и цртежа основа, пресека и изгледа, потребна је посебна стручност и рутина, поред талента и маште. Све то за уметнички доживљај архитектуре може да се сматра нужном информацијом или документом који може да стаса тек после дуготрајног и скупог ТИМског рада. Међутим, изведен модел је с уметничке тачке гледишта потпуно и завршено дело. Извођење зграде по моделу у уметничком смислу једнако је обичном умножавању — репродуковању; грађевина може равноправно да буде репродукција модела као што модел може да буде репродукција грађевине у погледу аутентичности уметничке креације. Познато је да у вајарству велики уметник може да остави мањи модел свог дела, чија репродукција у размери 1:1 може да се изведе и после његове смрти (случај са Мештровићевим маузолејом).

Перспективни програм развоја Мадуроама

Зборник нашег неимарства — тема овог илустрованог зборника била би архитектура нашег тла. У својој идејној концепцији зборник би требало да настави успешну идеју изложбе „Уметност на тлу Југославије“.

Пошто главне изворе прихода треба да црпи из туризма, овај град-модел треба својом темом и положајем да прати постојеће изворе и токове културе, природе и туризма. Једном студиозном анализом могу се тачно поставити и окарактерисати сви такви центри и токови у свим њиховим детаљима. Овај зборник би у принципу имао своје главно збирно издање и више темат-

ских приручних делова. Познато је да Београд као главни град има несразмерно велики број пролазних туриста који у њему немају због чега да се задрже. Ипак, кроз Београд морају сви да прођу, јер кроз њега пролазе сви путеви.

Београд је кроз историју био чак изван главних културних догађаја, а често је био центар разарања. Зато данас скоро да нема довољно да покаже. Међутим, он је центар свеукупног живота ове земље, па је баш зато идеално место на којем би могао да се изгради збирни Мадуроама.

Ипак, то не значи да би се у Београду налазило све оно што би Србија имала да покаже. Најпре би се показало оно чему је најлакше прићи преко Београда, као и оно што се културно догађа на тим местима. На програм развоја Мадуроама може практично да утиче приступ споменицима културе који су до сада довољно проучени и научно простудирани. У развоју основне идеје Мадуроама треба приликом развоја градње пратити редослед историјског развоја нашег неимарства. Као што ће модел бити у некој просторној размери, мораће и време да се прати у некој временској размери. Израда модела такође је вештина која се мора развијати, па нека се онда развија као што се развијала и сама матична архитектура. Почетна архитектура је занатски простија.

У нашој историји архитектуре требало би пронаћи једну кључну тачку њеног буђења, па онда ићи у више праваца, у правцу облика који су јој претходили, као и у више праваца у којима се она развијала. Никако не би требало приказивати нешто што је млађе од сто година, јер је овај период нужан размак за сагледавање ствари без страсти. Такође, после овог периода напредак у архитектури је толико велики да би ти модели својом величином угушили све што им је претходило, па више не би одговарала предложена размера од 1:10.

У даљој перспективи треба приказати и велике узоре у светекој архитектури који су инспирисали наше неимарство, и са којом оно има духовне сличности. У том духу би се можда могло ићи у реконструкције Цариграда и Свете Софије; то би уједно био кључ за одгонетање цркава и њихове везе са цамијама у нашим крајевима.

Моделу треба да обухвате како монументалну архитектуру тако и световну — народну. Треба ипак почети од монументалне

архитектуре како би се ухватио конструктивни корен концепције, јер монументална архитектура тежи јединственој конструкцији композиције, па ће се мање осетити недостатак њеног представљања у моделу.

У овом тренутку још не може да се каже колико би овај град-модел био велики, колико би тема обухватао, колико засебних целина и у коликом обиму. Треба проучити саме моделе па закључити колики оквири треба да се дају једном делу, како објекте опремити и како их обезбедити пратећим објектима. Све ово треба да буде предмет једног дужег и постепеног тимског рада који укључује многе снаге и струке.

Ужа локација Мадуродама у Београду

Београд се у овом тренутку урбанистички генерално реконструише, па би крајња локација могла да се предвиди тек перспективно, после премештања железничке станице и реконструкција Београдске тврђаве. После дужих студија, програм и оквири овог малог града можда би се могли сместити негде у Доњем граду. До локација се, наравно, не може доћи одмах, јер крајња форма Мадуродама мора постепено да се развија, најпре из само неколико изграђених модела. Зато прве моделе треба правити тако да се могу премештати обичним палијама, камионима са хидрауличном дизалицом (какве има милиција за одношење непрописно паркираних возила или градска чистоћа за пренос контејнера с ђубретом).

Привремену локацију треба тражити тамо где се моментално у Београду укрштају сви токови, где се налази највише туристичких агенција и слободног парковског простора. У том смислу у обзир долази Ташмајдански парк поред цркве Светог Марка и мале руске цркве Свете Тројице, ка узвишици према мајдану. Док би се модели градили, над њима би се подигла мала монтажна надстрешница са оградом; тако би градња могла да се врши пред публиком, што је и циљ ове акције. Ноћу би за време градње надстрешница била осветљена, а касније би и сам модел био осветљен споља и изнутра. Кад се заврши први модел, надстрешница би се померала на следећи, и тако редом.

Модел за темеље морају да имају покретан роштиљ да се

могу преносити, јер би Ташмајдански парк био привремена локација. Када се заврше, модели би се селили у парк који би могао да прими до двадесет објеката. То би требало да буде оквир почетне фазе у којој би се градила само компактна, чврста, монументална архитектура величина у размери које се могу преносити.

Функционисање, одржавање и чување Мадуродама

Преносећи традицију чувања Пећке патријаршије и Високих Дечана, Мадуродам би чували, и о њему давали туристичке информације и објашњења руговски арбанаси обучени у своју народну ношњу и наоружани традиционалним оружјем. Све би се то извело по строгом избору стручних етнографа. Чувар-туристички водич морао би да буде школован, да говори стране језике, да потпуно познаје предметну историју уметности, као и да је физички спреман да заштити објекте. У духу аутентичности требало би да буде из породице која традиционално чува наше манастире, породице из које су многи већ пали чувајући ове светиње и која је већ одликована од нашег патријарха. Овај Руговац би вршио и све остале ритуале и обичаје, као предају рапорта, разне игре. Он би се понашао традиционално у опхођењу, ходању, седењу и осталим манирима. Разумљиво је да би то требало да буде једна природна и наочита личност. Тако би цео подухват, поред живе аутентичности, добио и потпуно српске димензије. Оваква личност би својим урођеним господским понашањем одисала озбиљношћу, а пред њеним ауторитетом требало би да устукне сваки силеција. Поред тога што би био „гајд“, Руговац би давао и сва остала туристичка објашњења, а с времена на време би водио групе и по самим манастирима.

Продаја сувенира

У духу чувања општејугословенских и балканских традиција, сувенире и остале ситне предмете продавали би, према традицији, потомци дубровачке колоније са Косова из Јањева, који то још и данас чине као чувени торбари на свим нашим народним

саборима. Обучени такође у своју националну ношњу, они би продавали све предмете везане за Спомен-град: мање одливке модела архитектуре, копије икона, репродукције, публикације, грамофонске плоче духовне и народне музике, разне фолклорне реквизите као што су ђурђевдански венац, печати за славске колаче, звонца и остало. Сви Јањевци би веома много могли да ураде на пропаганди дубровачког туризма, али и да учине много за свој заостали крај. У Мадуродаму би могло бесплатно да се добије или би се бесплатно служило све што је типично и што је везано за поједине архитектонске споменике, нарочито манастире: манастирски мед, слатко вино, минерална вода. То би могли да раде представници манастира као домаћини.

Језик и писмо у Спомен-граду

У духу поштовања аутентичности, језик и писмо за текстуална објашњења сваког споменика била би на језику и писму културе, краја или епохе сваког споменика понаособ. Пошто ће ту бити више језика и писама познатих нама Србима, за странце ће све одмах бити преведено на енглески језик. Уколико је неки споменик везан за културу неког другог народа или је од нарочитог интереса за њега, треба да буде објашњен и на језику тог народа. У том смислу, текст о Хиландару треба да буде штампан и на грчком и на бугарском, а текст о Рилском манастиру на српском и на бугарском, о цамијама на турском и арапском итд.

Назив и име Спомен-града

Име овог модел-града не би могло коначно да се утврди. Пошто је у савременом свету нашој идеји најсличнији Мадуродам у Холандији, због континуитета ове акције мислим да би назив „Мадуродам“ у нашим условима највише одговарао као радни наслов. Будући да је туристичка компонента Мадуродама најреалнија и најзначајнија (она доприноси економски и привредно и врши широку културну пропаганду), овим радним насловом наш би се град најбрже уклопио у већ устаљене токове туристичке привреде и саобраћаја. Туристи и организа-

тори туризма из целог света који већ знају за Мадуродам лако би одмах схватили шта је то српски Мадуродам. Као што холандска авионска компанија у свом проспекту има назначен Мадуродам, ЈАТ и друге наше компаније могле би да учине нешто слично с нашим модел-градом.

На евентуалне остале могуће називе засад бих се осврнуо само критички: назив „Мини-Мундус“ који носи сличан комплекс у Клагенфурту (Целовцу) не би сасвим одговарао јер Мини-Мундус („мали свет“) има за тему читав свет. Такав програм чини магарећу услугу конкурентском туризму на рачун сопственог — домаћег.

Назив „**Мала Света Гора**“ (или Света Горица) звучно би највише одговарао. У црквеним ризницама већ постоје ремек-дела моделарске вештине, а постоји и мала Света Гора у Овчарско-Кабларској клисури. Сва Света Гора од модела била би трећи степен те градације. Међутим, овај назив би могао да обухвати само део малог града у којем би се налазиле цркве, а циљ Мадуродама је да представи целовито неимарство нашег тла. Истина, у тој архитектури можда најзначајније место заузимају баш цркве и манастири, али потпуна идеја огледаће се у представљању свега што уметнички и композиционо објашњава наше неимарство, почев од праисторијског паганског времена све до неке цамије. Тада и са црквене тачке гледишта назив „свети“ не би могао да буде оправдан.

Вавилон

Поменути савремени руски историчар уметности назива „вавилонима“ модларне шеме које су утиснуте у керамичке коцке и узидане у темеље предметне цркве. Назив „Вавилон“ кроз миленијуме је имао на целом Истоку шире значење — значење просторно супрематског светског града једног царства који се формално не може поставити у равни-цртежу, већ се може само означити кључном модларном шемом — вавилоном. Вавилон је дакле отиснути пластични приказ. Вавилон је такође интернационална кошница народа која својим разноврсним мноштвом, од терасе до терасе, увек у неким просторним стеницама, хоће да се успне до Бога, мада то никада не успева јер

се руши. Ова митска слика Вавилонa веома је слична теми једног општег зборника неимарства који се стално започиње и истражује, и који, истина, није крајње решење, али тежи да досегне нешто узвишено. Мит о пропасти Вавилонa указивао би на то да човек треба да побегне од ове играчке у размери 1:10 и да крене у истраживање стварне архитектуре.

Овај у суштини крајње прихватљив назив у почетку можда не би био сасвим јасан широј јавности, али би уз извесну пропаганду и објашњења током времена могао да се одомаћи, као што су се одомаћили изрази које је својевремено у наш језик увео Станислав Винавер.

Размера 1:10 је најпростије плакатско интернационално објашњење које својим интернационалним цифрама човека одмах уводи у свој свет и простор, као нека мера-размероплов на ординати величине. Овај знак може да се пушта и као светлосни и звучни сигнал, као песнички епски десетерац, и да представља неку врсту интеграције прошлости и будућности.

У ствари, Зборник српског неимарства у моделима-вавилонима у размери 1:10 добио би већ сам по себи, конкурсом или самим временом — свој крајњи назив.

Одакле започети изградњу мини-града

Изградњу Мадуродама треба започети од **цркве Светог Николе** у Куршумлији из 1168. године, коју је у својој престоници као градску цркву подигао велики жупан Стефан Немања. Ово је први монументални споменик наше културе коју је од темеља самостално подигао један наш владар-критор. Приликом археолошких ископавања није нађен никакав траг (неки новчић или предмет) који би могао да укаже да је на овом простору боравио неки Византинац, док су словенски трагови бројни (овај податак дао нам је директор Завода за заштиту споменика културе у Нишу, арх. М. Митровић). Архитектура Светог Николе је у правом византијском духу, али је, несумњиво, креативно дело. Нема података о томе који су мајстори градили ову цркву. Верује се да су је градили мајстори из Цариграда, али за то нема доказа. У сваком случају, то је уметност са нашег тла, што и јесте срж програма нашег Мадуродама. Такође, овај први монумент је

карактеристична тачка од које може да започне разрађивање развојне линије програма Мадуродама. С једне стране треба кренути у разраду архитектуре Поморја, Византије и Рима, док с друге стране узлазним хронолошким редом треба представити рашку школу, и тако редом. Модел цркве ће се правити на санкама-гвозденом роштиљу како би могао да се преноси. Биће тежак око 1,5 тона, висок око 1,5 метара, дуг око 1,6 м и широк 1,25 м. Оно што је нарочито повољно на овом моделу је то што је он, као сама црква, грађен искључиво од опека у малтеру, и то од опека једне димензије — 33/33/5,5 цм, што веома упрошћава и типизује његову израду.

С неимарског становишта овај објект је изванредан јер садржи неке чисте и вечне принципе који се ретко достижу чак и у савременој архитектури, а то су јединство спољашњег и унутрашњег простора, јединствени унутрашњи простор и његове пропорције и јединство конструктивних и декоративних елемената сведених на један једини елемент — опеку у малтеру зидану на конач без оплате. Сва ова наведена својства и данас имају своју вредност у развијању неимарског смисла, укуса и мере. Пример ове грађевине би користио и многим нашим инвеститорима који би могли да увиде како може да се направи једно монументално дело од сасвим обичног материјала, и како се уметничко дело ствара, дубином сагледавања проблема а не жудњом за раскоши.

Израда модела цркве Светог Николе код Куршумлије била би од посебног значаја јер је објект био у рушевинама, па је реконструисан. На овом објекту је могуће проверити више научних хипотеза о његовој реконструкцији. Треба напоменути да је објект својевремено дограђен у не баш истом стилу, што је донекле угушило матичну архитектуру. Дозидани делови су се сачували, али они не дозвољавају да се сагледа чисто архитектонско дело. На моделу би се приказала само чиста архитектонска композиција без додатака. Касније је могуће изградити и модел са накнадно дозиданим деловима (у првој фази он би био гломазан за пресељење).

Реконструисани модел цркве Светог Николе био би значајан за развитак наше културне свести, јер велики део наше јавности није упознат с овим спомеником. За неразвијени и потенцијални крај Топлице овај објект би много значао за излазак из анонимности. Он би можда повукао обнову и осталих културних

споменика овог краја за које још нема средстава, као што је петобродна базилика Светог Прокопија, најстарија сачувана жива црква (V век) у Србији. Све ово би могло да рекламира будући туризам овог краја, као и његову привреду, прокупачке подруме или неки од бројних извора минералне воде у овом крају.

Сам модел био би компактан, трајан, лак за одржавање. На њему не би имало шта да се поквари или да се откине, што би било веома важно у првој фази када локација неће бити сасвим обезбеђена.

Касније би се могло приступити и реконструкцији дворца и других објеката чији су темељи откривени поред цркве, мада још увек нису постављене хипотезе о њиховим могућим реконструкцијама. Из тих разлога, у првој фази изградње Мадуроама биће ограничена реконструкција световне архитектуре.

Реалност Мадуроама лежи у могућностима његовог самофинансирања

Почетна иницијативна средства већ је обезбедила Фондација Споменице солидарности, која и даље својим ауторитетом треба да остане централни покровитељ ове акције. Одмах затим, чим се остваре први мањи резултати, иако цео Мадуроама још неће бити завршен, биће могуће да се покрену многи токови који ће се касније развијати сами по себи.

Треба само да се искористи и подстакне потенцијална снага која се налази у пасионираним моделарима целог света. Потребно је такође да се оснује међународни клуб израђивача модела. У ту сврху треба претходно израдити прилагођене пројекте и упутства за израду модела, тако да и лаик може да их разуме, а штампати их у виду публикација. Пре рата у нас је постојала дечија играчка у облику одштампаних картона са моделима манастира, које је требало само маказама исећи где је обележено и залепити. Ово се примењивало у школама у педагошке сврхе. Сада би требало ићи даље, и не само штампати картоне већ организовати радионицу по систему „уради сам“. У тој радионици могли би да се добију калупи за одливање орнамената, мале печене опеке у одређеној размери, резани каменови и мермер по мери, као и да се купи све остало што је потребно за

израду оваквих модела. Једно стручно лице би водило надзор, давало савете, помагало и обрачунавало, пропагирајући ову идеју од опште замисли све до практичних детаља.

У правилима игре били би дати такви услови који би објединили радове пасионираних ентузијаста из читавог света. Међу њима би поред осталог била поменута прописана размера од 1:10, затим би били назначени врста материјала, начин спајања у рам или оквир за транспорт итд. Од продаје материјала радионица би могла да убира и део средстава за своје одржавање. То не би била радионица у класичном смислу већ једна задруга моделара. Пошто би ова делатност требало да буде културно-аматерска ствар, од продаје модела створио би се фонд за изложбе и награде. Оне би се организовале с времена на време, а биле би под покровитељством и у организацији Фондације Споменице солидарности. Финансирање подухвата било би нужно само у почетку изградње града. Касније, када све буде оформљено, сасвим је извесно да би овај мали град привукао велики број туриста који пролазе кроз Београд.

Позната је чињеница да у ратовима опустошеном Београду, сразмерно његовој величини, не постоји велики број туристичких објеката. Мадуроама би попунио ову празнину. Он би имао централни утицај на наш туризам уопште и био би његов најбољи проспект и организатор средстава финансирања. На пример, на реконструисаном моделу цркве Светог Николе код Куршумлије рекламирао би се сајам вина у Прокупљу, а прокупачки подруми би све ово могли да финансирају. Сличним поступком приликом разраде модела потпуне реконструкције манастира Светих Архангела код Призрена могла би да се постигне обнова цркве и конака, којима би касније могла да се да функција на савременој економичној основи. Рецимо, могао би да се направи хотел за конгресе медицинских научних радника и да се у његовој близини изгради једна болница, јер је познато да је у оквиру манастира Светих Архангела својевремено била једна од најчувенијих болница Медицинског музеја.

Друштвено-социјални значај Мадуродама

Мадуродам ће многим позитивним људским страстима дати смисао.

Једна од основних људских страсти јесте да се нешто направи и гради сопственим рукама, нешто што се види и што остаје. Владари често имају страст према грађењу монументалних споменика, али и мали човек има ту природну потребу. Човек поремећен напретком технологије у времену у којем све стоји на располагању као готов производ, остаје незадовољен без једне активности за коју је миленијумима предодређен. Слободне руке које су радом створиле човека сада остају узалудне. Постоји толико професија које од руку траже само да притисне дугме или само да држи перо у руци. Колико је савременом човеку потребан спорт, потребан му је и овај ручни рад. Овај рад делује племенито на човека, одвраћајући га од разних деструктивних порива, што шире може да се одрази кроз смањивање криминала, броја душевних обољења и опште психичке напетости. Поред разних псеудозанимања које омогућава данашње тржиште, појављује се све више озбиљних играчака за старе и младе. Модели малих возова и аутомобила на Западу већ представљају праву манију која полако захвата и нашу земљу. Мала електрична железница се по лиценци већ производи и у Србији. Свему овоме треба додати већ постојећу широку мрежу народне технике. Међутим, у свој тој силној гужви можемо да уочимо да нигде нема архитектуре, прве уметности и прве технике. Парадокс је да је архитектура у народу највише спутана уметност. Нужно је обезбедити бар неки простор, место под сунцем, у чијем би се оквиру сваком грађанину обезбедило уставно право да се бави том првом уметношћу — архитектуром. Ако Устав гарантује сваком грађанину слободу и право да пева или слика, мора да му гарантује и да му омогући да се бави и архитектуром. За праву архитектуру, за праву зграду, потребна је грађевинска дозвола потписана од овлашћеног инжењера и оверена у предузећу. Док неки људи још увек не поседују минимум животног стамбеног простора, други дивљају у неукусним хировима градећи такозване „викендице“. Залудни пензионери и знатижељна деца праве сами, без икаквих упутстава, безвредне мотиве архитектуре, рецимо Ајфелову кулу од чачкалица.

Упоредимо једну овакву кулу усамљених особењака с осталим делима техничко-аматерског умећа које су направили људи окупљени у бројним авионско-моделарским или радио-клубовима... Треба исправити парадокс и пружити људима бар један аматерски моделарски клуб за архитектуру као технику и уметност.

За Мадуродам је изабрана размера 1:10 јер модел рађен у њој има особине праве грађевине. У тој размери непрофесионалац може лако да се снађе, а модел кошта неупоредиво мање него права зграда.

Оно што је у овом тренутку најважније јесте то да Мадуродам не заузима много места у урбанистичком смислу, мада и он захтева свој урбанистички комплекс. Тежња ка циљу слободе људског духа води преко умањивања разлике између професионалаца и аматера, између младих и старих и између играња и рада. Омогућимо људима да се што више играју!

ГДОВИ

Др Драган М. Марковић

КОМПЛЕМЕНТАРНОСТ ФИЗИЧКОХЕМИЈСКИХ МЕТОДА ЗА ОДРЕЂИВАЊЕ СТАРОСТИ ПРЕДМЕТА СА ДЕНДРОХРОНОЛОШКОМ МЕТОДОМ

Апстракт: У овом раду дате су основе теорије природе радиоактивности, једначине радиоактивних распада и времена полураспада радиоактивних елемената. Такође су приказане основе примена радиоактивности за одређивање протеклог времена, метода радиоактивног угљеника ^{14}C , методе атомске масене спектрометрије и дендрохронолошке методе за одређивање старости предмета.

Кључне речи: радиоактивност, време полураспада $t_{1/2}$, ^{14}C , старост, дендрохронологија.

Увод

Радиоактивност

До открића радиоактивности дошло је низом скоро случајних догађаја. Рентген (W. C. Roentgen) је 1895. године открио загоњетне X-зраке који су изазивали флуоросценцију на стакленим зидовима X-цеви, као и на неким другим материјалима. Бекерел (H. Becquerel) је покушавао да пронађе везу између X-зрака и флуоросценције калијум-уранилсулфата $\text{K}_2\text{UO}_2(\text{SO}_4)_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$. Своје прве резултате Бекерел је саопштио 1896. године. Када се кристали уранил-сулфата изложе утицају јаке сунчеве светлости,

они емитују зрачење које, након проласка кроз црну хартију, стакло и друге супстанце, зацрни фотографску плочу. Бекерел наставља своје експерименте добијајући све чудније резултате. Ефекат је био исти и са слабом и са јаком сунчевом светлошћу. Најчудније је то што су се кристали који су држани у потпуном мраку, као и они који су синтетизовани и никад нису били изложени утицају светлости, идентично понашали са онима који су осветљавани сунчевом светлошћу. Продорно зрачење су емитовале и друге уранилне и уранове соли, раствори њихових соли као и метални уран. Осим деловања на фотографску плочу утврђено је да ови зраци баш као и X-зраци могу да јонизују ваздух. Такође је запажено да је интензивност зрачења у свим случајевима пропорционална количини урана. Године 1898. Пјер Кири (Pierre Curie) и Марија Кири (Marie Sklodowska Curie) закључују да су зраци који потичу из урана карактеристична атомска појава, без обзира на његова физичка и хемијска стања. Ову врсту спонтане емисије зрачења они су назвали радиоактивност.

Испитујући јонизациону активност минерала пехбленде (једна од главних уранових руда која се углавном састоји од U_2O_3), Марија Кири и њен супруг Пјер Кири 1898. године констатују да она има већу радиоактивност него што је могуће очекивати на основу количине садржаја присутног урана. Добијени резултат је указао да је у руди присутно једињење неког елемента или елемената који интензивније емитују зрачење од самог урана. Коришћењем хемијских поступака за одвајање изолована су два елемента. Један од њих је назван полонијум у част Пољске, отацбине Марије Кири. Други елемент који су Марија Кири, Пјер Кири и Бемон (G. Bémont) добили назван је радијум због његове изузетне активности.

У природи постоји више од четрдесет елемената који у чистом стању или у облику једињења спонтано емитују карактеристична зрачења без било каквог претходног третмана. Поред природне постоји вештачка радиоактивност коју су 1934. године открили И. Кири (I. Curie, кћи М. Кири) и Ф. Жолио (F. Joliot) док су бомбардовали α -честицама бор, алуминијум и магнезијум.

Природна радиоактивност

Испитивања природне моћи радиоактивности открило је постојање три врсте зрачења, која су названа: α , β и γ . Сва три типа радијације утичу на фотографску плочу у мраку и јонизују ваздух у различитој мери. У магнетном пољу скрећу само α и β честице, али у различитим правцима, што указује на њихова супротна наелектрисања, с том разликом да је скретање α -зрака мање, што је последица њихове неупоредиво веће масе од масе β -честице.

На основу скретања α -честице у магнетном пољу и мерења односа наелектрисања и масе саме честице установљено је да је α -честица језгро хелијумовог атома које је два пута позитивно наелектрисано. Оно се састоји из два протона (која су позитивно наелектрисана) и два неутрона (која су неутрална). Јасно је да двоструко позитивно наелектрисање α -честице потиче од два протона, док је у случају атома хелијума електронеутралност обезбеђена присуством два електрона која су по наелектрисању негативна. Тако да се α -честица може представити симболом ${}^4_2\text{He}^{++}$.

Скретање β -честица у магнетном пољу указује да се оне састоје од честица које се брзо крећу и да су негативно наелектрисане. Мерења у магнетном и електричном пољу указују да је однос наелектрисања према маси јако мали и идентичан је са бројем који је добијен за електроне, тако да је очигледно да је β -честица у ствари електрон који се брзо креће. Услед своје велике брзине β -честице имају велику моћ продирања, али због мале масе лако скрећу са свог пута.

Гама-зраци (γ) не скрећу ни у магнетном ни у електричном пољу и имају изузетно продорну моћ, што указује да се они састоје од електромагнетног зрачења сличног X-зрацима. Користећи кристал као дифракциону решетку, одређене су таласне дужине γ -зрака. Добијене вредности таласних дужина су им мање од X-зрака и крећу се од 10^{-8} до 10^{-11} cm. Гама-зраке углавном прате секундарни електрони које они производе приликом проласка кроз материју.

Сви елементи који се налазе у природи, а чији је редни број већи од 83, радиоактивни су. Они су припадници низова узастопних распада, тако да сви елементи у таквом једном ланцу сачињавају радиоактивни низ или породицу. Постоје уранов,

торијумов и актинијумов низ. Уран (^{238}U) је предак једног низа који се после 14 трансформација (8 α -емисија и 6 β -емисија) завршава крајње стабилним производом радијумом $\text{G}(^{206}\text{Pb})$.

Једначине радиоактивних распада

Радиоактивни атоми неког елемента подлежу трансформацији из једног облика у други, тако да су ове промене праћене радиоактивним зрачењем где је радиоактивни процес унутрашња промена радиоактивног језгра.

Претпоставимо да у неком датом времену имамо N атома радиоактивног елемента, и да у малом временском интервалу dt број атома који се дезинтегрише (распада) износи dN . Брзина распада представља однос $-dN/dt$ (знак минус указује да број атома радиоактивног елемента са временом опада) који је пропорционалан укупном броју атома N , тако да је:

$$-\frac{dN}{dt} = \lambda N \quad 1.1$$

где је λ -радиоактивна константа распада карактеристична за дати радиоактивни елемент која има димензије реципрочног времена и најчешће се изражава у sec^{-1} . Интеграљењем једначине 1.1 добијамо:

$$\ln \frac{N_t}{N_0} = -\lambda t \quad 1.2$$

или у еквивалентном експоненцијалном облику:

$$N_t = N_0 e^{-\lambda t} \quad 1.3$$

где је N_0 број радиоактивних атома присутних у времену t_0 , док је N_t број радиоактивних атома који се нису променили (дезинтегрисали) у времену t . Логаритмовањем једначине 1.3 добијамо:

$$\log\left(\frac{N_t}{N_0}\right) = -0.4343\lambda t \quad 1.4$$

што се може написати и у следећем облику:

$$\log N_t = \log N_0 - 0.4343\lambda t \quad 1.5$$

Распадањем једног радиоактивног елемента ствара се производ његовог распада. Брзина распада једнака је брзини стварања. Јасно је да ће у низу радиоактивних распада владати стање равнотеже када је брзина формирања неког елемента из његовог претходника једнака брзини којом се он сам распада. Општи услов за радиоактивну равнотежу низа радиоактивних распада може се представити следећим изразом:

$$\lambda_1 N_1 = \lambda_2 N_2 = \lambda_3 N_3 = \dots = \lambda_n N_n \quad 1.6$$

одатле следи да је:

$$\frac{N_1}{N_2} = \frac{\lambda_1}{\lambda_2} = \text{константа} \quad 1.7$$

Време полураспада

Карактеристичан ток радиоактивног распада може се представити помоћу времена полураспада $t_{1/2}$. Време полураспада представља оно време за које се распадне половина од првобитно присутних радиоактивних атома, тј. атомских језгара. Време полураспада $t_{1/2}$, енергија зрачења E као и константа радиоактивног распада λ , карактеристичне су за одређени радиоактивни изотоп. Одређивање времена полураспада користи се као метода за идентификовање радиоактивног изотопа и варира од 10^{-7} sec до 10^{10} година.

По истеку времена $t_{1/2}$ број радиоактивних атома N износиће половину од првобитно присутних атома N_0 , тако да ће се добити однос $N_1/N_0=1/2$. Уношењем ове вредности у једначину 1.4, добијамо:

$$\log 2 = 0.4343\lambda t_{1/2} \quad 1.8$$

или

$$\log \frac{1}{2} = -0.4343 \lambda t_{1/2} \quad 1.9$$

Пошто је $\log 2 = 0.301$ добијамо:

$$t_{1/2} = \frac{0.693}{\lambda} \quad 1.10$$

Време полураспада се може одредити експериментално графичком методом или методом апсолутног мерења радиоактивности изотопа.

Узмимо неколико једноставних примера радиоактивних распада као и нуклеарних реакција у којима једно атомско језгро реагује са другим језгром или елементарном честицом производећи једно или више других језгара (могуће и друге честице).

Уран (^{238}U) α -распадом прелази у торијум ^{234}Th , време полураспада износи $t_{1/2} = 4.5 \cdot 10^9$ година, тј. 4,5 милијарди година. Нуклеарна реакција у којој се из азота и α -честице ствара кисеоник и протон може се представити уобичајеним ознакама:



Једначину 1.11 можемо написати и у следећем скраћеном облику:



Методe одређивања старости предмета

Основе примена радиоактивности
за одређивање протеклог времена

Радиоактивни елементи се карактеришу независношћу радиоактивног распада од стања у којем се узорак налази. Брзина радиоактивног распада се неће мењати без обзира на то да ли је радиоактивни елемент загреван, хлађен, топљен, превођен у

разне хемијске облике, или је боравио у електричном или магнетном пољу. Такво понашање је последица повезаности радиоактивности са језгром атома, док су претходно наведени физички или хемијски утицаји повезани са електронским омотачем атома, али не и језгром атома. Радиоактивни распада се карактеришу временом полураспада, $t_{1/2}$ које је карактеристично за сваку врсту радиоактивног језгра. Време полураспада представља оно време потребно да се половина присутних атомских језгара распадне. Након истека још једног времена полураспада распада се половина од половине преосталих атомских језгара или три четвртине од почетно присутних атома радиоактивног изотопа.

Ради лакшег разумевања начина мерења протеклог времена преко радиоактивног распада и познавања времена полураспада радиоактивног изотопа, претпоставимо да се радиоактивни елемент А распада у стабилан производ В. Претпоставимо да је елемент А заробљен и затворен у некој шкрињи. Након истека времена полураспада, половина атома А ће се трансформисати у елемент В ($A=1/2$ и $B=1/2$, однос $A/B=1$). Након истека још једног времена полураспада преостаће једна четвртина атома А ($A=1/4$), док ће се количина В повећати на $3/4$ и њихов однос ће сад бити $A/B=0,333$. По истеку још једног времена полураспада преостаће $1/8$ атома А, док је преосталих $7/8$ трансформисано у стабилан производ В, тако да је њихов однос $A/B=0,143$. Протицањем времена повећава се количина стабилног елемента В на рачун смањења радиоактивног елемента А, док се однос A/B смањује. Да бисмо одредили време када је шкриња затворена тј. колико је времена од тад па до данас протекло, потребно је одредити садашњи састав А и В у шкрињи. На основу односа A/B израчунавамо интервал протеклог времена.

Примена методе радиоактивног угљеника ^{14}C за одређивање старости предмета

Космички зраци који долазе са Сунца и из даљих предела свемира изазивају у највишим слојевима Земљине атмосфере нуклеарне реакције, где је један од производа радиоактивни угљеник C^{14} , који се ствара у нуклеарној реакцији азота и протона:



Настали угљеник C^{14} је радиоактиван, емитује β честице, време полураспада је $t_{1/2} = 5730$ година. Створени атоми радиоугљеника у атмосфери се брзо оксидују прелазећи у угљендиоксид ${}^{14}CO_2$. Он се дистрибуира у ниже слојеве атмосфере, где равноправно учествује у природном кружењу угљендиоксида. Преко процеса фотосинтезе радиоактивни угљеник улази у састав биљака. Ако је концентрација ${}^{14}C$ у атмосфери константна тада је константан и његов садржај у биљном и животињском свету.

Све док је биљка жива и врши процес фотосинтезе њена радиоактивност осликава природни садржај радиоактивног угљеника ${}^{14}C$ у односу на изотопе ${}^{12}C$ и ${}^{13}C$ који нису радиоактивни, а који су заступљени са 98,89% и 1,11%, док се за садржај ${}^{14}C$ каже да се налази у траговима, или око 10^{-10} %. Из поменутих разлога природни ниво ${}^{14}C$ у живом организму је веома мали и током живота износи око 15,6 радиоактивних распада по граму угљеника у минути (ова радиоактивност је присутна и у организмима животиња и људи који су у ланцу исхране). По угинућу, организам престаје да уноси ${}^{14}C$ и тад почиње опадање радиоактивности по закону радиоактивног распада. После истека једног времена полураспада који износи 5730 година радиоактивност ће опасти на половину и износиће 7,8 распада у минути по граму. Након још једног времена полураспада, радиоактивност ће опасти на половину од претходне вредности и износиће 3,9 распада у минути по граму.

Мерењем радиоактивности ${}^{14}C$ добијамо податке када је окончана биолошка активност датог организма, тј. добијамо информацију о старости предмета органског порекла. Најдужа старост која се може поуздано одредити овом методом је 50 000 година. У узорцима који су старији од 50 000 година радиоактивност ${}^{14}C$ је изузетно мала, тј. практично непостојећа. Зачетник одређивања старости, тј. датовања методом радиоактивног ${}^{14}C$ је В. Ф. Либи (Willard Frank Libby, 1908—1980) који је добио Нобелову награду за хемију 1960. године. В. Ф. Либи је методу радиоактивног угљеника проверавао тако што ју је примењивао за одређивање старости предмета чија је старост процењива на основу историјских извора. Анализа угљеника који је добијен из

стабла кипариса из гробнице египатског фараона Снеферуа (2625. п.н.е.) одговарала је скоро једном времену полураспада ${}^{14}C$.

Када се узорцима истог дрвета одређује старост радиоактивним ${}^{14}C$ и дендрохронолошки (дендрон — дрво, хронос — време, логос — реч, учење, наука), где се старост утврђује анализом година добија матрица сукцесивних година која осликава и карактерише целокупан период времена кроз који је дрво прошло и преживело, пре него што је посечено или на други начин престало да вегетира, добијају се одступања код одређивања старости овим два метода, која се превазилазе калибрисањем методе радиоактивног ${}^{14}C$ дендрохронолошким методом.

Постоји више разлога који сваки на свој начин утичу на претпоставку да је у атмосфери, а и у живим организмима концентрација ${}^{14}C$ константна. Промене магнетног поља Земље и активности Сунца утичу на активност космичких зрака и продукцију неутрона, а тиме и на количину радиоактивног ${}^{14}C$. Однос радиоактивног ${}^{14}C$ и друга два изотопа, ${}^{12}C$ и ${}^{13}C$, такође је зависан и од прекомерне продукције „мртвог“ CO_2 у атмосфери који не садржи радиоактивни ${}^{14}C$. Угљеник из фосилних горива (каменог угља и нафте) неактиван је, пошто се његова старост процењује често на милион година. Након 10 времена полураспада, тј. након 57 000 година, остаје само 0,01% ${}^{14}C$ од првобитно присутне количине, тако да је радиоактивност занемарљива и немерљива. Из тих разлога предмети из XX и XXI века биће неупотребљиви за одређивање старости методом радиоугљеника ${}^{14}C$. Претпоставимо да се утврђује старост узорка дрвета које је расло у улици у урбаној средини где је фреквенција саобраћаја била велика, а тиме и продукција „мртвог“ CO_2 . Анализа радиоактивног ${}^{14}C$ ће дати резултат којим ће се анализирани материјал учинити старијим неколико стотина година од његове стварне старости. Насупрот томе, термонуклеарне експлозије које би се одиграле у атмосфери убациле би у њу додатну количину радиоактивног ${}^{14}C$ тако да би анализа радиоугљеника ${}^{14}C$ дала резултат који би „подмладио“ узорак дрвета.

Датовању радиоактивним ${}^{14}C$ се потенцијално могу подвргнути скоро сви материјали чији је садржај радиоактивног угљеника детектабилан, а за који се претпоставља да је у

одређеном тренутку времена био константан у односу на ^{12}C и ^{13}C . Датовати се могу различити материјали: дрво, дрвени угаљ, тресет, кости, пергамент, папир, одећа, животињско ткиво, восак, полен, тло које садржи карбонате, органске боје, гвожђе итд. Гвоздени предмети садрже угљеник који потиче из горива које се користи за његово топљење. Као гориво се користило дрво или дрвени угаљ, што се готово увек дешавало до почетка XVIII века. Мерењем радиоактивности ^{14}C у узорку гвожђа може се указати на датум његове производње. Дрво коришћено за топљење руде гвожђа посечено је у периоду када је употребљено. Тако се мерењима радиоактивности ^{14}C из гвожђа, а које потиче од дрвета које је коришћено за топљење гвожђа, на индиректан начин одређује старост гвоздених предмета.

Примена методе атомске масене спектрометрије за одређивање старости предмета

У прошлом веку су развијене бројне физичкохемијске методе на основу чијих резултата се могу добити докази о протеклом интервалу времена како би се могла проценити старост неких предмета. Метода атомске масене спектрометрије (AMS) користи се да раздвоји различите масе а такође и изотопе (атоми истог елемента, али различитих атомских маса). Принципијелно се AMS изводи тако што се испитивани атоми јонизују а потом убрзавају у електричном пољу. Тако убрзани јони пролазе кроз магнетно поље где се јони за разлику од електричног поља крећу по кружним путањама и где се они „раздвајају“ по масама. Уколико је јон лакши, он ће више скренути у магнетном пољу, за разлику од тежих јона, чије ће скретање бити мање. Магнетно поље служи као „разврста“, тако да их оно разврстава по масама, а након тога се детектују у детекционом делу. Метода AMS је изузетно осетљива метода која може детектовати трагове ^{14}C у односу на садржај ^{12}C у неком узорку. Из тих разлога могуће је одређивање старости микрограмских узорака (довољна је нпр. влас косе). Узорак тако мале тежине је немогуће анализирати код класичних радиоактивних ^{14}C а и других метода.

Дендрохронолошко одређивање старости

На раст дрвета утичу промене у клими и услови раста као што су: разне болести, инсекти, еколошка загађења, суша и прекомерне падавине, осликавајући свој утицај и остављајући трага на дрвету. Сума тих утицаја испољава се као варијација у дебљини и интензитету година. Ови услови су одговорни за формирање карактеристичних матрица сукцесивних дебљина година код дрвета, што је суштина дендрохронологије. Евидентно је да дрвеће које је расло у истом временском периоду у подручју са истим климатским условима има идентичну матрицу чија су одступања занемарљива. Матрица ових варијација је карактеристична и јединствена за време и место на којем је дрво расло. Свако дрво представља живи календар чију матрицу исписују климатске варијације подручја у којем је дрво расло. Да би се добиле што дуже хронолошке секвенце за испитивана поднебља, дендрохронолози испитују и дрвеће које је давно посечено. У последње време резултати дендрохронолошких датовања све више представљају драгоцене изворе како за историчаре архитектуре, историчаре уметности, климатологе, екологе, тако и за све научнике и истраживаче који се баве утврђивањима старости средњовековних споменика. Утврђује се сумарни ефекат разних фактора који утичу на раст дрвета остављајући свој траг на годовима кроз метаболичке процесе и преко њих исписујући утицаје. На тај начин свако дрво у својој унутрашњости крије „црну кутију“.

Дендрохронолошка датовања темеље се на претпоставци да је дрвеће које је расло под једнаким условима током истог временског периода у истом климатском подручју имају сличне ширине година, тј. исту односно сличну матрицу.

Континуално датовање секвенција (основна хронологија) састављено је од матрица које су хронолошки поређане а сакупљене из јединствених климатских подручја. Она се добија надградњом и преклапањем измерених узорака, где је почетак од живог дрвета, а последњи год означава текућу годину. Под условом да се макар један узорак из овако добивеног низа може повезати за календарску годину, тада се цела хронологија може апсолутно датовати. Међутим, уколико се ни једна од добијених матрица не везује за календарску годину, добија се плутајућа хронологија.

Основна хронологија се графички прикаже на тај начин што се на x-оси представе године, а на y-оси ширине година. Ако се направи матрица узорка који се жели датовати, упоређује се повлачењем по кривој основне хронологије док се не постигне визуелна корелација. Постизањем визуелне корелације матрице узорка којем се жели одредити старост преко континуално датоване секвенције (основна хронологија) одмах се може одредити из ког је периода испитивани узорак. Тада ће се приближно покlopити ширине година (биће сличних ширина) — на пример, иконе или неког другог предмета од дрвета чија се старост одређује — са одговарајућим ширинама година датоване секвенције која је временски одређена. Данас се ефикасније то изводи компјутерским претраживањима.

Дрво које се користи за грађу не суши се претходно, како би било лакше за обраду, тако да се година сече дрвета везује за годину зидања објекта. Годови старији од 1000 до 1500 година захтевају вишегодишња истраживања. Датовање година је практично усмерено на оне врсте дрвета које су преци користили за изградњу кућа, црква, мостова и предмета од дрвета. У западној Европи главне врсте дрвета које се користе за дендрохронолошка испитивања су: храст, буква, оморика и у планинским областима бор. У северној и источној Европи доминирају оморика и бор, док се у медитеранској области углавном налазе бор, храст, смрека и оморика.

Закључак

Метода атомске масене спектрометрије је изузетно осетљива метода којом се могу детектовати трагови угљеника ^{14}C , чиме се омогућава одређивање старости микрограмских узорака које је немогуће анализирати класичном радиоактивном методом ^{14}C . Метода радиоактивног угљеника ^{14}C је комплементарна са дендрохронолошким методом, те је на основу њих могуће одредити старост предмета од дрвета (нпр. икона), али и других предмета. Методом радиоактивног угљеника ^{14}C могуће је одређивати и старост разних металних предмета који садрже угљеник ^{14}C , а који потиче од дрва која су се користила приликом топљења руда и метала.

Литература

1. S. Glasstone, *Атомска енергија*, Научна књига, Београд (1964)
2. G. Friedlander, J. W. Kennedy, *Нуклеарна и радиохемија*, Научна књига, Београд (1962)
3. S. Glasstone, *Уџбеник физичке хемије*, Научна књига, Београд (1970)
4. W. J. Moore, *Физичка хемија*, Научна књига, Београд (1975)
5. Д. М. Марковић, *Физичкохемијски основи процеса деградације и конзервације*, скрипта, Београд (2003)
6. S. D. Latimer, M. S. Devall, C. Thomas, E. G. Ellagaard, S. D. Kumar, L. B. Thien, *Heavy Metals in the Environment: Dendrochronology and Heavy Metal Deposition in Tree Rings of Baldcypress*, J. Environ. Qual., 25, 1411-1419, (1996)
7. D. Eckstein, *Human time in tree rings*, *Dendrochronologia*, 24, 53-70, (2007)

Монах др Давид Перовић

МИСИОНАРСКА РЕПОРТАЖА

Период од 21. децембра до 4. јануара 1998/1999. године провели смо у Окситанији (Occitanie), у Лавардаку (Lavardac), област Гаскоње (Gascogne), у Центру за православно Мисију, основану 1981. године. Сам Центар смештен је на имању површине пет хектара, у летњиковцу краља Анрија (Henri) IV Бурбонског (1589–1610).

Православно мисију међу Французима римокатолицима и протестантима врши митрофорни архимандрит Антоније (Yves Antoine Contamin), који и резидира у манастиру Светог Арханђела Михаила у Лавардаку. Он је и игуман монашког братства светог Јована Касијана Окситанског. По речима јеромонаха Клемана, једнога од братије, архимандрит Антоније, пре него што ће пригрлити православље, био је римокатолички надбискуп. С тим у вези имали смо прилику да видимо фотографију некадашњег оца Антонија одевеног у свештено рухо, као и да о томе слушамо самога оца архимандрита.

Летњиковац и сав околни простор служе потребама овог општежитељног манастира. Новоизграђени Саборни храм је посвећен светом Марку Ефеском, патрону трију парохија: светог Сатурнина у Тулузу, светог Авентина у Тарбу и светих Марцијала, Евтропа, Валерије и Естеле у Бордоу. Манастир светог Арханђела Михаила поседује два своја скита: светог Нектарија Егинског у Пиринејима и светог Патапија у Геводану (**Gvaudan**). У оквиру храма Светог Марка Ефеског са великом укопаном крстионицом активна су два параклиса: један у којем се налази целивајућа икона српских мученика и новомученика

јасеновачких, у коме се свакодневно богослужи, и други, параклис светог Јована Шангајског и Санфранцисканског у коме се обавља катихизација римокатолика и протестаната. У летњиковцу, односно у великом манастирском конаку постоји пет параклиса, мноштво монашких келија, владичин и патријархов апартман, гостинске собе, ризнице, библиотеке, колекције икона, архив, канцеларије, иконографски атеље, магацин књига, часописа и штампаних икона, као и импровизирана кухиња са оставом. У ксенону преко пута великог конака налазе се монашка трпезарија, монашке келије и собе за госте, библиотека са 15000 свезака, простор за храмовне предмете и утвари, резбарска радионица, гаража, оставе за алат и прибор за разне мануелне послове. У пространом парку са столетном вегетацијом, размештено је шест кружних параклиса. На малој економији смештен је обор за козе и штала за коње и муле, дрвара и пољопривредне алатке на једном крају, а њива на супротном крају. Сав простор је испресецан стазама означеним именима светих Отаца. О економији се брину монах Вѐпоа и искушеник Пјер. Манастир се издржава од прилога, помоћи парохијана, сликања икона и производње манастирског сира. Како у манастиру Светог Арханђела Михаила, тако и у већини параклиса, црква и скитова, похрањене су мошти око 2000 светитеља и светитељки Источне и Западне Цркве; практично, посетилац овог духовног средишта на сваком кораку среће свете мошти, заједно са делом Часног Крста Господњег и деловима одеће и предметима везаним за најсветије личности хришћанске историје.

Јурисдикционо пак Мисија светог Јована Касијана се налазила најпре у саставу грчких Старокалендараца са архиепископом Андреасом на челу, који себе иначе називају *Црквом Истинских Православних Хришћана Грчке* (ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΩΝ ΓΝΗΣΙΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ). Управо је њен челник, архиепископ Андреас, рукоположио јерођакона Антонија (Yves Contamin) у чин свештеномонаха, 30. новембра 1982. године у Атини (*Грамата о рукоположењу* – ΧΕΙΡΟΤΟΝΗΤΗΡΙΟΝ бр. 52 В). Доктор теолошких наука Богословског факултета Српске Православне Цркве и професор Патрологије на Атинском универзитету, протопрезвитер (сада архимандрит) професор др Николаос Јоанидис подухватио се обавезе да испита порекло ваљаности хиротоније овог и осталих

епископа Старокалендараца; утврдио је следеће: првога међу њима, епископима, хиротонисао је само један канонски епископ, а затим су се остали међусобно хиротонисали. Једну од тих група Старокалендараца која постоји у Америци недавно је у састав своје јурисдикције примио Његова Светост Патријарх Цариградски и Васељенски Господин Вартоломеј I, и то путем саслужења на светој Литургији.

Све остале сараднике архимандрита Антонија и учеснике Мисије, ђакона Ришара (Père Richard Moreno), јерођакона Гијома (Père Guilhaem), ђакона Анђела (Angelo Faggionato), ђакона па свештеника Пола (Paul Lanus), ђакона па јеромонаха Лорана (Laurent Faggionato) рукоположио је архиепископ и митрополит Румунске старокалендарске Цркве Vlasie Mogarzan, Цркве под чијом јурисдикцијом се тренутно (све до самог њеног пријема од стране СПЦ) налази Православна Мисија Окситаније са центром у Лавардаку, и која за свога претпостављеног има архиепископа Блеза (Blaise de Slatioara), док ће након пријема имати епископа за Француску и Западну Европу, Луку Ковачевића.

У складу са Писмима о рукоположењу (Lettre d'ordination), која је потписао архиепископ Власиос, архимандрит Антоније има право ношења митре, вршења свештеничке службе, право да бити игуман манастира и старешина (superieur) Мисије у југозападном делу Француске (*Писма* бр. 17 – 11. 09. 1994, и бр. 000 – 19. 03. 1994, Архив епархије за Француску и Западну Европу Српске Православне Цркве у Паризу, Симплон).

Архијереј Румунске Православне Цркве, архиепископ за Западну Европу Josif Pop, обавестио нас је да група епископа, румунских старокалендараца, међу којима су Vlasios и Blez, нема, по његовом сазнању, канонску хиротонију; јер, на првога по хиротонији међу њима свештеници Старокалендарци положили су руке и огласили га епископом.

Иначе, преголема парохија о којој брине Мисија, простире се на 32 департмана Француске, то јест на 12 италифонских долина (le Val d'Aran), у којима живи 3000000 становника који говоре језиком *ок* (d'Ос), и 6000000 становника који тај језик разумеју. Манастир Светог Арханђела Михаила (Lavardac) основан је 23. фебруара / 7. марта 1979. године. У њему се уређују часопис *Ширење вере и светог Предања*, *Календар* и *Годишњак*. Манастирски типик прописује богослужбени живот (Девети час

са Вечерњем, Повечерје, Полуноћница, Јутрење, Часови, света Литургија), тиховање, рукодеље и мисионарски рад. Заједнички подвиг овог монашког братства састоји се у провођењу зимског периода без огрева. Богослужење се врши на француском и на језику *ок*. Појање је мешавина грчког, руског и грегоријанског. Богослужења се врше по редоследу у параклисима светог Патапија, светог пророка Илије, светог Јована Румунског, светих мученика и исповедника Руских, светог Георгија, светих мученика и исповедника Атонских, светог Васкрсења Христовог... У манастиру се штампа запажена теолошка литература, на пример најновије издање Црквене историје (у шест томова) знаменитог Владимира Гетеа.

Парохија светог Марка Ефеског (Lavardac) основана је 17/30. септембра 1982. године. У храму светог Марка похрањене су мошти светог мученика Василија Анкирског. Преко пута храма је подигнута пространа модерна грађевина са салом за окупљање клира и парохијана.

Парохија светог Сатурнина у Тулузу (ÉGLISE SAINT SATURNINE – TOULOUSE) основана је 4/17. фебруара 1975. године. Њу сачињавају верници из Лангдока (Languedoc) и Русижона (Rousillon). У њој су похрањене мошти многобројних светитеља.

Парохија светог Авентина у Тарбу (ST. AVENTIN – TARBES) основана је 25. марта/7. априла 1986. године. Сачињавају је верници региона Bigorre, Bearn, Pays Basque и Sud Gascogne.

Парохија светих Марцијала, Евтропа, Естеле и Валерије у Бордоу (ÉGLISES SAINTES MARTIAL, EUTROPE, VALERIE et ESTEELE à Bordeaux) основана је 6/19. јануара 1995. године. Она поседује крипту са светим моштима заштитника цркве, а окупља вернике места/региона Guyenne, Périgord и Saintogne.

Скит светог Нектарија Егинског у Бањеру (COUVENT SAINT NECTAIRE D'EGINE – BAGNÈRES DE BIGORRE) основан је 11/24. септембра 1981. године. Он припада манастиру Светог Архангела Михаила у Лавардаку.

Скит светог Патапија у Озеру (COUVENT SAINT PATAPIOS – CHANAC) територијално заузима део омањег насеља и обухвата многобројне келије са параклисима, као и велики наос у изградњи. У њему живе тренутно три монаха.

Архимандрит Антоније, његова братија и сви верници испо-

љавају велико интересовање за Српску Православну Цркву, велико поштовање према њој и жељу да она под своје окриље прими целокупну заједницу Лавардака. Ако би дошло до тога да их Српска Православна Црква прими (у међувремену их је примила) у оквир своје епархије за Француску и Западну Европу, архимандрит Антоније би порадио на отварању православне парохије у Лиону, односно организовању тамошњих православних Срба око крипти светих мученика Потина и Иринеја Лионског, у којима архимандрит Антоније и остали јеромонаси иначе служе свету Литургију.

Током двеју недеља нашег боравка у Лавардаку, Бордоу, Тарбу, Тулузу и Озеру – на целокупном простору Мисије ми смо наилазили на ред и поредак, благочиније, дисциплину, благочешће, непосредност, искреност и велику заинтересованост за православни етос и Предање: литургијско, канонско, парохијско, монашко и аскетско, мисионарско; надасве, на велико поштовање испољавано према Српској Православној Цркви.

Оно што код њих такође запада за око јесте складан спој православне предањске архитектуре, иконографије, дубореза у дрвету и слоновачи, енкаустике и гравире, с једне стране, и елемената романске архитектуре, дубореза, барелефа, емајла, витража, ситне пластике, метала и камена, с друге стране. Најзад, оно што плени пажњу јесу елементи латинског језика и грегоријанског појања у богослужењу, храмовне иконе западних светитеља заједничког нам Првог хришћанског Миленијума, и опет, живо присуство западне хагиографије до X века.

Свима њима у Христу на многоја лета!

ИЗ ЖИВОТА АКАДЕМИЈЕ

Ивица Чаировић

ИСТОРИЈАТ АКАДЕМИЈЕ

Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију основана је 17. новембра 1993. године, са благословом Светог Архијерејског Синода Српске Православне Цркве и блаженопочившег Епископа будимског Г. Данила (Крстића) као Академија за конзервацију уметнина српских у Београду. Први декан Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију био је тадашњи Епископ будимски Данило (Крстић).

Прва генерација студената била је генерација која је уписала академску 1994/1995. годину, а тадашња привремена адреса била је Музеј Српске Православне Цркве, ул. Краља Петра, бр. 5. Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију се 1995. године сели у улицу Аугуста Цесарца, на Топчидерском брду, број 17. Епископ Данило је 2. марта 1995. године освештао нови простор у коме су се одржавала предавања и вежбе, а који је био закупљен. Исте године, 6. марта, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију улази у састав Универзитета у Сарајеву Републике Српске.

Свети Архијерејски Сабор Српске Православне Цркве је на свом редовном заседању у седници од 25. маја 1995. године, а под АС бр. 25/ записник 130, донео следећу одлуку:

„Узети на знање извештај да је Српски универзитет у Сарајеву донео одлуку да Академију за конзервацију уметнина српских прими под своје окриље као пуноправног члана.“

Свети Архијерејски Синод Српске Православне Цркве

обавештава Наставничко веће Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију да је на седници која је одржана 2. јуна 1997. године (бр. 1134/ зап. 606 од 18. јуна 1997. године) донета одлука:

„Ова Академија има ранг факултета, студије на њој трају четири године и издржава се самофинансирањем.



Резање славског колача на дан Светог Луке 2006. године

У исто време, одобрити оснивање Фонда Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, ради обезбеђења финансијских средстава за рад, као и покривања њених материјалних трошкова.“

Потписник акта био је Епископ браничевски Г. Игнатије.

На основу одлуке Светог Архијерејског Сабора Српске Православне Цркве бр. 1134/ зап. 606 од 18. јуна 1997. године, назив Академија за конзервацију уметнина српских измењен је у Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, у Београду.

Свети Архијерејски Сабор је, 7. јуна 2002. године, у Београду, под бројем 1769/зап. 764, одлучио да „Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију буде прикључена Богословском факултету Српске Православне

Цркве у Београду... Појединости њеног статуса и уређења, регулисаће се у оквиру академских узуса, а у надлежности Наставно-научног већа овог Факултета.

У материјалном погледу, Академија, као Академија Српске Православне Цркве, има се, као и до сада, издржавати самофинансирањем.“

Потписник акта је Преосвећени Епископ новосадско-бачки Г. Иринеј.

Садашње стање на Академији

Академија Српске Православне Цркве има за циљ да образује будуће црквене уметнике и примењене уметнике (консерваторе и рестаураторе), који би помогли да се културно-историјски споменици обнове и оригинално и савремено реше многи живописи. Дакле, циљ је да младе мотивишемо да се кроз уметност окрену очувању најважнијих моралних вредности, а затим и да све стечено знање употребе на добро Цркве и државе.

Академија има два студијска програма: Црквене уметности и Конзервација и рестаурација.

Студијски програм Црквених уметности

На овом смеру образују се студенти који ће у будућности осликавати цркве, манастире и живописаће на савремен богословски начин нове оригиналне иконе. Дакле, на предмету Фрескопис и Мозаик — студенти, на својим часовима, живопишу фреске и мозаике, затим се то искуство са предавања и вежби преноси на рад у храмовима. На пример, студенти су, уз менторство професора, фрескописали цркву у манастиру Хајдучици, затим цркве у Костолцу, Великом Орашју и капелу Српске Православне општине у Пероју, код Пуле, Република Хрватска. Њихов рад није био непримећен; напротив, многи заинтересовани културни радници, затим новинари и професори, долазили су и писали и причали о раду студената Академије Српске Православне Цркве. Од свих досадашњих радова, ипак треба

издвојити рад на цркви у Великом Орашју: по први пут у историји црквеног сликарства представљено је свих 70 апостола, што је проширен број ученика Христових, око фреске Господа Исуса Христа. О овом подухвату, на првом месту проф. Горана Јанићијевића, а затим и његових студената, написана је студија која ће се публиковати на неколико светских језика, па ће на тај начин светску јавност упознати са модерним токовима у српској црквеној уметности. Са друге стране, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију брине се да сваки студент изрази оригинално свој таленат, а не да просто копира већ насликане иконе. У данашње време свеколиких копирања то је још један од квалитета Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Дакле, сваки студент добија основно знање из сликарских техника и цртања и сликања, а затим уз помоћ својих професора како практичних, тако и теоријских предмета, самостално проба да изобрази лик светитеља или да наслика целу представу празника. Та оригиналност и слобода изражавања у сликарству се у данашње време злоупотребљава, а Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију покушава да се, уз доста напора, одупре тој општеприхваћеној појави „оригиналности по сваку цену“; зато студенти који дипломирају на Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију имају свеобухватно знање које претачу у савремен ликовни израз.

Поред рада у црквама, постоји иконографски рад који се јавности представља на изложбама које су организоване на просторима Србије и Црне Горе, али и у иностранству. Изложбе су организоване разним поводима, али најбитнији је циклус изложби које су биле посвећене уништеним иконама и фрескама са Косова и Метохије, а које је отворио Његова Светост Патријарх српски Г. Павле. Наиме, уз богат каталог (на немачком језику) у коме су описане и представљене уништене иконе и фреске, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију излагала је у оквиру Дана Баварске области, у Културном центру Гастајх у Минхену, и тако показала светској јавности да се на Косову и Метохији уништавају културно-историјски споменици светске, а уједно и српске, културе. Циљ је да у наредном периоду исту изложбу организујемо на америчком и аустралијском континенту, како би што већи број

људи могао да види нестајање икона и фресака на просторима Косова и Метохије.

Специфичност Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију јесте управо у томе да се хришћански догматско-историјски аспект уклапа у уметнички израз, тако да,



*Годишња изложба радова студената прве године
у галерији Коларчевог Народног универзитета, 2006.*

на тај посебан начин, настају нова, савремена, модерна дела која не излазе из форме, већ напротив, кроз њих — стара форма задобија нове и савременије садржаје. Та специфичност може да послужи не само Српској Православној Цркви и српској држави већ и будућим хришћанским поколењима, што би и био циљ сваке озбиљне високошколске установе. Рад на пољу културе веома је комплексан; тако се и Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију труди да што свеобухватније образује студенте — своју специфичност изражава у Православној догматици, Историји хришћанске Цркве, Литургијском богословљу, Општој историји уметности, која се прати од најранијих светских култура, па све до XX века. Све то студенти теоријски уче и одмах практично стварају. На пример, уче из Опште историје уметности живот и дело Леонарда да Винчија, а затим из Сликарских техника копирају његове слике и

цртеже; затим, из Литургијског богословља уче све хришћанске празнике, а на Фрескопису, Иконопису и Мозаику живопису исте празнике, из Православне догматике и Теологије иконе уче догмате о Светој Тројници, Господу Исусу Христу, Богородици, и онда могу правилније и слободније да изразе своју веру сликајући иконе. Та веза теорије и праксе на Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију веома је истанчана и постоји у сваком предмету.

Студијски програм Конзервације и рестаурације (обнављања и чувања)

Пошто живимо у времену сталних промена и међусобних трвења и сукоба, нужно страдају многи историјски споменици културе, како цркве и манастири, тако и фреске, мозаици, иконе и слике; зато се на смеру Конзервације и рестаурације (обнављања и чувања) образују кадрови који ће у будућности помоћи да се све уништено и разрушено обнови и васкрсне, као што се увек у Србији и дешавало. Напоменућемо само страдања манастира на Косову и Метохији, затим несрећну страдалност манастира Хиландара, а затим и многих манастира и цркава које је начео зуб времена. Скоро све иконе и фреске из Републике Хрватске и Босне и Херцеговине на неки начин су трошне и чекају обнављање и чување. Морамо поменути рад наших студената и будућу ангажованост на пољу обнављања и чувања српске и православно-хришћанске културе на свим просторима где живе Срби. Наши студенти су радили на обнови иконостаса цркава у Убу, Конатицама, Ружице и Свете Петке на Калемегдану, затим су пројекти урађени за цркве у Барајеву, Батајници, а позвани смо да у Републици Мађарској радимо на великом пројекту обнове икона и стварању ризнице српске православне иконографије на просторима Републике Мађарске. Са друге стране, рад на обнављању фресака наши студенти обављају у црквама, а до сада су радили на црквама у Вршцу, манастиру Милешеви и на старохришћанским гробницама у Костолцу. Поред ова два вида обнављања и чувања, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију ради и на архитектонским објектима, а наши студенти су се истакли у раду на конзервацији

и рестаурацији неколико споменика знаменитим личностима српске историје на Калемегдану и Новом гробљу, а посебно су похваљени за рад на калемегданским капијама и на Теразијској чесми.

Специфичност овог смера је веома важна за ову црквену високошколску институцију и може да помогне свим заводима за заштиту споменика у томе да се обнављање и чување икона, фресака и слика врши са особитом освртом на црквено-догматско гледиште на тај рад. На тај начин, икона и фреска се посматрају као сакрални објекат, а не само као пуки објекат који треба да се обнови. Дакле, самом раду се даје већа тежина и комплексност, јер је на тај начин икона која се обнавља свети предмет, а не само дрво које треба поправити.

Мисија Академије

Академија је црквена образовна и научна институција чија се мисија, до извесне мере, рефлектује кроз Статут Академије, заснован на Уставу Српске Православне Цркве, свештеним канонима Православне Цркве и на Закону о високом образовању.

Према Статуту, мисија је сагледана кроз три кључне функције — наставно-образовни рад, научни рад и издавачка делатност — са снажном оријентацијом ка сарадњи са локалном, националном и међународном заједницом.

У светлу промена које се одигравају у нашем друштву, Академија има тројаку мисију, коју чине образовање, научни рад и учешће у развоју културе и уметности српског друштва кроз јавно деловање у условима наглог развоја урбане средине и општих промена у друштву.

Визија и планирање

Академија је посвећена циљевима који подразумевају ширење уметничко-образовних и научних искустава са посебним нагласком на даљем развоју знања и стицању вештина које су активним и информисаним члановима друштва неопходне за

интелектуално и културно прилагођавање захтевима средине која је у процесу промена. Посебно, Академија се истиче својервном мисијом хришћанске вере преко икона и фресака, што је дошло до изражаја на изложбама копија фресака и икона са простора Косова и Метохије у Минхену, Њујорку, Бостону, и на иконописачкој колонији у протестантском манастиру Кармелдрахтен у Драхтену, Холандија.

Као јавна образовна институција, Академија се мора придржавати следећих начела: да следи пут аутономије; да буде отворена и комуникативна; да негује и подстиче уметност, посебно и искључиво фигуративну, и јавне дебате у друштву; да слободно доноси наставне планове, дајући студентима могућност избора између великог броја понуђених опција; да студентима пружа стручна знања; да анимира црквене великодостојнике, свештенике и вернике да следе свештене каноне који се тичу икона; да буде мера у савременом живопису и конзервацији и рестаурацији; да својим студентима изгради свест за неговање црквене уметности и њено некомерцијално исказивање; да сарађује са сличним институцијама, посебно на пољу конзервације и рестаурације; да прихвата државне и међународне стандарде школовањем кадрова; да у потпуности примењује нове образовне технологије и подстиче сазнајне процесе посебно у конзервацији и рестаурацији; да уводи образовање и учење путем рачунара; да у свим областима свог деловања развија систем обезбеђивања квалитета следећи начела сталног унапређивања и имплементације савремених достигнућа на пољу конзервације и рестаурације; да подстиче ефикасност студирања на свим нивоима (основне, дипломске и специјалистичке студије...); да негује стални контакт са студентима како би била у могућности да у потпуности одговори на њихове сугестије; да тежи изврсно-сти у свим облицима научноистраживачког рада, укључујући и мултидисциплинарне области посебно на пољу конзервације и рестаурације, како би допринела очувању и унапређивању знања; да утемељи изванредан број стратешких институција које ће следи-ти исте циљеве.

Оваква визија мора бити утемељена у дугорочном плану развоја Академије. Што се тиче самих могућности за реализацију овако утемељене визије развоја, очљиве су извесне слабости и опасности, које би Академија била у стању да савлада.

Упис на Академију. Селекција студената

Постоје два механизма за селекцију студената: најпре, приликом уписа на студије, а затим и током студија, на испитима.

Број студената за упис у прву годину студија одређује Наставно-научно и уметничко веће Академије на бази годишњих квота за упис. Академија води селективну политику уписа на бази јавног конкурса.



Свечано уручивање диплома свршеним студентима Академије, 2006. године

Конкурс се објављује у листу Српске Патријаршије Православље и дневним новинама Политика: у конкурс се јасно одређује број студената који се прима на Академију, и то према студијским програмима, затим документација која је потребна за пријемни испит и опис целокупног пријемног испита по данима. На крају конкурса по правилу пише адреса Академије и када тачно почиње пријемни испит.

Селекција кандидата за упис базира се на два критеријума: првенствено, то је таленат изражен кроз, неопходну за упис, мапу са радовима и постигнути резултат на пријемном испиту и општи успех кандидата постигнут у средњем образовању.

Право на упис стичу кандидати који су на јединственој ранг-

-листи сачињеној на бази оба критеријума, у оквиру прописане квоте, остварили потребан број бодова за упис.

Студенти су у статусу редовних студената, а одлуку о висини школарине доноси Наставно-научно и уметничко веће Академије.

Даља селекција студената базира се на провери њиховог напредовања на испитима из појединачних предмета током читавих студија према ЕСПБ.

На крају, декан има дискреционо право да према Статуту упише још студената који су први испод црте.

Настава и учење

Академија и студијске групе имају утврђене планове и програме који могу да се ревидирају на основу силабуса и анонимне студентске анкете. Програми се остварују кроз предавања, вежбе, рад на терену, практичан рад, стручну праксу итд. Настава се изводи на српском језику, а изузетно се може организовати и на неком од светских језика.

Академија самостално утврђује своје специфичне наставне планове и програме које усвајају Савет и Наставно-научно и уметничко веће.

Академија организује основне, дипломске и специјалистичке студије, које пружају студентима комбинацију теоријских и практичних знања неопходних за обављање високоспецијализованих уметничко-стручних послова.

Дидактички приступ на свим нивоима студија одговара природи предмета који се изучавају. Нажалост, настава се, већим делом на теоријским предметима, реализује на традиционалан начин, екскатедра. Само је мали број предавања заснован на настави кроз дијалог, учењу на примерима и другим облицима наставе који подразумевају ближу комуникацију између наставника и студената. Академија се труди да модернизује наставу скраћивањем и осавремењивањем наставних програма и повећањем броја предмета (са нагласком на кључним начелима, генеричком знању, системском размишљању) да би се остварила компарабилност са осталим светским и европским уметничким

академијама на нивоу основних студија (већа оријентација ка настави базираној на решавању проблема, увођење „модуларне“ наставе, посебно у завршним годинама студија, увођење испитних питања са вишеструким избором, поред стандардних испитних метода, укључивање испитивача са других универзитета, са очекивањем да ће то допринети подизању квалитета и праведности испита, активније учешће студената у процесу учења и научноистраживачког рада.)



Свечано уручивање диплома свршеним студентима Академије, 2006. године

Због опште ситуације у друштву, изузетно је тешко обезбедити повезаност између наставних планова и окружења, тако да постоји извесна некомпатибилност између наставних планова и конкретних друштвених потреба. Академија нема довољно снаге и материјалних средстава да самостално уведе нове наставне системе и нове методе учења који би задовољили студенте модерног профила и одговорили на захтеве тржишта, у смислу да наш рад на терену буде некомерцијалан.

Научноистраживачки рад

Научноистраживачки рад представља једну од кључних функција Академије. Може бити: индивидуални, групни или организован у склопу академијских научноистраживачких јединица. Индивидуални и тимски научноистраживачки пројекти реализују се у оквиру плана и програма и посебног плана за истраживање.

У условима осиромашене економије, научноистраживачки рад је постао скоро немогућ услед недостатка финансијских средстава, нарочито у области основних истраживања на пољу конзервације и рестаурације.

До сада је Академија остварила значајне резултате у конзервацији и рестаурацији иконостаса (икона) у Конатицама, Убу, Батајници, Стублинама, цркви Ружици на Калемегдану, а затим је и учествовала у раду на конзервацији и рестаурацији зидних слика (фресака) у Виминацијуму, Пожаревцу и помагали у Заводу за заштиту споменика Републике Србије; посебно истичемо израду оригиналних живописа и иконостаса. Иконостаси су живописани у Осипаоници, Сокоцу и у капели на старој згради Богословског факултета. О иконостасима су се врло позитивно изразили Његова Светост Патријарх српски Г. Павле, Високопреосвећени Митрополит дабробосански Г. Николај и Преосвећени Епископ браничевски Г. Игнатије, који су освештали поменуте иконостасе. На крају, најважнији научноистраживачки рад извршио је проф. Горан Јанићијевић, који је заједно са студентима и проф. др Игнатијем (Мидићем) створио потпуно оригинални фрескопис у цркви у Великом Орашју — где су по први пут живописани сви апостоли и њихови настављачи (укупно њих 70) око Христа Пантократора на поткуполном простору у централном наосу. Такође, морамо истаћи и оригинални живопис у Голупцу и манастиру Хајдучици у Банату.

Академија све велике хришћанске празнике прослави изложбом икона у најеминентнијим галеријским просторима у Београду: Павиљон Цвијета Зузорић, Манакова кућа, Народна библиотека у Београду, Дом Војске Србије итд.

Финансирање

У финансирању Академије одлучујући улогу имају студенти који плаћају своје школарине. Финансијска средства за материјалне трошкове и плате запослених директно зависе од уплата школарина. Зато је највећи проблем остварење плаћања комуналија, пензијског и социјалног и здравственог осигурања и повећање плата запосленима. Извесна — речју, мала — средства за финансирање пројеката или студентске стипендије одобрило је у претходним академијским годинама Министарство вера и културе Републике Србије.

Академија се искључиво финансира од студентских школарина, које су фиксне за све студенте у износу од 80.000 динара. Неколико пута смо добили бесповратну помоћ од стране неких црквених општина и града Београда.

Модел финансирања од стране државе (Министарства)

Академију је до сада финансијски помогло Министарство вера у неколико пројеката, затим је помогло у опремању лабораторије за конзервацију и рестаурацију и теоријску наставу, и на крају, студентским стипендијама, којима студенти у ствари плаћају школарину на годишњем нивоу.

Министарство културе је помогло неколико изложби у иностранству — Минхен, Бостон, Њујорк, Холандија, и пројект осликавања капеле у Пероју, Пула, Хрватска.

Секретаријат за културу града Београда је помогао две изложбе у Београду (Јоларац и Манакова кућа).

Бригу о трошковима за плате и материјалне трошкове води декан.

Примена информационих и комуникационих технологија на образовање и административне услуге

Информационе и комуникационе технологије нашле су примену на Академији у сфери административних услуга и научноистраживачког рада на пољу конзервације и рестаураци-

је, али је њихова примена у самом сегменту образовања још увек прилично ограничена. Академија има рачунаре у учионицама и радионицама, а посебно постоји и рачунарски центар у Секретаријату Академије за све студенте и професоре. У оквиру центра у Секретаријату обезбеђена је могућност приступа Интернету, електронској пошти, бројним софтверима за обраду текста, слика и фотографија.

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

Процеси и стандарди којима се осигурава квалитет

Увиђајући значај и потребу континуиране институционалне самопроцене на овом степену развоја, Академија је основала Комисију за самовредновање. Основна намера је да се направи критичка анализа рада са циљем да се побољша тренутна ситуација и дефинише стратешки циљ у процесу текуће реформе високог образовања у Републици Србији.

Академија жели да обезбеди континуирани институционални квалитет и да унапреди сам квалитет наставе. У том циљу организована је Комисија за самовредновање, која установљава начине за унапређење квалитета (месечни и годишњи силабуси у којима је јасно описан ток наставе и ангажовање студената, анонимна студентска анкета, рад по катедрама и месечне обавезне седнице које имају за циљ да створе добру климу и међусобно поверење професора и сарадника у хришћанском и јеванђељском духу) и одређује стратегију за побољшање квалитета наставе, али и наставно-научне и уметничке делатности. У састав Комисије улазе представници наставног и ненаставног особља и студенти свих година. Комисија шаље извештај Наставно-научном већу и Савету Академије, како би се курикулуми на Академији унапредили, осавременили и нашли своје место у црквеном Предању и свештеним канонима Православне Цркве. Своју стратегију Академија јавно представља на Трибини *Др Радослав Грујић*, а затим и на сопственој Интернет презентацији.

Je, ali je nekakva preobila u ovom smislu obratila. Oni koji
 prihvataju organizaciju. Ali, mi imamo i druge i druge i
 radionice, a posebno nastoje u raznim oblastima. U
 Sektorskomu Zavrtanju od svih ostalih i preobila. U ovom
 smislu u Sektorskomu Zavrtanju je posebno izdvojena
 Nastavno, nastavna nastava. Nastavno nastavno je posebno
 nastava nastava u nastavnoj.

НЕСТАРШИ НАСТАВНИК

Промена и stvaranje sistema od organizacione strukture

Ustavna organizacija i struktura nastaju izvan institucionalne
 organizacije na ovaj ili onaj način. Ali, mi imamo i druge i
 druge i druge i druge. Nastavno nastavno je posebno izdvojena
 Nastavno, nastavna nastava. Nastavno nastavno je posebno
 nastava nastava u nastavnoj.

Ali, mi imamo i druge i druge i druge i druge. Nastavno nastavno je posebno izdvojena
 Nastavno, nastavna nastava. Nastavno nastavno je posebno
 nastava nastava u nastavnoj.



Фреско приказ Светог Саве
 после радова



Фреско приказ Светог Саве
 пре радова

Радови студената Академије



Сузана Парента
Богородица са Христом
10x8 cm



Иван Стојановић
Свети Ермил,
мученик београдски
180x90 cm



Сузана Парента
Свети Апостол Лука
60x50 cm



Александар Алимпић
Богородица са Христом
75x40 cm



Данко Дамјановић
Богородица са Христом
60x50 cm



Данко Дамјановић
Свети Георгије
15x10 cm



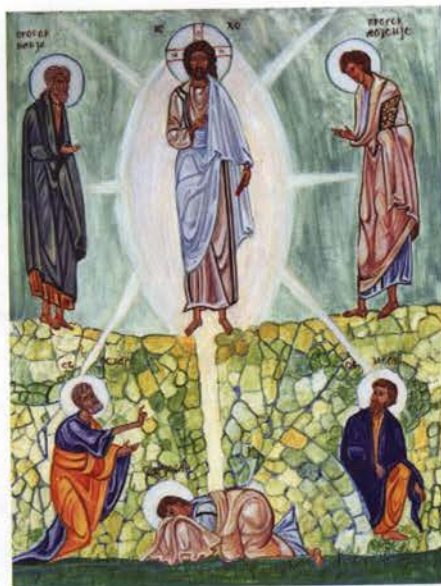
Иван Младеновић
Пророк Илија
40x30 cm



Зоран Бегенишић
Богородица са Христом
120x50 cm



Никола Авакумовић
Богородица са Христом
45x30 cm



Ивана Миловановић
Преображење Господње
55x40 cm



Мијалко Ђунисијевић
Свети Никола
70x60 cm



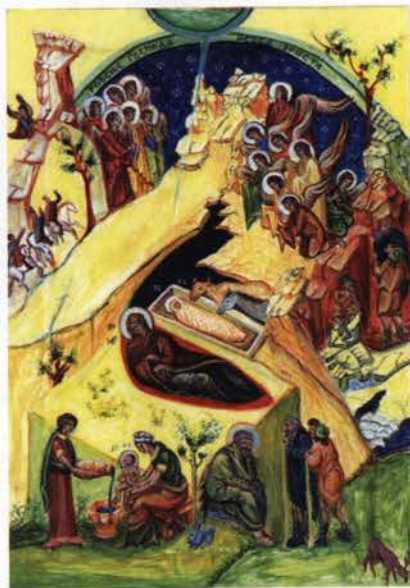
Михајло Војновић
Свети Димитрије
180x90 cm



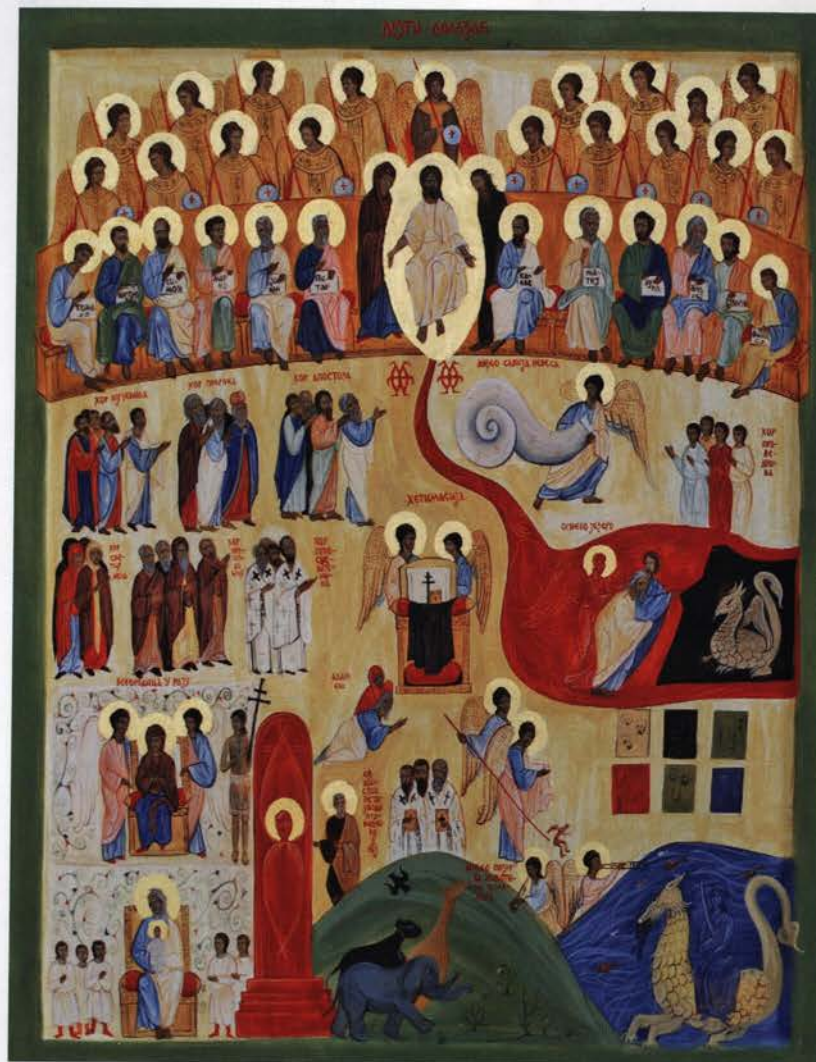
Јелена Обрадовић
Свети Петар
180x90 cm



Светлана Вукмировић
Свети Сава
36x25 cm



Ивана Миловановић
Икона Рођења
40x30 cm



Ана Спасић
Други Христов долазак
60x50 cm



Владимир Скерлић
Добри пастир
80x40 cm



Ивана Божиновић
Вавдење
55x40 cm



Мијалко Ћунисијевић
Христово Рођење
30x40 cm

CIP - Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије,
Београд
7.021.333
75.01

ЖИВОПИС : часопис за неговање црквене уметности / главни и
одговорни уредник јереј Жељко Р. Ђурић. - Год. 1, бр 1 (2007) - . -
Београд (Краља Петра 2) : Академија Српске православне Цркве за
уметности и конзервацију, 2007 - (Смедерево : Newpress). 23 cm

Годишње
ISSN 1452-8908 = Живопис
COBISS.SR-ID 140181772



ISSN 1452-8908



9 771452 890006